T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

TARYN SIMON BAĞLAMINDA GÜNÜMÜZ SANATINDA ETKİN OLAN DİRENİŞ POLİTİKALARI

HAZIRLAYAN
Mehmet DERE

DANIŞMAN
Yrd. Doç. Borga KANTÜRK

İZMİR – 2015

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum "**Taryn Simon Bağlamında Günümüz Sanatında Etkin Olan Direniş Politikaları**" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

..../..../.....

Mehmet DERE

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 07./09./2015 tarih ve 13 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 22 maddesine göre Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi **Mehmet DERE'nin "Taryn Simon Bağlamında Günümüz Sanatında Etkin Olan Direniş Politikaları"** konulu tezi incelenmiş ve aday 25./01./2016 tarihinde, saat 10.30'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 90 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin BAŞARILI olduğuna oy birliği ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE **ÜYE**

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının
Soyadı: DERE **Adı:** Mehmet

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Taryn Simon Bağlamında Günümüz Sanatında Etkin Olan Direniş Politikaları

Tezin Projenin Yabancı Dildeki Adı: The Politics of Resistance within Contemporary Art, as Seen through the Work of Taryn Simon

Tezin/Projenin
Yapıldığı Üniversite: D.E.Ü. **Enstitü:** G. S. E. **Yıl:** 2015

Tezin Projenin Türü:

Yüksek Lisans: ■

Doktora ☐ **Dili:** Türkçe

Tıpta Uzmanlık ☐ **Sayfa Sayısı:** 99

Sanatta Yeterlik ☐ **Referans Sayısı:** 55

Tez Proje Danışmanlarım

Ünvanı: Yrd. Doç. **Adı:**Borga **Soyadı:** KANTÜRK

Türkçe anahtar Kelimeler:
1- Taryn Simon
2- Çağdaş Sanat
3- Direniş Politikaları

İngilizce anahtar Kelimeler:
1- Taryn Simon
2- Contemporary Art
3- The Politics of Resistance

Tarih:

İmza:

Tezimin erişim sayfasında yayınlanmasını istiyorum: Evet : ■ **Hayır :** ☐

ÖZET

Bu tez; Taryn Simon'un eserlerine ve üretim pratiğinin kavramsal çok katmanlılığını anlamaya hizmet eden bir değerlendirme çalışmasıdır. Tez kapsamında Simon'un yapıtlarının ilişkisel boyutu ve çok katmanlılığı bazı kültürel teorisyenlerin kuramsal çalışmalarına paralel olarak incelenmiştir. Simon gibi bir sanatçının üretim pratiğinin; büyük imge envanterleri, uzun semiyotik katmanlardan oluşan yapısı göz önünde alındığında bu çalışmamın mütevazı bir giriş niteliğinde olabileceği yalın bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

ABSTRACT

This dissertation abstract is intended as an introduction to the conceptually multi-layered artworks of Taryn Simon. The dissertation examines this multi-layered nature and network of references within Simon's artwork in relation to the concepts of diverse theorists. If one considers the scope of the practice of an artist such as Simon, there is no doubt that this study can only be a modest introduction to the large inventory of images and complex structure of semiotic layers within her work.

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın amacı bir direniş politikası olarak Taryn Simon'un sanatı ve üretimindeki gerçekliği anlama üzerine konumlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda Simon ve işlerini kavramsal olarak daha iyi kavrayabilmek için kuramsal yaklaşımlar ve işlerinin doğasına odaklanılmıştır. Bu çalışmanın oluşabilmesi için bilgi ve yardımlarını esirgemeyen sevgili Sibel Dere, Orhan Yıldız, Yunus Emre Erdoğan, tez danışmanım Yrd. Doç. Borga Kantürk'e teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

TARYN SIMON BAĞLAMINDA GÜNÜMÜZ SANATINDA ETKİN OLAN DİRENİŞ POLİTİKALARI

YEMİN METNİ ……. ii

TUTANAK ……. iii

TEZ PROJE VERİ FORMU ……. iv

ÖZET ……. v

ABSTRACT ……. vi

ÖNSÖZ ……. vii

İÇİNDEKİLER ……. viii

FOTOĞRAF DİZİNİ ……. x

GİRİŞ ……. 1

1. BÖLÜM

TARYN SIMON VE ÇALIŞMALARI ÜZERİNE

1. 1. SIMON VE ÇALIŞMALARINA GENEL BAKIŞ ……. 4

1.1.1. Sanatsal Pratiği ve Tematik Bakış ……. 4

1.2. SIMON ÜRETİMLERİNE TARİHSEL BAKIŞ ……. 6

1.2.1. Modernizm ve Postmodernizm Kavramlarına Giriş ……. 6

1.2.1.1. Modernizm ……. 6

1. 2.1.2. Post-Modernizm ……. 7

1.2.2. İmaj Teknolojisi Olarak Fotoğraf ……. 8

1.2.2.1. Walter Benjamin ve İmajın Rasyonelleşmesi ……. 9

1.2.2.2. Fotoğrafın Ölümü ……. 10

1.3. SIMON'UN ÜRETİM PRATİĞİNE KAYNAK OLABİLECEK FELSEFİ VE PSİKOLOJİK REFERANSLAR ……. 13

1.3.1. Psikanalitik Bakış (Jacques Lacan) ……. 16

1.3.1.1. Gerçek Katman ……. 16

1.3.1.2. İmgesel Katman ……. 16

1.3.1.3. Simgesel Katman ……. 17

1.3.2. Bakışın İktidarı (Jean-Paul Sartre & Michel Foucault) ……..… **18**
1.3.3 Gösterge Bilimsel Bakış (Roland Barthes) ……..…….. **22**
1.3.3.1. Studium ……..……..……..…….. **24**
1.3.3.2. Punctum ……..……..……..…..……..….. **24**
1.3.4. Yamuk Bakmak (Slavoj Zizek) …..……..……..……....… **25**

2. BÖLÜM
ÇAĞDAŞ SANATTA DİRENİŞ VE TEMSİL POLİTİKALARI, KURAMSAL PRATİKLER ÜZERİNE ARAŞTIRMACI YAKLAŞIMLAR

2.1. Çağdaş Sanatta İktidar ve Sanatsal Temsil ……..……..……..… **27**
2.2. Çağdaş Sanatta Kurumsal Yaklaşımlar ……..……..…….. **29**
2.2.1. Açık Yapıt ….……..……..……..…….. **29**
2.2.2. Metinler Arasılık ….……..……..…….. **29**
2.2.3. İlişkisel Estetik ……..……..……..…….. **30**
2.3. Sanatçı Temsiliyeti Açısından Beyaz Küp Kavramı ……..……... **30**
2.3.1. Çağdaş Sanatta İktidar ve Temsil İlişkisi Üzerinden İncelenebilecek Sanatçı Örnekleri ……..…….. **31**

3. BÖLÜM
TARYN SIMON'UN ÜRETİM PRATİĞİ ÜZERİNDEN POLİTİK OKUMALAR

3.1. Simon'un Eserleri ……..……..……..……..……..…….. **42**
3.1.1. Gizli ve Alışılmadık Olana Dair Bir Amerikan Dizini ….…… **42**
3.1.2. Imageatlas ……..……..……..……..……..…….. **51**
3.1.3 Kaçak Mal ……..……..……..……..……..…….. **52**
3.1.4. Masumlar ……..……..……..……..……..…….. **59**
3.1.5. Hayatta iken Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler *I-XVIII* ….. **62**
3.1.6. Batı Hindistan Kuşları …..……..……..……..…….. **86**
SONUÇ …..……..……..……..……..……..……..…….. 95
KAYNAKÇA ……..……..……..……..……..……..…….. 96
ÖZGEÇMİŞ

FOTOĞRAF DİZİNİ

Fotoğraf 1 Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, **Nedimeler** tablosu, Tuval üzerine yağlı boya, 318x276cm. 1656-1657.....20
Fotoğraf 2 Yves Clein, **The Void** (Boşluk) adlı sergi görüntüsünden detay. Iris Clert Galeri, Paris 1958.....32
Fotoğraf 3 Arman, ***Full up*** *(Dolu) adlı entelasyonundan detay görüntüsü.* Iris Clert Galeri, Paris 1960.....33
Fotoğraf 4 Robert Smithson, **Sarmal Mendirek**, (500m uzunluğunda kaya ,tuz billurları toprak ve yosun) Rozel Point, Büyük Tuz Gölü, Utah. 1970.....34
Fotoğraf 5 Michael Asher, **Karavan,** Skulptur Project, Münster. 1977.....35
Fotoğraf 6 Hans Haacke, **Rembrandt'ın Kızgın Erkekleri** adlı enstelasyonundan detay görüntüsü. Karışık teknik. Hamburg, Almanya. 1986.....36
Fotoğraf 7 Hans Haacke, **Information** adlı performatif sergisinden görünüm. MOMA, Amerika, 1970.....37
Fotoğraf 8 Louise Lawler, **Pollock ve Çorba kasesi,** (Bay ve Bayan Burton Tremaine'nin düzenlemesiyle) Ağartılmış Gümüş Baskı, 71.1 x 99.1cm. Connecticut, Amerika. 1984.....38
Fotoğraf 9 Louise Lawler, **Göğüs Ucu,** Pleksi üzerine kroma baskı, 33.3x25.4cm. Amerika, 2008.....39
Fotoğraf 10 Taryn Simon**, Gizli ve Alışılmadık olana Dair Bir Amerikan Dizini** adlı kitabından görüntüler. Steidl tarafından ilk edisyon baskısı, 2007.....42
Fotoğraf 11 Taryn Simon, **CIA (Merkezi İstihbarat Teşkilatı) İlk Karargah Binası.** Kromojenik renkli baskı, 94.6 x 113cm. 7 Edisyon. Virginia – Amerika. 2006-2007...44
Fotoğraf 12 Taryn Simon, **Kriyoprezervasyon Ünitesi**, Kromojenik renkli baskı 94.6 x 113 cm, 7 Edisyon. Cryonics Enstitüsü Clinton Township, Michigan, Amerika. 2006/2007.....45
Fotoğraf 13 Taryn Simon, **Jüri simülasyonu, çift yönlü aynalı müzakere odası.** Kromojenik renkli baskı, 94.6 x 113 cm. 7 Edisyon. DOAR Hukuki Danışmanlık Şirketi, Lynbrook, New York, Amerka. 2007.....46
Fotoğraf 14 Taryn Simon, **Beyaz Kaplan (Kenny),** Seçici Yetiştirme. Kromojenik renkli baskı, 94,6x 113 cm, 7 edisyon. 'Turpentine Creek' Doğal Hayat Sığınağı Eureka Springs, Arkansas, Amerika. 2006/2007.....47
Fotoğraf 15 Taryn Simon, **CIA (Merkezi İstihbarat Teşkilatı) Ana Giriş Salonu**, Kromojenik renkli baskı 94,6x 113 cm, 7 edisyon. Langley,Virginia, Amerika. 2003/2007.....48
Fotoğraf 16 Taryn Simon, **Nükleer Atık Saklama ve Depolama Tesisi**, Kromojenik renkli baskı, 94.6 x 113 cm. 7 Edisyon. Amerika. 2006/2007.....49
Fotoğraf 17 Taryn Simon, **ABD Hazine Bakanlığı Darphane ve Damga Matbaası Genel Müdürlüğü,** Kromojenic renkli baskı, 94.6 x 113 cm, 7 edisyon. Washington DC, Amerika. 2007. **Yeni basılmış, kesilmemiş 100 ve 20 ABD doları banknot desteleri, toplam değer 220.800.000 ABD dolarının üzerinde.* 50
Fotoğraf 18 Taryn Simon, **Imageatlas,** Web tabanlı arama motoru. *Siteden alınmış bir ekran görüntüsü. 2012.....52

Fotoğraf 19 Taryn Simon, **Kaçakmal** adlı serisinden detay. Ev dekoru olarak etiketlenmiş ölü kuş gövdesi. J.F.K. Havalimanı, Amerika. 2010.....52
Fotoğraf 20 Taryn Simon, **Kaçakmal** serisinden detay. *Yasaklı hayvan gövdeleri, iktidarsızlık tedavisi için kullanılan CIALIS, GBL kimyasal maddeleri, tanımsız gıda maddeleri, yasadışı tecavüz vakalarında kullanılan kimyasal bileşenler*. J.F.K. Havalimanı, Amerika. 2010.....53
Fotoğraf 21 Taryn Simon, **Kaçakmal** serisinden detay. Yasaklı Çin Tütün Ürünleri, Sigaralar, (Shuangxi) J.F.K. Havalimanı, Amerika 2010.....54
Fotoğraf 22 Taryn Simon, **Kaçakmal** serisinden detay. Sahte Markalar, CHANEL, TIFFANY&CO, MISC. Beş adet Pleksiglas kutu içerisinde yirmiiki adet mürekkep bazlı arşiv baskı. 23.5x57.8, 113, 76.2cm. Amerika. 2010.....55
Fotoğraf 23 Taryn Simon, **Kaçakmal** serisinden detay. Oxalis tuberosa. (Peru, Oca bitkisi) Plexiglas kutu içerisinde mürekkep bazlı arşiv baskı. 23,5 x 21 x 6,4 cm. Amerika. 2010.....56
Fotoğraf 24 Taryn Simon, **Kaçakmal** serisinden detay. Sahte LOUIS-VUITTON el çantaları. Üç adet pleksiglas kutu içerisinde 16 adet mürekkep bazlı arşiv baskı. 23.5x76.2, 113cm. Amerika. 2010.....57
Fotoğraf 25 Taryn Simon, **Kaçakmal** serisinden detay. Sahte USA American Viagra (China) Plexiglas kutu içerisinde mürekkep bazlı arşiv baskı. 23,5 x 21 x 6,4 cm. 58
Fotoğraf 26 Taryn Simon, **Masumlar Serisi, Tim Durham – Atış talimi.** Kromojenik renkli baskı, 121.9 x 152.4 cm. 5 edisyon Oklahoma, Amerika. 2002.....59
Fotoğraf 27 Taryn Simon, **Masumlar Serisi, Frederick Daye.** Kromojenik renkli baskı. 121.9 x 152.4 cm, 5 edisyon. Kaliforniya, Amerika. 2002.....60
Fotoğraf 28 Taryn Simon**, Hayatta iken Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII** adlı kitap çalışmasından görüntüler. Bu kitap, Nationalgalerie, Staatiche Museen zu Berlin ve MACK tarafından basılmıştır. İlk Edisyon, Amerika. 2011. 62
Fotoğraf 29 Taryn Simon**, Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII** enstalasyon görüntüsü. Tate Modern, İngiltere, 2011.....63
Fotoğraf 30 Taryn Simon**, Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII** enstalasyon görüntüsü. Tate Modern, İngiltere, 2011.....64
Fotoğraf 31 Taryn Simon**, Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII** enstalasyondan detay görüntüsü. Tate Modern, İngiltere, 2011. 64
Fotoğraf 32 Taryn Simon**, Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII** enstalasyondan detay görüntüsü. Tate Modern, İngiltere, 2011. 65
Fotoğraf 33 Taryn Simon**, Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII** enstalasyondan detay görüntüsü. Tate Modern, İngiltere, 2011. 66
Fotoğraf 34 Taryn Simon**, Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII** enstalasyondan detay görüntüsü. Tate Modern, İngiltere, 2011. 67
Fotoğraf 35 Taryn Simon**, Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII, Bölüm IX** enstalasyondan detay görüntüsü. Photo: Eric Simon. İngiltere, 2011. 68
Fotoğraf 36 Taryn Simon**, Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII, Bölüm XI** enstalasyondan detay görüntüsü. Tate Modern, İngiltere, 2011. 69
Fotoğraf 37 Taryn Simon**, Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII, Bölüm VII e**nstalasyondan detay görüntüsü. Tate Modern, İngiltere, 2011. 70

Fotoğraf 38 Edward Steichen, **İnsanlık Ailesi** Sergisinden görüntü, MoMA, Amerika. 1955 71
Fotoğraf 39 Edward Steichen, **İnsanlık Ailesi** Sergisinden görüntü, MoMA, Amerika. 1955 72
Fotoğraf 40 August Sander, **Çiftçi Ailesi,** jelatin gümüş baskı fotoğraf, 18.7x23.9cm. 1913, baskı: 1990 73
Fotoğraf 41 Taryn Simon, **Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII, Bölüm III** enstalasyondan detay görüntüsü. Tate Modern, İngiltere, 2011 75
Fotoğraf 42 Taryn Simon**, Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII, Bölüm I** enstalasyondan detay görüntüsü. *Solda Shivdutt Yadav, Sağda Nageena Yadav* Tate Modern, İngiltere, 2011. 76
Fotoğraf 43 Taryn Simon**, Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII, Bölüm VI** enstalasyondan detay görüntüsü**.** Tate Modern, İngiltere, 2011. 77
Fotoğraf 44 Taryn Simon**, Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII, Bölüm VI** enstalasyondan detay görüntüsü**.** Tate Modern, İngiltere, 2011. 77
Fotoğraf 45 Taryn Simon, **Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII, Bölüm VI** enstalasyondan detay görüntüsü. Tate Modern, İngiltere, 2011. 78
Fotoğraf 46 Taryn Simon, **Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII, Bölüm III** enstalasyondan Ek açıklama paneli detay görüntüsü. Tate Modern, İngiltere, 2011. 80
Fotoğraf 47 Taryn Simon, **Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII, Latif Yahia - Uday Hussein,** İrlanda'da gizli bir bölge. **Bölüm IV**'den ayrıntı.Tate Modern, İngiltere, 2011 81
Fotoğraf 48 Taryn Simon, **Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII, Bölüm II** enstalasyondan detay görüntüsü. Tate Modern, İngiltere, 2011 82
Fotoğraf 49 Taryn Simon, **Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII, Bölüm II** enstalasyondan detay görüntüsü. Tate Modern, İngiltere, 2011 83
Fotoğraf 50 Taryn Simon, **Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII, Bölüm XV** enstalasyondan detay görüntüsü. Tate Modern, İngiltere, 2011 84
Fotoğraf 51 Taryn Simon, **Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII, Bölüm III** enstalasyondan detay görüntüsü. Tate Modern, İngiltere, 2011 85
Fotoğraf 52 Taryn Simon, **Batı Hindistan Kuşları** adlı sergiden enstalasyon görüntüsü. 190 adet mürekkep bazlı arşiv baskı. 40x26.7cm. ve 15 adet tek kanal video (08:05dk.) Gagosian Galeri. NewYork, Amerika. 2013 86
Fotoğraf 53 Taryn Simon, **Batı Hindistan Kuşları** adlı sergiden enstalasyon görüntüsü. 190 adet mürekkep bazlı arşiv baskı. 39.8x26.5cm. ve 15 adet tek kanal video (08:05dk.) Gagosian Galeri. NewYork, Amerika. 2013 86
Fotoğraf 54 Taryn Simon, **Batı Hindistan Kuşları** adlı sergiden enstalasyon görüntüsü. Gagosian Galeri. NewYork, Amerika. 2013 87
Fotoğraf 55 Taryn Simon, **Batı Hindistan Kuşları** adlı sergiden enstalasyon görüntüsü. Fotoğraf: Robert McKeever Gagosian Galeri, NewYork, Amerika. 2013 88
Fotoğraf 56 Taryn Simon, **Bahamalar,** Kutulanmış keçe ve aluminyum çerçeve içine yerleştirilmiş mürekkep bazlı arşiv baskı. 50.2 x 66.4 cm. Gagosian Galeri, NewYork, Amerika. 2014 89

Fotoğraf 57 Taryn Simon, **A.40 Stacey Sutton (Tanya Roberts)**, **Batı Hindistan Kuşları - 1985**, Kutulanmış keçe ve aluminyum çerçeve içine yerleştirilmiş mürekkep bazlı arşiv baskı. 39.8x26.5cm. Gagosian Galeri, NewYork, Amerika. 2013,.....90
Fotoğraf 58 Taryn Simon, **A.6 Pussy Galore (Honor Blackman), Batı Hindistan Kuşları - 1964,** Kutulanmış keçe ve aluminyum çerçeve içine yerleştirilmiş mürekkep bazlı arşiv baskı. 39.8x26.5cm. Gagosian Galeri, NewYork, Amerika. 2013.....91
Fotoğraf 59 Taryn Simon, **C.42 Aston Martin DBS (devam eden hasar ile ibrlikte), Batı Hindistan Kuşları – 2008.** Kutulanmış keçe ve aluminyum çerçeve içine yerleştirilmiş mürekkep bazlı arşiv baskı. 39.8x26.5cm. Gagosian Galeri, NewYork, Amerika. 2008.....92
Fotoğraf 60 Taryn Simon, **B.20 Altın Tabanca," Batı Hindistan Kuşları – 1974**, Kutulanmış keçe ve aluminyum çerçeve içine yerleştirilmiş mürekkep bazlı arşiv baskı. 39.8x26.5cm. Gagosian Galeri, NewYork, Amerika. 2013.....93

GİRİŞ

> Sana söylemiş miydim? Görmeyi öğreniyorum. Evet yeni başladım. Henüz pekiyi değil. Ama elimden geleni yapmaya devam edeceğim. (Rainer Maria Rilke, Malte Laurids Brigge'nin Notları)

Bugünün yaratılan dünya imgesi modern bir geçmişe sahip ama postmodern bir belirsizlik tarafından oluşturulmuştur. Günümüz gerçekliğinde kayıpsız bir kazanç yaratma umudu postmoderndir. Taryn Simon dünyanın tam bir imgesini, kısa ömürlü, kavranamaz olan esnek yapısını, kendini sürekli sorgulayarak yeniden üretiyor. Simon' un süregiden biçimde başkalaşıma açık çalışma konuları Gazze'deki Hamas liderlerinden Batı Virginia'daki mağarasında kış uykusuna yatmış bir ayıya, JFK Havalimanı'nda beş gün boyunca belgelenen kaçak mal trafiğine varıncaya dek ekonomi-politik bir evrende var olmaktadır. Simon'un işleri postmodern dünyada kurgu ile gerçek durumların yer değiştirdiği bir alanda var olur, ama bununla birlikte gerçekliğin sonsuz çokluk olarak adlandırılabileceğimiz kaosunu bizim için okunabilir bir hale getirir.

Simon etrafımızda bulunan gerçekliğin çelişkili yapısının bize içkin bir kan bağı gibi kodlanmış olduğunu ileri sürmekte ve bu gerçekliğin izini ölüm, kan bağı ve kader gibi anahtar kavramlar üzerinden tartışmaya açmaktadır. Simon'un bu anlamda bakışı çok önemli bir noktada konumlanmaktadır. Simon bakış olarak düzeni kaostan koruyan bir baraj olarak kendi gerçekliğini sorgulamakta ve bu içkin bakışı sanat pratiğinin temelinde düzeni temele bağlayan, bağlayıcı bölümler, sınıflandırmalar ve tahsis edilmiş özel sınırların üzerinde konumlandırmaktadır.

Simon kendi bilişsel, estetik ve ahlaki haritalarına sahiptir. Simon gerçekliğin doğasına temas ederken kendisini ötekinin yerine koyabilme yetisini vazgeçilmez sonucu olarak kendini bazen bir havalimanında bazen Ukrayna'da bir yetimhanede bulur. Simon'un üretim süreci; üretimini bir fotoğraf sanatçısının aksine çalışmalarının arka planını görünmeyen performatif bir süreç (uzun yolculuklar, araştırmalar, yorucu

deneyimler) oluşturur.

Tez kapsamında Simon'un çalışmaları ana çatıyı kuran sanatsal bakışı görünmeyen gizil bir güç olarak okuma tercih edildi. Bu anlamda tezin ana aksı çağın ruhuna ve Simon'un işlerindeki kavramsal çatısını oluşturan çağın gerçekliğinin fantezi yapısını tehdit eden sanatsal bakışı konu edinmektedir. Simon'un yapıtları, günümüz gerçekliğinin gerçeklik ve temsil, gösterge ile anlam, kurgu ile gerçek arasındaki ayrımların neredeyse yitirildiği, süreklilikten yoksun yapısını sorunsallaştırmaktadır. Bu anlamda Simon, bir sanatsal tavır olarak bakışını bizi kuşatan dışlama ve ötekileme stratejilerini görünür kılmak için kullanmaktadır.

Çalışmanın birinci bölümü Simon'un sanatsal pratiği ve üretimlerindeki tematik olarak bakışına odaklanır. Bölüm kapsamında modernizm ve postmodernizm kavramlarının tarihsel olarak ortaya çıkış sürecini ve Simon'un işlerinde tartışmaya açtığı politik kavramların ana hatlarını görünür kılmayı amaçlamaktadır. Modernizm ve postmodernizm kavramları Simon'un gerçekliğinde şimdiyi (şimdiki zamanı) nasıl sorunsallaştırdığına işaret eder. Simon'un çalışmaları yaşadığı zamanın ruhu olarak aydınlanmacı değerlerin ve kültürün temsil ettiği modernist fikirlerden içinde bulunduğumuz kurgu ve gerçeğin birbirinden ayrılamaz hale geldiği post kapitalist çağ olarak adlandırabileceğimiz zaman dilimine kadar var olan 'bulunduğumuz şimdi'yi tartışmaya açmaktadır. Bu anlamda, Simon'un çalışmalarının kavramsal yapısını, bir deneyim olarak Batı modernizmi; modernliğin eleştirisi ve kapitalizme evrimleşen rasyonelleşme sürecine odaklandığını düşünülerek ele alınmaktadır. Bu bölüm bağlamında Simon'un gerçekliğin doğasına yaklaşımı ve sanatsal bakışı çerçevesinde onun pratiğini anlayabileceğimiz çeşitli kuramlar vasıtasıyla incelenmektedir. Kuramsal olarak tezin yaklaşımı Simon'un sanatsal üretimini göstergebilimsel, psikanalitik, sosyolojik anlamda görünür kılmaya amaçlamaktadır. Bu bölüm içerisinde Michel Foucault açısından günümüz gerçekliğinin baskıcı olmaktan ziyade yaratıcı bir biçimde var olan ve görünmezliği yoluyla kendini meşrulaştıran iktidar ve bilgi ilişkisini incelenmesini içermektedir. Aynı bölüm içinde Roland Barthes'in fotoğraf ve ölüm üzerine göstergebilimsel olarak düşünsel yaklaşımlarını Simon'un fotoğrafı kullanma ve

yaklaşma biçimini açığa çıkarmak için kullanılmıştır. Barthes'ci fotoğrafın gerçekliği zihinsel ve bedensel ömrün arasındaki orantısızlık ve biyolojik ölüm olarak bedenin sonluluğu akıl ve beden arasındaki düşünsel problemin çıkış noktasını oluşturmaktadır. Simon'un çalışmalarının imgesel dünyasını Jacques Lacan'ın imgesel ve simgesel dışında dilsel edimler olarak bilinebilir hale gelmemiş varlıkların dünyası olarak atfettiği 'Gerçek' aşamasına gönderme yaparak açıklamaya çalışılmaktadır. Simon'un geniş çaplı fotoğraf enstalasyonları parçalanmış bir dünya imgesi ve insan deneyimini fotoğrafın ölümü olarak adlandıran bir gerçekliğe gönderme yaparak bizim imajlarla olan ilişkimizi yeniden sorgulamaya düşünmeye zorlar. Simon çalışmalarındaki imgeler göstergeleriyle uzak düşmüş olan bir sürü simge ile içiçedir. Simon'un işaretlemeleri gerçeğin ifadesi olarak her zaman için görülmeyene dile gelebilir olmayana yönelmektedir. İkinci bölüm, 1960'lı yıllar ve sonrası Çağdaş Batı Sanatı ve buna bağlı olarak sanatın konumu bağlamında bazı sanatçıların galeri mekanı üzerinden geliştirdikleri iktidar ve strateji modellerini örneklendirerek tartışmaya açmaya çalışmaktadır. Son bölüm ise Simon'un çalışmalarına odaklanmaktadır. Bu çalışmalar ve üretim pratiğindeki düşünsel yaklaşım tarzı, gerçekliğin doğasını nasıl kavradığını ve mücadele etmek için nasıl stratejiler geliştirdiğini göstermektedir.

1. BÖLÜM

TARYN SIMON VE ÇALIŞMALARI ÜZERİNE

1. 1. TARYN SIMON VE ÇALIŞMALARI ÜZERİNE GENEL BAKIŞ

Taryn Simon 1975 yılında New York, ABD'de doğdu. Sanatçının çalışmaları The Museum of Modern Art, Tate Modern, Londra (2011); Museum Für Modern Kunst, Frankfurt (2008); Whitney Museum of Amerikan Art, Newyork (2007); Kunst-Werke Instute for Contemprorary Art, Berlin (2004) gibi çeşitli kurumlarda izleyiciye sunulmuştur. Eserleri Metropolitan Museum of Art, Tate Modern, Whithney Museum of American Art, Centre Pompidou ve Los Angeles Museum of Contemprorary Art gibi kurumların daimi koleksiyonlarında sergilenmektedir. Sanatçının çalışmaları 2001 yılında 54.Venedik Bienali'nde sergilenmiştir.

1.1.1. Sanatsal Pratiği ve Tematik Bakış

Simon'un sanatsal pratiği, grafik tasarım, fotoğraf ve metin üretiminin birbiriyle ilişki kurduğu üç farklı disiplinin ayrılmaz hale geldiği bir bütünden meydana gelmektedir. Simon'un çalışmaları, anlatı olarak metin ve fotoğraf arasındaki boşluğun sınırlarını ve bu sınırlar arasında kaybolmanın meydana getirdiği küresel kültürel, sosyal ekonomik yapıları sorgular.

Simon'un çalışmalarında yer alan tematik konular, bağlam olarak suya atılan taşın çıkardığı birbirine eş halkalar mesafesinde aynı merkezden dışa doğru yayılırlar. Eserlerinin kavramsal alt yapısı çok merkezli ve birbiriyle temas halinde kendini sürekli üreten bir yapı halinde sunar. Simon'un eserlerinin kavramsal temaları toprak, kan bağı, iktidar, hayat şartları, kader, kimlik, kapitalizm, gerçekliğin psikolojik ve fizyolojik katmanları, akıl merkezcilik, teknolojik ilerleme gibi birçok konuyu kapsar. Simon'un belgelediği konular arasında; Avusturalya'da ölümcül bir hastalığa yakalanmış deney tavşanları, dünya tarihinde uçak kaçıran ilk kadın, Bosna'daki soykırım kurbanları, küresel dünyanın gizli ekonomi politiğini görünür kılan kaçak mallar, kimsenin

giremeyeceği alanlarda bulunulan tuhaf nesneler ve durumlar tematik sorunsal olarak varolmaktadır.

Simon üretiminin gerçekliğini şöyle ifade etmektedir;

…bu işin bir parçası da entropinin nasıl düzensizliğe doğru hareket ettiğini nasıl yayıldığını tam olarak anlamadan, bilginin, garip bir şekilde hükümetlerden bilime, bilimden dine, dinden güvenliğe sıçradığını, bunları açıklayacak tam bir formül bulmadan anlayabilmekti… (Taryn Simon, TED konuşmaları 6.36)

Simon'un çalışmalarındaki direniş pratiği '*tesadüf ve kader ile nasıl baş edileceğini öğrenme sanatıdır'*. Fotografik belgeleme süreci, gerçekliğin bir kaydını almaktan ziyade o ana tanıklığı performatif bir alanda gerçekleştirir. Simon 'Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümleri (I-XVIII)' isimli çalışması için dört sene boyunca tüm dünyayı gezer, bilgi ve kayıtların toplanması için insanları ikna eder. Bu süreç, sanatsal pratiğinin görünmeyen performatif doğasının sadece bir kısmını oluşturur. Bu alışılmadık görüntülerin kayıt altına alınma süreci, Jung'cu anlamda maddeyi yetkinleştirmeyi amaçlayan simya işleminin aslında psikolojik bir süreç olarak değerlendirmeyi önerir. Simon'un fotografik çalışmalarında gerçekliğin garip ve tuhaf yaşam koşulları bir arada var olmakla beraber, birbirini iten 'zıt kutuplar'ın bulunduğu korkunç bir post-modernitenin derin kutuplaşmalarından söz etmek durumunda kalırız.

1.2.TARYN SIMON'UN ÜRETİM PRATİĞİNE TARİHSEL REFERANSLAR

1.2.1. Modernizm ve Postmodernizm Kavramlarına Giriş

1.2.1.1. Modernizm

Modernizmi, açıkça sınırı belirlenmiş bir bitiş tarihi olmamasına rağmen, 18. yüzyılda aydınlanma ile başlayarak 20. yüzyılın ilk yarısına kadar olan süre içerisinde değerlendirilebilir. Bu dönemin temel kavramları aklın egemenliği, rasyonellik, bilimsel ve evrensel doğrular, mantık(sal) sistematik düşünme ve pozitivizm gibi konular olmuştur. Modernizm, aydınlanmanın ilkelerini temel olarak alır ve bu çerçevede akıl ve bilim, ilerlemenin bir aracı olarak görülür; nesnel olarak nihai mutlak bilgiye akıl ve deney yoluyla ulaşılabileceği temel savına dayanır. Modernizmin, kültürel ve siyasal anlamda başat kavramları ise ilerlemeci tarih anlayışı, dindışı siyasal ve toplumsal hayattır. Modernizmin temel karakteristikleri konusunda bir mutabakat olduğunu söylemek zor olsa da, bir çerçeve çizmek mümkün olabilmektedir. Farklı düşünürler bu karakteristikleri farklı olarak tanımlamakta ve ele almaktadır. Modernizmin temel karakteristikleri her literatürde farklılık göstermektedir. Örneğin, Robert B. Pippin'e göre bu karakteristikler şöyle sıralanmaktadır:

- Üzerinde tefekkür edilecek olan bir tabiat anlayışından ziyade yönetilecek bir tabiat düşüncesi,
- Tabiata materyalisttik ve matematikleştirilebilir bir yaklaşım,
- Açıklamada nihai neden fikrinin reddi,
- Bilgi ile ulaşılabilecek sonlara yönelik realistik bir yaklaşım,
- Temelinde bilimsel bilginin bulunduğu, ilerlemeye yönelik genel inanç.

(Pippin[1], 1995: 10-11.)

[1]Robert B. Pippin, Amerikalı bir düşünür ve filozof olarak önemli bir kültür teorisyenidir. Kendisi yaşayan en ünlü Hegel uzmanlarından biri olarak anılmaktadır.

Modernleşme terimi ise, gelişme sosyolojisinde düzenli olarak iktisadi gelişmelerin geleneksel toplumsal ve değerler üzerindeki etkilerine işaret etmek amacıyla kullanılmıştır. Teori olarak, kaynağı endüstrileşme, modern ulus devlet, kapitalizm, gelişen teknolojik yenilikler, kentleşme ve bunun gibi diğer altyapısal kavramlara yaslanan toplumsal gelişme aşamalarından söz etmek amacıyla kullanılır.

Modernizm ve postmodernizm terimlerinin daha geniş kültür yapılarına gönderme yapan daha kapsamlı kullanımları da mevcuttur.

1. 2.1.2. Post-Modernizm

Postmodern dönem olarak adlandırılan süreç, çoğu düşünür için modernitenin altında yatan aydınlanma düşüncesinin temel düşüncesi olan nesnel bilginin akıl yoluyla edinilebilir olduğuna duyulan inancın sarsılması ile birlikte başlamıştır. Nesnel bilgi ve aklın sorgulanabilir gerçekliği, başta sosyal bilimler ve diğer alanlarda temel kategorileri olan 'gerçeklik', 'özne', 'ben' gibi kavramların merkezi anlamını zayıflatmıştır. Horkheimer ve Adorno'nun ileri sürdükleri gibi, rasyonalitenin ve rasyonalizasyonun mantığı, aklın hükmedici gücüyle "insanoğlunu korkudan kurtarmayı" amaçlamaktadır. "*Hiç bir şey dışarıda kalmamalı, çünkü dışarıda olma fikri kendi başına korkunun kaynağıdır… İnsan ancak bilinmeyen hiçbir şey kalmadığı zaman korkudan kurtulacağını düşünür"*. (Horkheimer ve Adorno, 1973: 3-16.) Bu kavramsal çerçevede post-modernizm, genel olarak modern olarak adlandırılan dönemden sonra gelen yeni bir dönemi işaret etmektedir. Post-modernizmdeki 'post' ön eki Latince'de 'sonra' anlamına gelir ve modernizm sonrasını ifade ederken bir yandan da yeni bir dönemi, yeni bir değişim sürecinin başlangıcını belirtir. Post-modernizm kavramını sadece kendi içinde bir bütünlüğü olan, bağımsız, kendi oluşum dinamikleri içinde ortaya çıkmış bir kavram olarak algılamak mümkün değildir; çünkü post-modernizm etimolojik ve tarihsel kökenini modernizmden almaktadır. Her ne kadar post-modernizm kavramı tanımlarken, '*modernizmin devamı', 'modernizmin reddi' ya da modernizmin ötesi gibi birbirinden tamamen farklı olarak tanımlamak mümkünse de değişmeyen temel durum, post-modernizmin, modernizm ile mutlaka ve bir şekilde ilintili olduğudur*. (Lyotard, 1997: 155)

Sonuç olarak, post-modernlikten söz etmek; kendine özgü örgütleyici ilkelere sahip yeni bir toplumsal bütünlüğün ortaya çıkışını içeren bir çağ değişikliğini ya da modernlikten kopuşu ileri sürmek anlamına gelmektedir. Bu konuda hem Baudrillard hem Lyotard, bir üst modernist ya da post-endüstriyel bir konumda modellerin ve simülasyonların toplumsal dünyayı gerçek ve görünüş arasındaki ayrımın silinmesine yol açacak ölçüde oluşturmaya başladığı üretici bir toplumsal düzenden yeniden üretici farklı bir toplumsal düzene geçilmesinde, yeni teknoloji ve enformasyon biçimlerinin merkezi bir rol oynadığını vurgular. Lyotard ise post-modernin modernin bir parçası olarak görülmesi gerektiğini vurgulamayı tercih eder. "Tarihsel bir 'dönemleştirme' barındırmasından ötürü 'postmodern' muhtemelen çok kötü bir terim olarak varlık göstermektedir" (Lyotard, 1986-7: 209).

1.2.2. İmaj Teknolojisi Olarak Fotoğraf

Fotoğraf kelimesi etimolojik olarak , Grekçe kökenli olup iki farklı sözcüğün birleşmesiyle oluşmuştur. Foto, yani ışık; graf, yani çizmek ilk olarak 1839 yılında Sir John Herschel tarafından kullanılmıştır. Fotoğraf sözcüğü, adın da anlaşılabileceği gibi, metafor olarak ışıkla yazma işidir. Fotoğrafta birbirinden ayrılamayan iki kavram olan ışık ve simgesel yazma eylemi yapısal gereklilik olarak da birbirinden ayrılamaz.

Fotoğraf, 19. yüzyılın en önemli buluşlarından biri olarak günümüz iletişim araçlarının en önemlileri arasında yer alır . Görüntünün bir 'aygıt' kullanılarak iki boyutlu bir yüzey üzerine kaydedilmeye başlanmasının üzerinden yaklaşık iki asra yakın zaman geçmesine rağmen fotoğraf, teknik, estetik ve belgesel anlatım dili ve kurumsal yapılanması anlamında 20. yüzyılın ilk yarısında büyük geliş melere sahne olmuştur. Gerçeği görüntüleme isteği olarak fotoğraf; gündelik yaşamdan, bilgi sistemine, bilimsel araştırmalara, sağlıktan, diğer birçok alanda John Berger'in deyişiyle Görünümler, yaşayanları amaç edinmiş göstergelerdir... *"Orada gözün okunmasını beklerler"* görünümlerin bir çeşit kendi doğaları gereği bir kehanet olduğunda ısrarcıdır.

Kehanetler gibi temsil ettikleri somut olgudan daha fazlasını ima ederler, olgunun ötesine geçerler, ancak ima ettikleri şey, tartışılmaz okumalara ulaşmak için

genellikle yeterli değildir. Kehanet halinin tam anlamı, dinleyen kişinin taleplerine ve ihtiyaçlarına bağlıdır. (Berger, 1983: 115-118)

1.2.2.1. Walter Benjamin ve İmajın Rasyonelleşmesi

20. yüzyılın en önemli Marksist estetikçilerinden ve kültür yorumcularından biri olarak görülen ve bir sosyal üretim formu olarak sanatın önemini savunan Alman düşünür Walter Benjamin, fotoğrafın ortaya çıkışını "*kamerayı, devrimci milenyumun girişinde icat edilmiş, çift-işlevli bir makine olarak tasvir etmiştir. Kamera bir taraftan, kapitalizmin yıkıcı, tüketici politik ekonomisinin örneğidir; o şeylerin 'aurasını', onları eşitleyici, otomatik ve istatistiki olarak rasyonel formlarda yeniden üreterek yok etmiştir"* (Mitchell, 2005:228).

Benjamin'e göre fotoğrafın ortaya çıkışı, sanatın toplumsal işlevinin değişimi ve politikasıyla yakın ilişki halindedir. Benjamin öte taraftan fotoğrafın icadını , gerçek anlamda devrimci bir üretim aracı olarak ifade etmiş, , sanatta ve insan algılamasında devrim yapma gücüne sahip bir araç olarak değerlendirmiştir (Mitchell, 2005: 228).

Benjamin, sanatın biçimci çözümlemelerini, tarihsel bir yaklaşım oluşturmak üzere toplumsal kuramlarla birleştirir ve bu bağlamda fotoğrafçılığın, tarih ve tarihsel gerçekliğe nasıl yeni bir boyut getirdiği ile ilgili tartışmaları farklı bir boyuta taşır.

Fotoğraf, Benjamin'in ilk kez 1931 yılında yayımlanan "Fotoğrafın Kısa Tarihçesi" isimli çalışmasında kuramsal bir nesne olarak ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda kültür teorisi üzerine çalışan Benjamin, tarih üzerine fikirlerini oluştururken sosyal dünyanın anlık görünümlerini yakalayan fotoğrafçılığı bir araç ve yeni bir alan olarak değerlendirmiş; bu anlamda fotoğrafın görevini hatırlamanın bugün ve geçmişi birbirine bağlayan anların inşası olarak görmüştür.

Mekanik çoğaltma çağında sanatın aurasının kaybolduğunu söyleyen Benjamin, aura kavramını ontolojik bir kategori değil, tarihsel bir kategori olarak tanımlar. Aura el ile yapılmış nesnenin sahip olduğu, ama mekanik yoldan üretilmiş, yapıtın sahip olmadığı bir şey değildir. *Benjamin'e göre, bazı fotoğrafların bir aurası varken,*

Rembrandt'ın bir resminin mekanik çoğaltma çağında aurası yitirilebilmektedir (Crimp, 2002: 123). Bu nedenle biricik olan, yani orijinal olan, kıymetlidir ve değerini zamana rağmen ve ona tanıklığı sayesinde sürdürmektedir. *Sanat eserinin bu biriciklik özelliğinden kaynaklanan tarihsel tanıklığı, gelenek taşıyıcı hakikiliği, sanat eserinin halesini, etrafındaki atmosferi oluşturmaktadır.* (Crimp, 2002: 84).

Walter Benjamin, fotoğrafı herhangi birinin gözüyle görülebilen rutin ve tekrarlanabilir şekilde geçmişi şimdiye getirebilme özelliğinden dolayı, "buradalık ve şimdilik" kavramları ile açıklar. Simon bu bağlamda Benjamin'in fotoğrafla tarih arasındaki ilişkiye paralel olarak tarihi, bir kurgu ve bir inşa olarak görmekte, aynı zamanda çalışmalarında çizgisel olmayan, bir anı ele alan zaman algısını ön plana çıkarmaktadır. "Tarih, bağdaşık ve boş zamanın değil, şimdiki zamanın oluşturduğu bir kurgulamanın nesnesidir" (Benjamin, 1995: 40)

Simon bu anlamda fotoğrafı burada ve şimdi olan geçmişle yüzleşmek için kullanmaktadır. Benjamin'in özellikle şimdi, yeniden üretim, diyalektik görüntü, rastlantı kıvılcımı, auranın aktarımı, şimdi ve buradalık, biriciklik gibi kavramları Simon'un çalışmalarında fotoğraf ve tarih arasındaki ilişkiyi çarpıcı biçimde yeniden ele almaktadır.

1.2.2.2. Fotoğrafın Ölümü

21. yüzyılda devam eden post-modern olarak tanımlanan süreç, fotoğraf gerçekliğinin fotoğrafı çeken kişinin gerçekliği olduğunun fark edilmesine ve teknolojik gelişmelerle izleyicileri imgeleri değerlendirme konusunda daha şüpheci olmaya sevk etmiştir. Post-foto grafik çağ kavramının erken kullanımlarına 1991 yılında Photovideo adlı çalışmada ve 1992 yılında William Mitchell'in The Re-configured Eye adlı kitabının alt başlığı olan "Post-fotografik Çağda Görsel Gerçeklik" adı altında rastlamamız mümkündür. Mitchell, sayısal görüntüleme teknolojisinin ortaya çıkışını, sosyal ve kültürel deneyimlerin yeni biçimlerinin ortaya çıkışmasına neden olan özü sağlayan, *yeni teknolojinin hızla kristalize olması şeklinde tanımlanabileceğini dile getirmektedir* (Mitchell, 1992: 20).

Gelişen sanal teknolojilerin gerçekliği, günümüz gerçekçiliğinde üretim kapasitelerini, fotoğraf teknolojilerinin, bilgisayar ve video teknolojilerine yaklaşması bir devrim olarak imaj kültürümüzde bir devrim olarak tanımlanmıştır. Teknolojik ilerlemenin imaj yaratımının da sağladığı sonsuz olanak, özgürlük gerçekliğin üretiminde yeni sonuçlar ortaya koymasının yanı sıra fotoğrafın ölümü, post-modern kültürün doğuşu, imaj devrimi gibi kavramları gündeme taşımıştır. Post-fotografik çağa geçişe farklı bir yorum getiren Arthur Kroker, süreci sosyo-ekonomik olarak değerlendirir. Sayısal fotoğrafın ortaya koyduğu yeni post-fotografik çağ, artık nostaljik bir gelişmeyi de işaret etmektedir. Kültür üretimleri olarak görsel temsillerin veya fotografik yapıtların oluşturduğu arşivlerin yerine; onların kodlanmış, sayısal temsillerinin konulması endişesi ve buna bağlı olarak tekelleşmeye dayalı kapitalizmin kıt kaynaklı pazar oluşturma kaygısı sisteme eklenmiştir. Bu bağlamda oluşturulan sayısal görüntüler orjinal fotoğrafın kendisinden çok, onun sayısal simülasyonları haline dönüşmektedir. (Mitchell, 1992:20)

Geoffrey Batchen[2] fotoğrafın ölümü söylemini "*yalnızca optik ve kimyadan değil, özellikle modern bir iktidar, bilgi ve özne bükülmesinden*" kaynaklandığına değinmemiz gerektiğini savunur (Batchen, 1990: 11).

Günümüz sanatında gerçeğe ulaşma sürecinin daha önceki çağlardan daha karmaşık hale gelmesi, oxymoron bir ifadeyle kaçınılmazdır. Gelişmiş yeni teknolojiler hem görsel bilginin işlenme ve çözümlenme tekniğinin gücünü hem de etkisini büyük ölçüde genişletmiştir.

Gianni Vattimo[3] ise bu gerçeklik deneyimini şöyle tarifler: "*Sapkın bir içsel mantıkla, tekno bilimle ölçülüp işlenen nesneler dünyası ticaret ve imajlar dünyası, kitle iletişim araçlarının fantazmagoryası haline gelmiştir"* (Vattimo, 1992: 8)

[2] Geoffrey Batchen günümüz gerçekliğinde yanılsama, doğa, kültür ve teknoloji arasındaki çelişkileri fotoğraf üzerine kuramsal olarak tartışmaya açan eleştirel bir teorisyendir

[3] Gianni Vattimo, postmodernlikten sanata, ütopya hayallerinden modernlik deneyimlerine kadar içinde bulunduğumuz çağın belirsiz nitelenen bir çok konusuna temas eden yazılarıyla özgün yorumlarda bulunan bir kültür teorisyenidir.

Gerçekliğe, görünen ve görünmeyen alanlar arasındaki sınırların bulanıklaşması olarak bir kavrama noktasından baktığımızda, teknolojinin imajları algısal bir tavırdan ziyade imajları kavramsallaştırma arasındaki ilişkiyi öne çıkartan bir yaklaşıma doğru evrim geçirdiğini söylememiz gerekir. Jean Baudrillad'ın tespitiyle *'Yapar gibi görünmek ya da ikiyüzlülük etmek gerçeklik ilkesine dokunmuyor; burada iki durum arasındaki farklılık daima apaçık ortadadır, fakat sadece maskelenmektedir. Halbuki taklit, 'doğru' ile 'yanlış', 'gerçek' ile 'kurgu' arasındaki fark(lılığ)ı tehdit ediyor'.* (Bauldrillard, 1988:120)

Gerçeklik ve imaj arasındaki ayrımın ortadan kaldırıldığı ve gündelik hayatın estetikleştirildiği nitel olan yeni topluma, simülasyon dünyasına ya da post-modern kültüre sevk eden şey, imaj üretiminin yoğunluğudur. Baudrillard' ya göre (1988:12: 151) sanat, ayrı bir gerçeklik olmaktan ziyade artık üretime ve yeniden üretime dahil olan bir süreçtir. Baudrillard içinde bulunduğumuz gerçekliği; gerçek ve kurgu arasındaki ayrımın bulanıklaştığı, farklılık, perspektif ve derinlik yanılsamalarının sona erdiğini, görüntülerin asıllarından daha gerçek bir şeye dönüştüğü . "hipergerçeklik" durumu üzerinden tariflemektedir.

Jean Baudrillard'ın (1998:12) vurgusunu yaptığı simülasyon ya da hiper gerçeklik kavramı, bir köken ya da gerçeklikten yoksun olarak gerçeğin modeller aracılığı ile türetilmesi şeklinde açıklanmaktadır. Baudrillard görüntünün simülasyona dönüşmesini üç aşamada özetler.

> *"Birinci aşama derin bir gerçekliğin yansıması olan görüntü ve bu aşama ona göre olumludur, olumsuz olan ikinci aşama derin bir gerçekliği değiştiren ve gizleyen görüntü, üçüncü aşama ise derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen görüntü, üçüncü aşamanın ardından gelen süreç ise gerçekliğin hiçbir çeşidi ile ilişkisi bulunmayan yani kendinin saf simulakrı olarak görüntü" (Baudrillard, 1988:12)*

Kroker ve Baudrillard' ın görüntünün geleceği ile ilgili bakış açılarından yola çıkılırsa, Baudrillard'ın üçüncü aşamada vurguladığı; analog olarak üretilmiş fotoğraf görüntüsün yerini, onun sayısal olarak kodlanmış taklidinin alması şeklinde yorumlanabilmektedir.

İmajlar dünyasında, imajların görünürlüğü hem bir açıklık hem de belirsiz bir kuşkuya neden olmuştur. Yarattıkları kapsamlı görme ve tam algı olanakları nedeniyle, sadece görülen, bakılan değil aynı zamanda okunmaya da açık ifade kaynakları olurlar. Günümüzde bir fotoğraf artık görülmez, tersine 'okunur' (Baker, 2010:249). İmajların bu şekilde çoklu duygulanımlar yaratarak, bilincin ötesinde ve altında bir yerlere değmesi hem şans hem bir tehlikedir. Ulus Baker'e göre bu faydalara ve tehlikeleri gözeten, görsel-işitsel imajların etkin bir şekilde okunması ve kullanımına yönelik yeni bir 'görsel pedagoji' gereklidir. İmajlarla dolu dünyanın okunabilirliği sürekli kendine müdahale ederek katlanarak çoğalır.

1.3. TARYN SIMON'UN ÜRETİM PRATİĞİNE KAYNAK OLABİLECEK FELSEFİ VE PSKOLOJİK REFERANSLAR

Zamanımızda yaşanan felaketlerin, büyük yıkıcı savaşların karşısında insanların da kolektif kayıtsızlıktan destek bulduğu bir gerçektir. Don Delillo'un 'Beyaz Gürültü' adlı romanında etkileyici şekillerde betimlediği gibi imajlar dünyası, kendisini tekrarlamaya ve bu otistik tekrarların sonucunda alt parçalarına bölünmeye, belirsizleşmeye, renk ve çizgi karmaşalarına dönüşmeye başlar. Ekranlar üzerine düşen başka yaşamlar, ilişkiler, yüzler bizimle alakası olmayan nesnelere dönüşür ve gerçekliği birer görüntü gibi izleyebiliriz. Ekranın koruyuculuğu korunaklı bir siper sağlar. "Ekran sayesinde hayata karşı acımasız ve kayıtsız olabiliriz" (Robins, 1999:137).

Gerçekliğin cansızlaşması mutlak noktaya geldiği zaman yalnızca kendi yansımalarımızı görebiliriz; vizyon *otistiktir*. Bu deneyim benlik merkezli zihinsel aktiviteden çıkıp dışsal dünyayla ilişki kuramama haline tekabül etmektedir. Bunu bir fırsat olarak değerlendirebilen düşünür. Johann Arnason, fotoğraf imajının temasıyla, bireyin dikkat ve gözleminin görme ve hissetmeden, düşünme ve aydınlanmaya doğru, dünyaya alternatif bir biçimde bakmayı yeniden öğrenmeye yol açabileceğini öne sürmektedir. *Bu dünyaya olan bakışımız onun karşısında tavrımızla ilgilidir* (Reason, 1994:167-169).

Merlau Ponty[4], gerçekliğe temasla bir süreklilik içinde olma halini düşünerek, elle tutulur, gözle görülür bir dünya olarak tahayyül etmek ister. Cezanne üzerine yazdığı makalesinde sanatçıyı "dünyanın nasıl dokunduğunu görünür kılmaya çalışan kişi" olarak tanımlar. Gözleriyle dokunma ve başka duyumlar yaratma olasılıklarını tartışır. Okşanan şeye tam olarak dokunulamasa da dokunuş, görmenin uzaklaştırdığı nesneyi fazla yakınlaştırır. (Ponty, 1964: 19)

Taryn Simon'un sanatsal üretimi, dışarıdan birisinin gözüyle bir fotoğrafçı gibi çalışmasını ön görmesine rağmen çalışma sahası gerçekliğin semantik yapısı ve güç hiyerarşileriyle dolu çelişkilerinden beslenmektedir. Sanatçının üretim süreci; ulaşabilmesi gereken yazışmaları, telefon görüşmelerini, uzun araştırmaları ve yolculukları içerir. Bu ilişkisel olarak ekonomi-politik bir evren olarak Simon'un yeni dünya düzeni denilen karmaşalar dünyasına dahil ve müdahil olmasıyla üretimlerini biçimlendirir. Tıpkı Julia Kristeva[5]'nın sorduğu gibi "eninde sonunda dünya olayları nerede yer alıyor? Televizyon ekranında mı? Bedenlerimizin, duygularımızın, hayal gücümüzün soluduğu havada mı? "(Kristeva, 1991: 30).

Ekonomi-politik bağlantılarla gerçekliğe yaklaşımında sanatçının görünmeyen bir dünyada Zygmund Bauman, sanatın yazgısının gerçekliğe karşı koymak ve bu karşı koyuş/muhalefet yoluyla da *gerçekliğin elinden aldığı şeyleri eskiden olduğu gibi bugün*

[4] Merleau Ponty hem varoluşçuluk hem de fenomenoloji akımının önemli bir temsilcisi olarak kabul edilen önemli bir düşünürdür.
[5] Julia Kristeva, 1970'li yıllardan itibaren kuramsal anlamda Dilbilim, göstergebilim, psikanaliz alanında eleştirel çalışmalara sahip önemli bir düşünürdür.

de yaşama yeniden kazandırmak olarak tanımlar. Bauman bu anlamda sanatın dönüştürücü gücünü, gerçekliği kendi başına sardığı körlüğün sonuçlarına karşı koruyarak, yaşanabilir kılmak olarak savunur (Bauman, 2000: 179).

Taryn Simon'un çalışmaları, yeni dünyanın ve yeni teknolojilerin üzerine yeniden düşünmemize olanak sağlar. Dünyaya bakış biçimlerimizi değiştirip değiştiremeyeceklerini ve değiştirebileceklerse bunun nasıl olması gerektiğine dair garip bir çelişki olarak kendilerini ifşa ederler. Sanal gerçeklikten dijital dünya tarafından yaratılan imajlara, fotoğraftan realite şovlara, kaçak malların ekonomi politik evrenine kadar uzanan geniş bir konu yelpazesini içinde barındırır. Simon bu anlamda günümüz dünyasında bulunan iletişim biçimlerini yaşadığı tekno-kültürün doğasını ve vaat ettiklerini anlayabilmek için fotoğrafı gerçeklik ve fantazya arasındaki sınırları ortadan kaldıran bir belge olarak kullanır

Simon'un sanatında kullandığı şey, fotoğrafın içeriği tarihtir. Simon'un dış gerçeklikle kurduğu sanatsal ilişki, geçmişte gerçekleşen olayın olduğu anı göstermekle beraber, görünmeyeni görünür kılmak için hepimizin bir parçası olduğumuz politik evrende kör noktaları, izleyicinin dikkatini yer ya da yön değiştirerek harekete geçirir. Jacques Ranciere çağdaş toplumun zamanını 'şimdiki zamanın uzantısından başka bir şey olmayan gelecekle homojen bir zaman olarak tanımlar. Böylece, "artık vaatlerle parçalara ayrılamayan" bir zamandır (Rancier, 1995: 6).

Tarry Simon'un fotografik gerçekliği imgelerin maddeleşmesiyle, söz ve yazının kendini açan imgelerini dokuduğu bir psikolojik metindir. Barthes, Camera Lucida'da *"Fotoğrafta hiçbir şey reddedilemez ya da dönüştürülemez"* (Barthes 1992:110) dediği manada Simon çektiğini dönüştüremez ama çekerken dönüştürür ve bir fotoğrafçı olarak her karenin ardından gerçekle arasında yeniden bir bağ kurar.

Sözlü kültürler de anlam üretmenin ve saklamanın yanında hatırlama ve belleğin teknik olarak desteğine ihtiyaç duyar. Simon'un fotoğraf ve metin ilişkisinde ortaya çıkan dil dışı temsiliyet hazır imge ve simgelerin mevcut anlam bağlantılarını bozarak, beraberinde farklı bir şekilde tekrar ve tekrar birleştirilebilene işaret eden ve edilene ilişkin yeni alanlar yaratabilmesidir. Bu anlamda Simon'un eserlerinde

kullandığı imgelerinin ortaya çıkışını belirleyen bu psikolojik temsili üzerine Lacan'ın psikanalitik kuramına değinmek gerekir.

1.3.1. Psikanalitik Bakış (Lacan)

Jacques Lacan [6] 'a göre öznenin bir merkezi yoktur. Lacan bireyin özgürlüğünün bir yanılsama olduğunu ileri sürerek kendini bilen bir özne kimliğinin üstünü çizer. Özne bu sistemde ötekinin farkındalığı yoluyla yapılandırılır ve bu farkındalık vasıtasıyla kişinin kendi eksikliğinin farkındalığı doğar. Lacan'ın psikanalalitik kuramı kendi içinde bağımlı ve ayrılamaz üç katman üzerinden kendini temellendirir. Gerçek, imgesel ve simgesel, bu üç katman en başta gerçek yaşamın değil ruhsal (psişik/psychique) yaşamın üç ayrı düzlemini işaret eder.

1.3.1.1. Gerçek Katman

Lacan, "gerçek" katmanını (le reel) terimiyle ifade eder, simgeselleştirilmesi mümkün olmayanı. Burada kast edilen "gerçeklik" anlamında kastedilen "gerçek" değildir. Sigmund Freud'un id, ego, süperego üçlemesini çağrıştırır bir şekilde Lacan'ın da imgesel, simgesel ve gerçek üçlemesinin bir bölümünü oluşturan gerçek, ruhsal yaşamın bir düzlemi olarak, *"bir şekilde, şu bizi bekleyen bilinmeyendir, her zaman bizden önde olan, adı konulamayan, simgeselleştirilemeyen veya imgelenemeyendir."* Bir başka ifadeyle gerçek, gösterileni olmayan şeydir, saf bir gösterilendir (Nasio, 2009: 51).

1.3.1.2. İmgesel Katman

İmgesel düzen "kendi ve öteki" "öteki olarak kendi" nin bir karışımıdır. Lacan tarafından bu ara ruhsal konum; seslerin, renklerin, basit edimlerin ve dilin simgesel dünyası arasında bir geçiş aralığı olarak düşünülmüştür. Lacan'ın ünlü ayna evresi imgesel düzenin bir parçasıdır. İmgesel düzende, gelişimin ayna evresinde altı ay ile on sekiz ay arasında, çocuk bir imge olarak kendinin farkına varır. Bir aynada kendini fark

[6] Jaques Lacan, Sigmund Freud'un psikanalitik çalışmalarını yeniden yorumlanmasıyla beraber antropoloji felsefe ve dilbilim gibi disiplinler arası geliştirdiği kavramsal yaklaşımla kuramsal psikanalizin yapısökümcü kuramcısı olarak bilinmektedir.

eder, kendi görüntüsüyle bütün olarak özdeşim kurar ama aynı zamanda henüz koordine edilmemiş bedenini parçalı olarak deneyimler. Lacan bu durumu "kişinin bir dış görüntü yoluyla kendini tanıması, kendine yabancılaşma yoluyla tanımlanmaktır" olarak ifade eder. (Abrevaya, 2000:73)

Lacan'a göre, kendine yabancılaşma yoluyla kendini yanlış tanıma (Zizek'in yamuk bakmak) olarak tarif ettiği durum öznenin kurulması sürecinden ayrılamaz, çünkü özne asla kendisini bakan noktasına yerleştiremez. *Bu yüzden kastrasyonun belirmesi, nesne ile özne, "neye baktığım ile ne olduğum" arasındaki ayrımı bozduğundan, izleyicinin imgesel tanımlamalarına yoğunlaşmak kuramsal olarak yetersizdir. Bu nedenle, ekran ya da perde, öznenin bakışıyla karşılaşan ve buna karşı çıkan yabancı bir geçirimsiz unsur haline gelir* (Wright, 2002: 55-56)

1.3.1.3. Simgesel Katman

Lacan'a göre özne ancak simgesel düzleme girdiği zaman "Ben" olur. Simgesel düzen; önceden var olan dil, çocuğun annesinden ayrılışı sonucu oluşan arzu ve babanın çocukla anne arasındaki ilişkiye müdahalesi sonucu oluşur. Bir dönemde ayna evresini deneyimleyen çocuğun kendisiyle ilgili bilgisini farkını anneden ayrı oluşunu ve cinsel ayrımlarına ilişkin bir kendilik resmidir. Simgesel düzeye geçerken ortaya çıkan bu yüzeysel kimlik oluşumu, özneleşme süreci görsellik yoluyla olanaklı olur. Benlik bu anlamda imgesel düzeyi terk eden bir varlığın aynı düzlemindeki yansısına bakarak yarattığı bilinçdışı bir inşadır.

Lacan'ın bakış kuramı pek çok eleştirmen ve sanatçı için kabul gören niteliklere sahiptir. Lacan kuramında bakış; göz ile görme arasında bir kırılmayı ifade eder.

Kişinin kendini görüşü ve anımsayan şeyin bakışı arasındaki ilişkide bir asimetri vardır. Lacan sanata kendi arzumuzla ilişkili olarak nasıl sunduğumuzu anlamak için bakar. Bizi sanata iki amaçla bakmaya davet eder: bakma eylemindeki arzumuzun farkına varmak "yazar"ı değil "metni" dinlemek, okumak ve yorumlamak.

Lacan "lütfen dikkatinizi yazarın psikolojisinden ziyade metne verin" çağrısında bulunur (Barrett 2012:65).

Lacan imgeselin ve simgeselin dışında, dilsel edimler tarafından dolayımlanmamış varlıkların dünyası saydığı "Gerçek"e bu yüzden ulaşamayacağını belirtir, "gerçek" kaydedilemeyen, ya da bundan kaçan bir boşluk olarak, travmatik etkiler üretir. İşaretleme, imge ve simgeler içerisinden gerçeğin ifadesi her zaman görülene, dile gelebilir olana yönelir (Kirby 1997:110)

Taryn Simon'un çalışmalarının imgesel dünyası Lacan'ın imgesel ve simgesel dışında dilsel edimler olarak bilinebilir hale gelmemiş varlıkların dünyası olarak atfettiği 'Gerçek' aşamasına gönderme yapar. Simon bakışı Lacan'ın kaydedilmeyen, kaydetmekten kaçan travmatik etkiler üreten 'Gerçek'in travmatik bir boşluğuna işaret eder. Bu anlamda Lacancı 'gerçek' adını verdiği katman ve Simon'un bakışı birbirilerini destekler.

Konuşmanın ve tariflemenin yetersiz kaldığı bir alanda dil yetisi acizleşir. Bir boşluğun duyulur olması hali olarak 'gerçek' kendisinin görünür, duyulur imgesini sunmadığından, ancak bir "sendeleme", simgesel anlamda bir başarısızlık gibi okunur. *Gerçeğin duyuşu gibi kaydedilen ona dair ifadenin olanaksızlığı, imgesizliğidir* (Zizek 2002:186,187).

1.3.2. Bakışın İktidarı (Sartre & Foucault)

J. Paule Sartre[7] "Varlık ve Hiçlik" adlı eserinin "Bakış" başlıklı bölümünde birbiriyle rekabet halindeki bakışların mücadelesinde göze merkezi bir konum verir ve bakışın tek öznesi olabileceğini savunur. Bakışlar arasındaki iktidar mücadelesi, bakışın öznesi konumunu elde etmek için girişilen bir sürekli bir meydan okumadır. Sartre göre bakış öteki tarafından görülüyor olma durumu 'ben'i nesneleştirir ve özgür bir özne olabilmek için bakışa direnmek gerekir.

[7] Jean-Paul Sartre, 20. yüzyılın önemli düşünce adamlarından biri olarak kökten bir özgürlük anlayışını vurgulayan varoluşçu akımın sözcülüğünü yapmış düşünce yazı ve romanlarıyla varoluşçuluk düşüncesiyle bütün bir yüzyılı derinden etkilemiştir.

Michel Foucault ve J. P. Sartre'de bakış kavramı, bir iktidar sorunsalı olarak benzer ortaklıklar gösterir. Bakış, Fransız düşünür ve toplum teorisyeni Michel Foucault tarafından soykütüksel bir okumayla "iktidar-mücadele alanı" olarak incelenir.

Foucault bilgi üretimini başkaları üzerine kendini var eden bir iktidar kavramı üzerinden sorunsallaştırır ve buna bağlı olarak da ötekileri tanımladığını öne sürer. *Foucault'cu anlamda bilgi, özgürleşmenin önünü keserek gözetlemeye, düzene sokmaya, disipline etmeye yönelik bir kip halini alır* (Sarup, 2004: 101).

İktidar ve bilgi doğrudan birbirlerine bağlıdırlar. Bilgiyi üreten iktidardır. Bu durumda bilgi iktidar hem bilgiyi hem de iktidarı biçimlendiren bir konuma gelmiş olmaktadır. Bu bağlamda Foucault'a göre iktidar; *"kendi örgütlenmelerini kendi oluşturan, güç ilişkilerini dönüştüren, güçlendiren ya da tersine çeviren bir süreç ve bu güç ilişkilerini etkili kılan stratejiler olarak anlaşılmalıdır*" (Canpolat, 2003: 99).

Foucault, bakışı, temsil kavramı etrafında tartıştığı, iktidar kavramı açısından inceler ve bu dönüşümleri tarihsel örneklendirmeyle açıklamaya çalışır. Foucault, bakış üzerinden iktidarı panoptik kavramıyla ele alır. Panoptik, görülmeden gören, hükmedici iktidarın bakışıdır. Foucault tarihsel arkeolojik çalışmalarında, dinler tarihinde "tanrının görülmeyen bakışı" inancı nedeniyle "bakış" hep bir iktidar, denetim, gözetim, yönetim özelliğini vurgular. Bakış kavramı görülmeden gören tanrının bakışı ile aynı anlamdadır. Panoptik[8] bakıştaki iktidar, baktığı nesneyi dönüştürür, çünkü bakışın sahibi öznedir ve iktidar olarak güç ondadır.

Michel Foucault, Velázquez'in 1656 yılında resmettiği Las Meninas adlı tablosunda, aslında neyin temsil edildiği sorununu Kelimeler ve Şeyler adlı kitabında tartışmaktadır. Foucault bu çalışmasında, kuramsal olarak Rönesans sonrası dönemi temsilin üretimi, temsilin nesnesi ve temsilin öznesi ayrımı görüşünün, 17. yüzyıl İspanyol ressamı Diego de Silva y Velázquez'in Las Meninas (Nedimeler) tablosunun

[8] Panoptikon, İngiliz filozof ve toplum kuramcısı Jeremy Bentham'ın 1785 yılında tasarlamış olduğu hapishane inşa modelidir. Panoptikon'un temelinde yatan ilke, tek odalı hücrenin içindeki sakine saklanacak hiçbir yer bırakmaması, buna karşılık dış cephedeki duvarın penceresinden gelen dış ışığın kuledeki nöbetçilere mahpusun her hareketinin bir silüetini izleme olanağını sağlamasıydı. Michel Foucault bu kavramı baskıcı olmaktan ziyade yaratıcı bir bio-iktidar modeline kuramsal olarak yerleştirmiştir.

üzerinden açıklamaya çalışır. Bu kuramsal açıklama, temsili yapılan şeyin, temsili dışında başka bir şeyin temsili olarak okunabileceği gerçeğine odaklanmaktadır. Temsil, bu anlamda ikinci düzlemde işlev gören bir temsilin temsili olarak açıklanmıştır. Foucault, resmin öyküsünü araştırarak temsil edilenin ne olduğunu tartışır.



Fotoğraf 1 Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, **Nedimeler** tablosu, Tuval üzerine yağlı boya, 318x276cm. 1656-1657

Velazquez' in *Nedimeler (Las meninas)* tablosu açık bir metin olarak birçok farklı yoruma konu olmuştur. Tablonun kendisi bir temsil alanının paradigması gibidir. Buna göre, resmin düzeni tasvir alanının dışında yer alan merkez çevresinde ve tasvir

nesnesinin tabi olduğu ve sergilediği bir hükümdarın bakış açısından yola çıkılarak yapılır.

Las Meninas adlı tablonun kompozisyonundaki kişiler olarak gösterilen ressam ve nedimelerin bakışlarındaki ilgi odağında izleyici olarak bizim bakışlarımız yerine Kral ve kraliçenin bakışları kendini göstermektedir.

Foucault, bu tabloyu 'temsil' kavramı merkezinde üç aşamalı olarak tartışır: birinci aşama olarak temsilin üreticisi olarak ressam; ikinci aşama olarak, temsil edilen nesneyi (tabloda resmedilen kişiler ve bakışları); üçüncü ve son aşama olarak da, temsil edilene bakan kişi olarak izleyici/özne.

Foucault'un Kelimeler ve Şeyler adlı çalışmasında bu üç aşama şöyle ifade edilmektedir.

..."Ressamın gözleri seyirciyi bakışlarının alanı içine yerleştirdikleri anda, onu kavramakta tablonun içine girmekte zorlamakta, ona hem ayrıcalıklı hem de zorunlu bir yer .. (Foucault 1994: 29-30). Açarak aynanın yansımasını tüm bakışları toplayan merkezi iktidar konumunun kral ve kraliçe ait olduğunu işaret etmektedir. "Ç*ünkü ressamın kendisini çalışırken temsil ettiği sırada karşısına bulunan şey odur, çünkü tabloda gösterilen bakışlar, ressamın gerçek yeri olan, kral ve kraliçenin bu saymaca yerine yönelmişlerdir, nihayet sınırsız bir göz kırpması anında ressam ve hükümdarın yer değiştirtildikleri bu ikircikliği yerin konuğu, bakışı tabloyu bir nesneye, bu esas damganın saf temsiline dönüştüren seyircidir."* (Foucault, 1994:401)

Tıpkı klasik tiyatro temsilinde olduğu gibi; sahne aslında hükümdarların bulunduğu, dışarıdaki ideal bir 'merkezden' itibaren düzenlenirdi. Batı'daki başlıca görsel temsil sistemlerinin Rönesans'tan itibaren resim sanatı ve 20. yüzyıl boyunca sinema sanatı, bir hükümdarın veya erkek bir öznenin, kısaca kendini temsil etmekle meşrulaşan bir iktidarın merkezi ve egemen bakışına göre düzenlendiği söylenebilir.

Fotoğraf, bir iktidar aracı olarak sömürgecilik döneminde teknolojik devrimin bir parçası haline gelmiş, ötekiyi kategorize etmek, tanımlamak, kimi zaman da bir öteki

icat etmek amacıyla kullanılmıştır. Örneğin fotoğraf makinesi sayesinde özellikle antropologlar, üzerinde çalıştıkları insanların görüntülerini kayıt altına almışlar ve veri kaynağı olarak kullanmışlardır. Gregory Bateson ve Margared Mead, Byres Collier gibi antropologlar antropolojik ve etnografik çalışmalar için araştırma tasarımı teşkil edecek modeller ve anlayışlar önermişlerdir.

Oysa Lacancı bakış kavramında durum tam tersidir. Bakış nesnedir. Bakılan, bakışı üzerine alan, üstlenen öznedir, bakan ise nesnedir.

İmge, işaret edilen bir nesnenin olabildiğince yakınında olabilme çabasıdır. İmgeye karışan nesne, öznesinin ufku dışına çıkamaz, görüngü niteliğini kaybetmez (Lacan imgesel düzeyin ürünlerini ses ve resimlerin bir kaynaşması olarak görür. Yazı ise daha çok simgesel kılınmış bir dünyanın ifadesidir.)

1.3.3 Gösterge Bilimsel Bakış (Roland Barthes)

Roland Barthes, göstergebilim alanındaki çalışmaları ile ünlü bir Fransız edebiyat eleştirmeni, bir filozof aynı zamanda bir kültür teorisyenidir. Kişisel geçmiş ve anılarından, fotoğrafa bakışından yola çıkarak fotoğrafın ne olduğu sorusuna yanıt aramış, fotoğraf ile ölüm arasındaki ilişkiyi sorunsallaştıran kavramsal bir tartışmaya yol açmıştır.

Taryn Simon'un sanatsal tavrını oluşturan bakışını incelerken Roland Barthes'in 'Camera Lucida' adlı çalışmasına değinmemiz gerekir

Barthes, adı geçen kitabında fotoğrafın tarih ve aynı zamanda ölüm üzerinden yaşamsal olarak tartışıldığı bir karşılaşma deneyimini sorunsallaştırır. Barthes bu çalışmasında kişisel geçmişinden, anılarından ve fotoğrafa bakışından yola çıkarak fotoğrafın ne anlama geldiği sorusuna yanıt aramış, fotoğraf ile ölüm arasındaki ilişkiyi sorunsallaştıran kavramsal bir tartışmaya yol açmıştır. Fotoğrafın zamana doğrudan temas edebilir olma özelliği insana tuhaf, kimi zaman şiddetli bir karşı karşıya kalma deneyimi sunar. Bu karşılaşma deneyimi, kaderi olan dünyayı çok parçalı gören insanın, kendi içindeki tamamlanmışlık duygusunu doyurmaktan ziyade zamandan koparılan

yaşamını onun hizmetine sunmaktadır.

Barthes'ın bu çalışması, onun fotoğraf ve fotografik gerçekliğin doğasına ilişkin yazdığı denemelerden oluşur. Camera Lucida kelimesinin sözcük anlamı 'aydınlatıcı kamera' anlamına gelir ve tarihsel olarak bağlamını Kepler'e kadar giden nesneyi resmetmek için kullanılan bir teknikten alır. Sanatçı için bir nesneyi resmetmek için kullanılan bu teknik baktığı nesneyi ve resim zeminini aynı anda birleştiren bir görüntü sunar. Camera Lucida adlı tekniğin bu çalışmaya isim verilmesi Barthes'in fotoğrafın basit bir temsil olmasının ötesinde hakikate temas etmekte olan bir vasıta olduğunu düşünmesinden kaynaklanmaktadır.

Barthes izleyiciyi bir fotoğrafa bakan özne ve bakılan bir nesne arasında bakarken, bakışın farklı dinamiklerini tartışırken yakınlaştırır. Bu bakış alanı, hem kendi içimizde hem gözümüzle kurulan algı ilişkimizde bakışımızı kurar. Barthes, gösterge bilimsel anlamlandırma sürecinden bahsederek açtığı çalışmasında, fotoğraf üzerine sorduğu soruların düşünsel gelişimi kesintisiz ama parçalıdır. Fotoğrafın özelliklerinin izini araştırırken, tartışmaya açtığı alanın sınırlarının olmadığını fark eden Barthes'in, bir fotoğrafın nerede başlayıp nerede bittiğini bilmediği bu alanda kendi duyum ve algılarını tartışmaya açar. Bu noktaya geldiğinde *"fotoğrafın üç değişik uygulamanın (ya da üç değişik duygunun, niyetin) nesnesi olduğunu gözlem[ler]: yapmak, maruz kalmak ve bakmak"* (Barthes, 1992: 23).

Barthes kendi deneyimlerinden yola çıkarak bakış kuramını özne ve nesne dialektiği açısından ele alır. Bakan ve bakılan ilişkisinde fotoğraf yeniden yaratılırken, fotoğrafçının seçim hakkı keyfi değil zorunludur. Fotoğrafın var olabilmesi için yaşayanın ölerek bir nesne haline dönüşmesi gerekir. Bu Barthes'in *"Fotoğraf özneyi nesne, hatta bir müze nesnesi haline dönüştürmüştür"* dediği durumdur (Barthes, 1992: 27).

Barthes kendi poz verme deneyimini, kameranın kendisini nasıl bir nesneye dönüştürdüğünü gözlemlerinde ayrıntılı olarak belirtir.

Barthes için bu gizli an, garip bir nesnel zamanın içinde hapsolmuş ve kendini tuhaf hissetmenin dışında veya ötesinde bir biçimde, ölüme yaklaşan bir zamanın tarifidir. Bu yüzden Barthes'in kendi fotoğrafında belirleyici olan vurgusu, bakıştaki "niyet, ölüm" dür. İmgeden başka hiçbir şey olmayan bir nesneye doğru atılan adımı görmekteyiz. Barthes, bu anlamda fotografik imgenin gerçeklik sağlaması ve görüntünün bir yüzeyde sabitlik anıyla yakalanması durumunu temsil edilen bir hayalet-varlık kavramına işaret eder.

Barthes'e paralel olarak Susan Sontag'da fotoğrafın gücünü, ölümü sürekli hatırlatan bir araç olarak, Latince anlamıyla 'memento mori' olmasından gelmektedir olarak ifade etmektedir. İnsan ve zamanın akışını arasında ölümlülüğü hatırlatan bu fotoğrafların insanda ehlîleşmemiş olana, arzuya, acıya temas edebilme özelliğini önemli bulur.

Barthes'in bu bağlamda fotoğraf kuramına büyük katkı sağlamış iki temel kavrama göz atmak gerekir. Barthes bu kavramları, 'studium' ve 'punctum' olarak adlandırır (Barthes, 1992: 41-42).

1.3.3.1. Studium

Studium, Latince kökeni olan ve bir şeye ilgi duyma, anlama, uygulama, çalışma gibi anlamları barındıran bir sözcüktür. Barthes studium kavramını, fotoğrafın gösterge bilimsel okunabilirlik alanındaki; imge ve işaret ettiği, gerçeklik arasında kurulu ilişkiyi vurgulamak için kullanır. Bu anlam da *Studium* "tam anlamıyla kaygısız tutkunun, değişken ilginin, tutarsız tadın geniş alanıdır" (Barthes,1992: 43). Barthes'e göre studium düzdür, görünen yapısı ile kodlanmamıştır.

1.3.3.2. Punctum

Punctum ise Studium' un aksine beklenilmeden gelen, bir fotoğrafa baktığımız anda bizi alıştığımız, alandan dışarda bırakan, tek bir ölçütü bulunmayan, bakan kişiyi delip geçen, adlandırılamayan bir öğedir. Punctum hiçbir ortak dille, tarihsel sosyal kültürel göndermeyle açıklanamayan, fotoğrafın bir köşesinde yer alan ufak bir

ayrıntıda kendini var eden kişisel etkilenmeye açık bir varoluşa aittir Barthes'in ifadesiyle Punctum *"Bir eklemedir: fotoğrafa eklediği şey aslında zaten orada olan bir şeydir"(Barthes, 1992: 28).* Barthes'ı heyecanlandıran, bağlayan, tutkulu biçimde çeken şey bazen de adlandıramadığı olarak var olan şey 'Punctum'dur: *"ısırık, benek, kesik, küçük deliktir –ve ayni zamanda zarın her bir atılışıdır… Beni bereleyen, bana acı veren o kaza"* dır (Barthes,1992: 29)

Barthes için Punctum bazen, bir 'kör alan', bazen de fotoğrafın görünmeyen bir parçasıdır. Punctum *"belli bir görünmezlik (...) barındırır" (Barthes, 1992:31),*

1.3.4. Yamuk Bakmak (S.Zizek)

Slavoj Zizek, bir düşünür olarak gerçekliği ve onu yapılandıran fantazi alanını 1970'lerden bu yana film analizlerine egemen olan göstergebilimsel yöntemin tek katmanlı çözümleme yöntemiyle, filmin yüksek metin (hipertext) kurgusuna ve çok katmanlı yapısına dikkat çeken bir kültür teorisyenidir.

Zizek için popüler kültür özellikle sinemada kullandığı psikanalitik çözümleme yöntemini anlamak için öncelikle Freud'dan, Lacan'dan aldığı kavramları düşünsel dönüşümlerini incelemek gerekir. Zizek için bakmak, akıp giden sürekli bir eylemlilik halidir. Bakış ise bu devamlılığın içindeki, aklın sessizliğinin gözün müziğine dönüştüğü andır. Bu an'ı yakalayan bir ressamın, bir fotoğrafçının ya da bir sinemacının gözü olabilir. Bir anlık bakış (gaze) bazen çok katmanlı anlam yükünü beraberinde taşır.

Zizek, Lacan'ın bakış kuramından hareketle farklı bir denemeye girişir. Zizek gerçekliğin doğası ve gerçeğin ne olduğu sorusuna cevap arayarak başlar. Zizek'e göre; bir şeye dosdoğru bakarsak, onu *"gerçekte olduğu gibi"* görürüz; halbu ki, arzu ve endişelerimizin karıştırdığı bakış (yamuk bakış) bize çelişkili, bulanık bir görüntü verir. İkinci metafor düzeyinde ise tam tersi bir ilişki söz konusudur:

> *"Bir şeye dosdoğru, yani gayri şahsi, nesnel bir biçimde bakarsak, şekilsiz bir noktadan başka bir şey göremeyiz; nesne, ona ancak "belli bir açıdan", yani arzu' nun desteklediği, nüfuz ettiği ve "çarpıttığı" "şahsi" bir bakışla baktığımız takdirde açık seçik özellikler kazanır. Bu da objet petit a'nın, arzunun nesne-nedeninin kusursuz bir tarifidir: Bir bakıma, bizatihi arzu*

> *tarafından çelişkisiz varsayılan bir nesne. Arzunun paradoksu, kendi nedenini geri dönüşlü olarak varsaymasıdır, yani a nesnesi, sadece arzu tarafından "çarpıtılmış" bir bakışla algılanabilen bir nesne, "nesnel" bir bakış için var olmayan bir nesnedir. Başka bir deyişle, a nesnesi her zaman, tanımı gereği, çarpıtılmış bir biçimde algılanır; çünkü bu çarpıtmanın dışında, "kendi içinde" varlığı yoktur, zira tam da bu çarpıtmanın, arzunun "nesnel gerçeklik" denen şeye soktuğu bu kargaşa ve karışıklık fazlasının cisimleşmesinden, maddileşmesinden başka bir şey değildir. Objet petit a, "nesnel açıdan" hiçbir şey değildir, ama belli bir perspektiften bakıldığında, "bir şey" biçimine bürünür. (Žižek, 2004 :s.27)*

Žižek, Lacan'ın bakış/nazar (Fr. *regard*, Ing. *gaze)* kuramına paralel olarak anamorfoz kavramını gerçeğin doğasını çözümlemek için kullanır. Žižek anaformoz kavramını; görme duyusuyla kesin olarak kavranmayan, sabit ya da belli formu yokmuş gibi görünen nesnelerin özel bir bakış açısından algılanabilir olması anlamına gelme olarak tanımlar. Žižek bu anlamda anamorfotik nesneye en iyi örnek olarak, Genç Hans Holbein'in (D. 1497- Ö.1543) Sefirler tablosunu (1533) verir. Bu tabloda iki sefirin önünde, altta duran ve anlamsız bir döşeme deseniymiş gibi görünen şey, farklı bir açıdan bakıldığında algılanabilen 'yamuk' bir kafatasıdır.

2. BÖLÜM
ÇAĞDAŞ SANATTA DİRENİŞ VE TEMSİL POLİTİKALARI, KURAMSAL YAKLAŞIMLAR ÜZERİNE ARAŞTIRMACI YAKLAŞIMLAR

2.1. ÇAĞDAŞ SANATTA İKTİDAR VE SANATSAL TEMSİL

Çağdaş Sanatta temsil kavramı, sanatsal deneyimin bir öznesinin oluşturulması ve sanatsal üretimin koşullarını belirleyen (bu üretimin ortaya çıkması üzerinde denetim kuran) bir çerçevenin varlığının sorunsallaşması yla ilişkilidir. Bu çerçeve metaforu bir çeşit iktidarın vizorünü temsil eder. İktidar her türlü haliyle temsil veya tasvir edilirken , bu tasvirin dışında bırakılan her şey sanatçıların eliyle ortaya çıkma fırsatı bulur. Sanatın ve sanat üretiminin özerkliği, kurumların ve piyasa kurallarının mutlak gücü karşısında korunması imkansız bir hayal gibidir.

Theodor Adorno'nun Estetik teorisinde ifade ettiği gibi sanatta yaşanan çağın bir parçası olarak artık bir büyü bozumunun içindedir.

"*...Sanat açıklık niteliğini yitirdi . Sanat ile ilgili her şey açık hale geldi . Artık ne sanatın kendisi , ne herşeyle kurduğu ilişki ne de sanatın var olma hak kı kendiliğinden gelişiyor*." Adorno'nun burada ifade etmek istediği, özerk olma iddiasındaki bir sanatın var olma hakkıdır.

Sanatın temsil problemi, sanatçıların problematik olarak sanatın kendisini mercek altına almasıyla başlar. Marcel Duchamp'ın Çeşme adlı yapıtı bağlam olarak sanat nesnesini ve sanat nesnesinin bulunduğu bağlamı sorunsallaştırır. Avangard olarak tanımlanan bu tavrın kökeni, Dadaizm'den başlayarak, 1960'larda Joseph Kosuth ve Sol LeWitt tarafından kavramsal sanat tanımı ile sanat yapıtının nesne statüsünden ziyade bulunduğu konumu, söylemin kendisine bıraktığı yeni bir kavramsal bakışla tanımlanmıştır. Aynı tarihsel zaman diline rastlayan Fluxus hareketi kendi bağımsız algı ve eylemiyle sanatın sınırları ve sanatçının hareket alanı genişletmiştir.

Bu alan açıcı gelişme kurumsal eleştiri anlamında 1960'larda ilk dalga olarak

kabul edilen Hans Haacke, Dan Graham Michael Asher gibi sanatçıların kendi alanlarını yaratmalarıyla farklı bir düzleme taşınır. Sanatçılar bir çeşit vizör olarak sanatın kendisinden ziyade sanatın içerisinde bulunduğu politik evreni sorunsallaştırırlar. Hans Haacke, avangard kişiyi tarif ederken sınırlarla mücadele eden o sınırları bilen bir ideoloji çerçevesi üzerinden konumlandırır. Avangard denen kişi de, kültürel/siyasi çevresinin belirlediği sınırların en iyi ihtimalle kıyısından çalışır, ama hep o sınırların izin verdiği alan içinde kalır. " '*Sanatçılar'da, sevenleri ya da düşmanları da, hangi ideolojiye bağlı olurlarsa olsunlar, sanat sendromunun birbirinden habersiz ortaklarıdırlar ve birbirleriyle diyalektik ilişki içerisindedirler. Hepsi o çerçeve içinde işini görür, çerçeveyi kurar, çerçevelen*ir." (Haacke, 2005, 218)

> *M. Broodthaers, Daniel Buren, Michael Asher gibi sanatçılar bir nesne üretmekten ziyade, bu nesnelerin belirli bir anlama kavuştukları uzamı (kurumsal müze ya da tarihi mimari bir yapı) bir kesinti parazit yaratmayı amaçlayarak bir sanat eserinin sunulmasına destek olan yapıyı eleştirilerinin merkezi haline getirirler. Modern sanatta yapıtın biricikliğinin yerini, sanatçının seçimi ve deneyimin kendisi almıştır. Sanatçı bu anlamda konumunu; izleyicinin deneyim ve algısını genel anlamıyla 'iletişimsel' sorular üreten kişi olarak tariflemektedir. (Gintz, 2010:22)*

Bir direniş politikası olarak sanatsal tavır ; sanatsal deneyim kendi öznesinin oluşturulması ve bu üretimin ortaya çıkması üzerinde denetim kuran bir çerçevenin varlığının sorunsallaşmasını içermektedir . Bu çerçeve metaforu aynı zamanda bir çeşit iktidarın vizorünü temsil eder. Sanatın ve sanat üretiminin özerkliği, kurumların ve piyasa kurallarının mutlak gücü karşısında korunması sanatçıların izlediği stratejiler tarafından yeniden dolaşıma sokulur. Zygmund Bauman sanatın *yazgısını eskiden olduğu gibi gerçekliğe karşı koymak ve bu karşı koyuşu muhalefet yoluyla da gerçekliğin elinden aldığı şeyleri yaşama yeniden kazandırmak* olarak tarifler. (Bauman, 2000 :179)

Görünen ve görünmeyen alanlar arasındaki ilişkinin keşfi, belirli bir farkındalık düzeyinde, yeni düşünceleri beraberinde tartışmaya açmıştır.

2.2. ÇAĞDAŞ SANATTA KURUMSAL YAKLAŞIMLAR

2.2.1. Açık Yapıt

Umberto Eco[9]'da Nicolas Bourriaud'a öncül olarak okunabilecek yapıtın ilişkisel olarak çoğul katmanlı yapısına gönderme yapan 'açık yapıt' kavramını ortaya koyar ve bu çerçevede sanat yapıtını ilişkisel deneyim üzerinden tarifler. Eco'nun deyişiyle sanat yapıtı, farklı açılardan izlendiği ve algılandığı oranda estetik değer kazanır. *Bu yapıta özgün özünden uzaklaşmaksızın farklı titreşimler ve yankı zenginliği kazandırır*."(Eco, 2001: 10). Eco bu anlamda, edebi yorumlamalarda okurun rolünü ve metne verilen tepkilerin okurla metin arasında etkileşimci bir süreç olması gerektiğini vurguladığı gibi sanatta çokluk, çoğulluk, çokanlamlılık öğelerinin önemini de açık yapıt kavramıyla anlatmaktadır.

2.2.2. Metinler Arasılık

Günümüz sanatının çok seslilik ortamının ilişkisel temelleri 1960'lı yıllarda Julia Kristeva tarafından edebiyat ve sanatsal anlamdaki gelişmeler metinlerarasılık kuramı ile farklı biçimde vurgulanmıştır. Sanat yapıtları arasındaki sınırsız gönderme ve alıntılar durumu olarak tanımlanan "Metinlerarasılık" (intertextualite), "iki ya da daha çok metnin arasındaki ortak birliktelik ilişkisi yani temel olarak bir metnin diğer bir metindeki varlığı" olarak tanımlanır (Aktulum[10], 2000). Sanatın sanat olma bağlamı genel bir tanımlamayla metinlerarasılık yani farklı metinler arasındaki alışverişi ile kurulan bir ilişkisine işaret etmek için kullanılır. "*Metinlerarasılık giderek postyapısalcı ve postmodern düşüncenin neredeyse en temel kavramı halini almıştır . Birçok düşünür için postmodernizm metin merkezlidir ve postmodern dünya da metinlerarası bir dünyadır"* (Aktulum, 2011: 13-14). Julia Kristeva'ya göre açık uçlu modern dünyada her metin bir alıntılar toplamına referans eder ve her metin eski metinlerden aldığı

[9] Umberto Eco felsefe, tarih, psikoloji gibi düşünsel anlamda birçok alandan beslenen, kuramsal olarak çalışmaları kitle kültüründen uzun tarihsel incelemelere kadar geniş bir sahada var olan İtalyan düşünür ve romancıdır.

[10] Kubilay Aktulum, Post-modern düşüncede metinlerarasılık teorisi üzerine, anlamın çok katmanlılığı gibi konularda incelemeler yapan araştırmacı ve teorisyendir.

parçaları yeni bir bütün olarak bir araya getirir bu yüzden hiçbir metin eski metinlerden tümüyle bağımsız değildir.

2.2.3. İlişkisel Estetik

20. yüzyıl sonlarına doğru sanat eseri kavramının sorgulandığı felsefi bir tartışmada Mika Hannula, sanat yapıtı ile ilgili olan deneyimi 'üçüncü alan' kavramı ile kuramsallaştırırken, Bourriaud da sanatsal formu Marx tan aldığı toplumsal aralık kavramını ilişkisel estetik bağlamında yeniden tarif eder. Marx toplumsal aralık kavramını kar yasasının dışında kalan, kar yasasına dahil olmayan toplumlar için kullanmıştır. Nicholas Bourriaud günümüzün toplumsal koşullarının insani ilişkiler doğrultusunda mekanlar yarattığı kadar aynı zamanda insanlar arası ilişki olanaklarını sınırladığına dikkat çeker. Bourriaud, sergileri günlük hayatın ritmi dışında özgür alanlar yarattıklarını ve gündelik hayatta dayatılan iletişim bölgeleri dışında farklı bir ticaretin gelişmesine olanak sağladığı bir mübadele alanı olarak tanımlar. Bourriaud, "ilişkisel estetik" kuramında, sanat eserini bu toplumsal alanda kendini deneyime açık bir karşılaşma formu olarak konumlandırır.

Bourriaud'ın işaret ettiği gibi Modern Sanat 1990 yıllarına doğru 1970'li yılların temel problemi olan sanatın tanımı sorunundan kurtulmuş, ve sanatın sorunu sınırlarını genişletmenin yanı sıra, global toplumsal alanın içinde sanatın direnme kapasitesini görebilmek üzere konumlanmıştır. Çağdaş sanatın eleştirel konumu Deleuze'cü anlamda artık geçici ve göçebe alanların içinde bireysel ve kolektiflerin yarattığı kaçış çizgilerinde gerçekleşmektedir. Modern dünyanın ekonomik akılcılık ve bireylerin özlemlerini barıştırmada kurnaz üretim döngüsüne karşı ne kadar başarısız olmayı amaçlasa da sanatçı bir çeşit arabulucu görevini üstlenir.

2.3. Sanatçı Temsiliyeti Açısından Beyaz Küp Kavramı

Bir sanat formu, dünyayı basmakalıp bir tarihsel evrim düşüncesine göre ifade etmek, ütopik gerçeklikler biçimlendirmek yerine, dünyada daha iyi yaşamayı öğrenmek için sanatçının gerçekliğin içinde varoluş şekilleri ya da davranış modelleri

kurma amacını taşır.

20. yüzyılın sanatında temsil anlamında sanat yapıtı, sanatçı ve kurumsal eleştiriyle beraber nesnelerin sanat statüsünü kazanmasında süreçler çözülmeye başlarken, estetik benzersiz bir mekan olarak 'beyaz küp' deneyimi bir çok kuramcılar tarafından yapı söküme uğradı. İrlandalı sanatçı ve aynı zamanda eleştirmen Brian O'doherty'nin 1970' lerde açtığı "beyaz küp olgusu çağdaş sanat ve galeri ilişkisine dair sorunsallar" sanatçıların stratejilerini ve üretimlerini tartışmak için gerekli veriyle doludur. Kendisinin ironileştirerek formüle ettiği gibi beyaz küp olarak adlandırılan mekan *"biraz kilise kutsiyeti, biraz mahkeme salonu resmiyeti, biraz da deney laboratuvarı gizemiyle bir tasarım olarak"* bir değerler sistemi içinde sorunsallaştırır.

O'doherty'e göre beyaz küp içerisinde yer alan sanat nesnesi, bu mekandan bağımsız olmadığı gibi çoğu zaman ona kimliğini de kazandırır. Galeri mekanı sanat yapıtını dönüştürürken kendisi de böylelikle dönüşüme uğrar. Bu durum sanat yapıtının izleyici üzerindeki etkisi de bu mekanla bölüşülmüş bir etkisini ifade eder. Sanat nesnesi, izleyicinin gördüğü ve algıladığı bir mekan olarak beyaz küp denilen alanda sanat yapıtıyla özdeşleşmiş, bir anlamda onunla bütünleşmiştir.

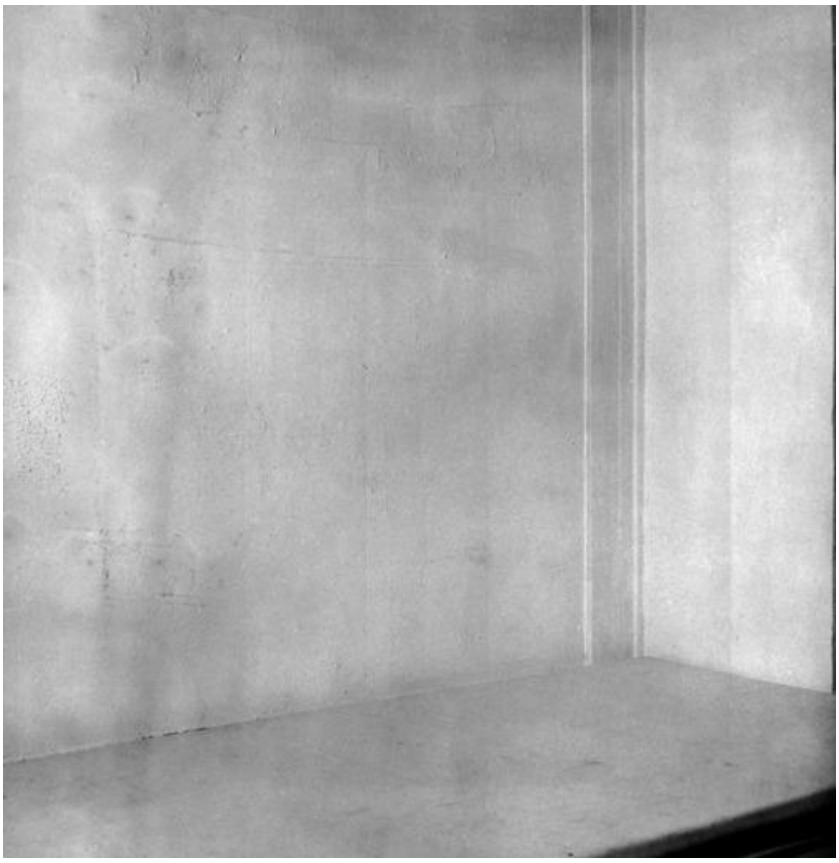
Brian O'doherty'ın tanımıyla *'kurtarılmış alan' olarak başlayıp galeri sürecine evrilen beyaz küp olgusu sanatçının toplumla arasındaki mesafenin bir simgesi ama aynı zamanda o toplumla ilişkiyi sağlayan bir mekan olarak bir tür 'müze öncesi müze'dir, 'büyülü bir oda'dır, belki de bir 'yanılsama'dır* (O'Doherty, 2013: 101).

2.3.1. Çağdaş Sanatta İktidar ve Temsil İlişkisi Üzerinden İncelenebilecek Sanatçı Örnekleri

Galeri olgusunu anlamak için, 1960'lı yıllar iyi bir başlangıçtır. 1960'lı yıllarda yaşanan kültürel değişimler sanatın yeni ifade biçimleri olan; oluşum, happening enstalasyon, land art gibi izleyiciyle daha yakın ve karşılıklı ilişkiye dayalı bir anlayış geliştirdi. Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter de Maria, Robert Irwin, Sol Le Witt, Bruce Nauman gibi sanatçılar yapıtlarını galerinin kapalılığından çıkararak çağdaş dünya ya da yaşamla daha dolaysız ve duyarlı bir

ilişkiye doğru kaydırmayı amaçladılar. Bu ilişki biçimi hem yeni olanaklar üzerinden sanatın hem biçimsel bir araştırmasını hem de o dönemin toplumsal dönüşüm taleplerinin yansımasından besleniyordu.

"Boşluk" kavramı, modern sanatta, özellikle kavramsal sanatçılar tarafından stratejik olarak irdelenen bir konu olagelmiştir.

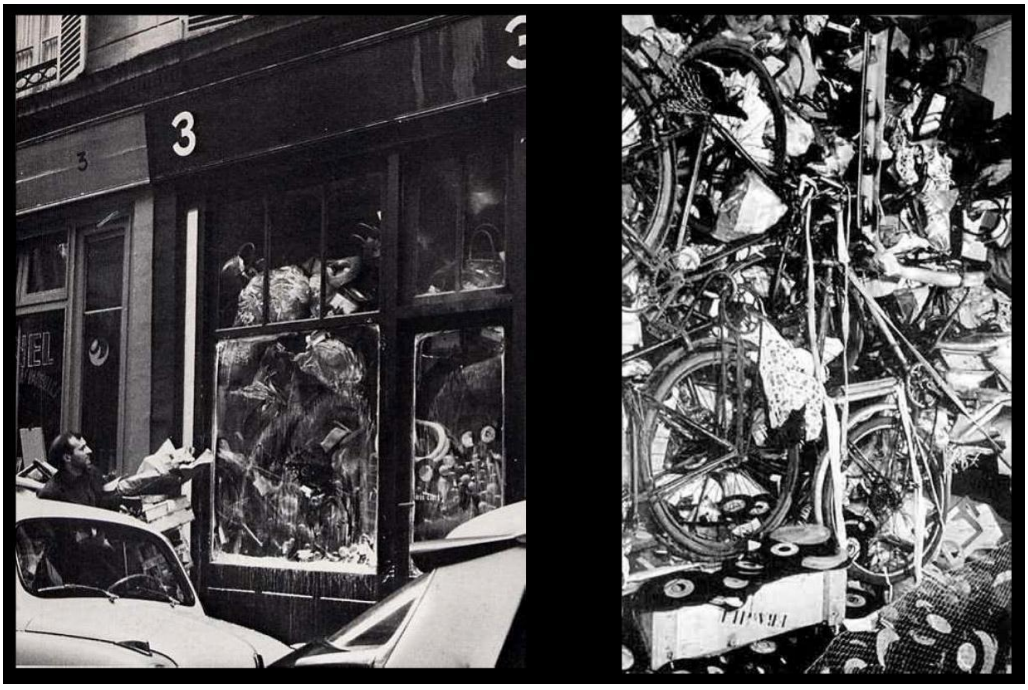


Fotoğraf 2 Yves Klein, The Void (Boşluk) adlı sergi görüntüsünden detay. Iris Clert Galeri, Paris 1958 (https://en.wikipedia.org/wiki/Yves_Klein

Sanatçı Yves Klein galeri mekanı sorunsalının işaret etmek için 1958 yılında Pariste Iris Clert Galerisinde mekanla hesaplaşmaya girişmiş *"henüz madde haline gelmemiş resimsel duyarlılığın varlığını görünür kılmak istediğini"* yazmıştır. Galerinin dış duvarlarını mavi renge boyayan Klein galerinin içerisindeki nesnelerin çoğunu mekandan arındırmış ve galerinin vitrinini tamamen beyaza boyatmıştır. Dışarıda bulunan mavilik ile iç mekanda bulunan beyaz boşluk "*galeri mekanını dialectic bir*

gösterge haline getiren hatırı sayılır eylemin ilkidir"(beyaz kübün içinde.112). George Perec, "Yararsız Bir Uzama Dair" adlı metninde mekan olarak yararsız, boş bir uzam tasarlamaya çalışır. Belirsizliklerin ve keşfedilmeyi bekleyen olasılıkların mekanı olarak galeri deneyimine benzer olarak mekan olgusunu gündeme getirir. George Perec aynı metinde mekan kavramını şöyle tarifler;

Hiçbir şeye hizmet etmeyen, hiçbir şeye gönderme yapmayan, tamamen işlevsiz bir mekan. *Kendi deyimiyle "belirgin bir işlevi olmayan değil ama belirgin bir biçimde işlevsiz olan, çok işlevli olan değil, ama işlev-dışı olan".*(Perec, 2006: 78-79.)



Fotoğraf 3 Arman, ***Full up*** *(Dolu) adlı entelasyonundan detay görüntüsü.* Iris Clert Galeri, Paris 1960

Sanatçı Arman ise 1960 yılında Klein'ın aksine içerisine girilemeyen bir mekan olarak galeri mekanını tıka basa çöple doldurarak yeni bir mekan üretir. Hazmedilemeyecek kadar çöple dolu galeri mekanı, dışarıyı vitrinden izleyen bir bakışa tabi olarak kesinti yaratır. Benzer bir sanatsal yaklaşım Daniel Buren tarafından aynı dönem içinde ilk kez bir galeri mekanının kendisi 'kapalı' bir yapıt olarak sunulmuş ve işleyen sanat sistemini eleştirmek için form olarak kullanılmıştır.

Postmodern olarak adlandırılan süreç içerisinde galeri mekanı ‘nötr’ bir mekan olmaktan ziyade sanat eserlerinin sergileme koşullarını belirleyen, izleyicinin yapıtla kurduğu ilişki biçimde baskın, içkin kodları olan bir alandır. Örneğin duvar, estetik ve ticari değerlerin geçişimsel biçimde yer değiştirdiği bir ‘zar’ halini almıştır.

Mesajların, göstergelerin yalnızca belirlenen koda uygun oldukları sürece aktıkları bir dünyada, sanatçı devreye akımda parazit yapmak için girer (Gintz, 2010: 57)



Fotoğraf 4 Robert Smithson, **Sarmal Mendirek**, (500m uzunluğunda kaya ,tuz billurları toprak ve yosun) Rozel Point, Büyük Tuz Gölü, Utah. 1970

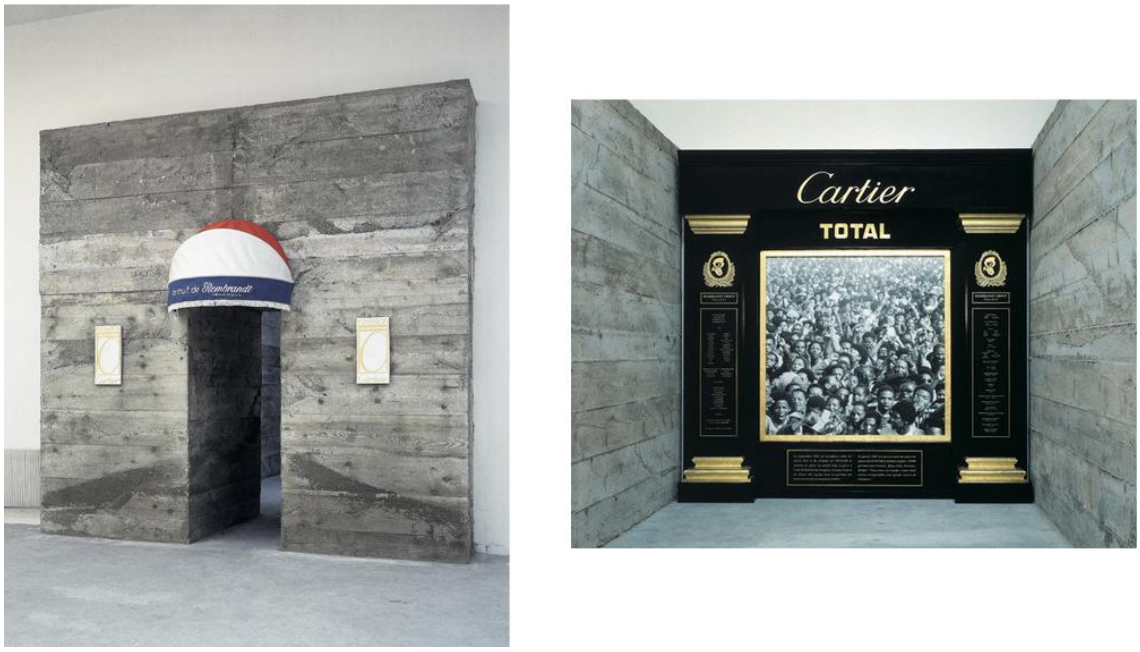
Robert Smithson ise bir sanatçı olarak mekanı, üretme ya da kendi alanını yaratma konusunda galeri mekanının dayattığı sınırlara karşı doğaya döner. Sanatının bakış açısı, sanat yapıtını galerinin kapalılığından çıkararak ya da yaşamla daha dolaysız ve duyarlı bir ilişkiye doğru sokmaktır. Bu anlamda Smithson sanatın her türlü dönüştürmeci işlevini reddeder, amacı sanatın parametrelerini yeniden gözden geçirerek dünyadaki günümüz sanatında giderek uyumlulaştırılan meta statüsünü sorgulamaktır.



Fotoğraf 5 Michael Asher, **Caravan,** Skulptur Project, Münster. 1977

1977 yılında Münster'de yapılacak bir sergi için Michael Asher ve yaklaşık heykeltıraş çağırılır. Kent içinde kendilerinden uygun bir yer belirlemeleri istenir. Asher'in önerisi müzeye yakın bir alana bir karavan koymak ve bunu çeşitli zaman aralıklarında yerini değiştirebilmektir. Müze ve karavan arasında serginin ilk sürecinde uzaklaşan ve yakınlaşan bir mesafe söz konusudur. Asher'in önerisi ve ürettiği gerçeklik olarak karavan formu politik ve sanatsal açıdan gerçekleşen estetik etkinliğe kurumların ve toplumun dahil olabildiği meydan okuyucu bir toplumsal gerçeklik parçası ekleyebilmektir. Asher'in karavanı 'burada ve şimdi'de tüm mekanların yerini tutar ve gerçeklikten kaçmak için yerleşiklikten göçebeliğe, göçebelikten yerleşik yaşama geçişte mimarı bir yapı olarak sanatçıya olanak sağlar.

> *"Asher'ın karavanı tüm mekânları n yerini tutar . Bir yontu biçimi olarak karavan, göç yolunu gerçekliğe doğru çevirerek modernist yontuya son verirken, bir yandan da, bu gerçeklikten kaçmasını veya onu değiştirmesini önlemek üzere, in situ yontunun anıtsallığını ortadan kaldırır; fakat buna karşılık, mimariyle veya müze mimarisiyle dolaysız bir ilişki kurar" (Gintz, 2010:55).*

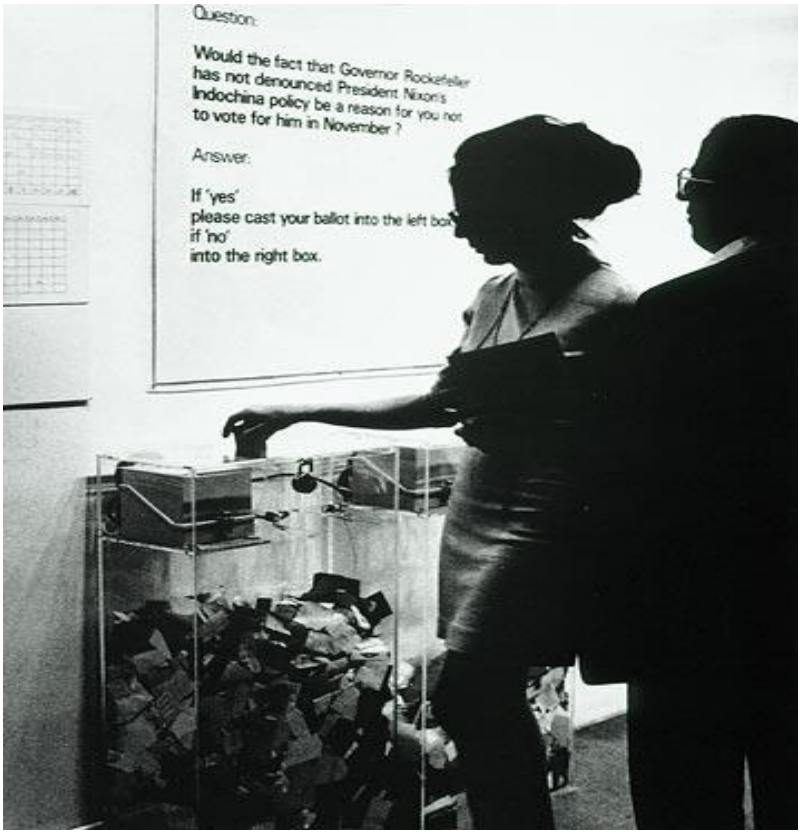


Fotoğraf 6 Hans Haacke, **Rembrandt'ın Kızgın Erkekleri** adlı enstelasyonundan detay görüntüsü. Karışık teknik. Hamburg, Almanya. 1986

Bu karşılaşma stratejisine uygun diğer bir örnek olarak Hans Haacke'nin 1986 yılında yaptığı *Rembrandt' ın Kızgın Erkekleri* adlı enstalasyon işidir.

12 Haziran 1986 yılında Dijon'da Consortium'da yapılan vitrin enstelasyonu bir Cartier mağaza vitrininin lüks havasının ironik bir yorumudur. Cartier mağazalarının cephelerinin lüks mezar havası , kültürel eğlence endüstrisince dönüştürülmüş bir sığınak maketi içine yerleştirilmiş ve bu çerçevenin içine grev yapan Güney Afrikalı elmas madeni isçilerinin büyütülmüş bir fotoğrafını içermektedir.

Grevciler gerçekte Cartier'i denetim altında tutan şirketler grubunun iş çileridir. Egemenlik ve sömürü ilişkileri dışında asla karşılaşmadan bir arada var olan dünyaların iki kat yabancılaşmış emek dünyasıyla kaçak m al dünyası hayaletvari bir imgeler listesi olarak birden beliriverirler.



Fotoğraf 7 Hans Haacke, **Information** adlı performatif sergisinden görünüm. MOMA, Amerika, 1970

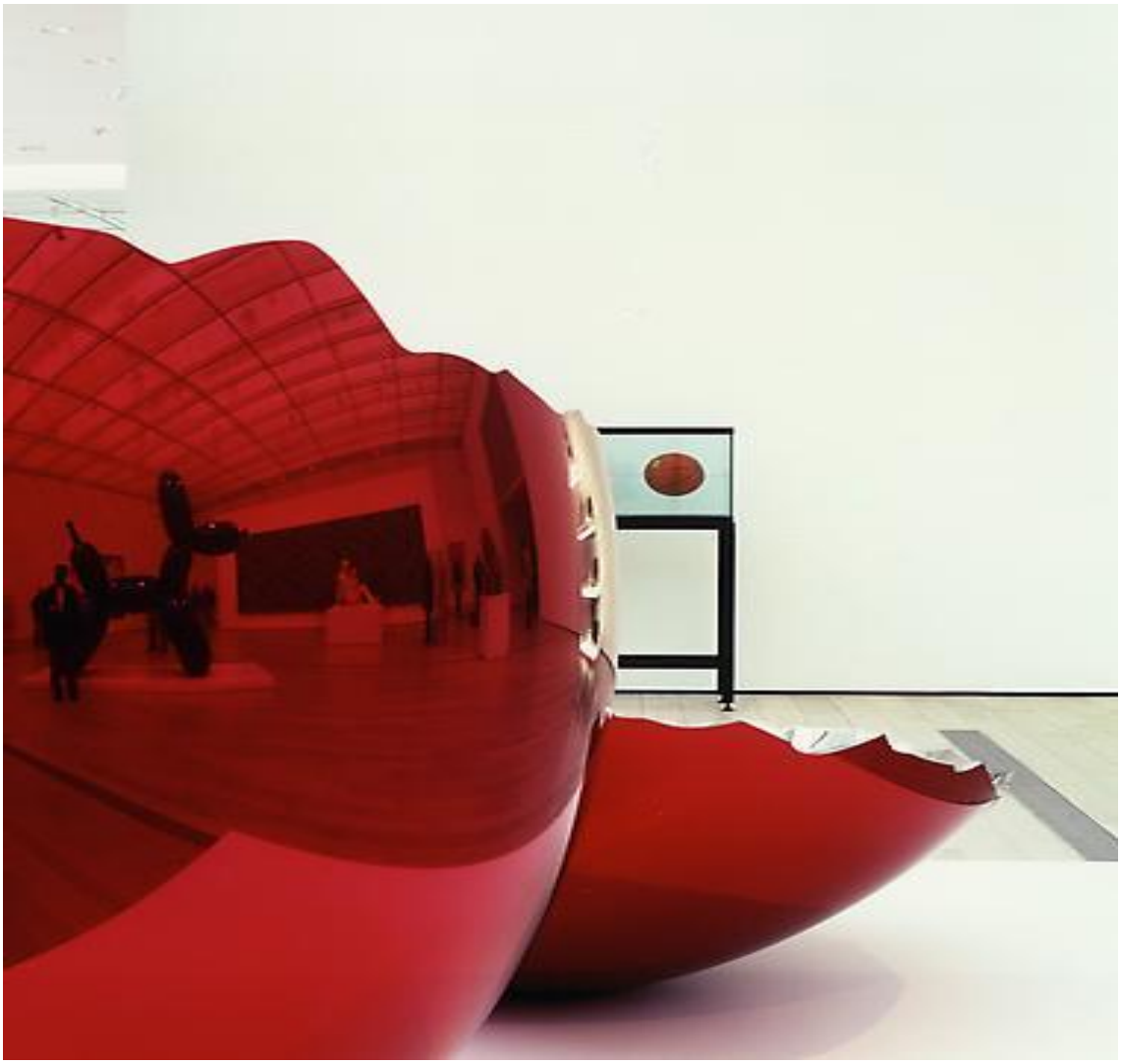
Bunun bir kanıtı Hans Haacke'nin 1970 yılında MOMA'da gerçekleştirdiği ''Information Show'' adlı işidir. Başkan N ixon'ın savaş çı Vietnam politikasını desteklediği ve MOMA Müzesinde başat bir rol oynadığı bilinen Rockefeller'ın yeniden New York eyaleti valisi olarak seçilip seçilmeyeceği konusunda müze ziyaretçileri arasında bir iktidar ve sanat alanının görünürlülüğü sorgulatan bir anket çalışması yapmıştır.

Bu eleştirel gelenek içerisinde Taryn Simon ve Haacke'nin yanı sıra görünmez iktidar kavramını sorunlaştıran sanatçılardan birisi de Louise Lawler'dır. İşleri sanat yapıtlarının bulunduğu sanat marketine ve temsil ettikleri değer kavramına odaklanır . Lawler'in sanatsal bakışı sanat eserinin kendisine atfedilen özerk yapsını sorunsallaştırır. Lawler sanat eserlerini kimi zaman paha biçilmez bir nesne statüsü kimi zamanda alelade bir nesne olma halini problematik olarak tartışmaya açar.



Fotoğraf 8 Louise Lawler, **Pollock ve Çorba kasesi,** (Bay ve Bayan Burton Tremaine'nin düzenlemesiyle) Ağartılmış Gümüş Baskı, 71.1 x 99.1cm. Connecticut, Amerika. 1984

Lawler kendini şöyle ifade eder; "*Onların gösterdiklerini gösteriyorum: tablolar, yontular, fotoğraflar, camlar ve aynı maddi deneyimi sağlayan boyalı duvarlar üzerine yazılmış sözler; çalışmam, sergilemenin ve röntgenciliğin konumlarını değiştirmekten ibaret. Rahatsızlık duymazsınız."*(Lawler, 1987).



Fotoğraf 9 Louise Lawler, **Göğüs Ucu,** Pleksi üzerine kroma baskı, 33.3x25.4cm. Amerika, 2008

Lawler için sanatsal söyleminin konusu sanatın bütünüdür. Sanatçıyı bir sanat eseri üreticisi olarak, düşünmenin konusu haline getirerek sistem içerisinde sanatçının tesis edilmiş konumunu sorgular. Lawler sanatsal pratiği modern sanat üzerinde baskı kuran iktidar denilen çerçevenin kendisini sorunsallaştırır ve sanatını çerçeveyle(iktidar) kendi arasına bir mesafe koymak için kullanır.

3. BÖLÜM

TARYN SIMON'UN ÜRETİM PRATİĞİ ÜZERİNDEN POLİTİK OKUMALAR

Taryn Simon'ın işlerinin politik merkezinde gizil olan güç kavramı yer alır. Bu gizillik yaşadığımız dünyanın kaçınılmaz politik kültürel gerçeklerinden biri olarak var olur. Bu dünyada sırlar politikaları yönlendirir, yaşamları belirler, ülkeleri mahveder ve nesillerin kaderini değiştirir. Amerikalı bir filozof ve bilim adamı olan Ronald Dworkin, Simon'ın çalışmalarını yorumlarken bunu şöyle vurgular: *"Gizlilik adaletin düşmanıdır ve utanç da onun yol arkadaşı."* (Dworkin, 2007)

Simon'un çalışmalarında temel olan sanatsal bakış hayatta kalma deneyimi tesadüf ve kader arasında bu gerçekliğin ezici doğasına karşı nasıl baş edileceğini öğrenme üzerine odaklanmaktadır. Simon'ın bu anlamda sanatsal pratiğini performatif bir süreç olarak değerlendirmek gerekir. Simon derin kutuplaşmalarının zıtlıkların birbirini dokuduğu bir gerçeklikte üretim sürecini şöyle tanımlar.

> *...Çok kapsamlı araştırmalar yapıyorum. Çekim yapmaya gelene kadar yaptığım yazışmalar, erişim ve organizasyon planlaması yıllar sürüyor. Bu yaptığım işte, sürecin görünmeyen, büyük bir kısmını oluşturuyor. Estetik olarak her zaman şizofrenik bir form üzerinde çalışıyorum. İçeriğe ve çekiciliğe yatırım yapıyorum. En iyi kareler her iki yönüyle de kanlı canlı olanlar oluyor.*
>
> (http://www.timeoutistanbul.com/sanat/makale/2736/Taryn-Simon--)Röportaj

Simon'un yapıtların da görülen bu sorgulama süreci fotoğraflama ve kayıt altına alma ile sadece gizli kalanın gücü ve yapısını sorgulamakla kalmaz, nasıl bir oluşum içinde kendini gerçekleştirdiğini de mercek altında sunar. Dış gerçekliğin politik doğası üzerine dikkatlice gerçekleştirilen bu çalışmalar gerçek ve kurgu arasında 'solucan delikleri' misali boşluklar üreterek bazen karmaşık bazen de tanımlanamayacak ara bölgeler yaratır. Simon'un çalışmaları didaktik olmaktan çok çağrışımcı, kapalı olmaktan ziyade olasılıkları davet eden nitelikte pek çok sesin içiçe geçtiği veya çarpıştığı bir alanda var olur. Simon'un sanatsal tavrı; bir bilgi üretimi

olarak, yer değiştiren bir iktidar dinamiğini bölünmüş ve parçalı formlar olarak mekansız bir boşluğa yerleştirir. Simon'un çoğu arşiv çalışması kapsamlı bir iktidar mücadelesi olarak okunmaya açıktır.

Criag Owens [11], Barthes'in eserlerinden yola çıkarak tanımladığı, sanat yapıtının bir çalışma ya da bir metin olma durumu, Simon'un çalışmalarının sanatsal tavrını tanımlamak için önemlidir.

> *"Owens herhangi bir sanat yapıtının bir çalışma veya bir metin olarak değerlendirme konusunda ayrımı belitmek için şu ayrımı kullanır. "Tek ve tek anlamlı olan çalışma, yazar tarafından üretilen bir objedir; metin ise pek çok sesin içiçe geçtiği ve çarptığı permütasyonal bir alıntılar ve uyuşmalar alanıdır." (Owens, 1984)*

Simon bu durumu Image Atlas işini referans olarak göstererek tanımlamaya çalışır. Bu, kaos içinde sürekli bir tür düzen ya da denklem bulma çabasıyla alakalı. Net cevapların olmadığı -ya da bazen birden çok cevabın olduğu- loş alanlardan hoşlanıyorum. Bizi geceleri uyutmayan bilinmezleri manalı kılacak çizgiler ya da kodlar hayal etmeye çalışıyorum. Ayrıca insanlar arasındaki iletişimdeki görünmez mesafelerle de ilgileniyorum; tercüme ve yanlış anlamayla yönlenen mesafe. *"Bu mekan yalnızlığın kaçınılmazlığının ve birini gerçekten anlamanın imkansızlığının altını çiziyor."* (http://www.newyorker.com/online/blogs/culture/2012/08/on-image-atlas-an-interview-with-taryn-simon.html)

Simon'un sanatsal tavrı olarak bilinmeyeni ortaya çıkarma arzusu ve bu arzunun amaçlarını anlama ve sergileme arzusu çalışmaların çoğunda motive edici olan büyük bir güçtür.

[11] Craig Owens 1960 sonrası sanat kavramını kurumsallaşan iktidar kavramını sorunsallaştıran, sanatçının form olarak sanat pratiğinin biçim ve modellerini ele alan bir sanat kuramcısıdır.

3.1. SİMON'UN ESERLERİ

3.1.1. Gizli ve Alışılmadık Olana Dair Bir Amerikan Dizini



Fotoğraf 10 Taryn Simon**, Gizli ve Alışılmadık olana Dair Bir Amerikan Dizini** adlı kitabından görüntüler. Steidl tarafından ilk edisyon baskısı, 2007.

Taryn Simon'un **Gizli ve Alışılmadık Olana Dair Bir Amerikan Dizini** (2007) adlı çalışması bir kısmının özel izinlerle ve yazışmalarla müdahil olduğu, kimsenin kolaylıkla göremeyeceği alanlarda çektiği 57 fotoğraftan oluşmaktadır. Simon bu fotoğraflar vasıtasıyla kataloglama sürecini bir yöntem olarak kurumların üst seviyelerindeki güç ve gizliliğin iz sürme yöntemi olarak kullanır. Simon bu çalışmasında az bilinen ABD mitolojisinin ve günlük işleyişinin tam temelinde yer alan bilgi hiyerarşisini araştırmaya girişerek kamusal erişim alalarıyla uzmanların erişebildiği alan arasındaki ayrıma meydan okumaktadır. Bu çalışma serisinde yer alan fotoğraflar; Birleşik Devletler genelinde ulaşılması imkansız ya da bilinmeyen ama Amerika'nın temellerine, mitolojisine ve günlük faaliyetlerine katkıda bulunan nesne ve

bölgeleri belgelemektedir.

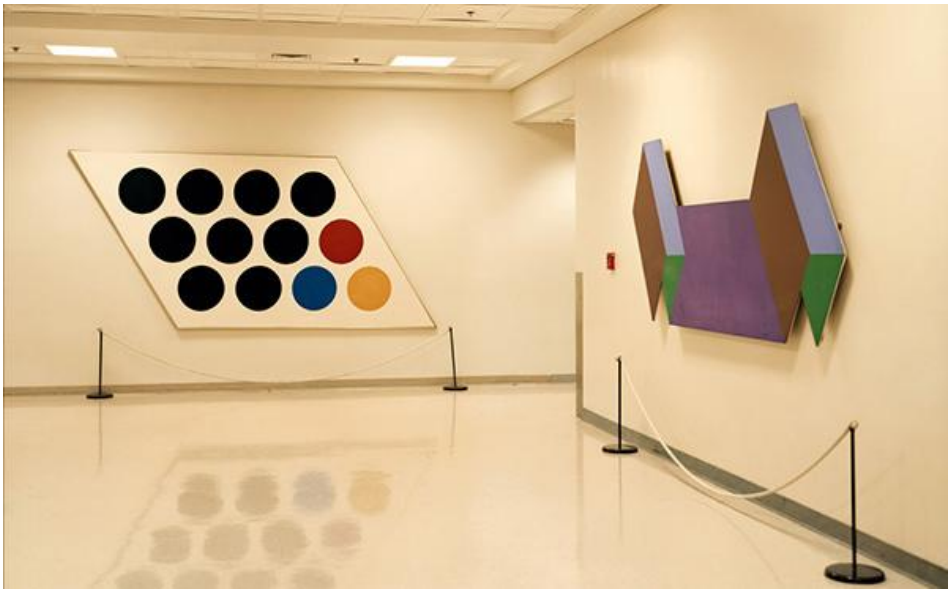
Simon'un **Gizli ve Alışılmadık Olana Dair Amerikan Dizini** adlı çalışması koleksiyon olarak ilginç, panoramik bir güç evreni sunan bir fotoğraf envanteridir. Bu serisinin tematik çeşitliliği; bir kriyojenik laboratuvardan, körler için dokunarak okunabilen bir *Playboy*, nükleer atık saklama merkezi, kızlık zarı ameliyatı geçiren Filistinli bir kadın, Amerikan hazine bakanlığına ait bir matbaa, tehdit altında bir yağmur ormanı, yakalanmış bir büyük beyaz köpekbalığı ve adli antropoloji laboratuarı gibi görüntülerin yanı sıra Thomas Downing'in resimlerinin bulunduğu Merkezi İstihbarat Teşkilatı (CIA)'nın Langley, Virginia'daki giriş holünün bulunduğu fotoğraflara kadar uzanmaktadır .

Simon kendisinin doğru bilgiye ulaşmasının engellendiğini hissettiği anı Amerika ve tüm dünya tarihinde kritik bir an olarak değerlendirir ve o merkezi tanıklığı çalışmalarında başka gözlere kayıt altına alarak sunar. Simon, tüm işlerinde teknolojik ilerleme, ideolojilerin tükenişi, politik güç evreninde değerlerin tükendiği zamana vurgu yaparak bakışının odak noktasını şöyle tanımlar;

> *"11 Eylül'den sonraki beş yıl içinde, Amerikan medyası ile hükümeti kendi sınırlarının ötesindeki gizli ve bilinmeyen mekanları, özellikle de kitle imha silahlarını araştırırken, Amerika'nın kuruluşunda temel rol oynayan mitoloji ve gündelik işleyişin derinine bakmaya karar verdim. Vatandaşın kendi kendine dayattığı ve gerçek sınırları ile yüzleşmek, bilgiye ayrıcalıklı ve genel ulaşım arasındaki ayrımın karşısına dikilmek istedim" (TED konuşmaları, , https://www.ted.com/talks/taryn_simon_photographs_secret_sites?language=tr) (1.26-1.57)*

Frances S.Saunders bir makalesinde CIA'nin modern sanat olan desteğini şöyle betimler:

> *"Soğuk Savaş için bir silah… Çünkü Sovyet Birliği'yle gerçekleşen propaganda savaşında, bu yeni sanatsal hareket (Soyut Ekspresyonizm) yaratıcılığın, entelektüel özgürlüğün ve Amerika'nın kültürel gücünün kanıtı olarak ortaya atılabilir." (http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html)*



Fotoğraf 11 *Taryn Simon,* ***CIA (Merkezi İstihbarat Teşkilatı) İlk Karargah Binası.*** *Kromojenik renkli baskı, 94.6 x 113cm. 7 Edisyon. Virginia – Amerika. 2006-2007*

Gizli ve Alışılmamış Olana Dair Bir Amerikan Dizini adlı serisinde Simon gerçekliğin eksik olan metinsel bağlamı ve kanıtı arasında stratejik olarak bir görsel sözlük üretir. Bu imaj ve metinden oluşan iki kutup arasında seyreder. Her görüntüye çok ayrıntılı bir gerçek metin eşlik etmektedir. Simon'un eleştirel bilinci metin arasındaki görünmez alan ve ona eşlik eden görüntü ve görüntünün metne nasıl dönüştüğü görüntüye odaklanır. Simon, görüntüye anlam tekeli koymadan, soyutlanmanın çoklu yapısı ve fantezinin içinde süzülüp gitmesi arasında bir yol izler. Simon çalışmalarındaki söylemsel metin yapısını "*sağlam bir çapa ya da yere çakılmış bir çivi gibi iş* görmesi" olarak tanımlar.
(https://www.ted.com/talks/taryn_simon_photographs_secret_sites-transcript?language=tr)3.03)



Fotoğraf 12 Taryn Simon, **Kriyoprezervasyon Ünitesi**, Kromojenik renkli baskı 94.6 x 113 cm, 7 Edisyon. Cryonics Enstitüsü Clinton Township, Michigan, Amerika. 2006/2007

Cryostasis; bir kavram olarak insanların ileri bir tarihte hayatı geri döndürmek için dondurulduklarında içinde bulundukları ölüme yakın bir uyku durumunu tarif etmek için kullanılır. Bu kavram aynı zamanda yaşamın tıbbın, teknolojinin ve bilimin gelecekteki gelişimiyle uzaması umudu ile kullanılan bir yöntemdir. Simon'un bu fotoğrafında merkezi konumda olan nesne bir kriyoprezervasyon birimidir. Bu garip nesne teknolojideki gelişmeler sayesinde gelecekte sağlık içinde uzun yaşam için uyandırılmayı bekleyen ilk insanlardan Robert Ettinger'in annesinin ve ilk eşinin olan Rhea ve Elena Ettinger'in vücutlarını muhafaza etmektedir. Kriyoprezervasyon son derece düşük sıcaklıklarda olan biyolojik doku veya hücre koruma yöntemidir. Bu işlemin tüm maliyeti sonsuza kadar 35 bin dolardır.
http://tarynsimon.com/works/aihu/#1

Bu yöntemin birçok alanda uygulaması olmasına rağmen, sürecin en sık kullandığı alan genellikle sperm korumak, embriyo, yumurta ve bitki tohumlarının muhafazasıdır. Cryogenics olarak bilinen bir işlemin türevidir. Simon dünyaya bakış biçimlerimizi değiştirip değiştiremeyeceklerini ve değiştirebilecekse bunun nasıl olacağı konusunda meydan okuyucudur.

Fotoğraf ve ölüm kavramları arasındaki sıkı bağ, fotoğraf üzerine çalışan birçok eleştirel kuramcı tarafından kavramsallaştırılmıştır. Barthes (2000), "*çekilen her fotoğrafımda aradığım şey, ölümdür"* diye yazarak, her imgesinde ölüm kavramına temas ettiğini belirtmiştir. Barthes'a göre, fotoğrafın özünde yatan şey ölümün kendisidir.

Barthes için *"Ölüm o fotoğrafın eidos'udur"*. Barthes, kullandığı "eidos" kavramı Platoncu anlamda 'bir şeyin değişmez niteliği' anlamında kullanır. Yani ölüm, fotoğrafın değişmez niteliği, olmazsa olmazıdır. Roland Barthes fotoğrafçıları ölüm tellaları fotoğrafı da modern toplumlara zorla giren din dışı, ritüel dışı, sahici bir ölüme dalış yapan, sembolik olmayan ölüme benzetir (Barthes, 1992: 92). Barthes'in vurgusu fotoğrafın yapısını ölümlülük bilinciyle duyulan korku veya kaygılarla ilişkilendirmesinden kaynaklanır. Simon bu çalışmasında ölümlü doğamızla bahşetmek ya da inkar etmek üzere kurulu modernizmin ilerlemeci yapısını bir tanıklık olarak izleyiciye sunar.



Fotoğraf 13 Taryn Simon, **Jüri simülasyonu, çift yönlü aynalı müzakere odası.** Kromojenik renkli baskı, 94.6 x 113 cm. 7 Edisyon. DOAR Hukuki Danışmanlık Şirketi, Lynbrook, New York, Amerka. 2007

http://tarynsimon.com/works_americanindex.php

Simon'un bu seri çalışmasında ki diğer bir fotoğraf işi simulatif bir jüri müzakere odasıdır. Bu odanın yapısı iki alanı birbirinden bağımsız olarak bölen iki tarafında birbirinden habersiz olduğu aynanın ötesini işaret ettiği iki farklı gerçeklik yapısını ortaya koyar. Aynanın ön kısmındaki oda şimdiyi arka kısmında bulunan oda ise öngörülebilir geleceğin hesaplanabildiği bir adım öteyi planlayan jüri ve danışmanların şimdiden bir adım ötesini hesapladıkları geleceği işaret eder. Görünmez jüri veya danışmanlar ayna arkasındaki bir odada durur ve müzakereleri gözlemlerler. Bu sahte duruşma işlemleri tamamlandıktan sonra onlar deneme stratejileri ayarlamak ve umdukları sonuçları almak için müşterilerine daha iyi tavsiyede bulunabilirler. Bu sürecin danışmanlık maliyeti ise 60 bin dolar civarındadır.
(http://tarynsimon.com/works/aihu/#1)



Fotoğraf 14 Taryn Simon, **Beyaz Kaplan (Kenny),** Seçici Yetiştirme. Kromojenik renkli baskı, 94,6x 113 cm, 7 edisyon. 'Turpentine Creek' Doğal Hayat Sığınağı Eureka Springs, Arkansas, Amerika. 2006/2007

Gizli ve Alışılmadık Olana Dair Amerikan Dizini adlı çalışmasında Simon genetik müdahaleler sonucu üretilmiş Kenny adlı beyaz kaplanı etrafında politik gerçekliğin hybrid doğasını merkeze alır. Beyaz kaplanlar nesli tükenmekte olan ve insan eliyle çoğaltılan bir tür olarak günümüzde var olmaktadır. Kenny akraba hayvanların çiftleştirilmesi sonucunda fiziksel özürlü ve belirgin fiziksel sınırlamalarla yaşayan bir hayvan olarak dünyaya gelmiştir. Burun yapısındaki ve ileri düzeydeki ağız bölgesindeki bozukluklar yüzünden fotoğraf gerçekten öfkeli bir varlığın bize bakışını konumlandırır. Kenny nefes almakta zorlanmakta ve anormal kemik yapısı yüzünden acı çekmektedir.



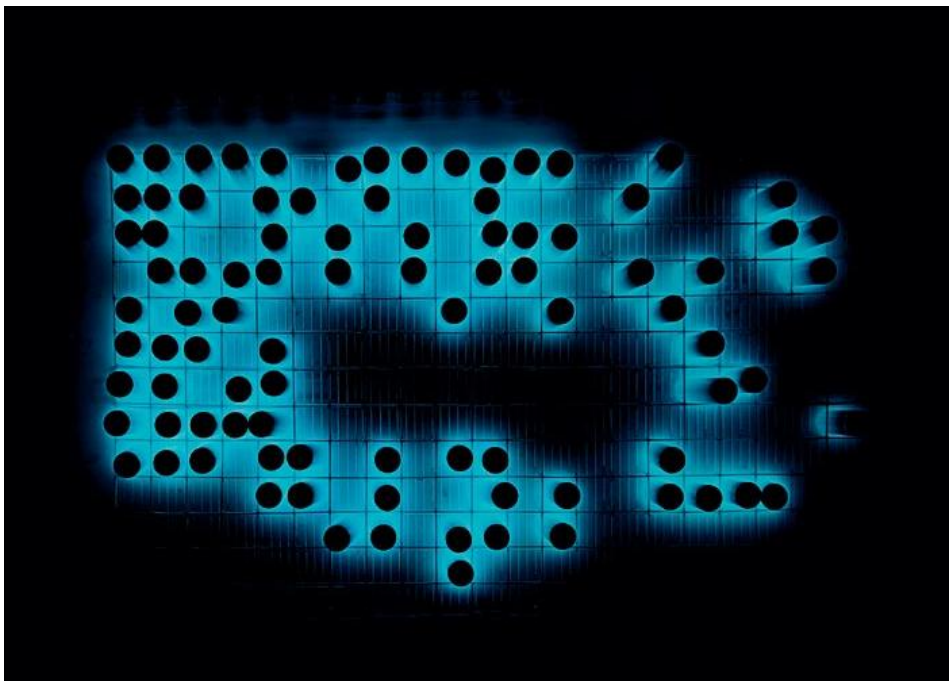
Fotoğraf 15 Taryn Simon, **CIA (Merkezi İstihbarat Teşkilatı) Ana Giriş Salonu**, Kromojenik renkli baskı 94,6x 113 cm, 7 edisyon. Langley, Virginia, Amerika. 2003/2007

17 Şubat 1950'den beri CIA'nın Merkez Binasının ana lobisinin zeminine işlenmiş ve teşkilatın bugüne kadar kabul ettiği şekilde bir amblem yer alır. Bu amblem 3 temsili bölümden oluşur: 'güçlülük ve atikliği' temsil eden Amerikan kartalı, savunmanın ve güce karşı koyabilmenin sembolü 'zırh' ve 'dünya istihbarat verilerinin tek bir merkezde toplama yaklaşımı' temsil eden 16 köşeli kutup yıldızı.

Simon'un çalışması bakış olarak Amerikan ruhunun aynı zamanda en az görünür olduğu mitsel olduğu kadar kurgusal bir realitenin içerisinden dışarıya doğru simgesel bir okumaya açmaktadır. Bu görüntünün gerçekliği Simon'un mekanı tablo formatında fotoğraflama deneyimi mekanı biçimsel çalışma ve mekansal bir denge arayışında hipergerçekçi boyuta taşır.

Homi Bhabha bu çalışmayı: Simon üzerine kaleme aldığı fotoğrafın ötesinde adlı makalesinde şöyle tarifler.

> *... Ayrıca karo zeminde fotoğrafın ön planında görünebilen, fotoğrafı ikiye bölen merkezi bir hat saklıdır. Eğer görüntü dikey olarak iki parçaya bölünseydi, her bir görüntü bir diğerini yansıtan ayna gibi görünürdü.. Bu izleyiciyi doğru derinliği bildirerek, arkadan öne ve bütünün parçaları arasındaki simetri dengesini bir taraftan diğerine sağlayarak izleyiciyi çerçevenin içinde 'hizalayan' hattır... Aralıklı kolonların simetrisi yansımanın tekrar eden yüzeylerinin yolunu tutar. Tavan ışıklarının 'yansıma (mise en abyme)' sının yansımalı görüntülerin kusursuz mesafesine doğru kaybolması; kör edici ışık kesitlerinin görüntünün keskin simetrisinin rengini bulandırması ve 'kör edici boşluklar' yaratmaktadır…*
> (http://tarynsimon.com/docs/Beyond_Photography_HomiBhabha.pdf)



Fotoğraf 16 Taryn Simon, **Nükleer Atık Saklama ve Depolama Tesisi**, Kromojenik renkli baskı, 94.6 x 113 cm. 7 Edisyon. Amerika. 2006/2007

Simon'un *Nükleer Atık Saklama ve Depolama Tesisi* adlı çalışması; fotografik görüntünün kurgusal ya da gerçek üstü varabileceğimiz bir hipergerçeklik deneyimin başka bir örneği olarak okunabilir. Bu çalışma Washington eyaletindeki Hanford mevzisinde bulunan bir nükleer atık depolama ve kapsülleme tesisine aittir. Mavi olan radyoaktif parıltı tuhaf bir şekilde Amerika haritasını andıran bir görüntü yaratmaktadır. Bu görüntüde yer alan nötralize edici suya batmış olan radyoaktif klorür kapsüllerinin ürkütücü mavi parıltısı altında kasvetli bir sessiz bir yüzey olarak var olur. Görüntünün gözle buluşmak için ortaya çıkarken suda batmış kör noktalar (elektromanyetik

radyasyonun paslanmaz çelikler boyunca yayılması) olarak ortaya çıkması fotoğrafın yapısal anlatısını yaratır. Amerikan silüetini kuran bu kör noktalar aynı zamanda ışığı kontrol ediyor ve yayıyor gibi görünürler. Bu görüntü bir anlamda 'Amerika'nın aralarında en kirletilmiş bölgeleri' ya da görüntünün hareketinin yer değiştirme dinamiği arasında okuyabileceğimiz bir ara bölgede var olur.

Honi Bhabha bu durumu şöyle tarifler:

...Taktiksel bir şekilde görüş yollarımızı kör noktalar ve kör edici ışıklarla kapayan Simon izleyicinin dikkatini yer değiştirerek ve hatta yönünü şaşırtarak harekete geçirir. Görüntünün bu iki yüzeyinin yer değişimi dinamiğinde tanıdık olan şey Michael Fried tarafından 'günümüzdeki resimsel ya da ileri fotografik sanatın dahili bölünme (dramatik olmayan görüntünün 'sahnelenmişliği' ya da 'görünmüşlüğü' arasında) özelliği' olarak iyi bir şekilde tanımlanmıştır. (Beyond Photography, by Homi K. Bhabha)



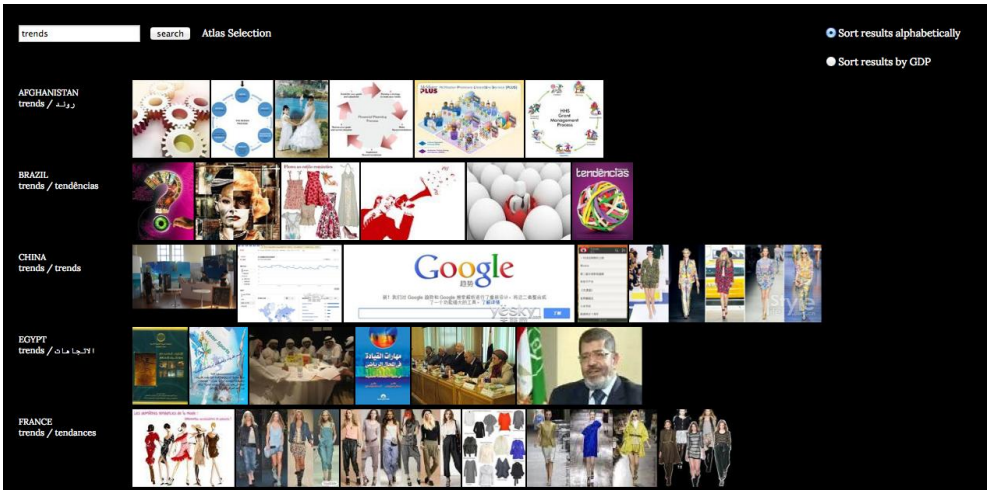
Fotoğraf 17 Taryn Simon, **ABD Hazine Bakanlığı Darphane ve Damga Matbaası Genel Müdürlüğü,** Kromojenic renkli baskı, 94.6 x 113 cm, 7 edisyon. Washington DC, Amerika. 2007. (*Yeni basılmış, kesilmemiş 100 ve 20 ABD doları banknot desteleri, toplam değer 220.800.000 ABD dolarının üzerinde)*

Simon'un aynı seri içinde yer alan diğer fotoğraf çalışması ise toplam değeri yaklaşık 221 milyon dolar olarak tahmin edilen yeni basılmış ve kesilmemiş 100 ve 20 ABD banknot destelerinden oluşan bir para yığının fotoğrafıdır. Amerika Birleşik Devletinde Darphane ve Damga Matbaası Genel (BEP) müdürlüğünde çekilen bu fotoğraf para ve değer ekonomisinde kimsenin göremeyeceği bir anı kayıt altına alır. BEP ABD'de kullanılan tüm banknot paraları ve çok özel hükümet kurumlarının güvenlik belgelerini tasarlarmakta ve günde toplam değeri yaklaşık 635 milyon ABD doları olan 35 milyon banknot üretmektedir.

Simon çalışmalarında fotografik gerçekliği kullanış biçimi görünmeyen tarihin imgelerin gelip geçici bir fotografik hareketi olarak okunabilmektedir. Geçmişin imgesi, şimdiki zamanda kaybolma tehlikesiyle karşı karşıyadır, bu nedenle enstantane fotoğraf örneği gibi yakalanmalı, geçmiş, şimdi ve buraya getirilmelidir. Burada "kaybolma tehlikesiyle karşılaşan" geçmiş, değil, şimdinin "bir daha geri getirilemeyecek" imgesidir.

3.1.2. Imageatlas

Simon'un ImageAtlas adlı çalışması (2012) yazılım mühendisi ve activist Aaron Swart ile gerçekleştirdiği web tabanlı bir çevrimiçi görsel dizinsel arama motorudur. Simon bu çalışması kültürel farklılıkları ve benzerlikleri üzerinden dijital dünyayı nasıl tanıdığımız ve kavradığımıza dair epistemolojik bir inceleme sunmaktadır. İmage Atlas aynı zamanda ihtimal olarak evrensel çapta ortak görsel bir dil ve arama motorların temelinde yatan gizli algoritmaların masumiyet ve tarafsızlığını soruşturmak amacını taşıyan politik bir bakış açısını da sunmayı amaçlar. Yapıt görsel bir dizin olarak dünya üzerindeki bütün ulusların, çevrimiçi olarak ulaşabileceği her kullanıcıya kendi belirledikleri sözcükleri, tüm ülkelerin görsel arama motorlarında arayabilmesini sağlayarak ilk başta beliren görsellerini karşılaştırmalı olarak sunmasıyla hizmet eder.



Fotoğraf 18 Taryn Simon, **Imageatlas,** Web tabanlı arama motoru. 2012.

www.imageatlas.org

3.1.3 Kaçak Mal

Simon'un Kaçak Mal (2010) adlı yapıtı, yurtdışından A.B.D.'ye yolculuk eden yolcular ve posta aracılığıyla yurtdışından girişi engellenerek gümrükte el konulan 1.075 eşyanın fotoğraflarından oluşan bir küresel arzular ve algılanan tehditler arşivi olarak adlandırılabilecek bir envanterden oluşmaktadır.



Fotoğraf 19 Taryn Simon, **Kaçakmal** adlı serisinden detay. Ev dekoru olarak etiketlenmiş ölü kuş gövdesi. J.F.K. Havalimanı, Amerika. 2010

Hans Ulrich Obrist, *" -Daima Havaalanı- Taryn Simon' un Kaçak mal Serisi üzerine"* yazdığı makalenin giriş kısmında havalimanını '*yer olmayan yerler*' ve 'maraton dünyası' olarak bulunduğumuz şimdinin uçucu gerçekliğine ve modern dünyanın iyileşmez yarasına gönderme yapar. Bu iki kavram ekonomi politik olarak kapitalist gerçekliğin kendini besleyememesi yani enerji elde edildiğinden daha hızlı bir şekilde kaybedildiği bir durumu tariflemektedir. Bu anlamda modernitenin kafkaesk yapısı sürekli aynı yerde kalmak için koşan bir insanın durumuna benzer.



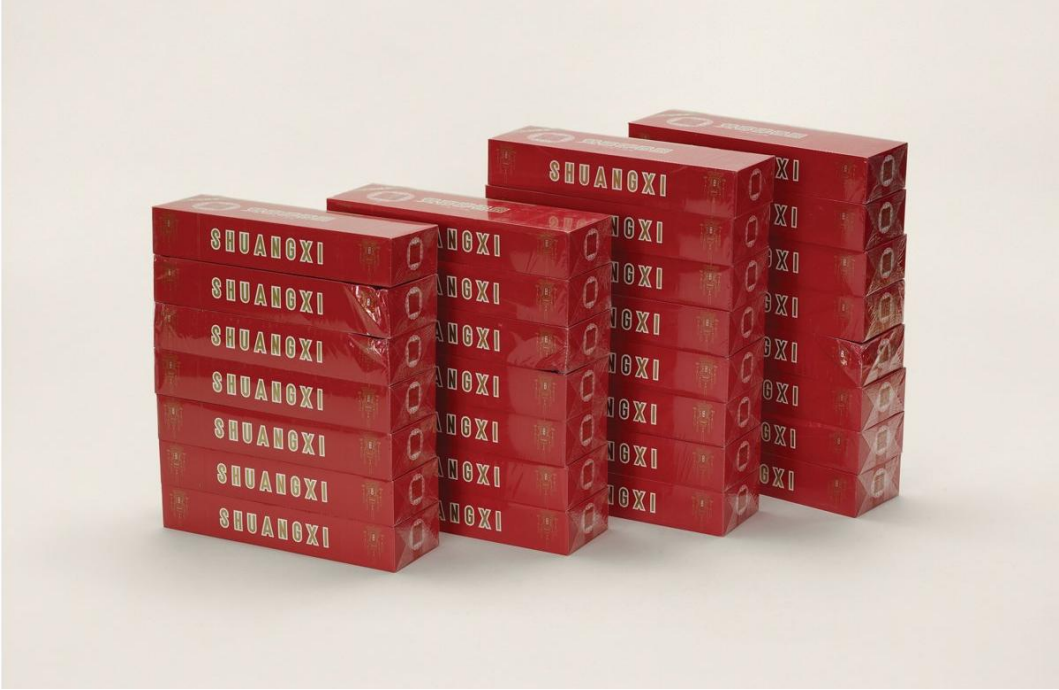
Fotoğraf 20 Taryn Simon, **Kaçakmal** serisinden detay. *Yasaklı hayvan gövdeleri, iktidarsızlık tedavisi için kullanılan CIALIS, GBL kimyasal maddeleri, tanımsız gıda maddeleri, yasadışı tecavüz vakalarında kullanılan kimyasal bileşenler*. J.F.K. Havalimanı, Amerika. 2010

Bu iki düşünce, 'maraton temposu' ve 'yer-olmayan-yer', Taryn Simon' un son dönemde ürettiği ve yoğun bir çabanın sonucunda ortaya çıkan Kaçak Mal başlıklı, hem havaalanının ve yolcularının iç yaşamına, hem de muhtelif, unutulmuş, ve yasadışı nesnelerin küresel trafiğine dair geniş bir gözlem ve inceleme olan yapıtında kesişmektedir…

> *"Bu proje uluslararası geçişin, özellikle de yasaklanmış nesnelerin uluslararası dolaşımı üzerine kapsamlı bir araştırmadır. Simon, John F.*

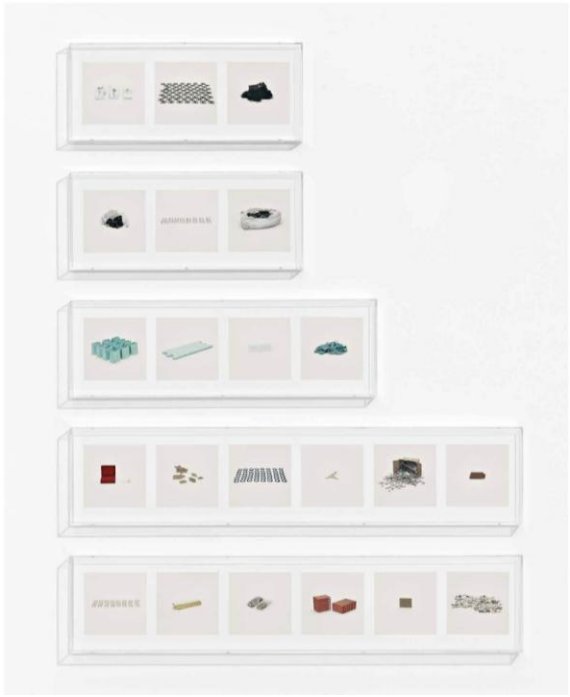
Kennedy Havaalanı'nda bir hafta kalarak yolcuların bagajlarında ve ABD'ne ülke dışından giriş yapan acele postalar içerisinde bulunarak el konan binden fazla nesneyi fotoğraflamış ve havaalanını Augé'nin tanımıyla 'otoritenin mekansallaşmış ifadesi' olarak işaretlemekte, el konmuş nesnelerin akışının bir kaydını tutmaktadır. Simon, 16 Kasım 2009 ve 20 Kasım 2009 tarihleri arasında beş g ün beş gece boyunca ABD G ümrük ve Sınır Koruma Dairesi Federal Teftiş Sahası'nda ve ABD Posta Hizmetleri Uluslararası Posta Merkezi'nde, yani Amerika Birleşik Devletleri ve diğer ülkeler arasında kaçak birer bölge olan sahalarda nesneleri belgelemiştir"

(http://tarynsimon.com/docs/Ever_Airport.pdf).



Fotoğraf 21 Taryn Simon, **Kaçakmal** serisinden detay. Yasaklı Çin Tütün Ürünleri, Sigaralar, (Shuangxi) J.F.K. Havalimanı, Amerika 2010

Bu fotoğraf dizisi havaalanını ve hava trafiğindeki mal trafiğini, listeler oluşturarak hiçbir kişisellik içermeyen bir şekilde belgeler. Nesnelerin kayıt altına alınma biçimi, nesnelerin gerçek dışı biraradalığını kapsamlı biçimde anlatısal olarak ortaya koyar. Simon'un yapıtı bu anlamda liste biçimi kullanan sanatçıların oluşturduğu uzun tarihin içerisinde yerini alır.



Fotoğraf 22 Taryn Simon, **Kaçakmal** serisinden detay. Sahte Markalar, CHANEL, TIFFANY&CO, MISC. Beş adet Pleksiglas kutu içerisinde yirmiiki adet mürekkep bazlı arşiv baskı. 23.5x57.8, 113, 76.2cm. Amerika. 2010

Hans Ulrich Obrist aynı metinde Simon'un işlerindeki kavramsal çerçeveyi genişletir. Simon'un yapıtları nasıl hala çeşitli şekillerde kullanıp atılabilirliği giderek artan metaların aralıksız üretimine, doğal kaynaklarımızı istikrarlı bir şekilde kurutan bir aşırı-üretim kasırgasına güvenmeye devam ettiğimizi açıkça göstermektedir.

> *"...İçinde yaşadığımız bu çağda, şimdiden, Kaçak Mal'ın nesneleri estetik niteliklerinden sıyırarak sahibinden koparılmış bu eşyaları çıplak kıldığını görebiliyoruz. Bu küme çok geniş bir türler yelpazesi içeriyor, sıkıcı ve sıradan nesnelerden (gümrükte beyan edilmeyen mücevherlerden ve vizelerden) yasadışı nesnelere (çeşitli sahte mallar, DVD'lerden Louis Vuitton çanta ve Gucci tokalara Nike spor ayakkabılara ve hatta sahte bir Disney matruşka setine) ve ezoterik nesnelere (büyü ritüellerinde kullanılmak üzere bir geyik penisi ve bir ölü atmaca). Tüm bu nesneler coğrafi kökenlerinin (bazen belli, bazen bilinmeyen)ve kendileri havaalanının hıza endeksli mekanının ortasında özet kimlik saptama yöntemlerine tabi kılınan anonim sahiplerinin özet şifreleri gibi görünmektedir..."* (http://tarynsimon.com/docs/Ever_Airport.pdf).



Fotoğraf 23 Taryn Simon, **Kaçakmal** serisinden detay. Oxalis tuberosa. (Peru, Oca bitkisi) Plexiglas kutu içerisinde mürekkep bazlı arşiv baskı. 23,5 x 21 x 6,4 cm. Amerika. 2010.

Simon'un Kaçak Mal serisi, doğaya ve maddi üretime daha önce hiç olmadığımız kadar bağlı ve borçlu olduğumuzu bizlere kolayca unutturmaktan başka bir işe yaramayan *'maddesellikten arındırılmış ekonomi'* gibi ifadelerin ne kadar gerçek dışı olduğunu gözler önüne sermektedir.



Fotoğraf 24 *Taryn Simon,* ***Kaçakmal*** *serisinden detay. Sahte LOUIS-VUITTON el çantaları. Üç adet pleksiglas kutu içerisinde 16 adet mürekkep bazlı arşiv baskı. 23.5x76.2, 113cm. Amerika. 2010.*

Her ne kadar kurgusal olsalar da imgeler bizim için gerçek gibidirler. Simon'un kaçak mal olarak tasniflediği nesneler (oyuncak AK-47 ve koruyucu gözlük, oyuncak AK-47, Mısır sigarası (24 karton)kuru yemiş, fasulye, kuru yemiş, sığır eti, kuş yuvası, alkollü içecek, mide ilaçları, sahte Lipitor, ketamin anestezik, klonopin, lidokain, lorazepam, akasya ağacı tohumu, domuz eti (Meksika), şırıngalar (Endonezya), Botox (Endonezya), tavuk ve ördek, tavuk, ördek, fasulye date rape/dost tecavüzü ilacı olarak bilinen GBL (gamma-Butyrolactone), eroin, hidroklorotiyazid, zencefil kökü, geyik dilleri, inek idrarı, Cohiba purolar...) 'Batı' veya 'Amerikan rüyası' temasının izleyiciye kendi imgesini parçalanmış olarak yansıtan bir ayna olarak sunar.

Baudrillard'ın *Simgesel Değiş Tokuş* adlı eserinde önerdiği gibi karşılıklı değiş tokuşun egemen olduğu bir üretim toplumu olmaktan çıkıp bahsetmenin, yani emek ve boş zaman arasında "bahsetmenin" bir çeşit "*her türlü itirazı bertaraf eden bir kod tekelleşmesi yaratan medyalar ve mesajlar bahşetmenin''* egemen kılındığı bir sistemin içerisine girmişsek sanat eseri artık kişisel simya gücüyle çeşitli malzemeleri gizemli bir değişime uğratan yaratıcı bir öznenin düş gücünün veya fantezisinin ürünü değil, geleneksel konteksti dışına çıkarılmış ve egemen ideolojinin dışında başka hiçbir şey ifade etmeyen bir belirteçtir. (Gintz, 2010: 56)

Simon'un işlerinin tariflediği dünya geleceğin bir geçersizlikten başka bir şey olmadığı ve farksızlaşma yolunda ilerleyen bir gerçekliktir. Yasadışı malların üretimi, dünyaya dağıtımı ve bu eylemlerin önüne geçmeye yönelik sürekli çaba arasındaki durum HUB'in belirttiği bazı soruları ortaya çıkartmaktadır. Bugünün insanları neyin peşinde? Bugünün dünyasında güvenliğimizi ne tehdit ediyor?



Fotoğraf 25 *Taryn Simon, **Kaçakmal** serisinden detay. Sahte USA American Viagra (China) Plexiglas kutu içerisinde mürekkep bazlı arşiv baskı. 23,5 x 21 x 6,4 cm.*

Simon'un eserleri üzerine yazılan eleştirilerin çoğu onun sanatını kolay okunabilecek iki kavram arasında "*hiperreal''* veya "*estetikleştirilmiş realism gidip gelmeye eğilimlidir* (Heathrow, 2010).

Simon psikolojik alanda mevcut gerçekliği, fotoğrafa kaybettiği gücü, asıl anlamını kazandırmak için kullanır.

Simon'un bakışı şimdinin dünyasına ait olarak bakar ve şimdinin görsel deneyimini farklı bir anlatı dili kurarak sunar. Bu özelliğiyle Simon' un sanatının dönüştürmeci işlevi düşünsel pratik olarak sanatı ve şimdiyi açar.

Aynı yasadışı malların üretimi, dünyaya dağıtımı ve eylemlerin önüne geçmeye yönelik sürekli yasaklama çabası, dünyanın her köşesinde maddi ürünlerin üretimindeki bariz aşırı üretimi kıyaslandığında bu yapıtın meydan okuyuşundaki görünmezlik perdesi aralanmaktadır.

3.1.4. Masumlar



Fotoğraf 26 Taryn Simon, **Masumlar Serisi, Tim Durham – Atış talimi.** Kromojenik renkli baskı, 121.9 x 152.4 cm. 5 edisyon Oklahoma, Amerika. 2002

(http://tarynsimon.com/works_innocents.php)

Simon'un erken dönem eserlerinden, Masumlar (2003) adlı çalışmasında gerçek daima peşinden koşulan ama kavranılamayan bir sır olarak var olur. Bu eserinde, Simon haksız yere şiddet içerikli suçlardan hüküm giyen kadın ve erkekleri tüm ABD'yi gezerek fotoğraflamayı başarır. Bu insanlar *"suçlandıkları durumlara özel mahallerde: yanlış kişinin suçlanma sahnesi, tutuklanma sahnesi, suç mahallinde ya da mazeret mahallinde bulundukları sahnelerde"* fotoğraflamıştır

(http://tarynsimon.com/works_innocents.php).

Seri, yargı sisteminin yanlış yönlendirilmesinin bir yansıması olduğu kadar, yargı sisteminin (ve bizim) fotoğraflara olan güveninin de bir eleştirisidir çünkü sabıka fotoğrafları, vesikalıklar ve Polaroid fotoğraflar bu adamların yanlış hüküm giymesinde büyük rol oynamıştır.



Fotoğraf 27 Taryn Simon, **Masumlar Serisi, Frederick Daye.** Kromojenik renkli baskı. 121.9 x 152.4 cm, 5 edisyon. Kaliforniya, Amerika. 2002.

(http://tarynsimon.com/works_innocents.php)

Simon'un Masumlar serisindeki Frederick Daye davası bu anlamda çarpıcı örneklerden biridir. 1984 yılında California San Diego'da, genç bir kadın, iki adam tarafından zorla kendi arabasına bindirilip tecavüze uğramış ve soyulmuştur. Aynı gün, Frederick Daye bir polis memuru tarafından ufak çaplı bir suç yüzünden kenara çekilmiş ve fotoğrafı çekilmiştir. Kendisinin çekilen Polaroid fotoğrafı kendisinin saldırıya uğrayan kadına saldırganlarını belirleyebilmesi için gösterilen fotoğraf albümünün içine yerleştirilmiştir. Kadın Daye'i saldırganlarından biri olarak tanımlamıştır. Yanlış kimlik savunmasına rağmen, tümü beyazlardan oluşan jüri Daye'i iki kez tecavüz suçlamasıyla, adam kaçırma ve araç hırsızlığıyla suçlamıştır. Hukuki suçluluk süreci devam ederken 1990 yılında, diğer sanık Daye' in suçla ilgisi olmadığını itiraf etmiştir.

> *...Hapishanede geçirdiği on yılın sonunda, DNA testi Daye'in masumiyetini kanıtlamıştır. Aynı zamanda ismi Smallwood olan gerçek suçluyu da ortaya çıkarmıştır. Ama savcı, kurban dava açmak istemediği için, Smallwood hakkında suçlama başlatamamıştır. Kadın, polislerin kendisini Daye'in suçluluğuna ikna etmelerinden dolayı hatıralarının kalıcı olarak değiştiğini iddia etmiştir. Kadın açısından, kurgu gerçekle yer değiştirememiştir…*

(http://www.ted.com/talks/taryn_simon_the_stories_behind_the_bloodlines.html) *(13.15)*

3.1.5. Hayatta iken Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler *I-XVIII*





Fotoğraf 28 Taryn Simon**, Hayatta iken Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII** adlı kitap çalışmasından görüntüler. Bu kitap, Nationalgalerie, Staatiche Museen zu Berlin ve MACK tarafından basılmıştır. İlk Edisyon, Amerika. 2011.

Simon'un *Hayatta iken Ölü İlan Edilen Adam ve diğer bölümler 1-XVIII* adlı eseri 2008 ve 2011 yılları arasını kapsayan dönemde dünyayı dolaşarak kan bağı ve buna bağlı olarak hikayeler üzerinde ortaya çıkan bir çalışmasıdır. Bir görsel dizin olarak on sekiz bölümün her biri kısa bir giriş ve kan bağının üyelerini gösteren büyük bir portre serilerinden oluşmaktadır. Belge niteliğinde nesneler, yapılar "dipnot" olarak fotografik kanıt içeren ikinci bir seri olarak portrelere müdahil olarak eklemlenir.

Hayatta iken Ölü İlan Edilen Adam ve diğer bölümler I-XVIII eseri de izleyiciyle gerçekliğin doğasındaki karmaşık yapısı saklama ve gösterme diyalektiye açan çalışmalarından biridir. *Taryn Simon'un 'Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler eseri kaderin siyasal iktisadı üzerine bir düşünce pratiğidir. (http://www.ted.com/talks/taryn_simon_the_stories_behind_the_bloodlines)*

Kader, irademizi elimizden alan hiçbir şey yapamayacağımız bir dış iradeye gönderme yaparken, genetik miras her şeyin önceden belirlendiği içkin bir yasa arasında paralel gizil bir bağ olarak var olur.

Geoffrey Batchen, Simon'un çalışması üzerine kalem aldığı makalesinde çalışmanın katmanlı doğasını, "görüntü ve metinin stratejik ortak bağımlılığı" çerçevesinde ele alır. Eserin adı resmi kayıtlarda ölü ilan edilmiş ama yaşayan bir Hintli köylü Yadav'ın hikayesi bir çıkış noktasını oluşturur ve öteki bölümler dünyanın çeşitli yerlerindeki diğer hikayelerle genişler.

Simon portrelerini belgelerken arka planının yalın ve her şeyden mahrum bir fon ve ışığın eşit ölçüde dağılmış olmasına dikkat eder. 817 kişinin kamera karşında herhangi insani bir ifade biçimden yoksun biçimde poz verdiği fotoğraflar kişilerin sade biçimde ekrana baktığı görüntülerden oluşur. Bireylerin yüzlerinin görünüşleri ve dış görünüşteki tekrar eden ritmi kan bağı arasındaki yapıyı izleyen bir köken ve genetik olarak kan bağı modeli yaratır.



Fotoğraf 29 Taryn Simon**, Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII** enstalasyon görüntüsü. Tate Modern, İngiltere, 2011.



Fotoğraf 30 *Taryn Simon**, Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII** enstalasyon görüntüsü. Tate Modern, İngiltere, 2011.*



Fotoğraf 31 Taryn Simon**, Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII** enstalasyondan detay görüntüsü. Tate Modern, İngiltere, 2011.

Bir araya getirilen 18 fotografik bölüm farklı kültürel, toplumsal, politik ve ekolojik olarak insan varlığını şekillendirilmiş olarak tarif eder. Simon'un çalışması araştırma deneyimlerinden yola çıkarak Brezilya' daki aile kan davalarından Bosna'daki soykırıma kadar uzanır. Simon'un bu çalışması modernist çoğu bakış açısının tersine, 'Yirmibirinci yüzyılın insanları' sergisinin 'postmodern' bir versiyonu olarak okunabilir. Simon' un belgelere dayanan üretiminin kültürel, politik sosyolojik bir çok katmana sahip olması kendisinin düzen ile kaos arasında bir düzen kurma ve dengede kalabilme eylemi arasında gerçekleşmektedir.



Fotoğraf 32 Taryn Simon**, Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII** enstalasyondan detay görüntüsü. Tate Modern, İngiltere, 2011.

Bu çalışmanın alanı ve sorunsal olarak tematik çeşitliliği bir çember gibi yapıtın her yerini kuşatır. Simon bu çalışmayla dünyanın beş kıtasında hala çözüm bekleyen birçok probleme işaret eder. Bu konulardan bazıları olan insan ticareti, diktatörlük, ırkçılık, biyogenetik müdahaleler, soykırım, ilaçların yan etkisiyle gelen felaketler, kolonileşme, ölümcül kan davaları, tarikat inançları ve LGBT hakları gibi sorunları mercek altına alarak kader ve kan bağı ilişkisini tartışmaya açar. *Simon bu çalışması talih, biyoloji ve kaderin siyasal ekonomisi arasındaki ilişkiyi işaret eder* (http://tarynsimon.com/docs/TSIMON_BotWI_essay_by_Daniel_Baumann.pdf).



Fotoğraf 33 Taryn Simon**, Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII** enstalasyondan detay görüntüsü. Tate Modern, İngiltere, 2011.



Fotoğraf 34 Taryn Simon**, Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII** enstalasyondan detay görüntüsü. Tate Modern, İngiltere, 2011.

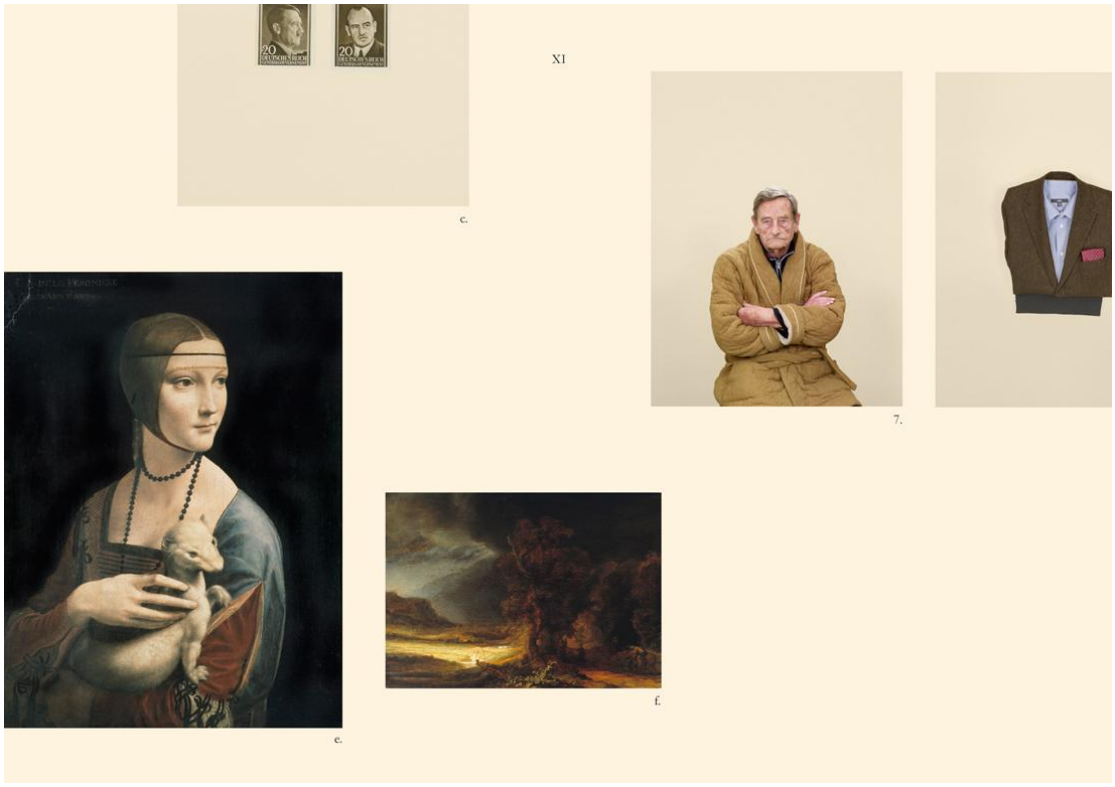
Her bölüm soldan sağa sıralı olarak görsellerin metin ile beraber okunabilmesi için üç kademeden oluşur. Kan bağıyla birbirine bağlı bireylerin portrelerini içeren panolar sunumsal kurgunun büyük bir parçasıdır. Simon portrelerini belgelerken arka planının yalın ve her şeyden mahrum bir fon ve ışığın eşit ölçüde dağılmış olmasına dikkat eder. Bu fotoğraflar kişilerin sade biçimde ekrana baktığı görüntülerden oluşmaktadır. Bireylerin yüzlerinin görünüşleri ve dış görünüşteki tekrar eden ritmi kan bağı arasındaki anlatısal yapıyı izleyen bir köken ve kalıtım modeli yaratır.

Kurgunun ikinci panosunun içinde Simon'un koşulları anlatması onun çalışma nesnesini seçmesine izin verir. İkinci metin paneli ise, Simon'un bahsettiği ve siyasi ilişkilerin görünür olduğu kan bağının soykütüksel olarak tartışıldığı bir alan olarak var olur. Her bölümün, insan kaderinin ve rastlantının hassasiyeti ve tesadüfü hakkındaki çalışma, insanı yanlış anlaşılmaz bir duyguya sürükleyebilecek gibi görünebilir, fakat bu ayrıca bir çağın fotografik görüntüsünü saklı izleri görünür kılmayı amaçlayan bir çalışmadır.

Kurgusal olarak algılansa da üçüncü bölüm ilk bakışta kavranamayan imgelerin ve görüntülerin dönüşümsel olarak birbirine geçtiği bir alan olarak var olur. Düzensiz, sınırlı bir yer işgal etmesine rağmen fotografik kayıtların ve metin yapısı arasında ilişkiyi yapılandıran bir alanda mekanlar arası bir boşluk yaratır.



Fotoğraf 35 Taryn Simon**, Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII, Bölüm IX** enstalasyondan detay görüntüsü. Photo: Eric Simon. İngiltere, 2011.



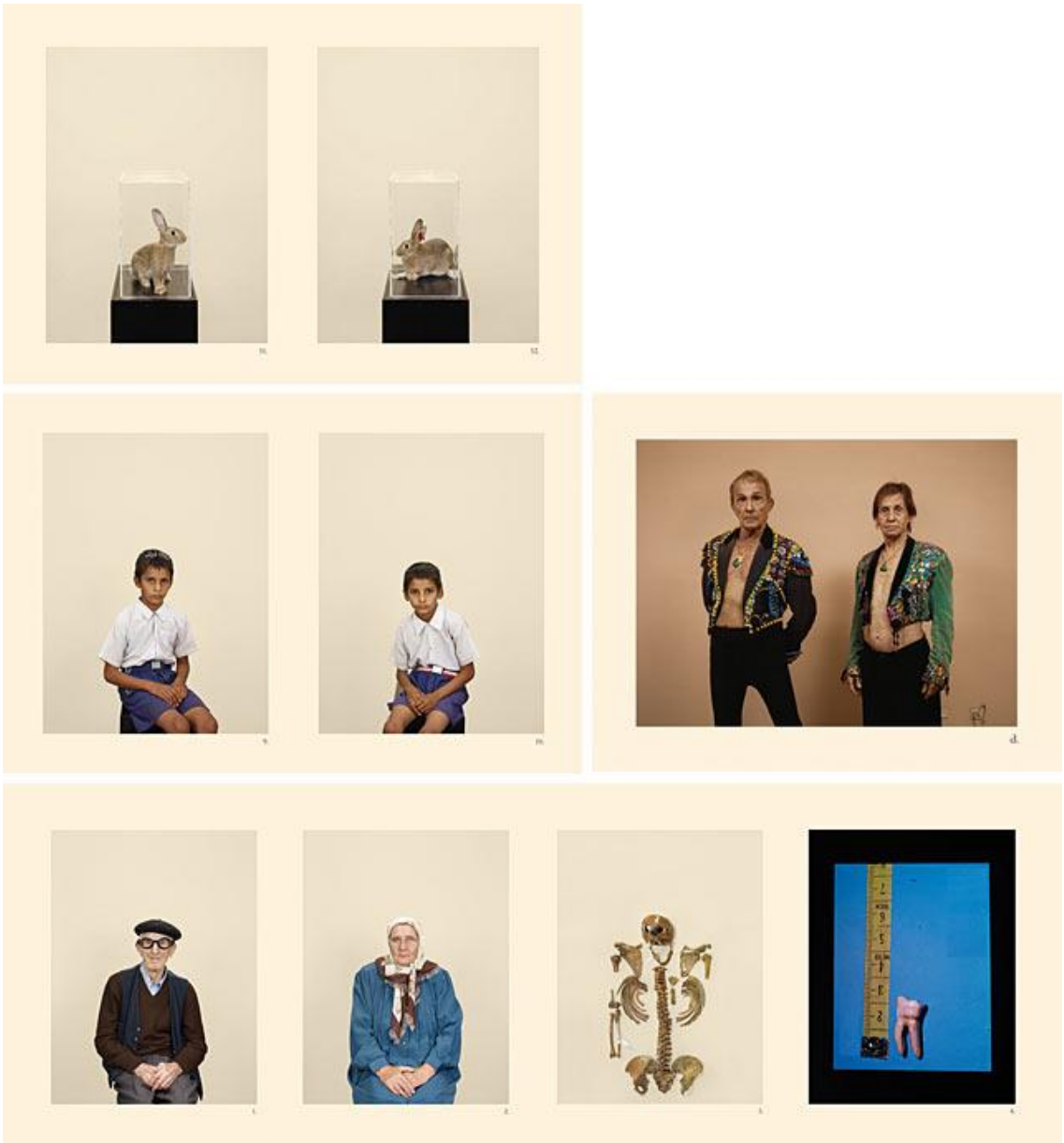
Fotoğraf 36 Taryn Simon**, Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII, Bölüm XI** enstalasyondan detay görüntüsü. Tate Modern, İngiltere, 2011.

Simon'un çalışması görünmez bağlarla birbirine bağlı olan insan portreleri, şiddet, savaş, çevre istismarı; kültürel kimlik problemleri ve inkar edilemez bir kalıtımsal soy akrabalık ve bağlantıları ile bilim ve sanatın karşılıklı olarak birbirini görünür kıldığı bir kaderin politik ekonomisidir. Kan bağı görüntülere eşlik eden bireysel öyküleri zıtlaştıran bir biçimde işin yapısına eşlik eder. Simon fotoğraf ve gerçekliğin temsili arasındaki sınırları sorgulayarak tartışır. Barthes (2000) Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler isimli kitabında kendi poz verme deneyimine dayanarak, kameranın kendisini nasıl bir nesneye dönüştürdüğünü gözlemlerken şöyle yazar:

> *"...mercek önünde ben, aynı anda: olduğumu sandığım, başkalarının olduğumu sanmalarını istediğim, fotoğrafçının olduğumu sandığı ve fotoğrafçının sanatını göstermek için kullandığıyımdır. [...] Fotoğraf, doğruyu söylemek gerekirse, benim ne özne, ne de nesne ama bir nesneye dönüştüğünü*

hisseden bir özne olduğum gizli anı temsil eder: o anda ölümün (arada kalan olayın) bir mikro çeşidini yaşarım: tam anlamıyla bir hayalet haline gelirim..." (Barthes, 1992: 24)

Susan Sontag öznelerin kendi fotoğraflarının çekilme isteğini, fotoğraf ile "gerçek" olduklarına inandıklarını yazarak açıklar (Sontag, 1979).



Fotoğraf 37 Taryn Simon**, Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII, Bölüm VII e**nstalasyondan detay görüntüsü. Tate Modern, İngiltere, 2011.

Simon'un çalışmasının çıkış olarak, referans noktalarından biri Edward Sheichen'in 1955 yılında New York Modern Sanat Müzesi'nde açılışı yapılan ve otuz yedi ülkede sergilenip dokuz milyon ziyaretçi tarafından görülen 'İnsanlık Ailesi' isimli eseridir. Simon'un eseri bu anlamda Edward Sheichen' in dönüm noktası niteliğindeki 'Yirminci Yüzyıl İnsanları' adlı sergisinin bir çeşit kıyaslanması olarak da okunabilmektedir.



Fotoğraf 38 Edward Steichen, **İnsanlık Ailesi** Sergisinden görüntü, MoMA, Amerika. 1955

İnsanlık Ailesi adlı sergi, 273 fotoğraf sanatçısı tarafından çekilmiş 68 ülkeden 503 fotoğrafı içerir. Sergi "*Gelmiş geçmiş en büyük fotoğraf sergisi*" sloganıyla kimi tanınmış, kimi anonim fotoğrafçıların gönderdiği 2 milyon fotoğraf arasından seçilerek oluşturulmuştur. Edward Sheichen'in bu serginin amacını, insan deneyiminin evrenselliğini kanıtlamak ve fotoğrafın insan deneyimlerini belgelemekteki rolünü göstermek olarak tanımlar. Sergide yer alan fotoğraflar serginin otuz yedi alt başlıkta kategorize edilmiştir.



Fotoğraf 39 Edward Steichen, **İnsanlık Ailesi** Sergisinden görüntü, MoMA, Amerika. 1955

Sergi, 1955'te New York'taki ilk sergilemeden sonra sekiz yıl süren bir dünya turuna çıkmıştır. USIA (United States Information Agency/Birleşik Devletler Enformasyon Ajansı) tarafından organize edilen dünya turunda MoMa versiyonunun dört kopyası dolaşıma sokulmuş ve böylece sergi, altı kıtada otuz yedi ülkeyi gezmiştir. 1959 yılında Soğuk Savaş'ın iki tarafı arasında gerçekleşen zirve sayesinde serginin komünist coğrafyaya da geçişi mümkün olmuştur.

İnsanlık ailesi sergisi için seçilen fotoğraf sanatçılardan birisi de August Sander'dir. Simon Sander'in çalışmalarına aynı ortak çalışma alanından bahseder gibi büyük bir yakınlık duymuş ve fotoğraf sanatının tanınmasında Sander'in çalışmalarını *birleştirici bir mozaik işlevi* olarak adlandırmıştır.



Fotoğraf 40 August Sander, **Çiftçi Ailesi,** jelatin gümüş baskı fotoğraf, 18.7x23.9cm. 1913, baskı: 1990

August Sander, 1920'li yılların başından itibaren Alman toplumunun meslek ve sınıflarına örnek olacak grupları bulmayı ve fotoğraflamayı kendisine görev edinmiştir. Generaller, noterler, duvar işçileri, bayramlıklarını giymiş köylüler, aşçılar, tezgahtarlar, genç aristokratlar gibi geniş bir ağ içerisindeki insanları bulup çıkarmıştır. Çalışmalarını genellikle tam boy, dışarıda ve yalın olarak gerçekleştirmiştir. Fotoğraflarındaki kişilerin en doğru şekilde duruşlarını yakalamış, insan olarak toplumsal rollerini ve kişiliklerini çözümlemeye çalışmıştır.

> *John Berger, "O Ana Adanmış" adlı yapıtında Sander hakkında şöyle bahsetmektedir: "August Sander fotoğraflarını çekmeden önce modellerine ne söylerdi? Ve söylediklerini nasıl söylerdi ki hepsi ona aynı şekilde inanırlardı? Sander'in modellerinin hepsi objektife gözlerinde aynı ifadeyle bakarlar. Farklılık varsa eğer bu, modelin kendi deneyimlerinin ve kişiliğinin sonucudur. Bir papaz, duvar kâğıtçısından farklı bir yaşam sürmüştür, ancak Sander'in fotoğraf makinası hepsi için aynı şeyi temsil eder. Ancak "20. Yüzyıl İnsanı" başlığı altında topladığı ve tasarladığı yapıtının eşsizliğini teslim etmek zorundayız... Arşivinden bugüne kalanlar olağanüstü bir toplumsal ve insani belge oluşturur. Kendi ülkesinin insanlarının portrelerini çeken başka hiç bir fotoğrafçıda böylesine yarı şeffaf bir belgesellik yoktur."(Berger, 1986: 55)*

Steichen'in *İnsanlık Ailesi ise bir çalışma olarak*, insanlığa olan inancı ve hepimizin aynı ırka mensup varlıklar olarak modern temsiline tezat olarak *Simon'un çalışması zamanımıza ait panoraması trajik, şüpheci ve distopiktir*. Simon çalışmasını şu şekilde ifade eder.

"*Bu fotoğraf ve hikayeler birikimi bir arşiv oluşturmakta ve bende bu görsel ve metin birikiminin içinde, bir örnek bulmaya çabalıyor ve sürdürdüğümüz yaşamları bizi çevreleyen öykülerin kanımız gibi kodlandığını hayal ediyorum"*

(http://www.ted.com/talks/taryn_simon_the_stories_behind_the_bloodlines.html) 16:54-17:11)



Fotoğraf 41 Taryn Simon, **Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII, Bölüm III** enstalasyondan detay görüntüsü. Tate Modern, İngiltere, 2011

Dünyanın her yerinden binlerce insanın projeye dahil olduğu panoramik fotoğraf arşivi çalışması, dış gerçekliğin travmatik doğası ve global dünyanın gizli bağlantıları arasında izleyiciye bir yolculuk deneyimi sunar. Simon yapıtının konusu Brezilya' daki aile kan davalarından, Bosna'daki soykırıma, Amerika'daki insan pazarlarından Hindistan'daki yaşayan ölülere kadar geniş bir yelpazede çeşitlilik göstermektedir. Her bölümde bulunan portre serisi başlangıç hareketi olarak bir insan ve devam eden portreler ise seriyi kan bağı ile takip edecek şekilde devam eder. Kanbağı bölümlerden sadece Ukrayna' daki bir yetimhanede bulunan 6 ve 16 yaşı arası kimsesiz çocuklardan oluşan bulunduğu bölüm XVII bu gruba dahil değildir. Ukrayna' daki bu yetimler gelecekleri belirsiz bir geçmişi peşinde taşıyarak sonu belli olmayan bir insan kaçakçılığı, çocuk pornosu ya da nihai bir son olarak gördükleri intiharlarına doğru çekilmektedirler.

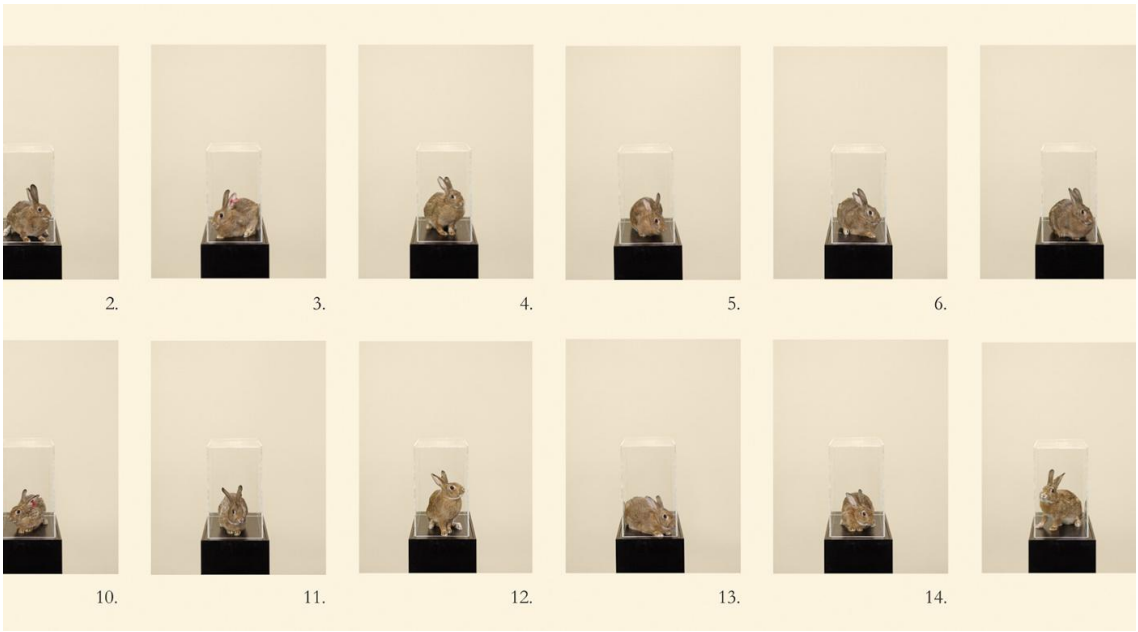


Fotoğraf 42 Taryn Simon**, Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII, Bölüm I** enstalasyondan detay görüntüsü. *Solda Shivdutt Yadav, Sağda Nageena Yadav* Tate Modern, İngiltere, 2011.

Simon çalışmasının birinci bölümünde ölüm ve kader ve mülkiyet ilişkileri etrafında Yadav'ın hikatesine odaklanır. Shivdut Yadav Hindistan Uttar Pradessh'te fakir bir çiftçi olarak hayatını idame eden bir insandır. Yadav kendisinin ve kardeşlerinin resmi kayıtlara göre ölü kabul edildiğini bölgedeki yetkili tapu memurdan öğrenir. Üzerinde fotoğrafı ve resmi şekilde oluşturulmuş kayıtlı belge; sahip olduğu toprak üzerinde hak iddiasında bulunmaması için gasp edilmiştir. Bu durum Yadav'ın bazı aile üyeleri tarafından onun ve kardeşlerinin atalarının arazilerinden babalarının payını alamaması için yetkili kimselere rüşvet vermiş olduğu gerçeğini ortaya çıkarmıştır. Simon bu çalışmasında kullandığı kurgusal ölüm ve yaşam arasındaki bulanık bölgeyi çıkış noktası kabul ederek diğer bölümlerdeki hikayelerle beraber sorunsallaştırarak tartışmaya açar.



Fotoğraf 43 Taryn Simon**, Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII, Bölüm VI** enstalasyondan detay görüntüsü**.** Tate Modern, İngiltere, 2011.



Fotoğraf 44 Taryn Simon**, Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII, Bölüm VI** enstalasyondan detay görüntüsü**.** Tate Modern, İngiltere, 2011.



Fotoğraf 45 Taryn Simon, **Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII, Bölüm VI** enstalasyondan detay görüntüsü. Tate Modern, İngiltere, 2011.

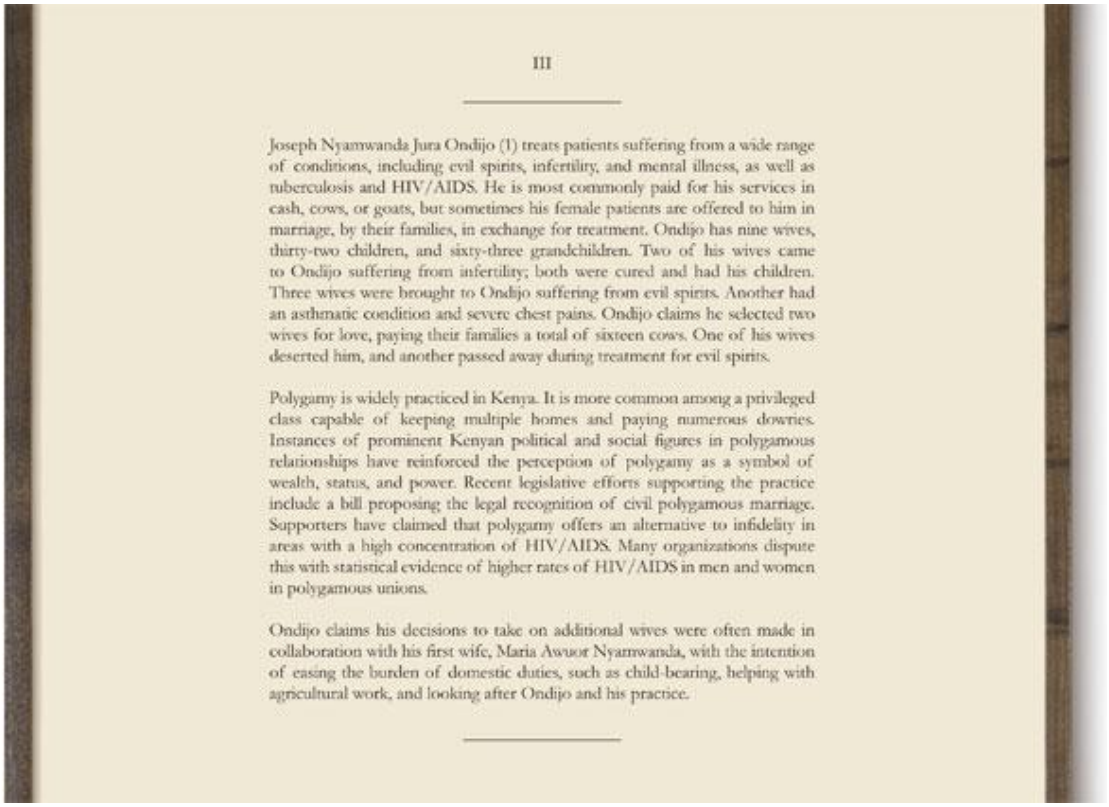
Simon, Avustralya'ya yerleşmek üzere olan İngiliz bir yerleşimcinin spor (avlanmak) amacıyla yanında getirdiği 24 Avrupa tavşanının günümüzdeki kan bağını araştırır. 24 Avrupa tavşanı çok kısa zamanda Avusturalya doğal ortamında hiçbir doğal yırtıcı düşmanı bulunmadığı için sayılarını yarım milyona katlamıştır. Avusturalya hükümeti bitkileri ve vahşi hayatı korumak adına bu tavşanların nüfusunu kontrol altında tutmak için tavşanlar üzerinde ölümcül kimyasal ilaçlar kullanmaktadır.

Bölüm VII ise Srebrenica soykırımını kan bağı üzerinden görünen etkilerine odaklanır. Srebrenica soykırımı ikinci dünya savaşından bu yana Avrupa'nın en büyük kitlesel katliamıdır. Simona ölüme tanıklığı bu kez ölümün yaşayanların geride bıraktığı nesneler üzerinden karşı konulmaz tanıklığına odaklanmaktadır.

Bölüm X 1904 yılında Amerika St. Louise Dünya fuarında gösterilen Filipin Halkının Igorot kabilesinin üyelerinden Cabrera Anteror'un hayatta olan 158 akrabasının portrelerini içermektedir. Bu fuar, tarihçiler tarafından genellikle ırk ve imparatorluğun kolonileştirilmiş etnik yapılar arasında eğlence, tüketim malları ve popüler kültürü teşvik eden etnolojik bir sergi mekanı olarak tasvir edilmiştir. Filipin adalarının 1902 yılında Amerika'ya dahil olması sonrasında 11 milyon Filipinli kendi ülkelerinden uzakta çalışmaya, sürgün edilmeye mecbur kalmışlardır..Simon kolonileşmenin bir gelişme olarak gördüğü zaferini Anteror'un hikayesi üzerinden tersine çevirir. Igorotlar için köpek yemek bir ritüeldir; ancak fuar yetkilileri Igorotlar'a zorla köpek yedirip kalabalığı eğlendirmek için haftada yaklaşık 20 köpek yemeye zorlamışlardır. Kolonileştirilmiş yerliler şehirli ziyaretçileri eğlendirmek için halka açık alanlarda böylesi tacizkar ve şiddetli uygulamalara maruz kalmışlardır.

> *"Bu kan bağının izini sürdüğümüzde, hikaye bize global göç modellerini, ekonomik imkanları(ya da imkansızlığı),şu an kendi ülkelerinden uzakta çalışan, sürgün edilmişleri de sayarsak 11 milyon Filipinliyi anlatır". (http://tarynsimon.com/docs/Revenant_GeoffreyBatchen.pdf)*

Simon XI. bölümde Hitler'in Polonya valisi Hank Frank'in yaşayan kan bağı izlerini sürer. Hank Frank'ın yaşayan aile üyeleri geçmişlerinden duydukları rahatsızlıkla bazen hayal meyal görülen bir imge olarak, (hatta bir tanesi objektife sırtını döner) bazen de silinmiş bir iz olarak var olur. Simon bazı karelerinde sadece kişilerin kıyafetlerini kurguya dahil eder. Simon, bir yandan geçmişe bir yandan geleceğe uzanan ucu açık bir şimdide, fotoğrafın yaşamsal kanıt niteliği taşıyan yapısını tartışmaya açar.



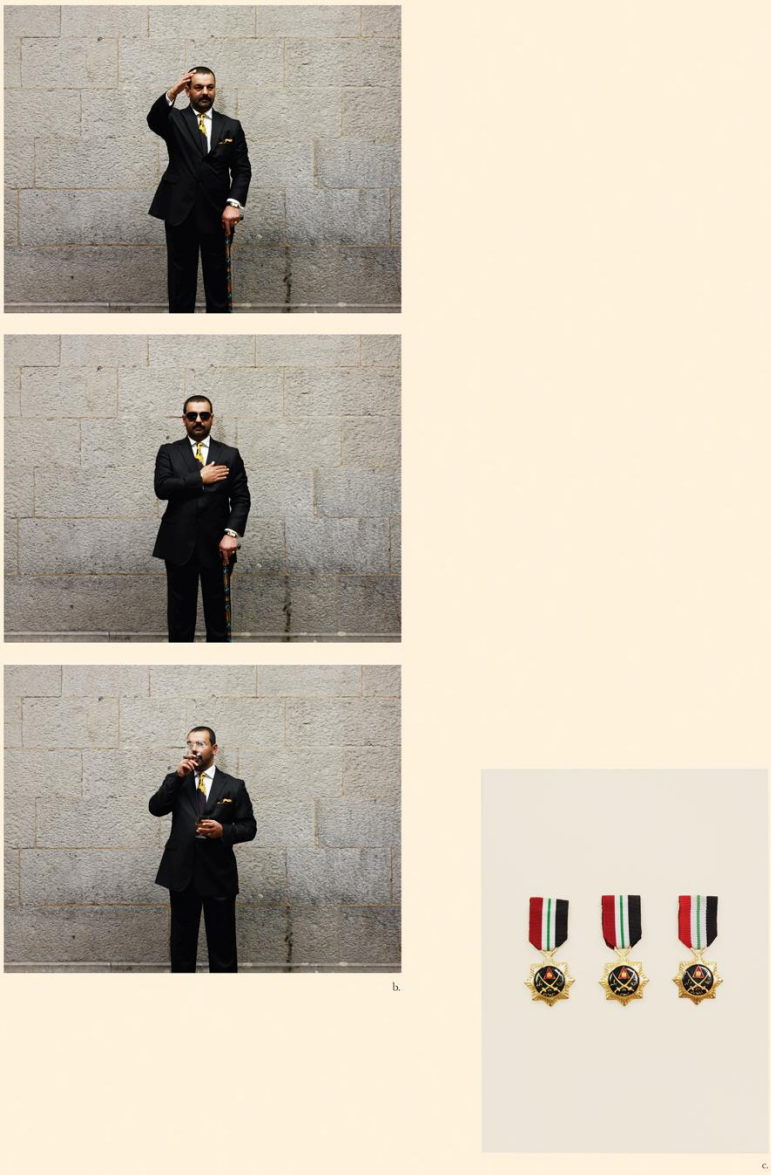
III

Joseph Nyamwanda Jura Ondijo (1) treats patients suffering from a wide range of conditions, including evil spirits, infertility, and mental illness, as well as tuberculosis and HIV/AIDS. He is most commonly paid for his services in cash, cows, or goats, but sometimes his female patients are offered to him in marriage, by their families, in exchange for treatment. Ondijo has nine wives, thirty-two children, and sixty-three grandchildren. Two of his wives came to Ondijo suffering from infertility; both were cured and had his children. Three wives were brought to Ondijo suffering from evil spirits. Another had an asthmatic condition and severe chest pains. Ondijo claims he selected two wives for love, paying their families a total of sixteen cows. One of his wives deserted him, and another passed away during treatment for evil spirits.

Polygamy is widely practiced in Kenya. It is more common among a privileged class capable of keeping multiple homes and paying numerous dowries. Instances of prominent Kenyan political and social figures in polygamous relationships have reinforced the perception of polygamy as a symbol of wealth, status, and power. Recent legislative efforts supporting the practice include a bill proposing the legal recognition of civil polygamous marriage. Supporters have claimed that polygamy offers an alternative to infidelity in areas with a high concentration of HIV/AIDS. Many organizations dispute this with statistical evidence of higher rates of HIV/AIDS in men and women in polygamous unions.

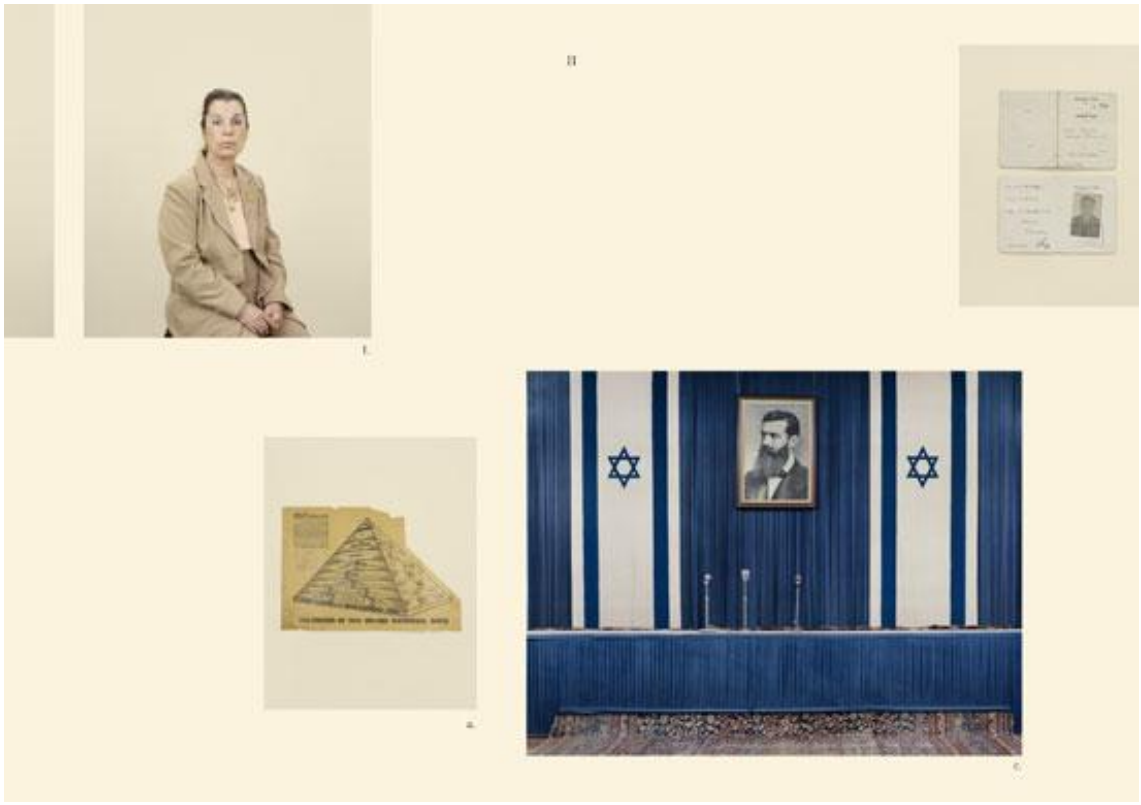
Ondijo claims his decisions to take on additional wives were often made in collaboration with his first wife, Maria Awuor Nyamwanda, with the intention of easing the burden of domestic duties, such as child-bearing, helping with agricultural work, and looking after Ondijo and his practice.

Fotoğraf 46 Taryn Simon, **Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII, Bölüm III,** enstalasyondan Ek açıklama paneli detay görüntüsü. Tate Modern, İngiltere, 2011.



Fotoğraf 47 Taryn Simon, **Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII, Latif Yahia - Uday Hussein,** İrlanda'da gizli bir bölge. **Bölüm IV**'den ayrıntı. Tate Modern, İngiltere, 2011

Kan bağı ve kader başka bir bölümde iki farklı yaşam arasında kalan Uday Latif Yahia'nın üzerinden ele alınır. Latif Yahia yıllarca Saddam Hüseyin'in büyük oğlu Uday'ın dublörlüğünü yaparak hayatını kimliğini totaliter devlet yapısının dişlilerine kaptırmıştır. Simon Latif Yahia'yı boşluğu selamlayan Uday olarak fotoğraflarken kesinlik ve kurgu çizgisini ayırmak zorlaşır. Umberto Eco bu dünyadaki postmodern gerçekliği şöyle tariflemektedir. *"Kesinlik oyununda gerçek ve kurgusal dünyanın değerleri ters orantılıdır; gerçek dünyada belirsizlik ne kadar artarsa kurgunun kesinlik değeri o kadar yükselecektir."* (*Bauman, 2000:171*)



Fotoğraf 48 Taryn Simon, **Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII, Bölüm II** enstalasyondan detay görüntüsü. Tate Modern, İngiltere, 2011

Simon II. bölümde Arthur Ruppin adlı kişinin kan bağı öyküsünü inceler. Ruppin 1907 yılında siyonist bir organizasyon tarafından yeni İsrail devleti için uygun yerleşim alanları keşfetmek ya da elde etmek için Filistin'e gönderilmiştir. Simon bu çalışmasında Ruppin'in hayatta olan kan bağı olan kişileri bu seriye dahil eder.

Simon'un dünyasında böylesi ardıl karşılaşmalar, kimlikler ardada giyilen maskeler gibi, saklı yaşam hikayeleri kalıcı pek önemi olmayan bir uçuculukta bir dizi olaymış olarak gözükmektedir. Bu anlamda ölümsüzlük ve ölümlülük kavramını postmodern olarak tartışmaya açmak gerekir. Modern dünyada bireyler tekil olarak ölümlüdür, fakat bireylerin parçası olduğu 'aidiyet' hissettikleri yapılar ölümlü değildir. Kilise, Ulus, Cemaat, Parti ya da bir ülkü bireysel olarak bir insandan daha uzun yaşarlar çünkü bu yapılar bütün mensuplarının kendilerinin yaşamsal varlıklarını aleyhinde bile olsa garanti altına almışlardır.



Fotoğraf 49 Taryn Simon, **Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII, Bölüm II** enstalasyondan detay görüntüsü. Tate Modern, İngiltere, 2011



Fotoğraf 50 Taryn Simon, **Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII, Bölüm XV** enstalasyondan detay görüntüsü. Tate Modern, İngiltere, 2011

Simon çalışmalarına paralel olarak kendi varlığını görünmez bir varlık olarak ortaya koymaktadır. Bu durum iki hayat (ölü- canlı) yaşamanın sonucu olarak belirsiz bir eşikte sürekli bekleme haline benzer. Bu araf hali yaşam ve ölüm arası bir ara bölgedir. Simon'un çalışmasında 'Hayatta iken Ölü ilan edilmiş Adam' metaforu her bölümde bir kişi üzerinden tariflenerek açılmakta olmasına rağmen metafor bir anlamda Simon' un kendisi olarak okumak mümkün olabilmektedir. Simon'un çalışması bir anlamda orada bulunmayan bir gözün varlığıyla mümkün olmuştur. Bu Barthesci anlamda okurun doğumuna bedel olarak ödenen yazarın ölümüdür. Simon'un gerçekliğe bakış açısı kayıp yaşamların izinde bir kayıp yaşam olma arzusu olarak okunabilir. Simon düşünsel tematik olarak incelediği konuların etrafında sürekli bakışını pergel gibi kendi üzerinden bir açılma-kapanma deneyimi ile her şeyin birbiriyle temas halinde bulunduğu, içiçe geçmiş bir dünya tasviri çizer.



Fotoğraf 51 Taryn Simon, **Hayatta Ölü İlan Edilen Adam ve Diğer Bölümler I – XVIII, Bölüm III** enstalasyondan detay görüntüsü. Tate Modern, İngiltere, 2011

Homi Bhabha, Simon üzerine yazdığı makalesinde Simon'un çalışmasını, fotoğrafın kaderinde içkin olarak bulunan kurgusal ve gerçek olanın ilişkisine ve bu ilişki biçiminin önemli bir boyutuna işaret eder.

> *"...Fotoğrafçılık sanatının zaafı farklı, egzotik, tuhaf ya da başka bir şekilde görüneni fetişleştirme eğilimidir. Fotoğrafçılığın röntgenci yönü ırksal, kültürel ve cinsel farklılıklarda daha belirgin olmaktadır. Önyargı ve arzu, korku ve zevk "farklılık konusu" içerisinde onları yabancı anormal nesnelerin kimliklerine dönüştürerek ve yine sapkın duygular uyandırarak yansıtılmaktadır."*
> http://tarynsimon.com/docs/Beyond_Photography_HomiBhabha.pdf

Anlatısal ilişkiler sadece fotoğrafta mevcut olmaz, olasılık ayrıca görüntü ve anlatının resmi ilişkinde katmanlaşarak cisimleşir. Fotoğraf ve anlatı arasındaki birliktelikler, dokular arasında çatlaklar açar; metinden görüntüye, görüntüden metine yeni görünürlüklerle beslenir. "*Her fotoğraf özel bir şekilde dizayn edilmiş, hepsini bir araya getirebilen minimalist bir puzzle şeklinde çerçevelenmiş olarak sergilenir. Konular aynı modadaki gibi görsel liste formuna dönüştürülüp, inceltilerek, uzun sanat objelerine okuna da bilsinler diye işlenmişlerdir."*

*(*http://tarynsimon.com/docs/Revenant_GeoffreyBatchen.pdf*)*

3.1.6. Batı Hindistan Kuşları



Fotoğraf 52 Taryn Simon, **Batı Hindistan Kuşları** adlı sergiden enstalasyon görüntüsü. 190 adet mürekkep bazlı arşiv baskı. 40x26.7cm. ve 15 adet tek kanal video (08:05dk.) Gagosian Galeri. NewYork, Amerika. 2013



Fotoğraf 53 Taryn Simon, **Batı Hindistan Kuşları** adlı sergiden enstalasyon görüntüsü. 190 adet mürekkep bazlı arşiv baskı. 39.8x26.5cm. ve 15 adet tek kanal video (08:05dk.) Gagosian Galeri. NewYork, Amerika. 2013

Simon'un diğer bir işi olan '**Batı Hindistan kuşları**' isimli çalışması fantezi olarak gerçekliğin kurgusal yanını popüler film efsanesi James Bond serisi üzerinden farklı bir alanda tartışmaya açar. 1936 yılında, James Bond adında Amerikalı bir kuş bilimcisi, *Batı Hindistan Kuşları* isimli kuş türlerini sınıflandırıcı bir kitap yayınlamıştır. Ian Fleming, *Casino Royal* isimli romanının gizli ajan olan başkarakterine James Bond ismini *"düz ve renksiz"* olduğu için uygun bulmuştur. Fleming James Bond ismini kurgusal romanın kahramanını bir nesne olarak kör bir amaç olarak harcanabilir bir güç hem de anonim araç olarak hükümete casusluk için tasarlanmış karakteri için uygun bulmuştur.



Fotoğraf 54 Taryn Simon, **Batı Hindistan Kuşları** adlı sergiden enstalasyon görüntüsü. Gagosian Galeri. NewYork, Amerika. 2013



Fotoğraf 55 Taryn Simon, **Batı Hindistan Kuşları** adlı sergiden enstalasyon görüntüsü. Fotoğraf: Robert McKeever Gagosian Galeri, NewYork, Amerika. 2013

Simon, Bond kitaplarının tarihsel bir arkeolojisini yaparak bu garip öyküyü araştırır. Bond Serisi ilk baskısını 1953 yılında Macmillian yayıncılık tarafından yapmış bir sene sonra da ciltli hali Amerika'da yayınlanmıştır. Popülerliğe ulaşamadığı ve beklenen ilgiyi karşılamadığını düşünerek daha geniş bir kitleye hitap etmek için aynı romanın karakteri James Bond yerine Jimmy Bond, kitabın ismi ise Casino Royal yerine Bunu Sen İstedin şeklinde değişmiştir.



Fotoğraf 56 Taryn Simon, **Bahamalar,** Kutulanmış keçe ve aluminyum çerçeve içine yerleştirilmiş mürekkep bazlı arşiv baskı. 50.2 x 66.4 cm. Gagosian Galeri, NewYork, Amerika. 2014



Fotoğraf 57 Taryn Simon, **A.40 Stacey Sutton (Tanya Roberts)**, **Batı Hindistan Kuşları - 1985**, Kutulanmış keçe ve aluminyum çerçeve içine yerleştirilmiş mürekkep bazlı arşiv baskı. 39.8x26.5cm. Gagosian Galeri, NewYork, Amerika. 2013,

Simon'un çalışması bir popüler sinema efsanesi olan James Bond ve kuş bilimci James Bond arasında garip ve beklenmedik bir ilişkiyi buluşturma çabası olarak ortaya çıkar. Bond karakteri Anglo-Saxon, maskülen bir erkek efsanesi olarak izleyicinin fantezi dünyasıyla yakından ilişki kurar. Bond filmlerinin fantezi dünyası herkesin aşina olduğu tehlikeli oyuncaklar olarak adlandırabilen kadınlar, silahlar, arabalar izleyiciyle bir çeşit diyalog kurma, bu diyaloğu kontrol etme araçları olarak kullanılırlar.



Fotoğraf 58 Taryn Simon, **A.6 Pussy Galore (Honor Blackman), Batı Hindistan Kuşları - 1964,** Kutulanmış keçe ve aluminyum çerçeve içine yerleştirilmiş mürekkep bazlı arşiv baskı. 39.8x26.5cm. Gagosian Galeri, NewYork, Amerika. 2013

> *"...Bu yüzdendir ki, Bond ürünleriyle izleyici arasında iki tarafı birbirine bu beklentiler dizesiyle bağlayan bir anlaşma sağlanmıştır. Filmlerinde her zaman Bond'a yardımcı olan son teknoloji bir alet, kaçmasını sağlayan göz kamaştırıcı bir taşıt ve ona ihanet eden ya da yardım eden güzel bir kadın vardır. İşte bu elemanların tekrarlanışları-hepsinin tanıdığımız Bond'un elinin altında olması-esas arzuladığımız şeydir. Fantezilerimiz bu formül tarafından hünerli bir şekilde kurgulanıp kontrol altına alınmıştır; yeni şeyler talep ederiz ama özünde aynı kalmasını bekleriz. Devamlı icra edilmesi ve bu zorunlulukları tatmin etmesi, Bond filmlerinin "sinema tarihinin en başarılı serisi" olmasını sağlamıştır…"*
>
> *(http://tarynsimon.com/docs/TSIMON_BotWI_essay_by_Daniel_Baumann.pdf)*



Fotoğraf 59 Taryn Simon, **C.42 Aston Martin DBS (devam eden hasar ile ibrlikte), Batı Hindistan Kuşları – 2008.** Kutulanmış keçe ve aluminyum çerçeve içine yerleştirilmiş mürekkep bazlı arşiv baskı. 39.8x26.5cm. Gagosian Galeri, NewYork, Amerika. 2008.



Fotoğraf 60 Taryn Simon, **B.20 Altın Tabanca, Batı Hindistan Kuşları – 1974**, Kutulanmış keçe ve aluminyum çerçeve içine yerleştirilmiş mürekkep bazlı arşiv baskı. 39.8x26.5cm. Gagosian Galeri, NewYork, Amerika. 2013

Simon'un Batı Hindistan Kuşları adlı çalışması Bond efsanesini kuşbilimci James Bond ile arasınadaki garip ilişkiye temas ederek kitabın sınıflandırmacı yaklaşımıyla Bond filminin nesnelerini yeniden ortaya koymaktadır. Simon'un bu birbirinin yerine geçen nesnelerden oluşan silahlar, kadınlar ve otomobillerden oluşan görsel dizini, tekrarlanmalarıyla görünmez bir güç ve arzu ekonomisine görünürlük sağlarlar. Simon fotoğraflarındaki taşıt ve silah veya otomobil gibi fantezi unsuru nesneleri, filmin kurgusal mekanından çıkarıldığı, mekansız bir boşluk olarak ürettiği olan siyah bir arka planda ortaya koyar. Bu donmuş görüntüler uzamsız ve zamansız bir anda donmuş bir halde yeniden ortaya çıkarlar.

SONUÇ

Günümüz gerçekliği çoğu düşünür tarafından dile getirilen biçimde insanoğlunun en büyük yenilgisi olan ölüme karşı aklın zaferi olarak okunmaktadır. İçinde bulunduğumuz çağ temelleri her şeyin tanımlanabilir ve düzeltilebilir olduğu bir ekonomik-akılcılık çağıdır.Bu çağ aynı zamanda tarih bilincinden arınmış belirsizliğin, tekinsizliğin her türlü sınırdan kurtulmuş bireylerin ve çelişkilerin çağıdır.

Bu dünyaya ve zamana ait olan bütün hoşnutsuzluklar Taryn Simon'un çalışmalarında içsel bir kırılganlık ve belirsizliğini ifşa eden bir tanıklık arasında var olmaktadır. Simon'un çalışmalarının doğası gerçekliğine ulaşılanla tatmin olmaması ve hep ulaşılamayanı aramasıdır. Simon üretim sürecinde kültürlerarası farklılıkları göstergelerin dünyasında yeniden temsil etme yönünde cisimleştirmektedir. Simon bu dünyadaki dengeyi, adaleti bir hedef ya da herhangi ulaşılabilecek nihai durumdan ziyade bir hareket olarak kabul eder. Simon içinde bulunduğumuz 'şimdi'yi anlamak ve çelişkileri görünür kılmak için çalışmaktadır. Simon bu anlamda bakışını yaşam ve ölüm arasındaki belirsizliği anlamak için gerçeklik ve temsil kurgu ile gerçek arasında ayrımları ortadan kaldıran bir vizör olarak kullanmaktadır.

Bu tez çalışması, bulunduğumuz çağın içerisinde global bir sanatçı olarak Simon'u ve onun çalışmalarındaki gerçekliğe karşı durma becerisi ve anlam üretme pratiği üzerine bir değerlendirmedir. Simon'un çalışmaları içinde bulunduğumuz post-modern belirsizliklerin kapladığı dünyada determinist bir rasyonalite saplantısını açığa çıkaran, görünür kılan bir anahtar niteliğindedir.

Simon bu anlamda modern ilerlemenin hiçbir zaman vaadini gerçekleştiremeyen 'nesnellik', 'aşkınlık' gibi kavramları yapı sökümüne uğratmakta ve yaşadığımız 'sürekli yeni' dünyanın evrensel çözümlere kuşkuyla bakan, tedavisi olmayan belirsizliklerinde dolaşmaya devam etmektedir.

KAYNAKÇA

-Kitaplar

ABREVAYA, Elda, (2000), *Aynadan Ötekine*, Bağlam Yayınları, İstanbul

AKTULUM, Kubilay (2000). *Metinlerarası İlişkiler.* Ankara: Öteki Yayınları.

AKTULUM, Kubilay (2011). *Metinlerarasılık/ Göstergelerarasılık.* Ankara: Kanguru Yayınları.

ARNASON J.P (1994). *Reason, Imagination. Interpretation in G.Robins & J.Rundell Rethinking Imagination: Culture and Creativity, Routledge*, London.

BAKER, Ulus (2010). *Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru.* çev. Harun Abuşoğlu, İstanbul: Birikim yayınları.

BARTHES, R. (1992). *Camera Lucida*. İstanbul. Altıkırkbeş Yayın.

BATCHEN, Geoffrey (1990). *Burning with desire: the birth and death of photography*. Afterimage.

BAULDRILLARD, Jean, (1988) Simülakrlar ve Simülasyon, İzmir, Dokuz Eylül Yayınları,

BAUMAN, Zygmunt (2000). *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları.* Ayrıntı Yayınevi.

BENJAMIN, Walter (1995). "Tarih Kavramı Üzerine",*Pasajlar,* Çev: Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BERGER, John (1982). *Apperarances.* John Berger and Jean Mohr, Another Way of Telling, Londra, Writers and Readers.

CANPOLAT, Nesrin (2003). *Bilginin Arkeoloğu Michel Foucault*. İstanbul: Su Yayınları

CRIMP, Douglas (2002). *Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği*. Sanat Dünyamız. Çev: Kemal Atakay, Sayı: 84, İstanbul: YKY.

DELILLO, Don (2002). *Beyaz Gürültü.* çev. Handan Balkan. Ankara Dost.

ECO, Umberto (2001). *Açık Yapıt.* Can Yayınları. İstanbul. çev. Pınar Savaş.

FOUCAULT, Michel (1994). *Kelimeler ve Şeyler.* çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

GINTZ, Claude (2010). *Başka Yerde & Başka Biçimde*, Dost Kitabevi Yayınları Temmuz Ankara.

HAACKE, Hans (2005). *Sergilenmeye Uygun Sanat*. Sanatçı Müzeleri, Editör: Ali Artun, İletişim Yayıncılık, İstanbul. çev.: Elçin Gen, Ali Berktay, Engin Yılmaz.

HORKHEIMER, Max- W.ADORNO, Theodor (1973). *Dialectic of Enlightenment.* Londra Allen Lane.

KÜÇÜKALP, Kasım (2010). *Nietzsche ve Postmodernizm*, İstanbul: Kibele Yayınları.

LAWLER, Louise (1986). *Le memeet l'autre a lceuvre dans le travail de Louise Lawler*. MCC St-Etienne.

LYOTARD, J. F. (1997). Postmodern Durum, Vadi Yayınları (İngilizce'den Çeviren: Ahmet Çiğdem), Ankara.

LYOTARD, J.F. (1986-1987). *Rules and Paradoxes &Svelte Paradox,* Cultural Critique 5.

MAURICE, Merleau-Ponty (1964). *Cezanne, Doubt Sense and Non sense.* Northwestern University Press.

MITCHELL, William (1992). *The Re-Configured Eye: Visiual Truth in The Post Photographic Era*, Massachusetts.

MITCHELL, W.J.T. (2005). *İkonoloji: İmaj, Metin, İdeoloji*. çev. Hüsamettin Arslan, İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

NASIO, J. D (2009). *Jacques Lacan Kuramının Genel Kavramları.* çev. Atakan Karakış, MonoKL. sayı VI-VII.

O'DOHERTY, Brian (2013). *Beyaz Küpün İçinde/ Galeri Mekanının İdeolojisi.* Sel yayıncılık 2.baskı İstanbul.

OWENS, Craig *(1981). Amplifications: Laurie Anderson.* Art in America, March.

PEREC, Georges (2006). *Yararsız Bir Uzama Dair*, Doxa *2*, Mayıs.

PIPIN, Robert B. (1995). *Modernism as a Philosophical Problem*, Blackwell Publishers Inc, Cambridge.

RANCIER, Jaques (1995). *On The Shores of Politics*, Verso.

ROBINS, Kevin (1999). *İmaj: Görmenin Kültür ve Politikası*, çev. Nurçay Türkoğlu. İstanbul, Ayrıntı Yayınevi.

SARUP, Madan (2004). *Post-yapısalcılık ve Post-modernizm*. çev. Abdülbaki Güçlü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

SONTAG, S. (1979). *On photography.* London: Penguin Books.

VATTIMO, Gianni (1992),*The Transparent Society*. Baltimore. John Hopking University Press.

WRIGHT, Elisabeth (2002). *Lacan ve Postmodernizm*, Everest Yay. İstanbul.

ŽIŽEK, Slavoj (2004). *Yamuk Bakmak*. Metis Yayıncılık.

ŽIŽEK, Slavoj (2002). İdeolojinin yüce nesnesi, çev. Tuncay Birkan İstanbul Metis Yayınları

-Makaleler

BALANDIER, Georges (1994). *Le dedale: pour en finir avec le XX siècle.* Paris: Fayard.

KRISTEVA, Julia (1991). *The Imaginary Sense of Form Art Magazine.* Eylül.

LAWLER, Louise (1987) (‘’Le memeet l’autre a lceuvre dans le travail de Louıse Lawler”, MCC sergisi kataloğu St-Etienne, Kasım 1986- Ocak 1987)

DWORKIN, Ronald (2007) “Commentary,” in *An American Index of the Hidden and Unfamiliar: Taryn Simon*, exh. cat. Whitney Museum of American Art, New York, and Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main (Göttingen), p.145.)

-İnternet Kaynakları

SIMON, Taryn (2011). *The Stories behind the bloodlines.* Ted Salon London Fall 2011 http://www.ted.com/talks/taryn_simon_the_stories_behind_the_bloodlines (2.18) [2015]

Contraband - Ever Airport: Notes On Taryn Simon’s Contraband, by Hans Ulrich Obrist London May (2010) http://tarynsimon.com/docs/Ever_Airport.pdf [8.03.2015]

http://www.ted.com/talks/taryn_simon_the_stories_behind_the_bloodlines [05.09.2014]

http://www.imageatlas.org/ [2014]

A Living Man Declared Dead and Other Chapters - Revenant, by Geoffrey Batchen (http://tarynsimon.com/docs/Revenant_GeoffreyBatchen.pdf) [15.03.2015]

Birds of the West Indies - That Black Hole, by Daniel Baumann http://tarynsimon.com/docs/TSIMON_BotWI_essay_by_Daniel_Baumann.pdf [10.05.2015]

A Living Man Declared Dead and Other Chapters - Beyond Photography, by Homi K. Bhabha (http://tarynsimon.com/docs/Beyond_Photography_HomiBhabha.pdf) [12.03.2015]

Frances Stonor Saunders, "Modern Art was CIA 'Weapon," in The Independent, October 22, 1995, http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html [01.05.2015]

SIMON, Taryn (2012). *ImageAtlas* http://www.imageatlas.org/ [10.02.2015] http://tarynsimon.com/video_innocents.php [01.05.2015]

Taryn Simon, interview by Lauren Cornell, "Taryn Simon's visual Babel," August 2, 2012, http://www. newyorker.com/online/blogs/culture/2012/08/on-image-atlas-an-interview-with-taryn-simon.html [13.02.2015]

http://www.timeoutistanbul.com/sanat/makale/2736/Taryn-Simon--Röportaj [12.02.2015]

http://tarynsimon.com/works/aihu/#1 [13.02.2015]

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Mehmet DERE

Doğum Yeri ve Yılı: İzmir / 1979

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim;

Lisans: 2004, DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

Lise: 1996, İzmir 50. Yıl Lisesi

İŞ TECRÜBESİ- KATILDIĞI SERGİLER

KİŞİSEL SERGİLER

2015 But Now ,IO & 49A İzmir

2014 Papercut, Zorlu Center İstanbul

2012 Everything and Nothing / Atölye Flash /Izmir

2012 First Blood ,MASA/İstanbul

2012 Black Truths,White Lies /Mehmet Dere / & 49A

2011 Quid rides? De te fabula narratur, Rampa, İstanbul / Turkey

2010 One Night Stand, 49A, İzmir / Turkey

2008 Stardust, Mehmet Dere, 49A, İzmir / Turkey

2004 Dere-ce, Room: 229, K2 Contemporary Art Center, İzmir / Turkey

Notify Me If I'm Faulty, Room: 233, K2 Contemporary Art Center, İzmir / Turkey

KARMA SERGİLER

2015 Kapalı Kutu , Curated by Stefan Bohnenberger K2 Contemprorary Art Center

2014 Three Room , One stranger, Maquise project İzmir

2013 Untitled Exhibition Pilevneli Project / İstanbul

2013 Social Animals Group Exhibition Alanistanbul/ İstanbul

2011 Deadpan Exchange V: Skopje, Skopje / Macedonia Re-Locate, Apartment Project, İstanbul / Turkey

2010 When Ideas Become Crime, Tütün Deposu, İstanbul / Turkey Silence_Storm, Port İzmir 2, International Triennial of Contemporary Art, İzmir /Turkey

2010 Sabancı Üniversitesi Kasa Gallery, 10th Year exhibition, İstanbul / Turkey

2009 Translocation, collaborative exhibition, Atelierhaus Salzamt, Linz / Austria Go to Salzamt exhibition, Salzamt Atelierhaus, Linz / Austria

2009 İddialıyız, Mehmet Dere & Nejat Satı, 49A, İzmir / Turkey

2009 Şebeke, video screening, curated by Selim Birsel, Centre d'Art Contemporain Georges Pompidou, Carjac / France

2008 Heim, Kutu Project, Atelier Frankfurt, Frankfurt / Germany

2008 Made in Turkey, Positionen Türkischer Künstler 1978-2008, Frankfurt/Germany

2008 I AM HERE, THE TIME IS NOW, European Cultural Foundation, curated by OngKeng Sen, Rotterdam / Netherlands

2008 Work to Room, collaborative project, curated by Övül Durmuşoğlu, Gon Bookstore, İstanbul / Turkey

2008 Urban Jelaousy, 1st International Roaming Biennial of Tehran, curated by Serhat Köksal & Amirali Ghasemi, Tehran / Iran

2008 27. Contemporary Artist Exhibition, Special Award, Akbank Sanat Beyoğlu, İstanbul / Turkey

2007 10. İstanbul Biennial, Special Project, Santral İstanbul, İstanbul / Turkey

2007 Off the Record, Parallel Event, Port 07 İzmir, Konak Municipality, Çetin Emeç Exhibition Hall, İzmir / Turkey

2007 Unmarked Categories, K2 Contemporary Art Center, İzmir / Turkey

2007 Endless Possibilities, curated by Adnan Yıldız, Kasa Gallery, İstanbul / Turkey

2007 All About Lies, Collaborative Project, Apartment Project, İzmir Port, İzmir / Turkey

2005 The little, the cheap, the trash and absolutely passionate: Young Turkish Artists from K2 Artists Initiative, Helsinki / Finland

2005 DERE & SATI, K2 Contemporary Art Center, İzmir / Turkey

2005 A Little Break, K2 Contemporary Art Center, İzmir / Turkey

2005 Alice vs. Alice, artists from K2 artists initiative, Kasa Gallery, İstanbul / Turkey

2004 Çatı Katı Tavan Arası, karma sergi, K2 artists initiative, Kasa Gallery, İstanbul / Turkey