



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**SANATTA
YETERLİK
TEZİ**

POSTMODERN SANATIN İMGE STRATEJİLERİ

DURDU MELTEM DURNA ZEREK

RESİM ANASANAT DALI

NİSAN 2018



POSTMODERN SANATIN İMGE STRATEJİLERİ

Durdu Meltem DURNA ZEREK

DANIŞMAN Prof. Mehmet YILMAZ

SANATTA YETERLİK TEZİ

RESİM ANASANAT DALI

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

NİSAN 2018

Durdu Meltem DURNA ZEREK tarafından hazırlanan “*Postmodern Sanatın İmge Stratejileri*” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalında SANATTA YETERLİK TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Mehmet YILMAZ

Resim Anasanat Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum



Başkan : Prof. Atilla İLKİYAZ

Görsel Sanatlar Anasanat Dalı, Gazi Üniversitesi

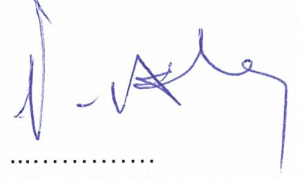
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum



Üye : Prof. İsmail ATEŞ

Resim Anasanat Dalı, Hacettepe Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum



Üye : Prof. Hasan KIRAN

Resim Anasanat Dalı, Hacettepe Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum



Üye : Doç. Melda ÖNCÜ YILDIZ

Resim Anasanat Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum



Tez Savunma Tarihi: 10 / 04 / 2018

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Sanatta Yeterlik Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Saliha AĞAÇ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Durdu Meltem DURNA ZEREK

10/04/2018

POSTMODERN SANATIN İMGE STRATEJİLERİ

(Sanatta Yeterlik Tezi)

Durdu Meltem DURNA ZEREK

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Nisan 2018

ÖZET

Postmodern Sanatın İmge Stratejileri başlığı altında ele alınan tez çalışması, postmodernizm tartışmaları hakkında sanatsal literatürde rastladığımız çok sayıda bilimsel çalışmaların oluşturduğu mantıksal birikiminin resim sanatı bağlamında yalınlaştırılmasını amaçlamıştır. Yalınlaştırılarak ulaşılan postmodernizmin karakteristik kimliğini dikkate alan resim denemeleri yapılmıştır. Bu denemelerin yapılmasının nedeni, kuramsal söylemi görsel söyleme dönüştürmek olmuştur. Özetle, postmodernizmin resim sanatı bağlamındaki düşünselliği, resim sanatı uygulaması içinde işaretlemek amaçlanmıştır. Tez çalışması kapsamında postmodernizmin savlarını, modernizm savlarıyla karşılaştırmalı olarak ele alan bölümler yer almaktadır. Bu bölümler birbirleriyle farklı düşüncelerde bulunan kuramcılarının görüşlerinden derlenmiştir. Araştırmanın uygulamalı bölümünde; araştırmacı kendi resim denemelerini postmodern düşünce doğrultusunda kurgulayarak tamamladığı 11 çalışma ile sunmuştur. Söz konusu çalışmalar, postmodern pencereden bakılarak analiz edilmiş, çalışmaların bütününde çok sayıda postmodern düşüncenin resmin içinde yer alma biçimi ve yöntemi gösterilmiştir. Böylece tez çalışması, literatür taramaya dayalı derleme bölümü ve deneysel uygulama bölümü olmak üzere iki ayrı yöntem bileşkesinde gerçekleşmiştir. Modernizm ve postmodernizm tartışmalarının sürdüğü günümüzde bütünüyle postmodernizmin sonuçlanmış bir durum ve dönemi kapsamadığı görülmüş, tartışmaların büyük ölçüde modernist ve postmodernist taraftarlar açısından üretilen yeni dayanaklarla, özellikle küreselleşme kavramının da eklenmesiyle yeni boyutlar kazanmıştır. Günümüzde postmodern sonrası üzerine geliştirilen kuramsal tartışmalarda da postmodern sürecin küreselleşmeyle güçlenerek dönüştüğünü savunan düşüncelere sıklıkla rastlanmaktadır. Elde edilen verilerde uygarlığın geline noktasında modern, postmodern ve küreselleşmenin aynı potada ayrı ayrı savlarla aynı sanat evreninde varolmayı birkaç onlu yıl daha sürdüreceği sonucuna varılmıştır. Çalışmanın deneysel uygulamalı bölümünde de postmodern uygulamaların resim pratiğinde sonsuz deneme olanağı sağladığı, ancak bu denemelerin sanatsal niteliğinin tekil bir bakış açısıyla yargılanmasının olanaksız olduğu görülmüştür.

Bilim Kodu : 404
Anahtar Kelimeler : Postmodernizm, İmge, Pastiş, Postprodüksiyon, Simülasyon
Sayfa Adedi : 59
Danışman : Prof. Mehmet YILMAZ

IMAGE STRATEGIES OF POSTMODERN ART

(Proficiency in Arts Thesis)

Durdu Meltem DURNA ZEREK

GAZİ UNIVERSITY

INSTITUTE OF FINE ARTS

April 2018

ABSTRACT

The thesis study which has been dealt under the title of *Image Strategies of Postmodern Art* has aimed to have the logical accumulations which are formed by many scientific works that we encounter in artistic literature related to postmodernism discussions simplified. Painting trials that take the typical identity of postmodernism obtained by making simplified into consideration have been done. The reason why these trials have been done is to transform the hypothesis discourse into the visual one. Briefly, to mark the intellectuality of postmodernism in terms of painting art has been intended within the practice of painting art. Within the scope of the thesis study, there are sections which handle the arguments of postmodernism in comparison with those of modernism. These sections have been compiled from the sights of theorists who have different point of views. In the practical parts of the research; the researcher has presented her/his own painting designs with 13 works completed by building them in line with postmodern thinking. Such works have been analyzed from the perspective of postmodernism, and the way and the method of taking part in a large number of postmodern thoughts in the picture have been displayed in the whole of the work. Thus, the thesis study has been conducted in two separate parameters; namely, a compilation section based on literature review and on experimental practice section. While debates of modernism and postmodernism are continuing today, it has been seen that postmodernism have not totally covered an eventuated situation or period. Debates have gained new dimensions with new bases produced in terms of largely modernist and postmodernist advocates, especially the articulation of globalization. Today in conceptual discussions which have been developed over post-postmodernism the thoughts that defend that the postmodern period's transforming by getting stronger with globalization have also been frequently encountered. In the data obtained it has been concluded that modernism, postmodernism and globalization will continue to exist for several decades in the same world of art with separate arguments in the same pot. In the experimental part of the study, postmodern practices provide endless experimentation in painting drill; however, it has been revealed that it is impossible to judge the artistic quality of these essays from a single point.

Science Code : 404

Key Words : Postmodernism, Image, Pastiche, Postproduction, Simulation

Number of Pages : 59

Advisor : Prof. Mehmet YILMAZ

TEŞEKKÜR

Postmodern Sanatın İmge Stratejileri başlıklı bu çalışma, sanatta yeterlik döneminde sunulan *Saf ve Arı Olandan Vazgeçiş* adlı seminer konusu sayesinde şekillenmiştir. Sanatta yeterlik süresince toparlanmış olan birikimlerin şekillenmesi sonucunda olgunlaşan tez, modernizm ve özellikle postmodernizmde şekillenen kavramlar üzerinden sanat tarihindeki dinamikleri yansıtmaktadır.

Öncelikle tez çalışmasının başından bu yana bilgi, birikim, öneri ve düşünceleriyle bana yol gösteren danışmanım Prof. Mehmet YILMAZ'a, çalışma konusunun şekillenmesinde yardımcı olan Prof. Cebail ÖTGÜN'e, çalışma boyunca Van'da desteklerini esirgemeyen Ydr. Doç. Dr. Handan TUNÇ'a, Orhan ZEREK'e ve aileme teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vii
TEŞEKKÜR.....	ix
İÇİNDEKİLER	xi
ÇİZELGELERİN LİSTESİ	xiii
RESİMLERİN LİSTESİ	xv
1. GİRİŞ.....	1
2. MODERN SANATIN KÜLTÜREL ALT YAPISI.....	5
2.1. Postmodern Sanata Genel Bakış.....	8
3. TEMSİL BAĞLAMINDA SANAT YAPITI.....	15
3.1. Geleneğin Yeniden Üretimi.....	17
3.2. Postmodern Sanatın Kuramsal Gerekçeleri.....	22
4. POSTMODERN SANATIN ÖLÇÜTLERİ.....	25
4.1. Parodiden Pastişe.....	27
4.2. Simülasyon-izm.....	29
4.3. Postprodüksiyon Sanat	32
5. UYGULAMALAR	37
6. SONUÇ	49
KAYNAKÇA.....	53
ÖZGEÇMİŞ	57

ÇİZELGELERİN LİSTESİ

Çizelge 2.1. Modernizm ile postmodernizm arasındaki şematik fark	11
--	----

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim 3.1. Mike Bidlo, <i>De Kooning Değildir</i> , kağıt ü. akrilik, 104x75 cm, 1984.....	19
Resim 3.2. Zümrüt Radau, <i>1503</i> , 2004.....	19
Resim 3.3. Renee Cox, <i>Olympia'nın Çocukları</i> , 2011, Dijital Baskı, 134x168 inc	20
Resim 4.1. Russell Connor, <i>Alakart Öğle Yemeği</i> , 18"x22", 1986	28
Resim 4.2. Peter Halley, <i>Derin Karakter</i> , 2010, tuval ü. akrilik, 80x90 cm	31
Resim 4.3. Maurizio Cattelan, <i>İsimsiz</i> , t.ü. Akrilik, 1996, 40x29 ½ in	34
Resim 4.4. Yan Pei-Ming, <i>Goya'dan Sonra İdam</i> , 2008, t. ü. yağlıboya, 280x400.7 cm.....	36
Resim 5.1. “İsimsiz” Dijital baskı, 2018, 50x70 cm.....	38
Resim 5.2. “İsimsiz” tuval üzerine karışık teknik, 2018,50x100 cm.....	39
Resim 5.3. “İsimsiz” tuval üzerine karışık teknik, 2018,50x100 cm.....	40
Resim 5.4. “İsimsiz” tuval üzerine karışık teknik, 2018,60x120 cm	41
Resim 5.5. “Hissiz”, tuval üzerine karışık teknik, 2016, 50x100 cm	42
Resim 5.6. “İsimsiz”, dijital baskı, 2018, 35x24,75 cm.....	42
Resim 5.7. “İsimsiz” tuval üzerine karışık teknik, 2018,50x100 cm.....	43
Resim 5.8. “İsimsiz” tuval üzerine karışık teknik, 2018,50x100 cm.....	44
Resim 5.9. “İsimsiz” tuval üzerine yağlıboya, 2018,50x100 cm.....	45
Resim 5.10. “İsimsiz” tuval üzerine karışık teknik, 2018,50x70 cm.....	46
Resim 5.11. “İsimsiz” tuval üzerine yağlıboya, 2018,50x100 cm.....	47

1. GİRİŞ

Bu tez çalışmasının başlığı *Postmodern Sanatın İmge Stratejileri* olarak belirlenmiştir. Konu bağlamında, kuramsal çerçeve irdelenirken, tez içeriğine uygun olarak araştırmacı tarafından gerçekleştirilen denemeler ele alınacaktır.

Tez çalışması; postmodern imgelerin modern-postmodern çelişkilerinde irdelenmesini kapsamaktadır. Özellikle geleneğin yeniden üretimi üzerine ortaya atılan kavramların günümüz sanatında nerede durduğu üzerine araştırmalar yapılacaktır. Bu bağlamda modernizmin postmodernizme olan etkisi, postmodernizmin modernizme karşı değişkenleri araştırılarak, postmodernizmin kuramsal analizlerinde önemli savlar ileri sürmüş teorisyenlerin önermeleri tartışılacaktır.

Günümüz sanatında çok sayıda uygulama ve yöntem postmodern düşünce bağlamında algılanmaktadır. Araştırmacı, postmodern sürecin içinde yer alan, özellikle zaman-mekân kayması, boşluk, oyun ve ironi gibi temalar üzerine yapmış olduğu denemelerinde postmodern sanatın imge algılarını yansıtmaya çalışacaktır. Söz konusu denemelerin teknolojik yöntemi pastiş, kolaj ve postprodüksiyon yöntemleri olarak kullanmıştır. Bu sürecin izlenmesinde modernizmi ve savlarını ironik biçimde ele alan bir postmodern sanatçının bakış açısı sorgulanmıştır.

Postmodernizmde popüler olan pastiş, simülasyon, postprodüksiyon kavram ve uygulamalarının günümüz sanatı için taşıdıkları önem tartışılarak, söz konusu kavram ve uygulamaların sanata yükledikleri olumlu ya da olumsuz yeni algılar irdelenecektir. Araştırmacının denemeleri de bu algıların görsel tartışması kapsamında konumlanacaktır.

Tez araştırmasının görsel tasarımlarında D. Harvey'in önermeleri dikkate alınmış, onun zaman kavramıyla bağlantılı olarak postmodernizmi tartışma biçimi büyük ölçüde görselleştirilmiştir. Harvey, klasik çağın bilincinde, geçmişini sonucuna ulaştıran şimdiki zaman olmadığını savunmuştur. Ona göre, geçmiş şimdiki zamanla sonuçlanır; şimdiki zaman da ezeli ve ebedi değerlerin yeni bir zaferi, hakikat ve

adalet ilkesine bir geri dönüş, bu ilkelerin yeniden yapılanması ya da doğuşu olarak kavranır. Modernler için şimdiki zaman, ancak taşıdığı gelecek potansiyelleri sayesinde, geleceğin matrisi olarak süre giden bir metamorfoz halinde olan, sürekli bir ruhsal devrim olarak görülen tarihin demirci ocağı olduğu ölçüsünde geçerlilik taşır (Harvey, 2006, s. 394). Bir kısım çalışmanın odağında yukarıda bahsedilen zaman kavramı yer almaktadır. Bir kısım çalışmada ise boşluk ve onun getirdiği dinginlik üzerine şekillenmiştir.

Tüm çözüme ulaşmayan tartışmalara karşın, bugün sanat, pek çok birbiriyle çatışan gerçeklikten biridir. Birçok gerçeklik arasında hangisinin daha gerçek olduğunu, hangisinin birincil ya da hangisinin doğru olduğuna ilişkin referans noktaları belirsizleşmiştir. Postmodernizmin sanatsal uygulamalarında belli bir sistematığı izlemek olanaksızlaşmıştır.

Günümüz sanatı, postmodern çerçevede modern öncesi tüm sanatsal geleneklerle barışıktır. Hesaplaştığı ‘yeni’, modernin ve avangardın yeni olma tabusudur. Bunun dışında postmodern için ‘yeni’, şu anda, şimdi yapılandır. Bu yapılan, geleneğe ait olanları dilediği gibi bir araya getirip şimdi içinde eritmektir. Modernizmin tutarlılık ve hümanizmaya ilişkin ütopyaları ya da evrenselliğe dair savları bilinçli bir biçimde eskitilmiş, gelenekselleşmeden demode bir ütopyaya dönüştürülmüştür. Modernin yüksek söylem algısı sıradanlaştırılarak bayağılaştırılırken, modern öncesi gelenek zaman zaman abartılı biçimde anıtsallaştırılarak adeta modernizmden intikam alınmıştır.

Tez çalışması altı bölümden oluşmaktadır. “Modern Sanatın Kültürel Alt Yapısı” adlı ikinci bölümde modern sanatın ve kültürün etkileşim alanları vurgulanmış, modern sonrası sanatın ne gibi değişkenleri olduğu bazı kuramcılarının düşünceleri ile birlikte verilmiştir.

“Temsil Bağlamında Sanat Yapıtı” adlı üçüncü bölüm, tezin çatısını oluşturan postmodernizm kavramını kuramsal gerekçeleri ile araştırılmış ve geleneğin yeniden üretimi konusu irdelenmiştir.

“Postmodern Sanatın Ölçütleri” adlı dördüncü bölümde ise, postmodern sürecin önemli kavramları olan pastiş, simülasyon ve postprodüksiyon kavramları açıklanmış, tezin ana temasını oluşturan bu kavramların sanata ve kültürel anlamda ne gibi değişkenler getirdiği araştırılmıştır.

Tez çalışmasında araştırmacı, uygulamalarında yukarıda özetlenen sorunsalların ışığında, çalışmalarını kurgulamıştır. Kurgularda izlenen düşünsel hazırlık, bir izleyicinin bakışı konumunda analiz edilmiş, analizlerde araştırmacı eleştirel yargılarını ön plana çıkarmadan bir postmodern sanatçıymış gibi düşünce akışını planlamıştır.

2. MODERN SANATIN KÜLTÜREL ALT YAPISI

Modern sanatı hazırlayan süreçler, avangard hareketlerin izlerini taşımıştır. Hem ekolleri derin bir şekilde etkilemiş hem de sanatın ve hayatın biraradalığını imge üzerinden okumuşlardır. Bu süreç içerisinde modernle bağlantılı üç kavram ayırt edilmelidir. Bunlar *Modernlik*, *Modernleşme* ve *Modernizm*'dir.

Modernlik, 17. yüzyıl Avrupa'sında başlayan ve sonraları bütün dünyayı etkisi altına alan, toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret eden bir süreçtir. Modernliğin başat özelliğinin, yeni olana karşı bir açlık olduğu söylenebilir. Modernliği belirleyen şey, yeninin yalnızca yeni olduğu için kucaklanması değil, aynı zamanda büyük çapta bir dönüşümsellik beklentisidir ki bu da kuşkusuz, dönüşümün doğası üzerine düşünce geliştirmeyi içermektedir (Giddens, 2012, s. 39). Gücünü büyük ölçüde endüstriyel devrimin oluşturduğu kapitalist toplumun sosyal sınıflarından biri olan burjuvaziden alan Modernlik, burjuvazinin 19. yüzyıldaki karakteristik sosyal yapısını yalnızca ekonomik verilerle değil, aynı zamanda aydınlarla ve sanatçılarla olan bağıyla da biçimlendirmiştir.

Modernlik, gündelik hayatı, modern sanatı, tüketim toplumunun ürünlerinin, yeni teknoloji, ulaşım ve iletişim tarzlarının yayılmasıyla aşırı derecede etkilemiştir. Modernliğin kurmuş olduğu bu dinamikler *Modernleşme* olarak adlandırılmıştır. *Modernleşme* ise, modern dünyayı oluşturan bireyselleşme, sekülerleşme, endüstrileşme, kültürel farklılaşma, metalaşma, kentleşme, bürokratikleşme ve rasyonelleşme dönemlerini anlatan bir kavram olarak karşımıza çıkmıştır (Best-Kellner, 2011, s.15).

Modernleşme kavramı, anlaşıldığı üzere temelde endüstri ve makineleşmenin insanı ve toplumları dönüştürmesini akla getirmiştir. Tam anlamıyla toplumsal bir olgu olan modernleşme, insanlar arasında ve özellikle de sınıflar arasında yeni toplumsal ilişkilerin üretilmesi konusunda çok etkili olmuştur.

Modern kültür, *Aydınlanma* dönemi ile birlikte insanların tüm yaşantısını bilim yoluyla çözebilecekleri inancını temel alan kültürel bir devrim olarak tanımlanır.

Modernizm ise bir Aydınlanma projesinin son halkası olup, insanın özgürleşmesini anlamlandırmıştır; genelde 19. yüzyıldan 20. yüzyılın ilk yarısına uzanan süreçle ilgili bir kavramdır. Bu özgürleşme aklın egemenliğiyle, aklın doğa üzerinde insanın egemen olacağı temel araç olarak kabul edilmesiyle sağlanmıştır. Bu bağlamda, insan, aklıyla dünyayı değiştirebilir, tanrı merkezli sosyal yaşantıyı insanın merkeze alındığı ve aklın birincil niteliğe dönüştüğü yeni bir dünya yaratılabilirdi. Bu değişim, dinsel evrenin yerine bilimin geçmesi, yaşamın değişkenlerine ekonominin egemen olması, kentlerin ön plana çıkması ve yeni toplumsal kimliklerin toplumsal bütünleşme de belirleyici olması modernizmin kültürel yapı taşlarını oluşturmuştur.

Aydınlanma hareketleri ile birlikte özgürleşme, akıl, birey, insan hakları, laiklik, demokrasi, eşitlik, bilimsel düşün gibi kavramlar ön plana çıkarken, bu kavramların yarattığı dinamikle entelektüel ortamda bilimin ve sanatın da sınırlarını genişletmiştir.

19. yüzyılda pozitivist bilim anlayışının başarılarının da desteğiyle sanayi devriminin ortaya çıkması ve Batı'nın ekonomik gücünün artması, yeni bir dünya modelinin oluşumunu hızlandırmıştır. Batı'nın kendi geçmişine karşı bu eleştirel yaklaşımı, düşünsel ve siyasi geleneğe karşı oluşu da diğer toplumlara nitelik farkı gözetmeksizin örnek olarak sunulmuştur (Çetin, 2003, s. 12-13).

19. yüzyılın bilimsel ve teknolojik gelişmeleri, yazılı basının yaygınlaşmasıyla bilgi akışını hızlandırmış, gelişen endüstrileşme ve eğitim düzeyi tarihsel bir bilincin oluşmasını sağlamış, bilgiye kolay ulaşabilen kavramsal düşüncelerinin yabancı olmayan seçkin bir orta sınıf ortaya çıkmıştır. Modernizmin kültürel niteliğini belirleyen işte bu orta sınıf olmuştur.

20. yüzyılın kültüründe ise canlı olan ne varsa modernizmin kapsamındadır. Modernizmin özü, bir disiplinin kendisini eleştirmek için karakteristik yöntemler kullanmasında yatar ve bunu yaparken onu yıkmayı değil, onun daha sağlam bir biçimde yerleştirilmesini amaçlar. Modernizmin özeleştirisi Aydınlanma eleştirisinden doğar ve yöntemleri kendileri tarafından belirlenmiş içerden bir eleştiridir. 19. yüzyıl ilerledikçe bu içerden eleştiri daha da gelişip bütün biçimsel ve

toplumsal etkinliklerden talep edilir bir gelişme göstermiştir. Kendisini meşrulaştırmak için içkin eleştiriden yararlanmak ise sanatta gerçekleşmiştir (Greenberg, 1909-1994, s. 817).

İnsan aklını merkeze alan Modernizm; sanatta, sanatçı yaratıcılığını merkeze almıştır. Sanatın bir yansıma olarak değil, sanatçının kısıtlanmayacak yaratıcılığının gerçekliğini göstermeye çabalamıştır. Modernist yapıt, görünen gerçeği değil, biriktirilmiş gözlemlerin ve düşüncelerin biçimlediği toplum ve sanatçının gerçekliğiyle önem kazanmıştır.

20. yüzyıl tüm sanat tarihinin içinde en dinamik ve en maceracı arayışlara tanık olunan yüzyıl olmuştur. Birbiri ardına yayınlanan manifestolar, izleyicinin sanat yapıtıyla olan kültürel ilişkisini bütünüyle değiştirmiştir. “Artık kimsenin yapıt karşısında pasif bir izleyici olması beklenmiyordu. Sanatın ortaya koyduğu şeye ilişkin kavramları gözden geçirmeye, yeni fikirler geliştirmeye ve hatta yapıtın bir parçası haline gelmeye davet ediliyorlardı”. Modernizm bir yandan sanatçının ifade yöntemini biçimlerken, diğer yandan sanat alımlayıcısının dünyasını biçimlemiş, onun sanata ilişkin yargılarıyla bir tür hesaplaşma yaşamıştır. Bu hesaplaşma modernizmin ikinci dönemi sayılan Dadaizm sonrası akımlarda yoğunluk kazanmıştır (Hodge, 2013, s. 8). Bu bağlamda sanat ve hayatın bir aradalığının sorgulandığı bir dönem başlamıştır.

Modern dönemde bireyin mitleştirilmesiyle, yaşam sanattan daha üstün hale gelmiştir. Modernist sanatçı, yaşamla adeta yarışmış, bir anlamda sanatın yaşama teslimiyeti nedeniyle yaşam tarafından sömürgeleştirilmiştir. Bu süreç, sanatçının yaşam adına gündelik olanı kucaklayıp onunla özdeşleşmesini getirmiştir. Bu Modernizmin özüne aykırıdır. Ama büyük oranda da kaçınılmazdır. Modernist sanatçı Dadaizm ve sonrasında yapıcılığından çok yıkıcılığıyla kendisini savunur hale gelmiştir (Kuspit, 2010, s. 82).

Bütün bunların ışığında modern sanatın kültürel alt yapısı hem sanatı hem toplumsal değişkenleri ile olgunlaşmaya başlamış, özellikle sanat alanının da daha aktif bir şekilde yansımaları ve tartışmaları görülmeye başlanmıştır. Kültürel, bilimsel, siyasal

ve endüstriyel devrimlerin odağında modernizm tahrip olmaya başlamış, yerini özellikle 1970’lerden sonra çok yönlü tartışmaların konusu olan postmodernizme bırakmıştır. Modernizmin tamamen bitmiş olmadığını, sadece bir deformasyona uğradığını söylemek mümkündür. Bu ne anlama gelmektedir? Modernizm içinde gelişen biçem ve tarz farklılıkları postmodern dönem içinde erimeye başlamış, dönem dönem değişen geri dönüşler yaşanmış ve bu bağlamda farklı ekoller ortaya çıkmıştır.

2.1. Postmodern Sanata Genel Bakış

Postmodern dönem, İkinci Dünya Savaşı sonrası, Batıda yaşanan bilimsel ve zihinsel bilgi üretiminde gözlenen kriz sonrasına rastladığı söylenebilir. Bu bağlamda modernizmin bütün savları, savaş ortamında taraftarlarını kaybetmiş, evrensel bilginin bir anda eriyebileceği gözlenmiştir. Postmodernizmin kültürel söylemi çok çeşitli ve bağlı olduğu insan ilişkileriyle çok biçimde cevaplanabileceğini deneyimlemiştir. Özellikle de sanat alanında bu çok biçimde cevapları görmek mümkündür.

Soyut, formal, deneysel, üslupsal, saf ve seçkin olan Modernizm ile melez, taklit, çoğulcu, popüler, maddeci postmodern üretim biçimi, aynı sanatsal kültür ortamında birbirleriyle çatışır duruma gelmiştir. Postmodern sanatı besleyen kapitalist sistemin biçimlendirdiği ekonomik ilişkileri önceleyen kültürel ortamdır. Bu anlayış, yaratılan ortama uyum sağlar. Şov ve haz; sanatın üstlendiği yeni sorumluluklardır. Fredric Jameson’ın “*Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*” adlı kitabında, Van Gogh’un “*Köylü Pabuçları*” resmi ile Warhol’un “*Elmas Tozlu Ayakkabılar*” adlı resmini karşılaştırır. Bu karşılaştırmada üç sonuca varılmaktadır. Bunlar: “Etkinin kaybı”, “derinliğin kaybı” ve “tarihselliğin kaybı” dır. Bu karşılaştırma aslında Modern kültürel zeminin kapitalizmle geçirdiği deformasyon sürecini ifade etmektedir (Jameson, 2011, s. 75).

Postmodern sanat kuramının hedefi, modernizmin vaat ettiklerinin dışında yeni özellikler kümesi belirlemek olmuştur. Burada söz konusu olan, modernizmin sözde modası geçmiş bir dizi önermeleri eleştirilerek terk edip; çağın koşullarıyla uyumlu

yeni özelliklerin sanat ürününe eklenmesidir. Bu tutum, modernizmi gelenek konumuna alarak, onun karşısında yeni olduğu düşünülen stratejilerle sanatı dönüştürmek olmuştur.

Moderni tanımlamanın özel yöntemleri olduğunu kabul etmeyen postmodern kuramı düşünmek zordur. Bu bağlamda bazı sanat ürünlerinin postmodern sanat olarak tanımlanması anlamlı olmamaktadır. Bazı sanat biçimlerine “postmodern” konumu vermek, aynı zamanda modernle ilgili inanç ve tutumların doğasını sergilemek ve postmodernizmden bahsetmek modernizmin belli bir anlam ve değere sahip olduğunu varsaymak demektir. Bu çatışmada kendi içinde ayrı, kendi döneminde ayrı düşünürlerin hem eleştirisine, hem de övgülerine rastlamak mümkündür. Ucu açık olan bu çatışmaya yön veren birçok düşünür bulunmaktadır. Bunlardan biri de F. Jameson’dır. Jameson, postmodernin sanatsal göstergelerinin ifadenin kendiliğindenliği ve doğrudanlığından vazgeçen, onun yerine pastiş ve süreksizlik biçimlerini kullanan eserlerde görülebileceğini söylemektedir. Ama pastiş ve süreksizliğin, Manet ve Picasso gibi örneklerin bir şekilde modern sanatçıların eserlerinde de etkili bir şekilde kullanıldığı ve bunların aslında Modernist sanatta yaygın olan temsil tarzlarının bir çeşidi olduğunu öne sürmüştür. Jameson’ın Postmodernizmi bu yüzden karmaşıklığından arındırılmış bir Modernizme göre belirlenmiş görünmektedir (Harrison-Wood, 2011, s. 1064). Bu açıdan bakıldığında Jameson, modernizmin deformasyona uğradığını ve postmodern dönemde modernizmin tamamen bitmemiş olduğunu vurgulamaktadır.

Özellikle P. Picasso, modernist sanatta yaygın olan çok çeşitli biçimler denemiş ve disiplinlerarasılığı bir dil haline getirmeyi başarmıştır. Bir anlamda tutarsızlığı bir dil olarak kullanmış, ama hiçbir zaman yapıtlarındaki biçimi öldürmemiştir. Kısacası, bir yandan modern sanatın safçı yanını sürdürürken, diğer yandan postmodern sanatın belirleyici ilkelerinden kesyap, kurgu, alıntı estetiği ve çoğulculuğu yapıtlarında kullanmıştır (Yılmaz, 2013, s. 29).

J. Baudrillard ise, sanat alanında, olanaklı tüm sanatsal biçimlerin, işlevlerin ve ayrıca teorisinin de kendisini tükettiğini iddia etmektedir. Bu da postmodern sanatın, “bundan böyle olanaklı tanımların olmadığı bir evrenin” karakteristik özelliğini

vurgular. Baudrillard şöyle devam etmektedir: “Her şey olupbitti. Olanaklılıkların uç noktasına varıldı. Her şey kendi kendini imha etti. Bütün bir evreni yapıbozumuna uğrattı. O nedenle geriye yalnızca kırıntılar kaldı. Bundan sonra yapılabilecek tek şey, kırıntılarla oynamaktan ibaret. Kırıntılarla oynamak –işte bu postmodernidir” (Baudrillard, 1984a, s. 24) diyerek, tükenmişliğin son noktasını vurgular. Postmodernizmin *yüksek rahibi* olarak anılan Baudrillard, kısacası postmodern sanatın bir atalet duygusu içinde kendi kendini sürekli tekrarladığından söz eder.

Postmodernizm, bir sanat eserinin kendine özgü bir anlamı olduğu ya da bu anlamın oluşturulması fikrini bütünüyle sanatçının belirlediği savını kabul etmez. Bunun yerine, izleyici bazı sanatçılar tarafından gerçekleştirilen performans çalışmalarında olduğu gibi ürüne katılır ve ürün üzerinde belirleyici rol oynar. Bir başka deyişle postmodern sanatçı, sanatsal üretimini izleyici müdahaleleriyle ilerletir. Peki, bu modern sanat ve postmodern sanat arasında ne gibi ayrımlar ve karşıtlıklar var ki bizi belirsiz bir sürecin içinde tutuyor?

D. Harvey, *Postmodernliğin Durumu* kitabında, Ihab Hassan’dan alıntılardığı modern ve postmodern olguyu karşılaştırmalı olarak bir şemayla vermiştir. Bu şemada modernizmin temel kavramları yer alırken, modernizm içinde tutum alma biçimleri de karakteristik özellik olarak maddeleştirilmiştir. Modernizmi betimleyen her maddenin karşılığında postmodernizmin aldığı tutum postmodernizmin seçkisi olarak sunulmuştur. Bu karşılaştırmada düşünme ve eylem biçimi açısından modernizm ve postmodernizm arasındaki zaman zaman karşıtlık zaman zaman benzerlik zaman zaman da bütünüyle farklı düzleme geçiş olarak değerlendirilebilecek ayrımlar vurgulanmıştır. Bu ayrımlar dikkatle incelendiğinde sanat bağlamına da bu çelişkilerin yansıdığı görülür.

Çizelge 2.1. Modernizm ile postmodernizm arasındaki şematik fark¹

Modernizm	Postmodernizm
Romantizm / Simgecilik	Parafizik / Dadacılık
Form (Birleştirici, Kapalı)	Antiform (Ayrıcı, Açık)
Amaç	Oyun
Tasarım	Rastlantı
Hiyerarşi	Anarşi
Hâkimiyet / Logos	Tükenme / Sessizlik
Sanat Nesnesi / Bitmiş Yapıt	Süreç / Performans / Happening
Mesafe	Katılım
Yaratma / Bütünselleştirme / Sentez	Yaratmayı İmha / Yapıbozum / Antitez
Mevcudiyet	Yokluk
Merkezlenme	Dağılım
Tür / Sınır	Metin / Metinlerarası
Semantik	Retorik
Paradigma	Sentagma
Hipotaksi	Parataksi
Mecaz	Mecazı Mürsel
Seçme	Bileşim
Kök / Derinlik	Rizom / Yüzey
Yorum / Okuma	Yoruma Karşı / Yanlış Okuma
Gösterilen	Gösteren
Okunaklı (Okuyucuları)	Yazılabilir (Yazarları)
Anlatı / Büyük Tarih	Anlatı Karşıtı / Küçük Tarih
Ana Kod	İdiyolekt (Kişisel Dil)
Belirti	Arzu
Tür	Mutasyona Uğramış
Tenasül Uzuvarları / Fallik	Çok-biçimli / Androjin
Paranoya	Şizofreni
Köken / Neden	Fark-Fark / İz
Tanrı Baba	Ruhülkudüs
Metafizik	İroni
Belirlenmişlik	Belirsizlik
Aşkınlık	İçkinlik

Mehmet Yılmaz *Modernden Postmoderne Sanat* adlı kitabında yer alan, aynı Harvey'in alıntılıandığı çizelge gibi, modern ve postmodern ayrımlarını ve karşıtlıklarını altını çizerek sanat bağlamında ele almıştır. Söz konusu çizelge şöyle özetlenebilir:

- ✓ Yenilik –ilerleme düşüncesi karşısında pop, gösteri, canlandırma, holografi gibi akımları kapsayan yenicilik düşüncesinin yaygınlaşması.
- ✓ Modern sanat, sanatı ciddi ve yüce bir uğraş olarak görür. Postmodern sanat ise, paştış, ironi, alaycı yöntemleriyle sanatsal üretimi sıradan gündelik üretim biçimine dönüştürür.

¹ David Harvey; Bu tablo Hassan (1985: 123-4)' den aktarılmıştır, Postmoderliğin Durumu, İstanbul: Metis Yayınları S. 59

- ✓ Modern sanatçılar akıl ve bilime karşı, duygu, coşku ve sezgi gibi kavramlara öncelik vermiş ve modern sanat dünyevidir. Buna karşın postmodern sanat, bilimsel akla, tarihsel ilerlemeye ve büyük anlatılara güvensizlik duyar, bu kavramlar karşısında kayıtsız kalır.
- ✓ Modern sanat, çağın gereklerine göre davranır, bilinmeyeni keşfe çıkar, risk alır. Buna karşın postmodern sanatta, sanatın kendi içinden sanatı sorgulayan özne kimliği önem kazanır.
- ✓ Modern sanatta, ana estetik dayanak sanat için sanatı savunur. Postmodern sanatta ise sanat, siyasal, ekonomik, küresel vb. konuların eleştirisinde kullanılan bir araçtır.
- ✓ Modern sanat, özerkliği savunur, buna karşı postmodern sanat, popüler olmaktan kaçınmaz, piyasanın karşısında ‘yüksek ve alçak sanat’ arasındaki sınırları belirsizleştirir.
- ✓ Modern sanat, nesne temsilinden kurtulma düşüncesiyle soyut sanat kavramını ön plana çıkarır, postmodern sanat ise, özellikle figürü beden ve ruhtan oluşan yeni bir bedeni sanat üretiminin içine alır.
- ✓ Modern sanat, sanatın özerkliği adına yaşam ve sanat arasına sınır koyar, buna karşın postmodern sanat, yaşam ve sanat arasındaki sınırları belirsizleştirir.
- ✓ Modern sanat, nesne temsilinden ve araçsallıktan kurtulma adına saf sanata ulaşmaya çalışır, buna karşın postmodern sanat, farklı sanat dillerini karıştırarak kullanmaktan kaçınmaz.
- ✓ Modern sanat, sanat dilinde tutarlılıktan ödün vermez, buna karşın postmodern sanatta ‘ne olsa uyar’ önermesine uygun olarak çelişse de estetik dil bir arada kolayca kullanılır.
- ✓ Modern sanat, fotoğraf ve sinema alanlarını ilgi alanlarının dışında tutmuş olmasına karşın, postmodern sanat fotoğraf ve sinemanın teknolojilerini bütünüyle sanatın diğer alanları arasında eşdeğer biçimde kullanmıştır (Yılmaz, 2013, s. 517-519).

Çok sayıda yapılan modernizm-postmodernizm karşılaştırmaları incelendiğinde, altı çizilen temel özellikleri vurgulayan, hem sanatı hem de kültürel kimliği ilgilendiren alanların karşılaştırılması şöyle özetlenebilir:

- ✓ Modernizm de akıl ve bilgi, doğru, tarafsız, güvenilir ve evrenselken, postmodernizm de, toplumlar tarafından yaratılan inanışlardır.
- ✓ Modernizm de akıl insanı özgürleştirirken, postmodernizm de akıl ne özgürlüğün ne de evrenselliğin güvencesini taşımaz.
- ✓ Modernizm de üst anlatılar tarih, bilim ve felsefenin ışığında üretilirken, postmodernizm de, üst anlatılar reddedilir, yerleşme ve güncel yaşam ön plana çıkarılır.
- ✓ Modernizm de sosyo-kültürel değerler bir hiyerarşi temeline dayanırken, postmodernizm de kültürel çoğulculuk değer hiyerarşilerini reddeder.
- ✓ Modernizm de sanat, gerçekliğin sembol ve temsillerini içerirken, postmodernizm de sanat, simülasyon ve yeniden üretilmiş imajların toplamıdır.
- ✓ Modernizm de benzersiz bir nesne olarak sanat, sanatçılar tarafından doğrulanmış ve üzerinde anlaşmaya varılan standartlar tarafından onaylanmış, bitmiş bir eserken, postmodernizmde süreç olarak sanat, performans, üretim ve metinlerarasılık içerir.
- ✓ Modernizm de sanat, yaratıcı özelliğe sahip seçkin öznenin üretimiymişken, postmodernizm de herkes sanat ürünü üretebilir konumundadır.

Bütün bu söylemlerin ışığında postmodern sanat, ne modernizm, ne de modernizmsiz bir sanat olarak düşünülemez. Her dönem bir önceki dönemi yıkmak yerine onu asimile ederek varlığını sürdürmeye çalışmış, sanat, bunun sonucunda kültürün, toplumun ve bireyin ekseninde dönen bir kısır döngü gibi başkalaşmıştır.

Postmodernizm, modernizmin büyük anlatılarını reddederken yüksek/düşük sanat seviyesi yaklaşımını alaşağı etmiş, ironi, parodi ve mizah yoluyla eleştirmiştir. Yukarıdaki tüm anlatımların ışığında, modern-postmodern ayrımlarında zaman zaman düşünsel tutarsızlıklara rastlamak olasıdır. Çünkü postmodern teori bütünüyle tamamlanmış tekil ve bir merkezden bilgi kaynağını alan eş zamanlı üretilmiş değildir. Postmodern teori, kendisini açıklayabilmek için modernizmin kavramlarına gereksinim duyar. Bu nedenle postmodern teoriyi anti-modernist düşüncelerin ya da modernizm eleştirisi olarak görmek daha doğru bir noktaya ulaşmamızı sağlar.

3. TEMSİL BAĞLAMINDA SANAT YAPITI

Sanatın olmazsa olmazı olan temsil kavramı, mağara resimlerinden tutun da, günümüz sanatına kadar bütün sanatın tarihi içinde yer alan bir olgudur.

Sanat ve sanat yapıtı hangi kültüre ya da özneye ilişkin olursa olsun, farklı bakış açıları ve değerleri ile başlı başına bir temsil ürünüdür. Bu bağlamda nesneler ve olguların temsil edilmesi, tanımlanıp bir şekilde isimlendirilmesi bellekle ilgili bir işlemdir ve sanat bu belleğin en önemli rolünü üstlenen bir dildir (Erzen, 2011, s. 60-61).

Sanatın temsil boyutu, estetiğin biçimlenişine göre kapsam değiştirmiştir. Temsil, sanat ürününün üretildiği dönemdeki gerçeklik algısının bir izdüşümüdür. Modernizme kadar temsil alanındaki gerçeklik dış gerçeklik olmuştur. Resim sanatında temsilin kurulumu, temsilin kendi nesnel gerçekliği, bu gerçekliğin temsil ettiği durum, estetik kurgunun ana parçası olmuştur. Modernizm, sanatın temsil sorununu dış dünya gerçekliğinden koparıp, kavranabilir gerçeklik alanına taşımıştır. Oysa modernizmdeki gerçeklik algısı evrensel değişmezliğe uzandığı için yalın soyut formlar kavranabilir gerçekliğin temsiline en uygun biçimsel dil olarak görülmüştür.

Postmodernizmde, sanatın temsil sorunu, gerçeklik algısının bütünüyle belirsiz bir uzama taşınmasıyla büyük ölçüde yeni tartışmaları beraberinde getiren bir kavrama dönüşmüştür. Bugünün sanatının temsil boyutunu tartışmak, büyük ölçüde postmodernizmin gerçeklik algısıyla ilintilidir.

Ali Akay, bir söyleşisinde “Tarihi bir yapıtı yeni bir konseptin içine koyarsanız, elinizde şimdiki zamana ait bir yapıt vardır. Yapıt güncelleşir. Bu bağlamda gelenek çok önemli değil, önemli olan bir düzenek yaratmanızdır” (Akay, 2010, s. 62) sözleriyle postmodern sanatın temsil anlayışında bir anlam metaforu oluşturmaktan çok, tüketime hazır bir imaj yaratmaktan söz eder. Bu söylemde imaj, temsil anlayışının ana çıkış noktasıdır.

Postmodern dönem öncesi, Dada hareketi ve onu izleyen Avangard denemeler gerçeklik kavrayışını bütünüyle tartışmalı hale getirirken, sanattaki temsil kavrayışı

da ilk kez büyük bir dönüşüme uğramıştır. Örneğin Dada hareketinin önemli temsilcilerinden biri olan M. Duchamp kullandığı hazır yapıtları bağlamından kopararak bir sanat nesnesi haline dönüşmesi gibi. Temsilin sorgulandığı bu gibi yapıtlara başka bir örnek verecek olursak Gerçeküstücülük akımının önemli temsilcilerinden olan R. Magritte’i de irdelememiz gerekmektedir.

Magritte’in pipo resmi altına yazdığı “Bu bir pipo değildir” düzenlemesi temsilin düşünsel ve kavramsal dönüşümüne yeni bir boyut getirmiştir. Her malzeme ve düşünce betimlenmeksizin doğrudan sanat konumu olabileceği gibi, herhangi bir imge kullanılmaksızın yalnızca nesnenin kendisi zaman ve mekân gerçekliğinden koparıldığında yeni bir gerçekliği temsil etmeye başlar. Kavramsal sanat uygulamalarına önemli bir kapı açan Magritte, bu çalışmasıyla imajın anlatım için yetersiz olduğunu imajla birlikte anlatımı tartışan her ögenin başlı başına sanatsal unsurlar olarak sanat ürününe katılabileceğini kanıtlamak istemiştir. Kuşkusuz bu uygulama sanat pratiği olarak kavramı öncelerken başka bir deyişle kavramsal temsili vurgularken estetik ve nesnel temsil yöntemlerinin geçersizliğini ortaya koymak istemiştir. İşaret ile işaret edilen arasındaki geleneksel ilişkinin koparılmasını gerçekleştiren Magritte’in bu çalışması için Foucault “canlandırıcı ileri sürüş ile andırışın eski suç ortaklığının yok olduğunu göstermiştir” (Foucault, 1993, s. 48) sözleriyle nesnelerle sözcükleri arasındaki organik bağın koptuğunu vurgulamış, gösterenle gösterilenlerin ilişkisinin artık tartışmalı olduğunu vurgulamıştır.

Postmodern sanatın temsili, tuval yüzeyinin verili zaman-mekânından çıkmış sanatçının zihnindeki tüm zamanlara ilişkin düşünce harmanının şimdi ile etiketlenmesi sonucu yeniden yapılandırılmıştır. Artık mekân temsil aracı olmaktan çıkmış, zamansa üst üste bindirilmiş farklı çok sayıda zamanın şimdide sıkıştırılması sağlanmıştır. Böylece postmodern temsil hem bir gerçeklik kaymasına hem de zaman-mekân sıkışması ile oluşmuş yeni sanal gerçekliğin yansımaya dönüşmüştür.

Gerçeklik algısı postmodernizmde önemli değişim alanlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatın 20. yüzyıla kadar barışık olduğu gerçekliğin sanat yoluyla

üretimi düşüncesi artık konumunu değiştirmiş, gerçeğin ifadesinin olanaksızlığı postmodernizmin daha çok ilgisini çekmiştir. Kurmaca ile gerçeklik arasındaki ayrımın avangard denemelerde silinmeye başlamasıyla, kurmaca-gerçeklik ilişkisinde anlamsal sorunlar giderek keskinleşmiştir. Gerçekliğin bir yanılsama olduğunu kabul eden postmodernizmde, gerçekliğin temsilinin de o yanılsamanın yansıması olması dışında bir olanağının kalmamış olduğunu görmemizi sağlar. Bu durumda imge, gerçekliğin temsili değil, ancak yeniden inşası olacaktır. Bu yeniden inşa, kuşkusuz anlamında yeniden inşasını gerektiren bir karşı kurmaca ile tamamlanabilecektir.

3.1. Geleneğin Yeniden Üretimi

Sanat, tarihi boyunca gerçekleşen yeni ve yeniye duyulan özleminde konumlanışı ile birlikte var olma çabası içindedir. Bu çaba ile birlikte özellikle 1970'lerden sonra gerçekleşen sanat yapıtlarında özgünlük ve biriciklik kavramları tartışılmaya başlanmıştır. Saf ve arı olandan vazgeçişin başladığı bu süreçler aslında yeni olan bir durum değildir.

Modernizm, gösteren, gösterilen ve göndergenin rollerini net bir biçimde ayırıştırıp özerkleştirerek sunmaktadır. Postmodernizm ise, bu ayrımları sorunlaştırarak algıyı bulanıklaştırmaktadır. Özellikle gösteren ile gönderge arasındaki ilişkiyi. Yani, temsil ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi sorgulamaktadır (Kref, 2008, s. 11). Bu bulanıklık günümüzde de hala devam etmektedir.

Jale N. Erzen'e göre, bugünkü sanatın perspektifinin genişliğine karşın, modernizmin kendine ait uygarlık ideolojisi, tarihi "eski" ve "yeni" olarak ayırmaktan ibaretti. Oysa "yeni," tarihsel bir çizgide geri dönüş oluşturmaya da, çoğu kez eşzamanlı, ama farklı çizgide olan gerçeklerden beslenmekteydi. Avrupa'nın başatlığını yaptığı Modernizm, bugün, özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, sanata ilişkin olanlar da dâhil olmak üzere, tüm egemen ideolojileri çözmüş durumdadır. Bugün, Altamira ve Lascaux'dan başlayan ve teknoloji yoluyla tekrar *ilkel* törenlere dönen, üst üste katlanan ve yenilenen birçok eski ve artık hemen eskiyen birçok yeni karşımıza

çıkılmaktadır. İnsanları bu katlanma noktasına getiren ise teknolojinin macerasıdır (Erzen, 1991, s. 12).

Bu macera ile bugünkü sanatın nasıl bir noktaya geldiği görülmekte, teknolojinin verdiği nimetleri sonuna kadar kullanan sanatçı, sonu olmayan bir kısır döngünün içerisinde yer almaktadır.

Teknolojinin gelişmesiyle artan üretim her anlamda dünyayı değiştirmiş ve değiştirmeyi de sürdürmektedir. Bu değişim, sanat ortamında da görülmektedir. Sanat tarihinde çok iyi bilinen bir yapıtın, dijital baskısının alınarak, özgünlük tartışmasının, sorgulamasının yapılması gibi. Bu noktada kopyalama, taklit, özgün ve sahte kavramları sanat ortamında bir tartışmaya yol açmıştır. Bu kavramların günlük dilde aynı anlamda kullanıldığı görülmektedir. Oysa her birinin ince bir ayrımı vardır. Kopyalama, asıl yapıtın boyut ve biçimiyle bire bir aynısı anlamındadır. Taklit, belirli bir yapıta öykünerek yapılmış olan çalışmadır. Sahte ise, özgünmüş gibi gösterilen kopya ve taklitlere verilen isimdir (Yılmaz, 2012, s. 187).

İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerika ve Batı kültürü, yeniler ve sonralar ile doludur. Bu dönemde çeşitli tekrar ve kopmalar görülür. Bu kopuş bazı önemli soruları tartışma ortamlarına sokmuştur. Bugünün muhafazakâr eğilimlerini destekleyen arkaik bir sanat biçimine geri dönüş ile alışılmış yöntemlerini değiştirecek kayıp bir sanat modeline geri dönüş arasındaki fark nedir? Tarih kayıtlarına göre kültürel statükoyu destekleyen ya da ona meydan okuyan bir bakış açısı arasındaki fark nedir? Aslında bu geri dönüşler, özellikle yüzyılın sona ermek üzere olduğu, yüzyıl başındaki devrimlerin yapılmamış gibi görüldüğü ve uzun süre önce öldüğü düşünülen oluşumların esrarengiz bir yaşam belirtisiyle kımıldadığı bir dönem olan bugün, çok daha karmaşık hatta zorunludur (Foster, 2009, s. 25).

Sanat tarihinde, birbirini tekrarlayan, kopyalanan, taklit edilen çalışmalar giderek çoğalmaktadır. Bu çalışmaların neye ve kime göre ayrıştığı konusunda hala tartışmalar sürmektedir. Özellikle postmodern dönemde bu yapıtların daha da fazlalaşması bu tartışmaları güncel tutmaktadır. Bazı sanatçılar modern dönemin yüceliğine bir saygı niteliğinde eserler üretmektedirler, örneğin Zümrüt Radau, bazı

sanatçılar ise, konu özgürlüğünün kısıtlamalarından ya da teknolojinin vermiş olduğu olanakları kullanmak istemelerinden dolayı sanat tarihindeki bazı çalışmaları kendi özgün yorumlarıyla tekrar üretmektedirler, örneğin Mike Bidlo gibi.



Resim 3.1. Mike Bidlo, *De Kooning Değildir*, Kağıt Ü. Akrilik, 104x75 cm, 1984 [İnternet 1]



Resim 3.2. Zümrüt Radau, *1503*, 2004 [İnternet 2]

Postmodern durumun abartmaya yönelik doğasında kendine mal etme eğilimleri çok fazladır. Bir sanatçının, bir başka sanatçıya ait olan yapıtının bazı özelliklerini ya da bütününe doğrudan kendi resminde kullanması gibi. Kendine mal etme, özgün, taklit ve telif hakkı krizi ekseninde kendine bir yol bulma çabası içerisindedir. Bu bağlamda sanat yapıtının biricikliğini ve özgünlüğünü sorgular. Bu eğilimdeki bir sanatçı, başka sanatçıların yapıtlarından faydalanırken, o yapıtların bazı kodlarını kullanarak yeniden yapılandırır. Yani, eskinin üzerine yeni bir durum eklemleyerek farklı bir çalışma ortaya çıkartırlar. Postmodernin yapmış olduğu bulanıklaşma tam da bu nokta da başlamaktadır. Kimi sanatçı yapıtın tümünü birebir kullanır, kimi sanatçı biçemlerini kopyalar, kimi sanatçı imgeye sızarak ona gönderme yapar ya da imgeyi birebir alıp farklı anlatım olanakları ararlar. Tüm bunları yaparken de, genellikle sanat tarihindeki önemli kırılma noktalarını oluşturan sanatçılar ve yapıtları seçilmektedir. Bu yapıtlar, Modernist bir tutumla yeniyi aramak adına değil, kullanılan yapıtın taşıdığı kodları kullanarak bağlantılarla yeni bir anlam katmanı oluşturmak ve bir tür hiperyapıt ortaya koymak amacıyla kullanılmışlardır (Koşar, 2012, s. 196-197). Örneğin Fransız ressam Edouard Manet'nin 1863 yılında yapmış olduğu "Olympia" eseri, kendi dönemindeki yerleşik estetik kuralları karşılamamış olması, pek çok sanatçının kendine mal ettiği bir imge olarak sürekli çoğalmasına neden olmuştur.



Resim 3.3. Renee Cox, "Olympia'nın Çocukları, 2011, Dijital Baskı, 134x168 inc [İnternet 3]

Olympia, özellikle de kendilerini Avrupa merkezli ifade biçiminin dışında konumlandıran sanatçılar için başlı başına ilgi çekici bir alıntı konusu haline gelmiştir. Etkisiyle zamana nüfus eden Olympia –bugün- benimsenmiş temsil kavramlarına karşı saldırının bir göstereni işlevi görüyor gibidir. Çerçevesini ırk, cinsellik ve cinsiyet olgularının oluşturduğu bu karşı saldırılar, yerkürenin dört bir yanına ulaşan Batı merkezli görsel kültür sistemlerinin genel olarak dışladıklarını ya da marjinalleştirdiklerini sistem içine almaya yarar. Sözü ettiğimiz sanatçılar, düşsel rol yapma yoluyla Olympia’yı dönüştürür; geleneksel olarak “öteki” olarak ayrı tutulana, kendilerine göndermeyle sergileyip farklı bir gözle temsil etmek için kendi bedenlerini kullanırlar (Antmen, 2014, s. 144).

Tüm bu söylemlerin ardından günümüzde karşımıza çıkan sanatçılar arasında, Jamaika doğumlu Afrikalı-Amerikalı sanatçı Renee Cox (1960-), Nijeryalı sanatçı Rotimi Fani-Kayode (1955-1989), Polonyalı sanatçı Katarzyna Kozyra (1963-) ve Japon sanatçı Yasumasa Morimura (1951-) bulunmaktadır. Bu sanatçılar yapıtlarında farklı kültürel bağlamlarda Batı geleneğinden bağımsız nasıl imge kurmanın ve ne tür değer yargılarının şekillenebileceğinin bir göstergesi olarak karşımıza çıkarlar.

Bu sanatçıların asıl amacı, Avrupa merkezli düşünmeyi, imgeleme kiplerindeki kültürel çerçeveyi yansıtmayı ve bu kiplerin rol değişimi yoluyla nasıl yeniden düşünülebileceğini ortaya koymaktır. Bu bağlamda, bu sanatçılar postmodern estetiğin etrafında bütünleşmektedir. Sonuç olarak, Batı merkezli sanatı ve sanat tarihini, kodları ve imgelerini hem kullanırlar hem de yererler.

Belli bitişler mutlaka yaşanmışsa da mutlak bir kopuş anlamına gelmez. Daha çok bir sentez mantığı taşır. Böyle bir sentezin en temel ögesi modernist epistemolojinin yaşadığı kırılmalar ve ondan uzaklaşmalar olmuştur. Modernizmin doğrusal açılımlarına karşılık, postmodern dönem bu yönelimi yıkmayı tercih etmiştir. Modernizmin geçmişi bütünüyle yadsıyan ve sadece gelecekçi bir yönelimle kendisini bağlayan anlayışı bu dönemde geleneğin yeniden keşfiyle aşılma istenmiştir. Bununla birlikte geleneğin bu dönemde ele alınış biçimi erken modern dönemdeki geleneğe dönük tavırdan ciddi bir farkla ayrılır. Erken dönemin geleneğe dönük anlayışı daha çok geleneğin “püriten” bir anlayışla ele alınmasını öngörürken, bu defa gelenek bir kült olarak ve eklektik bir biçimde sürece dâhil edilmiştir. Dolayısıyla bu dönemi “geleneğe dönüş”ten ya da “geleneğin yeniden keşfinden çok, eklektisizm ve sahiplenme dönemi olarak nitelendirmek daha doğru olacaktır. Bu

oluşumun altında yatan en önemli neden, Hegelci tarih anlayışının sonuna gelinmiş olması ya da hiç değilse bu yönde bir kabulün görülmesidir (Kahraman, 2005, s. 172-173).

Geleneğin yeniden üretimi olarak değerlendirilebilecek uygulamaların düşünsel alt yapısında, sanatın anlamlarına da yönelik bir karşı koyuş sezilir. Bir tür sanatın kült olma kimliğine sekülerleşme ile yanıt verme olarak yorumlanabilecek bu durum, doğrudan bir teoriye dönüşmemiş olsa bile postmodern aklın bir tepki biçimi olduğu söylenebilir. Sanat tarihsel süreç içinde sanatın kutsallık seviyesinde yaratıcılığı ve insanöteliliği anımsatması, ürünün salt anlamı dışında edindiği ‘başyapıt’ değer olgusunun sorgulanarak parçalanması isteğinin de saklı olduğu düşünülebilir. Başka bir deyişle sanat yapıtının biricikliğinin aurasını kullanılmaz hale getiren bir sanat politikası geliştirmek olarak da yorumlamak olasıdır.

3.2. Postmodern Sanatın Kuramsal Gerekçeleri

Postmodern sanatın çok çeşitli biçimlenişinin yanında kültürel alt yapısını oluşturan kuramsal gerekçeleri de mevcuttur. Sadece toplumsal değil, aynı zaman kültürel bir varlık olan sanatı temellendirmek için bu kuramsal gerekçelerin olgunlaşmasını sağlayan birçok düşünür ve olgu vardır.

20. yüzyıl sanatsal oluşumlarının 1980’lerden başlayarak önemli bir dönüşüm içinde olduğu genel olarak kabul edilir. Çünkü aynı dönem toplumsal kuram alanında da önemli kopuşların yaşandığı, farklılaşmaların belirgin hale geldiği bir dönem olmuştur. Kimi sanat tarihçilerine göre ‘postmodern dönemin sanatı’ olarak nitelendirilen bu oluşumlar, yalnız 20. Yüzyıl başında beliren modernist sanatın getirdiği bazı anlayışların kırılmasıyla değil, İkinci Dünya Savaşı sonrasında başlayan belli akımların ötelenmesiyle de kendisini göstermiştir (Kahraman, 2005, s. 172).

Postmodern kuram içerisinde gelişen ve 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan bu belli akımlar, modern sanatın yaşadığı kırılmalardan dolayı ötelenmiş ve postmodern sanatın abartmaya yönelik tavrı tercih edilmeye başlanmıştır. Peki, postmodern sanatın felsefesinde bu abartmaya yönelik tavır nasıldır?

Postmodern felsefede kuralsızlık kural, ilkesizlik bir ilke gibi kabul edilmiştir. Modernizmin bütün felsefi değerleri olan ahlak, hukuk ve estetik postmodernistlere göre, gerçeğe açılan kapılar değildir. İnsanın düşlediği ama erişemediği değerlerdir. Postmodern felsefe herkesin ve her şeyin eleştirilmesi ve her şeye erişilme kapılarının açık olması gerektiğini savunur. Bu nedenle, Foucault'nun deyiimiyle “geçmişî kazarak günümüze aşına olduğumuz şeylere yeni anlamlar yükleme” (Giddens, 2008, s. 152) modern bilginin baskı aracı olmasından kurtulmak anlamını taşımaktadır.

Postmodern felsefeye göre, en hümanist ütopya lar ya da özgürleştirme projeleri aynı zamanda totalleştirici olabilirler. Oysa gelip geçicilik, parçalılık ve çokseslilik kendisinden sonrayı bağlamayıp, geçerliliğini şu anda koruduğu için, baskıcı olamayacaklardır. Bu nedenle, postmodern felsefe, toplumsal dünya imgesi çizmediği gibi, tarihsel sürecin tekil yorumlayıcı sistemine de karşı çıkmıştır.

Postmodernizmin önemli eylem ve söylemleri Modernizmin temel uygulama ve söylemlerinden koparak değil; onlarla bir sonradan ilişki içerisinde gelişir. Hem postmodern sanat hem post-yapısalcı kuram, bu genel sonradan ilişkisinin ötesinde ertelenmiş eylemin ortaya çıkardığı özel sorular geliştirmiştir. Bu sorular; “tekrar”, “farklılık”, “erteleme”, “nedensellik”, “zamansallık” ve “anlatım” üzerine olan sorulardır. Yeni avangardın vurguladığı tekrar ve geri dönüş konularından başka, en çok ilgilendiği konular “zamansallık” ve “metinsellik”tir. Bu konular yalnız mekânsal ve görsel sanata zaman ve metin boyutunun eklenmesi değil, müze bilimciliğin zamansallığı ile kültürel metinlerarasılığın kuramsal değerlendirmesi açısından da önem kazanmıştır. Lacan'ın “sonradan” kavramının ayrıntıları, Althusser'deki nedenselliğin eleştirisi, Foucault'da söylemlerin soykütüksel incelemeleri, Deleuze'de tekrar kavramının algılanışı, Kristeva'nın feminist zamansallığının karmaşıklığı, Derrida'da farklı teriminin oluşturulması söz konusu kavramların önemli tartışmalarını içermektedir. Derrida, tüm kurumlara karşı bu devrin önemli metinlerinden biri olan “*Freud ve Yazma Sahnesi*” metninde “Asıl muamma tam da bu ilk kez düşüncesidir. Böylece ertelenme ta en başında başlar” şeklinde yazar. Avangard için de durum böyledir (Foster, 2009, s. 59-60).

Postmodern bağlamda çoğulcu hareket, çoğulcu siyaset, çok kültürlü sesleniş ve değerler yeni toplumsal ve siyasal davranış biçimlerini de öne çıkarmıştır. Feminist hareket, çevrecilik, anti-nükleer anlayış, etnik kimlik sorunu, cinsel kimlikte özgürlük anlayışı gibi konuların çevresinde toplanan toplumsal hareket ve siyasal duruşlar modernizmin evrensel politikaları karşısında üretilmiş, lokal politikalarlardır. Bu hareketler, farklı yaşam biçimlerini meşrulaştırırken, kimlik politikalarını çoğulcu siyaset anlayışını güçlendirmiştir. Postmodernizmin kalelerinden biri olan Amerika, bu çoğulcu politikaları dünyaya ihraç eden önemli bir kültürel merkeze dönüşmüştür.

J. Baudrillard ve F. Jameson'e göre, göstergenin soyutlanmasının nedeni sermayedir. Baudrillard, "Sermaye, tarihi boyunca kendi radikal eşitlik ve mübadele kanununu yerleştirmek için her bir göndergenin yok olmasına uğraşmıştır" (Baudrillard, 1983, s. 28) sözleriyle aktarırken, Jameson ise bu "yıkımı" "şeyleştirme" kavramıyla açıklığa kavuşturmuştur. Şimdi yaşanan ikinci dönemde (postyapısalcı semiyotik ve postmodernizmde) göstergenin içine nüfuz ederek, göstereni gösterilenden veya uygun anlamından koparma, ayrıştırma çalışmalarını sürdürmektedir (Foster, 2009, s. 110).

Sanat kuramları bağlamında postmodernizm analiz edildiğinde 1970'ler sonrasında gelişen göstergebilimin kültürel eleştiri teorilerinin etkili olduğu görülür. 1980'lerden başlayarak kimlik politikası teorileri postmodernizmi etkileyen önemli düşünsel kaynaklarından biridir. Sanat dünyasının kültürel bir unsur olarak kültürlerarası çatışmada önemini fark eden postmodernler, modernizmin eleştirilerinde bu çatışmayı kullanmışlardır. Yine postmodernizm göstergebilimin metinlerarasılık teorisinden etkilenmiş, karşıtların eş zamanlı ilişkileri sanat ürünlerinde kod çözümleyici olarak kullanılması yöntemlerini kendi uygulamalarında önemli ölçüde deneyimlemişlerdir. Örnekler çoğaldıkça postmodernizmin kuramsal kaynağının yapısalcılık ve post-yapısalcı savlarla güçlendirildiği kolayca görülebilir.

4. POSTMODERN SANATIN ÖLÇÜTLERİ

Postmodern sanatın, pek çok farklı akım ve tekniği içinde barındırmasından dolayı, belli bir biçim özelliğinden söz etmek olanaksızdır. Buna karşın yine de, genel anlamda postmodern sanatı “form ve tarihsel değerlere dönüş” tutumu olan bir eğilim olarak görebiliriz.

Postmodern kavramlar, kapsamlarına aldıkları ve dışarıda bıraktıkları arasında bağ kurmaya çalışırlar. Postmodernist sanatın, en belirgin özelliği, biçimsel norm ve yöntemlerinin çeşitliliğidir. Vurgunun içerikten biçime kayması, gerçekliğin imgeselleşmesi, parçalılığa ve benzetmeye göndermeler, bu özellikler arasında sayılabilmektedir (Sarup, 2004, s. 158). Peki, postmodern sanatın ölçütleri içerisinde postmodern sanatçılar neler yapmıştır?

Postmodern sanatçı, aynı sergisinde farklı üslupları bir arada kullanabildiği gibi, kullandığı çeşitli üslupları serbest bir düş ilişkisi içinde bütünleşebilecek imgeleri de aynı resim içinde toplayabilmektedir. Transavangard sanatçı, ürünlerinde geleceğe yönelik tavrı, geçmişe yönelik özlemini birleştirmiş, tarih kullanımının farklı kapsam ve anlamı içinde yeni bir ‘zaman referansı’ üretebilmiştir. Biçimsel olarak değer yargılarının yok olması, postmodern sanatçıyı, estetik seçime değil, anlam üretimine yönlendirmiştir. Ancak bu tutum, sanat ve sanat olmayan arasında büyük bir belirsizliğe ve eleştirel tavrın çözülmesine yol açmıştır (Erzen, 1991, s. 25).

Postmodern insan ve yaşam tarzı, zamanı ‘şimdi’ içinde sıkıştırırken bir yandan tüm uygarlığın birikimlerinden aldıklarını söz konusu olan şimdi içine depolamaktadır. Bu tutum bir yandan modernizmin zaman kavrayışını eritirken, bir yandan da kendi üretemediği değerleri şimdiye mal ederek kendi eksikliğini bir biçimde tamamlamış gibi davranır. D. Harvey’in sıklıkla değindiği zaman-mekân ilişkisi postmodern sanat eğilimlerinin en etkili araçlarından bir olmuştur.

Örneğin, E. Levinas’ın postmodern zaman kavrayışıyla bağı şimdi ve gündeliği işaret etmesinden kaynaklanır. Geçmiş gerçekliğini yitirmiş zamandır, gelecekse henüz projedir. Var olan varlığını tartıştığımız şey ‘Dasein’dir, yani kendinin önünde

olmak, ya da gündelik zaman içinde benin varlığının hissedilmesi vurgulanır. Bu vurgu postmodern düşüncenin tarihsellikten vazgeçip, tüm zamanların aslında tek bir zaman diliminde algılandığı, o algının da, şimdi ile ilişkili olması düşüncesinde yatar (Levinas, 2011, s. 32-36). Bu düşünde kapsamında en önemli vurgu, “*Zaman nedir?*” sorusunun sorulamayacağına dair olan vurgudur. Dasein *olmak* anlamını taşımakta, ancak bu *olmak* içinde ölçülebilir bir zaman vurgusunun olmadığını savunmaktadır. Dolayısıyla bir Dasein’den söz ediliyorsa olmanın zamanı *şimdi*dir.

Düşünsel bir kurgu olarak görülmeyi bırakan sanal ve kültürün eğitici tarafı olmaktan çıkan sanat, dil olma özelliğini belirsizleştirmiştir. Sanat Deleuze’a göre özel ve düşünsel olan nesnel bir boyuta etki etmez: Ne simgesel bir dizgeye, ne imgesel bir çağrıya, ne hayale indirgenemez, ama düşündüren imgeler üretir. “Herhangi bir imge, içinde duygusuzca gerçekleşecek soyut düşünceler yoktur, bu imgelerle ve onların aracılığıyla var olan somut düşünceler vardır. Bir imge ancak yarattığı düşüncelerle değer kazanır”. İmge, sözel olmayan duyumun mantığını gerektirir, anlamın mantığını değil (Sauvagnarues, 2010, s.30- 31). Her imge, dünyanın gerçekliğinden bir şeyler koparır. Her imgede bir şeyler kaybolur. Sanatın ve sanatsal çekiciliğin sırrı, gerçekliğin izlerini silebilme başarısıyla da açıklanabilir. Sanat bir ikon kırıcı olarak gerçekliğin izlerini silerken, günümüzde bütünüyle yöntemini değiştirmiştir.

İmge, gerçek ya da gerçekdışı bir şey veya olgunun zihindeki tasarımı, dünyaya ilişkin belli bir bilincin görsel yanılsamaları olarak ortaya çıkar. İmgeler asıl dünyayı değil, dünyalardan bir dünya sunar. İmge, gösterilen şeyler değil, bunların temsilleri olarak karşımıza çıkmakta ve yeniden sunulmaktadır. İmgeler sadece kuruntu, arzu, rüya ya da fantezi dünyasında var olabildiği gibi, aynı zamanda bir nesne olarak da vardır. Resim, fotoğraf, film ya da video olsun imgelere baktığımızda gördüğümüz şey insan bilincinin ürünüdür ve insan bilinci de kültür ve tarihin ayrılmaz bir parçasıdır. Bu bağlamda imgeler, belli bir sosyokültürel ortam içerisinde belli bir işlev görmesi için yapılan şeylerdir (Leppert, 2009, s. 16).

Günümüzün sanatçısı artık imgeleri yok ederek değil, görülemeyecek kadar çok imge üreterek, imge bolluğu ile gerçeğin üstünü örtmeyi başarmıştır. İmge artık gerçekliği

tahayyül etmez, çünkü kendisi gerçektir; gerçekliği aşamaz çünkü imge sanal gerçekliktir. Sanal gerçeklikte şeyler kendi aynasını yutmuş gibidir (Baudrillard, 2011, s. 35-37).

Postmodern teknolojiler, postmodern sanatçının imge kullanım stratejilerini önemli ölçüde etkilemiştir. Postmodern sanatçı yalnızca modernizmin imge stratejiyle çatışmamıştır. Günümüz postmodern üretimine sanat dışından çok sayıda bilimsel alanın verileri katılmaktadır. Postmodern, bio-mühendislik, genetik teknolojileri, insan ve makine arasındaki ayrımın eritilmesi vb. çok sayıdaki yeni bilimsel savlar artık sanatçıyı geçmişin kavrayışlarından giderek uzaklaştırıyor. İnsanlar ve kendileri hakkındaki kavramlar değiştikçe imge stratejilerinde hızlı değişimler yaşanıyor. Zamansallığın mekanlaştırılması yeni verilerle bilişsel dünyayı değiştiriyor. Postmodern arayıştaki estetik yöntemler, büyük oranda kültür teorileriyle iletişim içindeyken artık bilim teorileriyle de ortaklıklar kurmak zorunluluğunu duyumsuyor.

4.1. Parodiden Pastişe

Geleneğin yeniden üretimi postmodern düşünürlere göre ayrıştırıldığında önemli kavramlardan biri olan *Pastiş* kavramı ile karşılaşırız. F. Jameson, postmodern dönemdeki eklemleme durumuna bu kavramla açıklık getirmektedir. Modern dönemde, parodi (abartılı eleştiri) ne kadar önemliyse, postmodern dönem içinde pastiş kavramı o kadar önemlidir. Jameson’a göre pastişin, biçimsel yeniliğin artık olanaksızlaştığı bir dünyada bize kalan tek şey olduğunu söyler.

Yeni bir yüzeyselliğin, düzlüğün ve derinliksizliğin ortaya çıktığı postmodern süreçte, öznenin yabancılaşma düşüncesinden öznenin parçalanmasına giden yolda, birey, öznenin yokluğu ve biçimin erişilmez oluşu ile yeni bir pratiğe yol açmıştır. Bu pratik, yaşanan çağdan daha az sorunlu bir zamana geri dönmeyi arzulamıştır (Sarup, 2004, s. 257). Peki, bu yeni pratik yani pastiş tam olarak ne anlama gelmektedir?

Fikirlerin ya da görüşlerin gelişigüzel, karmakarışık, darmadağınık, kolajı andırır biçimde bir araya gelerek oluşturdukları kırkyama şeklindeki çalışmaların bütününe pastiş denmektedir. Pastiş eski-yeni gibi karşıt unsurları bünyesinde barındırarak,

düzenliliği, mantığı ya da simetriyi yadsımakta, çelişki ve karışıklığı yüceltmektedir (Rosenau, 2004, s. 16). Bu tanımdan sonra kolay kolay şimdiye odaklanamayacağımız, tarihsel bir yerimizin olamayacağı ve toplum olarak zamanla ilişkiye geçemeyeceğimiz bir konumda olduğumuz vurgulanmaktadır.

Görsel sanatların diliyle hem parodi hem de pastiş, öykünme ya da diğer biçemlerin taklidi ve özellikle öteki biçemlerin aşırı kullanımları ile ilişkilidir. Bu biçemler birbirinden farklı ve kıyaslanamazlar. Parodi, bu biçemlerin eşsizliğini kendi yararına kullanmakta ve özgün olanı gülünç kılan bir öykünme üretmek için onların tuhafılık ve ayıksılıklarının üzerine gitmektedir. Bu biçemlerin aşırı kullanımları özel doğasını ve insanların normal biçimde konuşma ve yazma biçimleri çerçevesinde onların aşırılık ve ayıksılıklarını gülünç kılmaktadır. Parodinin genel hedefi de tam olarak budur. Bu bağlamda parodinin ardından geriye, modernistlerin gülünç düşürülen biçemlerine karşıt olan bir dilsel kural olduğu duygusu kalmaktadır. Bu durum da, modern biçemlerin doğuşundan bu yana parçalanmaya başladığı, her mesleğin kendine özel bir dil ve kodlar oluşturduğu düşünülürse, geriye biçemsel çeşitlilik ve heterojenlikten başka bir şey kalmayacaktır. Bu durum parodiyi olanıksızlaştırmakta ve pastişi ortaya çıkarmaktadır. Pastiche, özel ya da eşsiz bir biçime öykünme, biçimsel bir maske takma ve ölü bir dilde konuşma demektir (Jameson, 2005, s. 16-17). Bu bağlam içerisinde aşağıdaki R. Connor'un çalışmasını ele alalım.



Resim 4.1. Russell Connor, Alakart Öğle Yemeği, 18"x22", 1986 [İnternet 4]

Her şeyin sonsuz retrospektifi içindeki dönemde resmin bütün hareketleri gelecekte geri çekilip geçmişe kaymış durumdadır. Gönderme, tekrar, simülasyon, pastiş, temellük etme, tüm bu kavramlar günümüz sanatını uzak ya da yakın geçmişe, hatta bugüne ait tüm formları ve eserleri az çok oyuncu, az çok kiç bir yolla temellük etmeye başlamıştır. Connor bu duruma “*modern sanatın kaçırılması*” olarak yorum yapmaktadır. Tüm bu geri dönüş ve tekrarların ironik olması amaçlanmaktadır, fakat bu ironikleşme şeylerin yanılsama kaybından kaynaklanmaktadır. Connor, *Kırda Kahvaltı*’daki çıplak kadını Cezanne’ın *Kâğıt Oynayan Adamlar*’ının üstüne bindirerek aslında kendi kültürü karşısında duyduğu pişmanlığı ve hıncı ironikleştirmiştir (Baudrillard, 2011, s.27-28).

Pastiş kavramı daha çok metinselliği ilgilendirse de aslında resim alanında da kendi gerçekliğini kanıtlamıştır. Postmodern sanatın temel kavramlarından biri olarak anılan pastiş, modern sanatın içerisinde de yer almış ve birçok sanatçı eserlerini kolaj mantığı gibi başka eserleri kullanarak üretimde bulunmuşlardır.

4.2. Simülasyon-izm

Postmodernizm düşünürlerinden J. Baudrillard postmodern dönem içinde sıkça kullanılan, “*simülasyon*” kavramını ortaya atmıştır.

Baudrillard, *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm* adlı kitabında simülasyonu üçe ayırmıştır. Rönesans’tan bu yana, değer yasasındaki değişimlere paralel olarak art arda ortaya çıkan üç simülark düzenini aktarmıştır. “Rönesans’tan sanayi devrimine ‘klasik’ dönemi belirleyen biçim *kopyalama*, sanayileşme dönemine egemen biçim *üretim*, kodun belirlediği güncel evredeyse egemen biçim *simülasyondur*” (Baudrillard, 2008, s. 87). Bu üç düzenin sanat tarihi boyunca aşama aşama kat ettiği yolculuk sayesinde günümüz sanatının yani postmodern sanatın fark edilmeden temelleri atılmış sayılmaktadır.

Baudrillard, 1970’lerde başlayan ve şu an için devam eden taklitçe ve örnekçelerin üçüncü düzeyinde olduğumuzdan bahseder. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra biçimlenen iktidar dizgesinin, Marksçı siyasal ekonomiden, yapısalcı göstergebilime aktarılmakta olduğunu düşünmektedir. Marks’ın *Kapital*’indeki özsel olmayan

bölümlerin yani reklamcılık, medya, enformasyon ve iletişim ağları gibi bölümlerin artık özsel bir alan haline geldiğini vurgulamaktadır. Baudrillard, metaların kullanım değerleri yerine örnekçeler, kodlar, taklitçeler, gösteriler ve taklidin aşırı gerçekçiliğe geçtiğini, insanların dışarıyla olan ilişkisinin azaldığı bir imgeler ve taklitçeler oyununa kendilerini kaptırdıklarını düşünmektedir. Günümüzde geçen bir olayın doğrudan deneyiminin ya da gösterilenin bilgisinin yerini, geçen olayın imgesi ya da göstereninin aldığı bir taklitçeler dünyasında yaşandığından bahsetmektedir. Kısacası Baudrillard, postmodern evrenin her şeyi bir taklitçe kılmaya oldukça eğilimli olduğundan ve bununla birlikte hepimizin belli taklitleri kullandığı ve bu taklitlerin dışında bulunan hiçbir şeyin gerçek olmadığı, taklit edilebilecek hiçbir orijinalin bulunmadığı bir dünyayı tanımlamaktadır (Sarup, 2004, s. 233). Bu dünyada çağımızın getirmiş olduğu bu özellikler sayesinde bağlamlarından koparılmış olguları incelemek ve bu bağlamların asıl kendilerine odaklanmak sonucu çıkmaktadır.

1970’lerde sanatın metinselliğe dönüşü ile birlikte estetik pratik alanın genişlemesi resim ve heykelin disipliner sınırlarını yıkmış, bu süreçte eskilerin yerini yavaş yavaş yeniler almıştır. Postmodern sanat, hem sanat tarihinde hem de kitle kültürüne ait imgeleri manipüle edecek yüzlerce bağlantısız gösteren olarak görme eğilimindedir. 1980’lerin ortasında tüm tür ve tekniklerin gelenekçi biçimde kullanılması nedeniyle, karmaşık tarihsel uygulamalar sanki zamanın dışındaki bir yerdeki statik göstergelere indirgenmiş, geleneksel estetik anlayışın postmodern dönem içinde sürdürüldüğü önemli bir süreçten söz edilmeye başlanmıştır. Foster’a göre, bu dönem içerisindeki resim anlayışı iki ana kola ayrılmıştır. Yeni-Geometri ve Simülasyonizm olarak adlandırılan bu anlayışlar soyut resim geleneğine kendilerine mal edebilecekleri bir hazır-yapıt mağazası gibi davranmaktan kaçınmamışlardır. Örneğin Peter Halley, Ashley Bickerton gibi sanatçıların eserlerinde görüldüğü gibi (Foster, 2009, s. 131-132). Halley, aynı Mondrian gibi yatay ve dikey çizgilerden oluşan kompozisyonlar kurar, fakat bu kompozisyonların tek farkı biçimsel oluşları değil, tekniksel olarak kullanmış olduğu daha canlı ve neon renklerdir.



Resim 4.2. Peter Halley, *Derin Karakter*, 2010, Tuval Üzerine Akrilik, 80x90 cm [İnternet 5]

Kendine mal etme yani temellük etme konusunda soyut sanatın ardıllarının estetik değerleri tüketmesi ve biçimleri bilinçdışı kaynakları algılanabilecek şekilde kullanmayı tercih etmeleri postmodern sanatın bir başka bakış açısından bakmayı gerektirir.

Modern dünyada kendine meydan okuyan bir meta ile karşı karşıya kalan sanat, çıkış yolunu eleştirel bir yâdsıma eylemin de aramamıştır. Çıkış yolunu metanın biçimsel ve fetiş halini almış soyutlamasıyla değişim değeri masalının abartılmasında aramıştır. Nesneye nesneden daha çok benzeyen bir sanat yapıtı, kullanım değerinden de o ölçüde uzaklaşmış olduğu anlamını taşımaktadır (Baudrillard, 2002b, s. 115). Ki bu durumda sanatçıların yapmış olduğu şey kendi dünyalarında evirilen bir oyunun parçalarıymış gibi davranmaktır.

Baudrillard, şimdi yaşadığımız dünyanın bilgisayarlaşma, bilgi-işlem, medya, sibernetik denetim sistemleri ve toplumun simülasyon kodlar ve modeller uyarınca örgütlenmesinin, toplumun örgütleyici ilkesi doğrultusunda üretimin yerini aldığı yeni bir simülasyon çağı olduğunu iddia etmektedir. Nasıl ki modernlik, kodları ve

modelleri endüstri burjuvazisinin denetlediği bir çağsa, postmodern dönemde simülasyonlar çağı modelleri, kodları ve siberetik tarafından yönetilen bir enformasyon ve göstergeler çağı olarak görmek mümkündür (Best-Kellner, 2011, s. 148). Toplumların ve kültürlerin ağında gelişen ve illa ki bu değişimlerin sanatı da etkilediği dönemler söz konusudur. Biz bu çağın yani göstergeler çağının çocukları olarak teknolojinin vermiş olduğu nimetlerden sonuna kadar yararlanmaktayız.

Simülasyon önemsenmeden sanatın dışında tutulabilecek bir güç değildir. Olayların simülasyonu eski kuralcı gözetimler ve medya gösterileriyle birlikte bugün önemli bir toplumsal caydırma yöntemi haline geldiğine göre, olaylar taklit edildiğinde ya da sahte olaylarla değiştirildiğinde benzer etkiyi yaratır veya ideolojik tasvirleri geliştirebilir konumundadır. Baudrillard'ın dediği gibi, “ideoloji sadece göstergelerle gerçeğe ihanet edilmesidir; simülasyon gerçeğin kısa devre yapması ve gösterge tarafından taklit edilmesidir” (Foster, 2009, s. 138) derken göstergeler çağında simülasyonun gerekçelerinin teknolojinin içerisinde düşünmemek gibi bir olasılığının olmadığını kaydetmiştir.

Simülasyon-izm postmodern sanatın önemli ardıllarının habercisi ve göstergeler çağının vazgeçilmez bir kavramı olarak her alanda karşımıza çıkmış ve çıkmaya da devam etmektedir.

4.3. Postprodüksiyon Sanat

Geleneğin yeniden üretimine farklı bir kavramla dâhil olan Nicolas Bourriaud, eklektik bir şekilde yapıt üretme ve tüm kendine mal etme durumlarını nitelemek için, film ve televizyon dünyasından devşirdiği “*postprodüksiyon*” kavramını kullanmaktadır.

1990'lı yıllarda N. Bourriaud, sanat alanında yeni bir açılıma yer vermiş olduğu ‘*İlişkisel Estetik*’ ve ‘*Postprodüksiyon*’ kitaplarını yayımlamıştır. Farklı sanatsal çıkışların yer aldığı bu kitaplarda, postmodern sanat, güncel sanat olarak daha önce deneyimlenen formlardan, eserlerden ve kullanımlardan yola çıkan çalışmaları ele almıştır. Bourriaud, çağdaş sanatlardaki gelişmeleri sosyolojik bir açıdan teknolojinin verdiği olanaklar ve toplumların durumlarıyla kıyas yaparak okumuştur.

Bu bağlam içerisinde de sanatsal etkinliğin formları ve işlevlerinin değişmeyen bir öz içinde olmadığını fakat çağlara ve toplumlara göre evrilen bir oyun olduğundan bahsetmiştir (Akay, 2010, s. 18-19). Bu oyun içerisinde gerçekleşen sanat eserlerinin farklı dokunduğu noktalar vardır. Bir taraftan feminist sanatçılar, bir taraftan daha çok film, video vb. gibi pratikleri kendi oyunlarına çeviren sanatçılar bulunmaktadır. Bütün bu pratiklerin içerisinde kullanılan formları daha yeni pratikler üretmeye nasıl çevirebiliriz?

Postprodüksiyon, üretim sonrası anlamına gelir ve kaydedilmiş materyalle uygulanan bir dizi işlemle ilgisini vurgular. Özellikle, montaj, başka görsel ya da işitsel kaynakların işe dâhil edilmesi, altyazıların kullanımı, ses bindirmeleri ve özel efektler gibi üretim sonrası müdahaleleri kullanmaktadır. Bourriaud'ın postprodüksiyon sanatçısı olarak adlandırdığı bu yeni sanatçı tipini, 1980'lerin sokak kültürünün ürünü olan Dj. kimliğiyle özdeşleştirmiştir. Dj. nasıl ki müziği üretirken kullandığı örnekleme, karıştırma ve yinleme gibi kendine mal etmeyi mümkün kılan teknikleri kullanmışsa, postprodüksiyon sanatçısı da aynı şekilde hem görsel hem işitsel bir kolaj sunmaktadır. Bourriaud kullandığı kavramla aynı adı taşıyan kitabında şöyle der:

Postprodüksiyon terimi altında toplanan ve dünyanın sanatsal kullanımının çeşitli oluşumlarını bir çatı altında bir araya getiren şey, tüketim ve üretim arasındaki sınırların eritilmesidir. [...] Kullanım kültürü ya da etkinlik kültürü olarak adlandırılabilen bu yeni kültür formunda sanat işi, tıpkı kendinden önceki öyküleri geliştiren ya da yeniden yorumlayan bir öykü gibi, birbirine bağlı bir ağın geçici bir varış noktası olarak işlev görür. Her bir sergi bir başka senaryonun içine kapanır; her bir çalışma başka bir programın içine yerleştirilebilir ve çeşitli senaryolarda kullanılabilir. Sanat işi, artık varılan bir nokta değil, sonsuz katkı zincirinin yalnızca bir anıdır” (Bourriaud, 2004, s. 32-33).

Bourriaud, sanat sonsuz katkı zincirlerinin bir anıdır derken, çağımızın sanatın da zaman kavramını sorgulamaya iter. Zaman modern dönemde bir nokta bir oluş o an iken, postmodern dönemde bir sürece, sürecin içerisinde gelişen oyunlara dönüşmüştür.

1990'lı yıllarda çok sayıdaki sanat çalışmaları daha önce var olan çalışmalardan yola çıkılarak yaratılıyor, daha fazla sanatçı başkaları tarafından yapılmış çalışmaları ya da hali hazırdaki kültürel ürünleri yorumluyor, yeniden üretiyor, yeniden sergiliyor

veya kullanıyor durumundadır. Kullanıma hazır işlerin sayısındaki bu artış ve şimdiye değin görmezden gelinen ya da küçümsenen formların sanat dünyasına katılması ile karakterize edilen bu postprodüksiyon sanat, bilgi çağında küresel kültürün hızla yayılan kaosuna bir tepki gibi gözükmektedir. Bu sanatçıların manipüle ettikleri materyaller artık saf ve arı değildir (Bourriaud, 2004, s. 21-22). Örneğin Maurizio Cattelan Zorro'nun Z'sini Lucio Fontana'nın yırtık tuval stiliyle yeniden ürettiği *İsimsiz* adlı çalışması gibi.



Resim 4.3. Maurizio Cattelan, *İsimsiz*, T.Ü. Akrilik, 1996, 40x29 ½ in [İnternet 6]

Bütün bunların ışığında, sanatsal imgelerin postprodüksiyonları artık gündelik yaşam kavramlarını anlamlandırma savıyla dolaşıma sokulmuştur. İzleyici açısından imge, sanatın kodlardan çok, enformatik bilginin kodları olarak tüketilir duruma gelmiştir.

Günümüzde köken ile iz, model ile kopya arasındaki ilişkiyi tersine çevirmiş görünen sanal ortam yanılsamacılığıyla yüz yıllara özgü karışıklığın izlerini sürmekte, onu pekiştirmektedir. Her imge modelin ardında yatan görünün farklı bir göstergesi, başka bir biçimdir; çünkü onların hepsi birbirinin eşidir. Sanal uzam saf bir biçime ulaşmış olduğu için, sanat ile sanat sonrası imge arasındaki ayrımlar da aşılmış görünmektedir (Sayın, 2003, s. 295). Dijital imge üretiminin yaygınlaşması, plastik

sanatların imge üretim kaynaklarının da yeni bir melezleşmeye doğru evrilmesine neden olmuş, sanatsal imgelerin dijital ortamların ana dolaşım nesnesi haline gelmesi, sanatın kültürel ortama yeni katılım biçimini yaratmıştır.

Günümüzde dijital sanat, dijital olarak düzenlenmiş video ve bilgisayar animasyonlarını da kapsayarak sadece bilgisayarla üretilen estetik nesnelerin adı olarak da kullanılmaktadır. Dijital sanat kapsamı, 2008-2010'lardan itibaren internet üzerinden yapılan çalışmaların da eklenmesiyle, üretim-tüketim aşamalarının tamamı dijital ortama aktarılan günümüz uygulamaları sanatçıların yaşadığı yeni sanatsal ortamı oluşturmaktadır. Henüz başlangıç olarak kabul edersek yakın gelecekte üretilen tüm estetik imge ve simgeler internet ortamında üretilip, internet ortamında tüketilerek, internet üzerinden oluşturulmuş sanat izler çevresi yenedünyanın sanatsal kültürel ortamını oluşturacaktır (Farthing, 2012, s. 548-549). Bu bağlamda sorgulanması gereken bir nokta da nesnenin nereye doğru gittiği ve nasıl anlamlandırılması gerektiğidir?

Günümüzde, nesne artık işlevsel değildir, işe yaramaktan çok, sizi test etmeye yarar. Nesnenin nasıl daha önceki nesneyle bir ilişkisi kalmadıysa, iletişim araçlarının ürettiği bilgi ve olguların gerçeklikle ilişkisi kalmamıştır. Hem nesne hem bilgi, bir seçim, bir kurgu, bir çekimin ürünüdürler artık. Kurgu ve kodlama denilen şeyler gerçekten alıcının da aynı sürece uygun bir şekilde kod çözmesini zorunlu kılmaktadır. Her mesaj okumanın kod incelemesinden başka bir şey olmadığı anlaşılmaktadır (Baudrillard, 2002a, s. 99).

Sanal ortam çifte bir varoluşu taklit eden ve kendi ikizliğini bütünleşmiş bir arzu nesnesi olarak ortaya koyan iktidar temsillerinin içinden geçmiş, onlara ikili bir oyun oynamıştır: Ekran karşısında duran özne bir yandan bakarken, diğer yandan, bakılan bir yandan arzularken diğer yandan arzulanan kişidir. İlk bakışta özne, aynı anda iki ayrı yerdedir. Hem görünürlüğün hem görünmezliğin evrenindedir. Görünmezlik ve görülebilirlik aynı simgesel düzenin gerekliliğidir. İlk bakışta yanılarak ve sanal uzamın çifte bir var oluşu taklit edeceği yer de, onun bizatihi kendisine dönüş olduğunu düşünmek mümkündür. Görünürlük de görünmezlik de aynı mekândadır. Ama bu sefer her ikisi de görünür kılınmıştır (Sayın, 2003, s. 290-291). Örneğin

aşağıda görülen Goya'nın İspanya'da yaşamış olduğu dönemi anlatan o ünlü eserinin Yan Pei-Ming tarafından yeniden görünür kılınması gibi.



Resim 4.4. Yan Pei-Ming, *Goya'dan Sonra İdam*, 2008, T. ü. yağlıboya, 280x400.7 cm [İnternet 7]

Postmodern sanatın kullandığı yöntemler bir yandan postmodern teorinin savlarını kanıtlamaya çalışırken büyük oranda da festivaller ve bianeller yoluyla moda yöntemler olarak yaygınlaşmaktadır. Kültür festivalleri artık sanatsal bir gösteri olmaktan çıkıp imajların pazarlandığı bir ortama dönüşürken, çok sayıda ekonomik imaj sanat yoluyla estetize edilerek ikna edici biçimlerde sunumu gerçekleşmektedir. Sanatın dil biçimi değişmekte ve pastiş postprodüksiyon ve simülasyonlar, çok sayıda moda sanat dili olarak güncel sanatın üretim ortamlarında yerini almaktadır.

5. UYGULAMALAR

“Kaçak bir dünyanın taşlaşmış gözlemcileri...”

Edmund Leach

Bu çalışmada geleneğin yeniden üretimi dinamiği içerisinde kendi dünyasını oluşturan araştırmacı, varlığın sınırları içerisindeki yapıp etmelerin bir oyundan ibaret olduğunu düşünmektedir. Bu oyun varlık alanında iki ayağının bastığı yer kadar olan dünyasının büyük bir kısmını oluşturmaktadır. Oyun varlık alanındaki ne bir topluma ne de bir evrene basamak olmuştur, evrenin kavrayışının hiçbir biçimine bağlı olmamış, sadece oynama gerçeğinin eylemi ile çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Peki, dünyasının büyük kısmını oluşturan bu oyun alanı nasıl şekillenmiştir?

5.1. Uygulamalar

Postmodern sanat içerisinde gerçekleşen kendine mal etme sanatı hakkındaki düşünceler tez çalışması boyunca üzerinde düşünülüp tartışılan ve tezin ana çatısını oluşturan olgular bütünü ele almaktadır.

Araştırmacı tarafından gerçekleştirilen 11 çalışma, kendine mal etme sanatı üzerine yapıp ettikleri ve oyun alanındaki varlığının bir kanıtı olarak ortaya çıkan çalışmalardan meydana gelmiştir. Aşağı da görülen çalışma bir fotoğraf ve iki F. Goya eserinin üst üste bindirmelerinden ortaya çıkmıştır. Fotoğraf, Çek fotoğraf sanatçısı J. Saudek’e aittir. Saudek’in fotoğrafları daha çok kurgulanmış kadın figürlerinden oluşmaktadır. Kadın kimliğini farklı kurgu şekilleriyle anlatan fotoğraf sanatçısı, resimsel bir dil kullanarak kadrajlarını belirlemektedir.

Araştırmacı, Goya’nın dönemin İspanya’sını yansıtan iki kadın figürü ve meşhur dev eserini farklı bir yorumla anakronize ederek kendine mal etmeye çalışmıştır. Anakrozim, geçmişteki her hangi bir olay ya da olgunun uyumsuz bir zamanda yeniden üretimi anlamına gelmektedir. Araştırmacı da bu üç eseri günümüze uyarlayarak uyumsuz bir zamanda tek bir çalışma nesnesi olarak aktarmıştır.



Resim 5.1. “İsimsiz” Dijital baskı, 2018, 50x70 cm

Resim 5. 1.’deki görülen bu üç eseri hiçbir şekilde müdahalede bulunmadan oldukları gibi dijital ortamda bir araya getiren araştırmacı, Baudrillard’ın imge fazlalığının imgeleri görünmez hale getirdiği savından yola çıkarak gerçekleştirmiştir.

Araştırmacı sanat tarihinde yer alan eserlerin bazılarını bağlamlarından kopararak, aynı Duchamp’ın hazır nesneleri bağlamından kopardığı gibi, sanat eserlerine sanat nesnesi gibi bakmaya başlamıştır. Daha önceki çalışmalarında kullanmış olduğu küçük figürleri, seçmiş olduğu sanat nesnelerine yerleştirerek oyun alanını genişletmeye başlayan araştırmacı, aynı zamanda ataerkil yapıyı eleştirmiştir. Tek tipleşmekte olan toplumun kurmuş olduğu bu yapıyı ironik bir şekilde çalışmalarında kullanmıştır. C. D. Friedrich’in “*Sisin Önünde Uzun Yürüyüş*” adlı eserinin farklı bir yansımasını açımlayan araştırmacı, sanatçının figüründen çok uzak bir tek tipleşmiş ve bize yani izler çerçeveye bakan bir figürle yer değiştirmiştir. Sanatı bir oyun alanı gibi düşünen araştırmacı bu anakronizmle birlikte, Friedrich’in eserindeki mistik havayı bozmuş, gündelik kaygıların içerisinde yer alan kimlik problemini gözler önüne sermiştir.



Resim 5.2. “İsimsiz” tuval üzerine karışık teknik, 2018,50x100 cm

Bu küçük figürlerin siyah-beyaz olması, boşluğun içerisindeki dünya da küçük bir şekilde yerleştirilmeleri, hem konu açısından hem de teknik olarak araştırmacının tercihi doğrultusundadır. Peki, bu doğrultular çerçevesinde araştırmacının bütün çalışmalarında yer alan boşluk duygusunun açılımları nelerdir?

Boşluk bize dünyalardan bir dünya sunar. Görünür kılınan, fakat hacim ve kütle olarak varlığın içinde ağırlığın küçük bir parçasında dokunduğumuz hayatlar vardır. Boşluk bu hayatların görünür kılındığı oyun alanına dâhildir. Gündelik hayatın vazgeçilmezi olan görsellik her adımımızda karşımızda ve oyun alanındadır. Boşluk, görsellik ve gösteri eksenindeki kısır döngünün içerisindeki var oluşsal duygunun karşıtlığı ile ortaya çıkan çalışmaların çoğunda yer alanmaktadır. Görsellik ve gösteri G. Debord’a göre bir imajlar toplamı değildir. İmajların dolayımından geçen kişilerde var olan toplumsal bir ilişkidir. Günümüz toplumunda bu kadar çok aşırı görsellik ve gösteri varken, bir tuvalin içine yerleştirilmiş bu görsellik neden daha az olmasın.

Bazı sanatçıların yapıtlarının farklı imgelerini veya asıllarından yola çıkarak bağlamlarını değiştiren araştırmacı, boşluğun vermiş olduğu dinginliği çalışmalarında yansıtmaya çalışmıştır. Magritte’in çalışmalarındaki gerçeküstücülük algısından etkilenen ve bu etkiyi kendi oyun alanında kullanan araştırmacı için önemli olan *duygudur*. Duygu sadece bireyin ruhu ile ilgili değildir, toplumun,

kültürün ve bireyin yaşayış tarzının yansımasıdır aynı zamanda. Bu yansıma ile dünyaya bakar, görünmeyi görünür kılmaya çalışırız.



Resim 5.3. “İsimsiz” tuval üzerine karışık teknik, 2018,50x100 cm

Postmodern sanat nasıl ki biçimsel durumların ve yöntemlerin çeşitliliğini yansıtıyorsa, araştırmacının yapmış olduğu çalışmalarda da bu biçim ve yöntem değişiklikleri vurgulanmaya çalışılmış ve aynı zamanda bu vurgunun sonuçlarından çıkarımlar yapılmıştır. Peki, bu çıkarımlar nelerdir? Modern sanattın tinselliği, yüce ve saflığı vardı, oysa günümüz sanatında yani postmodern sanat dediğimiz mecra da bu tinsellik, yüce ve saflık ikinci hatta üçüncü olgularla yani gündelik olanla bütünleşmiştir. Modern dönemdeki sanatın biricikliği postmodern sanatta kaybolmuştur. Kaybolan biricikliğin yerini teknolojinin vermiş olduğu nimetler kullanılarak yeniden üretilmeye başlanan eskiler ve hemen eskiyen yeni üretimler almıştır. Bu nokta da sanatın tinselliği, saflığı ve yüceliğini sorgulayan araştırmacıya göre, duygu ve tutku olmadan bir sanat eserinin çalışlamayacağı ve bütün bunların ışığında asıl sorgulanması gereken noktanın her şeyin tüketilmiş olduğu dünya da kaybolan sanat mı yoksa sanatçı mı sorularına verilecek cevaplardır. Bu kaygılar elbette bütün sanat ve sanatçılar dünyasında sorgulanan konulardır. Zaman bu kaygıların ışığında akıp giderken, araştırmacının bir başka problemi tuval alanındaki yersiz yurtsuzlaşma ve zaman-mekân kayması olmuştur. Yersiz yurtsuzlaşma daha çok sosyoloji alanında kullanılan bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır, fakat araştırmacı sanat alanında da kullanılmasında bir sakınca olduğunu görmemektedir.

Küçük figürlerin yer aldığı çalışmalarında çeşitli ve aynı zamanda tek tip olan bu figürlerin durağan halleri ve nereye ait oldukları bilmemektedir. Zaman ve mekân algısı boşluğun içerisindeki dünyanın bir anıdır.



Resim 5.4. “İsimsiz” tuval üzerine karışık teknik, 2018,60x120 cm

Disiplinler arasılığın iç içe geçtiği günümüz sanatında farklı sanat dallarındaki etkileşim sanat tarihi boyunca hep varlığını sürdürmüştür. Özellikle fotoğraf sanatından yararlanan araştırmacı, önde gelen belgesel fotoğrafçısı J. Koudelka’nın imgelerinden alıntılar yaparak kendi oyun dünyasındaki boşluklara yerleştirmiştir. Fotoğrafik imge, resimsel bir imgeye dönüştürülürken, belgesel fotoğrafın anlık görüntü yelpazesi zaman akışından koparılıp, tekilleştirilip, sonrası düşünülmeyecek biçimde dondurulmuş, imgeler, boşluk içinde yok olmamış, tersine boşluğun içinde beliren mitolojik bir güce dönüşmüşlerdir.

Fotoğrafın izleyiciye sağladığı bir sonraki an beklentisini yok etmiş olan araştırmacı, bir kez daha benzeriyle karşılaşılmayacak resimsel bir imgeye dönüştürmüştür. Resim 5. 5. ve Resim 5. 6.’daki çalışmalarda görüldüğü gibi.

Kendine mal etme sanatı çerçevesinde gelişen kavramlar ve olgular doğrultusunda denemeler gerçekleştiren araştırmacı, postmodern sanatta karşımıza çıkan rastlantısallığı çalışmalarında vurgulamış, sürece dâhil olan sanatsal imgeleri gelişmiş güzel seçip tuvale yerleştirmiştir.



Resim 5.5. “*Hissiz*”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2016, 50x100 cm



Resim 5.6. “*İsimsiz*”, Dijital Baskı, 2018, 35x24,75 cm

Bütün bu çerçeveler ışığında gerçekleşen çalışmaların uygulama sürecinde ortaya çıkan rastlantısallık farklı kompozisyon çalışmalarının gerçekleşmesine neden olmuştur. Rastlantısallığın vermiş olduğu duygu ile ortaya çıkan çalışmaların bazılarında klasik dönemle modern dönemi bir araya getirmiş ve boşluğun içerisinde bir noktada varlıklarını yeniden ortaya çıkartmıştır. Araştırmacı bütün bunları

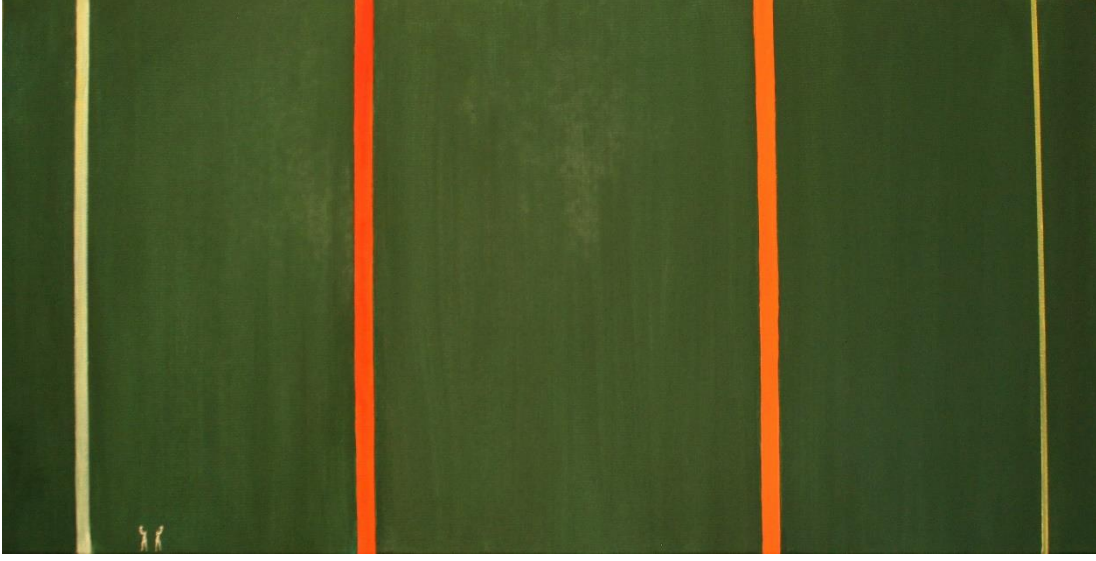
yaparken de yine ironik bir bağ çerçevesinde çalışmalar üretmiştir, farklı dönemlerin farklı imgeleri ile eklektik kompozisyonlar ortaya çıkartmıştır.



Resim 5.7. “İsimsiz” tuval üzerine karışık teknik, 2018,50x100 cm

Sanatın iletişimselliği onun bir dil olma olgusuna tekabül etmektedir. Kurulan çatı, altındaki anlam, izler çevrenin aldıkları ve bütün sanatın temelini oluşturan durumlar çerçevesinde üretilen çalışmalar, araştırmacının varlık alanlarından bir yansımadır. Bu yansımalar ışığında üretilen çalışmaların doğasında postmodern sanat anlayışının göstergeleri bulunmaktadır. Gösteren, gösterilen ve göndergenin rollerinin ekseninde gelişen üretimler doğrultusunda görünür kılınan çalışmaların bir başka problemi de özgünlük ve kitleliliğin yan yana getirilmiş olmasıdır. Bu yan yanalık postmodern sanatın özellikleri arasında yer almaktadır. Örneğin soyut dışavurumcu B. Newman’dan alıntılanırılan Resim 5. 8.’deki çalışmada resmin sadece renkselliği değiştirilerek iki aynı figürün duruşları yansıtılmıştır. Araştırmacı, sanatçının derin renk alanlarını ve boşluğu kendine mal etmiştir.

Postmodern dönem içerisinde evirilen kavramlardan biri olan simülasyon, gerçekliğin yerine geçen bir kopya veya daha basit bir şekilde anlatmaya çalışırsak bir imitasyon anlamını taşımaktadır. Bu imitasyon veya kopya şekli, aynı bir cola şişesinin biçiminin ilk örneğinin olmadığı ve hepsinin aslında birbirinin kopyası olması gerçeği ile bugünkü sanatın varlığını oluşturmaktadır.



Resim 5.8. “İsimsiz” tuval üzerine karışık teknik, 2018,50x100 cm

İtalyan sanatçı G. Morandi yaşamış olduğu dönemde yapmış olduğu natürmortların birbirini tekrar etmiş olduğunu elbette biliyordur. Fakat önemli olan sanatçının bu tekrarlarında yer alan yapısal nesne çözümlemeleri mesajdan arındırılmış, renk-mekân, kitle-mekân ilişkisinin görsel yansımalarıdır. Bu eserler, ne somut gerçeklikle ne de doğrudan kavramsal önermelerle ilişkili değildir. Aynı nesneler farklı resimlerde defalarca kullanılırken, nesne her resimde bir kez daha ilk defa görülen bir nesneymiş gibi, gözlemlenmiştir. Araştırmacı, Morandi’nin natürmortlarında ele aldığı bu tekrar nesnelerinden olan bir şişeyi, anonim bir hazır forma dönüştürmüş, aynı simülasyon mantığı gibi şişeyi defalarca kopya ederek, hangisinin gerçek olduğunu sorgulayan bir çalışma ortaya çıkartmıştır. Resim 5. 9. ‘daki bu çalışma, tez çalışmasında bahsettiğimiz kopyalama, üretim ve en sonunda simülasyon çağının bir göstergesi olarak yansıtılmaktadır.

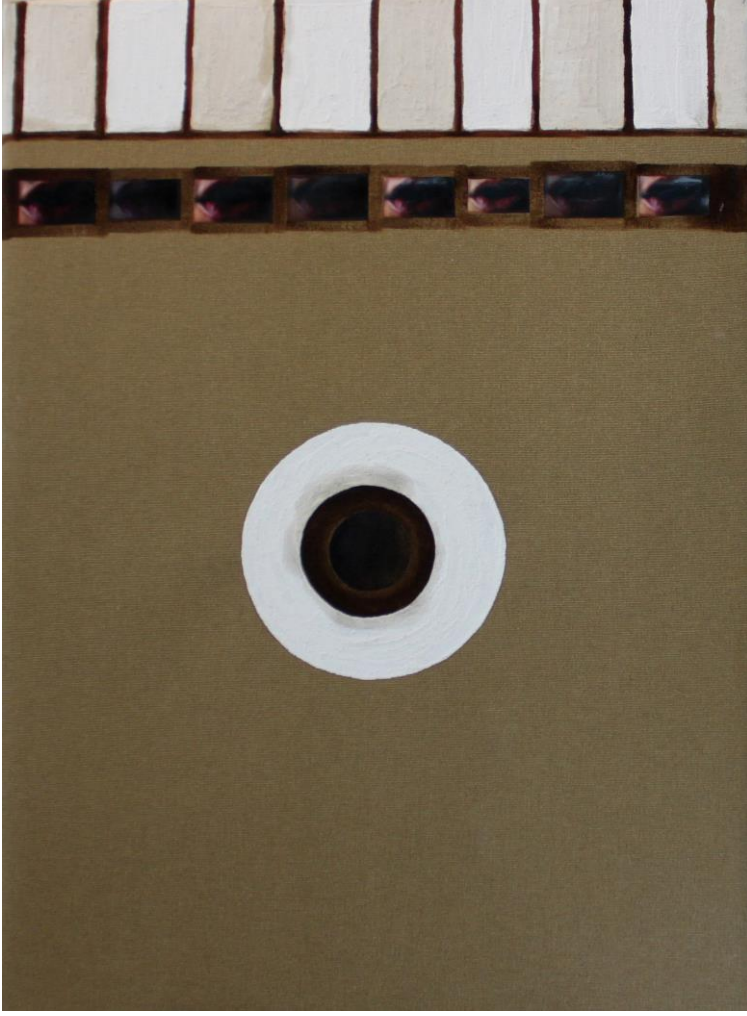
Oyun alanındaki varlık alanları bireylerin yapıp ettikleri eylemler sayesinde genişler ve bu genişlemeler sayesinde sanat, N. Luhmann’ın dediği gibi, kendi kendini üretir.



Resim 5.9. “İsimsiz” tuval üzerine yağlıboya, 2018,50x100 cm

Kendi kendini üreten sanat, postmodern dönemde gündelik gerçeklerin bir yansıması gibidir. Araştırmacı, Amerikan soyut dışavurumcularında olan Jasper Johns’un 1955 yılında yapmış olduğu *Dört Yüzlü Hedef* adlı eserini farklı bir oyun alanında yorumlamıştır. Sanatçının bu bahsedilen eseri aynı Luhmann’ın dediği şekilde kendi kendini ürettiği bir nokta da oyunun içerisine dâhil edilmiştir. Johns’un bazı eserlerinde görülen alçı kalıplarının yerine fotoğraf yerleştirerek üç boyutlu bir eseri iki boyutluya taşıyan araştırmacı, hedef tahtasında insanın en önemli organlarından bir olan göz formunu kullanmış, bakılan değil, bakan olmayı tercih etmiştir. Resim 5. 10. ‘daki çalışmada görüldüğü gibi.

İzler çerçevenin görüş açısının farklı durduğu sanat nesneleri karşısında bir anlam araması ve anlamın altındaki duygu karmaşasını dışa vurması çok olağan bir durumdur. İnsan neden resim yapar? Bir yazarın bir problem dâhilinde anlattığı kaygılarını, kullandığı kalemi, yarattığı kahramanları ve kitaba sıkıştırdığı bütün kelimeleri, cümleleri gibi, araştırmacı da çalışmalarındaki birer sanat nesnesi olan imgeleri hapsedmiş, ucu bucağı olmayan konu bütünlüklerini tuvallerinin ebatları kadar var etmeye çalışmıştır. Araştırmacı bütün bunların ışığında eylerken, Bourriaud’un dediği gibi, sonsuz katkı zincirlerinin bir anını bencilce paylaşmıştır. Bu bencilce olan yaklaşımının doğru açılımı, yeryüzündeki bireylerin daha doğrusu sanatçıların yapıp ettikleri dünya meselelerinin yanında küçük bir parça da olsa, sanatın bir anlam arayışının varlığını kanıtlamak olmuştur.



Resim 5.10. “İsimsiz” tuval üzerine karışık teknik, 2018,50x70 cm

Anlam arayışları çerçevesinde dünyaya açılan o kadar çok pencere vardır ki, bu pencerelerin her biri farklı dokunuşlara ve düşüncelere açılmaktadır. Bu dokunuşlar ve düşünceler çerçevesinde, 1980’lerden sonra Amerika’da ortaya çıkan Yeni-Geometri resim anlayışı doğrultusunda analitik soyutlamalar yapan Brice Marden, ezberlenen estetik anlayışından uzak üretimleri yer almaktadır. Resim 5.11.’de görülen çalışmanın zemini Marden’in 2015 yılında yaptığı *Yaz Meydanı* adlı eserinin birebir kopyasını oluşturmaktadır. Araştırmacının bu çalışması ebat olarak farklı, fakat renksel anlamda aynıdır. Kendi oyun alanındaki farkındalığı yaratmak amaçlı bir pencere imgesi yerleştiren araştırmacının problemi, bütün çalışmalarında dile getirdiği gibi, görünmeyeni görünür kılmak olmuştur.



Resim 5.11. “İsimsiz” tuval üzerine yağlıboya, 2018,50x100 cm

Bağlamın içerisinde görünmeyeni görünür kılmak. Bütün mesele burada. Postmodern dönem ve sanatında gerçekleşen bu olası durumlar araştırmacı tarafından sorgulanmıştır. Sorgulanan bağlam kopuşları, imgelerin imge içerisinde oynamaları ve oyun alanındaki bütün bu çalışmalarının alt yapısını oluşturan kendine mal etme durumu ışığında ufak dokunuşlar ortaya çıkaran araştırmacı, varlık alanındaki bastığı yer kadar olan dünyasının yansımalarını gerçekleştirmiştir. Bütün bu olası durumlardan sonra, günümüz sanatında her şeyin evirildiği oyun alanları kendi kendini üreten bir sanat sürecinde halen devam etmektedir. Bu süreçler postmodern sonrası dönemin varlığının başlangıcını oluşturmakta veya gelişmesine yol açmaktadır.

6. SONUÇ

Tez çalışması büyük ölçüde postmodern eğilimlerin yöntemlerini anlamaya ve sorgulamaya yönelik olduğu için, uygulama ve denemelerin kapsamı, bu sorgulamanın görsel yansımaları biçimindedir. Araştırmacı, tez çalışmasının öncesinde de resim çalışmalarında kullandığı bazı yöntemlerin postmodern eğilimlerle örtüşecek özelliklerinin bulunduğunu fark etmiştir. Genel sanat ortamında, çok sayıda anti-postmodernist görüşler yaygın olmasına karşın; söz konusu örtüşmeden ve benzeşmeden endişe duyulmaksızın bilimsel yöntemlerle postmodern sanatçıların yöntemleri anlaşılacak istenmiştir. Çalışmaların bir postmodern öykünmesi olarak değil, benzer yöntemlerin postmodern ideolojiye bütünüyle sadakat göstermeksizin de sanatçılar tarafından kullanılabileceği gözlenmiştir.

Postmodern eğilimlerin, eleştirel yaklaşımlarında benzer yöntemler kullanılarak gerçekleştirilebileceği araştırmacı tarafından kabul edilmektedir. Ancak, bütünüyle tez çalışmasının ve uygulamalarının tamamı sanattaki postmodern eğilimleri eleştirmeye ya da karşı tez oluşturacak biçimde çürütmeye yönelik bir çaba izlenmemiştir.

Tez çalışmasında yer alan uygulamalar deneme niteliğindedir ve postmodern yöntemlerin bir kısmı bu denemelerde uygulanmıştır. Bu söylemin sıralamalarında yer alan eklektisizm, parodi, pastiş, anakronizm, ironi ve üslup melezliği uygulama çalışmalarında sıklıkla başvuru yöntem özellikleri olmuştur. Bu yöntemler uygulanırken belirli bir dizge kullanılmamış, her resim denemesi kendi içinde gündelik hayatı sınamak istemiştir.

Tez çalışmasında yer alan resim denemelerinin bazılarında Jameson'ın değindiği zaman-mekân krizi, görülebilir düzleme çıkarılmıştır. Tuval boyutları ile orantılandırıldığında mekân, alışılmış alanlarda kullanılmayıp büyük ölçüde boşluğun içinde kaybolmayla yüz yüze gelmiş nesne ve figürlerle ironik bir yitiriliş vurgulanmıştır.

Tüm resim denemelerinde zaman-mekân sıkışması ya da başka bir deyişle, zaman ve mekânın kaydırılması, salt izleyiciyi şaşırtmak ya da ona ironik bir oyun oynamak amaçlanmamıştır. Tersine, günümüzde evreni kavrayışımızın zaman ve mekân açısından büyük değişime uğraması ve bu değişimin, geçmişin güvenilir somut zaman ve mekân algısından kopuşu, sanatçının ilgilendiği ana sorunsal olmuştur.

E. Levinas'ın modern sonrası dünyanın algılanışında geliştirdiği Daseine önermesi araştırmacının ilgisini çekmiş, 'orada olan' anlamının ölçülebilir zaman vurgusunun geçersizliğini araştırmacı açısından güçlendirmiştir. Çünkü öznenin orada olduğu an'dan başlayarak var olan vardır. Öznenin olmadığı dün ve yarında var olanın olup olmadığı kuşkuludur. Bu bakış açısıyla denemelere bakıldığında herhangi bir sanatçının tuvalinde kullandığı imge, özne gördüğü anda var olur ve özne o imgeyi anlamlandırdığı şimdi içinde öznenin şimdiki algısı içinde var olma şansı bulacaktır.

Araştırmacı denemelerini bu zaman-mekân kaymasının yarattığı kriz içinde Daseine önermesiyle sonlandırmış ve her imge bugünün var olanı olarak resim denemelerinde yer almıştır. Ancak bu açıklamadaki paradoks, resim denemelerine her yeni bakan için tekrarlandığında, denemeler sonsuz şimdiyi yaratacak kaynak nesneler olarak görülebilir. İmgenin zaman-mekân kapsamında düzenlenişinin kurgusallığı tüm resim denemelerinde dikkate alınmış, özellikle postmodernizmin zaman-mekân sıkışmasını duyumsatan çabasının nedenselliğine yanıt bulunmaya çalışılmıştır.

Postmodern sanatın imge stratejilerine önemli ölçüde teknik kolaylık sağlayan dijital görüntü elde etme yöntemi, bilgisayar teknolojisindeki hızlı ilerlemeyle dijital görüntünün yeniden betimlenmeden doğrudan sanat ürünü olarak üretimi gerçekleşmiştir. Modernist dönemin son bölümünde fotoğraf teknolojisinin resim sanatına yaptığı katkılardan öte, dijital teknoloji sanatın doğrudan anlatım dili olmuştur.

Analizi yapılan deneysel uygulamaların ışığında; postmodern teorilerin düşüncelerinde yer alan tasarım yöntemlerinin sonsuz sayıda çoğaltılarak denenebileceği görülmüştür. Kurationsızlığın ve sanat ürününde kalıcı değer kriterlerinin geçersizliği söz konusu olduğunda, görüntü dünyasında çok sayıda

uygulama yer değiştirerek resimsel kimliğe ulaştırılabilmektedir. Her deneme üzerinde postmodern çözümlene yapıldıktan sonra yeni bir denemeye olanak hazırlayacak sorular açmaktadır.

Denemeler sonucu elde edilen resimlerin sanat mı? değil mi? sorusuyla yüzleşmesi postmodern teori açısından beklenmeyen bir durumdur. Modernist çerçevede görüntülerle sürdürölen bir oyun gibi düşünölebilecek süreç sanatsal bir değerle anlamlandırılmayabilir. Bu karşıt iki duruş resim sanatı bağlamında şu sorunun yeniden sorulmasına neden olmalıdır: Sanat yeniden tanımlanmaya gereksinim duyan yaratıcı bir edim alanı mıdır? Sanat özü gereği her dönem bir önceki dönemi reddedecek yenilik arayışına girer. Postmodern süreçte acaba bu dönemlerden biri midir? “Sanatın sonu” teorileri üzerinden geçen zaman sürecinde büyük oranda çürütöldüyse sanatın küreselleşmenin de etkisiyle geldiği noktada elinde bulundurduğu estetik değerlerde neyi savunur durumdadır? Bu sorulara yanıt arayacak yeni araştırmalar kuşkusuz yapılacaktır. Araştırmacı da bu tez çalışmasında başlangıçta bu soruları kendisine sormuş olmakla birlikte bütünüyle kesinleştirilmiş yanıtlara ulaşmamıştır. Ancak ulaşılabilmesinin de sürecin devam ettiği günümüzde olası olmadığı görüşüne varılmıştır. Tez çalışmasının yalınlaştırarak sunduğu veriler daha önce yapılmış çok sayıdaki araştırmayla tutarlılık içinde olmakla birlikte, durumun sanatçı cephesinden uygulama alanında denenmesi açısından özgönlük içermektedir.

Sanat tarihi ve sanat eleştirileri bağlamında sürmesi beklenen tartişmaların yansıması geniş bir ileri düzey çalışmanın konusunu oluşturabilir. Ancak bu çalışmanın disiplinlerarası nitelikte kolektif araştırma yöntemiyle geręekleřtirilmesi yukarıda sorulan soruların ulaşacağı yanıtlarda daha sağlıklı bir yol izlenmesini sağlayabilir. Çünkü ne sanat dallarının birbiri arasında ne de postmodern teorilerinin birbirleri arasında kolektif bir tartişma zemini bugüne değin oluşturulmamıştır. Özellikle küreselleşme sürecinin de eklemelenmesiyle içinde yaşadığımız dünyayı sanatsal dille betimlemek zor ve karmaşık bir sürece dönuşmüştür.

Modernizm ve postmodernizm tartişmalarının sürdürdüğü günümüzde bütünüyle postmodernizmin sonuçlanmış bir durum ve dönemi kapsamadığı görölmüş,

tartışmaların büyük ölçüde Modernist ve postmodernist taraftarlar açısından üretilen yeni dayanaklarla, özellikle küreselleşme kavramının da eklemlenmesiyle yeni boyutlar kazanarak sürdürüleceği görülmüştür. Günümüzde postmodern sonrası üzerine geliştirilen kuramsal tartışmalarda da postmodern sürecin küreselleşmeyle güçlenerek dönüştüğünü savunan düşüncelere sıklıkla rastlanmaktadır. Elde edilen verilerde uygarlığın geline noktasında modern, postmodern ve küreselleşmenin aynı potada ayrı ayrı savlarla aynı sanat evreninde varolmayı birkaç onlu yıl daha sürdüreceği sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

- Adorno, T.W. (2009). *Kültür Endüstrisi* (Çev. N. Ülner, M. Tüzel, E. Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akay, A. (2010). *Postmodernizmin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımları*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2014). *Kimlikli Bedenler*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun, A. (2012). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2013). *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Barnard, M. (2010). *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür* (Çev. G. Korkmaz). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Barrent, T. (2014). *Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak* (Çev. G. Metin). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Baudelaire, C. (2003). *Modern Hayatın Ressamı*, (Çev. A. Berktaş). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2002a). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm* (Çev. O. Adanır). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2002b). *Çaresiz Stratejiler* (Çev. O. Adanır). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2011). *Sanat Komplosu* (Çev. E. Gen, I. Ergüden). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2014). *Simülakrlar ve Simülasyon* (Çev. O. Adanır). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Best, S.-Kellner, D. (2011). *Postmodern Teori* (Çev. M. Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bourriaud, N. (2004). *Postprodüksiyon* (Çev. N.Saybaşıllı). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik* (Çev. S. Özen). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bürger, P. (2007). *Avangard Kuramı* (Çev. Erol Özbek). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cevizci, A. (2012). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.
- Çetin, H. (2003). Gelenek ve Değişim Arasındaki Kriz: Türk Modernleşmesi. *Doğu-Batı Dergisi*, 25, 11-41.

- Danto, A. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra*. (Çev. Z. Demirsü). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Erzen, J. N. (1991). “Modernizm Sonrası Sanat”, *Çağdaş Düşünce ve Sanat*, İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayınları.
- Erzen, J.N. (2011). *Çoğul Estetik*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Farthing, S. (2014). *Sanatın Tün Öyküsü* (Çev. G. Aldoğan-F. Candil Çulcu). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Featherstone, M. (2013). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü* (Çev. M. Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü* (Çev. E. Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları .
- Foster, H.(2004). *Tasarım ve Suç* (Çev. E. Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Foucault, M. (1993). *Bu Bir Pipo Değildir* (Çev. S. Hilav). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Giddens, A. (2008). *Sosyoloji* (Çev. C. Güzel). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Giddens, A. (2012). *Modernliğin Sonuçları* (Çev. E. Kuşdil). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gombrich, E.H. (2004). *Sanatın Öyküsü* (Çev. E. Erduran ve Ö. Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Greenberg, C. (2011). Modernist Resim. C. Harrison.ve P. Wood (Editörler). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (Çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları.
- Harrison, C.- Wood, P. (2011). *Sanat ve Kuram* (Çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları.
- Harvey, D. (1993). Postmodernizme Bir Bakış. *Birikim Dergisi*, 49, 55.
- Harvey, D. (2006). *Postmodernliğin Durumu* (Çev. S. Savran). İstanbul: Metis Yayınları.
- Harvey, D. (2011). *Umut Mekânları* (Çev. Z.Gambetti). İstanbul: Metis Yayınları.
- Heartney, E.(2008). *Art and Today*. New York: Phaidon Yayıncılık.
- Hicks, A. (2015). *Küresel Sanat Pusulası* (Çev. D. Şendil, M. Haydaoğlu, S. Evren). Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.
- Hodge, S. (2013). *Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz*, (Çev. F. Candil Çulcu-G.Metim). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

- Jameson, F. (1990). *Postmodernizm* (Çev. N. Zekâ). İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Jameson, F. (2011). *Postmodernizm Ya Da Kapitalizmin Kültürel Mantiğı* (Çev. N. Plümer, A.Gölcü). Ankara: Nirengi Kitap.
- Jameson, F.(2005). *Kültürel Dönemeç* (Çev. K. İnal). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Kahraman, H.B. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler ve Öteleri*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Koşar, D. C. (2012), Sahiplenmenin Dayanılmaz Hafifliği ve Duchamp. M. Yılmaz (Hazırlayan). *Sanatın Günceli, Güncelin Sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınevi
- Kreft, L. (2011). *Sanat/Siyaset* (Çev. M. Tüzel, E. Gen, E. Soğancılar, H. Barışcan, N. Gürbilek, S. Yücesoy, U. Kılıç, E. Zeybekoğlu). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu* (Çev. Y. Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamanın Görüntüsü* (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Levinas, E. (2011). *Tanrı, Ölüm ve Zaman* (Çev. I. Ergüden). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Lyotard, J. F. (2000). *Postmodern Durum* (Çev. A. Çiğdem). Ankara: Vadi Yayınları.
- Murray, C. (2009). *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar* (Çev. Suğra Öncü). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ranciere, J. (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu* (Çev. A. U. Kılıç). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Rosenau, P. M. (2004). *Post-modernizm ve Toplum Bilimleri* (Çev. T. Birkan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- Sarup, M. (2004). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm* (Çev. A. Güçlü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Sauvagnargues, A. (2010). *Deleuze ve Sanat* (Çev. N. Sarıca). Ankara: De Ki Yayıncılık.
- Shiner, L. (2013). *Sanatın İcadı* (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Şahiner, R. (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Tunalı, İ. (2013). *Yeni Bir Aydınlanmaya Doğru*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yılmaz, M. (2012). *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

İnternet 1:

<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fpaddle8.com%2Fwork%2Fmike-bidlo%2F118583-not-de-kooning&date=2018-03-29> adresinden 07 Mart 2018’de alınmıştır.

İnternet 2: Zümrüt, Y.R. Özgeçmiş.

<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.damnmagazine.net%2F2017%2F08%2F17%2Fpeter-halley%2F&date=2017-11-28>, adresinden 21 Aralık 2016’da alınmıştır.

İnternet 3:

http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.womenartists.info%2Frenée-cox%3Flightbox%3Dimage_15wz&date=2018-03-29 adresinden 7 Mart 2018’de alınmıştır.

İnternet 4: <http://re-mito.blogspot.com.tr/2010/08/russell-connor.html> adresinden 7 Mart 2018’de alınmıştır.

İnternet 5: Galvan, C.G. (2017). Peter Halley explains how his colourful installations signify the digital system that is closing in on us more and more. <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fsanatkaravani.com%2Fhazir-yapim-sanat-eserleri-marcel-duchamp%2F&date=2017-11-28> adresinden 21 Eylül 2017’de alınmıştır.

İnternet 6:

<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.artnet.com%2FMagazine%2Fnews%2Frobinson%2Frobinson5-18-2.asp&date=2018-03-29> adresinden 7 Mart 2018’de alınmıştır.

İnternet 7: Stahl, L. (2012). Contemporary History: Q+A with Yan Pei-Ming.

<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.artinamericamagazine.com%2Fnews-features%2Finterviews%2Fyan-pei-ming%2F&date=2017-11-28> adresinden 21 Aralık 2016’da alınmıştır.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : DURNA ZEREK, Durdu Meltem
Uyruğu :
Doğum tarihi ve yeri : 11.07.1986,
Medeni hali : Evli
Telefon : 0 544 449 72 11
e-mail : meltemdurna@gmail.com



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Sanatta Yeterlik	Gazi Üniversitesi/ Resim Anasanat Dalı	2017-devam ediyor
Yüksek Lisans	Gazi Üniversitesi Resim Anasanat Dalı	2011
Lisans	Mersin Üniversitesi	2008
Lise	Silifke Lisesi	2003

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2013	Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi	Araştırma Görevlisi

Yabancı Dil

İngilizce (Orta)

Yayınlar

Uluslararası Kongre

Nazan Oskay, D. Meltem Durna, “20. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Tekstilin Görsel Eleman Olarak Kullanımı” Uluslararası Türk Sanatları, Tarihi ve Folkloru Kongresi/ Sanat Etkinlikleri, Bosna, 2014

İdari Görevler

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Farabi Koordinatörlüğü

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Bologna Koordinatörlüğü

Katılmış Olduğu Karma Sergiler

2017, Mayıs, “Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü Karma Sergisi”, Van

2017, Mayıs, “Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Sergisi”, Van

2017, Nisan, “Anadolu’dan Tuna’ya Uluslararası Karma Sergi”, Budapeşte, Macaristan

2017, Nisan, “Neolitik Karma Resim, Heykel ve Seramik Sergisi, Ankara Üniversitesi Kültür ve Sanatevi, Ankara

2016, Mayıs, “Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Sergisi”, Van

2015, Kasım, “Ruh Halim Neye Benziyor”, Galeri Kara, Ankara

2015, Mayıs, “Gerçeklik Alanı III”, Galeri Uray, Ankara

2015, Şubat, “Anadolu’dan Genç Sanat-I”, Turkmall Sanat Galeri, İstanbul

2014, Mart, “Kadın Gözüyle Erkek, Erkek Gözüyle Kadın”, Erdem Bayazıt Kültür Merkezi, Antalya

2013, Haziran, “Hal’i Hazır”, Nurol Sanat Galerisi, Ankara

2013, Nisan, “Merdiven”, Galeri Sanat yapım, Ankara

2013, Mart, “Tehlike”, ODTÜ Kütüphane Sergi Salonu, Ankara

2012, Aralık, “Kanaatler ve Nesneler”, Peker Sanat, Ankara

2012, Ocak, “İmkânsız Galeri”, Galeri Kara, Ankara

2010, Ekim, “Takke Düştü”, Nazım Hikmet Kültür Merkezi, Ankara

2010, Mayıs, “Tekel İşçileri Direniş Öyküsü”, Nazım Hikmet Kültür Merkezi, Ankara

2009, Mayıs, “Video Günleri”, Taş Mekân, Adana

2008, Haziran, “Genç Etkinlik Mersin”, Marinavista, Mersin

2008, Mayıs, “Göz Göze Gel Uçurumlardan Atla 2”, Karma, Marinavista, Mersin

2007, Mayıs, “Savaşın Bıraktıkları”, Me. Ü. GSF, Mersin

2006, Mayıs, “*Dışına Taşan Estetik*”, Me. Ü. GSF, Mersin

2006, “*Sergi: As*” adlı performans, Me. Ü. GSF, Mersin

Hobiler

Perküsyon çalmak, basketbol oynamak



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..

