

POSTMODERN SANATTA BİR ÜRETİM BİÇİMİ OLARAK “KENDİNE MAL ETME”: YASUMASA MORİMURA ÖRNEĞİ

Yudum AKKUŞ GÜNDÜZ

Dr. Öğr. Üyesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, gunduz.yudum@deu.edu.tr
ORCID: 0000-0001-5651-3487

Akkuş Gündüz, Yudum. "Postmodern Sanatta Bir Üretim Biçimi Olarak 'Kendine Mal Etme': Yasumasa Morimura Örneği". idil, 86 (2021 Ekim): s. 1435–1445. doi: 10.7816/idil-10-86-02

ÖZ

“Kendine mal etme” diğer bir ifadeyle “temellük/uyarlama” modern dönem sanatçıların üretimlerine kaynaklık eden bir üretim yaklaşımı olmasına rağmen, temelde eklektik bir gövdeye sahip olan Postmodern sanatsal çoğulcu yapının çatısını oluşturan sanatsal yönelimlerinden biri olmuştur. Bu üretim biçimini şiar edinen ve savunucusu olan sanatçılar, yeni üretim anlayışının aksine mevcut ya da daha önce üretilmiş eserleri/ingeleri/formları iktibas ederek yeniden yorumlamış ve dolaşıma sokmuşlardır. Aynı zamanda, temellük ettikleri yapıtların sembolik önemini bilinçli şekilde kullanan bu sanatçılar, kendi üretimlerinin kültürel çatısını oluştururken gönderme, alıntılama, ironi, parodi ve uyumsuzluk gibi kavramları temel alan bir anlam inşası arayışında olmanın yanı sıra, anlamın zenginliğine dikkat çekmeye çalışan bir yapıyı da çağdaş sanat gündemine taşımışlardır. Modernizmin “orijinallik” nosyonuna mualif bir tavır geliştiren bu kavram, özellikle 1980’lerden sonra temelde belirli güç ilişkileri aracılığıyla biçim bulan toplumsal kodları irdeleyen, cinsiyet ve ırk ayrımcılığı, toplumsal dil ve söylem, kimlik, kültür ve temsil kavramları üzerine yeni argümanlar geliştiren sanatçıların üretim pratikleriyle daha da şekillenmiştir. Yapılan bu çalışmada, postmodern sanatın bir çok üretimine kaynaklık eden “kendine mal etme” yaklaşımına değinilmiş ve bu kavramın yorumlanması ve tahlili adına sanat mabedine hızlı bir giriş yapan ve beraberinde sanatta “özgünlük/orijinallik” tartışmalarını da yeniden gündeme taşıyan; kendini başka bedenlerde yeniden bulma, deneyimleme ve öğrenme adına, sanat tarihinin başyapıtlarını ve popüler kültür ikonlarını kendi bedeninde yeniden canlandıran Japon sanatçı Yasumasa Morimura’nın eserlerine değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Postmodern sanat, Kendine mal etme, Yeniden Üretim, Yasumasa Morimura

*Bu çalışma 15-16 Eylül 2021 tarihinde düzenlenen “3. Uluslararası Ayasofya Multidisipliner Bilimsel Araştırma Kongresi”nde sözlü bildiri olarak sunulmuş ve özet kitapçığında yayınlanmıştır.

Makale Bilgisi:

Geliş: 20 Eylül 2021

Düzeltilme: 11 Ekim 2021

Kabul: 29 Ekim 2021

Giriş

“Kendine mal etmek” kamusal alanda ve genel kültür dâhilinde mevcut ya da diğer sanatçılar tarafından zaten üretilmiş imgeleri sahiplenmek, ödünç almak, çalmak, kopyalamak, alıntılanmak ya da iktibas etmektir (Barrent, 2019: 310). “Temellük” olarak da tanımlanan bu kavram yaygın olarak modernizmin “özgün/orijinal” kavramlarına yönelik takıntısına muhalif bir tavırla geçmişin tüm sanatsal yaratılarını/formlarını yeniden yorumlayan bireşim olmakla birlikte, çoklu okumalara imkân veren, çoğulcu ve eklektik bir çatı barındıran postmodern sanatsal yaklaşım ile özdeşleştirilmektedir. Bu kavramı üretiminin merkezine alan sanatçılar, postmodern sanatın eklektik anlayışı perspektifinde bir yaklaşım biçiminden bir sanatsal forma tahavvül ederken, sanatsal anlamda gönderme ve alıntılanmanın yanında ironinin, parodinin ve uyumsuzluğun kullanımını temel alan yeni bir anlam inşasına giderler. Böylece eklektik bir eserin tüm parçalarını eski bağlamından koparıp yeni bir bağlam içine yerleştirilerek sanatı özerk ya da orijinal bir üretim olarak değerlendirmek yerine, göstergelerin çeşitliliğine ve anlamın zenginliğine dikkat çekmeye çalışan bir yapı olarak ele alırlar. Öte yandan, bu yaklaşımı şiar edinen sanatçıların orijinal eser üretme nosyonunun aksine, halihazırda var olanı temellük ederek onu yeniden yorumlaması, sergilemesi, dolaşıma sokması bilgi çağında global kültürün oldukça hızlı yayılan kaosuna yönelik bir tavır olarak da görülebilir. Bourriaud (2018: 21, 73) göre kendi işlerini diğer sanatçıların işlerine yerleştiren bu sanatçılar, üretim ve tüketim, yaratı ve kopya, hazır nesne ve orijinal iş arasındaki geleneksel ayrımın kazanmasında önemli bir role sahip olmalarının yanı sıra aktif senaryoların tuzla buz olmuş formlarını manipüle ederek, onları şüphe götürmez gerçekler değil, araç olarak kullanılacak tartışmalı yapılar olarak ele alırlar.

Bourriaud (2018: 40) kendine mal etme/temellük kavramının ilk kavramsal temsilcisinin Duchamp’ın “hazır nesneler”i (Ready Made) olduğunu ifade eder ve “söz konusu bir nesne yapmak değil; var olanlar arasına seçmek ve bunları özgün bir niyete göre kullanmak ya da onlarda değişiklik yapmak” der. Nitekim, Duchamp’ın gündelik tüketim nesnesini kendi bağlamından koparıp yeni bir sanatsal senaryoya yerleştirmesi ile büyük bir kırılma yaşayan 20. yüzyıl sanatı, ikinci yarısından sonra postmodern sanatın bir üretim formu olarak kabul gören “kendine mal etme” yaklaşımı ile özellikle toplumsal konulara, kültürel kaidelere, kabul görmüş politik temelli davranış biçimleri ve yaklaşımlara ışık tutan; cinsiyet eşitsizliği, ırkçılık, toplumsal dil ve söylem üzerine farkındalık yaratan yeni bir üretim biçimi ile çeşitli argümanlar sunmuştur. Bu üretim biçiminin savunucusu olan sanatçılar sosyal düzen kurallarını belirleme konusunda önemli bir role sahip olan göstergeler zincirini kendi üretim çatısına alır, onlarla oynar ve onları yeniden dolaşıma sokar. Nitekim, kimi sanat eleştirmenlerince sanat eserinin biricikliğine yönelik bir saldırı olarak nitelendirilen bu sahiplenme Modernizmle başlamış olsa bile -ki biçim ve içerik açısından benzer çalışmalardan bazıları, Tiziano Vecellio’nun “Urbino Venüsü”nden esinlenen Manet’in “Olimpia”sı ve Goya’nın “3 Mayıs Katliamı” eserinden esinlenen Picasso’nun “Kore Katliamı” adlı eseridir- sanatın seyrini değiştiren “kendine mal etme” anlayışı postmodern süreçle birlikte ivme kazanarak “bilgi çağında küresel kültürün hızla yayılan kaosuna bir tepki olarak gözükmektedir” (Bourriaud, 2018:22). Nitekim, bir düzine eski fotoğrafik görüntüleri tekrardan ele alan Sherrie Levine’nin, “Walker Evans’tan sonra/ After Walker Evans”ı (1981), yine Levine’nin benzer şekilde feminist bir sanatçı olarak sanat tarihinin ataerki egemenliğine yönelik getirdiği eleştirisini ortaya koyduğu “Duchamp’tan Sonra”sı (1991) , Andy Warhol’un popüler imgeleri ve ikonları kendine mal ederek yaptığı çalışmalardan biri olan “Mona Lisa”sı (1963), Jeff Koons’un Art Rogers’ın (Puppies,1985) fotoğrafını kullanarak ürettiği “String of Puppies” (1988) adlı heykeli ve makalenin akışında eserlerini tahlil edeceğimiz, aynı zamanda “her resim altında başka bir resim olduğu” anlayışının bir temsilcisi olan Yasumasa Morimura’nın sanat tarihinin başyapıtlarını ve popüler kültür ikonlarını yeni den canlandığı ve fotoğraflandığı eserleri, postmodern perspektifte eleştirel tutumlarını “kendine mal etme” üretim pratiğiyle ortaya koyan çağdaş üretimlerdir (aktrn. Barrent, 2019: 310).

Eski Üretimin Yeni Yolculuğu: Yasumasa Morimura Örneği

“Çok basit; insanlar işler üretiyor ve biz de onlarla ne yapabileceğimizi onu yapıyoruz; kendimiz için onları kullanıyoruz” Serge Daney (Bourriaud, 2018: 21)

Kendine mal etme üretimini şiar edinen sanatçılar için “sanatsal soru artık ‘Nasıl yeni olan bir şey ortaya çıkarabiliriz?’ değil; ‘Elimizdekilerle nasıl bir şey yapabiliriz?’ dir. Sanatçılar bugün formları yaratmaktan çok onları programlıyorlar: İşlenmemiş bir materyali (boş tuval, çamur vb.) mükemmel bir şekle dönüştürmek yerine, hâlihazırda formları remiksliyenler ve verilerinden faydalananlar. Sanatçı, satışa çıkmış ürünlerin, daha önce var olan formların, çoktan işaretleri verilmiş sinyallerin, çoktan yapılmış binaların, önceleri tarafından yollarında iz bırakılmış patikaların evreninde, artık sanatsal alan modernist orijinallik ideolojisinin

yapacağı gibi, alıntılanması ya da 'aşılması' gerekli olan işleri bir araya getiren bir müze olarak değil; kullanılabilecek araçlarla dolu bilgi hazineleri, manüpile edilecek ve sergilenecek verilerden oluşan stoklar olarak görür"(Bourriaud, 2018: 29). Kısacası postmodern sanatsal üretim anlayışında "geçmişteki her türlü akım, tarz, hatta bizzat yapıtın kendisi bugün yeniden var olabilmektedir" (Karakaş, Tabak ve Tomak: 2017: 5). Nitekim bu yaklaşım eklektik tavrın yerinden yurdundan etme anlayışının bir getirisi olan eski/yeni, özgün/kopya, dün/bugün, kıymetli/kıymetsiz gibi kavramları aynı paydada buluşturur. Öyle ki, bu üretim biçimini merkeze alan sanatçılar, adeta modern müzeciliğin çıkış noktası olan, insanların bilgi ve keşiflere yönelik ilgisinin mikro dünyasını oluşturan nadire kabinleri gibi tüm protokolleri reddeden çoğulcu ve eklektik bir evrenin savunucusudur. "Kendine mal etme sanatı/Temellük" sanatçısı gelişen özgürlük eleştirisi perspektifinde antimodern bir küçümseme ile "ideolojik eleştirindeki gibi ilk algılarımızın kesinliğiyle çelişmek ve temsil etmenin altında yatan gerçekliği sergilemek için klişeleri sorgular. Diğer taraftan yapıbozumda olduğu gibi, herhangi bir algılaşmanın kesinliğine karşı çıkmak ve gerçekliğin bir temsiliyet olduğunu ifşa etmek için 'ustalık, özgürlük, yaratıcılık ve mülkiyet fikirlerine' inancı sorgular" ve sanatın sınırlarına yönelik argüman geliştirmek adına yeni bir form yaratmanın aksine, o güne değin sınırları sorgulama vazifesini üstlenen formları yeniden dolaşıma sokar (Foster, 2017: 161). Kısacası, amaçları "tümüyle özentili bir duruş olacak olan imgelerin yeni imgelerini üretmek ya da her şey 'çoktan yapıldı' diye yas tutmak değil; var olan tüm temsil formları ve tüm biçimsel yapılar için kullanım protokolleri yaratmaktan oluşur. Bu, kültürün tüm kodlarına, günlük yaşamın tüm formlarına, küresel mirasın çalışmalarına hevesle sarılma ve onları işlevsel hale getirme meselesidir. Kişinin onları nasıl kendisinin yapabileceğini, onları içine nasıl yerleştirebileceğini bilmesi demektir"; nitekim sanatçıların imgelerle ilişki kurma biçimi eserin altında yatan temaya liderlik eder, tıpkı Yasumasa Morimura'nın üretimlerinde olduğu gibi (Bourriaud, 2018: 29-30).

Morimura "1951 yılında Osaka, Japonya'da doğmuştur. Sanat eğitimini Japonya'da almış olmasına rağmen, bu eğitimin (dünyanın pek çok farklı noktasında olduğu gibi) batı sanatı odaklı olmasının bir sonucu olarak, batı sanat tarihinin ve batı popüler kültürünün öne çıkmış, çok bilinen figürleri Morimura'nın sanatının ana malzemesini oluşturur. Morimura, Japon kültürünün bağlayıcı etkisiyle Postmodernizm ve küreselleşme gibi çağdaş bağlamların oksidental bir yorumcusudur" (Morimura, 2003: 224; akt. Oğuz, 2017: 3460). Postmodern küreselleşme bağlamında kültür ve kimlik sorunlarını gündeme taşıyan sanatçılardan biri olan Marimura'nın üretimini temelde üç ana başlıkta toplamak istersek; ilk olarak sanat tarihi "*Otoportreler*" serisi, diğeri "*Aktör/Aktris*" serisi ve son olarak 20 yüzyıl'a damgasını vuran politik karakterlerin ve sanatçıların portrelerinin yeniden yorumlandığı "*Requiem/Ağıt*" serisidir. Sanat direktörü Eric Shinner (2013:5) Morimura'nın üretim yaklaşımının Warhol ile benzerlik gösterse dahi, bu iki sanatçının imgelerle kurdukları ilişki biçimindeki farklılığı şu şekilde ifade eder:

"Morimura'nın otoportre, cinsellik, şöhret ve kimliğin doğasına olan hayranlığı onu Andy Warhol'un çalışmalarıyla yakından uyumlu hale getiriyor. Bununla birlikte, Warhol'un dikkatinin stratejik olarak imgelerin yüzeyine odakladığı yerde, Morimura, onları içten dışı anlamlandırmaya, estetik ve politik tercihlerini ön plana çıkarmaya ve benliğin yarattığımız ve kutladığımız imgelerle olan ilişkimiz aracılığıyla inşa edilmiş bir şey olarak bir görünümünü sunmaya çalışır".



Resim 1: Yasumasa Morimura, Kırmızı Sarıkta Van Eyck, 2016/2018



Resim 2: Yasumasa Morimura, Portre (Van Gogh), 1985

Sanatçının sanatsal üretimini anlamak adına otoportrelerden başlamak isabetli olacaktır. Morimura, bu seride sanat tarihinde önemli bir yere sahip olan eserleri mizansen anlayışıyla birlikte yeniden yorumlamıştır. Sanatçı bu yeni yapılanma sürecinde boyanmış ve düzenlenmiş setler, çeşitli kostümler, aksesuarlar, makyaj, boya, fotomontaj ve dijital görüntü işleme teknikleri gibi üretimi destekleyen çeşitli müdahalelerden faydalanmıştır. Öte yandan, orijinal esere özgü tüm sınırları ve kalıpları yeniden tartışmaya açan bir üretim sergileyen sanatçının fotografik otoportreleri batı kültürel ikonlarını Japonlaştırarak sanat tarihinde kültürlerarası dinamiği (Japon ve Batı) ortaya koyan bir başlangıç niteliği taşımıştır (Resim 1 ve 2). Nitekim, Khan (2007: 8) bu konuya dair düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir:

"Morimura'nın fotoğrafları, Batılı ve Japon kültürel göstergelerini yan yana getirerek ve melezleştirerek sınırları bulanıklaştırıyor ve çoklu alanlardaki temellerini sarıyor. Dahası, Morimura, kaynaklarını tuhaf ve çoğu zaman gülünç dönüşümlere tabi tutarak, yaratıcı serbest oyun olanaklarını en üst düzeye çıkarmak için kasıtlı olarak ikircikliliği ve belirsizliği geliştirir".



Resim 3: Yasumasa Morimura Manet, Olympia, 1863



Resim 4: Yasumasa Morimura, Portre (Futago), 1988

Sanatçının, sanat tarihi çalışmalarının en eskilerinden olan Portre (Futago) 1988 ile Batı kültürünün bir ikonunu yeniden canlandırdığı Manet'in "Olympia"(1863) tablosu, tek anlamlılığa direniyor (Resim 3 ve 4). Aslına bakılacak olursa, bu iki sanatçının temellük geleneğinden geldiğini söylemek mümkündür. Çünkü Empresyonistlerin babası olarak bilinen Manet aslında Titian'ın "Urbino'lu Venüs" adlı eserini kendine mal etmiş, Titian'ın resmindeki mitolojik bir karakter olan Venüs'ün yerini Fransız fahişesine bırakmıştır. Daha sonrasında bu eser 1988 yılında sanatçı Morimura tarafından tekrardan canlandırılıp, fotoğraflandırılmıştır. Sanatçının Olympia'nın ihtişamlı doğasına dikkat çektiği, "ikiz" veya "ikizler" anlamını taşıyan "futago", hem mekanik çoğaltımın bir ürünü olan kopyaya hem de sanatçının kendi Asyalı bedenini sahneye dahil ederek Victorine Meurent'in ve zenci uşağın bedeninde yeniden çoğalan "ikiz bedenler"e bir göndermedir. Leet (2011: 161) bu durumu "kendi bedeninin çifte yer değiştirmesi" olarak tanımlarken; Koplos (1989: 189) bu zenci beyaz ikizliğinin, sadece kopya ve orijinal değil, aynı zamanda "beyaz" ve "beyaz olmayan", "erkek" ve "dişi" farklıların bulanıklaştığını ifade eder. Öte yandan, Morimura'nın (aktrn. Khan, 2007: 13) "işlerimde Doğu-Batı ile buluşuyor, ancak iki dünyayı birleştirme girişiminde bulunmadım. İkisi birbirlerinin zıttı olarak var olmaktadır" ifadesinden anlaşılacağı üzere, bu ikameler paralelinde sanatçının Batı ve Japon kültürel göstergelerini karıştırdığını söylemek isabetli olacaktır. Japon kültürünü barındıran kostüm tasviri - Manet'nin resminde tasvir edilen nispeten sade sabahlık yerini, altın işlemeli abartılı bir düğün kimonosuna bırakır- ve bu kültüre ait çeşitli sembolik öğeler-resmin sağ tarafına yerleştirilen ve japon kültürünün bir parçası olan Maneki-neko- ile eser yeniden kurgulanır, canlandırılır ve fotoğraflandırılır. Nitekim, Morimura'nın (2003:120) bu çalışmasına yönelik "çeşitli alemler, ne yetişkin ne çocuk, ne çağdaş bir görüntü ne de tarihi bir tablo, ne Asyalı ne Batılı, ne kadın ne erkek olan belirsiz bir alan yaratmak için farklı açılarda çarpışır durur" ifadesinde de anlaşılacağı üzere, sanatçının sınırların bulanıklaştığı bir deneyim paylaşmanın yanı sıra, hibrit beden temsiline yönelik argümanlarını ironik bir dille ortaya koyduğunu söylemek mümkündür.



Resim 5: Dante Gabriel Rossetti, Beloved/Sevgili, 1865-66



Resim 6: Yasumasa Morimura, Six Bride/ Altı Gelin, 1991

Morimura'nın bir diğer işi; Rossetti'nin "Sevgili" (1865-66) adlı tablosunu temellük ederek yeniden canlandırdığı "Altı Gelin" (1991) adlı eseridir. Sanatçı tıpkı "Futago" da olduğu gibi Batı kültürüne yönelik takındığı eleştirel tavrı bu çalışmada da sürdürmüştü; yine "Futago"da izlenen yöntem sürdürülerek orijinal eserin tekil ifadesi olan Beloved/Sevgili, yerini Altı Gelin'e, yani çoğul bir ifadeye bırakmıştır. Sanatçının sanat tarihinin ikonik eserlerini kendine mal ederek yeniden yorumladığı tüm eserlerinde olduğu gibi, bu çalışmasında da Batı kültürünü işaret eden sembolik öğeler (kıyafetler, tokalar, çeşitli takılar, çiçekler, tüller vb.) yerini japonik kültürel sembollere bırakmış, eser adeta Japonlaştırılmıştır. Öte yandan, "öndeki iddiasız prinç vazo yerine, üstündeki yansımış görüntüden duvarları Japon ideogramlarıyla bezeli bir fotoğraf stüdyosunun içinde bulunduğu anlaşılan, altın bir kupa kullanılmıştır" (Oğuz, 2017: 3467). Madalyonun öteki yüzünden bakmak gerekirse, taktığı sarışın peruk, ruj ve takma kirpik ile sanatçı, orijinal resmin merkezinde yer alan beyaz figürün çirkin bir parodisini canlandırmanın yanı sıra, önde yer alan siyahi figürü göz alıcı ve ihtişamlı hale getirilmek adına takılarının parlaklığını arttırmıştır (Resim 5 ve 6). Bilinçli şekilde yapılan bu tercih hem Batı'nın ırkçı tavrına yönelik bir eleştiri hem de emperyalizmi deşifre eden bir yaklaşım olarak da değerlendirilebilir.



Resim 7: Yasumasa Morimura, An Inner Dialogue with Frida Kahlo, 2001

Morimura'nın bedene yönelik bu keşif yolculuğu Meksikalı sanatçı otoportresinden de geçiyor. Yasumasa Morimura "An Inner Dialogue with Frida Kahlo/Frida Kahlo ile iç diyalog" (2001) adlı çalışmasıyla "modellenmiş bir dizi melez otoportre" den bir tanesi olan Frida'nın kısa yaşamı boyunca hem fiziksel hem de zihinsel olarak katlandığı acıya odaklanmış ve onun otoportrelerinden esinlenerek cinsel kimliğe yönelik adeta "*ne bu ne de o*" yaklaşımının hâkim olduğu, bir nevi gri alanların keşfine yönelik deneyimler yaşamıştır (Princenthal, 2001:110,111). Şunu söyleyebiliriz ki: "Morimura'nın toplumsal cinsiyet performatifliği açısından tartışma isteği aşıkardır, ayrıca, bir başka kaçınılmaz tartışma ise fotoğraflarının kimliği araştıran otoportreler olup olmadığıdır" (Gorman, 2013: 37). Bu noktada, sanatçının inşa edilmiş ve kabul görmüş tüm temsillere yönelik eleştiri taşıyan üretimleri aracılığıyla, bu tartışmalara yönelik cevap niteliği taşıyan olasılıkları deneyimlemeye çalıştığını söylemek mümkün olacaktır. Nitekim, Gorman (2013: 27) sanatçının kimlik ile olan mücadelesini şu şekilde ifade etmiştir:

"Hâlâ Batı'nın egemen olduğu bir sanat dünyasında, Morimura bu dengesiz zihinsel durumu, kendisine en aşına olan ve aynı zamanda kendi kimlik krizinin kaynağını yaratan imgeler aracılığıyla incelemeye alıyor. Bu fikri daha da ileri götürmek için, Morimura'nın tahsisatları yalnızca iletişim yaratma aracı olarak değil, aynı zamanda derinlemesine kişisel bir sohbet aracı olarak da hizmet ediyor, böylece bu imgeler sanatçının kimlikle mücadelesinin oto-portreleri olarak da yorumlanabiliyor".

Kendini başka bedenlerde yeniden bulan Morimura'nın bir diğer serisi ise Batı kültürün ikonalarını yeniden yorumlayarak 1996 yılında yaptığı "*Aktör/Aktris*"lerdir. Morimura feminist sanatçı Cindy Sherman'ın hayali film karelerinden farklı olarak, popüler kültür ikonlarının hafızalarda yer etmiş fotoğraflarına kendini yerleştirerek, onları yeniden canlandırır ve fotoğraflandırır. Çalışmalarında Japon kültürüne ait bazı göstergelere de yer veren sanatçı, ironik bir yaklaşımla sinemanın Marlene Dietrich, Marilyn Monroe, Audrey Hepburn, Elizabeth Taylor, Rita Heywarth gibi dişi ekollerini kendi bedeninde yeniden canlandırarak sadece kadın olma arzusunu yerine getirmekle kalmaz, "ne erkek, ne de dişi" ya da "eril/dişi" gibi kategorilerin sınırlarına yönelik eleştirel bir tutum sergiler. Aynı zamanda Batı'nın popüler kadın stereotiplerine yönelik eleştirisini, sinemanın geçici ve fantastik doğasını kullanarak, kurnazca ve ironik bir dille ortaya koyan ve "sanatçı kimliğinin oluşumuna güçlü gerekçeler bularak çözmeye çalışan güncel sanatçı, semboller, imajlar ve göstergeler kullanarak gizil anlam katmanları" keşfetme arzusundadır (Resim 8,9,10,11) (Karakaş, Tabak ve Tomak, 2017:2).



Resim 8: Yasumasa Morimura, Otoportre

After Marlene Dietrich 1, 1996



Resim 9: Yasumasa Morimura, Otoportre

After Audrey Hepburn 1, 1996

Exley'e (2013: 8-9) göre "*giyiniyorum öyleyse varım!*" sloganıyla yola çıkan sanatçının üretimi birbiriyle ilişkili birkaç kavram üzerine kuruludur: *giyinme*, *kimliğe bürünme* ve *benzerlik yoluyla öğrenme*. Sanatçı bu üç kavramı deneyimleme motivasyonu ile temellük ettiği karakterlere benzemek için çabalar ve orijinal karakterlerin ironik temsillerini izleyiciye/alımlayıcıya sunar. Tıpkı Japonların halk tiyatrosu Kabuki'de olduğu gibi giyinmek, kılık değiştirmek, dönüştürmek sanatçının üretimin temel parçasıdır. Nitekim, giyinmeyi üretimlerde şiar edinen sanatçının bu konuya yönelik düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir:

"Bir sanat eserinin bakılan bir şey değil, giyilen bir şey olduğunu düşünüyorum. Bu şekilde düşünüldüğünde, sanat eserine zorlama bir jargonla değil, gündelik dil ile yaklaşılabılır. Elbette bir şeyler giymenin çeşitli yolları vardır. Yeni satın alınmış kıyafetleri giymek [ki bu] rahatsız edici ve/ya bana uymuyor ya da bazen kıyafetleri ben değil de kıyafetler giyiyormuş gibi görünüyor. Bu yüzden bunun olmasını önlemek için giysilerimi "koordine etmem" gerekiyor. Muhtemelen sanat eserini de bana uygun olacak şekilde koordine etmeye çalışıyorum. Van Gogh, Rembrandt veya Velasquez'i bana en uygun şekilde nasıl koordine edebileceğimi düşünerek projelerim üzerinde çalışıyorum. Bu koordinasyon muhtemelen sanat eseri, sanat tarihi veya genel olarak sanat hakkındaki eleştiri mi yansıtır" (aktrn. Shinji, 1998: 9).



Resim 10: Yasumasa Morimura, Otoportre/ After Marilyn Monroe 1,1996



Resim 11: Yasumasa Morimura, Otoportre/After Elizabeth Taylor 1, 1996

Morimura, “Requiem/Ağıt” ise sanat tarihi ve popüler kültürde önemli bir yere sahip olan ikonik imgelerin aksine, bu kez kolektif tarihin oluşmasında önemli role sahip siyasi karakterleri ele alarak onları yeniden canlandırmış ve fotoğraflandırmıştır. Sanatçının “Twilight of the Turbulent Gods: A Requiem for the 20th Century /XX Yüzyıl için Ağıt: Çalkantılı Tanrıların Alacakaranlığı” (2007) adlı fotoğraf sergisi 20. yüzyıla damgasını vurmuş, kitle hafızasına yerleşen popüler ve siyasi portreleri, tarihi fotoğrafları yeniden ele aldığı bir dizi çalışmadan oluşmuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrasında yapılan Amerikan propagandasına dikkat çekmek adına, kitleye sunulan görüntülerdeki gizil anlamları ve sembolleri yapıbozuma uğratarak, kendisi hikayesiyle ilişkilendiği yeni bir anlam ve argüman ortaya koymuştur. Nitekim, Morgan’ın (2013:36) sanatçının siyaset ve güç ilişkileri üzerine yeni argümanlar getiren bu seriye yönelik düşünceleri şu şekildedir:

“Derinlere kök salmış siyasi belirsizliği aklı getiren çelişkili otoportrelerle dolu bir müze görmek, geniş bir duygusal ve entelektüel tepki yelpazesi sunuyordu. Gösteri mizah, empati, provokasyon ve uyarıcı düzeyde kaotik bir ara yüzle doluydu. Bu görüntülerin ardındaki mantığa yönelik saldırısı, ticari medyada bulunan eşdeğerlik türünü simüle ederken, tekrarlama ve teşhir, zaman içinde düşünme şeklimizi etkileme kapasitesine sahipti. Bu, tuhaf bir çelişki havası, aslında kimliğin ana göre nasıl ikircikli olduğu konusunda bir paradoks sağladı. Yirminci yüzyılın açıkça ortaya koyduğu gibi, bu muğlaklık duygusunun ideoloji yoluyla kolayca kurtarılamayacağı sonucuna varılabilir”.



Resim 12: Yasumasa Morimura, A Requiem: Where is the Dictator? 1, 2007



Resim 13: Yasumasa Morimura, A Requiem: Red Dream/Mao, 2007

Bu serinin diğer seriden farkı cinsiyet söyleminin ötesinde, siyaset ve güç ilişkileri, tarihsel vakalar üzerine yeni argümanlar geliştirmektir. Bilindiği üzere günümüze varana değin portrenin hem siyasi/politik hem de manipulatif gücü tartışılmaz. Bu güç sembollerinin tekrardan sorgulaması adına, anonimliği koruyarak otoriteyi, ironiyi ve ikircikliği merkeze alan ve eril politikayı tartışmaya açan Morimura, tarihte kitle hafızasında yer edinen savaş/şiddet sahnelerini, bunun yanı sıra siyasi tarihin yeniden keşfine yönelik Lenin, Che, Trosky gibi siyasi liderleri yeniden canlandırmış ve fotoğraflandırmıştır (Resim 12,13,14,15). O nedenledir ki Morgan'a göre (2013: 56) "mitin gücünü yeniden üreten" Morimura, "bir savaşçıdır: kültürel farklılığa dayalı ayrımcılığa, önyargıya, ırkçılığa ve politik oyuna karşı savaşan bir savaşçı. Eylemleri, düşman hatlarının arkasındaki kılık değiştirmiş bir komando savaşçısı ile aynı mantıkla yönetilir. Morimura'nın misyonu öncelikle Batılı izleyicilerin dikkatini çekmek ve merakını uyandırmak ve ardından siyasi gücün kötüye kullanılmasına karşı yıkıcı mesajını nakletmeye yöneliktir" (Zohar, 2011).



Resim 14: Yasumasa Morimura, A Requiem: Infinite Dream / Che, 2007



Resim 15: Yasumasa Morimura, A Requiem: Vietnam War, 1968, 1991/2007

Sonuç

Postmodernizmin çoğulcu ve eklektik anlayışı ile ivme kazanan “kendine mal etme”, çağa dair yeni söylemler oluşturma adına birçok sanatçının üretim pratiğine kaynaklık etmiştir. Kuspit’in (2006: 110, 154) bu yaklaşımı şiar edinen ve üretim pratiğinin merkezine alan sanatçılara yönelik “postmodern dönemde orijinallığe değer verilmez, zaten orijinal diye bir şey olduğuna inanılmaz. Orijinallığe inanmamak yaratıcılığa inanmamaktır” şeklindeki eleştirisinden anlaşılacağı üzere, post sanatçıları üretimden ve öznellikten yoksun oldukları için “imgeleri güçlü sanatçılar” olarak kabul etmez; Benjamin (2002: 65) ise teknik yolla yeniden üretildiği çağdaş sanat eserinin kutsal haresinden arındığını ve gücünü yitiren şeyin yapının özel atmosferi, özgünlüğü ve biricikliği olduğunu ifade eder. Tüm bu eleştiriler ekseninde, Morimura’nın özgünlüğüne ve yaratıcılığına değinmek gerekirse; orijinal eserleri kendi üretiminin kültürel çatısını oluşturmak için kullanan/alan sanatçının çalışmasını anlamada kritik unsur, temellükten yararlanma şeklidir. Dolayısıyla, sadece temellük olgusundan ziyade, temellükün sonuçlarına odaklanmak daha doğru olacaktır. Görünen şu ki cinsiyet, ırk, kimlik, queer gibi kavramlara yönelik yeni argümanlar geliştiren, üretimleri farklı şekilde yorumlanan Yasumasa Morimura’nın çalışmalarına yönelik hem tema hem de üslup açısından uzlaşmacı bir tavırdan bahsetmen mümkün görünmüyor. Çalışmalarında bir cinsiyetten diğerine, bir kültürden diğerine kaymalar yaşayan sanatçı, aynı zamanda tarihsel metaforlar çerçevesinde belirsizliği koruma arzusunda olmanın yanı sıra, öngörülebilir görünen her şeyi üretimlerinin dışında tutmaya çalışmıştır. Kimi zaman Doğu’nun postkolonyalizm anlayışına verdiği bir cevap, kimi zaman -tıpkı kabuki’de olduğu gibi- sanatçının kimlik arayışını giyinerek deneyimlediği eğlenceli bir sahne, kimi zaman ise kültürün kodlarına ve temsillerine yönelik bir eleştiri olarak yorumlanabilir. Netice ne olursa olsun, sanatçının eser portföyünün ortak çatısı ise temsillerin ve sınırların ihlaline yönelik tutumunu temellük ettiği eserde olanın aksine, canlandırdığı karakterleri gri alana taşıyarak ve Japonlaştırarak ortaya koyduğu gerçeğidir. Ne de olsa Morimura için bir anlığına bile olsa başka biri olmak ve gri bölgeyi harekete geçirmek, sanat için gerekli olduğunu düşündüğü hem riskli hem de elzem bir ihtiyaçtır. Sanatçının kendine mal ederek keşfettiği içsel dönüşümü toplumsallığa ulaşmanın temel gayesidir. O nedenle, bu kavramlardan her birini post-kolonyal ve feminist merceklerden incelerken sanatçının eser okumasında bu yönlerden herhangi birini dışarıda bırakmak, bu eserlere büyük bir haksızlık yapmak olurdu.

Kaynaklar

- Barrent, Terry. Neden Bu Sanat?, İstanbul: HayalPerest Yayınevi, 2019.
- Benjamin, Walter. Pasajlar, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY, 2002.
- Bourriaud, Nicolas. Postprodüksiyon, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2018.
- Eric, Shinner. "Yasumasa Morimura Theater of the Self". 2013. (Erişim Tarihi:19.09.2021). Erişim adresi: http://www.robertcmorgan.com/documents/Yasumasa-Morimura_Theater-of-the%20Self.pdf
- Exley Charles. "Dress-up: Self-fashioning and Performance in the Work of Yasumasa Morimura". 2013. (Erişim Tarihi: 18.08.2021). Erişim Adresi: https://www.researchgate.net/publication/275273361_DRESS-UP_SELF-FASHIONING_AND_PERFORMANCE_IN_THE_WORK_OF_YASUMASA_MORIMURA
- Foster, Hal. Gerçeğin Geri Dönüşü. İstanbul: Ayrıntı Yayınları: 2017.
- Gorman, Caitlin. Yasumasa Morimura: Appropriator of Images, Cultures, and Identities, Master of Arts, America: Graduate College of Bowling Green State Universty. 2013.
- Karakaş Tabak, Dilara ve Tomak, Ali. "Güncel Sanat Pratiklerinde Görsel Retorik ve Manipülatif Yöntemler". Yıldız Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt: 4, Sayı: 1, 1-28, 2017.
- Khan, David M. Questions of Cultural Identity and Difference in the work of Yasumasa Morimura, Mariko Mori and Takashi Murakam. The Degree of Master of Arts in Art History. Canterbury: University of Canterbury. 2007.
- Kuspit, Donald. Sanatın Sonu, Çev. Yasemin Tezgiden. İstanbul: Metis Yayınları, 1996.
- Kuspit, Donald. Daughter of Art History: photographs by Yasumasa Morimura, Aperture Foundation: New York. 2003.
- Koplos, Janet. "Yasumasa Morimura at NW House", Art in America, Cilt:77, Sayı:6. 1989.
- Leet, Sri-Kartini. Reading Photography: A Sourcebook of Critical Texts 1921-2000, Burlington, VT: Lund Humphries. 2011.
- Morimura, Yasumasa. Daughter of Art History. Tokyo: Aperture. 2003.
- Morgan, Robert C. "Yasumasa Morimura's Kingdom of Art", Published by The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, PA, A Museum of Carnegie Institute, 35-71, 2013.
- Oğuz, Erdem. "Temellükten Postprodüksiyona Yasumasa Morimura Örneği. idil, 6.39 (2017): 3455-3474. <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/151448063.pdf>
- Oğuz, Erdem. "Günümüz Sanatında Güncel Kesitler: Küreselleşmenin Sanata Etkileri, Postsanat, İlişkisel Sanat ve Temellük Sanatı Hakkında", Cilt 2, Sayı 5, 72-87, 2015.
- Princenthal, Nancy. "Yasumasa Morimura at the Luhring Augustine." Art in America, 110-111. 2001
- Shinji, K. Irregular discussion, or Morimura monologue. Hayashi Yōko (Ed.). Morimura Yasumasa: Self-portrait as Art History, Tokyo: Asahi Shinbunsha. 43-44. 1998.
- Zohar, Ayelet. "The Elu[va]sive Japanese Portrait: Repetition, Difference and Multiplicity", (Erişim Tarihi: 18.08.2021). Erişim Adresi: <https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/textidx?c=tap;view=text;rgn=main;idno=7977573.0002.103>.

Görsel Kaynakça

- Resim 1: <https://www.luhringaugustine.com/artists/yasumasa-morimura#tab:slideshow;slide:10;enlarge:true>
- Resim 2: <https://www.luhringaugustine.com/artists/yasumasa-morimura#tab:thumbnails;slide:1>
- Resim 3: <https://bayaiyi.com/edouard-manet-olympia/>
- Resim 4: <https://www.sfmoma.org/artwork/97.788/>
- Resim 5: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-the-beloved-the-bride-n03053>
- Resim 6: <http://www.artnet.com/artists/yasumasa-morimura/six-brides-AqS5GqFAMdnY3sYv6ItQ2>
- Resim 7: <https://www.luhringaugustine.com/artists/yasumasa-morimura#tab:slideshow;slide:14;enlarge:true>
- Resim 8: https://www.parkhousedallas.com/artist?business_no=7445
- Resim 9: <https://tr.pinterest.com/pin/616782111466690228/>
- Resim 10: <https://www.luhringaugustine.com/artists/yasumasa-morimura#tab:slideshow;slide:20;enlarge:true>
- Resim 11: <https://www.luhringaugustine.com/artists/yasumasa-morimura#tab:slideshow;slide:20;enlarge:true>
- Resim 12: <http://shugoarts.com/old/en/artists/yasumasa-morimura/>
- Resim 13: <https://www.luhringaugustine.com/artists/yasumasa-morimura#tab:slideshow;slide:10;enlarge:true>
- Resim 14: https://artmap.com/shugoarts/exhibition/yasumasa-morimura-2007#i_i3v9b
- Resim 15: <http://postwarealsalvador.blogspot.com/2015/09/yasumasa-morimuras-slaughter-cabinet-ii.html>

“APPROPRIATION” AS A FORM OF PRODUCTION IN POSTMODERN ART: THE YASUMASA MORIMURA CASE

Yudum Akkuş Gündüz

ABSTRACT

Although "appropriation", in other words "appropriation/adaptation", is a production approach that originates the productions of modern period artists, it has been one of the artistic orientations that form the roof of the Postmodern artistic pluralist structure, which basically has an eclectic body. Artists, who adopt and defend this mode of production, have reinterpreted and circulated existing or previously produced works/images/forms, contrary to the new production approach. At the same time, these artists, who consciously use the symbolic importance of the works they appropriate, while creating the cultural framework of their own production, seek a construction of meaning based on concepts such as reference, citation, irony, parody and incongruity, as well as a structure that tries to draw attention to the richness of meaning in contemporary art. have been placed on their agenda. This concept, which has developed an attitude against the notion of "originality" of modernism, has developed new arguments on the concepts of gender and racial discrimination, social language and discourse, identity, culture and representation, especially after the 1980s, examining the social codes that took shape through certain power relations. It has been shaped even more by the production practices of the artists. In this study, the "appropriation" approach, which is the source of many productions of postmodern art, is mentioned and a quick introduction to the sanctuary of art in the name of the interpretation and analysis of this concept and bringing the "authenticity/originality" discussions in art to the agenda again; The works of Japanese artist Yasumasa Morimura, who revived the masterpieces of art history and popular culture icons in his own body, in order to find himself again in other bodies, to experience and learn, are mentioned.

Keywords: Postmodern art, appropriation, reproduction, Yasumasa Morimura