



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Resim Anasanat Dalı

YENİDEN ANLAMLANDIRMA VE BİÇİMLENDİRME

Özlem COŞKUN

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2023



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

YENİDEN ANLAMLANDIRMA VE BİÇİMLENDİRME

Özlem COŞKUN

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2023

YENİDEN ANLAMLANDIRMA VE BİÇİMLENDİRME

Danışman: Prof. Dr. Hüsnu DOKAK

Yazar: Özlem COŞKUN

ÖZ

Günümüz sanatı 1990'lı yıllardan itibaren yoğunluklu olarak teknik üretimi benimsemiş yapısıyla geçmiş sanat ürünleri ve hazır nesnelere dolayımında yeni bir var oluş yöntemini tercih eder. Bu yeni yöntem; sanatın, sanatçının ve izleyicinin daha sosyal bir konumda yer almasına olanak tanır.

Bu tez çalışmasında, *yeniden üretimin* sanatsal bir ifade yöntemi olarak varoluşunu incelemek amacıyla ilk bölümde, kültür ve sanat ilişkisine değinilmiş; kapitalist kültürün, sanat alanı da dahil olmak üzere tüm toplum üzerinde kurduğu egemenliğin yansımaları taraf olmaksızın (modernizm/postmodernizm) incelenmiştir. İnceleme, sanat ve kültür tartışmalarında önde gelen kimi isimlerin düşünceleri üzerinden gerçekleştirilmiştir. Sonrasında ise modern dönemden postmodern döneme değışen algısal sürecin sanatsal pratikler üzerindeki etkilerine yer verilerek günümüz sanatının temel bir yapılanması olarak yeniden üretme eyleminin varoluş nedenlerine cevaplar aranmıştır.

Yeniden üretim bir sanat yapıtı oluşturulurken elbette ki en büyük tartışma gerçekleştirilen alıntının durumu üzerinden yaşanmaktadır. Bu açıdan ikinci bölümde, taklit, kopya, intihal gibi karşıt tartışmalar değerlendirilmiştir. Aynı zamanda yeniden üretim yapıtlarını anlamlandırmak ve biçimlendirmek amaçlı kullanılan kavramlar ve kuramsal yapının pratiğe yansımaları çeşitli sanatçılar ve uygulama çalışmaları üzerinden incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Postmodernizm, yeniden üretim, postprodüksiyon, alıntı.

RESIGNIFICATION AND FORMATION

Advisor: Prof. Dr. Hüsnu DOKAK

Author: Özlem COŞKUN

ABSTRACT

Since the 1990s, contemporary art, with its intensely technical production structure, prefers a new method of existence through past art products and ready-made objects. This new method allows art, the artist and the viewer to take place in a more social position.

In this thesis, in order to examine the existence of reproduction as a method of artistic expression, in the first chapter, the relationship between culture and art is addressed; the reflections of the domination of capitalist culture over the whole society, including the field of art, are analyzed without taking sides (modernism/postmodernism). The analysis is based on the thoughts of some prominent figures in the debates on art and culture. Afterwards, the effects of the changing perceptual process from the modern period to the postmodern period on artistic practices are included, and answers are sought to the reasons for the existence of the act of reproduction as a basic structuring of contemporary art.

When reproduction is used to create a work of art, of course, the biggest debate is over the status of the quotation. In this respect, in the second part, opposing debates such as imitation, copy, plagiarism are evaluated. At the same time, the concepts used to make sense of and shape the works of reproduction and the reflections of the theoretical structure on practice are examined through various artists and practical works.

Keywords: Postmodernism, remake, postproduction, citation.

TEŐEKKÖR

Sanatta Yeterlik sürecimde uyarı ve yönlendirmeleriyle bilgi ve desteğini esirgemeyen, deneyim ve kişiliğiyle yoluma ışık olan, akademiye olan inancımı muhafaza eden değerli danışmanım Prof. Hüsnü DOKAK'a,

Tez çalışmam sürecinde değerli katkılarından dolayı, Prof. Cebraail ÖTGÜN'e, Doç. Seval ŐENER'e, Doç. Aslı IŐIKSAL'a; Prof. Atila İLKYZA'a ve Dr. Öğr. Üyesi Nami Eren BEŐTEPE'ye,

Sanata ve yaşama dair fikir ve düşüncelerimi paylaşarak geliőtirmeme katkı sağlayan dostum ve meslektaşım Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Selcen YÜCELEN'e,

Sanatı bir yaşam biçimi olarak görmemi sağlayan, maddi, manevi destekleri için babam Osman COŞKUN'a, düşüncelerimi derinleőtiren özel insan annem Engin COŞKUN'a, varlığı en büyük gücüm olan kardeşim Özden COŞKUN BAŞ'a kalpten teşekkürlerimi sunuyorum.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	iv
TABLolar DİZİNİ.....	v
GÖRSEL DİZİNİ.....	vi
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: POSTMODERNİN YENİDEN ÜRETİM GERÇEKLiĞİ	4
1.1. Postmodern Kültür	4
1.1.1. 'Kültür Endüstrisi' Theodor W. Adorno	4
1.1.2. 'Teknik Olarak Yeniden-Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı' Walter Benjamin.....	6
1.1.3. 'Gösteri Toplumu' Guy Debord	8
1.1.4. 'Simulakr' Jean Baudrillard.....	10
1.2. Tüketirken Üretmek	13
1.3. Postmodernin Sanat Anlayışı	16
1.3.1. Sanat Nesnesinin Dönüşümü	19
1.3.2. Kitle Kültürü/Popüler Kültür.....	21
1.3.3. Eklektizm	22
1.3.4. Tabuların Yıkımı.....	27
2. BÖLÜM: YENİDEN ÜRETİM BAĞLAMINDA ANLAMLANDIRMA ve BİÇİMLENDİRME ...	36
2.1. Üst/ Ana Yöntem Olarak Alıntı.....	36
2.1.1. Taklit-Kopya-İntihal	37
2.1.2. Temellük (Kendine Mal Etme).....	44
2.1.3. İroni	52
2.1.4. Parodi (Yansılama).....	58
2.1.5. Pastij (Öykünme)	62
2.1.6. Palimpsest	69
SONUÇ	73
KAYNAKLAR	75
ETİK BEYANI	80
SANATTA YETERLİK TEZİ ORJİNALLİK RAPORU	81
PROFICIENCY IN ART ORIGINALITY REPORT	82
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	83

TABLÖLÖR DİZİNİ

Tablo 1. İhab Hassan'ın Modernizm ve Postmodernizm Karşıtlıklar İlişkisi.....	18
--	----

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Peter Weir, Truman Show, 1998 (Film). Erişim: 25.20.22, imdb.com	12
Görsel 2. Rirkrit Tiravanija, 2017 (Korku Ruhu Yiyor/New York Post, Salı, 24 Ocak 2017)	15
Görsel 3. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965.	20
Görsel 4. Marcel Duchamp, 3 Standart Durdurma, 1919-14.	20
Görsel 5. Andy Warhol, Brillo, Campbell, Del Monte and Heinz Boxes, 1964, Screenprint and Ink on Wood. Erişim: 25.10.2022, wertical.com	21
Görsel 6. Jeff Koons, Michael Jackson ve Bubbles, 1988.	22
Görsel 7. Robert Rauschenberg, Kanyon, 1959.....	23
Görsel 8. Jean-Michel Basquiat, İsimsiz, 1982.	23
Görsel 9. Özlem Coşkun, Yük, 2018, 60 x 60 x 1 cm, Kolaj.....	24
Görsel 10. İlya Repin, Volga'da Mavna Çekicileri, 1870-73.....	25
Görsel 11. Özlem Coşkun, Anne, 53 x 63 x 0,5 cm, 2016, Kolaj.	26
Görsel 12. Michelangelo, Pieta, 1498-1499.....	26
Görsel 13. James Nachtwey, Anne ve Çocuk, 2008, Mürekkep Püskürtmeli Baskı.....	26
Görsel 14. Marcel Duchamp, LHOQQ, 1919, Renkli Reprodüksiyon, Kurşun Kalem ve Beyaz Guaj ile Güçlendirilmiş, 26.0 x 17.8 cm. Erişim: 30.10.2022, nortonsimon.org	28
Görsel 15. Salvador Dalí. İp Atlayan Kız Manzarası, 1936. Erişim: 06.12.2022, researchgate.net...	29
Görsel 16. Salvador Dalí, Alice's Adventures in Wonderland- Ön söz sayfası, Erişim: 06.12.2022, mymodernmet.com	29
Görsel 17. Salvador Dalí, Alice's Adventures in Wonderland- Mad Tea Party, Erişim: 06.12.2022, mymodernmet.com	29
Görsel 18. Edward Hopper, Nighthawks, 1942, Erişim: 06.12.2022, wikipedia.org	30
Görsel 19. Jeff Wall, After "Invisible Man" by Ralph Ellison, the Prologue,1999-2000	30
Görsel 20. Kiki Smith, Doğum, 2002, Taş Baskı, 68 x 56 inç (172,7 x 142,2 cm). Erişim: 30.10.2022, moma.org.....	31
Görsel 21. Özlem Coşkun, Harikalar Diyarı, 90 x 100 x 1,5 cm, 2019, Kolaj.....	32
Görsel 22. Özlem Coşkun, Takip, 40 x 50 x 1,5 cm, 2016, Kolaj.	33
Görsel 23. Özlem Coşkun, Aşk ve Savaş, 40 x 70 x 1 cm, 2021, Kolaj.	34
Görsel 24. Özlem Coşkun, Mesafe, 55 x 55 x 1,5 cm, 2021, Kolaj.	34
Görsel 25. Mike Bidlo'nun Stüdyosu. Man Ray, Marcel Duchamp, Giorgio de Chirico, Henri Matisse, Fernand Léger, Roy Lichtenstein, Pablo Picasso ve Andy Warhol'un Eserlerinin Kopyaları. Erişim: 25.09.2022, atalierlog.blogspot.com	39

Görsel 26. Mike Bidlo, After Jackson Pollock, 1983, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 1079,5 x 2273,3 cm. Erişim: 05.08.2021, bidsquare.com.....	40
Görsel 27. Leonardo da Vinci, Son Akşam Yemeği, 1495-1498, Duvar Üzerine Tempera, 880 x 460 cm. Erişim: 25.09.2022, wikimedia.org	41
Görsel 28. Murder on the Orient Express, 2017 (Film). 2017. Erişim:19.02.2021, reddit.com	41
Görsel 29. - Görsel 30. Akira Kurosawa/ Dreams-Yume, 1990 (Film). Erişim: 22.02.2021, wannart.com	42
Görsel 31. Charles Clyde Ebbets, Lunch Atop a Skyscraper (Bir Gökdelenin Tepesinde Öğle Yemeği), 1932. Erişim: 28.07.2022, wikipedia.org	43
Görsel 32. Michael Crompton, Lunch Atop a Skyscraper (Bir Gökdelenin Tepesinde Öğle Yemeği), 2001. Erişim: 28.07.2022, dailymail.co.uk	43
Görsel 33. Franck Davidovici, Fait d’Hiver, 1985, Naf Naf Reklamı. Erişim: 18.04.2021, sanatatak.com.....	44
Görsel 34. Jeff Koons, Fait d’Hiver, 1988. Erişim: 18.04.2021, francetvinfo.fr.....	44
Görsel 35. Sherrie Levine, Fountain (After Marcel Duchamp), 1991. Erişim: 29.03.2022, veritybairdblog.wordpress.com.....	45
Görsel 36. Very Appropriate at Robert Berman Gallery, 2017. Erişim: 28.04.2022, huffpost.com. 46	
Görsel 37. Cindy Sherman, Untitled Film Still, #21, 1978. Erişim: 22.02.2022, moma.org.....	47
Görsel 38. Cindy Sherman History Portraits, #228, 1990. Erişim: 22.02.2022, medium.com.....	47
Görsel 39. Barbara Kruger, Your Body is a Battleground, 1989. Erişim: 29.01.2021.....	48
Görsel 40. Barbara Kruger, We Dont Need Another Hero, 1986. Erişim: 29.01.2021.....	48
Görsel 41. Özlem Coşkun, Biat, 2018, 59 x 63 x 1,5 cm, Kolaj, Led Işık.	49
Görsel 42. Giotto Di Bondone, İsa Mesih İçin Ağlayanlar. Erişim: 25.09.2022, wordpress.com.....	49
Görsel 43. Piero Manzoni, Artist's Shit, 1961. Erişim: 25.09.2022, wikipedia.org.....	49
Görsel 44. Özlem Coşkun, Kaçış, 55 x 70 x 1,5 cm, 2021, Kolaj.	51
Görsel 45. Özlem Coşkun, Ütopya, 48 x 68 x 1,5 cm, 2020, Kolaj.....	52
Görsel 46. Velazquez, Pope Innocent X, 1650, Tuval Üzerine Yağlıboya, 141 x 119 cm. Erişim: 03.03.2022, wikimedia.org.....	54
Görsel 47. Francis Bacon, Papa Innocenzo X, 1953, Tuval Üzerine Yağlıboya, 156 x 118 cm. Erişim: 03.03.2022, estonoesunarevista.com.....	54
Görsel 48. Görsel 49. Mat Collishaw, Masumiyetin Sonu, Video Yerleştirme 2009, Sabit Disk, Projektör, Ekran, Çeşitli Boyutlar. Erişim: 30.10.2022, matcollishaw.com	55
Görsel 50. Orlan, Carnal Art. Erişim: 25.09.2022, medium.com.....	56
Görsel 51. Özlem Coşkun, Rahatsız Etme, 2016, 40 x 58 x 1 cm, Kolaj.....	57

Görsel 52. Asado en Mendiolaza (Mendiolaza'da Barbekü), Córdoba, 2001. Alüminyum Monte Edilmiş Lambda Baskı ve Elle Renklendirilmiş Kâğıt. 39 3/8 x 118 7/64 inç (100 x 300 cm).....	59
Görsel 53. Elisabeth Ohlson Wallin, Son Akşam Yemeği, Alüminyum Üzerine Monte Edilmiş C-Print, 60x92cm. (23,6 x 36,2 inç).....	59
Görsel 54. Özlem Coşkun, Kavga, 68 x 68 x 2,5 cm, 2019, Kolaj.	60
Görsel 55. Özlem Coşkun, Lütfen Temiz Bırakın, 55 x 55 x 1 cm, 2019, Kolaj.....	60
Görsel 56. Özlem Coşkun, Sifon, 72 x 80 x 1 cm, 2017, Kolaj.	62
Görsel 57. Pablo Picasso, Las Meninas, 1957, 194 x 260 cm. Erişim: 16.06.2022, bayaiyi.com	64
Görsel 58. Joel Peter Witkin, Las Meninas, 1987. Erişim: 16.06.2022, newartexaminer.org.....	63
Görsel 59. Herman Braun-Vega, 'double éclairage sur Occident (Velázquez et Picasso)', 1987, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 195 x 262 cm. Erişim: 24.05.2022, braunvega.com.....	63
Görsel 60. Howard Podeswa, The Walkers (after Las Meninas)', 2005, 152,4 x 121,92 cm. Erişim: 24.05.2022, howardpodeswa.com.....	63
Görsel 61. Mark Lang, Uyuyan, 2007. Erişim: 20.06.2022, pinterest.com.....	65
Görsel 62. Mark Lang, Evlilik, 2009. Erişim: 20.06.2022, pinterest.com.....	65
Görsel 63. Tom Hunter, The Way Home, 2000, Fotoğraf. Erişim: 08.09.2022, wordpress.com.....	66
Görsel 64. John Everett Millais, Ophelia, 1851-1852, Tuval Üzerine Yağlıboya, 76,2 x 111,8 cm. Erişim: 08.09.2022, wikipedia.org.....	66
Görsel 65. Özlem Coşkun, Bu Bir Mondrian Değildir, 2020, 67 x 67 x 2,5 cm, Kolaj.....	66
Görsel 66. Piet Mondrian, Kırmızı, Sarı, Mavi ve Siyahlı Kompozisyon, 1921.....	67
Görsel 67. René Magritte, Bu Bir Pipo Değildir, 1928-29, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 63,5 cm x 93,98 cm (250 in x 3.700 in).....	67
Görsel 68. Özlem Coşkun, Sylvia Kim? 2017, 47 x 65 x 1,5 cm, Kolaj.	68
Görsel 69. William Kentridge, Felix in Exile, 1994.....	70
Görsel 70. Robert Rauschenberg, Yüzüncü Yıl Sertifikası MMA, 1969. Renkli litografi, Erişim: 06.12.2022, metmuseum.org.....	72
Görsel 71. Utku Varlık, Fragmanlar 6, 1992, Erişim: 06.12.2022, bozluartproject.com	72

GİRİŞ

Sanat daima içinde bulunduğu çağın gerçekleri doğrultusunda şekillenen, bu anlamda da çağının aynası olma niteliğine sahip bir eylem alanıdır. Aydınlanmanın ideolojisi Sanayi Devrimi ile birlikte bilim ve teknik temelli yeni bir dünyanın kapılarını aralar. Üretim ve tüketim modeline dayanan kapitalist anlayış bu dünyanın tüm kültür alanlarına nüfus eder ve dönüştürür. Modernden postmoderne mekanik çağ, bilişim çağına doğru hız kesmeden evrilirken sanat da diğer tüm kültür alanları gibi bu hıza ayak uydurmak amacıyla aygıtlardan faydalanır. Bu yönelim sanat ve yaşamı birbirine yaklaştırırken sanatı el becerisinden yeniden üretim araçları ile üretilen bir konuma yönlendirir.

Temel olarak Walter Benjamin'in "*Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı*" ve Nicolas Bourriaud'un "*İlişkisel Estetik*" ve "*Postprodüksüyon*" adlı kitapları çalışma konusunun seçilmesinde etkili olmuştur. Benjamin, yeniden üretmenin özünü oluşturan 'alıntılama' işleminin çeşitli gereklilikler nedeniyle geçmişten günümüze gerçekleştirildiğini, dolayısıyla bir sanat yapıtının ilkesel olarak daima yeniden üretilebilir olması durumunu dile getirmiştir. Benjamin'in 'Yeniden Üretilebilirlik Çağı' olarak adlandırdığı modern dönemde küresel kültürü yönlendiren teknolojik araçların yaratmış olduğu disiplinler arası düşünsel alan, sanatçılarındaki bulunduğu tüm bir toplumu kaplamaktadır. Modernden Postmoderne gelişen teknik araçlar artık bilgi çağı araçlarına (internet, video vd.) doğru hız kesmeden evrilmeye ve tüm toplumsal yaşam üzerinde hâkim olmaya devam etmektedir. Dolayısıyla postmodern sanatın doğasında yeniden üretme eylemi vardır. "Sanat işi artık varılan bir nokta değil, sonsuz katkı zincirinin yalnızca bir anıdır" (Bourriaud, 2018a, s.32).

Disiplinlerarasılığın getirisi olarak, sanatın anlamı kadar sanatçının ve izleyicinin de işlevi değişmektedir. Geçmişten günümüze bir tartışma olarak 'yapılmayan bir şey kalmadı' demek, sanat yapıtını biriciklik, özerklik ya da orijinalite üzerinden değerlendirmek güncelliğini yitirmiştir. Bunun yerine sanatçı, sanatsal alanı; göstergelerle dolu bilgi hazineleri, metamorfoza uğratacak, manipüle edilecek araçlardan oluşan stoklar olarak görür. Bu anlamda, formları yaratan olmaktan öte onları yeniden kurgulamaktadır. Bourriaud bu sanatçı profilini programcı ve Dj'lere benzetir. Böylelikle güncel sanatta

tüketimin ve üretimin sınırları erir, gündelik formlara ve kültürel imajlara yüklenen yeni işlevler, tüketirken üretme eylemine dönüşür. Sanatçı, Duchamp vari bir tavırla tüketicilerden oluşan edilgen kültürden sıyrılarak tüketirken üreten, etken bir profil izler.

Postmodern sanat geçmişle bugünü birleştirirken modernizmin kapalı dizge anlayışının yerine çok okumalı şeffaf bir alan sunar. Bu ortamda çağdaş sanatçı bilinçli bir tavır olarak sanat üretiminde alıntılama bir araç olarak kullanılmaktan çekinmez. Bu durum aynı zamanda kavramsal sanatın varoluşunda bulunan nesneden öte düşünceye verilen önceliğin bir yansımasıdır. İzleyici de benzer bir biçimde 'önceden bilinenler' üzerinden kurgulanan 'yeni olanı' alımlama konusunda daha etkin bir düşünsel sürece maruz bırakılmıştır.

Başlangıçta yazınsal eleştiri alanında, bir metnin içinde başka metinlerden alıntılar bulundurma durumunu 1979 yılında Julia Kristeva, 'metinlerarasılık' kavramıyla tanımlamıştır. Zaman içinde bir terim olarak metinlerarasılık, yazınsal alanın dışına çıkarak 'göstergelerarasılık' terimi ile farklı sanat biçimleri arasındaki alışverişleri tanımlamak için kullanılmaya başlanmıştır. Bu genel tanımın yanı sıra, aynı sanat türüne ait olan alışverişler için ise sinemalararasılık, resimlerarasılık vd. gibi özerk tanımlamalar literatüre kazandırılmıştır. Her biri başlı başına bir inceleme konusu olarak bırakılmış, varoluşlarında bulunan yeniden üretime odaklanılmıştır.

Uzun bir zamandır günlük kültürel deneyimlerimiz Postmodern teorinin önemli ismi Fredric Jameson'a göre birçok açıdan şizofreniyle benzerlik göstermektedir. İçinde bulunduğumuz çağda, teknolojik imkanlarla geçmiş ve gelecek iç içe geçerek zaman algısı yitirilmekte ve birey, birbirinden bağımsız milyonlarca yazılı ve görsel içeriğe maruz kalmaktadır. Böyle bir dünyada tüm yaşamı kuşatan kaotik nesnelere, iç içe geçmiş girift görüntülerden, dayatılmış anlam kümelerinden, imajlar yığından nasıl bir tekillik ve yeni bir anlam üretilebilir, üretilmek zorunda mıdır?

Bu düşüncelerden yola çıkarak kendime yönelttiğim ve cevabını aradığım ilk soru kendimin neden yeniden üretmek istediğiydi. Öncelikle mesleğim gereği sıklıkla iletişime girdiğim geçmişe ait yapıtları salt tüketimden kurtarmak çalışmalarımın çıkış noktasını

oluşturmuştur. Fiziksel görme yeteneğinin yanı sıra duyuşal görü kabiliyeti ile var olan sanatçı; yaşıamın tüm absürt, grotesk ve çelişkili durumlarını kendi yarattığı kurgusal bir alanda temellük ederek, öykünerek, ironi ve parodiden faydalanarak sanatına dahil eder. Bu anlamda önceden bilinenler ile kendi bilincim arasında hikayeler yaratma, yeni anlamlar ve sorular oluşturmak amacıyla yeniden üretme eylemi bilinçli çıkılan bir yolculuk olarak görülebilir.

Uygulama çalışmaları kolaj tekniğıyle üretilmiş *Kurmaca Hikayeler* serisinden oluşmaktadır. Seri öz olarak, sanat tarihinden, internet ortamından çekilmiş imajların yeni anlatılar için derlenmesinden oluşur. Dijital ortamda kurgulanan çalışmalar biçimsel bir tercih olarak kes yapıştır kolaja dönüştürülerek tiyatro sahnelerini anımsatır. Tiyatro sahneleri kısıtlı alanlardır ve çeşitli fon ve araçlarla belirli bir mekân hissi yaratılmaya çalışılır. Bu açıdan kolaj tekniğıyle üretilmiş çalışmalarda alıntılanan parçalar, aralarında belirli mesafeler oluşturularak kurgulanmıştır. Bilindiğı üzere tiyatro sahneleri beyaz ekran gibi yoğun ve hareketli de değildir. Tıpkı orta çağ resimlerinde olduğu gibi sadece hikâyeye hizmet edecek nesnelere yalın bir anlatım tercih edilmektedir. Çalışmaların biçimsel karşılığını bu anlayış oluşturmaktadır. Kolaj tekniğı doğası gereğı yeniden üretir. Yeniden üretime girmiş olan alıntılar anlamsal ve biçimsel değışime maruz bırakılarak alıntılanma nedenleri üzerinden kuramsal çerçeveye hizmet etmektedir.

1. BÖLÜM: POSTMODERNİN YENİDEN ÜRETİM GERÇEKLİĞİ

1.1. Postmodern Kültür

Sanatın da bir parçası olduğu kültür; sanayileşmenin getirisi olarak modern dönemden, sanayi sonrası/endüstri çağı olarak tanımlanan postmodern döneme kadar artan bir ivmeyle tekniğin/teknolojinin egemenliğinde, kapitalizmin bünyesinde endüstrileşme durumunu sürdürmektedir. Postmodernist kuramcılardan Fredric Jameson postmodernizmi direk olarak teknolojik gelişmelerle bağdaştırmıştır. Gere'ye göre "bu onun 'geç kapitalizm' dediği düzenin kültürel etkilerinin anlaşılabilirliği bir çerçeve sunmaktadır" (Gere, 2018, s. 162).

II. Dünya Savaşı sonrası mevcut ruh halinden bir kaçış olarak yoğun bir şekilde tüketime yönelmiş, bu yönelim kitle iletişim araçları aracılığıyla sürekli canlı tutulmuştur. Dinamiğini o zamanlarda kazanan tüketim metalarına olan ilgi, bunları destekleyen iletişim araçları ve kitlesel üretime olanak sağlayan endüstri, 'kitle kültürü' kavramının doğmasına yol açmıştır.

Bu açıdan özellikle 1950 sonrası kültürün ve sanatın sanayiyle olan bağı yoğun bir inceleme konusu olmuştur. *Kitle Kültürü* üzerine; Adorno 'Kültür Endüstrisi', Debord 'Gösteri Toplumu', Baudrillard 'Simülasyon' tanımlamalarıyla önde gelen isimlerdir. Benjamin ise kitle kültürü kavramına sanat ve sanatçının değişen doğası üzerinden yaklaşır. Her dört isimde benzer ve farklılıklarıyla kapitalizmin; kültürü ve dolayısıyla sanatı, özerk alanından kopardığını ve yönetilen, tüketilen ve tekrar üretilen bir sürecin parçasına dönüştürdüklerini öne sürer. Bu durumu Adorno, sanatın 'kiteselleşmesi', Benjamin ise 'demokratikleşmesi' olarak görür. Debord ve Baudrillard için daha çok durum kabulü söz konusu olmakla birlikte günün sanat pratiklerinin eleştirel bir yapıya hizmet etmesi gerektiğini düşünürler.

1.1.1. 'Kültür Endüstrisi' Theodor W. Adorno

Theodor Adorno, kültür endüstrisi kavramını ilk kez Horkheimer ile birlikte yazdığı 'Aydınlanmanın Diyalektiği' kitabında kullanmıştır. Kavramı hangi amaçla kullanmaya karar verdiklerini şu şekilde ifade eder (Adorno, 2013, s. 109):

Müsveddelerimizde kitle kültüründen söz ediliyordu. Burada, kitlenin içinden adeta kendiliğinden yükselen bir kültür, halk sanatının günümüzdeki biçimi söz konusuymuş gibi, konuyu savunanların hoşuna gidecek bir yorumu en baştan olanaksızlaştırmak için 'kitle kültürü' ifadesini 'kültür endüstrisi' ile değiştirdik. Kültür endüstrisi öyle bir kültürden son derece farklıdır. Kültür endüstrisi bildik şeyleri yeni bir nitelikte birleştirir. Tüm dallarda, kitleler tarafından tüketilmeye uygun olan ve bu tüketimi büyük ölçüde belirleyen ürünler, az çok planlı bir biçimde üretilir. Tek tek dallar, yapıları açısından birbirine benzer ya da en azından iç içe geçer. Adeta boşluk bırakmayan bir sistem oluştururlar.

Bu tanımda, kültürün metalaşarak üretim bandının bir parçası haline geldiği ve bu duruma kitlelerin etkisinin düşünülenden çok daha az olduğu vurgusu yatmaktadır. Kültür endüstrisi, yöneldiği milyonların bilinç düzeyi üzerinde spekülasyon yapar. Bu durumda kitleler birincil değil ikincildirler. Adorno'ya göre, "Müşteri, kültür endüstrisinin inandırmak istediği gibi, kral değildir; kültür endüstrisinin öznesi değil, nesnesidir" (Adorno, 2013, s. 110). Adorno, "Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma" metninde şöyle der:

Burjuvanın yaşamı iş ile özel hayat, özel hayatı gösteriş ile mahremiyet, mahremiyeti de evliliğin asık suratlı birlikteliği ile yalnızlığın, yani kendisinden ve herkesten kopuk olmanın acı tesellisi arasında gidip gelir. (...) Kültür endüstrisinin bireyselliği bu kadar başarılı biçimde istediği gibi kullanabilmesinin başlıca nedeni, toplumun bu kırılğan doğasının öteden beri onun içinde yeniden üretiliyor olmasıdır (Adorno, 2013: 92, 93).

Kültür endüstrisinde ürünler, belirli bir görüşü benimsetir ve şartlar. Bu ürünler toplum tarafından benimsenirken aslında bir yaşam biçimi de benimsenmiş olur. Bu açıdan ileri sanayi kültürü bir önceki kültürden daha ideolojiktir; çünkü ideoloji üretim sürecine yerleşmiş durumdadır. Bu açıdan üretim aygıtları sanat, siyaset, felsefe gibi toplumsal sistemi bütünüyle ticaret nesnesine dönüştürür 'satar' ya da benimsetir. Marcuse'a göre 'tek boyutlu düşünce ve davranışlar' böylece biçimlenir (Marcuse, 1975, s. 27). Kültür endüstrisinin her dışavurumu, kaçınılmaz olarak, insanları bütünü onları dönüştürdüğü biçimde yeniden üretir (Adorno, 2013, s. 56).

Adorno'nun temel savlarından biri kültür endüstrisinde sanat ile eğlencenin aynı amaca, tek bir yanlış formüle hizmet ettiği'dir. Yinelemeye dayalı bu formülde; "Eğlence, özel sektör tarafından ödenen reklam sloganlarından da çok tekrarlayarak kitlelerin zihninden sildiği yüksek değerlerin yerini alır" (Adorno, 2013, s. 77). Kültür endüstrisinin hedefi müzik, sinema, edebiyat, resim gibi her tür sanatsal faaliyet alanını meta olarak üretmektir. Adorno bu durumu şöyle ifade eder (Adorno, 2013, s. 56): "Yeni olan şey, sanatın metalaşması değildir: bu yeniliğin ilgi çekici yönü, sanatın ne olduğunu günümüzde hevesle itiraf etmesi ve kendi özerkliğinden vazgeçip tüketim mallarının arasındaki yerini gururla almasıdır".

Bu açıdan bakıldığında Andy Warhol, süreci kabul etmesinin yanı sıra sürecin kendisine dâhil olması açısından temsili bir örnektir. Warhol'un eserleri özgün bir sanat yaratısı sürecinden geçmez, endüstriyel araçlar aracılığıyla oluşturulur. Fakat izleyiciyi eleştirel anlamda tepki vermeye itmesi ve durum kabulü, Warhol'u düşüncede özgün kılar. Baudrillard, Warhol için şu sözleri söyler (Baudrillard, 1998, s. 98):

Warhol, düşsel niteliğini dışlamak ve katıksız bir görsel ürüne dönüştürmek için herhangi bir görüntüden yola çıkar. Video görüntüsü, bilimsel görüntü, bireşim görüntüsü üzerinde çalışanlar bunun tam tersini yaparlar. Onu sanat yapıtına dönüştürmek için hammaddeyi ve makineyi kullanırlar. Warhol'ansa kendisi bir makinedir. Gerçek mekanik değişim, onda gerçekleşmiştir. Başkaları, yanılısmayı gerçekleştirmek için tekniği kullanır. Warhol bize, bugün resmin yanılısamasından çok daha üstün olan tekniğin katıksız yanılısamasını – temel yanılısama olarak tekniği – sunar.

Adorno, kapitalist kültürün sanatına, dolayısıyla sanatın teknik araçlarla olan bağına karşı tepkilidir. Kitleleşmenin sanat gibi duyuşsal bir alana ulaşmış olmasındaki tehlikeleri ön görür. Fakat Adorno' nun temel bir savı, sanatın tikele, genel içinde sınırlı da olsa belirli bir özerklik sağlayabileceğidir. "İçinde ağır basan yan olarak yanılış barındıran ve bütününde yanılış olan genel içinde tikelin yaşam umudu, kendisinin özerkliğine bağlıdır" (Dellaloğlu, 2018, s. 28). Sanat, insanın 'yanılış bütün' e karşı en güçlü olduğu alandır. Bu açıdan Adorno, sanatın kültür endüstrisine direnebileceğine dair tinsel inancını korur. "Kitleleri manipüle etme çabasındaki kültür endüstrisinin ideolojisi, kontrol etmek istediği toplum gibi kendisiyle çelişir hale gelir" (Dellaloğlu, 2018, s. 108). Bir başka ifadeyle söylemek gerekirse, endüstrileşen kültür kendi ideolojisine karşı kendi panzehrini de içinde barındırır.

1.1.2. 'Teknik Olarak Yeniden-Üretilirlik Çağında Sanat Yapıtı' Walter Benjamin

Benjamin kitle kültürü tartışmalarına kapitalist toplumlarda gelişen yeniden üretim araçlarının sanat ve sanatçının doğası üzerinde yarattığı değişimler üzerinden yaklaşmıştır. Bu yaklaşımına 1935 yılında, bugünün sanat tartışmalarını zamanından önce gördüğü "Teknik olarak Yeniden-Üretilirlik Çağında Sanat Yapıtı" adlı denemesinde değinir.

Benjamin'e göre geçmiş sanat eserlerinin kendine has bir 'aura'sı vardır. O'na göre, 'aura'lı sanat yapıtının 'şimdi' ve 'buradalığı', yapıtın 'sahicilik' kavramının temelinde yatar (Benjamin, 2015, s. 13). Bu açıdan aura ile kastedilen şey, kolay ulaşılabilir olmaması yani uzaklığıdır. Örneğin; Michelangelo'nun David'i, Leonardo'nun Mona Lisa'sı dünyada tek ve biriciktir. Onlara ulaşabilmek belirli bir zamanda belirli bir yerde olmayı gerektirir.

Teknik araçların yeniden üretime kazandırdığı olanaklar sayesinde geçmişe ait bir yapıt artık her an her yerde olabilmekte, yakınlaşmaktadır. Yeniden üretilmiş olanda artık 'aura'dan söz edilemez. Çünkü yapıtın çoğaltılmasıyla birlikte, onun bir defaya özgü varlığının yerine, kitlesel varlığı konulmuştur. Bu durumda yeniden üretilmiş olan, alıcının elinde gündelik yaşama dahil edilmiş, kitleselleşmiştir. Bu durum, 'geleneğin parçalanışına ve insanlığın yenilenişine' yol açar (Benjamin, 2015, s. 16).

Aslında bir sanat yapıtı, ilkesel olarak, daima yeniden-üretilebilir olmuştur (Benjamin, 2015, s. 11). Fakat günümüzde bir sanat yapıtının teknik olarak yeniden üretimi yeni bir olgu olarak düşünülmelidir. Sanat alanında yeniden üretim tahta baskıyla başlamış, bakır baskı ve gravür ile devam etmiştir. Bu tekniklere 19. yüzyılın başlarında taş baskı (litografi) eklenir. Taş baskının oyma işlemi yerine çizme işlemi aracılığıyla oluşturulması üretim sürecini hızlandırır.

Fakat bu hız çok kısa süre sonra ortaya çıkan fotoğraf ile bambaşka bir boyuta ulaşır. Bu boyut sanatçının ve sanat eserinin konumunu değiştirecek niteliktedir; "Fotoğraf, ilk kez olarak, insan elini yeniden üretim sürecindeki en mühim sanatsal görevlerinden – artık göze devredilmiş olan görevlerden- özgür kılmıştır" (Benjamin, 2015, s. 12). Bu durum sanatçıların zamanla yeniden üretime olanak sağlayan araçları benimsemelerine neden olmuştur. Benjamin'e göre; 20. yüzyılın başında teknik araçlarla oluşturulan yeniden üretim, geçmişin bütün sanat yapıtlarını kapsamına aldıktan sonra kendine sanat yöntemleri arasında bağımsız bir yer sağlayabilecek düzeye ulaşmıştır (Benjamin, 2019, s. 53).

Benjamin'e göre sanat yapıtının aurası, gelenek bağlamıyla iç içe olmasından kaynaklanır. "En eski sanat yapıtları, önce büyüsel, sonra dinsel nitelik taşıyan ritüellerde kullanılmak üzere yapılmıştır" (Benjamin, 2015, s. 20). Benjamin, yeniden üretim araçlarının ortaya çıkmasının, 'sanat yapıtının ritüele olan parazit bağımlılığından' kurtardığını söyler. Bu durumu devrimci bir hareket olarak yorumlar ve ilk yeniden üretim araçlarından biri olan fotoğrafın sosyalizmle aynı vakitlerde ortaya çıkması durumunu vurgular.

Benjamin'e göre; "sinema, sanatsal niteliği tamamıyla yeniden üretilebilirliğe göre belirlenen ilk sanat formudur" (Benjamin, 2015, s. 28). Sinemanın yakın plan uygulaması tanıdık nesnelere saklı ayrıntıları vurgulayarak izleyiciye aslında geniş bir eylem alanı sunar. Örneğin bir kaşığı ele almak eylemine aşınayızdır. Fakat elin kaşığa değmesine kadar geçen sürede gerçekte neler olup bittiğine dair ya da bu anın farklı ruh halleriyle nasıl değişebileceğine dair bilgimiz sınırlıdır. Kamera bu noktada devreye girerek sekans keserek, ayırarak, nesneyi küçültüp büyütürken belirli müdahalelerde bulunur. Bu anlamda gözün gördüğü ile kameranın gösterdiği yapısal olarak farklıdır. Bu farklılık "her şeyden çok, insanın bilinciyle haberdar edilen bir alanın, bilinçaltıyla haberdar edilen alanı açığa vurması anlamına gelmektedir" (Benjamin, 2015, s. 49).

Bürger'e göre Benjamin, insanlığın algılama biçimindeki değişiklikleri yeniden üretim tekniklerine bağlarken aynı zamanda bu değişimi 'sanatçının niyetine' de dayandırmıştır. Benjamin, Dadaistlerin sinemanın keşfinden önce resim sanatının araçlarını sinemaninkine benzer efektler yaratarak eserleri 'tefekkür konusu' olmaktan kurtarma çabalarını hatırlatır. Bu anlamda "sanatın genel doğasındaki değişim, artık teknolojik yeniliklerin sonucu değil, yeni bir sanatçı kuşağının bilinçli davranışı dolayımında gerçekleşmiştir" (Bürger, 2017, s. 70).

1.1.3. 'Gösteri Toplumu' Guy Debord

Debord kitle kültürü kavramına 'Gösteri toplumu' eleştirisiyle yaklaşır. Kapitalistleşmenin bir sonucu olarak gösteri, modern üretim koşullarının hakimiyetindeki toplumlarda yaşanmış olan her şeyin yerini alan bir temsil halidir. Bu anlamda kapitalist düzen, bireyleri kendi sistemi içerisinde etkisiz hale getirerek, sistemin kesintiye uğramaması için onları pasifleştirmiştir.

Debord'ın gösteri toplumu kavramı Jean Baudrillard'ın tanımladığı hiper-gerçekliğe işaret eder. Gösteri toplumunda, toplumsal ilişkiler bir gösteri olarak yeniden üretilirken imajları kullanır. Fakat gösteri "bir imajlar toplamı değil, kişiler arasında var olan ve imajların dolayımından geçen bir toplumsal ilişki" olarak okunur (Debord, 2010, s. 36). Bu yeni toplumsal ilişkiler somutlaşmış ve nesneleşmiş bir dünya görüntüsü sunar. Bu yeni dünya

görüntüsü, ayrı bir sahte-dünya olarak özerkleşmiştir. Debord, gösterinin gerçek dünya ile olan bağına dair şunları söyler (Debord, 2010, s. 37):

Kendi bütünlüğü içinde ele alındığında gösteri, mevcut üretim tarzının hem sonucu hem de tasarısıdır. Gerçek dünyaya bir eklenti, ona ilave edilen bir süs değildir. O, gerçek toplumun gerçek dışılığının can alıcı noktasıdır. Gerek enformasyon ya da propaganda gerekse reklam ya da doğrudan eğlence tüketimi biçiminde olsun bütün özel biçimleriyle gösteri, toplumsal olarak hâkim olan yaşamın mevcut *modelini* oluşturmaktadır. O, üretimde önceden yapılmış seçimin her alanda onaylanması ve bunun sonucu olan tüketimdir.

Bu anlamda imajlar gerçekliğe paralel bir yanılsama ağıdır. Toplumsal ilişkileri saran bir yanılsamadır. Bu yanılsama toplumsal ilişkilerin yabancılaşmış niteliğine dayanır. Yabancılaşma insanlar arası ilişkilerin kopması anlamını taşıırken, gösteri yeni bir ilişki ağı ile birleştirir. Gösteriyi oluşturan imajlar toplum üzerinde bir hipnoz haline yol açar. Öyle ki gösteri; “uyuma arzusundan başka bir şey ifade etmeyen, zincire vurulmuş modern toplumun gördüğü kötü düştür. Gösteri bu uykunun bekçisidir” (Debord, 2010, s. 42).

Debord, Adorno gibi bu kötü düşün nedenin imajlar değil, kapitalist düzen olduğunu belirtir. Debord’a göre, modern iktisadi üretim diktatördür. “Diktatörün başarısı, metanın toplumsal yaşamı tümüyle işgal etmeyi başardığı gösteriyle ortaya çıkar” (Debord, 2010, s. 52).

Gösteri metalarının oluşumu, modern toplumları *bayağılaşmaya* götür. Bu bayağılaşmanın somut hallerinden biri *ünlü kişidir*. Ünlü kişi “olası bir rolün imajını kendinde toplayarak” ve “görünüşte yaşanmış olanda” uzmanlaşır. “Ünlü kişi, fiilen yaşanmış olan üretken uzmanlaşmalardaki parçalanmayı telafi etmek zorunda olan derinliksiz ve görünür yaşamla özdeşleşme nesnesidir” (Debord, 2010, s. 62). Ünlü kişi gibi “gösteride büyüleyici olan nesne, tüketicisinin ve bütün diğer tüketicilerin evine girer girmez bayağılaşır” (Debord, 2010, s. 68). Kültürün metalaştığı toplumlarda bu durum sorun değildir. Çünkü sistem hali hazırda bir yenisini sürmüştür. Ve bu yeni olan, bir önceki gibi tanınmayı ve tüketilmeyi beklemektedir.

Debord bu döngüyü kırmanın ‘gösteriyi terk etme’ durumuyla gerçekleşebileceğini savunur. Gösteriyi terk etme durumu protest bir eylemdir. Debord bu eylemi “bugünün ve geçmişin sanat ürünlerinin, daha üstün bir ortamın inşasında kaynaştırılması; daha temel bir

anlamda, eski kültür alanları içerisindeki propaganda yöntemi” olarak ‘détournement’ kavramında bulur (Artun, 2015, s. 313). Sanatın kendini gösteriden kurtarması ancak gösteriyi olumsuzlama ile mümkün olacaktır. “İçeriği bakımından eleştirel olan bu tür sanat, bizatihi formu bakımından kendini de eleştiriye tabi tutmak zorundadır” (Artun, 2015, s. 342).

1.1.4. ‘Simülakr’ Jean Baudrillard

Baudrillard, 1970’li yıllarda teknolojinin; politika, ekonomi, kültür, sanat ve gündelik hayatın yapısını tamamen değiştirdiğini vurgular. Teknolojik araçlar aracılığıyla yaratılan görüntüler algısal olarak benimsetilir, meta olarak tüketilir. Bu noktada Baudrillard tüketim toplumu ve kitle kültürü tartışmasını ‘simülakr’ kavramına dayandırır.

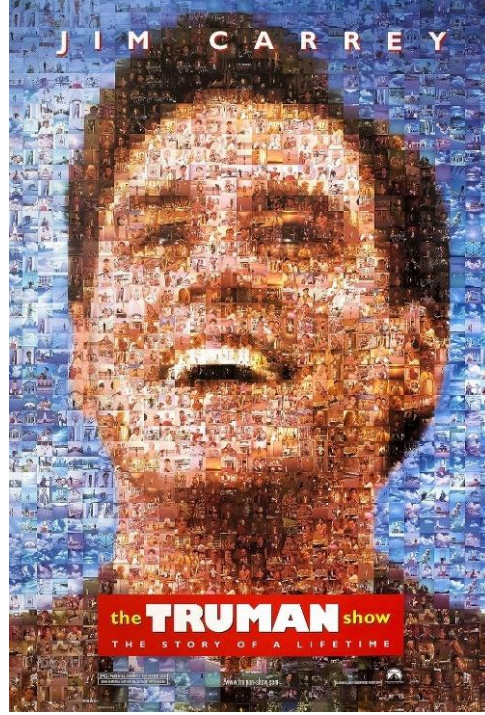
Bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm olarak simülakrlar; gerçeğin tüm göstergelerine sahip, gerçeğin sahte bir sunumu olan ‘simülasyon evreni’ oluşturur. Baudrillard simülasyonu “bir köken ya da gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilen bir hipergerçeklik” olarak tanımlar (Baudrillard, 2017, s. 13, 14). Anlaşılacağı üzere Baudrillard’ın vurgusu, algı inşası olarak gördüğü gerçeklik kavramı üzerinedir.

Baudrillard’a göre “modern dünyamızın özü reklamcılıktır” (Baudrillard, 2018, s. 39). Bireyler reklamlar aracılığıyla sürekli tüketmeleri için önerilen meta nesnelere tarafından kuşatılır. Kapitalist toplumlarda tüketim bir var olma biçimidir ve bunu sağlayan medyalar aracılığıyla nesnelere yüklenen anlam kümeleridir. Baudrillard “bir ürünü, ürün olarak tüketmek, onun reklamlar aracılığıyla verilmiş anlamını da tüketmek demektir” der (Kulak, 2016, s. 40). Örneğin bir araba satın alırken, o arabaya yüklenmiş olan anlamları da satın alır, aynı özelliklere sahip olduğumuzu düşünürüz.

Simülakr olarak bu anlam kümeleri tüm bir yaşam üzerinde etkilidir. Baudrillard mükemmel bir simülakr olarak Disneyland örneğini verir. Disneyland içindeki çizgi kahramanlara yüklenmiş anlamlarla birlikte Amerika’nın minyatürleştirilmiş toplumsal bir mikrokozmosuna benzer. Bu dünyanın kurgu olduğu bilinir. Fakat içine giren ziyaretçi orada bulunduğu süre boyunca bu evrenin bir parçası olduğunu düşünür, kurallarına uyar. “Oysaki Disneyland ‘gerçek’ ülkenin, ‘gerçek’ Amerika’nın bir Disneyland’a benzediğini gizlemekten

başka bir şey değildir. Bu durum sıradan gündelik yaşantısının bir hapisaneyi andırmadığını gizlemeye çalışan toplumsal bir yapının hapisaneler inşa etmesine benzemektedir” (Baudrillard, 2017, s. 29).

Baudrillard için kitle iletişim araçları, simülasyon evreninin yaratılması ve sürdürülmesinde oldukça önemli bir konumdadır. 1998 yapımı film ‘The Truman Show’, televizyon ve reklamlar aracılığıyla beslenen kitle kültürünün gerçek sanığımız yaşamlarımızı nasıl hiper gerçek bir konuma dönüştürdüğünü tanımlayan simülark kavramından yola çıkar. Filmin konusu, 30 yıldır süren bir realite programıdır. Program içinde Truman Burbank adlı ana karakter dışında herkes programın bir parçasıdır. Truman bu programda doğmuş, eşi, işi, ailesi ve komşularıyla birlikte bir adada sorunsuz bir yaşam sürdürdüğünü sanmaktadır. Çevresindeki her şey ve tüm bildikleri kitle iletişim araçları ile üretilmekte ve izleyicinin satın alması için açık vitrin olarak sunulmaktadır. Bu durum bir gün ölmüş babasını gördüğünü sanması ve gördüğü kişinin peşine düşmesiyle çözülür. Truman, aslında büyük bir stüdyo olan adada gökyüzü sandığı alana ulaşır ve dekorların ötesini görür, varoluşunun bir meta olarak sunulduğunu anlar. İzleyici olarak bizler için bu durum mutlu sondur ve Truman artık özgürdür. Ama asıl düşünülmesi gereken konuda budur. Gerçekten özgür olabilecek midir? Sonrası düşünüldüğünde, karakter, içinden çıktığı programı ve benzer birçoğunu tüketen insanların arasına karışacaktır. Belki kendisi de içine karışacağı kitle kültürü toplumuna ayak uydurup, onlardan biri olacaktır. Hatta yaşamın gerçekleri karşısında kaçtığı simülasyon yaşamının özlemini duyması da muhtemeldir.



Görsel 1. Peter Weir, Truman Show, 1998 (Film). Erişim: 25.20.22, imdb.com

Baudrillard'a göre; "Çağımızdaki temel hastalığın adı: gerçeğin üretimi ve yeniden üretimi denilen şeydir. Uzun yıllardan bu yana toplumun hiç durmadan üretip, yeniden can vermeye çalıştığı şey, işte o elinden kaçırmış olduğu gerçektir. İşte bu yüzden 'maddi' üretimin bizzat kendisi günümüzde hipergerçek bir şeye dönüşmüştür" (Baudrillard, 2017, s. 43). Böyle bir ortamda özne; yöneten, düşünen, dünyanın eleştirisini yapabilen bir konumda değildir. Artık öznenin yerini nesne almıştır. Baudrillard bu durumun ironisini şöyle belirtir (Baudrillard, 2018, s. 38):

Öznenin eleştirel işlevinin ardından nesnenin ironik işlevi geldi; artık öznel olmayan, nesnel ironi. Ürünler, yapıntılar, göstergeler, metalar, şeyler, imal edildikleri anda ve bizatihi varoluşlarıyla, yapay ve ironik bir işlev görürler. Ironiyi gerçek dünyaya yansıtmaya gerek kalmamıştır, dünyaya kendi ikizinin imgesini sunacak dışardan bir aynaya ihtiyaç yoktur.

Böylesine bir dünyada sanat nasıl bir konumdadır? Baudrillard'ın sanata yüklediği anlama göre, sanat; sosyolojik, toplumsal, tarihsel ve siyasi bir tanıktır. Dünyanın ne hale geldiğini, sanal ilişkileri de dahil ne hale geleceğini yansıtan bir ayna olduğunda ancak işlevseldir. Fakat Baudrillard sanatın bir tür zihinsel iktidar meselesine dönüştüğünü düşünür. "Sanat, dünyayı aşma istenciyle, şeylere istisnai, yüce bir form verme istenciyle iddialı bir şeye dönüştürülmüştür" (Baudrillard, 2018, s. 70). Bu düşüncesine rağmen sanatın öldüğüne, sanat diye bir şey kalmadığına dair bir inanç taşımaz. Baudrillard'a göre "Sanat, artık sanat

namına bir şey kalmadığı için ölmez, çok fazla sanat olduğu için ölür” (Baudrillard, 2018, s. 71). Bu açıdan sanat, içinde var olduğu kültürün ve tüm toplumsal yapılanmaların gerçek doğasını yansıtabildiği, ayak uydurabildiği ölçüde vardır.

1.2. Tüketirken Üretmek

Sanat ve toplum, Dellaloğlu'nun betimlediği gibi “birbirlerinin anahtarı”dır (Dellaloğlu, 2018, s. 11). Bu açıdan toplum bilimi olan sosyolojinin, kültürün en belirleyici formu olan sanata dair incelemeleri “Kültürel Araştırmalar” olarak Frankfurt Okulu düşünürlerinden itibaren yoğun olarak devam etmektedir. Okulun önde gelenlerinden Adorno yanı sıra Benjamin, Debord ve Baudrillard gibi isimlerin kapitalist kültüre dair yorumlarına yer verilmişti. Ortak noktaları ise artık kültürün de sanayinin bir dalı konumuna gelmiş olmasıydı.

Guy Debord 1960 tarihli Sitüasyonist Manifesto'sunda kapitalist kültüre (gösteri toplumu) karşı, sanatı siyasetle birleştiren radikal bir eylem alanı olarak 'sitüasyonist' hareketi önerir:

Müşkülpesent sanata karşı, kullanılabilen tüm unsurlar üzerinde her anı kapsayan küresel bir pratik olacaktır. Doğal olarak, bu da anonim haldeki kolektif bir üretime meyledecektir. Tek yönlü sanata karşı, Sitüasyonist kültür bir diyalog ve etkileşim sanatı olacaktır. (...) Daha üst bir seviyede herkes birer sanatçı, yani yeniliğin doğrusal kriterlerinin süratli dağılışıyla bütünsel kültür yaratımının ayrılmaz bir üretici-tüketicisi olacaktır. Bir diğer deyişle herkes, -ardışık değil, eşzamanlı bir biçimde- çok boyutlu bir eğilim, deneyim veya farklı ve radikal 'ekoller' patlamasıyla birer Sitüasyonist olacaktır” (Danchev, 2017, s. 354).

Bu noktada sitüasyonist anlayışın içinde bir propaganda yöntemi olarak, kültürel formları kullanmak anlamındaki détournement (saptırma) kavramı karşımıza çıkar. Fransızca bir terim olarak çalma, kendine mal etme anlamlarını da taşıyan détournement, kapitalist sanata karşı eleştirel bir eylemdir. Bu eylem içindeki sitüasyonistler geçmişe ait olandan sınırsızca yararlanabilir. Herhangi bir yerden alınan formlar yeni bir kombinasyona hizmet edebilir. Debord'un dediği gibi “Kişiler 'alıntı'ların körü körüne kopya edilerek korunmasını ahmıklara bırakarak herhangi uygun bir biçimde bu parçaların anlamlarını değiştirebilir” (Bourriaud, 2018a, s. 56). Saptırmanın amacı materyalleri ya da teknik üretim araçlarını eleştirmek değil, materyaller ve araçlar aracılığıyla her şey üzerinde eleştiri alanı yaratabilmektir.

Günümüz sanat eleştirmenlerinden ve aynı zamanda birçok sayıda sergi ve bienalin küratörlüğünü yapan Nicolas Bourriaud, özellikle Debord ve Benjamin'e atıflarıyla, 1998

yılında 'İlişkisel Estetik', 2002 yılında ise devamı niteliğindeki 'Postprodüksiyon' kitaplarını yayımlar. Bourriaud'a göre; "Sanatsal etkinlik, formları, tarzı ve işlevleri değişmez bir öze değil, çağlara ve toplumsal içeriklere göre evrilen bir oyundur. Eleştirmenin görevi, sanatsal etkinliği şimdiki zamanda incelemektir" (Bourriaud, 2018b, s. 17).

Modrenizmden günümüze artarak ilerleyen teknik üretim araçların tüm toplumsal yaşam üzerindeki egemenliği uzun bir zamandır yeniden üretim tekniği döneminde olduğumuzu gösterir. Böylesi bir dönemde yalnızca sanat eseri değil tüm toplum aurasından uzaklaşmıştır. Kültür ve sanatta auradan kopuş, bizi başka bir döneme sürükler. Fotoğraf ve sinema gibi yeniden üretilmiş imgelerle çalışılmaya başlanması, geçmişin ve şimdinin tüm görüntülerinin kullanılabilir olması sanatı daha düşünsel ve sosyal olan bir iletişim alanına yönlendirir. Böyle bir sanatın olabilirliği "modern sanatın ortaya attığı estetik, kültürel ve siyasal amaçların kökünden sarsılmasının kanıtıdır" (Bourriaud, 2018b, s. 21).

Bourriaud, bu yeni anlayışın 'Postprodüksiyon' olduğunu söyler. Doksanlı yıllardan itibaren daha fazla sanat işi önceden var olan çalışmalardan ya da hali hazırdaki kültürel ürünlerden yola çıkılarak hazırlanmakta, yeniden üretilmekte ve yeniden sergilenmektedir. Teknik bir terim olarak postprodüksiyon, "kaydedilmiş materyale uygulanan bir dizi işlemle ilgili kullanılmaktadır: montaj, başka görsel ya da işitsel kaynakların işe dahil edilmesi, altyazılar yazmak, ses bindirmeleri ve özel efektler" olarak tanımlanır (Bourriaud, 2018a, s. 21). Türkçe'ye ise üretim sonrası olarak geçmiştir.

Modernin yerini post-modernin, kapitalizmin yerini post-kapitalizmin aldığı bir süreçte artık sanat bağlamında üretim değil üretim sonrası (postprodüksiyon) konu olmaktadır. Bourriaud bu anlamda 'post' ön ekinin bir olumsuzlama ya da aşma işareti olmadığını, daha çok yeni bir etkinlik alanına işaret ettiğini vurgular. Post ön eki ile sorgulanan işlemler, "tümüyle özentili bir duruş olacak olan imgelerin yeni imgelerini üretmek ya da her şey 'çoktan yapıldı' diye yas tutmak değil; var olan tüm temsil formları ve tüm biçimsel yapılar için kullanım protokolleri yaratmaktan oluşur" (Bourriaud, 2018a, s. 29).

Bourriaud bu açıdan şu tarz bir soru yöneltir; 'Günümüz sanatçıları tüm yaşamı kuşatan kaotik nesnelere, iç içe geçmiş girift görüntülerden, dayatılmış anlam kümelerinden,

imajlar yığından nasıl bir tekillik ve yeni bir anlam üretebilir?’ O’na göre günümüz sanatçıları sanat işini geçmişin orijinal form arayışı yerine, onu göstergelerden oluşan bir ağ olarak kullanmaya meyillidir. Böyle bir dünyada sanatçılar, artık sanatsal alanı bir müze gibi değil; “kullanılabilecek araçlarla dolu bilgi hazineleri, manipüle edilecek ve sergilenecek verilerden oluşan stoklar olarak görür” (Bourriaud, 2018a, s. 29). Bourriaud’a göre; “Bir tarz ve bir imzanın aracılığıyla kendi üzerine kapanan bir nesnenin tersine, güncel sanat, bir sanatsal önermenin sanatsal olsun ya da olmasın, başka oluşumlarla kurduğu dinamik ilişkinin, buluşmanın dışında form olmadığını göstermektedir” (Bourriaud, 2018b, s. 31).

Ali Akay, Bourriaud’un ‘Postprodüksiyon’ kitabının önsözünde postprodüksiyonu sitüasyonist bir pratiği yani saptırma eylemini ortaya çıkaran bir kendine mal etme durumu olarak tanımlar. Bu durum için örneği Duchamp’tır. “Nasıl ki, Duchamp sosyal olanı, kapitalist üretim biçiminin özgüllüğü içinde, olanın gelişini sanat alanına taşıdıysa, bugün de sanat kendisini üretimin sosyal alanına doğru taşımaktadır” (Bourriaud, 2018a, s. 12).

Duchamp’dan Andy Warhol’a, Robert Rauschenberg’den Rirkrit Tiravanija’ya kadar nice sanatçı geçmişten günümüze gündelik yaşamdaki formlar ve kültürel nesnelere çalışarak onlara işlevsellik kazandırmaktadır. “Sanat, davranışlar ve kendi içinde potansiyeller barındıran yeniden kullanımlar üreterek, tecimsel mal ve tüketicilerden oluşan edilgen kültürle savaşır” (Bourriaud, 2018a, s. 33). Bu anlamda sanatçı Duchamp vari bir tavırla salt tüketici kimliğinden uzaklaşır, tüketirken üreten etken bir kimliğe dönüşür.



Görsel 2. Rirkrit Tiravanija, 2017 (Korku Ruhu Yiyor/New York Post, Salı, 24 Ocak 2017)

Bourriaud için hazır ve ödünç alınmış nesnelere çalışan çağdaş sanatçılar üretimle tüketimi eşitlemektedir. Çünkü zaten var olan bir şeyi kullanıyorlar (tüketim) ama amacını değiştiriyorlar (üretim). “Bir nesneyi kullanmak, zorunlu bir biçimde onu yorumlamaktır” (Bourriaud, 2018a, s. 39). Bu algıyı benimsemiş sanatçılar için her bir alıntı nesne, yeni sözcelerin eklemlenebileceği aracı bir maddeye dönüşür. “Sanat işi artık varılan bir nokta değil, sonsuz katkı zincirinin yalnızca bir anıdır” (Bourriaud, 2018a, s. 32).

1.3. Postmodernin Sanat Anlayışı

‘Post’ ön ekinden de anlaşılacağı üzere postmodernizm, modern sonrasını işaret eden bir tanımdır. 1970’li yıllardan itibaren, ‘sanayi sonrası toplumu’, ‘tüketim toplumu’, ‘gösteri toplumu’ gibi tanımlamalarla anılan ve savaş sonrasını yaşayan batılı toplumların düşünce yapısındaki mevcut kırılmalara ve dönüşümlerine ilişkin çeşitli düşünceler postmodern kavramı üzerine incelemelerde bulunur.

Orkunoğlu’nun temel başlıklar biçiminde sunduğu gibi postmodern; kimine göre ‘meta-anlatılara’ inanmazlık (F. Lyotard), kimine göre ‘radikalleşmiş modernite’ (A. Giddens), kimine göre ‘geç kapitalizmin mantığıdır’ (F. Jameson). Üzerine farklı söylemlerin olması, postmodernin bir özelliği olarak değerlendirilmesini, eklektik felsefi düşüncelerin bir toplamı olarak görülmesini gerektirir. “Çünkü postmodernizm, bölünmüşlük, farklılıkların tanınması, heterojenlik üzerine kurulmuştur” (Orkunoğlu, 2007, s. 135, 136).

Postmodern, ortak noktada Aydınlanma’nın temelinde yer alan inanışları eleştiren düşünceler tarafından önerilmiş bir terim olarak karşımıza çıkar.

Modernistler Aydınlanma inançlarını rasyonalitenin ve bilimin gücünde; dilin gerçeği kavrama, nesnel ve evrensel gerçekleri ortaya çıkarma kabiliyetinde; akıl, bilim, teknoloji yardımıyla sosyal adalet ve özgürlük yolundaki olumlu ilerlemede; bireyin ve bilim, felsefe gibi farklı disiplinlerin belirleyici doğasında; bireylerin biricikliklerine dair sarsılmaz inançta muhafaza ederler (Barrett, 2015, s. 261).

Modernin eleştirisi olarak postmodern; modernistlerin dünyayı açıklamak için kullandıkları tüm bu sözü geçen ‘büyük anlatılar’ın tasfiyesini öngörürler ki postmodernizm terimine bugünkü anlamını kazandıran Jean-François Lyotard, postmoderni “*meta-anlatılara yönelik inanmazlık*” olarak tanımladığını söyler (Lyotard, 1994, s. 12). Lyotard, doğru/yanlış ayrımı yerine küçük anlatı/büyük anlatı ölçütünü benimser. O’na göre anlatılar tarih felsefesi

haline geldiklerinde kötü olurlar. Bunun sonucu olarak; “Büyük anlatılar siyasal bir programla ya da partiyle ilişkilendirilirken, küçük anlatılar yerel yaratıcılıkla ilişkilendirilirler” (Sarup, 2017, s. 207).

Birçok toplumbilimci modern ile postmodern arasında net bir kopuş olmadığını ve karşıtlıklar ilişkisi içinde değerlendirmeyi uygun bulur. Modernizm, postmodernizmin karşısında ve onun bünyesindedir. Lyotard’a göre, “Bir yapıt eğer ilkin postmodernse modern olabilir”. Böylelikle postmodernizm, amacında modernizm değil, oluşumunda modernizmdir ve oluşum durumu süreklidir (Lyotard, 1994, s. 156).

Modernin kültürel yönünü vurgulayan ‘modernizm’ terimi gibi çağdaş toplumda postmodernin kültürel alanlardaki yansımaları da ‘postmodernizm’ olarak tanımlanır. “Postmodernizm, çeşitli sanat biçimlerindeki modernist üslubu karanlığa gömerek daha eski modern biçimler üzerinde tahakküm kuran, yeni bilinç ve tecrübe biçimleri yaratan genç kapitalist toplumun kültürel egemenidir” (Best ve Kellner, 2011, s. 224).

Edebiyat teorisyeni Ihab Hassan, ‘*Orpheus’un Parçalanması: Postmodern Bir Edebiyata Doğru*’ adlı kitabında modernizm ve postmodernizmin karşıtlıklar ilişkisini bir tablo ile sunar (Aktaran Connor, 2015, s. 162, 163).

Modernizm	Postmodernizm
Romantizm/Sembolizm	Patafizik/Dadaizm
Form (birleşik, kapalı)	Antiform (ayrışık, açık)
Amaç	Oyun
Tasarım	Şans
Hiyerarşi	Anarşi
Egemenlik/Logos	Tükeniş/Sessizlik
Sanat Nesnesi/Tamamlanmış Yapıt	Süreç/Performans/Happening
Uzaklık	Katılım
Yaratım/Bütünleştirme	Yoketme/Yapıçözme
Sentez	Antitez

Mevcut olma	Mevcut olmama
Toplama	Dağıtma
Tür/Sınır	Metin/Metinlerarası
Paradigma	Sentagma
Hipotaksi	Parataksi
Metafor	Metonimi
Seçme	Birleştirme
Kök/Derinlik	Köksap/Yüzey
Yorumlama/Okuma	Yoruma Karşı/Farklı Okuma
Gösteren	Gösterilen
Okunabilirlik (Okura göre)	Yazılabilirlik (Yazara göre)
Anlatı/Büyük Tarih	Karşı-anlatı/Küçük Tarih
Ana Kod	Kişisel Lehçe
Belirti	Arzu
Jenital/Fallik	Polimorf/Androjen
Paranoya	Şizofreni
Köken/Neden	Farklılık-Farklılaşım-İz
Metafizik	İroni
Belirlenmişlik	Belirlenmemişlik
Aşkınlık	İçkinlik

Tablo 1. İhab Hassan'ın Modernizm ve Postmodernizm Karşıtlıklar İlişkisi

Hassan'ın tablosu incelendiğinde göze çarpan ilk şey tanımların farklı disiplin alanlarından alınmış olduğudur. Ayrıca modernizmi tanımlayan sol sütunun ilkeleri otoriter anlayışın egemenliğini belirlerken, sağ sütunun genel olarak özgürlükçü bir tutum sergilediği aşikardır.

Featherstone'a göre sanatlar bağlamında postmodernizmle ilintilendirilen merkezi özellikler Hassan'ın tablosunun özeti gibidir (Featherstone, 2005, s. 29, 30).

Sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırın silinişi; yüksek kültür ve kitle kültürü/popüler kültür arasındaki hiyerarşik ayrımın çöküşü; eklektizmi ve kodların harmanlaşmasını destekleyen bir üslup melezliği; parodi, pastij, ironi, oyunculuk ve kültürün yüzeysel

“derinliksizliği”nin selamlanışı; sanat üreticisinin özgünlüğünün, dehasının gözden düşüşü ve sanatın ancak yinelenmeden ibaret olabileceği varsayımı.

Teorisyenlerin postmodernizmle ilişkilendirdikleri merkezi özelliklerin sanat pratiğine yansımaları, sanatçıların tutum ve yönelimlerine etkileri ilerleyen başlıklar altında toplanmaya ve özetlenmeye çalışılmıştır. Sanatın modernden postmoderne dönüşen ilkeleri kısmen karşılaştırmalar dâhilinde incelenmiştir.

1.3.1. Sanat Nesnesinin Dönüşümü

Postmodern süreçte en belirgin dönüşüm sanat nesnesinin anlamı ve estetik değeri üzerine olmuştur. 1900’lü yıllarda kübistlerin nesnenin alışılmış yapısını bozmalarının yanı sıra gündelik nesnelere tuval düzlemine eklemeleriyle başlayan kolaj, bu dönüşümün ilk dinamiğini oluşturur. Modernitenin bir sonucu olarak görülen I ve II. Dünya Savaşları sonrası sanat ve estetiğin ölümünü ilan eden Dada hareketiyle nesnenin bilinen anlam ve değeriyle oynamak, ironi yaratımı ve eleştirel söylemler belirginlik kazanır.

Kuşkusuz bu dönüşümün öncü mimarı Duchamp ve icadı hazır-yapım (ready-made) nesnelere aittir. “Duchamp’ın akıldan çok göze hitap eden sanattan hoşlanmaması, insan ruhunu biçimlendiren makine çağının etkilerine dair bir kinizmle el ele ilerler” (Hopkins, 2004, s. 27). “Duchamp, sanatın ne olduğuna ilişkin alışılmış üretim, sunum ve değerlendirme ölçütlerine ilişkin beklentileri yerle bir ederek estetik beğeni ölçütlerinin nasıl şekillendiğini sorgulamış, sanatta retinal hazzı reddetmiş, sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden bir düşünme eylemine dönüştürmüştür” (Antmen, 2013, s. 125).

Dada’nın, Gerçeküstücülerin, Rus Avangartların, kolajdan asamblaja, montajdan fotomontaja evrilen/dönüşen sanat uygulamaları, Duchamp’ın hazır-yapım nesnelere, Rene Magritte’in imgeler ve sözcüklerle yarattığı anlam oyunları, Kosuth’un görsel algıdan, kavrama uzanan çalışmaları sanatta kavramsallaşma sürecini oluşturmuş ve nihayetinde bu yaklaşımlar 1960’lı yıllara damgasını vuran Kavramsal Sanatın öncülüğünü yapmıştır. Kavramsal sanat altında türemiş sanat uygulamaları olan video, enstalasyon, performans vd. aracılığıyla nesne artık insan bedeninden yeryüzünün kendisine kadar her şey olabilmektedir.



Görsel 3. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965.



Görsel 4. Marcel Duchamp, 3 Standart Durdurma, 1919-14.

Postmodern süreçte sanat nesnesinin bilinen anlamlarının dışına çıkılması felsefe ve sanat arasındaki bağı olabildiğince güçlendirmiştir. Lyotard'a göre;

Bugünün sanatı anlatılması, görülmesi mümkün olmayan şeyleri dile getirmek ve göstermek çabasıdır başka bir şey değildir. Duyumun olsun, anlatımın olsun sınırına gelip dayanılmıştır. O sınırın olanakları zorlanmış, her şey bir deneye dönüştürülmüştür. Postmodernin, neo avangardın taşıdığı gerçeklik budur. Yoruma sonsuz güç ve olanak kazandıran da budur ve bu nedenle felsefe, eğer yorumlama demek anlamını taşıyorsa, felsefeyle sanat arasındaki bağı koparmaktan söz etmek olanaksızdır (Kahraman, 2005, s. 25).

Artık postmodern yazar veya sanatçı, bir felsefecinin konumunda, *yapılacak olmakta olanın* kurallarını oluşturmak için kurlsız çalışmaktadır (Lyotard, 1997, s. 158). Bu açıdan günümüz sanatçıları geleneksel sanat üretim araçları ve el becerisi yerine ifadesel başarıyı ön plana çıkarır anlayışta işler üretme konusunda isteklidir.

1.3.2. Kitle Kültürü/Popüler Kültür

Modernist avangart anlayışa göre gerçek sanat ile sıradan yaşam arasında belirgin bir mesafe bulunmalıdır. Sanatı, sanatçıyı, sanat eserini özgün ve yüce kılan bu mesafedir. “1920-30’larda Hanri Poulaille, “sanat için sanat” in bir lüks ve kaçış olduğunu söylemekte ve “halk için sanat”, yani “gerçeği söyleyen sanat”ı savunmaktadır” (Özbek, 2006, s. 68). Bu yılların sanatsal hareketleri olan Dada ve Gerçeküstücülük, ‘sanat’ın talepleriyle ‘yaşam’ın talepleri arasındaki farkların ortadan kaldırılmasına adanmıştır (Hopkins, 2004, s. 38).

1920’lerde Duchamp’la birlikte hazır nesnenin sanat nesnesine dönüşmesinin ardından teknik üretim araçlarının (fotoğraf, video ve baskı makineleri vb.) sanat alanına dahil olmasıyla birlikte 1960’lara damgasını vuran Pop Art, yüksek sanat ve kitle kültürü/popüler kültür arasındaki ayrımı tam olarak ortadan kaldırmayı amaçlamıştır. Günün popüler ürünleri olan çizgi karakterler, Coca-Cola, Brillo kutuları, Marilyn Monroe gibi ünlülerin imgeleri Andy Warhol ve çağdaşları tarafından plastik yorumlamalarla sanat alanına dahil edilir. Aynı zamanda baskı araçlarıyla geçmişin ulaşılamaz eserlerinin kopyaları artık herkesin ulaşabileceği uzaklıkta, müze sınırının dışında, her kesimden evin içindedir.



Görsel 5. Andy Warhol, Brillo, Campbell, Del Monte and Heinz Boxes, 1964, Screenprint and Ink on Wood.
Erişim: 25.10.2022, wERTICAL.com



Görsel 6. Jeff Koons, Michael Jackson ve Bubbles, 1988.
Erişim: 25.10.2022, whitney.org

1960'lı yılların sanatçıları medyaları birbirine harmanlayarak kitsch ve popüler kültürü kendi estetiklerine katmaya başlamışlardır. Adorno'ya göre kitsch, çirkinliği yok edilmiş güzel olarak sunulup estetik bir tabuyu yıkar (Erzen, 2012, s. 71). Bunun sonucu olarak yeni duyarlılık, modernizmden daha fazla çoğulcu, daha az ciddi ve daha az ahlakçıdır (Best ve Kellner, 2011, s. 24). Modernist kuramcılardan Clement Greenberg çoğunlukla bayağılaşmış popüler imgelerle bir tutulan 'kitsch'i genellikle orta-alt sınıfın zevksiz ve bayağı görsel tercihleri olarak küçümser (Barrett, 2015, s. 300). Fakat Jeff Koons gibi sanatçılar günümüzde bilinçli olarak 'kitsch sanat' yapıtlarıyla isim yapmış ve sanatsal fikirlerini somutlaştırırken açıkça popüler kültürü referans almaktadır. Bu açıdan Koons, günümüzün Warhol'u gibi bir konumda yer alarak sanatını kitlesel zevklere uygun bir anlayışla tartışmalı bir alanda inşa eder.

1.3.3. Eklektizm

Turani (2010, s. 38) sanat terimleri sözlüğünde eklektizmi, "Başka çağların sanatlarına yönelip, onların üsluplarından seçilen öğeleri yeni bir tasarım için kullanma eylemi" olarak tanımlamış ve Rönesans'tan sonraki Maniyerist devir ressamlarının eklektik üsluplarını örnek vermiştir.

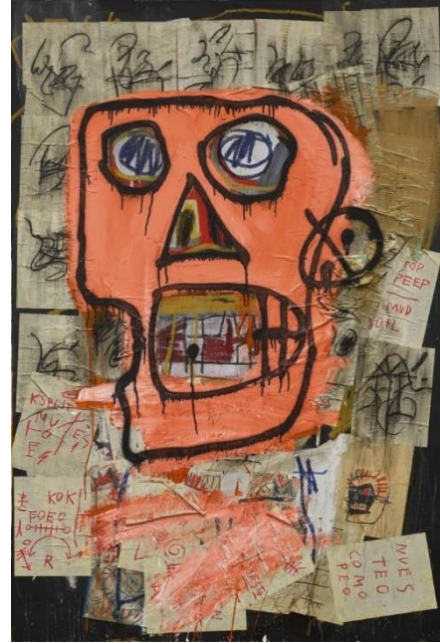
Felsefi bir terim olarak eklektizm, farklı düşünce sistemlerinden seçilen öğretilerin ayrı bir sistem içinde birleştirilmesi olarak tanımlanır. Fakat eklektizm, öğretilerin alındığı sistemlerin bütünü benimsenmez ve aralarında bir çözümlenme niyeti taşımaz. Bu nedenle,

düşünce sistemlerini uzlaştıran bir yöntem olarak değil, daha çok bir derleme durumu olarak görülmelidir.

Hassan'ın tablosundan (Tablo 1) hatırlanacağı üzere Postmodernin doğasında eklektizm, çok katmanlılık, heterojenlik ve melezlik vurgusu vardır. Örnek olarak, Robert Rauschenberg farklı kaynaklar ve objelerden eserlerini derler, David Salle sanat tarihine ve popüler kültüre ait yeniden üretilmiş imajları birleştirir. Basquiat'ın çalışmaları da eklektik yapıdadır. Resimleri, farklı kültürlere ait formları, grafitiyi, Jean Dubuffet gibi sanatçıların ilkel tarzını ve 80'lerin punk, funk müzikal etkilerini harmanlamasından oluşmaktadır. Barret'e göre Basquiat'ın resimleri melezdır ve bu durum etnik kimliğinin melez doğasının getirisi değil, "melez eser inşa etmeyi" bilinçli olarak tercih etmesiyle alakalıdır (Barrett, 2015, s. 303).



Görsel 7. Robert Rauschenberg, Kanyon, 1959.



Görsel 8. Jean-Michel Basquiat, İsimsiz, 1982.

Modernistlerin kişisel üslupları, kişiye özel biçimin icat edilmesi üzerine kurulmuştur. Postmodern dünyada, sanatsal yaratıda biçimsel yeniliğin olanaklı olmadığı, sanatın bundan sonra yinelemeci bir etkinlik olabileceği görüşü vardır. Sarup, postmodernizmin, ayırım gözetmeden her şeyi 'metinleştirme'ye dönük bir hareket olduğunu söyler. "İçlerinde tarih, felsefe, hukuk, sosyoloji gibi temel disiplinlerin de olmak üzere yürürlükteki bütün

disiplinler 'yazı türleri'nden biri olarak algılanmakta hem kendi disiplinleri hem de diğer disiplinlerden alıntılarla eklektik yapı postmodernin temel bir özelliği olmaktadır” (Sarup, 2017, s. 189).

Tez kapsamında üretilen çalışmalar postmodernin eklektik yapısına örnektir. Seri, anlatım gücünü Sarup'ın da ifade ettiği gibi metinleştirmeye dönük eklektik yapıdan alır; farklı zaman ve kültürlere ait fotoğraf, resim, heykel gibi görsel imajların derlenmesiyle oluşur. Tercih edilen teknik tüm seride kolajdır. En yalın tanımıyla bir derleme eylemi olan kolaj, farklı ve aykırı olanları ortak bir kompozisyon içinde yeni bir anlatıda birleştirir. Bu anlamda postmodern sanatın ve günümüz yaşamının eklektik yapısını hem algısal hem de biçimsel açıdan karşılar niteliktedir.



Görsel 9. Özlem Coşkun, Yük, 2018, 60 x 60 x 1 cm, Kolaj.



Görsel 10. İly Repin, Volga'da Mavna Çekicileri, 1870-73.

Yük (Görsel 9) adlı çalışmada, İly Repin'in Volga'da Mavna Çekicileri (Görsel 10) tablosundaki yük çekicileri; işçileri konu alan ve üzerine çakıl taşları serpilmiş bir metin üzerinde uzay boşluğunda Dünya'ya bağlanmış şekilde görülmektedir. Repin'in tablosu Volga'da karşılaştığı mavna taşıyıcılarının insanlık dışı çalışma şartlarının zorluğunu yansıtır. İşçi sınıfının sanatın konularından biri olması referans resimde olduğu gibi realizm döneminin görüldüğü 19. yy.'ın ikinci yarısına denk gelir. Bu dönemde sanatçılar bir sorumluluk olarak sanayi devrimiyle şekillenen kapitalist sistemin göz ardı edilen kişilerini konu alarak onların sesi olmuşlardır. Benzer amaçla *Yük* (Görsel 9), 21. yy da halen değişmeyen bu gerçekliği dile getirmek amacıyla üretilmiştir. Fakat *Yük* 'de (Görsel 9) alıntılanan işçiler, mavna yerine Dünya'yı çekerek fiziksel olarak imkânsız bir kurgunun kahramanlarına dönüşürler. Figürler artık Repin'in tablosundaki şahit olunmuş bir ana ait işçiler değildir. Kurgu çalışmada mekanlarından koparılmış figürlerin orijinal anlatıları korunurken eklemlenen diğer alıntılarla birlikte temsil ettikleri rol yeni hikâyede kapsamı genişletilerek sunulur. Bu açıdan ayaklarının altındaki metninde desteklediği gibi onlar daha çok sosyolojik anlamda tüm dünyanın yükünü çeken bütün bir işçi sınıfını temsil ederler. Metin görselinin zemin etkisi yaratması açısından uğratıldığı rakursi okumayı zorlaştırır. Fakat izleyicinin rahatça okuyabildiği ön alandaki paragraf; kapitalist sistemin ezici etkilerine karşı işçi sınıfının hak savaşında emek dayanışmasının önemi ve gücünü ifade ederek hikâyenin vermek istediği mesajı açıkça görünür kılar.



Görsel 11. Özlem Coşkun, Anne, 53 x 63 x 0,5 cm, 2016, Kolaj.



Görsel 12. Michelangelo, Pieta, 1498-1499.



Görsel 13. James Nachtwey, Anne ve Çocuk, 2008, Mürekkep Püskürtmeli Baskı.

Anne (Görsel 11) adlı çalışmada, Michelangelo'nun Pieta (Görsel 12) heykelindeki Meryem'in kucağına İsa yerine James Nachtwey ait fotoğrafta (Görsel 13) yer alan hasta çocuk yerleştirilmiştir. Pieta (Görsel 12) İsa'nın çarmıhtan indirildikten sonra cansız bedeninin annesinin kollarındaki halini temsil eder. Meryem, bir eliyle oğlunu tutarken diğer eliyle naaşı izleyiciye sunar. Pieta ve genel olarak Hristiyan sanatı trajedideki güzellik

temeli üzerine inşa edilmiştir. Nachtwey'in fotoğrafı da (Görsel 13) bu anlayışın etkisinde kalmış olsa gerek Pieta'yı anımsatır ve konu benzerdir; bir anne kucağında ölmek üzere olan hasta çocuğunu tutar. Nachtwey'in fotoğrafları içerik olarak soykırım, hastalık, açlık gibi insan ıstırabına dair etkili görüntüler sunar. Alıntı fotoğraf (Görsel 13) tüberküloz gibi eski bir hastalığın görüldüğü Kamboçya'da 2008 yılında çekilmiştir. Fotoğrafın içeriği izleyici tarafından tam olarak bilinmese dahi 21. yy da sağlık, beslenme, barınma, eğitim gibi temel ihtiyaçlardan yoksunluğun yaşandığı bölgelerdeki insanlık dışı durumları yansıtan güçlü bir imgedir. Michalengelo'nun Pieta'sında olduğu gibi resim ve heykel aracılığıyla temsil edilen olaylar ve kişiler mit ve efsanelere dayanırken fotoğraf aracılığıyla aktarılan kişiler kendi yaşamları ve kimlikleri olan insanlardır. Bu amaçla varsayımdan öte bir gerçeklik sunması açısından fotografik bir görüntü tercih edilmiştir. Kurgu çalışmada (Görsel 11) Meryem ve çocuk kendi rollerini koruyarak anne-çocuk hikayesini sürdürür. Fakat alıntıların birbirine eklenilen anlamlarıyla izleyici, kutsal bir varlığın naaşına saygı duymaya değil, 21. yy da hala geçerli olan bir insanlık dramına davet edilir.

1.3.4. Tabuların Yıkımı

Modern sanatın büyük anlatılarının içinde; sanatın 'yüce', sanatçının 'deha', sanat eserinin 'biricik' olarak görülmesi durumu vardır. Postmodernistlerin en büyük eleştirisi de bu anlamda tabulaşan kavramlar üzerine olmuştur. Tabuların karşısına çoğunlukla ikon kırma ve geçmişin sahiciliğine karşı sahteyi; güzellik anlayışının karşısına çirkin ve iğrenç koymakla eyleme geçilir. Bu eylemler pastij, parodi gibi araçlarla eserlerin yeni bir bağlama oturtularak anlatıya yönelimi de beraberinde getirir.

Özgünlüğe olan eleştiri eylemlerinden en belirginini hazır yapımın sanat nesnesine dönüşmesi ise ikincisi de mevcut sanat ikonlarını kırmaktır. Örneğin; Duchamp, Leonardo'nun Mona Lisa tablosunun reproduksiyonuna eklediği sakal ve bıyıkla, ikonlaşmış Mona Lisa'nın kendine has ağırlığını yerle bir etmiştir. Pop sanatçılar ise ikon kırmayı sıradan nesnelere ikonlaştırarak sağlar. Onlar kitlesel üretime olanak veren bir sanat anlayışı benimseyerek, sahicilik arayışının yerine kopya imajları çağdaş kültürün dili ilan etmişlerdir. Andy Warhol'un kendi atölyesine "Fabrika" adını vermesi bu benimsenmiş tutumun en net örneğidir.



Görsel 13. Marcel Duchamp, LH00Q, 1919, Renkli Reproduksiyon, Kurşun Kalem ve Beyaz Guaj ile Güçlendirilmiş, 26.0 x 17.8 cm. Erişim: 30.10.2022, nortonsimon.org

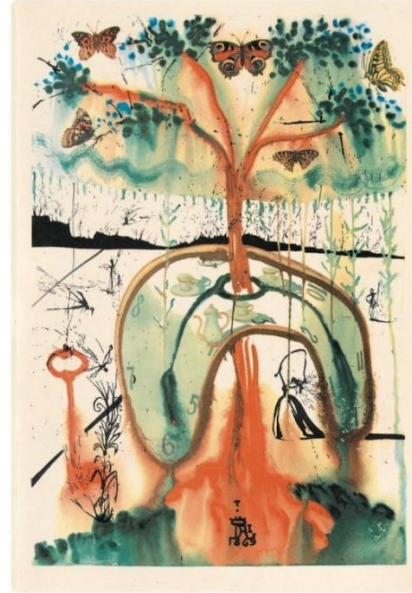
Antik Çağ'dan Orta Çağ'a gerek dini gerek mitolojik hikayelere görsel anlatılar kazandırılması tercih edilen bir durumken modern dönemde ortaya çıkan soyut sanat anlayışı, anlatımcı sanatı geri plana iterek modern öncesi sanatlarda görülen hikâye anlatıcılığını, kurguyu tabu haline getirir. Postmodern sanatçılar ise bu kısıtlamaya karşı resimlemeye geri döner. Bu anlamda geçmişe ait olan edebi bir anlatı resimlendirilerek yeniden üretilebildiği gibi hali hazırda resimlenmiş alıntılar ise kendi bağlamından koparılıp yeniden üretime sokulduğu parçalarla birlikte yeni bir hikâye yaratır. Örneğin Salvador Dali, 'Alice Harikalar Diyarında' (1865) adlı romanın 150. yılı özel baskısı için on iki heliogravür üretmiştir. Bu foto gravürler öncelikle edebi bir hikâyenin görselleştirilerek yeniden üretilmesidir. Aynı zamanda Dali, romanın ana kahramanını tasvir için kendine ait ip atlayan bir kız resmini de 11 bölüm boyunca yeniden üretmiştir.



Görsel 15. Salvador Dalí. İp Atlayan Kız Manzarası, 1936. Erişim: 06.12.2022, researchgate.net



Görsel 14. Salvador Dalí, Alice's Adventures in Wonderland- Ön söz sayfası, Erişim: 06.12.2022, mymodernmet.com



Görsel 17. Salvador Dalí, Alice's Adventures in Wonderland- Mad Tea Party, Erişim: 06.12.2022, mymodernmet.com

Edebi anlatıların yeniden üretimlerine örnek olarak Edward Hopper ve fotoğraf sanatçısı Jeff Wall gösterilebilir. Hopper'ın Gece Kuşları/Nighthawks (Görsel 18), Ernest Hemingway'in The Killers (1927) isimli hikayesine öykünen bir yeniden üretimdir. Her iki çalışmada Amerika halkının tekinsiz yalnızlığını olabildiğince sade bir anlatıyla işlemiştir. Jeff Wall ise Ralph Ellison'ın ünlü romanı Görünmez Adam'ın (1952) önsözünden esinlenerek Ralph Ellison'ın "Görünmez Adam"ından sonra, Önsöz (Görsel 19) adlı fotoğraf çalışmasını

gerçekleştirir. Ellison'ın roman kahramanı, bodrumdaki deliğinde gizlice yaşadığını, burada tüm tavanı kabloyla döşediğini ve yasa dışı bir şekilde çekilen elektrikle çalışan 1.369 ışığın olduğunu anlatır. Fakat Wall çalışması için "Kitabı okumamış ve okumaya niyeti olmayan o izleyici, yine de resimden zevk alarak ve beğenerek kendi romanını yazmış sayılabilir. İzleyicinin kendi deneyimi ve çağrışımları bunu yapacaktır. Bu yazılmamış romanlar, sanat deneyiminin günlük yaşama taşındığı bir biçimdir" der (moma.org). Bu açıdan yeniden üretilen eserin yeni anlatısı referans kaynağın üstesinden gelmeli bir anlamda onu gereksiz kılan bir yorumlama taşınmalıdır.



Görsel 15. Edward Hopper, Nighthawks, 1942, Erişim: 06.12.2022, wikipedia.org



Görsel 16. Jeff Wall, After "Invisible Man" by Ralph Ellison, the Prologue, 1999-2000

Erişim: 06.12.2022, www.moma.org

Kiki Smith ise 'Küçük Kırmızı Başlıklı Kız' hikayesinin kahramanlarından oluşturduğu baskı serisinde, bilinen kahramanları başka bir anlatının figürlerine dönüştürür. Smith, çalışmaları için (www.moma.org); "Görüntüleri ve görüntülerin niteliklerini alıp onları orijinal anlatı bağlamından çıkarmakla çok ilgileniyorum. Veya hikâyeyi kelimenin tam anlamıyla değiştirmek ya da bu tür hikayeler ve diğer hikayeler arasında ilişkiler kurmakla ilgileniyorum" der.



Görsel 17. Kiki Smith, Doğum, 2002, Taş Baskı, 68 x 56 inç (172,7 x 142,2 cm). Erişim: 30.10.2022, moma.org

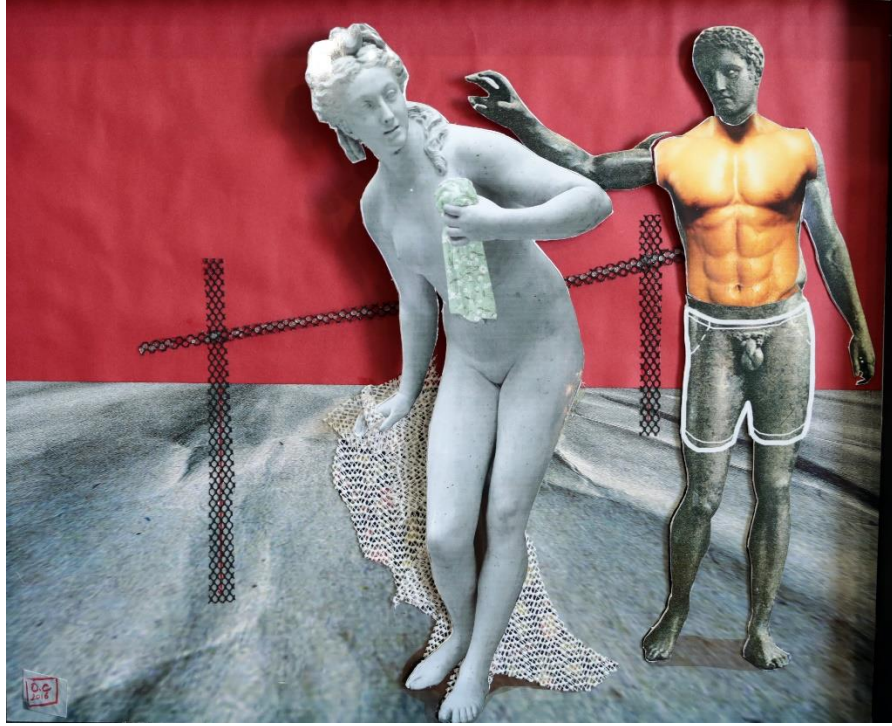
Uygulama çalışmalarını oluşturan *Kurmaca Hikayeler* serisi adından da anlaşılacağı gibi farklı anlatılardan yeni bir hikâye oluşturma amacındadır. Her bir çalışma farklı konu veya benzer konulara farklı yaklaşımlar sunan ayrı anlatılara sahiptir. Yaşama dair neredeyse sınırsız bir referans alanı olan imajlar dünyası içinde hikâye anlatıcılığı, tüketilmiş olanı bir tür geri dönüşüme kazandırma eylemdir. İmajlar, yeniden üretime sokuldukları an yaratıcısının zihninden çıkan bir düşüncenin nesnesine dönüşürler.

Harikalar Diyarı (Görsel 21) adlı çalışmada; Ingres'in *Büyük Odalık* (1814) adlı tablosunun daha fazla şehvet etkisi için anatomik bozukluğu ile ünlene kadın figürü, Rembrandt'ın *Dr.*

Tulp'un Anatomi Dersi (1632) tablosunda bir kadavrayı inceleyen ve hepsi erkek olan doktorlarının ortasında, kadavranın yerindedir. 'Harikalar Diyarı' adıyla izleyiciye seslenen çalışmanın optik arka fonu, yarattığı illüzyon etkisiyle hem mekânın 'harikalığı' hakkında düşündürür hem de kadın figürün izleyiciye olan direk bakışı arasında bir gerilim alanı oluşturur. Yeni hikâyede, Rembrandt'ın anlatısında cinsiyetleri nedeniyle tablonun konusu olan erkek doktorlar eril bakışı temsilen tercih edilmiştir. Fakat kurgu çalışmada erkek figürler tüm dikkatlerini büyüleyici güzelliğiyle bir kadına vererek daha edilgen bir role bürünürken kadın figür izleyiciyle kurduğu direk bakış aracılığıyla daha etken bir rol üstlenir. *Harikalar Diyarı* (Görsel 21), geçmişten günümüzde seyirlik bir nesne olarak kadın bedeni ve kimliği üzerindeki eril bakışa karşı bir duruş sergiler. Bu açıdan genel anlamda mahrem ve tekinsiz bir ortama işaret ederek kadın-erkek ilişkilerine dair tabu sayılacak kimi soruları dişil bakış aracılığıyla iletmeyi amaçlar.

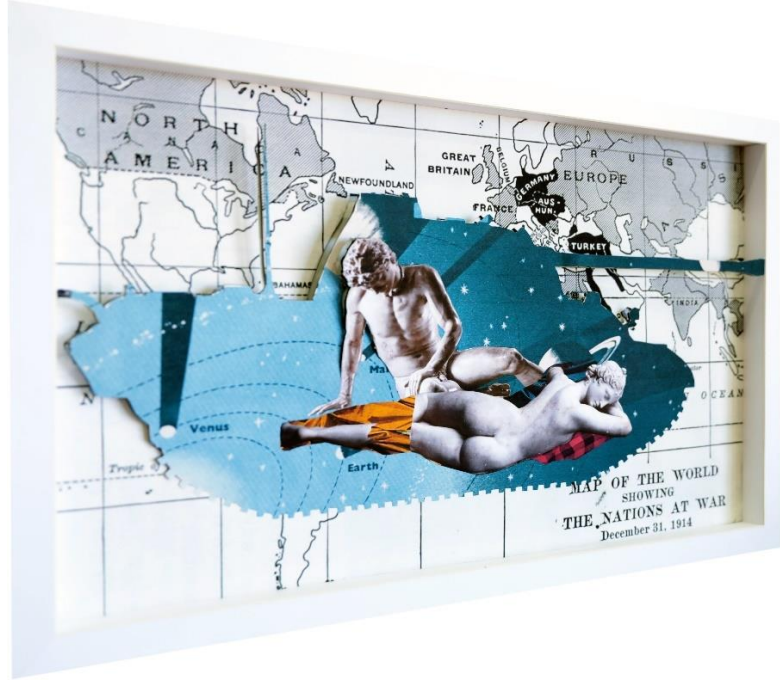


Görsel 18. Özlem Coşkun, *Harikalar Diyarı*, 90 x 100 x 1,5 cm, 2019, Kolaj.



Görsel 19. Özlem Coşkun, Takip, 40 x 50 x 1,5 cm, 2016, Kolaj.

Takip (Görsel 22) adlı çalışma yine kadın ve erkek ilişkisine dair tekinsiz bir hikâye sunar. Çalışmada Yunan sanatının farklı dönemlerine ait bir kadın ve erkek heykeli, kırmızı ve gri tonlarda bir mekânda arkalı önlü kurgulanmıştır. Bu kurguda alıntı figürlerin kendi hikayeleri değil cinsiyetleri önemlidir. Çalışma, olası bir taciz girişiminin tasviridir. Kadın figür takip edilen olduğunun bilincindedir ve beden dili mevcut ortamdan kaçmak için bir yönelimde olduğunu yansıtır. Erkek figür ise kadına dokunmak üzere olan pençeyi andıran eli ve parçalanıp birleştirilmiş bedeni ile grotesk bir görünüm sunarak durumun rahatsız ediciliğini gösterir. Bir kadın için bu korku hikâyesi herhangi bir yerde yaşanıyor olabilir; işten eve dönüş yolunda, bir eğlence mekânından çıkarken, sokakta yürürken hatta iyi geçmemiş bir buluşma sonrası bile olması muhtemeldir. Çocukluğumda ‘Uyuyan Güzel’, ‘Külkedisi’ gibi hikâyelerle büyümüş bir bireyken, yetişkin olduğumda öfke ve korku temalı hikayeler kurgulayan bir kadına dönüşmüş olmam yalnızca kişisel bir sorun değil, günümüzde birçok kadının istemsiz dönüşümünü yansıtır. Tüm dünya üzerinde olduğu gibi ülkemizde de her geçen yıl daha da görünür olan ve birçok kadın gibi kişisel yaşamımda da deneyimlediğim şiddet, fiziksel ve psikolojik taciz olayları bu hikayelerin yaratım nedenleridir.



Görsel 20. Özlem Coşkun, *Aşk ve Savaş*, 40 x 70 x 1 cm, 2021, Kolaj.



Görsel 24. Özlem Coşkun, *Mesafe*, 55 x 55 x 1,5 cm, 2021, Kolaj.

Aşk ve Savaş (Görsel 23) yanı sıra *Mesafe* (Görsel 24) adlı çalışmalar ise kadın-erkek ilişkisine dair daha tarafsız bir yaklaşım sunar. *Aşk ve Savaş*'ta (Görsel 23) sanat tarihinden çekilmiş

bir kadın ve bir erkek heykeli, I. Dünya savaşına katılan ülkeleri gösteren eski bir haritanın üzerinde, bir tank formu içinde, bir arada fakat iletişimsiz bir şekilde kurgulanmışlardır. Tank ve savaş imgeleri üzerinden yaratılan çağrışım, bu hikayedeki iki cinsiyet arasındaki tutumu yansıtır. Fakat içinde buldukları tank formu galaksi sistemini gösteren bir görselden oluşturulmuştur. Bu seçim ile kadın ve erkeğin doğasında olan romantik duyguların aynı zamanda onları bir arada tutan korunaklı alanları olabileceği vurgusu yapılmaktadır. *Mesafe* (Görsel 24) de ise Caspar David Friedrich'in *Bulutların Üzerinde Yolculuk* (1818) adlı tablosundaki erkek figür internet ortamından çekilmiş eski bir fotoğrafa ait kadın görseliyle birlikte kurgulanmıştır. Önde kadın arkada erkek figür, arkaarı izleyiciye dönük bir şekilde, karşılarında birbirine eklemlenmiş olan otoyol trafiği ve güzel bir doğa görüntüsünden oluşan manzaraya bakarlar. Kurgu hikâyenin sorusu kolaylıkla okunabilmektedir; kişiler önlerinde duran kaotik sorunları aşip huzurlu doğaya ulaşabilecekler midir?

Orta Çağ'dan kalma güzellik kavramı ve idealize edilmiş bedenlerin övülmesi toplumların çıkmazlarından biridir. Özellikle kadın bedeni üzerinden aktarılan güzel imajı feminist kuramcılarının etkisiyle 1970'lerden itibaren yoğun olarak eleştiriye tabi tutulmuştur. Bu amaçla postmodern anlayışta güzelin karşına çirkin konumlanır. Çirkinlik, bu süreçte grotesk ve iğrenç kavramlarıyla yansıtılır.

İğrençlik; kir, kıl, dışkı, ölü hayvanlar, adet kanı ve çürüyen yiyecekler gibi tabu şeyler ile iğdiş etme, uzuv kesme, ensest ve hayvanlarla cinsel ilişki kurma gibi, genellikle toplumsal cinsiyet ve cinselliğin ağza alınmaz yönleriyle yüzleşmenin bir yolu olarak sunulan tabu konulara eğilmiş çağdaş sanatçı ve yazarlardaki yasak tanımayan eğilime gönderme yapmaktadır (Heartney, 2008, s. 194).

Özetle postmodernin sanat anlayışının özünde modernin büyük anlatılarına, beklentilerine ve bir o kadar kısıtlayıcılığına karşı özgürlükçü bir tutum vardır. Bu açıdan postmodern sanat; ironik anlatıya, anlam katmanları arasında metaforik geçişler yaratmaya, hikâye anlatıcılığına, tabu sayılan şeylere değinmeye, teknik ve araçsal çeşitlikle yeniden üretmeye eğilimlidir.

2. BÖLÜM: YENİDEN ÜRETİM BAĞLAMINDA ANLAMLANDIRMA ve BİÇİMLENDİRME

2.1. Üst/ Ana Yöntem Olarak Alıntı

Alıntı, sanat tarihi boyunca sanatçıların sıklıkla başvurdukları bir yöntem olmuştur. Bir hatırlatma olarak; Antik Mısır sanatı kendini 3 bin yıl boyunca tekrar etmiş, Yunanlılar Mısır'dan aldıkları üzerine sanatlarını inşa etmiş, Roma ise Yunan'ı neredeyse birebir kopyalamıştır. Orta Çağ'a gelindiğinde temsil yasak görülmüş, sanatçılar birbirinin kopyası niteliğinde ikonalar üretmiştir. Modern dönem ise ortak ideolojilerin oluşturduğu -izmler dönemidir. Bu dönem yapıtlarında biçimsel veya anlamsal alıntılara çok sık rastlanmaktadır.

Fakat yeniden üretim aracı olarak ele alacağımız alıntı, postmodern dönemde sanatçının, sanatsal dilini oluşturma konusunda tercih etmiş olduğu bilinçli bir yöntem olarak değerlendirilmektedir.

TDK sözlüğünde “Bir yazıya başka bir yazarın yazısından alınmış parça, aktarma, iktibas” olarak tanımlanan *alıntı*, metinlerarasılığı başlatan ilk adım olarak görülür. Aktulum, başlangıçta yazınsal alanda karşılaşılan alıntıyı göstergebilimsel bağlamda tanımlayacak bir şemaya dönüştürür (Aktulum, 2016, s. 48, 49):

En yalın biçimde, alıntı en az iki söylemi ya da iki resmi, Resim 1 (alıntılanan resim) ve Resim 2'yi (alıntılamanın resim) bağıntıya getirir. Resim 1'de sözce (görsel bir unsur) ilk kez karşımıza çıkar (ve sözce bu resimden alınır); Resim 2'de sözce ikinci kez yinelenir. Alıntılanan sözce Resim 1 ve Resim 2 arasında alışveriş nesnesidir. Alıntı ayrıca iki ressamı öne çıkarır: Ressam 1 ve Ressam 2. Bunlar, alıntılanan sözcenin sözceleme öznelidir. Öteki resimlerarası biçimlere de uygulanabilecek bu alışveriş formülüne göre, alıntılanan sözce Resim 1 ve Resim 2'de aynı sözcüktür; yineleyen sözceleme yinelenen sözceleme değiştirmez. Bir başka deyişle, sözce aynı kalır ancak sözceleme değişir. Alıntılanan sözce, göstereni bakımından değişmez ise de maruz kaldığı yer değişikliğinden dolayı gösterilenini değişikliğe uğratar, yeni bir değer oluşturur ve hem alıntılanan resmin gösterilenini hem de içerisine sokulduğu yeni resmi etkileyen bir dönüşüme yol açar.

Bahsi geçen dönüşüm, alıntılamanın salt bir tekrar işleminden öte yeni bir söylem oluşturma eylemi olduğuna vurgu yapar. Alıntılanan parça, kendi anlatısını barındırırken, bir araya geldiği parçalarla girdiği ilişkide biçimsellikten öte anlamsal bir dönüşüme uğrayarak yeni bir söylem yaratır. Yeniden üretilen bir yapıtta alıntılanma işleminin metinlerarasılık/ göstergelerarasılık (yeniden üretim) sürecini başlatan ilk eylem olduğu ve

anlamsal bir dönüşüme sebep olduğu görülmektedir. Bu açıdan alıntının, yeniden üretimin hem *ana yöntemi* hem de bir anlamlandırma işlemi olduğu çıkarımı yapıla bilinir. Peki bu anlamsal dönüşüm sürecinde alıntıyı bir yöntem olarak seçen sanatçının işlevi nedir?

Öncelikle, Aktulum'un da vurguladığı gibi göstergelerarası bir alıntı metinlerarası bir alıntıdan ayrı düşünölmelidir. Yazınsal bir alıntı en basit şekliyle, araç aracılığıyla bir yerden alındığına dair açık bir referansla yeniden üretime dahil edilir. Ve her şeyden önce alıntılanan parça kelimelerden oluşur. Kelimeler bir dilin ortak yapısı olsa da içerdiği anlam ve yarattığı görsel imge kişiden kişiye değişiklik gösterebilir. Resimsel alıntıda ise alıntılanan parça temelde görsel bir imgedir. Berger, 'Görme Biçimleri' adlı kitabında, imgelerin yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünömler olduğundan bahseder ve her imgede bir görme biçiminin yattığını söyler (Berger, 2017, s. 10). İmgeler yaratıldığı zaman diliminin göstergeleridir. Aynı zamanda yaratıcılarının o zaman diliminde konuyu nasıl gördüğünü de anlatır. Bu açıdan imge, zihinde uyandırdığı anlam bakımından kişiye özeldir. Örneğin, geçmişte yaşamış bir sanatçı ile gelecekte var olacak bir sanatçının 'zaman' imgeleri muhtemelen aynı olmayacaktır.

Berger aynı zamanda, mekanik bir kayıt cihazı olarak adlandırılan fotoğraf makinesi aracılığıyla kaydedilen bir görüntünün bile bir seçme eylemi sonucunda oluştuğunu vurgular. Fotoğrafçı neredeyse sonsuz görüntü seçeneği arasından bir tercih yapmıştır. Her tercih sonuç olarak bir nedene bağlıdır. Alıntının temel işlevi yeni bir söylem oluşturarak anlam üretmekse, sanatçının işlevi de milyonlarca seçenek arasından yapılan seçme eyleminin kendisinde yatar. Sanatçının görme biçimini yansıtan bu neden; alıntı yapılan yapıtı veya yaratıcısını övmek-yermek, daha önce söylenilmiş olan bir görüşü hatırlatmak, destek almak ya da geçmişin bakış açısı ile güncelle değinmek hatta sanatın yetkesini kırmak, kodları üzerine oynamak olabilir. Bu açıdan, yeniden üretim sanat yapıtları içinde alıntılama işlemi, çalışmanın devamında alıntılanma durumunun yarattığı anlam ve niyet değişikliğine göre kategorize edilmiştir.

2.1.1. Taklit-Kopya-İntihal

Sanat felsefesinin özünü oluşturan hem doğada hem de sanatta güzellik anlayışının Antikite'den beri mimesis (taklit) olarak ele alınması yüzyıllardır süre gelen bir anlayıştır.

Mimesis, doğa ve insan davranışının sanatta ve edebiyatta taklide dayalı temsili olarak Aristoteles tarafından, sanatın rolünün 'doğanın taklidi' olduğunu ileri sürerken kullanılmıştır. Aristo öncesinde Platon'da her şeyin aslının idealar dünyasında olduğunu ve duyumsanan dünyanın onların birer taklidi olduğunu ileri sürmüştür. "Sanatın objesi olan fenomen'ler, aslında gerçekliği bulunmayan birtakım kopyalardır. Çünkü, gerçek olan sadece idea'lardır; sanatın taklit ettiği şeyler ise, bu idea'ların birer benzetmesi, birer kopyasıdır" (Tunalı, 1996, s. 81). Aristo'ya göre mimesis yalnızca sanatın özünü oluşturan ana etkinlik değil aynı zamanda insanın ana özelliği ve insana özgü olan bir içtepidir (Tunalı, 1996, s. 98). O'na göre insanın doğasında taklit (mimesis) yeteneği ve hazzı bulunmaktadır. Bu açıdan sanatçı olayların ve varlıkların özündeki ideali, fikri taklit edendir.

TDK'ya göre; *Taklit*, "Belli bir örneğe benzemeye veya benzetmeye çalışma", *Kopya* ise "Bir sanat eserinin veya yazılı bir metnin taklidi, asıl karşıtı" olarak tanımlanmıştır. Sözlük tanımlarına bakıldığında eş anlamlı da kullanılabilen taklit ve kopya, sanatsal bağlamda iki yapıt arasındaki ilişkinin karşıt kodlarını oluşturur. Girgin'e göre, yapıtlardan ilki taklit edilirken, diğeri kopyalayandır ve özgün olanın karşıtı durumundadır (Girgin, 2018, s. 45).

Taklit ve kopya geçmişten günümüze değişen anlamlarıyla sanatlar bağlamında kullanılan yöntemler olarak karşımıza çıkar. Günümüz sanatçıları geçmişteki mimesis anlayışından farklı olarak, yeniden üretime sokacakları bir imgeyi yalnızca iyi, güzel ve faydalı olduğu için değil, yeni bir anlam oluşturmak için taklit eder veya kopyalar. Bu anlamda kopyalama işlemi yalın bir tekrar olmanın ötesindedir. Amerikalı kavramsal sanatçı Mike Bidlo, Modern ve Pop sanatın zengin ve problemleri tarihinden yararlanarak, Fernand Léger, Clyfford Still, Yves Klein, Picasso, Duchamp ve Jackson Pollock gibi isimlere ait çalışmaların versiyonlarını yeniden yarattığı gibi, orijinal malzemeye sadık kalmasıyla ün kazanmıştır.



Görsel 21. Mike Bidlo'nun Stüdyosu. Man Ray, Marcel Duchamp, Giorgio de Chirico, Henri Matisse, Fernand Léger, Roy Lichtenstein, Pablo Picasso ve Andy Warhol'un Eserlerinin Kopyaları. Erişim: 25.09.2022, atelierlog.blogspot.com

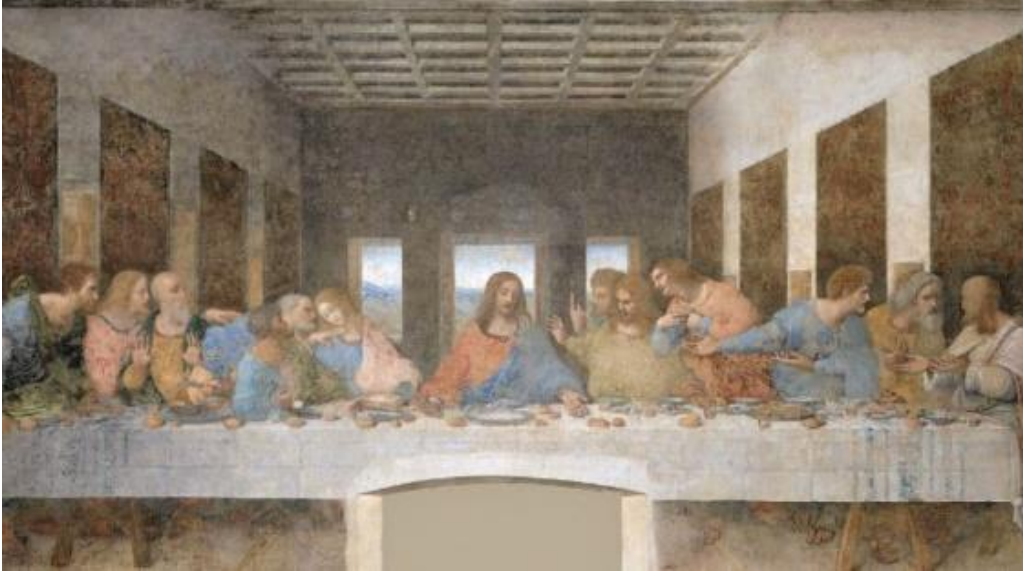
Sanatçı, 1984 yılında, New York City'deki Modern Sanat Müzesi'ndeki P.S.1 Müzesinde, Andy Warhol'un Fabrikası'nı müzenin üst katında tamamen yeniden yaratıldığı bir sergi düzenlemiştir. Burada Bidlo'nun amacı salt kopyalama değil bilinçli olarak başkasına ait olanı kendi iyisi durumuna getirmektedir. İleride 'Temellük' başlığı altında değinileceği gibi Bidlo, sanat eserinin biricikliği, meta değeri ve her şeyden önce neyin sanat olup olmadığına dair sorunsallar yaratarak, postmodern sanatın sevdiği eleştiri kapılarını tartışmaya açmak niyetiyle kopya işlemine başvurmuştur.



Görsel 22. Mike Bidlo, After Jackson Pollock, 1983, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 1079,5 x 2273,3 cm. Erişim: 05.08.2021, bidsquare.com

Yapıtlararası alışverişlerde taklit ve kopyanın görüldüğü en belirgin iki disiplin çiftinden biri sinema ve resimdir. 1830'dan itibaren adından söz edebileceğimiz sinema, daima kendinden önce gelen görsel sanat disiplinlerine öykünmüştür. Bunun nedeni çoğunluk tarafından doğruluğu ya da yüceliği tasdik edilmiş söylemleri oluşturan imgelerden destek almak, ortak bağ kurmak veya estetik olarak güzel bulunan bir görüntünün yeniden aktarımıyla güzele ulaşmak sayılabilir. Böylesi disiplinlerarası bir alışverişte alıntı, öncelikli olarak biçimsel bir değişime uğrar.

Kenneth Branagh'ın Doğu Ekspresinde Cinayet adlı filmi (Görsel 23), öncesinde de sinema alanında çokça kullanılmış olan Leonardo da Vinci'nin Son Akşam Yemeği (Görsel 22) adlı eserinin taklit edildiği bir kurguyu içerir. Filmdeki olay örgüsü, içinde şüphe ve ihanetin yer aldığı bir cinayet çerçevesinde şekillenmektedir. Son Akşam Yemeği'nin yaşandığı ana gönderme yapan yönetmen, geçmişte olmuş varsayılan bir olayla bağ kurmuş, kurduğu bu bağ ile ihanet vurgusunu arttırmayı amaçlamıştır. Aynı zamanda biçimsel değişikliğe uğrayan alıntının durumu postmodernin şifre çözücü, oyuncu tavrını göstermektedir.



Görsel 23. Leonardo da Vinci, Son Akşam Yemeği, 1495-1498, Duvar Üzerine Tempera, 880 x 460 cm. Erişim: 25.09.2022, wikimedia.org



Görsel 24. Murder on the Orient Express, 2017 (Film). 2017. Erişim:19.02.2021, reddit.com



Görsel 25. Görsel 30. Akira Kurosawa/ Dreams-Yume, 1990 (Film).
Erişim: 22.02.2021, wannart.com

Yapıtlar arası alıntılama yöntemine başvuran bir başka yönetmen olarak Akira Kurosawa, Dreams (Yume) filmi ile gösterilebilir. İnsanın varoluş nedenini sorgulandığı ve birbirinden bağımsız sekiz ayrı kısa film ve her bir filmin bir düşü konu aldığı Dreams; insanın, çocukluktan yetişkinliğe evriminde doğaya karşı yapabileceklerine dair çarpıcı örnekler sunmaktadır. Filmin Crows (Kargalar) adlı bölümünde; bir müzede Van Gogh'un tablolarını inceleyen ve kendisinin de resim sanatı ile uğraştığını düşündüğümüz bir adam, Van Gogh'un resimlerinde bir yolculuğa uyanarak onunla tanışır. Van Gogh daima insanoğluna dair duygu ve durumları doğa üzerinden okuma yoluna gitmiştir. Bu açıdan Kurosawa'nın söylemini Van Gogh'un söylemi üzerinden oluşturmuş olması şaşırtıcı bir seçim değildir. Dreams'ın bir başka bölümünde insanoğlu iblis olarak vurgulanmış, iblis dahi doğayı düşündüğünde insanoğlundan tiksiniştir. Yok oluşu (ölümü), sarı rengin hâkim olduğu buğday tarlası, ortadaki patikanın amaçsızca kesilerek nereye çıktığı anlaşılmayan yapısı, kasvetli gökyüzü ve karanlık bir imge olan kargalarla tanımlayan Van Gogh, Kurosawa'nın düşten öte kâbus niteliğindeki ön görüsünü desteklemek için seçilmiş güçlü bir imgedir.

Fotoğraf sanatı da hem kendi disiplini hem de diğer disiplinler arasından çeşitli alıntılama işlemlerinin sıkça görüldüğü bir alandır. Charles Clyde Ebbets'in bir inşaatın 69. katında öğle yemeklerini yiyen işçileri gösteren çalışması Lunch Atop a Skyscraper (1932) farklı temalar eşliğinde onlarca kez taklit edilerek yeniden üretilmiştir. Ebbets'in fotoğrafının son taklitlerinden biri, 2011 yılında yine bir inşaat işçisi olan Michael Crompton ve arkadaşları tarafından yeniden canlandırılmıştır. "Bir ikon olarak birçok defa yeniden üretime sokulmuş

olan fotoğraf, ilk defa anlamsal olarak işçilerin öğle yemeği sırasında gerçek anlamda taklit edilmiştir” (Bayraktaroğlu ve Çetin, 2013, s. 64).



Görsel 26. Charles Clyde Ebbets, Lunch Atop a Skyscraper (Bir Gökdelenin Tepesinde Öğle Yemeği), 1932. Erişim: 28.07.2022, wikipedia.org

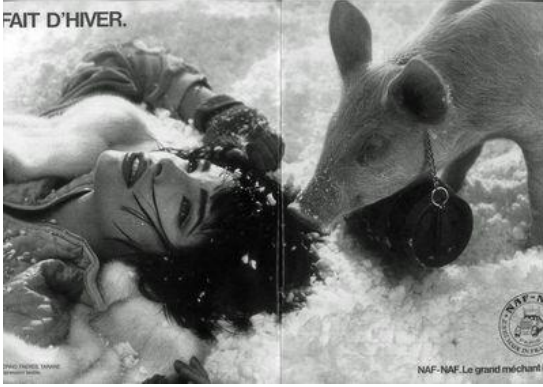


Görsel 32. Michael Crompton, Lunch Atop a Skyscraper (Bir Gökdelenin Tepesinde Öğle Yemeği), 2001. Erişim: 28.07.2022, dailymail.co.uk

Göstergelerarasılık yöntemiyle önceden var olan bir imge, yeniden üretime sokulduğunda alıntılandığı esere, sanatçısına ya da öz fikre dair yeni bir anlatı sunmuyor hatta alıntı olma durumu bilinçli olarak saklanıyor ise bu durum intihal (aşırma) olarak karşılık bulmaktadır. Sanat alanında bir şekilde kendinin-miş gibi gösterme olarak tanımlanan aşırma, alıntılanan referans gizlendiği için emek hırsızlığı olarak çalma eylemine denk düşmektedir.

Günümüz sanatının teknik, malzeme, konu gibi tüm kollarında görülen çok seslilik, özgün olarak nitelendirilen yapıtlar arasında dahi benzerlikler görülmesine sebep olmaktadır. Bu postmodernin eleştiriyeye açık bir gerçeğidir. Bunun yanı sıra ne yazık ki birbirinin prototipi gibi görünen, ciddi tartışmalara yol açan intihal vakası örneklerine de rastlamaktayız.

Jeff Koons, intihal vakaları ile sıkça gündemde gelen sanatçılar arasındadır. Fransız reklam yöneticisi Franck Davidovici, 1985 yılında Fransız giyim markası Naf Naf için Fait d'Hiver adlı kampanyayı yaratmıştır. Davidovici, Koons'un 2014'te Centre Pompidou'daki 'Jeff Koons Retrospektifi' sergisini gördükten sonra Amerikan ressamı telif hakkı ihlali için dava etmiştir. Koons'un Fait d'Hiver olarak da bilinen bir heykeli oluşturmak için reklamını çalmakla suçlamıştır. Fransız mahkemesi, Jeff Koons'u, reklam kampanyasının yaratıcısıyla yaptığı dört yıllık savaşta suçlu bulur. Aynı zamanda Koons'un sergisinin yer aldığı Paris'teki Centre Pompidou da suça ortak sayılır. Üstelik bu durum Koons'un bu sergideki ilk intihal suçlaması da değildir. Buna rağmen Koons alanında en çok kazanan ve talep gören sanatçılar arasında yerini korumaktadır.



Görsel 33. Franck Davidovici, Fait d'Hiver, 1985, Naf Naf Reklamı. Erişim: 18.04.2021, sanatatak.com



Görsel 34. Jeff Koons, Fait d'Hiver, 1988. Erişim: 18.04.2021, francetvinfo.fr

2.1.2. Temellük (Kendine Mal Etme)

Temellük, dilimize Arapça "tamalluk" yani 'malik olma, mülk edinme' sözcüğünden geçmiştir. Türk Dil Kurumu sözlüğünde ise basitçe 'kendine mal etme' olarak tanımlanmıştır. Türkçe olarak 'sahiplenme', 'iyelenme' ile eş anlamlı olan kelime, İngilizce 'appropriation' (kendisinin yapmak) kavramıyla karşılık bulmaktadır.

Temellük etmenin özünü elbette ana yöntem olan alıntı oluşturur. Temellük sanatçılarının gerçekleştirdikleri alıntı çoğunlukla taklit-kopya ya da aşırma gibi algılanır. Fakat temellük edilerek gerçekleştirilen alıntının amacı basit bir kopya işlemi değil, daha çok ötekinin yapıtını kendisinin yapma girişimidir. Postmodern kuramcı Hal Foster'a göre "bir araç olarak temellük, sanatta temsil etmenin barındırdığı klişeleri sorgular, algıda kesinliği bozar ve gerçekliği temsiliyet olarak ele aldığı için özgünlük, yaratıcılık, mülkiyet gibi sanatsal değerlere yönelik inancın sorgulanmasını sağlar" (Foster, 2009, s. 152). Bu açıdan temellük eylemi, anlam içeriği olan 'kendine mal etme' gereği sanatta özgünlük, sahiplik tanımlarını sarsan ve çok katmanlı okumalara olanak veren hem bir kavram hem de bir ifade yöntemi olarak düşünülmelidir.

Fransız kuramcı Nicholas Bourriaud, postmodern sanat anlayışı için uygun bir pratik olarak temellük kavramını 'Postprodüksiyon' adı altında post yapısalcı bir argümanla açıklamıştır. Postprodüksiyon hem günümüz teknolojisinin hem de sanatının üretim şeklini ortaya

koyduğu kavramsal bir tanımdır. Bu üretim şeklinde başkasına ait olan bir yapıt kopya, montaj, fotokopi vb. yollarla yeniden üretilir. Bourriaud'a göre temellük, postprodüksiyonun ilk evresidir (Bourriaud, 2018a, s. 40). Bir başka ifadeyle yeniden üretimin ilk aşaması olan alıntılama eylemi hali hazırda bir temellük edıştır. Bourriaud, zaman içinde sanatı düşünce ile gerçekleştiren bir eyleme eviren kavramsallaşma döneminin yaratıcısı olarak Duchamp'ı görür. O'nun hazır nesnelere (ready-made) ise sanat tarihinin ilk temellük örnekleridir.



Görsel 27. Sherrie Levine, Fountain (After Marcel Duchamp), 1991. Erişim: 29.03.2022, veritybairdblog.wordpress.com

Duchamp'ın mirası üzerinden yükselen bu yeni çağın sanatında, özellikle 1980'lerin başında, başlı başına bir sanat üslubu olarak değerlendirilen temellük sanatçılarından Sherrie Levine, başkasına ait olan sanat yapıtlarını çok az ya da hiç değişim olmadan kopyalayan çağdaş sanatçılardandır. Duchamp'ın pisuarını yeniden ürettiği Çeşme (Fountain) isimli yapıtı öz olarak bir kopyadır. Alıntılama yaptığı Duchamp, yanı sıra Dali ve Rouschenberg gibi sanatçılarda önceden yaratılmış olan imge ve nesnelere kendi çalışmalarında kullanmışlardır. Fakat Levine ve çağdaşları için taklit eylemi, fikri mülkiyet haklarının ihlal edildiği yeni bir seviyeye taşınır. Levine'nin kopyaları, tekerrür ve farklılık arasındaki ilişkiyi ve sanat eserine nasıl baktığımızı düşündürmek ister. Sanatçı, temellük

aracılığıyla; sanat, sanat eseri, sanat nesnesi, orijinalite, aura vb. gibi geçmiş dönemlerin sanat anlayışına dair yücelik, teklik barındırması beklenen kavramları postmodernin “ne, nedir?” tartışmasına uyarlar.



Görsel 28. Very Appropriate at Robert Berman Gallery, 2017. Erişim: 28.04.2022, huffpost.com

İngiltere’de Robert Berman Galerisi; Mike Bidlo, Vik Muniz, Richard Prince, Liza Lou, Gregg Gibbs, Mary Bakal, Keith Haring, Tom Marioni, David Jones, Richard Prince, Jeff Koons gibi isimlerin oluşturduğu bir grup sergisi olan “Very Appropriate”i 2017’de açmıştır. Sergideki sanatçılar, içeriğin çok az veya hiç değişmediği ikonik sanat eserlerinin kusursuz doğrudan kopyalarını uygulamış ve bu da kısmen taklit edilemez stil ve özgünlük kavramını, özellikle de bu şekilde ortaya çıkararak şişirilmiş piyasa fiyatları ile olan ilişkisini tanımlama konusunda eylemde bulunmuştur. Ayrıca sergideki eserlerin başlıklarında kullanılan “... değil” ve “... sonra” ifadeleri ile temellük ediliş, bilinçli bir eylem olarak ortak paydayı oluşturmuştur. Bu açıdan temellük yöntemi, temellük ettiğini açıkça söyler. Daima doğrudan bir alıntılama yöntemini tercih ederek temellük ettiği yapıtı açıkça referans gösterir.

Cindy Sherman ve Barbara Kruger, 1980'lerin başında kitle iletişim araçları aracılığıyla görüntülerinin hızlı ve yaygın çoğaldığı bir dönemde, eleştirel bir tavırla ortaya çıkan

Amerikalı sanatçı topluluğu olan 'Pictures Generation' kuşağının iki önemli figürüdür. Sherman, çok sayıda kadının ortak toplumsal rolünü keşfetmek için 1970'lerin sonuna doğru fotoğraf aracılığıyla işler üreterek, kitle iletişim araçlarının bireysel ve kolektif kimliklerimiz üzerindeki baştan çıkarıcı ve çoğunlukla baskıcı etkisini sorgulamaya çalışmıştır. Feministler için kadının izlenen konumundan çıkarılarak, etkin bir özneye dönüştürülmesi sorunu gündemdedir. "Onlara göre kadın olmak, otantik olarak bir kimlik kategorisi içinde bulunmak değil, sürekli inşa ediliyor olmak demektir" (Özüdoğru, 2011).



Görsel 37. Cindy Sherman, Untitled Film Still, #21, 1978. Erişim: 22.02.2022, moma.org



Görsel 38. Cindy Sherman History Portraits, #228, 1990. Erişim: 22.02.2022, medium.com

Sherman, "İsimsiz Film Kareleri/ Untitled Film Stills" ve "Tarih Portreleri/ History Portraits" adlı serilerinde Hollywood film karakterleri ve ünlü tablolara ait kolayca tanıyabileceğimiz portreleri kendi bedeni üzerinden yeniden üreterek, bakışın öznesi ve nesnesi sorununa değinmiştir. Kendi ağzından ifadesine göre:

İnsanın bazen çaresizlikten, bazen sulu gözlü bir duygusallıktan boğazının düğümlendiği anlar vardır. İşte ben öyle karmaşık duyguları nakletmek istiyorum. Kendi bağımsız varlığına kavuşabilmesi için fotoğrafın kendini aşabilmesi, öte yandan gösterilen imgenin de gösterildiği mecranın ötesine uzanabilmesi gerekir (sanatblog.com).

Bu açıdan bakıldığında Sherman, imgeyi sadece kopyalamaz aynı zamanda kendine mal ederek, kendini imgenin yeni 'aslı' olarak konumlandırır.

Sherman'ın çağdaşı Kruger, kavramsal olarak çalışan Amerikalı grafik sanatçısıdır. Çalışmalarını, basılı yayınlardaki görüntüleri yeniden üretime sokmak ve üzerlerine agresif yönde metinler yazarak yarattığı siyah beyaz serigrafik baskılardan oluşturmaktadır. Kruger'in işleri, öz olarak temellük eylemi ile yeniden yerleştirmedir. Çünkü fotoğrafları dergilerden çeker ve kendininmiş gibi kullanır. Kendi yaratımı olan sloganlarla birlikte kopya edilen imajlar artık birdir ve Kruger'in temellüğü altındadır. Fakat hem Cindy Sherman hem de Barbara Kruger, Levine ve Bidlo gibi sanatçıların ortak ideolojilerini tanımlayan 'temellük sanatçısı' olarak görülmelerinden çok, genel anlamda Kavramsal sanatçı ya da daha spesifik bir başlıkla Feminist sanatçı olarak atfedilirler.



Görsel 29. Barbara Kruger, Your Body is a Battleground, 1989.
Erişim: 29.01.2021, daily.jstor.org



Görsel 40. Barbara Kruger, We Dont Need Another Hero, 1986.
Erişim: 29.01.2021, medium.com

Yeniden üretimin özünü oluşturan temellük eylemi, sanat eserini tekillik, biriciklik üzerinden değerlendirme algısının karşısında bir duruş sergiler. Bu anlamda sanat, sanatçı ve sanat eserine nasıl baktığımızı sorgulatan bir yapısı vardır. Kurmaca Hikayeler serisinden *Biat* (Görsel 41), bu tarz bir sorunsal oluşturmak niyetiyle kurgulanmış bir yeniden üretimdir. Çalışma, 14. Yüzyıl ressamlarından Giotto di Bondone'nin 1304-06 yılları arasında yaptığı İsa Mesih İçin Ağlayanlar freski ve kavramsal sanatın temsilcilerinden olan Piero Manzoni' in 1961 yılında ürettiği 90 adet kutudan oluşan Artist's Shit kutularından birinin görselinden üretilmiştir. Çalışmada, Giotto'nun freskinde bulunan İsa Mesih çevresinde yas tutan figürler alıntılanmış, Mesih yerine Manzoni'nin Sanatçı Dışkısı (Görsel 43) yerleştirilmiştir. Kutsal imgelerin işareti olan hare yerine led ışık kullanılarak iki imge arasında benzeşim kurulmuştur. Alıntılar mağarayı andıran sisli bir mekân ve dairesel bir

form içindedir. Resmin çerçevesi bir sınırdır. Fakat çerçeve içinde ikinci bir çerçeve sayılabilecek dairesel alan odak noktası vurgusunu arttırır.



Görsel 41. Özlem Coşkun, Biat, 2018, 59 x 63 x 1,5 cm, Kolaj, Led Işık.



Görsel 42. Giotto Di Bondone, İsa Mesih İçin Ağlayanlar. Erişim: 25.09.2022, wordpress.com



Görsel 43. Piero Manzoni, Artist's Shit, 1961. Erişim: 25.09.2022, wikipedia.org

Çalışmada (Görsel 41) tercih edilen alıntılar mevcut hikayeleri sebebiyle seçilmiştir. Bu açıdan alıntı imajların orijinal hikâye ve sundukları mesaj önemlidir. Artis Shit'in yaratıcısı İtalyan sanatçı Piero Manzoni'ye iddiaya göre babası tarafından 'işiniz boktan' denilmiş ve

bu hakarete cevaben kendi dışkısını bir sanat eseri olarak konserve etme fikrini ortaya atmıştır (tate.org). Üstelik babasının bir konserve fabrikası olduğu düşünülürken Manzoni'nin cevabı da kendi ironisini içermektedir. Aynı zamanda Manzoni, her bir kutuyu altının günlük piyasa fiyatından ağırlığınca değer biçmiştir. Avangard sanata ironik yaklaşımlarıyla tanınan Manzoni'nin çalışmaları, II. Dünya Savaşı'ndan sonra İtalyan toplumunu değiştiren seri üretim ve tüketimciliğin bir eleştirisi olarak okunmaktadır. Giotto döneminde ise sanatçı kavramı oluşmamış, ressamlar henüz basit birer zanaatkar olarak görülmekteyken bu algıyı ilk kıran sanatçı olmuştur. Giotto'yu değerli kılan hem dönemin 'önem perspektifi' denilen betimleme tarzının dışına çıkması hem de resim sanatında ilk defa gerçeklik algısını yansıtmaya arayışındır. Fakat Giotto'nun resmi, önceden belirli değiştirilemez kutsal bir hikâyenin aktarıldığı orta çağ resmidir. Hikâye nettir; yeri doldurulamaz kutsallıkta birinin kaybına duyulan derin ıstıraptır. *Biat'*ta (Görsel 41) ise kendi dışında 89 adet kopyası bulunan hazır yapım bir çalışma, kutsal bir varlığın yerini alarak tekilliğin karşısında durmaktadır. Tartışmasız Giotto bir sanatçı ve yapıtı kabul görmüş 'gerçek' bir sanat eseridir. Benzer şekilde kavramsal sanatçı Manzoni'de kabul görmüş 'gerçek' bir sanatçıdır. Her ikisi de İtalyan olan ve aralarında yaklaşık altı yüzyıllık zaman dilimi bulunmasına karşın bir araya getirilen sanatçılar, kökenlerinin ortaklıklarından doğan fakat sanatsal üretimleri içinde buldukları yüzyılın gerçekleri doğrultusunda taban tabana zıt değerler ve sorunsallar taşımaları nedeniyle seçilmiştir. Bu zıtlık, sanat, sanatçı ve sanat eseri kavramları üzerine geçmiş referanslarla yapılan tartışmalara duyulan anlamsızlığa dair ironik bir çerçeve sunar.

Kaçış (Görsel 44) adlı çalışma, sanat olgusuna dair eleştirisini postmodernin daha az ciddi olma tavrıyla gösterir. Çalışmada Klasik Yunan sanatına ait bronz bir heykel, Duchamp'ın günümüz sanat tartışmalarının fitilini ateşleyen ünlü pisuvarı üzerindedir. Bu temellük edilişte pisuvar bir roket olarak, yok olmak üzere olan dünyadan klasik çağın sanatsal iradesini kurtaran bir araca dönüştürülmüştür. Burada belirtmek isterim ki çalışmalarım her ne kadar günümüz teknolojisi araçlarıyla dijital ortamda kurgulansa da bilinçli olarak ilkel bir biçim dili sunar. Bu tercih, 'sanatın ölümü'nü ifade eden Dada anlayışının bilinçli olarak ilkel biçimlendirme yöntemlerini tercih etmesine benzer bir anlayıştır.



Görsel 44. Özlem Coşkun, Kaçış, 55 x 70 x 1,5 cm, 2021, Kolaj.

İçinde bulunduğumuz çağın teknoloji temelli yapısı; sanat üretimini teknik olana yönelttiği gibi sosyal yaşamı da fiziksel alandan dijital alana kaydırmaktadır. Bu durumun toplum ve birey üzerindeki etkileri endişe teşkil etmekle birlikte kimi zaman bir sorunun çözümü olarak da kendini sunar. Nitekim yakın zamanda tüm dünya üzerinde etkili olan pandemi, fiziksel temasın zorunlu olarak askıya alındığı bir süreçte kolektif olarak toplumların ne denli hızla dijital alanda varlık sürdürebileceğini göstermiştir. Fakat bireyin tercihi dışında yaşanan bu süreç 'yalnızlaşma' temasını daha fazla görünür kılarak, bireyin sadece bu süreçte değil uzun zamandır çevresinden uzaklaştığı gibi teknoloji aracılığıyla doğaya karşı da yabancılaştığını hatırlatan bir süreç olmuştur.

Ütopya (Görsel 45) bu kaygıların yansıması olarak temelde Leonardo da Vinci'nin Kakımlı Kadın (1489) portresinin yeniden üretimidir. Bir düşünce olarak pandemi sürecinde, normal bir zamanda yüzlerce ziyaretçisi olan tarihin ünlü portreleri de buldukları müzelerde yalnız kalmıştır. Portrenin seçimi kişiseldir. Figür ve kucağında tuttuğu hayvan, beni ve evcil hayvanımı temsil etmek amacıyla temellük edilmiştir. İçinde buldukları mekân, yarı dijital

bir ova görünümüyle bilindik doğanın post apokaliptik bir görüntüsünü sunar. Şu an ki şekliyle teknolojiden bahsedemeyeceğimiz orta çağa ait bir figür, kurgu mekân ve çalışmanın ismi üzerinden yaratılan çelişkili durum ile teknolojinin insanlığa sunmuş olduğu vaatlere duyulan güvensizlik hissi karşılık bulmaktadır.



Görsel 45. Özlem Coşkun, Ütopya, 48 x 68 x 1,5 cm, 2020, Kolaj.

2.1.3. İroni

TDK'ya göre; "Söylenen sözün tersini kastederek kişiyle veya olayla alay etme" olarak tanımlanan *ironi*; kökeni antikiteye dayanan ve söz sanatlarında kendini göstermiş bir kavram olarak karşımıza çıkar.

Başlangıçta Sokrates'in 'saflik göstererek' muhatabının bilgisizliğini teşhir etmek amaçlı kişinin doğru sandığını düşündüğü bilgileriyle ilgili sorular yöneltip, aldığı yanıtlarının içindeki muhtemel yanlışlıkları ortaya çıkartma eylemi olan *doğurtma* olarak kendini göstermiştir. Sokrates'in ironi tanımı, 'bir olgu, durum ve şeyin iç ve dış cepheleri arasında

gerilim yaratan bir zıtlık ilişkisinin bulunabileceği' fikrinden yola çıkar (Dökeroğlu, 2013, s. 7).

İroni kavramının özdeşleştiği bir başka isim olan Kierkegaard'a göre:

Söylev sanatında sık kullanılan bir söz oyununun adı ironidir ve özelliği, söylenen sözün aksinin ima edilmesidir. Böylece, ironinin her biçimi için geçerli olabilecek bir belirleme elde ederiz; yani fenomen öz değil, özün karşıtıdır. Konuşurken, düşünce ya da anlam öz, sözcük ise fenomendir. Bu iki uğrak kesinlikle gereklidir... İronin en sık rastlanan biçimi, kişinin aslında ciddi olmayan bir şeyi ciddi olarak söylemesidir. Diğer bir biçimi ise kişinin ciddi bir konuyu espri gibi şaka yollu dile getirmesidir (Kierkegaard, 2009, s. 271, 272).

Kierkegaard'ın 'bir bilmecenin ve çözümünün aynı anda olması' durumu olarak nitelendirdiği ironi, özünde barındığı zıtlık ilişkisiyle eleştirel bir niteliğe sahip olup mizahtan ayrılmaktadır. Aynı zamanda "İroni kendisini, neredeyse dünyayı kavrayacak kadar; kendisini gizlemek için değil, gizlenenlerin ortaya çıkmalarını sağlamak için çevresini büyülemeye çalışırcasına gösterir" (Kierkegaard, 2009, s. 275).

Postmodern sanatın avangardı ve modernist sanatı eleştiriye tabi tutarak, muhalif sanat pratiği ile yeniden düşünmeye daveti; tek değerliliğin karşısına çok değerliliği, saflığın karşısına katışıklığı, yapıtların tekliği karşısına metinlerarasılığı koyar (Antmen, 2013, s. 277). Bunu yaparken de ironiyi bir anlamlandırma aracı; yansıtma biçimi olarak da ileride değinileceği gibi pastij ve parodiden yararlanır. Umberto Eco'ya göre de bir anlamlandırma aracı olarak ironi, "gerçeğin önceden bilindiğini varsayarak gerçeğin tersini söyleyip, dünyanın içinde bulunduğu durumu tartışma konusu" yapmaktır (Eco, 1991). Bu açıdan bakıldığında postmodern sanatın sevdiği eleştiri ve oyun kapısı, ironinin doğasıyla yakından ilişkilidir. Öyle ki Solger, ironi ve heyecanın sanatsal üretimin iki önemli etkeni ve sanatçı için gerekli iki koşul olarak görür (Kierkegaard, 2009, s. 355).

Sanat mecrasına taşınan ironi, muhatabı olan zekâyla ilişkilendirilir. Booth bu anlamda ironinin ahlaki bir etkinlik değil, entelektüel bir etkinlik olduğunu söyler. "Bu durumda ironin ahlaki 'zihinsel bir ahlak' halidir. İronistin başlıca erdemi de zihinsel uyanıklığı ve etkinliğinden oluşur" (Dökeroğlu, 2013, s. 11).

Yenidenüretim modelinde ironi, farklı dönemlerde oluşturulmuş yapıtlar arasında kurulan ilişkide kendini göstermektedir. Francis Bacon'ın Velazquez'in 'Papa X. Innocentius'un

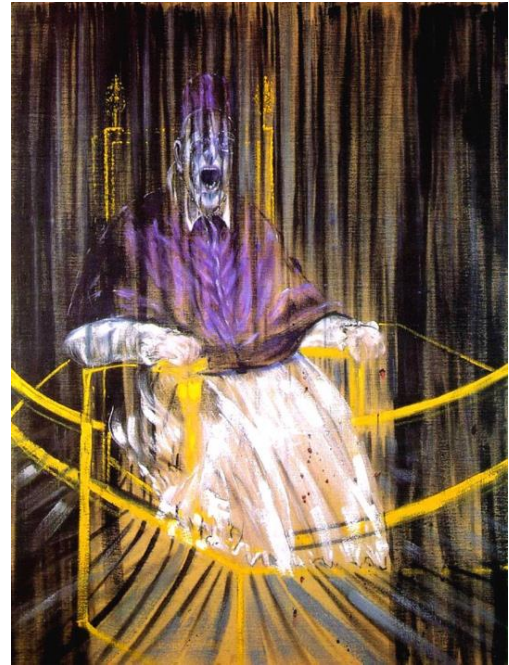
Portresi'nden alıntılanarak oluşturduğu yaklaşık 45 adet yapıtı, sanatsal bir anlatım aracı olarak ironiye verilecek belirgin örneklerdendir. Velázquez'in yapıtında Papa, sadece dış görünümünün başarılı aktarımıyla değil, aynı zamanda iç durumunun aktarımıyla da barok dönemin en ünlü yapıtları arasındadır. İsa'nın yeryüzündeki temsilcisi olarak Papa, geniş halk kitleleri üzerinde etkin, kutsal, haysiyetli ve güçlü bir imge olarak yansıtılmıştır. Ancak Bacon, Hıristiyan haysiyetini yerle bir ederek Papa'yı acı çeken, çılgık atan, cezalandıran değil cezalandırılan olarak yeniden resmetmiştir. Sayın'a göre;

Eğer yeryüzündeki en haysiyetli nesne, insan bedeniye, yüzyılların bilgisini kırmak uğruna Bacon'un bedeni hayvan leşleriyle birlikte resmetmekten başka çaresi yoktu... Bacon haysiyeti, insana özgü zilletle değil, hayvanların böğürtüsüyle ilişkilendirir. Yani insan bedeni haysiyetli ya da zelim değil, diğer organik nesnelere ya da hayvanlar misali tiksindiricidir" (Sayın, 2000, s. 158, 189).

Bu açıdan bakıldığında Bacon, ironik bir eleştiri ile dini kimliklerin, algısal kutsallıklarının ötesinde her insan gibi günahkâr ve her insan gibi çaresiz yönünü açığa çıkartmıştır. Bunu yaparken alıntılacağı parçayı hem anlamsal hem de biçimsel bir dönüşüme uğratır.

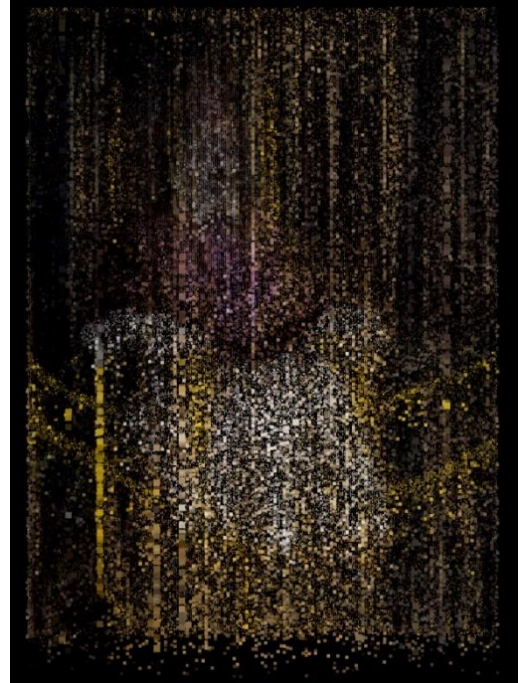


Görsel 46. Velázquez, Pope Innocent X, 1650, Tuval Üzerine Yağlıboya, 141 x 119 cm. Erişim: 03.03.2022, wikimedia.org



Görsel 47. Francis Bacon, Papa Innocenzo X, 1953, Tuval Üzerine Yağlıboya, 156 x 118 cm. Erişim: 03.03.2022, estonoesunarevista.com

Günümüz sanatçılarından Mat Collishaw'ın Masumiyyetin Sonu (Görsel 43-44) adlı video yerleştirmesi ise hem Bacon hem de Velazquez'nın 'Papa Innocent X' portrelerine atıfta bulunarak kurgulanmış bir video yerleştirme çalışmasıdır. Collishaw'ın genel olarak yapıtları ileri teknoloji yöntemleri ile sanat tarihine ait imgelerin yer aldığı yeniden biçimlendirilmiş ve anlamlandırılmış işlerden oluşmaktadır. İmgelerin ironik gücünü oldukça iyi kullanan sanatçı, hastalık, kötülük gibi kavramlarla güzel ve baştan çıkarıcı olan imgeler arasında ki çelişkili ilişkide anlam aramaktadır. Collishaw'ın yapıtında Papa, Velázquez ve Bacon'un resimleri aracılığıyla somutlaştığı ve çözüldüğü daimî şekilde akan dijital bir yağmur olarak izleyiciyle sunulur. Burada Papa'nın varlığı akışkan ve geçicidir. Bacon, Velazquez'in portresini alıp elektrikli sandalyeye bağlamış gibiyken Collishaw ise "her şeyin hızla dijitalleştiği bir çağda, geçiciliğin sonsuz varlığını vurgulamak için fiziksel varlığı attığı dijital bir alacakaranlık kuşağı sunar" (<https://matcollishaw.com>). Tam da burada Boudrillard'ın sanat üretiminin varılan bir nokta değil, sonsuz katkı zincirinin bir parçası olduğu düşüncesi akla gelir. Bacon düşüncesini Velazquez üzerinden, Collishaw ise her iki sanatçı üzerinden gerçekleştirmiştir. İleride bir başka sanatçının da bu zincire dahil olma durumunun devamı muhtemeldir.



Görsel 48. Görsel 49. Mat Collishaw, Masumiyyetin Sonu, Video Yerleştirme 2009, Sabit Disk, Projektör, Ekran, Çeşitli Boyutlar. Erişim: 30.10.2022, matcollishaw.com

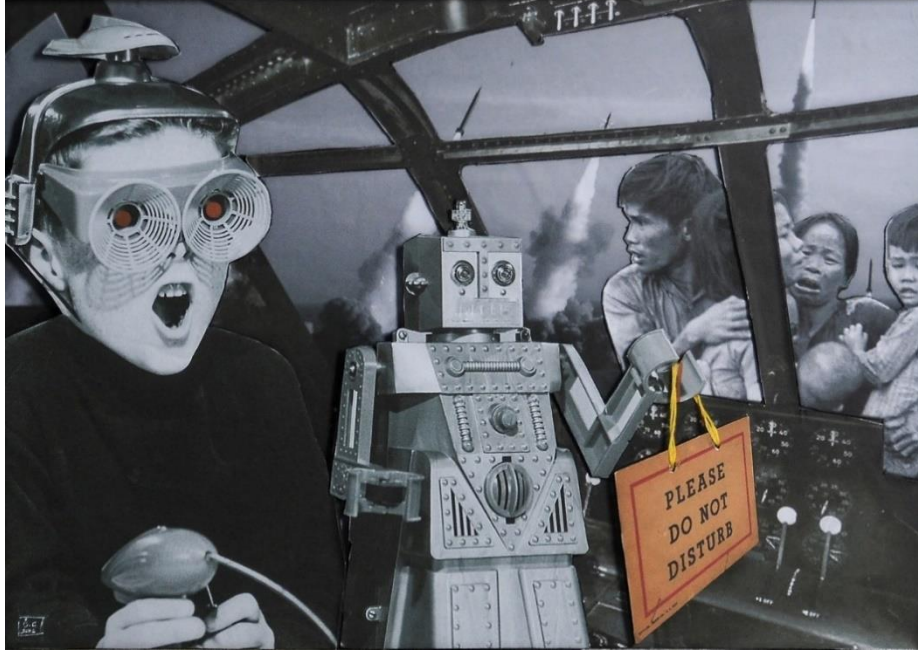
İroniyi sanatsal bir dil olarak kullanan ve günümüzde kadın üzerinden ‘kusursuz güzellik’ talebini eleştiren sanatçı Orlan, gerçekleştirdiği estetik operasyonlar ile en başta bedenini bir anlatım aracına, sanatının malzemesine dönüştürmüştür. Orlan’ın en dikkat çeken performanslarından biri erkek sanatçılar tarafından tasvir edilen ideal güzellikteki kadın resimlerine karşı gerçekleştirdiği performansdır. Orlan bu amaçla, Diana’nın burnunu, Boucher’in Europa’sının dudaklarını, Boticelli’nin Venüsü’nün çenesini, Gerome’nin Psyche’sinin gözlerini ve Leonardo’nun Mona Lisa’sının alnını bir dizi operasyonla kendi yüzüne aktartmıştır.



Görsel 50. Orlan, Carnal Art. Erişim: 25.09.2022, medium.com

Sanatçı çalışması için şu yorumu yapar: “Çalışmam estetik ameliyatlara değil güzellik standartlarına karşı; kadına ve bedene gittikçe daha çok dayatılan ideolojinin dikte ettirdiklerine karşı çıkar” (Whitham ve Pooke, 2013, s. 155). Barbara Rose’un yorumuna göre bütün bu kadın figürleri, “ideal” fiziki görünüşlerinin ötesinde farklı sebeplerden dolayı seçilmiştir. Orlan; Diana’yı saldırgan ve maceraperest olduğundan ve erkeklere boyun eğmediğinden, Psyche’yi, aşka duyduğu ihtiyaç ve ruh güzelliği yüzünden, Europa’yı başka bir kıta arayışında kendisini bilinmeyen bir geleceğe doğru sürükleyebilmesinden, Venüs’ü doğurganlığı ve yaratıcılığında ve Mona Lisa’yı çift cinsiyetliliği yüzünden seçer (blankmag.com). Orlan, ironik bir ifadeyle performe ettiği sanatın klasik anlamda, çağın mümkün kıldığı teknolojiyle gerçekleşen bir oto-portre olduğunu bildirir. “Bu, çağımızın

ulaşmayı henüz mümkün kıldığı, bedeninin figürasyon ve disfigürasyonu arasında duran bir yazıttır. Orlan'a göre vücut "değiştirilmiş bir hazır yapım" olmalıdır" (Akman, 2005). Bu açıdan bakıldığında Orlan'ın ironist tavrı, gösterilen imgelerle aslında gösterilmek istenen düşünce arasındaki çelişkiye yatmaktadır.



Görsel 51. Özlem Coşkun, Rahatsız Etme, 2016, 40 x 58 x 1 cm, Kolaj.

Yeniden üretim yapıtlarda ironinin en belirgin hali durumlar arasında kurulan zıtlık ilişkisinde görülür. *Lütfen Rahatsız Etme* (Görsel 51) isimli çalışmada, gözünde günümüz sanal gözlüklerinin atası sayılabilecek 1960'lara ait Amerikan üretimi ilk VR gözlük bulunan bir çocuk, simülasyon kabinlerini andıran dış gerçeklikten yalıtılmış mekanik bir oda içinde kurgulanmıştır. Çocuğun yüzündeki ifade, özünde mini bir çift televizyon ekranı olan gözlük aracılığıyla gösterilenler karşısındaki yüksek heyecanını yansıtır. Bu heyecan tam da kitle endüstrisinin arzu ettiği şeydir. Görüntü kitle endüstrisinin başarısını simgeler. Yanı sıra oyuncak robotun elinde asılı olan 'Lütfen Rahatsız Etmeyiniz' ibaresi ile kitle endüstrisinin niyeti açıkça okunur kılınmıştır. Bu durumun zıttı olarak odanın hemen dışında, 1955- 1975 yılları arasında yaşanan Amerika-Vietnam Savaşına ait ikonlaşmış acı bir 'O an' fotoğrafı arasında rahatsız edici bir tezatlık vardır. Görüntüler farklı iki gerçekliği temsil etseler de eş zamanlılık gösteren ve ortak iradenin ürünü olmaları sebebiyle seçilmişlerdir. Bu açıdan

Rahatsız Etme (Görsel 51), kitle kültürünün oluşturduğu simülasyon çağında duygusal yozlaşma gerçeğine vurgu yapan ironik bir sunumdur.

2.1.4. Parodi (Yansılama)

Parodi, Fransızca kökenli bir kelime olarak TDK sözlüğünde; “ciddi sayılan bir eserin bir bölümü veya bütününü alaya alarak, biçimini bozmadan ona bambaşka bir özellik vererek biçimle öz arasındaki bu ayrılıktan gülünç etki yaratan bir oyun türü” olarak tanımlanmıştır.

Yazın alanında ise parodi (yansılama) bir metnin biçimini taklit ederek, ona yeni bir anlam yüklemektir (Aktulum, 2007, s. 117). Parodi gibi ileride değinilecek olunan pastiş de biçimi taklit edebilir. Bu nedendir ki parodi ve pastiş, Rus Biçimcileri tarafından ve özellikle Fransız edebiyatında eş anlamlı olarak kullanılmaktadır. “Ancak pastiş, parodiye kıyasla hem daha kısa bir geçmişe sahiptir hem de kaynak metni eleştirmek ya da komik olmak gibi zorunluluğu olmayan daha tarafsız bir derlemeyi betimlemesi yönüyle parodiden ayrılır” (Rose, 2016, s. 103).

Bir kuram tarihçisi olan Margeret A. Rose da antik, modern ve postmodern olarak üç dönem üzerinden incelediği parodiyi, en genel itibariyle “önceden şekillendirilmiş dilsel veya sanatsal malzemenin komik biçimde yeniden işlevlendirilmesi” olarak tanımlanmıştır (Rose, 2016, s. 78). Bu açıdan düşünüldüğünde parodi bir anlamda alaycı bir dönüştürüm işlemidir. Daha önce de belirtildiği gibi parodi, çoğunlukla anlamsal olarak ironi yaratımının biçimsel bir göstergesi olarak da karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda Tosun’un da dediği gibi büyük oranda “klişeye karşı yürütülen bir deformasyon hareketidir” (Aktaran Kodak, 2012, s. 36).

Parodileştirme işlemi için çoğunlukla büyük anlatıları taşıyan bu nedenle saygınlığı olan ikonlaşmış yapıtlar tercih edilmektedir. Örnek olarak, Yüksek Rönesans dönemini başlatan yapıt olarak görülen Leonardo Da Vinci’nin *Son Akşam Yemeği* adlı freski gösterilebilir. *Son Akşam yemeği* hem illüzyon yaratacak düzeydeki perspektif kullanımıyla hem de kutsal bir hikâyenin dramatik anlamda güçlü bir tasviri olması nedeniyle sanat tarihi açısından oldukça saygın bir yapıt olarak görülür. İzleyiciye sunduğu tiyatral etki nedeniyle drama okullarında dahi incelenmesi yapılan ve genel anlamda Leonardo’yu dahi kılmasına karşın -

belki de tüm bu nedenlerle- yakın geçmiş ve günümüzde birçok kez parodi işleminden geçirilerek yeniden üretilmiştir.



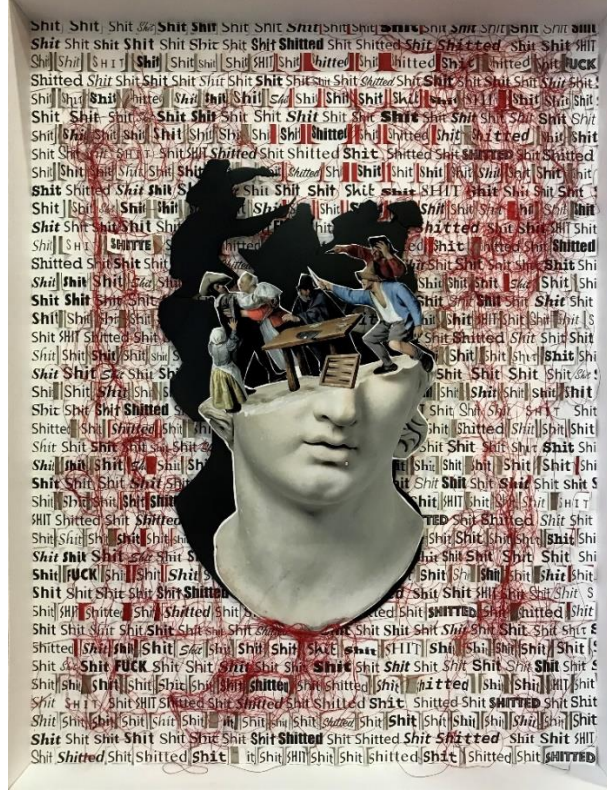
Görsel 52. Asado en Mendiolaza (Mendiolaza'da Barbekü), Córdoba, 2001. Alüminyuma Monte Edilmiş Lambda Baskı ve Elle Renklendirilmiş Kâğıt. 39 3/8 x 118 7/64 inç (100 x 300 cm).



Görsel 53. Elisabeth Ohlson Wallin, Son Akşam Yemeği, Alüminyum Üzerine Monte Edilmiş C-Print, 60x92cm. (23,6 x 36,2 inç)

Postmodern sanat, yaşamın kaosu karşısına daha az drama, daha az ciddi olma tavrını koyar. Bu durum alt metinde psikolojik bir tepkidir. Bu tavrı benimsemiş sanatçılar için bir çeşit ruhsal koruma eylemi olarak da düşünülebilir. Bu amaçla parodi yalnızca saygınlığı

olan yapıtlara saldırmaz. Aynı zamanda sıkıntılı durumları sıradanlaştıran ya da sıradan bir durumun temsili için saygın olanı muzipleştiren bir mizah aracı olarak da görülebilir.



Görsel 54. Özlem Coşkun, Kavga, 68 x 68 x 2,5 cm, 2019, Kolaj.



Görsel 55. Özlem Coşkun, Lütfen Temiz Birakın, 55 x 55 x 1 cm, 2019, Kolaj.

Kavga (Görsel 54) ve *Lütfen Temiz Bırakın* (Görsel 55) adlı çalışmalar değindikleri konulara yaklaşım biçimi olarak mizahi bir görünüm sunar ve her iki çalışmada MÖ 2. Yüzyıl Yunan sanatına ait aynı kesik genç başı büstünü alıntılar. Büstün mermer dokusu ve ait olduğu çağ ona doğal bir saygınlık kazandırır. Fakat büstün göz hizasından kırılmış olması ise kimliğini olabildiğince anonimleştirir. Bu açıdan herhangi bir kişiyi temsil etmek amacıyla farklı hikâyelere açık bir referanstır. Aynı zamanda beynin bulunduğu kırık parçanın olması gerektiği alan herhangi bir düşünceyi konumlandırmak için uygun bir zemin teşkil eder. *Kavga* (Görsel 54) adlı çalışmada, Jan Steen'ın Kumarda *Kavga* adlı tablosundaki bir grup figür büste yerleştirilmiştir. Kurgu hikâyede büst; dudağında bulunan piercing, arka planda tekrar eden argo nitelikli sözcükler ve kafasındaki 'kavga' temalı figür grubu ile temsili bir imaj sunar. Durumun parodisi imajın kolayca algılanabilir ve kabul edilebilir oluşundadır. Bu kişi muhtemelen -herhangi bir- sorunu olan bir genç olabilir. Bu durumun ironisi olarak büstün zihnindeki kavga halindeki grup kendi anlatılarını korumanın yanı sıra gölgelerinin ters aktarımıyla daha kaotik bir durumu temsilen aracı nesneye dönüşürler. Çalışma esasen günümüz gençliğinin ruh haline bir bakıştır. 21. yy dünyası yaşamın tüm kodlarının iç içe geçmişliğiyle yeterince kaotiktir. Bu durum hiç kuşkusuz en çok genç nüfusu etkilemektedir. Kişisel bir gözlem olarak onları niteleyecek anahtar kelimelerim endişe ve kaygıdır. Bu amaçla arka fonu oluşturan kelimelerin sık tekrarlanır oluşu, her bir kelimenin zeminden kısmen ayrılarak sunduğu hareketli görüntü ve tüm bir arka plana yayılan kırmızı ipler gencin içinde bulunduğu sıkıntılı durumu yansıtmaya çabasıdır. Tüm bu kurgu, gençlerin günü anlama ve anlamlandırma konusunda yaşadıkları içsel kavgaların, iç ve dış cephe arasındaki mizanseninden ibarettir. *Lütfen Temiz Bırakın* (Görsel 55) adlı çalışmada ise alıntı büstün zihninde iki kadının kavga ettiği görülmektedir. Kadınların kıyafetleri ve içinde buldukları durum bu üçlünün bir aşk hikayesinin tarafları olduklarını düşündürür. Arka plana yerleştirilen Hokusai'nin Kanagawa'daki Büyük Dalga (1831) baskısındaki dev dalgalar ise erkek kişinin içinde bulunduğu durumun çalkantısını simgeler. Kurgu hikâyede yaşanan aslında ciddiye alınması gereken bir durumdur. Fakat erkek kişinin içinde bulunduğu duruma yaklaşımı alaycıdır ve zihninden geçeni temsilen yerleştirilmiş bir tabelada yer alan yazıda kendini gösterir; 'Ayrılmadan önce lütfen temiz bırakınız.'

Mental olarak milyonlarca uyarıcıya maruz kaldığımız bir çağda bireyin zihnini dinlendirmesi oldukça zorlaşmıştır. Bu durum 'verimsiz düşünceler döngüsü' veya 'gereksiz olan aşırı

Öykünme, bir yazarın dil ve anlatım özellikleri, sözleri taklit edilerek gerçekleşir. Bir yazar bir başka yazarın biçimini kendi biçimiymiş gibi benimseyerek, okurun üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi metnine sokarak ya da özgün metnin içeriğini kendi metnine uyarlayarak yeni bir metin ortaya çıkarır. (...) Öykünme yazarı yalın bir senaryodan ya da konudan yola çıkarak, onun biçiminde yeni bir metin yazar (Aktulum, 2007, s. 133).

Aktulumun tanımlamasından anlaşılacağı gibi pastiş en yalın tanımı ile bir metnin biçimini taklit etmektir. Fakat “taklit” tanımı tek başına yeterli olmamaktadır. Güncellenmeye başlayan tanımla öykünme; taklit ve kopya eyleminden ziyade öykünen sanatçının kendi olma durumunu, öykünülerek ürettiği yapıtında üstün ve öncelikli tutma halidir.

Öykünme insanoğlunun doğasında vardır. Sanatçılar da çoğunlukla bir başka sanatçıya öykündükleri için sanata merak salırlar. Bu merak, düşünce ya da yaşam biçimine dönüştükçe öykünecekleri daha fazla sanatçı ve sanat eseri ile tanışırlar. “Öykünen kişi, kendinden öncekine imrenir ya da özenir. Ona ait olan biçimi, kompozisyonu veya konuyu kabullenerek tercih eder” (Girgin, 2018, s. 39). Bir başka deyişle, sanatçının sanatsal dilini oluşturma ve geliştirme konusunda destek almak amacıyla kullandığı bir anlamlandırma aracıdır. Bu nedendir ki sanat tarihinde birçok sanatçının bir diğerine öykündüğü yapıtları mevcuttur.

Velázquez'in Nedimeler (1656) adlı tablosu muhtemelen en çok öykünölmüş eserlerden biri olarak karşımıza çıkar. Bu durum, Nedimeler tablosunun sanatsal bir keşif alanı, yaratıcısı olan Velázquez'in ise sanatsal bir deha olarak göröldüğünü kanıtlar. Öyle ki öykünenler arasında; Picasso ve Joel Peter Witkin gibi kendi dönemlerinin ustaları da vardır. Her birinin yeniden üretimleri incelendiğinde Nedimeler tablosunun kompozisyona üzerinden öykünölüp, sanatçıların kendi biçimlerini muhafaza ettikleri görölmektedir.



Görsel 57. Pablo Picasso, Las Meninas, 1957, 194 x 260 cm. Erişim: 16.06.2022, bayaiyi.com



Görsel 58. Joel Peter Witkin, Las Meninas, 1987. Erişim: 16.06.2022, newartexaminer.org



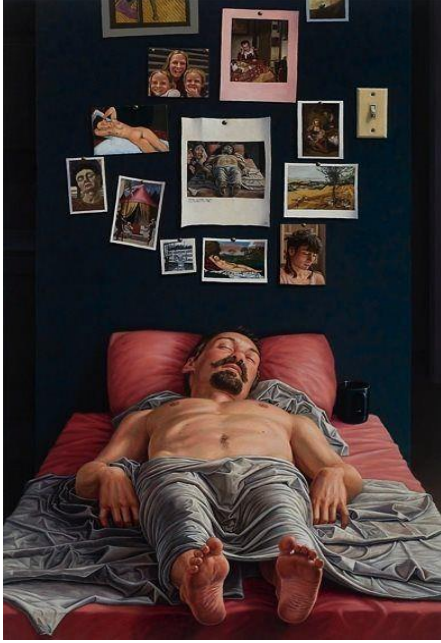
Görsel 59. Herman Braun-Vega, 'double éclairage sur Occident (Velázquez et Picasso)', 1987, Tuval Üzerine Akriilik Boya, 195 x 262 cm. Erişim: 24.05.2022, braunvega.com



Görsel 60. Howard Podeswa, The Walkers (after Las Meninas)', 2005, 152,4 x 121,92 cm. Erişim: 24.05.2022, howardpodeswa.com

Günümüz sanatçılarından Mark Lang, sanatsal aktarım yöntemi olarak yeniden üretim modelini benimsemiş sanatçılardan biridir. Çalışmalarının çoğunda sanat tarihine mal olmuş baş yapıtlara öykünür. Lang'ın 'Uyuyan' adlı resmindeki figür, pozisyonu ile Mantegna'nın 'Ölü İsa' adlı tablosunu anırtır. Sanatçı geçmişe ait yapıtlara öykünürken yapıtların içeriğinden çok kompozisyona, karakterlere ve tarihsel anlatısına odaklanır. Nitekim hem Jan Van Eyck'in 'Arnolfini ve Eşinin Portresi' adlı yapıtına öykündüğü 'Evlilik' çalışmasında hem de 'Uyuyan Kişi' de bulunan karakter Lang'ın yeniden üretimiyle artık ne

İsa ne de Giovanni ve Cenami değildir. Modern yaşama dair temsili karakterlerdir. Lang, yapıtlarında tarihle oyun oynayarak geçmişin yüce kavram ya da kişilerini günün düzlüğünde yeni bir anlama konumlandırır.



Görsel 61. Mark Lang, Uyuyan, 2007.
Erişim: 20.06.2022, pinterest.com



Görsel 62. Mark Lang, Evlilik, 2009. Erişim:
20.06.2022, pinterest.com

İngiliz fotoğraf sanatçısı Tom Hunter, sanat tarihinden tanıdığımız birçok sanatçının tablolarını canlı modellerle yeniden kurgulayarak fotoğraflar. Hunter'ın çalışmalarında işlediği konular; yoksulluk, şiddet, işsizlik, çirkin kentleşme gibi kenar mahalle ve banliyö yaşamının gerçekleridir. Yeniden üretim modelinde öykünmeyi temel araç olarak seçen Hunter'ın 'The Way Home' adlı kurgusal fotoğrafı John Millais'ın 'Ophelia'sının yeniden üretimidir. Aynı zamanda Millais'ın Ophelia'sı Shakespeare'in başyapıtı sayılan 'Hamlet' adlı romanda bulunan karakterin resimsel imgesidir. İmgeler yeniden üretilmiş görüntüler olduğuna göre bu durumda Hunter'ın yapıtı yeniden üretilmiş bir görüntünün yeniden üretimi olarak karşımıza çıkar. Banliyödeki evine ulaşamadan ölen bir genç kız ile çiçek toplarken dereye düşüp, boğulan Ophelia arasında benzeşim kurulmuştur.



Görsel 30. Tom Hunter, The Way Home, 2000, Fotoğraf. Erişim: 08.09.2022, wordpress.com

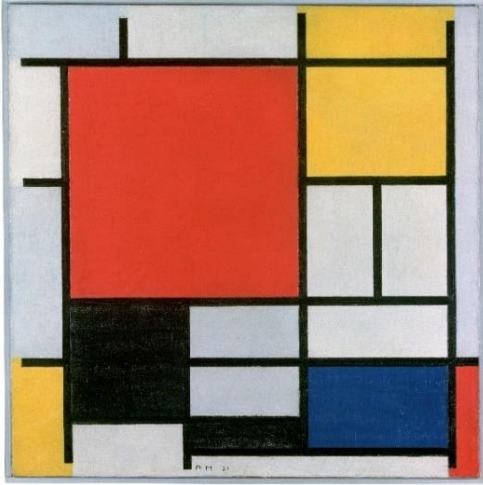


Görsel 64. John Everett Millais, Ophelia, 1851-1852, Tuval Üzerine Yağlıboya, 76,2 x 111,8 cm. Erişim: 08.09.2022, wikipedia.org

Bu Bir Mondrian Değildir (Görsel 65), De Stijl akımının öncü ismi Piet Mondrian'ın Büyük kırmızı, sarı, siyah, gri ve mavi planlı kompozisyon (Görsel 66) adlı tablosunun biçimsel dönüşüme uğramış bir kopyasıdır. Orjinali yağlı boya olan çalışmayı oluşturan renk blokları ve ızgara sistemi, yeniden üretim çalışmada mavi, kırmızı ve zemin rengi sarı olan çiçekli bir kumaşla sarılı sünger bloklardan oluşturularak tasarlanmıştır. Fakat burada düşünce öykünülen Magritte'in İmgelerin İhaneti (Görsel 67) adlı çalışmadır.



Görsel 65. Özlem Coşkun, Bu Bir Mondrian Değildir, 2020, 67 x 67 x 2,5 cm, Kolaj.



Görsele 66. Piet Mondrian, Kırmızı, Sarı, Mavi ve Siyahlı Kompozisyon, 1921.



Görsele 67. René Magritte, Bu Bir Pipo Değildir, 1928-29, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 63,5 cm x 93,98 cm (250 in x 3.700 in).

Magritte'in resmi (Görsele 67), bir seri tablosundan biri olup, seri; dil ve görsel algı arasındaki kabullenışı sorgular. Başka bir söylemle temsil ve gerçeklik algısı üzerine çelişkili bir durum yaratarak izleyicinin algısını şaşırtarak düşünmeye yönlendirir. Ne de olsa bilindik bir pipo görselinin altına görseli olumsuzlayarak "Bu Bir Pipo Değildir" yazmıştır. Girgin'in de ifade ettiği gibi Magritte, kendi çiziminin altına o yazıyı yazarak benzerliği, doğrulamadan kurtarmaktadır. Oysaki "Benzeşme durumu korunsa da doğrulanan bir gerçeklik yoktur" (Girgin, 2018, s. 218). Ne de olsa karşımızdaki bir parça boya yardımıyla oluşturulmuş bir pipo resmi; ona tütün koyamaz ve içemeyiz. Bu açıdan Mondrian'ın biçemi referans alınsa da amaç Magritte'in yarattığı sorunsala öykünen bir yeniden üretimi olarak düşünülmelidir. Bu bağlamda çalışmanın (Görsele 65) altında pirinç bir levhada Magritte'in resminde kullandığı Fransızca "Ceci n'est pas une pipe (Bu bir pipo değildir)" söylemi yerine "Ceci n'est pas un Mondrian (Bu bir Mondrian değildir)" yazmaktadır. Aynı zamanda isim yerine sanatçının orijinal imzası kullanılmıştır. Böylece izleyici gösteren ile gösterilen arasındaki çelişkiyi fark ederek temsil ve gerçeklik algısı üzerine tekrar düşünmeye davet edilmiş olmaktadır.



Görsel 68. Özlem Coşkun, Sylvia Kim? 2017, 47 x 65 x 1,5 cm, Kolaj.

Sylvia Kim? (Görsel 68) adlı çalışma kimlik kavramı üzerine düşüncelerin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda Otto Dix'in Gazeteci Sylvia Von Harden'ın Portresi (1926) adlı çalışmasına öykünerek yapılmıştır. Dix, resmi yaptığı dönem içinde Alman toplumunun birçoğunun göz ardı etmeyi tercih ettiği yönleri ile bir kadın tasvir eder; karşımızda maskülen duruşuyla radikal, bohem bir kişilik vardır. Dix bu portre aracılığıyla 1920'lerde Almanya'da ortaya çıkan eşitlik ve kentsel kitle toplumu hakkında yeni söylemleri temsil eden 'yeni kadını', Almanca 'neue frau' göstermek istemiştir. Üstelik bunu tasarlanmış bir imaj üzerinden değil belirli bir kişi üzerinden gerçekleştirmiştir. Bu açıdan modelin kim olduğu merak uyandırır. Model, Alman gazeteci ve şair Sylvia von Harden (1894-1963) dir. Harden'in 1959'da portrenin doğuşunu anlattığı "Erinnerungen an Otto Dix" ("Otto Dix'in Anıları") adlı bir makalede Dix ile karşılaşmasındaki diyalogları şöyledir (wikipedia.org):

- Seni boyamalıyım! ... Sen bütün bir çağın temsilcisisin!
- Demek cansız gözlerimi, süslü kulaklarımı, uzun burnumu, ince dudaklarımı boyamak istiyorsun; uzun ellerimi, kısa bacaklarımı, büyük ayaklarımı- insanları korkutup kimseyi memnun etmeyen şeyleri mi boyamak istiyorsun?
- Kendinizi zekice tanımladınız ve tüm bunlar, bir kadının dış güzelliğiyle değil, psikolojik durumuyla ilgilenen bir çağın portre temsilcisine götürecektir.

Yukarıdaki diyalogdan anlaşılacağı gibi Dix, bir imajı temsilen gerçek bir referansla bir imge oluşturmuştur. Bir anlamda günümüzün bir özelliği olan aslını taklit eden bir gerçeklik,

aslından daha gerçek bir şey olarak aslının yerini almıştır. Çünkü Dix'in Sylvia'sı hiç kuşkusuz referans Sylvia'dan çok daha tanınır durumdadır. Bu amaçla (Görsel 63), Sylvia von Harden'in fotoğraf aracılığıyla sunulmuş orijinal görüntüsü ile Dix'in tasvirinin tekrarından oluşturulmuştur. Aynı zamanda Sylvia, kendisini bir tablonun konusu yapan bağımsız kişiliğine ve mesleğine atfen döneme ait gazete sayfaları görselleriyle bir kafe ortamında kurgulanmıştır. Kurgu ortam bir sahne gibidir. Orijinal Sylvia görüntüsü sahnenin en önündedir ve izleyiciye bakar. Arkasında Dix'in Sylvia'ları benzer özellikteki bir grup kadını temsilen dekor olarak yerleştirilmiş gibidir. Çalışma, Otto Dix aracılığıyla Sylvia karakteri üzerinden tasvir edilen 'yeni kadın' imgesinin yanı sıra elbette bu önemli tanımı karşılayan nitelikleriyle Sylvia karakterine saygı ile düşünülmüş, karşısına çıkacağı izleyicileri hem kadın hem de bireysel kimliği hakkında düşündürmesi amaçlanmıştır. Kurgu sahnede Sylvia von Harden, tek kişilik bir gösteri oyuncusu olarak kim olduğunu hatırlamak ve birçoğuna hatırlatmak için yeni bir imkana sahip olabilecektir.

2.1.6. Palimpsest

Antik dönemde "bir parşömen ya da üzerine iki kez yazılmış, özgün hali silinmiş ya da kazınmış olduğundan ikinciye yer açılmış olan yazı malzemesi; sonradan üzerine yazılan bir yazının öncekini sildiği bir elyazması" (Oxford English Dictionary) anlamına gelen palimpsest; 1845'te Thomas De Quincey'in "The Palimpsest" başlıklı deneme yazısında başına 'the' konularak isim olarak kullanımı başlatılmış aynı zamanda kavram olarak kullanımının öne açılmıştır. 19. yüzyılın ortalarından günümüze ise kavramsal açıdan tutarlı bir metaforlaştırma sürecinde olan palimpsestin mimari, coğrafya, genetik, nörobiyoloji ve sanat gibi birçok farklı alanda kullanıldığı görülmektedir. Sayılan alanlar ve benzerleri için palimpsest, disiplinler arası niteliği olan tüm araştırma alanlarında kendini gösterebilir.

Palimpsest hem düz anlamıyla hem de mecazen disiplinlerarasılığa sahiptir. Bu açıdan tek bir disiplinin yetki alanı değildir. Daha doğrusu ilk başta kendini gösteren şeyden başka bir şey olarak tanımlanmaktadır. Bir palimpsest, disiplinlerin birbiri içindeki ve üzerindeki dahil olma durumlarının kesişimidir. Katmanların birbirleriyle olan ilişkiselliğinin yarattığı anlam dönüşümü olarak değerlendirilmelidir. "Dolayısıyla palimpsest, birbiriyle alakasız olan metinlerin ilişki kurup iç içe geçtiği, kopmaz bağlarla bağlandığı, birbirini kesintiye uğrattığı

ve birbirlerinde ikamet ettiği girift bir görüngüdür” (Dillon, 2017, s. 16). Bu açıdan postmodernin doğasında bulunan eklettik algı biçimini doğasında barındırır.

Sarah Dillon palimpsesti bir kuram olarak incelediği kitabında ‘Etrafımızdaki dünyayı ve kendimizi nasıl anlarız?’ sorusuna cevap olarak, metinleri (olay, eylem, bilgi vs.) nasıl okuduğumuzun palimpsest yoluyla devamlı irdelenmesiyle bulunabileceğini söyler (Dillon, 2017:15). Gerçekten de tüm yaşamımız geçmiş bilgiler (kazanımlar) ile yeni bilgilerin bir aradalığı sonucunda yapılan çıkarımlar üzerinden şekillenir. Böylelikle eski yaşanmışlıkların üzerinden türetilen yeni anlamlar yaşamımıza yön verir.

Resim sanatında ise hem anlamsal hem de biçimsel katmanlar kullanılarak palimpseste uygun işler üretilmektedir. Tuval yüzeyi palimpsest vari bir şekilde üst üste bindirilmiş görüntülerden oluşturulabilir ki William Kentridge’in Projeksiyon için Desenler Serisi hem yarattığı kavramsallık hem de uygulama biçimi olan silme ve yeniden çizme eylemi açısından palimpsest olarak değerlendirilebilir.



Görsel 69. William Kentridge, Felix in Exile, 1994

<http://musingsmmst.blogspot.com/2016/10/william-kentridge-five-themes.html>

Kentridge, dokuz filminden oluşan serisinin beşinci filmi Felix Sürgünde'nin kaynaklarını şu şekilde açıklar:

Sharpeville'in dışındaki bir katliamdan bir fotoğraf geldi. O zamanda altı yaşındaydım ve babam öldürülen insanların ailelerinin avukatlarından biriydi. Masasında büyük, sarı bir Kodak kotu gördüğümü ve kapağını kaldırdığımı hatırlıyorum- çikolata kutusuna benziyordu. İçinde sırtı yaralanan bir kadın, sadece başının yarısı görülebilen bir adam imajları vardı. Altı yaşında iken ilk defa bu resimleri görmenin etkisi şok ediciydi... bundan dolayı, Felix Sürgünde için bedenleri çizerken aklımda Sharpeville katliamı yoktu. Bu sadece aylar ya da yıllar sonar yaptığım bir bağlantıydı" (Verschooren,2005).

Kentridge'in bu bağlantısı üzerinden vurgulamak gerekir ki palimpsesti bir kavram olarak kullanıma açan yazar Thomas De Quincey, insan beyninin de başlı başına bir palimpsest olduğunu söyler ve zihin için unutmanın mümkün olmadığını, ancak uykuda olacağını vurgular.

İnsan beyni doğal ve kudretli bir palimpsestten başka nedir ki? Benim beynim böyle bir palimpsest işte; ah okur, sizin beyniniz de böyle bir palimpsest. Fikirlerin, imgelerin, hislerin sonu gelmez katmanları beyninize ışık kadar yumuşak bir şekilde çökmüştür. Her dizi öncesinde ne var ne yoksa hepsini gömüyor görünür. Ama aslında biri bile yok olmaz (Dillon, 2017:45).

Yeniden üretim bağlamında palimpseste uygun işler üreten sanatçılar arasında Amerikalı sanatçı Robert Rauschenberg gösterilebilir. Rauschenberg'in çalışmaları kitle iletişim ve üretim araçlarını sanat alanına radikal bir şekilde sokarak, sanatla yaşamın ayrılmaz gerçekliği üzerinden yeniden üretim anlayışını benimsemiş pop sanat ideolojisinin bir parçasıdır. Aynı zamanda Neo-Dadaist olarak da adlandırılır. Dada hareketi başlı başına sanata dair büyük anlatılara ve biriciklik kavramı üzerinden yücelime karşı muhalif bir hareketti. Bu bağlamda Rauschenberg'in çalışmalarında geçmişin sanat eserlerinden tutun günümüze ait önemli figürler, çeşitli görsel imajlar; kolaj ve fotomontaj teknikleriyle yan yana ve üst üste bindirilerek kurgulanmıştır. Benzer biçimde Türk sanatçı Utku Varlık'ın çalışmaları da fenomenleşmiş imajlardan, eskinin öykü ve şiirlerine uzanan derlemelerden oluşur.



Görsel 70. Robert Rauschenberg, Yüzüncü Yıl Sertifikası MMA, 1969. Renkli litografi, Erişim: 06.12.2022, metmuseum.org



Görsel 71. Utku Varlık, Fragmanlar 6, 1992, Erişim: 06.12.2022, bozluartproject.com

SONUÇ

Sanatın öncelikli sorunsalının 'neyin, niçin yapıldığı' düşüncesi olduğu göz önünde bulundurulduğunda sanatçının da kendine yönelttiği ilk soru bu olmaktadır. Cevabı ise sanatçı, çağının gerçeklikleri arasında kendini konumlandığı yerde arar.

Günümüz yaşamının her alanında üretim ve tüketim modeline dayalı bir anlayışın getirisi olarak öncelikle yeniden üretmenin ilk koşulu olan *alıntıyı* farkında olmadığımız bir şekilde sürekli kullanıyor olduğumuz gerçeğini yadsımamak gerekir. Yeni bilgi teknolojilerinin sınırsız olanakları ve internet erişiminin yaygınlığı; sanatsal, politik, mağazinsel, tarihsel vb. birçok imajı, video, ses ve yazınsal alıntıyı beynimize ustaca kodlamakta üstelik tüm bu alıntılar küresel düzeyde kullanılmakla birlikte zaman içerisinde evrensel bir dile dönüşüp kolektif bir anlaşılabilirlik kazanmaktadır.

Bir örnek olarak, Nike firmasının 1988 yılında kullanmaya başladığı ve günümüzde hala kullandığı 'Just do it' (Sadece yap) sloganını bilmeyen yoktur demek çok da iddialı olmasa gerek. Bir düşünce olarak; kaç kişi hayatında en az bir kere, bir öğüdün arkasına bu sloganı iliştiirmemiş, hatta zaman içerisinde kemikleşen güçlü anlam katmanları nedeniyle uzun bir anlatının yerine tercih etmemiştir? Reklam otoritelerine göre dünyanın en iyi sloganı olan ve Nike'ı 27,5 milyar dolarlık marka değeriyle şu an dünyanın en değerli spor markası konumuna getiren 'Just do it.' ile Picasso'nun başyapıtlarından 'Guernica' resmi arasında benzer bir başarı olduğunu düşünüyorum. Bu önermede 'Guernica' ile 'Just do it.' sloganının başarısı farklı kulvarlarda fakat benzer bir etkidedir. Guernica, her ne kadar İspanya iç savaşının yarattığı bir dışavurum olsa da güçlü anlatım diliyle savaşın, dehşetin ve acının belirli bir zaman ve mekândan bağımsız görsel bir temsili olmayı başarmıştır. Bu nedenledir ki doğal bir felaket, farklı bir savaş hatta bir aşk acısının görsel tasviri olarak birçok kez yeniden üretilmiş-yeniden anlamlandırılmıştır. Tıpkı 30 saniyelik TV reklamında 80 yaşındaki Walt Stack'in her gün 27 kilometre koşmasına ithaf yaratılan 'Just do it.' sloganının günümüzde farklı epik başarı hikayelerine referans olması adına tekrar ve tekrar yeniden üretildiği gibi.

Böylesi bir düşünce biçimi muhtemelen modernist bir sanat savunucusunu oldukça kızdırabilir. Oysaki burada, Marinetti'nin Fütürist Manifesto'da bir yarış arabasını, *Samotrakyalı Nike'in Kanatlı Zaferi*'nden daha güzel bulması gibi bir durum olmadığı anlaşılmalıdır. Aksine farklı zamanlara ve disiplinlere ait -bu nedenle gerçek bir karşılaştırma zaten anlamsızdır- iki üretimde kendi içinde barındırdığı gerçeğin yanı sıra yeni anlam katmanlarını karşılayabilecek nitelikte çoğunlukçu imge ve imgelemlere açıktır. Hali hazırda var olan formları, dönüştürülecek yeni anlam kümeleri olarak gören ve yeniden üretime sokan sanatçı için ikisi de eş değerde etkili bir 'kaynak'tır.

Sanatın bir iletişim dili olduğu düşünülmesine çağdaş sanatçı içinde bulunduğu dünyanın tanımını yaparken yine içinde bulunduğu çağın dilini kullanan bir anlayışla tüketim toplumunun edilgen yapısı içinden etkin bir rol üstlenerek kendine bir sorumluluk alanı oluşturur. Tez kapsamında incelenen sanat üreticilerinin, günümüz yaşamını neredeyse hiper gerçek bir alana taşıyan kapitalist üretim anlayışının karşısında dünyanın kendisini kullanarak farklı bakış açıları ve ayrışık olanlar arasında sonsuz bir müzakere alanı yarattığı görülmektedir. Bu alanda yer alan sanatçıların üretim biçimleri hazır nesneden fotoğrafa, resim, heykelden sanatçının bedenine oldukça geniş bir yelpazeyi oluşturmaktadır.

Tüm bu üretimlerin öncelikli ortak noktalarının, herhangi bir sorunun cevabı olmak yerine daha çok soruya zemin sağlamak olduğu gözlemlenmiştir. Bu durum aynı zamanda sanatın varılabilecek bir nokta değil, katkı sağlanacak bir zincir olduğunu göstermektedir. Elbette bu zincirin tüm halkaları eş değer güçte olmayacaktır. Kimileri şu anı geleceğe taşıyacak, kimilerinin yolculuğu çok daha kısa sürecektir. Bu tanıdık durum sanat olgusunun bir gerçekliği olarak tüm sanatsal ifade biçimlerinde olduğu gibi yeniden üretim yapıtlar için de geçerlidir.

KAYNAKLAR

- Adorno, Theodor. (2013). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* (N. Ülner & M. Tüzel & E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akman, Kubilay. (2005). Orlan'ın Suretleri. Erişim: 25.09.2022. https://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html
- Aktulum, Kubilay. (2007). *Metinlerarası İlişkiler*. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, Kubilay. (2016). *Resimsel Alıntı*. Konya: Çizgi Yayınları.
- Antmen, Ahu. (2013). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarıyla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayınları.
- Antmen, Ahu. (2016). *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekanının İdeolojisi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun, Ali. (2015). *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Barrett, Terry. (2015). *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri* (E. Ermert, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Baudrillard, Jean. (1998). *Kusursuz Cinayet* (N. Sevil, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, Jean. (2017). *Simülakrlar ve Simülasyon* (O. Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, Jean. (2018). *Sanat Komplosu* (E. Gen & I. Ergüden, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bayraktaroğlu, A., M., Çetin, M. (2013). Fotoğrafta Göstergelerarasılık ve Yenidenüretim. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E*, Mayıs-Haziran/11, s. 50-74.
- Benjamin, Walter. (2015). *Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı* (G. Sarı, Çev.). İstanbul: Zeplin Kitap.
- Benjamin, Walter. (2019). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, John. (2017). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Best, S., Kellner, D. (2011). *Postmodern Teori* (M. Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bourriaud, Nicolas. (2018a). *Postrodüksiyon* (N. Saybaşıllı, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bourriaud, Nicolas. (2018b). *İlişkisel Estetik* (S. Özen, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bürger, Peter. (2017). *Avangard Kuramı* (E. Özbek & Ş. Öztürk, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Connor, Steven. (2015). *Post-Modernist Kültür / Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş* (D. Şahiner, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Danchev, Alex. (2017). *Fütüristlerden Stuckistlere 100 Sanatçı Manifestosu* (E. Uslu, Çev.). İstanbul: Espas Yayınları.

Debord, Guy. (2010). *Gösteri Toplumu* (A. Ekmekçi, & O. Taşkent, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Dellaloğlu, Besim F. (2018). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Say Yayınları.

Dillon, Sarah. (2017). *Palimpsest*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Dökeroğlu, Özlem Tekdemir. (2013). *Sanatta İroni ve Öyküleme Pratikleri*. (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Resim Anasanat Dalı. Ankara.

Eco, Umberto. (1991). *Alımlama Göstergelimi* (S. Rifat Çev.) İstanbul: Düzlem Yayınları.

Erzen, Jale N. (2012). *Çoğul Estetik*. İstanbul: Metis Yayınları.

Featherstone, Mike. (2005). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü* (M. Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foster, Hal. (2009). *Tasarım ve Suç* (E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Gere, Charlie. (2018). *Dijital Kültür* (A. Aydoğdu, Çev.). İstanbul: Salon Yayınları.

Giddens, Anthony. (2004). *Modernliğin Sonuçları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Girgin, Figen. (2018). *Çağdaş Sanat ve Yeniden Üretim* (E. Kuşdil, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Heartney, Eleanor. (2008). *Sanat ve Bugün* (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Akbank Yayınları.

Hopkins, David. (2004). *Dada ve Gerçeküstücülük*. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

Kahraman, Hasan Bülent. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Ötekileri*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Kierkegaard, Soren. (2009). *İroni Kavramı* (S. Okur, Çev.). Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.

Kodal, Tuğba. (2012). *Resimlerarasılık ve Herman Braun-Vega'nın Resimlerinde Resimlerarasılık Sorunsalının İrdelenmesi*. (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı. Isparta

Kulak, Önder. (2016). *Theodor Adorno: Kültür Endüstrisinin Kısacasında Kültür*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Felsefe Anabilim Dalı. Ankara

Lyotard, Jean François. (1994). *Postmodern Durum* (A. Çiğdem, Çev.). Ankara: Vadi Yayınları.

Marcuse, Herbert. (1975). *Tek Boyutlu İnsan* (A. Timuçin & T. Tunçdoğan, Çev.). İstanbul: May Yayınları.

Orkunoğlu, Yener. (2007). *Nietzsche ve Postmodernizmin Gerçek Yüzü*. İstanbul: Ceylan Yayınları.

Özbek, Meral. (2006). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim

Özüdoğru, Şakir. (2010). Feminist Sanata İki Farklı Yaklaşım: Gerilla Kızlar ve Cindy Sherman. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1 (6), s. 111-131.

Rose, A. Margaret. (2016). *Parodi: Antik, Modern ve Postmodern* (C. Dikme, Çev.). Ankara: Hece Yayınları.

Sarup, Madan. (2017). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm* (A. Güçlü, Çev.). Ankara: Pharmakon Yayınevi.

Sayın, Zeynep. (2000). Batı'da ve Doğu'da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet II: İslami Beden Temsili: İffet ve Zillet. *Defter 40*, Sayı 39, s. 193-234.

Şahiner, Rifat. (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Tunalı, İsmail. (1996). *Greks Estetik'i*. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Turani, Adnan. (2010). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Whitham, G., Pooke, G. (2013). *Çağdaş Sanatı Anlamak* (T. Göbekcin Çev.). İstanbul: Optimist Yayıncılık.

Elektronik Kaynaklar

Akira Kurosawa/ Dreams-Yume, 1990 (Film). Erişim: 22.02.2021, <https://wannart.com/icerik/28296-kurosawanin-dusleri-dreams>

Andy Warhol, Brillo, Campbell, Del Monte and Heinz Boxes, 1964. Erişim: 25.10.2022, <http://wercal.com/W/daily-2/andy-warholbrillo-boxes/>

Barbara Kruger, We Dont Need Another Hero, 1986. Erişim: 29.01.2021, <https://medium.com/@aaliacoovadia/postmodern-features-explained-through-we-dont-need-another-hero-by-barbara-kruger-b7a1668fc683>

Barbara Kruger, Your Body is a Battleground, 1989. Erişim: 29.01.2021, <https://daily.jstor.org/the-history-your-body-is-a-battleground/>

Cindy Sherman History Portraits, #228, 1990. Erişim: 22.02.2022, <https://medium.com/@RanaKelleci/binbir-y%C3%BCz%C3%BC-cindy-sherman-i-5harfiler-com-i-mart-2017-c181ad65c9f0>

Cindy Sherman, Untitled Film Still, #21, 1978. Erişim: 22.02.2022, <https://www.moma.org/collection/works/56618>

Francis Bacon, Papa Innocenzo X, 1953. Erişim: 03.03.2022, [http://www.estonesunarevista.com.ar/nro040/papas/14_Inocencio%20X%20\(Bacon\).jpg](http://www.estonesunarevista.com.ar/nro040/papas/14_Inocencio%20X%20(Bacon).jpg)

Franck Davidovici, Fait d'Hiver, 1985. Erişim: 18.04.2021, <http://www.sanataak.com/view/jeff-koons-yine-mahkemelik/1340>

Giotto Di Bondone, İsa Mesih için Ağlayanlar. Erişim: 25.09.2022, <https://torchwell.wordpress.com/2017/07/01/ronesans-ve-maniyerizm-yazi-dizisi-ii-gercek-hayatin-icinden/>

Herman Braun-Vega, 'double éclairage sur Occident (Velázquez et Picasso)', 1987. Erişim: 24.05.2022, <https://braunvega.com/picture/?/212>

Howard Podeswa, The Walkers (after Las Meninas)', 2005. Erişim: 24.05.2022, http://howardpodeswa.com/artwork_pages/07_after_las_meninas/01_the_walker.html

Jeff Koons, Fait d'Hiver, 1988. Erişim: 18.04.2021, https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/sculpture/fait-d-hiver-jeff-koons-assigne-en-justice-a-paris-pour-contrefacon_3332395.html

Jeff Koons, Michael Jackson ve Bubbles, 1988. Erişim: 25.10.2022, <https://whitney.org/exhibitions/jeff-koons?section=6&subsection=4#exhibition-artworks>

Jeff Wall, After "Invisible Man" by Ralph Ellison, the Prologue, Erişim: 06.12.2022, www.moma.org, https://www.moma.org/learn/moma_learning/jeff-wall-after-invisible-man-by-ralph-ellison-the-prologue-1999-2000-printed-2001/

Joel Peter Witkin, Las Meninas, 1987. Erişim: 16.06.2022, <http://newartexaminer.org/joel-peter-witkin.html>

John Everett Millais, Ophelia, 1851-1852. Erişim: 08.09.2022, [https://tr.wikipedia.org/wiki/Ophelia_\(tablo\)#/media/Dosya:John_Everett_Millais_-_Ophelia_-_Google_Art_Project.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Ophelia_(tablo)#/media/Dosya:John_Everett_Millais_-_Ophelia_-_Google_Art_Project.jpg)

Kiki Smith, Doğum, 2002. Erişim: 30.10.2022, <https://www.moma.org/audio/playlist/251/3242>

Leonardo da Vinci, Son Akşam Yemeği, 1495-1498. Erişim: 25.09.2022, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bb/Leonardo_da_Vinci_-_The_Last_Supper_high_res.jpg

Sherrie Levine. Erişim: 15.04.2021. <https://www.theartstory.org/artist-levine-sherrie.htm>

Piero Manzoni. Erişim: 25.09.2022. <https://www.tate.org.uk/art/artists/piero-manzoni-1571>

Marcel Duchamp, LHOOQ, 1919, Erişim: 30.10.2022, <https://www.nortonsimon.org/art/detail/P.1969.094>

Mark Lang, Evlilik, 2009. Erişim: 20.06.2022, <https://hu.pinterest.com/pin/322851867014329542/>

Mark Lang, Uyuyan, 2007. Erişim: 20.06.2022, <https://tr.pinterest.com/pin/143059725638855198/>

Mat Collishaw, Masumiyetin Sonu, Video yerleştirme 2009, <https://matcollishaw.com/works/the-end-of-innocence/>

Michael Crompton, Lunch Atop a Skyscraper, 2001. 1932. Erişim: 28.07.2022, <https://www.dailymail.co.uk/news/article-2047853/Lunchtime-Skyscraper-2011-Builders-recreate-Charles-C-Ebbets-1932-photo.html>

Mike Bidlo, After Jackson Pollock, 1983. Erişim:05.08.2021, <https://www.bidsquare.com/online-auctions/santa-monica/mike-bidlo-after-jackson-pollock-1307283>

Mike Bidlo'nun Stüdyosu. Erişim: 25.09.2022, <http://atelierlog.blogspot.com/2018/11/mike-bidlo-4.html>

Murder on the Orient Express, 2017 (Film). Erişim: 19.02.2021, https://www.reddit.com/r/MovieDetails/comments/97rvjh/in_murder_on_the_orient_express_2017_when/

Orlan, Carnal Art. Erişim: 25.09.2022, <https://medium.com/dili-turkce-in-turkish/carnal-art-etsel-sanat-nedir-f584bc424e9b>

Pablo Picasso, Las Meninas, 1957. Erişim: 16.06.2022, <http://bayaivi.com/pablo-picassonun-las-meninas-resmi/>

Peter Weir, Truman Show, 1998 (Film). Erişim: 25.10.2022, Erişim: <https://m.imdb.com/title/tt0120382/mediaviewer/rm3732896000/>

Piero Manzoni, Artist's Shit, 1961. Erişim: 25.09.2022, https://en.wikipedia.org/wiki/Artist%27s_Shit

René Magritte, Madame Récamier, 1949. Erişim: 26.06.2021, <https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XYU88&titlepainting=Perspective:%20Madame%20Recamier%20by%20David&artistname=Rene%20Magritte>

Sherman, Cindy. Erişim: 02.01.2021. <http://www.sanاتبlog.com/isimsiz-film-kareleri-cindy-sherman/>

Sherrie Levine, Fountain (After Marcel Duchamp), 1991. Erişim: 29.03.2022, <https://veritybairdblog.wordpress.com/2018/01/02/sherrie-levine/>

Tom Hunter, The Way Home, 2000. Erişim: 08.09.2022, <https://aad40002josephrichardson.files.wordpress.com/2015/02/tom-hunter.jpg>

Velazquez, Pope Innocent X, 1650. Erişim: 03.03.2022, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7f/Retrato_del_Papa_Inocencio_X._Roma%2C_by_Diego_Vel%C3%A1zquez.jpg

Very Appropriate at Robert Berman Gallery, 2017. Erişim: 28.04.2022, https://www.huffpost.com/entry/when-great-artists-steal-its-only-appropriate_b_595a92ace4b0f078efd98be8

ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

18/01/2023

Özlem COŞKUN

SANATTA YETERLİK TEZİ ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: Yeniden Anlamlandırma Ve Biçimlendirme

Yukarıda başlığı verilen Tezimin tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
18.01.2023	94	109619	21.12.2022	15	1994592737

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. 18/01/2023

Özlem COŞKUN

Öğrenci No: N14250394

Anasanat/Anabilim Dalı: Resim Anasanat

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	X		

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR

(Profesör, Hüsnü DOKAK)

PROFICIENCY IN ART ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title: Resignification And Formatting

The whole thesis is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
18.01.2023	94	109619	21.12.2022	15	1994592737

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. 18/01/2023

Özlem COŞKUN

Student No: N14250394

Department: Painting

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
	X		

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

(Professor, Hüsnü DOKAK)

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

18/01/2023
Özlem COŞKUN

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

(1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir. Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

