

**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**POSTMODERN SANAT ORTAMINDA YAPITLARARASI
İLİŞKİLER**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Deniz Cemal KOŞAR**

**Tez Danışmanı
Prof. Mehmet YILMAZ**

Ankara - 2010

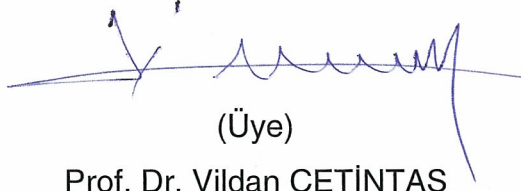
ONAY

Deniz Cemal KOŞAR tarafından hazırlanan “Postmodern Sanat Ortamında Yapıtlararası İlişkiler” başlıklı bu çalışma, 05.10.2010 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Resim Anasanat dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.



(Başkan)

Prof. Mehmet YILMAZ



(Üye)

Prof. Dr. Vildan ÇETİNTAŞ



(Üye)

Doç. İsmail ATEŞ

ÖNSÖZ

Günümüzde sanat yenilikçi bir buluşla kendini var etmek yerine pratik ve teorik bir iç hesaplaşmayla meşgul durumdadır. Bu iç hesaplaşmanın da temelinde modern/postmodern tartışmaları yer almakta, böylece hesaplaşma geniş bir kavramsal alana yayılmakla birlikte yoğun bir felsefi sorgulamaya da dönüşmektedir. Bu sorgulama her ne kadar yüzünü geleceğe döndürmüş olsa da şimdiyi ve daha çok geçmişini sorun edinmekte, kırılma yaratmış, bilinen yapıtlar üzerinden ilerlemektedir. Bu da beraberinde postmodernizmin olmazsa olmazı olmasa da en tipik özelliklerinden olan temellük etme, eklektik birarada bulunma gibi özellikleri getirmekte böylece yapıtlar arasında yatay olduğu kadar dikey ilişkiler belirlemektedir.

Bu tez çalışması postmodern teorinin beraberinde getirdiği hayatın hemen her katmanına nüfuz eden, eleştirel bakış açısının parçası olan, ontolojik sorgulamanın bir yansıması olan *yapıtlararası ilişkiler* konusunu incelemektedir.

Bu çalışmamda samimi tartışmalarıyla bilgisini esirgemeyen, desteği, güveni, yardım ve önerileriyle her aşamada yanımda olan danışmanım ve hocam Prof. Mehmet Yılmaz'a teşekkür ederim. Ayrıca, başta atölye hocam Yrd. Doç. Şinasi Tek olmak üzere, lisans ve yüksek lisans öğrenimimde emeği geçen herkese teşekkür ederim.

Deniz C. KOŞAR

Ankara, 2010

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
KISALTMALAR.....	iv
RESİMLER DİZİNİ.....	v
TABLolar DİZİNİ.....	x
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

POSTMODERNİZM ve POSTMODERN SANAT

1. Postmodernizm: Modernizmin Terki ya da Başkalaşımı.....	3
2. Disiplinlerin Özerkliği ve Disiplinlerarasılık.....	19
3. Biriciklik, Teklik ve Çoğaltılabilirlik.....	29
4. Anonim Bir Metin Olarak Sanat Yapıtı.....	36
5. Sanat, Doğa ve Algının İşleyişi.....	39
6. Simülasyon ve Hipergerçeklik.....	46
7. Paradigma Kayması, Kuantum Sıçrama.....	52
8. Trans-Kültür mü, Transformatik Kültür mü?	61

İKİNCİ BÖLÜM

YAPITLARARASI İLİŞKİLER

1. Metinlerarasılık ve Hipermetin.....	66
2. Yapıtlararası İlişkileri Oluşturan Etmenler.....	69
3. Yapıtlararası İlişkiler Bağlamında Bazı Örnek Yapıtlar.....	88

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**TEZ KAPSAMINDA YAPILAN UYGULAMALAR**

1. Ön Açıklama.....	124
2. Seçilen Örnekler.....	126
SONUÇ.....	146
KAYNAKÇA.....	149
Türkçe Özet Sayfası.....	155
İngilizce Özet Sayfası.....	157

KISALTMALAR

a.g.e.	Adı geçen eser
a.g.m.	Adı geçen makale
bkz.	Bakınız
ev.	Çeviren
haz.	Hazırlayan
der.	Derleyen
vs.	Ve saire
vb.	Ve benzeri
Bs.	Basım

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. Vladimir Tatlin, <i>III. Enternasyonal Anıtı'nın modeli</i> , 1919.....	22
Resim 2. El Lissitzki, <i>Proun V</i> , 1923.....	23
Resim 3. Joseph Kosuth, <i>Bir ve Üç Sandalye</i> , 1965.....	24
Resim 4. Orlan, <i>Sevinç Gülümsemesi</i> , 1993.....	25
Resim 5. Stelarc, <i>Kas Makinesi</i> , 2003.....	26
Resim 6. Carsten Nikolai, <i>Kar Gürültüsü</i> , 2002.....	27
Resim 7. Hüseyin Çağlayan, <i>Uçak Postası ile Elbise</i> , 2001.....	28
Resim 8. Leonardo Da Vinci, <i>Mona Lisa</i> , 1503-1507.....	33
Resim 9. Derren Brown, <i>Bilinçaltı Reklamı</i> , Channel 4 tv kanalı için yapılmış programdan bir kare, 2000.....	44
Resim 10. Chris Burden, <i>Kurşunlanmak</i> , eylem anı ve sonrasında görüntü, 1971.....	50
Resim 11. Raphael Collin, <i>Denizin Kenarında</i> , 1892.....	69
Resim 12. Henri Matisse, <i>Dans</i> , 1910.....	69
Resim 13. Rogier van der Weyden, <i>Pieta</i> , 1450.....	70
Resim 14. Pietro Perugino, <i>Pieta</i> , 1493-1494.....	70
Resim15. El Greco, <i>Pieta</i> , 1587-97	70
Resim 16. Pablo Picasso, <i>Avignonlu Kızlar</i> , 1907	71
Resim 17. Avignonlu Kızlar'dan ayrıntı (solda) ve Afrika maskından bir örnek (sağda).....	72
Resim 18. Marcel Duchamp, <i>Bisiklet Teker</i> , 1913, (1951'deki üçüncü yeniden üretimi).....	73
Resim 19. Pablo Picasso, <i>Gitar</i> , 1912	74
Resim 20. Marcel Duchamp, <i>Kol Kırılma Olasılığına Karşı</i> , 1915.....	75
Resim 21. Marcel Duchamp, <i>Çeşme</i> , 1917.....	76
Resim 22. Marcel Duchamp, <i>L.H.O.O.Q.</i> , 1919.....	77
Resim 23. Titian, <i>Urbino Venüs'ü</i> , 1538	78
Resim 24. Manet, <i>Olimpia</i> , 1863	78
Resim 25. Robert Rauschenberg, <i>Persimmon</i> , 1964	79

Resim 26. Andy Warhol, <i>Brillo Kutuları</i> , 1969.....	80
Resim 27. Sarkis, <i>Pilav ve Tartışma Yeri</i> , 1995.....	84
Resim 28. Joseph Beuys, <i>Filtre Yağ Köşesi</i> , 1963.....	84
Resim 29. Felix Gonzales Torres, <i>İsimsiz (Bugün A.B.D.)</i> , 1990.....	84
Resim 30. Rirkrit Tiravanija, <i>İsimsiz (Midye Yesinler)</i> , 2007.....	85
Resim 31. Cindy Sherman, <i>İsimsiz Film Kareleri #10</i> , 1978.....	89
Resim 32. Cindy Sherman, <i>İsimsiz Film Kareleri #21</i> , 1978.....	89
Resim 33. Cindy Sherman, <i>İsimsiz</i> , 1988-90.....	89
Resim 34. Raphael, <i>La Fornarina</i> , 1518-1519.....	89
Resim 35. Cindy Sherman, <i>İsimsiz</i> , 1989.....	90
Resim 36. Jean Fouquet, <i>Bakire ve Çocuk Meleklerle</i> , 1450.....	90
Resim 37. Sherrie Levine, <i>Çeşme (Marcel Duchamp'tan sonra)</i> , 1991.....	91
Resim 38. Sherrie Levine, <i>Buddha</i> , 1996.....	91
Resim 39. Sherrie Levine, <i>Siyah Yeniden Doğuş</i> , 1994.....	91
Resim 40. Constantin Brancusi, <i>Yeniden Doğuş</i> , 1915.....	91
Resim 41. Sherrie Levine, <i>İsimsiz (Edward Weston'dan Sonra)</i> , 1981.....	92
Resim 42. Sherrie Levine, <i>İsimsiz (Edward Weston'dan Sonra)</i> , 1981.....	92
Resim 43. Sherrie Levine, <i>İsimsiz (Walker Evans'tan Sonra)</i> , 1981.....	93
Resim 44. Sherrie Levine, <i>İsimsiz (Walker Evans'tan Sonra)</i> , 1981.....	93
Resim 45. Mike Bidlo, <i>Picasso Değildir</i> , 1987.....	94
Resim 46. Mike Bidlo, <i>Brancusi Değildir</i> , 1985.....	94
Resim 47. Mike Bidlo, <i>Duchamp Değildir</i> , 1987.....	94
Resim 48. Mike Bidlo, <i>Pollock Değildir</i> , 1983.....	94
Resim 49. Mike Bidlo, <i>Warhol Değildir</i> , 1985.....	95
Resim 50. Mike Bidlo, <i>Warhol Değildir (85 Brillo Kutusu)</i> , 1991.....	95
Resim 51. Mike Bidlo, <i>Robert Rauschenberg'in Silinmiş DeKooning'i Değildir</i> , 2006.....	96
Resim 52. Mike Bidlo, <i>Şişe Askısı Değildir</i> , 2000.....	96
Resim 53. Michelangelo Pistoletto, <i>Etrüsk</i> , 1976.....	96
Resim 54. Michelangelo Pistoletto, <i>Müjde</i> , 1980.....	96
Resim 55. Michelangelo Pistoletto, <i>Yaratık</i> , 1981.....	96

Resim 56. Michelangelo Pistoletto, <i>Dört Mevsim</i> (soldan sağa; <i>İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış</i>), 1983-1985.....	97
Resim 57. Michelangelo Pistoletto, <i>Paçavraların Venüs'ü</i> , 1967-1974.....	97
Resim 58. Shigeo Kubota, <i>Duchampania</i> , 1990.....	98
Resim 60. Shigeo Kubota, <i>Vajina Boyaması</i> , 1965.....	99
Resim 59. Shigeo Kubota, <i>Merdivenden İnen Çıplak</i> , 1976.....	99
Resim 61. Hans Haacke, <i>Baudrichard'ın Ekstazisi</i> , 1988.....	100
Resim 62. Hans Haacke, <i>Kırık R. M.</i> , 1986.....	100
Resim 67. Yue Minjun, <i>Terrakota Askerleri</i> , 2009.....	101
Resim 68. Yue Minjun, <i>Çağdaş Terrakota Askerleri</i> , 2005.....	101
Resim 69. Yue Minjun, <i>Kırda Öğle Yemeği</i> , 1995.....	102
Resim 70. Yue Minjun, <i>Sen Manet'sin</i> , 2001.....	102
Resim 71. Yue Minjun, <i>İnfaz</i> , 1995.....	102
Resim 72. Yue Minjun, <i>Prences</i> , 1997.....	103
Resim 73. Yue Minjun, <i>Papa</i> , 1997.....	103
Resim 74. Marina Abramoviç, <i>Vücut Baskısı</i> , 2005.....	103
Resim 75. Marina Abramoviç, <i>Tohumluk</i> , 2005.....	104
Resim 76. Vito Acconci, <i>Tohumluk</i> , 1972.....	104
Resim 77. Marina Abramoviç, <i>Eylem Pantolonu/Genital Panik</i> , 2005.....	105
Resim 78. Valie Export, <i>Eylem Pantolonu/Genital Panik</i> , 1969.....	105
Resim 79. Marina Abramoviç, <i>İklimlendirme</i> , 2005.....	105
Resim 80. Marina Abramoviç, <i>Ölü Bir Tavşana Resim Nasıl Açıklanır</i> , 2005.....	106
Resim 81. Joseph Beuys, <i>Ölü Bir Tavşana Resim Nasıl Açıklanır</i> , 1965....	106
Resim 82. Julie Rrap, <i>İsimsiz (Manet'den Sonra Kırda Öğle Yemeği)</i> , 2002.....	106
Resim 83. Julie Rrap, <i>İsimsiz (Manet'den Sonra Olimpia)</i> , 2002.....	106
Resim 84. Jonathan Monk, <i>Andy Warhol'un Yönetici Mao'su</i> , 2008.....	107
Resim 85. Jonathan Monk, <i>Bir Büyük Sıçramdan Önce</i> , 2006.....	107
Resim 86. Jonathan Monk, <i>Yırtık Heykel</i> , 2009.....	107
Resim 87. Aneta Grzeszykowska, <i>İsimsiz Film Kareleri #10</i> , 2006	108
Resim 88. Aneta Grzeszykowska, <i>İsimsiz Film Kareleri #17</i> , 2006.....	108

Resim 89. Serkan Özkaya, <i>Keith Arnatt Bir Sanatçıdır</i> , 1997.....	109
Resim 90. Serkan Özkaya, <i>Broadway Boogie Woogie</i> , 1997.....	110
Resim 91. Alexander Brener, <i>Maleviç'in Suprematizm'inin Üzerine Yeşil Dolar İşareti</i> , 1997.....	110
Resim 92. Serkan Özkaya, <i>Davut</i> (yıkılmadan önce), 2005.....	111
Resim 93. Serkan Özkaya, <i>Ani Bir Esinti</i> , 2008.....	112
Resim 94. Katsushika Hokusai, <i>Ani Bir Esinti</i> , 1830-33.....	113
Resim 95. Jeff Wall, <i>Ani Bir Esinti (Hukoasi'den Sonra)</i> , 1993.....	113
Resim 96. Valentin Carron, <i>El</i> , 2010.....	113
Resim 97. Alberto Giacometti, <i>El</i> , 1947.....	113
Resim 98. Valentin Carron, <i>Adam</i> , 2006.....	114
Resim 99. Bedri Baykam, <i>This Has Been Done Before, Pisuar Kadar Zeki</i> , 1991.....	115
Resim 100. Bedri Baykam, <i>Avignon'lu Genç Bayanlar</i> , 1990.....	116
Resim 101. Mehmet Yılmaz, <i>Duchamp Geyiği</i> , 2009.....	117
Resim 102. Mehmet Yılmaz, <i>Düşan'ın Oyuncağı</i> , 2009.....	118
Resim 103. Cebail Ötgün, <i>Kargalar</i> , 2004.....	119
Resim 104. Maurizio Cattelan, <i>Zorro</i> , 1993.....	120
Resim 105. Maurizio Cattelan, <i>Biz Devrimiz</i> , 2000.....	120
Resim 106. Damian Hirst, <i>Aziz Sebastin, Narin Acı</i> , 2007.....	121
Resim 107. Andrea Mantegna, <i>Aziz Sebastian</i> , 1457-58.....	121
Resim 108. Damian Hirst, <i>Tanrı Aşkına</i> , 2007.....	122
Resim 109. Aztek Mozaik Kurukafaları, 1350-1551.....	122
Resim 110. Burak Delier, <i>Madımak 93</i> , 2007.....	123
Resim 111. Joseph Beuys, <i>Keçe Takım Elbise</i> , 1970.....	123
Resim 112. Deniz C. Koşar, <i>Mona Lisa ile Oral Seks</i> , 2003.....	128
Resim 113. Leonardo Da Vinci, <i>Mona Lisa</i> ayrıntı, 1503-1507.....	129
Resim 114. Deniz C. Koşar, <i>Oyun No:1</i> , 2003.....	130
Resim 115. Deniz C. Koşar, <i>Oyun No:2</i> , 2003.....	131
Resim 116. Deniz C. Koşar, <i>Coca Cola'yı Seviyorum Coca Cola da Beni</i> , 2003.....	132
Resim 117. Deniz C. Koşar, <i>Ben bir yalancıyım!</i> , 2003.....	133

Resim 118. Deniz C. Koşar, <i>Ben bir yalancıyım! (tekrar)</i> , 2004.....	134
Resim 119. Deniz C. Koşar, “ “, 2003.....	135
Resim 120. Deniz C. Koşar, <i>Ses Nedir?</i> , 2004.....	136
Resim 121. Deniz C. Koşar, <i>Sessizlik Meydanına Özel</i> , 2004.....	137
Resim 122. Deniz C. Koşar, <i>Sessizlik Meydanına Özel (ayrıntı)</i> , 2004.....	138
Resim 123. Deniz C. Koşar, <i>Körler İçin Kavramsal Sanat, Bir ve Dört Sandalye (Kosuth’a Saygı)</i> , 2007.....	139
Resim 124. Deniz C. Koşar, <i>Körler İçin Kavramsal Sanat, Bir ve Dört Sandalye (Kosuth’a Saygı) [ayrıntı]</i> , 2007.....	140
Resim 125. Deniz C. Koşar, <i>Duchamp’tan Sonra Çeşme</i> , 2008.....	141
Resim 126. Deniz C. Koşar, <i>Sanatçı ile Diyalog Kurunuz</i> , 2008.....	142
Resim 127. Deniz C. Koşar, <i>Sanatçı ile Diyalog Kurunuz (izleyici kesitleri)</i> , 2008.....	142
Resim 128. Deniz C. Koşar, <i>Histerik Yapıt</i> , 2008.....	143
Resim 129. Deniz C. Koşar, <i>Beyaz Küp Hakkında</i> , 2009.....	144
Resim 130. Deniz C. Koşar, <i>Beyaz Küp Hakkında (ayrıntı)</i> , 2009.....	145

TABLolar DİZİNİ

Tablo 1. Modernizm ve Postmodernizm arasındaki kavram farkları tablosu.....	10
Tablo 2. Modern ve Postmodern Sanatta Öne Çıkan Kavramlar ve Yöntemler.....	12

GİRİŞ

Postmodern sanat ortamında yapıtlararası ilişkiler, 1960 sonrası sanatında gelişen yapıt üzerinden yapıt üretme, bir sanatçının yapıtını ya da imgesini *temellük* (kendine mal) etme gibi geliştirilen ilişkiler sonucu ortaya çıkan yapıtlar arasındaki benzerlikler, yakınlıklar ve bunun sonucu olarak da ortaya çıkan *özgünlük*, *biriciklik*, *çoğaltılabilirlik*, *anonim olma* gibi tartışmaları kapsamaktadır.

Yapıtlararası ilişkiler konusuna Batı'da son yıllarda ilginin arttığı; bunlardan birinin Türkçe'ye çevrildiği¹; ancak ülkemizde bu konuda henüz yayınlanmış bilimsel bir çalışmanın olmadığı, konudan ancak satır aralarında bahsedildiği görülmektedir.

Yapıtlararası ilişkiler üzerinde geliştirilen tartışmaların birçoğu sonuçsuz kalmaktadır. Çünkü kendisini doğuran (postmodern) ortam ve onun kültürel verileri üzerinde tam bir uzlaşşı sağlanamamıştır. Baudrillard ve Jameson gibi postmodernizm üzerine yazanlar, söz konusu bu sanat yapma pratiğini eleştirirken; daha ılımlı olan taraf ise bunun küresel kültürün kaosuna bir tepki² olarak görmekte, normal karşılamaktadır. Batı'ya oranla, yakın zamana kadar ülkemizde bu konuda daha tutucu bir tavır varken, son yıllarda belli bir gevşemenin olduğu görülmektedir. Bu tartışmalar sanat ortamında belli kutuplaşmalar doğurmakta; bir yanda yeni ve deneysel olan bir alanın savunucuları, bir yanda ise muhafazakâr ve temkinli bir alanın savunucuları durmaktadır. Bu, her iki konumda da bir sanatsal cemaatleşmeye ve içinden çıkılmaz bir duruma neden olmaktadır. Bu nedenden dolayı *yapıtlararası ilişkilerin* doğasını, sanat ve yaşam ile olan ilişkiye farklı bir yaklaşım olarak, bir sanatçı tutumuyla irdelenmesi ayrı bir önem kazanmaktadır.

¹ Bkz. Nicolas Bourriaud, **Postprodüksiyon**, çev. Nermin Saybaşıllı, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004

² Nicolas Bourriaud, **Postprodüksiyon**, çev. Nermin Saybaşıllı, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004, s.22

İlk bölümde, tezin altyapısını oluşturan etmen olarak postmodern düşünce ve *yapıtlararası ilişkilerle* bağlantılı özellikleri irdelenmiştir. İkinci bölümde, metinlerarasılık ve hazır-yapıt kullanımı gibi, *yapıtlararası ilişkileri* oluşturan etmenler ve iç dinamikler irdelenmiş; konuyu somutlaştıran yapıtlar incelenmiştir. Son olarak, bu tez çalışmasını ortaya koyan sanatçı olarak, kendi çalışmalarından örnekler üzerinde durulmuştur. Araştırma öncelikle postmodern teoriden hareket etmesi nedeniyle, başta kitap ve makaleler olmak üzere, konu geniş bir kaynakça üzerinden incelenmeye çalışılmış; elde edilen bulgular günümüz sanatının ve yapıtlararası ilişkilerin teorik tartışmalarını ve uygulama alanlarını içeren bölümler dâhilinde örneklendirilmiş ve yorumlanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

POSTMODERNİZM ve POSTMODERN SANAT

1. Postmodernizm: Modernizmin Terki ya da Başkalaşımı

Bir an geldi modern olup olmamanın beni ilgilendirmedğini fark ettim.

Roland Barthes

Bugün genellikle, 1960'lardan bu yana politikadan ekonomi ve sanata, kültürün bütün alanlarında meydana gelen değişikliklerle bağlantılı olarak kullanılan *postmodernizm* kavramının aslında yüz yıla yakın bir geçmişi vardır. *Postmodernizm*, üzerinde net çizgilerle anlaşılmış, belli bir programı ve manifestosu olan bir akım ya da sistemin adı değildir; anlam alanı geniş, karmaşık ve belirsizdir. Daha çok modernizm/modernite/modernlik soruşturması ve tartışması ekseninde ilerleyen bir seyir sunmaktadır.

Kavramı ilk olarak XIX. yüzyılda ressam ve eleştirmen John Watkins Chapman'ın Cézanne, Van Gogh, Seurat gibi *post-empresyonist* ressamların biçemlerini tanımlamak için kullandığı kabul edilmektedir. Ardından, 1914'te J. M. Thompson, sosyolojik bir boyutta davranış ve inançların değişimini vurgulamak için, 1926'da ise müzik ve sanat alanındaki yeni biçimleri vurgulamak üzere B. I. Bell tarafından, 1930'larda da edebiyat alanında, İspanyol yazar ve edebiyat eleştirmeni olan Federico De Onis tarafından modernizmin kendi içindeki muhafazakâr bir gerileyişi tanımlamak üzere *postmodernismo* olarak kullanılmıştır. Ancak, bu postmodernizm kavramları ve ona yüklenen anlamlar pek yankı uyandırmamıştır. Asıl ilgiyi ilk cildini 1934 yılında yayınlanan, İngiliz tarihçi Arnold Toynbee'nin postmodernizmi zamansal bir kategori olarak ele aldığı *A Study of History (Bir Tarih Çalışması)* adlı kitabındaki kullanımı çekmiştir. Öncekilerin aksine, Toynbee

estetik bir kategoriden çok tarihsel bir kavram olarak ele almış, Birinci Dünya Savaşı sonrasında *postmodern çağa* girildiğini haber vermiştir.³

Daha sonra kavram, 1960'lar ve 70'lerde Avrupa'dan Amerika'ya sıçramış ve yükselişe geçmiştir. Bugünkü anlamda *postmodernizm* kavramını ilk olarak kullanan Amerikalı eleştirmen İhab Hassan olmuştur. "Sessizlik edebiyatı" olarak adlandırdığı Samuel Becket ve Franz Kafka gibi yazarların yapıtlarından etkilenecek oluşturduğu *modernizm eleştirisi*, yerini *postmodernizme* bırakmıştır. Postmodernizmin genel çerçevesi ise, Fransız edebiyat teorisyeni ve düşünür Jean-François Lyotard tarafından *Postmodern Durum* adlı incelemesinde oluşturulmuştur. Bu çalışmasında Lyotard, "son derece gelişmiş toplumlarda bilgi" üzerine rapor hazırlamak üzere çıktığı yolda *modernizmden postmodernizme* geçişin genel bir izleğini çıkartmıştır.⁴

Postmodernizm terimi, *sonrası* anlamına gelen "post" ön ekiyle *modernizm* teriminden türetilmiştir. Modernizmin köküyse, 'şu an', 'yeni olan' anlamında kullanılan, Latince 'modo' sözcüğüdür. Bu bağlamda, *postmodernizmin* doğrudan *modernizmle* bağlantılı olduğu açıktır. *Postmodernizm* kavramının sözcük anlamı 'şu andan sonra', 'yeni (modern) olandan sonra' anlamına gelmektedir. Lyotard'a göre *postmodern*, "şüphesiz modernin bir parçasıdır" ve postmodernizm, modernizmin son bulduğu an değil, doğduğu andır, "(...) Cézanne'ın meydan okuduğu uzam hangisidir? Emprestyonistlerin. Picasso ve Braque hangi nesneye saldırdılar? Cézanne'ın nesnesine. Duchamp 1912'de hangi savdan ayrıldı? Kübist bile olsa resim yapılmalı savından. Buren, Duchamp'ın çalışmasıyla dokunulmaz olarak kaldığına inandığı diğer varsayımı sorgulamaktadır: yapıtın sunumlama yeri. Korkunç bir hızlanma içerisinde, kuşaklar kendilerini çökertmektedirler. Bir yapıt eğer ilkin postmodernse modern olabilir. Böyle anlaşılan postmodernizm, amacında modernizm değildir oluşumunda

³ Perry Anderson, *Postmodernitenin Kökenleri*, çev. Elçin Gen, 2. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, s. 11; ayrıca bkz. Mehmet Yılmaz, "Postmodernizm ve Sanat", *Avşar Timuçin'e Armağan*, haz. Çetin Veysal, Etik Yayınları, 2010, s. 351-68

⁴ Jean-François Lyotard, *Postmodern Durum*, çev. Ahmet Çiğdem, 3. Baskı, Vadi Yayınları, Ankara, 2000, s.14

modernizmdir ve bu oluşum durumu sürekli dir.”⁵ Bu nedenle, *postmodernizmi* anlamak için öncelikle *modernizmi* anlamak gereklidir.

“‘Modern’ kelimesi Latince ‘modernus’ biçimiyle ilk defa 5. yüzyılda, resmen Hristiyan olan o dönemi, Romalı ve Pagan geçmişten ayırmak için kullanıldı. İçerikleri sürekli değişse de, ‘modern’ terimi hep, kendini eski’den yeni’ye bir geçişin sonucu olarak görmek için, antik çağla kendisi arasında bir ilişki kuran dönemlerin bilincini dile getirmiştir. Bazı yazarlar bu ‘modernlik’ kavramını Rönesans’la sınırlarlar, ama bu tarihsel açıdan çok dardır. İnsanlar, 17. yüzyılda ünlü ‘Querelle des Anciens et des Modernes’ zamanı Fransa’sında olduğu kadar, 12. yüzyılda Büyük Charles döneminde de kendilerini modern olarak değerlendirdiler. Yani, modern terimi, Avrupa’da, hep yeni bir dönemin bilincinin, antikçâğlılarla kendisi arasında yeniden gözden geçirilmiş bir ilişki kurduğu dönemlerde ortaya çıkmaktaydı; dahası, bu dönemlerde, hep antik çağ, belli birtakım taklitlerle yeniden oluşturulması gereken bir model olarak görülmekteydi.”⁶

Habermas, burada, modernliğin köklerini daha gerilerde görse de modernlik, ivmesini *Rönesans* ve *Aydınlanma* hareketiyle kazanmıştır. Descartes, “*Düşünüyorum, o halde varım*” tümcesiyle simgeleşen uslamlamasını bilginin zihinde oluşmasından dolayı bilginin temelini, bu zihni taşıyanın “*ben*” olmasını önererek skolastik felsefeyle bağını koparmış, bir anlamda, “her ne kadar doğruyu ve doğayı tanrı yaratmışsa da, amacı ve kendi özgün biçimlerinden yoksun kalmış ve o andan itibaren de insanın amaçlarına boyun eğebilecek, onun biçimini ve yüzünü alabilecek bir doğaya, teknik çağında, doğruları bilmesi sayesinde, hükmedecek olan insandır” düşüncesiyle *insana ve insan aklına* güveni doğurmuştur.⁷ Kant, bu düşünceyi daha da ileri götürmüş ve insana “*aklını kullanma gücünü göster*”mesi çağrısında bulunmuş ve böylece *Aydınlanmanın* genel çerçevesinin çizilmesi tamamlanmıştır.

Aydınlanma’nın dört temel niteliği şu şekilde özetlenebilir:

⁵ Lyotard, **a.g.e.**, s.156

⁶ Jürgen Habermas, **Postmodernizm**, der. Necmi Zeka, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1990, s.31-32

⁷ Alain Touraine, **Modernliğin Eleştirisi**, çev. Hülya Tufan, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s.61

- doğaüstünün doğalla, dinin bilimle, tanrısal buyruğun doğa yasasıyla ve din adamlarının filozoflarla yer değiştirmesi;
- bir araç olarak deneyin rehberinde aklın sosyal, siyasal ve dinsel sorunların çözümünde yüceltilmesi;
- insanın ve toplumun mükemmelleştirilebileceğine ve dolayısıyla insan soyunun gelişmesine duyulan inanç;
- insan haklarına ilişkin insancıl taleplerin artışı.⁸

Aydınlanma'nın merkezini oluşturduğu *modern* düşünce *ilerlemecidir* ve geçmişle, gelenekle bağlarını koparmaktan çekinmez. *Modernlik*, bilimsel bilgi, endüstriyalizm, teknoloji, teknikleştirme, uzmanlaşma, demokrasi, laiklik düşüncesi ve bireyselleşme eksenleri etrafında toplumsal yaşam alanlarını düzenlemeye yönelik bir projedir.⁹

Sanatta modernizm ise kendisini XIX. yüzyıl sonunda göstermiştir. Modern sanatta, aklın kullanımına yönelik kaygılar bireyselleşmeyi yüceltmış, bireyselleşme de içe dönmeye, insanın iç dünyasını dışa yansıtmasına dönüşmüştür. “Modern sanatçı, kendi kendisini dışa, diğer sanatçılara ve bütün dünya sanatına doğru açtığı için, onun sanatı bireysel olduğu kadar, aynı zamanda evrensel bir nitelik taşımaktadır. Bundan dolayı, modern sanatçının bireyciliği, onun insanda insanlığı, parçada bütünü başka bir deyimle, çokluğu tek'te, tek'i çoklukta görmesinden kaynaklanmaktadır. Bu nedenle, modern sanatçı, geçmişin sanatçıları gibi, eserlerinde insanı ve onun durumunu anlatmaktadır; eski sanatlarda olduğu gibi, modern sanatta da “gerçekten büyük olan, sadece insani olandır. Çünkü sanat, insanın kendi insanlığını tanımasıdır”.¹⁰ Modern sanat anlayışındaki bu durum estetik deneyimin önem kazanmasında saklıdır, çünkü estetik deneyim bireysel bir nitelik taşımaktadır. David Harvey bu konuda şu tespitleri yapar: “Rousseau, Decartes'ın ünlü düsturu ‘Düşünüyorum, öyleyse varım’ın yerine ‘Hissediyorum, öyleyse varım’ düsturunu koyduğunda, Aydınlanma'nın

⁸ Sezgin Kızılçelik, **Postmodernizm Dedikleri**, Saray Kitabevleri, İzmir, 1996, s.7-8

⁹ Kızılçelik, **a.g.e.**, s.13

¹⁰ Joseph-Emile Muller, **Modern Sanat**, çev. Mehmet Toprak, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972, s.23-24

amaçlarını gerçekleştirmek için rasyonel ve araççı bir stratejiden, daha bilinçli bir biçimde estetik stratejiye radikal bir dönüş yapmış oluyordu. Az çok aynı dönemde Kant da estetik yargının pratik akıldan (ahlaki yargıdan) ve anlaktan (bilimsel bilgiden) farklı biçimde kavranması gerektiğini ve bu ikisi arasında zorunlu, ama aynı zamanda sorunlu, bir köprü oluşturduğunu kabul ediyordu. Estetiğin bilginin ayrı bir alanı olarak keşfedilmesi, açıkça 18. yüzyıla ait birşeydir. Kısmen, gelişen ticaret ve artan kültürel temas dolayısıyla ortaya çıkan, çok farklı toplumsal koşullarda üretilmiş olan kültürel ürünlerin engin çeşitliliğini anlama ihtiyacından kaynaklanıyordu. (...) aynı zamanda da, Aydınlanma'nın rasyonel ve bilimsel kavrayış ilkelerinin eylem için uygun ahlaki ve politik ilkelere tercüme edilmesindeki içsel güçlükten kaynaklanıyordu. (...) Estetik deneyimin kendi içinde amaç olarak aranması, tabii, romantik akımın ayırıcı bir özelliği haline gelecekti. Bu yaklaşım, bir 'radikal öznelcilik', 'dizginlenmemiş bireycilik' ve 'bireyin kendini gerçekleştirme arayışı' dalgası doğuracaktı.”¹¹ Modernizm, seçkin eğiliminden ötürü, sanatı ve sanatçıyı yüceltmıştır. Bu bağlamda denilebilir ki: “estetik modernizmde kilit nokta kendi kendini sonsuzlaştırmaya yönelik itkidir; özbenin zorbalığı hakkındaki, sınırların ötesini aramaya zorlanmış 'kendi kendini sonsuzlaştıran yaratık olarak insan' hakkındaki ısrarıdır; özbeni Faustcu bir tarzda Tanrı'nın yerine koymasındır.”¹²

Modern olmak, artık düne ait olmayan ve başka yöntemlerle ele alınması gereken bir dünyada yaşamak demektir ve *yeni* olana yönelmiştir. Kültürel modernlik de bu ilerlemeyi *avangardlar* sayesinde yapar. *Avangard* kavramı askerî bir kavramdır ve '*öncü birlik*' anlamına gelir. Bu bağlamda avangardlar önden ilerleyerek kendilerini tehlikelere atarlar, hiç bilinmeyen yörelerde *yeni* olanı arar ve kimsenin göremeyeceği şeyleri keşfederek yön

¹¹ David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, çev. Sungur Savran, 4. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s.32-33

¹² Scott Lash, “Modernite mi, Modernizm mi? Weber ve Günümüz Toplumsal Teorisi”, **Modernite Versus Postmodernite**, der. Mehmet Küçük, 3. Baskı, Vadi Yayınları, 2000, s.136

tain ederler. Modernlik geleneğin normalleştirici fonksiyonlarına baş kaldırır, normatif olan herşeye karşı isyan deneyimiyle yaşar.¹³

Ancak, Birinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan ş ok, *modern* düşünceyi sekteye uğratmış; *yeniye* ve *ilerlemeye* olan inançta bazı kırılmalar meydana getirmiştir. Böylece bir yanda modern düşünce ile savaşın ardından dünyayı yeniden kurmayı/kurgulamayı savunan keskin modernist bir kesim, bir yandan da aydınlanma ve modernliğin insanlığa savaşı getirecek kadar başarısız olduğu düşüncesi ile yeni oluşumlar arayan ve bu durumu sorgulayan bir kesim belirmiştir. Çok geçmeden yaşanan İkinci Dünya Savaşı, ölüm kampları, ölüm mangaları, militarizm, nükleer yokolma tehdidi, Hiroşima–Nagazaki deneyimi *aydınlanmanın* ve *modernizmin* vaatlerini tuzla buz etmiş, aydınlanma düşüncesinin insanın özgürleşmesi hedefini, insanlığın kurtuluşu adına, evrensel bir baskı sistemine dönüştürmeye başladığına ilişkin kuşkular belirmiştir.

İdeal (başka bir tanımlamayla *evrensel*) olduğu gerekçesiyle, bütün dünyaya sunulan batı kaynaklı ekonomik ve siyasi modellerdeki çifte standartçı tutumun açığa çıkması; çok yoğun bilgi bombardımanı ve hızla gelişen teknolojinin insanı esir alması; kontrolsüz sanayileşmenin getirdiği çevre sorunları; ülkelerarası silahlanma yarışının insanlığın sonu olabilecek nükleer bir tehdide dönüşmesi; standardizasyon düşüncesinin hayatı tekdüze kılması gibi sorunlar modernizmden kopuşu gündeme getirmiştir. Tarihçi Mark Poster’a göre, modernist görüşe ve onun insanlığa getirdiği mutluluğa olan inanç XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sorgulanmaya başlamıştır. Poster, bunu üç ana nedene bağlar:

“1) Kolonilerin, bağımsızlıklarını kazanmalarıyla birlikte, buralarda yaşayan insanların insan-merkezli Batı düşüncesini temelden sorgulamaya başlamaları; bu düşüncenin, insanlığın mutluluğuna değil, belli toplumların ve grupların çıkarlarına hizmet ettiğini öne sürerek, insan-merkezli düşüncenin nasıl ve ne ölçüde mevcut politik güce destek verdiğini kanıtlamaya çalışmaları; 2) Feminist hareketin güç kazanması; feministlerin Batı

¹³ Uğur Tanyeli, “Modernizmin Sınırları ve Mimarlık”, **Modernizmin Serüveni**, haz. Enis Batur, 7. Baskı, Alkım Yayınevi, 2007, s.65-66

toplumlarının yapı ve düşünce sistemlerini şiddetle eleştirmeleri; bu sistemlerin kadın erkek eşitliğine ve ortak mutluluğuna değil, genelde ataerkil bir yaklaşımı sürdüren düzene, özeldense beyaz, orta sınıf erkeğin çıkarlarına ve mutluluğuna hizmet ettiğini örneklerle göstermeleri; 3) Elektronik iletişim sistemlerinin (televizyon, telefon, faks makineleri, bilgisayarlar gibi) olağanüstü yaygınlaşması sonucu bilgi edinme ve aktarma yöntemlerinin ve sosyal yapının değişmesi.”¹⁴

Postmodern düşünce tam bu noktada devreye girer ve modernliğin insanlığı bilgisizlik ve akıldışılıktan kurtarmayı vaad eden ilerici bir güç olarak kendisini sunmasına rağmen bu vaadi yerine getirip getirmediğini sorgulamaya başlar; ister siyasi, ister dinsel, ister toplumsal nitelikli olsun bütün küresel, her şeyi kapsayıcı dünya görüşlerine meydan okur.¹⁵ Postmodernistler, batı uygarlığının deneyim birikimini, sanayileşme, şehirleşme, ileri teknoloji, ulus devlet kısaca modernliğin yarattığı her şeyi eleştirirler ve modern önceliklere -kariyer, büro, bireysel sorumluluk, bürokrasi, liberal demokrasi, hoşgörü, hümanizm, eşitçilik, değer-içermeyen deneyler, değerlendirme ölçütleri, tarafsız prosedürler, gayri şahsi kurallar ve rasyonalite gibi değerlere- meydan okurlar.¹⁶ Postmodern düşünce ile geleneksel, kutsal, tikel ve akıldışı olana yeni bir önem atfedilir.¹⁷ Postmodernistler, doğa bilimleri, insan bilimleri, toplum bilimleri, sanat ve edebiyat arasında, kültür ile hayat arasında, kurmaca ile teori arasında, insan hayatının neredeyse bütün alanlarında görüntü ve gerçeklik arasında katı sınır çizgileri çizilemeyeceğini ileri sürerler¹⁸ ve belirlenimciliği değil belirlenemezliği, birliği değil çeşitliliği, sentezi değil farklılığı, basitleştirmeyi değil karmaşıklığı sunarlar. Genel olana değil biricik olana, nedenselliğe değil

¹⁴ Dilek Doltaş, **Postmodernizm ve Eleştirisi: Tartışmalar / Uygulamalar**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2003, s.22

¹⁵ Pauline Marie Rosenau, **Post-modernizm ve Toplum Bilimleri**, çev. Tuncay Birkan, 6. Bs., Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004, s.22-23

¹⁶ Rosenau, **a.g.e.**, s.23

¹⁷ Rosenau, **a.g.e.**, s.24

¹⁸ Rosenau, **a.g.e.**, s.24

Tablo 1. Modernizm ve Postmodernizm arasındaki kavram farkları tablosu*

Modernizm	Postmodernizm
Romantizm / Sembolizm	Patafizik / Dadaizm
Formu (birleşik, kapalı)	Antiform (ayrışık, açık)
Amaç	Oyun
Tasarım	Şans
Hiyerarşi	Anarşi
Egemenlik / Logos	Tükenme / Sessizlik
Sanat Nesnesi / Bitmiş yapıt	Süreç / Performans / Happening
Mesafe	Katılım
Yaratım / Bütünselleştirme	Yok etme / Yapıbozum
Sentez	Antitez
Mevcudiyet	Yokluk
Merkezlenme	Dağılma
Tarz / Sınır	Metin / Metinlerarasılık
Semantik	Retorik
Paradigma	Sentagma
Hipotaksi	Parataksi
Mecaz	Kinaye
Seçim	Kombinasyon
Kök / Derinlik	Köksap / Yüzey
Yorum / Okuma	Yorum Karşı / Farklı okuma
Gösterilen	Gösteren
Okunabilirlik (Okuyucu)	Yazılabilirlik (Yazar)
Anlatı / Büyük Tarih	Karşı-Anlatı / Küçük Tarih
Ana Kod	İdiyolekt (Kişisel Dil)
Belirti	Arzu
Tür	Değişime uğramış
Genital / Fallik	Çok biçimli / Androjen
Paranoya	Şizofreni
Köken / Neden	Farklılık-Farklılaşım / İz
Tanrı Baba	Kutsal Ruh
Metafizik	İroni
Belirlenmişlik	Belirsizlik
Aşknlık	İçkinlik

*Kaynak: Ihab Hassan, **Bir Postmodernizm Bağlamına Doğru**,

http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:L2rgZrX9d_kJ:www.mariabuszek.com/kcai/PoMoSeminar/Readings/HssnPoMo.pdf+ihab+hassan+modern+postmodern+table&hl=tr&gl=tr&pid=bl&srcid=ADGEESh8nnSj10IFnUvImQKutBdfP0KAICwewMsW6eZGKI8IbSnGHifqFkYHwK7HjOjIas8ZQf8XmmlEU-LZ6Xe7v_4fRY3nCYpUe1pEVBL9T9RJOkscU-C46VwCY3ODcexE9pvUgOOv&sig=AHIEtbRCvS6S2p7eTgDgALzXpLXD-P0Haw,
(çevrimiçi), 28.05.2010, s.6

metinlerarası ilişkilere, tekerrür edene, rutin ya da alışılmış olana değil tekrar edilemez olana bakarlar.¹⁹

Bu noktada İhab Hassan'ın hazırladığı karşılaştırmalı tablo, postmodernizmin modernizme hangi bakımlardan tepki verdiğini, karşı çıktığını ve modernizme ait kavramların yerine hangi kavramları önerdiğine dair genel olarak fikir verecek bir tablodur (bkz. Tablo 1).

Her ne kadar Hassan'ın tablosu *modernizm* ve *postmodernizm* arasındaki genel olarak kavram farklarını ortaya koysa da *postmodern sanat* ve *modern sanat* arasındaki farkları tartışmalı bir konuma sürükleyecek kimi geçişlilikler söz konusudur. *Modernizmi* tanımlamak için kullanılan ve temel özellikleri sayılabilecek estetik bir öz bilinç ve düşünüm sellik; eş zamanlılık ile kurgu lehine anlatı yapısının reddi; gerçekliğin paradoksal, belirsiz ve kesin olmayan açık uçlu doğasının araştırılması; bütünlüklü kişilik tasarımının, Freudcu “yarık” özne (“bölünmüş” kişilik) üzerindeki vurgu lehine reddedilmesi gibi özelliklerin birçoğu postmodernizmi tanımlarken de karşımıza çıkmaktadır²⁰ ve bu durum tanım, anlama sorununu ortaya çıkarmaktadır. Ayrıca, yakın zamana kadar *modern* denilen bazı sanat akımları ve bunların temsilcilerine bugün *postmodern* diyenler vardır ki, bu da ayrı bir tartışma konusudur.²¹ Bu bağlamda modern sanatın temel kavram ve yöntemlerinden hareketle postmodern sanatın kavram ve yöntemlerini bir tablo halinde sıralamak yararlı olabilir (bkz. Tablo 2). Görüldüğü üzere, bu tabloda bir takım karşıtlıkların yanı sıra, geçişlilikler de vardır.

¹⁹ Rosenau, a.g.e., s.26

²⁰ Madan Sarup, **Post-yapısalcılık ve Postmodernizm**, çev. Abdülbaki Güçlü, 2. Bs., Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004, s.187-188

²¹ Örneğin, Lynton’a göre Duchamp, Warhol ve Kosuth gibi sanatçıları modern iken; Danto’ya göre postmodern dir. Ayrıca bkz: Mehmet Yılmaz, “Postmodernizm ve Sanat”, **Afşar Timuçin’e Armağan**, haz. Çetin Veysal, Etik Yayınları, 2010, s.351-68

Tablo 2. Modern ve Postmodern Sanatta Öne Çıkan Kavramlar ve Yöntemler**	
MODERN SANATTA ÖNE ÇIKAN KAVRAM ve YÖNTEMLER	POSTMODERN SANATTA ÖNE ÇIKAN KAVRAM ve YÖNTEMLER
Yenilik, ilerleme: Yenilik kavramı, modern düşüncenin özünde yer almıştır. Yenilik düşüncesi, <i>ilerleme</i> düşüncesini doğurur.	Yeni –cilik/culuk: Yeni dadacılık, yeni gerçekçilik, yeni dışavurumculuk, yeni geometricilik, yeni kavramsalcılık... Ancak, yeni ön ekine gerek duymayan akım ve eğilimler de var: <i>pop, kavramsal, gösteri, yeryüzü, süreç, dijital, video, reklam, klip ve canlandırma</i> sanatları.
Ciddiyet: Modern sanatçı sanatı yüce bir uğraş olarak görür. Sulandırılmasına razı gelmez. Mizahı da ciddiyetle yapar.	Pastiş, ironi, alay: Jameson’a göre <i>pastiş</i> <i>parodinin</i> yerine geçmiştir. Modern sanatta parodi, ‘ölü bir dil’i kullanarak güçlü bir eleştirel mizah yaratmanın bir yoluydu. Ancak, pastiş parodinin gizli niyeti, şeytani itkisi ve kahrkahasından yoksundur.
Duygu, sezgi, coşku: Bu kavramlar, <i>modernizm</i> ile <i>modernlik</i> arasındaki karşıtlığa işaret ederler. Modernlik düşüncesinde, insan iradesi Tanrı iradesinin, <i>bilim</i> ise kutsal kitabın yerine konmuştur. Ancak yaratıcılık uğruna, modern sanatçıların büyük çoğunluğu, akıl ve bilime karşı <i>duygu, coşku</i> ve <i>sezgi</i> gibi kavramlara öncelik vermiştir. Dünyevîlik: Gözler <i>öte dünyadan bu dünyaya</i> çevrilmiş, dinsel temalar sanattan çok büyük oranda atılmıştır. Ama bu, pozitivizm ve materyalizmdeki dünyevîlikten farklıdır.	Bilimsel akla, tarihsel ilerlemeye ve büyük anlatılara güvensizlik ya da kayıtsızlık: Modern düşüncenin merkezinde yer alan bu kavramlara güvensizlik, postmodern sanata yöneltilen eleştiri ve itirazların başlıca gerekçeleridir. Oysa, Delacroix’dan Monet ve Picasso’ya, Kirchner’dan Mondrian ve Kandinski’ye, modern sanatçıların büyük çoğunluğu da, <i>sanat</i> söz konusu olduğunda modern akıl, nesnellik ve sanayileşmeden ziyade, “sezgi, coşku ve imgelemin özgür oyunu” adına idealist, metafizik ya da öznel eğilimlere ilgi göstermişlerdir.
Dehâ ve Yüce Sanat: Sanat yapıtı bir <i>dehanın yaratmasıdır</i> . Bu inanç giderek sanatçının Tanrılaştırılmasına kadar varmış; sanat da uğrunda her şeyin feda edildiği <i>yüce</i> bir amaç haline gelmiştir. Öncü, ilerici (avangard): Modern sanatçı, eskimiş kurallara göre değil, çağın gereklerine göre davranır, <i>bilinmeyeni keşfe</i> çıkar, risk alır. Öznellik, bireysellik: Bunlar, <i>nesnellik</i> ve <i>bilimsellik</i> karşıtı olarak öne sürülen kavramlardır.	Yüce estetiğinin ve dehânın (öznenin) ölümü: Büyük anlatılara güvensizliğin sanattaki karşılığı, Kant’ın başını çektiği <i>yüce sanat</i> ve <i>dâhi sanatçı</i> söyleminin terk edilmesi şeklinde ortaya çıkmıştır. <i>Özne</i> ye en büyük saldırının sanatın kendi içinden, Duchamp’dan geldiği kabul edilse bile, onun son derece belirleyici bir özne olduğu açıktır. Yine aynı şekilde, Beuys’tan Haacke ve Abramoviç’e kadar güçlü ve sorgulayıcı özneler dolaşıyor postmodern sanat arenasında. Özet: <i>Dehâ</i> ve <i>yüce sanat</i> ölmüş olsa da, <i>özne</i> hâlâ ayaktadır – tabii, <i>çoğalmış</i> olarak.
Sanat için sanat: Sanatın başka amaçlar uğruna kullanılmasına, ona <i>sanat dışı bir işlev</i> yüklenmesine modern sanatçıların çoğu karşı çıkmıştır.	Araçsallık: Postmodern sanatta, özel konulardan siyasal, ekonomik, bölgesel ya da küresel konuların eleştirisine kadar, sanatın türlü amaçlara alet edildiğine ve bunun da normal karşılandığına tanık olmaktadır.

Özerklik: ‘Sanat için sanat’ düşüncesi, ileriki yıllarda sanatın önce sanattan ibaret hale getirilmesi, ardında da her sanat disiplininin özerkleşmesi düşüncesini doğurmuştur. Not: <i>Sanat için sanat</i> ve <i>özerklik</i> kavramları, aslında sınıfsal bir kökeni olan, <i>yüksek ve alçak sanat arasındaki ayrıma</i> işaret ederler.	<i>Yüksek ve alçak sanat arasındaki sınırın belirsizleşmesi:</i> Dadacı ve gerçeküstücülerin <i>yüksek ve alçak</i> sanat ayırımına karşı başlattıkları mücadele <i>pop</i> sanatçıların devreye girmesiyle zaferle sonuçlanmıştır. Bir farkla: Pop sanatçılar piyasaya karşı değildir.
Biçimbozma: Modern sanatçıların çoğu, geleneğe karşı çıkma, ifadeyi güçlendirme ya da soyutlama için nesne görüntüsünü kasıtlı olarak bozmuştur.	Biçimbozma: Gerektiğinde elbette başvurulabilir. Ancak, “olmazsa olmaz” bir ilke değildir.
Soyut, soyutlama (figür karşıtlığı): Başta insan figure olmak üzere, her türlü nesne <i>temsilinden</i> kurtulma düşüncesi ve yöntemi, 20. yüzyılın ilk yarısında o kadar vurgulanmıştır ki, <i>soyut sanat</i> kavramı neredeyse <i>modern sanatla</i> eşanlamli kullanılır hale gelmiştir. Modern sanatçıların çoğu, sanatın özerkliği adına, <i>yaşam</i> ve <i>sanat</i> arasına bir sınır çekmişler; yaşamın ilkelerini sanata dayatmaktan vazgeçmişlerdir.	<i>Bedenleşen figür:</i> 20. yüzyılın ikinci yarısında bazı sanatçılar gelecekçilik ve dadacılıktaki <i>gösteri</i> mantığını sürdürmüşler; bir anlamda, cehenneme gönderilen figürü hortlatarak onunla birleşmişler; et ve ruhtan mürekkep bir <i>beden</i> olarak sahneye çıkmışlardır. <i>Yaşam ve sanat arasındaki sınırın belirsizleşmesi:</i> Beuys, Abramoviç ve Nitsch gibi bazı postmodern sanatçılar, modernizm öncesi temsil anlayışına dönmeksizin, yaşam ve sanat arasındaki sınırı aşmaya özen göstermişlerdir.
Saflık: Saf sanat her türlü yabancı elemandan <i>arınmış</i>, sadece kendisi için varolan, nesne temsilinden, araçsallıktan mümkün mertebe kurtulmuş sanattır. Saf sanat, ikilemlere pek tahammül edemez; <i>ya o ya bu</i> mantığına inanır. Tutarlılık: Dil tutarlılığı önemlidir. Not: Saflık, soyutluk ve tutarlılık gibi ilkeler, kuramsal bağlamda, bir disiplinin kendi içine dönük olmasına, diğer disiplinlerle alışverişe geçmesine karşı olmasına olmasına (özdisiplinliğe, kapalılığa) işaret ederler; ancak, uygulamada, bu ilkeler baştan itibaren ihlal edilmiştir.	Saflığın önemini yitirmesi: Postmodern sanatçıların görsel biçime dayalı bir tutarlılığı ihlal etmekten çekinmedikleri, hatta keyif aldıkları görülmektedir. Ayrıca, onlar için biçemler arasındaki <i>hiyerarşi</i> de anlamsızdır. Yine, postmodern sanatçıların çoğunun farklı dilleri karıştırmaktan keyif aldıkları görülmektedir. Ne olsa uyar: Feyerabend’e göre, bu kural, tıkanıklığı aşmak için en önemli ilkedir. Sınırları akıl tarafından belirlenen bilimsel (ve sanatsal) kuramlar eninde sonunda, hiç de akla gelmedik ve üstelik eldeki kuramlarla çelişen ihlaller sayesinde ilerlemişlerdir. Aklın yolu bir değildir. Disiplinlerarasılık, Çokdisiplinlilik: Bu kavramlar modernizmin <i>saf sanat</i> anlayışına karşı çıkışı ifade eder. Bir türün varlığını sürdürebilmesi için <i>yabancı kanlara</i> ihtiyaç olduğu gerçeği önemszenmiştir.
Kesyap (kolaj) ve kurgu (montaj): Picasso ve Braque’dan bu yana kullanılan ve doğrudan modern teknolojiyi çağrıştıran bu yöntemler, <i>sanat dışı</i> amaçlar için üretilen şeylerin sanata dâhil edilmesine kapı aralamıştır. Uzun süre fark edilmedi, ama kesyap ve kurgunun, modernizmin <i>ya o ya bu</i> mantığına değil de, postmodernizmin <i>hem o hem bu</i> mantığına daha çok uyduğunu söylemek mümkündür.	Kesyap, kurgu, toplama, yerleştirme, çoğulculuk, eklektiklik: Birbiriyle bağlantılı olan bu yöntemler, Picasso ve Braque’dan bu yana gittikçe artan bir ilgiyle kullanılmaktadır. Rauchenberg kesyap ve kurguyu kendi amaçlarına uyarlamış, buna da <i>toplama (asamlaj)</i> demiştir. Postmodern sanatta, <i>yerleştirme (enstalasyon)</i> adı verilen tür ve yöntem, yine kesyap, kurgu ve toplama mantığının uzantısıdır.

Kamera ve canlandırma sanatlarının ihmal edilmesi: Modern sanatın kuramı daha çok resim ve heykel üzerinden oluşturulmuş; fotoğraf ve sinema (film) büyük ölçüde kendi haline bırakılmış; hatta ilk başlarda sanattan sayılmamıştır.	Kamera ve canlandırma sanatlarının yükselişi: Zamanla, fotoğraf resmi hem dönüştürmüş hem onun dallarından biri (<i>baskiresim</i>) haline gelmiştir. Film dünyasına 1960’larda eklenen <i>video</i> ise, sinemacıların <i>devinimli görüntü</i> üzerindeki tekeli kırılmıştır.
Not: Yukarıdaki kavram ve yöntemlerin tamamı, ilgili oldukları eğilimlerde mutlaka olmak zorunda değildir. Hangi yöntem ve kavramın önem kazanacağı, olup olmayacağı, eğilim içindeki akımlara göre değişiklik gösterebilir.	

****Kaynak:** Bu tablo, Mehmet Yılmaz’ın 2. baskısı üzerinde halen çalışmakta olduğu *Modernizmden Postmodernizme Sanat* adlı kitabının 1. ve 9. bölümleri dikkate alınarak oluşturulmuştur.

Postmodern mimarinin sözcülerinden Charles Jencks, modernizmin sonunun ve postmodernizme geçişin sembolik tarihini, mimariden bir örnekle, Le Corbusier’nin “modern yaşam makinası”nın ödül kazanmış bir versiyonu olan, St. Louis’deki *Pruitt-Igoe* toplu konut bloklarının, içinde yaşayan düşük gelirli insanlar için oturulamaz bir çevre olduğu gerekçesiyle dinamitlenerek yıkıldığı 15 Temmuz 1972 günü saat 15:32 olarak verir.²²

Postmodern dönemde *dile* odaklanma söz konusudur ve önde gelen bilimler ve teknolojiler *dil* ile ilgilenmek durumunda kalmışlardır: fonoloji ve linguistik teorileri, iletişim ve sibernetik problemleri, modern cebir ve bildirişim teorileri, bilgisayarlar ve onların dilleri, tercüme sorunları ve bilgisayar dilleri arasındaki yarışma alanlarının araştırılması, enformasyon, birikim ve veri bankalarına ilişkin sorunlar, telematik ve zekâ terminallerinin kusursuzlaştırılması ve paradoksoloji tüm bunlar dilin sorun edildiği alanlardır.²³ *Dile* odaklanılmasının temel nedeni gözlenebilen toplumsal bağların dil “*hareketlerinden*” mürekkep olmasından dolayıdır.²⁴

Lyotard, Wittgenstein’den aldığı *dil oyunları* kavramıyla dil ve dilin yararcı kullanımlarından kaynaklı problemler üzerinde durur. Çünkü, dil oyunları örtük bir anlaşmanın nesnesidirler ve kimi kurallar üzerinden “*hareket*” ederler, bu hareketin tanımlanan anlaşmanın kurallarını tatmin

²² David Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, çev. Sungur Savran, 4. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s.54

²³ Lyotard, *a.g.e.*, s.17-18

²⁴ Lyotard, *a.g.e.*, s.33

etmesi gerekir.²⁵ Lyotard'a göre toplumsal bağı oluşturan başka bir unsur da yararçı kuralların kümesi *anlatılardır*.²⁶ Anlatılar, bir kültürün ya da kolektivitinin kendisini ısrarla bir totoloji içinde meşrulaştırmanın temel yoludur. Bu anlatı türlerinin geçmişe gönderme yapması yalnızca görünüştedir; zira gerçekte gönderme yaptıkları şey, kendisinden başka hiçbir otorite kaynağı gerektirmeyen, sürekli bir şimdi içindeki anlatı ediminin kendisidir.²⁷ Bu noktada, Lyotard, atasözlerini ve popüler deyişleri anımsatır: “popüler söyleyişleri, atasözlerini ve maksimleri düşününüz: bunların düzenlenmesinde garip bir zamansallaştırmanın işareti farkedilebilir; bizim bilimizin altın kuralına ‘asla unutmama’ kuralına karşıtlık oluşturan bir işaret.”²⁸ Lyotard'a göre anlatılar, “ehliyet ölçülerini belirler ve/veya onların nasıl uygulanması gerektiğini gösterirler. Böylece sorgulanan kültürde ne söylenilmesi ve yapılması gerektiğini belirleme hakkına neyin sahip olduğunu tanımlarlar; kendileri bu kültürün zaten bir parçası olduklarından, yaptıklarını yapmaları olgusu tarafından meşrulaştırılmış olurlar”.²⁹ Lyotard, bilimsel bilginin de, her ne kadar anlatısal bilgiden farklı olsa da, anlatısal bilginin kendini meşrulaştırması gibi meşrulaştırma süreçlerine ihtiyaç duyduğunu bunu da anlatısal oyunun kurallarıyla yaptığını belirtir.³⁰ Bu duruma örnek olarak, bilim adamlarının bir keşif yaptıktan sonra televizyon ya da gazetelere verdiği mülakatları verir: “Gerçekte tamamiyle epik olmayan bir bilgi epiği sunarlar. Anlatısal oyunun kurallarıyla oynarlar; etkisi sadece medyanın kullanıcıları üzerinde değil bilim adamlarının duygularında da müessir kalmaktadır. Bu olgu ne geçicidir ne de görüntüye aittir: bilimsel bilginin ‘popüler’ bilgiye ya da ondan ne kalmışsa onunla ilişkisine bağlıdır.”³¹ Bilimsel bilginin bu durumunun çelişik bir durum olduğunu belirterek şu tespitleri yapar: “Bilimsel bilgi, kendi bakış açısından hiçbir şekilde bilgi

²⁵ Lyotard, *a.g.e.*, s.32

²⁶ Lyotard, *a.g.e.*, s.55

²⁷ Steven Connor, *Postmodernist Kültür*, çev. Doğan Şahiner, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınevi, İstanbul, 2005, s.43

²⁸ Lyotard, *a.g.e.*, s.56

²⁹ Lyotard, *a.g.e.*, s.58

³⁰ Lyotard, *a.g.e.*, s.68

³¹ Lyotard, *a.g.e.*, s.68

olmayan başka bir bilgi türüne, anlatıya başvurmaksızın doğru bilgiyi bilemez ve bilinir kılamaz. Böyle bir müracaat olmaksızın, bilimsel bilgi kendi geçerliliğini varsayma konumunda ve lanetlediği şey, önyargıya dayanarak, sorun dilenerek, duruyor olacaktır. Ancak anlatıyı otorite olarak kullanarak aynı çıkmaza düşmemekte midir?”³²

Lyotard’a göre İkinci Dünya Savaşı’ndan beri olup bitenler, bu büyük anlatıların, bilimsel çalışmalara meşrulaştırıcı bir çerçeve sağlamak için son bir gayret göstermesidir.³³ “Çağdaş toplum ve kültürde –postendüstriyel toplum, postmodern kültür- bilginin meşrulaştırılması sorunu çeşitli biçimlerde formüle edilmektedir. Hangi birleştirme ürünü kullandığına ve spekülative ya da özgürleşim anlatısı olup olmadığına bakılmaksızın, büyük anlatı güvenilirliğini kaybetmiştir.”³⁴ Yani, postmodernizm, diğer bir anlamda, *büyük anlatıların* son bulmasıdır.

Francis Fukuyama da benzer bir düşünceyi taşır ve *büyük anlatıların* son bulduğunu, çöktüğünü belirtir. Fukuyama, “tarihten anladığım, bütün zamanların bütün insanların deneyimlerini kapsayan eşsiz ve bağlantılı bir evrim sürecidir. Bu tarih anlayışı büyük Alman filozofu Georg Wilhelm Friedrich Hegel’in anlayışıyla yakından ilişkilidir. Bu anlayış, onu Hegel’den devralan Karl Marx’la günümüz düşüncü yaşamının ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir ve ‘ilkel’ ya da ‘ilerici’, ‘geleneksel’ ya da modern gibi kavramları farklı toplum biçimlerine ilişkin olarak kullanmamızda ifadesini bulmaktadır. (...) İnsan toplumlarının gelişmesinin sonsuza kadar sürüp gideceğine ne Hegel, ne de Marx inanıyordu. Daha çok, insanlık en derin özlemlerine uygun düşen bir toplum biçimine ulaştığında gelişmenin sona ereceğini kabul ediyorlardı. Yani her iki düşünür de ‘tarihin sonu’nu varsayıyordu. Hegel için bu liberal devlet, Marx içinse komünist toplumdu”³⁵ diyerek *tarih* düşüncesini ve *tarihin sonu* düşüncesini Marx ve Hegel’in anlatılarına bağlar. Fukuyama, *tarihin sonunu* “*insanlığın ideolojik evriminin*

³² Lyotard, **a.g.e.**, s.70

³³ Connor, **a.g.e.**, s.45

³⁴ Lyotard, **a.g.e.**, s.85

³⁵ Francis Fukuyama, **Tarihin Sonu ve Son İnsan**, çev. Zülfü Dicleli, Simavi Yayınları, İstanbul, 1993, s.9-10

son noktasını” ve *“nihai insani hükümet biçimini*” temsil ettiğini öne sürdüğü *liberal demokrasinin monarşi, faşizm ve komünizm* gibi egemenlik biçimlerinin karşısında kazandığı zafere bağlar.³⁶

Fredric Jameson, Ernst Mendel’in Marksist bir bakış açısıyla kapitalizmin üçüncü aşamasının kuramını ortaya koyduğu *Geç Kapitalizm* adlı kitabından etkilenerek postmodernizm üzerine görüşlerini ortaya koyar.³⁷ Jameson, *postmodernizmi*, geç kapitalizmin kültürel mantığı olarak görür ve şu tespiti yapar: “postmodernizmin doğuşunun, bu yeni geç tüketici ve ulusüstü kapitalizm momentinin ortaya çıkmasıyla yakından bağlantılı olduğuna inanıyorum. Postmodernizmin biçimsel ayırıcı özelliklerinin, birçok bakımdan, bu özel toplumsal sistemin derin mantığını dışa vurduğuna da inanıyorum. Ancak, bunu sadece tek bir önemli izlek için gösterebileceğim: yani, tarihin anlamının yokoluşu, tüm çağdaş toplumsal sistemin yavaş yavaş kendi geçmişini muhafaza etme yeterliliğini kaybetmeye, önceki toplumsal enformasyonun şu ya da bu şekilde korumak zorunda olduğu gelenekleri yok eden kalıcı bir bugün içinde ve bitmez tükenmez bir değişim içinde yaşamaya başladığı olgusu.”³⁸ Jameson’a göre, *postmodernizmin modernizmin yerini aldığı*nın en temel belirtisi *öznenin ölümü* diğer bir deyişle bireyin sonudur.³⁹ Söz konusu bu *öznenin ölümü* durumu biçemin yokolmasıyla eşdeğerdir ve bu durum *pastişi* devreye sokar. Jameson’ın deyişiyle “biçemsel yeniliğin artık olanaklı olmadığı bir dünyada geriye sadece ölü biçemlere öykünmek, maskelerle ve düşsel müzelerdeki biçemlerin sesleriyle konuşmak kalmaktadır.”⁴⁰

Genel olarak bakıldığında, tanrı merkezli düşünme biçimi ve gerçeklik anlayışı yerini insanın merkez alındığı ve gerçeğin insana dayalı olarak tanımlandığı düşünme biçimine, insan merkezli düşünme biçimi de yerini merkezsiz düşünme biçimine yani gerçeğin ne tanrı ne de insanoğluna

³⁶ Fukuyama, **a.g.e.**, s.9

³⁷ Frederic Jameson, **Kültürel Dönemeç**, çev. Kemal İnal, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2005, s.45

³⁸ Jameson, **a.g.e.**, s.30-31

³⁹ Jameson, **a.g.e.**, s.17

⁴⁰ Jameson, **a.g.e.**, s.18

dayanılarak tanımlandığı düşünme biçimine bırakmıştır.⁴¹ Bu genellemeyi şu şekilde belirtmek de mümkündür: din, iflasıyla birlikte yerini *bilime* ve insana ait düşüncenin ürünü *büyük anlatılara*, yani *modernizme*; *bilim* ve *büyük anlatıların* çökmesi yani *modernizm* iflasıyla da yerini *postmodernizme* ve genel düsturu olan “*ne olsa uyar*” düşüncesine bırakmıştır.

⁴¹ Dilek Doltaş, **Postmodernizm ve Eleştirisi**, 2. Baskı, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2003, s.19-20

2. Disiplinlerin Özerkliği ve Disiplinlerarasılık

Rönesans döneminde, modern sanatçı kavramının doğuşunu akla getiren üç kanıt vardı: Bir tür olarak “sanatçı biyografisi”nin ortaya çıkışı, kendi portresinin (self-portrait) gelişimi ve “saray sanatçısı”nın yükselişi.

Larry Shiner

Rönesans’a kadar sanatın, günümüzdeki anlamıyla sanat olmadığı ve daha çok zanaat ve sanat ikilisinin birbirine denk olduğu düşüncesi egemendi. Hatta, rönesans döneminde de durum farklı değildi ve henüz sanatçı kavramı yoktu; bu tür işleri yapanlar zanaatkar olarak nitelendirilirdi ve el becerileri önemliydi. Esnaf loncaları içerisinde yer alan bu zanaatçılar, usta çırak ilişkisi içerisinde becerilerini bir sonraki nesle aktarır böylece belli bir üretim sistemini oluşturlardı. Lonca sistemi de bu zanaatların üretim düzenini, işçiliğini, kalitesini belirleyen, standartlar oluşturan, bu üretimlerin fiyatlarını belirleyen aynı zamanda zanaatkârların haklarını da koruyan bir sistemdi.⁴² Ancak, bu belirleyicilikleri nedeniyle kısıtlayıcı bir yapıdaydı ve yaratıcılığa pek de izin vermiyordu. Lonca sistemine bağlı olmayan saray ya da kilise himayesinde bulunan zanaatçı için de durum farklı değildi.⁴³

Rönesans ve *Aydınlanma* düşüncesi insan aklını öne çıkarmış; bu da yaratıcılığın önem kazanmasını sağlamıştır. Bu süreçte, plastik sanatlarla uğraşanlar, yaratıcı edimin önemini vurgulayarak yaptıkları şeylerin statüsünü arttırmanın yollarını aramışlardır. Bunu gerçekleştirmek için de, uygulamanın yanı sıra, sanatın zihinsel yönlerini de öğretmeyi amaçlayan akademiler kurmuşlardır.⁴⁴ Akademilerin kurulmasıyla zanaat ile sanat giderek birbirinden ayrılmıştır. Çünkü sanat, sezgisel olduğu kadar zihinsel olana da aittir ve belli düşünsel süreçleri barındırır ve bu da aklın getirisidir; salt el becerisine bağlı bir işleme, *resim* ya da *yontu* değildir. Bu akademilerde sanatçılar, loncalarda olduğu gibi sadece resim, çizim, yontu

⁴² Malcolm Barnard, *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*, çev. Güliz Korkmaz, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2002, s.89

⁴³ Barnard, *a.g.e.*, s.112

⁴⁴ Barnard, *a.g.e.*, s.92-93

gibi geleneksel eğitim görmüyor bunun yanında anatomi, geometri, tarih gibi zihinsel konularda da eğitim görüyorlardı. Akademilerin içerisine girmesiyle beraber sanat, varlığını ortaya koymuş başlı başına bir alan olarak kendini varetmeye başlamış, bu sayede modern anlamda sanatçı ve sanatın kapısı aralanmıştır. Bu dönemde modern anlamda sanat ve sanatçının varlığının doğuşuna kanıt olarak da bir tür olarak 'sanatçı biyografisi'nin ortaya çıkışı, *kendi portresinin gelişimi* ve 'saray sanatçısı'nın yükselişi gösterilebilir.⁴⁵

XVIII. ve XIX. yüzyılda, geleneksel *himaye* anlayışının giderek azalmasıyla *pazar* daha önemli hale gelmiştir. Artık, refah içindeki burjuvazi ve genellikle okur-yazar olan, kısmen eğitilmiş köylü topluluğu için bile resim yapılabilir hale gelmiştir. Böylesi gelişmiş bir pazarda sanatçıların kontrolü daha önemli olamaya başlamış ve bu da beraberinde tür, gruplar ve akımları getirmiştir. Böylece sanat, birbirine karşı çıkabilen bunu tartışabilen bir yapı kazanmış ve sanatın merkezi değerlerinin toplumunkilerle aynı olmadığı fikrinin gelişmesi de sağlanmıştır. Bu gelişme akım ve grupların daha eleştirel çalışmalar yapmalarının da önünü açmıştır.

Artık, her sanat dalı kendi iç değerlerine dönmüş, onu tartışmaya başlamış, giderek özerkleşmiş, nihayet, sanatın sanattan ibaret olduğu düşüncesine ulaşmıştır. Örneğin resmin, hem edebiyattan hem de göz yanılmasına dayalı anlatımdan (yani heykele ait olan üç boyutluluk hissinden) kurtarılması hedeflenmiştir. Bu ise, resim sanatında nesne temsilinden soyut (kavramsal, safçı) anlatıma giden yolu açmış, *modern sanat* anlayışını doğurmuştur. Özellikle, XIX. yüzyılda Victor Cousin'in sanatçının yapıtlarını sanayi ürünlerinden ayırt etmek için '*sanat için sanat*' sloganını ortaya atması sanatın özgürlüğü adına önemli bir adım olmuştur.⁴⁶

Sanayi devriminden sonra tekniğin ve teknolojinin hızla gelişmesiyle disiplinlerin sayısında artış belirmiş ve uzmanlaşma önem kazanmıştır. Bu uzmanlaşma, disiplinleri kendi alanlarına hapsetmeye başlamış, anlatım olanakları açısından kendine yetememezlik sorununu getirmiştir. Bu da

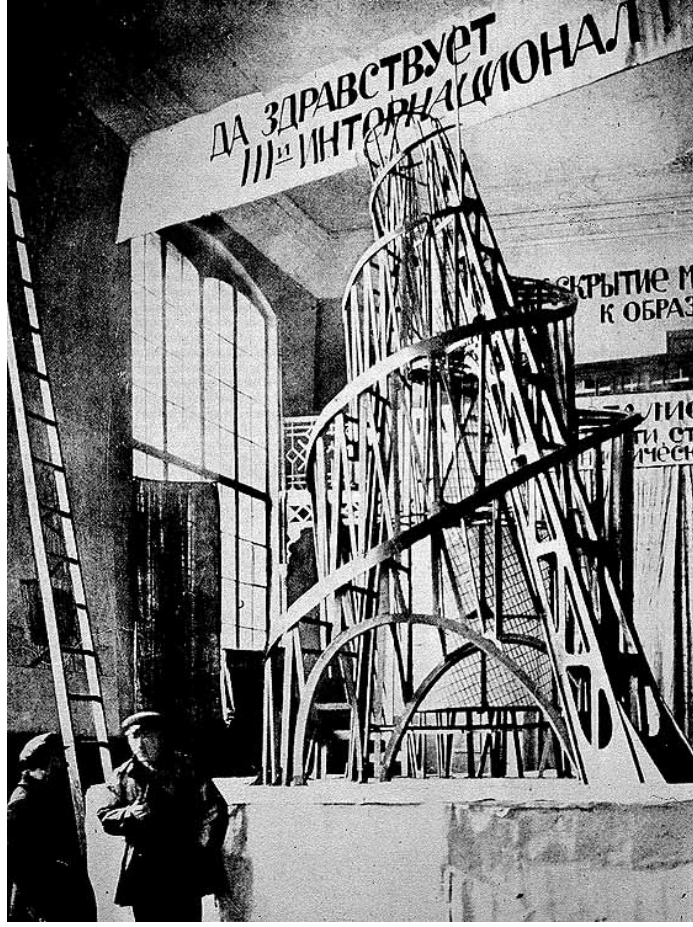
⁴⁵ Larry Shiner, **Sanatın İcadı**, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s.80

⁴⁶ Mehmet Yılmaz, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2005, s.16

sanatçıları yeni anlatım olanakları aramaya itmiştir. Örneğin, *gelecekçi* (fütürist) sanatçılar makinelerin biçim ve işlevlerinden etkilenmişler; *hız*, *hareket* gibi kavramları teknolojiden devşirerek yeni resim ve heykel dili yaratmaya çalışmışlardır. Yine, bu anlayışı müzik alanına aktarmışlar, makine seslerini taklit ederek yeni kompozisyonlar denemişler, *gürültü müziğini* önermişlerdir. Diğer taraftan, *gelecekçiler* salt sanatsal olanla yetinmemişler, toplumsal olanla da ilgilenmişler, böylece toplumbilimiyle de ilişkiye girmişlerdir.

Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü* adlı kitabının “*Yeni Barbarlar*” başlıklı bölümünde şu tespitleri yapmaktadır:

“On dokuzuncu yüzyılda psikolojide, özellikle de algılama psikolojisinde, hızlı gelişmeler olduğu görülmüştür. Değişik renklerin ve yapıların, ışık ve gölge karşıtlıklarının, açık alanlarla karışık yığılmaların ve benzeri durumların üzerimizde ne gibi duysal ve bu yüzden de duygusal etkileri olduğu az çok bilimsel bir yöntemle incelenip değerlendirilebilir. Bu türden yaşantıların biz uyurken ve uyanık olduğumuz zamanlarda nasıl bir rol oynadığını gözlemleyen bir ruhbilimci de bu konuda daha az kesin ve deneysel düzeyde bazı çıkarsamalar yapabildi. Her iki yaklaşım da Almanya’da ve Avusturya’da önemi ilerlemeler kaydetmişti. Bazı sanatçılar bu araştırmalardan haberli oldukları için onlardan yararlanıyorlar, hatta bu alanda yeni gelişmeler olması için kendileri de katkıda bulunmak istiyorlardı. Birtakım başka sanatçılar ise, bu türden bir bilgi ve düşüncelerin, bazen yarı anlaşılmış ya da yanlış anlaşılmış olsa da, dünyaya yayılarak etkili olmaları sonunda, bu gelişmelerden büsbütün habersiz kalmıyorlardı. Sanatın anlatımcı amaçlarını destekleyen bir başka gelişme de müzik alanında olmuştu. Orta Avrupa’da müzik en önemli sanat biçimi sayılmaya başlamış, bu süreç içinde de, müziğin esnek ve duygusal özelliği, insanı doğrudan doğruya etkileyen ve betimlemeye dayanmayan bir sanat oluşu onu bütün sanatların ulaşmaları gereken düzeyde bir örnek durumuna getirmişti. Bu da açıkça görsel sanatların yeni bir işlev yüklenmeleri, ya da daha önce asal



Resim 1. Vladimir Tatlin, *III. Enternasyonel Anıtı'nın modeli*, 1919

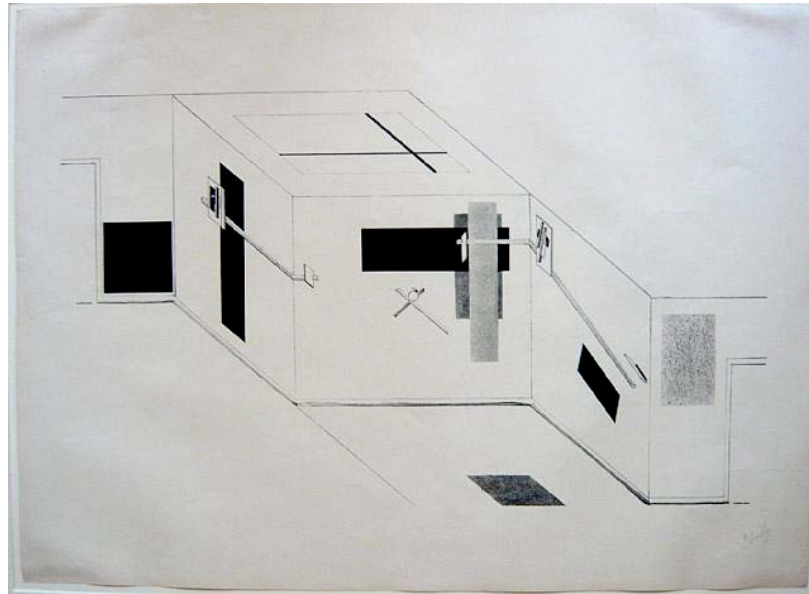
sayılan işlevlerini bir yana bırakmaları anlamına geliyordu. Görsel sanatlar artık dinlerin ya da krallık gizlerine algılanabilir bir biçim vermeyecekler, insanlığın yüceliği ya da gerçek öyküleri canlandırarak kutlamayacaklardı. Bunu yerine, gerçek insan yaşantısı ile uygarlığın gündelik hayatla birbirini tutmadığı, tamamlamadığı bir zamanda görsel sanatlar yaşantı örnekleri sunacak, insanları duygulandıracak, heyecanlandıracaktı. Müzik ve resmin ortaya koydukları anlatım olanakları inceden inceye karşılaştırmak gerekmez. Müziğin ses perdeleri, ritm, rölatif skalalar ve falsolu sesler gibi etkileyici öğelerin görsel sanatlarda da bazı karşılıkları bulunabilirdi.⁴⁷

⁴⁷ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, s.40

Kandinski'nin resimlerinde de müzik ve resim disiplinlerinin ilişkisini görebiliriz. Resimlerinde müziğin insan üzerinde yarattığı duyuşal titreşimlerin etkilerine benzer etkiler yaratmayı amaçlayan Kandinski, müziğin dinleyiciyi sarsıp heyecanlandırdığı gibi, resme bakan kişi de heyecan ve yankı yaratmasını istiyordu.⁴⁸

İnşacılık akımının önemli temsilcilerinden Vladimir Tatlin'in (1885-1953) işlerinde de mimari ve heykel ilişkisinin belirdiğini görürüz. *III. Enternasyonal Anıtı* adlı çalışmasında, Paris'teki *Eyfel Kulesi*'ne yanıt sayılabilecek bir tasarımla, *Babil Kulesi*'ne benzer bir yapı kurmuş hareketli katlar ile kinetik bir mimarinin olanaklarını araştırmış, heykel ve mimari arasındaki sınırı hiçleştirecek bir yapıt ortaya koymuştur. Yapıt, gerçekleştirilmese de, tarihe heykel ve mimarinin bileşik bir yapıda tasarımı sunması açısından kayda geçmiştir.

Benzer bir duruma yine *inşacı* sanatçı El Lissitzki'nin (1890-1941) işlerinde de rastlayabiliriz. Lissitzki'nin *Proun Odası* adlı mekân tasarımında "mimari özellikler taşıyan açık seçik biçimler; Kazimir Maleviç'in cisimsiz dörtgenlerinin üç boyutlu örnekleri bu resimde belirsiz bir boşlukta sallanıp



Resim 2. El Lissitzki, *Proun V*, 1923

⁴⁸ Lynton, a.g.e., s.84

durmaktadır. Bu biçimlerin üç boyutlulukları hem gösterilmekte hem debiçimler aksonometrik olarak düzleme yerleştirildiği için, perspektif özelliklerle bir yanılısma önlenmiş⁴⁹ olmaktadır. Lissitski'nin bu yapıtları, resim ile mimarinin alışveriş durağı konumundadır.

Sanatın kendine döndüğü, temel kuralların tartışılmaya hatta yıkılmak üzere zorlanmaya başlandığı ve *İzlenimcilerin* biçimsel olarak kapısını araladıkları bu geçişten birçok sanatçı geçmiş, sanatın yolunu değiştirmiş, kırılma yaratmışlardır. Bir tarafta *kübizmle* resim gibi iki boytlu bir düzleme eşzamanlılık gibi bir kavramı yerleştirmek üzere biçimler hiç olmadığı kadar parçalanırken, bir tarafta da Marcel Duchamp'ın *hazır-yapıtı* aracılığıyla, el becerisinin mutlak hâkimiyeti reddedilmiş, biçimsellik arka plana itilmiş, sanatta temsiliyet sorgulanarak kavramsal olanın sanata girmesi sağlanmıştır. Sanattaki bu değişiklikler, özellikle de kavramsalcılığın gelişmesi, sanatın diğer disiplinlerle alışverişe girmesi, sanat yapıtını çok katmanlı bir hale getirmiştir.



Resim 3. Joseph Kosuth, *Bir ve Üç Sandalye*, 1965

⁴⁹ Lynton, **a.g.e.**, s.115

Örneğin, *kavramsal sanatın* önemli temsilcilerinden Joseph Kosuth'un (d.1945) *Bir ve Üç Sandalye* adlı çalışması dilbilim, felsefe ve sanat üçlüsü arasında gezinir. Sandalyenin kendisi, fotoğrafı ve sözlükten alınmış tanımının bulunduğu bu üç parçalık yapıt, izleyiciyi salt sanat nesnesiyle ve basit bir temsiliyetle başbaşa bırakmaz. Çok katmanlı bir yapı sunar ve izleyiciyi bu katmanlar arasında düşünmeye sevkeder.

Yine, XX. yüzyılın ikinci yarısından sonra, *gösteri (performans)* sanatının alt türlerinden sayılan ve *oluşum, fluksus, eylem* ve *beden* gibi sıfatlarla anılan türler de, izleyici önünde gerçekleştirilmesi açısından tiyatro disipliniyle ilişkiye girdiği gibi, kimi zaman müzik, kimi zaman dans ve şiiri de barındırmasıyla tam bir disiplinlerarası nitelik taşımaktadır. Ancak, tiyatro ile yakınlık gösterse de *gösteri* sanatının geleneksel tiyatrodan farklı olduğunu belirtmek gerekir. Örneğin, *oluşumlarda* izleyici de gösterinin içine girebilir ya da *beden sanatı* örneklerinde olduğu gibi fotoğraf, video gibi sonradan izleyiciye ulaşan kayıtlarla da sunulabilir. Örneğin, Orlan (d.1947), yapıt olarak sunduğu bedeni üzerinde ameliyatla kimi değişiklikler gerçekleştirerek *beden* kavramı ve beden kavramı üzerine yüklenmiş birçok kavramı tartışmaya açar. Bu eylemlerini steril hastane ortamında doktor eşliğinde gerçekleştirir bu anlamda tıp bilimi ile disiplinlerarası bir ilişkiye de girer.



Resim 4. Orlan, *Sevinç Gülümsemesi*, 1993



Resim 5. Stelarc. *Kas Makinesi*. 2003

Yine başka bir beden sanatçısı olan Stelarc (d.1946) bedenine uyarladığı kimi protez robot benzeri parçalarla yeni bir *insan-robot-makine* melezi bir türün izinde, *bedeni* sorgular. Stelarc, hem biyoloji hem de teknolojiyle disiplinlerarası nitelikteki eylemlerini gerçekleştirir.

Hazır-yapıt kavramı ile önü açılan *yerleştirme sanatı* da disiplinlerarası bir niteliktedir. “Sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkileri yeniden değerlendirerek sanatı yeniden yapılandıran, güçlü sanat kurumlarının egemenliğini, sanat nesnesinin önemini ve metaliğini yeniden sorgulayarak ve reddederek, algılama sınırlarını, imge ve dil arasındaki ilişkileri, süreç/ürün ilişkilerini araştırmak ve bulgularını sanata dönüştürmek amacındaki yerleştirme sanatı melez bir sanat biçimi olarak gelişir.”⁵⁰

Yerleştirme sanatçısı Carsten Nikolai (d.1965), yapıtlarında genel olarak bilimsel bir laboratuvar ortamı kurar ve yapıtlarını bilim nesnesi gibi sunar. Örneğin, *Kar Gürültüsü* adlı yapıtında beyaz duvarlardan oluşan sergi salonu ve *beyaz küp* kavramına gönderme yaparak yarı kimya, yarı fizik

⁵⁰ Zekiye Sarıkartal, *Çağdaş Bir Anlatım Biçimi Olarak Enstalasyon (Yerleştirme) ve Bir Sergi*, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir, 2000, s.5



Resim 6. Carsten Nikolai. *Kar Gürültüsü*. 2002

labaratuarı olarak hazırladığı sergi salonunda, izleyiciye deney yapacak birisi gibi eldivenler sunar ve hazırlanan ortamda kendi kar tanesini yaratması için olanak sağlar. Üretilen her kar tanesi *biriciklik* değeri taşır ve böylece izleyicinin de için de olduğu bir yaratım süreci ouşturulmuş olur. Carsten Nikolai'nin bu yapıtı fizik, kimya gibi sanatsal disiplinlerden yardım alarak kendini var eder.

Hem modacı hem de sanatçı kimliğini beraber barındıran Hüseyin Çağlayan'ın (d.1970) 7. İstanbul Bienali'nde sergilediği *Uçak Postası ile Elbise* ve *Uçak Elbise* yapıtları moda ve görsel sanat arasında bir çizgide, disiplinlerarası bir boyutta gezinir. Her ne kadar moda ürünü gibi izleyicinin algısına sunulsa da görsel sanata daha yakın moda da mesafelidir.

Genel olarak 1960 sonrasındaki postmodern sanat ortamına bakıldığında disiplinlerin çok daha fazla ilişki içerisinde olduğu gözlenmektedir. Hatta bu disiplinlerarasılık heterojen bir yapıyı da geçerek



Resim 7. Hüseyin Çağlayan, *Uçak Postası ile Elbise*, 2001

daha homojen durumlarda da karşımıza çıkabilmektedir. Kimi yapıtlarda disiplinleri birbirinden ayırmak ve yapıtı okumak zorlaşmaktadır. Akay ve Zeytinoğlu'na göre “disiplinlerarasılık dediğimiz şey, sanatçının kişisel ve bir keze mahsus kararı kadar sanat sayılabilir ancak. Demek ki; bundan böyle bir yapıt ya da eylemin, nereden nereye kadar sanat, nereden nereye kadar dilbilim, nereden nereye kadar sosyoloji, nereden nereye kadar jeoloji, nereden nereye kadar felsefe, nereden nereye kadar tarih, nereden nereye kadar siyaset, istatistik, ekoloji, muhasebe, tıp, gen mühendisliği, astronomi vs. olduğu üzerine, izleyicinin mutlak bir ön bilgilendirilme gereği doğmaktadır.”⁵¹

⁵¹ Ali Akay – Emre Zeytinoğlu, **Kavramın Sınırlarında**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1998, s.112

3. Biriciklik, Teklik ve Çoğaltılabilirlik

Sonuçta önemli olan, neyin kopyalandığı değil, kaç kopyanın satıldığıdır.

Zygmunt Bauman

Rönesans ile dinsel olandan koparak kendine dönen ve modernleşen sanat, XIX. yüzyılda fotoğrafın icadıyla köklü bir değişim sürecine girmiştir. Bu değişim, modernleşme sürecini hızlandırmış, keskinleştirmiştir. 1839'da Louis Daguerre'in fotoğraf makinesini keşfinin hemen ardından gelişen sürecin yarattığı heyecan dalgasından dolayı ressam Paul Delaroche'un 'artık resim ölmüştür' diye eseflendiği bile söylenir.⁵² Ancak, fotoğrafın icadıyla resim ölmemiş, kimi zaman canlı model sıkıntısının aşılmasında, kimi zor duruşların algılanır hale getirilmesinde kullanmış⁵³, mimetik yapıyı fotoğrafa devretmiş ve salt gerçekçi bir yapıdan arınarak soyuta doğru yelken açmıştır.⁵⁴

Fotoğrafın icadı her ne kadar resim ve genel anlamda sanatın ifade biçimini dönüşüme sokmuşsa da gerçekleştirilen yapıtların kolayca görüntülenebilmesi ve çoğaltılabilmesi açısından sanat eserinin *biricikliği* durumunu da tartışmaya sokmuştur. Bunu ilk farkedenden ve tartışmaya açanlardan biri de Walter Benjamin'dir ve 1935 yılında kaleme aldığı *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı makalesinde bu konuya ayrıntılı bir şekilde yer vermiştir.

Sanat yapıtlarının, her zaman yeniden-üretilbilir olduğunu vurgulayarak başladığı makalesinde, yeniden üretilme olanaklarına değinir ve fotoğraf ile birlikte yapıtın *yeniden üretilbilir* olma durumunda farklı bir döneme geçildiğini belirtir. Fotoğraftan önceki bütün yeniden üretim olanaklarında insan eli önemli bir kaynaktır ve belli bir beceriye dayandığı gibi üretim süreci kısa değildir:

⁵² Larry Shiner, **Sanatın İcadı**, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s.346

⁵³ Shiner, **a.g.e.**, s.347

⁵⁴ Mehmet Yılmaz, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2005, s.308

“Fotoğraf ile birlikte insan eli, resmin yeniden-üretim süreci içerisinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlerinden kurtuldu; bu yükümler artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenildi. Gözün algılaması, elin çizimesinden çok daha az zaman aldığından, resim aracılığıyla yeniden-üretim süreci, konuşmayla atbaşı gidebilecek hıza erişti.”⁵⁵

Fotoğrafın söz konusu kolay üretimi beraberinde çoğalmayı ve yayılmayı getirir; bu da, sanat yapıtının *biricik* ve *tek* olma durumunu tehlikeye sokar.

“En yetkin düzeydeki yeniden-üretimde bile eksik olan bir yan vardır: sanat yapıtının şimdi ve burada’lığı – başka deyişle, bulunduğu yerde biriciklik değeri taşıyan varlığı. Sanat yapıtının yaratıldığı andan başlayarak egemenliği altına girdiği tarihi yönlendiren öge, biriciklik niteliği taşıyan bu varlıktan başka bir şey değildir.”⁵⁶

Benjamin’e göre, *şimdi ve buradalık* yapıtın hakikiliğidir ve bu hakikiliğe nesnenin maddi varlığıyla beraber tarihsel tanıklığı da eşlik eder. Yeniden üretim, bu hakikiliği zedelemekle beraber nesnenin otoritesini sarsar.

Benjamin, makalesinde, *sanat yapıtının* kendine özel bir *atmosferi* (aura) olduğundan bahseder ve bu *atmosferin* aynı mekânda bulunarak paylaşılabileceğini belirtir. Bu özel *atmosferin* de sanatın tarihsel çizgisinde saklı olduğunu belirtir; sanat yapıtının, önce *büyükse* daha sonra ise *dinsel* nitelikli törenlerin hizmetinde kullanılmak üzere yapıldığını vurgular ve sanat yapıtının özel *atmosferi* ile törensel işlevi arasındaki bağıntının hiçbir zaman bütünüyle kopmadığı tespitini yapar.

“Bir başka deyişle, ‘hakiki’ sanat yapıtının biriciklik değeri, temelini, özgün ve ilk kullanım değerine de kaynaklık etmiş olan kutsal törende bulur.”⁵⁷

⁵⁵ Walter Benjamin, *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, 6. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, s.53

⁵⁶ Benjamin, *a.g.e.*, s.53

⁵⁷ Benjamin, *a.g.e.*, s.58

Benjamin, bu *ritüel olma* durumundan kopuşu fotoğrafın bulunuşuyla gerçekleştiğini iddia eder. Rönesans ile birlikte, dinsel olandan her ne kadar uzaklaşmış olsa da, dinsel olan, sanata bir emanet bırakmıştır.

Alman sanat kuramcısı ve sanat toplumbilimcisi Peter Bürger Benjamin'in saptamasına karşı çıkar ve Benjamin'in dönemleştirmesinin sorunlu olduğunu öne sürer. Ona göre, Benjamin'in tarih inşası, sanatın dinden bağımsızlaşmasını gözardı eder. Bu eksikliğin nedenini *sanat için sanat* hareketiyle ve estetizmle birlikte, sanatın yeniden kutsallaştırılması (veya yeniden ritüelleştirilmesi) gibi bir sürecin yaşanmasında bulur.⁵⁸ Her iki durumda da sanat ritüel bir durum içerisinde alımlanmakta bu da sanatı özgür bırakmamaktadır. Bu noktada Benjamin'e geri dönülürse sanatsal üretimde hakikiliğin iflasıyla birlikte, sanatın toplumsal işlevi de bir bütün olarak köklü bir değişiklik geçirmiştir. Sanatın kutsal törenden temellenmesinin yerini bir başka uygulama, yani sanatın politika temeline oturtulması almıştır.⁵⁹

Sanat eserinin *biricik* ve *tek* olması gerektiği anlayışı, sanat yapıtının mutlaka maddi bir varlık olarak anlaşılması düşüncesiyle, hatta daha üst bir bağlamda, nesneyi arzulama düşüncesiyle bağlantılıdır. Bu durum, 'sanat yapıtı' denen nesneyi salt materyalist bir bakış açısına mahkum eder ve alımlamayı bu çerçevede gerçekleştirmeye zorlar. Ancak, sanat bu dayatmayı onaylayabilecek durumda değildir. Çünkü sanat, her ne kadar nesnel bir varlık olarak izleyicinin karşısına çıksa, biçimsel özellikleriyle izleyiciye sunulsa da, sonuçta asıl olan, algısal bir durumdur. Öznenin, madde ile bütünleşmesi söz konusu değildir. İzleyiciye asıl ulaşan, yapıtın sunduğu imgeler bütünüdür. Bir resim, her ne kadar nesne olarak satın alınmış olsa da, izleyiciye uzattığı imge ya da düşünceler, onun satın alınmasından bağımsızdır, satın alınmadan da edinilebilir.

⁵⁸ Peter Bürger, **Avangard Kuramı**, çev. Erol Özbek, 4. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s.73

⁵⁹ Benjamin, **a.g.e.**, s.59

* Sanat piyasasını yönlendirenlerin, bu düşüncüyü önemsemeleri manidardır.

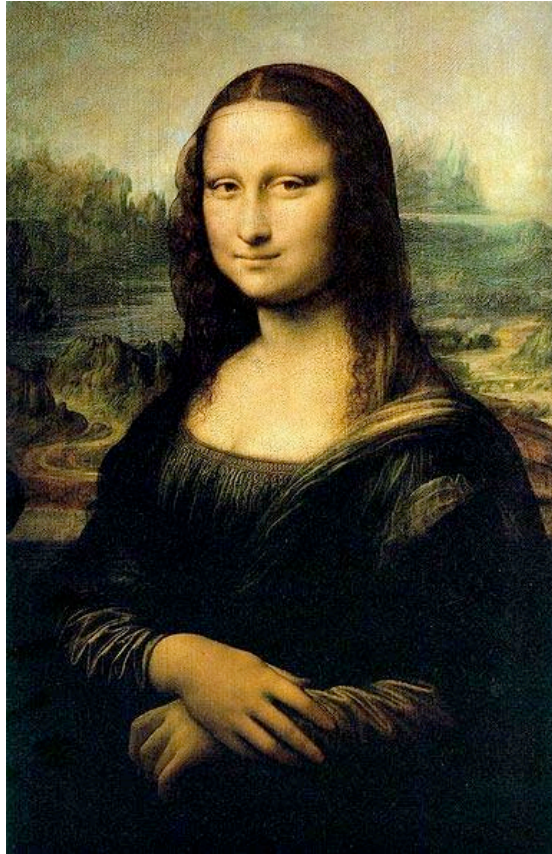
Görüntüleme ve baskı teknolojilerindeki buluşlar, çoğaltılabilirlik konusunda Benjamin'in hayallerini aştığı söylenebilir. Benjamin, yazısında *mekanik üretim çağı*nda yeniden-üretilebilirlikten bahsediyor ve mekanik çoğaltımı yeni bir durum olarak sunuyor, çözümlemesini ona göre yapıyordu. Günümüzde ise *dijital yeniden-üretilebilirlik* durumu söz konusudur ve teknolojinin gelişimi neredeyse kusursuz kopyalama imkânı sunmaktadır. Mermer bir heykelin, geleneksel kalıp alma teknikleri ya da mermerden yeniden yontma dışında (ki bu kopyalama insan elinden geçtiği için yoruma açıktır), kopyalanması mümkün değilken, günümüzde tıpkı-kopyasını aynı malzemeden üretmek mümkündür. Örneğin, Leonardo Da Vinci'nin (1452-1519) *Mona Lisa*'sının birçok kopyası olduğu bilinmektedir ve Louvre Müzesi'ndeki *Mona Lisa*'nın orjinal olmadığı pek ala iddia edilebilir. Özellikle, günümüz teknolojisiyle gerek renkleri gerekse üzerinde fiziksel süreçlerin yarattığı izlerin (çatlaklar vb) taklidi de mümkündür. Bu durumda, özgünü ile kopyası arasındaki fark, sanatın amacı da düşünülecek olursa, nedir? Dahası, bu fark önemli midir?

Günümüz sanat anlayışı, yani *el becerisinden ziyade düşüncenin daha önemli olduğu* anlayışı açısından bakılırsa, aslında çok önemli bir farkın olmadığı söylenebilir. Ancak teorik olarak, her ne kadar günümüz sanat anlayışı zanaat ile sanatı birbirinden ayırmakta zorluk çekmese hatta ikisi arasındaki farkı önemsemese de pratik alanda zanaatin de taşıyıcısı *orjinal Mona Lisa*'ya gidip gitmemekte kararsız kalmaktadır. *Mona Lisa*'nın New York'ta sergilenmesi sırasında izleyiciye bir sanat yapıtını incelemek için oldukça az bir zaman olan ortalama üç dakika verilmesi ilginç bir durumdur; hatta Japonya'da sergilenmesi sırasında izleyiciye verilen süre yalnızca ortalama on saniyedir.⁶⁰ Asıl ilginç olan ise yüzbinlerce kişinin *Mona Lisa*'yı görmek için on saniye verilmesinden pek de şikâyetçi olmayıp, ısrarla onu o kısacık zaman diliminde de olsa görmeyi istemesidir. Bu *nesne fetişi*, *nesne*

⁶⁰ Darian Leader, **Mona Lisa Kaçırıldı**, çev. Handan Akdemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s.164

olarak sanat eserini arzulamaktan başka bir şey değildir; *Mona Lisa* “kutsal bir emanet” konumundadır.

“Reformasyon’dan itibaren dinsel imgelere verilen statünün değişmesiyle sanat yapıtları kiliseleri terk etmiş olabilir ama kilisenin dili de onlarla birlikte dışarı sızmıştır. Hatta bir sanat yapıtına gösterilen seçkin, insanı içine çeken ilgi fikri bile bu teolojiden gelir.”⁶¹ *Mona Lisa* gibi sanat tarihinin bilinen en büyük fenomeninin on saniye bile olsa görülmeye çalışılması belki normal karşılanabilir; ancak, 1911’de Louvre Müzesi’nden çalınmasının hemen ardından tabloyu değil bir tablonun yokluğunu görmek için insanların toplanmasını, *Mona Lisa*’dan kalan boş uzamı görmek için insanların akın akın gitmesini açıklamak oldukça zor görünmektedir.



Resim 8. Leonardo Da Vinci, *Mona Lisa*, 1503-1507

⁶¹ Leader, a.g.e., s.53

Elbette, herhangi bir sanat yapıtının ilk yaratım anının biricikliği reddedilemez. Sorun, bu yapıtın *neliği* üzerinden gelişir. Örneğin, bir resmin özgünü ile kopyası arasında bize ulaştırdığı imge bağlamında neredeyse fark yoktur; yapıtın amacı izleyiciye bir imge ulaştırmak ise amacına fazlasıyla ulaşmıştır. Ancak, bir izleyici, yapıtın özgün olup olmadığını düşünecek olursa ve herhangi birisinin kopya olduğunu ilan ederse, kendisini nesne odaklı, nesne takıntılı bir durumda bulacaktır. Bu da, sanatın nihai amacı olmasa gerek.

Söz konusu bu durum müzikte daha kritik bir noktadadır. Örneğin, bir müzik yapıtının özgünü hangisidir? Müzisyenin kendi ile başbaşa kaldığındaki besteleme anı mı, müzik notalarının yer aldığı nota defteri/kağıdı mı, yapıtın ilk icarası mı, yoksa sonraki icralar mı? Hele ki, müzik yapıtının dijital kayıt ortamındaki kopyaları ele alınacak olursa durum daha da karmaşık bir hal almaktadır. Günümüzde, müzik marketten alınan herhangi müzik yapıtının kopyası ile özgün kayıdı arasında kalite farkı hemen hemen hiç yoktur. Üstüne üstlük, müziğin sesler bütünü olduğu ve bu seslerin de titreşimler bütünü olduğu düşünülünce uygun bir ses sisteminde dinlemekle konser salonunda dinlemek arasındaki fark hiçleşmektedir.

Sanat yapıtının *özgün* ya da *kopya* olma sorunu özellikle Marcel Duchamp'ın *hazır-yapıt* kavramı ile tartışılır olmuştur. Duchamp 1917'de Mott Works firmasının ürettiği, seri üretim nesnesi bir pisuvarı *R. Mutt* diye imzalamış; onu *Çeşme* adıyla sunmuş ve tartışmayı başlatmıştır. Duchamp'ın seçtiği ve sanat yapıtı olarak sunduğu bu nesne, sanatın yönünü geri dönülemez biçimde değiştirmiştir. Yapıt, seri üretim nesnesi olarak sanatçının el becerisinin izlerini, atılan imza dışında (ki o da *Richard Mutt* takma ismine ait bir imzadır ve orjinallik bağlamına başka bir boyut ekler), hiçbir şekilde taşımaz. Diğer yandan, bu nesne günlük yaşam (tuvalet) ortamından kopartılıp, ters çevrilmiş olarak sanat ortamına sokulmuştur. Bu da sanatın görsel alanını kavram alanına taşımış ve sanatın kavramsallaşmasını sağlamıştır. Böylelikle, "Duchamp, sanatın ne olduğuna ilişkin alışlagelmiş üretim, sunum ve değerlendirme ölçütlerine ilişkin beklentileri yerle bir ederek estetik beğeni ölçütlerinin nasıl şekillendiğini

sorgulamış, sanatta salt retinal hazzı reddetmiş, sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden bir düşünme eylemine dönüştürmüştür.”⁶² Böylece, sanat izleyicisi artık bir sanat yapıtını benimsemek ya da reddetmek rolü yerine, sergilenen yapıtın sanat olup olmadığını kendine sormak zorunda bırakılmıştır.⁶³

Duchamp’ın *hazır-yapıtı* olan *Çeşme*’nin her bir kopyası, orijinalinin yerine geçebilir; daha doğrusu, aralarında *orjinal* ya da *kopya* olmak gibi bir fark yoktur. Zaten, *Çeşme*’nin birçok müzede birçok kopyası sergilenmektedir; *ArtForum* dergisinde yer alan bir yazıya göre de Duchamp’ın *Çeşme*’sinin ikiyüzyirmi kopyası olduğu tespit edilmiştir.⁶⁴

Gerek yeniden üretim tekniklerinin imkânları, gerek postmodern sanat yapıtının yeniden üretilebilir doğasıyla, Benjamin’in deyimiyle *şimdi* ve *buradallığını* kaybeden yapıt, zamanı genişletme, bükmeye başlamıştır. Bu haliyle yapıt herhangi bir *eklektik* yapıya doğası nedeniyle açıktır, çünkü o da bir *hazır-yapıt* konumundadır.

“Reprodüksiyona, halenin yitimine dayalı olarak yeniden üretilen sanat yapıtı zamanı aşmaya başladıktan sonra kaçınılmaz bir biçimde kendisini eklektisizme doğru eğmektedir. Bu doğaldır; çünkü, eklektik olmayan seçmeci içerikle tümlenmiş sanat yapıtı belli bir ‘*zaman*’a ait belli bir tavır üslup, im, gösterge, dil vb olarak temellendirir. Tersinden söylemek belki daha açıklayıcı olacaktır: bir sanat yapıtının seçiciliği onu belli bir zamanın *ruhuna* kaydeden tekillikle ilgili bir sorunsaldır.”⁶⁵

⁶² Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009, s.125

⁶³ Lynton, **a.g.e.**, s.134

⁶⁴ Vasıf K. Kortun, “Sanatçıların Eleştirmenleri/Eleştirmenlerin Sanatçıları”, **Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi**, İstanbul, 1991, s.8

⁶⁵ Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri...**, 2. Bs., Everest Yayınları, İstanbul, 2002, s.223

4. Anonim Bir Metin Olarak Sanat Yapıtı

...Müziğe gittikçe daha az ilgi duyamamın nedeni, yalnızca çevreye ait sesler ile gürültüleri dünya müzik kültürlerince üretilen seslerden estetik olarak daha yararlı buluyor olmam değil; daha çok, özüne indiğinizde, bir bestecinin sonuç itibarıyla diğer insanlara ne yapılması gerektiğini söyleyen birisi oluşu. Bunu hiç de çekici olmayan bir yapıp etme biçimi olarak görüyorum. Eylemlerimizin daha sosyal ve daha anarşist olmasını isterim...

John Cage

Postmodern sanat ortamında, modern sanatın yücelttiği sanatçı tipinin sorgulandığını, hatta olumsuzlandığını görürüz. *Modern sanatçı* bireycidir, eserini dıştan hiçbir baskı olmadan hür bir şekilde yaratmak ister, *eserinde daima herşeyden önce kendisini ifade eder*.⁶⁶ Öncelik her zaman için sanatçıdadır ve yapıt, bu önceliğin yansımasıdır. Yapıt, sanatçının mabedi olan atölyesinde süzülerek tamamlanmış, bitmiş şekilde izleyiciye sunulur. Modern sanatta bu sunum, *yüksek beğeni* ve *bilgiyi* barındırır ve bu durum izleyiciye dayatılır.

Edebiyat eleştirmeni ve teorisyeni Roland Barthes, *Yazarın Ölümü* (*The Death of the Author*)* adlı yazısında *yazarın ölümü* olarak nitelendirilebilecek bir durum önerir. Barthes'a göre metin, bitmiş, sona erdirilmiş bir ürün değildir; oluşum halinde bulunan başka metinlerle başka kodlarla bağlantıda olan, değişim süreçleri geçiren bir üretim halidir.⁶⁷ *Kapalı yapıt* yerine *açık yapıt* önerisidir bu; yapıtın, kendisinden önce gelen, onun içerisinden geçen ya da onu aşan izlerden, parçalardan, düzgülerden oluştuğunu kabul eder.⁶⁸ Böylelikle yapıtı, öznelliğinden çıkartarak sunan yazarın otoritesini sarsar, sorgular. Buradaki boşluğu izleyici/okuyucu doldurur. Yapıt, çok çeşitli kaynaklardan derlenmiş yapıtların karıştığı,

⁶⁶ Joseph-Emile Muller, **Modern Sanat**, çev. Mehmet Toprak, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972, s.10

* 'Yazar' kavramı burada 'author' olarak almıştır ve sözlük anlamı 'yazar', 'yaratıcı'dır.

⁶⁷ Roland Barthes, **Göstergebilimsel Serüven**, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, 4. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.170

⁶⁸ Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, 2. Bs., Öteki Yayınevi, Ankara, 2000, s.55-56-57

çarpıştığı çok boyutlu bir uzamdır, kültürün sayısız merkezlerinden derlenmiş alıntılardan oluşmuş bir dokudur ve bu doku içerisinde yazar ayrıcalıklı bir konumda değildir. Yapıtı anlamlandırarak olan *yazar/sanatçı* değil, *izleyici/okuyucudur*.

Michel Foucault da Barthes gibi *yazarın ölümü* sayılabilecek bir inceleme yapar. *Yazar Nedir? (Qu'est-ce Qu'un Auteur?)* başlıklı bu incelemesinde *yazar* ismini, kavramını batı kültür tarihi içerisinde yerini, anlamını, farklı dönemlerde kültürel ve ideolojik dizgelerce nasıl tanımlandığını araştırmaya çalışır. Samuel Beckett'ın "*kimin konuştuğunun ne önemi var?*" sorusunu temel alan incelemede, çeşitli dönemlerde yazarın bilimsel söylem yazarı ya da yazınsal söylem yazarının işlevinin ve öneminin değiştiğini belirtir.

Günümüz söyleminin nasıl ele alınması gerektiğini ise, "belki de artık söylemleri onların anlatım güçlerine ya da biçimsel değişimlerine göre değil, varoluş tarzlarına göre incelemeliyiz. Söylemlerin uyarlanış, yayılış, değer kazanış ve atıfta bulunuş tarzları hem kültürden kültüre hem de aynı kültürün içinde çok farklıdır. Söylemlerin toplumsal ilişkilere göre nasıl ifade edildikleri kanımca yazar-işlevi ve onun geçirdiği değişimler yoluyla, söylemlerin öne çıkardığı kavramlar ve konular yoluyla olduğundan daha iyi anlaşılır. Sanırım bu tür incelemeden yola çıkılınca öznenin ayrıcalıkları yeniden gözden geçirilebilecektir (...) öznenin kesin belirleyici rolü sorgulanacaktır"⁶⁹ gözlem ve önerileriyle belirtir.

Yazın alanında Samuel Beckett, *yazarın ölümü* konusunda oldukça kilit konumda bir yazardır. Yapıtlarını, biçimin öne geçmesini engellemek adına anadili İngilizce olmasına rağmen Fransızca yazmış, anadilin beraberinde getirdiği otomatik kullanımı yadsıyarak dilin kurallarının dışına çıkmak istemiştir. *Molloy*, *Malone Ölüyor*, *Adlandırılmayan* üçleme romanları ve *Godot'u Beklerken* oyunu bu yazma metoduna örnek olarak gösterilebilir. Yazarın otoritesinin sorgulanması adına en önemli yapıtı ise

⁶⁹ Dilek Doltaş, *Postmodernizm ve Eleştirisi: Tartışmalar / Uygulamalar*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2003, s.71-72

Nasıl Acaba? adlı romanıdır. Söz konusu bu romanda noktalama işaretlerini kullanmayarak vurgu, tümce bitişi gibi yazarın belirteçlerinden okuyucuyu mahrum bırakmış, bu boşlukları okurun algısına bırakmıştır. Bu bağlamda, Foucault'un *Yazar Nedir?* incelemesinde yer alan Beckett'in "*kimin söylediğinin ne önemi var?*" sorusunun anlamı, önemi ortaya çıkar.

John Cage'in (1912-1992) 4'33" adlı yapıtı da sanatçıyı merkezden alarak kenara koyar ve yerine izleyiciyi ve izleyicinin etkilerini koyar. Cage'in bu yapıtı, aslında, orkestradaki sazlardan hiçbir sesin çıkmadığı dört dakika otuz üç saniyelik bir müzik eseridir ve Cage, bu yapıtını dostu ve çalışma arkadaşı ressam Robert Rauschenberg'in "*Beyaz*" resimler serisinden etkilenerek oluşturmuştur. Bu resimlere asıl dinamiğini verenin asıldığı odadaki değişen ışık koşulları ile bu odaya girip çıkanların yaratacağı şartlar olacağı düşüncesinden yola çıkmıştır. Cage, benzer şekilde, bestenin icrası sırasında müziği çevredeki hareket ve seslerin biçimlendirmesini planlamıştır.⁷⁰

⁷⁰ William Duckworth, "Söylediğim Her Şey Yanlış Anlaşılacak", *Alışılmadık Sesler*, der. Hira Doğrul, Dost Kiyabeve Yayınları, Ankara, 1999, s.29

5. Sanat, Doğa ve Algının İşleyişi

Sanat, doğanın bir taklidi değildir; tersine doğaya yapılan bir ektir, onu aşmak üzere yanına dikilen fizikötesi bir ekidir doğanın.

Friedrich Nietzsche

Algı dünyasını inceleyince ne öğrendik gerçekten? Şunu öğrendik: algı dünyasında şeyleri ve şeylerin görünme biçimlerini birbirinden ayırmak olanaksızdır.

Maurice Merleau-Ponty

1650 yılında ortalama dünya nüfusu 545 milyon iken birleşmiş milletler verilerine göre 2010 yılında dünya nüfusu yaklaşık 7 milyar civarına gelmiştir. Yine bu verilere göre 2050 yılında dünya nüfusu 9 milyarı aşacaktır. İ.Ö. 5000 dolaylarında dünya nüfusunun 20 milyon civarında olduğu varsayılırsa bu nüfus artışı çok hızlı bir artışı işaret etmektedir. Bunun en temel nedenleri tekniğin, teknolojinin ve kentlerin gelişimidir. Özellikle, kronolojik açıdan nüfus artış grafiğine bakıldığında hızlı artışın sanayi devriminden sonraya odaklandığı görülecektir. Nüfus konusundaki bu hızlı artışta olduğu gibi dünya üzerindeki herşeyde de bir *hız* artışı yaşanmıştır. Özellikle, makinelerin gelişimi ve her türlü insan etkinliğinin yerini alması insan yaşamının dönüşümünü de hızlandırmıştır. Modernleşmeye tekabül eden bu hızlanma birçok şeyi kökünden değiştirmiştir.

Teknolojinin gelişmesi, makinelerin artmasıyla her yeri işgal etmiş olan *yapay* alanlar, geleneksel anlamdaki *doğal* alanları da giderek azaltmıştır. Bu azalma ve buna benzer birçok değişim insan ile doğa arasındaki ilişkiyi de başkalaşıma uğratmıştır. Doğa, insanı sarıp sarmalayan sürekli değişen ve yenileyen bir güç olarak karşımıza çıkmakta iken, insan buna karşılık ürettiği, yaptıklarıyla bu değişken güce yani doğaya meydan okumakta, bu doğa içerisinde yalnız başına yaşayan insan, kendi yarattığı nesnelerle bir aidiyet

duygusu yaratmaya çalışmakta ve bu yalnızlığını gidermenin yollarını aramaktadır.

John Berger, *Görme Biçimleri* adlı incelemesinin ilk satırlarında “Görme konuşmadan önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımamayı öğrenir”⁷¹ demektedir. Doğadan gözümüze yansıyan görüntüleri, önceki deneyimlerimizin sunduğu bilgiyle algılarız ve anlamlandırırız. İnsan, *yapay* ya da *doğal* sürekli olarak çevre ile ilişki içerisinde. Yaratım sürecindeki en önemli an, bu görme eylemini de içinde barındıran *karşılaşma* anıdır.

“Cézanne bir ağaç görüyor. Ağacı daha önce kimsenin görmediği biçimde görüyor. Kendisinin söylediği gibi hiç şüphesiz, “ağaç tarafından ele geçirilmeyi” yaşamakta. Ağacın kemerlenen ihtişamı, kucaklayıcı yayılışı, toprağı kavrayışındaki narin denge – tüm bunlar ve ağacın daha birçok özelliği onun algısı tarafından emiliyor ve sinirsel yapısı boyunca hissediliyor. Bunlar onun yaşadığı görünün parçaları. Bu görü, sahnenin bazı yanlarının dışarıda bırakılmasını, diğer bazılarına daha fazla vurgu getirilmesini ve sonra bütünün yeniden düzenlenmesini içeriyor; ama tüm bunların toplamından da fazla. Evvela, bu artık bir ağacın görüşü değil, Ağaç’ın görüşü; Cézanne’ın bakmakta olduğu somut ağaç, ağacın özü biçimini alıyor. Görüşü her ne kadar özgün ve tekrarlanamaz olsa da, onun o özel ağaçla karşılaşmasından doğan tüm ağaçların görüşü yine de.”⁷²

İnsan, doğada bulunan birçok canlıdan farklı olarak deneyimlerini ve bilgilerini aktarabilme gücüyle doğaya alternatif, her zaman değişen yapıda ikinci bir doğa yani *yapay doğa* olarak adlandırabileceğimiz bir yapıyı sunar, bu Tunalı’nın belirttiği gibi, *kültür evrenidir*:

“Fakat insan, yalnız içinde doğup büyüdüğü ve kendisine hazır olarak verilmiş bir evren içinde yaşamaz; insan, bu doğa evreni üzerinde bir de hazır olarak bulmadığı, ama, kendisinin yarattığı bir evren içinde daha yaşar: Bu, kültür evrenidir”⁷³

⁷¹ John Berger, *Görme Biçimleri*, 11. Bs., çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, s.7

⁷² Rollo May, *Yaratma Cesareti*, 11. Bs., çev. Alper Oysal, Metis Yayınları, İstanbul, 2008, s.94

⁷³ İsmail Tunalı, *Estetik*, 6. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001, s.182

İnsanın çevresini kuşatan yapının, doğal yapıdan uzaklaşıp daha yapay yani *insan üretimi ekolojinin* oluşturduğunu, biyolojik bir varlık olmaktan çıkıp toplumsal bir varlık olarak sürekli iletişim içerisinde varolduğunu düşünürsek, bu *karşılaşma anı* ve ilişkiler bütünü de değiştiğini görürüz. Artık, sanatçı penceresinden baktığında dağlar, tepeler, ağaçlar yerine birçok bina, reklam tabelalarının sarıp sarmaladığı görüntü ve enformasyon bombardımanı ile karşı karşıyadır. Pencerenin içerisi de pek farklı bir durumda değildir; televizyon ve bilgisayar gibi iletişim araçları bu durumu uç noktalara taşır. Bu iletişim araçları zaman mekân boyutunun algısını tepetaklak değiştirirler.

İletişim kuramcısı Marshall McLuhan'a göre televizyon zafere ulaştığında Gutenberg'le –baskı tekniği ve gazetelerin keşfedilmesiyle- birlikte gelen insan tipi ölürken, dünyayı farklı bir şekilde algılayacak yeni bir insan tipi doğmaktadır.⁷⁴

McLuhan, aracı insanın uzantısı olarak görür ve dolayısıyla aracın sadece ihtiyaçları yerine getirmekle kalmadığını ve uzantı olması nedeniyle insanı da etkilediğini belirtir. Bu, insanın algılama, düşünme ve yaratım sürecinin değişmesi demektir.

İnsan edimi olarak sanat da bundan kendine düşen payı almıştır: Örneğin, izlenimciler bir fotoğraf makinesi gibi 'an'ı yakalamaya çalışmışlar; *kübitler* bir yandan gerçeğin görüntüsünü parçalayarak, geometrik (makinesi) biçimlere dönüştürmüşler; bir yandan da *eş zamanlılık* kavramını devreye sokmuşlar; *gelecekçiler*, makinelerin yükselen gücünü (hızı ve devinimi) yüceltmişler; *inşacılar*, yeni bir dünya kurgusu için tasarıma yönelmişler, bu yönelmenin içini de yine teknolojinin nimetlerinden yararlanarak doldurmuşlardır.

Teknolojinin çok hızlı gelişmesi ve insanın bu değişime ayak uydurmakta zorlanması, beraberinde *yabancılaşmayı* da getirmiştir. Ayrıca, yaşanan savaşlar ve bu savaşların gücünü katlayan teknoloji de bu

⁷⁴ Yalçın Akdoğan, **Görsel İktidar**, İnsan Yayınları, İstanbul, 1995, s.50

yabancılaşmayı arttırmıştır. Savaşın neden olduğu buhranla birlikte, *dada hareketi* bu *yabancılaşmanın* yansımalarından biridir. İsyankâr ve yıkıcı bir şekilde ortaya çıkan *dadacılar* sanatın öldüğünü iddia etmiş, alaya alırcasına şiirler yazmış, şarkılar söylemiş, etkinlikler düzenlemişler, kışkırtıcı bildiriler yayımlamışlardır:

“Yenilik aşkı, naif bir bananeciliği, nedensiz, geçici, pozitif bir işareti kanıtlayan sevimli bir haçtır. Ama bu gereksinim de eskimiştir. Sanata aşırı bir yalınlık –yenilik- duygusu vererek, eğlenceye karşı insani ve sahici, can sıkıntısını çarmıha germek için ise tepkisel ve coşkulu oluruz. Işıklı kavşaklarda uyanık, ormanda dikkatli olup yıllarca bekleriz. Bir manifesto yazıyorum ve hiçbir şey istemiyorum, yine de bazı şeyleri söylüyorum ve ilkesel olarak manifestolara karşıyım, ilkelere karşı olduğum gibi.”⁷⁵

Kitle iletişim araçlarının gelişmesi, reklamcılığın hızla artmasının beraberinde getirdiği imge yığınları ve yoğun enformasyon bombardımanı 1950 ve sonrası sonrası sanatında çok daha etkili olmuştur. *Pop sanat*, bu kültürel ortamın yansımasıdır. Pop sanatta yapıtlar kitle kültüründen alınan imgelerle gerçekleştirilir. Tüketim maddeleri, reklamlar, gazete kesikleri, çizgi romanlar ve hatta pornografi bu akımın malzemesidir. Pop nesneleri yepyenidir, kullanılmışlığın getirdiği biricikliği reddeder, kitleye sunulanın anonimliğini öne çıkarır.⁷⁶

“Akıl yürütme diyor Schopenhauer, dışıl bir doğaya sahiptir. Ancak aldıktan sonra verebilir. Beyin, zaman ve uzam içinde sürüp giden şeyler hakkında enformasyon olmadan çalışamaz. Ne var ki, dış dünyanın şeyleri ve olaylarına dair saf duyusal düşünceler, zihni ham, işlenmemiş halleriyle işgal etmiş olsalardı, enformasyonun pek de yardımı dokunmazdı. Sürekli yinelenen tikellerin bitimsiz gösterisi bizi uyarayabilirdi uyarmasına, fakat biz yol gösteremezdi. Biz tikel içinde genelliği bulmadıkça, tek bir şey

⁷⁵ Tristan Tzara, **Dada Manifestoları ve Seçme Şiirler**, çev. Tozan Alkan, Donkişot Güncel Yayınlar, İstanbul, 2007, s.16

⁷⁶ Cem Akış, **Pop Art: Kaldırımdaki Dondurma**, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s.4

hakkında, bireysel bir şey hakkında öğrenebildiğimiz hiçbir şeyin yararı olmaz.”⁷⁷

Bu enformasyon işleme ve algılama süreçlerinde bilinçaltının etkisi ise yabana atılmayacak kadar önemlidir. Her ne kadar farkındalık halinde görüntülerle karşılaştığımızı düşünsek de farkında olmadığımız görüntüler de beynimizce işlenir. Beynimiz, algılamanın daha sağlıklı yapılabilmesi ve odaklanmanın sağlanabilmesi açısından kendince bir tasarruf uygular ve kimi verileri algıladığı halde bizden saklar. Bu saklanan veri, görüntünün oluşturulmasında yardımcı bir unsurdur. Örneğin, *altın oran* olarak adlandırılan oranlama doğadaki oran sisteminden başka birşey değildir. Böceğin kanadının vücuduna oranı, bacaklarının başına göre oranı bu orana sahiptir ve bu oranlama kendiliğinden çevremizde bulunduğu için bu görsel kodlama beynimizde yeretmiştir ve dolayısıyla bizi etkilemektedir. Bunu sanat yapıtlarında kullanmak da aynı etkiyi yaratmakta, oranlar bize uygun gelmektedir. Bu, aslında, bilinçaltımıza yerleşmiş bir oran sistemidir. Sonuçta, görüntülerin ve imgelerin üzerimizde yarattığı bir tahakküm bulunmaktadır. Popüler kültür alanında yer alsa, bilimsel olarak kayda geçmese de Britanyalı mentalist aynı zamanda sanatçı olan Derren Brown’ın Channel 4 adlı İngiliz televizyon kanalı için gerçekleştirdiği program oldukça ilginç bir durumu sunmaktadır. İki görsel iletişim tasarımcısına belirlediği bir konuda sipariş verir ama zaman ve tasarımın yapılacağı mekân konusunda da kısıtlama getirir, onları stüdyolarından bir araçla alarak, belirlediği başka bir stüdyo ortamında çalışmalarını ister ve kısa bir brifingten sonra geldiğinde açılmak üzere bir de zarf bırakır. Süre sonunda tasarımcıların bitirdikleri tasarımların brifing başında Brown’ın odaya bıraktığı zarfın içindeki tasarımlarla birebir örtüştüğü görülmektedir. Brown, bu tasarımları nasıl tahmin etmiştir? Aslında, tahmin etmemiş bilinçli bir şekilde tasarımcıları kendilerinin farketmeyeceği bir yoldan, bilinçaltı kanalıyla onları yönlendirmiştir. Araçla aldıktan sonraki yol boyunca tasarımda kullandıkları

⁷⁷ Akt. Rudolf Arnheim, **Görsel Düşünme**, çev. Rahmi Ögdül, Metis Yayınları, İstanbul, 2007, s.15

imgeler bulunmakta, çalıştıkları mekân da yine başka çağırışimleri barındırmaktadır.⁷⁸

Brown örneğinde olduğu gibi, çevremizi saran görüntüler bizi yönlendirmektedir. Baskı teknolojisi gelişmeden önce, bir resmin orijinalinin bulunduğu mekânda görülmediği sürece bilinemezdi. Şimdi ise sanat, eski



Resim 9. Derren Brown, *Bilinçaltı Reklamı*, Channel 4 tv kanalı için yapılmış programdan bir kare, 2000

yeni tüm yapıtlarıyla enformasyon araçları sayesinde insanın elinin altındadır ve insan, her türlü sanat veya sanatsız imge ile sürekli olarak karşı karşıyadır.

Bu yeni kültür yeni yıldızlar, tekno peygamberler yaratmakta, onların izinden gitmemiz için bizi zorlamaktadır. Bu süreç, her zaman farkında olunan bir süreç değildir. Guy Debord, bu yeni kültüre *Gösteri Toplumu* adını vermekte aynı adlı erken incelemesinde şu satırlara yer vermektedir: “Dayatılan mal imajı, resmi olarak var olan her şeyin bütünlüğünü kendi gösterisinde toplar ve genellikle totaliter bütünlüğünün garantisi olan tek bir

⁷⁸ bkz., <http://www.channel4.com/programmes/derren-brown>, (çevrimiçi), 28.11.2009

insan üzerinde yoğunlaşır. Herkes bu mutlak ünlüyle ya olağanüstü bir şekilde özdeşleşmeli ya da yok olmalıdır.”⁷⁹

Sanatın gelişim çizgisine bakılırsa giderek sanatın kendini sorgular bir duruma geldiği görülür. Bu durum sanatçının etrafını sarıp sarmalayan sanat yapıtlarından, enformasyon fazlalılığından ileri gelir. Çoğaltma tekniklerinin ileri boyutlara gelmesi, günümüz insanının kendisini, sanat yapıtlarının içerisinde bulmasına neden olur. Doğayı inceleyen, dönüştüren, imgelerini oradan yaratan sanatçı, yine çevresini saran bu *yapay doğayı, kültür evrenini* inceleyerek, döşütürerek imgelerini oradan yaratır. Bu durum, sanatçılar arası ilişkileri tetiklediği gibi yapıtlar arasında da bir ilişkinin ortaya çıkmasına neden olur.

Artık, yeni dünyalar arayan, uzaya seyahat eden, gezegenlerarası seyahat planlamarı yapan, kendi kopyasını üreten, kendi genetik kodlarını çözen ve bunlar üzerinde değişiklik yapan insanın natüralist bir anlayışla doğanın temsilini üretmesi, pek de, mümkün görünmemektedir. Adorno’nun “sanatın bozulmamış bir doğayı içerebilme yeteneği belki de hiçbir zaman yoktu. Ama sanatın, doğayı çarpıtmış olan endüstriyi de benimseyebilme yeteneği yoktur”⁸⁰ sözlerinde, bozulmamış bir doğanın içerilebilme ihtimalinin mümkün olmaması olası bir durum olabilir ancak doğayı çarpıtmış olan endüstriyi -özellikle de Warhol’dan sonraki- sanatın benimseyip benimsemediği büyük bir soru işareti olarak karşımızda durmaktadır.

⁷⁹ Guy Debord, **Gösteri Toplumu**, 2. Bs., çev. Ayşen Emekçi-Okşan Taşkent, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006, s.65

⁸⁰ Jale Nejdert Erzen, “Sanatın Sonu mu?”, **Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi**, İstanbul, 1991, s.110

6. Simülasyon ve Hipergerçeklik

Çağımızın... tasviri nesneye, kopyayı aslına, temsili gerçekliğe, dış görünüşü öze tercih ettiğinden kuşku yoktur... çağımız için kutsal olan tek şey yanılısama, kutsal olmayan tek şey ise hakikattir. Dahası, hakikat azaldıkça ve yanılısama çoğaldıkça çağımızın gözünde kutsal olanın değeri artar, öyle ki bu çağ açısından yanılısamanın had safhası, kutsal olanın da had safhasıdır.

Ludwig Feuerbach

Fransız toplumcibilimci Jean Baudrillard, ilkin Marx eleştirisiyle çıktığı yolda *durumculardan* (Sitüasyonist Enternasyonel) etkilenmiş, *gösteri toplumu* ve *kültür endüstrisi* kuramlarından faydalanmış, iletişim kuramcısı McLuhan'ın "*araç, mesajdır*" düşüncesini kabul ederek tartışmalı ve çarpıcı önermeleriyle *simülasyon* kuramını ortaya atmış *hipergerçeklik*, *simülakr* kavramlarıyla postmodern dönemin gerçeklik nosyonuna dair ilginç bir topolojisini çıkartmıştır. Baudrillard'a göre, gerçek, *simülasyona* dönüşmüştür.⁸¹

Gerçeğin, *simülasyona* dönüşmesinin temel nedeni ise *kültür endüstrisidir*. Adorno'ya göre, "Kültür endüstrisi, müşterilerin kasten ve tepeden bütünleştirilmesidir. Binlerce yıl boyunca birbirinden ayrılmış yüksek ve alçak kültür alanlarını da birleşmeye zorlar –her ikisinin zararına olacak şekilde. Yüksek kültürün, etkileri üzerinde spekülasyon yapılarak, ciddiyeti ortadan kaldırılır; düşük kültürün, toplumsal denetim bütünsel olmadığı sürece barındırdığı haşarı isyankarlık ise uygarlaştırmacı dizginleme yoluyla yok edilir. (...) Meta üretimindeki kurallara uyarak bir sanayi haline gelen kültür bu sürece kitle iletişim araçları sayesinde ulaşır. Artık günümüzde kültür her şeye benzerlik bulaştırır. Filmler, radyo ve dergiler bir sistem

⁸¹ Jean Baudrillard, *Simulakrlar ve Simülasyon*, 4. Bs., çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2008, s.15

meydana getirir. Bu alanların her biri kendi içinde ve hep birlikte söz birliği içindedir.”⁸²

Gerçeğe ait tüm göstergeleri ele geçirerek gerçeğin yerine geçen *simülasyon*, gerçeğin bir benzeri olmadığı gibi *gerçekmiş* gibi yapan bir hali de değildir. *Simülasyon*, gerçeği yok edip onun yerine geçen bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun, gerçeğin modeller aracılığıyla türetildiği bir *hipergerçektir*. Baudrillard, bunu hastaymış gibi yapan ve psikosomatik etkinin görüldüğü hastadan örnek verir.⁸³ Hasta olmadığı halde hastaymış gibi yapan kişi, yatağa uzanıp kendisinin hasta olduğuna inandırmaya çalışır. Bir hastalığı simüle eden kişi ise kendisinde hastalığa ait semptomların görüldüğü kişidir. *Mış gibi* yapan kişide gerçeklikte değişen bir durum yoktur, gerçeklik ilkesine zarar veremez, yani gizlenmeye çalışılan bir fark vardır. Oysa, simülasyon bu “gerçek” “sahte”, “gerçek” “düşsel” arasındaki farkı yoketmeye çalışmaktadır. Çünkü, simüle eden kişide semptomlar görülmektedir. Burada hastanın yalan söyleyip söylemediğini tespit etmek imkânsızdır. Nedeni ne olursa olsun bu durum çözülmesi zor bir duruma karşılık gelmekte ve simülasyon kendini gizlemektedir.⁸⁴

Gerçeğin, düşselliğin, sahtenin birbirine geçtiği aralarındaki sınırların belirsizleştiği başka bir örnek de *Disneyland*’dır. *Disneyland*, bütün simülakr düzenlerinin iç içe geçmiş olduğu kusursuz bir modeldir.⁸⁵ Basit, sıradan bir oyuncak dünyası olarak görülemez. Günümüz dünyasının yapısını yansıtmaya açısından bir *mini dünyaya* (Baudrillard özellikle, Amerika olarak tespit eder), toplumun mikrokozmosuna benzemektedir. Yaratılan yanılsamalar, fantazmalar, kahramanlar, insana farklı duygular yaşatan oyun ve oyuncaklarla gerçeğin simetrik bir şekilde üretildiği bir *caydırma*, ikna etme makinesidir. Disneyland’ı çevreleyen Los angeles ve Amerika, gerçeğe değil hipergerçeğe ve simülasyona aittir. Burada sorun, yanıltıcı bir yeniden

⁸² Theodor W. Adorno, **Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi**, çev. Nihat Ülner-Mustafa Tüzel-Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, s.47-110

⁸³ Baudrillard, **a.g.e.**, s.16

⁸⁴ Baudrillard, **a.g.e.**, s.16

⁸⁵ Baudrillard, **a.g.e.**, s.28

canlandırılmış gerçeklikten (ideoloji) çok, gerçeğin gerçeğe benzemediğini gizleyebilmek ve gerçeklik ilkesinin devamını sağlayabilmektir.⁸⁶

Baudrillard, Ekleziyast'tan, "Hakikati gizleyen şey simülakr değildir: çünkü hakikat, hakikat olmadığını söylemektedir. Simülakr hakikatin kendisidir" alıntısını yapar ve bu alıntısıyla simülakraların nosyonunu belirtir: "...Bütün sistem yer çekiminin etkisinden kurtulmuş bir kütle, devasa bir simülakra dönüşmektedir. Bu gerçek dışı bir şey değil bir simülakrdır, gönderenden yoksun ve nerede başlayıp nerede bittiği bilinmeyen, hiçbir şeyin durduramadığı bir kapalı devre içinde, gerçeğin değil yalnızca kendi kendinin yerine geçebilen bir şey. Yeniden canlandırmanın karşıtı olan simülasyon işte budur. Yeniden canlandırma: gösterge ve gerçeklik arasında bir eşdeğerlik ilkesi (bu eşdeğerlik ütopyik bir şey bile olsa temel bir aksiyomdur) bulunduğunu kabul etmektedir. Oysa simülasyon, eşitlik ilkesi ütopyasına tamamen ters bir şey olup, göstergeyi kesinlikle bir değer olarak yadsımakta ve her türlü gönderenin ters yüz edilmesi ve öldürülmesi olarak görmektedir. Simülasyonu sahte bir yeniden canlandırma biçimi olarak yorumlayarak onu emmeye çalışan yeniden canlandırmaya karşılık; simülasyon bir simülakra dönüştürdüğü yeniden canlandırma düzeninin tamamını sarıp sarmalamaktadır."⁸⁷

Baudrillard'a göre, simülasyon sisteminin en büyük dönüştürücü gücü kitle iletişim araçları ve özellikle de televizyondur. *Reality show*lar, haberler büyük bir *hipergerçek* olarak karşımızda çıkmaktadır. Örneğin, Körfez Krizi'nde televizyon çok önemli bir normalleştirici görevini üstlenmiştir. Kansız, acısız bir şey ekilde, yani savaşın hiç olmayan farklı bir yüzüyle, *hipergerçek* olarak dünyayı bilgilendirmiştir. "Şiddetin sıradanlaştığı savaşa bir de görüntülerin sıradanlaşmış şiddeti eklenmektedir. Teknik açıdan sanal bir şeye dönüşen savaşa bir de imgerin sayısal sanallığı eklenmektedir."⁸⁸

Bu duruma, 11 Eylül olayı da örnek olarak verilebilir. Bu, insanların ekran başına nefeslerini tutarak geçtiği sanki *reality show* izlermişçesine

⁸⁶ Baudrillard, a.g.e., s.29

⁸⁷ Baudrillard, a.g.e., s.20

⁸⁸ Baudrillard, a.g.e., s.77

izlediği bir olaydır. Bu nefesini tutma, yoğun empatiden kaynaklı, ötekinin acısını hissetmekten kaynaklı değil salt adrenalin kaynaklı, heyecana dayalı, bir olaylar silsilesinin sürekli döndüğü dizi filmlerdeki durumu yaşamaktan kaynaklanmaktadır. Karlheinz Stockhausen'ın, *11 Eylül* olayının ardından yaklaşık beş gün sonra katıldığı basın konferansında Dünya Ticaret Merkezi'ne yapılan saldırının “bütün kozmosta mümkün olan en büyük sanat eseri” olduğunu belirttikten sonra hayranlığını gizlemeden, teröristlerin “müzikte hayal edemeyeceğimiz bir şeyi tek perdede” gerçekleştirdiklerini, “insanların tümüyle fanatik bir biçimde, delicesine on yıl prova yaptıktan sonra, konsere çıkıp öldüklerini”⁸⁹ söylemesi, olayı ironik bir şekilde gözler önüne sermektedir. İnsanların, sanki sanatsal bir eylemi izlercesine, yarı *gösteri* yarı *oluşum* bir eylemin parçası olarak gösteride yer aldığını, olayın ise bize bir gösteri şeklinde sunulduğunu vurgulamaktadır. Bunu, Chris Burden'ın *Kurşunlanmak* adlı çalışmasına benzetebiliriz. “Kurşunlanmak son derece gerçektir... hiç bir yapmacıklık ya da sahtelik içermez” sözleriyle kendi çalışmasını yorumlayan Burden, sanatın yanılsamadan arınmasını amaçlayarak bedenin acıya maruz kalmasını izleyiciye gerçek bir durumla yansıtmaya çalışır ve şiddet eylemini sanatsal bir eylem olarak sunar. “Kurşunlananlar gerçek şeyeye maruz kalıyor. Gerçeğe dair bir şeyi değil gerçeğin kendisini iletme, onu sanatçıyla seyirciyi ayıran boşluk boyunca fırlatmak isteği”ni sunar.⁹⁰

Baudrillard, bu gerçekten daha gerçek olan bu *hipergerçeklik* durumuyla bütünleştiğimizi ve bu durumdan kurtulmanın pek mümkün olmadığını iddia eder.

“Artık seyirci değil, başarılı ve oyunun akışıyla giderek daha fazla bütünleşen oyuncularız. Dünyanın bir gösteri olarak gerçekdışılığını kaldırabilecekken bu dünyanın aşırı gerçekliği, bu sanal kusuzsuzluk karşısında savunmasız kalıyoruz. Gerçekten de, her türlü yabancılaşmadan

⁸⁹ Frank Lentricchia – Jody McAuliffe, *Katiller, Sanatçılar ve Teröristler*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s.20

⁹⁰ Lentricchia – McAuliffe, *a.g.e.*, s.27

kurtulmanın ötesinde bulunmaktayız. Bu, terörün yeni biçimidir; bu terör karşısında yabancılaşmanın sıkıntıları neredeyse bir hiçtir.”⁹¹



Resim 10. Chris Burden, *Kurşunlanmak*, eylem anı ve sonrasında görüntü, 1971

Baudrillard, postmodern döneme denk gelen sanatı kendi deyimiyle *pornografik* bulur ve durumu yine *pornoya* benzetir.⁹² *Pornoda*, *erotik* olana kıyasla, imgesel çağrışıma dayalı bir anlatım yoktur yani sevişiyormuş gibi yapmazlar; gerçekten sevişirler. Bu, “*gerçek*” bir birleşme anının sunulmasıdır. *Porno*, gündelik yaşama ait bir karşılığı olmadığı gibi herhangi bir şeyin yansıması da değildir. *Porno*, seksi gizlemez ya da taklit etmez, *simüle* eder. Bu haliyle *porno*, hiçbir arzulamaya izin vermez, cinselliğin bu şeffaflığı Baudrillard’a göre *hipergerçek* bir durumdur.

Duchamp’ın *hazır-yapıtları*, Warhol’un *pop nesneleri/görüntüleri* gündelik yaşam ve kitle kültüründen alınmış görüntülerle gündelik yaşam ve sanat arasındaki farkı hiçleştirir, bu nokta da *hipergerçeklik* statüsüne ulaşırlar. Baudrillard, “çağdaş sanatla teknik, reklam amaçlı, medyatik ya da

⁹¹ Jean Baudrillard, *Kusursuz Cinayet*, çev. Necmettin Sevil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, s.40

⁹² Baudrillard, *Tam Ekran*, çev. Bahadır Gülmez, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, s.134

sayısal işlemler arasında hiçbir fark kalmamıştır. Artık sanatsal aşkınlık, farklılık, mevcut haliyle çağdaş dünyayı yansıtmaya çalışan bir sahne yoktur. İşte bu anlamda çağdaş sanat diye bir şey yoktur, çünkü onunla dünya arasında bir fark yoktur, ikisi aynı şeydir” demektedir.⁹³

Baudrillard, imgeye özgü çeşitli aşamalar/basamakları şöyle sıralar:

- derin bir gerçekliğin yansıması olarak imge
- derin bir gerçekliği değiştiren ve gizleyen imge
- derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen imge
- gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilişkisi olmayan, kendi kendinin saf simülakrı olan imge⁹⁴

Baudrillard’a göre günümüz gerçeklik ve sanatı dördüncü basamağa denk gelmektedir. Nitekim, Duchamp’ın *hazır-yapıtları* ele alındığında bu tespit doğru görünmektedir. Çünkü, Duchamp’ın *hazır-yapıtları* kendi gerçekliklerini yansıtır; herhangi bir gerçekliğin yansıması olmadıkları gibi koparıp alındıkları gerçekliklerindeki kavramın içi boşaltılmış, kendi gerçekliklerine kavuşmuşlardır ve yarattığı *estetik algı* nedeniyle sanatı kavramsal boyuta çekmişlerdir. Hazır-yapıtla ilgili olarak, “*ready-made*’de görülense nesne değil, bir nesne fikridir. Kendisinden zevk almamız gereken şey sanatsal nesne değil, sanat düşüncesinin kendisidir. Burada her şey ideolojik boyuta sahiptir”⁹⁵

⁹³ Jean Baudrillard, *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği*, çev. Oğuz Adanır, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.102

⁹⁴ Jean Baudrillard, *Simulakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır, 4. Baskı, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2008, s.20

⁹⁵ Baudrillard, *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği*, s.107

7. Paradigma Kayması, Kuantum Sıçrama

Doğa kusur konusunda hiçbir şey bilmez. Kusur, doğanın insan tarafından kavranışıdır. Biz doğanın bir parçası olduğumuz ölçüde, biz de mükemmeliz, mükemmel olmayan şey insanlığıdır. Kusursuzluk ve hata konusundaki kapasitemiz nedeniyle biz özgür yaratıklarız, hiçbir taş ya da hayvanın zevkine varamayacağı bir özgürlüktür bu. Hata olasılığı ve kuantum teorisinin ifade ettiği gerçek bilinemezlik olmadan insan özgürlüğü anlamsızlaşır. Zar atan tanrı bizi özgür kılmıştır.

Heinz Pagels

Bilim ve sanatta, tarihleri boyunca hep paralellikler görülmüştür. Bu paralellik elbette insan merkezlidir. Sonuçta, her iki disiplin de insan edimidir. Biri doğayı ve doğada olup bitenleri deney ve gözlem yoluyla açıklamaya çalışırken; diğeri de yine kendince deneylerle, ama daha çok da biçimlerle anlamlandırmaya, algıyı yeniden kurmaya çalışır. Gabo'nun da belirttiği üzere, "Bilim ve sanat, aynı yaratıcı kaynaktan fışkıran ve ortak kültür okyanusuna doğru akan iki ayrı seldir (...) Bilim *öğretir*, sanat *iddia eder*. Bilim ikna eder, sanat eylemde bulunur. Bilim keşfeder, kavrar, bilgi verir, kanıtlar; doğanın yasalarıyla ilk elden uygunluk içinde olmayan bir şeyle ilgilenmez. Bilim başka türlü davranamaz, çünkü görevi *bilgi* sağlamaktır. Bilgi de birbirleriyle değişken, çelişkili ve karmaşık ilişkiler içinde olan nesnelerle... nesnelerle... ve nesnelerle bağlantılıdır. Bu yüzden, bilim için, nihaî hakikate giden yol çok çok uzun ve zordur. (...) Bilimin gücü, onun güvenilir aklında yatar. Sanatın gücü de insan psikolojisi üzerindeki doğrudan etkisinde ve etkin bulaşıcılığında yatar. İnsanın bir yaratımı olarak, sanat insanı yeniden yaratır."⁹⁶

Buradaki doğa ve insan kavramları, hem bilim hem de sanat açısından oldukça geniş bir bağlamda ele alınmıştır. Bilim, her ne kadar sanattan farklı

⁹⁶ Naum Gabo, "İnşacı Düşünce Sanatın Temel Taşdır", **Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler**, Mehmet Yılmaz, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2009, s.101-102.

olarak ilerleyen bir yapı olsa da gelişme sürecine baktığımızda sanatın topolojisini çıkarmada yardımcı olabilir.

Ortaçağ düşünce sisteminde din merkezli bir yapı söz konusu olduğu için odak noktası Tanrı ve Tanrı'nın varlığıdır. Tanrı, herşeyi düzenleyip belirleyendir ve bu bağlamda açıklama gerektirmez. Bu dönemde bilim ve sanat henüz özerkliklerini kazanamamış; her ikisi de din merkezli olarak ortak kaderlerini yaşamaktadırlar. İnsanın, Kant'ın deyimiyle, "aklının her yanını, her yerde açıkça kullanma özgürlüğü"nü kullanmayı amaç edinmesi, "kendi suçuyla içine düştüğü bir ergin-olmayış durumundan" kurtulmaya çalışması amacıyla başlattığı aydınlanma hareketi ve rönesansla beraber sanat, yaratıcılık özelliğini sırtlanarak kendisini var etmiş ve özerkliğini ilan etmiş aynı dönemde bilim de aydınlanma hareketinin ivmesiyle skolastiğe ve metafiziğe meydan okuyarak aklın yolunu izlemiş ve bilimsel devrimlerin yolu açılmıştır.⁹⁷ Bilimsel devrimlerin alt yapısını Kopernik, Kepler, Galileo gibi bilim adamlarının dünyanın ve gezegenlerin hareketleri hakkındaki açıklamaları hazırlamıştır. Bu açıklamalar, kilise ile sürekli çatışmaları beraberinde getirmiş, bu gerilim giderek kendisini bilimin dinden uzaklaşmasına bırakmıştır. Aydınlanma felsefesini doğabilimleriyle desteklenmesini sağlayan İsaac Newton'dur. Newton, Kopernik, Kepler ve Galileo'nun o günlerde pek alışılmamış düşüncelerini sentezlemiş, çekim teorisini temel alarak gök cisimlerinin yanı sıra doğadaki cisimlerinde hareketlerini açıkladığı tek bir bilimsel kuram altında topladığı *Principia* adlı eserini sunmuş, iki asır bilimsel düşüncede hakimiyet kuracak klasik mekaniğin temellerini atmıştır.⁹⁸

Sanatın, kendisini giderek dinsel olandan uzaklaştırması ve merkezine insanı alması ve perspektifin keşfi benzer bir durumun yansısidir. İlk olarak Masaccio'nun *Kutsal Üçlü*, *Meryem*, *Aziz Yahya ve Bağışçılar* adlı resminde gördüğümüz bu yeni gerçeklik anlayışı salt resimsel düzlemde gerçeklik yansıması değil, aynı zamanda insanın bakışını taşıyan ve nesneleri buna

⁹⁷ Veysel Atayman (der.), **Aydınlanma**, Donkişot Güncel Yayınlar, 2006, s.13-14-79

⁹⁸ Namık Kemal Pak, "Özel Görelilik Teorisi", **Bilim ve Ütopya Dergisi**, Sayı.188, yıl.16, İstanbul, 2010, s.19-20

göre düzenleyen bir yapıyı sunar ve sanatta yeni bir algılayışın belirlenmesidir, doğanın resimsel düzeyde düzenlenmesidir; nihai anlamda, Gombrich'in sözleriyle, '*gerçekliğin ele geçirilmesi*'dir.⁹⁹

Rönesans'la gelen bu yenilikler, modern ruhun yükselişinin habercisidir. Genel olarak bakıldığında, hem sanat hem bilim modernliğin soyutlamacı ve indirgemeci mantığını taşır:

"Bu teori uzaktan anlık etki ile etkileşen kütleli noktasal parçacıkların teorisiydi. Uzaktan etkiye bilinen en eski klasik örnek gene newton tarafından geliştirilmiş genel çekim teorisidir. Dikkat edilmesi gereken önemli husus bu kanunların temelinde tüm nesnelerin kütleli nesnelerin matematiksel noktasal parçacıklar olarak temsil edilmesiyle yapılan çok keskin bir soyutlama-idealleştirme vardı. Örneğin, bu kanunlar astronomik olaylara uygulandığında güneş ve gezegenler bile matematiksel noktasal parçacıklar gibi düşünülüyordu ve buna karşın son derece başarılı sonuçlar veriyordu."¹⁰⁰

XX. yüzyıl başlarına doğru hem sanatta hem de bilimde değişimler başlamış, yeni önermelerle krizler başgöstermiştir. 1880'lerde, Alman filozof Friedrich Nietzsche tanrının öldüğünü ilan ettiği kitabı, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'ü yazıyordu. Semadaki eski varlıkların veya aslında dinin öldüğünü kast etmiyordu, topyekün kültür dizgemizin anlamsızlaştığını kastediyordu. Yani, '*ölen*', dünya görüşümüzdü.¹⁰¹

Zamanın mutlak olduğu yani sabit-değişmeyen bir hızda akmakta olduğu, mekanik hareketlerin bir mutlak zaman zemini üzerinde olduğuna ve nesnelerin sabit bir mutlak uzay içinde hareket ettiği anlayışı üzerine kurulu olan Newton fiziği, makro dünyayı açıklamakta oldukça başarılı bir çizgi çizerken, yüksek hızlarda ve mikro düzeydeki yapılarda sorunlar yaşamaktaydı. İlk olarak, *siyah cisim probleminde* olduğu gibi maddedeki ışımaların değişimini hesaplamakta problem olduğu görülmüş ve bu sorunu çözmek için gerçekleştirilen çalışmalarla Albert Einstein'ın *Görelilik Teoremi*

⁹⁹ E. H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, çev. Erol Erduran-Ömer Erduran, 5. Bs., Remzi Kitabevi, İstanbul, 2007

¹⁰⁰ Pak, **a.g.m.**, s.19

¹⁰¹ Ian Marshall-Danah Zohar, **Kim Korkar Schrödinger'in Kedisinden**, çev. Orhan Düz, 4. Baskı, Paradigma Yayıncılık, İstanbul, 2006, s.26

ortaya çıkmıştır. 1905'te *Özel Görelilik Kuramı*'nı ortaya çıkaran Einstein, maddeler, hareket ve ışık hakkında yeni bir işleyiş öne sürmüştür. Uzay ve zaman kavramına yeni açılımlar getirmiştir, onları tek bir matematiksel çatı altında birleştirmiştir. Zamanı dördüncü boyut olarak hesaplamaların içerisine katmak gerekliliği doğmuştur.¹⁰²

Çok geçmeden, Einstein, Max Planck, Werner Heisenberg gibi bilimcilerin çalışmalarıyla *Kuantum Fiziği* ortaya çıkmıştır. Kuantum Fiziği, klasik fizikten tamamen farklı bir yapı çizmiştir ve bu bağlamda *Klasik Fizik*'le örtüşmemektedir. *Klasik Fizik*, atomun parçalanamaz olduğunu öne sürerken *Kuantum*, atomun hem parçalanabilir olduğunu hem de bu parçalanmadan enerji elde edileceğini öne sürer. *Klasik Fizik*, sürekli lineer değişimi vurgularken, *Kuantum*, ani hareketleri ve önceki ölçekten uzak beklenmedik dramatik değişimleri sunar.¹⁰³

Kuantum anlayışı, gözleyen için de yeni bir durum sunar. *Klasik* anlayışta gözlemcinin yeri yoktur. Gözlemci, olayların determinist zincirinde "faal" rol oyanamazlar. Oysa *Kuantum Fiziği*'nde, gözlemci gözlemlediği şeyin parçasıdır. "Gözlemcinin bedeni ve konumu, deneysel tasarımı veya ölçüm düzeneğini seçimi, hatta belli bilinci bile kuantum gerçekliğinin tezahür etme biçimiyle karşılıklı yaratıcı bir diyalog içerisinde. 'o tamamen senin ona nasıl baktığına bağlıdır' deyişi yeni ve güçlü bir anlam kazanır. Gözlemci fiziksel gerçekliği etkin şekilde değiştirir. Onun temel imkânlarından birini fiilen açığa çıkarır. Bunun tam olarak nasıl ve niçin böyle olduğu, ölçüldüğünde veya gözlemlendiğinde, kuantum gerçekliğinin radikal bir şekilde daha bilindik günlük hayatın gerçekliğine nasıl dönüştüğünü kuantum fiziğinin önde gelen sorunudur. Bu ölçüm sorunu veya gözlem sorunu olarak bilinir."¹⁰⁴

Klasik Fizik'in geride bırakılması, Planck'ın öncülüğünü yürüttüğü teorik fiziğin ortaya çıkması, gerçeklik araştırmalarındaki yeni stratejiler, bilimde paradigma değişikliğini beraberinde getirmiştir. Yani, eski bakış

¹⁰² Pak, **a.g.m.**, s.22

¹⁰³ Marshall-Zohar, **a.g.e.**, s.301

¹⁰⁴ Marshall-Zohar, **a.g.e.**, s.303

açısıyla yeniyi anlamak olanağı kalmamıştır, yeni bir bakış açısı gerekmektedir.

Genel olarak bakıldığında, *Kuantum Fiziği*, yani yeni fizik, postmodern yapıya denk gelmektedir. Modern dönem, yani *Newton Fiziği* ya da *Klasik Fizik*, yerini postmodern döneme, *Kuantum Fiziği*'ne bırakmıştır.

“*Kuantum* gerçekliği, tuhaf, belirsiz ve gölgeli bir alandır. Onu ne kadar çok saptamaya çalışırsak, o kadar bizden uzaklaşır. Belirsizlik ilkesi bunu her zaman böyle olması gerektiğini belirtir; temel fiziksel gerçeklikle uğraşırken her zaman doğruluk ve belirsizlikle yetinmek zorundayız.”¹⁰⁵

Öklid'in soyutlamacı geometrisinin, uzunlukları, derinlikleri, kalınlık ölçümlerinde düzensiz şekillerin özünü ıskalaması nedeniyle bu konuyu incelemeye alan Benoit Mandelbrot da *Fraktal Geometri*'yi ortaya çıkarmıştır. Bu geometriye göre ölçülecek şekillerdeki bazı ayrıntıların çıkarılarak hesaplanması eksiklik doğurmaktadır ve boyutunu kaybetmektedir. Örneğin, bir sahil şeridinin uzunluğu ölçülmeye kalkışıldığında, kıvrımların azaltılması yoluyla es geçilmesi gerçek uzunluğu vermemekte, yaklaşık bir değer sunarak ancak gündelik konulara yanıt vermekteyken, bu kıvrımlara yaklaştıkça kıvrımlar daha ayrıntılı kıvrımlara sahip olmakta, hesaplama giderek uzamaktadır. Yani, “bir ölçek küçüldükçe ölçülen sahil uzunluğu sınırsız olarak artmakta, körfez ve yarımadalardan daha da küçük körfezcikler ve yarımadacıklar çıkmakta ve bu işlem ancak en sonda, atom ölçeğine kadar indikten sonra gerçekten sona ermektedir. Belki ermektedir.”¹⁰⁶

Kurt Gödel'in 1931 yılında '*kanıtlanamazlığın kanıtı*' olarak kabul edilebilecek kendi adıyla anılan *Gödel'in Eksizlik Teoremi*'ni (*Gödel Teoremi* ya da *Eksiklik Teoremi* olarak da anılır) ortaya atmıştır. “Sınırlı oranda tanımlanabilir hiçbir sistem veya sınırlı hiçbir dil tüm doğruları kanıtlayamaz. Hakikat sınırlı bir ağın içinde tamamen yakalanamaz”¹⁰⁷ şeklindeki sözleri, *Gödel Teoremi*'nin özünü ifade etmektedir. Bu teorem, şu şekilde

¹⁰⁵ Ian Marshall-Danah Zohar, *a.g.e.*, s.244

¹⁰⁶ James Gleick, *Kaos*, çev. Fikret Üçcan, 7. Bs., Tübitak Yayınları, Ankara, 2000, s.111

¹⁰⁷ Ian Marshall-Danah Zohar, *a.g.e.*, s.229

özetlenebilir: Formel sistemde "bu önerme kanıtlanabilir değildir" şeklinde bir önerme kurulur, eğer önerme kanıtlanabilirse yanlıştır, bu da kanıtlanabilir önermelerin her zaman doğru olduğu gerçeği ile çelişir. Bu yüzden, her zaman en az bir tane doğru olan fakat kanıtlanamayan önerme vardır.¹⁰⁸

Gerek *Kuantum*, gerek *Fraktal Geometri*, gerek *Gödel Teoremi* olsun hepsi de postmodern durum ile özdeşleşir; *büyük anlatılar* (Newton fiziği) yerini daha belirsiz ve kesinlik taşımayan anlatılara bırakmıştır. Modernlik düşüncesine ait olan tasarım anlayışı yerini postmodern *olasılık* ve *kaos* kavramlarına bırakmıştır, modernlikteki düzen terkedilmeye başlamış ve postmodern *anarşi* ve *karmaşık sistemler* hakim olmaya başlamıştır; modern dönemde gözlemci/izleyici dışarıdayken artık, postmodern dönemde katılım söz konusudur. Modern yaratım ve bütünleştirme çabası, yerini postmodern *yok etme* ve *yapıçözümüne* bırakmıştır. Modernizmin lineer zaman ve ilerleme anlayışı yerini zamansızlığa ve zaman sıkışmasına bırakmıştır. İndirgemeci anlayış yerini kapsamlı ve karışık dünya görüşüne bırakır.

Tüm bu kavramların, hem sanata hem de bilime oturması *zamanın ruhu* (*Zeitgeist*) açısından ele alındığında çok ş aşırı görünmemektedir. Kübizmin, rönesans temelli perspektifin resim sanatındaki egemenliğine son vermesi ve eşanlı olarak sunulan yeni imgelerin gerçekliğin yeni yansıması olarak sunulması, Dada hareketinin anarşi ve kaosu yüceltmeleri, hazır-yapıt ile kavramsal olanın sanata dâhil edilmesiyle *postmodern* yapının sanatta, bilimde olduğu gibi, geliştiği görülür. Özellikle, 1950 ve sonrası sanatının özünü oluşturan estetiğin terkedilmesi ve kavramsal anlayışın sanat alanına dâhil edilmesi sanatta yeni paradigmanın oluşmasını sağlamıştır. *Klasik fizik* anlayışıyla *kuantum fiziği*nde nasıl problem yaşıyorsa *modernist* anlayışla da *postmodernist* bir yapıtı çözümlemek de o derece karışık bir iştir; kıyas kabul etmez değişimler vardır. Estetik açısından ele alınacak olursa, herhangi bir postmodern yapıtı değerlendirmek oldukça güç bir durumdur; aksi halde konu ıskalanmış olur. Postmodern sanatta biçimler ve biçim anlayışı değiştiği gibi içerikte de derin değişimler olmuştur. Örneğin,

¹⁰⁸ Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach*, çev. Ergün Akça-Hamide Koyukan, Kabalcı Yayınevi, 2001, s.61

kavramsal sanat yapıtı olan, Kosuth'un *Bir ve Üç Sandalye* adlı çalışmasını modern gözle yorumlamak anlamsızlığa götürecektir, söz konusu yapıtı reddetmeyle sonuçlanacaktır. Ancak, postmodern bakış açısı bu yapının bize *gösteren-gösterilen* üzerine yarı felsefi bir durumun tartışmasını açtığını, dilbilimsel açıdan *nesne* ve *kavram* arasındaki ilişki-sizliği vurguladığını, gerçeklik üzerine farklı bir bakışı taşıdığını göstermektedir. Bu söz konusu yorum farkına özellikle 1950 sonrası sanatında sıkça rastlanmaktadır.

Postmodern sanat, *Gödel Teoremi*'ndeki *kanıtlanamazlığın kanıtı* gibi *kesinliksizliği* vurgular, neyin sanat neyin olamayacağı konusunda modern sanat gibi katı ve kesin değildir. Postmodern sanat, modern sanatın aksine izleyici odaklı, doğrudan bir *ilişkisel* yapı sunar, *kuantum* deneylerinde gözlemcinin her türlü durumunun *kuantum* gerçekliğiyle yaratıcı bir diyalog içerisinde bulunması gibi gerek oluşumlarda ya da performans sanatında, gerekse interaktif bir yapı sunan *netart* gibi, gerekse kavramsal sanat yapıtlarının *açık yapıt* olarak var olmasından dolayı izleyiciyle ilişkiye girer.

Postmodern sanat çok katmanlıdır, izleyici postmodern yapıt karşısında disiplinlerarası bir durum olarak kimi zaman dilbilime giderken, kimi zaman felsefeye, kimi zaman antropolojiye, kimi zaman da fiziğe gider, kimi zaman da disiplinlerarasılık dışında çok anlamlılık sunar; bizatihi sanatın üzerine birçok gönderme yapar. Bu çok katmanlılık, anlam sıçramalarıyla mümkündür. Yani tek bir kanaldan yapıt okuması söz konusu olmamaktadır. Yapıt içerisindeki tüm kodlar yapıbozumuna uğratarak incelenmeli ve yapıt bu şekilde anlamlandırılmalıdır. Bu haliyle postmodern yapıt fizikteki *kuantum sıçramalarına* benzemektedir.

"Kuantum küçük bir enerji paketçisi veya yığındır; mikrodünyadaki tek bir olayla ilişkilendirilebilecek en küçük ayrık birimdir. Bir elektron bir enerji yörüngesinden diğerine sıçradığında, çok sayıda kuantum olarak ölçülebilen bir miktar enerji alır veya verir. Öte yandan kuantumlar bölünemez. Bir parçacığın bir durumdan diğer duruma geçişi asla bir buçuk kuantum veya üç çeyrek kuantum kullanmaz. Bu sayede, kuantum sıçraması, bir enerji düzeyinden başka bir enerji düzeyine anlık geçiş mümkün olur. (...) kuantum fiziğinin 'parçalılık ve sıçrayışlılığı' onu Newtoncu paradigmadan ayıran en

keskin noktalardan biridir. Klasik fizik hareketi düz sürekli değişim, enerjiyi de sürekli bir spektrumdaki artma veya azalma olarak tanımlar.”¹⁰⁹

Postmodernizmin en büyük problemi, söz konusu paradigma değişikliğinin anlaşılamamasıdır. Bunun nedeni de modern ve postmodern süreç arasına kesin bir çizgi çekmenin ya da kırılma noktası saptama olanağının olmamasıdır. Kesin ayrımlardan çok iç içe geçmiş durumlardan, farklı patlamalardan, ihlallerden söz etmek daha doğru görünmektedir.¹¹⁰ “Bunun anlamı, sanatta postmodernizmin var olup olmadığına yalnızca üslup temelinde, yalnızca çizgi, renk ya da hacim bakımından kara vermenin mümkün olmayacağıdır. Sanatta modernizmi bir arada tutan şey, herhangi bir özgül, tanımlanabilir biçim ya da pratik değil, bir program ya da ideolojidir. Bu yüzden, postmodernizmle ilgili tartışmanın altında yatan da bu programdaki bir kaymadır.”¹¹¹

Adorno’nun “*Auschwitz’den sonra şiir yazmak babarlıktır*” sözü belki yerini bulduğu düşünülebilir. Ya da, *dadacıların sanatın öldüğü* yolundaki iddiaları doğru görünebilir, ama bu şiir yazma hali ve sanat hangi bağlamdadır? Şiir, artık, salt duyguların ışığında yazılmıyor ya da kulağa hoş gelmesi için uyaklar uydurulmuyor, biçimler artık göze hoş gelmesi için biraraya getirilmiyor ya da salt doğa yansıması olarak bir araya gelmiyor. Zaman düşünsel, zihinsel olanın yüceltilmesiyle ilgilidir. Bu noktada postmodernin aydınlanmanın nüvelerini barındırdığı düşünülebilir, tıpkı Habermas’ın *bitmeyen projesinde* modernliğin sona ermediğini düşünmesi gibi. Ama *Aydınlanma*’nın ardından, iki dünya savaşı yaşamış insanlığın, çizdiği yolu sorgulamasından daha doğal ne olabilir, hem de kendi kendini yok etme pahasına. Günümüzde, dünya üzerinde dünyayı yokedecek kadar atom bombası olduğu bilinmektedir ve bu bombalarının kullanımı politik temeller üzerine kurulmuştur. Böylesi bir dünyada sanatın politize olmasından daha doğal ne olabilir? Artık duygusallık ve duygusallık

¹⁰⁹ Marshall-Zohar, **a.g.e.**, s.300

¹¹⁰ Mehmet Yılmaz, “Postmodernizm ve Sanat”, <http://my.opera.com/mehmet%20yilmaz/blog/postmodernizm-ve-sanat>, (çevrimiçi), 20.05.2010

¹¹¹ Steven Connor, **Postmodernist Kültür**, çev. Doğan Şahiner, Yapı Kredi Yayınevi, İstanbul, 2005, s.124

barındıran estetik değerler tükenmiştir. Artık kurallar geçerliliğini yitirmiştir. Hakikati bulmak adına aşırı idealleştirilmiş ve soyutlanmış bir gerçeklik algısıyla devam etmek olası görünmemektedir. Postmodernizmin ruhu biraz da Paul Feyerabend'in bilim için kullandığı "*ne olsa uyar*" düşüncesinde saklıdır:

"O halde sabit bir yöntem veya sabit bir aklilik kuramı düşüncesi ziyadesiyle bön bir insan ve toplumsal çevre anlayışı üzerine kuruludur. Tarihin sağladığı zengin malzemeye bakan ve onu aşağılık içgüdülerini tatmin etmek ve şiddetli entellektüel güvenlik nöbetlerini açıklık, keskinlik, 'nesnellik', 'gerçek' gibi terimler altında dindirmek için fakirleştirmeye yeminli olmayan herkes sonunda görecektir ki, tüm şartlar altında ve insani gelişmenin tüm evrelerinde savunulabilecek tek bir ilke vardır: ne olsa uyar."¹¹²

¹¹² Paul Feyerabend, **Yönteme Karşı**, çev. Ertuğrul Başer, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, s.43

8. Trans-Kültür mü, Transformatik Kültür mü?

İnsan tek merkezli bir çember değildir; iki odaklı bir elipstir.
Biri gerçekler, diğeri düşünceler...

Victor Hugo

“İçinde bulunduğumuz güncel durumu nitelemek gerekseydi, bir orji sonrası hali derdim. Orji, tam da modernliğin patladığı andır; her alandaki özgürlüğün patladığı andır: Politik özgürleşme, cinsel özgürleşme, üretici güçlerin özgürleşmesi, yıkıcı güçlerin özgürleşmesi, kadının, çocuğun, bilinçdışı itkilerin özgürleşmesi, sanatın özgürleşmesi. Tüm temsil ve karşı-temsil modellerinin göklere çıkarılması. Bu tam bir orjidir; gerçeğin, ussalın, cinselin, eleştirel ve karşı-eleştirelin, büyümenin ve büyüme krizinin orjisidir. Nesne, gösterge, ileti, ideoloji ve zevklere ilişkin her türlü sanal üretim ve aşırı üretim yollarını katettik. Şimdi her şey özgür, kartlar açıldı ve hep birlikte asıl sorunla karşı karşıyayız: orji bitti, şimdi ne yapacağız?”¹¹³

Baudrillard’a göre özgürleşme doruk noktasına ulaşmıştır ve artık özgürleşmenin *hiperegerçekliği*ni özgürleşme *simülasyonu* içerisinde yaşamaktan başka bir seçenek kalmamıştır. Özgürleşen şeyler birbirlerinin yerlerine geçmeye başlamış ve giderek belirsiz bir duruma gelmişlerdir. Artık, neyin iyi neyin kötü olduğunu anlamak, neyin güzel neyin çirkin, neyin doğru neyin yanlış olduğunu belirlemek olanaksızdır. Bu durum viral bir dağılım göstermekte kanserli hücrenin metastazı gibi çoğalmakta ve yayılmaktadır. Bu viral ve metastazik durumda herşey birbiri içerisinde çözünmektedir.

“Bütün kategoriler karşılıklı olarak birbirine bulaşabilir, her alanın yerine bir diğeri geçebilir: türlerin karışması. Cinsellik artık yalnızca cinsellikte değil, başka her yerdedir. Politika politikada değildir artık, tüm alanlara mikrobunu saçmaktadır: ekonomi, bilim, sanat, spor...”¹¹⁴

Baudrillard, tüm bu geçiş ve viral durumu *trans* kavramıyla açıklar. Buradaki *trans*, *vecd* hali değildir, travesti anlamındaki *trans-seksüel* olma

¹¹³ Jean Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı*, çev. Işık Ergüven, 3. Bs., Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s.10

¹¹⁴ Baudrillard, *a.g.e.*, s.15

durumudur. Trans-seksüellikte bir cinsiyetten başka bir cinsiyete -ister cinsiyet değiştirme biçiminde olsun, isterse de travestilerin giyim, morfoloji, davranışlar veya karakteristik göstergelerle oynamaları biçiminde olsun-geçiş vardır ve bu geçişler yapaydır. Artık, kültür trans-kültüre, estetik trans-estetiğe dönüşmüştür.¹¹⁵

Bu ilginç tablo aslında modernizme tepki olarak ortaya çıkan postmodernizmin barındırdığı özelliklerin bir tür Baudrillard okumasıdır. Bir değişimin olduğu su götürmez bir gerçektir. Hatta gerçekliğin Baudrillard'ın belirttiği gibi yerini sanal olana bıraktığı da söylenebilir. Ancak, bu değişim modern düşüncenin dayatmacı tutumuna olan bir tepkinin sonucudur. Sanatın nesneyi ve biçimi bırakıp kavramsal olana geçmesinin nedeni kapitalist sanat piyasasının sanat eserini metaya dönüştürmesidir.

“Piyasada kendine özgü yer bir yer bulabilecek, bir kez yaratıldığında artık hep o haliyle varolacak bir ürün olarak bir sanat yapıtı üretme mücadelesi, rekabet koşulları altından yürütülen bireysel bir çaba olmak zorundaydı. Bu yüzden, modernist sanat her zaman, Benjamin'in kullandığı terimle 'gizemli sanat' olagelmıştır: sanatçı, özgün, benzersiz ve dolayısıyla bir tekel fiyatından pazarlanabilir güzide bir kültürel ürün elde etmek için, sanki, yaratıcılığını, sanat için sanat yapmaya adanmışlığını simgeleyen bir gizemli atmosfere sahip olmalıydı. Sonuç, çoğu zaman, büyük ölçüde bireyci, aristokratik, popüler kültürü hor gören, hatta küstah bir yaklaşımın kültür üreticileri arasında hâkim olmasıydı.”¹¹⁶

Postmodern sanatçı modern sanatın bu seçkinci yaklaşımına yıkıcı bir tepki vererek sanatçının otoritesini sarsar ve modernizmin yücelttiği konumunu yukarılardan aşağılara doğru çeker; kimliğini hiçleştirir. En bilinen örneklerden biri Andy Warhol'dur. Warhol, kendisini *yüzeysel* olarak tanımlar: “Andy Warhol'u tanımak istiyorsanız, yüzeyde gördüğünüze bakmanız yeterli; resimlerimdeki, filmlerimdeki yüzeyle bakın, işte ben oradayım. Yüzeyin

¹¹⁵ Baudrillard, **a.g.e.**, s.16

¹¹⁶ David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, çev. Sungur Savran, 4. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s.36

gerisinde boşuna birşey aramayın.”¹¹⁷ Aslında bu kinik bir yaklaşımdır ve modernizmin *derinliğe* duyulan özlemine yoğun bir tepkidir. Baudrillard da Warhol’dan hareket ederek postmodern sanatçının bu tepkisini ikiye bölünmüş olarak nitelendirir: “Çağdaş sanatın ikiye bölünmüşlüğü de buradadır: sıfır olmayı, anlamsızlığı, anlamı olmamayı istemek, sıfır olduğu halde sıfır olmayı hedeflemek. Anlamsız olduğu halde anlamı olmamayı hedeflemek. Yüzeysel anlatımlarla yüzeyselliğe özenmek. Oysa sıfır olma, herhangi bir biçimde istenilecek gizil bir nitelik değildir.”¹¹⁸

Baudrillard, günümüz sanatında birbirini değilleme üzerine kurulmayan ve biraradalık halinde bulunan akımları trans-estetiğe bağlar: “Sanat alanındaki hiçbir şey bir diğerine karşıt değil. Yeni-Geometricilik, Yeni-Dışavurumculuk, Yeni-Soyutlamacılık, Yeni-Figürasyon; tüm bunlar tam bir farksızlık içinde bir arada bulunuyorlar. Bu eğilimlerde özgün bir yaratıcılık kalmadığından aynı kültür alanı içinde bir arada bulunabiliyorlar. Biz de bunları derin bir umursamazlık uyandırdıklarından aynı anda benimseyebiliyoruz.”¹¹⁹ Baudrillard’ın bu tümceleri, birarada bulunmanın tersi olan manifestolar çağı, karşı çıkışlar çağına yani modernizme duyulan özlem, bir ruh çağırma seansına ait ağıttır. Hâlbuki bu durumu yaratan da monderizmin bizatihi kendisidir, modernizme duyulan reflekslerdir.

Arthur Danto, Baudrillard’ın eleştirisinin ve bakış açısının aksi yönünde bir perspektif sunar. Ona göre çağdaş sanatın ayırt edici özelliği tarihin külfetinden azat edilmiş sanatçıların istedikleri amaç uğruna ya da hiçbir amaçları olmadan istedikleri biçimde sanat yapmakta özgür olmalarıdır ve yine ona göre modernizmin aksine çağdaş bir tarz diye bir şeyin olmayışı kimseyi şaşırtmamalıdır.¹²⁰ Modernizmden sıyrılan sanat bir özbilinçlilik halini yaşamakta, “ben neden bir sanat yapıtım?” sorusunu sormakta ve bu ontolojik sorgulamayla felsefi bir konum almaktadır. “Andy Warhol’un *Brillo Kutusu* ile süpermarketteki Brillo kutuları arasındaki farkı hiçbir şeyin,

¹¹⁷ Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 2. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009, s.165

¹¹⁸ Jean Baudrillard, **Tam Ekran**, çev. Bahadır Gülmez, 3. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, s.136

¹¹⁹ Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, s.21

¹²⁰ Arthur C. Danto, **Sanatın Sonundan Sonra**, çev. Zeynep Demirsu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010, s.38

dışarıdan belirtmesi gerekmiyor. Dahası, kavramsal sanat bir şeyin görsel sanat yapıtı olması için elle tutulur bir görsel nesne olmasına bile gerek duyulmadığını gösterdi. Bu artık sanatın anlamını örnekler aracılığıyla öğretemeyeceğimiz anlamına geliyordu. Görünüş açısından, her şey sanat yapıtı sayılabilirdi ve sanatın ne olduğunu keşfedecekseniz duyuşal deneyimden düşünceye dönmek zorundaydınız. Uzun sözün kısası, felsefeye dönmek zorundaydınız.”¹²¹ Danto’ya göre Warhol’un Brillo kutusu heykelleri ile süpermarket deposunun Brillo paketleri arasındaki farklardan hiçbirini gerçeklik ile sanat arasındaki farkı açıklayamıyorken, bu ikisi arasındaki farkın nerede yattığını sorgulaması gerçekten derin olan bir sorudur. Böylelikle Danto, Warhol’u, Baudrillard’ın yüzeysellikte suçladığı Warhol kimliğinin aksine, derin bir keşfi gerçekleştiren sanatçı olarak tanımlar.¹²²

Baudrillard’a göre, biçimlerin -postmodern anlamda- birarada kullanımı da aynı etkide “görülecek hiçbir şeyin olmadığı bir görüntü bolluğu”dur. Ancak, gerek birarada kullanılan biçimler olsun gerek yapıtlararası ilişkiler bağlamında üretilen eklektik biçimler olsun hepsi küresel kültür ortamının ve modernist seçkinci kültürünün dayatmalarına karşı bir reflekstir. Bu bir tür biçimlerin şimdiye dek hiç olmadığı kadar demokratik bir şekilde bir arada var olması halidir, biçimlerin birbirlerine dönüşebilir olması halidir. Yani *transformaktiktir*. Protez bulunma ile karşılaştırılmaz çünkü protezdeki yer alan ötekilik yoktur, dışsıltırmaz; zaten demokratik bir arada bulunma da bunu gerektirir.

“Ancak postmodernizmin sonu kesinlikle postmodernitenin sonu değildir. Günümüzde dinamik ve kaygan merkezli yeni söylemler ve onların işaret ettiği yeni yaklaşımlar ortaya çıkmaktadır. Örneğin Epstien, ‘trans’ sözcüğü ile bağlantılı olarak postmodernizmden farklı, geçişken ve dönüşümsel merkezli bir düşünme tarzının, siyasal ve ekonomik kurum ve ölçütlerin son yıllarda önem kazanmakta olduğunu vurgular. Ona göre, küreselleşme bağlamında sıkça kullanılan ‘trans’ sözcüğü,

¹²¹ Danto, a.g.e., s.37

¹²² Danto, a.g.e., s.60

postmodernizmdeki gibi başka ile öznenin birbirini silerek birlikte yok olduklarını değil, birbirleriyle etkileşime girerek birbirlerini dönüştürmelerini betimler.”¹²³

Transformatik, metinlerarasılıkta olduğu gibi, yapılar arası geçişlilik, yapıların birbirine dönüşümü ve anlam kodlarının trafiğini vurgular; bir yapının başkalaşım geçirerek yeniden varolmasını işaret eder. Örneğin, pop sanatın insana en anlamlı gelen şeyleri veya şey türlerini, başkalaşıma uğratarak bunları yüksek sanatın konusu statüsüne yükseltmesi transformatik bir sunumdur.

¹²³ Dilek Doltaş, **Postmodernizm ve Eleştirisi: Tartışmalar / Uygulamalar**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2003, s.194

İKİNCİ BÖLÜM

YAPITLARARASI İLİŞKİLER

1. Metinlerarasılık ve Hipermetin

Herbir şey, sanki, bir olanaklı olgu bağlamları uzamında bulunur. Bu uzamı boş olarak düşünebilirim, ama şeyi uzamsız olarak düşünemem.

Ludwig Wittgenstein

Postmodernizmin hiperbolik doğası, Julia Kristeva ve Roland Barthes öncülüğünde yeni bir metin kuramını doğurmuştur. Kristeva'nın *metinlerarasılık* olarak adlandırdığı bu kuram her metnin birbiriyle iç içe geçtiğini, yapıtların üst üste gelerek birbiriyle karıştıklarını ve metnin anlamının farklı metinlerin içinde, bu metinlerin birbirleriyle olan ilişkilerinde bulunabileceğini öngörmektedir.¹²⁴ Bu kuramla beraber çizgisel bütünlük anlayışı ve metnin tümüyle yazarın bir ürünü olması anlayışına dayanan klasik metin düşüncesi, yerini bir alıntılar mozaigi, farklı ve ayrışık unsurların bir araya geldiği bir uzam algısına bırakır.

Barthes da Kristeva ile aynı görüşleri paylaşır ve metinlerin birbirleriyle ilişki içerisinde olduğu, sona erdirilmiş bir ürün olarak değil, sürekli oluşum halinde bulunan, başka metin ve kodlarla bağlantıda olan bir açık metin/yapıt önermesini öne sürerek *eski metin* ile *yeni metin* anlayışı arasında büyük bir farkı işaret eder. Barthes'a göre, metni temellendiren şey, kapalı, hesaplanabilecek bir iç yapı değildir; ama metnin başka metinlere, başka kodlara, başka göstergelere açılma noktasıdır; metni yapan şey, metinlerarası ilişkidir.¹²⁵

Kristeva ve Barthes'ın metinlerarasılık kuramı, alıcı/okuyucu merkezli bir yapı sunmaz; metni bir dil olgusu olarak kabul ederler ve metin ile yazar arasındaki bir ilişkiden daha çok metinlerin arasındaki ilişkilere, bir yapıt ile başka bir yapıt arasında kurulan kesişmelere odaklanırlar. Ancak, Micheal

¹²⁴ Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, 2.bs., Öteki Yayınevi, Ankara, 2000, s.11

¹²⁵ Roland Barthes, *Göstergibilimsel Serüven*, 4. Baskı, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.173

Riffaterre, metinlerarasılık kuramında Kristeva ve Barthes'in düşüncelerine paralel bir metinlerarası anlayış öne sürmesine rağmen metinlerarasılığı okur merkezli olarak tanımlar; yapıtlar arasındaki ilişkiyi ancak okur kavrar, onun hangi yapıtlarla ilişkide olduğunu, göndergelerin nereden geldiğini ve nereye yönlendiğini okur belirler ve yapıtın doğasını belleği aracılığıyla sezinler. Riffaterre'e göre, metinlerarasılık, okur algılamadıkça gerçekleşmez. "Metinlerarası, okurun kendinden önce ya da sonra gelen bir yapıtta başka yapıtlar arasındaki ilişkilerin algılamasıdır. Öteki yapıtlar ilk yapıtın metinlerarası göndergesini oluştururlar. Bu ilişkilerin algılanması öyleyse bir yapıtın yazınsallığının temel unsurlarından birisidir."¹²⁶

Kristeva, Barthes ve Riffaterre, metinlerarasılığın metinde gizli bir şekilde var olduğunu öne sürerler. Barthes'a göre, *ayraçsız alıntılar*, Riffaterre'e göre ise bir *iz* olarak belirir. Laurent Jenny de Riffaterre gibi okur merkezli bir metinlerarasılık önerir ve bu metinlerarasılık durumunun metinde taklit, parodi, alıntı, montaj, gizli alıntı vb. biçimlerde var olduğunu belirterek metinlerarası ilişkileri sınıflandırarak çözümlemeye çalışır.¹²⁷

Bir başka sınıflandırma yaparak metin çözümlemeye çalışan kuramcı Gerard Genette'dir. Metinlerarasılığın bildik anlamını yadsıyarak, metinler arasındaki her tür ilişkiyi metinlerarası olarak adlandırmak yerine metinlerarası kavramını sınırlandırarak alt başlık olarak ele alır ve onun yerine metinler arasındaki tüm ilişkileri nitelemek için *metinsel-aşkınlık* kavramını kullanır. Temel düzenini ise *ana-metinsellik/hipermetin* (hypertextualite) üzerinde oluşturur ve *metinlerarası* (intertextualite), *ana-metinsellik* (hypertextualite), *yan-metinsellik* (paratextualite), *üst-metinsellik* (architextualite), *yorumsal üst-metin* (metatextualite) olmak beş ayrı ilişki tespiti yaparak metnin yorumundan ziyade biçimsel çözümlemesini yaparak pragmatik bir çözümlemeye girişir.¹²⁸

Hipermetin kavramı, postmodernizmin doğasına içkindir ve yeni bir metin formunu sunar. Klasik bir kitapta ya da metinde akış doğrusal ve belirli

¹²⁶ Aktulum, a.g.e., s.61

¹²⁷ Aktulum, a.g.e., s.73

¹²⁸ Aktulum, a.g.e., s.83

bir hat üzerinden ilerlerken *hipermetin*de akış herbiri farklı bir bilgiye uzanan farklı bağlantılarla hareket eder. Alımlayıcı, *hipermetin* üzerinde bulunan bağlantılar sayesinde başka alanlara sıçrar ve her yeni alanla beraber çoğul okuma hatlarına sahip olur. Bu hatların tercihlerine göre de okuma her seferinde farklı olur. *Hipermetin*, enformasyon teknolojilerinde yer alan bir yapı olarak belirir ve daha çok dijital ortamın, internet ortamında WWW (World Wide Web)'in içerisindeki birçok kavşağın yer aldığı herhangi bir merkezi olmayan metni tanımlar. *Bağlantılar* (link) sayesinde bir alandan başka bir alana sıçrayabilir, hem ses hem görüntü hem de metinler mozaïği arasında gezinilebilir kılar. Jay David Bolter, enformasyon kaynaklarında bulunan hipermetnin postmodern metne nasıl denk düştüğünü ş u ş ekilde vurgular: “20 yıldan uzun bir süredir, yapıbozumculardan okuyucu odaklı eleştirmenlere kadar postmodern teorisyenler, tamamen bilgisayar alanındaki hipermetin protokolüne denk düşen bir metin konseptinden bahsediyorlardı. Wolfgang Iser ve Stanley Fish, okuyucunun metni okuma eylemi sırasında inşa ettiğini iddia ederlerken, tam da hipermetni tarif ediyorlardı. Yapıbozumcular, sınırsız ve kendi tefsirlerini içerecek şekilde genişleyen bir metni vurgularken, yeni linkler ve elemanlarla sonsuz ş ekilde genişleyen hipermetni tanımlıyorlardı. Ronald Barthes, yapıt ve metin arasındaki ayrımı teorileştirdiği çalışmalarında, aslında kağıda basılmış bir döküman ile bilgisayar dökümanı arasındaki özsel farklılığı mükemmel bir ş ekilde karakterize ediyordu.”¹²⁹

Metinlerarasılık, her ne kadar postmodern yapıtların metinlerarası göndermelerini, söylemsel parçaların bir kolajını nitelese de metinlerarasılık gerek klasik metinlerde gerek modern metinlerde hep var olmuştur; ancak, yeni bir algılama ve çözümleme olarak postmodern sanat ortamında karşılık bulur.

¹²⁹ Akt. Erdem Ergaz, **Postmodern Teorinin Günümüz Estetik Söylem ve Pratiği Üzerine Getirdiği Açılımlar**, (Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005, s.21-22

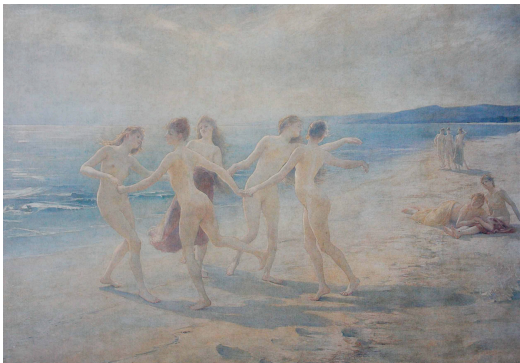
2. Yapıtlararası İlişkileri Oluşturan Etmenler

Mantıksız görünen bir şey şu: Picasso gibi, Afrika kabilelerinden ödünç bir şeyler alan Avrupalı sanatçı iseniz "güçlüsünüzdür". Eğer Afrikalı bir sanatçı Avrupalı bir sanatçıdan ödünç alırsa o zaman bu "zayıftır". İşte bu mantık dışı.

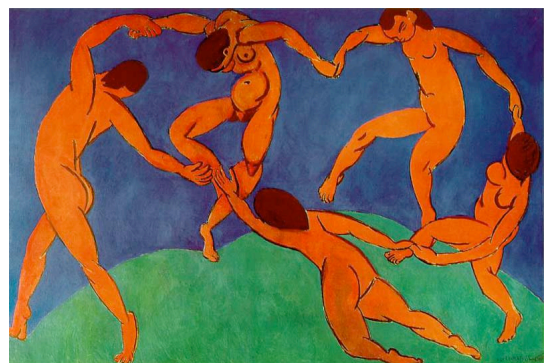
Edward Lucie-Smith

Sanatın tarihi boyunca, yapıtlar arasında hep bir ilişki söz konusu olmuştur. Kullanılan malzemenin getirdiği ortaklık, sanatçının bulunduğu akım ya da ekolün taşıdığı biçimlerin ortaklığı, açık ve kapalı form gibi kompozisyona dair ayrıntıların getirdiği ortaklık ya da bir ustanın tekniğini kavrayabilmek için yeniden üretilen çalışmaların yarattığı kopya yapıt ortaklığı veya eski bir ustanın yapıtının yorumundaki biçimlerin ortaklığı gibi. Ancak, bu ilişkilerin postmodern dönemde zemin değiştirdiği, farklılaştığı gözlemlenir.

1960'lardan itibaren sanat, modernizmin yüksek değerlerine karşı çıkarak kendini farklı bir yöne eğmiştir. Evrensel bir bütünlük yerine her türlü çoğulculuğa açık olmak; büyük anlatılara karşı çıkarak daha basit, küçük anlatılara kulak vermek; geçmiş zamanı dışlamadan zamansızlığı da içeri alarak yeni bir zaman anlayışı getirmek; yani eski olanla yeni olanı bir arada tutmak, eklektik olmak, kural bozucu, ihlal edici olmak, göreceliliği savunmak,



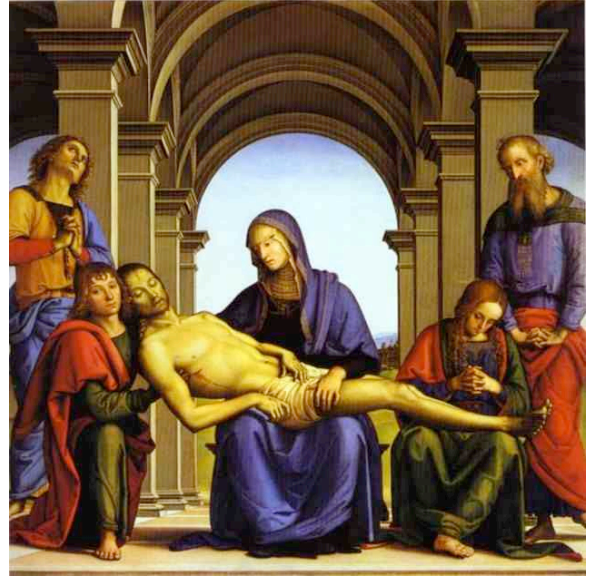
Resim 11. Raphael Collin, *Denizin Kenarında*, 1892



Resim 12. Henri Matisse, *Dans*, 1910



Resim 13. Rogier van der Weyden, *Pieta*, 1450



Resim 14. Pietro Perugino, *Pieta*, 1493-1494



Resim 15. El Greco, *Pieta*, 1587-97

inandırmak yerine ş üpheye önem vermek, özsel olanı aramak yerine koşullara bağlı olanı çıkarmak, en önemlisi *her şey uyar* felsefesini ilke edinmek – tüm bunlar, farklı bir ilişkisel yapıyı doğurmuştur.

Postmodern anlamdaki yapıtlararası ilişkilerin arketipi olarak modern resmin en önemli yapıtlarından Pablo Picasso'nun (1881-1973) *Avignonlu*



Resim 16. Pablo Picasso, *Avignonlu Kızlar*, 1907

Kızlar'ı kabul edilebilir. Bu yapıtta, sanatçı çok etkilendiği afrika masklarına ait biçimleri doğrudan kullanmıştır. Diğer taraftan, bu resimde garip olan ve postmoderne eğin başka bir taraf daha vardır: o da maskların eklektik bir şekilde kullanılmasından dolayı oluşan biçimlerin tutarsızlığıdır. İki portre maskla oluşturulmuşken diğer üç portre masktan bağımsız bir soyutlama ile oluşturulmuştur. Burada, geçmişe ait olan başka bir biçim, yeni bir imge oluşturma yani *imgeden imge* oluşturmak için temellük edilmiştir. Lynton, Picasso ve *Avignonlu Kızlar* yapıtının taşıdığı bu değerler için şunları yazar: “Ünlü *Avignonlu Kızlar* tablosunda Afrika masklarından doğrudan doğruya yararlanan Picasso, bunun tersi bir yaklaşımı örnekliyordu. Picasso’nun sanat hayatı, bir çıkmaza düştüğü zamanlarda, başka sanatçıların görsel konu ve tekniklerini kendi amaçlarına uydurarak bir çıkar yol bulduğunu sık sık gösterir.”¹³⁰

¹³⁰ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982 s.52



Resim 17. Avignonlu Kızlar'dan ayrıntı (solda) ve Afrika maskından bir örnek (sağda)

Picasso, resmi yarıda bırakıp bir kenara koymuş ve yıllarca *Avignonlu Kızları* ortaya çıkarmamıştır. Lynton'a göre bu durumun kaynağı, resmin alışık olunmayan biçimsel eklektikliği ve Afrika masklarının doğrudan kullanımından dolayı, yakın arkadaşlarından aldığı eleştirilerde saklıdır.¹³¹ Kübizmin biçimsel alt yapısını oluşturacak olan bu resmin, *sentetik kübizm*deki kolajların da temelini oluşturduğu söylenebilir.

Lynton, *Avignonlu Kızlar*'daki biçimsel tutarsızlık durumuyla ilgili postmodern teorideki *biraradılığı* anımsatan ilginç bir tespitte bulunur: "Avignonlu Kızlar tablosu, bir resmin her bölümünün aynı dili kullanması gerekmediği düşüncesini de getirmiş olabilir. Tutarlılık, herhangi bir sanat yapıtında o yapıta açıklık ve dinginlik kazandırdığı için yararlı bir özellik sayılabilir. Ama bir sanatçının önünde insanın tüm yaratma olanakları uzanıyorsa, onun her zaman bu olanaklardan yalnız birini seçip öbürlerini bir yana mı bırakması gerekir? Düşünürlerin ve ruhbilimcilerin öne sürdükleri gibi, insan yaşantısı hiçbir zaman o kadar sınırlı değildir. Kafamızda çirkinle güzel, açıkla bulanık, yeniyile eski sık sık karışır. Sanat da bu çeşitliliği ve değişkenliği yansıtamaz mı? Denilebilir ki, tasarlanmış bir dil karışımı, yaşantıya tutarlı bir dilden daha yakın olabilir."¹³²

¹³¹ Lynton, **a.g.e.**, s.54

¹³² Lynton, **a.g.e.**, s.55



Resim 18. Marcel Duchamp, *Bisiklet Teker*, 1913, (1951'deki üçüncü yeniden üretimi)

Yapıtlararası ilişkileri doğuran en önemli etmen *hazır-yapıt* düşüncesidir. Bu kavramı ortaya atan Duchamp, 1913 yılında bisiklet tekeri ve tabureyi birleştirmiş ürettiği bu yapıta *Bisiklet Teker* adını vermiştir. Buradaki en önemli nokta, Duchamp'ın o nesneleri seçmiş olmasıdır. Bu seçme eylemini anlatmak ve bu yeni sunuşu tanımlamak için de *hazır-yapıt* kavramını kullanmıştır.

Duchamp'ın *hazır-yapıt*ında olduğu gibi doğada hazır bulunan bir nesnenin doğrudan kullanımına benzeyen başka bir yapıt da Picasso'nun kimi hazır nesneler kullanarak ürettiği *Gitar* adlı sentetik kübizm örneğinde görülebilir; ancak, bu iki yapıt ve sanatçıların amaçları da birbirinden farklıdır. Duchamp ile Picasso'nun ürettiği yapıtlar arasındaki fark, Picasso'nun bir nesneye öykünme amacını taşıyarak üretmiş olmasıdır. Duchamp'ın *Bisiklet Teker*i'nde ise herhangi bir nesneye öykünme söz konusu değildir, sadece kendisini sunar.

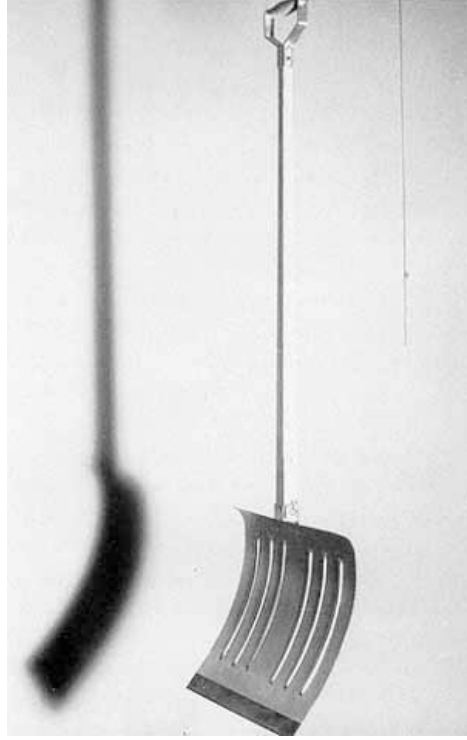


Resim 19. Pablo Picasso, *Gitar*, 1912

Duchamp, 1915'te bir hırdavatçıdan aldığı küreğin üzerine *Kol Kırılma Olasılığı* yazar ve böylece *hazır-yapıt* kavramını biraz daha uç noktalara sürükler; yapıtın adı ile nesne arasında bağ kalmadığı gibi nesneye müdahale sadece ve sadece seçmekten ibarettir. Duchamp, çok geçmeden 1917'de *Çeşme* adlı yapıtını üretir. Erkekler tuvaletinde bulunan pisuarı ters çevirmiş, üzerine de takma adla *R. Mutt* imzasını atmış, pisuar nesnesinin bağlamını tamamen değiştirerek farklı bir kavramsal bağ içerisinde sunmuştur.

“Bu pisuarı Bay Mutt’ın elleriyle yapıp yapmadığının önemi yoktur. O bu nesneyi SEÇMİŞTİR. Hayattan sıradan bir nesne almış, onu yeni bir bakış açısı ve başlık altında işlevinden soyutlayacak şekilde yerleştirmiştir – o nesne için yeni bir düşünce yaratmıştır.”¹³³

¹³³ Marcel Duchamp, “Richard Mutt Davası”, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, haz. Ahu Antmen, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009, s.128



Resim 20. Marcel Duchamp, *Kol Kırılma Olasılığına Karşı*, 1915

Artık pisuvar, bilinen *pisuvar* olmaktan çıkmış, *Çeşme*'ye dönüşmüştür. Duchamp, bu *Çeşme* adlı yapıtını, aslında, sanatın o dönemdeki modernizmin getirdiği *yüksek sanat* olgusunu eleştirmek adına ortaya koymuştur. Bunu da gündelik yaşam ile sanatı birleştirme olanaklarını arayarak, deneyerek gerçekleştirmiştir. “*Rembrandt’ın bir resmini ütü masası olarak kullanma*” fikri de bu amacın getirisidir. Günlüğünde *hazır-yapıtı* tanımlamak için kullandığı şu tümceler yapıtlararası ilişkiler bağlamında ilginç bir noktaya temas eder: “sonuç olarak, tıpkı sanatçının kullandığı boya tüplerinin mamul ve hazır olması gibi dünyadaki bütün tuvallerinde *ready-mades aided* olduğunu söylemek gerekir.”¹³⁴

Aslında kastettiği, tuvalerin müdahale edilmiş *hazır-yapıt* olması dışında birşey değildir; ancak günümüz sanatındaki ilişkiler ağı göz önüne

¹³⁴ Marcel Duchamp, “Marcel Duchamp ve Ready Made”, **Modernizmin Serüveni**, haz. Enis Batur, Yapı Kredi Yayınları, 1997, s. 322-323



Resim 21. Marcel Duchamp, *Çeşme*, 1917

alındığında bu söz kastettiğinin de ötesine geçer. Yani, artık, bütün tuvaller, resimler (ve diğer tür yapıtlar) de birer *hazır-yapıt* konumundadır. *Hazır-yapıt* düşüncesi herhangi bir nesnenin sadece seçilmesi yeterlidir. Sanatçı, onu üretmek zorunluluğunda değildir; herhangi sanat dışı (sanatçının el becerisinin ürünü olmayan) nesneyi seçerek sanat alanı içerisine dahil edebilir. Böylece, herşey sanat alanına girebilir; artık, sanatsal bir üretim olan *sanat yapıtı* da herhangi bir nesne gibi kullanılabilir duruma gelmiştir. Başka bir deyişle, bütün sanat yapıtları kullanılmak üzere beklemekte olan “*hazır-yapıt mağazası*” gibidir ve Duchamp bu mağazanın kapısını aralamıştır. Araladığı bu kapıdan da ilk giren yine kendisi olmuştur; 1919’da *Mona Lisa*’nın bir ofset baskısına kurşun kalemle müdahale ederek bıyık eklemiştir. Fransızca telaffuz edildiğinde, *elle a chaud au cul* (sıcak bir kıçı var) gibi bir anlamı çağrıştıran *L.H.O.O.Q* harflerinden oluşan bir isim verdiği bu yapıtın özünü, hazır olarak var olan bir resmin baskı tekniğiyle kopyalanmış hazır görüntüsü ve onun taşıdığı kodların kullanımı oluşturur.¹³⁵ *Mona Lisa* gibi

¹³⁵ Mehmet Yılmaz, *a.g.e.*, s.133

klasik bir yapıtın taşıdığı *yüce değerlere* ve *ebedilik duygusuna* bir kalem darbesiyle son vermiş, bu bıyık çizme eylemiyle, insanın canı sıkıldığında fotoğraflar üzerine yapması gibi, onu *gündelik* ve *geçici* kılmıştır. Ayrıca, Duchamp, burada resmin kutsanmış değerlerine de karşı çıkmıştır. Bu yapıtta ilk dikkati *Mona Lisa* çekmekte sonra üzerindeki müdahalelerle izleyiciyi yönlendirmekte, kodlar arasında geçişler yapmaktadır.



Resim 22. Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919

Modern teorideki zaman kavramının çöküşü, ilerleme anlayışından sakınma, süreklilik ve bellek duygusunun terki, geçmiş ile şimdi olanın eklektik bir şekilde bir araya gelmesi geçmişin tuhaf bir şekilde ele alınmasını sağlar. Crimp, bu eklektik olarak bir arada bulunma konumuna ilişkin Manet'nin *Olympia*'sı ile Rauschenberg'in *Persimmon*'unu karşılaştırarak örneklendirir:

“Modernist hareketin erken döneminin ufuk açıcı resimlerinden biri olan, Manet'nin *Olympia*'sı Tiziano'nun *Venüs*'ü örnek alınarak yapılmıştı.

Resim 23. Titian, *Urbino Venüs'ü*, 1538Resim 24. Manet, *Olimpia*, 1863

Ama örnekten yararlanış tarzı, modernite ile gelenek arasında bilinçli bir kopuşa ve sanatçının bu geçişte aktif mücadelesine işaret ediyordu. Postmodernist hareketin öncülerinden Rauschenberg, 1960'lı yıllarda bir dizi resminde Velazquez'in *Rokeby Venüsü*'nden ve Rubens'in *Süslenen Venüs*'ünden imgeler kullanıyordu. Ama sanatçı bu imgeleri çok farklı biçimde kullanmıştı: bir sürü başka görüntüyü (kamyonlar, helikopterler, otomobil anahtarları) içeren bir yüzeye, fotoğraflık bir orijinali ipek basma tekniğiyle eklemişti. Manet yalnızca *üretiyordu*, Rauschenberg ise *yeniden üretiyordu*; Crimp'e göre, "Rauschenberg'i postmodernist olarak düşünmemizi gerekli kılan" işte bu adımdır. Modernizm de bir üretici olarak sanatçıya atfedilen "ruh" burada gözden çıkarılmaktadır. "Yaratan özne efsanesi, burada yerini daha önceden varolan imgelerin açık yüreklilikle mülk edinilmesine, alıntılanmasına, parçalar halinde aktarılmasına, biriktirilmesine ve tekrarlanmasına bırakır."¹³⁶

1960'larda, Duchamp'ın gündelik hayatla sanatı birleştirme çabası *pop sanat*la daha ileriye taşınır. Duchamp'ın kullandığı gündelik nesneler olan pisuvar, şişe askısı yerini kitle kültüründen alınmış nesneler ve imgeler olan kola şişeleri, çorba kutuları, çizgi roman ve sinema filmi karakterleri, sigara paketleri, hamburger gibi nesnelere bırakmıştır. Duchamp'ın kullandığı

¹³⁶ David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, çev. Sungur Savran, 4. Bs., Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s.71-72



Resim 25. Robert Rauschenberg, *Persimmon*, 1964

nesnelere kıyasla *pop sanatın* nesneleri çok keskin ve sertleşmiştir. Yani, denilebilir ki, Duchamp'ın gerek pisuvarı gerek şişe askısı olsun kendi içinde bir endüstri ürününün taşıdığı makine estetiği duygusunu da taşımaktadır ancak *pop sanatta* bu bile söz konusu değildir; olabildiğince sıradan, günlük ve sürekli göz önünde bulunan nesneler/imgeler kullanılır. Ancak, amaç yine aynıdır, *yüksek sanatın* değerlerine başkaldırı. Bu yapılırken tüketim kültürü ve reklam adeta yüceltilir, imgeler *yüksek kültür* ya da *alt kültür* ayrımı yapılmaksızın kullanılır.

Pop sanatın önde gelen isimlerinden Andy Warhol'un (1928-1987) *Brillo Kutuları* ilginç bir örnektir. Warhol, Marketteki Brillo kutusu ve sergi salonunda yer alan Brillo kutusundaki fark ya da farksızlıkla sanatın *yüksek* değerlerini çıkmaza sokar. Warhol, izleyiciye Brillo kutusunun *simulakrumunu* sunar. Mehmet Yılmaz bu durumu ve bizzat yaşadığı deneyimi şöyle aktarır:

“Sergi salonunda üst üste konan *Brillo Kutuları*’nı ilk görenler, gerçek Brillo kutuları sanmışlardı. Üzerinde *Brillo* yazan kutuları ben de ilk gördüğümde öyle sanmıştım; aralarındaki farkı, ancak dokununca anladım.

Marketlerdeki brillo kutuları ambalaj kartonundan, galeridekilerse suntadan üretilmiştir. Her iki cinsin üzerindeki renk ve yazılarsa basılarak oluşturulmuştur. Marketlerdekilerin yüzeyi ofset, galeridekilerin yüzeyi ipekbaskıdır. Marketlerdeki Brillo kutularını, sergi mekânında üst üste konan *Brillo Kutuları*’ndan ayıran tek fark, birincilerin özgün (ki onlar da kendilerinden önceki *ilkmodelin* kopyalarıdır aslında), ikincilerinse kopya olmaları değil kuşkusuz. Birincilerin işlevi ambalaj, ikincilerinkiyse sanattır, o kadar. Başka bir deyimle, Andy Warhol’un kutularını diğerlerinden ayıran şey, onların bir sanat ortamında sanat yapıtı niyetiyle sergilenmeleridir; ki bu açıdan, kavramsal sanatla akrabadır.”¹³⁷



Resim 26. Andy Warhol, *Brillo Kutuları*, 1969

Pop sanat, tüketilebilir olan nesne ya da şeyleri tekrar dolaşıma sokar, markette karşılaşılan Brillo kutusunu sergi salonunda da izleyicinin karşısına çıkarır ve bir *geribeslemeyle** yeni bir *frekans* yaratır.

Bu haliyle, pop sanatçılar başkalarının imgelerini sahiplenme ve yapıtlarası ilişkilerin alanını genişletmişler, sanatın kendi özüne yönelik yeni

¹³⁷ Yılmaz, a.g.e., s.189-190

* geribesleme (*feedback*), kaynaktan çıkan sinyalin tekrar alıcı ile sisteme girmesi sonucu çıkan yüksek frekans.

bir sorgulamayı başlatmışlar ve yeni bir direnç merkezinin oluşmasını sağlamışlardır. Pop sanatın ve yeni dadacıların yarattığı bu eklektik direnme bölgesini, Barthes kitle kültürüyle yüksek kültürün bir değiş tokuşu olarak görür ve şu sözlerle sabitler:

“Doğrusunu söylemek gerekirse, belki de söylene karşı en iyi silah bu söyleni de söylenleştirmek, yapay söylen üretmektir: bu yeniden kurulan söylen gerçek bir söylenbilim olacaktır... bunun için, onu üçüncü bir zincirin çıkış noktası yapmak, anlamını ikinci bir söylenin ilk terimi olarak almak yeter.”¹³⁸

Yapıtlararası ilişkiler, *temellük etme* üzerine kurulu sanatsal pratiklerle, bir tarafatan geleneksel sanat yapma pratiklerine, tavşanın ardından koşan tazı gibi *yeni* olanı kovalamaya zorlanmaya, bir taraftan küreselleşmenin getirdiği tektipleşmeye, bir taraftan galeri ve sunum dünyasına ait değer sisteminin dayattıklarına, bir taraftan da neredeyse her imgenin yoklandığı dünyaya karşı bir direniş olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sanat eleştirmeni ve küratör Nicolas Bourriaud, *temellük etme*, eklektik bir şekilde yapıt üretme ve tüm yapıtlararası ilişki durumunu nitелеmek için televizyon, film dünyasından devşirdiği *postprodüksiyon* kavramını kullanır. Türkçede *üretim sonrası* anlamına gelen *postprodüksiyon*, kayıt edilmiş materyale uygulanan bir dizi işlemle ilgili olarak kullanılmaktadır ve montaj, başka görsel ya da işitsel kaynakların işe dâhil edilmesi, altyazılar yazmak, ses bindirmeleri ve özel efektler gibi üretim sonrası müdahaleleri nitелеmektedir.¹³⁹ Bourriaud, *postprodüksiyon* sanatını bilgi çağının küresel kültürün hızla yayılan kaosuna bir tepki olarak görür ve yapıtlarını diğer insanların işlerine yerleştiren bu sanatçıların da üretim ve tüketim, yaratı ve kopya, hazır yapıt ve orjinal yapıt arasındaki geleneksel ayrımın kökünün kazınmasında rol oynadığını belirtir.¹⁴⁰ Bourriaud, *postprodüksiyon sanatçısı* olarak adlandırdığı bu yeni sanatçı tipini de 1980’lerin sokak kültürünün

¹³⁸ Roland Barthes, *Çağdaş Söylenler*, çev. Tahsin yücel, metis yayınları, 3. Bs., istanbul, 2003, s:201

¹³⁹ Nicolas Bourriaud, *Postprodüksiyon*, çev. Nermin Saybaşıllı, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004, s.21

¹⁴⁰ Bourriaud, *a.g.e.*, s.22

ürünü olan *Dj** kimliğiyle özdeşleştirir. Postprodüksiyon sanatçısı, *Dj*'in müziğini üretirken kullandığı teknikler olan *örnekleme* (sampling), *karıştırma* (mixing), *tekrarlama* (loop) gibi temellük etme üzerine kurulu üretim tekniklerini kullanır. *Postprodüksiyon sanatçısının* yapıtları başka yapıtların bir araya geldiği yapıtlar kolajı gibidir.

“Dj program sırasında kayıtlar, yani ürünler çalar. Dj'in işi, bu kayıtların sıralarına olduğu kadar aynı zamanda bir atmosferin oluşmasına da dikkat çekerek (doğrudan dans eden kalabalığı dikkate alarak ya da onların hareketlerine karşılık vererek), müzik evreni yoluyla kişisel bir rota tasarlamak (programda çalacağı şarkıların listesi) ve bu öğeleri belli bir sıra ile birbirine bağlamaktır. Ayrıca çizerek ya da tüm bir eylem dizisi kullanarak (filtreler kullanmak, miksin düzeyini ayarlamak, sesler eklemek vb.) kullanılan nesneye fiziksel olarak etkiye bulunabilir. Dj'in programı, Duchamp'ın “yardımlaşarak ortaya çıkarılmış hazır-yapım” olarak tanımlayacağı nesnelerin sergisinden farklı değildir: sekansları belirli bir süre üreten, az ya da çok üzerinde oynanmış ürünler. Dj'in stili, açık bir ağa (sesin tarihi) yerleşme hünerinden ve çaldığı sampler'lar arasındaki bağlantıları düzenleyen bir mantıktan kendisini belli eder. Dj'lik, rap, tekno ve bu türlerin yan ürünlerini birbirine bağlayan formların kullanımının bir kültürüne gönderme yapar.”¹⁴¹

Bourriaud, gerek *Dj*, gerek hipermetin ağı içinde gezinen *web sörfçüsü*, gerek *postprodüksiyon sanatçısı* olsun her üçünü de göstergeler yoluyla yepyeni yollar üreten *semionotlar* olarak görür.¹⁴² *Semionot* kavramını göstergebilimci anlamına gelen *semiolog* ve uzayda, yer çekimsiz bir ortamda araştırmalar yapan *astronot* terimlerini bölerek birleştirmiştir.

Modern sanat, özünde *monolog* içeren bir yapıyı taşır. *Modern sanatçı*, insan algısını eğitmek, estetik anlamda algıyı geliştirmek üzere biricik yapıtını üreten, yeniyi arayan ve yaratan, biçimlerini sürekli olarak

* *Disk Jokey*, Müzik akışını kontrol eden, parça seçiminde ve parçalar arası geçişlerde uyum sağlamakla görevli kişi. *Dj*'lerin görevi sadece program sunmak veya parça çalmak değildir. Ayrıca tür gözetmeksizin müzik veya remiks yapabilirler.

¹⁴¹ Bourriaud, *a.g.e.*, s.62

¹⁴² Bourriaud, *a.g.e.*, s.30

yeniye bulmak üzerine deneyleyen, *öncü* sanatçı tipidir; bu bağlamda *monolog* önerir. *Postmodern sanatçı* ise bu duruma tümünden karşı çıkarak *diyalog* içeren bir anlayış sunar; sürekli *diyalog* kurmak üzerine yapıtını kurgulayan, eğitmek gibi üst düzey bir edimi üstlenmeyen, *yeniye* aramak yerine *var olan* durumları inceleyen, *olası evrenleri* biçimlendiren, biçimleri diyalog arttırıcı anlamda deneyleyen sanatçı tipidir.

Aslında, özünde izleyici ile iletişim kurmak üzerine üretilen yapıt modern sanat anlayışında sanatçının yüksek egosunun bir ürünü olarak yansır ve izleyicinin bir anlamda önüne atılır, izleyici burada mecbur ve dışarıda bırakıldır. Postmodern teoride Barthes'in, Foucault'nun yazarın konumunu sorgulayarak, ölümünü ilan etmeleri, ve yazarın boşalttığı yerin okuyucu/izleyici tarafından doldurulması ve böylelikle izleyici merkezli sanat anlayışıyla beraber daha demokratik bir ortam doğmuş ve iletişim için üretilen yapıt ait olduğu noktaya, *ilişkisel* duruma getirilmiştir. Buradaki *ilişkisel* olma durumu salt sanatçı ile izleyici arasındaki ilişkinin düzenlenmesiyle ilgili değildir aynı zamanda yazarın/sanatçının görevini açık bir şekilde başka sanatçılarla da paylaşmasıyla ilgilidir.

“Sanatçı, formun üzerinden bir diyalog başlatır. Bu durumda, sanatsal pratiğin özü, birtakım özneler arasında ilişkilerin keşfedilmesinde yer alır; her sanat yapıtı, ortak bir dünyada yer almaya yönelik bir öneri; her sanatçının işi de, dünyayla kurulan ilişkilerden bir demet olur; bu ilişkiler daha başkalarını doğurur ve böylece sonsuza dek devam eder.”¹⁴³

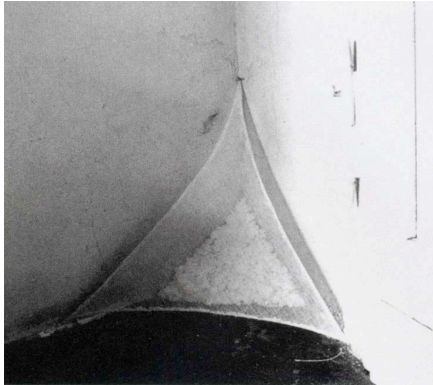
Sarkis'in (d.1938), 4. *İstanbul Bienali* için Antrepo'da hazırladığı *Pilav ve Tartışma Yeri* adlı çalışması bu ilişkiselliğe örnektir. Yuvarlak bir oturma düzeni kurulan alanın ortasına büyük bir kazan içinde pilav ve nohut servisi yapılmış ve bu etkinlik alanı sergi boyunca devam etmiştir. Bu süre boyunca sanatçıların, sergi düzenleyicilerinin, izleyicilerin biraraya gelerek hem nohutlu pilav yemelerini ve dinlenmelerini hem de sergiyi tartışmalarını sağlayacak bir *diyalog* ortamının oluşması sağlanmıştır.

¹⁴³ Nicolas Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, çev. Saadet Özen, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2005, s.34



Resim 27. Sarkis, *Pilav ve Tartışma Yeri*, 1995

Bir başka örnek de Felix Gonzales Torres'in (1957-1996) *İsimsiz* (*Bugün A.B.D.*) adlı çalışması gösterilebilir. Burada Gonzales, Beuys'un *Filtre Yağ Köşesi* adlı çalışmasına gönderme yaparak Amerikan bayrağının renkleri olan kırmızı, beyaz ve mavi renkli ambalajlarla kapladığı şekerleri sergi salonunun köşesine yerleştirmiştir. Kullanılan şekerlemelerin tüketilebilir olması izleyiciye farklı bir sorumluluk yüklemiş, böylelikle çalışmanın kalıcılığını/geçiciliğini izleyici belirlediği gibi Torres bu yapıtla izleyici ile yapıt arasındaki ilişkiyi irdelemiştir. Borriaud bu durum için tespiti yapar: "Gonzales-Torres'in bir sergisinde, avuçlarını ve ceplerini tıka basa şekerlemeye dolduran ziyaretçiler gördüm: Onlar toplumsal tutumlarına,



Resim 28. Joseph Beuys, *Filtre Yağ Köşesi*, 1963



Resim 29. Felix Gonzales Torres, *İsimsiz* (*Bugün A.B.D.*), 1990

başkalıysa buna cesaret edememekte, ya da bir şekerleme aşımak için fetişizmlerine, dünyaya ilişkin biriktirmeci algılarına dönmüşlerdi... Daha önce komşularının bunu yapmasını beklemekteydiler. Böylece candy piece'ler, zararsız görünümlü bir form altında etik bir sorunu ortaya koyuyordu: Otoriteyle ilişkimiz ve müze bekçilerinin ellerindeki iktidarlara nasıl kullandığı; ölçülülük duygumuz ve sanat yapıtıyla olan ilişkilerimizin doğası.”¹⁴⁴

Aynı zamanda bu geçici-kalıcı olma durumu Amerikan kültürüne de gönderme içerir.

Rirkrit Tiravanija da (d.1961) sergi salonunda pişirdiği midyeleri izleyiciye sunmuş ve midyelerden arta kalan kabuklarını sergi salonunun köşesinde biriktirmelerini sağlamıştır. Oluşturulan yemek yeme alanı sanatçı ile birebir diyalog yarattığı gibi izleyiciler arasında da farklı bir ilişki ortamı da yaratmıştır. Kabukların köşede yarattığı görüntü ise hem Beuys hem de Gonzales'in çalışmalarına gönderme taşır. Böylece, izleyici hem Beuys'a hem Gonzales'e de uğrayarak yapıtı okuyacak/anlamlandıracaktır.

Yapıtlararası ilişkiler basit biçimsel bir benzerliği içermez. Daha çok kavramsal düzeyde yansıması vardır ki, bu da sanatın aslında yatay düzlemde genişlemesini değil daha çok dikey düzlemde derinleşmesini



Resim 30. Rirkrit Tiravanija, *İsimsiz (Midye Yesinler)*, 2007

¹⁴⁴ Bourriaud, a.g.e., s.92

sağlar. Ancak, buradaki derinleşme modern sanat yapıtındaki derinlikle karıştırılmamalıdır. Postmodern yapıtın dikey derinliği katmanların çokluğuyla ilişkilidir; yani yapıt, katmanlar bütünüdür, yapıbozumcu bir şekilde her bir katmanı parçalara ayırıp, parça parça ele alıp yapıtı okumak gerekir.

Postmodern teorideki dil olgusuna yöneliş, dil sorgulaması, Richard Rorty'nin metnin anlamının herşeyi kapsayacak şekilde genişlettiği *pragmatik* yaklaşımı, Jacques Derrida'nın *yapısökümcü* metin anlayışı ve *metinlerarasılık* kuramının gelişimi yapıtlararası ilişkilerin başka bir boyutudur. Bu anlayışlarla beraber sanatçılar da, felsefeciler gibi, *sanatı* ve *sanatın dilini* ve genel olarak *dili* sorgulamaya başlamışlar, böylece, yapıtlarında bu sorgulamayı sağlamak amacıyla yine sanatın içerisindeki nesneleri *özgün* bir niyetle kullanmaya, temellük etmeye başlamışlardır. Böylece, Postmodern sanat metinsel bir düzlem kazanmış ve modern sanatın özerkliği bozulmuştur.

Owens'a göre sanatta dil, 1960'ların ortasından 1970'lerin ortasına kadar (kavramsal sanatta, metinsel belgesel biçimlerinde, sanatçı yazılarında) her yanı sarmış ve bu dilbilimsel patlama modernizmin görsel düzenini altüst ederek postmodernizmin metinsel uzamını hazırlamıştır.¹⁴⁵

Bilgisayar teknolojisinin gelişmesi ve yaygınlaşması, bilgiye ulaşılmasını kolaylaştırmış, demokratikleştirmiştir. Gelişen bilgi ve teknoloji ağı beraberinde kimi yeni kavramları insan yaşamına sokmuş, onu etkilemiştir. *Hacker*, *paylaşım ağı* ve *copyleft* bu kavramlar arasındadır. Piyasa ekonomisine ve bu ekonominin büyük şirketlerinin gelişen enformasyon kaynaklarını ele geçirmesine karşı çıkan *hackerlar* enformasyon kaynaklarının ve teknolojisinin demokratikleşmesini ve özgürleşmesini savunurlar. Bilgisayar ve bilgi teknolojisi hakkında üst düzey bilgiye sahip *hackerlar*, "hevesle programlayan" ve "bilgisayar paylaşımının gerçekten etkili ve işe yarar bir şey olduğuna ve özgür yazılım yazıp, bilgi ve bilgisayar işlem kaynaklarına mümkün olan her yerde ulaşım sağlayarak

¹⁴⁵ Hal Foster, *Gerçeğin Geri Dönüşü*, çev. Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2009, s.119

uzmanlıklarını paylaştıklarının etik görevleri olduğuna inanan insanlar"dır.¹⁴⁶ *Hackerlar, özgür yazılım ve açık yazılımı* savunurlar ve dünya üzerindeki bütün *hackerlar* bir yazılımı beraberce yazabilirler; yazılan bir yazılımı başka bir *hacker* değiştirerek kullanabilir, tekrar dolaşıma sokarak yayabilir. *Hackerlar*, bir yazılım ya da çalışmanın özgür olabilmesi, değiştirilmiş, genişletilmiş tüm yazılımların dolaşıma özgürce sokulabilmesi için herhangi bir bilgi veya düşünce ürünün kullanılması, kopyalanması ve yayılmasına yasalarla belirli kişilere izin verme hakkı olan telif hakkı yani *copyright*'a karşı çıkarlar ve bunun yerine *copyleft*'i önerirler. "Copyleft, bir programın (veya başka bir çalışmanın) özgür yazılım haline getirilmesi, programın tüm değiştirilmiş ve genişletilmiş sürümlerinin de özgür yazılım haline getirilmesi için genel bir yöntemdir.(...) Copyleft, değiştirerek ya da değiştirmeyerek yazılımı dağıtan kimsenin, yazılımı kopyalamak ve değiştirmek isteyen kimselere bu özgürlüğü aktarmaları gerektiğini söyler. Copyleft, her kullanıcının özgürlüğe sahip olmasını garantiler."¹⁴⁷

Bu bağlamda, günümüzde yapıtlar arasında ilişkiler kurarak yapıtlar üreten sanatçıyı bir *hacker* olarak görebiliriz: imge kaynakları, gösterge kaynakları arasında gezinen ve tekrar ele alarak, değiştirerek ya da değiştirmeyerek onu dolaşıma sokan ve ürettiği yapıtının da başkaları tarafından kullanımına izin veren bir sanatçı tipi.

¹⁴⁶ Pekka Himanen, **Hacker Etiği**, çev. Şebnem Kaptan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, s.10

¹⁴⁷ daha ayrıntılı bilgi için bkz., Copyleft Nedir?, (çevrimiçi), <http://www.gnu.org/copyleft/copyleft.tr.html>, 11.04.2010

3. Yapıtlararası İlişkiler Bağlamında Bazı Örnek Yapıtlar

Bizler, karşılaştırmalar çağında yaşıyoruz; herşeyin doğruluğunu, daha önce hiç olmadığı biçimde, sınama olanağımız var. bu nedenle değişik biçimde tad alıyoruz, değişik biçimde acı çekiyoruz: içgüdüsel etkinliğimiz akıl almaz sayıda şeyi birbiriyle karşılaştırmak.

Friedrich Nietzsche

Yapıtlararası ilişkilerde, sanatçılar başka sanatçıların yapıtlarından faydalanırken o yapıtların kodlarını kullanarak yeniden yapılandırmak için kimi zaman o yapıtların biçimlerini kesip mikro düzeyde kullanarak, kimi zaman tümünü birebir kullanarak, kimi zaman üsluplarını kopyalayarak, kimi zaman da kullanılan imgeye sızıp ona gönderme yaparak ya da o imgeyi kullanarak farklı anlatım olanaklarını ararlar. Genelde tercih edilen yapıtlar tarihe mal olmuş, sanatın ağına karışmış ünlü yapıtlardır ve sanatçılar, bu yapıtları, *yapıtlararası ilişki* bağlamında kullanırken modernist bir tutumla yeniyi aramak ve o yapıtı değillemek, alaya almak (parodi) adına değil; o yapıtın taşıdığı kodları kullanarak, *hipermetinde* olduğu gibi, bağlantılarla anlam katmanları yaratmak, bir tür *hiperyapıt* ortaya koymak amacıyla kullanırlar.

Örneğin, fotoğrafçılık eğitimi alan Cindy Sherman (d.1954) farklı planlar, kostümler, makyajlarla kendisini tanınmayacak kadar manipüle ederek sinema filmlerinden alınmış karelere kendisini koymuş ve o kareleri bir dizi siyah-beyaz fotoğraf olarak sunmuştur. Sherman, *İsimsiz Film Kareleri* adındaki bu fotoğraf serisinde, film kareleriyle kendini özdeşleştirerek onları devşirir, kendine mal eder ve sanki o filmlerde oynayan kendisiymiş algısını yaratır. Bu fotoğraflar, bilindik anlamda otoportreler değildir.

Amacı daha çok, o filmlerde yer alan gösteri ve tüketim kültürü tarafından kadına verilmiş klişe rollerin belirlenmesini irdelemek ve o kadın stereotiplerini yansıtmaktır. *Kurgunun tekrar kurgulanması* olarak karşımıza



Resim 31. Cindy Sherman, *İsimsiz Film Kareleri #10*, 1978

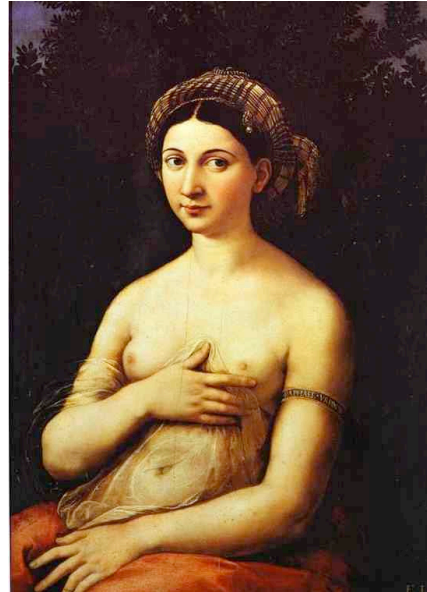


Resim 32. Cindy Sherman, *İsimsiz Film Kareleri #21*, 1978

çıkan bu yapıtlar, Sherman'ın nesnesi olduğu bu karelerin içerisine kendisini koymasıyla, izleyen ve izlenen rollerini tersyüz ederek özne-nesne kavramlarının da altının kazınmasıdır. Sherman, başka bir fotoğraf serisi olan *Tarihi Portreler*'de de klasik portre resimlerinde yer alan kadın imgelerinin izini sürmekte *İsimsiz Film Kareleri*'nde olduğu gibi çeşitli manipülasyonlarla kendisini o portrelerdeki kadınların yerine koymaktadır.



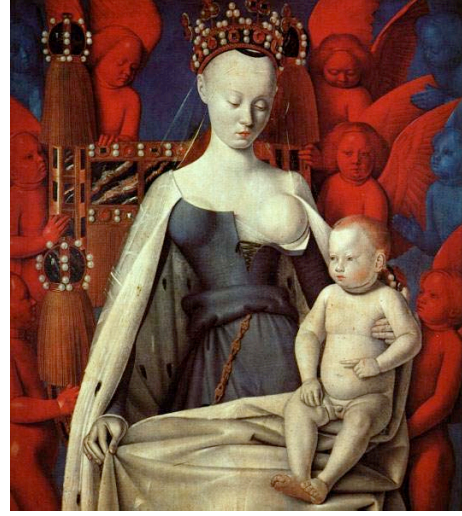
Resim 33. Cindy Sherman, *İsimsiz*, 1988-90



Resim 34. Raphael, *La Fornarina*, 1518-1519



Resim 35. Cindy Sherman, *İsimsiz*, 1989



Resim 36. Jean Fouquet, *Bakire ve Çocuk Meleklerle*, 1450

“Ben resimlerimde kendimi değil, kendiliğinden dile gelen duyguların cisimleşmiş halini göstermeye çalışıyorum. Modelin kim olduğu, herhangi bir ayrıntının olası simgeselliği kadar ilginç olabilir, ama o kadar.”¹⁴⁸

Sherrie Levine (d.1947), XX. yüzyılın Duchamp, Brancusi, Van Gogh, Fernand Leger gibi ünlü erkek sanatçıların yapıtlarını çeşitli yöntemlerle kendine mal ederek kullanır. Örneğin 1991’de Duchamp’ın *Çeşme*’sinin bronz çeşitlemesini sunarak onu geleneksel heykel malzemesi ile buluşturur ve *Çeşme* ile beraber *hazır-yapıt* kavramını da manipüle eder. 1996 yılında, yine Duchamp’ın pisuvarının biçimine olduğunca sadık kalınmış başka bir bronz kopyasını *Buddha* ismini vererek sunar. Hem önceki *pisuvar*da kurmuş olduğu *geleneksel malzeme* ile *hazır-yapıtın* taşıdığı karşılaşmayı yineler hem de verdiği isimle tapınma nesnesi haline dönüşmüş olan *pisuvarı* sorgular. Bir başka örnek de, Brancusi’un *Yeniden Doğuş* adlı büst formunun son derece soyutlandığı modern heykelinin siyaha boyanmış kopyasını sunmasıdır. Brancusi’nin heykelinin geleneksel malzemesi olan mermerin beyazlığıyla oluşan bellekteki görüntüyü siyah renk ile manipüle eder ve

¹⁴⁸ Cindy Sherman, “Açıklama (1982)”, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, haz. Ahu Antmen, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009, s.282



Resim 37. Sherrie Levine, *Çeşme (Marcel Duchamp'tan sonra)*, 1991



Resim 38. Sherrie Levine, *Buddha*, 1996

yapıtı *Siyah Yeniden Doğuş* olarak adlandırır. Burada ırkçılığa ve siyah-beyaz ayrımına da gönderme yapmakta, bir yanda beyaz ırkın hakim olduğu modernizmin eleştirisini yapmakta bir yanda da kopyalama yöntemiyle modern geleneğe meydan okumaktadır.

Levine, asıl ününü Walker Evans ve Edward Weston gibi ünlü fotoğrafçıların fotoğraflarının birebir kopyalarını sunmakla kazanmıştır. Söz konusu bu fotoğraflarda kendi imzası dışında hiçbir müdahale söz konusudeğildir ve dışarıdan bir yorum da katmamıştır. Levine, fotoğrafların fotoğraflarını çekmiş, orjinal halleriyle aynı şekilde sergilemiş, böylelikle iki



Resim 39. Sherrie Levine, *Siyah Yeniden Doğuş*, 1994



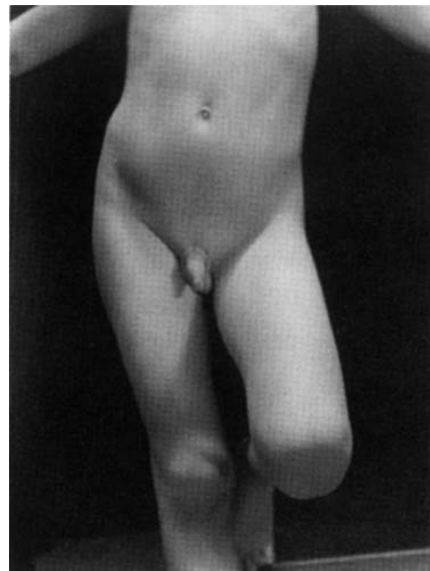
Resim 40. Constantin Brancusi, *Yeniden Doğuş*, 1915

ayna arasında sonsuz görüntü yumağı gibi sonsuz döngüde dönen imgelerle orjinal olanın neliğini sorgulamıştır. Ayrıca, kopya olan bu yapıtları kendi yapıtı olarak sunması nedeniyle telif hakkı konusunu da çıkmaza sokmuştur. Douglas Crimp, Levine'in *orjinal-kopya* ikiliği ve telif hakkı konusunda yarattığı kriz konusunda şu yorumları yapar:

“Telif yasasına göre, imgeler Weston’a ya da şimdi Weston’un varislerine aittir. Ne var ki, adil olmak için, sanırım telif hakkını Praksiteles’e de verebiliriz, çünkü eğer sahip olabildiğimiz şey imge ise, o zaman hiç kuşkusuz bunlar klasik heykel sanatına aittir; bu durumda da kamunun malı olacaklardır. Levine’in belirttiğine göre, fotoğraflarını bir arkadaşına gönderdiğinde, arkadaşı bunların onda yalnızca asıllarını görme isteğini uyandırdığını söylemiş. ‘Elbette’, demiş Levine, ‘asılları da insanda küçük çocuğu görme isteği uyandırıyor, ama çocuğu gördüğünde, sanatı unut artık.’ Bu temsilin başlattığı arzu o küçük çocukla kapanmaz, o çocuk bu arzuyu hiçbir biçimde tatmin edemez. Temsilin yarattığı arzu, asla tatmin edilemediği ölçüde, asıl hep ertelendiği ölçüde vardır. Ve temsil, zaten her zaman dünyada temsil olarak var olduğu için gerçekleşir.”¹⁴⁹



Resim 41. Sherrie Levine, *isimsiz* (Edward Weston’dan Sonra), 1981

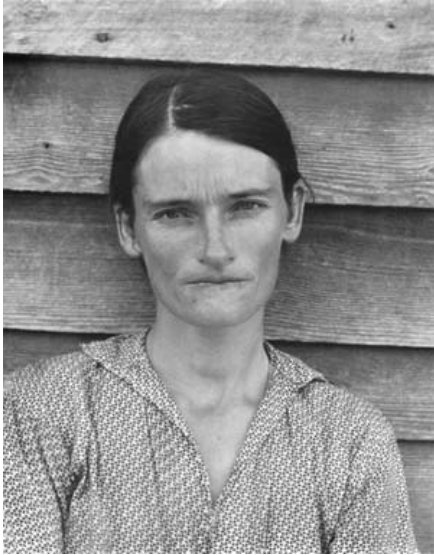


Resim 42. Sherrie Levine, *isimsiz* (Edward Weston’dan Sonra), 1981

¹⁴⁹ Douglas Crimp, “Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği”, (çev. Kemal Atakay), **Sanat Dünyamız**, Sayı:84, Yaz 2002, s: 127

Levine, yapıtlarındaki *orjinal* ve *kopya* arasındaki ilişkiye ve temellük ederek yapıt üretmesi üzerine şu açıklamayı yapar:

“Dünya tıkabasa dolmuş durumda. İnsan her yere izini bırakmış. Her sözcük, her imge kiralanmış ve ipoteklenmiş. Resim, hiçbir orjinal olmayan bir sürü imgenin iç içe geçip parçalandığı bir boşluktan ibaret olmuş. Resim, kültürün sayısız merkezlerinden çekilmiş bir alıntılar ağı haline gelmiş. Sonsuz kopyacılar Bouvard ve Pecuchet gibi, biz de resmin tam da hakikati olan o derin saçmalığa işaret eder hale gelmişiz. Ancak her zaman bizden önce gelen, dolayısıyla hiçbir zaman orjinal olmayan bir hareketi taklit etmemiz mümkündür. Ressamın ardından kopyacı, artık tutkuların, mizahın, duyguların, izlenimlerin değil, bütün bunların bir araya gelerek oluşturduğu dev ansiklopediden alıntılardıklarıyla vardır. İzleyici, resim dediğimiz şeyi oluşturan bütün alıntıların yazıldığı tablete dönüşmüştür. Bir resmin anlamı onun kökeninde değil, varacağı yerde bulunmaktadır. İzleyicinin doğumu, ressamın ölümü anlamına gelmek zorundadır.”¹⁵⁰



Resim 43. Sherrie Levine, *isimsiz* (Walker Evans'tan Sonra), 1981



Resim 44. Sherrie Levine, *isimsiz* (Walker Evans'tan Sonra), 1981

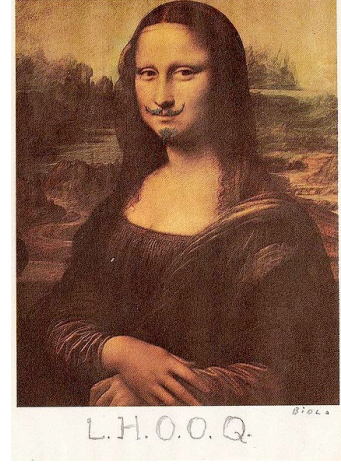
¹⁵⁰ Sherrie Levine, “Açıklama (1982)”, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, haz. Ahu Antmen, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009, s.282s.283-284



Resim 45. Mike Bidlo, *Picasso Değildir*, 1987



Resim 46. Mike Bidlo, *Brancusi Değildir*, 1985



Resim 47. Mike Bidlo, *Duchamp Değildir*, 1987

Bir başka yapıtlar arasında ilişkiler kurarak çalışan sanatçı da Mike Bidlo'dur (d.1953). Bidlo da Levine gibi modern dönemin önde gelen Picasso, Duchamp, Brancusi ve postmodern döneme sarkan Warhol gibi sanatçıların çalışmalarını kopyalarak temellük eder. Örneğin, Picasso'nun resimlerini biçim ve tekniğine sadık kalarak tekrar üretmiş ve *Picasso Değildir* diyerek onları sahiplenmiş, kendine mal etmiştir. Ya da Brancusi'nin ünlü soyutlama büstlerinden *Mademoiselle Pogany* büstünü daha geçici bir malzeme olan



Resim 48. Mike Bidlo, *Pollock Değildir*, 1983

alçı ile kopyasını üretmiş ve yine *Brancusi Değildir* diyerek sahiplenmiştir. Pollock'un boyayı sıçratarak yaptığı soyut resimleri tekrarladığı *Pollock Değildir*, Duchamp'ın *Şişe Askısı*'nı mekana çoğaltarak yerleştirdiği *Şişe Askısı Değildir*, Duchamp gibi bıyık çizdiği Mona Lisa'yı tekrarladığı *Duchamp Değildir*, Warhol'un Marilyn Monroe baskılarını kopyaladığı *Warhol Değildir*, Brillo kutularından seksenbeş adet üreterek çoğalttığı *Warhol Değildir (85 Brillo Kutusu)* ya da Rauschengerg'in -DeKooning'den bir resmini isteyip itina ile sildiği resmin o halini sergilediği yine bir yapıtlararası ilişki örneği olan- *Silinmiş DeKooning* gibi bir DeKooning resmini silerek sergilediği *Rauschenberg'in Silinmiş DeKooning'i Değildir* yapıtları hep aynı mantıkla üretilmiş çalışmalardır. Bidlo, bu yapıtlarında sanatçının kimliğini sorgulayıp, sanatçı kimliğinin altını kazdığı gibi *orjinal yapıt* kavramını da sorgulamakta, derin bir kriz yaratmaktadır. Bidlo'nun yapıtları birer *kısa devre* gibi hareket etmektedir; örneğin, Warhol'un Brillo kutularını marketteki Brillo kutularından ayırma konusunda hazımsızlık çeken izleyiciyi tekrar Brillo kutularıyla karşılaştırıp, *Warhol Değildir* diyerek bir *kısa devre* oluşturur.



Resim 49. Mike Bidlo, *Warhol Değildir*, 1985



Resim 50. Mike Bidlo, *Warhol Değildir (85 Brillo Kutusu)*, 1991

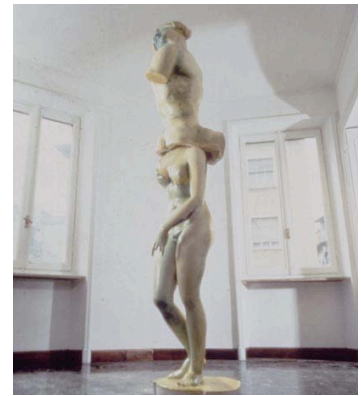
· Kısa devre, oluşturulmuş bir devrenin arasına girerek ek bir bağlantı oluşturarak aşırı akım çekme durumudur ve kaynak tükeninceye kadar yüksek bir güç harcanır ve büyük miktarda ısı ortaya çıkar.



Resim 51. Mike Bidlo, *Robert Rauschenberg'in Silinmiş DeKooning'i Değildir*, 2006

Resim 52. Mike Bidlo, *Şişe Askısı Değildir*, 2000

Yoksul sanat akımının içerisinde anılan Michelangelo Pistoletto (d.1933), ürettiği bir seri heykellerinde ve yerleştirmelerinde klasik dönem heykellerinin birebir kopyalarını kullanmıştır. Geçmiş kültürlerle şimdiki kültürü buluşturan yapıtları insanoğlunun kültürel köklerini sorgular. *Etrüsk* adlı yapıtında klasik bir heykeli ayna karşısına koyarak onu öteki olan kendisi ile karşılaştırır, Çünkü, Etrüskler İtalyan topraklarında yaşamış ve yok olmuş öteki kültürdür. *Müjde*, *Dönüş Hakkında*, *Yaratık* ve *Dört Mevsim* heykellerinde de klasik heykellerin birebir kopyalarının üzerlerine poliüretan gibi kimyasal ve yeni olan bir malzemeyle zıtlık yaratarak onları dönüştürür



Resim 53. Michelangelo Pistoletto, *Etrüsk*, 1976

Resim 54. Michelangelo Pistoletto, *Müjde*, 1980

Resim 55. Michelangelo Pistoletto, *Yaratık*, 1981



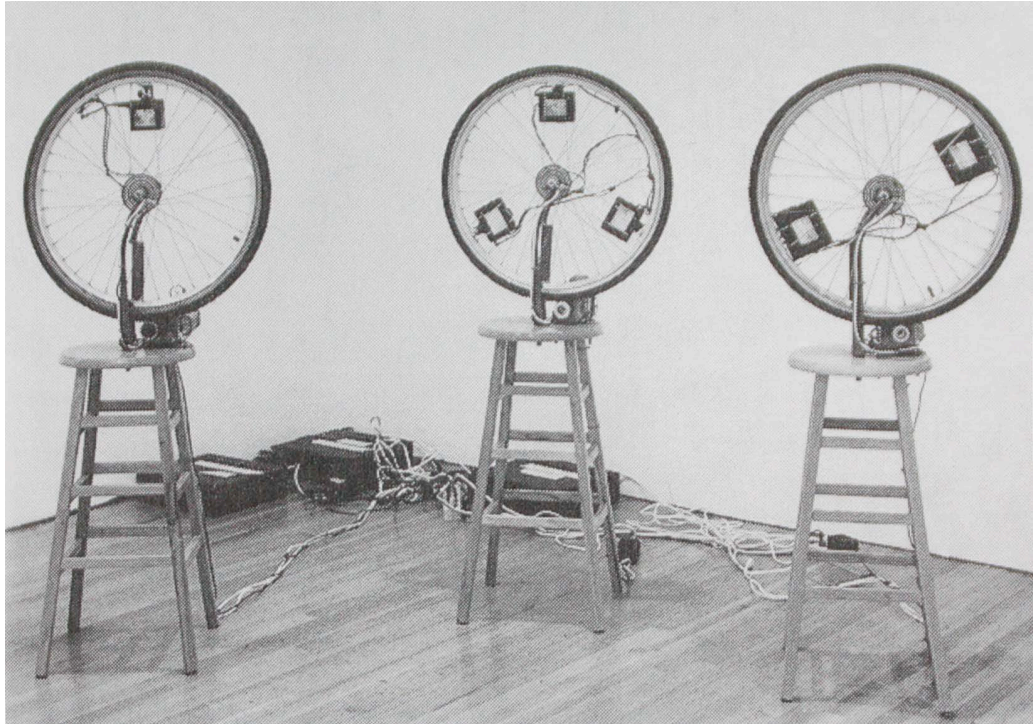
Resim 56. Michelangelo Pistoletto, *Dört Mevsim* (soldan sağa; *İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış*), 1983-1985

ve tekrar sunar. Eski ile yeninin buluşması ve hesaplaşması gibidir. En ünlü yapıtı ise *Paçavraların Venüs'ü* adlı yerleştirmesidir. Bu çalışmasında Pistoletto, suya giren ve şaşırdığı şey karşısında örtünmeye çalışan, modern heykeltıraş Rodin'in bir heykel olarak güzelliğine övgüler yağdırdığı Venüs'ü sırtı dönük bir şekilde izleyiciye sunar. Etrafında yığınca giysi ve kumaş parçaları vardır ve Venüs'ün örtünmeye çalışmasını işaret eder. Yapıt, *Eski-yeni* kültürün bir karşılaşması, gündelik malzemelerle estetik değerlerin karşılaşması ve *öteki olarak kadın* kimliğinin sorgulanması olarak izleyicinin karşısına çıkar.



Resim 57. Michelangelo Pistoletto, *Paçavraların Venüs'ü*, 1967-1974

Shigeko Kubota (d.1937), *Duchampania* adlı yapıtında Duchamp'ın *Bisiklet Teker'i*ni, *Merdivenden İnen Çıplak* adlı yapıtında ise yine Duchamp'ın aynı adlı yapıtını temellük ederek kullanmıştır. Kubota'nın yapıtları, feminist bir tutumun, erkek egemen sanat dünyasının eleştirisinin yansımalarıdır. *Merdivenden İnen Çıplak* adlı video-heykelinde merdiven formunda bir ahşap yapının basamaklarına ekranlar yerleştirmiş ve bu ekranlardan da merdiven inen çıplak bir kadının görüntüsünü kimi oynamalarla sunmuştur. En bilinen çalışması, *Vajina Boyaması* adlı performansdır ve bu performansta vajinasına yerleştirdiği fırça ile kimi zaman sıçratarak kimi zaman sürerek resim yapar. Performans, sıçratma ve performatif resim yapma tutumuyla Jackson Pollock'a sert bir gönderme içermektedir.



Resim 58. Shigeko Kubota, *Duchampania*, 1990



Resim 60. Shigeko Kubota, *Vajina Boyaması*, 1965



Resim 59. Shigeko Kubota, *Merdivenden İnen Çıplak*, 1976

Sanat piyasasını, galericilik ve sergileme sistemlerini, sanatın arka odasında nelerin döndüğünü, sanata destek verenlerin kimler olduğunu ve neden sanata destek verdiklerini, koleksiyonerleri, galeri araştırarak ve müzelere gidenlere yönelik anket ve özgeçmişlerle sosyolojik bir harita çıkartarak eleştirel bir sanat tutumu takınan ve *belge olarak sanat eserini* sunan Hans Haacke (d.1936) de başka yapıtları *kendine mal ederek* yapıt üreten sanatçılardandır. *Baudrichard'ın Ektazisi* ve *Kırık R. M.* adlı yapıtları bunlar arasındadır. Haacke, *Baudrichard'ın Ekstazisi*'nde ünlü simülasyon kuramının sahibi sosyolog Jean Baudrillard ile Duchamp'ın *Çeşme*'sinin üzerine attığı *R. Mutt* imzasının *Richard*'ını birleştirerek *Baudrichard* ismini yaratır. Burada, Richard isminin fransızcada *zengin cimri* anlamına gelmesi ve ekstazinin ise Baudrillard'ın metinlerinde kullandığı bir kavram olması ayrı bir katman olarak karşımıza çıkar. Yapıtta, ütü masası üzerinde yaldızlı bir pisuvar bulunmaktadır ve bu pisuvarın bağlantılarına hortumlar, yangın kovası ve su motoru yerleştirmiş ve onu sergi salonu içerisinde gerçek bir

çeşme konumuna sokmuştur. Ütü masası ise, yine, Duchamp'ın “*bir Rembrandt tablosunu ütü masası olarak kullanmak*” fikrine göndermedir.

Kırık R. M. yapıtı da, Duchamp'ın sadece kar küreğinden oluşan *Kol Kırılma Olasılığına Karşı* yapıtının kodlarını kullanır. Haacke, kırılmış bir kar küreğinin bir sapına ait parçasını havada sarkıtmış kürek kısmını da yere yerleştirmiş, duvara da “*Sanat ve Para her katmanda*” yazısının bulunduğu bir tabela asmıştır. En yalın ifade ile paranın sanata bulaşmasıyla kırılma olasılığına karşı olan kürek kırılmış, karikatürize bir ifadeyle estetik değerlere karşı çıkılarak ortaya konulmuş *hazır-yapıtın* bile beli kırılmıştır.

“Kültürel manazaranın bir parçası haline gelmek, onu kullanmak önemli olan bir konuyu aktarabilmeye bazen katkıda bulunmuş oluyor. Yıldızlı bir çerçeve son derece zengin görünürken, aynı zamanda bir gösterge işlevi de yükleniyor. Bu da yeni bir şey değil. Pek çok şey gibi bunu da Duchamp'a borçluyuz. Kendine mal etmek, buna verilen yeni, gösterişli bir isim, o kadar. Belli bir üslupsal tarzının olması o kadar da ilginç değil. Ama varolan belli türleri üzerine almak, kendine maletmek, son derece güçlü bir



Resim 61. Hans Haacke, *Baudrichard'ın Ekstazisi*, 1988



Resim 62. Hans Haacke, *Kırık R. M.*, 1986

göstergeye dönüşebiliyor. Bu da onu son dönemin fırsatçı modalarından ayırıyor.”¹⁵¹

Yue Minjun’ın (d.1962) yapıtları ise başka yapıtların imgelerine sızarak onları kendine mal eder; birebir biçim kullanma söz konusu değildir. *Alaycı (kinik) gerçekçilik* olarak tanımlanabilecek biçimiyle Minjun, yapıtlarında kullandığı gerek *gülen adam* figürüyle gerek bu figürlerin klonlanmasıyla politik/siyasi bir duruş sergiler. *Gülen adam* figürü, uzakdoğu kültüründe yer alan *Gülen Buddha* olarak da bilinen ve şans getirdiğine inanılan *Budai* tanrısından esinlenerek oluşturulmuştur. Gülüşüyle insanı ilginç bir şekilde rahatsız eden klonlanmış bu figürlerle Minjun, Çin Hanedanlığı’nın tek tip terrakota askerlerinin imgesine sızır ve Mao döneminin keskin komünist anlayışına, ülkesi Çin’in geleneklerine ve geçmişine göndermede bulunur. Minjun, bu gülen adamları özellikle batı sanatında öne çıkan Velazquez’in *Les Meninas*’ı, Manet’nin *Kırda Öğle Yemeği*, *Folies-Bergere’de Bir Bar*, *İmparator Maximilian’ın İnfazı*, Francis Bacon’ın *Çalışma Sonrası* Velazquez’in *Masum Papa On’un Portresi* (aynı zaman da bu resime konu olan Velazquez’in *Masum Papa On*) gibi kimi yapıtların içerisindeki figürlerin yerine koyarak o yapıtları yeniden yapar. Batı sanatının bilinen örneklerinin



Resim 67. Yue Minjun, *Terrakota Askerleri*, 2009



Resim 68. Yue Minjun, *Çağdaş Terrakota Askerleri*, 2005

¹⁵¹ Hans Haacke, “Jeanne Siegel’e Açıklamalar (1984)”, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, haz. Ahu Antmen, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009, s.284-285



Resim 69. Yue Minjun, *Kırdaki Öğle Yemeği*, 1995



Resim 70. Yue Minjun, *Sen Manet'sin*, 2001

imgelerini içeren bu yapıtlar Mao'nun kapalı bir sistemle yürütmeye çalıştığı Çin'in batıya açılışını ve genel anlamda batı ile doğunun karşılaşmasını, dolayısıyla küreselleşme eleştirisini içermektedir. İçerisinde yer aldığı konulara kayıtsızlık içerisinde kahkahalarla gülmekte olan Minjun'un figürleri, dünyevi konulardan uzak bir durumu sergilemektedir; enformasyon teknolojileri sayesinde herşeyden haberdar olan günümüz insanının olaylara ve açıkça geliştirilen siyasetlere olan tepkisizliğine sosyo-politik bir eleştiriyi de içerir.



Resim 71. Yue Minjun, *İnfaz*, 1995



Resim 72. Yue Minjun, *Prenses*, 1997



Resim 73. Yue Minjun, *Papa*, 1997

Performanslarında bedenin ve zihnin potansiyel sınırlarını zorlayan, araştıran, acıyı, şiddeti, erkek ve kadın kimliklerini sorgulayan Marina Abramoviç (d.1946), son dönem çalışmalarında *yapıtlararası ilişkiler* bağlamında ele alınacak bir dizi performans gerçekleştirmiştir. *Yedi Kolay İş* gibi ironik bir başlık kullanarak adlandırdığı yedi parçalı performansında, daha önce gerçekleştirilmiş başka sanatçılara ve kendisine ait zor performansları tekrarlamıştır. Birinci parçada, Bruce Nauman'ın 1974 yılında gerçekleştirdiği *Vücut Baskısı* adlı performansını tekrarlayan Abramoviç, Nauman'ın düzeneğinden farklı olarak, sergi salonun ortasına yerleştirilen



Resim 74. Marina Abramoviç, *Vücut Baskısı*, 2005

platform üzerindeki cama kuvetli bir şekilde vücudunu yedi saat boyunca yaslamıştır. Uzun süreli basınç sonucu doku üzerinde oluşan deformasyon ve ter bu gösterinin parçalarıdır. İkinci parçada Vito Acconci'nin *Tohumluk* adlı performansını tekrarlayan ve sekiz saat süren bu performansta, sergi salonuna yerleştirilmiş bir platformun içerisinde masturbasyon yaparken



Resim 75. Marina Abramoviç, *Tohumluk*, 2005



Resim 76. Vito Acconci, *Tohumluk*, 1972

fantezilerini izleyicilerin duyabileceği bir ses sistemi yardımıyla izleyiciyle paylaşmıştır. Üçüncü parçada, feminist eylemleri ve performanslarıyla bilinen, *bir kadın olarak sanatçıyı* sorgulayan Valie Export'un *Eylem Pantolonu/Genital Panik* adlı performansını tekrarlayan Abramoviç, elinde ereksiyonu temsil eder şekilde ve yarı izleyiciye tutulmuş bir makinalı tüfek, üzerindeyse genital organı görülecek şekilde kasık kısmı kesilmiş bir pantolonla sergi salonunun ortasında, sandalye üzerinde erkeksi bir duruşla yedi saat boyunca oturmuştur. Toplumsal normların ve cinselliğin sorgulandığı bu performansta izleyiciyi kesik pantolonuyla kışkırtarak ilgisini çekmiş, kaçamak bakışlara neden olmuş diğer taraftan elindeki makinalı tüfeği ve göz göze gelen keskin bakışlarıyla izleyiciyi rahatsız etmiştir. Dördüncü parçada, Gina Pane'in *İklimlendirme* adındaki performansındaki



Resim 77. Marina Abramoviç, *Eylem Pantolonu/Genital Panik*, 2005



Resim 78. Valie Export, *Eylem Pantolonu/Genital Panik*, 1969

gibi altına mumlar yerleştirilmiş metalden bir yatağa uzanarak sırtını mumun yarattığı ısıya maruz bırakarak performansını gerçekleştirmiştir. Diğer bir parçada ise Joseph Beuys'un *Ölü Bir Tavşana Resim Nasıl Açıklanır* adlı performansını kopyalamıştır. Beuys'un performans sırasında üzerine giydiği avcı yeleği ve pantolonunun benzerini giymiş, kafasına bal, altın varak karışımı bir maske oluşturmuş, yürürken sessizliği bozmak için ayağına demir taban yerleştirmiştir. Yedi saatlik performans boyunca fısıltı ile tavşana resim anlatmıştır. Yedi parçalık performansın geri kalan iki parçası ise Abramoviç'in önceden gerçekleştirdiği kendi performanslarından oluşur.



Resim 79. Marina Abramoviç, *İklimlendirme*, 2005



Resim 80. Marina Abramoviç, *Ölü Bir Tavşana Resim Nasıl Açıklanır*, 2005



Resim 81. Joseph Beuys, *Ölü Bir Tavşana Resim Nasıl Açıklanır*, 1965

Bir başka yapıtlar arasında ilişki kurarak yapıt üreten sanatçı da Julie Rrap'tir (d.1950). Genel olarak, yapıtlarında tarih ve cinsiyeti inceleyerek görüntü ve madde arasındaki ilişkiyi araştırır ve yapıtlarının temel sorununu özne ve beden oluşturur. Manet'nin *Kırda Öğle Yemeği* ve *Olimpia*'sını temellük ederek kullandığı *Manet'den Sonra Kırda Öğle Yemeği* ve *Manet'den Sonra Olimpia* adlı yerleştirmelerinin de merkezini bu konular oluşturur. Bu yerleştirmelerde orjinal yapıtlardaki figürler çıkartılarak tekrar yapılmış, onlardan geriye kalan boş uzamı ve bedenlerinin bıraktığı izlerin olası negatif oylumları temsil eden heykelsi formlarla izleyici başbaşa bırakmıştır.



Resim 82. Julie Rrap, *isimsiz (Manet'den Sonra Kırda Öğle Yemeği)*, 2002



Resim 83. Julie Rrap, *isimsiz (Manet'den Sonra Olimpia)*, 2002



Resim 84. Jonathan Monk, *Andy Warhol'un Yönetici Mao'su*, 2008



Resim 85. Jonathan Monk, *Bir Büyük Sıçramadan Önce*, 2006

Jonathan Monk (d.1969) da yapıtlarında sanatı, sanatın geçiciliği ve kalıcılığını sorgular ve bu sorgulamaların bazılarını başka sanatçıların yapıtları üzerinden yapar. Öz itibarıyla zaten günlük ve geçici olan pop imgelerinden oluşmuş *pop sanat* yapıtlarını temellük ederek gerçekleştirdiği yapıtları buna örnektir. *Andy Warhol'un Yönetici Mao'su* adlı yapıtında Andy Warhol'un *Mao* yapıtını duvara sıralayarak, resimlerin şimdi yere indirildiği ve sergilemenin bittiği duygusunu yaratırken, *Bir Büyük Sıçramadan Önce* adlı



Resim 86. Jonathan Monk, *Yırtık Heykel*, 2009

yapıtında David Hockney'in *Bir Büyük Sıçrama* yapıtındaki su sıçramasını silerek yeniden üretmiş ve suyun sıçramasından hemen önceki ana vurguyla sadece grafiksel bir sunum sunmuştur. Bekaretin kaybolması anlamına işaret eden *Yırtık Heykel* adlı yapıtında ise Jeff Koons'un *Tavşan*'ının birebir kopyasının delinmiş halini sunarak, izleyiciyi yavaşça sönen bir heykelle başbaşa bırakır.

Levine örneğinde olduğu gibi, başka bir sanatçı tarafından üretilen yapıtları birebir yeniden üretim esasına dayanarak temellük eden bir başka fotoğraf sanatçısı da Aneta Grzeszykowska'dır (d.1974). Cindy Sherman'ın *İsimsiz Film Kareleri* serisini iki farkla birebir kopyalamıştır: birincisi Sherman'ın fotoğrafları siyah-beyaz iken Grzeszykowska'nın renklidir; ikincisi ise fotoğrafların mekanı Amerika değil Polonya'dır. Eski siyah-beyaz fotoğrafların renklendirilmesinde olduğu gibi fotoğraflar yenilenmiş, yeni bir ruh kazandırılmış, böylelikle fotoğrafların güncellenmesi meşrulaştırılmıştır. Diğer taraftan, Amerika dışında bir ülkede fotoğrafların çekilmesi *evrensellik* ve *yerellik* tartışmasını taşımaktadır. Aneta Grzeszykowska'nın asıl kırılma noktası Sherman'ın temellük ederek aldığı kareleri tekrar temellük ederek gerçekleştirmesidir; böylece Grzeszykowska, Levine'in fotoğraftan fotoğraf çekmenin bir adım ötesinde izleyiciyi karşılamaktadır.



Resim 87. Aneta Grzeszykowska, *İsimsiz Film Kareleri #10*, 2006

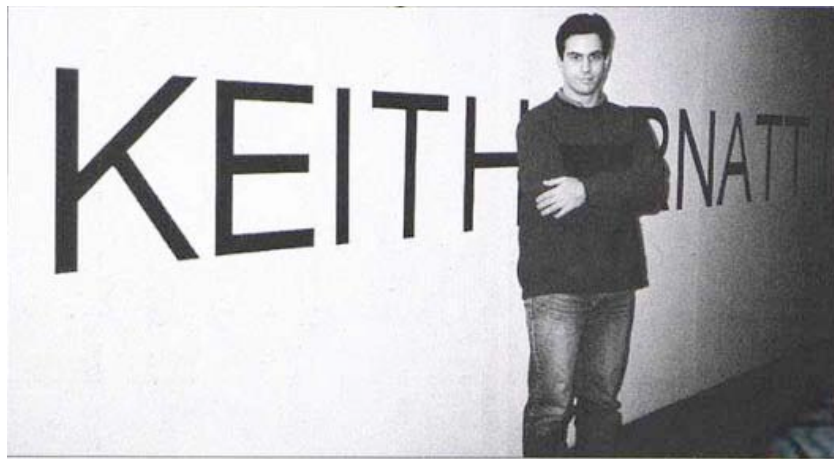


Resim 88. Aneta Grzeszykowska, *İsimsiz Film Kareleri #17*, 2006

Ülkemiz sanatçılarından Serkan Özkaya da (d.1973) *kopya-orjinal* kavramları arasındaki gezinerek *yapıt üzerinden yapıt* üreten başka bir sanatçıdır. Kopya yapıtlarla orjinal olanı sorgulaması dışında, sanatçının konumunu da sorgular. Sanatçı olarak kendisini geri plana iterek, *ikinci sınıf sanatçı* konumuna sokarak yapıtlarını gerçekleştirir. “Kenarda kalanın, çağdaş sanatın merkezinde olan ile ilişkisinde her zaman yanlış anlamaya yer vardır, tekrar etmeye dayalı bir temellük ve asıl önermenin hafifletilmesi söz konusudur. Lakin Serkan’ın durumunda bu böyle değil. Transferin kendisi ya da en azından transfer olasılığı her zaman dolaysızdır. Yaptığı daha ziyade merkezden gelen bir konu olarak modern ve çağdaş sanat üretiminde bir arabuluculuktur. Yapıtlar usta bir şekilde tersine çevrilir, nükte bu gücün üzerindedir.”¹⁵²

Özkaya, sanatçının kimliğini sorgulayan yapıtlarıyla bilinen Keith Arnatt’ın *Keith Arnatt Bir Sanatçıdır* adlı yerleştirmesini tekrarlamış, *Keith Arnatt Bir Sanatçıdır* tanımıyla Arnatt’ın sanatçılığını doğrulamış, batı dışında bir sanatçı olarak ikinci sınıf bir konumda olduğunu vurgulayarak ironik bir durum yaratmıştır.

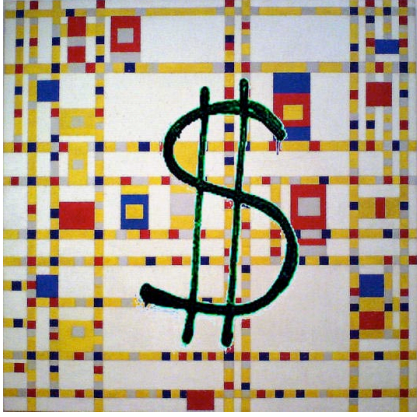
Özkaya, Alexander Brener’in *vandalist* bir tutumla Maleviç’in *Süprematizm (Beyaz Haç)*’ı üzerine yeşil sprej boya ile tatbik ettiği dolar



Resim 89. Serkan Özkaya, *Keith Arnatt Bir Sanatçıdır*, 1997

¹⁵² Serkan Özkaya, *Göründüğü Gibi Değil Açıklayabilirim*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004, s.42-43

işaretinin bir benzerini Piet Mondrian'ın *Broadway Boogie Woogie* yapıtının üzerine gerçekleştirilmek istemiştir. Brener'in yapıtı/eylemi ile bu yapıt arasında bir fark vardır, o da Mondrian'ın yapıtının üzerine naylon bir kılıf geçirilmesidir; böylece yapıt, korunmuş olacak, değillenmediği gibi yapıtın



Resim 90. Serkan Özkaya, *Broadway Boogie Woogie*, 1997



Resim 91. Alexander Brener, *Maleviç'in Suprematizm'inin Üzerine Yeşil Dolar İşareti*, 1997

yüceliği korunmuş olacaktır. Özkaya, Mondrian'ın yapıtının bulunduğu MoMA'daki resim, heykel bölümü başkanına bu isteğine dair bir mektup göndermiş ancak karşılığında olumsuz bir yanıt almıştır. Özkaya da, Haacke benzeri bir şekilde, belgeselvari bir sunumla bu yapıtın bir kopyası üzerine gerçekleştirdiği dolar işareti ve yazışmaların yer aldığı mektupları sergilemiştir. Bir başka benzer eylemi de Louvre'daki *Mona Lisa*'nın bir günlüğüne ters olarak sergilenmesi isteğidir. İzleyiciyi şaşırtarak ironik bir ters bakış sunmayı arzuladığı bu eyleminde de olumsuz yanıt almıştır. Aynı şekilde Christo'nun paketlediği Reichstag'ın tekrar paketlenmesi isteği de bu yapıtları arasındadır.

Üçüncü dünya ülkesi olarak Türkiye'nin sanat ile ilgili geri kalmışlığını ve bu ülke sanatçısının Batı karşısındaki konumu, olası tutumunu tartışan Özkaya, *ucuz kopyalarla sanatı ucuzlaştıran yapıtlar* üretir. 9. İstanbul Bienali

· Alexander Brener, dolar işaretini simgesel olarak çarmıha gerdiğini ve bu eylemiyle Maleviç ile ortak bir yapıt oluşturduğunu öne sürmüştür. Brener, bu eylemi nedeniyle Amsterdam Stedelijk Müzesi'yle davalık olmuş ve hapis cezası almıştır.

için hazırladığı, Michelangelo'nun *Davut*'unun birkaç kat büyüklüğünde ve altın sarısına boyanmış kopyası buna örnektir. Özkaya, kendi "*Davut*"unu üretmiştir. Özkaya: "Ben mutlak güzellikle değil, çirkin bir anı olarak güzel olanla ilgiliyim" demektedir. "Bu çalışmanın Michelangelo'nun '*Davut*'unun biçiminde olduğunu bilmeseniz dahi bedeniniz ve gözünüz bunun güzel bir şey olduğunu bilecek ve bu kavrayış bir an için zamanın durmasına neden olacaktır."¹⁵³ diyerek orijinalini hiçbir zaman göremeyen diğer ülkelerin sanat



Resim 92. Serkan Özkaya, *Davut* (yıkılmadan önce), 2005

ile olan ilişkilerine ironik bir bakış açısı sunmuştur. Ancak, Özkaya'nın *Davut* heykeli, yerleştirme sırasında kırılarak yıkılmıştır. Bu durumu da Duchamp'ın *Büyük Cam* yapıtı karşısındaki tutumunu takınarak rastlantısallığı vurgulamış ve bu rastlantısallığın yapıtı başka bir noktaya taşıdığını, heykel sanatının batıya göre geri kalmışlığını ironik bir şekilde gidermek adına gerçekleştirdiği

¹⁵³ Serkan Özkaya,
http://www.iksv.org/bienal/bienal9/turkce.asp?Page=Artists&Sub=Az&Content=Serkan_Ozkaya,
 (çevrimiçi), 02.04.2010

bu yapının kırılmasıyla, biraz kaderci bir bakışla, bu amacının olanaksız olduğunu ve daha da ironik bir hal aldığını belirtmiştir.

Özkaya'nın son çalışmalarından olan *Ani Bir Esinti*, Hukosai'nin yapıtı ve Jeff Wall'un Hukosai'nin yapıtından temellük ederek oluşturduğu fotoğrafıyla ilişkiye girer. Bu yapıtıyla ilgili olarak; "Yapmak istediğim ucuza, etkileyici ve yeni malzemelerden bir iş üretmekti. 10 TL'lik bir enstalasyon fikri vardı kafamda. Bu iş kağıt, Japon yapıştırıcısı ve ipten oluşuyor. A4 kağıtları 4TL, yapıştırıcı 1TL. İpi arkadaşşımdan aldım. Kalan parayla simit de yiyebilirsiniz.(...) Bir süredir birebir görme şansım olmayan işleri taklit ve mimik göndermeler olmadan yeniden üretiyorum. Aslında ismi Hokusai'den ödünç aldım. Bu kopyalama fikri, işi ilk sergilediğim Amerika, St.Louis'deki Boots Güncel Sanat Merkezi'ndekilere cazip gelmiş. Onlar da bizim gibi merkezde değil periferide yaşadıkları için güncel işleri birebir görme şansına her zaman sahip değiller." demektedir.²⁷



Resim 93. Serkan Özkaya, *Ani Bir Esinti*, 2008

²⁷ Serkan Özkaya, <http://www.boltart.net/serkan-ozkaya-ile-ani-bir-esinti-uzerine/>, (çevrimiçi), 16.04.2010



Resim 94. Katsushika Hokusai, *Ani Bir Esinti*, 1830-33



Resim 95. Jeff Wall, *Ani Bir Esinti (Hukoasi'den Sonra)*, 1993

Valentin Carron'un (d.1977) heykelleri, Giacometti'nin heykellerinin postmodern parodisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Carron, Sartre'ın "heykele doğru yaklaşma çabamın hiçbir yararı yok; uzaklık bir türlü aşılamıyor. Bu yalnız figürler, hiç kimsenin geçmeye cesaret edemediği bir açıklığın, yeni kesilmiş bir çimenliğin ya da bir odanın genişliğinin asla aşılamayacağı gibi bir saplantıdan olsa gerek, bütün izleyicileri geri püskürtüyorlar."¹⁵⁴ tümceleriyle tanımladığı Giacometti'nin bu yalnız figürlerini edepsiz bir hareketle ya da "zenginlerin oyunu" olarak nitelenen golf oyununu oynarken izleyiciye sunmuş Giacometti'nin heykellerinin yarattığı atmosferi manipüle etmiştir. Modernizmin soyutlama anlayışına sıkı sıkıya bağlı olan bu figürleri *gündelik* ve *adi* hareketlerle bu bağından koparıp atmıştır.



Resim 96. Valentin Carron, *El*, 2010



Resim 97. Alberto Giacometti, *El*, 1947

¹⁵⁴ Jean Paul Sartre, *Estetik Üstüne Denemeler*, 2.bs., çev. Mehmet Yılmaz, Doruk Yayınları, Ankara, 2000, s.68



Resim 98. Valentin Carron, *Adam*, 2006

Bedri Baykam (d.1957), üçüncü dünya ülkesinde sanatçı olmanın durumunu ve sanatın batı merkezli olmasını tartışan bir dizi yapıtlar üretmiştir. Bunda Baykam'ın küçük yaşlardan itibaren yurtdışında birçok sergi açmış olmasının ve dünya vatandaşı olmasının etkisi büyüktür; böylece onun için batı merkezli sanatı sorgulamanın önü açılmıştır. *Bu Daha Önce Yapıldı* (This Has Been Done Before) ve *Gerçek Sahteler* dizileri, bütün köşeleri tutan batı sanatını ve batı-dışı sanatçıların karşılaştığı bu daha önce yapıldı yaftasına tepki ve bu durumun bir sorgulaması olarak izleyicinin karşısına çıkar. 1987 yaptığı *Bu Daha Önce Yapıldı* resmi "Baykam'ın yetişkin dönemde yapmış olduğu tek tek-renkli ve alabildiğine yalınlaştırılmış resimdir. Bu, bir parçalayıcı resimdir; tek bir tümce, Batı-Doğu çatışkısını, Avrupa-merkezciliği, Modernizmin fildişi kulelerinin anlamsızlığını, 'yaratıcılıktan yoksun' sayılmanın kabusunu anlatır."¹⁵⁵ *Bu daha önce yapıldı* tümcesini daha sonraki birçok resminde ya bir köşede imza gibi ya da

¹⁵⁵ Beral Madra, "Sanat ve Yaşam Arasında Söz ve İmge Arasında", **Bedri Baykam**, Boyut Yayıncılık, İstanbul, 1999, s.42

resimsel bir unsur olarak resmin içerisinde kullanır. *Gerçek Sahteler* dizisinde de benzer bir kaygıyla batı sanatının bilinen resimlerini kendince tekrar yorumlar. Picasso'nun Afrika masklarını kullanmasındaki gibi Afrika,

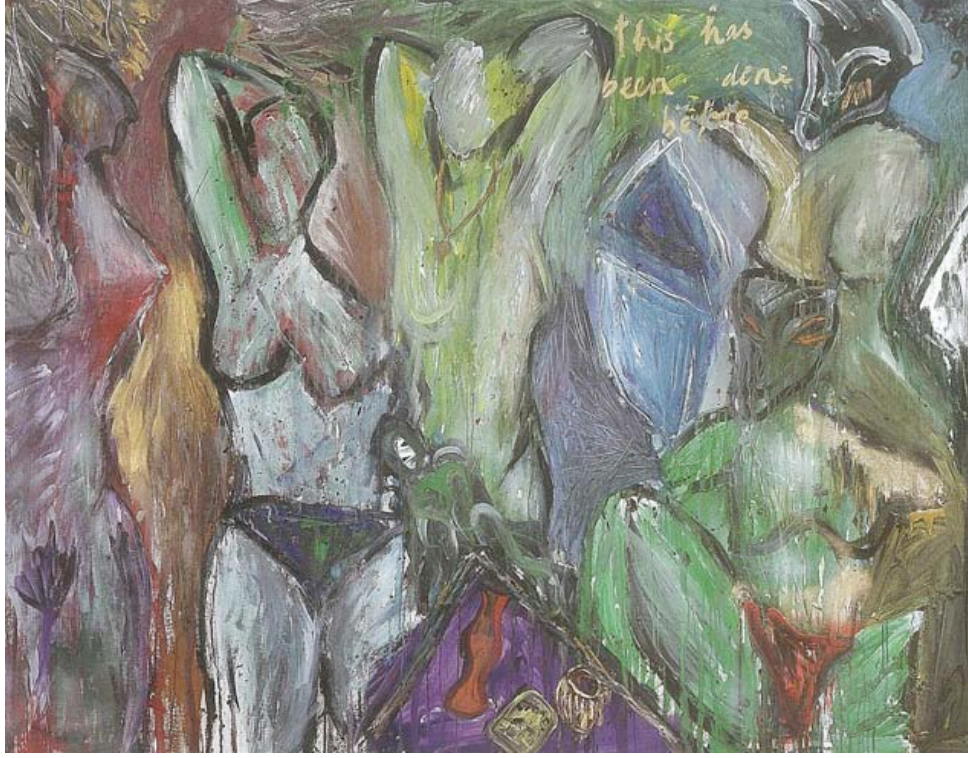


Resim 99. Bedri Baykam, *This Has Been Done Before, Pisuar Kadar Zeki*, 1991

Uzakdoğu sanatlarının biçimsel literatürünü kendisine modernizme uzanan yolda önemli bir araç olarak kullanan, sömüren Batı'ya gönderme taşıyan bu yapıtlar Baykam'ın Batı sanatına ait bu bilinen resimlerin piçleştirilmesi olarak karşımıza çıkar.¹⁵⁶ Baykam'ın bu dizisi için denilebilir ki: "(...) gerçeğin sahtesini yapmaya koyulurken, birdenbire gerçeği bozabiliyor ve üzerine kendi resimine ait akıtmalardan, saydam katmanlardan bir yüzey ekleyerek, piçleştirdiği şeyi sahipleniyor. Açıkçası gerçeğin sahtesinden –kendisi için– sahtenin gerçeğini üretiyor. (...) Fakat tekrar hatırlatmakta yarar var: Bedri, bu yapıtları basitleştirmek ya da neyin 'kalıcı' olduğunu ispat etmek istemiyor.

¹⁵⁶ Levent Çalıkoğlu, "Gerçeğin Sahtesinden Sahtenin Gerçeğine", **Bedri Baykam**, Boyut Yayıncılık, İstanbul, 1999, s.100

Tam tersine, onu imaj haline getiren sistemin, kapitalin çelişkisini, her şeyi ters yüz eden yapısını göstermek istiyor.”¹⁵⁷



Resim 100. Bedri Baykam, *Avignon'lu Genç Bayanlar*, 1990

Yine Mehmet Yılmaz da (d.1963) bazı yapıtlarını başka sanatçıların kurduğu bağlamlar ve yapıtları üzerinden kurmuştur. Picasso'nun *Boğa Başı*'ndan hareketle yaptığı *Picasso'ya Saygı* adlı bir dizi resmi ve Duchamp'ın *Bisiklet Tekerleği*'nden hareketle gerçekleştirdiği *Duchamp Geyiği*, *Düşan'ın Oyuncağı* (1-2) ve *Gullâ Tikit* adlı dört video çalışması bunlardandır. Örneğin *Duchamp Geyiği* adlı videoda sanatçı Duchamp'ın *Bisiklet Tekerleği* yapıtını merkez alır. Yılmaz, videoda sanatçı arkadaşlarıyla Duchamp ve *Bisiklet Tekerleği* üzerinden sanatı, sanat yapıtının özgünlüğünü, sanatçının üreten olarak gerek ya da gereksizliği hakkında uzun bir mülakata girer. Aslında Yılmaz'ın akademisyen ve teorisyen kimliğinin de yansıması olarak onlarca kez yaptığı bir tartışmanın tekrarı niteliğindedir ve özel bir

¹⁵⁷ Çalıkoğlu, a.g.m., s.100

mekânda değil günlük yaşantısına ait bir mekânda günlük bir düzen içerisinde gerçekleştirir bu tartışmayı. Video görüntüsünün ortasında sürekli el altında duran ve döndürülen, oynanan, ellenen *Bisiklet Teker* kopyası dikkati çekmektedir; *Bisiklet Teker* burada özel bir şekilde sunulan bir sanat yapıtı olarak değil, gündelik bir nesne konumunda izleyiciyle sunulmaktadır. Görüntüde sağ tarafta ise çerçeve içerisinde bir tuval ve içerisinde dönüp duran görüntüler vardır. Görüntülerde kimi zaman çıplak kadın imgeleri, kimi zamanda savaş görüntüleri geçer. Bu geçip giden görüntülerle, Yılmaz'ın deyimiyle, geyiğin gerçekleştiği sırada başka bir evrende nelerin yaşanmış olabileceği hakkında soru sorar gibidir.¹⁵⁸ Bir delinin bir kuyuya taş atması ve bin akıllının çıkaramaması gibi ilerleyen bu tartışma hiç sonuçlanmayacak sonra da devam edecekmiş gibi sona erer.



Resim 101. Mehmet Yılmaz, *Duchamp Geyiği*, 2009

¹⁵⁸ *Düşün ve Duchamp* adlı serginin bildirgesi, 2009.

Yılmaz'ın başka bir video yerleştirmesi olan *Düşan'ın Oyuncağı* ise yine Duchamp ve yapıtı *Bisiklet Teker* üzerinden gelişir. Video açılışında izleyiciyi Duchamp'ın "1913'te bir bisiklet tekerleğini mutfak taburesine takmak ve onun dönüşünü seyretmek gibi hoş bir düşünceye kapılmıştım" sözüne karşılık "2008'de oğlum Düşan'a bir sanat yapıtını oyuncak olarak vermek ve onunla oynamasını seyretmek gibi hoş bir düşünceye kapılmıştım" sözleri karşılar. Arka planda ise dönen tekerleğiyle *Bisiklet Teker* yapıtının kopyası bulunmaktadır. Hemen arkasından gelen karelerde de Yılmaz'ın oğlu Düşan, *Bisiklet Teker*'yle oynarken görülür; kimi zaman yerde sürüyerek kimi zaman da atarak çeşitli şekillerde oynamaktadır. Mekan ise gündelik yaşama ait bir yer olan çocuk bahçesi olarak seçilmiştir. Yılmaz, *Düşan'ın Oyuncağı*'yla, gerek yapıtın kopyalanması gerek yapıtın bir oyuncak olarak gündelik yaşama katılmasıyla Duchamp'ın düşünce kodlarını kullanarak bir sanat sorgulamasına girişir.

Yılmaz'ın oğlu Düşan'ın isminin sesletim bakımından Duchamp isminin Türkçe telaffuzu (yazılışı da aynıdır) olması bakımından da ayrı bir hesaplasmaya girmesi, bir anlamda *Duchamp'a saygı* olarak alımlanabilir olması ayrı bir öneme sahiptir.



Resim 102. Mehmet Yılmaz, *Düşan'ın Oyuncağı*, 2009

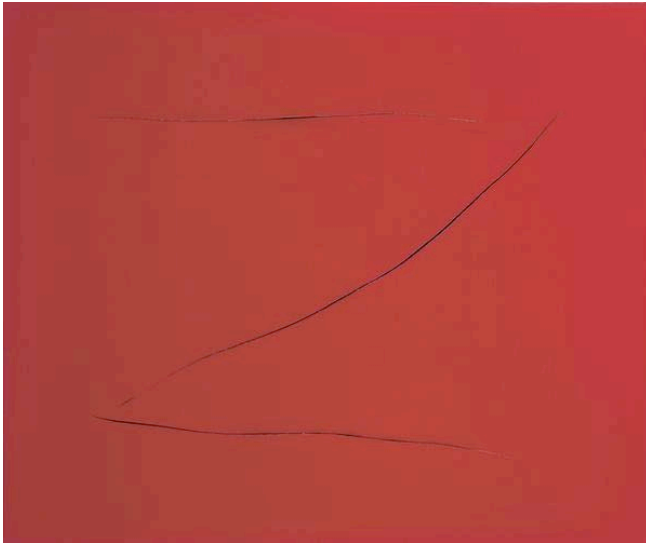


Resim 103. Cebirail Ötgün, *Kargalar*, 2004

Cebirail Ötgün (d.1962) de *Düşler* adlı bir dizi resminde sinema yönetmeni Akira Kurosawa'nın *Düşler* adlı yapıtından hareket eder. Ötgün, Kurosawa'nın düşsel bir gerçeklik içerisinde doğa ile insanın ilişkisine göndermeler yaparak kimi hikayeler sunduğu bu filmi bir resim gibi işlemiştir. Örneğin, *Kargalar* bölümü hem Ötgün hem de Kurosawa açısından ilginç bir kesit sunar. Kurosawa bu bölümde Van Gogh'un resimlerindeki imgeleri kendi karelerine dönüştürür, Van Gogh'un resimlerini filmde tekrar var eder. Van Gogh'u resim yaparken görürüz, onunla geçen bir diyalogtan sonra onu resminin içerisinde ölümünün işareti olarak gösterdiği kargaların içerisinde ufka doğru uçarlar. Buradaki simgesel ve metaforik unsurları Ötgün kendine göre tekrar yorumlar. Aynı adı verdiği resminin ortasına Van Gogh'un *Kargalarla Wheatfield* resminin bir kopyasını yerleştirmiştir. Burada Van Gogh'un resimsel unsurlarıyla Ötgün'ün kendi resimsel unsurları bir kaynaşma göstermez ve kendi özelliklerini korurlar. Ancak kargalar Van Gogh'un resminin dışına Ötgün'ün resmi üzerine taşarlar. Burada Ötgün, Van Gogh'un kendi resmindeki ölümü üzerine yorumlanabilecek imgeyi Van Gogh'un resmi dolayısıyla, Van Gogh için kullanır. Yani bu sefer Van Gogh'u değil Van Gogh'un resmini uçarlar ufukta. Söz konusu uçurma biraz

eleştirel bir sunumu taşır ve *resmin sonuna* dair ilginç bir tartışmayı barındırmaktadır. Ötgün bu tartışmayı, hem Kurosawa'nın hem de Van Gogh'un imgelerine sızarak gerçekleştirir.

Maurizio Cattelan (1960-2009), ş akayla karşık espriyle sunduğu yapıtlarını kimi zaman başka sanatçıların yapıtları üzerinden kurar. *Zorro* ve *Biz Devrimiz* yapıtları buna örnektir. *Zorro*'da Lucio Fontana'nın bir uzam sorgulaması olarak tuval üzerine attığı kesikleri gerçeğin ve adaletin peşinde koşan hayali karakter Zorro'nun suçluların üzerine savurduğu ve adının baş harfi olan Z harfiyle tekrar oluşturur. *Biz devrimiz* yapıtında ise Beuys'un keçelerden yaptığı *Keçe Takım Elbise* yaptının içerisine modelin kendisi olduğu minyatür bir heykeliyle askıya asmıştır. Burada Cattelan, Beuys'un



Resim 104. Maurizio Cattelan, *Zorro*, 1993



Resim 105. Maurizio Cattelan, *Biz Devrimiz*, 2000

keçelerine sarınarak ters bir açıyla özdeşleşme girişiminde bulunur, acizane bir sunuş gerçekleştirir. Onun bu durumu, Beuys'un “herkes bir sanatçıdır”

açıklamasının basit bir ters sunumu olan “ben gerçek bir sanatçı değilim” iddiası olarak seyrederek.¹⁵⁹

Ölüm ile yaşam, kalıcı ile geçici arasındaki dengeyi ve ilişkiyi sorun edinen Damien Hirst (d.1965) de geçmiş dönem bazı sanatçıların yapıtlarındaki imgeleri kullanır ve onlarla ilişkiye girer. Örneğin, Andrea Mantegna’nın *Aziz Sebastian* resmindeki öldürülme ve işkence edilme sırasındaki acıyı resmettiği yapıtındaki imgeyi *Aziz Sebastian, Narin Acı* adlı yapıtında kullanır. Yapıtta bir her yerine okların saplandığı küçük baş bir hayvan cesedi çürümesini engellemek amaçlı özel sıvı içerisinde kapalı bir şekilde sunulmaktadır. Bu yapıt, ölüm ve acı kavramlarının izleyiciye yarı-pornografik bir şekilde sunumudur.



Resim 106. Damien Hirst, *Aziz Sebastian, Narin Acı*, 2007



Resim 107. Andrea Mantegna, *Aziz Sebastian*, 1457-58

¹⁵⁹ bkz. http://pastexhibitions.guggenheim.org/recent_acquisitions_sculpture/maurizio_cattelan.html, (çevrimiçi), 01.06.2010

Diğer bir yapıtı *Tanrı Aşkına* ise Londra'da satın alınan 18. yüzyıldan kalma bir kafatasının 8.601 adet elmas ile kaplanmasından oluşmaktadır. Azteklerin kutsal bir amaçla, öte-dünya ile ilişki kurmak adına üzerine özel renkli taşlarla kaplama yaptıkları kurukafalardan hareket ederek oluşturmuştur. Damien bu yapıtıyla bu kutsallık üzerinden elmaslar ve değerli taşların taşıdığı değerle karşıtlık oluşturmakta günümüz sanatı ve dünyası üzerine ironik bir bağlam yaratmaktadır. Damien'in bu yapıtı yaklaşık 51 milyon İngiliz Sterlini değerindedir ve kafatasının alnında 52.5 karatlık pembe bir elmas bulunmaktadır. 2007 itibariyle henüz satılmamış olan eser, satıldığı takdirde yaşayan bir sanatçı tarafından yapılmış en pahalı sanat eseri olacaktır.¹⁶⁰



Resim 108. Damian Hirst, *Tanrı Aşkına*, 2007



Resim 109. Aztek Mozaik Kurukafaları, 1350-1551

¹⁶⁰ bkz. (http://tr.wikipedia.org/wiki/For_the_Love_of_God, (çevrimiçi), 25.05.2010)

Burak Delier'in (d.1977) *Madımak 91* adlı yerleştirmesi doğrudan olmasa da gerek sunumu gerek korunma bağlamıyla Beuys'un *Keçe Takım Elbise* yapıtıyla ilişkiye girer. Beuys'un arınma ve korunmayı simgelemek amacıyla kullandığı keçe Delier'in yapıtında özel yanmaz teknolojik bir kumaşa dđnüşmüřtür. Delier, yanmaya karşı korumalı bu takım elbiseyi, Sivas katliamına yönelik politik bir sorgulama ve eleştiri adına böylesi bir saldırı anında kullanılacak bir taktik olarak sunar. Yanına da yanmadığını gösteren bir video yerleştirilmiştir.



Resim 110. Burak Delier, *Madımak 93*, 2007



Resim 111. Joseph Beuys, *Keçe Takım Elbise*, 1970

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TEZ KAPSAMINDA YAPILAN UYGULAMALAR

1. Ön Açıklama

Hep belli bir kültür üzerinden temas ediyoruz kendimize; en azından dışarıdan edindiğimiz ve kendimizi tanımamızda bize rehber olan bir dil üzerinden temas ediyoruz. Bundan dolayıdır ki araçsız tarihsiz saf benlik ya da zihin her ne kadar çevremizden gelen düşüncelerin bizi düpedüz belirlemesinin karşısına çıkardığımız eleştirel bir makam ise de, tamamlanıp etkili bir özgürlüğe kavuşması ancak ve ancak dil aracını kullanmakla ve dünyanın yaşamına katılmakla olur.

Maurice Marleau-Ponty

2002'den bu yana sanat ve sanatçı kavramlarını detaylı bir şekilde anlamaya ve sorgulamaya yönelik çalışmalar yapmaktayım. Bu çalışmalar, olanaklar ölçüsünde, teorik kapsamlı olduğu kadar pratik alanda da sürdürülmektedir. Bu bölümde yer alan ve lisans döneminde gerçekleştirilmiş yapıtlar arasından örnek olarak seçilenler, bu tez çalışmasının sonunda geriye dönüp bakıldığında, tartışılan konulara işaret eder niteliktedir. Ancak bunlar ilk yapıldıklarında, her ne kadar bu tartışılan konular problem edinmişse de, şu anda varılan noktada söz edilen olgular ayrıntılarıyla düşünmeden gerçekleştirilmişlerdir. Bu durum, tez çalışması çerçevesinde araştırılan, tartışılan sorunların o tarihlerde de sezgisel olarak problem edildiğini göstermektedir.

Bugün geline aşamada, yapıtlarımda genellikle başka sanatçıların yapıtlarıyla ilişkiler kurarak o yapıtlarda yer alan görsel kodları, biçimleri, kimi zaman da yapıtın adının taşıdığı kodları kullanarak bir sanat sorgulaması yaptığımı söyleyebilirim. Söz konusu yapıtlardaki bu kodlar, benim için hazır-yapıtın taşıdığı değerlerle aynıdır; bir boğa başını sunmak için kullanılan bisiklet gidonu, selesi neyse ya da bulunduğu bağlamdan kopartılarak

sunulan bir pisuvar neyse, benim için de bu yapıtlar öyledir. Bu durum, alışlagelen sanat yapma anlayışının ötesinde, anlatım olanakları açısından çok daha geniş imkânlar tanımaktadır. Çok yararcı bir bakış açısı olarak görülebilir; ancak bu, doğadaki herhangi bir nesne ile bir sanat nesnesi arasındaki farkın ne olduğu kadar tartışmalıdır. Bunun tartışmaları yapıtlarımda mevcuttur. Buradaki en önemli nokta McLuhan'ın belirttiği *araç mesajdır* önermesinde saklıdır.

Yapıtlarımda ilginç bir çelişki olarak görülebilecek bir durum, her ne kadar en yalın hallerinde kullanılsalar da, biçimlerin yadsınamayacak kadar önemli olmasıdır. En önemli anlatıcı, biçimlerdir. Örneğin, bir yazıya salt bir kavramın taşıyıcısı olarak bakamam; çünkü orada sunulan tipografik değerler de benim için bir anlamın sunulmasıdır.

Genel olarak, yapıtlarımı oluştururken, beni kişisel olarak etkileyen bir yaşantıdan hareket ediyorum; ancak bu kişiselliğin ön plana çıkmamasına özen gösteriyorum. Yapıtlar arasında ilişkiler kurarak yapıt üretmenin bu konuda önemli bir destek sağladığını söyleyebilirim. Hem kişiselliğin ön plana çıkmamasına özen göstermenin hem de yapıtlar arasında ilişki kurarak yapıt üretmenin sanatçının öz(n)el kimliğini gerilere attığı pekala söylenebilir; ancak bundan şikayetçi olduğum da söylenemez.

Yapıtlarım, en yalın anlamda, kimi manipölasyonlarla, varolan imgelerde kırılmalar yaratarak, farkındalıklı bir bakışa çağrı amacını taşımaktadır.

1.2 Seçilen Örnekler

Aslında ne cümle yapısı nesne yapısının taslağı için ölçü oluşturur, ne de bu onda basitçe yansıtılır. Her ikisi yani cümle ve nesne yapısı kendi türlerinde ve olası ilişkilerinde ortak bir kaynaktan doğmuşlardır. Her halükarda nesnenin nesneliliğinin söz konusu yorumu, yani onun özelliklerinin taşıyıcısı olarak nesne, sanıldığı kadar aksine gözüktüğü kadar doğal değildir. Bizce doğal olan, eski bir alışkanlığın alışıldık olmasıdır. Bu alışkanlık doğduğu alışılmamışlığı unutmıştır. Alışılmadık olan şey başlangıçta insana yabancı gelir ve düşünceyi şaşırtır.

Martin Heidegger

Nesneler çağını yaşıyoruz: söylemek istediğim, nesnelerin ritmine ve onların hiç kesintisiz art arda gelişine göre yaşadığımız. Geçmiş uygarlıkların tümünde dayanıklı nesneler, araçlar veya binalar kuşaklarca insandan daha uzun yaşamışken, bugün onların doğmasını, gelişmesini ve ölmesini izleyen bizleriz.

Jean Baudrillard

Günümüzde imge, nesne ve bilgi bolluğu içinde yaşıyoruz ve bir aşırı bir uyarılma halindeyiz. Özellikle son otuz yılda üretilen toplam bilgi hacminin bundan önceki beşbin yılda üretilenden fazla olduğunu, *New York Times*'in haftalık baskısının içerdiği bilginin, XVII. yüzyılda ortalama bir insanın yaşam boyu edinebileceği bilgi içeriğinden fazla olduğu¹⁶¹ düşünülürse, durumun boyutu biraz daha anlaşılabilir. Söz konusu bu aşırı uyarılmışlık hali bizi gittikçe daha fazla *homeostazik* bir duruma sürüklüyor ve nesne/şeyleri daha fazla görmez oluyoruz. Sonuçta bu, duyuların, algıların bir savunma mekanizmasının seyridir; rahatsız edici bir kokuya (güzel bir koku da olabilir), sese belli süre sonra duyarsızlaşmadır. *Tekno-nirvana* olarak adlandırılabilir bu durum Budist gelenekteki nirvanaya ulaşmaya

¹⁶¹ Emin AKATA, "Bilgi Çağına Girerken Bilisim ve İletişim Kaynasması", *Tübitak TTGV Tüsiad 2. Teknoloji Kongresi Bildirileri*, İstanbul-1999, s.133-134

benzetilebilir; kişi, aşırı acıya maruz kalarak hislerini kaybetmiş, nirvanaya ulaşınca gözlerindeki anlamı yitirmiştir, acının getirdiği şokla bilinen dünyayla ilişkisi kesilmiş ve baksa da görmez duruma gelmiştir, çünkü beyin, aşırı uyarılma sonucu kendisini kapatmıştır. Bu *tekno-nirvanayı* hemen hergün yaşarız. *Tekno-nirvana* refleksif bir dengelenme halidir ve bu nedenden dolayı farkındalığı baltalar. Bu sanat için tehlikeli bir durum yaratır. Çünkü sanat her ne kadar bilişsel bir süreç olmasa da *farkındalık* haline davettir. Sanat, doğaki –ya da *yapay doğadaki*– herhangi bir nesne/imgeyi farklı bir şekilde sunarak o nesne/imgeyle olan tanışıklığın ilk haliyle o anki hali arasında gerilim yaratarak bir farkındalık hali yaratır. Bunu yaparken de sezgi yolunu kullanır. Bir sanat yapıtı mantıksal bilgiyi de içerebilir ancak en büyük kozu sezgisel bilgidir. Çünkü sanat sözcüklerin onlarca sayfada bir araya gelerek anlatabileceği şeyi birkaç biçimin bir araya gelmesiyle sezgisel olarak aktarabilir.

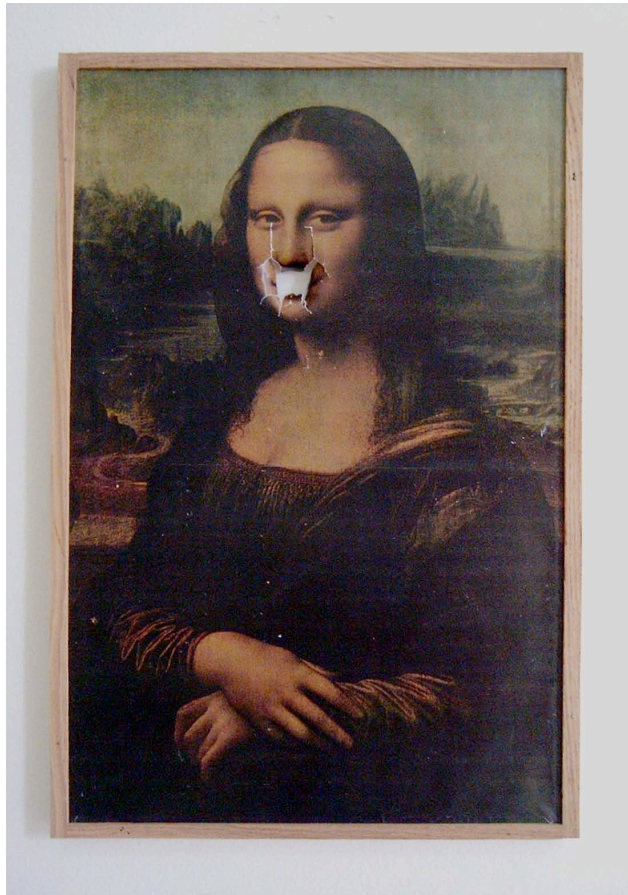
Günümüz sanatında yapıtlararası ilişkiler tüm bu durumun bir cilvesi, bu duruma karşı bir refleks ve aynı zamanda bir araç olarak belirmektedir. Duchamp’la birlikte sanatın gen yapısı değişmiştir. Bu, sanatın evrimidir ve evrim, sistemin var olan koşullara ayak uydurmaya çalışmasının sonucudur. Duchamp’tan sonra sanatla uğraşmak ve sanat yapmaya çalışmak sanat yapmayı kökünden sorgulamayı zorunlu kılmaktadır, özellikle de yaklaşık bir yüzyıl sonra.

Örneğin, *Mona Lisa* imgesi sıradan bir imge haline gelmiştir. Onu görmek, yeni bir duygulanım yaratmaz, olsa olsa gülüşündeki *magazinel gizemi* çözmeye çalışmaya dönüşmüştür.

“O, resim tarihinin en çok reproduksiyonu yapılmış eseridir. Posterler, broşlar, fincanlar, tişörtler, sigara kutuları, çakmaklar, eşarplar ve envai türdeki nesnelerde ifadesini bulan bir kopya endüstrisi; bunun yanında Floransalı leydi imgesinin karikatürlerde kullanılmasından Marcel Duchamp, Andy Warhol ve daha birçok sanatçı tarafından iç edilmesine kadar uzanan bir yan ürün endüstrisi ortaya çıkmıştır. Warhol, *Otuz, Birden Daha Elzemdir*

* Buradaki *evrim*, ‘ilerleme’den çok, bir ‘değişim’, bir ‘hayatta kalma mücadelesi’ olarak görülmelidir

isimli eserinde *Mona Lisa*'nın otuz imgesini bir araya getirdiğinde, bu tercihi, resmin kendini çoğaltma yönündeki tuhaf eğilimini yansıtıyordu. *Mona Lisa*'yı çalıp iki yıl boyunca bekar odasında gözden uzakta saklayan adam bile, eserin kartpostal reproduksiyonlarını ş ömine rafı üzerinde sergilemek zorunda hissetmişti kendini.¹⁶²

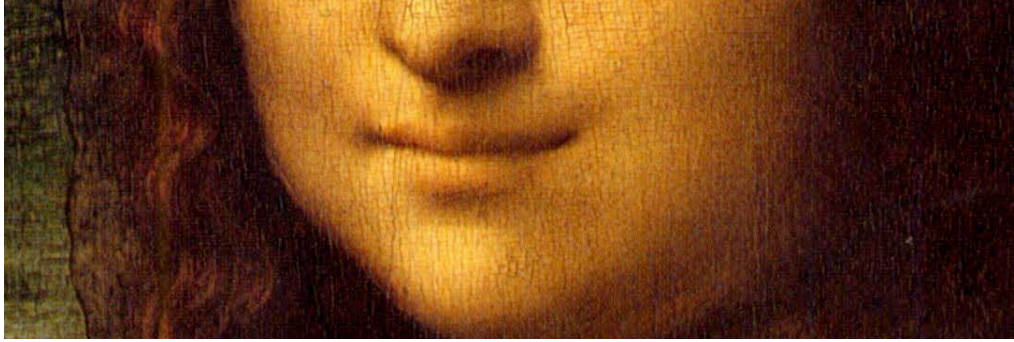


Resim 112. Deniz C. Koşar, *Mona Lisa ile Oral Seks*, 2003

Mona Lisa ile Oral Seks tam da bu noktada *Mona Lisa*'nın dijital bir baskısının üzerine yarı vandalist bir tutumla delik açılması suretiyle, sanat nesnesi ile izleyicinin karşılaşmasından doğan *orgazmik* yapıyı yansıtırcasına, beyhude bir bütünleşmeyi sunar. Söz konusu delik gizemli

¹⁶² Darian Leader, **Mona Lisa Kaçırıldı**, çev. Handan Akdemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s.14

gölüşün taşıyıcısı, çarpıcı kıvrımlara sahip dudakların üzerine kondurulmuştur. *Mona Lisa ile Oral Seks*, *Mona Lisa*'yı değillemek üzerine kurulu değildir; tam tersine, yapıta dikkat çekmeye çalışmaktadır; *Mona Lisa*'nın kimliği üzerinden resim ve sanat kavramlarına yönelik bir sorgulamayı barındırmaktadır.



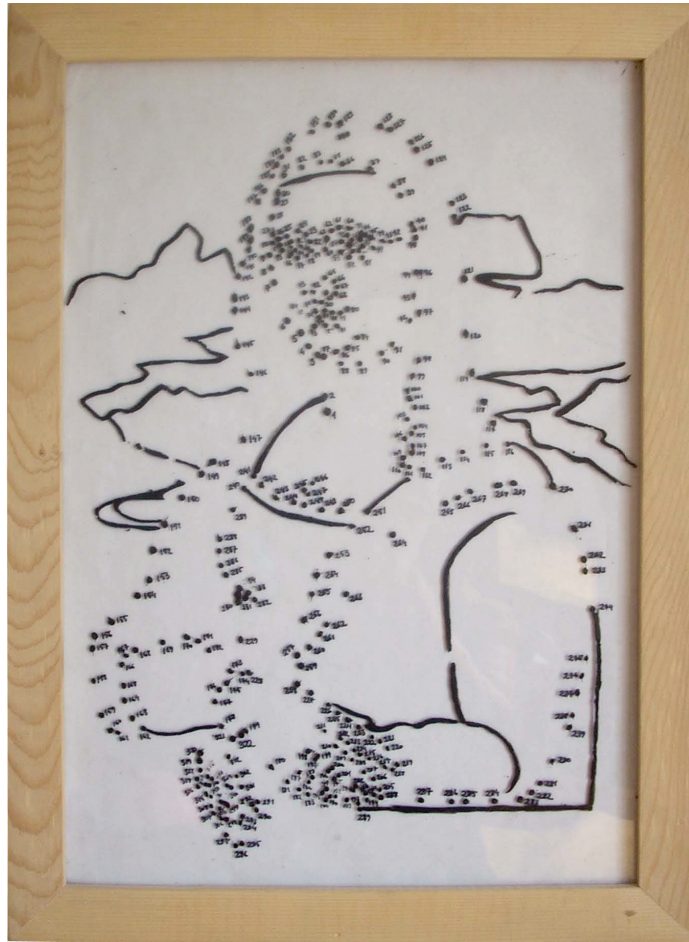
Resim 113. Leonardo Da Vinci, *Mona Lisa* ayrıntı, 1503-1507

“Van Eyck’tan bir yüzyıl sonra, Vinci, bir kez daha, resmin yüzeyinin kaygan olması gerektiğini, bununsa sırlı resimden başka bir şey olduğunu, resmin yüzeyinde sanatçının eline özgü kişisel bir işaretten kaçınılması gerektiğini öne sürecektir. Zira, onun resimlerinde yapıtı bireyselleştirici hiçbir şey yoktur; ancak böyle de olsa, bütünlük içinde eriyip dağılan bir yorum egemenliğini hissettirir.”¹⁶³

Mona Lisa'yı tekrar tekrar izlemenin getirdiği *tekno-nirvananın* o yapıttan uzaklaşma dışında bir getirisi yoktur. Bu *homeostazik/orgazmik* durumdan kurtulma düşüncesiyle yapıtı başka bir şekilde ele alma gereksinimi duyulmuş ve *Oyun No:1* adlı yapıt oluşturulmuştur. Bu yapıtta çocukların zihinsel ve görsel gelişimi için kimi biçimlerin (kuş, böcek vs) kontürlerinin noktalara indirgenmesiyle oluşturulmuş noktaları birleştirme ve orada bulunan resmi görme oyunu temel alınmıştır. İlk bakışta noktalar ve numaraların yığıldığı belirsiz bir resim olarak duran yapıt noktaların

¹⁶³ Madeleine Hours, *Başyapıtların Gizemli Dünyası*, çev. Kaya Özsezgin, İmge Kitabevi, Ankara, 2001, s.39

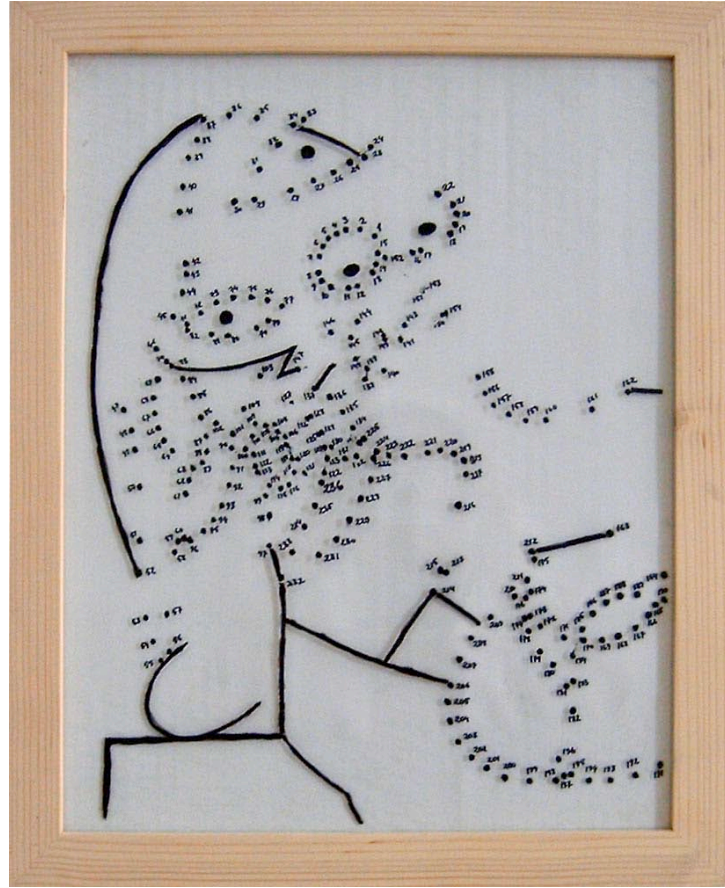
birleştirilmesiyle *Mona Lisa*'nın o bilinen silüetine götürür. İnteraktif bir şekilde oluşturulan bu silüetin neden *Mona Lisa* olduğu sorusu ise sorgulamanın başka bir boyutudur. Ayrıca yapıt, izleyicinin katılımıyla anonimleşmiştir. Aynı düşünce ile Picasso'nun *Oturan Kadın* yapıtı da ele alınmış *Oyun No:2* adıyla sunulmuştur. Her iki yapıtta da temel düşünce bu temellük edilmiş yapıtların farklı bir şekilde tekrar ele alınması, bu yapıtlar üzerinen sanatın sorgulanması ve oyun olarak sanatın sunulmasıdır.



Resim 114. Deniz C. Koşar, *Oyun No:1*, 2003

“İnsan oyundaki amaç taşımayan akıllılık, bize yardım edecek olan olgudaki bir yöndür. Özellikle özdeşliğin kendilik kast ettiği şey olarak tekrar olgusunda bu kendini gösterir. Hedeflenen amaç davranıştır, ancak bu davranış böyle olarak düşünülür. Bu, oyunun kast ettiğiidir. Çabayla, gururla ve en ciddi

fedakarlıkla bir şeyler bu tarzda kast edilir. Bu insan iletişimi yönünde atılmış ciddi bir adımdır. Burada bir şeyler sergilenirse –diyelim ki bu da yalnızca oyun hareketinin kendisi olsun- bu seyirci için de geçerlidir. Yani o da bunu ‘kast’ ediyordur. Tıpkı oyunda kendi kendimle seyirci olarak karşılaşmam gibi. Herhangi bir şeyin değil bilakis şöyle ya da böyle, belirli bir oyun hareketinin sonuçta yer alması, oyun sergilemesinin bir işlevidir. Son basamakta oyun, oyun hareketinin özünün sergilenmesidir.”¹⁶⁴



Resim 115. Deniz C. Koşar, *Oyun No:2*, 2003

Coca Cola'yı Seviyorum Coca Cola da Beni adlı yerleştirme ise Beuys'un *Amerika'yı Seviyorum Amerika da Beni* başlıklı gösterisinin ismine bir göndermedir. Beuys'un adı geçen bu işi o dönemki Amerikan hükümetini

¹⁶⁴ Hans-Georg Gadamer, **Güzelin Güncelliği**, çev. Fatih Tepebaşı, Çizgi Kitabevi, Konya, 2005, s.33-34

protesto etmek ve Amerikan yerlilerinin dramına dikkat çekmeyi amaçlamıştır ve sergi salonuna kendisini beş gün boyunca bir Amerikan bozkır kurdu (coyote) ile kapatmıştır. Bu süre boyunca sergi salonu ve havaalanı dışında Amerikan topraklarına hiç ayak basmamış ve sergi salonu gitme, gelme süreçlerinde kendisini keçeyle sarmıştır.

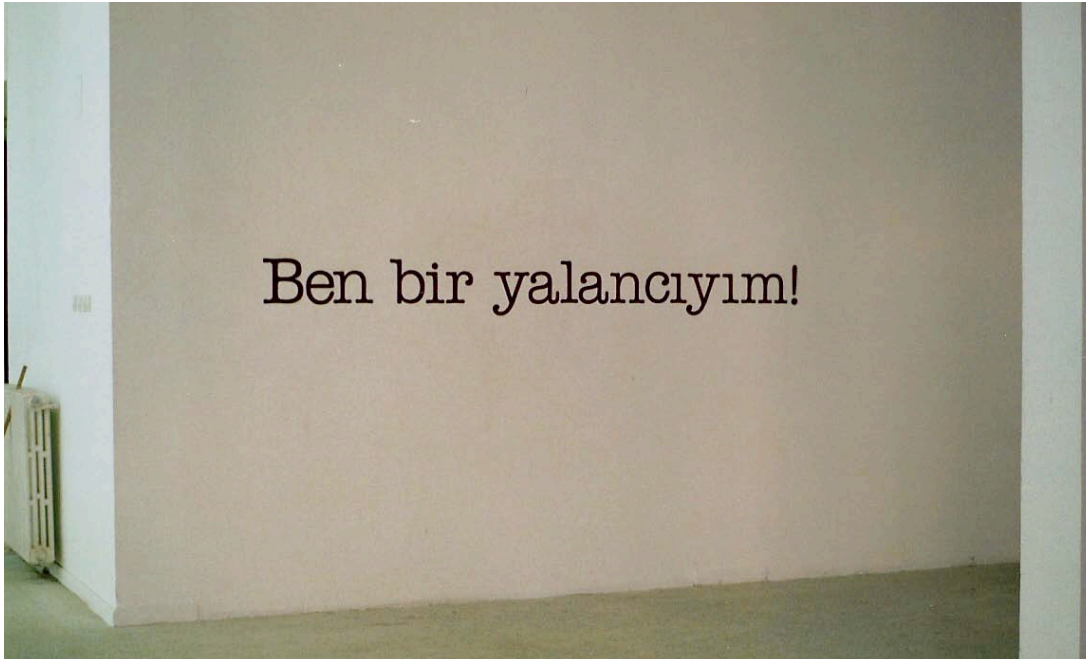


Resim 116. Deniz C. Koşar, *Coca Cola'yı Seviyorum Coca Cola da Beni*, 2003

Coca Cola'yı Seviyorum Coca Cola da Beni yerleştirmesi her ne kadar Amerikan kültürünün, küreselleşmenin, emperyalizmin simgesi olarak Coca Cola şişesinin onlarca kırılmış halini barındırsa ve bu bağlamda politik bir eleştiri gibi dursa da yapıtın asıl gönderisi bu durumla ilişkili değildir. Kırık Coca Cola şişeleri, dünya nüfusunun %94'nün Coca Cola markasını tanıması ve Coca Cola şişesinin yumurta formundan sonra bilinen en iyi form olmasına¹⁶⁵ karşı saldırıyı içermektedir. Yapıt bu ezberlenmiş imgeye saldırmakta, imgede kırılma yaratarak sinyal bozmaya çalışmaktadır.

¹⁶⁵ Yrd. Doç. Dr. Ruhi ERSOY, "Yerelden Evrensel Maddi Kültür Unsurları ve Kooperatifçilik "Osmaniye Karatepe Kızıyusuflu Köy Kooperatifi Örneği"", http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:FLIDZ4Nj2RMJ:turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/ruhi_ersoy_kooperatif.p

Ben bir yalancıyım! yerleştirmesi ise sergi salonunun duvarına büyük puntolarla *Ben bir yalancıyım!* yazısının yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur. *Ben bir yalancıyım* tümcesi Epimenides (ya da “yalancı”) Paradoksu olarak bilinen, Aziz Pavlus’un Titus’a mektubunda söylediği “Bütün Giritliler yalancıdır; kendi ozanlarından biri öyle söyledi”¹⁶⁶ dilsel paradoksunun alınması ve sanatçı kimliği olarak ‘ben’in birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Buradaki sanatçı kimliği olarak ‘ben’, Keith Arnatt’ın *Keith Arnatt Bir Sanatçıdır* tanımına; *yalancı* kimliği ise Picasso’nun sanatın yalan olduğuyla ilgili değerlendirmesine bir göndermedir.

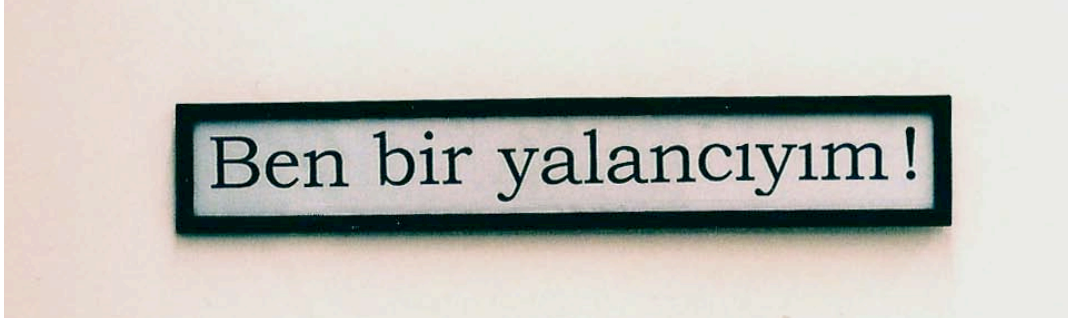


Resim 117. Deniz C. Koşar, *Ben bir yalancıyım!*, 2003

df+coca+cola+%C5%9Fi%C5%9Fesi+ara%C5%9Ft%C4%B1rma&hl=tr&gl=tr&pid=bl&srcid=ADG EEShij9An6kdjz7gandV3jf7iu7naMA87AGCy2ziVRB78zABw_3HmfUV8NEiz0P5F5wkR9TxN-ROmD0naXjQ4ojnPgI19-EAN8ByjhP_PdmPuT6tgYrtL8eG7YaunAknVmLM0GJM&sig=AHIEtbRETu2I3K8an3CFEMLtcaSY9OuwPA, (çevrimiçi) s.7, 02.06.2010.

Ayrıca bkz. Öğr. Gör. Yalçın KIRDAR, Dış Pazarlara Yönelme Nedenleri ve Stratejileri (Coca - Cola Örneği), [¹⁶⁶ John D. Brown, *Olanaksızlık*, çev. Nermin Arık, Sabancı Üniversitesi, İstanbul, 2002, s.32](http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:UvNofk-TexsJ:yordam.manas.kg/ekitap/pdf/Manasdergi/sbd/sbd13/sbd-13-21.pdf+coca+cola+%C5%9Fi%C5%9Fesi+ara%C5%9Ft%C4%B1rma&hl=tr&gl=tr&pid=bl&srcid=ADGEESjNiyUQk31M4KRj6ZbrchXWFaeDeKMMG1YQ1t0VNNRab9T5wtXvnxuvTUTT_PpMpVHv-REhhd4yZsld4gHRJL-6x2DKOBee5-fpxtWJMGSPKrpRVoyhE70b7xE5d8BkwAfbHzJo&sig=AHIEtbR_O4c66EP7fgdWV3NhXtXOMRKxQ), (çevrimiçi), 02.06.2010</p>
</div>
<div data-bbox=)

“Hepimiz biliyoruz ki, sanat doğruluk alanına ait bir şey değildir. Doğruyu –en azından, anlamamız için bize dayatılan doğruyu- fark etmemizi sağlayan bir yalandır sanat. Sanatçı, yalanlarının doğruluğuna başkalarını



Resim 118. Deniz C. Koşar, *Ben bir yalancıyım! (tekrar)*, 2004

ikna edecek yolu bulmalıdır. Yalanlarını gizlemek için, çalışmalarında sadece sonu gelmez araştırmalarını ortaya koyarsa, sanatçı asla başarılı olamaz.”¹⁶⁷

Ben bir yalancıyım! (tekrar) ise sergi salonunun duvarına slogan vari bir şey ekilde kondurulan bu yazının daha ‘*sanatsal*’ olması adına çerçeve içerisine alınmasıyla oluşturulmuştur. Buradaki *sanatsallık* yazının bir resim ve kompozisyon unsuru olarak ele alınması ve geleneksel resimle ironik ve zoraki bir şekilde buluşturulması ve estetik bir nesneye dönüştürülmesi amaçlanarak gerçekleştirilmiştir. Çerçeve ise bu durumu ve tümceyi daha da özelleştirmek adına, “özellikle” anlamında kullanılmıştır.

Ben bir yalancıyım yapıtında olduğu gibi “ ” yapıtı da sanatçı kimliği üzerinde duran bir yapıttır ve malzeme olarak tırnak işaretlerinin dijital baskısı ve sanatçının kendi(siyle) bedeniyle oluşturulmuştur. Bu yapıt sanatçının kendi bedenini sanat nesnesi olarak sunması açısından hem Timm Ulrichs’in *İlk Canlı Sanat Eseri* yapıtıyla hem de Gilbert ve George’un *Şarkı Söyleyen Heykel* performansı ile ilişkiye girer. “ ” performans/yapıtında

¹⁶⁷ Picasso’dan akt. Mehmet Yılmaz, *Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler*, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2009, s.39

sessizlik en önemli ayrıntılardandır ve sadece izleyiciyle göz teması kurularak olabildiğince sabit bir şekilde gerçekleştirilmiştir.

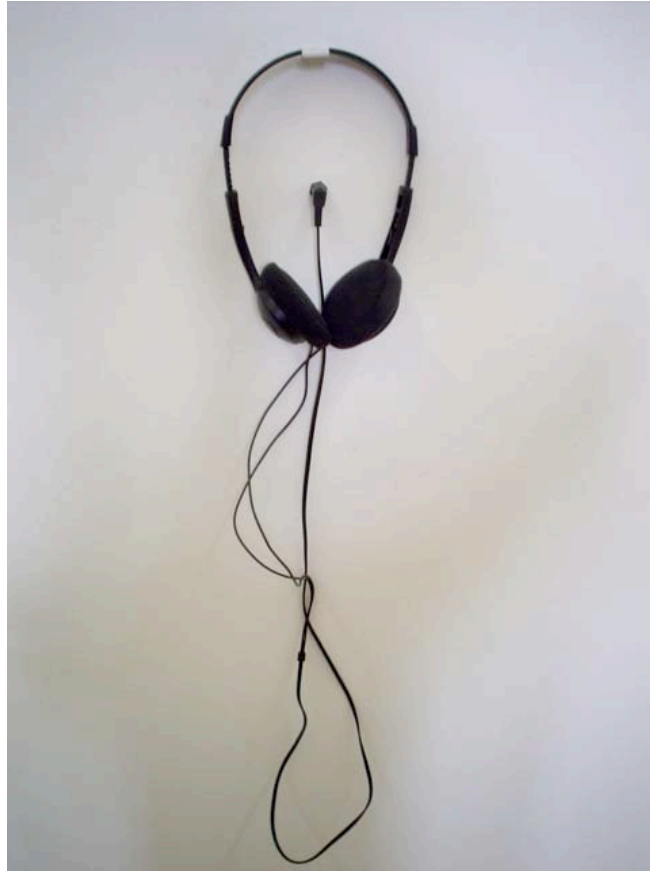
2004 yılında retina uyarımı dışında diğer duyuları uyaracak yapıtlar gerçekleştirdim. Kimi zaman kokuyu, kimi zaman da sesi malzeme olarak kullandım. Örneğin seslerle gerçekleştirdiğim bir dizi çalışmamda duvar içerisine ses kaynakları yerleştirdim ve izleyiciyi sadece sergi salonunun beyaz duvarlardan oluşmuş steril ortamıyla başbaşa bırakarak retinasal



Resim 119. Deniz C. Koşar, “ ”, 2003

uyarım bekleyen beyni manipüle etmeye çalıştım. İzleyiciyi sergi salonuna girdiğinde sadece duvarın içerisinde tuğlaların olukları arasında gezinen ve

nereden geldiği belli olmayan seslerle (deniz altında kaydedilmiş balina sesleri) başbaşa bıraktım. Seslerle yapmış çalışmalardan biri de *Ses Nedir?* adlı yapıtımdır. Bu yapıtta duvar içerisine yerleştirilmiş ses sistemine bağlı olan duvar üzerinde asılı bir kulaklıktan sözlükten alınmış sesin tanımı duyulmaktadır. Kulaklığın duvarla olan mesafesinden dolayı izleyici çok uzaklaşamamakta, duvarın hemen dibinde duvara dönük bir şekilde yapıtla karşılaşmaktadır. Bu yapıtı oluşturan sesin tanımı Kosuth'un yapıtlarıyla ilişkiye girmekte kavramsal sanatla bir diyalog haline geçmektedir. Kullanılan sesler gerek elektroakustik müzik, gerek deneysel müzikteki ses deneylerinden farklıdır, çünkü amaç ses ya da sessizliğin kullanımıyla müzik kuramı ya da müzik sorgulaması yapmak değil, plastik bir öge olarak sesin kullanımı, bir uyarıcı ve bir imge yaratıcısı olarak sesin kullanımını içermektedir.



Resim 120. Deniz C. Koşar, *Ses Nedir?*, 2004

Sessizlik Meydanına Özel adlı yerleştirme ise, Samuel Beckett'in *Hiç İçin Metinler* adlı yapıtının sekizinci bölümünden hareketle oluşturulmuştur. Yapıt, arnavut kaldırımı olarak bilinen karo taşlarının her birine bir harf gelecek şekilde, taşlar yontularak gerçekleştirilmiştir. Geleneksel heykel malzemesi olan taş ile kavramsal sanatın taşıyıcısı olan sözcükler bir arada kullanılmıştır. Bu yapıt, insanların günlük yaşamda sıkça kullandığı bir meydan düşünülerek tasarlanmıştır. Amaç günlük telaş içerisinde kendi başına kalan insanın iç sesiyle olan şizofrenik buluşmasının dışa yansiyarak



Resim 121. Deniz C. Koşar, *Sessizlik Meydanına Özel*, 2004

ayaklarının altında vücut bulmasıdır. Beckett'in, "Yalnızca sözcükler yırtıyor sessizliği, başka tüm sesler kesilmiş. Sussam, işitmezdim hiçbir şey. Ama sussam, başka sesler, sözcüklerin beni sağırlandırdığı ya da gerçekten de kesilmiş olan sesler başlardı yeniden(...)" diyerek devam ettiği metni bir insanın iç konuşmasına ait sonuçsuz sözcükler bütünüdür. Yazarın bu metni kendi kimliğini sorgulaması açısından ayrı bir öneme sahiptir. Aslında yazar

metin üzerindeki otoritesini okurla paylaşır ve böylece ortak bir anlama doğru uzanılır. Bu bağlamda *Sessizlik Meydanına Özel* yapıtı da tüm bunların taşıyıcısı olarak kendini var eder. Yapıt sözcüklerin spiral bir biçimde dışa doğru açılmasıyla oluşturulmuştur ve bir noktadan sonra harflerin birbirine karışmasından dolayı okunamaz olur ve harflerin kendi içerisinde oluşturduğu demokrasiye ulaşır. Metin hiç için metinlerde olduğu gibi sonsuz bir noktaya doğru sürüklenir.

Körler İçin Kavramsal Sanat, Bir ve Dört Sandalye (Kosuth'a Saygı) ve *Körler İçin Kavramsal Sanat, Düşünce (Kosuth'a Saygı)* adlı yapıtlarda ise Kosuth'un kavramsal sanat örnekleri olan yapıtlarının yanına körler için kullanılan kabartma yazılarla ek yapılmasından oluşmaktadır. Sandalye



Resim 122. Deniz C. Koşar, *Sessizlik Meydanına Özel* (ayrıntı), 2004

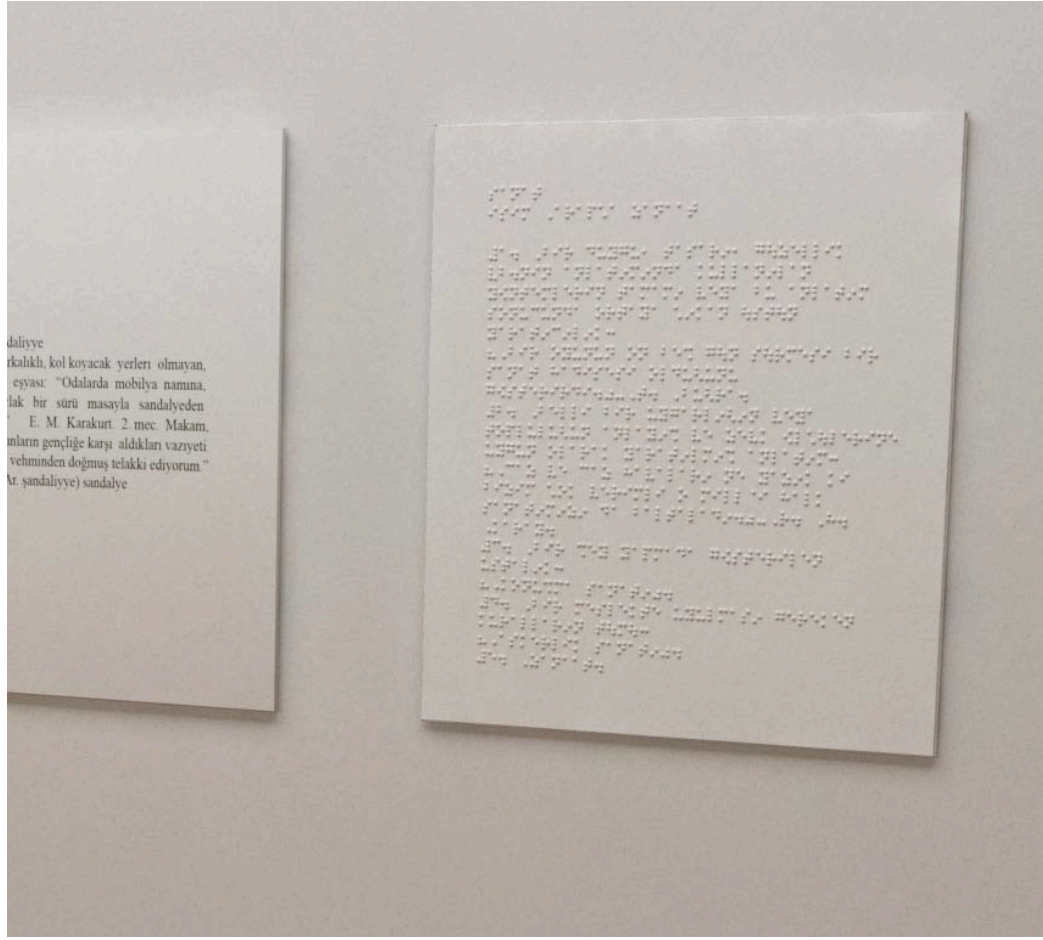
nesnesi, sandalye nesnesine ait fotoğraf ve sözlükten alınmış sandalye tanımından oluşturulmuş olan ve göstergebilim alanında kalarak nesne ve kavram sorgulamasına girilen bu yapıt gören bir göz için yüklü bir anlam

içermekte ve ciddi bir sanat sorgulamasına girmektedir. Ancak kavram sorgulaması açısından retinaya mecbur bırakmıştır. Bu bağlamda hissettiğim bu boşluğu körler için sandalyenin tanımıyla doldurarak bu sorgulamanın daha ilginç bir tarafına dikkat çekmeye çalıştım. Buradaki körler için tanımlı salt göremeyen izleyicinin düşünülmesi temelinde oluşturulmuş yüzeysel bir anlam taşımamaktadır, doğuştan kör birisi için bir imgenin oluşumu nasıl olabilir sorusu üzerinden tekrar kavramsal sanat yapma girişimidir. Ayrıca körler için kavramsal sanat ironik bir anlama da işaret etmektedir.

Duchamp'tan sonra Çeşme adlı yapıt ise Duchamp'ın bağlamından kopartarak sergi salonuna sanat nesnesi olarak soktuğu pisuvar nesnesini kendi bağlamı olan ait olduğu yere, tuvalete geri götürmek amacındadır. Yapıt sergi salonunun erkekler tuvaletinde bulunan pisuvarın üzerine *R. Mutt*



Resim 123. Deniz C. Koşar, *Körler İçin Kavramsal Sanat, Bir ve Dört Sandalye (Kosuth'a Saygı)*, 2007



Resim 124. Deniz C. Koşar, *Körler İçin Kavramsal Sanat, Bir ve Dört Sandalye (Kosuth'a Saygı)* [ayrıntı], 2007

1917 imzasının atılmasıyla oluşturulmuştur. Buradaki amaç Duchamp'ın değillenmesi değil, tam tersine, onun gündelik yaşam ile sanat alanını buluşturma çabasının bir devamı şeklindedir. Küçük bir ayrıntı olan imza ile bir nesnenin sanat eseri olup olamayacağı üzerine bir tartışma içermekte bunu izleyiciyle tuvaletini yaparken paylaşmaktadır. Ayrıca erkekler tuvaletinde olması bakımından sadece erkeklerin görebileceği bir yapıt olması açısından sanat alanındaki erkek egemenliğine de gönderme taşımaktadır.

Sanatçı ile Diyalog Kurunuz performans/yapıt ise, yine Duchamp'ın *Çeşme* adlı yapıtının kodlarını kullanır. İlk bakışta, performans/yapıt 1/7



Resim 125. Deniz C. Koşar, *Duchamp'tan Sonra Çeşme*, 2008

oranında küçültülmüş seramikten pisuvar kopyalarının modüler biçimde yerleştirilmesi ve yanı başında da sanatçısının bulunmasından oluşmaktadır.

Ancak yapıtı izlemeye gelen izleyicinin kimi soruları ya da sanatçının kışkırtmasıyla oluşan sanat üzerine diyalog ile yapıt süreci devam eder. Diyalog sonucunda yerde bulunan pisuvar kopyalarından bir tane hediye edilmesiyle yapıt tamamlanmış olur. İzleyicinin aktif katılımı bu yapıtın olmazsa olmazlarındandır ve diyalog ile bu yapıt varolur. Diyalog izleyiciye bırakılmış asıl yapıttır. Duchamp'ın Çeşme'sinin biblo halindeki kopyası ise sanat nesnesine olan bağımlılığın bir işareti olarak o diyalog anının nişanıdır ve izleyicinin gündelik yaşamına katılacaktır, çünkü her an evinde bulunan bir

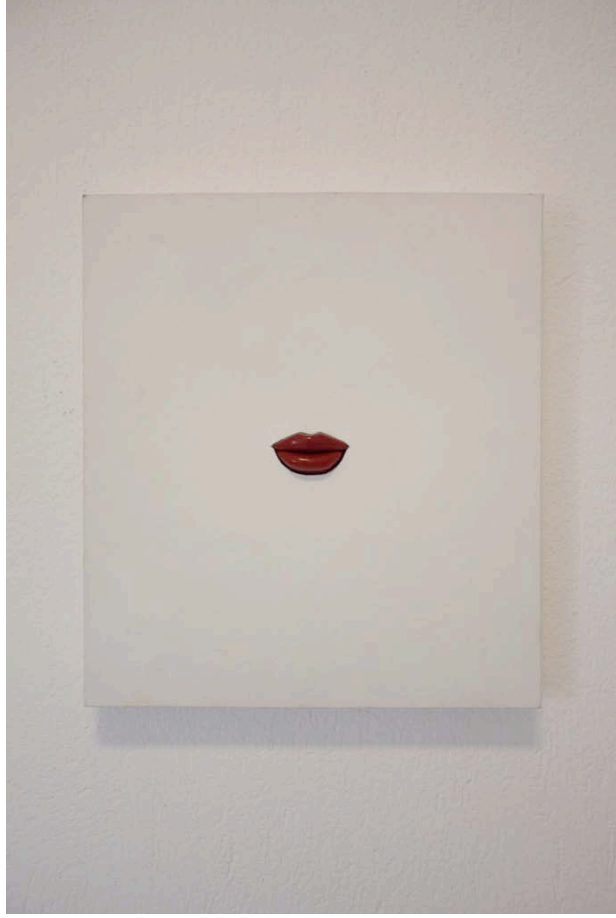


Resim 126. Deniz C. Koşar, *Sanatçı ile Diyalog Kurunuz*, 2008

yapıt olacaktır. Hediye olarak Duchamp'ın pisuvarı yerine herhangi bir heykel de tercih edilebilirdi ancak Çeşme taşıdığı anlam bakımından güçlü bir kanal sunmaktadır. Sanatçının kendisi, izleyici-sanatçı diyalogu ve Çeşme kopyasıyla bu yapıt orjinal sanat yapıtı, sanatçı-izleyici kimliği ve gündelik yaşam, sanat alanı tartışmalarını barındırmaktadır.

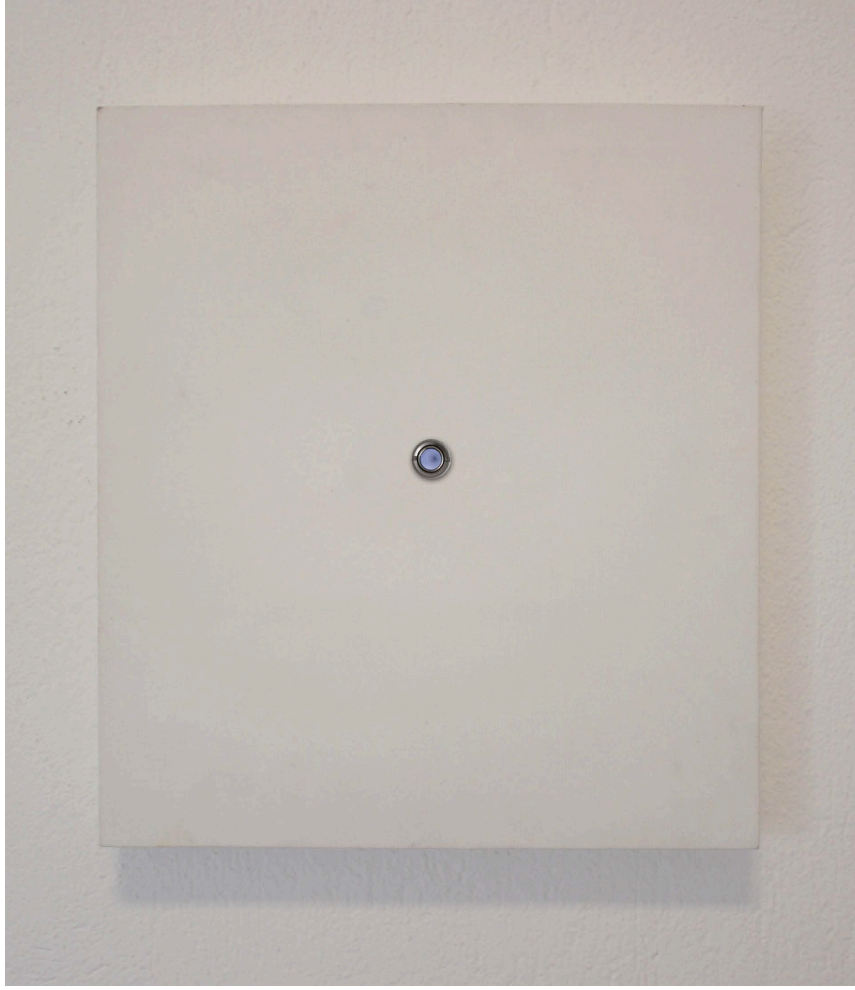


Resim 127. Deniz C. Koşar, *Sanatçı ile Diyalog Kurunuz* (izleyici kesitleri), 2008



Resim 128. Deniz C. Koşar, *Histerik Yapıt*, 2008

Histerik Yapıt ise içerisine ses sistemi yerleştirilmiş bir tuval ve üzerinde *seksapel* bir çağrışımda bulunan ve ses titreşimlerine duyarlı bir dudaktan oluşmaktadır. Bir anlamda *konuşan bir resimdir* ve izleyiciye kimi çağrılar ve uyarılarda bulunur. “Benimle ilişkiye girer misin?”, “Onlara bakma onlar çirkin ben daha güzelim” gibi uyarıcı tümceleri sesletir. Retinal bir uyarım bekleyen izleyicinin algısını manipüle ederek beklediğini sunmadığı gibi onu rahatsız eder. Pop sanat imgelerine özellikle de Warhol’un Monroe’nun dudaklarından oluşturduğu *Dudaklar* adlı yapıtının imgesini kullanır ve sanatın popülerleşmeye dönüşen yarışma durumuna bir göndermede bulunarak bunun bir sorgulamasını yapmayı hedefler.



Resim 129. Deniz C. Koşar, *Beyaz Küp Hakkında*, 2009

Beyaz Küp Hakkında adlı iş, hiç girilemeyecek ve gezilemeyecek olan bir sergi salonudur. Yapıt tuvalin arkasına yerleştirilmiş küçük boyutta bir mekanın sunumunu barındırır ve bu mekanda *Karşı Resimler* adlı bir dizi 2cm'den küçük resimlerden oluşan mini bir sergi yer almaktadır. *Sergi içerisinde sergi* bağlamında yer alınabilecek bu yapıt izleyiciye sadece kapı deliği gibi küçük bir delikten izleme imkanı vermektedir. Bu durum da tuvale olabildiğince yakından bakmayı zorunlu kılmaktadır ve geleneksel resim izleme anlayışının dışına taşmaktadır. Böylece, izleyici, imgeyi tuval üzerinde değil tuvalin içerisinde bulmaktadır. Bu yapıt merkezinde sergi, müze ve mekan sorgulamasını içermektedir. Klein'ın izleyiciye boş bir sergi salonunu

sunmasının, Robert Barry'nin sergi boyunca kapalı olan bir sergiyi sunmasının kodlarıyla ilişkiye girer. Diğer taraftan Duchamp'ın kendi retrospektif vari bir şekilde yapıtlarının küçük kopyalarının bir valiz içinde bulunduğu *Bir Valiz İçinde Kutu* yapıtıyla ilişkiye girer.



Resim 130. Deniz C. Koşar, *Beyaz Küp Hakkında* (ayrıntı), 2009

SONUÇ

Sanat, dünya ile bağlantı kuran ve bir form ya da bir diğeri arasında mekan ve zamanla olan ilişkilere somutluk kazandıran¹⁶⁸ bir olgudur ve doğrudan özgürlük ile ilgili bir alandır. Sanatın bu doğası postmodernizme içkin değildir; sanat, hep bir kısıtlamaya, sınırlamaya karşı direniş göstermiştir. Bu direnişin nasıl olacağı ise yaratıcılığın sürpriz doğasında saklıdır. Kimi zaman dadacılarda olduğu gibi bulunduğu alanı yok etmeye kalkışacak kadar çılgın kimi zaman gerçeküstücülerde olduğu gibi düşlerinin peşinden, bilinçaltının dehlizlerinden gidecek kadar hayalperest, kimi zaman da kavramsal sanatçılarda olduğu gibi sorgulayıcıdır.

Hayvanların klonlandığı, insanın ise klonlanmasının etik problemleri üzerine tartışıldığı günümüzde sanat tüm bu toplumsal sürecin bir yansıması olarak karşımızda durmaktadır; GDO'lu bir gıdanın üretilmesi gibi bir yapının alınıp gen yapısında kimi değişiklikler yapılarak kullanılması, kopyalanması gibi genetik bir durum karşımızdadır.

Günümüzde sanat ontolojik bir sorgulamaya dönüşmüştür ve bu durum kaçınılmaz görünmektedir. Bunun nedeni bir belirsizlik çağını yaşıyor oluşumuzdan ileri gelmektedir. Bu ontolojik sorgulamalar söz konusu bu belirsizliğe katkıda bulunuyor gibi görünseler de aslında bu sürecin kristalleşmesine, netleşmesine yardım etmektedirler. Çünkü, belirsizlik dönemlerinde sanatçılar ister istemez karanlık, gizemli ve anlaşılması güç işler üretirler; bunlar dönemin gerçek yansımalarıdır.¹⁶⁹ Tam bu noktada Gombrich'in "sanat" adı verilen bir şey yoktur aslında, yalnızca sanatçılar vardır" sözü anımsanmalıdır, çünkü sanatçı sonuçta bir insandır ve insan toplumsal bir varlık olup sürekli olarak etkileşim halindedir. Ürettikleri de tüm bu süreçlerin toplamından ibaret olacaktır. Sanatçı tüm bu süreçlere gözünü yumsa, içine dönse de durum değişmeyecektir çünkü *zamanın ruhu* her yere sinmiştir.

¹⁶⁸ Nicolas Bourriaud, **Postprodüksiyon**, çev. Nermin Saybaşıllı, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004, s.148

¹⁶⁹ Julian Stallabrass, **Sanat A.Ş.**, çev. Esin Soğancılar, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s.149

Postmodern teori ve stratejiler, doğaları gereği sonuna kadar götürüldüklerinde hiçliğe ve kayıtsızlığa varacak bir değersizlik durumu ortaya koyarlar; amaçları eleştirdikleri olumsuzluklara meydan okumak ve her türlü genelleştirici, sabit konumu reddetmektir. Ancak en ihtilaf halinde olduğu durumda bile kapitalist sanat piyasasının oluşmasına engel olamamış ve içerisinde çekilmekten kendini kurtaramamıştır. Hem de bunu piyasanın yücelttiği yaratıcı dehaya sahip sanatçı tipini alaşağı ederek, seçkin ve kural koyucu olmaktan uzak, olabildiğince demokratik bir sanat anlayışını benimseyerek, hayatla sürekli diyalog içinde, çoğulcu ve katılımcı sanatsal üretim/tüketim düzenini savunmasına rağmen başarmış görünmemektedir. Hatta, orijinal/kopya, belgesel/kurgusal, ticari/sanatsal, kişisel/toplumsal, avangart/kiç gibi pek çok ikiliği yapıbozumuna uğratarak üzerine oturduğu değerler zeminini dinamitleyerek bile başardığı söylenemez.

Aslında, bu durum sanatın başarısızlığı değil kapitalist sanat piyasasının, Kral Midas'ın dokunduğu herşeyi altına çevirmesi gibi dokunduğu herşeyi metaya çeviren kapitalizmin¹⁷⁰ başarısı olarak görülebilir. Çünkü, sanat yapmayı bırakmak dışında, eleştirel bir seçenek kalmış görünmemektedir. Postmodern eleştirisi yaparak geçmişe dönmenin bir sonuç getirmeyeceği de açıktır; sonuçta, denenmiş bilinen bir yolun devamıdır. Örneğin, Donald Kuspit'in *Sanatın Sonu* kitabında yer verdiği, övgüler düzdüğü *eski yeni ustalar* da bu sistemin içerisinde fazlasıyla yer alırlar ve Kuspit'in eleştirdiği Duchamp, Newman ve Warhol'dan pek de farklı bir konumda değildirler. Fark sadece kullanılan biçimlerde ve estetik deneyimin önde olmasında saklıdır. Sanat zaten kapitalist sistemin herşeyi metaya çevirmesinden dolayı kavramsala doğru kaymamış mıdır? Bu anlamda biçimlere dönmek çaresiz kabullenişin uzantısı olarak karşımızda durmaktadır.

Sonuçta, postmodern süreç belirsizlik ve tartışmalarıyla hala sürmektedir. Postmodernizmin nesebi olan yapıtlararası ilişkiler de bu

¹⁷⁰ Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, çev. Cevat Çapan, 7. Baskı, V Yayınları, Ankara, 1993, s.47

· bkz. Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, İstanbul, 2006

belirsizlik ortamının kaotik yapısını hem sorgulayan hem de sunan, sanat yapma pratiği olarak kendisini yeni bir direniş bölgesi olarak, bir strateji olarak var etmektedir.

KAYNAKÇA

- ADORNO, Theodor W., **Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi**, çev. Nihat Ülner-Mustafa Tüzel-Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008
- AKAY, Ali, **Postmodernizm**, L&M Yayınları, İstanbul, 2005
- AKAY, Ali, **Konu-m-lar**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1991
- AKAY, Ali, **Postmodern Görüntü**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002
- AKAY, Ali-ZEYTİNOĞLU Emre, **Kavramın Sınırlarında**, Bağlam -Yayınları, İstanbul, 1998
- AKAŞ, Cem, **Pop Art: Kaldırımdaki Dondurma**, (aynı adlı sergi için hazırlanan kitapçık), Yapı Kredi Yayınları, 2001
- AKATA, Emin, “Bilgi Çağına Girerken Bilisim ve İletişim Kaynasması”, **Tübitak TTGV Tüsiad 2. Teknoloji Kongresi Bildirileri**, İstanbul, 1999
- AKDOĞAN, Yalçın, **Görsel İktidar**, İnsan Yayınları, İstanbul, 1995
- AKTULUM, Kubilay, **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınevi, Ankara, 2000
- ANTMEN, Ahu, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009
- ARNHEIM, Rudolf, **Görsel Düşünme**, çev. Rahmi Öğdül, Metis Yayınları, İstanbul, 2007
- ATAYMAN, Veysel (der.), **Aydınlanma**, Donkişot Güncel Yayınlar, 2006
- BARNARD, Malcolm, **Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür**, çev. Güliz Korkmaz, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2002
- BARTHES, Roland, **Çağdaş Söylenler**, çev. Tahsin yücel, Metis Yayınları, İstanbul, 2003
- BARTHES, Roland, **Göstergebilimsel Serüven**, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005
- BATUR, Enis (haz.), **Modernizmin Serüveni**, Alkım Yayınevi, İstanbul, 2007
- BAUDRILLARD, Jean, **Tam Ekran**, çev. Bahadır Gülmez, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004
- BAUDRILLARD, Jean, **Kötülüğün Şeffaflığı**, çev. Işık Ergüven, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004
- BAUDRILLARD, Jean, **Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği**,

- çev. Oğuz Adanır, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005
- BAUDRILLARD, Jean, **Simulakrlar ve Simülasyon**, çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2008
- BENJAMİN, Walter, **Pasajlar**, çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007
- BERGER, John, **Görme Biçimleri**, çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 2005
- BÜRGER, Peter, **Avangard Kuramı**, çev. Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007
- BOURRIAUD, Nicolas, **Postprodüksiyon**, çev. Nermin Saybaşıllı, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004
- BOURRIAUD, Nicolas, **İlişkisel Estetik**, çev. Saadet Özen, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2005
- BROWN, John D., **Olanaksızlık**, çev. Nermin Arık, Sabancı Üniversitesi, İstanbul, 2002
- CONNOR, Steven, **Postmodernist Kültür**, çev. Doğan Şahiner, Yapı Kredi Yayınevi, İstanbul, 2005
- CRIMP, Douglas, "Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği", çev. Kemal Atakay, **Sanat Dünyamız**, Sayı:84, Yaz 2002
- DANTO, Arthur C., **Sanatın Sonundan Sonra**, çev. Zeynep Demirsu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010
- DEBORD, Guy, **Gösteri Toplumu**, çev. Ayşen Emekçi-Okşan Taşkent, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006
- DOĞRUL, Hira (der.), **Alışılmadık Sesler**, Dost Kiyabeve Yayınları, Ankara, 1999
- ERZEN, Jale Nejdett, "Sanatın Sonu mu?", **Çağdaş Düşünce ve Sanat**, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, İstanbul, 1991
- FEYERABEND, Paul, **Yönteme Karşı**, çev. Ertuğrul Başer, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999
- FISCHER, Ernst, **Sanatın Gerekliliği**, çev. Cevat Çapan, V Yayınları, Ankara, 1993
- FOSTER, Hal, **Gerçeğin Geri Dönüşü**, çev. Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları,

İstanbul, 2009

FUKUYAMA, Francis , **Tarihin Sonu ve Son İnsan**, çev. Zülfü Dicleli, Simavi Yayınları, İstanbul, 1993

GADAMER, Hans-Georg, **Güzelin Güncelliği**, çev. Fatih Tepebaşı, Çizgi Kitabevi, Konya, 2005

GLEICK, James, **Kaos**, çev. Fikret Üçcan, Tübitak Yayınları, Ankara, 2000

HARVEY, David, **Postmodernliğin Durumu**, çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul, 2006

HIMANEN, Pekka, **Hacker Etiği**, çev. Şebnem Kaptan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005

HOFSTADTER, Douglas R., **Gödel, Escher, Bach**, çev. Ergün Akça-Hamide Koyukan, Kabalcı Yayınevi, 2001

HOURS, Madeleine, **Başyapıtların Gizemli Dünyası**, çev. Kaya Özsevgin, İmge Kitabevi, Ankara, 2001

JAMESON, Frederic, **Kültürel Dönemeç**, çev. Kemal İnal, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2005

KAHRAMAN, Hasan Bülent, **Sanatsal Gerçeklikler**, Olgular ve Öteleri..., Everest Yayınları, İstanbul, 2002

KORTUN, Vasıf K., "Sanatçıların Eleştirmenleri/Eleştirmenlerin Sanatçıları", **Çağdaş Düşünce ve Sanat**, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, İstanbul, 1991

KUSPIT, Donald, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, İstanbul, 2006

KÜÇÜK, Mehmet (der.), **Modernite Versus Postmodernite**, Vadi Yayınları, Ankara, 2000

LEADER, Darian, **Mona Lisa Kaçırıldı**, çev. Handan Akdemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004

LENTRICCHIA, Frank – MCAULIFFE, Jody, **Katiller, Sanatçılar ve Teröristler**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004

LYNTON, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982

- MADRA, Beral, "Sanat ve Yaşam Arasında Söz ve İmge Arasında", **Bedri Baykam**, Boyut Yayıncılık, İstanbul, 1999
- MARSHALL, Ian – ZOHAR, Danah, **Kim Korkar Schrödinger'in Kedisinden**, çev. Orhan Düz, Paradigma Yayıncılık, İstanbul, 2006
- MAY, Rollo, **Yaratma Cesareti**, çev. Alper Oysal, Metis Yayınları, İstanbul, 2008
- MULLER, Joseph-Emile, **Modern Sanat**, çev. Mehmet Toprak, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972
- ÖZKAYA, Serkan, **Göründüğü Gibi Değil Açıklayabilirim**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004
- PAK, Namık Kemal, "Özel Görelilik Teorisi", **Bilim ve Ütopya Dergisi**, Sayı.188, yıl.16, İstanbul, 2010
- ROSENAU, Pauline Marie, **Post-modernizm ve Toplum Bilimleri**, çev. Tuncay Birkan, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004
- SARUP, Madan, **Post-yapısalcılık ve Postmodernizm**, çev. Abdülbaki Güçlü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004
- SARIKARTAL, Zekiye, **Çağdaş Bir Anlatım Biçimi Olarak Enstalasyon (Yerleştirme) ve Bir Sergi**, (Sanatta Yeterlik Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 2000
- SARTRE, Jean Paul, **Estetik Üstüne Denemeler**, çev. Mehmet Yılmaz, Doruk Yayınları, Ankara, 2000,
- SHINER, Larry, **Sanatın İcadı**, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004
- ŞAHİNER, Rifat, **Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu**, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul, 2008
- ŞAYLAN, Gencay, **Postmodernizm**, İmge Kitabevi, Ankara, 2002
- TOURAİNE, Alain, **Modernliğin Eleştirisi**, çev. Hülya Tufan, Yapı Kredi Yayınları, 2007
- STALLABRASS, Julian, **Sanat A.Ş.**, çev. Esin Soğancılar, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009
- TUNALI, İsmail, **Estetik**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001
- TZARA, Tristan, **Dada Manifestoları ve Seçme Şiirler**, çev. Tozan Alkan,

Donkişot Güncel Yayınlar, İstanbul, 2007

YILMAZ, Mehmet (haz.), **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2004

YILMAZ, Mehmet, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2005

YILMAZ, Mehmet, **Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2009

VEYSAL, Çetin (haz.), **Afşar Timuçin'e Armağan**, Etik Yayınları, İstanbul, 2010

Elektronik Kaynaklar:

http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:L2rgZrX9d_kJ:www.mariabuszek.com/kcai/PoMoSeminar/Readings/HssnPoMo.pdf+ihab+hassan+modern+postmodern+table&hl=tr&gl=tr&pid=bl&srcid=ADGEESh8nnSj10IFnUvImQKutBdfP0KAICwewMsW6eZGKI8IbSnGHifqFkYHwK7HjOjlas8ZQf8XmmIEU-LZ6Xe7v_4fRY3nCYpUe1pEVBL9T9RJOksC46VwCY3ODcexE9pvUgOOv&sig=AHIEtbRCvS6S2p7eTgDgALzXpLXD-P0Haw, (çevrimiçi), 28.05.2010

<http://www.channel4.com/programmes/derren-brown>, (çevrimiçi), 28.11.2009

<http://www.gnu.org/copyleft/copyleft.tr.html>, (çevrimiçi), 11.04.2010

http://www.iksv.org/bienal/bienal9/turkce.asp?Page=Artists&Sub=Az&Content=Serkan_Ozkaya, (çevrimiçi), 02.04.2010

<http://www.boltart.net/serkan-ozkaya-ile-ani-bir-esinti-uzerine/>, (çevrimiçi), 16.04.2010

http://pastexhibitions.guggenheim.org/recent_acquisitions_sculpture/maurizio_cattelan.html, (çevrimiçi), 01.06.2010

(http://tr.wikipedia.org/wiki/For_the_Love_of_God, (çevrimiçi), 25.05.2010

http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:FLIDZ4Nj2RMJ:turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/ruhi_ersoy_kooperatif.pdf+coca+cola+%C5%9Fi%C5%9Fesi+ara%C5%9Ft%C4%B1rma&hl=tr&gl=tr&pid=bl&srcid=ADGEEShijj9An6kdjz7gandV3jf7iu7naMA87AGCy2ziVRB78zABw_3HmfUV8NEiz0P5F5wkR9TxN-ROmD0naXjQ4ojnPgl19-EAN8ByjhP_PdmPuT6tgYrtL8eG7YaunAknVmLM0GJM&sig=AHIEtbRETu2l3K8an3CFEMLtcaSY9OuWPA, (çevrimiçi), 02.06.2010

http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:UvNofk-TexsJ:yordam.manas.kg/ekitap/pdf/Manasdergi/sbd/sbd13/sbd-13-21.pdf+coca+cola+%C5%9Fi%C5%9Fesi+ara%C5%9Ft%C4%B1rma&hl=tr&gl=tr&pid=bl&srcid=ADGEESjNiyUQk31M4KRj6ZbrchXWFaeDeKMMG1YQ1t0VNNrAb9T5wtXvnxuvTUTT_PpMpVHv-REhhD4yZs1d4gHRJL-6x2DKOBee5-fpxtWJMGSPKrpRVoYhE70b7xE5d8BkwAfbHzJo&sig=AHIEtbR_O4c66EP7fgdWV3NhxXtXOmRKxQ, (çevrimiçi), 02.06.2010

ÖZET

KOŞAR, Deniz Cemal, Postmodern Sanat Ortamında Yapıtlararası İlişkiler, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2010

1960 sonrası sanat ortamında yapıtlar arasında biçimsel, kavramsal benzerlikler, bağlam yakınlıkları gibi ilişkiler karşımıza çıkmaktadır. Kimi zaman birbiriyle ilişkili yapıtlar arasında birebir örtüşme görülmekte ve bu sıradan bir reproduksiyon şeklinde sunulmamakta ve algılanmamaktadır.

Daha çok postmodern sanat anlayışının getirisi olan bu ilişkiler ağı postmodern dönemin özellikleri olan disiplinlerarasılık, öznenin/yazarın ölümü ve izleyiciye atfedilen yeni değerler, metinlerarasılık gibi anlayışların sonucu gelişmiştir. Ayrıca yine postmodern dönemin özelliği olan ontolojik sorgulamanın sonucudur.

Yapıtlararası ilişkiler modern sanatın yüksek sanat anlayışına, küresel kültürün sarmalayıcı atmosferine karşı direnme; başka bir sanatçının yapıtının biçimlerini, imgelerini kullanarak özgünlük ve kopya, üretim ve tüketim gibi geleneksel ayrımları sorgulama; başka bir sanatçının yapıtının anlam kodlarını kullanarak yeni bağlamlar yaratma, açılım sağlama amacını işaret etmektedir.

Bu çalışmada, 1960 sonrası sanatındaki değişimlere yapıtlararası ilişkiler bağlamında bakılmış ve yapıtlararası ilişkiler salt bir sanat yapma pratiği olarak değil aynı zamanda bir sanat problemi olarak ele alınmıştır. Bunu yaparken öncelikle postmodern anlayış irdelenmiş, yapıtlararası ilişkilere uzanan yol aydınlatılmaya çalışılmıştır. Ardından yapıtlararası ilişkilerin kendi iç dinamikleri üzerinde durulmuş, örneklerle açıklanmaya çalışılarak sonuca ulaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler:

1. Yapıtlararası ilişkiler,
2. Postmodernizm
3. Temellük

4. Postprodüksiyon

5. Çağdaş Sanat

ABSTRACT

KOŞAR, Deniz Cemal, Intrarelations Between Workarts in Platform of Postmodern Art, Master Thesis, Ankara, 2010

Art after 1960 figural, conceptual similarities and context resemblance are seen in the intrarelations between art works. Sometimes they are exactly same but they are not exhibited nor considered as reproductions.

The intrarelations are derived as a result of postmodern art conception such as interdisciplinary, dead of author/subject, and new values given to audience, intertextuality. Also these relationships are the result of postmodern era's conception of ontological questioning.

The intrarelations between artworks resist both the high art of modernity and global culture's encapsulation. By using other artist's artwork's form and image it questions the traditional distinctions such as uniqueness and copy, consumption and production. It also creates new contexts by using other artist's work's codes.

This work concentrates on changes under the concept of intrarelations between art after 1960. Intrarelations between art works are considered not only as a way of creating art but also a problematic of art. While doing that postmodern art is scrutinized and the way it leads to intrarelations between art works tried to be illuminated. After that the inner dynamics of the intrarelations between art works are focused down and with examples it is concluded.

Key Words:

1. Intrarelations Between Art Works
2. Postmodernism
3. Appropriation
4. Postproduction
5. Contemporary Art