www.turkishstudies.net/turkishstudies

Turkish Studies

eISSN: 1308-2140

Research Article / Araştırma Makalesi

Fotoğraf ve Resim İlişkisi Bağlamında Carrie Mae Weems'in "Mutfak Masası Serisi" Üzerine In The Context of Photo and Painting Relationship by Carrie Mae Weems's on "Kitchen Table Series"

Engin Aslan*

Abstract: African-American artist Carrie Mae Weems is known in modern American lifestyle, especially for her fictional photographs as a reflection of her own reality. Since the beginning of 1989, Weems' photographs named "Kitchen Table Series" are critical studies on both the contradictions of the black culture it comes from and the stereotypes of the wider society. It can be said that the American contemporary art movements in the 1970s were influential on Weems's approach to art. In this historical period, a young generation of artists; they structured their art by uniting around universal phenomena such as anti-war, identity and gender equality. In this context the a for mentioned photographs of Weems; It is remarkable in terms of being both a formative (composition) and a carrier of a certain content on the basis of the visual culture created by the art of painting from the late 19th century to the late, from Henry Ossawa Tanner to Romare Bearden in American and European art. With the technical means of photography, the artist has the idea to turn it into a kind of art object, and has both received his education in this direction and developed his art in this direction, based on the facts he has internalized and knows best. Weems suffered from the discrimination of almost every African-American family when they started school. This situation has been one of the socio-psychological factors that shaped both his outlook on life and his relationship with art. In this article, Weems's fictional photo series named "Kitchen Table Series"; The relations of image, form / content and painting art with historical references are discussed in the context of modern culture and personal reality fields, through selected examples.

Structured Abstract: In Weems's art, the reflections of modern American cultural indicators are silent, plain and nonviolent, like a scream silenced at first sight; however, it is the whole of images that deeply shake the audience. Weems, one of the younger generation artists of the 1990s, establishes a direct or indirect link between modern myths of history and the images that are engraved in social memory, just like Kara Walker and. However, the young generation's conception of art is largely reflected from painting to installation, reflecting the spirit of the social / historical period of artists such as Nancy Spero, Leon Golub, Faith Ringgold, Martha Rosler and Carl Andre, who are among the leading American artists of the 1970s. It was influenced by the young artists of the 1990s, shaped by many works of art. Spero and Ringgold, which are among the feminist and anti-war art movements, in particular, formed the corners of the American youth counter-art culture. In this context, considering the relationship of Weems with art, especially the traumas of modern life on "black culture" and the social phenomena of American art that turned into a kind of identity crisis problematic as a result of this situation, He grasped the context between "reality" and "art". It can be said that this notion has shaped both Weems's perspective and art.

*Dr. Öğr. Üyesi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
Asst. Prof. Niğde Ömer Halisdemir University, Faculty of Fine Arts, Painting Department
ORCID 0000-0001-7838-7151
engin.aslan@hotmail.com

Cite as/ Atıf: Aslan, E. (2020). Fotoğraf ve resim ilişkisi bağlamında Carrie Mae Weems'in "Mutfak Masası Serisi" üzerine. *Turkish Studies*, 15(5), 2191-2207. <https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.44270>

Received/Geliş: 16 June/Haziran 2020

Accepted/Kabul: 25 August/Ağustos 2020

Copyright © MDE, Turkey

Checked by plagiarism software

Published/Yayın: 31 August/Ağustos 2020

CC BY-NC 4.0

In the photo series “Kitchen Table Series”, Weems went into a wide variety. In European painting, in parallel with the technological developments of the period, an artificial light emerges from the environmental darkness and makes the person the focus as the subject. Such an approach has been used frequently in European art, from the Early Renaissance paintings, on iconic paintings, and has pointed to spiritual enlightenment. However, Weems, rather than a spiritual phenomenon, shapes the life shaped by social, political and economic conditions; In the past century and today, people reveal their thoughts on reality by acting in the context of questions such as where they belong, who they belong to, which social-ethnic group they belong to or how they are perceived from the outside.

Basically, both painting and photography are surrounded by a problematic about the surface; however, between the beginning and the result of the mental process of the painting, the way the image acquires the image, like the “moment” that the image breaks from a mechanical or real time period, with the slow or stationary movement state coincides with a different situation.

In the art of painting, when an artist instrumentalizes the technical possibilities of photography according to his personal art or life view, he is quickly pushed towards fictional photographs. Just like the photo-assemblies used by the Dadaists, Weems forces all images, from space, to the atmosphere, from there to the figure, to a fictional reality. In this case, the photo records an event again; this time, however, it becomes both a recorder and a semantic phenomenon, which is purely the artist's mental thought universe. Therefore, the photographs of Weems create a universe, where he draws the boundaries, and faces the new situation with the artwork and the audience.

The photos of Weems, called "Kitchen Table Series", which started in 1989, seem like a very personal reality field; However, coupled with the fact that the artist came from a black lineage, these photographs point to a more universal problematic. As a matter of fact, the context of Weems's relationship with both social and economic phenomena, from poverty to identity, gender discrimination, deep loneliness, in the crowded urban life of America, has shaped the natural subject and conceptual infrastructure of his studies. The series photos of Weems are part of the human collective visual culture, just like cave paintings, hieroglyphs, from the Fayyum portraits, the Renaissance and today's painting, are the most important parts of visual memory.

As a part of American modern life culture, the impact of Afro-American artists today; it is quite a lot in both national and universal art channels. This is also the case with respect to its counterpart in European art. Problems from the colonial history of America are largely contradictory in the context of artists living and producing there. Therefore, these contradictions, in terms of the artists who describe themselves on a different basis from commercial studies and popular cultural productions, this situation feeds them, makes them think, and transforms art and life to a certain extent; In a sense, it is a conceptual medium in which they express themselves as a field of reality. And the social / historical facts dealt with in this way find a universal response from the highest level. As an African-American artist, the artistic creations created by Weems are largely provocative by the mainstream art and media medium; however, the relationship of Weems with the audience is preferable to communicate in this direction.

Every developed society that internalizes art and accepts knowledge as an important guide in shaping a kind of life; they tend to consider the point of view art offers them as a guide, not a threat. In this respect, Weems's artist identity in American society; It aims to discuss the issues such as racism, violence, gender inequality and identity problems, which it sees in its own society, such as racism, right to citizenship, in the context of how it should be in developed societies of the 21st century. Therefore, the artist's notion of both art and life constitutes his artistic personality as a result of this situation.

Keywords: Photograph, Painting, Image, Reality, African-American

Öz: Afro-Amerikan sanatçı Carrie Mae Weems, modern Amerikan yaşam kültürü içerisinde, kendi gerçekliğinin bir yansıması olarak özellikle, kurgusal fotoğraflarıyla tanınmaktadır. Weems'in 1989 yılının başlarından itibaren, “Mutfak Masası Serisi” (Kitchen Table Series) adlı fotoğrafları, hem içerisinden geldiği siyahî kültürün çelişkilerine, hem de daha geniş toplumun stereotiplerine dönük eleştirel çalışmalardır. 1970'lerde Amerikan çağdaş sanat hareketlerinin Weems'in sanata yaklaşımında etkili olduğu söylenebilir. Söz konusu tarihsel dönem içerisinde, genç bir sanatçı kuşağı; savaş karşıtlığı, kimlik ve cinsiyet eşitliği gibi evrensel olgular etrafında birleşerek sanatlarını yapılandırmışlardır. Bu bağlamda Weems'in söz konusu

fotoğrafları; Amerikan ve Avrupa sanatının 19. yüzyıl sonlarından başlayarak, Henry Ossawa Tanner'dan Romare Bearden'e değin resim sanatının oluşturduğu görsel kültür temelinde, hem biçimsel (kompozisyon) hem de belli bir içeriğin taşıyıcısı olması bakımından dikkate değerdir. Sanatçı, teknik olarak fotoğrafın olanaklarıyla, onu, bir tür sanat nesnesi haline getirecek fikre sahip olarak, hem eğitimi bu yönde almış hem de içselleştirmiş olduğu ve en iyi bildiği olgulardan hareket ederek sanatını bu yönde geliştirmiştir. Weems, hemen her Afro-Amerikan ailenin yaşadığı ayrımcılığa henüz, okula başladığı dönemlerde maruz kalmıştır. Bu durum onun, hem hayata bakışını, hem de sanatla olan ilişkisini biçimlendiren sosyo-psikolojik etkenlerden biri olmuştur. Bu makalede, Weems'in "Mutfak Masası Serisi" adlı kurgusal fotoğraf serisinin; imge, biçim/içerik ve resim sanatının tarihsel referanslarıyla ile olan ilişkileri, modern kültür ve kişisel gerçeklik alanları bağlamında, seçilmiş örnekler üzerinden tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Resim, İmge, Gerçeklik, Afro-Amerikan

Giriş

Weems'in sanatında, modern Amerikan kültür göstergelerinin yansımaları, ilk bakışta susturulmuş bir çığlık gibi sessiz, yalın ve şiddetsizdir; ancak izleyiciyi derinden sarsan imgelemler bütünüdür. 1990'ların genç kuşak sanatçılarından biri olan Weems, tıpkı Kara Walker ve William Kentridge gibi modern tarih mitleri ile toplumsal hafızaya kazınan imgeler arasında doğrudan ya da dolaylı olarak bir bağ kurmaktadır. Ancak, söz konusu genç kuşağın sanatı kavrama biçimleri, büyük ölçüde, 1970'lerin önemli Amerikan sanatçılarından başında gelen, Nancy Spero, Leon Golub, Faith Ringgold, Martha Rosler ve Carl Andre gibi sanatçıların yaşadıkları sosyal/ tarihsel dönemin ruhunu yansıtan, resimden enstalasyona değin ortaya konan birçok sanat yapıtıyla şekillenerek, 1990'ların genç sanatçıların etkilemiştir. Özellikle feminist ve savaş karşıtı sanat hareketleri içerisinde yer alan Spero ve Ringgold ise bir bakıma, Amerikan genç karşı-sanat kültürünün nüvelerini oluşturmuşlardır. Bu bağlamda, Weems'in sanat ile olan ilişkisi düşünüldüğünde, özellikle, modern hayatın, "siyahî kültür" üzerinde yarattığı travmaları ve bu durumun bir sonucu olarak, bir tür kimlik bunalımı sorunsalı haline dönüşen sosyal olguları, 1970'lerde Amerikan sanatının sıra dışı sanatçılarından, "gerçeklik" ile "sanat" arasında kurdukları bağlamla kavramıştır. Dolayısıyla, bu nosyon, Weems'in hem hayata bakışını hem de sanatını biçimlemiştir denilebilir.

"Mutfak Masası Serisi" adlı fotoğraf serisinde Weems, oldukça geniş bir çeşitleme içerisine gitmiştir. Avrupa resminde, dönemin teknolojik gelişmeleriyle de paralel olarak yapay bir ışık, çevresel karanlığın içerisinden belirerek özne olarak insanı, odak haline getirmektedir. Bu türden bir yaklaşım, Avrupa sanatında, Erken Rönesans resimlerinden itibaren, ikonik resimlerde sıkça kullanılmış ve ruhani aydınlanmaya işaret etmiştir. Ancak Weems, ruhani bir olgudan çok, sosyal, siyasal ve ekonomik koşulların biçimlendirdiği hayatı; geçtiğimiz yüzyılda ve günümüzde, insanların, nereye ait oldukları, kim oldukları, hangi sosyal-etnik gruba dâhil oldukları ya da dışarıdan nasıl algılandıkları gibi sorunsallar çerçevesinde hareket ederek, gerçekliğe ilişkin düşüncesini ortaya koymaktadır.

1. Fotoğraf ve Resim İlişkisi Üzerine Kısa Notlar

Tarihsel olarak, Camera Obscura (karanlık oda) ile başlayan gelişmeler ışığında, fotoğrafın bir tür teknoloji ya da teknik anlamda, insan, hayatına dâhil olması, 1826 yılında Fransız sanatçı, Joseph Nicéphore Niepce'nin yüzey üzerine kaydetmeyi başardığı fotoğraf ile oldukça hızlı bir ivme kazanmıştır. Dolayısıyla: "Kültür tarihinde sık sık gerçek dünyanın teminatçısı olarak görülen fotoğraf, önce Rönesans'ın perspektifçi realizminin, daha sonra 19. ve 20. yüzyılın pitoresk realizminin damgasını vurduğu görsel kültür geleneğinin devamı gibidir (Saehrendt & Kittl, 2009).

19. yüzyıl sonlarında yaygınlaşmasıyla birlikte, resmi arşiv ve doküman işlevinin dışında, fotoğraf; gündelik yaşamın önemli bir parçası haline gelmiştir. Resim alanında I. yüzyıldan III. yüzyıl ortalarına kadar karşımıza çıkan Fayyum portrelerinde ve özellikle Rönesans boyunca önemli bir alana sahip olan portre resimlerinde, kişiye ait yüz özelliklerinin yansıtmacı bir anlayışla temsil

edilmesi sorunsalı; yüzey üzerine kaydedilmesine olanak sağlayan kimyasal ve teknolojik gelişmeler sayesinde, fotoğraf; sonsuza dek kendisine ait özgün bir alan açarak, iki disiplini birbirinden en azından, teknik ve amaç bakımından ayırmıştır. Ancak, her iki disiplin arasındaki geçişkenlik, sayısal fotoğrafın 20. yüzyıldaki hızlı gelişimiyle, kompozisyon, renk, ışık, derinlik ve imge oluşturma bağlamında oldukça girift bir yapıya evrilmiştir. Diğer bir deyişle, her iki alan yaratım hedefine göre; birbirini hem pratik hem de teorik anlamda desteklemektedirler.

Fotoğrafın, 1880'lerin sonlarına doğru, özellikle batılı devletlerde yaygın olarak; resmi kayıt, doküman ve arşiv çalışmalarında kullanmaya başlamalarıyla birlikte, dönemin burjuva sınıfının, kişisel ya da aile fotoğraflarına sahip olma istekleri ile de kısa bir süre içerisinde, fotoğraflar daha çok ulaşılabilir hale gelmiştir. Bu tarihsel süreçte örneğin, Post-Empresyonist sanatçı Cézanne'ın, fotoğraflardan yararlanarak, modelini, resmettiği bilinmektedir.

Resim sanatında, en büyük kırılmayı yaratan Kübizm (Sentetik Kübizm) ve bu alanın olanaklı hale getirdiği "kolaj" tekniği, fotoğraf sanatı ile resim arasındaki geçişgenliği belirsiz hale getirerek, Kübizm ve Dada'dan, günümüze değin, sanatın en temel mecralarından biri haline gelmiştir. Dolayısıyla, resim ile fotoğraf arasındaki ilişki, fotoğrafın bir yöntem/teknik olarak insan hayatına çok yönlü olarak giriş yapmasıyla, iki farklı alanın birbiriyle olan biçimsel ve olgusal temasını güçlendirmiş ve farklı açılımları karşılıklı olarak geliştirmişlerdir. Wollen'e göre: "Fotoğraf, özellikle bir anı yakalayan fotoğraf, çok aydınlatıcıdır, çünkü bunun bir ölçüde temsil ettiği şeyin tıpkısı olduğunu biliriz. Bu benzerlik fotoğrafların doğa ile birebir eşleşme yaratmaya fiziksel olarak zorlandığı koşullarda üretilmiş olmalarından kaynaklanır" (Wollen, 2004). Yüzey üzerine çeşitli tekniklerle kaydedilen görüntüler, aynı zamanda bir resimdir denilebilir. Bağlam olarak olmasa da, mekanik anlamda fotoğraf, bir yüzey alanı olgusudur, tıpkı resim gibi. Flusser'e göre: "Görüntüler, anlamlı yüzeylerdir. Birçok hallerde, "dışarıda" olan bir şeyi gösterirler, Zaman ve mekân ile ilgili dört boyutu sorgulayarak, iki boyutlu bir düzleme indirger ve bizim için düşlenebilir olan bir şeyi tasvir etmek için kullanılırlar" (Flusser, 2009). Flusser'in bakış açısı, bizlere, tarihöncesi mağara resimlerindeki ilk "oluş/olma" anına dönük, bir ipucu vermektedir. Resim, iki boyutlu bir yüzey üzerinde bir tür anlam inşa etmek ise ya da insanlarla doğrudan ya da dolaylı biçimlerde, iletişime geçmek ise bu durumda, ister primitif, ister modern resim olsun, ortak noktalar; insanı yaratıcılığa iten "o an" ile maddi dünya ile soyut zihinsel edim arasındaki boşluğu dolduran "iz" bırakma eylemidir bir bakıma.

William Kentridge, tam da konuya ilişkin bir röportajında şunları söylemiştir:

Her şeyden önce imgeye ulaşmak bir süreçtir, donmuş bir an değildir. Resim fikirlerin test edildiği bir zemindir, düşüncenin ağır çekime alınmış halidir. Bir fotoğraf gibi anında ortaya çıkmaz. Bir resmi kesin olmayan ve belirsiz bir biçimde inşa etmenin yolu, biraz da anlamı inşa etmektir (Kentridge, 2003).

Kentridge'in, imge ve resim üzerine söyledikleri düşünüldüğünde, zihinsel bir eylem alanı olarak sanatın, tanımına ve kapsamına ilişkin önemli ipuçları vermektedir, ancak burada fotoğrafa ilişkin yapmış olduğu, nispeten kısa tanımlama bir tür eleştiri olarak algılanmamalıdır. Kentridge, resim, fotoğraf ve sinemanın olanaklarını kendi anlatım ve ifade biçimine göre şekillendiren bir sanatçıdır, dolayısıyla fotoğrafla ilgili yapmış olduğu tanımlama daha çok, yöntem ya da söz konusu mecraanın teknik olanaklarının sağlamış olduğu avantajdan kaynaklı olarak belirtilen bir tanımlamadır. Berger'in konuya ilişkin düşünceleri ise şöyledir: "Fotoğrafi çekilen imge, saklanmak üzere seçilmiştir. Çizilmiş imge, bakma deneyimini içerir. Fotoğraf, olayla fotoğrafçı arasında bir karşılaşmanın kanıtıdır. Çizim, bir olayın görünümünü ağır ağır sorgular; bunu yaparken de bize görünümünün her zaman bir tarihe sahip yorumlar olduklarını hatırlatır" (Berger, 1988: 12).

Temelde, hem resim hem de fotoğraf, yüzeyle ilgili bir sorunsal etrafında çevrenilmektedirler; ancak resmin zihinsel sürecinin başlangıcı ile sonucu arasında, imgenin, ağır ya da durağan hareket hali ile fotoğrafın mekanik ya da gerçek bir zaman diliminden kopardığı "an"

gibi, imgeyi elde etme biçimi birbirinden farklı bir duruma denk düşmektedir. Burada şunu unutmamak gerekir ki, fotoğraf, bir olay anını, zamanın sürekliliği içerisinde kopararak onu durağanlaştırır, ancak bu durum, resim için tam olarak geçerli değildir. Picasso'nun, tam da bu konuya ilişkin düşünceleri şöyledir:

Bir insanın düşüncelerinin değiştiği gibi, bir resimde yapılırken sürekli değişir. Ve bittiğinde bile, ona bakanların bilinç durumlarıyla bağlantılı olarak değişmeyi sürdürür. Günden güne, yaşamın bize dayattığı değişimlere katlanarak, tıpkı bir canlı gibi, resmin de kendine özgü bir yaşamı vardır. Aslında bu çok doğal; resim, ona bakan insan aracılığıyla yaşar (Picasso, 2001).

Resim sanatında, fotoğrafın teknik olanaklarını, bir sanatçı, kişisel sanat ya da hayat görüşüne göre araçsallaştırdığında, kurgusal fotoğraflara doğru itilmektedir. Tıpkı, Dadacıların kullandığı foto-montajlarda olduğu gibi, Weems de, mekândan, atmosfere, oradan figüre değin bütün imgeleri, kurgusal bir gerçekliğe zorlar. Bu durumda, fotoğraf, yine bir olayı kaydeder; ancak bu kez, hem kaydedici hem de anlam üretici bir olguya dönüşür, bu olgu ise tamamen sanatçının, zihinsel düşünce evrenidir. Berger, ise bu olguyu şöyle açıklar: "Fotoğraflar, bizim modern olarak algıladığımız çevreyi oluşturan ve somutlaştıran tüm nesneler arasında belki de en gizemli olanlardır. Fotoğraflar, aslında yakalanmış yaşantılardır ve fotoğraf makinesi bilincin elde etmeye yönelik uzantısıdır" (Berger, 1988). Dolayısıyla, Weems'in fotoğrafları, kendisinin sınırlarını çizdiği, bir evren oluşturarak, orada, yapıt ile izleyiciyi yeni bir durumla karşı karşıya bırakır.

2. CarrieMae Weems ve Sanat Anlayışı

1953 yılında Portland/Oregon'da doğan Weems, yirmili yaşlarının başında ilk fotoğraf makinesini aldıktan sonra, kendi ailesini ve yakın çevresini konu edinmiştir. İlk profesyonel fotoğraf çekimlerine ise 1978 yılında "Family Pictures and Stories" adlı seriyile başlayan sanatçı, 1981 yılında, Kaliforniya Sanat Enstitüsü'nde lisans, Berkeley Kaliforniya Üniversitesi'nden yüksek lisans derecesi aldı. Weems, sanatında; fotoğraf, metin ve fonetik dokümanlar kullanarak farklı mecralardan yararlanmaktadır. Weems'in, fotoğraf sanatına olan bakış açısını ise hem içerik hem de biçimsel anlamda genellikle Roy De Carava'nın fotoğrafları belirlemiştir.

Weems'in eserleri, en genel anlamda tema olarak; ırk, cinsiyet, şiddet, kimlik ve sınıf ayrımı gibi olgularla ilgilidir. Sanatçı, Afro-Amerikan kültür içerisinde gelen ve bu geniş sosyal sınıfa ait, görünen ve görünmeyen tüm çelişkileri derinden hisseden bir sanatçıdır. Sanat eğitiminin ilk yıllarından günümüze değin, zihinsel derinliğe ve entelektüel birikime sahip bir sanatçı olarak, konu ve tema bağlamında, kişisel sanat serüvenine yön verecek biçimsel öğeleri, hem teorik hem de pratik anlamda oldukça ikna edici bir özgünlükle ortaya kaymaktadır. Dolayısıyla Weems, Amerikan siyasal/toplumsal yaşam kültürünü, içeriden bir gözle, sanatıyla ifade ederek, evrensel boyutta, tüm toplumları şu ya da bu biçimde etkileyen bir sorunsal tartışılır hale getirmiştir.

3. Resimde Bellek Üzerine

Amerikalı yazar ve aynı zamanda bir aktivist olan Bell Hooks, siyahi sanatçılar üzerinden giderek şunları söylemiştir: "Siyahi sanatçıların çalışmaları, kültürel üretimin tüm alanlarında nadiren sofistike olarak kabul edilir. En başından beri, genellikle siyah sanatçıların çalışmaları hakkında yazmak ise sığ ve yüzeysel olarak eleştiriden payını alır" (Hooks, 1995). Hooks'un, 20. yüzyılın sonlarına doğru yapmış olduğu bu eleştiriler, bugün bile geçerliliğini büyük ölçüde korumaktadır. Nitekim Henry Ossawa Tanner'dan Kara Walker'a ve Weems'e kadar birçok Amerikan sanatçı, ana akım medya tarafından benzer eleştirilere maruz kalmışlar ve kalmaktadırlar. Amerika'nın kolonici tarihinin yarattığı ve sonraki kuşaklara aktardığı, toplumsal travmaların, nedenlerinin konuşulması, tartışılması yerine, söz konusu sanatçıları ayrımcılıkla suçlayan, siyasi üst yapı ve ulusal medya var olan bu durumun oluşmasında ve derinleşmesinde en büyük paya sahiptirler. Bauman'a göre:"Sınıfaltı" üyelerine ilişkin popüler Amerikan tanımlarında, yoksulluk çeken insanlar, yalnız anneler, okulu bırakmış öğrenciler, madde bağımlıları ve şartlı taliiye edilmiş

suçlular yan yana durur; onları birbirinden ayırmak artık kolay değildir. Onları birleştiren ve bir araya toplanmalarını haklı çıkaran şey, sebep ne olursa olsun hepsinin "topluma yük" olmasıdır (Bauman, 2005). Bu bağlamda, modern Amerikan yaşamına dair bütün göstergelerde yani; gündelik hayatın içerisinde, gazetelerde, dergilerde, televizyonda ve Hollywood film endüstrisinde, doğrudan olmasa da, dolaylı göndergelerle, kolektif tarihin kolonici izlerini şu veya bu biçimde taşımaktadır.

Görsel 1: Henry Ossawa Tanner, Müteşekkir Yoksul, 1894, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90. 3 x 112. 5 cm, Kişisel Koleksiyon, Chicago. (<https://artclasscurator.com/wp-content/uploads/2014/05/henry-ossawa-tanner-the-thankful-poor-1894-two-muses-homeschool-art-picture-study.jpg>)

Resim alanında, Tanner, yaşadığı tarihsel dönem itibarıyla Amerikan realizmi içerisinde, ırkçılığa ve ayrımcılığa karşı sanatıyla mücadele eden Afro-Amerikan bir sanatçı olarak tanınmaktadır. Tanner'ın, "Müteşekkir Yoksul" (Görsel 1), adlı eseri, kendi tarihsel dönemi içerisinde, genel siyasi kabullerin ötesinde konumlanmış bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu özelliğinden dolayı ise ana akım Amerikan sanatının dışında kalmıştır, denebilir. Örneğin; Avrupa resim sanatının en bilinen yapıtlarından biri olan Édouard Manet'nin, Olympia (1863), adlı eseriyle, Tanner'ın söz konusu eseri, 19. yüzyılın ikinci yarısına denk düşmektedir. Ancak, Manet'nin, resminde yer alan hizmetçi (Köle) figürü, adeta bir dekor olarak görüldüğü anlayışın dışında, siyahîlerin, ana figür olarak resimde, kullanan ilk sanatçılardan biri olma özelliği, Tanner'ı, Amerikan Realizminin öncülerinden biri hali getirmektedir. Tanner, söz konusu yapıtını ortaya koymadan bir yıl önce, 1893 yılında Chicago'daki "Afrika Dünyası" Kongresi kapsamında düzenlenen, "Kolombiya Sergisi"nde konuşan Tanner: "Siyahî ressamların ve heykeltıraşların beyaz sanatçılarla rekabet edebilecek yeteneğe sahiptirler ve Afro-Amerikan sanatçıların, sosyal statü bakımından eşit olması gerekmektedir" şeklinde açıklama yapmıştır. (Noble'den Aktaran Baker, 2003).

Nitekim Afro-Amerikan sanatının, görsel hafızasını oluşturması bağlamında, kendisinden sonraki kuşakları da etkilediği anlaşılmaktadır. Weems'in, "Mutfak Masası Serisi" adlı fotoğrafları ile neredeyse yüz yıllık bir zaman dilimi geçmiş olmasına rağmen, gündelik sorunsalların yanı sıra, yoksulluk, ayrımcılık ve ırkçılık gibi olguların güncelliği noktasında, en azından içerik anlamında, ortak bir zeminde hareket edildiği görülmektedir. Sanatçının fotoğraflarındaki, mutfak masası etrafında gelişen gündelik ve siyasal olguların, modern dünyaya ait stereotiplerin bir yansıması olarak, eserlerinin varlıksal koşullarını yaratmaktadır. Bu durum yine, "Patetes Yiyenler" (Görsel 2), isimli eserinde, benzer biçimde 1885 yılında Van Gogh, tarafından ele alınmıştır. Sanatçı, resminde masa etrafında oturan yoksul bir ailenin, kendi emekleriyle elde ettikleri patatesleri yediği, bir akşam yemeği sahnesini konu edinmektedir. Stafford, bu durumu şöyle açıklamaktadır: "Bir resim, ressamın belli bir dönemde belli bir kültürde dikkatini verdiği ve dikkat çekmeye değer gördüğü şeyler hakkında tarihi düşülen kayıttır" (Stafford'dan Aktaran Leppert, 2009).

Görsel 2: Vivcent van Gogh, "Patetes Yiyenler", 1885, Tuval Üzerine Yağlıboya, 82 x 114 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Patates_Yiyenler#/media/Dosya:Van-willem-vincent-gogh-die-kartoffelesser-03850.jpg)

Van Gogh, yaşamı boyunca, kendisini, sıradan ve yoksul insanlara çok daha yakın hisseden ve bu durumu içselleştiren bir sanatçı örneğidir. Eserde, harabeyi andıran bir odada tavandan asılı duran lambanın aydınlattığı, yorgun ve çaresiz insanların yüzlerini, ayrıca, alın terinin ve emeğin bir metaforu olarak kabul edilen, insanların ellerini görmekteyiz. Van Gogh, kendi resmi hakkında, şöyle söylemiştir: "Lambanın ışığında patates yiyen insanların o patatesleri kendi elleriyle topraktan çıkarıp tabaklarına koyduklarını göstermeye çalıştım. Bu yüzden el emeğini, ekmeklerini nasıl dürüstçe kazandıklarını anlatıyor. Bizim gibi medeni insanların yaşadığından farklı bir hayat tarzını göstermek istedim" (Van Gogh, 2010). Weems'in fotoğraflarındaki benzer imgeler, Van Gogh'un söz konusu eserinde yer alan imgelerle, hem gündelik hayatı içeren konu bağlamında, hem de biçimsel (kompozisyon) anlamda benzerlikler taşımaktadır. Van Gogh'un yaşadığı tarihsel dönemde,

sınıf bilinci, 20. yüzyılın toplumsal/siyasal koşullarını belirleyen sınıf bilincinden kuşkusuz daha farklı anlamlara geliyordu, ancak modern kültür içerisinde oluşan kent burjuvazisi ve alt sosyal sınıf baskısının, birey üzerinde yaratmış olduğu yalnızlık ve kimlik sorunsalları bağlamında, esasen temelde değişen çok fazla bir şey olmadığını söylemek mümkündür, en azından içerik olarak. Nitekim Weems'in de tıpkı Van Gogh gibi, sanatını ortaya koyarken onu harekete geçiren iç tepisi, benzer insani duygu ve düşüncelerdir. Bir bakıma, içerisinde yaşadığı dönemin, toplumsal eleştirisi. Ünsal Oskay, bu durumu şöyle açıklamıştır: "Toplumsal hayat ve onun içindeki insan ilişkileri, üretkenlikteki artıştan dolayı değişip gelişmeye başlayınca gerçeklik de daha karmaşıklaşmakta, algılanması için daha gelişkin zihinsel süreçler gerektirmektedir" (Oskay, 2000). Weems'in daha önce sözünü etmiş olduğumuz eserlerindeki kompozisyonlara odaklanıldığında, mutfak masası metaforu esasen insanın, aile olma bilincinin ve hayatın akışı içerisinde yaşayan, bir organizma gibi, evin merkezi sayılabilecek bir mekândır. Bu mekân, ailenin yaşamındaki önemli sorunların, mutlulukların, üzüntülerin konuşulduğu ya da geleceğe ilişkin, içerisinde kararların verildiği bir ortamdır. Ayrıca, Van Gogh'un resminin merkezinde yer alan, tavandan asılı lamba imgesi ile Weems'in eserlerindeki lamba imgesi benzer bir içeriğin/anlamın taşıyıcısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda bir diğer resim Max Beckmann'ın "Aile Tablosu" (Görsel 3), adlı eseridir. Beckmann'ın 1920 yılında, I. Dünya Savaşı'nın hemen ardından tamamlamıştır. Neden sonuç ilişkisi içerisinde, dünya siyasal tarih incelendiğinde, herhangi bir toplumsal olay ile diğeri arasında bir ilişki kuramayan bakış açısı ne kadar eksik ise ilkel topluluklar ile modern toplumu yaratan koşulların, birbiri içerisine geçen sosyal/siyasal olgular arasında bağlantı kuramayan, bakış açısı da büyük ölçüde eksik kalmaktadır. İkinci Dünya Savaşı'nı hazırlayan koşullar, bir önceki savaşı hazırlayan koşulların nedenidir, bu durum ise bizi Fransız Devrimini hazırlayan, toplumsal koşullara götürür. Nitekim insanlık tarihi, primitif topluluklardan feodal ve demokratik modern toplumlara değin kendi diyalektik ilkesine göre ilerler. Amerika'nın 1492' yılından başlayarak kolonileştirilmesi fikri de, benzer neden sonuç ilişkisiyle hareket ederek, ilk bedeli Amerikan yerlilerine, ikinci bedeli ise Afrikalı siyahilere ödetir. Howard Zinn, kitabında şu bilgilere yer vermiştir:

Kolomb'un kıtaya ulaştığı zaman Meksika'nın kuzeyinde yaşayan 10 milyon Kızılderili nüfusu bir milyonun altına düştü. Kızılderililerin büyük bir bölümü beyazların getirdikleri hastalıklar nedeniyle ölmüştü. New Holland'ı ziyaret eden Hollandalı bir gezgin 1656'da şunları yazıyordu: "Kızılderililerin iddiasına göre... Hristiyanların buralara gelip çiçek hastalığını Kızılderililere bulaştırmalarından önce Kızılderililerin sayısı şimdiki sayının on katıymış; bu hastalık onların nüfusunu eritip onda dokuzunun ölmesine neden olmuş." (Zinn, 2005).

Weems'in sanatını ise bu durumun bir sonucu olarak, yine aynı siyasal/tarihsel koşullar tarafından belirlenmiştir. Dolayısıyla, bütün dünyayı kuşatan insan soyu, yaşayan büyük bir organizma gibi, birbirine şu ya da bu biçimde bağlıdır, bu durumun kavranamaması durumu ise savaşları, şiddeti ve acıları beraberinde getirmektedir.

Beckmann'ın "Aile Tablosu" eserinde, figürler sıkışık bir mekândadır, nesneler isekeskin konturlerle deforme edilmiştir. Tavandan asılı bir lamba ile yuvarlak masa üzerindeki şamdan vebirkaç mum, mekândaki ışığın kaynağıdır. Resimde yer alan aile, derin bir umutsuzluk içerisinde kendi içlerine dönük ve büyük ölçüde iletişime kapalı biçimde yansıtılmıştır. Bu iletişimsizlik durumu, savaşın travmatik etkilerinin ve tehlikesinin henüz son bulmadığı bir süreci de izleyiciye, figürlerin güçlü ifadeleriyle aktarılmaktadır. Beckmann, cepheden yazdığı bir mektubunda, şöyle söylemiştir: "Dün el bombalarıyla tahrip edilmiş eski bir mezarlığa rastladık. Mezarlık açılmış, tabutlar çevreye dağılmışlardı... Kemikler, saçlar, parçalanmış tabutlardan dışarı çıkmışlardı" (Beckmann, 1985).

Görsel 3: Max Beckmann, Aile Tablosu, 1920. Tuval Üzerine Yağlıboya, 65 x 101 cm, New York Modern Sanatlar Müzesi. (<https://www.twocoatsofpaint.com/wp-content/uploads/2016/11/Family-Portrait-1920.jpg>)

Sanatçının, cepheden yazdığı bu mektup, onun yaşadığı karamsar tabloyu anlatmakla birlikte, savaş öncesindeki bütüncül bakış açısını, hayatının sonuna değin değiştirmiştir. Savaşı, cephede deneyimleyen bir sanatçı olarak Beckmann, hem savaşın korkunçluğunu hem de Avrupa burjuvazisini bu yapıtı ile oldukça sert bir biçimde eleştirmiştir. Lynton, söz konusu eseri şu sözlerle açıklamıştır:

İlk bakışta bilinen tiplerin klasik bir düzenlemesine dayanarak, çağdaş bir yorum getiren dingin ve yalın bir resimdir. [...] Resme asıl sessiz çarpıcılığı veren sahnelenişidir. Döşeme, duvarlar ve tavan resimdeki kişiler, onların hareketleri ve öbür eşyanın rahat edemeyeceği bir sıkışıklık yaratırlar. Her şey tehlikeli bir biçimde yerinden oynamış, belirsizlik içinde bir yana yatmış gibidir. Oyuncular ne kadar aldırışsız görünseler de, bu durumun tehlikesiyle yüzyüzedirler. Kendilerini bekleyen fiziksel bozgun, ruhsal düzeyde gerçekleşmiştir bile (Lynton, 2004).

Beckmann'ın burjuvaziye olan eleştirisi, onun, çoğu resminde görülen ana temalardan biridir. Nitekim Alman burjuvazisinin de içerisinde bulunduğu sosyal sınıf, savaş öncesinde, savaş adeta bir gereklilik olarak gören, genel kaniya karşı, savaş sonrasında Avrupa'nın hemen her ülkesine, gazi olarak dönen eski askerlerin, yine aynı burjuvazi sınıfı tarafından değersiz olarak görülmelerini ve kentlerin caddelerinde dilenmelerini, aşağılanmalarını kendi adına, burjuvanın ikiye bölünmüşlüğü olarak görmüştür. Dolayısıyla, Beckmann, eserinde; savaşın, insanlar üzerinde yarattığı psikolojik travmayı ve geleceğe olan inancın sarsılışını, oldukça çarpıcı bir gerçeklikle yapılandırmıştır. Rollo May, bu durumu şöyle açıklamıştır: "Bir şiir ya da resmin büyüklüğü yaşanan ya da gözlenen şeyi görüntülemesinde değil, sanatçı ya da şairin, gerçeklikle karşılaşmasıyla, harekete geçen görüyü görüntülemesindedir" (May, 2001). Beckmann'ın çağdaşları olan Alman sanatçılar Otto Dix ve George Grosz ise benzer eleştirel düşüncelerle, yakıntarihlerde "Skat oynayanlar" (1920) ve "Müdavimlerin Masası" (1928-1930) adlı eserleri ortaya koymuşlardır. Her üç sanatçı da, Nazi Almanyasının, Avrupayı sürüklediği dehşete tanıklık etmişler ve başta Grosz, olmak üzere ülkelerini terk ederek Amerika'ya göç etmek zorunda kalmışlardır. Söz konusu sanatçılar, ırkçılık eyleminin; hem birey, hem de toplumsal yaşam üzerinde yaratmış olduğu ağır psikolojik ve travmatik hezeyanlarını, özne olarak deneyimleyerek sanatlarını bu yönde biçimlemişlerdir.

Afro-Amerikan bir sanatçı olarak Bearden ise 1960'lı yılların Amerika'sında yaşayan, siyahî toplumun; ırk, kimlik, ayrımcılık ve gündelik hayatına ilişkin kolajlarıyla tanınmaktadır. LaurieLanzen Harris, sanatçının kolaj çalışmaları için şöyle söylemiştir:

Bearden, kağıt veya bez parçalarıyla, dergilerden veya gazetelerden kesilen fotoğraflarla bir mukavva ya da sunta üzerine her türlü malzemeyi yapıştırdığı "kolaj" tekniğini farklı bir tarzla kullandı. [...] Bearden'in elindeki kolajlar, Amerikan sanatında daha önce görülmemiş bir görsel dilde, Afrikalı-Amerikan yaşamını tasvir ettiği için yeni, daha yüksek bir sanatsal ifade seviyesine yükseltti (Harris, 1996).

Bearden, özellikle siyahîlerin, Amerikan toplumu içerisinde tarihsel gerçeklikten gelen kodlara ve görece değişen ayrımcılığı esas alarak, bu olgular üzerinden eserlerini biçimlemiştir. Söz konusu eserlerinden biri olan, "Akşam 9: 10- 461 Lenox Bulvarı" (Görsel 4), adlı kolaj, gündelik Amerikan tarzı yaşamın içerisinde, tavan lambasının aydınlatığı bir masanın etrafında, belli bölgelere sıkışmış biçimde yaşayan siyahîlerin, egemen siyasi kültürün hem ırksal hem de sınıfsal açıdan ötekileştirilenbu toplumun sıradan bir gününü konu edinen eserdir. Sanatçı, 1930'lu yılların ortalarında, GerogeGrosz'dan toplumsal eleştiri bağlamında edindiği bakış açısıyla, bu resim de dâhil olmak üzere 1960'lı yıllarda üretmiş olduğu kolajlarında bu düşünsel yöntemle hareket etmiştir.

Görsel 4: Romare Bearden, "Akşam 9:10- 461 Lenox Bulvarı", Kolaj, 1964, 27,9 x 47 cm, New York. (<http://www.davidsoncollegeartgalleries.org/dcag-collection/romare-bearden-evening-910-461-lenox-avenue/>)

Caroline Wallace, Bearden'insöz konusu resmine ilişkin şunları söylemiştir:

Avrupa şaheserlerinden Diego Velázquez (Öğle Yemeği, 1617-18) ve Paul Cézanne'dan (Kart Oyuncuları, 1890-92) ilham aldı, ancak kompozisyonlarını yeniden Afrikalı Amerikalıların kentsel deneyimiyle iletişime geçmek için yeniden üretti. Afro-Amerikan yaşamının karmaşıklığını türlere veya yapılar indirgeyen fotoğrafları düzenleyerek, Bearden, sabit bir okumaya direnen resimler oluşturabildi. Günlük yaşamın politik önemini yansıtan yeniden yapılandırılmış bu resimlerle, 1960'larda

Amerika'da ırk ve siyasetin karmaşıklığını konuşan bir dil geliştirmiştir. (Wallace, 2016).

Wallace'ın da belirttiği üzere sanatçı, eserlerini yapılandırırken, fotoğrafın gücünden yararlanırken, bir yandan da yeni bir bağlam ya da anlam oluşturan imgeler yaratmaktadır. Dolayısıyla, bütünsel anlamda bakıldığında, modernist biçimleme tekniği olan kolajı, yeni bir anlamın taşıyıcısı haline getirerek, kendi çağının; tarihsel, sosyal ve politik olguları üzerinden kendisini ifade eden bir sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır.

4. Weems'in "Mutfak Masası Serisi" Fotoğrafları Üzerine

Sanatçının, 1978 yılında başladığı serilerinden en çok bilinen ve tartışılan fotoğrafları kuşkusuz, "Mutfak Masası Serisi" adlı serisidir. Weems, eserleri, sergilendikleri mekâna göre değiştirilebilir yerleştirme olanağına sahip olmakla birlikte, bu sergileme biçimine, kimi zaman ses kayıtları ve metinsel öğeler de dâhil edilerek izleyici, mekânda belli bir atmosferle çevrelenmektedir. Toplamda 20 eserden ve 14 adet fotoğrafları tanımlayan ya da kavramsal olarak betimleyen, metin panelinden (Görsel 5) oluşmaktadır. Weems'in fotoğraf çalışmalarının yanı sıra, sergilediği bu, 14 metin, her sergide mekâna ve atmosfere göre, farklı biçimlerde yer değiştirerek, başka anlamları çağırıştırabilecek şekilde sergilenmektedirler.

Görsel 5: Carrie Mae Weems, "Mutfak Masası Serisi"ne Ait Fotoğraflardan ve Metin Panellerinden Bazıları, 1990, Jack Shainman Galerisi, New York. (<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/carrie-mae-weems-b-1953-kitchen-table-6235984-details.aspx>)

Sandler’a göre: “CarrieMae Weems, bir mutfak masasının etrafındaki bu samimi dramanın kahramanı ve ana anlatıcısıdır. Diğer karakterler masadan gelir ve gider: esas olarak eşi, çocukları ve kadın arkadaşlarıdır (Sandler, 2019)”.

Görsel 6: Carrie Mae Weems, “Mutfak Masası Serisi”, 1990, Gümüş Baskı, 71.7 x 71.7 cm, Jack Shainman Galerisi, New York. (<https://carriemaeweems.net/galleries/kitchen-table.html>)

Sanatçının, söz konusu fotoğraf serisine ait eserlerden biri olan “İsimsiz (Anne ve çocuk)” (Görsel 6), sıradan siyahî bir ailenin, gündelik yaşamına ait bir kare olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu eser, yalnızca Afro-Amerikan bir ailenin yaşadığı bir durum olmaktan çok, evrensel olarak hemen her evde yaşanan bir gerçekliktir esasen. Nitekim Weems, bu durumun yalnızca kendi kültürüne ait bir görüntü olarak algılanmasına karşı olarak, anne ile kız arasındaki ilişkinin evrensel bir nitelikte olduğunu söylemektedir. Ancak, Weems’in yaklaşımının yanı sıra, bu fotoğrafı; kendi çocukluğunda, çoğunlukla beyazların gittiği bir okuldaderisinin rengi yüzünden ötekileştirilen bir Afro-Amerikan çocuğun, içe dönük psikolojik yapısını ve en başta annesiyle paylaştığı bu olgunun, her ikisi üzerinde yaratmış olduğu, travmatik etkinin bir göstergesi olarak da okumayı mümkün kılmaktadır. Fotoğraf, kompozisyon açısından; bakan kişiye göre sağ tarafta sandalyede oturarak, sağ elinde kalem ile deftere yazı yazan kız çocuğu, üç sandalyeden birinde oturmaktadır. Masanın yüzeyi dikey çizgilerle fotoğrafa bakan kişiye doğru gelerek kesilmektedir. Fotoğrafa bakan kişinin odak noktası ise ne anne ne de çocuk ile hizalıdır. Bakış açısına göre dörtte üç oranında yukarıda yer almaktadır, yani ne çok yukarıda ne de oturma hizasındadır. Annenin arkasındaki duvarda ise dikdörtgen biçiminde bir çerçeve asılı durmaktadır, ancak masayı aydınlatan lambanın gerisinde olduğu için, karanlıkta kalmaktadır. Kompozisyonu bir ölçüye değin, eşit olmasa da ikiye bölen lambanın, siyah askısı, fotoğraftaki durağanlığı oldukça güçlendiren bir öğeye dönüşmektedir. Annenin sağ elinde tuttuğu kalemin, yatay hareketiyle ile kızının duruşundan kaynaklı baş, omuz ve

kol hareketi, lambanın eğimi arasında dengeli bir açı değeri oluşturulmuştur. Yine, sandalyelerin sırt kısmını oluşturan çubukların, içe doğru hafif eğimli olması, bakışın odaklanmasını sağlayan önemli detaylar arasındadır. Fotoğrafın sağ bölümünü kesen, kapı çizgisi ile sol tarafta bulunan duvar çizgisi dikey olarak kompozisyonu dengeleyen diğer unsurlardandır. Dolayısıyla, Weems'in bu fotoğraf serisini kurgularken, ne kadar fazla ayrıntıya dikkat ederek çalıştığı açıkça anlaşılmaktadır. Kurgu aşamasında ise gerçek aile bireylerinin yanı sıra komşularıyla çalışan sanatçı, saatlerce süren çekimler esnasında, yüzlerce deneme çekimi yaparak rastlantısallığa ya da şansa yer vermemektedir. Kamera açısının genelde sabit olduğu, masa ve duvardaki nesnelerle figürlerin değiştiği, sandalyelerin artıp azaldığı bir kurgu içerisinde her bir imge, kavramsal olarak fotoğrafa eklenerek ya da fotoğraftan eksilerek, yeni bir anlamın taşıyıcısı biçiminde, kendisini var etmektedir. Berger'e göre: "Fotoğraf görülmüş olanı kaydederken, daima ve doğası gereği, görünmeyene de işaret eder. Sürekliliği olan bir bütünün içinden aldığı bir anı yalıtır, korumaya alır ve sunar" (Berger, 2015). Berger'in fotoğraf üzerine yapmış olduğu bu tanımlamadan hareketle, Weems'in kurgusal fotoğraflarıyla ya da rastgele bir anda rastgele çekilmiş bir fotoğraf arasında en azından, teknik anlamda hiçbir fark oluşmamaktadır; çünkü ne kadar kurgusal olursa olsun, sonuç itibarıyla "o" da "an" dan koparılan bir duruma denk düşmektedir ve görünmeyeni şu veya bu biçimde imlemektedir.

Yine aynı seriye ait bir başka fotoğraf olan, "İsimsiz, (Oyun Kartlı Malcolm X)" (Görsel 7), adlı çalışma, Weems'in bu seriye ait belki de en politik eseridir denilebilir. Bu kez kompozisyonda, masa sola doğru kaydırılarak, sağ tarafta oturan figüre doğru dörtte ikilik bir alan bırakılmıştır. Kamera açısı, biraz aşağıda olmakla birlikte, lambanın hem içi hem de üst yüzey alanı görülmektedir. Masada bu kez, oyun kartları, bir kâse fıstık, bir şişe ve iki bardak vardır; simgesel anlamda ise oyun kartları; belli kuralları olsa da bir kazananın ve bir de kaybedenin olduğu gerçeğine dayanan bir metafor olarak görülebilir, ayrıca fıstık tarımsal bir ürün olup, kolonileşmeden sonraki ve köle ticaretinin başladığı 16. yüzyıl başlarındaki dönemden 1866 yılına değin sürerek, toprak sahiplerinin tarımda çalıştırdığı, büyük siyahi toplumu imleyen bir kavram olduğu akla gelmektedir. Berger'e göre: "Görünen her imgenin ardında, gerçeğe daha sadık bir başka imge olduğunu biliyoruz, onun da ardında bir başka imge ve sonuncunun ardında bir başka imge - en nihayetinde de, hiç kimsenin göremeyeceği o mutlak, gizemli gerçekliğin hakiki imgesi" (Berger, 2017). Dolayısıyla, Weems'in, eserinde başvurduğu nesnelerin ve ürünlerin tesadüfi olarak fotoğrafa dâhil edilmediği, aksine her bir elemanın, belli bir imgesel karşılığı ile anlam aralığı genişletilerek, izleyicinin bilgi ve birikimine güvendiği anlaşılmaktadır.

Görsel 7: Carrie Mae Weems, “İsimsiz, Oyun Kartlı Malcolm X”, 1990, Gümüş Baskı, 71.7 x 71.7 cm, Jack Shainman Galerisi, New York. (<https://carriemaeweems.net/galleries/kitchen-table.html>)

Bu eserde, asıl siyasal/tarihsel derinliği oluşturan öğeler iseduvarda posterli bulunan “Malcolm X” ve her iki tarafında yer alan küçük fotoğraflardır. “Malcolm X”, 1965 yılında kürsüde konuşma yaptığı esnasında öldürülüşüne değin, Afro-Amerikan toplumun hakları için mücadele vermiş ve her türlü ayrımcılığa karşı duran insanlar için, hem Amerika’da hem de dünyada saygı ve sevgi duyulan bir karakter olmuştur. Weems’in hemen arkasındaki duvarda yer alan bu poster, X’in 1963 yılında çekilen simgesel fotoğraflarından biridir, Weems, içerisinden geldiği toplumun, ırk, cinsiyet ya da kimlik sorunsallarına karşı kayıtsız kalmayarak simgesel değerinden çok, bir bakıma onun düşüncelerine ve mücadelesine duyduğu saygı ve özlemi dile getirmektedir. Berger, fotoğrafın gerçeklikle olan ilişkisini şöyle açıklamaktadır: “Fotoğraf, yalnızca bir imge (yağlıboya resmin olduğu anlamda bir imge), gerçeğin taklidi değildir; aynı zamanda bir belgedir; ayak izi ya da ölünün yüzünden alınan maske gibi gerçeğin kendisinden doğrudan doğruya çıkarılmış bir şeydir” (Berger, 1988).

Weems, sanatçı kimliğinin zeminini ve fotoğraflarının konusunu oluşturan; siyahî toplumun gündelik yaşamına ilişkin olgular (daha sonra bu durumun bir sonuç olduğunu anlamasıyla), sorunsal olarak karşısına çıkan ve bu durumu yaratan, sosyal/tarihsel koşullara odaklanmıştır. Dolayısıyla, biçimsel kaygıların yanı sıra, gerçek sanatın, bir bütün olarak varlığını koşullayan biçim-içerik sorunsalı, sanatçı tarafından büyük ölçüde çözümlenmiş gibi görünmektedir. Weems’in yine aynı seri çalışmalarından biri olan “İsimsiz, (Gazete Okuyan Adam)” (Görsel 8) adlı çalışmada, sanatçı bu kez mutfak masasında kişisel dünyalarına çekilen ve kendilerini iletişime tamamen kapatan, siyahî bir çiftin sıradan bir gününü fotoğraflamıştır.

Görsel 8. Carrie Mae Weems, “İsimsiz, (Gazete Okuyan Adam)”- “Mutfak Masası Serisi”, 1990, Gümüş Baskı, 71.8 x 71.8 cm, Jack Shainman Galerisi, New York. (<https://carriemaeweems.net/galleries/kitchen-table.html>)

Kamera açısı bu kez, izleyicinin bakış açısına göre, fotoğrafın merkezine doğru hafif sola kaydırılmıştır. Ne tam olarak karşı sandalyede oturan eşine, ne de Weems'in göz hizasına odaklanılmaktadır. Lambanın ışığı ise masayı ve iki figürü aydınlatmaktadır. Masanın üzerinde iki bardak, bir kütüblası ve sigara paketi yer almaktadır. Fotoğrafta; gazetesini okuyan adam ve sigarasını tuttuğu elini çenesine koyarak derin düşüncelere dalmış olan kadın figürü arasındaki, yalnızlığı ve gerilimi, sanatçı, oldukça yalın bir biçimde ifade etmiştir. Ancak, eserde, söz konusu çiftin, yalnızca ruhsal durumları değil, hem kendileriyle, hem de birbirleriyle olan problemleri, beden diliyle izleyiciye aktarılmaktadır. Sanatçının diğer yapıtlarındaki toplumsal ve ekonomik göndergeler göz önüne alınacak olursa, bu sorunun, yalnızca iki kişi arasında yaşanan bir iletişimsizlik hali olmadığı, aksine sosyal, siyasal ve ekonomik koşulların bu durumu yarattığı gibi sonuçlara ulaşılabilir. Glenn Ligon, bir röportajında şunları söylemektedir: “Bizler her zaman köleliğin geçmişte kaldığını ve toplum olarak bunu aştığımızı düşünüyoruz. Sanki kölelik bitmiş gibi. Ama hala etkilerini hissedebiliyoruz. İşte bu da hala kimliğin geçmiş tarafından şekillendiğinin bir göstergesi” (Ligon, 2017). Amerikan toplumunda, her ne kadar büyük metropollerde; ırkçılık, cinsiyetçilik ve kimlik gibi olgular aşılmış gibi görünse de, bu durum, gerçekte var olan koşulları değiştirmemektedir. Nitekim Ligon'un da belirttiği üzere; özellikle siyahîlere karşı geliştirilen stereotipler bağlamında, Amerika'nın tarihsel sürecinden kaynaklı sorunsallar, günümüzde farklı biçimlerde de olsa, halen etkisini sürdürmektedir.

Sonuç

Weems'in 1989 yılında başladığı “Mutfak Masası Serisi” adlı fotoğrafları, oldukça kişisel bir gerçeklik alanı olarak durmaktadır; ancak sanatçının, siyahî bir soydan geldiği gerçeği ile

birleştğinde, söz konusu fotoğraflardaha evrensel bir sorunsalı işaret etmektedir. Nitekim Weems'in Amerika'nın kalabalık kent yaşamı içerisinde, yoksulluktan, kimlik olgusuna, cinsiyet ayrımından, derin yalnızlığa değin, hem sosyal, hem de ekonomik olgularla olan ilişkilerindeki bağlam, çalışmalarının doğal konusu ve kavramsal alt yapısını biçimlemiştir.

Sanayi Devrimi ile başlayan ve Fransız Devrimi ile devam eden, tarihsel koşulların yarattığı ekonomik ve siyasal normları üzerinden; insana ait kavramların, modernitenin nüveleri ile eş zamanlı olarak ortaya çıkması, sonraki yüzyılın hem sanat hem de diğer birçok bilim ve felsefe alanındaki terminolojiye yeni kavramlar eklemiştir. Dolayısıyla, kent kültürüne ait; kimlik, cinsiyet ve ırkçılık gibi kavramlar, en azından 20. yüzyıldaki ve günümüzdeki anlamlarıyla kavrandığında, söz konusu resimlerle olan benzerlikler, yalnızca biçimsel (kompozisyon) değil, içerik (öz) anlamında da benzer zeminde hareket ettikleri anlaşılmaktadır. Amerikan modern yaşam kültürünün bir parçası olarak, Afro-Amerikan sanatçıların günümüzdeki etkisi; hem ulusal, hem de evrensel sanat mecralarında oldukça fazladır. Bu durum, Avrupa sanatındaki karşılığı bakımında da böyledir.

Amerika'nın kolonici tarihinden gelen sorunsallar, orada yaşayan ve üreten sanatçılar bağlamında, büyük ölçüde çelişkili bir duruma denk düşmektedir. Dolayısıyla, bu çelişkiler, kendisini ticari çalışmalardan ve popüler kültür üretimlerinden farklı bir zeminde tarif eden sanatçılar bakımından, bu durum, onları besleyen, üzerine düşündüren, sanat ve hayatı belli ölçülerde birlikte dönüştüren; bir gerçeklik alanı olarak, kendilerini ifade ettikleri kavramsal bir mecradır bir bakıma. Ve böylelikle ele alınan sosyal/tarihsel olgular, en yüksek perdeden evrensel boyutta bir karşılık bulmaktadır. Afro-Amerikan bir sanatçı olarak Weems'in ortaya koyduğu sanat yaratımları ise büyük ölçüde, ana akım sanat ve medya mecrası tarafından kışkırtıcı bulunmaktadır; ancak, zaten Weems'in de izleyici ile olan ilişkisi tercih olarak, bu yönde bir iletişim kurmaktır.

Sanatı içselleştirmiş ve bilgiyi bir tür hayatı biçimleme noktasında, önemli bir rehber olarak kabul eden, her gelişmiş toplum; sanatın kendilerine sunduğu bakış açısını, bir tehdit olarak değil, bir kılavuz olarak değerlendirme eğilimdedirler. Bu bakımından, Weems'in Amerikan toplumundaki sanatçı kimliği; onun kendi toplumunda gördüğü ırkçılık, şiddet, cinsiyet eşitsizliği ve kimlik sorunsalları gibi olguları irdeleyen, eleştiren ve eşit yurttaşlık hakkı gibi olguları, 21. yüzyılın gelişmiş toplumlarında, nasıl olması gerektiği bağlamında tartışmaya açmaktadır. Bu nedenle sanatçının, hem sanat, hem de hayat nosyonu, bu durumun bir sonucu olarak, onun sanatçı kişiliğini oluşturmaktadır. Dolayısıyla Weems, özne olarak kendi yaşam pratiğinden yola çıktığı sanat serüveninde, evrensel bir bütünün parçası olarak kendisini konumlamıştır. Toplumsal hayatı biçimlendiren olguları, eleştirel bakış açısıyla vekendi gerçekliğini yeniden yaratarak, farklı bağlamları işaret eden eserler ortaya koymuştur. Weems, özellikle ele aldığı konularla, uluslararası toplumların temel tartışma alanlarında eserler vererek, dünya sanatında güncelliğini koruyan, sıra dışı bir sanatçı olarak yer almaktadır.

Kaynakça

- Bauman, Z. (2005). *Bireyselleşmiş Toplum*. (Çev. Y. Alogan). Ayrıntı Yayınları.
- Berger, J. (1988). *O Ana Adanmış*. (Çev. Y. Salman, M. Gürsoy). Metis Yayınları.
- Berger, J. (2015). *Bir Fotoğrafı Anlamak*. (Çev. B. Eyüboğlu). Metis Yayınları.
- Berger, J. (2017). *Sanatla Direniş*. (Çev. A. Biçen). Metis Yayınları.
- Flusser, V. (2009). *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*. (Çev. İ. Derman). Hayalbaz Kitap.
- Gogh, W. V. (2010). *Van Gogh*. (Çev. B. Kadioğlu). Yapı Kredi Yayınları.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamların Görüntüsü- İmgelerin Toplumsal İşlevi*. (Çev. İ. Türkmen). Ayrıntı Yayınları.

- Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev. C. Çapan, S. Öziş). Remzi Kitabevi.
- May, R. (2001). *Yaratma Cesareti*. (Çev. A. Oysal). Metis Yayınları.
- Oskay, Ü. (2000). *Tek Kişilik Haçlı Seferleri*. İnkılap Kitabevi.
- Picasso, P. (2001). *Picasso Konuşuyor*. (D. Ashton, Der.). (Çev. M. Yılmaz- N. Yılmaz). Ütopya Yayınevi.
- Saehrendt, C. Kittl, S. T. (2009). *Bunu Ben De Yaparım! Modern Sanat Kullanma Kılavuzu*. (Çev. Z. A. Yilmazer). Ayrıntı Yayınları.
- Ulay, F. (1985). "Geç Kalmış Bir Yazı: Max Beckmann". *Milliyet Sanat*, 113/1, 32.
- Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (Çev. Z. Aracagök, B. Doğan). Metis Yayınları.
- Zinn, H. (2005). *Amerika Birleşik Devletleri Halklarının Tarihi*, (Çev. S. Sayan Özer). İmge Kitabevi.

İnternet Kaynakları

- Baker, K. J. (2003). Henry Ossawa Tanner: Race, Religion, and Visual Mysticism, Florida State University Libraries, Master of Arts Theses. <https://fsu.digital.flvc.org/islandora/object/fsu:169182/datastream/PDF/view>, Erişim tarihi: 08.02.2020.
- Harris, L. L. (1996). "BiographyToday. Profiles of People of Interest to Young Readers. Artists Series". *Vol. 1*, 21.
- Hooks, B. (1995). "Talking Art with Carrie Mae Weems in Art on My Mind: Visual Politics", (New York: The New Press, 1995), 78, 79. <http://media.virbcdn.com/files/98/FileItem-260963-CarrieMaeWeemsPersonalandPolemic.pdf>, Erişim tarihi: 15.11.2019.
- Kentridge, W. (2003). "William Kentridge – Interview Carolyn Christov-Bakargiev in conversation with William Kentridge". *New York: Phaidon*, 8. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1trkjp5.6>
- Ligon, G. (2017). "Sanat ve Kimlik" (Modern Sanat Müzesi (MoMA)/Modern Sanat ve Fikirler), <https://www.youtube.com/watch?v=NJXsCWu6F3g>, Erişim tarihi: 14.10.2019. <https://doi.org/10.14527/9786052418208.10>
- Sandler, E. (2019). "The Kitchen Table Series of Carrie Mae Weems", <https://africanah.org/the-kitchen-table-series-of-carrie-mae-weems/>, Erişim tarihi: 06.11.2019.
- Wallace, C. (2016). "Romare Bearden, Evening 9:10, 461 Lenox Avenue" <https://postwar.hausderkunst.de/en/artworks-artists/artworks/evening-910-461-lenox-avenue>, Erişim tarihi: 23.12.2019. <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.t2022226>