

ÖZET

TURAN, Fulya. *Yeni Dünya Düzenine “Beyaz Yaka” Üzerinden Resimsel Bakış*.

Sanat Eseri Raporu, Ankara, 2012.

Bu çalışmada postmodern durumun ekonomi ve siyaset alanındaki etkileri altındaki günümüz insanı, kol gücünden çok kafa gücü ile yürütülen işlerde çalışanlar için kullanılan, belli bir sosyal sınıfa özgü bir tanım olan “Beyaz Yaka” ile simgelenerek ve aynı postmodern durumun sanattaki ifadesi ile yorumlanarak, sosyal bir gözlem yapılmakta ve yirminci yüzyılın son çeyreğinden bu güne yakın geçmiş sorgulanmaktadır. Küreselleşmenin ve geç kapitalizmin tek kutuplu dünya üzerinde yarattığı yeni dünya düzeninin motoru olan iletişim hamlesinden başlayarak değişimin izi sürüldüğünde, postmodernizmin yeni sağın felsefi mantığını oluştururken, yeni sağın da postmodernizmin ekonomik mantığını oluşturduğu yolundaki sarmal ilişki dikkat çekicidir. Beyaz Yaka serisinde, postmodern sanat evresini hükmü altına alan “kavramsalcılar”a rağmen, ağır basan düşünsel yönleri ile tuval üzerinde resim geleneğini sürdüren Yeni Eski Ustalar’ın izinden gidilerek, postmodern bir yaklaşımdan ve kendine mal etme pratiğinden (appropriation) yararlanılmaktadır. Seride yer alan beyaz yakalı resimlerin simgeleri, tekniği, yapım evreleri gibi resim dilinin sözcükleri ile sosyal gözlem tuval üzerinde görselleştirilmektedir. Günümüzde gözlemciyi gözlenenenden ayıran bir mesafe, bir Arşimet dayanağı kalmadığından, beyaz yakalı birey de hem gözlenen hem de gözlemcidir; bu nedenle resmin nesnesi “öz portre”dir. Küreselleşmenin her alana yayılan etkisi ile eleştirel mesafe tamamen yok olduğundan beyaz yakalı birey de eleştirdiği konuların bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde tarafı olmaktadır; bu nedenle aynı postmodern durumun etkilerinden yakınan beyaz yakalı bireyin resimleri, gene de postmodern bir yaklaşım ile gerçekleştirilmiştir. Sonuçta, Beyaz Yaka serisi resimlerinde ve bu raporda yakın tarihi sorgulama notlarına yer verilirken, postmodern durumun geniş etkileri altındaki Dünya ve Türkiye’ye ait bir bakış açısı kazanılmaktadır.

Anahtar Sözcükler

Yeni Dünya Düzeni, Beyaz Yaka, Postmodernizm, Küreselleşme, Geç Kapitalizm, Yeni Eski Ustalar, Jenny Saville, John Currin, Kavramsal Sanat, Kendine Mal Etme

ABSTRACT

TURAN, Fulya. Painterly Overview On The New World Order Via “White Collar”.

Proficiency in Art Report, Ankara, 2012.

In this report, by symbolizing today’s human who is under the economic and political effects of the postmodern situation as “White Collared Individuals”; which is an expression used for a certain social class to describe individuals who work in the areas in which they benefit from mental power rather than muscle power; and providing a postmodern artistic interpretation of the same postmodernist situation, a social observation is being made and the recent past, starting from the last quarter of the 20th century is being questioned. Tracking the traces of change starting with the communication leap which is the engine of the “New World Order” created by globalization and late capitalism on the unipolar world, the spiral relationship between the philosophical logic of postmodernism and the new right is worth of focusing on; while postmodernism forms the philosophy of the new right, the new right forms the economical aspect of postmodernism. In White Collar series, paintings have been made by making use of postmodern style and appropriation under the influence of Old New Masters who; in spite of the conceptual artists who dominate the postmodern art era; have been adapting the traditional canvas painting with their intellectual background. The social observation is being visualized on canvas, with the use of the painting vocabulary specific to White Collar series, such as its symbols, technique and painting phases. Today there doesn’t exist any distance between the observer and the observant or an Archimedes fulcrum anymore. Likewise, the white collared person herself is observer and the observant at the same time; that is why “self portrait” is the subject of the paintings. The distance required for critics has disappeared with the wide spread influence of globalization. White Collared individual; consciously or unconsciously; is a part of the subjects she has been criticizing; that is why the person who is suffering from the influence of the same postmodern situation is still painted in a postmodern style. Finally, in the White Collar series and in this report, while the minutes of the experience of questioning the recent history are given, a perspective specific to Turkey and world is being obtained.

Key Words

New World Order, White Collar, Postmodernism, Globalization, Late Capitalism, New Old Masters, Jenny Saville, John Currin, Conceptual Art, Appropriation

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
BİLDİRİM.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	vi
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM	3
YİRMİNCİ YÜZYILIN SON ÇEYREĞİ.....	3
2. BÖLÜM	5
İLETİŞİM HAMLESİ	5
3. BÖLÜM	7
KÜRESELLEŞME VE POSTMODERNİZM	7
4. BÖLÜM	11
YENİ ESKİ USTALAR – JOHN CURRİN	11
5. BÖLÜM	17
BEYAZ YAKALI BİREY	17
6. BÖLÜM	19
JENNY SAVİLLE	19
7. BÖLÜM	24
BEYAZ YAKALI RESİMLER	24
SONUÇ	43
KAYNAKÇA	46

RESİM DİZİNİ

Resim 1: John Currin, “Homemade Pasta”, 1999, tuval üzeri yağlıboya	12
Resim 2: John Currin, “The Gardeners”, 2001, tuval üzeri yağlıboya	13
Resim 3: John Currin, “The Fishermen”, 2002, tuval üzeri yağlıboya	13
Resim 4: John Currin, “Dogwood Thieves”, 2010, tuval üzeri yağlıboya.....	14
Resim 5: John Currin, “The Old Fur”, 2010, tuval üzeri yağlıboya	15
Resim 6: Jenny Saville, “Knead”, 1994, tuval üzeri yağlıboya, 1,52 x 1,83 m	20
Resim 7: Jenny Saville, “Passage”, 2004-2005, tuval üzeri yağlıboya, 3,36 x 2,90 m...	21
Resim 8: Jenny Saville, “Strategy”, tuval üzeri yağlıboya, 1993-4, 2,74 x 6,36 m	22
Resim 9: Jenny Saville, “Branded”, 1992, tuval üzeri yağlıboya, 2,13 x 1,83m	22
Resim 10: Jenny Saville, “Reverse”, 2002-3, tuval üzeri yağlıboya, 2,13 x 2,44 m	23
Resim 11: Fulya Turan, Beyaz Yaka - 3, 2012, tuval üzeri yağlıboya, 50 X 60 cm	24
Resim 12: Fulya Turan, Beyaz Yaka - 6, 2012, tuval üzeri yağlıboya, 100 X 110 cm ...	25
Resim 13: Jean-François Millet, Hasattan Sonra Başak Toplayanlar, 1857, tuval üzeri yağlıboya, 83.8 cm × 111.8 cm (33 in × 44 in).....	26
Resim 14: Fulya Turan, Beyaz Yaka - 12, 2012, tuval üzeri yağlıboya, 100 X 170 cm	27
Resim 15: Âb-ı Hayat Çeşmesi, Osman Hamdi Bey, 1904, Tuval üzerine yağlıboya, 200 x 151 cm, Alte Nationalgalerie Koleksiyonu, Berlin	27
Resim 16: Fulya Turan, Beyaz Yaka - 13, 2012, tuval üzeri yağlıboya, 100 X 170 cm	28
Resim 17: Gri ve Siyah Düzenleme: Artistin Annesi, (“Whistler's Mother" olarak da bilinir), James Abbott McNeill Whistler 1871, Musee d'Orsay, Paris Tuval üzeri yağlıboya 144.3 x 162.5 cm (56 3/4 x 64 in.)	28
Resim 18: Fulya Turan, Beyaz Yaka - 1, 2012, tuval üzeri yağlıboya, 50 X 60 cm	29
Resim 19: Amedeo Modigliani, Yelpazeli Kadın, (Lunia Czechowska), 1919. Tuval üzeri yağlıboya. 100 x 65 cm (39 5/16 x 25 9/16 in.). Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.	29
Resim 20: Fulya Turan, Beyaz Yaka – 2, 2012, tuval üzeri yağlıboya, 50 X 60 cm.....	30
Resim 21: Salvador Dalí, Galarina; 1944, tuval üzeri yağlıboya, 66 x 51 cm.....	30
Teatre Museu Gala SalvadorDalí in Figueres, Catalonia, Spain.....	30
Resim 22: Fulya Turan, Beyaz Yaka - 9, 2012, yağlıboya, 100 X 110 cm	31
Resim 23: Fulya Turan, Beyaz Yaka - 8, 2012, tuval üzeri yağlıboya, 100 X 110 cm ..	32
Resim 24: Fulya Turan, Beyaz Yaka - 11, 2012, tuval üzeri yağlıboya, 100 X 150 cm	32
Resim 25: Fulya Turan, Beyaz Yaka - 5, 2012, tuval üzeri yağlıboya, 100 X 120 cm ..	33
Resim 26: Fulya Turan, Detay, Beyaz Yaka - 4, 2012, tuval üzeri yağlıboya, 100 X 110 cm.....	34
Resim 27: Fulya Turan, Beyaz Yaka - 10, 2012, tuval üzeri yağlıboya, 100X 120 cm .	35
Resim 28: Fulya Turan, Beyaz Yaka - 7, 2012, tuval üzeri yağlıboya, 120 X 200 cm ..	36
Resim 29: Fulya Turan, Beyaz Yaka - 4, 2012, tuval üzeri yağlıboya, 100 X 110 cm ..	38
Resim 30: Fulya Turan, Beyaz Yaka - 14, 2012, sayısal baskı, 2012, 100 X 170 cm....	40
Resim 31: Fulya Turan, Beyaz Yaka - 15, 2012, sayısal baskı ve, tuval üzeri yağlıboya, 2012, 90 X 90 cm.....	41

Resim 32: Fulya Turan, Beyaz Yaka - 16, 2012, sayısal baskı ve, tuval üzeri yağlıboya, 2012, 90 X 90 cm	41
--	----

GİRİŞ

Yirminci yüzyılın son çeyreğine gelindiğinde yeni dünya düzeninden bahsedilir olmuştur. Yeni dünya düzeni ve küreselleşme postmodern durumun ekonomi ve siyasetteki ifadesi olup, 1980’li yıllardan itibaren küreselleşen geç kapitalizm, postmodernizmin argümanları ile ideolojik olarak meşrulaşmıştır.

Fredric Jameson’ın (Jameson, 1991, s.3) postmodernizmi kapitalizmin kültürel yansıması ve geç kapitalizmin kültürel mantığı olarak tarifinden hareketle, Larrain’e göre postmodernizm yeni sağın felsefi mantığını, yeni sağ ise postmodernizmin ekonomik mantığını oluşturmaktadır (Aktaran: Tarhan, 1995, s.16).

Kol gücünden çok kafa gücü ile yürütülen işlerde çalışanlar için kullanılan, sosyal bir sınıfa özgü bir tanım olan “Beyaz Yaka” simgesinden yola çıkılarak yapılan resimler ve paralelinde hazırlanan bu rapor ile amaç, postmodern durumun ekonomi ve siyaset üzerindeki güçlü etkilerinin; siyaset ile ekonominin sarmal ilişkisinin ve arkalarındaki felsefenin ortaya konularak görselleştirilmesi yoluyla yirminci yüzyılın son çeyreği ile milat bulan yakın geçmişin sorgulanmasıdır. Bu nedenle postmodern bir yaklaşım ile; onu tüketen ile, bu kez tuval üzerinde üreterek; sosyal gözlem yapılan birey üzerinden, postmodern durumun etkilerine dikkat çekmek hedeflenmiştir. Çağrışımlar öncelikli olarak ekonomi üzerindendir, “siyaset” etkileri ekonomi üzerinden dolaylı varsayılmıştır ve direkt olarak bu çalışmanın kapsamında değildir.

İlk bölümde yirminci yüzyılın son çeyreğinde ekonomi ve siyaset dünyasındaki değişimler ile ortaya çıkan yeni dünya düzeni, ekonomide geç kapitalizm, siyasette tek kutuplu dünya başlıkları altında irdelenmektedir.

Daha sonra, iletişim hamlesi ile başlayan küreselleşme evresi ve Beyaz Yaka Serisi ile öz portresi yapılan bireyin öz geçmişi ile kurulan paralelliğe değinilmektedir.

Üçüncü bölümde yeni dünya düzeni ve küreselleşmenin parçası olduğu, “postmodern durum” kapsamlı olarak ele alınmakta; kültür ve sanat üzerindeki etkilerine de değinilmektedir.

Bir sonraki bölümde, postmodern bir yaklaşım ile, tuval üzerinde sosyal gözlemler yapan John Currin'in eserlerine, anlatımına ve tavrına geniş ölçüde yer verilmiştir. John Currin simgeler yoluyla anlatımı, tuval ressamı olması, bir sosyal gözlemci olması gibi nedenler ile Beyaz Yaka serisini yapan beyaz yakalı bireyin bağ kurduğu bir sanatçı olması nedeni ile önemlidir.

Beşinci bölümde, John Currin'in sosyal gözlemi ile karşılaştırılarak beyaz yakalı birey üzerinden hedeflenen sosyal gözlemin ipuçları üzerinde durulmaktadır.

Daha sonra, postmodern yaklaşımı ile dikkat çeken Jenny Saville'in eserlerine ve duruşuna yer verilmiştir. Beyaz yakalı birey portrenin içine, ardına bakmak isterken, Saville; bedeni (flesh) resmetmeyi hedeflese de, beyaz yakalı birey için, postmodern sanat evresini hükmü altına alan "kavramsalcılar"a rağmen, tuval üzerinde resim geleneğini ağır basan düşünsel yönleri ile harmanlayarak eserler ortaya koyan sanatçılardan olduğu ve sıklıkla öz portre yaptığı için sanatçıya özel olarak değinilmektedir.

Yedinci bölümde önceki bölümlerde ipuçları verilen Beyaz Yaka serisinde yer alan beyaz yakalı resimlere geniş ölçüde yer verilmektedir. Simgeleri, tekniği, yapım evreleri gibi konularda resim özelinde bilgi verilerek, resim dilinin sözcükleri paylaşılır ve görselleşen sosyal gözlemin aynı dilin elverdiği algı olanakları ile anlaşılır olması hedefleniyor.

Son olarak, bu seriyi yaparak, bu raporu yazarak elde edilen kazanımlar üzerinde durulmaktadır.

1. BÖLÜM

YİRMİNCİ YÜZYILIN SON ÇEYREĞİ

İletişim altyapısı, uzakları yakın etmiş, bilgiye erişimi ve bilginin ulaştırılmasını mümkün kılarak tek başına “küreselleşme”nin itici gücü olmuştur. Bu dönemde (80’lerin sonu) siyasal açıdan dünya yangın yeridir. Doğu Bloku’nun çöküşü ve sonrası parçalanmalar kanlı olmuştur; sıcak savaşın ortasında yer almayan coğrafyada bugün yaşayanlar, iki büyük savaş görmüş kuşağa göre bir bakıma şanslıdır. Ancak iki kutuplu dünyaya gözlerini açan bugününün orta yaş kuşağı, yaşamları içinde kendilerini emek ve sermaye arasındaki hiç de eşit şartlarda olmayan, yaşarken fark edilmesi güç, sinsi, başka bir çatışmanın içinde bulmuştur. Küresel sermayenin orantısız gücü emeğin yirminci yüzyılın ikinci yarısında elde ettiği tüm hakları geri almış, bireyi üretim ve tüketim yolu ile iki kere sömürecek bir kusursuz formül yaratmıştır.

Tek kutuplu dünyada kapitalist sistemin zeminini dünya sathına yaymış, yeni sömürü alanlarıyla kapitali büyütmüştür. Ekonomik çok ulusluluk çok kültürlülüğü yanında getirmiştir (Foster, 2009, s.260). Dünya büyük bir köye dönüşmüş, nüfus kitleleri yeni dünya düzeninde daha çok hareket eder olmuş, büyük metropoller adeta Babil Kulesi’ne benzemiştir. Şehirler, insanlar, alışkanlıklar gitgide tek düze olmuş, çoğu yerde yerel özellikler yok olmaya yüz tutmuştur.

Günümüzde bambaşka coğrafyalardaki insanların yedikleri, giydikleri, seyrettikleri televizyon kanalları, iş hayatlarındaki rolleri hatta ilişkilerindeki sıkıntıları bile neredeyse aynıdır. Sadece insanlar değil, havaalanları, oteller, metropoller, bireysel yaşam alanları gitgide birbirine benzemektedir. Diretilen bu aynılık bireyler üzerinde derin bir yabancılaşmaya zemin oluşturmaktadır. Bu çalışma kapsamında yer vereceğimiz, Beyaz Yaka serisindeki kadın da hiç bir yere ait değildir, küresel dünyanın herhangi bir yerinde yaşıyor olabilir, nereli olduğu hakkında, yerele ait hiç bir ip ucu vermez. Modernist öğretiler ile, “yüce” değerlere inanarak yetişen bir kuşak, kendini aniden, pek de fark etmeden, küresel bir köyün yabancıları olarak buluvermiştir. Bu kuşak bireyi, üst anlatılarla anlamlandırılmış değer yargıları ile alıştığı gibi yaşamaya,

Çalışmaya, üretmeye devam ederken kardeşine, komşusuna, ülkesine yabancı düşmüş, aidiyet duygusu zedelenmiş, postmodern bir dünyada bir başına kalıvermiştir.

Henry Berry'nin (2011, s:5) bahsettiği gibi değişik vücut algısına ve farklı estetik tercihlere sahip göçmenlerin akışı ile nüfus kompozisyonu değişmiş, sosyal ve ekonomik dokunun bilindik ilişkileri küreselleşme tarafından yıkılmıştır. Politik sisteme olumsuzculuk (cynicism) hakim olmuş, ekonomik sistemde çarpışan değer yargıları, umutlar ve sert farklılıklardan büyüyen gerginlikler sonucunda toplumda vurdumduymazlık artmıştır.

2. BÖLÜM

İLETİŞİM HAMLESİ

Beyaz Yaka serisi, değer yargılarının tükendiğini ve ötekileştiğini hisseden, sözün bittiği yerde yalnız kaldığını düşünen bireyin gerçeğinin görsel hikayesidir. Konusu, formu, tekniği bu anlatıma özeldir.

Frida Kahlo yaşadığı sıra dışı hayatın dışarıdan gerçeküstü görünen izlerini resmederken, “gerçeküstücü olduğumu düşünüyorlar, ben rüyalarımın resmini değil, kendi gerçeğimin resmini yapıyorum” (Herrera, 1992, s.5) dediği gibi, kişi en iyi kendi gerçeğini bilir. Beyaz Yaka serisinde konu, benzeri herkes olabilecek iken esas olarak bu nedenle öz portredir. Gene de öz portre, bir kuşağın ve bir sosyal sınıfın örneği olması nedeniyle kullanılmaktadır. Öz portresi yapılan birey lisans eğitimini mühendislik üzerine yapmıştır. Meslek hayatının ilk 10 yılını iletişim sektöründe Ar-Ge çalışanı ve yöneticisi olarak geçirerek, iletişim alanında ülkenin 80’lerden sonra başlayan iletişim hamlesini mümkün kılan kuşağın temsilcisidir. Kimi resimlerde yer verilen cep telefonu üzerinden bireyin öz geçmişi ile bağ kurulmaktadır. Resmedilen birey yaşamından kişisel gözlemler ile damıttığı bulguları, sosyal bir perspektiften yeniden değerlendirmektedir.

İçinden bütünü görmenin imkansızlığı ile, 80’lerde ülkenin ücra köşelerine iletişim alt yapısı götürmek gibi idealist bir misyon ile başlayan iletişim hamlesinin temel hedefinin, aslında (90’lardan itibaren) küresel sermayeye hizmet edecek alt yapıyı mümkün kılmak olduğu sonraları anlaşılabilmektedir. Kontrol altında tutulmak istenen her sisteme küçüldükçe merkezi, büyüdükçe dağıtılmış bir kontrolün uygulanması gerekli ve maliyet etkin olduğuna göre, kapitalizm özelinde sermayenin gücünün büyümesinin yolunun geniş bir satha yayılmaktan geçmesi doğal olmalıdır. Başlangıçtaki bu masum iletişim hamlesinin sosyal hayat üzerinde öngörülebilir ya da görülemeyen pek çok etkisi olmuştur; ulus devlet zayıflamış, aniden yüz yüze gelinen başka bir düzenin farklı alışkanlıkları ve değer yargıları toplum tarafından anlaşılamadan, içselleştirilemeden kabul görmüş, yüzyılların alışkanlıklarıyla damıtılmış yerel değerler, kimlikler hızla geri plana itilmiş, erozyona uğramıştır.

İletişim küresel boyutta her türlü verinin dolaşmasına olanak sağlamış; ortalama birey gerçek “bilgi”ye (doğru bilgiye, gerçeğe) güçlükle erişir olmuş ve içgüdüsel olarak, bu veri enflasyonu içerisinde, sanki tüm veri kümesine erişmek bir g revmi  esine, yüzeysel kalmak pahasına derinlemesine gerçekler üzerine odaklanma yetisini kaybetmiştir. Araç ve amaç ilişkisi unutulmuş, birey için araçların kendileri bağımsız gerçeklikler halini almıştır. Baudrillard’ın simülasyon kuramında bahsettiğı gibi, kavramların i leri bo almı tır. İletişimi sağılamak adına yaratılan cansız kitle iletişim araçları, kendilerine yüklenen i levden, yani aracı olma konumundan çıkıp bağımsız bir kendilik haline gelmiştir. İnsanlar  aresizlik içinde ve teknolojinin onlara sağıladığı refah sayesinde, herhangi bir konuyu derinlemesine düşünmeden, rahatlığından taviz vermeyerek vurdumduymazca iletişim araçlarının kölesi olmuşlardır. Neyin temel ihtiyaç olduğına dair sağıduyu yok olmuş, temel ihtiyaçlar bile bol, kalitesiz ve sağıksız     mlerle karşılanır olmuştur.

3. BÖLÜM

KÜRESELLEŞME VE POSTMODERNİZM

Ekonomi dünyası piyasa ekonomisinden tekelci emperyalist kapitalizme, oradan da günümüzün çok uluslu küresel sermayeye dayalı ekonomisine geçerken, sosyal hayat ekonomik gerçeklerden, sanat da sosyal hayattan bağımsız olmayacağından, sanat dünyası da bu değişimden payını almış; kökleri aydınlanma çağına kadar uzanan (erken, klasik ve geç) modernizm yerini postmodernizme bırakmıştır. Postmodernizme elverişli iklimi ise “küreselleşme” yaratmıştır.

Küreselleşmenin sonuçları ile postmodernizmin özellikleri arasındaki güçlü ilişkiye şaşırmamak gerekir, çünkü dönemsel olarak postmodernizmi yirminci yüzyılın ortalarından itibaren başlatan kaynaklar olduğu gibi yirminci yüzyılın son 20 yılı ile ilişkilendiren kaynaklar da mevcuttur ve küreselleşmenin etkileri de zaten bu dönemde ortaya çıkmıştır (Danto, 2010, s.45). Küreselleşme postmodernizmin en önemli aktörlerinden biridir. Kaldı ki, kültür ve sanat alanında postmodernizm, siyaset ve ekonomi alanında küreselleşme, aynı postmodern durumun farklı sosyal alanlardaki ifadeleridir.

Fredric Jameson’ın (1991, s.3) postmodernizmi kapitalizmin kültürel yansıması ve geç kapitalizmin kültürel mantığı olarak tarifinden hareketle, Jorge Larraín’e göre postmodernizmin yeni sağın felsefi mantığını, yeni sağın ise postmodernizmin ekonomik mantığını oluşturduğunu söylemek mümkündür (Aktaran: Tarhan, 2012, s.16). Ahmet Bora Tarhan’ın da değindiği gibi, 1980’li yıllardan itibaren kapitalizmin yeniden yapılandırılması postmodernizm ile iç içe geçmiş, küresel bir boyut elde etmiş ve bu kaotik durumu postmodernizmin argümanları ideolojik olarak meşrulaştırmıştır (Tarhan, 2012, s.15).

Beyaz Yaka serisi üzerinde çalışılırken de heyecan uyandıran postmodern durumun siyaset ve ekonomi üzerindeki güçlü etkileri ve ardındaki felsefenin siyaset ve ekonomi ile olan ilişkisi olmuştur. Bu nedenle postmodern bir yaklaşım ile resmedilerek sosyal gözlem yapılan birey üzerinden postmodern durumun siyaset ve ekonomideki etkilerine dikkat çekmek hedeflenmiştir.

Jean François Lyotard, postmodernizmin tanımını “üst anlatı”ların reddi olarak yapmıştır. Lyotard’a göre postmodernizm, modernitenin ilerlemeyle (mantığın ilerleyişi, zenginliğin birikimi, teknolojinin gelişmesi, işçilerin özgürleşmesi v.b.) eşanlamlı görüldüğü temel anlatıların sonudur (Aktaran: Foster, 2009, s.251). Oysa, dünyada yaşamın başlaması ile birlikte, her dönemde yaşamı, (aslında gerçekliği; insan bilincinden bağımsız olarak var olanı) anlamak ve anlamlandırmak insanın en sıkıntılı, en temel konusu ola gelmişti; dinlerin ortaya çıkması “ilahi” ve “yüce” olanı arayışta büyük bir boşluğu doldurmuş, insanları yüzyıllarca meşgul etmiş, daha sonra “bilim”e inanan kuşaklar aradıkları üst anlatıyı bilimin gücünde bulmuşlardı.

Postmodernizm ise modernizm sonrasında, modernizmi meşru kılan tüm değerleri yok saymıştır; Doğan Özlem’in ifade ettiği gibi, Postmodern Bilim Felsefesine göre (Aktaran: Şener, 2005) gerçeklik karmaşık ve heterarşiktir; merkezsiz ve etkileşimlidir. Öte yandan gerçeklik holistiktir; matematiğin temel uygulamalarından “süper poze etmek” gerçekliğe uygulanabilir değildir; gerçek hayatta bir şey değişir, her şey değişir. Gerçeklik harmonik değildir, kendini tekrarlayan bir form ile modellenemez; mekanik bir bütünlüğü yoktur. Determinizm, nedensellik kuantum fiziği ile bilim açısından tartışmalı bir hal almıştır, her nedenin bir sonuç doğurduğunu ifade eden türden tek yönlü bir nedensellik yoktur; sadece karşılıklı etkileşim vardır ve gelecek önceden bilinemez. Günümüzde, gözlemciyi, gözlenenden ayıran bir mesafe, bir Arşimet dayanağı kalmamıştır. Öznenin kendi duygu, bakış açısı ve değer yargılarından tamamen sıyrılması ve hiç bir etki altında olmaksızın bir nesneyi kavraması, nesnellik, objektivite mümkün değildir. Tümel (bütün ve her)/mükemmel bilgi ya da tek bir doğru yoktur.

Küreselleşme de içerdiği yoğun iletişim ve etkileşim ile karmaşık bir dünya düzeni yaratmıştır, bu düzende ekonomik ve sosyal ilişkiler heterarşiktir, modellenmesi mümkün değildir. Neden sonuç ilişkisi pek çok girdinin müdahalesi ile görünmez olmuştur, farklı perspektif ve sosyal algılar nesnelliği mümkün olmaktan çıkarmıştır, artık tek bir doğru yoktur, ya da herkes haklıdır. Küreselleşmenin her alana yayılan etkisi ile zaten tamamen imkansız olan eleştirel mesafe hepten yok olmuştur, birey eleştirdiği konuların da bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde tarafıdır. (Örneğin Beyaz

Yaka serisinde öz portresi yapılan birey eleştirdiği sistemin parçasıdır, o sistemden nemalanır. Sisteme uyum sağlamış, örnek bir bireydir.)

Küreselleşme kapsamında siyaset ve ekonomide kendini belli eden postmodern hayat tarzı, mimariyle başlayan ve diğer sanat türleri ile halen devam etmekte olan bir süreçtir. Bu döneme alışlagelmiş sanat türleri ve anlatım tarzlarının dışında ve yer yer yanı sıra yer alan “kavramsal sanat” damgasını vurmuştur. Joseph Kosuth’un bir zamanlar, tanımladığı gibi, “sanatın ancak kavramsal olarak var olabildiği” (Kuspit, 2004, s.197) görüşü geniş ölçüde benimsenmiştir. Gerçek tarihi ancak sanatçılar yazabilir; bu bakımdan galerilerin ve müzelerin dışına taşınan, kitleler ile daha özgür ve eşitlikçi bir şekilde buluşan, bir o kadar da sanat simsarlarının spekülasyonu ile büyük bir meta konusu haline geldiği için halkçı yönü tartışmalı, bu sanat anlayışının kavramsal boyutu kuşkusuz çok önemlidir. Gene de sanat, zamana direnebilmelidir; zira etkileşim, değişim ve dönüşüm uzun zaman alan süreçlerdir. Kavramsal sanat, maddi olarak da var olmadıkça etkisi ve kalıcılığı bakımından sınırlıdır. Bir gurup sanatçı, kavramsalcılar, sanatın ve sanatçının toplumları dönüştürmedeki kuşkuya yer vermeyen rolünü bilerek, “sanat nesnede değildir, sanatçının sanat anlayışındadır, nesneler de bu anlayışa boyun eğmek zorundadır” (Aktaran: Kuspit, 2004, s.197) yolundaki söylemin ortaya koyduğu düşünsel/kavramsal boyutu benimseyip, onu ete kemiğe büründürmüşler ve söz konusu kavram nesnede olmadığı sürece – malzemede yaşama geçirilip, malzemede var olmadıkça – sanat diye birşeyden söz edilemeyeceği savını benimsemişlerdir. Küreselleşme ve postmodernizmin yakın ilişkisi üzerinden son 20 yıla kavramsal sanat damgasını vurmuş da olsa, bu dönemde tuval resmi varlığını sürdürmüş, etkilerini konu seçiminde ve çok sesli anlatımda göstermiş, Yeni Eski Ustalar örneğinde olduğu gibi, geleneksel malzemeleri kullanarak konu ve ifade tarzlarında postmodern bir anlatımı benimsemişlerdir. Günümüz sanatçıları, sıkça postmodern yorumlara yer vermişlerdir. Geleneksel tarzdaki “homage”a yeni bir boyut kazandırmış, eski büyük ustaların eserlerini kendilerine mal ederek (appropriation), özgürce yorumlamışlardır. Artık amaç, eski ustalara duyulan bağlılık ve hürmeti görselleştirmek değil, şaşırtmak, düşündürmek, bazen mizah yaratmak ve hatta alay etmektir. Da Vinci’nin Mona Lisa’sı, Cezanne’nin “Bathers (Les Grandes Baigneuses)” adlı tablosu, Velazquez’in Las Meninas adlı eseri, resim tarihinin sıkça yorum yapılan eserlerine örneklerdir. Bu yolla artık amaç, üstün anlatıları olan yüksek sanatın “anti”

tarafını tüketim malzemesi haline getirmektir. Beyaz Yaka serisinde de ileride örnekleri üzerinde detaylı göreceğimiz gibi benzer yorumlara, yer verilmiştir.

Yetenekli, düşünsel yönleri ağır basan, işlerinde tam olarak usta, geleceği gören hümanistler (Kuspit, 2004, s.199) (ve belki de post hümanistler) olan Yeni Eski Ustaların tarihi belgelediklerine ve yaratacakları etki alanı ile tarihi yeniden yazacaklarına dair Kuspit'in iyimser inancı paylaşılmaktadır.

Beyaz Yaka serisinde de, sanat anlayışı olarak Yeni Eski Ustalar'a yakınlık duyulmaktadır ve tuval resmi benimsenmiştir. Sanatsal görüş, Kavramsalcular'dan "sanatın sanatçının sanat anlayışında olması" görüşü ödünç alınarak, Yeni Eski Ustalar gibi "kavramın malzemede yaşama geçirilip, malzemede var olması" savı ile harmanlanarak oluşturulmuştur. Kitleleri resimlerin kavramsal boyutu ile etkilemek ve düşündürmek öncelikli amaçtır. Kavramın malzemede (tuvalde) var olması ile zamana direnmek ve etki alanının genişletilmesi hedeflenmektedir.

Beyaz Yaka Serisinde öz portresi yapılan bireyin kişisel özgeçmişi penceresinden, içinde bulunulan son 20 yıla ait bir sosyal gözlem hedeflenmektedir. Amaç yaşanan sürecin birey üzerindeki etkileri üzerinden sürecin ve dönüşümün kısa dönemdeki etkilerinin sorgulanmasıdır. Süreç içerisinde birey ve sistem etkileşerek değişecek ve dönüşecek ise, mevcutun saptanması şarttır. Bu nedenle tüm çelişkileri ve zaafı ile bu geçiş dönemi kuşağı bireyi resmedilmektedir.

Postmodern durumun siyaset ve ekonomik etkileri altındaki birey, aynı postmodern durumun kültür ve sanatta vücut bulduğu araç ve gereçler ile resmedilmiş, onu tüketen ile bu kez tuval üzerinde üretilmiş; bu yolla arka plandaki felsefenin, siyaset ve ekonomi ile olan ilişkisi üzerine düşünülmesi hedeflenmiştir.

4. BÖLÜM

YENİ ESKİ USTALAR – JOHN CURRİN

Üslup ve içerik açısından etkilenilen “Yeni Eski Ustalar” dan John Currin’in yapıtları, geçiş dönemi kuşağı bireyi üzerinden, ahlak anlayışını sorgulayan eserleri ile, postmodern içeriğe ve üsluba iyi bir örnek teşkil etmektedir. Bu bakımdan John Currin ile ilgili geniş bir değerlendirmeye yer verilmektedir. Bu değerlendirmeye Henry Berry’nin *A Passion for Innocence* (2011) adlı kitabında değindiği görüşler esas alınmıştır.

John Currin, ilk olarak görünen pornografik görüntünün aksine, postmodern kültürün cinsellik ile olan ilişkisi üzerinden, çok gelişmiş postmodernizm dönemindeki Amerikan ruhunu ve Amerikan hayatını zekice ve şaşırtıcı bir biçimde resmeden sosyal bir gözlemci olarak karşımıza çıkmaktadır. Currin, çağdaş bir sanatçı olarak, politik sistemde hakim bir olumsuzculuk, ekonomik sistemde çarpışan değer yargıları, umutlar ve sert farklılıklardan büyüyen gerginlikler sonucunda toplumda artan vurdumduymazlık ve ilgisizliğin ortaya çıktığı zamanımızda, karmaşık algılar ve edinilmiş yansımalarla değişik yollarla, farklı bireyleri, jenerik ve kişisel özellikleri ile resmetmiştir.

Currin, son 20 yılda Amerika’da akıp giden değişiklikler, ülkenin var oluşundan beri kimliğinin, ideallerinin, kader algısının, politik aktivitelerinin, uluslararası ilişkilerinin kaynağında yer alan püriten din anlayışı ile uyumlu “masumiyete” dair değişen değer yargılarının, Amerikan toplumu özelinde masumiyetten kopuş tehdidinin toplumda yarattığı derin psikolojik rahatsızlığın, geleceğe dair kaygı ve kaybolmuşluk hissinin resmini yapmıştır. Currin’in son dönem resimleri kültür üzerinden yeniden formüle edilmiş bir masumiyet algısını yansıtmaktadır. Ülkenin doğuşunda ve kuruluşunda politik bir kimlik olarak yer alan geleneksel Hristiyanlık temelli saflık duygusunun yerine kültür, postmodern duyarlılıklardan türetilen bir masumiyetin yeniden formülasyonunu biçimlendirmekte ve püriten din inancında yer alan, var olan ve var kılan masumiyet algısının yerini postmodern algı almaktadır. Postmodern masumiyet algısı, neredeyse tamamıyla seks ve cinsellik kavramlarıyla ilgilidir. Püriten din anlayışında yer verilen masumiyet ile olan geleneksel ilişkimizde, hayatlarımızda

masumiyeti korumanın yegane yolu otorite ve iç disiplindir. Postmodern kültür içerisinde yer alan seks ve cinsellikle olan ilişkimiz ise kişisel kimliğimiz ve toplum, kültürel tecrübeler ve daha fazlasından oluşan bir örgünün esaslı bir parçası olarak özümsemiştir. Her ne kadar püriten ve postmodern masumiyet algıları tamamıyla farklı olsalar da her ikisi de cennetten kovulmayla sonuçlanan mitte anlatılan seks ve cinselliğin aynı temel, aynı ezeli tabiatından esinlenmiştir. Püriten algı cennetten kovulma sonrası ile ilgili iken, postmodern algı öncesi ile ilgilidir. Çağdaş kültür püritenliğin enkazından doğmuştur. Ancak, her şeye rağmen, Hristiyanlığın yaradılış mitini, kurnazca, bilinç altından ve hayal meyal araştırarak gene de Hristiyanlığa bağlı kalmıştır.

Currin sosyal olayları gözlemleyen bir sanatçı olarak, önceleri resimlerinde kadın erkek arasındaki seks ve cinselliğe dayalı bir dengesizliği, bir çelişkiyi gündeme getirirken 2000’li yıllarda duruşları önceki yüzyıllardan kalan ikonik pozlar gibi olmayan, dengeli ilişkiler içerisindeki homoseksüel çiftleri resmetmiştir.



Resim 1: John Currin, “Homemade Pasta”, 1999, tuval üzeri yağlıboya

Daha sonra yaptığı, aslında bir şey olmuyor, oluyor gibi oluyor olan, karmaşık, göndermelerle dolu bazı burjuva temalı resimlerde Currin “Sanat göz yanılsaması

değil bir zihin yanılsaması olmalı” (“trompe l’oeil” değil, “trompe l’esprit”.) demektir. Bu resimlerdeki burjuva, zengin çevre betimlemeleri ile dönüşen topluma göndermeler yapmakta ve yapaylıkları tasvir etmektedir .



Resim 2: John Currin, “The Gardeners”, 2001, tuval üzeri yağlıboya

Currin’in göndermeleri bakımından tartışmasız öğeler içeren ve Hristiyanlığa gönderme yapan resimleri; temelinde İsa’nın masumiyetinin yer aldığını hatırlatarak; masumiyetin neden bu kültürde temel bir erdem olarak algılandığını vurgulamaktadır.



Resim 3: John Currin, “The Fishermen”, 2002, tuval üzeri yağlıboya

2009 yılından sonraki resimlerinde neredeyse tümünde kadınları resmetmiştir. Artık domestik sahnelerle, gizemli detaylarla ilgilenmemektedir. Cinselliğin, homoseksüelliğin, buna lezbiyenlik de dahil, varlığı, kabulü ve açıkça ifade edilişi Currin'in resimlerinde de yer bulmuştur. Toplum cinsel açıdan bir dönüşüm geçirmektedir ve Currin'in resimlerinde de cinsellik artık ima edilmiş dolaylı bir şey olmaktan çıkmıştır.



Resim 4: John Currin, “Dogwood Thieves”, 2010, tuval üzeri yağlıboya

Currin'in yirmibirinci yüzyılın ilk on yılının son yıllarında yaptığı resimlerde genelde damgalanan ve aşağılanan homoseksüelliğin artık benimsendiği görülmektedir. Seks nasıl gündelik toplum hayatının içinde yerini, beklenti, kararlılık ve eylem ile sağlam bir şekilde bulmuşsa Currin'in resimlerinde de böyle ifade bulmuştur.

2009 yılından sonra Currin heteroseksüel bir ilişkiyi ima edecek resim yapmaz. Homoseksüel ilişki formlarının ve tek başına kadınların resmedilmesi rastlantısal değildir; bu yolla cinsel ilişkinin üreme ile ilgili boyutu özellikle dışarıda bırakılmıştır. Püriten kültürde üreme ve soyu sürdürme ihtiyacı ile cinsellik zemin bulur iken, Currin'in resimlerinde insanlar üremek için değil seks için seks yapmaktadır.

Currin'in tek başına resmettiği çıplak kadınları da çıplaklıklarından utanmaz, vücutlarını rahatça sergilerler. Ama bu “utanmazlık” zaten ayıplanmamalıdır, çünkü utanılacak bir şey yoktur. Adem ile Havva cennetten kovulmadan önce çıplaklık cennette utanılacak

bir şey olmadığına göre, Currin'in de yalnız kadınları çıplaklıklarını rahatlıkla sergilemişlerdir. Postmodern kültürdeki cinsellik cennettekine benzer ve utanılacak, günah olan bir yanı yoktur, saklanması, gizli saklı yapılması gerekmez. Currin resimlerinde, sosyal bir gözlemci olarak tam da buna yer vermiştir.



Resim 5: John Currin, “The Old Fur”, 2010, tuval üzeri yağlıboya

Bu rapor kapsamında yer verilen Beyaz Yaka serisinde, beyaz yakalı geçiş dönemi profesyoneli görüntüsü üzerinden; John Currin'in geçiş dönemi kuşağı bireyi üzerinden ahlak anlayışını sorgulayan eserleri benzeri; sosyal bir gözlem yapmak hedeflenmiştir. Bu gözlemin odağı daha çok etkilerini kültür ve sanat alanında kendini hissettiren postmodern durumun siyaset ve ekonomideki güçlü etkilerinin birey özelindeki etkileri üzerindedir.

Beyaz Yaka serisinde John Currin'in özellikle The Old Fur, Mademoiselle, The Reader gibi eserlerinde yer verdiği simgeler, göndermeler ile yapmış olduğu anlatımından etkilenilmiştir. Yer verdiği ve vermediği simgeler ile yarattığı anlatım dili benimsenmiştir. Beyaz yakalı gömlek, telefon, ayakkabı, pantolon, küpe,

yaldızlı arka plan gibi varlıklarıyla, boyanmayarak bırakılan desen parçaları, boş arka plan gibi yokluklarıyla üzerinden gönderme yapılan simgeler ile bir anlatım dilinin oluşması hedeflenmiştir.

5. BÖLÜM

BEYAZ YAKALI BİREY

Yeni Eski Ustalar'ın izinden giderek, küresel dünyanın yalnız kalmış bireyinin resimlerine yer verilen Beyaz Yaka serisinde öz mülkiyet kullanılmıştır. Başka bir kişinin portresi telif hakkı alınmadan yapılsaydı, o kişinin görüntüsü rızası/bilgisi dışında kullanılmış olacakken, öz portre ve öz mülkiyet kullanımı ile kimsenin “mülkiyet” hakkı rızası/bilgisi dışında kullanılmamıştır. Bu yolla her şeyin metalaştığı kapitalist sistemdeki “mülkiyet” hakları göz ardı edilmiş, Che'nin meşhur portresi nasıl herhangi bir telif hakkı ile korunmuyorsa, aynı eski moda romantizm ile kişi kendi telif hakkından feragat ederek bu kez kendisini, kendi iradesi ile sömürü aracı olarak kullanmıştır. Öte yandan, günümüzde “Reality Show”lar ve sosyal paylaşım araçları ile sıradan insanlar kendilerini “teşhir” etmektedir ve Andy Warhol'un dediği gibi herkesin bir kaç dakikalığına ün kazanmaya hakkı olmuştur, öyleyse en alaycı ifade ile, tarihin kişiyi (ve onun kuşağını) “onun istediği gibi” anlamasını garantilemesi için, kişi (ve kuşağı) kendi tarihini kaydetmeli ve kendisini ustaca belgelemelidir. Ancak bu moda olduğu hali ile gençlik ve güzellik üzerinden yapılmamaktadır.

Resimlerdeki kadının giysileri bir çeşit üniformadır ve bir sosyal sınıfa özgüdür. Beyaz gömleği ile beyaz yakalı bir profesyoneldir. Sanayi toplumundaki bu profesyonel yönetici sınıfı kadını kentlidir, eğitilidir, bakımlı ve tertiplidir; görünüm ve tüketim alışkanlıklarıyla burjuvadır; ama emeğini satarak yaşamını sürdürebilir ve o anlamda beyaz yakalı bir emekçidir. Sadece emeği ile değil, dayatılmış tüketim alışkanlıkları ve aile içi roller ile üst üste sömürülen bu sınıf kadını, beyaz gömleğin altında giyilen pantolon ile simgelendiği üzere erkek egemen bir toplumda yaşar.

Beyaz yakalı birey, temel ihtiyaçları karşılanmış gibi görünse de, belirsizliğin, vasatlığın ve bazen yozluğun karmaşası içerisinde güven duygusunu kaybetmiş, anlamı arayan, çağının ve ülkesinin düşünen ve sorgulayan insanların bir örneğidir. Orjinal Beyaz Türk tanımıındaki (Eğin, 2010) seçkin sosyal sınıfa ait değildir, revize olmuş

Beyaz Türk tanımının da küçük bir kesimi ile ortak paydası vardır ve Adorno'dan (2011) ödünç alacağımız şu sorumlu davranış biçimine daha yakın olmalıdır:

“Kendi bireysel varoluşumuzu bir ideolojiye dönüştürmekten kaçınmak ve özel yaşamımızı da en alçakgönüllü, en iddiasız ve en gürültüsüz biçimde sürdürmek - ama artık iyi yetişmiş olmanın bir gereği olarak değil, bu cehennemde hala soluyabilecek havayı bulabiliyor olmanın utancından ötürü.”

Çünkü, Beyaz Türk'lere ilişkin Oray Eğin'in (2010) “kendisine muasır medeniyet seviyesini kible almış insanlar” tanımını benimsersek, beyaz yakalı bireyin en azından olgun yaşamının ilk yıllarında sahip olduğu pusulasının, artık günümüzün küresel, postmodern dünyasının karmaşık manyetik alanları ile sağırlandığını görmekteyiz. Yön duygusu kaybolan bireyin yönelmek ya da yöneltmek duyuları yok olacağından, bir şekilde hayatta kalmak dürtüsünden başka sığınağı kalamayacaktır. Varlığını sürdürmeye, anlamlandırmaya çalıştığı dünyada, artık tüm “anti”ler (determinizm-indeterminizm, nesne-özne, realite-imaj, kural-anarşi, çekicilik-iticilik, heteroseksüellik-homoseksüellik, vs) ve yasak alanlar gün yüzüne çıkmakta, medeniyetler tarihi boyunca ehlileştirmeye çalışılan insanın yabanıl özellikleri gündelik hayat içinde sıradanlaşmaktadır.

6. BÖLÜM

JENNY SAVILLE

Beyaz yakalı bu birey alışkanlıklarıyla varlığını anlamlandırmaya çalışırken, yeni dünya düzenini erkenden içselleştiren Jenny Saville ise, tam da günün ve dünyanın gündeminin orta yerinden, güçlü bir çılgınlıkla, anlam yokluğunu bir veri olarak kabul etmenin olasılıklarını araştırmaktadır.

Jenny Saville'in resimlerini inceleyen John Gray (2005, s.9), Joseph Maistre'den alıntılarla insanın bir kentor (mitolojideki insan başlı at) gibi yabanıl ve azgın olduğundan bahseder. Öyle ki, insan ne istediğini bilmez, istemediğini ister, istediğini istemez, içinde kendisinde olmayan, kendisinden güçlü şeyleri görür. İnsanlık bozuk ve kusurludur (2005, s.10); doymak için öldürür, güç için öldürür, zevk için öldürür; bu nedenle insan dışında anlamlı bir güç, bir kurtuluş (önceleri din, sonraları bilim) arar. İnsanın doğasında yer alan bu çelişkileri nedeni ile, tecrübe edilmesi tabu olan, anlamlı bulunan bölgenin yanı başında, anlamın izine rastlanmayan, korkutucu, cezbedici, bildiğimiz dille ifade edilemeyen, yoruma direnen yasak bir (anti/karşı) alan vardır .

Saville de resimlerinde, cesaretle, beklenmedik anlatım silahlarıyla donanmış olarak işte tam da bu keşfedilmemiş bölgelere girmektedir (Gray, Nochlin, Schama ve Sylvester, 2005, s.11). Resimleri ilginç, heyecan verici, beklenmedik, rahatsız edici ve hayal kırıklığına uğraticıdır. Resimlerinde; algının normal mekanizmasının dışına çıkılarak ve sosyal benlik ve kişilik bir sınır olarak kabul edilip dışarıda bırakılarak; insan bedenini kişilikten söküp ayırmakta (Gray, Nochlin, Schama ve Sylvester, 2005, s.8), bedeni yabancı (alien) bir varlık haline dönüşmektedir. Kendimizle ilgili olan imajımızı kırmakta hatta yıkmaktadır.

Saville bunu yaparken, aslında olmayanı ya da var olanın karşı halini resmetmemektedir, resimleri tam da bugünün, hayatın içindendir. Konuları hayatın içinden olmasına rağmen, tuval üzerinde görmeye alışık olmadığımız türdendir. Yoksa, travma hastalarını, kozmetik ve cinsiyet değiştirme ameliyatlarını; hatta reality show tadında; gösteren televizyon kanalları, neredeyse naklen izlediğimiz savaşlar, görsel

basında kolayca bulduğumuz Abu Ghraib ve Afganistan'dan gelen taciz haberleri ve resimleri zaten mevcuttur.



Resim 6: Jenny Saville, “Knead”, 1994, tuval üzeri yağlıboya, 1,52 x 1,83 m

Geçmişte uzak doğu resminden etkilenen Van Gogh, Monet gibi ya da Afrika sanatından etkilenen Dubuffet, Giacometti gibi, çağdaş ressamlar farklı kültürlerin, farklı estetik algıları, farklı sorunları ile yüz yüze gelmiş ve etkilenmişlerdi. Günümüzde etkileşim sadece farklı estetik algıları ve üslup ile sınırlı kalmayıp küresel bir farkındalık seçilen konuları da belirlemiştir. Botero'nun Abu Ghraib resimleri olaylardan iletişimin gücüyle haberdar olunabildiği için mümkündür. Saville'in kendisinin de dediği gibi (Gray, Nochlin, Schama ve Sylvester, 2005, s.126), 30-40 yıl önce kadın ve erkek organlarını beraber barındıran bir insan vücudu görmek mümkün değildi; bugün sadece mümkün olmakla kalmadı, hem de iletişimin gücü sayesinde hemen her detayına meraklısının ulaşabilmesi de mümkün oldu. Bu ve benzer nedenlerle, Saville'in resimlerinde yeni dünya düzeninin, postmodernitenin itici gücü olan küreselleşmenin birey üzerinde yarattığı etkilerinin yanı sıra, küreselleşmenin itici gücü olan kitle iletişiminin etkilerinden de bahsedebiliriz.



Resim 7: Jenny Saville, “Passage”, 2004-2005, tuval üzeri yağlıboya, 3,36 x 2,90 m

Saville resimlerinde güçlü bir feminist duruş ile kadın vücudunu resim tarihinde belki de hiç ele alınmadık şekilde resmetmektedir. Devasa boyutları ile Rothco’nun 18 inch (45,72 cm) algılama mesafesi kuramı bir araya geldiğinde izleyici, sosyal olarak kabul görmeyen, Himalayalar gibi morbid obez kadın bedenleri ile kuşatılmaktadır. Resimlerin boyutu ve mesafe, bu bedensel algı ile yüzleşmenin en garantili direkt biçimidir. Desenler çerçeveden adeta taşar ve konunun iddialı resimsel naturalizmi, fırçanın resimsi, neredeyse soyut darbeleri ve enerjisi uyumlu bir birleşmeyle değil, vahşi bir mücadele ile bir araya gelmiş gibi dururlar ((Gray, Nochlin, Schama ve Sylvester, 2005, s.11). Saville’in resimleri gözler için ziyafet, zihin için esin verici bir sarsıntıdır.



Resim 8: Jenny Saville, “Strategy”, tuval üzeri yağlıboya, 1993-4, 2,74 x 6,36 m

Saville, kendini resmetmeyi güvenilir bulmaktadır (Gray, Nochlin, Schama ve Sylvester, 2005, s.14); öyle ya kendiniz hep oradasınız demektir. Ayrıca kendini resmedince kişi, işin içine girmekte, hem resmeden, hem bakan, hem bakılan, hem model olan olmaktadır. Kadınlar için konu, nesne olmak hep mesele olmuştur, o nedenle sadece bakan olmak istememiş, hem model hem sanatçı olmayı tercih etmiştir.



Resim 9: Jenny Saville, “Branded”, 1992, tuval üzeri yağlıboya, 2,13 x 1,83m

“Kaza, yara, kusur gördüğümüzde zihin onları tamir etmeye çalışır” bakış açısı ile resimlerinde bu tür öğelere yer vererek bir çeşit soyutlamaya vardığını düşünmekte, soyut ile gerçekçilik ve figüratifin arasında bir yerin olasılıklarını araştırmaktadır. Neden soyut çalış mıyorsunuz sorusuna verdiği yanıt (Gray, Nochlin, Schama ve Sylvester, 2005, s.128) vücutlar beni heyecanlandırıyor olmuştur.



Resim 10: Jenny Saville, “Reverse”, 2002-3, tuval üzeri yağlıboya, 2,13 x 2,44 m

Saville resimlerinde bedeni ön plana çıkarmayı tercih etmiş, bedeni kişilikten ve sosyal benlikten ayırarak kişinin yalnızken aynaya baktığındaki bakış açısını benimsemiş, arka plan olmadan sadece bedeni resmetmiştir (Gray, Nochlin, Schama ve Sylvester, 2005, s.15). Bunu yaparken boya ile bedeni (et; flesh) yeniden oluşturmayı hedeflemiştir.

Yaptığı resimlerin devasa boyutları, seçtiği konular, kompozisyonlar ve resimsel kolajları canlı model ile çalışmasını mümkün kılmamaktadır. Görsel iletişim ortamlarından, kitaplardan ve çektiği fotoğraflardan bir araya getirdiği kompozisyonlarına fotoğraf görselleri temel oluşturmaktadır (Gray, Nochlin, Schama ve Sylvester, 2005, s.14). Fotoğraf ve photo-shop gibi görüntü işleme araçlarından yararlandığını ifade etmektedir.

7. BÖLÜM

BEYAZ YAKALI RESİMLER

Beyaz Yaka serisinde de kişinin öz portresinin kurgulanmış fotoğraf görüntüleri kullanılmıştır. Tüm resimlerde ortak bir renk paleti, ortak bir renk dili oluşturmak amacı ile, gereğinde görüntü işleme araçlarından yararlanılarak orjinal renk dili dışında renk paleti olasılıkları araştırılmıştır. Ortak bir renk dili ile amaçlanan ortak bir görüntü anlatımı ve bu anlatım ile tek düzen bir üniforma kuşanan belli bir kesite gönderme yapmaktır.

Saville'in tam tersine, resmi yapılan beyaz yakalı bireyin görüntüsü o bireyin kişiliğine, sosyal benliğine açılan bir pencere olarak kullanılmıştır. Amaç bireyin görüntüsünü kusursuz ifade etmek, benzetmek ya da bu tür gerekçeler ile anlatım olanaklarını araştırmaktan ziyade, kişiyi yeteri kadar tanımlayacak görsel anlatımdan yararlanmak, evrende duruşu ve iç dünyasına odaklanmak, bu konulara ilişkin ip uçları vermektir.



Resim 11: Fulya Turan, Beyaz Yaka - 3, 2012, tuval üzeri yağlıboya, 50 X 60 cm

Kimi resimlerde elde cep telefonu vardır, kişi iletişime (uyaranlara) her zaman hazırdır,

zihin ve beden aynı uzayı nadiren paylaşır. Kişi, evdeyken iş ile ilgili, işteyken ev ile ilgili uyaranlar ile parçalanır. Uzaklara dalmış gözler bile aslında orada değildir. Giysileri, saç kesimi, aksesuarlar ölçülü, aşırılıktan uzaktır. Bazı resimlerde Johannes Vermeer'in başyapıtlarından biri olan İnci Küpeli kız gibi (bu kez geçmiş asil dönemlerden ödünç alınmış) bir inci küpe takar, tek aşırılığı günümüzün tüketim toplumunun küresel fetiş nesnesi olan ayakkabılarıdır. Elinde, gözünde genellikle gözlük vardır; gözlük bireyin eski moda entelektüel birikimi ve günümüzün derinlemesine görmeye zaman ve enerji bırakmayan veri bolluğuna bireyin yabancılaşmasını simgeler.

Öte yandan, pop sanatındaki kült ikonların birer tüketim nesnesi, hatta “marka” haline getirilmesine benzer bir yaklaşım ile, resim tarihinin kült resimlerinden yararlanılmakta, günümüzün moda tüketim kalıplarının yücelttiği “satan gene satar” anlayışı da vurgulanarak yapılan yorumlara yer verilmektedir.



Resim 12: Fulya Turan, Beyaz Yaka - 6, 2012, tuval üzeri yağlıboya, 100 X 110 cm

Günümüzün, başkasının işinde iki büklüm emek veren beyaz yakalı proleterinin, Millet'in tarlada çalışan emekçilerinden farkı yoktur. Cep telefonları ve topuklu, marka

ayakkabılarına rağmen, aynılaştırılmış, karbon kopya ile adeta klonlanmış beyaz yakalılar, iş hayatının gün doğumundan gece yarısına kadar çalışan modern zaman tarla işçileridir.



Resim 13: Jean-François Millet, Hasattan Sonra Başak Toplayanlar, 1857, tuval üzeri yağlıboya, 83.8 cm × 111.8 cm (33 in × 44 in)

Batı değerleri ile yetişmiş Osman Hamdi Bey'in, okur yazarı az olan bir ülkede, bilgiyi yüceltme adına yapmış olduğu kitap okuyan kendi portresinden yola çıkılarak yapılan bir başka yorumda, gök kubbeden esinlenilmiş, altın yaldızlı yıldızlarla bezenmiş, gece mavisi bir Rönesans Katedrali kubbesi çıkış noktası olmuştur. Osman Hamdi Bey'in Osmanlı resminden aşına olduğumuz, figürlerin kitapla resmedilmesi simgesi ile görselleşen kültür devrimi arzusuna yer veren bu resim, kitabın özellikle yüzeysel internet bilgilerine inanan ve bunlarla yetinen, sanayileşmeden, modernist öğretiler ile donanmadan ve demokratikleşmeden postmodernizmin alacakaranlığına gömülen günümüz toplumunun unuttuğu bir referans kaynağı olması nedeniyle seçilmiştir.



Resim 14: Fulya Turan, Beyaz Yaka - 12, 2012, tuval üzeri yağlıboya, 100 X 170 cm



Resim 15: Âb-ı Hayat Çeşmesi, Osman Hamdi Bey, 1904, Tuval üzerine yağlıboya, 200 x 151 cm, Alte Nationalgalerie Koleksiyonu, Berlin

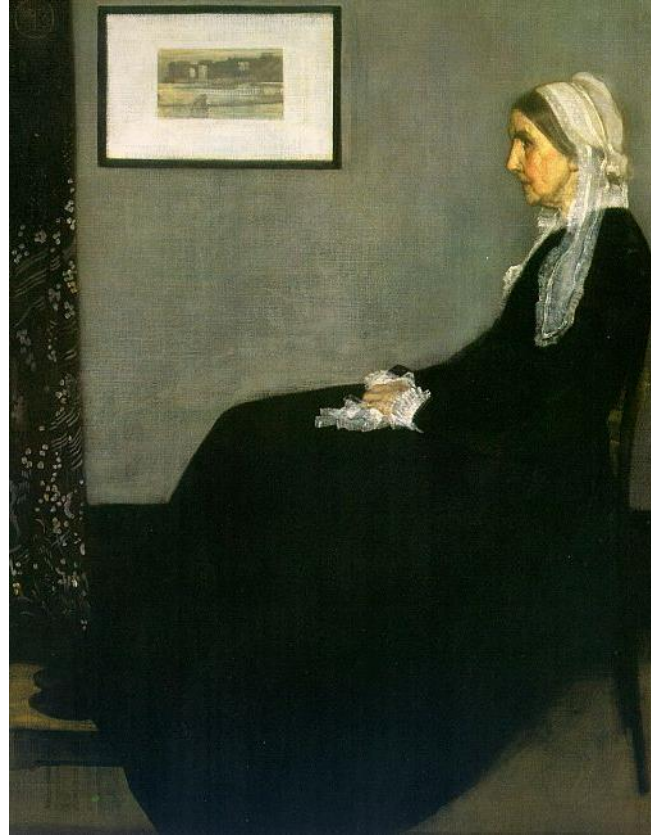
“Whistler’s Mother” ise geleneksel anneliğin portresidir. Resmin orijinalinde sanatçının annesi en sade hali ile resmedilmiştir. Bu eserden esinlenerek yapılan resimdeki anne ise anneden ziyade bir iş kadınıdır, ev içine ait değildir. Hafif dönük yüzü ile sadece iç dünyası ile ilgili değildir, dikkati dağınıktır, resimdeki karakterin anne olduğuna dair hiç bir ip ucu mevcut değildir. Bu resim, iş ve sosyal hayat baskısı ile yok olan geleneksel anneliğin yerini alan günümüz anneliğinin bir yorumudur. Öte yandan, bu yorumdaki kime neye karşı olduğu muğlak ama varlığı kesin olan “haset” ifadesi dikkat çekicidir. Haset, arzulanan bir şeyin başka birine ait olduğu ve bize değil de ona haz verdiği inancının yol açtığı kızgın bir duygudur. Hasut itki, kişiyi o istenen şeyi sahibinden çekip almaya ya da bozmaya, kirletmeye yöneltir ve bu duygu içinde yaşadığımız çağın ruh halini yansıtmaktadır.

Bu eser ile ilgili olarak Whistler, kim benim annemim resmi ile, niye ilgilensin diye kendine sorduğunda, seyircinin resim ile ilgileneceği boyutunun, konunun annesi olması değil, siyah, beyaz ve grinin kompozisyonu olması gerektiğini değerlendirmiştir (Bayle,

2012, s.88). Benzer bir soru sadece bu resme yapılan yorum için değil, tüm Beyaz Yaka serisinde yer alan resimlere bakan seyirci için de geçerlidir. Ancak, bu serideki resimlerin izleyicilerinin, konu kişinin belirsiz ve yer yer yaldızlı bir arka alan önünde duruşu, desenin kaba lekeler ile yakından parçalanmış, uzaktan bütünleşmiş ele alınmış olması, boya kullanımındaki eklektik üslup, yüksek kontrast renk uyumu gibi unsurları değerlendirmelerinin yanı sıra konu kişinin simgelediği sosyal sınıf ve o sosyal sınıf üzerinden geçirdiğimiz son 20 yılın izleri ve etkileri üzerinde de düşünceleri hedeflenmektedir.



Resim 16: Fulya Turan, Beyaz Yaka - 13, 2012, tuval üzeri yağlıboya, 100 X 170 cm



Resim 17: Gri ve Siyah Düzenleme: Artistin Annesi, ("Whistler's Mother" olarak da bilinir), James Abbott McNeill Whistler, 1871, Musee d'Orsay, Paris
Tuval üzeri yağlıboya
144.3 x 162.5 cm (56 3/4 x 64 in.)



Resim 18: Fulya Turan, Beyaz Yaka - 1, 2012, tuval üzeri yağlıboya, 50 X 60 cm



Resim 19: Amedeo Modigliani, Yelpazeli Kadın, (Lunia Czechowska), 1919. Tuval üzeri yağlıboya. 100 x 65 cm (39 5/16 x 25 9/16 in.). Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Bir diğer yorum Modigliani'nin Yelpazeli Kadını üzerinden yapılmıştır. Bu resimde boynu bükük, gözleri hafif kapalı, bir yerlere bakan bu kadının da zihni ve bedeni aynı uzayı paylaşmaz ve Czechowska'nın naif ve zarif yelpazesinin yerini son teknoloji bir cep telefonu almıştır. Lunia Czechowska bir elinde fırça, diğer elinde ucuz brendi ile resim yapan Modigliani'ye, bu resim için nezaket içinde poz verdiğinde, kanvasın üzerindeki resmini (kendisini) çıplak bir ruh ile, duygularını saklamak için hiç bir şey yapamayacak kadar garip bir durumda bulduğundan bahsetmiştir (About.com/Art History, 2012). Modigliani'nin kadınlarla olan, yer yer şiddete varan ilişkisi üzerinden, günümüzün beyaz yakalı kadınının nezaket içindeki tüm profesyonel üst kimliğine rağmen gördüğü seksist muamele hatırlanmaktadır.



Resim 20: Fulya Turan, Beyaz Yaka – 2, 2012, tuval üzeri yağlıboya, 50 X 60 cm



Resim 21: Salvador Dalí, Galarina; 1944, tuval üzeri yağlıboya, 66 x 51 cm
Teatre Museu Gala
Salvador Dalí in Figueres, Catalonia, Spain.

Raphael için La Fornarina ne ise, Dali için de Galarina adlı resim benzer duygular uyandırmıştı. Dali Gala'sı için

“görülecek en nadir şey, Callas ya da Greta Garbo gibi ile karşılaştırılmayacak bir süper star, çünkü onları sıklıkla görebilirken, Gala görünmezdir, kusursuz bir anti teşhircidir (Galarina, 1996)”.

demektedir. Resimde yer verilen bu kuşak kadını da yığınların içerisinde kendisini ustalıklarla gizler; asla teşhirci değildir, giyimi ve vücut dili ile nerede ise görünmezdir. Gala'nın zarif Fabergé bileziğinin yerini bir kol saati almıştır. Saat, sonraları Dali'nin çok sevdiği ve resimlerinde sıkça yer verdiği saatlerini anımsatmanın yanı sıra, kişinin kendi zamanına sahip olamamasını da çağırıştırır. Öte yandan, içinde bulunduğu sosyal sınıf ve şartlarda Fabergé benzeri bir bileziğe zaten sahip olması söz konusu değildir. İçine giydiği siyah bir atlet ile Gala'nın gibi çıplak göğsü görünmez. Tabiatındaki görünmezliği örtünmüşlüğü ile ifade edilmiştir.



Resim 22: Fulya Turan, Beyaz Yaka - 9, 2012, yağlıboya, 100 X 110 cm

Resimlerdeki kadının dudakları sözün bittiği yeri vurgularcasına kapalıdır, sadece gözleri bir şeyler anlatmaya çalışır. Eli kolu bağlı ve bir başına olmasına karşın, vücut dili son toplamda güçlü bir ifadeye sahiptir. Suskun ama cahil olmayan, yorgun ama yenik olmayan, alaycı ama küstah olmayan, kendinden emin ama kibirli olmayan bakışlarla izleyicinin gözlerinin içine ya da uzaklarda bir noktaya bakar.



Resim 23: Fulya Turan, Beyaz Yaka - 8, 2012, tuval üzeri yağlıboya, 100 X 110 cm



Resim 24: Fulya Turan, Beyaz Yaka - 11, 2012, tuval üzeri yağlıboya, 100 X 150 cm

Resimlerde arka alan tanımsızdır. Fon tek renklidir. Kimi resimlerde yer verilen iç mekan mobilyaları, tümünde beyaz yakalı profesyonelin ceket giymiyor olması gibi unsurlarla ima edilen mekan iç mekandır. Birey doğaya uzaklaşmış, insan yapısı mekanlar içine hapsolmuştur. Bazı resimlerdeki yıldızlı fonlar ikonalandaki arka alanı, dolayısı ile geçmiş zamanları, hatta yüzyıllar öncesini, bireyin gelip geçiciliği anımsatmaktadır. Yapaylığı (suniliği) temsil etmek adına desenler kolaj benzeri bir anlayışla (bilgisayar temelli çizim ve yazım araçlarında olduğu gibi) kesilip yapıştırılmış gibidir.



Resim 25: Fulya Turan, Beyaz Yaka - 5, 2012, tuval üzeri yağlıboya, 100 X 120 cm

Desen hakiki olmaktan uzaktır, sadece düşük çözünürlükteki bir simülasyon gibi gerçeği taklit eder. Belli bir mesafeden optik gerçeklikte algılanan desen yakından tanımsız (renk ve formlardan) lekelerden ibarettir. Bu anlatım parçalanmış olmayı, sahteliği, evrensel olmayı ve yabancılaşmayı da destekler, desen mekana ya da zamana ait değildir. Beyaz yakalı, beyaz gömlekler bile beyaz değildir; kırmızı, yeşil ve mavi renkli (RGB; Red, Green, Blue) ışıkların bir araya gelerek beyaz ışık yapması gibi bir sürecin ayrık (discrete) bir anını yansıtır.



Resim 26: Fulya Turan, Detay, Beyaz Yaka - 4, 2012, tuval üzeri yağlıboya, 100 X 110 cm

Derilerin plastik, kumaşların naylon, çantaların çakma, haberlerin düzmece olduğu bu dünyada gerçek ve sahteyi her zaman ayırt edemeyen, okuduğu, izlediği şeylerin gerçek olduğuna inanarak yetişmiş bu kuşak iç güdüleriyle gerçeğin peşindedir. Oysa artık hayat bir tiyatro sahnesi, yaşam alanları dekor gibidir. Pek çok şey var oluyor gibidir ama aslında sahtedir. Sahtelik, aslında var olmamak, oluyor gibi olmak/yapmak, kaba lekeler ile yakından parçalanmış, uzaktan bütünleşmiş görsel etki ile verilmektedir.

Desende boyanmamış arka alandan yararlanılması sahteliği de güçlendirdiği gibi, her şeyin bol ve bir o kadar da eksik olduğu günümüzde eksik kalmayı da düşündürür.

Resim 27: Fulya Turan, Beyaz Yaka - 10, 2012, tuval üzeri yağlıboya, 100X 120 cm



Bolluk tam olamamayı, ihtiyaçların gerçek anlamda tatmin olamamasını da yanında getirmiştir. Bir ihtiyaç karşılandığında hemen bir st modeline arzu duyarak hep var olan ve asla tatmin edilemeyen yoksunluk hissi aynı resimlerden tekrarlar üreterek vurgulanmıştır.



Resim 28: Fulya Turan, Beyaz Yaka - 7, 2012, tuval üzeri yağlıboya, 120 X 200 cm

Üslup küresel dünyanın modalarına uygun, eklektiktir. Yer yer renkçi bir üslup benimsenirken, sfumato'lara, hatta desene ait çizgisel öğelere aynı resimde yer verilebilmektedir. “Kusursuz” özgürlük çağında her şey mubahtır. Ne yazık ki, bu özgürlük, Marx’ın tariflediği o hepimizin özgür olduğu günlerin özgürlüğü değil, dar anlamda Çağdaş Sanatın elverdiği bir talan alanıdır.

Resimlerde genel olarak egemen olan yüksek kontrast aslında hayatın gri bir palet değil, seçim evreninin ak ve karalarından oluştuğunu ve kararlılığı vurgulamak içindir. Aynılaştırılarak gri bir renk paleti içine hapsedilen yığınlar seçme hakkını hatırlatmak amaçlıdır.

Her birinde sadece bir tek desene yer vermesine rağmen, tuvalerin boyutları azın çok olduğunun (less is more) vurgusu amaçlı göreceli olarak büyüktür. Öte yandan büyüklük dikkat çekme, etkisi altına alma gibi özellikleri nedeni ile de önemlidir. Bir o kadar da büyük yığınlar içerisinde kaybolup giden küçük bireyin başkaldırısıdır. Resimlerin duvarımıza asıp, bir pencere açacak, haz duyuracak güzellikleri içerdiği tartışmalıdır. Konusu moda değerleri içermez; resmi yapılan portre bir bakıma karşıttır (anti); genç, güzel, ünlü ya da çıplak değildir. Birey sıradandır, hatta yığınlar içerisinde çoğu zaman hiç dikkat çekmez ve görünmez. Oysa sistemin biçtiği roller açısından anne, emekçi ve tüketicidir; bu nedenle sistemin yükünün büyük bir kısmını taşıyan en önemli elemandır. Pek çokları gibi birikimleri ve etki alanı kendi yaşam süresi ve hayatına değenler ile sınırlıdır. Yarattığı fark tarih sahnesinde gözle görünmez, bir kahraman ya da bir öncü değildir. İş hayatında emeği en kolay sömürülen ve hızla bir cam tavana çarparak ilerlemesine engel olunan, özel hayatında anne, eş ve evlat olarak ağır yükler altında ezilen yığınların örneğidir. Toplumda ezildiği için sempati gören etnik azınlıklardan, cinsel tercihleri farklı olanlardan, şiddet ya da baskı görenlerden değildir; tersine sisteme tam anlamı ile entegre olduğu için örnek verilir ve özenilir. Resimler bu profile aittir ve kitleleştirme ile kaybolan bireyi kendi sosyal sınıfı içerisinde ve toplumun diğer kesimleri tarafından görünür kılmak amaçlanmıştır. Bu nedenle resimler, tek başına değil, bir seri bütünlüğünde, hep beraber bir bütünün parçası olarak sergilenmelidir. Bu tutum hikayenin anlatımını daha güçlü kılacaktır ve yığınlar içerisinde bir başına kalan bireyin sesi çok sesli çıkaracaktır.



Resim 29: Fulya Turan, Beyaz Yaka - 4, 2012, tuval üzeri yağlıboya, 100 X 110 cm

Son toplamda resimler sosyal bir gözlem ile küreselleşmenin günümüz bireyi üzerindeki anlamı yitirmiş olmak, bir başına kalmak gibi olumsuz etkilere işaret etse de neşeli, yaldızlı, parlak renk dağarcığı ile görselleştirilmiştir. Bireyin ruh halini karanlık bir görsel anlatım ile ifade etmek bu ruh halini çok daha iyi yansıtabileceğine rağmen, hem dertten, tasadan sıkılan, odaklanma yeteneği sınırlı izleyicinin dikkatini çekebilmek, kapıdaki savaş çığlıklarına rağmen hiç bir şey olmuyormuş gibi realite programları seyreden topluma gönderme yapabilmek gibi pragmatik gerekçeler ile, hem de her şeye rağmen hayat devam ediyor diyebilmek için bu çok renkli palet benimsenmiştir. Öte yandan tüm karşıtlar kötü değildir, bu nedenle de her şeye rağmen “iyimser” bir renk paleti tercih edilmiştir. Bugüne yeterince uzaktan bakılabildiğinde

belki de bugünün gerçeklerinin farklı bir geleceğin zeminini oluşturduğu görülebilecektir. Postmodernizm mevcut bileşenlerden yeni formlar oluşturmak için onları parçaladığı için tarihsel bir rol oynamaktadır. “Üst anlatılar” olmaksızın gerçeklik sorgulanmakta; tanrı inancı, din, çalışmanın ve üretmenin erdemi gibi sonradan edinilmiş öğretiler ile koşullandırılmadan yepyeni bir dünya düzeni yaratılmaktadır. İnsanlık, büyük bir değişim içindedir. Yeni ahlak anlayışı ve sosyal düzen bu sayede efendilere, bir seçkin sınıfa özgü olmaktan çıkmakta, tanrı inancı, din, dinin empoze ettiği ahlak anlayışı ile zaptı rapta alınan kitleler (en azından bazı coğrafyalarda) hızla güdümünden uzaklaşmaktadır. Örgütlenme kabiliyeti yitirilmiş olsa da, toplum ayaklanmalar ve kargaşa ile tepkisini aracısız dile getirmekte, otoriteyi denetleme ve frenlemenin yeni form ve yöntemleri belirlemektedir.

Gene de, kitleler bugün, küresel köyün kavalcısının (kapitalist sistem) peşinden sürüklenen fareler gibi, küresel kapitalist sistemin yarattığı türbülansa kapılmıştır. Çağın bütün hastalıklarını küreselleşme ile ilişkilendirmek ilk bakışta çok yüzeysel görünse de, son toplamda küresel kapitalizm iletişimin sağladığı alt yapıyı kendi çıkarları için kusursuz bir şekilde kullanmış, bireyi ve toplumu alışageldiğimiz terimler cinsinden tüketmiştir. Bildiğimiz her şeyi unutma, başka terimler ile evrensel kümeyi oluşturma zamanıdır. O halde, pentimento zamanıdır; küreselleşmeye rağmen bireysel (toplumsal) hayatı (mı/mızı) yeniden kurgulamak gerekmektedir.

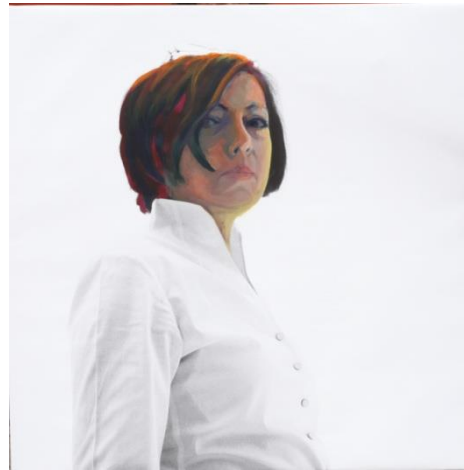


Resim 30: Fulya Turan, Beyaz Yaka - 14, 2012, sayısal baskı, 2012, 100 X 170 cm

Beyaz yakalı gömleği çıkarmak ve geride bırakmak bireysel hayatı yeniden kurgulamanın metaforu olarak kullanılmıştır. Görsel olarak pentimento yapılarak yeni hayatın/resmin ardında kalacak görüntünün görülür olabilmesi için eski hayat/beyaz yakalı gömleğe tuvalin arka yüzünde yer verilmiştir. Kuralsız üslup çeşitliliğini vurgulamak için sayısal ortamdan yararlanılmış, resim fotoğrafın tuval üzerine basılması ile elde edilmiştir. Sayısal ortamı fark edilir kılmak, uzaktan bile olsa boya ile yapılmış bir resim olduğu hissini uyandırmaması için fotoğrafın çözünürlüğü, görüntü kalitesi bozulmuştur. Sararmış görüntüsü ile beyaz gömlek geçmişte kalmıştır.



Resim 31: Fulya Turan, Beyaz Yaka - 15, 2012, sayısal baskı ve, tuval üzeri yağlıboya, 2012, 90 X 90 cm



Resim 32: Fulya Turan, Beyaz Yaka - 16, 2012, sayısal baskı ve, tuval üzeri yağlıboya, 2012, 90 X 90 cm

Kişiyi tanımlayan “beyaz yaka”nın kişinin benliğini ele geçirerek kişiliğini geride bıraktığını vurgulamak için yapılan ikiz resimde, aynı görüntünün tuval üzerindeki sayısal baskısına boya ile müdahale edilmiştir. Üstteki resimde birey beyaz yakalı gömleğin glgesindeyken, alttaki resimde beyaz yakalı gömleğin simgeledikleri geride kalmış, birey ön plana çıkmıştır.

SONUÇ

Beyaz Yaka serisine başlarken en altta yer alan temel dürtü resim yapmak eyleminin kendisi olmuştur. Resim yapan, yapmak isteyen biri için eylemin kendisi bile tek başına bir gerekçedir. Resim yapma eyleminin gerçekleşmesi de yazı yazmak gibidir. Nasıl tek başına yazmak, eğer hat sanatçısı değilseniz, ortada kendinize ait anlatacak bir hikaye yok ise, amaç haline getirilemezse, kavramsalcıların etkisi altında, tuval üzerinde figüratif resimler yapmak isteyen birisi için de bir çıkış noktası, bir hikaye var olmalıdır. En yakın hikaye olarak Frida Kahlo gibi, Jenny Saville gibi kişinin kendi gerçeği benimsenmiştir. Kişinin kendisi de beyaz yakalıdır; yeni düzenin mimarlarından, “Mühendis” kökenli ve iletişim sektöründe bir Ar-Ge çalışanı olarak değişimi tecrübe edebilecek bir yaşam dilimini ardında bırakmış son modernist kuşak temsilcilerinden biridir.

Kişi kendisine aynada baktığında kendisi ile arasına bir mesafe koymuş ve kendisi ile ilgili bir resme dışarıdan bakmıştır. Gördüğü resimde yer alan bireyin, Behçet Batur’un dediği gibi (2004, s.6) sosyal yaşamın belirleyici motifleri olan güven, adalet, ahlak, doğruluk, gerçeklik gibi değerlerin yerini alan iktidar, çıkar ve bireyselliğin egemen olduğu bir yeni düzen içinde bocaladığını görmüştür. Kendi kimliğini tanımlayacağı ve siyasal/ideolojik kimliğini belirleyebileceği çerçeveyi yitirerek bir toplum idealini kaybettiğini saptamıştır. Gözlemleriyle bir düzenin örneği olduğunu, bunların yalnızca kendi başına gelmediğini görmüştür. Kendi hayatından yola çıkarak kültür ve sanatta etkilerini duyduğu, bildiği postmodernizmin siyaset ve ekonomide farkında olduğundan daha güçlü etkileri ile karşılaşmıştır.

Beyaz Yaka serisi Ahmet Bora Tarhan’ın dediği gibi

“Post-Fordist esnek üretimin, beyaz yakalı bireyin kendi yarattığı bilişim ve iletişim teknolojilerinden yararlanarak talebe göre yeniden düzenlenmesi, bu durumun siyasal, ekonomik ve kültürel alanda yayılarak üretimin adem-i merkezileşmesi, toplumsal sınıfların çözülerek, kitle sendikalarının ve merkezi ücret pazarlığının çökmesi, bunun yerine taşeronluğun, acenteliğin ön plana çıkması, esnek çalışma, devletin özelleştirme politikalarıyla küçültülmesi olarak özetleyebileceğimiz dönüşüm sürecinde” (Tarhan, 2012, s.15)

kendi yarattığı şartlar sonucunda sömürülen bireyin resimleridir.

Bu çalışma sırasında saptandığı ya da fark edildiği zaman en yoğun çağrışımlar, beyaz yakalı bireyin kendi öz geçmişi ile kurduğu paralellik nedeni ile, iletişim ile post modern durum ilişkisi, üretim ve tüketim yolu ile günümüz insanının iki kere sömürsü, kapitalizmin de mühendislikteki herhangi bir sistem gibi olması (sistemin/kapitalizmin küçüldükçe merkezileşmesi, büyüdüğüçe dağınıklaşması), ezilmişliğin görünmezliği gibi alt başlıklar üzerinden olmuştur.

Behçet Batur'un saptadığı gibi "Bilgi toplumunun bilimsel dinamikleriyle, postmodern toplumun kaotik bunalımı arasındaki gerilim, bu çift ve çelişik boyutlu yapının ürettiği dengesizlik beyaz yakalı bireyi (bireyleri) deyim yerindeyse "havada" tutmaktadır" (Batur, 2004, s.6). Beyaz Yakalı birey sezgileriyle, belki de parçası olduğu için bildiği, geç kapitalizmin ajanları olan iletişim hamlesi ve küreselleşmenin postmodernizm ile olan ilişkisi üzerinden bireysel ve toplumsal duruşa dayanak bulmuş ve anlamlandırmıştır.

“Öz portre”nin resmin nesnesi olarak seçilmesi; küreselleşmenin her alana yayılan etkisi ile yok olan eleştirel mesafe ile beyaz yakalı bireyin de eleştirdiği konuların bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde tarafı olması; aynı post modern durumun etkilerinden yakınan beyaz yakalı bireyin resimlerinin gene de post modern bir yaklaşımla gerçekleştirilmesi ironiktir. Beyaz yakalı bireyin eleştirdiği sistemin parçası olmasının “gerçek” ve “veri” olmasının yanı sıra sistemden özerkleşmeye çalışan bireyin iki yüzlülüğü ve çifte standartlılığını vurgulamak için kişi kendisini kendi rızası ile teşhir etmektedir. Benzer bir şekilde mülkiyet haklarını es geçmekte (hiçe sayıp), gene de kendi mülkiyet hakkını hiçe saydığı için aslında kimsenin mülkiyet hakkını ihlal etmemektedir. Ya da kullanılan iyimser renk paleti yerine bahsedilen ruh halini yansıtacak bir renk paleti kullanımı anlatımı daha güçlü kılabilcekken, gene de odaklanma yetisini kaybetmiş ve olumsuz konuları zaten gündeminin dışına itmeyi tercih eden kitlelerin dikkatini çekebilmek için aksi tercih edilmiştir. Hatta, yüzeysel bilgi kaynakları ile yetinen günümüz insanınca sıkça kullandığı için eleştirilen internet kaynaklarından da çalışmada yararlanılmıştır. Sosyolojik değişiklikleri geniş bir perspektiften değerlendirmek, uzak bir mesafeden bakmak gereğine rağmen, Beyaz Yaka serisi ve bu rapor, beyaz yakalı birey üzerinden Heidegger'in dediği gibi (Aktaran: Foster, 2009, s.268) “herşeyin ne uzak, ne yakın olduğu bir aydınlığa” gömüldüğü yakın tarihin

sorgulama deneyiminin notlarıdır, bu nedenle çok yakından bakmaktan kaynaklanan bir hata payı saklıdır.

Bir çalışmanın/araştırmanın sonunu baştan bilmek her zaman mümkün değildir. Örneğin, bu çalışmanın odağı “küreselleşmenin” beyaz yakalı birey üzerinden yeni dünya düzeni üzerindeki egemen rolünün etkilerini araştırmak ve görselleştirmek üzere tanımlanmıştı. Çalışma temel meselenin ekseninde tutulsa da, küreselleşmenin postmodern durumun ekonomi ve siyasetteki bir alt başlık olarak ifadesi ile “postmodernizm” bir üst başlık olarak çalışmaya egemen olmuştur.

Bu çalışma ile, beyaz yakalı birey samimi bir proje ile kendine ait bir resim dili gibi bir temel ve önemli kazanım elde etmenin yanı sıra, postmodern durumun geniş etkileri altındaki Dünya ve Türkiye’ye ait bir bakış açısı kazanarak yaşadıklarını, gözlemlerini anlamlandırabilmiştir.

KAYNAKÇA

- About.com/Art History. (2012). Woman with a Fan. Erişim: 14 Ekim 2012, Ağ Sitesi: http://arthistory.about.com/od/lost_and_found/ig/moderne_paris_theft/moderne_theft_0510_04.htm
- Adorno, T. (2011). Minimal Moralia. Kitaplık. Erişim: 14 Ekim 2012, Ağ Sitesi: <http://sozriko.blogspot.com/2011/09/theodor-adorno-minima-moralia.html>
- Batur B. (Mart, 2004). Postmodernizm ve Postendüstriyelizmin Gölgesinde Toplum ve Bilim, Üniversite ve Toplum, Cilt 4, Sayı 1, ss.6. Erişim: 14 Ekim 2012, Ağ Sitesi: http://www.universite-toplum.org/text.php3?id=180j2j0j1.3.0...0.0...1c.1.OCuhnnhXIPI&psj=1&fp=1&biw=1366&bih=617&bav=on.2,or.r_gc.r_pw.r_qf.&cad=b
- Bayle, F. (2012). A fuller understanding of the paintings at the Orsay Museum. Saint-Étienne: Loire Offset Titoulet
- Berry, H. (2011). A Passion for Innocence, Lexington
- Danto, A.C. (2010). Sanatın Sonundan Sonra. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Eğin, O. (25 Ekim 2010). İlber Ortaylı Yanılıyor / Beyaz Türk Nedir, Ne Değildir, [aksam.com.tr](http://www.aksam.com.tr/ilber-ortayli-yaniliyor-beyaz-turk-nedir-ne-degildir-38y.html). Erişim: 14 Ekim 2012, Ağ Sitesi: <http://www.aksam.com.tr/ilber-ortayli-yaniliyor-beyaz-turk-nedir-ne-degildir-38y.html>
- Foster, H. (2009). Gerçeğin Geri Dönüşü. İstanbul,:Ayrıntı Yayınları
- Galarina, (1996). Erişim: 14 Ekim 2012, Ağ Sitesi: <http://dali.urvas.lt/page19.html>,
- Gray, J., Nochlin, L., Schama S. ve Sylvester, D. (2005), The Body as Landscape. Jenny Saville, NY: Rizolli
- Herrera, H. (1992). Frida Kahlo. Series Editor: Norma Broude. NY: Rizolli Art Series
- Jameson, F. (1991). Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham, NC: Duke University Press.

Kuspit, D. (2004). Sanatın Sonu. İstanbul: Metiş Yayınları.

Şener, E.H. (2005). Felsefe Ekibi, Felsefe İnternet Dergisi, Sayı 2. Erişim: 14 Ekim 2012, Ağ Sitesi: (http://www.felsefeekibi.com/dergi2/s2_y2.html),

Tarhan, A.B. (2012). Türkiye’de Postmodernizm ve Siyasal Değişim, Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi Cilt 4, No 2, ISSN: 1309-8012 (Online), ss:1-20. Erişim: 14 Ekim 2012, Ağ Sitesi: http://www.sobiad.org/eJOURNALS/dergi_SBD/arsiv/2012_2/ahmet_bora_tarhan.pdf