

**T.C.  
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANA SANAT DALI**



**POST- MODERN SANATTA BİR İLERİ İKİ GERİ:  
SANATÇI YÖNSEMELERİ AÇISINDAN PASTİŞ-PARODİ**

Yüksek Lisans Tezi

**Ali ÇAKA**

Danışman

**Prof. Dr. Metin EKER**

SAMSUN  
2021

## TEZ KABUL VE ONAYI

Ali ÇAKA tarafından, Prof. Dr. Metin EKER danışmanlığında hazırlanan “POST-MODERN SANATTA BİR İLERİ İKİ GERİ: Sanatçı Yönsemeleri Açısından Pastiş-Parodi” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından 04.11.2021 tarihinde yapılan sınav sonucunda oy birliği ile başarılı bulunarak Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

	Unvanı Adı Soyadı Üniversitesi Ana Bilim/Ana Sanat Dalı	İmza	Sonuç
Başkan	Doç. Dr. Engin GÜNEY Ondokuz Mayıs Üniversitesi Resim Ana Sanat Dalı		<input type="checkbox"/>
			Kabul <input type="checkbox"/> Ret
Üye (Danışman)	Prof. Dr. Metin EKER Ondokuz Mayıs Üniversitesi Resim Ana Sanat Dalı		<input type="checkbox"/>
			Kabul <input type="checkbox"/> Ret
Üye	Dr.Öğr.Ü. Hasan BALTACI Amasya Üniversitesi Eğitim Ana Bilim Dalı		<input type="checkbox"/>
			Kabul <input type="checkbox"/> Ret

Bu tez, Enstitü Yönetim Kurulunca belirlenen ve yukarıda adları yazılı jüri üyeleri tarafından uygun görülmüştür.

ONAY

... / ... / ...

Prof. Dr. Ali BOLAT  
Enstitü Müdürü

## **BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI**

Hazırladığım Dönem Projesi tezinin bütün aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara riayet ettiğimi, çalışmada doğrudan veya dolaylı olarak kullandığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin Kaynaklarda gösterilenlerden oluştuğunu, her unsurun enstitü yazım kılavuzuna uygun yazıldığını ve TÜBİTAK Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu Yönetmeliği'nin 3. bölüm 9. maddesinde belirtilen durumlara aykırı davranılmadığını taahhüt ve beyan ederim.

İmza  
2021

## **TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPORU BEYANI**

Tez Başlığı: POST-MODERN SANATTA BİR İLERİ İKİ GERİ: Sanatçı Yönsmeleri Açısından Pastiş-Parodi

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışması için şahsım tarafından 21.10.2021 Tarihinde intihal tespit programından alınmış olan özgünlük raporu sonucunda;

Benzerlik oranı : % 13

Tek kaynak oranı : % 1 çıkmıştır.

İmza  
21 /10/ 2021

**ÖZET**  
**POST-MODERN SANATTA BİR İLERİ İKİ GERİ: SANATÇI YÖNSEMELERİ**  
**AÇISINDAN PASTİŞ-PARODİ,**

Ali ÇAKA

Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Resim Ana Sanat Dalı

Yüksek Lisans, Kasım/2021 Danışman:

Prof. Dr. Metin EKER

Araştırmada, Post modern sanatın modernist sanata olan bağımlılığı ve temas gereksinimleri açısından yaşadığı sanatsal kaosu ya da kimliksizliği karakterize eden süreçlerden biri olan ve eklektik yaklaşımları da dinamik kılan pastiş-parodi'yi (geçmiş sanat eserleriyle alay amaçlı eklenti ve yeniden yaratımları) sanatçı yönsemeleri açısından incelenmektedir. Araştırma, Postmodernizmin çağdaş sanatı ele alışları ve sanatçı yönelimleri kapsamında literatürün bu bağlamda incelenmesi ile başlayıp felsefî temellerde inceleme, çözümleme ve tespitlerle son bulmuştur. Sonuçta, anti-estetik değerleri benimseyen, temellük (kendine mal etme), pastiş-parodi ve ironiyle geçmişin geleneksel ve modern sanat eserlerini popüler kültürün imgeleriyle kapitalist tüketim kültürünün meta alıntısı olarak ticaret nesnelere dönüştürmelerinin gereksinimlerine vurgu yapılmıştır.

Çağımız da dijital sanatın gelişimi geçmişin ikonlaşmış sanat başyapıtlarının üzerinde sınırsız kolâj, montaj, yapıbozum tekniklerine sağladığı alt yapı parodileştirilen alay konusuna dönüştürülen eserlerin dolaşımına, artışına hız sağlamıştır. Postmodern sanat anlayışının geleneksel ve modern sanat'a yapıcı olarak sanatçıya ve eserine saygı pastiş (öykünme), yıkıcı olarak yaptığı alay, mizah, parodi (yansılama) ile yeniden üretimleri örnekler üzerinden açıklanmıştır.

Bu tez çalışması ile aslında sanatçı niteliklerinin dâhilin de yer alan üslûp yeniliklerinin mevcudiyetsizliğine dayanak oluşturan modern sanatsal mirasın yeniden üretimler ile güncellenmesi durumunu sanatsal egemenlik ve üslûp kargaşası içinde değerlendirmek amacını sergilemiştir

**Anahtar Sözcükler:** Post- modern sanat, sanatçı yönelimleri, pastiş-parodi

## ABSTRACT

### ONE FORWARD TWO BACK IN POST-MODERN ART: PASTISH-PARODY IN TERMS OF ARTIST TENDENCIES

Ali ÇAKA

Ondokuz Mayıs University  
Institute of Graduate Studies  
Painting Department

Master, November/2021

Supervisor: Prof. Dr. Metin EKER

In the research, pastiche-parody (the mocking additions and re-creations of past works of art), which is one of the processes that characterizes the artistic chaos or lack of identity of post-modern art in terms of its dependence on modernist art and its contact needs, and which also renders eclectic approaches dynamic, is examined interms of artist tendencies. The research started with an examination of the literature in this context within the scope of Postmodernism's handling of contemporary art and artist orientations, and ended with examination, analysis and determinations on philosophical grounds. As a result, the necessity of transforming traditional and modern art works of the past into commercial objects as commodity quotations of capitalist consumption culture with images of popular culture, which adopts anti-aesthetic values, appropriation (appropriation), pastiche-parody and irony is emphasized.

The development of digital art in our age has accelerated the circulation and increase of the works that have been parodied and turned into the subject of ridicule, the infrastructure provided by the unlimited collage, montage and deconstruction techniques on the iconic art masterpieces of the past. The reproductions of the postmodern understanding of art with respect to traditional and modern art as a constructive pastiche (emulation) and destructively sarcastic, humor, parody (reflection) are explained through examples.

With this thesis, he aimed to evaluate the situation of updating the modern artistic heritage with reproductions, which constitutes the basis for the absence of stylistic innovations within the artist's qualifications, within the scope of artistic dominance and stylistic turmoil.

**Keywords:** Post modern art, artist orientations, pastiche-parody

## TEŞEKKÜR

Öncelikle ufuk açıcı düşünce ve öğretileriyle, lisans dönemimde atölye hocam olan ve hiç bir zaman bilgisini, ilgisini ve yardımını esirgemeyen aynı zamanda tez danışmanım olan Prof. Dr. Metin EKER'e sabrı ve emeklerinden dolayı sonsuz saygı ve şükranlarımı sunarım.

Lisans dönemimde, teknik beceri ve öğretici bilgileriyle sanat hayatımızın pratiğine ve düşüncelerine ince dokunuşlarıyla bizleri işleyen, parlatan 19 Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün, tüm sanatçı akademisyen hocalarıma da ayrıca teşekkür etmeyi bir borç bilirim.

Manevî ve maddî destekleri ve sabırları için ağabeyime, babama ve sevgili anneme teşekkür ederim.

Ali ÇAKA

04.11.2021 / Samsun

## İÇİNDEKİLER

<b>TEZ KABUL VE ONAYI</b> .....	i
<b>BİLİMSEL ETİGE UYGUNLUK BEYANI</b> .....	ii
<b>ÖZET</b> .....	iii
<b>ABSTRACT</b> .....	iv
<b>ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR</b> .....	v
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	vi
<b>ŞEKİLLER DİZİNİ</b> .....	ix
<b>KISALTMALAR</b> .....	xiv
<b>GİRİŞ</b> .....	1
Problem .....	1
Alt Problemler .....	1
Araştırmanın Konusu .....	2
Araştırmanın Amacı.....	2
Araştırmanın Önemi.....	2
Araştırmanın Yöntemi.....	3
<b>1. MODERN SANAT – POST-MODERN SANAT İLİŞKİSİ</b> .....	4
1.1. Kavram Kompozisyonları Açısından Modern, Modernite ve Modernizm.....	4
1.1.1. Modern .....	4
1.1.2. Modernite .....	5
1.1.3. Modernizm .....	7
1.2. "Post-" Eki İle İlgisinde Post-modern, Post-modernite ve Post-modernizm	
1.2.1. Post-modern .....	9
1.2.2. Post-modernite .....	11
1.2.3. Post-modernizm .....	11
1.3. Modern Sanat .....	14
1.4. Modern Sanat'tan Post-modern Sanat'a Geçişin Dinamikleri .....	16
1.5. Post-moderne Geçiş Süreci ile İlişkisinde Modern Sanatçı .....	18
1.6. Post-modern Sanatın Modern Sanat İle Organik Bağı .....	27
<b>2. POST-MODERN ÜSLÛP KALIPLARIVE SANATÇI YÖNSEMELERİ</b> ....	31
2.1. Post-modern Sanat .....	31

2.2. Post-modern Sanatsal Üslûp Açılımları .....	31
2.2.1. Çifte Kodlama .....	32
2.2.2. İroni .....	32
2.2.3. Şizofreni .....	33
2.2.4. Karşı Sanat .....	34
2.2.5. Reprodüksiyon .....	34
2.2.6. Resimlerarasılık .....	35
2.2.7. Eklektizm .....	36
2.2.8. Avangard.....	37
2.2.9. Simülakr ve Simülasyon .....	39
2.3. Pastiş .....	41
2.4. Parodi.....	45
<b>3. SANATÇI YÖNSEMELERİ VE ÜSLÛP OLARAK PASTİŞ-PARODİ .....</b>	<b>48</b>
3.1. Post-modern Sanatçı.....	48
3.2. Post-modern Sanatçı ve Üslûp Arayışlarındaki Temel Tesirler .....	57
3.3. Pastiş ve Sanatsal Yaratıcılık İle Olan İlişkisi .....	60
3.3.1. Peter Kennard .....	64
3.3.2. Benjamin Domínguez .....	64
3.3.3. Freddy Fabris .....	66
3.3.4. Harmonia Rosales .....	67
3.3.5. Cesar Santos .....	69
3.3.6. Marco Battaglini .....	70
3.3.7. Ingre Prader .....	72
3.3.8. Laura Hofstadter .....	74
3.3.9. Edson Campos .....	75
3.3.10. Omar Aqil.....	77
3.3.11. Jane Perkins.....	80
3.4. Parodi'nin Post-modern Sanatçıdaki Estetik Yansımaları.....	83
3.4.1. Marcel Duchamp.....	85
3.4.2. Cindy Sherman .....	86
3.4.3. Yasumasa Morimura .....	89
3.4.4. Paul McCarthy .....	91
3.4.5. Yinka Shonibare .....	93
3.4.6. Yue Minjun .....	95

3.4.7. Stanley Gonczanski .....	96
3.4.8. Alan Macdonald .....	97
3.4.9. Ross Watson .....	99
3.4.10. Mehmet Geren .....	100
3.4.11. Barry Kite .....	101
3.4.12. Erik Maell .....	102
<b>4. TARTIŞMA</b>	
4.1. Tartışma.....	105
<b>5. SONUÇ VE VARGILAR</b>	
5.1. Sonuç .....	110
5.2. Vargılar .....	111
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>114</b>
<b>İNTERNET KAYNAKLARI.....</b>	<b>116</b>
<b>ÖZ GEÇMİŞ .....</b>	<b>119</b>

## ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1.1. Eugene Delacroix. <i>İnsanlara Öncülük Eden Özgürlük</i> . (1830).....	19
Şekil 1.2. François Millet. <i>Başak Toplayan Kadınlar</i> . (1857) .....	20
Şekil 1.3. Edward Munch. <i>Çiğlik</i> . (1893) .....	21
Şekil 1.4. Umberto Boccioni. <i>Sokağın Bütün Gürültüsü İçeride</i> .....	22
Şekil 1.5. Kurt Schwitters. <i>Soylu Hanımlar İçin Yapım</i> . (1919) .....	23
Şekil 1.6. Kurt Schwitters. <i>Cam Çiçek</i> . (1931) .....	23
Şekil 1.7. Marcel Duchamp. <i>L.H.O.O.Q.</i> (1919).....	23
Şekil 1.8. René Magritte. <i>Bu bir pipo değildir (imgelerin ihaneti)</i> . 1928-1929 .....	24
Şekil 1.9. Salvador Dali. <i>Belleğin Azmi</i> . (1931) .....	25
Şekil 1.10. Richard Hamilton, " <i>Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan ne?</i> " (1956).....	26
Şekil 1.11. Francisco de Goya ve Lucientes. <i>Balkondaki havaneliler</i> . (1810-1812). 29	
Şekil 1.12. Eduard Manet. <i>Balkon</i> . (1868-1869).....	29
Şekil 1.13. Magritte. <i>Perspektif II, Manet'nin balkonu</i> . (1950).....	30
Şekil 3.14. Robert Rauschenberg, <i>Skyway (Hava yolu)</i> (1964),.....	51
Şekil 3.15. Robert Rauschenberg, <i>Kafiye</i> . (1956) .....	51
Şekil 3.16. Johns, Jasper, <i>Bayrak</i> . (1954-55) .....	52
Şekil 3.17. Andy Warhol, <i>Campbell'in Çorbası</i> . (1968).....	52
Şekil 3.18. Andy Warhol- <i>Marilyn Diptych</i> , 1962 .....	53
Şekil 3.19. Roy Lichtenstein, <i>Boğulan kız</i> . (1963).....	53
Şekil 3.20. Jeff Koons, <i>Michael Jackson ve Bubbles</i> . (1988) .....	54
Şekil 3.21. David Salle, <i>Eski Şişeler</i> . (1995).....	55
Şekil 3.22. Joseph Kosuth, <i>Bir ve Üç Sandalye</i> .....	55
Şekil 3.23. Damien Hirst, <i>Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkânsızlığı</i> . (1991).....	56
Şekil 3.24. Marcel Duchamp, <i>Çeşme</i> . (1917).....	57
Şekil 3.25. Film: <i>Cabaret (Kabare – Elveda Berlin – 1972)</i> .....	62
Şekil 3.26. Otto Dix, <i>Gazeteci Sylvia Von Harden'in Portresi</i> , (1927), .....	62
Şekil 3.27. Film: <i>Alatriste</i> , (2006) .....	62
Şekil 3.28. Diego Velazquez, <i>Breda'nın Teslimi</i> , (1634-35) .....	62
Şekil 3.29. Film: <i>The Return</i> , (Dönüş-2003) .....	63
Şekil 3.30. Andrea Mantegna, <i>Mezardaki Ölü İsa ve Üç Yaşlı</i> , (1483) .....	63
Şekil 3.31. Film: <i>About Schmidt (Schmidt Hakkında)</i> , (2002) .....	63

Şekil 3.32. Jacques Louis David, ( <i>Marart'ın Ölümü</i> ), (1793) .....	63
Şekil 3.33. Film: <i>The Alamo</i> , ( <i>Alamo Fedaileri</i> -1960) .....	63
Şekil 3.34. John Singer Sargent, <i>El Jaleo</i> , (1882) .....	63
Şekil 3.35. Peter Kennard' <i>Seyir, Füzeleri ile Haywain'</i> . 1981. ....	64
Şekil 3.36. John Constable, <i>Hay Wain</i> . (1821).....	64
Şekil 3.37. Benjamin Dominguez serisinden, <i>Jan Van Eyck'ten sonra</i> , (1985) .....	65
Şekil 3.38. Benjamin Dominguez serisinden, <i>Jan Van Eyck'ten sonra</i> , (1985) .....	65
Şekil 3.39. Benjamin Dominguez serisinden, <i>Jan Van Eyck'ten sonra</i> , (1985) .....	65
Şekil 3.40. Jan Van Eyck, <i>Arnolfini Evliliği</i> ,(1434). ....	65
Şekil 3.41. Freddy Fabris, <i>Son Akşam Yemeği</i> . (2014) .....	66
Şekil 3.42. Leonardo da Vinci, <i>Son Akşam Yemeği</i> ,(1495–1498) .....	66
Şekil 3.43. Harmonia Rosales, <i>The Creation of God</i> .,( 2017).....	67
Şekil 3.44. Michelangelo, <i>Âdem'in Yaratılışı</i> , .....	68
Şekil 3.45. Harmonia Rosales, <i>Oshun'un Doğuşu</i> . (2017) .....	78
Şekil 3.46. Sandro Botticelli, <i>Venüs'ün Doğuşu</i> . (483-1485).....	69
Şekil 3.47. Cesar, Santos, <i>Central Parkta Piknik</i> . ....	69
Şekil 3.48. Edouard Manet, <i>Kırda Öğle Yemeği</i> . (1863) .....	70
Şekil 3.49:Cesar, Santos, <i>Restoratörler</i> , .....	70
Şekil 3.50. Marco Battaglini, klâsik mitoloji. (2017), .....	71
Şekil 3.51. Rubens, <i>Leucippus' un Kızlarının Kaçırılması</i> . (1617-1618).....	72
Şekil 3.52. Inge Prader. “ <i>Beethoven Frizi</i> ”nin <i>Rekreasyonu</i> .....	72
Şekil 3.53. Gustav Klimt. “ <i>Beethoven Frizi</i> ” .....	73
Şekil 3.54. Inge Prader. “ <i>Ölüm ve Yaşam</i> ”ın <i>Rekreasyonu</i> .....	73
Şekil 3.55. Gustav Klimt. “ <i>Ölüm ve Yaşam</i> ”.....	73
Şekil 3.56. James Mcneill Whistler- Whistlerin Annesi resminin, LauraHofstadter tarafından <i>Oto portre merkezli, fotoğraf ile yeniden yaratımı</i> . (2018) .....	74
Şekil 3.57. George Frederik Watts- Esperanza'sının Laura Hofstadter tarafından “ <i>Oto portre merkezli, fotoğraf ile yeniden yaratımı</i> “. (2018) .....	74
Şekil 3.58. Edvard Munch-Çılgık resminin Laura Hofstadter tarafından “ <i>Oto portre merkezli, fotoğraf ile yeniden yaratımı</i> “. 2018).....	75
Şekil 3.59. Johannes Vermeer- İnci Küpeli Kız resminin resminin Laura Hofstadter tarafından <i>Oto portre merkezli, fotoğraf ile yeniden yaratımı</i> . (2018) .....	75
Şekil 3.60. Edson Campos. <i>Las Meninas (Nedimeler)</i> , ( <i>Otoportre</i> ). (2011) .....	76
Şekil 3.61. Diego Valezquez. <i>Nedimeler (Las Menias)</i> , (1656). ....	76
Şekil 3.62. Pablo Picasso, <i>The Sailor</i> , (1938). ....	77
Şekil 3.63. Omar Aqil, <i>Picasso Dijital 3D model, The Sailor, (Denizci)</i> , (2017) ....	77
Şekil 3.64. Pablo Picasso, <i>Womans Head</i> , (1939) .....	77

Şekil 3.65. Omar Aqil, <i>Picasso Dijital 3D model, Womans Head</i> , (2017) .....	77
Şekil 3.66. Pablo Picasso, <i>Black Figure</i> , (1948) .....	78
Şekil 3.67. Omar Aqil, <i>Picasso Dijital 3D model, Black Figure</i> , (2017) .....	78
Şekil 3.68. Pablo Picasso, <i>Monument to the Spaniards Who Died for France</i> , (1946-47). .....	78
Şekil 3.69. Omar Aqil, <i>Picasso Dijital 3D model, Monument to the Spaniard</i> , <i>İspanyol Anıtı</i> , (2017) ). .....	78
Şekil 3.70. Farzad Malaki, Theodore Gericault'un <i>Medusa'nın Salı tablosu</i> , Dijital Heykel. (2019) .....	79
Şekil 3.71. Farzad Malaki, Theodore Gericault'un <i>Medusa'nın Salı tablosu</i> , Dijital Heykel. (2019) .....	79
Şekil 3.72. Farzad Malaki, Theodore Gericault'un <i>Medusa'nın Salı tablosu</i> , Dijital Heykel. (2019) .....	79
Şekil 3.73. Farzad Malaki, Theodore Gericault'un <i>Medusa'nın Salı tablosu</i> , Dijital Heykel. (2019) .....	79
Şekil 3.74. Farzad Malaki, Theodore Gericault'un <i>Medusa'nın Salı tablosu</i> , Dijital Heykel. (2019) .....	80
Şekil 3.75. Farzad Malaki, Theodore Gericault'un <i>Medusa'nın Salı tablosu</i> , Dijital Heykel. (2019) .....	80
Şekil 3.76. Theodore Gericault, <i>Medusa'nın Salı</i> , (1818-1819) .....	80
Şekil 3.77. Jane Perkins, <i>İnci Küpeli Kız, Vermeer'den Sonra</i> , (2014) .....	81
Şekil 3.78. Jane Perkins, <i>melek çocuk, Raffaello Sanziodan Sonra</i> , (2014) .....	81
Şekil 3.79. Jane Perkins, <i>Kahlo Frida'dan sonra, Oto portre</i> , (2014) .....	81
Şekil 3.80. Jane Perkins, <i>Büyük Dalga, Hokusai'den Sonra</i> , (2014) .....	81
Şekil 3.81. Jane Perkins, <i>Van Gogh'tan sonra Yıldızlı Gece</i> , (2014) .....	81
Şekil 3.82. Jane Perkins, <i>Japon Köprüsü, Monet'ten Sonra</i> , (2014) .....	81
Şekil 3.83. Jane Perkins, <i>Madonna ve Çocuk, Sassoferrato'dan Sonra</i> , (2014) .....	81
Şekil 3.84. Jane Perkins, <i>Öpücük, Klimt'ten Sonra</i> , (2014) .....	81
Şekil 3.85. Jane Perkins, <i>Madonna ve Çocuk, Vrubel'den Sonra</i> , (2014) .....	81
Şekil 3.86. Duchamp. <i>Bıyıklı Monaliza. L.H. O.O.Q.</i> (1919) .....	86
Şekil 3.87. Leonardo Da Vinci. <i>Mona Lisa del Giocondo'nun Portresi</i> (1503-1507).....	86
Şekil 3.88. Cindy Sherman, " <i>Tarih Portreleri</i> " Serisinden, Başlıksız-216, (1989) .	87
Şekil 3.89. Jean Fouguet, <i>Meleklerle çevrili Bakire ve Çocuk</i> , (1451- 52) .....	87
Şekil 3.90. Cindy Sherman, " <i>Tarih Portreleri</i> " Serisinden, Başlıksız-228, (1990) .	87

Şekil 3.91. Botticelli, <i>Judith Holofernes Çadırından Ayrılırken</i> , (1495-1500) .....	87
Şekil 3.92. Cindy Sherman, “ <i>Tarih Portreleri</i> ” Serisinden, Başlıksız-224, (1990) .	88
Şekil 3.93. Caravaggio, <i>Bacchino Malato</i> , (1593) .....	88
Şekil 3.94. Cindy Sherman, “ <i>Tarih Portreleri</i> ” Serisinden, Başlıksız-205, (1989) .	88
Şekil 3.95. Rafael Santi, <i>La Fornarina</i> , <i>Galleria Nazionale d'Arte Antica</i> , (1518-1520) .....	88
Şekil 3.96. Cindy Sherman, “ <i>Tarih Portreleri</i> ” Serisinden, Başlıksız-216, (1989) .	89
Şekil 3.97. Cindy Sherman, “ <i>Tarih Portreleri</i> ” Serisinden, Başlıksız-201, (1989) .	89
Şekil 3.98. Velázquez, <i>Las Meninas</i> , Yasumasa Morimura <i>kolâji</i> , (2013) .....	90
Şekil 3.99. Yasumasa Morimura, <i>Une Moderne Olympia</i> (2018) .....	90
Şekil 3.100. Yasumasa Morimura, <i>Frida Kahlo ile İçsel Bir Diyalog</i> ( <i>Dört Papağan</i> ), (2001) .....	90
Şekil 3.101. Yasumasa Morimura, <i>Devouringm Değişimi</i> , (2004) .....	91
Şekil 3.102. Yasumasa Morimura, <i>La de Black Albaya İthaf edilmiştir</i> , (2004) .....	91
Şekil 3.103. Paul McCarthy, <i>SC, Çimlerde Öğle Yemeği</i> ( <i>Déjeuner sur l'herbe</i> ) (2014) .....	92
Şekil 3.104. Paul McCarthy, <i>Gap</i> , (2009) .....	92
Şekil 3.105. Paul McCarthy, <i>Şiddet, mizah, seks, iktidarsızlık, iştah, aşagılama</i> : (2013) .....	93
Şekil 3.106. Paul McCarthy, <i>Santa Butt Plug, (Noel Baba Kıç Fişi)</i> , (2007) .....	94
Şekil 3.107. Yinka Shonbare, <i>The Swing (Fragonard'dan Sonra)</i> , (2001) .....	94
Şekil 3.108. Jean-Honoré Fragonard, <i>Salıncak</i> , (1767) .....	94
Şekil 3.109. Yinka Shonbare, <i>Reverend on Ice</i> , (2005) .....	94
Şekil 3.110. Sir Henry Raeburn, <i>Peder Robert Walker Patenci Portresi</i> , (1784) .....	94
Şekil 3.111. Yue Minjun, <i>İnsanlara Önderlik Eden Özgürlük</i> , (1994).....	95
Şekil 3.112. Yue Minjun, <i>Sakız Adası'ndaki Katliam</i> , (1994).....	95
Şekil 3.113. Stanley Gonczanski. (Almost Classic), <i>Bonnaparte</i> , (2020) .....	96
Şekil 3.114. Stanley Gonczanski, (Almost Classic), <i>Papa x Innocent Rahibe</i> <i>Maria jeronima de la Fuente</i> , (2020).....	96
Şekil 3.115. Jacques-Louis David, <i>Napolyon Saint-Bernard'ı Geçerken</i> , (1801-02) .....	97
Şekil 3.116. Diego Velazquez, <i>Rahibe Maria Jeronima, de lâ Fuente</i> , (1645) .....	97
Şekil 3.117. Diego Velazquez, <i>Papa Innocent x Portresi</i> , (1650) .....	97
Şekil 3.118. Alan Macdonald, <i>Şeker Adam</i> . (2014).....	97
Şekil 3.119. Alan Macdonald, <i>Lifeboat, (Cankurtaran)</i> .....	98
Şekil 3.120. Titian, <i>Kapitone Kollu Bir Adamın Portresi</i> '. (1488/1490).....	98

Şekil 3.121. Jan Van Eyck, <i>Şansölye Rolin Bakire</i> , (1435).....	98
Şekil 3.122. Ross Watson'un “Adsız 06-10 ( <i>Caravaggio, 1603'ten sonra; Louie Larrinaga'dan sonra</i> )” .....	99
Şekil 3.123. Caravaggio, <i>İsa'nın Mezarı</i> . (1603-1604).....	99
Şekil 3.124. Ross Watson, Caravaggio, ( <i>Çarmıh, 1600'den sonra</i> ) .....	99
Resim-125. Ross Watson, ( <i>Açık Pencerede Mektup Okuyan Kız</i> ), Vermeer'den Sonra .....	99
Şekil 3.126. Mehmet Geren. . <i>Mutlu Hafta Sonu</i> .....	100
Şekil 3.127. Mehmet Geren, <i>Pazartesi</i> . .....	100
Şekil 3.128. Barry Kite. <i>Mono Yükleniyor</i> .....	101
Şekil 3.129. Barry Kite, <i>Sanatçının Takdir Edilmemesi</i> , .....	101
Şekil 3.130. Barry Kite, <i>Başlıksız</i> .....	102
Şekil 3.131. Barry Kite, <i>Başlıksız</i> .....	102
Şekil 3.132. Erik Maell. <i>Mona Lisa Reimagined (Mona Lisa Yeniden Hayal Edildi)</i> .....	103
Şekil 3.133. Erik Maell, ( <i>Gioconda Amidala</i> ), (2012) .....	103
Şekil 3.134. Erik Maell, ( <i>Gioconda Amidala</i> ), (2012) .....	103

## SİMGELER KISALTMALAR DİZİNİ

tdk. : Türk Dil Kurumu

akt. : aktaran

çev. : çeviren(ler)

bkz. : bakınız

ed. : editör

s. : sayfa

yy. : yüzyıl

t.ü.y. b. : tuval üzerine yağlı boya

vb. : ve benzeri

# GİRİŞ

## Problem

Sanat tarihine ilişkin dönemselleştirmeler ya da bölümlenmelerin çeşitliliği söz konusudur. Bazen tarihsel gelişmeler, bazen sanatsal yenilikler bazen de ideolojik ve diğer kültürel göstergeler bu çeşitliliği karakterize etmişlerdir. Bir tasnif örneğini de dört basamaklı sanat tarihsel gelişimi biçiminde şöyle gösterebiliriz:

· Klâsik öncesi dönem - Klâsik dönem – Modernizm - Ve Post-modernizm.

Sanatsal açıdan genel bir kapsam ve birbirinden farklılıklar içeren pratik yönelimler ile ilgisinde bu tasnifin son basamağında yer alan Post-modern dönem içinde bulunuyoruz. Post-modernizm ile modernizm arasındaki kavramsal takip ve içerik temasları dikkat çekmektedir. "Modernizm sonrası" dönem olarak da adlandırılan Post-modernin, sanatsal ve kültürel kapsamı ile diğer dönemlerden daha dinamik ama bir o kadar da daha karmaşık bir yapı özelliği sergilemektedir denilebilir.

Sanatsal yönelim, anlayış, üslûp ve diğer yönsemelere ilişkin sanatçı eylemlerinin zaman zaman dışsal etkenler ile biçimlendiği ya da karakterize olduğuna yönelik örnekler çok sayıda mevcuttur. Özellikle önceki sanatsal döneme ait üslûp, tema, düzenleme, teknik muhteviyat ve uygulama tekrarlarına ilişkin yapıt kategorilerinin bir sonraki sanatsal dönemde de hâkimiyet sergilemesi durumu, özellikle modern - post-modern sanat ve üslûp kıyaslamalarına daha çok malzeme olmaktadır. Bu tür içeriklerden ve uygulama pratiklerinden birisi ve en önemlisi de "pastiş-parodi" çalışmalarıdır.

Post-modern sanatsal anlayış ve yönelimleri karakterize eden başlıca olguların sanatçı yönsemelerine tesiri açısından "pastiş-parodi" çalışmalarıyla sonuçlanmasının "sanatsal orijinallik ve farklılık gerektirici koşullara karşı" neden- sonuç ilişkilerinin sanatçı kimliklerine nasıl etkiler içerip-içermediğinin araştırılması durumu, bu çalışmanın ana problemi olarak sunulmaktadır.

## Alt Problemler

"Post-modern Sanatta Bir İleri İki Geri: Sanatçı Yönsemeleri Açısından Pastiş-Parodi" adlı bu çalışma için alt problemler aşağıda çıkartılmıştır:

1. Post-modernizm sanatsal anlamda Modernizm ile ne türden organik bağ kurma çabasında olmaktadır?
2. Pastiş-parodi kapsamlı çalışmaların resim sanatı için potansiyel bir üslûpsal hedef olup olmadığı inancı ne oranda tartışılmaktadır?
3. Pastiş-Parodi kapsamlı çalışmaların sanatsal etik ve sanatsal kişilik üzerinde ne tür içerikler ile işlenmektedir?
4. Pastiş-Parodi ile "temellük sanatı", "öykünme", "taklit", "çalma" gibi sanatsal yönsemeler ile ilintili pratik gerekçelere sahip midir?
5. Sanatçı yönsemeleri bağlamında "post-modern sanatın üslûp bunalımı" yaşaması olasılıkları söz konusu mudur?
6. Eserlerarasılık, Metinlerarasılık, Göstergelerarasılık gibi sanat eseri içerikleri ile bağ açısından pastiş-parodi, "arasılık" ifadesini ne kadar karşılamaktadır? Aksi bir bakış açısı olarak "tek metnin içsel tekerrürü" biçiminde ifade edilme imkânı söz konusu mudur?

### **Araştırmanın Konusu**

"Post-modern Sanatta Bir İleri İki Geri: Sanatçı Yönsemeleri Açısından Pastiş-Parodi" adlı bu çalışma, bir üslûp yönelimi olarak modernist sanatsal anlayışların ve eserlerin üzerinde gerçekleştirilen "yeniden-operasyon" anlayışlarını post-modern sanat kavrayışları açısından araştırmayı konu edinmiştir.

### **Araştırmanın Amacı**

"Post-modern Sanatta Bir İleri İki Geri: Sanatçı Yönsemeleri Açısından Pastiş-Parodi" adlı bu çalışma, Post-modern dönem içinde sanatçı anlayışları ve yönelimlerine tesir oluşturacak üslûp ve tema odaklanmalarında bir tercih oluşturan Pastiş-parodi içerikli sanatsal çalışmaların "üslûp-üslûpsuzluk" kıyaslamalarına oldukça muhatap bir kısır döngüyü "sanatçı kimliği" açısından araştırmayı amaçlamıştır.

### **Araştırmanın Önemi**

"Post-modern Sanatta Bir İleri İki Geri: Sanatçı Yönsemeleri Açısından Pastiş-Parodi" adlı bu çalışma, sanat tarihinin temel gelişim grafiğini tarif ve tasnif etme amaçlı temellendirmelerde modernizm ve post-modernizm arasındaki ilişkiyi

mukayese, analitik farklılık, teknik ve niyet konsantrasyonları ve üslûpsal temas olanakları açısından yeniden ele almaktadır. Pastiş-parodi içerikli ve sanatçı yönsemeleri kapsamlı bir sanatsal-üslûpsal tercihin anatomisi, sanat tarihinin şaheserlerine bakış açısı, ünlü sanatçıların üslûplarına olan hayranlık ya da sanatsal yönelimlerin genel gerekçe potansiyellerine olan inanç ile ilgili olduğu kadar geçmişin sanat eserleriyle parodik diyalog kurmak, üslûpsal tekrarı güncel montajlarla daha ironik kılma çabasının da tartışılması gereği söz konusudur. Bu anlamda Post-modern sanatın karakteriyle tümleşik ancak modern sanatın ciddiyeti ve sahipleniciliğiyle çelişkili bir yönsemenin sanatçıdaki izdüşümü üzerinde odaklanmak ve değişen ve değişmeyen niteliklerini değerlendirmek önemlidir. Bu çalışmanın mukayese, odaklanma ve tercihler bakımından üslûp yönsemelerinde Post-modern vaziyetin sanatçılara yönelik bakışını da betimlemek amacı, ayrıca önem kapsamına dâhil edilebilir.

### **Araştırmanın Yöntemi**

Bu çalışma literatür desteği ile veri toplama teknikleri kullanılarak elde edilen teorik bilgi ve belgeler ışığında gerçekleştirilecek bir inceleme çalışmasıdır. Konusu ve konuya bağlı yönelimleri gereği benzer içerik ve nitelikleri haiz kitap, makale, tez vs. kaynakların kullanıldığı homojen ve heterojen karakterli bir yöntem kullanılacaktır. Verilerin analizin de çağdaş ve gelecekçi odaklanmaya destek verebilecek bir içerik yönelimi ve yapılanması söz konusu olacaktır.

# 1. MODERN SANAT – POST-MODERN SANAT İLİŞKİSİ

## 1.1 Kavram Kompozisyonları Açısından Modern, Modernite ve Modernizm

### 1.1.1 Modern

Tdk'ya göre Modern, "çağa uygun, çağcıl, çağdaş" demektir. (Tdk, Büyük Türkçe Sözlük, 2016). Modern, anlam yapısı gereği aktüeldir, yani bugüne aittir düne aittir ve geleceğe aittir. Dolayısı ile modern, modernite, modernizm, post-modern, post-modernite, post-modernizm gibi kavramların ana bileşkesidir. Birbirlerine bağlayan ve ardıl olarak etkileşime sokan sürekli yeni olma durumunu dinamik kılan sosyal, sanatsal, kültürel, felsefî, fenomen kilit bir kavramdır. Modern dönem, bilginin liderliği, beşeriyetin yükselmesi, endüstrinin gelişimi, kent geleneği, teknolojik ilerlemeler, özgür demokrasi ve halkın devletleşmesi ile karakterizedir.

Erdem'in tanımı ile modern kavramı bir şeyin "yeni" ve "güncel" olduğunu ifade etmek için kullanılmaktadır. Bu kavram Çağdaş, Çağdaşlık gibi kavramlarla sıklıkla karıştırılmaktadır. Kavramın ilk kullanılmaya başlandığı dönem itibarıyla baktığımızda belki zamanını ifade ederek bir tür "çağdaşlık göstergeleri toplamı" olarak algılansa bile bugün modern ile çağdaş arasından hem içerik olarak hem de zamansallık olarak bir fark mevcuttur, çünkü modern kavramı, geçmişte bir dönemin adı olarak kullanılmıştır. Modern kavramı Rönesans aydınlanmasıyla beliren ve gelişmeler göstererek bu zamana kadar devam eden sosyal, ekonomik ve siyasal sistemleri göstermektedir Erdem modern kelimesinin kökeninin nereden geldiğine dair şu bilgiyi vermektedir: "Günümüzde yaygın bir şekilde kullanılan 'modern' sözcüğü Lâtince 'tam şimdi' anlamına gelen 'modo' ve ondan türetilen 'modernus' sözcüğünden gelmektedir" (Erdem. 2019).

Modern kavramını sanat için açarsak sanatsal stilleri, üslûpları, mimarî, resim, edebiyat, müzik, sinema, tiyatro, dans, gibi sanatsal alanlarda reformist, günümüzün beğeni ve güzellik vasıflarını geçmişin sanat ve üslûplarından ayrımlı olma duruş biçimini tanımlamaktadır.

Habermas'ın modern tanımın da ise, "Modern" kelimesi Lâtince "modernus" formuyla ilk defa 5. yüzyılda, Hıristiyan olan dönemi, Romalı ve Pagan geçmişten ayırmak için kullanılmıştır. Muhtevası sürekli değişse de, 'modern' terimi hep, kendini eski'den yeni'ye bir transferin sonucu olarak görmek için, antik çağ ile kendisi arasında bir ilinti kuran dönemlerin şuurunu dile getirmiştir. Bazı yazarlar bu "modernlik" kavramını Rönesans'la sınırlarlar, ama bu tarihsel açıdan çok kısıtlıdır. İnsanlar, 17. yüzyılda ünlü "Querelle des Andens et des Modernes" zamanı Fransa'sında olduğu kadar, 12. yüzyılda Büyük Charles döneminde de kendilerini modern olarak değerlendirdiler. Yani, modern terimi, Avrupa'da, hep yeni bir dönemin bilincinin, antik çağlılarla kendisi arasında yeniden gözden geçirilmiş bir ilişki kurduğu

dönemlerde ortaya çıkmaktaydı; dahası, bu dönemlerde, hep antik çağ, belli birtakım taklitlerle yeniden oluşturulması gereken bir model olarak görülmekteydi. (Zekâ, 1990: 31-32)

Jürgen Habermas'a göre, içerikleri değişiyor olsa bile "modern" kavramı her zaman eski'den yeni'ye bir geçişin sonucu olarak kullanılmıştır. Habermas, modernizmi sadece Rönesans aydınlanma hareketiyle ilişkilendirmiyor. Aydınlanma öncesi geçen dönemlerinde kendi çağının bilgi ve sanatına, teknolojiye, kültürüne göre kendinden önceki toplumlardan daha modern olduklarını düşündüklerini ifade ediyor. Yaşanmış her dönem bir önceki dönemin modernidir. Modern çağlardaki farklı düşünebilme ve üretebilme ortamı yeni felsefî akımların ve düşüncelerin geliştiği bağımsız ortamı sağlamıştır. Aydınlanma çağı modern anlayışının temeline "insanı" merkez almıştır. İnsanın düşünce ve yaratımını özgürleştirmek odağında şekillenmiştir. Dünyayı insan aklının şekillendirmesine ve orta çağ'da insana yüklenen dinsel kulluk görevinden kendini azad ederek yerini akılcılık (Rasyonalizm)'e, bilimin ve bilimsel düşüncenin egemenliğine bırakmış, bu bağlamda günlük yaşamın tüm sahaları da etkilenmiştir.

Habermas, modern tanımına şu açıklamalar ile devam ediyor "Antik çağlılara bakarak "modern" olma fikri, modern bilimin esinlediği bilginin sonsuz ilerleyişi ve toplumsal, ahlâkî iyileşmenin sonsuz artışı inançlarıyla değişime uğradı. Bu değişimin ortaya çıkmasıyla birlikte, başka bir modernist bilinç şekillendi. Romantik modernist, klâsikçilerin antik fikirlerine karşı çıkmaya çalıştı; yeni bir tarihsel dönem arayışına girdi ve onu idealleştirilmiş Orta Çağ'da buldu. 19. yüzyılın başlarında kabul edilen bu yeni çağ, sabit bir ideal olarak kalmadı. 19. yüzyıl boyunca bu romantik ruhdan, kendini bütün belirli tarihsel bağlardan kurtaran radikal bir modernlik bilinci doğdu. Bu en yeni modernizm basitçe gelenek ve şimdi arasında soyut bir karşıtlık kurar; bizler de hâlâ, ilk kez 19. Yüzyılın ortalarında gelişen bu türden bir estetik modernizmin çağdaşlarıyız. O zamandan bu yana modern diye kabul edilen ürünlerin ayırt edici özelliği "yeni" olmasıdır; bir sonraki stilin yeniliği ile onun da modası geçecektir, ama "modaya uygun" olanın kısa zamanda modası geçse de, modern olan, klâsikle gizli bağı hep sürdürmüştür. (Zekâ, 1990: 32)

Habermas'a göre bilinç ve ruhsal savunusu olarak bir takım bilimsel ve felsefî temeller ile beslenen modernizm, modern kavramının sanat ve estetik ile olan teması ve kapsam ilişkisi ile karakterize olduğu için dönemselsel bir anlam oluşturmuştur.

### 1.1.2 Modernite

"Modernite" ifadesi ile "modern" arasında bir organik bağ olduğundan hareketle anlam kazanmaktadır yaklaşımı ile daha çok belirginleşmektedir, zira "modern"leşmek modernite için gerekli koşul olarak anlaşılabilir. Bir uyumsuz

(konformik) gerekçe ya da sosyal sebep-sonuç ilişkilerinin düzenlediği "yaşamsallık" kavramın odağında yer almaktadır denilebilir.

Modernite, 1960'lardan önceki aşağı yukarı 160 yıllık süreçte oluşan bir dünya görüşünün biçimlendiği akılcı, bilimsel, sanatsal ve kentsel kültüre verilen addır. Modernite sözcüğünün ve kavramının içerdiği anlamın, ondan sonra ortaya çıkan ve postmodern denen bir çeşit söylemle karşılaştırılabilmesi için açıkça anlaşılması gerekir. Modernite, 'modern' sözcüğünden türetilmiştir. Ancak modern sözcüğünün ilk kullanılışındaki anlamı, bizim bugün kullandığımız anlamda değildir. (Olgun, 2017: 2)

Modernite kavramı orta çağ'ın sonlarından itibaren yaşanan Rönesans ve aydınlanma faaliyetlerinin deviniminde ortaya çıkan kültürel, bilimsel ve toplumsal gelişmeleri ve varyasyonları bünyesinde barındıran ve daha çok bir yaşam formu olarak ele almaktadır. Modernite genel olarak toplum üzerinde biçimlenen, toplumsal nizama tahrif etmeye çalışan bir fikir nosyonudur.

"Baudelaire, 1863'te yayınlanmış olan "Modern Hayatın Ressamı" başlıklı ufuk açıcı denemesinde şöyle diyordu: "Modernite, anlık olandır, geçip gidendir, olumsal olandır; sanatın yarısıdır; öteki yarısı ise, sonsuz olandır, değişmeyendir" (Harvey, 1997: 23).

Harvey, Baudelaire'in modernite için söylediği bu özelliklerin itiraz görmeyen bir gerçek olduğuna katılarak, Hümanist Marksist ve teorisyen olan Berman'ın da modernite için yapmış olduğu tasvirini de şöyle aktarır:

Bugün dünyanın her yanında insanların paylaştığı bir yaşamsal deneyim tarzı mekân ve zamanın yaşanışı, ben ve başkalarının yaşamı, hayatın olanaklarının ve tehlikelerinin yaşanışı vardır. Bu deneyimin toplamına "modernite" adını vereceğim. Modern olmak, kendimizi, bize serüven, iktidar, haz, ilerleme ve bunların yanı sıra kendimizin ve dünyanın dönüşümünü vaat eden, ama aynı zamanda, sahip olduğumuz, bildiğimiz, olduğumuz her şeyi imha etme tehdidini taşıyan bir ortamda bulmamız demektir. Modern ortamlar ve deneyimler, her tür coğrafi ve etnik sınırlar, sınıf ve ulus sınırlarını, din ve ideoloji sınırların boylamasına keser (ötesine geçer). Bu anlamda, modernitenin bütün insanlığı birleştirdiği söylenebilir, ama bu birlik paradoksal bir birliktir, uyumsuzluğun bir birliği; hepimizi dur durak bilmeyen bir çözüme ve yenilenme, mücadele ve çelişki, ikirciklilik (belirsizlik) ve ıstırap girdabına akıtır. Modern olmak, Marks'ın ifadesiyle, "katı olan her şeyin buharlaştığı" bir evrenin parçası olmaktır. (Harvey, 1997: 23-24)

Berman, post-modernist bir eleştirmen ve teorisyen olarak, modernizmin tamamlanmamış bir proje olduğunu savunur. Modernizm, Berman'a göre, Marx'ın Komünist Manifesto'da nitelendirdiği anlamda "katı olan her şeyin buharlaşması" anlamına gelmektedir. Post-modernizm bir kopuş değil ancak modernizmin bir devamıdır. Modern zamanının modernite kavramının birleştirici özelliğine vurgu yaparak ulusal, dilsel, din, ideoloji vb. gibi her şeyi kuşatarak sınırların ötesine

geçtiğini söyler. Fakat bu birliğin çelişkiler barındıran, anti-uyum sergileyen belirsizlere doğru sürüklediğini aktarır.

Lyotard'a göre; "Modernite fikri şu prensibe sıkı sıkıya bağlıdır: gelenekten kopmak ve yeni bir yaşam ve düşünme tarzına başlamak olanaklı ve zorunludur. Bugün, bu 'kopma' nın aslında geçmişi unutmamanın ya da bastırmanın bir tarzı olduğunu kabul edebiliriz. Onu aşmak değil, onu tekrarlamak diyorum" (Lyotard, 2000: 454). Lyotard yaklaşımında, modernitenin geçmiş ile olan zorunlu içerik temasını daha çok dile getirerek, geçmişten ayıracak ve unutturacak yeni kültürel, bilimsel, toplumsal mekanizmalar ile karakterize modernitenin, geleneği aşmanın değil yinelenmesinin olduğunu vurgulamaktadır.

### **1.1.3 Modernizm**

Modernizm, aydınlatma ve modernitenin dogması ve varisidir. Burjuvaziye, feodal yapıya, karşıdır. Modernizm de oluşumunda, post-modernizm gibi hümanist anlayıştan, geleneksel sanatın normlarından, kilise ve aristokratların sanatından tiksinti duymaya başlayarak iç dünyayı, duygu yansımalarını, sanatçının konuda ve biçimde özgürlüğünü istemiş ve mevcut sanat anlayışını yıkararak (inovatif) yenilikçi bir sanat anlayışını benimsemişlerdir. Modernizm seçkinciliği, ilerlemeyi, sanatsal üretimde bağımsızlığı istemiştir. Modernizm ilk edebiyat, sanat, felsefe alanlarında şekillenerek dilsel ve görsel anlatımla klasizme karşı bilinçli bir tutum olarak gelişmiştir.

Modernizm sanatı, değişmez kökleşik estetik anlatım kalıplarından çıkararak insanın iç dünyasına, yaşamına ve kültürün alt modellerine yönelerek sanatı kozmik bir ifade aracı olarak kullanmak istemiştir. Modern'in, bilim ve akıl imajı, modernitenin bilimde yükselme, insanın ilkel olandan daha uygar olana ilerlemesi, inancın ve dinsel itikatın bozulması, yani geleneğin ve hurafelerin reddini ifade eder. Modernizm ise insanın akıl, bilim, sanat, felsefe, teknoloji ve müspet yaşamla kendi yazgısını yazabileceği ve denetleyebileceği ileriye dönük, avangard bir yaşam fikrine sahip çıktı ve vaat etti.

Sarup, modernizmi tanımlarken, yüzyılım dönümünde ortaya çıkmış ve yakın zamana gelene kadar farklı sanat dallarına hâkim olmuş sanatsal devinimler ile birlikte ivme kazanmış özel bir kültürel ve estetik formlar dizisiyle ilişkili olarak görür.

Modernizm klâsisizme karşı bilinçli olarak geliştiğini, tecrübelerle ve yüzeyde görünenin arkasındaki saklı doğruyu bulma amacının üzerine önemle eğildiklerini söyler. Yani modernizm geleneksel sanatın görüneni taklit ettiği anlatıyı ve idealizmi reddedip deneysel, inovatif teknikler ile saklanmış, bastırılmış içsel düşünceleri ifade yoluna gitmişlerdir. Ayrıca devamında Sarup, modernizmin omurgasını meydana getiren özelliklerini de şu şekilde özetler: estetik bir farkındalık ve düşünömsellik, eş zamanlılık ile kurgu lehine anlatı yapısının reddi, gerçekliğin paradoksal, belirsiz ve kesin olmayan açık uçlu doğasının araştırılması, bütünlüklü kişilik tasarımının Freud'cu "yarık" özne (bölünmüş kişilik) üzerindeki vurgu lehine reddedilmesidir. Sarup, modernizmi kavramaya uğraşırken karşılaşılan sorunlardan birinin modernizm için atfedilen edilen özelliklerin post-modernizm tanımlamalarında da karşımıza çıktığını belirtiyor (Sarup, 2004: 187-188).

Modernizm de, geleneksel sanat görüşünü, sanatsal kalıplarını yadsıyarak temsili tahrip edip, sanatı deneysel kılarak, insanın içsel duygularını fiziksel tezahürlere dönüştürüp, spekülâtif idealist anlatımın arkasındaki gizli kalan esas doğruların soyut hakikatine erişme isteği görülür.

Modernizm, Avrupa'da 19.yüzyılın sonlarında ortaya çıkan ve giderek egemen bir konuma gelen belli türde sanatsal estetik anlayışını ifade eden bir kavramdır. Bir başka deyişle, modernizm, en azından belli bir sanatsal estetik anlayışı olarak bütün modernite dönemi için değil, oldukça yakın bir dönem için geçerli olmuş gözükmektedir. Belki, yeni bir toplumsal düzenin ya da sanayileşen toplumun sanatsal estetik anlayışı olarak yorumlanabilecektir. Sanayi toplumunun özellikleri ve sorunları, bu çerçevede içinde yeni bir sanat ve estetik anlayışının ortaya çıkmasına kaynaklık etmiş denebilecektir. Bilindiği gibi sanayi devrimi 19. Yüzyılın ilk yarısında biçimlenmeye başlamış ve yüzyılın ikinci çeyreğinde büyük ve kapsamlı bir dönüşüm olarak gündeme gelmiştir. Bunun sonucu olarak Avrupa, özellikle batı Avrupa 19. Yüzyılın ikinci yarısında eskisinden çok farklı, adeta bambaşka bir toplumu sergileme durumunda kalmıştır. (Şaylan, 2009: 79-80)

Modernizm yeni sanatsal estetik anlayışı ifade eden bir kavram olarak çıksa da, sanayi devrimiyle birlikte Avrupa da ki politik hareketler, sanayileşme, rasyonelleşme, dinsel otoriter bastırılmışlıklardan kurtulma, medeniyet, kültür inşa etme, değişim ve gelişim düşüncesidir. Modernizm, geleneğe, bağınazlığa, burjuvaziye kontrast bir duruş ve akılcılıkta, sanatta da yapılan entelektüel bir reform hareketidir.

Modernizm, aydınlanma felsefesiyle ortaya çıkan; insanları içinde bulunduğu bağınazlıktan, hurafelerden, geri kalmışlıktan kurtarmayı amaçlayan insan uygarlığının genellikle sanayileşme ve lâikleşme aracıyla uğradığı ekonomik, siyasal ve toplumsal bir dönüşümdür ve ilerleme olgusunu temel alarak insanlığın gittikçe daha iyi ve üstün amaca doğru hareket ettiğini kabul eder. (Kale, 2009: 413-414)

Sanatsal anlamda ve sanatçı yaklaşımlarıyla ilgisinde modernizm için de Cezanne'dan Duchamp'a kadar üslûpsal, deneysel ve bilimsel kapsamlara sanatı da yaklaştırarak tepki vermek hedefli yaklaşımların rolü de oldukça dikkat çekicidir

Modernizm, sanat tarihi olarak bakıldığında 19. yüzyıl ortaları ile 20. yüzyılda, sanat'ın yanı sıra edebiyat, bilim ve felsefe modern yaşamın pozitifliği ile sanayi devrimi ve yandaşların getirdiği ilerleme ve teknolojik ilerleme duygusu ile tanımlandı. Paul Cézanne ve Piet Mondrian gibi sanatçılar, konuların soyutlanması yoluyla evrensel bir ifade aracı bulmaya çalıştılar. Salvador Dalí veya Marcel Duchamp gibi yasak olana odaklanan diğer sanatçılar ilerleme ve rasyonaliteye yapılan bu vurguda aykırı değerler olarak görüldüler ve çalışmaları postmodernizmin habercileri oldu. 1930'lara gelindiğinde sanat çevrelerinde, bir zamanlar bir konuyu çizgi, renk ve biçim yoluyla tasvir etmenin aracı olan resim süreci, konunun kendisi haline geldi. Teorik yazıları, sanatsal saflığı savunmaları ve konu pahasına biçimciliğe odaklanmaları genellikle postmodernizmin antitezi olarak görülür. Modernist avangard sanatçının temelinde bireysellik, özerklik ve nihai bir hakikat ya da anlam arayışında radikal deney yapma eğilimi vardı. (Theartstory, 2021a)

## 1.2 "Post"- Eki İle İlgisinde Post-modern, Post-modernite ve Post-modernizm

### 1.2.1 Post- modern

"Post-. –den sonra anlamına gelen Lâtince ön ek. Buna göre, post ön eki, bileşik bir terim meydana getirmek üzere, bir durum, yapı veya oluşumu, ikinci olarak da bir akımı, yaklaşımı tanımlayan bir sözcüğün önüne gelebilir. Her iki durumda da eski yapıdan veya bir önceki akımdan bazı unsurlar içerse de, büyük ölçüde yeni ve farklı bir oluşum ya da yaklaşımı tanımlar" (Cevizci, 1999: 697).

Cevizci felsefe terimleri sözlüğünde "Post-modern" terimi de iki madde halinde açıklar.

Kültür dünyasının, modern dünya ile ilgili yaygın bir kötümserlik; televizyon, popüler kültür ve seyahat türünden dikkati insan yaşamının şimdi, şu anı, dışında kalan tüm dönemlerinden uzaklaştıran araçların yoğunluğuyla belirlenen dönüşümü sonucunda ortaya çıkan kültürel koşulları betimlemek için kullanılan sıfat olarak tanımlar. 2. Post-modern sıfatı, yine transendental kanıtlara, transendental bir bakış açısına karşı çıkan; dakik ve sorunsuz temsil olarak dil görüşünü, tekabüliyetçi doğruluk anlayışını reddeden; tüm zamanlar için geçerli evrensel kategori, ilke ve ayrımlara, modern bilimi, batı aklını meşrulaştıran üst anlatılara kuşkuyla bakan; sözde tarafsız aklın tahakkümüne karşı koyan; özerk özneyi çözüdüren anti-temelci, anti-özcü ve anti-realist felsefeyi tanımlar. (Cevizci, 1999: 698)

Post-modernler evrensel hakikatlere kuşkuyla yaklaşırlar. Belleği egemen ve hakikî kılan bilgiye şüpheyile bakarlar. Modernistler ise kendinden emin olarak bilime, akıla, sanata dayanır. Post-modernite eklektik, seçici, kurgucu ve oyuncudur.

Featherstone ise post-modernizm ve türevleri için tarih duygusunu kaybetmiş, gerçeklik yerine imajların bulunduğu, henüz anlamı üzerinde bir fikir birliğine varılmamış gevşek bir kavram olarak görür.

Featherstone, postmodern ve türevleri için, "tarihsel geçmiş duygusunun yitirilmesi", "şizoit kültür", "dışkı kültürü", "gerçekliğin yerini imajların alması", "simülâsyonlar", "zincirinden boşalmış gösterenler" vb. nosyonlarla dolu, bir iradesiz kavramsal karmaşa görüldüğünü söylüyor. "Postmodern" teriminin anlamı hakkında nihaî bir fikir birliğinin oluşmadığını terimin türevleri olan postmodernlik, Postmodernite, post modernleşme ve postmodernizmden oluşan terim ailesinin sürekli kafa kurcalayan ve birbirinin yerine geçebilen tarzlarda kullanıldığını ifade ediyor (Featherstone, 2005: 33-34)

Aşağıdaki paragrafta Lyotard, post-modernizmin modern'in bir parçası olduğunu vurgular, ama aynı zamanda post-modernizmi modernizmin üst anlatılarına bir özgürleşme olarak görür.

"O zaman postmodern nedir? İmge ve anlatılamanın kurallarında ortaya atılan sorunların baş döndürücü incelenmesinde ne gibi bir yer işgal etmekte ya da etmemektedir? Şüphesiz modernin bir parçasıdır" (Lyotard, 1994: 155).

Postmodern düşünceye genel olarak baktığımızda;

- "Büyük anlatıların reddedilmesi esastır. Yerel olana dönüş söz konusudur ve teori yerini kurguya bırakır
- Gerçekler karmaşıktır, bütünlük arz etmez ve uyumlu değildir. Belirli bir zaman ve mekânın sözcüklerini kullanmak yerine gerçekliği kendi bütünlüğü içinde anlamaya çalışmak esastır.
- Bilgi kaynaklarında, bilim topluluklarında, dildeki anlamlarda çoğulculuğun ve parçalanmanın kabulü esastır.
- Anti-temelci bir eğilim vardır.
- Tarih, özne ve yazar devre dışı bırakılır.
- Mutlak değerler ve tek bir doğru yoktur, nesnellik yoktur.
- Orijinalliğe değer verilmez, orijinal diye bir şey yoktur.
- Yaşam ve sanat, seçkin ve popüler olan arasında ayrım yoktur. Her nesne sanat yapıtı, her insan sanatçıdır. İroni ve pastiş ön plândadır
- Modern süreci sorgulayıp yıkıcı eleştirilerde bulunsa da onun yerine geçebilecek alternatif bir sistem sunmaz.

-Ne olsa uyar düşüncesi temelinde herkes aynı anda haklıdır anlayışı hâkimdir"  
(Möngü, 2013: 30).

Fransız düşünür Jean Baudrillard' göre; "Her şey olup bitti. Olanakların uç noktalarına varıldı. Her şey kendini imha etti. Bütün bir evreni yapıbozumuna uğrattı. Geriye yalnızca kırıntılar kaldı. Bundan sonra yapılabilecek tek şey, kırıntılarla oynamaktan ibaret. Kırıntılarla oynamak, işte bu postmodernidir" (Baudrillard, 1984a: 24; Best ve Kellner, 1998: 160).

### **1.2.2 Post-modernite**

Postmodernite, tıpkı modern, modernite ve modernizm açıklamalarında olduğu gibi postmodernizm ile günlük yaşam pratikleri ve yaşamın yeni konformizmi anlamında iç içe olmayı ön plâna çıkarmaktadır. Ancak modernizmin aksine sav ve iddiaları ile ilişkisinde daha radikal ve sert bir karşı duruşu hissettirmektedir.

"Postmodernite doğası gereği anti otoriter ve olumsuz bir tutumla diğer teorilerin yerlerine bir şey koymaktansa haksız iddialarını çürütmekle daha çok ilgilenir" (Sim, 2006: 362).

Post-modernite kavramı, kelimenin tam anlamıyla, modernliği izleyen, toplumun endüstri sonrası dönemden bir sonraki gelişim mertebesine geçtiği ve yanı sıra yeni sosyal koşullar ve fenomenler getirdiği dönemi işaret eder. Modernite ve post-modernite, her tarihsel dönemin felsefi, içtimaî, sanatsal ve politik pratiklerine göndermelerde bulunmak için kullanılmaktadır. Post-modernite, Lyotard tarafından ifade edildiği gibi, büyük anlatıların eleştirisidir. Lyotard, modernitenin ölümünü ilân ederek ve tüm sıkıntıları bir sıra fikirle açıklamayı ve çözümlemeyi taahhüt eden, evrensel sosyalist bir kuram olan "büyük anlatı" geleneğini reddetti. Post-modernitenin temel savı, insanoğluna özgürlüğün kapılarını ardına kadar açmak ve geleneğin vurduğu prangalardan kurtarmaktır. Ayrıca post-modernite, geniş çapta veya evrensel nosyonlar hakkındaki büyük anlatıları reddeder.

### **1.2.3 Post-modernizm**

Post-modernizmi tanımlamak modernizmi tanımlamaktan daha zordur, çünkü modernizmin bir eleştirisi mi dir? Yoksa modernizmin tamamlayıcısı olarak yanında mıdır? Bu durum tam bir paradoks içermektedir. Post-modernizm yeni oluşumunda bir modernleşme hareketidir. Yani özünde modern olarak hareket eder. Modernizmin

üst anlatılarını, yüksek kültürü reddederek onu aşma çabasındadır. Bunu yaparken içinde sözel ve davranışsal paradokslar barındırır. İlerleme fikrini moderniteden almıştır, ama geriye dönük argümanlarla yol almaya çalışmaktadır. Attığı her adımın bir ayağı hep geride kalmaktadır.

Postmodernizmin ön eki olan "post" kelimesi modernizm sonrasını ifade eden "sonra" anlamına gelmektedir. Postmodernizm genel anlamda modern dönemden sonra gelen yeni bir dönemi ifade eder. Fakat pek çok teorisyenin birbirleriyle örtüşmeyen açıklamalarında postmodernizm, modernizmin sosyo-kültürel uygulamaların ilerisi, modernizmin devamı veya kontrastı olarak görülmektedir. (Şahmaran, Can, 2018: 269).

Post-modernizmin "Post-" eki anlamına bakıldığında modern sonrasını ifade ettiğini görürüz, ne var ki bazı filozoflar modernizm döneminin nihayete ermediğini düşünüyor. Geniş kapsamlı bir kopuşun olmadığını ve hali hazırda oluşumuna post-modern sanatla devam ettiğini ve modern sanatın bir başka evresi ya da modernizmin başka bir formu olarak görüyorlar. Farklı düşüncelere sahip bazı filozoflar post-modernizm'in modernizme bir taarruzmu yoksa ondan tam bir kopuşmu olduğu kanısında nihaîyi bir fikir birliğine varamıyorlar. Benim düşünceme göre, Post-modernizm modernist düşüncenin farklı bir stilde devamıdır. Lyotard'ın dediği gibi,

"Bir yapıt ancak ilk postmodern ise modern olabilir, çünkü böyle anlaşılan postmodernizm, amacında modernizm değildir oluşumunda modernizmdir ve bu oluşum durumu süreklidir" (Lyotard, 1997: 156).

"Postmodernistler için amaç; mevcut düzeni korumak, yeni ve insanlık içinen iyi düzeni kurmak ya da teoriler (vaatler) oluşturmak değil, anti-temelci bir eğilimle mevcut teorilerin altını oyarak kaos yaratmaktır. Postmodernizmin önerebileceği bir çözüm yolu yoktur, zaten böyle bir kaygısı da yoktur" (Möngü, 2013,29).

Post-modernizmi tanımlamaya çalışan ilk teorisyenlerden biri olan Ihab Hassan, Post-modernizmin doğasını şu şekilde özetler:

"Postmodernizmde iki merkezi, kurucu eğilimi belirleyen biri belirsizlik, diğeri içkinlik. İki eğilim diyalektik değildir; çünkü tam olarak karşıt değildir; ne de bir senteze yol açarlar. Her biri kendi çelişkilerini içerir ve diğerrinin öğelerine gönderme yapar. Etkileşimleri, postmodernizmi saran bir "polilektik" eylemi önerir" (Ihab'tan akt. Willette, 2012).

Yukarıdaki paragrafta Ihab Hassan post-modernizmin doğası gereği belirsizlik ve varlığının yapısına karışmış olan (içkinlik) eğiliminden söz ederken bu eğilimlerin

gerçekliği ve onun çelişmelerini akılla yürütecek (diyalektik) bir durumda olmadığından bahsediyor, çünkü ne karşıtlar ne de bir bireşime yol açabilirler. İki eğilimde kendi tutarsızlıklarını içermektedir ve diğerinin ilkelerine göndermede bulunur. Etkileşimleri, postmodernizmi kuşatan (polilektik) bir ilişkilene, gerilim ve bağıntı eylemi önerir. Post-modernizmin bu doğası Modernizmden ne eylem olarak ne de bağlam olarak kopamadığını göstermektedir.

Daha kuşatıcı bir şekilde postmodernizm, modernin değişkenlerine, bilimsel bilginin üstünlüğüne, pozitif bilimlere, doğrusal gelişmeye, ulus-devlet anlayışına, endüstriyalizme, kapitalizme, demokrasiye, laikliğe, insan haklarına, teknolojiye, bürokrasi ve uzmanlaşmaya karşı gelen ve onları sorgulayan; buna karşın belirsizliğe, parçahlığa, farkındalığa, etnisiteye, alt kültürlere, kültürel çoğulculuğa, bilgiye yönelik çoğulcu bakış açısına, yerel bilgiye, yerelliğe, özgünlük ve özgürlüklere ayrıcalık tanıyan bir harekettir. (Kızılcılık, 1996: 28)

Post-modernizm her türlü düzeni, bilginin evrenselliğini, sanatın estetiğini, hümanizmi, gelenekleri, egemen bireyin bağımsızlığını, dışlayarak düzen yerine anarşiyi, bilgi yerine deneyimi, estetik yerine fikri koyarak yerel ve küçük anlatıları benimsediler. Post-modernizm kültürel ve toplumsal bir meseledir. Sadece sanata bakan yüzü değil sosyal, ekonomi, endüstri, siyasî, bilim, din, felsefe, tüketim kültürü, kimlik v.b gibi birçok alana sirayet etmektedir. Gellner post-modernizmin herkes içingeçerli ve ahlâkî olamayacak izafî yaklaşımını şu sözlerle eleştirir.

Postmodernizm bir tür müsamahacılık; her şeye müsamaha gösteren toplumun entellektüel eşdeğeri. Bana göre tam bir saçmalık. Gerçeğin görelisi olduğu; bütün inançların eşit ölçüde geçerli olduğu fikri temelden yanlış. Bu fikir çok garip bir şekilde, ahlaki açıdan çok geçerli olan bir fikre, bütün insanların eşit haklara sahip oldukları fikrine gönderme yapıyor. Madem bütün insanlar eşit haklara sahiptir, o halde bütün inanışlar eşit ölçüde doğrudur, demeye getiriyor. Bu tam bir saçmalıktır. Çünkü bazı inanışlar doğrudur, diğerleri değildir. Postmodernizm çok yanlış olduğu gibi; feci derecede cilalı, anlaşılması mümkün olmayan bir yazın üretti. Postmodernizme şiddetle karşıyım. (Gellner, 1993: 61)

Sarup, post-modernizmi tanımlarken günümüz kapitalist kültüründe, özellikle de sanatsal alanda gelişen harekete verilen bir isim olduğunu ifade ediyor. Modernizm modernlik kültürü olarak görülüyorsa, o zaman postmodernizm’inde post modernlik kültürü olarak görülmesi yönünde bir duygunun egemen olduğundan bahsediyor. Sarup sanat alanında ise postmodernizmin kilit ilkelerinden şunları söylüyor: sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırların silinmesi; yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki sıra düzen ayrımının çökmesi; biçimsel seçmecilik ile kodların karışması. Bu bağlamda parodinin, pastişin, ironinin, post-modern sanatın daha çok öne çıkan yönelimlerini oluşturduğunu söylüyor (Sarup, 2004: 188).

Post-modernizm, Aydınlanma fikrine bir başkaldırı, olarak tanımlanabilir. Modernizmin tüm ilkelerine karşı duyulan tepki ve kopuşu ifade eder. Modernizmi eleştiren post-modernizm, yerine alternatif olacak herhangi bir yöntem sunmamaktadır. Günümüzün parçalanmış sanatını geçmişin yetkin üslûp ve teknikleriyle yamalayarak oluşturduğu kolâj, montaj, pastiş, parodi gibi tekniklerle meşrulaştırma yolunda melez bir sanat anlayışı doğurmakta ve sahiplenilerek orijinal sanat eserleri olarak sunulmaktadır. Harvey'in, postmodernliğin durumu kitabında Edebiyat eleştirmeni Terry Eagleton (1987)'de postmodernizm terimini şöyle tanımlıyor:

Örneğin; Foucault'nun ( 1983 ) bize verdiği talimat şudur: "eylemi, düşünceyi ve arzuları, çoğaltma, yan yana getirme ve dağılma yoluyla geliştirmek" ve "pozitif ve çok yönlü olanı seçmek, farklılığı bir örneklige, akımları birimlere, hareketli düzenlemeleri sistemlere tercih etmek. Üretken olanın yerleşik değil göçebe olduğuna İnanmak." Dolayısıyla, postmodernizm geçmişe referans yoluyla kendini meşrulaştırmaya çalıştığı ölçüde, modern yaşamın derin kaosunu ve akılcı düşünce tarafından yola getirilemeyecek karakterini vurgulayan düşünce akımına, özellikle de Nietzsche'ye döner. (Foucault'tan akt. Harvey,1997: 60)

### 1.3 Modern Sanat

Sanat tarihi içinde modernizm, sanatsal kapsam olarak önemli bir tasnifi oluşturmaktadır. Sanatsal çağlar, dönemler, akımlar ve anlayışlar biçiminde bir tasnif ile ilgisinde bakıldığında sanat tarihi içinde modernizm, akımlar ile gündeme gelmektedir. Sonu-izm ile biten sanat akımlarının başlangıcı Barok sonrasına denk gelse de modernizm ile modern sanat arasında bir başlangıç paralelliği düşünülmeyebilir. Aydınlanma ya da Endüstri Devrimi modernizmi, Rönesans ise sanatsal modernizmi kaynak ve gerekçe olma açısından etkilemiştir denilebilir.

Modern sanat öncü (avangard) esteği ile yenilikçi anlayışı benimseyen ileri görüş açısına sahip ayrımlı sanat hareketleri dizelerini oluşturan "izmleri" tanımlamaktadır. Modern sanat 19. Yüzyılın sonlarında ve 20. Yüzyılın ortalarına değin devam eden sanatı ifade etmektedir. Modern sanat natüralizmi, gerçekliği sorgulayarak akılcı felsefenin kusursuzluğundan usanıp ruhun doğal duygularına yönelir. Modern sanat döneminde üretilen eserler, geçmiş usta stillerini geleneksel sanatın güzellik anlatısını sorgulamış ve yenilikçi sanatın deneysel süreçlerle yeni bir estetik anlatım formları tasavvur edilerek yeniden yorumlanmaya yönelinmiştir.

Modern sanat hareketleri eklektik sanat pratiklerini de kaçınılmaz olarak içinde barındırmaktadır. Modern sanat geleneksel sanata protest bir tepkinin sonucu olarak

ortaya çıksada etkileşimi devam etmiştir. Yani modern sanatçılar geleneksel sanatçıların ikonik eserlerini taklit ve alıntılama vasıtasıyla pastiş pratikleri yaparak bazen tefsir etmek bazende reddetmeye olan yönelimlerine referans olarak kullanmışlardır. Modern sanatın başlıca sanat hareketlerinden olan izlenimcilik, (empresyonizm) klasik sanatın akademik ilkelerine, retinal sanat anlayışına meydan okuyan avangard bir "izm" hareketidir. Işığın değişen renklerini, doğadaki unsurların insanın iç dünyasında oluşturduğu duygusal izdüşümlerini aktarmayı hedefleyen bir açık hava sanat akımıdır.

Modern dönemin modernist sanat akımlarından olan post-empresyonizm ise izlenimcilik sanat akımının bağımsız anlatısından feyz alarak klasik betimlemeler yerine kendilerine has yalın bir yeni sanat dili oluşturdu. Post-empresyonizm esasında izlenimcilik akımına zıt bir reaksiyonu adlandırmak için kullanılan bir terimdir. Post-empresyonistler empresyonistlerden farklı olarak ışığın doğallıyla değil, doğal olmayan yapay renk paleti, bakış açısı ve soyutlamaya yönelik şekiller kullandılar. Post-empresyonizm birbirinden farklı stillerdeki sanatçıları bir araya getirmekteydi. Post-empresyonist sanatçılar resmi teknik, estetik ilkeler bütünü olarak görmek yerine sanatçının zihnindeki duyguların ifadesi bir anlatım, aktarım aracı olarak gördüler. Yani izlenimciliğin doğallığın algısının aksine kişisel beğeni daha ön plandadır.

20. Yüzyıl başlarına gelindiğinde ise modern empresyonist sanatçıların uzantısı olan Fovizm sanat akımı ile karşılaşmaktayız. Fovist sanatçılar cesaretli renkleri, dokusal hissedilir fırça darbeleri ve natüralist sanatın dışındaki tasvirleri ile karakterizedir. Fovist sanatçılar resimlerinde sezgilere, hislere önem vermişlerdir. Eserlerinin ana temalarını nü figürler, tabiat görünümleri ve genellikle portreler oluşturmaktadır. "Fovizm" terimi, vahşi hayvanlar anlamına gelmektedir. Fovist sanatçılar enerji dolu cüretkar renkleri, keskin fırça darbeleri, çarpık formları, alışılmışın dışındaki bakış açıları, yalın planlar yoluyla çalışmışlardır. Fovizmin modern sanat akımlarından olan dışavurumculuk sanat hareketine zemin oluşturarak soyut sanatın yolunu açmıştır. Sanat artık, geleneksel anlatımın nesnel imgelerinden, öznel anlatımın ruhsal imajlarına dönüşerek, yeni bir perspektiften sunulmak üzere fizikselden, duygusal tasvirler evrilmiştir.

#### 1.4 Modern Sanat'tan Post-modern Sanat'a Geçişin Dinamikleri

Sanat, en güçlü tasvir yollarından biri olarak kabul edilir. Sanatın temsilcisi olan sanatçılar, zamanın döngüsünde cereyan eden öğretiler, toplumsal fenomenler, totaliter rejimler, teknolojik ilerlemeler ve küresel evrimleşmeyle etkileşim noktasında önce tinsel olarak içe dönük, sonra tavır olarak dışa dönük şekillendiğini söyleyebiliriz. Sanatın, paleolitik çağın primitif tasvirleriyle karanlık mağara duvarlarından günümüzün aydınlık çağdaş, güncel anlatılara olan temasına kadar, muhtelif şekillerde ve ifade çeşitliliğinde karakterize olduğu görülmektedir.

Sanat için tüm insanlığın geliştirdiği ortak bir dildir diyebiliriz. Sanat'ın kurucu gücü her dönemde yaşanan sosyal, politik, ideolojik, bilimsel ve kültürel ilerleme, sanayileşme, teknolojik icatlar ve gelişimi ile değişkenlik göstermiştir. Bu yaşanan ve hayatı hızla değiştiren süreçlerde sanatçılarda yaşanan ruhsal varyasyonlar sanatın bazen duygusal gücünü, bazen eleştirel tavrını, bazen de otoriter gücünü kuvvetlendirmiştir. Antik dönemde idealist güzellik ve estetiğini bulan sanat, modern dönemde reddedilerek insanın iç dünyasının sezgilerine yönelmiştir. Post-modern döneme gelindiğinde ise sanat'ın güzel anlatıları bir düşlem olarak görüldüğü ve sırt çevrilerek, asıl fikrin sanattan daha önemli olduğu görüşü hâkim olmaktadır.

Bu düşünce ekseninde geleneksel sanatın boyasal anlatısını çağın kültür imgeleri, endüstriyel nesnelere ile yer değiştirerek her nesne bir sanat ürünü olarak ifade edilmektedir. Post-modernist sanatçılar modernist sanatçılardan farklı olarak gelenekten tam bir kopuş gerçekleştirememiştir. Modern sanattan post-modern sanata geçişin dinamiklerini de yine bu "sonrakinin öncekine bağlılığı" belirlemiştir denilebilir. Üslûptan çok bireysel yönelimlerle deneysel sanata geçilmiş modernizmde ait sanatsal üslûp ve temalar yeniden kullanılıp geçmişle bir köprü kurularak çağdaş kültürü ve yerel kültürü benimsemişlerdir. Orta çağdan başlayarak, Rönesans, Klâsizm, Romantizm, Barok, Rokoko gibi sanatsal dönemlerden ve akımlardan feyz aldıkları görülmektedir. Geleneksel sanatın eserlerini alıntı, taklit, pastiş, kolâj gibi eklektizm gibi sanatsal pratiklerle kopyalayarak parodi, ironi, hiciv gibi oyunsal, eğlendirici bir anlatıma yönelmişlerdir. Post-modern sanatın ve post-modernist sanatçının en çok başvurduğu ifade ve üretim yöntemleri pastiş (öykünme) ve parodi(yansılama) nin yapıcı ve yıkıcı dili olmuştur.

Post-modernizm kavramı öncelikli olarak mimarîde ve resimde tartışılmaya başlanmıştır. Ancak post-modernizm küresel bir kavram olarak etkisi yaşamın her

alanına sirayet ettiği görülmektedir. Konu başlığı altında sanatsal alanda geçişi irdeleneceği için çalışmanın bütününden kopmayı engellemek noktasında sosyal hareketlenmeleri ve değişimleri referans alarak değerlendirmede bulunmak önem arz etmektedir.

Bilindiği üzere, modernlik tarihe insanlığı bilgisizlikten, batıl itikat ve irrasyonalizmden kurtarmayı vaad eden ilerici bir güç olarak girmiştir. Oysa, yirminci yüzyılın ikinci yarısında, modernliğin sicili iki dünya savaşı, Nazizmin yükselişi, gerek Doğu ve gerekse Batı'daki toplama kampları, soykırım, dünya çapında bunalım, yerel savaşlar, v.b.g. ile olağanüstü bozulmuştur. Bütün bunlar modernizmin ifade ettiği ilerleme fikrine duyulan inancı aşındırmıştır. Postmodernizm, işte bu bağlamda modernliğin yarattığı her şeyi eleştirir: Batı Uygarlığı'nın yarattığı deneyim birikimi, sanayileşme, kentleşme, ileri teknoloji, modern ulus devleti. Postmodernizm, yine aynı çerçeve içinde, bütün modern önceliklere, kariyer, bireysel sorumluluk, bürokrasi, liberal demokrasi, hoşgörü, hümanizm, eşitlikçilik, yansız işlem ve süreçler, gayri şahsi kurallara karşı çıkar... Bir tavır ya da akım olarak postmodernizme geçişte bu gelişmeler oldukça önemli rol oynamıştır. (Cevizci, 1999: 699-700)

Cevizcinin tanımından yola çıkarsak modernizm insanlığa sanatta, bilimde, inançta, özgürlükte, ilerlemeyi vaat ediyordu, ama yaşanan iki dünya savaşı, kullanılan atom bombası ve nükleer silâhlar, savaş yüzünden ölen milyonlarca insan modernist dünyanın iyimserliğine artık inanmıyordu. Modernist dönem artık sona geliyordu. Yaşanan 1. dünya savaşı, dönemin toplumu ve sanatçıları üzerinde yıkıcı etkiler bıraktığı açıktır. Bu buhran ortamı modernist idealizminin sunduklarının başarısızlığını, yıkıcılığını sorgulamaya yol açtı. Bu savaşın yıkımından, dehşetinden kaçarak İsviçre'ye gelen bir grup yazar ve sanatçı; Zürih, Berlin, Paris, New York gibi güvenli şehirlere sığındılar. Savaşın getirdiği yıkıma, karşı sanat yapıtlarıyla, kapitalist burjuvaziye tepki olarak yeni bir hareket akımı başlattılar. Bu akıma "Dada" adını verdiler.

"Dadaizm, bu terimi, salt anlamsız bir sözcük olduğu gerekçesiyle benimsemiştir. Bir başka deyişle, akım Fransızcada 'tahta at' anlamına gelen 'dada' sözcüğünü, savaşın yarattığı umutsuzluktan, burjuva değerlerine karşı duyduğu tiksintiden kaynaklanan protestosunu ve yerleşik estetik değerlere meydan okuyan sanat eserlerini anlatmak için kullanılmıştır" (Cevizci, 1999: 197).

Savaşın yarattığı kaotik ve gergin psikolojinin tepkimesi, toplumsal hâdiselere ve kültürel gelişimlere tepkisel bir infilâk olarak yansımış, sanatın kutsal değerlere duyulan saygı ve değişmez estetik anlatısı Dadaizm tarafından karşıt, çoklu, anti sanat bilinciyle alaşağı edilmiştir.

"1945 yıllarında başlayan ve üretim araçlarındaki devrim sonucunda atom bombasının icadı, elektronik aygıtları üreten fabrikaların kurulması ve teknik araçlara uygulanması, bilgisayarın bulgulanması alt yapı devriminin üstündeki sanat olaylarında da yeni bir dönem başladı" (Demirkol, 2008: 113).

Yüzyılın ilk yarısında ikinci bir yıkım daha gerçekleşti; 2. Dünya savaşı, (1939-1945)' ta yaşanan bu küresel savaş, "modernist" dönemin yaşattığı hayal kırıklıklarını katlayarak geri dönüşümü olmayacak şekilde kitlesel olarak, tepkisel hareketlere, sosyal sorgulamalara ve sanat alanında "anti-izim"lere yol açtı.

"Daha 50' lerin ortalarında, Jasper Johns ve Robert Rauschenberg, neo- dada ve pop'un ilk post-modern tarzdaki eserlerini üretmişlerdi. Akım Pop-art, postmodernizmi uygun şekilde başlatacağı" (wikipedia, 2021).

1950'lerde Amerika'da siyasî ve kültürel bir hamle yaşanıyordu. Soyut dışa vurumculuk akım hareketi olarak şekillendiğinde Rauschenberg ve Johns pop kültürü benimseyerek farklı üslûp arayışlarına girdiler. Yaşamı sanatla buluşturma arzusuyla düşük kültür imajlarına yönelerek natüralist sanatı reddettiler. Yeni dada ile ilişkilendirilecek olan bu yeni tarz post-modern sanatın hareketlerinden ilki olacaktı.

Bu bağlamda post-modern sanatsal vizyonun 60'lı yıllar da siyasal, endüstriyel ve tüketime dayalı bir noktada şekillendiğini söyleyebiliriz. 70'lerin sonuna doğru, kendilerini post-modern ilân eden teorisyenleri ve teorilerini görmekteyiz.

Bu kuramcılardan Jean-François Lyotard Postmodern durum adını verdiği ünlü kitabında, modern çağın meşrulaştırıcı söylemlerine ( büyük anlatılar)'a bilim aracılığıyla insanlığın ilerlemeci özgürleşime ulaşabileceği ve evrensel olarak geliştirilmiş geçerli bilgiyi öğretebilmek için gereksinim duyulan birliği insanlığa felsefenin sağlayabileceği düşüncesine kesin bir dille saldırır. Lyotard ortada tek bir us değil çeşitli uslar olmasından dolayı artık bütünleştirici bir us düşüncesi hakkında konuşamayacağımızı savunur. (Sarup, 2004:188)

## **1.5 Post-moderne Geçiş Süreci ile İlişkisinde Modern Sanatçı**

Modern avangart sanatçılar, sanayi devriminin getirmiş olduğu yeni teknolojik icatlar vasıtalı varyasyonlardan etkilenerak evrilmekte olan yenedünyayı benimsediler. Eski klâsik öğretileri ve sanat üretimlerinin hükmüne son vererek sanatta, bilimde, sosyal ve medenî yaşamda, düşüncede ilerlemeyi misyon edindiler. Daha iyi, yaşanır bir dünya düzeni yaratma hayali ile başlayan modern hareket görsel sanatlarda, edebiyatta yaratıcı yeni bir tarz, biçim ve ifade çeşitliliği ile birçok sanatçının kendi tarzlarını benzersiz bir biçimde sunmalarına olanak tanımaktadır.

Tezimizin ana konusu kapsamında post-modern sanatın sıklıkla başvurduğu yaratım tekniklerinden olan pastiş ve parodi tanımlarından önce, post-modern'e geçiş sürecinde belli başlı modern sanat akımları ve sanatçıların eserlerine kısaca değinmek yerinde olacaktır. Bu akımlar Romantizm, Realizm, Sembolizm, Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm, Pop art, Kavramsal sanat, gibi öncü ve modernist sanat akımlarıdır.

Romantizm, 19. yüzyıl'ın ilk sanat akımıdır. Bu akımın tezahüründe savaşlar, çalkantılı siyasi olaylar, halkın yaşadığı ruhi bunalımlar, Fransız ve Amerika ihtilalleri ve aydınlanma çağına akılcılığı, etkili olurken dönemin sanatkarlarının, tüm bastırılmış kontrollü duygularını özgürce açığa çıkaracak ve böylece istedikleri her hissiyatı özgürce ifade edebilecekleri coşkulu bir akım olan romantizm sanat akımı doğdu.

Romantizmde eserlerin yaratım sürecinde duygular, düşler aktif angajmanlardır. Klasik sanatın, keskin kaidelerinin yerini tutkular ve coşkular alırken, renkler desenden öncelikli olarak romantizmde duygu ifadesi olarak konumlandırılır. Romantizm akımının en ünlü temsilcisi olarak görülen ressam Eugene Delacroix'dir. Romantik akımın öncelikli sanatçıları arasında W. Turner, John Constable ve William Blake sayılabiliriz.

Eugene Delacroix'in, 1830 devrimini anlatan, Halka Yol Gösteren Özgürlük, tablosu onun en ünlü eseri olmuştur. Şehir ayaklanmalarını anlatan en ünlü tablo olmasına rağmen sergilediği imge kararsızdır. Politik Fransız resimlerinin efsanevi özgürlük sembolü ile uymalarına rağmen tabancalı sokak çocuğu ile silindir şapkalı şehir züppesi çağın atmosferini başarıyla yansıtmaktadır. Delacroix, belli bir düşünceyi kişileştirme yoluyla anlatma geleneğini gerçekçiliğin yeni üslubu ile bir araya getirerek alegorik anlatımı yeniden canlandırmaya çalışmış görünmektedir. (Arıkan, 2016: 52)



Şekil 1.1. Eugene Delacroix, "Halka Yol Gösteren Özgürlük", (1830), 260 cm x 325 cm, T.ü.y.b.

Realizm, 19.yy da belirgin hale gelecek Neo-klasik ekolle Romantizme tepki olarak doğmuştur. Realist resim, konusunu ne Rokoko'nun ele aldığı aristokrat elit çevrelerin yaşamlarından, ne Neo-klasik ekolün Antik Yunan ve Antik Roma'dan kalma idealize edilmiş epik hikâyelerden, ne de Romantik resmin sıklıkla işlediği sıra dışı, olağanüstü olaylardan, egzotik sahnelerden seçmiştir. Realizm, bunların aksine kimilerinin "sıradan insanlar" olarak tanımlanan geniş köylü, işçi, emekçi; üretici sınıfların sıradan yaşamlarını konu almıştır. (Wikipedi, 2021)

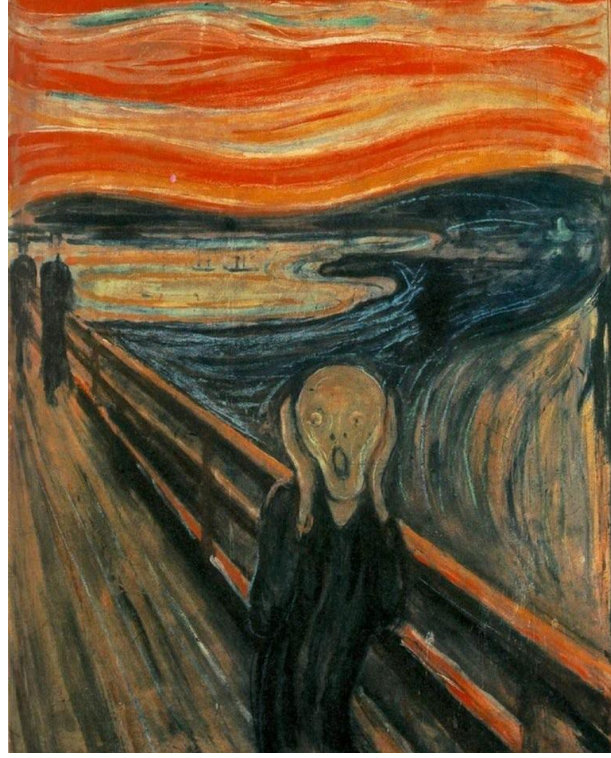


Şekil 1.2. Jean François Millet "*Başak Toplayanlar*", (1857).  
84 cm x 111 cm, T.ü.y.b. Musee d' Orsay Paris.

Realizmin temellerini atmış Fransız ressam Millet, bu eserinde, tarlada yapılan bir hasat zamanı resmettiğini görmekteyiz. Burada yoksul sınıfa mensup üç kadının başak topladığı görülmekte. Hasat sonrası arta kalan buğday başaklarını evlerine götürmek için topladıkları görülüyor. Kadınların gösterişsiz olan kıyafetleri, erkek gibi kaba elleri bu kadınların alt bir sınıfa mensup fakir insanlar olduklarını gösterir. Bu resimde yüksek kültüre ait kent soyluları tasvirinden ziyade, aşağı kültür olarak nitelendirilen bir grup işçi sınıfının gündelik yaşantısının bir sahnesini canlandırmıştır. Millet'in bu tablosu, Vincent Van Gogh'a da esin kaynağı olmuştur.

Sembolizm (simgecilik), 1.dünya savaş'ının sosyal olarak yol açtığı psikolojik tahribatın şekillendirdiği bu akım, realist bir dünyayı betimlemek yerine insanın soyut ruhsal dünyasına bir keşifle ilk olma özelliğindedir. Klâsik sanatın tüm idealist anlatımına kontrast oluşturacak şekilde anti natüralist vizyona sahip bir bakış açısı içerir. Sembolist sanatçılar, anlaşılması güç olan muğlâk figürler, yoğun ve keskin renkler, birbiri içine geçen sınırlar ve belirsiz bir bakış açısı ile kaygı, korku, yalnızlık, güvensizlik, gibi rahatsız edici tinsel soyut duyguları resimlerinde açığa vurmuşlardır.

Sembolist ressam Edward Munch'ın en ünlü tablosu Çığlık, (The Scream,1893), (Şekil 1.3) insanın ruhsal hezeyanlarının bir sembolü olarak görülebilir. Edward Munch, simgesel bir dünyaya dönük insanın duyduğu yalnızlık, acı, kaygı, depresif duyguları, yaşam ve ölüm gibi manevi korkularını eserlerinin konuları olarak işler. Karanlık ortam ve renkler, huzurdan yoksun rahatsız edici bir atmosfer de şekillenirler.



Şekil 1.3. Edward Munch, "Çığlık", (*The Scream*), (1893).

Edward Munch, Gustave Moreau, Gustav Klimt, Van Gogh sembolizm akımının etkilediği sanatçılardan bazılarıdır. Sembolist sanatçıların, sanat eserlerinin niteliği, retinal gerçeklikten daha ziyade hislere, düşüncelere, duygulara ve subjektifliğe önem vermeleridir.

Fütürizm, bir diğer adıyla gelecekçilik, yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkmış bir sanat akımıdır. Fütürizm teknolojik gelişmelerin toplumsal yaşamı kökten değiştirdiğini, eski geleneklerden vazgeçildiğini ve buna bağlı olarak sanatın da kendini yenilemesi gerektiğini savunmuştur. Fütürizmin ortaya çıkışındaki en önemli etmenlerden biri, 18. ve 19. yüzyıl arasındaki dönemi kapsayan Makineleşme Çağı'dır. Fütürist manifestosu bildirisinde geçen en radikal taleplerden biri "müzeleri, kitapları ve her türlü akademiği yıkmak"tır. Savaş destekçisi fütürizmin sonunu ironik bir şekilde yine savaş getirir. Akım 1940'lı yıllara dek varlığını kısmen sürdürebilmiş olsa da Birinci Dünya Savaşı sonrasında gözden düşer. Pek çok fütürist bizzat savaşa katılmış ve fütürist ressamların en bilineni olan Boccioni, savaşırken hayatını kaybetmiştir. (Yeni- Kimlik, 2021)



Şekil 1.4. Umberto Bocconi, "Sokağın Bütün Gürültüsü İçeride", oil on canvas: 100x106 cm. Sprengel Museum.

Fütürist akımının önde gelen sanatçılarından Bacconi yapıtlarında duygu ve dinamizme önem vererek coşkulu renkler ve kütle bozumuyla, katmanlı ve ardaşık yüzey tekrarlarıyla hareketin dinamizmini yakalamayı çalışmıştır. Bacconi, Sokağın Bütün Gürültüsü İçeride (Şekil 1.4) isimli tablosunda büyük bir karmaşa hâkimdir. Her şey geometrik formlar içinde birbiri üzerine yığılmış, çarpık bir bakış açısıyla betimlenmiştir. Kübik ve dışa vurumcu still resme hâkimdir. Resimde izleyene vermek istediği etki açıktır. Yaşamın kaotik hareketliliği, kentin her yerinden farklı frekanslarda yükselensesler, gelişen teknolojilerle şehirlerin değişen yüzü ve tüm bu çok sesliliği davet ettiğimiz evimizin açık bir penceresi. Artık her şey tüm debdebesiyle, yaşantısıyla ve iletişimiyle içeridedir.

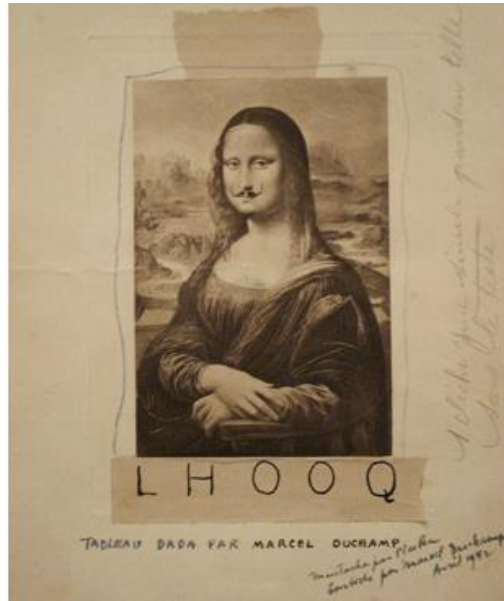
Dadaizm, 1915-1922 yılları arasında ortaya çıkmıştır Dada; Fransızca "Tahta at" anlamına gelmektedir. New York ile Zürih'te eş zamanlı oluşum göstermiş ve ilk kez 1916'da Zürih'te resmîyet kazanmış olan dadanın, bir ölçüde 1. Dünya Savaşı'nın etkilediği ülkelerden kaçan sanatçıların Zürih'te toplanmalarıyla oluştuğu söylenebilir. Dadacılar, fütüristlerin saygın toplumların gelenekselliklerine saldıran, kızgınlık dolu ve kışkırtıcı tavırlarını abartarak kullanmışlar; geleneksel "sanat" kavramına ise saldırarak "karşı-sanat" kavramını geliştirmişlerdir. Sanatın tüm us dışı niteliklerini vurgulamak için kübistlerin kolaj tekniği ile Duchamp'ın hazır-nesne kullanımlarından yararlanan Dadacılar, "otomatizm"(hiçbir estetik ön yargıya, ilke yada kurala bağlı kalmadan yapılan sanatsal çalışma) kavramını ise bilinçli olarak ilk kez kullananlardır. (Umay, 2017: 7)



Şekil 1.5. Kurt Schwitters: "Soylu Hanımlar İçin İnşaat", Kolâj, asamblaj 103 x 83,3 cm. (1919).

Şekil 1.6. Kurt Schwitters, "Cam Çiçek", (1931).

Kurt Schwitters Dadaist akımın önde gelen sanatçılarından biridir. Deneysel avangart sanatın modernist örnekleri olan kendi geliştirdiği "merz" adını verdiği değersiz atık nesnelere, otobüs biletleri ve kırık tahta parçaları gibi çöp sayılabilecek şeyleri bir arada kurgulayarak kolâj, montaj, asamblaj gibi teknik uygulamalarla eserlerini inşa ediyordu. Daha sonraları "merz" formunu geliştirerek bunu yapılarla uygulayan Schwitters, enstalasyon sanatının örneklerini vermiştir. 1919 yılında yapmış olduğu Soylu Hanımlar (Şekil 1.5) çalışması kırık tekerler, metal oyuncak tren, kâğıt parçaları, bilet ile oluşturduğu kolâj ve asamblaj ile soylu bir kadının portresini inşa etmek istemiştir. Sanatçı bu çalışmasında, ironi yaratarak soylu bir kadını çöp sayılabilecek hurda parçaları ile sentezlemiştir.



Şekil 1.7. Marcel Duchamp, "L.H.O.O.Q. Mona Lisa With Moustache", (1919).

Dadaist akımın önde gelen diğer bir sanatçısı ise Marcel Duchamp'dır. Mona Lisa'ya eklediği bıyık ve keçi sakal ile klâsik sanatı alaycı bir üslûpla reddeden Duchamp, sonrasında nesneyi sanat eseri olarak kabul edip kavramsal sanatın yolunu açmıştır. Mona Lisa'nın altına yazdığı "L.H. O.O.Q" kızın yakıcı kalçaları var anlamına gelmektedir. Dadaist akımın önde gelen sanatçılarından bazıları Hugo Ball, Marcel Duchamp, Hans Arp, Tristan Tzara, Francis Picabia, Kurt Schwitters'dir.

Sürrealizm (Gerçeküstücülük), "Avrupa'da 1920'li yıllarda bir anlamda Dada'nın küllerinden doğan bir akımdır. Her şeye hatta sanatın kendisine muhalif olan Dada, sonunda kendi söylemini doğrularcasına -"Gerçek Dadacı, Dada'ya karşıdır"- yok olmuş, yerini, Dada'nın savunduğu görüşleri daha elle tutulur bir üretime dönüştüren Gerçeküstücülük akımına bırakmıştır. Andre Breton'un 1922 yılında yaptığı kongre çağrısı ile 1924 yılında ilk "Gerçeküstücü Manifesto"yu yayımlamıştır. Gerçeküstücülük de Dada gibi, sanatın geleneksel biçimlerine olduğu kadar, burjuva değer yargılarına karşıdır ve politiktir. Gerçeküstücülerin bilinçaltına, rüyalara, görünen gerçekliğin, aklın ötesine yönelik arayışları, ahlâken iflâs ettiğini düşündükleri bir kültürel ve toplumsal yapının sınırlarını aşabilmekle ilgilidir. Gerçeküstücü sanatçılar biçim bozmadan buluntu nesneye, kolâjdan 'frotaj 'a, otomatik desenden 'dekalkomani'ye tümüyle rastlantısallığa dayanan ve 1920'lerde yeni arayışları ifade eden yöntemleri benimsemişlerdir. (Antmen, 2009: 133-135)



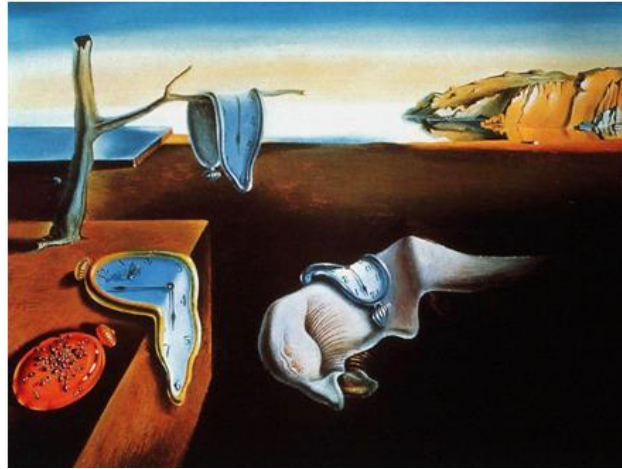
Şekil 1.8. René Magritte, Bu bir pipo değildir, "İmgelerin İhaneti", (1928-1929).

Rene Magritte, sürrealist akımının önde gelen ressamlarından biridir. Gerçeküstücülerin filozofu olarak zikredilen ressam Rene Magritte resimlerinde temsil kavramının üzerine gitmesi, gerçeklikle yanılsama, nesneyle imgesi arasındaki teması irdelemesi, onu başka gerçeküstücü resamlardan bir ölçüde farklı kılmaktadır. Magritte, imgelerin ihaneti (Şekil 1.8) resminde imge ile metin arasında kurduğu anlam, bir paradoksa yol açarak zihinle göz arasında soyut bir ikilem yaşatır. Görünen gerçek değildir, okunan gerçektir; çünkü o gerçekte bir pipo resmidir yani sadece temsildir. Önermede bulunan yazı ise doğruyu söylemektedir. O bir pipo değildir; Asla hiçbir zamanda olamayacaktır.

Rene Magritte, 1927-1930 yılları arasında Paris'te yaşadığı kısa dönemde Gerçeküstücülerle yakınlaşan ama yaşamının sonuna kadar yaşayacağı Brüksel'e döndükten sonra oldukça içine kapanık bir yaşam süren Magritte, benzer imgeleri farklı kompozisyonlar içinde kullandığı resimlerinde zıtlıklar ve ikilemler kurgulayarak gerçekleştirdiği görsel esprileriyle 20. Yüzyıl'ın en ilginç ressamlarından biri olarak nitelendirilmiştir. (Antmen, 2009: 138)

Sürrealist akımın önde gelen bir başka sanatçısı da İspanyol ressam Salvador Dali'dir. Dalinin sürrealist bir ressam olarak bilinçaltında gizlenen imgeleri aklının ötesine geçen halisünasyon görüntüleri yaratma başarısında gizli olduğudur. Bu paranoyak yöntem ile Dali gerçek nesnelere deforme edilmiş tuhaf dönüşümlerini bir nevi rüya aleminin gevşek, kaygan, tasvirlerine dönüştürmüştür. Bu tasvirlerinin belkide en bilindik örneği eriyen saatler "*Belleğin Azmi*", (Şekil 1.9) resminde açıkça görülebilmektedir.

Dali'nin (1904-1989) figüratif resimlerini birleştiren de yine Gerçeküstücülüğün, bilinçaltının bir dışı vurumu olan yaratıcı süreci aklın ve mantığın denetiminden özgürleştirmek düşüncesidir. "*Belleğin Azmi*" (1931) gibi resimleri de o gerçeklik duygusunu tahrip etmeyi başarır. Gerçek üstücülüğün diğer önde gelen sanatçıları da üslup birliğinden çok, gerçekliğin ötesine yönelen, aklın ve mantığın boyunduruğundan kurtulmuş bir ifadenin arayışına rastlanır. (Antmen, 2009: 137-138)



Şekil 1.9. Salvador Dali, "*Belleğin Azmi*", (1931), 24 cm x 33 cm. Moma, New York, ABD.

Post-modernizm ile modern sanat arasında bağlantı teşkil eden akım pop art İngiltere ve Amerika da farklı özgür sanatçıların aynı dönemde senkronik olarak koşut bir şekilde başlattığı sanatsal akım olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla ile bu akımın kılavuzluğunda post-modernizmin ortaya çıktığı söylenebilir.

Pop Art, "terimini ilk kez 1958 yılında, İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway (1926-90), *Architectural Design* dergisine yazdığı "Sanatlar ve Kitle İletişimi" başlıklı makalesinde popüler kültür ürünlerini tanımlamak için kullanmıştır. Alloway, 1962 yılından itibaren terimin kapsamını genişleterek güzel sanatlar alanında popüler kültür öğelerini kullanan sanatçıları da bu şemsiye altında değerlendirmeye başlamıştı. Andy

Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Robert Indiana ve Tom Wesselmann öncü Pop sanatçılarıdır. Pop sanatçıları, elit bir kesimin beğenisine yönelik 'yüksek kültür' ile daha geniş kitlelere yönelik kültür tüketme biçimleri arasındaki ayrımları yok ederken öncelikle hazır-imgelerden yararlanmışlar, izleyicinin gündelik yaşamının bir parçası olan nesnelere iki-boyutlu yüzeylere aktarmışlardır. (Antmen, 2009: 160-161-162)

Pop art sanatçıları tüketimi çekici ve cazip hale getirmişlerdir. Bunu yaparken de zamanlarının her türlü olanağını sonuna kadar kullanmışlardır. Reklâm imgeleri, çizgi roman, animasyon figürleri, yiyecek ve içecek gibi tüketim gıdaları, hamburger, konserve kutuları, endüstriyel atıklar, akla gelebilecek sıradan buluntu metalarını kullanarak sanatlarının içine dâhil etmişlerdir. Böylece sanatı halka indirerek bir bağ kurmuşlardır. Sanat'ı her şeyden üretilebilen cazip bir tüketim nesnelere indirgemişlerdir.

Jameson'un pop-art için, genel bir şekilde tanımlanacak olursa, pop-art kendi imgelerini kitle kültüründen (mass culture) ödünç alan resim ve heykel sanatıdır. Aşağı düzeydeki sanatı taklit eden yüksek sanattır. Ticarî ürünler, reklâmlar, gazete kupürleri, hatta çizgi roman ve pornografi, bu bayağı malzemeleri yüksek kültür seviyesine çıkaran pop-art sanatçısı için kullanımı meşru malzemelerdir. (Bal, 2015: 124)



Şekil 1.10. Richard Hamilton, "Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan ne? ", (1956). 26x25 cm.

"Richard William Hamilton, pop-art'ın önde gelen İngiliz ressam ve kolâj sanatçısıdır. 1956 tarihli kolâj eseri (bugünün evlerini bu kadar farklı, bu kadar çekici yapan nedir?) sanat\_eleştirmenleri ve tarafından pop art'ın en eski eserleri arasında sayılmaktadır.

## 1.6 Post-modern Sanatın Modern Sanat İle Organik Bağı

Sanatın doğası, tarihselliği açısından her aşamasında ya da döneminde bir önceki aşama ya da dönemiyle ilişkili olmasıdır/olması gerektirir denilebilir. Sanat, ardıllık, çizgisellik ve akışkanlık sergilerken zaten bir organik bağ takibini mümkün kılarak bunu gerçekleştirmektedir. Sanatın çağlar, dönemler ve akımlar şeklindeki sanat tarihsel tasnifi de bize bunu göstermektedir. Diğer taraftan kavramların ya da sosyal içeriklerin ardıllığı, çizgiselliği ya da akışkanlığı sanata benzemeyebilir. Bilim, teknoloji, toplumsal refah, eğitim ya da diğer bazı sosyal kurumsallıklar gibi.

Post-modernizmin modernizm ile olan en temel organik bağı "modernizm" kelimesidir. Post-modernizmin modernizm ile organik bağa sahip teknik, anlayış ve uygulamaların sanatsal hüviyet olarak sunulmasına da olanak sağlamıştır.

Post-modern sanatın aslında sadece modern sanatla değil geleneksel sanatla da organik bağı vardır. Yeni üretim yerini yeniden üretime, yaratıcılık, özgünlük, yerini öncesinde yapılanlardan beslenmeye bırakmıştır. Post-modernist sanatçılar modernist sanat üsluplarının hepsini kapsayan farklı estetik anlayışlar ileri sürmüşlerdir. Post-modernizmin "eklektik" yapısı içinde var olan "çoğulculuk" ilkesi, antik çağdan geleneksele ve modern çağa tüm akımlardan beslenmektedir.

Postmodernizm de sanat üzerine sanat anlayışı yaygındır, bu da sanatın narsist çöküşüne işaret eder, çünkü sanat üzerine sanat, sanata ilişkin hiçbir yeni kavrayış sunmaz, ironik bir dönüştürmeyle eski sanatı yeniden üretir, bu sıradada anlamını yok eder. Bağlamlarından koparılan imgelerin kolaj çalışmasıyla yeni birbuğlama taşınarak restore edilmesi yani sıkıcı eski sanatın, eski ama iyi başka şeylerle yan yana getirilerek yeni bir sanatsal ortama yerleştirilmesi ve böylece aralarındaki farklılıktan kaynaklanan çatışmanın her ikisinin de anlamsız birer tarihsel kalıntı haline geldiklerini saklayacak denli geniş bir anlam yaratacağının umulması postmodern sanatın temel yöntemidir. (Kuspit, 2010: 69)

Post-modernizmin en belirgin özelliği olan çoğulcu, eklektizm anlayışları postmodern sanatta sanatçıların yaratımına olanak sağlayan ve bu yeniden üretimlerini dinamik kılan "pastiş-parodi" sıklıkla kullandıkları teknikler olmuştur. Bu tekniklerle yeniden ürettikleri eserleri orijinal eserler olarak savunmuşlardır.

Yeni Klâsisizm'in postmodern süreçte yeniden gündeme gelmesi aslında bir gereksinimin keşfedilmesiyle başlamıştır. Bu süreçte eğer Klâsisizm'in ilk örneklerinden bütünüyle vazgeçilemiyorsa, tek çare bunları bilinçli olarak işleyip, bir tür temsili sanata dönüştürmek olmuştur. Post-modernistler, Klâsisizm'in bu öğelerini benimseyerek kullanmayı ve böylece tarihle de yeni bir diyalog kurmayı gerekli görmüşlerdir. (Büyükkol, 2013: 3)

Geleneğin reddini savunan modern sanatın aksine post-modern sanatçılar geleneksel sanatı ve modern sanatı tam olarak yadsımamışlardır. Tam aksine post-

modern sanat yeniye dönük kavramsal anlayışını, geleneksel ve modern sanata kök salarak çoğulcu, eklektik bir üslûpla, montaj, asamblaj, kolâj, fotomontaj, pastiş, gibi teknikler ile alıntı, yapı bozum, üst kurmaca, çifte kodlama, metinler arasılık, karşı sanat gibi pratiklerle temellük ederek bir nevi imgeler havuzu olarak kullanılmaktadır.

Diyebiliriz ki, modern sanat, yeni biçim ve motif birleşimlerinin, günlük yaşama girmeden önce denendiği bir alan olmuştur. Yunan ve Roma sanatı, bu kalıpsal biçimlere yaşam katmış; Ortaçağ sanatı, bu biçimleri kutsal öyküyü anlatmak, Çin sanatı ise derin düşüncelere dalmak için kullanmıştı. Fakat her kuşak, geleneğin hala kendini koruduğu ve sanatçıları, gördüklerini resmetmek yerine bildikleri biçimleri uygulamaya zorladığı, beklenmedik yeni 'direnc noktaları' ile karşı karşıya kalıyordu.19. yüzyılın başkaldıran sanatçıları, bu geleneksel alışkanlıkların tümünü ortadan kaldırmayı önerdiler. (Gombrich, 1997: 557- 561)

Bağımlılık arz eden antiki ve modern sanatı, parodi, ironi, hiciv ve alaysal anlatımlarla yeniden inşa eden post-modern sanatın bu üretim ve anlayış üzerine kurduğu ilkelerle oyuncu devamlılığı için gelenekselden kesin bir kopuşlarından söz etmek olanaksız görünmektedir. Bu oluşum yapısı, içeriği bakımından geçmişle arasında organik bağ kurar. John Russel Taylor, post-modern sanatın tahmin edilemeyen çoğulculuk anlatısı için;

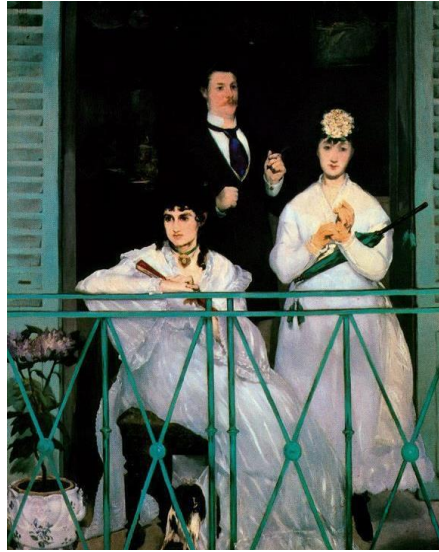
Onbeş-yirmi yıl öncesinde "modern" teriminin ne anlamda kullanıldığını biliyor, öncü (avangard) akımlara bağlılığını belirten sergilere gittiğimizde neyle karşılaşacağımızı, kabaca da olsa, tahmin edebiliyorduk. Tabii bugün çoğulcu (plüralist) bir dünyada yaşıyoruz. Böyle bir ortamda en gelişmiş sayılan şey-yani büyük olasılıkla post-modern çoğu zaman en geleneksel ve en geriye yönelik oluyor. (John Russel Taylor, akt: E. H. Gombrich, 1997: 619)

Aslında alıntı, taklit, eklektisizm, esinlenme, öykünme gibi pratikler modern dönemin sanatçılarının da başvurduğu sanatsal üslûplar olmuştur. Yalnız modern sanatçılar, örneğin; Picassoya bakacak olursak Velazquez'in "Las Menas-Nedimeler" tablosunu referans alarak yüzlerce varyasyonunu tamamen kendi sanat anlayışı ve kübist üslûbuna konumlandırarak tamamen yeni bir bağlamda özgün eserlerler olarak üretmiştir. Modern zamanların çağdaş sanat akımlarına baktığımızda çoğul nesnelere müşterek kullanıldığı sanat eserlerine rastlamak muhtemeldir. Modern zamanın sanatçıları geçmiş yüksek sanat eserlerinden etkilendikleri açıkça görülmektedir. Alıntı yöntemi kullanılarak sanatsal alanda geçmişle şimdi arasında bağ kurar. Örneğin; Van Gogh- Delackroix den, Pablo Picasso – Diego Velazquezden, Manet – Francisco de Goya ve Tiziano Vecelliodan, Salvador Dali – Jean François Millet den, etkilenmiştir.

Francisco Goya, resimleri ile ressam Pablo Picasso, Modigliani, gibi sanatçıları etkileyen, esin kaynağı olmuş çağdaş sanatın öncü bir ressamıdır. Goya'nın resimleri, sanatta dönemsel bir kırılmayı tanımlar; yeni bir kültürün önde gelen sanatçılarından biridir.



Şekil 1.11. Francisco de Goya. "Balkondaki Havaneliler", (1810 -1812), T.ü.y.b. 162 x 107 cm.



Şekil 1.12. Eduard Manet. "Balkon.", (1868-1869), T.ü.y.b. 169x125cm. Orsay Müzesi. Paris.

İzlenimci akımın temsilcilerinden Eduard Manet'in "Balkon" adlı bu eserinin yaratım sürecinde, Goya'nın "Balkondaki havaneliler" tablosundan esinlendiği açıkça görülmektedir. İzlenimci ressamların çoğu Rönesans, Barok vb. gibi sanat dönemlerini incelemiş ve bu farklı üslûp ve kültürlerden esinlenerek yeni sanatsal üretimler yaratmışlardır

Yine ünlü diğerk bir ressam sürrealist akımın önde gelen temsilcilerinden olan Rene Magritte, Goya'nın eserinin benzeri olan Manet'in balkon isimli eserine bir göndermede bulunur. Pastiş özelliğinin yanında yapıtta parodik bir anlatım söz konusudur. Buradaki gönderme bir hiciv, alay içerir.

Rene Magritte (1898-1967), "Belçikalı ressam. Gerçeküstüçülük akımının en önemli temsilcilerinden sayılır. Düş ürünü temaları işlediğı resimleri, komedi, korku, tuhaflık ya da ilginçlik kavramlarının bir karışımıdır. Resimlerinde bir anlam aranmasını istemez, çünkü resimleri çözülemediğı ölçüde anlamlıdır. Tablolarının "hiçbir" anlama gelmediğini ileri sürer. Yapmaya çalıştığı şey bilinmeyenin içindeki gizem duygusunu uyandırmaya çalışmaktır; ama ifşa etmek değil, sadece uyandırmak. (3Nokta, 2020)



Şekil 1.13. Magritte. "Perspektif II, Manet'nin balkonu", (1950).  
T.ü.y.b.81x60cm. Gent Güzel Sanatlar Müzesi. Gent. Belçika

Post-modern sanatta çoğulcu, eklektik yapısı bağlamında antik, Rönesans ve modern dönemin sanat eserlerine yönelik pastiş, parodi ve ironik yeniden üretimleri sayısız şekilde örneklendirilebilir. Post modern sanatçılar görüntülerle oynamayı, onları tahvil etmeyi ve tanıdık imgelerden yeni manalar yaratmayı gaye edinmişlerdir. Post-modern sanat anlayışı sanatı iletişim aracı olarak görmektedir. Bu gaye ile sosyal yaşam ve sanat arasındaki uçurumu kapatmaya çalışarak sanatı toplumun doğal bir parçası yapmayı amaçlamışlardır. Geleneksel ve modern sanata dönük yapılan pastiş-parodi sanat operasyonları post-modern sanat felsefesinin temel taşlarını oluşturmaktadır.

## 2. POST-MODERN ÜSLUP KALIPLARI VE SANATÇI YÖNSEMELERİ

### 2.1 Post-modern Sanat

Post-modern sanat modern sanata bir tepkinin sonucu olarak oluşan anti-otoriter bir sanat hareketidir. Modernizmin toplumsal, bilimsel, kültürel ve sanatsal anlatılarına protest tepki veren avangard bir sanat hareketi olarak görülmektedir. Geçmiş sanat üsluplarını, tavırlarını, yadsıyan ve akabinde, önceki tarzları, gelenekleri kasıtlı olarak kullanan farklı sanatsal ve popüler kültür stillerinin eklektik bir melez kombinasyonu olarak karakterize edilebilir. Post-modern dönemde ürettikleri eserlerde geleneksel sanatı, pop kültürüne ait imgelerle birlikte kullanarak yüksek sanat ve düşük sanat arasındaki ayrımı eşit duruma getirmişlerdir. 1950'li yıllarda şekillenen pop art hareketi ilk post-modern sanat akımı olarak görülmektedir. Post-modern anlayışta, sanatsal kaideler ve yetkin tarzlar, eski ve yeni kavramları, benzersiz şekillerde kombinasyonlamak için uyumlandırılmıştır.

Post-modern sanatın en belirgin vasıflarından biri geleneksel sanat eserleri üzerinde yaptığı tertip ve tahlil ile eşine rastlamamış yeni ve melez biçimler var etmesidir. Tezat anlam, bireysellik, ironi post-modern sanatın başlıca kaideleridir. Sanatın organik tanımına karşı muhalefet eden post-modern sanat anlayışı, kendine mal etme ve eklektizm getirerek organik sanatın formel geleneklerini yıkıp sanat kurumuna açıkça rest çeker.

Post-modernist sanat anlayışı ile ticari kitle kültürü, görsel medya, performans sanatı, kavramsal sanat, dijital yeni medyalar gibi çok çeşitli yeni sanat dinamikleri devreye girmektedir. Post-modern anlayış geleneksel kültürü ve klasik sanat anlayışını yadsırken algılarımızı zorlayarak önyargılarımızı bir dizi teste tabi tutmaktadır. Post-modern sanatın kuvveti, sanatı alımlayan kişiye sanat'ın ne olduğunu, nasıl yaratıldığını, kim için, ne için ve nasıl karşılandığı konusundaki varsayımlarını sorgulatmasından gelmektedir.

### 2.2 Post modern Sanatsal Üslup Açılımları

Post-modern sanatta tek bir sanatsal üslup yoktur, çünkü eklektik yapısı gereği çoğulculuk anlayışı ile tüm teknik ve üslupların bir kombinasyonudur. Post-modern sanatçılar yapıtlarını üretirken antiki ve modern sanat'tan, Rönesans, Barok, Rokoko,

Neo Klâsisizm, Romantizm gibi dönem sanatlarından sıklıkla alıntı ve taklitle kendi döneminin her türlü ticarî, endüstri, malzemelerini de sanat malzemesi olarak kulanıp melez yapıda yeniden eserler üretmişlerdir. İlkesi gereği, anında sanatını üretip tüketen bir sanatsal üslûptur. Bu bağlamda post-modern sanatta, çifte kodlama, pastiş, parodi, ironi, şizofreni, karşı sanat, resimlerarasılık, eklektizm, yapıbozumu, (yapısöküm) gibi sanatsal pratikler ortaya çıkmaktadır.

### **2.2.1 Çifte Kodlama**

"Mimarlık alanında postmodernizmin en önemli temsilcilerinden biri olan Charles Jenks tarafından ortaya atılan çift kodlama, ona göre tek başına mimarlıkta postmodernizmi açıklamaktadır" (Yamaner, 2007: 31).

Jencks, postmodernin eklektizmini bir tür "çifte kodlama" üslûbu olarak kuramsallaştırır: Modernizm ile tarihselciliğin karışımından oluşan melez bir söz dizimden yararlanan, hem incelmış zevklere hem de popüler duyarlılığa hitap eden bir mimarlıktır bu. Bir hareket olarak postmodernizmi tanımlayan, geleceğin akımı olmasını güvence altına alan şey, eskiyi yeniyle, yüksek sanatı popülerlikle birleştiren, bu özgürleştirici karışımdır. (Anderson, 2002: 37-38)

Modern mimarî de dizayn edilen yapının güzellik tasviri, formun işlevselliğiyle ilişki olmaktadır. Teknolojinin getirdiği süratli gelişmeler modern mimarları süssüz, ruhsuz, beton ve çelik formlu soyut minimalist konstrüksiyonlara yönlendirmiştir. Post-modern mimarî de ise tarihsel dönem, kültür ve motifleri bir arada barındıran yapay olmayan malzemelerle inşa edilen daha az monoton, eğlenceli, hibrit yapıların varlığı merak uyandırmaktadır. Post-modern sanatta, modern tekniklerle geleneksel yapıların bir araya getirilmesi çifte kodlama özelliğini ortaya koymaktadır. Bu Çifte kodlama özelliği ile post-modern mimarî yapılar, klâsik dekoratif detaylar, canlı çarpıcı renkler, geçmişin stilleri ve üslûpları ile genellikle, klâsik çağa yaptığı referanslarıyla karakterize edilmektedir. Post-modern mimarî başlı başına post-modernizmin, çatısı gibi görülebilir, çünkü tüm vizyon ve misyonunun temellerinde yükselir.

### **2.2.2 İroni:**

"Etkiyi çoğaltmak için bir şeyin tam tersini söyleyerek alay etme olarak tanımlanan ironi, çağlar boyunca sanatın vazgeçilmez kavramları arasına girmiştir" (Yamaner, 2007: 34).

İroni incelikli bir zekâ işidir. Komik etki yaratmaktan ziyade gerçeğe vurgu yaparak söylemek istediği şeyi sarsıcı bir yolla yapar. İnceden bir alay içerir. İronisi yapılacak şeyin önceden yapılmış iyi bir tespitini gerektirir.

Eklektisizm ve parodi ironiyi ima etmektedir. İroni bir bilmedir, kendi-bilincine ait bir süreçtir, metinde bir bildirimsiz anlamı ima eden dinleyiciye/konuşmacıya bir uyarıdır: Temelsiz olduğu için postmodern temsilin acayip bir şekilde ironik olduğu söylenir, gerçeklerin geçerlilik için ılımlı ya da eserin dışsallığına emir veren, gerçek dünya olarak ya da etik bir yönetim gibi. Zayıf postmodernizmin kararsız anlamının imkânlarıyla sonsuz olarak oynar, bir hiperaktif müzik-video gibi basit bir şekilde ayaklarını sürükleyerek yüksek hızı tarif eden bir efekt gibidir. (Wheale, 1995: 45)

"İroni", genel bir tanımla beklenen şey ile gerçekleşen şey arasındaki strüktürel ahenksizliği niteler. İroni sıklıkla modern dönemin çelişkili anlatısına ve katmanlı yapısına atıfta bulunmak için kullanılmaktadır. Post-modern temsilin edebi ve sanatsal bir dili olarak kabul gören "ironi", ciddî atıftan ziyade daha çok alaycılık ve kibir amaçlı kullanımına başvurulduğu görülmektedir. Güncel yaşantımızın her alanında karşılaştığımız "ironi" farklı türleri barındırmaktadır "dramatik ironi, sözlü ironi ve durumsal ironi" başlıklarında şekillenen ve alt tipleri ile bir anlatı dili olarak sirayet etmektedir. "İroni" içinde karmaşa, endişe ve çatışma barındırırken, bu unsurlar ironinin hikâye anlatmasını gerçekleştiren temel yapı taşlarını oluşturmaktadır. "İroni" post-modernizmin tarihle kurmuş olduğu gevşek temasında gizlenir. Bu şekilde geçmiş ile gereksinimi, arzuları olmayan eleştirel yönde esnek bir bağ kurabilmektedir.

Bugün daha çok şeyler ve olayları kapsayan, bir tür sözünü etmiş olduğumuz tersine çevrilmiş entropi büyüsünü andıran, nesnel ironi vardır. Günümüzde artık ne sanat nede başka bir alanda iyiyi kötüden, hakikîyi sahteden, simülakrı gerçeklikten ayırabilecek bir durumda değiliz. Bizim için ironi, özne adlı formül, hakikat ya da kendini beğenmişliğin ötesine geçerek, dünya ve nesnelere büyümlü bir süreklilik düzeni içine geçirebilecek tek çözümdür. (Baudrillard, 2002: 19-21)

Baudrillard, günümüzün içinde bulunduğu hipergerçeklik simülasyonu çağında, orijinal ile sahtenin karıştığı durumları ve olayları kapsayan, nesnel bir ironinin varlığına vurgu yapıyor.

### 2.2.3 Şizofreni

Postmodern sanat yapıtlarında geçmişe öykünme, birçok düzenekte gerçekleşir. Şizofreni temanın kaygısızca istenildiği ölçü ve anlayışta ele alınmasıdır (Yamaner, 2007: 33-3).

Şizofreni, belli bir zamansal süreklilik içerisinde kendisini adayabileceği hiçbir tasarısı yoktur. Kısaca şizofren, birbirine eklenen şimdilerden oluşan bir bölük pörçük'lük doğrultusunda deneyimler zamanı. Jameson betimlenen türden bir zamansal süreksizliğin John Cage'in kompozisyonları ve Saul Beckett'in metinleri gibi postmodern yapıtlarda karşımıza çıktığını ileri sürer. (Sarup, 1997: 212)

Sarup'un post-modern şizofreni tanımından da anlaşılacağı üzere, Post-modern sanatın tek türden bir kimliğe ve zamansal sürekliliğe bağımlı olmama durumları Jameson'un, postmodern psikanalitik şizofreni kategorisiyle ilişkilendirir. Jameson'un da ifade ettiği gibi, şizofren şahsî bir hüviyete sahip değildir; çünkü kişiliği ve dünya arasında ayırım yapamadığı için zamanın sürekliliğini tecrübe edemediğinden zamansal devamlılık duygusunu aşındırmaktadır. Yani post-modern sanatın kılavuzunu oluşturan, birçok eklettik uygulamalar arasında bulunan bu şizofrenik güvenilir anlatı, katmanlı ve zaman zaman farklılaşmamış bakış açılarının parçalanmasıyla karakterize edilmektedir.

#### 2.2.4 Karşı Sanat

Postmodern sanatın en belirgin özelliklerinden biri, modern sanatlarda olduğu gibi sanatsal atmosferin olmamasıdır. Çünkü bugüne dek alışlagelmiş olan estetik ölçüler yadsınmakta ve modern sanatlara yüz çevrilmektedir. İşte bu nedenle postmodernizm için "anti-art" (karşı-sanat) ifadesi kullanılmaktadır. Sanat karşıtı olarak nitelenen postmodernizm içinde, sanatsal üretim kadar, ticaret ve teknolojiye dayanan kültüre ve mekanik üretime de yer verilmektedir. (Yamaner, 2007: 43)

Geçmiş dönem sanatçıların eserlerinden, anlatım tarzlarından yararlanan postmodern sanat, bunları yeni bir bakış açısından, başka bir söylemle, anti sanat olarak sunmaktadır.

#### 2.2.5 Reprodüksiyon

Reprodüksiyonla tüm sanatlar çıkmaza girer ve sıradan olan her şey reprodüksiyonu yapılmış, sanat halini alır. Bunlar post sanatın öncülleridir. Reprodüksiyon, orijinalin yok olduğunu anımsatan bir şeydir. Toplumsal asimilasyon ve ciddiliğin nötrleşmesi sürecinin hem aracı hem de dışkısal sonucudur. Reprodüksiyon önerme gücünden, içsel ruhtan ve orijinalin taşıdığı amacın ciddiliğinden yoksundur. Ayrıntıdaki nüanslar kaybolur, biçimsel tezatlar bulanıklaşır: Geriye kalan tek şey orijinalin dil'siz bir görüntüsüdür. Reprodüksiyon çoğunlukla temsil ile karıştırılır, oysa reprodüksiyon mekanik ve şeyleştiricidir; temsilse imgelemi yüksek ve dışa vurumcudur. (Kuspit, 2006: 145-146)

Kuspit, reprodüksiyonun tanımını yaparken orijinal bir özgünlükten uzaklaşan, önceki her türlü resmin taklit edilen tüm yeni kopyalar aracılığıyla sanat olarak görülürken ayrıca mesajı olmayan, temsilden uzak dilsiz bir yöntem olarak görür. Kopyanın varlığının orijinal sanat eserinin estetik değerinin azalttığını söyleyebiliriz.

Orijinal eserin aurasından yoksun, bağımsız ve yeniden mekanik üretimler olarak tanımlanabilir.

Reprodüksiyon kelimesinin tanımı Williams'ın tanımı içinde çoğulcudur. Bizi bir kopya olarak tekrar fikrinden uzaklaştırarak, kültür yönlerinin yeniden üretilmesi yoluyla görevlendirilen, kişiden kişiye aktarılan veya sahiplenilen kültürel seçim fikirlerine doğru hareket eder. Vurgu ne aynılık ne de farklılıktır, fakat kültür, bir toplum içinde işleyen bir kültürel seçim biçimi olan, ya değişim ya da gelenek üreten bir tür tekrardan doğmuştur. Williams, yeniden üretim biçiminde karmaşıklığı benimserken, kültürün en derin kopyalarının ne iyi ne de kötü olduğunu, bunun yerine, kültürel "normallik" in (doğru ya da yanlış) tekrarının egemen kültür içinde daha derinden yerleşik olmasıyla, baskın ya da yeni ortaya çıktığı konusunda uyarıda bulunur. (Townsley, 2010: 32)

Çağları, tarihsel dönemleri gözden geçirdiğimizde reprodüksiyon (kopya, sahte, taklit, replika, imitasyon) uygulamaları 16. yüzyıl Rönesans sanat öğrencilerinin, ustalarının eserlerini kopyalama yoluyla yetkin üslûbunu öğrenme prototipi olarak karşımıza çıkmaktadır. 18. yüzyıl Viktoryasında ise, eski sanat eserlerinin imitasyonlarına sahip olmak için, güncel bir uygulama olarak kent soylularının talepleri üzerine, yeniden boyama, yağlı boya uygulamaları ile çoğaltılmaktaydı. 19. yüzyıl'a gelindiğinde, sanayi devriminin getirdiği gelişmeler, sanat eserlerinin reprodüksiyonlarını, yeniden üretme hususunda daha pratik uygulamaları gündeme getirmekteydi. Fotoğrafın kullanımı, matbaa makineleri ve tekniklerinin gelişmesi, iletişim araçlarının yaygınlaşması, vb gibi etkenler reprodüksiyon üretimini hızla artırmaktaydı. Her kesimden veya sektörden insanlar talep ettiği bir ikonik sanat eserine, bir reprodüksiyon tüketicisi olarak daha ucuza ve zahmetsizce kolaylıkla ulaşmaktaydı. Ekonomik çarkların döndürdüğü seri üretim ve hızlı tüketim politikaları, sanatın da her alanını ve tüm yönlerini etkilemiştir diyebiliriz.

### 2.2.6 Resimlerarasılık

Resimlerarasılık'tan (interpicturalité) bir görüntünün, bir figürün, bir motifin, bir kişinin ya da herhangi resimsel bir unsurun, bir metinde ya da bir başka resimde anıştırma veya açık alıntılar biçiminde yer almasının yanı sıra görüntünün olduğu gibi yer aldığı durumlarda söz edilir. Bir resmin öteki resimdeki somut varlığını belirtmek için kullanılacak resimlerarasılık, gerçekçi bir düzende gerçekleştiği için daha çok göndergesel bir işleve sahiptir. Ötekinin yapıtını alıntılama, yalın bir anıştırma ya da ötekenden aşırma yapma biçimleri bu başlık altında yer alır. (Aktulum, 2011:77)

Resimler arası yöntemler için; alıntılama, yeniden resmetme, gönderme, parodik dönüştürme, aşırma, pastiş, gibi uygulamaları sıralanabilir. Resimlerarasılık alıntılama, esinlenme sanat tarihinin her dönemlerinde ve modernist akımlarda da görülmektedir.

### 2.2.7 Eklektizm

Post-modern üslûp genellikle eklektizm, kolâj, pastiş, parodi, ironi ve süslemenin üretilen eserlerde klâsik, tarihsel referansın tezahürü ve popüler kültürün benimsenmesi ile karakterize edilmektedir. Post-modern eklektizm, tek bir paradigmaya bağlı kalmayan, geçmiş sanatsal dönemlerin stillerinden, motiflerinden seçerek ödünç alan ve tüm bu faktörleri yeni bir üretimde bir araya getiren, sanatsal, teknik bir uygulamadır. Post-modern sanat anlayışı, ayrı ayrı yapıtlardan bire bir alınan sanatsal öğeler ile, seçmeci bir sanat yapıtının ortaya çıkması sonucunu doğurmaktadır. Lacey'in de söylediği gibi "Postmodernizm içerikle ilgili değildir, yalnızca kendi eklektizmiyle ilgilenir" (Lacey, 2000: 94).

İlk mimarî alanda kendini gösteren eklektizm, daha sonraları resim sanatında tercih edilen bir sanatsal pratiğe dönüşmüştür. Post-modern sanat, çoğulcu, seçmeci anlayış ilkesiyle, geçmişin sanat eserlerini yapı sökümüne uğratarak kolaj, pastiş ve parodik bir yeni inşa ile kendi sanat anlayışlarına özgü, eleştirel bir biçem/üslup olarak kullanmışlardır. Whaele, eklektisizm için tarzların iç içe geçtiği melez bir yöntem olarak anlamlandırıldığından bahsederken, eklektik unsurların kasıtlı kullanımında, başkalarından daha çok, kendi anlayışına ve bilincine içerik oluşturduğunu ifade etmektedir.

"Eklektisizm, stillerin bir karışımı ve seçiciliği olarak anlamlandırılır ve tüm kültürlerle açık seçik olarak yöresel (bir halka ait) bakan bir temadır, fakat bazı dönemlerde birleşik (kombine) materyallerin daha fazla kasıtlı ve diğerlerinin daha fazla kendi-Bilinci'ni içerir" (Whaele, 1995: 43).

Sanat tarihinin her döneminde uygulanan bu alıntılama pratiği günümüz post-modern sanatının en çok kullandığı bir üslûp olarak karşımıza çıkmaktadır. Eco, post-modernizmin geçmişi ironi ile tanıdığına inanır, çünkü postmodernizm kültürlerin birbirleri ile bütünleşmesi için elverişli bir zemin oluşturuyor ve bu sayede, mevcut kavramları veya gelenekleri kompoze ederek yeni metinler, okumalar haline getiriyor. Eklektizm anlayışı, metinler arasılık ya da resimlerarasılık yoluyla eserler üzerinde yaptığı parodileştirme, orijinal biçim ve anlamında onu aşmak, sonsuz ilham nesnesine dönüştürmek gayesi için Laird, şu yorumları yapmaktadır.

"Metinlerarasılık ile orijinal bir kaynağı parodileştirerek, orijinali dönüştürülür. Orijinal yazarlık niyetinden ayrılır ve bir başkasına yeniden doğar, sonsuza kadar tekrarlanır, her yazar ölür, yeni okuyucular doğurur, bir metnin orijinal kavramları ve

ilhamları yeni, postmodern eserlerin metinler arası bileşenleri haline gelir" (Laird, 2017: 12).

Whaele'ye göre, modern sanatçılar kullandığı eklektik bir uygulama olan kolâj ile diğer eklektik pratikler olan montaj, fotomontaj yöntemleri ile belirli bir amaç ve hedefe ulaşmak için yakınlık kurdu. Post-modern sanatçılar ise eklektizmi sanatsal bir üslûp olarak benimseyip sanatın her alanında aykırı bir karakterin tezahürü olarak kullandılar. Bu bağlamda, günümüzde "yeni" olan tek şeyin, sanat hakkında kanaat biçimimiz ve dolayısıyla onun eklektizmidir. Bugün, modern sanat çağını karakterize eden sanat gelişiminin dayanıklı, rasyonel ve bilimsel temelleri, salt değerleri artık bulanıklaşmıştır. Eğer post-modern eklektizmin, günümüz çağdaş sanatında hala mutlak varlığının sürdüğünü kabul edersek, kritik vargılar da dâhil olmak üzere hiçbir şeyin eklektizm üzerinde tahakküm kuramayacağı gerçeğininide kabullenmek durumundayız.

"Modernizmde kolâjın istismarı yoluyla eklektik pratiklerin kullanımı çeşitlendi ve böylece montaj ve fotomontaj olarak stratejilerle bağlar kurdu. Fakat postmodernizm, bir radikal eklektik tavır olarak mimarîde olsun, yazında, modada ve tasarımda, görsel sanatlarda veya medya üretimlerinde olsun sık sık karakterize oldu" (Whaele, 1995: 43).

### **2.2.8 Avangard**

Avangard sanat, muasır bir toplumun ifadesidir. Modern sanatın kökü, burjuva kültürünün inkârı ile aynı zamanlıdır. İki kuvvet arasındaki birbirine tümleşik ama protest olan bir teması anlatır. Avangard, yeni sanatsal stilleri ve fikirleri gözlemleyen, deneyiselleştiren, özünde kendini geliştiren yaratıcı insanı niteleyici bir sözcük olarak benimsenmiştir. "İzm"li sanat akımları ve sanatçıları karakterize eden avangard terimi kendinden önceki geleneksel sanat pratiklerini, akademik sanatın idealist anlatısını, öteleyen hareket ile tanımlanmaktadır. Rönesans aydınlanması da orta çağ sanatına karşı meydan okuyan ve derin gerçekçiliğe olan yeni bakışıyla avangard olarak görülebilir. Öncelikle avangard anlayışın bağımsız sanat kurumunun tutumunu aşmaya ve sanatı güncel hayatın akışına dâhil etmeye çalıştığı bilinmektedir.

"Avant-garde'in en önemli fonksiyonu deney' değildir, fakat ideolojik karışıklığın ortasında kültürün hareket edebileceği bir yol bulunmasını mümkün kılmaktır" (Greenberg 1972: 149).

Sanatın, geleneksel anlatısına meydan okuyan modernist sanat anlayışının temellerinde, modern sanat hareketlerinin ilki olarak bilinen izlenimcilik sanat akımının etkileri öncü olarak görülmektedir. Bu modern sanat hareketi, klâsik sanat eserlerinin kutsallığını geride bırakarak sıradan hayatın özgün meselelerini eserlerinin konuları olarak ortaya koymuşlardır. Sonrasında gelişen herhangi bir avangard hareket, tamamen benzer olmayan, çok sayıda sanatsal pratiği içeren özgün yapıtlar ve ya eklektik uygulamaları tecrübe etmişlerdir.

Avangardizm, sanatı modern süreçler içinde postmodern temellere yaklaştıracak veya postmodern niteliklerle tanıştıracak bir olgu olarak dikkat çeker. “Modern kapitalizmin kendisine tanımadığı baskın bir rolün peşinde koşan avangard, çoğu zaman bir hayli kapsamlı iddialarda bulunmuştur. Avangard, yeniliği oldukça yüksek düzeylerde ödüllendiren teknolojik toplumun bir özelliği olan toplumsal kurumlaşma olarak da anlaşılabilir; zira gerçekliğin sürekli bir şekilde güncelleştirilmesini savunan ilerlemeci düşünceye dayandırılmaktadır. (Zerzan, 2000:s.140)

Zerzanın tanımından yola çıkarak, tarihsel avangardın, getireceği özgürleşme olmaksızın estetik ve pratik boyutun çöküşüyle sonuçlandığını, modern süreçlerdeki başarısızlıklar sonucunda sanat kurumu içinde rahatça kalırken tarihsel avangardın biçimsel yeniliklerini kendine mal eden post-modern sanatın temellerini attığını söyleyebiliriz.

Öncülük ve yenilikçilik prensipleri ve anlamları olan avangard oluşumlar, Batı sanatı açısından modern dönem içinde “tarihsel avangard” ve “neo-avangard” biçiminde iki bölüme ayrılır. “Tarihsel avangard” hareketleriyle birlikte, toplumsal bir alt-sistem olarak sanat, öz eleştiri evresine girmiştir. Avrupa avangard hareketleri içerisindeki en radikal olan Dadaizm, artık kendisinden önceki sanat ekollerini değil, bir kurum olarak sanatı ve sanatın gelişiminin burjuva toplumunda izlediği seyri eleştirir. Burada “kurum olarak sanat” mefhumuyla, sanat içerisindeki üretici ve dağıtıcı aygıtın yanı sıra, sanatla ilgili olarak belli bir zamanda hâkim olan ve eserlerin algılanışını önemli ölçüde belirleyen fikirler kastedilmektedir. (Bürger, 2004: s. 62-63)

Bürger'in avangard ve özerk sanatın kaçınılmaz olarak karşıt olduğu görüşünü savunmaktadır. Bürger, avangard denilen sanat ile avangard olmayan sanat arasındaki sınırı ayırmaktadır. Bürger'in teorisinde avangard kavramı, sosyal ve politik bir perspektiften bakıldığında tarihsel bir sanat teorisinin temelidir. Bürger'e göre "tarihsel avangard" hareket, toplumda sanatın öz eleştirisi olarak görülmektedir. Yine Brügerin adlandırdığı "neo-avangard"ın sanatı aşma girişimlerinin "tarihsel avangard"ların sanat olarak kurumsallaşmasına temel olarak hizmet ettiği gerçeğidir. Avangard hareketlerin radikal savunucusu olan Dadaizm modernist sanat eserlerini avangarda tezahürlerle birlikte üreterek, yüksek sanatı ve alılmayıcısı olan kent soylularını eleştirmektedir. Dada sanatı estetik bir güzellikten ziyade gerçek

sorunları, fikirleri, eleştirileri yapabileceği bir araç olarak kullandı. Fikirler, sözcükler, yazılar, kolâjlar ve performanslar Dadaist akımın sanat stilini oluşturan pratikler haline gelmiştir.

Tarihsel avangardın bu olumsuzlayıcı tavrı, sanatın estetik yapılanmasına da büyük ölçüde yansımıştır denilebilir. Sanatın hayat pratiğinden ayrılması veya hayat pratiğine başka bir açılım ile yeniden yansıtılması çabalarını birlikte ele alan bu avangarda biçimi, yaşanan sanatsal değişimlerin temel dinamiği olmuştur. Tarihsel avangarda, modernizmin bir ilkesi olarak ve doğal sonucu olarak bakıldığında, modernizmin içinde yaşadığı bir gelenekten kopuş sürecini yine modernizmin temel prensipleri bazında düşünerek, Adorno'nun vurguladığı biçimiyle modern sanatın bir gelişme ilkesi biçiminde ifade edilmiştir. "Adorno, tarihsel avangard hareketlerinin gerçekleştirdiği, tarihsel açıdan belirsiz bir olgu olan "gelenekten kopuşu, modern sanatın gelişme ilkesi haline getirme eğilimindedir. (Bürger, 2004: s. 123)

Modern sanatın avangard anlayışına baktığımızda, avangard sanat eserinin rolünün "sanat kurumunu" yeniden yapılandırmak olduğunu görmekteyiz. Bürger, Adorno'nun eğilimine vurgu yaparak modernizmin geleneksel sanattan koparak sanatı toplumun yaşantısıyla, aynı çizgide konumlandırma eyleminin modern sanatın ilerleme prensibi olduğundan söz ediyor. Adorno'nun estetik teorisini özü dâhiline değerlendirebilir ve eleştirilebilir. Bürger ise, "Avant-Garde" isimli ufuk açıcı yazısında, modernizmi ve avangardı farklı estetik hareketler olarak tanımlanması gerektiğinden yanadır. Bürger, "tarihsel" avangardların sanat ve yaşamı yeniden bağlama çabalarında sanatsal özerkliği reddettiklerini ve özgüllüklerinin bu inkârda bulunması gerektiği analizinde bulunur. Tarihsel avangardların bu yadsıyıcı tavrı, sanatın organik yapısını, biçimini, özerkliğini, organik olmayan parçalanmış yerinel yapıtlar olarak, gelenekselin inkârı şeklinde tezahür eder. Avangard sanat, azınlık kültürü olarak karşı koyduğu çoğunluk kültürünü reddederek taarruzda bulunur.

"Özetlersek "tarihsel avangard" hareketleri özerk sanatın aslî belirlenimlerini olumsuzlamıştır: Sanatın hayat pratiğinden ayrılması, bireysel üretim, üretimden ayrı olarak bireysel alımlama. Avangard, özerk sanatın ortadan kaldırılması amacını taşır: Burada kastedilen, sanatın hayat pratiğine yeniden dâhil edilmesidir" (Bürger, 2004: s. 111).

### 2.2.9 Simülakr ve Simülasyon

Simulakr ve simülasyon Jean Baudrillard ile popülerleşen terimler olarak, gerçeklik algısından gerçekliğin yansıtılması ve kurgulanması süreçlerine kadar etkin olduğu düşünülen teknolojik-hipergerçek tasarımlarını ifade eder. Kavram olarak ele aldığımızda, "simulakrum"; Ya bir imaj, ya suret ya da yeniden üretimdir. Genel çağdaş kullanışta Simulakrum teriminin anlamları, "imaj, suret; bir belirsiz temsil, benzerlik; sadece bir rol (yalandan bir rol), yapmacılık (sahtecilik)tır. (Taylor-Vinguist, 2001: s. 367)

"Simulakr ve simülâsyon" Baudrillard ile popülerlik kazanan, fakat asıl Descartes'in zamanından süregelen simülâsyon fikri, içinde bulunduğumuz post-modern dünyayı ilgilendiren "simülakr" ile kesişmesinden sanal gerçeklik bir dünyayı sembolize etmektedir. Baudrillard (simulacra and simulation) eserinde, kitle iletişim araçlarında sembollerin, anlatıların ve görüntülerin üretiminin gerçek olanı algılayamamaya nasıl yol açtığını özetliyor. Medya evrenini anlamamıza yardımcı olan, Jean Baudrillard, gerçek ve orijinal kavramımızla etkileşiminden ziyade simülâsyon kavramıyla yoğun bir şekilde ilgilenecek medyanın tüm niteliklerini bir iletişim aracı olarak ortaya çıkarıyor. Medyanın sadece iletişim aracı değil, gerçekliğin bir temsili ve simülâsyonu olduğunu söylemektedir. "Simülâsyonlar" artık günlük hayatın bir parçası durumundadır. Deprem tatbikatı buna bir örnek olarak gösterebiliriz, çünkü tehlikeden kaçmanın tüm görüntüsüne sahip olan, fakat tehlikenin kendisinden hiçbir şey olmayan bir süreçtir.

"Simulakr" orijinal bir şeyin çoğul olarak kopyasını temsil eder. Hakikî olan bir şeyin iz düşümüdür. Ne tamamen gerçekliği yansıtır ne de tamamen kopuk haldedir. Örneğin; Plâtonun idea anlatısından yola çıkarsak gerçek temsilin kopyalarını çarpıtılmış "simulakr"ları olarak gördüğünü söyleyebiliriz. Orijinalin orijinalden daha düşük ve kötü kopyaları anlamındadır. Baudrillard ise "simulakr"ın için orijinali olmayan mükemmel kopya olduğunu iddia eder.

Simülakrlar üç gruba ayrılır:

- Uyumlu, iyimser ve Tanrı'nın yaratmış olduğu ideal doğanın aynısını oluşturmayı amaçlayan imgeleme, taklit ve kopyalama üstüne kurulmuş doğalcı, doğal simulakrlar;
- Tüm üretim düzenini kapsayan enerji ve güç üstüne kurulmuş, makinelerin somutlaştırdığı üretici özelliğe sahip, üretici simulakrlar;
- Bilgi (information), model ve sibernetik oyunlardan oluşan –total bir iyimserlik, hipergerçeklik ve total bir denetimi amaçlayan simülâsyon simulakrla

"Birinci grupta ütopya üreten düşsellikle karşılaşıyoruz. İkincisinde ise bilim kurgu üreten bir düşsellik, üçüncüsüne gelince- hala bu üçüncüye özgü bir düşsellikten söz edebilmek mümkün müdür?" (Baudrillard, 2003: 178).

Ütopya üreten düşsellik, tipik bir imgelem veya bir sanatsal betimleme olgusuna tekabül eden bir modernist ele alışı anımsatmaktadır. Doğanın sanat için bir potansiyel olması, doğanın imgeleme bir veri oluşturması ve her hâlükârda bir sanatsal incelemeye tabi tutulması, aynı zamanda doğanın bir model seçilmesini de ortaya koymaktadır.

Bilim kurgu üreten düşsellik, çağdaş sanat anlayışlarına referans olabilecek üretim tutumlarına bir ilginin doğal sonuçlarını da ifade edebilmektedir. Teknolojinin vasıta kılındığı üretim süreçlerinin hayal gücü ile birleşmesinin birlikte sergilediği kurgusal bir gerçekliğe atıfta bulunmaktadır. Gerçeğin bir kurgu ile ifade edilir duruma taşınmasında gerçekliğin kopyasının daha da ötesinde bir gerçek tasarımı dikkat çeker. Teknolojinin imge üretici sistemleri bunu başarmada oldukça yeterlidir. Hatta sanat eğitiminin faydalanmayı severek gerçekleştirdiği bir sahadır. Simülasyon simülakralarına gelince, belki de postmodernin genel özelliklerine yansıyan oynak, esnek ve ifade edilebilirlik oranının tartışma götürdüğü doğrultulardaki kuşku ile daha karmaşık bir görüntü sergilemektedir. Bu nokta bizim için önemli görülebilir. Çünkü simülasyon, bir sistem ya da sürecin modeli olarak simülakraların haritasını anlamamıza yardım eder. Bilgisayar Destekli Tasarım (CAD) süreçlerini de ifade eden simülasyon, "dünyaya ait gerçekliğin içinde çözülüp dağıldığı ve yoğunluğunu büyük ölçüde yitirdiği devasa bir entropik süreç olarak tanımlanmaktadır. Sonsuza dek çoğalabilen kopya ve yeniden canlandırmalar sarmalı aracılığıyla, bir simülakralardan diğerine, nesne, yoğunluğunu giderek yitirmekte ve sonunda da herhangi bir şekilde referans olabilme özelliğinden yoksun kalmaktadır. Simülasyon, günümüzdeki demode olmak ya da yok etme yöntemlerinden çok daha etkili ve şiddet yüklü bir ortadan kaybolma yöntemidir. (Baudrillard, 2002: 9-28)

Deleuze "simülasyon"u, bir sanat eserini simgelemenin ötesinde, orijinal eserle eş değer olduğu ve dolayısıyla özgün eserin nihayet bulunduğu bir yöntem olarak görür. Bir simülasyonu bazen bir örnekten ayırt etmek zorlaşabilmektedir, çünkü simülasyon, örnek aldığı şey ile görünürde bir benzerlik taşımaktadır, fakat "simülasyon"un kendine has bağımsız bir gerçekliği olan başka bir dünya oluşturur. Baudrillard'ın tanımıyla bir hipergerçeklik. Baudrillard disneyland örneğini verirken, "simüle" edilmiş kopyanın orijinal temsili olan yani Amerikanın yerini alan "Disneyland Hayali" her şeyden, arındırılmış düşsel biçimiyle devam ettirilmek üzere tersine dönüşmüştür, yani gerçeğin artık gerçek olmadığı gerçeğini gizleyen illüzyon ve fantezi dünyası bir simülasyon simülasyonudur. (Baudrillard, 2003). Günümüzün teknolojisinden emsal verecek olursak, yapay zekâ destekli bir yazılım olan istediği kişileri benzeriymiş gibi yaparak, istediği durum ve ortama konumlandıran, ağzından istediği her şeyi söyleten sahte video görüntüleri ve sesleri, günümüzde simülasyonun, hayatımızın ürkütücü "hipergerçek" kopyaları olarak, çok yönlü medya ağlarının ve teknolojik beynin yapışık bir parçası durumundadır.

### 2.3 Pastiş

Tdk'ya göre pastiş; Başka sanatçıların eserlerini taklit yoluyla meydana getirilen sanat eseri. Bir ekolün özelliklerine göre meydana getirilmiş eser (Tdk, 2021). Pastiş (öykünme), kelime anlamı olarak birden fazla unsuru bir araya getirmek, birleştirmek anlamına gelmektedir. Parodi (yansılama), ise belirli bir sanat yapının tekniğini, üslubunu taklit ederek eseri bayağılaştırmak için absürt bir konuyla ilişkilendirerek orijinal anlatısına ve görseline yapılan göndermelerdir.

Parodi ve pastiş, ele aldığı yapıtın, güçsüz yönlerini ortaya koymak, taarruzda bulunmak, onu gülünç duruma uğratmak, basit bir yapıya asil bir tarzı tatbik etmek ya da tam tersine önemli bir yapıtın gülünç taklidini yapmak gibi çeşitli yapılarda ortaya çıkmaktadır.

Pastiş: herhangi bir yazarın farklı orijinal eserlerinin verdiği birtakım güdülerden oluşan ve bu sanatçıdan bağımsız bir şekilde yaratılmış orijinal eser izlenimi verecek şekilde yeniden bir araya getirilen taklit ya da sahte şeydir. Albertsen'a göre pastiş bir eserin hem biçim hem de içeriğinin yeniden taklit edilmesini kapsar ve böyle bir pastişin bazıları tarafından bir eserin içeriğinde yapılan değişikliğin yanı sıra asıl olarak eserin biçiminin taklit edilmesi olarak tanımlanan parodiden farklı olduğu görülecektir. (Rose, 2016:102-104)

Albertsen'in pastiş tanımında klâsik bir eserin taklit yoluyla üslûp ve biçimine sağdık kalınarak yapılan alıntılamanın öykünme şeklinde gerçekleştiği için pastişin yapıcı bir yorumunu göstermektedir, çünkü buradaki niyet parodik alıntılama ile farklılık göstermektedir. Alıntılanan eserin aurasını korumaktadır. Parodi olarak alıntılama, taklit, eserin bir bölümünü ya da tamamını alarak biçimine sağdık kalarak anlam özünde çelişki yaratacak şekilde eklemelerde bulunarak alaycı bir tavra sokarak (parodileştirir).

"Stiller çerçevesindeki yeniliklerin, buluşların mümkün olmadığı bir dünyada, geriye ölüp gitmiş stilleri taklit etmek kalır". Yani, pastiş. Başka imgelerin imgeleri, başka sanatın sanatı, gerçek olmayan gerçekçilikler. Aslı hiç olmamış sahteler: simulacrum'lar" (Artun, 1998,24- 65).

Artun'un tanımdan yola çıkarak günümüz post-modern sanatında yeni yeni tarz ve üslûpların gelişmediği için yeni bir sanatsal anlatımın mümkün olmadığından geçmişin ölü üslûplarına öykünerek taklitle başvurulur. Bu durumda geçmişin sanatı, geçmişin gerçek imgeleri bugünün var olmayan orijinali, gerçeği olmayan; kendisinde zaten alıntılama olan post-modern sanat anlayışının sahtelerine pastişine dönüşürler.

Jameson'a göre pastiche, parodi gibi, tuhaf veya benzersiz bir kendine özgü tarzın taklididir... Ama bu tür bir taklitçiliğin tarafsız bir pratiğidir, herhangi bir parodinin gizli güdüsü olmadan, hiciv dürtüsünden koparılmış, kahkahadan yoksundur". Mimari eleştirmen Jencks'e göre pastiş, çağdaş teknolojinin klasik geçmişten ödünç alınan unsurlarla birleşimi olan "çift kodlamanın" bir örneğidir. Bazı ilgili terimler brikolaj, kolaj ve montajdır. (Jameson and Jencks'den akt. D'Angelo, 2009)

Jameson'un da tanımında pastişin de parodiye benzerlik olarak kendine has bir tarzın taklidi olarak görüyor. Pastiş'in komedi unsurlarından ayrılmış salt bir taklit biçimi olduğunu söylüyor. Jenks ise pastiş'i, antiki ile modern stillerden Post-modern sanatta çağdaş tekniklerle geleneksel yapıların bir araya getirilmesi çifte

kodlama özelliğinin bir örneği olarak görüyor. Post-modern dönem anlatım dili olarak pastiş sıklıkla kullanılmaktadır, çünkü pastiş yoluyla post-modernizmin taktik olarak klâsik dönemin tüm üslûpsal özelliklerini kurlsızca kendine mal ederek, uyarlayarak, esinlenerek taklit ederek kullanabilmektedir.

Jameson'a göre, modernizmde ki özne ölmüştür. Post yapısal bu düşünceye göre burjuva birey sadece geçmişe ait bir şey değil aynı zamanda söylenecektir. Böyle bireyler hiç var olmamıştır. Bu insanların öyle olduklarına inandırılan bir kurgudur. Modernizmin biricik bireyi öldüğüne göre yaratıcılıkta ölmüştür. Yaratılacak yeni biçimlerde de yoktur. Zaten bu günün sanatçıları için modernizm yeni biçimleri icat etmişti. Biricik olanlar daha önce düşünülmüştür. Yapılması gereken yeniliğin olanaklı olmadığı bir ortamda, pastiş yoluyla onları alıntılararak, öykünerek yeni bağlamlarda sunmak gerekir. (Jamesondan akt. Aslışen, 2006: 55)

Post yapısal düşünceye göre, geçmişin bilinç ve yaratıcılığı sadece bir ütopyadan ibarettir; Hiç var olmamışlardır. Jameson, yaratıcılığın öldüğünü, modern sanatın günümüz sanatçıları için gereken tüm uygun şekilleri bulduğunu ve bundan sonra yapılması gerekenin, yeniliğin olmadığı alanda pastiş'in kullanılarak yeni kaynaklarda sunulması gerektiğini vurguluyor. Günümüzde yeni üslûpların çıkmayışı bütün var olan üslûpların geçmişte keşfedildiği artık sadece geçmişin tarzları üzerine sanatta yeni oluşumların olabileceği sanrısı hâkimdir. Geçmiş sanatçıların üslûplarını, özerkliklerini eserlerinin biricikliğine aldırılmaksızın yağmalanmış imgeler harabesine dönüşen günümüz sanat anlayışı, yaratıcılığın kıvılcımını yine geçmişin küllenen idealizminden öykünerek almaktadır.

Jameson, post-modernlik ile birlikte yeni bir yüzeyselliğin, düzlüğün ve derinliksizliğin ortaya çıktığı postmodern süreçte, öznenin modern dönemden postmodern dünyaya doğru kayış, yabancılaşma düşüncesinden yerini öznenin parçalanması düşüncesine bıraktığı bir dönem olarak nitelendirir. Birey öznenin yok oluşu, eşsiz ve kişisel bir biçimin erişilmez oluşu bu anlamda yeni bir pratiğe yol açmıştır; pastiş'e. (Jameson'dan akt. Sarup, 2004: 257)

Post-modernliğin üretim pratiğine dönüşen pastiş, Geçmişin üstün sanatını referans alma noktasında öykünme, sanatçıların ufkunun gelişmesine yaratıcı düşüncesine bir kıvraklık sağlamaktadır. Burada önemli olan, pastişin yıkıcı tarafında olduğunu göz ardı etmemek gerekir. İyi niyetle yapılan pastiş, esere ve sanatkârına atıfta bulunarak bir saygı ifadesi taşır. Yıkıcı bir ironik anlatıma dönüşen pastiş ise parodiye, alaya, temellük'e, kiçhe varır.

Pastişin genel özellikleri şu şekilde sıralanabilir;

1-Sanatçının, kendi eserini, başka eserleri taklit yoluyla yazması, yeniden kurmasıdır.

- 2-Bir yazarın dil ve anlatım özelliklerine, alay etmek amacıyla, onu çağrıştıran bir biçimde öykünme (taklit etme).
- 3-Direk bir kopya olmayan ama başka bir sanat eserinden ödünç alınan tarz ve elemanlar kullanılarak yapılan sanat eseri.
- 4-Başka bir yapıtı ya da yapıtın bir parçasını başka bir bağlamda taklit yöntemidir.
- 5-Pastiş yaparken, orijinal eseri doğrudan kullanmaz, tamamıyla taklidini yaparsınız.
- 6-Parodinin aksine, pastişler her zaman asıl metni gülünç hale getirmeye çalışmazlar.
- 7-Pastişler de komik olabilir ama taklit edilen orijinal eser komedi olmadıkça güldürmeyi hedeflemezler.
- 8-Taklidi anlamak için önceki eseri bilmeniz gerekir" (Sadıkoğlu, 2021).

Yakından ilişkili bir tür pastiş. Terimin iki tanımı vardır: 1. "Çeşitli malzemelerden oluşan bir karışık; bir hotchpotch, farrago, karma karışık. Bu anlam etimoloji ile uyumludur: pastiş, birçok farklı malzemedan yapılmış bir tür pastayı belirten Greco-Roman yemeği pasticcio'nun Fransız versiyonudur. " 2. Bir başkasının üslubunun genel olarak hafif yürekli, şakacı bir taklidini uygulayan edebi bir teknik. Postmodern duyarlılıkta, bir sanatçının başka bir sanat yapıtının iskelet şeklini alıp alay etmeden yeni bir bağlama yerleştirdiği boş parodi yaygındır. (Oxford English Dictionary,1989: akt. Buriankova, 2007: 21)

"Pastiş", klâsik bir sanatçıya ve eserine saygıyla yaklaşır. Alıntılama yapan sanatçının tekniğine, üslûbuna, yetkinliğine referans oluşturur. Sanatsal bir öğreti pratiği gibi algılayabiliriz. Pastiş, Rönesans döneminde de kullanılan sanatsal bir öğretim uygulamasıdır. Daha yetkin üslûba erişmiş sanatçıların eserlerini kopyalayarak onun teknik ve biçimini kendi sanatsal pratiğiyle harmanlayıp usta sanatçıyı aşabilme arzusu ile geliştirici bir yöntem olarak ta görülebilir. Çoğu zaman pastiş, taklit ettiği biricik eserin maneviyatını aşmamaktadır. Pastiş yapan sanatçılar da usta sanatçıyla veya orijinal eseriyle bir tür sentez oluştururlar. Pastiş, sanatsal bir döneme, usta bir sanatçıya, ya da ikonik bir esere methiyeler dizebilir. Original bir sanat eserini farklı bir konumda yeniden hayal edebilir. Pastişin özelliği, atıfta bulunduğu eser, dönem veya sanatçısını, referans kaynağı olarak aleni bir şekilde ifade etmesidir.

Postmodern bir kuramcı Linda Hutcheon, parodiyi (genellikle ironik alıntı, pastiş, sahiplenme veya metinlerarasılık olarak adlandırır)"öz referans ve meşruiyetin doğasının bu genel modern sorgulaması" bağlamına yerleştirir ve böylece onu parodilerden biri olarak anlar. Sanatlar arası bir söylem biçimi olarak modern öz-dönüşlülüğün başlıca biçimleri. (Hutcheon'dan akt. Buriankova, 2007:20)

"Pastiş-parodi", her iki teknik sanatsal alıntılama pratiğidir. Genelde pastiş-parodi yan yana anılma eğilimindedir; Parodi, pastişin alaycı varyasyonudur. Pastiş parodiden ayıran şey, sadece niyette farklılıkla ortaya çıkmaktadır. İyi niyetli bir pastiş, şu üç unsurda şekillenir: ilham, tema, üslûp. Pastiş temaya sadık kalır, üslûba saygı gösterir ve ilham ile yaratıcılığı geliştirir. Pastiş yapan sanatçı, mümkün mertebe alımlayıcının taklit edilen sanat eserlerini bilmesini ve iyi bir taklit eser gördüklerinde takdir almayı arzu eder. Ancak, niyetinde gizlenen usta bir taklitin intihal olarak görünmeye başlaması da kaçınılmazdır.

Parodinin pastiş kadar orijinalliğe ne bir bağlılığı vardır ne de bir endişesi. İkonik bir sanat eserini amacı doğrultusunda mizahî bir etki için, bir parçasını ya da tümünü maksimum seviyede absürt konu ve yöntemlerle gülünç hale getirebilmektedir. Pastiş, genelde taklit ettiği esere değer ve önem atfederken, parodi, ters çevirme, önemsizleştirme eğilimi taşımaktadır.

#### 2.4 Parodi

Türk dil kurumuna göre parodi, "ciddî sayılan bir eserin bir bölümü veya bütünü alaya alarak, biçimini bozmadan ona bambaşka bir özellik vererek biçimle öz arasındaki bu ayrılıktan gülünç etki yaratan bir oyun türü" (Tdk, 2021). Tdk tanımdan yola çıkarak, parodinin bir alıntılama tekrarı biçimi olduğunu ve alıntı yaptığı yüksek sanat eserinin bir kısmını ya da tamamını kullanarak görsel biçimi bozmadan, eserin içeriğinde bir zıtlık oluşturarak yeniden üretimde, mizah etkisinin parodinin ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

Chris Baldick'e göre parodi, "bir edebi eserin veya eserlerin tarzının alaycı bir taklidi"dir. Kenneth Dover'a göre, "parodi, taklidi gerektirir, ancak bu şekilde tanınmak ve eğlendirmek için tasarlanan bir taklittir." Parodi tanımlarının çoğunda ortak olan, alay, uyumsuzluk, abartma ve "orijinalin eleştirisi" fikirleridir. Margaret Rose parodiyi üstkurmacasal, metinlerarası ve komik bir biçim olarak tanımlar. (Baldick, and Dover, and Rose'den akt. D'Angelo, 2009)

"Parodi (paroidía) kelimesinin Yunanca kökleri par- ("yanında" veya "karşı" anlamına gelebilir) ve -ody (ode'de olduğu gibi "şarkı") 'dır. Bu nedenle, orijinal Yunanca kelime bazen "karşı şarkı, diğerinin yanında söylenen bir şarkı", orijinaline "aykırı" bir taklit olarak alınmıştır" (Buriánková, 2007: 17).

Tüm parodiler zorunlu olarak metinler arasındadır. Metinlerarasılık kavramı, post-modern edebiyat dünyasında yazarlık üslubu olarak kullanılan bir yöntemdir. Post-modern sanatta ise bu kavram parodi ile yakın ilişkilidir. Parodide, belirli bir tür,

temsilin nesnesi pozisyonuna gelir. Parodi her zaman alay odaklı eleştirilerde bulunmaz, bazen ciddî bir eleştiri göndermesinde de bulunabilir. Parodinin gerçekleşmesi için, taklit edilen esere aşına olmak gerekir. Parodi, ele aldığı eserin zayıf, tuhaf, eleştiriyeye açık olan kısımlarını taklit ederek abartır ve alay eder.

Parodi, başka bir eseri ya da en basitinden bu eserin kelime dağarcığını önce taklit eden sonra da, eserin 'biçimini ve içeriğini veya üslûp ve ana fikrini ya da söz dizilimini ve anlatımını, bazen ikisinden birini bazen ise her ikisini de değiştiren olarak tanımlanabilir. Bunun yanı sıra, en başarılı parodilerin asıl metin ile parodi metin arasındaki uyumsuzluk sayesinde komik, eğlendirici ya da gülünç bir etki yarattığı söylenebilir. (Rose, 2016: 69)

Bir pastiş, muayyen bir sanatsal dönemi veya üslûbu taklit ederken, bir parodi muayyen bir eseri ve ya sanatçıyı taklit eder. Parodiler ekseriyetle pastişlerden daha tasasız ve komiktir. Parodiyle müşterek olan bir başka terimde hicivdir. Parodinin taşıdığı maksat metin ya da eserin bir bölümü ya da bütünüyle ilgilidir. Hiciv'in gayesi ise metni ve eseri üretendir ve ona eleştirel yaklaşır. Yani hiciv toplumsal yaşam ve siyasi görüşle uğraşır. İnsana ve onun doğasına tenkidi bir gönderme de bulunur. Hiciv'e mizah, abartı ve ironi refakat ederken, parodi ise daha çok eğlence ve oyun olarak görülebilir. Parodinin genel özellikleri şu şekilde sıralanabilir;

Ciddi bir eserin bir bölümü veya bütününe alaya alarak biçimini bozmadan ona bambaşka bir özellik vererek biçimle öz arasındaki bu ayrılıktan gülünç etki ortaya çıkaran oyun türüdür. / Parodi, daha ciddi tarzda bir metin, tür ya da söylemin daha komik tarza dönüştürülmesidir. / Parodi, içinde bir eğlendirme amacı güder ve alaycı söyleme sahiptir. / Genellikle, parodileri anlamak için taklit edilen eseri bilmenize gerek yoktur, kendi başlarına da komik olurlar. / Klasik dönemde taklit, modern dönemde eleştiri, postmodern dönemde ise 'yeniden yazma' işlevinin ön planda olduğu görülmektedir. / Örneğin, Don Kişot için kimse şövalye anlatılarının bir taklidi demez. Birçok insan bu eserin alay ve eleştiriyeye de kapsayan bir "yeniden yazma" olduğunu kabul eder. / Parodinin ilk çağda dayandığı temeller ve işlevsellik ile günümüzde dayandığı temel ve işlevsellik farklılık göstermektedir. (Sadıkoğlu, 2021)

Bu eklektik anlayış başka etik olmayan kullanımları da beraberinde getirmektedir. Yeniden üretilen eserler kendine mal (temellük) edilmektedir. "Temellük" post-modern sanatçılara, alıntı yaptıkları eserlerin sembolik değerlerini kullanarak eserlerinin tarihsel, kültürel zeminlerini oluşturmaları açısından olanak sağlamıştır.

Parodi Teorisi'nde Linda Hutcheon parodiyi yalnızca "taklit biçimi" olarak değil, aynı zamanda "her zaman parodisi yapılan metnin pahasına değil, ironik ters çevirmeye karakterize edilen taklit" olarak görür. Hutcheon'a göre çağdaş parodi, "önceki sanat eserlerini gözden geçirme, yeniden oynatma, icat etme ve 'bağlam ötesileştirme'nin bütünleşik bir yapısal modelleme sürecidir". Ancak Frederic Jameson, parodinin dilsel bir norm olduğu inancına bağlı olduğuna inanır, ancak artık bir dilsel norma inanmazsak, parodi imkansız hale gelir. Hutcheon'a göre, "ironik ters çevirme, tüm parodinin bir özelliğidir". Jameson'a göre parodi, postmodern bir dünyada yalnızca

imkansız olmakla kalmaz, aynı zamanda onun yerini daha tarafsız bir pastiş alır. Bununla birlikte, postmodern teorisyenler parodiyi "postmodern tarzın anahtar stratejilerinden biri" olarak görmeye devam ederler. ( D'Angelo, 2009)

İnsanoğlu, her daim doğası itibarîyle güzel olanı, hoşu gideni arzulamıştır. Bu duyu, sanatta pastiş bir alıntılama, kopyalama, sahiplenme tekniği olarak vazgeçilmez kılmaktadır. Bu eklektik uygulama, zaman zaman parodi uygulamasını da beraberinde getirir. Eser ile tezat oluşturacak marjinal konu ve nesnelere, eserin tüm anlam yükünü boşaltarak kolâj, montaj, fotomontaj gibi tekniklerle niyette farklılık taşıyan alay nesnesine dönüştürme eğilimini açığa çıkarabilmektedir. Parodinin amacı mizah, alaya alma, eğlence ve oyun olarak açıklanabilir.

Parodinin de beraberinde getirdiği bir başka yansılama durumunda hiciv olarak ortaya çıkar. Hiciv parodiden farklı olarak sadece eserle değil onu üreten sanatçıyı da hedef alarak eleştirir. Hiciv'e de ironi, mizah ve abartının da eşlik ettiği görülür.

"Parodi"nin, Edebi eserlerde kullanımına baktığımızda, Jonathan Swift en önde gelen yazar olarak karşımıza çıkmaktadır. Swift'in dünyaca ünlü başarıları olarak kabul edilen "Gulliver'in seyahatleri" yazarın hiciv örneklerinin başında gelmektedir. Yazar, bu masalsi kitabında karşılaştığı farklı ırkları ve türleri, insanların meyil ettiği birçok arzuyu ve zayıflığı, hicivli hayal gücünü kullanarak mizahî, bazen de yabanî bir perspektiften anlatmaktadır. Yazar tüm eserlerinde, parodiyi eleştirel komedi yönünden ziyade keskin ironik bir eleştiri aracı olarak kullanmaktadır. Parodinin gücünü sosyal düzene, iktidarsız yönetime, ahlâkî otoritelere çeviren yazar, yüzeysel mizahın altında yatan derin ironiyi kullanmaktadır. Zekice yapılan anlam katmanlarında saklı bir parodiyi.

Jonathan Swift, parodi kelimesini anlatı düz yazısına uygulayan ilk İngiliz yazardır. Swift'in kendi parodi tanımının yanlış anlaşılması, terimin o zamandan beri itibarını sarsmayı amaçlayan her hangi bir üslûp taklidine atıfta bulunmasına neden olabilir. Jonathan Swift'den sonra, parodi terimi neredeyse yalnızca alaycılığa atıfta bulunmak için kullanıldı, özellikle de anlatıda. (Buriánková, 2007: s. 19)

### 3. SANATÇI YÖNSEMELERİ VE ÜSLÛP OLARAK PASTİŞ-PARODİ

#### 3.1 Post-modern Sanatçı

Post-modern dönemin 1950'lerin sonunda kök saldıgını görmekteyiz. Savaş sonrasını takiben, geleneksel değer ve kurumsal modelin, eski dünya siyasetinin, toplumsal düzenin ve otoritenin çöküşü, sanatçıları yıkılan modernist idealler dünyasına meydan okumaya mecbur bıraktı. Yeni felsefi söylemler ve fikirler yükselmeye başladı. Avangard bakış açısıyla post-modern anlayış, eserle sanatçı arasındaki bağı kopararak, yüksek ve düşük sanat ayrımını yıkmayı hedefledi. Bu anlayış ile post-modernist sanatçılar çoklu değerlere, karmaşaya ve metinlerarasılığa yönelerek özgünlüğe, karşı tavır alıp eklektik ve disiplinler arası bir anlayışı benimsediler. Sanatın özgünlüğünü sorgulayarak hazır nesnelere sanatsal bir malzeme gibi görerek yapıtlarına eklediler.

"Sanatsal tahsisler, yenilik, özgünlük, yaratıcılık, ifade, özerklik ve sahiplik kavramlarını zayıflatmaz. Aksine, bu kavramlara dayanmaktadırlar" (Aden, 2016: 201).

Post-modern avangard sanatçılar birbirinden bağımsız farklı kültürlerle yakın bağlar kurdular. Bu anlayış ile kendilerine has özerk bir yapı oluşturdular. Sanatta, kültürde, sosyal yaşamda yeni değişim ve dönüşümleri benimsediler. Herşeye karşı yeni değer yargıları geliştirdiler. Post-modern sanatçılar, kültürleri değil kurumlaşan sanatın katı tutumuna karşı anti-otoriter sanat bilincini getirmeyi amaç edindiler. Herşeye karşı şüphe, güvensizlik, temel ilkeleri arasındadır.

"Yaratıcılar kültürel değerlerin farkında olmalı ve sınırları aşmamalıdır. Bununla birlikte, adaptasyon çevreyi değiştiriyor veya dönüştürüyor olarak görüldüğünde, özellikle yaratılan ürün veya fikirlere bir kültür tarafından değer verildiğinde, yaratıcı, insani gelişme ve sağlığın özü olarak kabul edilir" (Cohen, 2012: 6).

Sanatçılar, diğer sanatçıların daha önce kullandıkları imgeleri, kavramları ve sanat yapma biçimlerini benimseyip, bu sanatsal araçları kendi çıkarlarına göre uyarladıklarında uygun olurlar. Aynı zamanda, popüler (ya da yabancı) kültürlerden nesnelere, imgelere ya da pratikler alıp, bir sanat yapıtının ne olabileceğine dair geleneksel tanımları zenginleştirmek ya da aşındırmak için onları kendi çalışmalarını bağlamında yeniden sahneye koyduklarında da bunu yaparlar. Sadece pastiş veya daha fazlası, temellük sanat içinde birçok türü aşan köklü bir konuma sahiptir. (Verwoert'dan akt. Townsley, 2010: s. 29)

Yeni orijinal bir üslûbu, şu ya da bu şekilde gösterememek veya göstermemek, geçmiş dönem sanatının imgelerini sanatsal bir pratik olarak yeniden üretimlere konumlandırmak, zaman zaman olumlu yaratım türevlerine ya da bazen kopyacı, intihalci veya zedeleyici derecede aşağılayıcı varyasyonlara dönüşebilmektedir. Post-modern sanat anlayışı bu güce sahip yapıları bünyesinde barındırmaktadır. Kültürlerin ve tarzların karışımını bünyesinde bir araya getiren post-modernist sanatçılar montajcı, yapısökümcü, temellükçü, çıkarıcı, sorgulayıcı, vb gibi niyetsel eylemlerde pastişin, kendine mal edebilme yolunu açan eklektik zenginliğini, temel sanatsal üslûp olarak sahiplendiklerini söyleyebiliriz.

Sanatçı ve özgünlük arasındaki ilişkide “sanatçının iki anlayışı ortaya çıkar: ilki, sanatçının emrinde bir atölyeye ve kendi tarzında ve onun adı altında çalışan yardımcılara sahip olduğu, bu nedenle izin verilmesine izin verilen erken modern çağdan kaynaklanmaktadır. Master'ın anlaşmaları ile kopyaları orijinal olarak satmak. İkincisi, yalnızca doğrudan sanatçının kendisi tarafından yaratılan eserlerin orijinal olarak satılabileceği modern, çağdaş anlayıştır. (Keazor, 2018: s.14).

Özgünlük ve sanatçı kavramları, temellük tartışmasının merkezinde yer almaktadır. Bir sanat eserini özgün olarak kabullendiğimizde, genel çerçeve içinde kastettiğimiz şey yeni bir ana fikir ve yaratıcı teknik uygulamalar barındırması beklenebilir. Şu ya da bu şekilde yapılan revizyon, özgünlüğün belirleyici özelliğidir. Günümüzün çağdaş sanatında, gerçek özgünlüğü elde etmek üslûp yoksunluğu açısından sıkıntılı olabilmektedir. Orijinal olduğu iddia edilen eserlerin birçoğu orijinallikten çok uzak görünmektedir. Geçmiş sanatta ve günümüz sanatında da üreten bazı usta sanatçıların altında çalışan birçok sanat elemanları olduğu gerçeği açıktır. Eserlerini kendi üslûp ve becerisine çok yakın ürettirerek, kendi elinden çıkmış orijinaler olarak sanat tüketimine sunmaktadırlar. Çağdaş sanat anlayışına mutabık sanatçıların özgün olan eserlerini üretilip sanat pazarında satmaları gerçeği çağdaş bir yöntem olarak uygun bir anlayıştır. Genelleme olmaksızın hemen hemen tüm sanat türleri, eski üslûplar üzerine inşa edilmiş, sahiplenilmiş, ilham alınmış ve ötekileştirilmiş eklektik yapılar üzerine kurgulanmaktadır.

Yeni Klâsizm'in postmodern süreçte yeniden gündeme gelmesi aslında bir gereksinimin keşfedilmesiyle başlamıştır. Bu süreçte eğer Klasizm'in ilk örneklerinden bütünüyle vazgeçilemiyorsa, tek çare bunları bilinçli olarak işleyip, bir tür temsili sanata dönüştürmek olmuştur. Postmodernistler Klâsizm'in bu öğelerini benimseyerek kullanmayı ve böylece tarihle de yeni bir diyalog kurmayı gerekli görmüşlerdir. (Büyükkol, 2013: 3)

Doksanlı yılların başından beri sanatsal işlerde, önceden yapılmış işlerden yararlanma davranışı ya da tavrı artış göstermiştir. Kendi işlerini diğer sanatçıların işlerine yerleştiren sanatçılar; yaratı ve kopya, hazır-nesne ve orijinal iş arasındaki ayırımın ortadan kalkmasında etkin rol oynamıştır. Sanatçı, artık sanatsal alanı

“modernist orijinallik ideolojisinin yapacağı gibi, alıntılanması ya da “aşılması” gerekli olan işleri bir araya getiren bir müze olarak değil; kullanılabilir araçlarla dolu bilgi hazineleri, manipüle edilecek ve sergilenecek verilerden oluşan stoklar olarak görür” Bu stoklar, içinde bulunulan çağa dair yeni söylemlerin oluşturulması ve kültürel gelişime olanak sağlamasıyla temellük etmeyi önemli bir sanatsal pratiğe dönüştürür. Bu nedenle 20. yüzyılın başından beri sanatta hem olumlama hem de olumsuzlama yoluyla önemli bir yaratıcılık kaynağına dönüşen temellük sanatı bugün de pek çok sanatçının sanatsal tavrını oluşturmaktadır. (Koca ve Selvi, 2017: 47-48)

Sanat tarihine baktığımızda, sanatçıların kendi işlerini diğer sanatçıların işlerine yerleştirme tavrına karşılık gelen birçok örnek görebiliriz. Fakat, eserin ve sanatçısının önüne geçen kopyalama yöntemi ile intihal ve sahiplenme için aynı şeyler söz konusu değildir. Çünkü niyetel farklılıklardan kaynaklı kopyalama sahtecilikle ilişkili olarak politik bir mesele olan "telif hakkı" tartışmasını beraberinde getirmektedir. Bu duruma zemin hazırlayan etkenlerin başındaki en büyük faktör niyet olmakla beraber, politik, sosyal, kültürel ve ekonomik çıkarlar bu taklit tekniğini sorunlu hale getirir. Sonuç olarak, insan ve sanatın birlikteliğinden buyana, sanat uygulamalarında kopyalama yöntemi ile sahiplenme ve intihal, etik bir sorun olarak geçmişte olduğu gibi çağımızda da sorunsallığını tartışmaya devam ettirmektedir.

Görsel sanatlarda postmodernizm özellikle “yeni kavramsalcılık”la içiçedir. Hiçbir toplum ya da kültürün bir diğerinden daha önemli olmadığına inanılmaktadır. Az sayıda postmodern sanatçı, katıksız canlandırmacı olsa da sanatlarını toplumun geleneksel bir kültürel değerler ve anlamlar hiyerarşisi oluşturmak, kabul ettirme yöntemlerini araştırmak ve zayıflatmak için kullanmıştır. Postmodernizm, ekonomik ve toplumsal güçlerin, bu gücü bireylerin ve bütün kültürlerin kimliklerini biçimlendirerek kullanmasını da incelemektedir. (Yıldırım, 2020)

Günümüz çağdaş sanatına varış noktasında, modern dönem akım ve sanatçıları, post-modern sanat akımlarına ve sanatçılarına ilham ve esin kaynağı oluşturmuşlardır. Post-modern sanatı kapsayan dönemde yapılan eserlerin hepsi postmodern üretimler olarak değerlendirilmese de literatürdeki kaynaklara başvurduğumuzda post-modern sanatçıları olarak isimlendirebileceğimiz pek çok sanatçı mevcuttur.

Bu bölümde, post-modern sanatçıları başlığı adı altında akımın oluşumunda etkili olmuş belli başlı sanatçıları kısaca biyografileri ve yeniden yaratımları örnekler üzerinden açıklanmaya çalışılacaktır.

Robert Rauschenberg, Amerikalı post-modern sanatçıdır. İlk post-modern sanatçılarıdan biri olan Rauschenberg, sanatsal sınırları zorlayan bir ressam, heykeltıraş ve grafik sanatçısıdır. Rauschenberg, günlük sıradan nesnelere sanatına

dâhil ederek, tuval yüzeyinde birleştirip deneysel yeni çalışmalar üretmiştir. Robert Rauschenberg geleneksel sanatın tekniklerini kullanmamıştır. Deneysel yenilikçi çalışmalara yönelerek çeşitli nesnelere, teller, fotoğraflar, sokak çöpleri, şişe, bisiklet parçaları, atık başka maddeler ve günlük buluntu eşyaları kullanarak sanatla sıradan hayatı birleştirmeye çalışmıştır.



Şekil 3.14. Robert Rauschenberg Skyway, "Hava yolu", (1964), Dalla Sanat Müzesi New York, T.ü.y.b ve serigrafisi.



Şekil 3.15. Robert Rauschenberg, "Kafiye", 122,6 x 104,5 cm. Modern Sanat Müzesi.

Havayolu, (Şekil 3.14) "Rubens'in Venüs'ün tuvaleti yapıtından alınmıştır. Venüs'ün aynaya ve ardından resmin dışın bakması, resmin alanını izleyiciyi de içine alacak biçimde genişletir. Rauschenberg dışarıyı görmek için resmin dışına bakar; dolayısıyla resim hem dış dünyayı hem de sanatçıyı yansıtır. Rauschenberg Başkan Kennedy'yi herhangi bir başka kamusal kişilikten daha sık kullandı; yenilikçi gündeminden dolayı Kennedy'nin fotoğrafı değişimin sembolüydü. Formlar arasında yinelenmeler ve çok miktarda özel referanslar belleğin öznel düşünce süreçleri gibi işlev görür. Rauschenberg'in resimleri, tasvir ettiği olaylarla ilişkili olarak O'nun kim olduğuyla ilgilidir; dendiğine göre bu olaylar, "ne yaptığını ve sana ne olduğunu bildirecek bir araçtır. (Finenberg, 2014: 176-177)

Jasper Johns, Amerikalı ressam, heykeltıraş ve baskıcı bir sanatçıdır. Resimlerinde kolaj, montaj, serigrafisi, litografi tekniklerini kullanmaktadır. Amerikan bayrağının bir reproduksiyonu olan Flag adlı sıcak bir bal mumu resmi (Şekil 3.16) Johns'un en tanınan çalışması olarak bilinir. Johns, bu çalışmasında fırça ile bir boyama yapmamıştır. Erimiş renkli bal mumuna batıracağı gazete parçalarını kullanarak oluşturduğu ve görünürde fırça işçiliği gibi algılanan farklı teknikleri bir arada kullandığı tuval yüzeyinde Amerikan bayrağının bir temsilini oluşturmuştur.



Şekil 3.16. Jasper Johns, "Bayrak", (1954-55).

Johns'un, resimlerinde belirli bir mesaj iletme kaygısı taşımaması gerçeği, izleyicinin resmini yorumlaması ve manasını kendisini bulmasını tercihinde yatıyor. Johns eserlerinde çeşitli türlerde buluntu nesnelere, motiflere, boya fırçaları, ampuller, baskı ve kolâjlar, enkaustik boya ve alçı kabartmalarında dâhil ederek farklı türde çalışmalar üretmiştir.

Andy Warhol, Amerikalı ressam, illüstratör ve baskıcıdır. Pop sanatçısı Andy Warhol, Post-modernizm döneminin bir parçası olarak tanımlanan bazı ikonik sanat eserleri yaratıcısıdır. Pop-artın önde gelen isimlerinden biri olan Warhol ticarî nesnelere kullanarak örneğin; Campbell'in Çorbası (Şekil 3.17) gibi seri üretim ürünlerine odaklı resimler yapmıştır.



Şekil 3.17. Andy Warhol, "Campbell'in Çorbası", (1968).



Şekil 3.18. Andy Warhol, "Marilyn Diptych ", (1962), 2 Tuval üzerine Serigrafi ve akrilik boya

Warhol başarılı bir tüketici reklâm tasarımcısı olarak, Amerikan halkının tüketim kültürünü, reklâm görüntüleri vasıtasıyla tuvalerde yeniden yaratmıştır. Dolayısıyla Warhol, günümüz toplumunun tüketim alışkanlıklarını sanatla yeniden teşhir etmiştir. Andy Warhol'un diğer bir çalışması ise Marilyn Diptych, (Şekil 3.18) isimli ünlü ipek baskı çalışmasıdır. İki ayrı tuval resminin birleştirilmesi ile diptik (iki kanatlı tablo) olarak bir araya getirilmiştir.

Roy Lichtenstein, 20. Yüzyılın Amerikalı ressam, heykeltıraş, litograf ve pop-art akımının önde gelen sanatçılarından. Sıradan çizgi roman kesitlerini görkemli parçalara dönüştürme formülü, bayağı kültürel eserler olduğunu düşündüğü şeyleri yüceltme tek yoluydu. Bazı modern sanatçıların eserlerinin en seçkin biçimini referans alıp onu bir pop art nesnesine dönüştürdü.



Şekil 3.19. Roy Lichtenstein, "Boğulan Kız ", (1963), Tuval üzerine yağlı ve sentetik polimer boya. Modern Sanat Müzesi, New York

Lichtenstein, ürettiği her çalışmasında geleneksel sanatın anlatısına ve toplumun beğenisi olan geleneksel estetiğin yapmacıklığına göndermelerde bulunmuştur. Başkalarının değersiz gördüğü her şey Lichtenstein'in sanatının en önemli motifleri haline gelmiştir. Lichtenstein, bazen çizgi roman sayfalarını doğrudan kopyalayarak, bazen de yeni bir kompozisyon oluşturmak için kaynak görüntüleri keserek, daha kompleks bir teknik kullanmıştır.

Jeffrey, L. Konns, post-modern bir heykeltıraş'tır. Banalite (sıradan) ikonik heykel serisinde eserlerindeki bu süsleme ve altın boyama ile orta çağın dini heykellerine bir gönderme olarak okunabilir. Altına boyanmış Michael Jackson ve Bubbles, (Şekil 3.20) çalışmasına ise tanrısal bir yücelik katmak istemiştir. Sanki Jackson'un porselen vari süslenmiş beyaz yüzü geçmiş sanatsal dönemlerden Rokoko stiline bir atıf niteliği taşıyor.



Şekil 3.20. Jeff Koons, "Michael Jackson ve Bubbles", (1988), Seramik, sır. (Porselen Heykel), 42x70, 5x32, 5 inç, San Francisco Modern Sanat Müzesi

Koons'un bir sanatçı olarak değeri hakkındaki görüş farklılıkları, esasen sanatın anlamındaki farklılıklar etrafında döner. Geleneksel sanat teorisi, nesnel bir sanat eserin'in güzel bir tablo ya da olağanüstü gerçekçi bir heykel gibi ortaya çıkardığı işçiliğe büyük önem verir. Ayrıca, püristler yalnızca belirli konuların sanatsal temsile layık olduğunu düşünürler. Bu kriterleri kullanarak eleştirmenler, Koons'un eserlerindeki işçilik eksikliğine ve birçok işin asistanlar tarafından yapıldığına işaret ediyor. Hayranları ise onun halk arasındaki popülaritesine, müzelerdeki saygınlığına, bankadaki bakiyesine işaret ederek şöyle bir şey söylüyorlar: Sanat olmayabilir ama insanlar seviyor. Tartışma devam ediyor. (visual-arts, 2021)

David Salle, Amerikalı figüratif bir ressamdır. Eski görüntüleri ve geleneksel sanatın biçimlerini, çeşitli sanatçıların eserlerini ve üslûplarını bilhassa pastışı kullanarak yeni bir bağlamda yeniden üretmektedir. Salle sanatın nostaljik stillere

geri dönüşünün altında, sanata sağlamlılığını, gücünü veren şeyin geçmişteki başarıların izleri olduğunu aynı zamanda değişmekte olan tek şeyin sadece görme şeklindeki farklılıklar olduğunu vurgulamaktadır. Salle, resimleri genellikle biçimsel kompozisyon öğelerini farklı sanat dönemlerini referans alarak popüler kültür imgeleri ile kolâjlar. Paul Cezanne, Diego Velazquez, Rene Magritte gibi farklı dönem ve akımın sanatçıların eserlerini kullanarak ve yeni modern dönemin görüntüleri ile kompleks ama orijinal, eserler üreten bir sanatçıdır.



Şekil 3.21. David Salle, " Eski Şişeler", (1995). Tuval üzerine yağlı boya ve akrilik,

Joseph Kosuth, Amerikalı kavramsal sanatçı ve teorisyendir. Joseph Kosuth'a göre "gerçek sanat eserleri fikirlerdir." Kosuth'un yapıtlarının özünü oluşturan düşünce, anlam, nesne, temsil ve teoridir. Eserlerinde görselliğe değil düşüncenin egemen olduğu kavramsal bir ifade şekli ön plandadır. Fikir, bir nesne olarak sanat eserinin üzerinde yer almaktadır. Joseph Kosuth'a göre varolan tüm sanat Duchamp'tan sonra kavramsaldir, çünkü sanat bir tek kavramsal olarak vardır.



Şekil 3.22. Joseph Kosuth, "Bir ve Üç Sandalye", (1965). Sean Kelly Gallery. New York

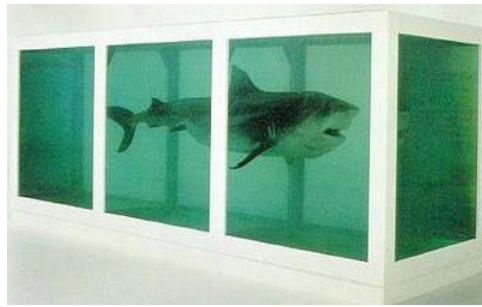
Bir ve üç sandalye (Şekil 3.22) çalışmasında klâsik bir sanat eserine atfedilen büyümlü güzelliği bulabildiniz mi? Meçhul, zira bu kavramsal çalışmadaki güzellik

sanatçının görüşünde saklı. Kendi söylemiyle "Gerçek sanat eserleri Fikirlerdir". Bu çalışması bir sandalye'nin üç şekilde var olabileceği düşüncesinde yatmaktadır. Fotoğrafta ki sandalye, fiziksel olarak sandalye ve sözlük anlamı tanımlanan sandalye. Bir nesnenin bu üç varlığı nesnel, görsel ve sözlü kodlara dönüşerek bir temsil eylemine dönüşür.

Kavramsal sanatçı Joseph Kosuth, yüksek sanatın dayandığı "kalite"nin "tat"tan başka bir şey olmadığını ve beğeni eleştirmeni Clement Greenberg'in kendisinin zevkinden başka bir şey olmadığını ortaya koyarak Modernizm'in yıkımını tamamladı. Ayrıca Kosuth, sanatın "koşulu" ya da tanımının "morfolojik" temellere, yani fiziksel çekiciliğe dayandığına dikkat çekti. Alışılmış sanat kavramını sorgulamayan biçimcilerin aksine, sanatçının rolü, sanatın bir nesne olması gerektiği fikrini sorgulamaktı. (Willette, 2012)

Damien Hirst, İngiltere merkezli post-modern sanatçıdır. Sanatçının kavramsal çalışmaları bilim ve sanat arasındaki sınırları bulanıklaştıran enstalasyon, heykel, resim ve baskılardan oluşmaktadır. Aynı zamanda bilim, din ve sanat arasındaki sınırlara meydan okuyan Hirst'in eserlerinin ana temasını ölüm ve yaşam arasındaki karmaşık ilişki zinciri oluşturmaktadır.

Damien Hirst'in "Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkânsızlığı" (Şekil 3.23) çalışması birçok serisindeki gibi psikolojik ve algısal bir ikilem içermektedir. Bu enstalasyon çalışmasında gerçek köpek balığını, bir formaldehit içinde sergi salonunda sergileyerek, izleyenleri kendi ölümlerinin korkularıyla yüzleştirir. Zihinde yaşanan ölüm korkusunun, bu cansız ama tehditkâr köpek balığının fiziksel bir ölüme yol açamayacağını, yinede şiddetli bir şekilde ölümü çağrıştırmamasından dolayı zihinsel ve fiziksel olarak bir paradoks yaşatır.



Şekil 3.23. Damien Hirst, "Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkânsızlığı", (1991), Kaplan köpek balığı, formaldehit solüsyonu, cam, çelik. Metropolitan Museum of Art

İnsanı kendi ölümlülüğünü, yani doğasını unutmaya tehlikesinden koruma görevi büyük ölçüde sanata düşmüştür. Hayvanları kesip parçalayarak ve dondurup kimyasallar içinde sergileyen Hirst de, bütün yapıtlarında korku, ölüm ve bedeni; kısaca bilinmeyen görsele taşıyarak bir bakıma insanoğlunun doğayı kontrol etme çabasını anlatmaya çalışmıştır. Faniliğin vücut bulduğu bedeni, o kötücül çürüme,

çözülme ve yok olma sürecinden koruma deneylerinin çıkış noktası ile yıkımın kendisini ironiyle yaratıcı bir eyleme dönüştürür. Hirst'ün yapıtlarında "yıkım" ile "yaratma" girift bir şekilde birbirine girmiştir. Bunu önce hayvanın tamamını parçalayıp, daha sonra teknoloji yardımıyla mış gibi yaparak: (simülakr) bütün bir parçaymış gibi görmemizi sağlayarak elde eder. Bunlar önce tamamı tahrip edilmiş, yapı bozumuna uğratılmış, sonra da yeniden yapılmış yapıtlardır. (Şahmaran,2006: 102)

Duchamp, gündelik nesnelere sanat eseri olarak gördü ve onları gerçek bağlamlarından kopararak yeni anlamlar yükledi. Bir pisuar'ı 90 derece baş aşağı döndürerek çeşme olduğunu iddia etti. Sanatçının sadece o nesneyi benimsemesi yeterliydi, zira yetenek sanatçının maharetinde değildi fikirdeydi. Duchamp'ın İmzaladığı, sergilediği, söküp birleştirdiği, değer atfettiği her türlü ürün artık bir sanat yapıtı olarak görülüyordu, ama sanatın güzellik hazzına karşı anti-estetikti. Zaten Duchamp'ta post-modern bir sanatçı olarak modern sanatın estetiğini inkâr ediyordu. Onun yaptığı şey sanatsal bir teknik ve hüner değil, sadece fikirde soyut bir düşünceden ibaretti.



Şekil 3.24. Marcel Duchamp, "Çeşme", (1917).

Marcel Duchamp hazır-nesne kullandığı ilk yapıtlarına 1913 yılından itibaren "Bisiklet Tekerleği"yle başlamış, ardından "Şişelik" ( 1914) ve 20. yüzyılın en çok tartışılan "Çeşme" (1917) gibi yapıtları gelmiştir. Duchamp'ın hazır-nesnelere, bir bakıma Kübist kolajın bıraktığı yerden devam etmektedir ama, Duchamp yaşamdan alınan bir kesiti yapıtın içine entegre etmemiş, sıradan bir nesneyi doğrudan sanat yapıtı olarak önermiştir. Nesneyi temsili bir çerçeveden çıkararak bu tavır, yaşam ile sanat arasındaki sınırları zorlar ve Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg'in (1906-1978) deyişiyle bir tür "kaygı nesnesi"ne dönüşür. Duchamp, sanatın ne olduğuna ilişkin alışlagelmiş üretim, sunum ve değerlendirme ölçütlerine ilişkin beklentileri yerle bir ederek estetik beğeni ölçütlerinin nasıl şekillendiğini sorgulamış, sanatta salt retinal hazzı reddetmiş, sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden bir düşünme eylemine dönüştürmüştür. (Antmen, 2009: 124-125)

### 3.2 Post-modern Sanatçı ve Üslup Arayışlarındaki Temel Tesirler

Post-modern sanat, belirgin, temel öz bir üslûp dayanmadığı için, içinde birden fazla teknik yönelimi ve tekrar kullanımını durumlarını vurgulayan "çifte kodlama,

pastiş-parodi, temellük sanatı, öykünme" gibi eklektik üslûp yaklaşımlarıyla anılmaktadır. Sonuçta bu üslûpların modernist sanatçılarla da temas içinde oldukları bilinmektedir. Pastiş ile parodi teknik tekrarlar olup aslında modernizmin sanatsal öğelerini yeniden farklı niyetlerde kullanarak üslûpsal ve niyetsel meşruiyeti olarak savunulup sunulmaktadır. Sanat anlayışı ile sergileyerek her türlü sanatsal stili ürettikleri eserlerde bir araya getirilmektedir. Yüksek sanat kavramına tepki göstererek, pop kültürünün reklâm, sinema, moda vb. gibi imajlarını benimseyerek işlerinde kullanmışlardır. Bu üretimlerini gerçekleştirirken de kolâj, montaj, asamblaj, brikolaj, pastiş, parodi ve gibi üslûplar kullanılarak üretilmektedir

İçinde yaşadığımız dönemler, çok kültürlü ve eklektik özellikler taşımaktadır. Kolektif çalışma disiplinlerinin ortadan kalkmaya başladığı günümüz sanatında bireyselliğin ön plana çıktığını; dünya üzerindeki farklı kültür ve toplumsal özelliklerin sanat eserinin özgün kaynağı durumuna geldiğini görmekteyiz. Bu bağlamda dünya kültürü ve günümüz sanatı pastiş özellikleri taşıyan eklektik bir karmaşık örgü içerisinde ifade edilen eserlerle doludur. Sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırların silinişi, yüksek kültür ve kitle kültürü arasındaki hiyerarşik ayrımın çöküşü, eklektizmi ve kodların harmanlanmasını destekleyen bir üslup melezliği, parodi, pastiş, ironi ve yeni değerleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Modernist zamanların estetiksel anlayışı doğrultusunda kültürel bir argüman geliştirmeyen modern sanat eserleri, herhangi bir yerel kültürel özelliği taşımayan "evrensel" kültür olarak adlandırabileceğimiz bir oluşum içerisinde varlığına devam etmektedir. Modern sanatın temsil krizi ve yeniyi oluşturmadaki çabası günümüz sanatında yadsınmış, yeni/orijinali üretmek bir yana geçmişte ve günümüzde yapıla gelmiş sanat eserlerini çoğulcu bir anlayışla kullanarak/bozarak, kolaj ve pastiş gibi yöntemlerle sanatçının kendi sanat felsefesine veya eleştirisine bir biçim/teknik olarak kullanmıştır. (Şahin, 2015: 111)

Her dönem bir önceki dönemi yıkmak yerine onu asimile ederek mevcudiyetini idame etmeye çalışmıştır. Gelişen teknoloji, fazlalaşan üretim ve tüketim her manada dünyayı biçimlendirmiş ve başka biçimlerde de değişikliğe uğratmaya devam etmektedir. Sanatçılar içinde buldukları ortamın sosyal ve kültürel varyasyonlar vasıtasıyla, post-modern eğilim ilişkilerini analiz ederek sanata ve sanat eserlerine eleştirel bir yaklaşımda bulunmuşlardır. Post-modern sanatçılar geleneksel sanat pratiklerinin yanı sıra kolâj, montaj, pastiş-parodi, kullandıkları post-modern sanatsal yöntemlerdir.

1980'lerde resim, bir zamanlar "ölü" olarak ilan edildi. Uzun süre önce kavramsal Sanatın bastırılmış öteki'si "geri döndü". Avangard'ın varsayılan ölümü ve söylemi tarihinin postmodern kabulü olmaksızın resmin "dönüşü" gerçekleşemedi. Modernizm, daha önce de belirtildiği gibi, asla geriye bakmadı, sadece ileriye baktı. Ancak modernizmin iyimserliğinin sona ermesiyle birlikte, geçmiş sanat tarihi, ölü üslupların ölü dilleri şeklinde geri dönmeye başladı. Sanatçılar, sanat tarihinin kalıntılarını inceleyerek bu eski ve ölü tarzlara dönüp bakmaya başladılar. Sanat bir dilse, semiyotik bir ifadeyse, o zaman tüm diller teorik olarak mevcuttu ve konuşlandırılabilirdi. Böylece Postmodern ressam bir bricoleur (Tamirci) idi. (Willette, 2012)

"Pop art" imgelerinin zengin imaj pazarıyla bütünleşen post-modern sanat hareketinin en önemli öncüsü olan Duchamp'ın hazır yapım (The readymade)' ile her türlü endüstriyel ürünü, sanat nesnesi olarak kabul edip boyasal sanata yeni bir temsil olarak sundu. Artık her nesne sanat, her insan sanatçıydı...

Postmodernizmin gelişiyle birlikte, bazı sanatçılar hem tarihsel hem de öznel olanı geri getiren postmodern estetiğin bir parçası olarak geçmiş stilleri ve medyayı - özellikle resmi keşfetmeye başladılar, ancak üslupsal bütünlük veya birlik amaçlı bir eksiklikle. Parodi ve pastiş yöntemleri kullanılarak eski fikirler yeni bağlamlarda yeniden yaratılabilir. Dadaistlerin daha önce yaptığı gibi, diğer sanatçılar kolaj , asamblaj ve brikolaj kullanarak metin ve görüntüyü yan yana getirdiler ve katmanlı yüzeyler oluşturmak için nesnelere buldular. (Theartstory, 2021)

Post-modern sanatçılar, sanat eserlerinde salt bir anlam bulunduğu görüşünü kabul etmezler. Modern sanat eserine atfedilen sanatsal ölçütler estetik beğeni ve belirli bir temsili bakış açısını sanatçıdan ve eserden çok izleyene yönlendiren post-modernizm, hiçbir eserin kalıcı ve tek bir anlamının olmadığı fikrini savunarak, modernizmin tersine çok anlamlılığın ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Postmodernizm tutarlı bir hareket olarak tanımlanamaz ve kesin özelliklerden yoksundur. Bunun yerine, modernizme karşı tepkilerine bağlı olan bir dizi tarz ve tutum olarak daha iyi anlaşılabilir. 1950'lerde popüler kültüre ve kitle iletişim araçlarına yeni bir yaklaşım ortaya çıktı ve farklı kaynaklardan temsili yeniden getiren ve öncekilere meydan okuyan şekillerde görüntü, gösteri, estetik kodlar, disiplin sınırları, özgünlük ve izleyici katılımı ile deneyler yapan bir sanat hareketleri dalgasını ateşledi. (Theartstory, 2021)

Post-modernizm, yaratıcılık ve öznenin biricikliğini ortadan kaldırarak üslup ekollerinin sonunu getirmiştir. Bu nedenle kaynak olarak müracaat edilecek tek referans geçmiş kalmıştır. Bugüne dâhil edilmiş fakat muhtevası değersizleştirilmiş bir konumda.

"Jaames Elkinc, sanat eserinin yaratımına ilişkin dışarıdan tesirler ile ilgili oluşum süreçlerini yedi (7) madde ile incelemektedir.

1. Original eser Original eserler, öncülü olmayan eserlerdir.
2. Sırada katı kopyalar, original eserlerin birebir emülasyonu ile yapılmış eserler var. En katı anlamda katı kopya modern bir icattır.
3. Reprodüksiyon, orijinalden kolaylıkla ayırt edilebilen, ancak orijinallik görüntüsünü azaltmayı veya önlemeyi amaçlayan bir kopyadır.
4. Taklitler - Taklit kavramının bir kısmı, yeni ve eski eserlerin veya sanatçıların yaratıcı birleşiminden oluşan yeni bir varlığın inşasıdır.

5. Varyasyonlar, çeşitlemeler ve bir orijinalin "sonrasında" veya "onursal" eserler, taklitlerle bağlantılıdır, ancak benzerlikten ziyade orijinalden farklılığı vurgular.

Karikatür, parodi ve persiflaj (kafasız parodi), ironik veya eleştirel bir tarzda saygı durumunda buldukları için varyantlardır. Örneğin bir pastiş, anlaşılmayan veya asitleştirici bir varyasyondur.

6. İlerledikçe, neredeyse bağımsız bir çalışma olan versiyona geliyoruz: neredeyse ikinci bir orijinal. Yine Goodman'ın ikilemine, anlamını yeniden şekillendiren bir ortamda rastlıyoruz: bu durumda hem orijinalin hem de versiyonun estetik beğenisi değişiyor.

7. Orijinali tamamen akıldan çıkararak işler orijinal statüsüne yaklaştığından, şimdi başladığımız yere yaklaşıyoruz. Ama kesin olmak gerekirse, bu yedinci kategori birinci kategoriye denk değildir, çünkü yedinci birinci kategorinin (yeniden üretim hakkında konuşurken kullandığım tırnak işaretlerini kullanacak olursak, orijinallerden türetilen "orijinaler"in) varlığı, birinci kategorinin olma olasılığını zayıflatır. Takip edenlerden saf ve farklı olabilir. Yedinci kategori ışığında, orijinaler, nüshalarla ilgili ve nüshalardan türetilen eserler olarak yeniden tanımlanmalı ve nüshalar da statu nascendi orijinaler olarak yeniden ele alınmalıdır. Bu, tarihsel olarak uygun ve otantik ve otantik olmayan eserleri karşılaştırmak için gerekli olan kavramsal indirgeme örneğidir" (Bkz. Elkins, 1993: 113-120 arası).

Sanatsal yaratım sürecinde, ilham aşamasının yapılandırılacağı dışsal motivasyonlar belirleyici olabilmektedir. Orijinal sanat eserleri, birebir kopyalama, taklit amaçlı alıntılama, özgün eserin yeniden üretim varyasyonları, pastiş uygulamaları, yeni bir estetikte şekillenen yeni yaratım yollarını genişletebilir. Teknik ve üslûp kazanımları yaratıcılık sürecini hızlandırabilir.

### **3.3 Pastiş ve Sanatsal Yaratıcılık İle Olan İlişkisi**

Post-modernizm ile pastiş kavramlarının birbirleri ile örtüşen paralel özelliklere sahiptir. Post-modernizm kelimesinin "post" -ön eki, "sonrası" anlamına gelmektedir. Pastiş ise "benzek, öykünme, taklit" anlamlarına gelse de özünde geçmişi tekrarlama, geçmişi yeniden kullanma gibi sanatsal niyetleri de anlamlandırır. Daha basit ifade ile "post ve past" ilişkili olarak ele alınmaktadır. Buradan Hareketle post-modern bir üslûp olma niteliğini tamamıyla yine post-modernizm ile modernizm arasındaki ilişkiden beslenerek varlığını belirginleştiren bir pastiş olgusunu vurgulayabiliriz.

Jamesonun tanımıyla bireysel öznenin kaybolması ve bunun formel sonucu olarak, kişisel üslubun giderek daha zor bulunur olması, bugün pastiche diye adlandırabileceğimiz neredeyse evrensel uygulamayı doğurmaktadır. Jameson pastişin, parodinin yerini almaya başladığını ve parodi gibi pastişin de kendine has bir maskenin taklidi, ölü bir dilde konuştuğunu ama bu taklidi, parodinin altında yatan güdülerden hiçbirini olmaksızın, alay dürtüsü yok edilmiş olarak, gülmekten ve geçiçi olarak başvurduğunuz anormal dilin dışında sağlıklı bir linguistik normallığın hâlâ mevcut olduğu gibi bir kanaatten tamamen mahrum bir şekilde uygular. Yani pastiche boş parodi, gözleri kör bir heykeldir. (Zeka, 1990: 76-77-78)

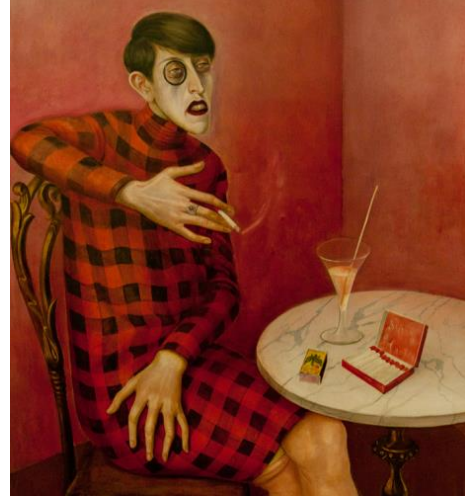
Post-modernizm geçmiş yüksek kültür sanat eserlerini eklektik bir yapı biçimi olan pastişle bağlamlandırarak yeni yeniden üretim amaçlı, tabii bu bazen esere ve sanatçıya saygı bazende kendi anlatım ifadesine bir zemin oluşturacak şekilde yönsemelerde içerebilmektedir, ama genel olarak pastiş ironiden uzak etkisiz bir parodi olarak tanımlanabilir. Pastiş bir bakıma geleneğin yeniden üretimine post-modern sanatçılar için sınırsız referans oluşturur. Bu bağlamda pastiş günümüz sanatçılarına geleneksel sanatın aurasını, sanatçısının üslûp, stil, teknik ve içeriğini de kullanarak yaratıcılığın zengin bir çeşitlilik sunar.

"Başka sanat eserlerinin temalarının veya biçimsel özelliklerinin ödünç alınması pek yeni değildir ve ister taklit, ister öykünme, eklektizm veya alıntı olarak adlandırılınsın, tüm dönemlerde ve kültürlerde mevcuttur " (Duro, 2014: 620).

Sanatsal alıntılama yöntemleri sanatlar arası disiplinlerin her alanında yaygın bir uygulama olarak yer etmiştir. Geçmişten günümüze resim-heykel, müzik, tiyatro, dans, edebiyat, yapı (mimarî) ve sinema gibi görsel ve edebi sanatlarda, kendinden önceki ikonik eserlere saygı ya da soygun amaçlı esinlenme, öykünme, taklit, kopyalama gibi alıntılama uygulamalarıyla yeniden yaratımlar güncelliğini hala korumaktadır. Resimler arası alıntılama pastiş uygulamaları sadece resim sanatında değil, yedinci sanat olarak tabir ettiğimiz sinema (beyaz perde) sanatında da yaratıcılık noktasında sıklıkla kullanılmaktadır. Bazen ikonik sanat eserlerini, bir esin kaynağı olarak kullanırken bazende birebir kopyalanmış görüntüler olarak beyaz perdede yerini almaktadır. Taklit yoluyla alıntılanan bu ikonik resimler, filmin kurgusal içeriğiyle paralel olarak ciddi ya da komik taklitlerle yeniden yaratım ile beyaz perdede seyirciyle buluşturulmaktadır. Seyircilerin filmlerdeki atıf yapılan eserlerin farkına varması için retinal bir aşinalığın olması gerekmektedir. Sinema sanatının bazı sahnelerinde yeniden canlandırılmış sanat eserlerine örnekler üzerinden yer vermemiz daha kapsamlı ve açıklayıcı olacaktır.



Şekil 3.25. Film: *Cabaret "Elveda Berlin"*, (1972).



Şekil 3.26. Otto Dix, "*Gazeteci Sylvia VonHarden'in Portresi*", (1927), Ahşap Üzerine yağlı boya ve tempera.



Şekil 3.27. Film: "*Alatriste*", (2006).



Şekil 3.28. Diego Velazquez, "*Breda'nın Teslimi*", (1634-35), T.ü.y.b, 307x367 cm.



Şekil 3.29. Film: *The Return*, "Dönüş", (2003)



Şekil 3.30. Andrea Mantegna, "Mezardaki Ölü İsa ve Üç Yaşlı", (1483), Tuval üzerine tempera 66x81 cm.



Şekil 3.31. Film: *About Schmidt*, "Schmidt Hakkında", (2002).



Şekil 3.32. Jacques Louis David, "Marat'ın Ölümü", (1793), T.ü.y.b, 165x128 cm.



Şekil 3.33. Film: *The Alamo*, "Alamo Fedaîleri", (1960)



Şekil 3.34. John Singer Sargent, "El Jaleo", (1882), tuval üzerine yağlı boya, 232,0 x348,0 cm.

### 3.3.1 Peter Kennard

Peter Kennard çağdaş bir sanatçıdır. Çalışmalarını savaş, insan hakları, küresel iklim değişikliği vb. gibi birçok sosyal konulara farkındalık oluşturmak için kullanıyor. Üretirken imgeleri ve dili yapıbozuma uğratarak yeni hikâyeler oluşturmak için yeniden yapılandırıyor. Kennard İngiliz natüralist ressam John Constable'ın, Hay Wain (Saman Arabası). (Şekil 3.36) isimli eserine yapmış olduğu fotomontaj tekniğiyle bir pastiş çalışması yapıyor.

Kennard'ın en iyi bilinen çalışmalarından bazıları, her ikisi de 1980'lerden kalma Seyir Füzeleri ile Haywain ve Protest ve Hayatta Kalma gibi 'stop' resimlerini izledi İlki, Kennard'ın dediğine göre, "İngiliz kırsalında çok yakında seyir füzelerinin konuşlandırılmasına karşı bir direniş". Çalışmada, Constable'ın pastoral sahnesi, Atlı arabadan çıkan devasa silâhlarla kesintiye uğradı. Kennard'ın versiyonu, sanatçının Londra'daki Ulusal Galeri'ye götürdüğü ve Constable'ın gerçek resminin kart postal yığınlarının arasına süzülmesiyle bir kartpostal haline getirildi. (Shaw, 2021)



Şekil 3.35. Peter Kennard, 'Seyir Füzeleri ile Haywain', (1981). Londra, LDN, Birleşik Krallık.



Şekil 3.36. John Constable, "Hay Wain" (saman Arabası). T.ü.y.b. 130,20 x185.40 cm, (1821), Ulusal Galeri Londra.

### 3.3.2 Benjamin Dominguez

Benjamin Dominguez Meksikalı bir post-modern sanatçıdır. En iyi bilinen ve en beğenilen tablolardan biri olan "Arnolfini Evliliği"nden öykünerek modern çağın insanların sevgi, nefret, zulüm, şiddet, cinsellik v.b gibi sosyolojik meseleleri esere konumlandırarak bir dizi varyasyon tablo üretmiştir. Klasik sanata ve sanatsal dönemlere duymuş olduğu yakın bağlılık onun çalışmalarında post-modern bakış açısıyla yeniden kurgulanarak, çağdaş stilistik öğelerin klâsik unsurlar ile entegre edilip yeni sembollere dönüştüğü görülmektedir. Avangard bir perspektiften ürettiği tablolar, geleneksel klâsik miras ile çağdaş sanatın arasında güçlü referans temasları ile karakterize edilir. Eserlerinde ironik göndermelerde bulunan Dominguez'in

aşağıda verilen Rönesans sanatçısı Flâman ressam Jean Van Eyck, Arnolfinin Evliliği eseri (Şekil 3.40) tablosundan esinlenerek yapmış olduğu bir dizi çeşitleme tabloda bazılarını görmekteyiz.

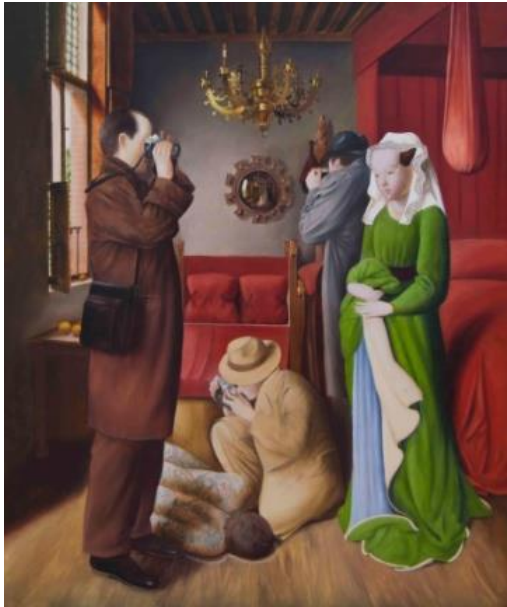


Şekil 3.37. "Jan Van Eyck'ten sonra", Benjamin Dominguez serisinden



Şekil 3.38. "Jan Van Eyck'ten sonra", Benjamin Dominguez serisinden

Benjamin Dominguez, Sembolizm ile dolu ve perspektifi yenilikçi bir şekilde ele alarak resim yaptı. Dominguez'in konuyla ilgili yaptığı tüm sahneler, Jean Van Eyck tarafından resmedilen aynı odada geçmektedir. Sanatçı yaratıcı güçlerini kullanarak bizi her tabloda, sonsuza kadar orada kalırlarsa ne olacağını hayal edip ve efsanevi çifte ne olduğunu bilmemizin olasılıklarına götürür. (Castelo, 2020)



Şekil 3.39. "Jan Van Eyck'ten sonra", Benjamin Dominguez serisinden



Şekil 3.40. Jan Van Eyck, "Arnolfini Evliliği", (1434). Panel üzerine y. b. 82 cm x 59,5 cm

### 3.3.3 Freddy Fabris

Freddy Fabris New York doğumlu bir sanatçıdır. Fotoğraf sanatçısı olan Fabris yüksek Rönesans döneminden Leonardo Da Vincinin son akşam yemeğinden (Şekil 3.42) öykünerek modernist bir bakış açısıyla canlı model olarak kullandığı tamirci arkadaşlarını İsa ve havarîlerin pozisyonlarına sokarak klâsik bir ikonu saygı amaçlı yeniden canlandırdığı görülüyor. Bunu yaparken günümüzün tüketim nesnelerini, araçlarını, gündelik modern kıyafetlerini kullanıyor. Geçmişle bir uyum yakalamaya çalıştığı görülüyor.



Şekil 3.41. Freddy Fabris, " Son Akşam Yemeği", Fotoğraf, (2014).



Şekil 3.42. Leonardo da Vinci, "Son Akşam Yemeği", Fresk. (4,6 m x 8,8 m), (1495–1498), Santa Maria delle Grazie.

Fabris'in projesi The Renaissance Series, bu sürecin sonuçlarını güzel bir şekilde gösteriyor. Modern bir oto tamircisinin garajında geçen seri, Rönesans dönemi tablolarından esinlenen bir dizi portre ve Leonardo Da Vinci'nin son akşam yemeği klasik görüntülerin yaratıcı yeniden canlandırmaları içeriyor. "Rönesans Serisi deneyimi, kişisel çalışmamda yeni bir bölümün başlangıcıydı çünkü esas olarak kendim içindi" diyor. "Hep yapmak istediğim bir şeydi. (Konsept) daha önce yapılmıştı, ancak daha önce gerçekten görmediğim farklı bir perspektiften göstermenin bir yolunu

bulmak istedim.” fotoğrafçı, projenin hayata geçirilmesinde işbirliğinin önemini hemen vurguluyor. “Setlerde neler olacağına dair çok kesin bir fikirle yürürseniz, çekim yaparken sette gerçekleşen yaratıcı sürece izin vermiyorsunuz demektir” diyor. Neyi sevip neyi sevmediğim konusunda çok netim, ama insanların kendi alanlarında yaratabilmelerini ve projeye vizyonlarını veya estetiklerini katabilmelerini gerçekten seviyorum. (Ludwig, 2021)

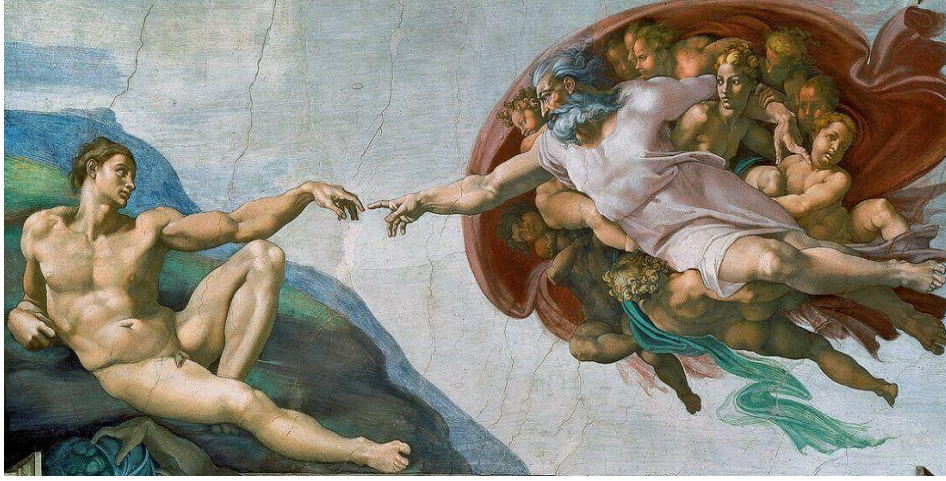
### 3.3.4 Harmonia Rosales

Diğer bir sanatçı Amerikalı Harmonia Rosalesdir. Rosales feminist sanat ve post kolonyal bir sanat anlayışına sahiptir. Modernist dünyanın baskın beyaz erkek hegemonyasını ve dinin ideolojikleştirilmiş anlatısını feminist ve post kolonyal sanat anlatısıyla yapı bozuma uğratarak sömürgeleştirilmiş siyahî irka duyulması gereken saygıyı, Rönesans tabloları ile ikonlaştırarak onurlandırmak istemektedir. Rosales ırksal ve kültürel farklılıkları ortaya koyarak değişmez temsilleri yıkıma uğrattırıyor. Rosales böylece siyahî kadınları güçlendiren yeni bir muhalif-görsel ifade şekillendiriyor. Bunu gerçekleştirirken de Michalengelo'nun Âdemin yaratılışı (Şekil 3.44) deki, Rönesans'ın simgesi olan ikonik bir başyapıt eseri kendine referans alıyor.

Rosales'in *The Creation of God* (Şekil 3.43). Bu tablo, tuval üzerine yağlıboya. Bu resimde Rosales, hem Tanrı'yı hem de Adem'i Siyah kadınlar olarak gösteriyor. Bazıları, Adem'in Yaratılışı'nı, Yehova'nın parmağını ve ilk insanın zarif, çıplak vücudunu göstermesi bakımından tarif edilemez bir güzelliğe sahip olarak tanımladılar. Buna karşılık, Rosales'in yarattığı resim, Tanrı'yı siyah bir kadın olarak gösterir ve cennetin bir rahim olarak yanılmasını yaratır; bu, Adem'i bir güç ve güçlendirme eylemiyle doğurur. Bu eser, eleştirmenlerin eserini “utanç, iğrenç ve kültürel ödenek” olarak adlandırmaya kadar gitmesiyle çok fazla tepki aldı. Ancak Rosales, “Tanrı'nın 'insanı' kendi suretinde yarattığının bize öğretildiğini” göstermeye çalışıyordu. (Ama) aslında, Tanrı'yı kendi suretimizde yarattık.” Bu yüzden bu tabloya Tanrı'nın Yaratılışı adını verdi. Bu resmi Beyaz konuların klasik sanatta standart olduğunu göstermek için oluşturuldu. (wikipedia, 2021f)



Şekil 3.43. Harmonia Rosales, "*The Creation of God*", (2017), T.ü.y.b.



Şekil 3.44. Michelangelo, "*Âdem'in Yaratılışı*", Sistine Tavan

Diğer bir çalışması da ise Rosales Sandro Botticelli'nin Venüs'ün doğuşu, (Şekil 3.46) isimli Rönesans eserlerinden, güzelliğinde simgesi olmuş bir yapıtı taklit ederek üslûba, biçime ve anlatımına sadık kalarak öykünme yoluyla pastişe örnek niteliğinde yeniden ürettiği görülmektedir. Yeniden ürettiği eserde vitiligo'lu (cilt rahatsızlığı) siyahî bir kadın figürünü Venüs'ün yerine konumlandırarak insanların güzellik algısına meydan okuyor. Kusur gibi algılanan lekelerin ardındaki güzelliği göstermek istiyor. Siyahında beyaz kadar kusursuz bir estetik güzellikte olduğunu gösteriyor.



Şekil 3.45. Harmonia Rosales, "*Oshun'un Doğuşu*". (2017). T.ü.y.b.



Şekil 3.46. Sandro Botticelli, "Venüs'ün Doğuşu", 1483-1485. Tuval üzerine tempera. 172, 5 x 278, 9 cm.

### 3.3.5 Cesar Santos

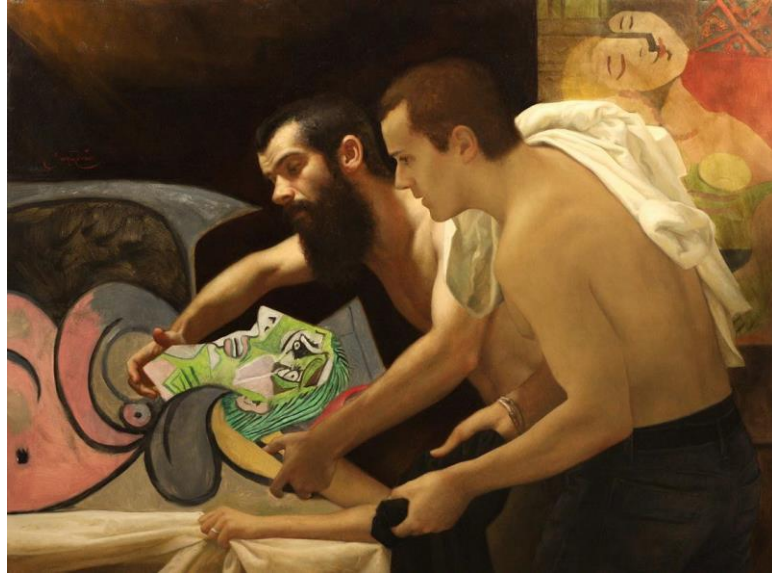
Bir başka sanatçı da Küba asıllı Amerikalı Cesar Santos'dur. Akademik Eğitim almış bir sanatçı olarak Santos, geçmişin sanatının izlenimini aktaran ama aynı zamanda da çağdaş, yeni kavramlarla yüklü görüntüler sunmayı hedefleyen bir ressam. Eserlerinde pastişin hâkim olduğu, yaratılan eserlerde sanatçısının tekniğine, üslûbuna, eserinin aurasına saygı göstererek pastişlerini inşa ettiği görülüyor. Eserlerinde yıkıcı olmayan ama azda olsa esprili göndermelerde de bulunuyor. Örnek bir pastiş çalışması olarak Eduart Manet'in, (Kırda Öğle Yemeği,) (Şekil 3.48) tablosuna otoportresini koyarak yeniden ürettiği ettiği Manetin resmine göndermelerde bulunuyor. Piknik sepetinin içine bir parça McDonald's burger ve patates kızartması ekleyerek kültürel bir birleşmeye ve etkileşime davet ediyor. Cesar Santos tablolarını sadece boyasal teknikleri kullanarak üretiyor.



Şekil 3.47. Cesar Santos, "Central Parkta Piknik", 34 x 46 inç, T.ü.y.b.



Şekil 3.48. Eduard Manet, " Kırda Öğle Yemeği", T.ü.y.b. (1863), 89, 5 cm x 116, 5 cm. Londra.



Şekil 3.49. Cesar Santos, "Restoratörler", 29 x39 inç, T.ü.y.b.

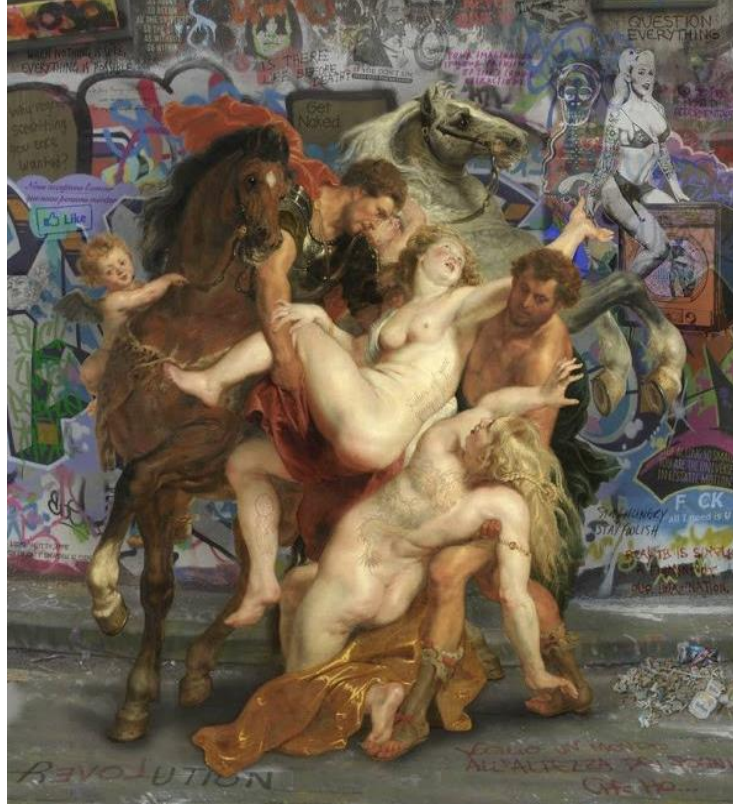
"Santos'un çalışması, tek bir resimde yan yana duran hem klasik hem de modern yorumları yansıtıyor. Etkileri Rönesans'tan 19. Yüzyıl ustalarına ve çağdaş sanat'a kadar uzanır. Muhteşem bir teknikle, kıskırtıcı ve dramatik işler yaratmak için doğal ve kavramsal arasında bir uyum aşıyor" (Santocesar.com 2021).

### 3.3.6 Marco Battaglini

Günümüz sanatçılarından eserlerini post-modern pastişlerle oluşturan diğer bir sanatçı, İtalya merkezli Marco Battaglini'dir. Pastiş kullanarak modern sanata vurgu yapan sanatçı, kültürel bir çürümeye dikkat çekmek için klâsik ve modern üslup eğilimleri arasındaki stil farklılıklarını bilinçli olarak meydana getiriyor. Battaglini Rönesans eserlerini, klâsik figürleri, pop art imajları ve sürrealizmle kompoze ederek sokak sanatı olan grafitiyle kaplı duvarları resimlerinde bir fon olarak kullanıyor. Pop

ikonları ve sembollerle mitolojik kralları, tanrıçaları, melek figürlerini zaman kavramını bükerekte bir kompozisyonda sanal bir yanılsama ile izleyiciye tekrar sunuyor. Yapıtları yer yer parodi ve mizahı da içermektedir. Sanatçı klâsik tabloları modern sanatla sentezliyor ve yeniden üretim çalışması için hazır yapıt olarak Peter Paul Rubens'in "Leucippus' un Kızlarının Kaçırılması" tablosunu (Şekil 3.51) kullanıyor.

"Sanatçının amacı, gerçekliğin yorumlanmasında yıkıcı olan zamansal ve uzamsal sınırlamaları kolâjlarından ortaya çıkarmak ve tanrıçaları, grafitileri birleştiren çalışmalarında zaman ve mekânı harmanlamak. Battaglini, ilâhî ile bayağı, geleneksel ile ikonoklastik ve ayık ile mizahî bir araya getiriyor" (Artiongalleries, 2021).



Şekil 3.50. Marco Battaglini, "klâsik mitoloji", Tuval üzerine dijital, airbrush, akrilik,(2017), 55.1 G x 59,8 Y x 0 D inç

"Marco Battaglini, Klasik ve Çağdaş stilleri ustalıkla postmodern pop pastişleriyle harmanlayan bir sanatçıdır. Battaglini, usta tabloların görüntülerini saygısız kentsel arka planlarla birleştirerek İtalyan köklerinin derin geleneksel tarihini güncelliyor" (Artiongalleries, 2021).



Şekil 3.51. Peter Paul Rubens, "*Leucippus' un Kızlarının Kaçırılması*", (1617-1618), T.ü.y.b. 224 x 210, 5 cm

### 3.3.7 Inge Prader

Avusturyalı çağdaş fotoğraf sanatçısı Inge Prader canlı modeller kullanarak yardım toplayan bir etkinliğin "Ayrılıkçı" temasının bir parçası olarak Gustave Klimt'in ikonik eserlerini "Beethoven Frizi" (Şekil 3.53) üçüncü boyuta taşıyarak pastiş ile canlı tablolara dönüştürdüğünü görmekteyiz. Fotoğraf kullanılarak oluşturulan pastiş çalışması esere ve sanatçıya saygı noktasında ve pastişin sanatsal yaratıcılıkla ilişkisinde bir örnek teşkil ediyor diyebiliriz. Sosyal bir proje olarak küresel bir meseleye geçmiş ile dokunmak, sanat, insan ve yaşam odaklı kurulan iyi niyet köprüsünü, yapıcı bir tavır olarak görmekteyiz.



Şekil 3.52. Inge Prader , "*Beethoven Frizi'nin Rekreasyonu*", (Yeniden Yaratım).



Şekil 3.53. Gustav Klimt. "Beethoven Frizi" duvar çalışmasından detay.



Şekil 3.54. Inge Prader, "Ölüm ve Yaşamın Rekreasyonu"  
(Yeniden Yaratım), (2015).

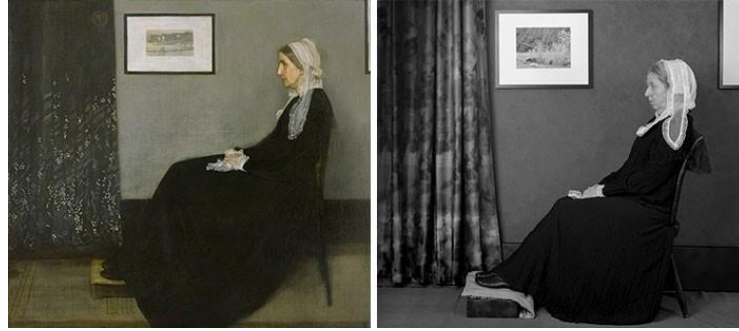


Şekil 3.55. Gustav Klimt. "Ölüm ve Yaşam"

Prader'in diğerk bir örnek çalışması Gustav Klimt'in "Ölüm ve Yaşam" (Şekil 3.55) isimli ikonik eseri, canlı modeller kullanılarak oluşturulan üç boyutlu, yaşayan bir pastiş çalışması. 21. Yüzyıla ait güncel görüntüleme teknolojilerinden fotoğraf manipülasyonlu Yeniden yaratımlı bir üretim.

### 3.3.8 Laura Hofstadter

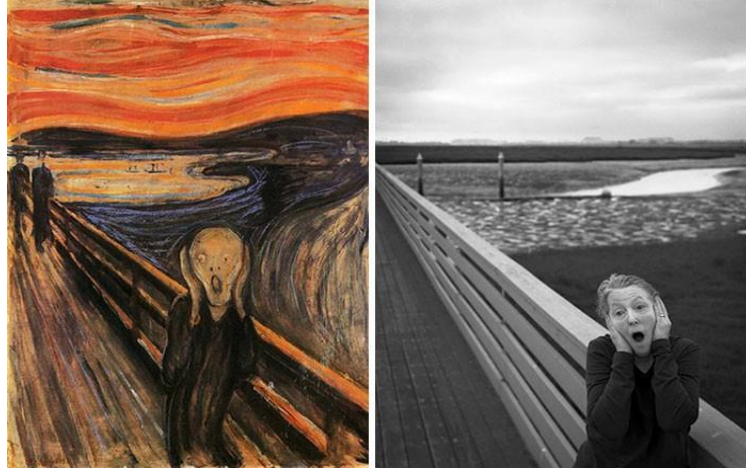
Görüntüleme teknolojilerinden fotoğraf manipülasyonlu, yeniden yaratımlı üretim yapan çağdaş bir fotoğraf sanatçısı ise, Laura Hofstadter'dir. Ürettiği pastiş yönelimli bu çalışmalarında sadece kendi oto portresini kullanarak geçmişin geleneksel ve modern sanatın sanatçılara ve eserlerine öykünerek, yaş almış bir sanatçının toplum tarafından görünmezliğini sorguluyor. Sanatın yaşlanmadığını, doğurganlığını ve canlı olduğunu ve yaratım sürecine devam ettiğini kendi gerçeği olan yaşlanma ve silikleşme ile sentezleyerek siyah beyaz nostalji fotoğraflar ile yeniden yaratıyor.



Şekil 3.56. James McNeill Whistler- Whistler in Annesi resminin, Laura Hofstadter tarafından ( *Otoportre Merkezli, Fotoğraf ile yeniden yaratımı*), (2018).



Şekil 3.57. George Frederik Watts- Esperanza'sının Laura Hofstadter tarafından ( *Otoportre Merkezli, Fotoğraf ile yeniden yaratımı*), (2018).



Şekil 3.58. Edward Munch-Çılgılık resminin Laura Hofstadter tarafından (*Otoportre Merkezli, Fotoğraf ile yeniden yaratımı*), (2018 ).



Şekil 3.59. Johannes Vermeer-İnci Kúpeli Kız resminin Laura Hofstadter tarafından (*Otoportre Merkezli, Fotoğraf ile yeniden yaratımı*), (2018).

Sanatçının, yaş, yaşlanma, gençlik, zaman imajı çalışmalarının ana temasını oluşturuyor. Çalışmalarında, James Mcneill Whistler-Whistler'ın Annesi (Şekil 3.56), George Frederik Watts- Esperanza (Şekil 3.57), Edward Munch-Çılgılık (Şekil 3.58), Johannes Vermeer-İnci Kúpeli Kız (Şekil 3.59), v.b gibi klâsik ve modern sanatın ikonik eserlerini konu alıyor.

### 3.3.9 Edson Campos

Günümüz çağdaş sanatçılarından post-romantik sanatçı olarak adlandırılan Brezilyalı Edson Campos, klasik sanatın bir çok başyapıtını pastiş ile yeniden üretimle kendine has bir anlatıma dönüştürüyor. Tuval üzerinde yağlı boya ile gerçekleştirdiği pastişler geleneksel sanata duyduğu tutku ve saygıyı gözler önüne seriyor. Campos akademik bir sanat geçmişi olmayan kendi kendini eğitmiş bir sanatçı olarak yaptığı yeniden yaratımlar, simgelemenin ötesinde incelikle işlenmiş

gerçeğine çok yakın replikalar olarak dikkat çekici görünmektedir. Aynı zamanda kendi suretini ikonik eserlere izleyici olarak konumlandıran sanatçı zaman ve mekanı bulanıklaştırarak eserlerin organik bir parçası olarak sunuyor. Çalışmalarında geleneksel sanat anlayışına özlem ve teşvik etme arzuları görülmektedir.



Şekil 3.60. Edson Campos. Las Meninas, (Nedimeler), Otomatik Retrato, (Otoportre). Pastiş. T.ü.y.b

Bu Velázquez'in yerini doldurmak kolay değil ama Edson Campos inanılmaz bir iş yaptığına inanıyoruz. Pastiş denilen bir üslûp ile. Otomatik Retrato (Otoportre). Las Meninas'ı temsili, gerçek tablonun bir kopyasına o kadar yakın ki, ustaca bir sahtekârlık gibi görünüyor; ama sahtecilik değil, çünkü Campos, Rönesans ustasına olan borcunu açıkça kabul ediyor. Ayrıca kendi büyük otoportresini ön plâna yerleştirmek için bakış açısını değiştiriyor. Campos, Velázquez'in yaptığı gibi, kendisini eylem halindeki bir ressam olarak değil, sanki başyapıta hayran kalmış ve onun onda uyandırdığı düşünce ve duyguları işlemek için birkaç dakikasını ayırıyormuş gibi, dalgın bir izleyici olarak temsil ediyor. (wordpress, 2011)



Şekil 3.61. Diego Valezquez. Nedimeler, (Las Menias), (1656), T.ü.y.b. 318 cm × 276 cm Prado Müzesi, Madrid.

### 3.3.10 Omar Aqil

"Tipografi tasarımı, illüstrasyon ve grafik tasarımı konusunda uzman olan Pakistanlı sanatçı Omar Aqil, Pablo Picasso'nun seçilmiş eserlerini alarak onları 3 boyutlu bir görsel olarak yeniden tasarladı. "Picasso'nun soyut görsel dilinin daima ilham kaynağı olduğunu ve birbirleriyle etkileşimli yeni formlar bulduğunu belirtti" (Gün,2017)



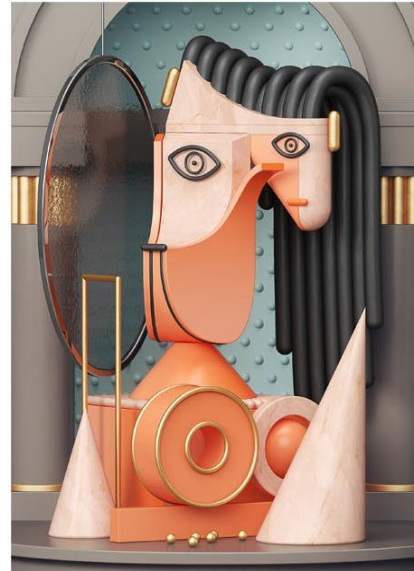
Şekil 3.62. Pablo Picasso, (*The Sailor*), T.ü.y.b, Dijital 3D model, (1938). 58,5 x 48 cm.



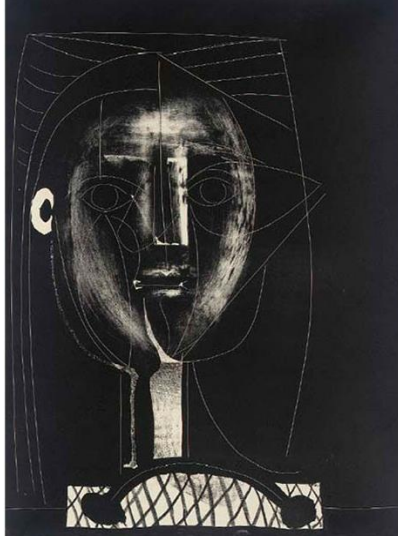
Şekil 3.63. Omar Aqil, Picasso Boyama (*The Sailor, Denizci*), (2017).



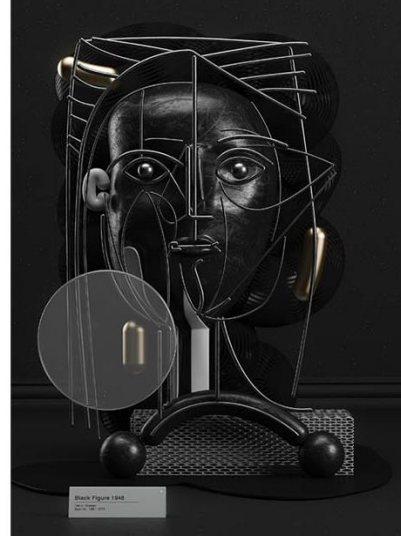
Şekil 3.64. Pablo Picasso, (*Womans Head*), T.ü.y.b, 3D Dijital model, (1939).



Şekil 3.65. Omar Aqil, Picasso Boyama (*Womans Head Kadının Başı*), (2017) .



Şekil 3.66. Pablo Picasso, (*Black Figure*), Litografi, (1948).



Şekil 3.67. Omar Aqil, Picasso Boyama Dijital 3D model, (*Black Figure, Siyah Figür*), (2017).



Şekil 3.68. Pablo Picasso, (*Monument to the Spaniards Who Died for France*), (1946-47).



Şekil 3.69. Omar Aqil, Picasso Boyama Dijital 3D model, (*Monument to the Spaniard, İspanyol Anıtı*), (2017).

Pablo Picasso, çağında ve ötesinde birçok sanatçıya referans olmuş Kübist bir sanatçıydı. Onu referans alan sanatçılardan biri olan Pakistanlı illüstratör Omar Aqil'in, Picasso'nun eserlerinden seçtiği bazı resimleri iki boyutlu boyalı tuval yüzeylerinden çıkararak dijital kolâjlar ile üç boyutlu heykellere dönüştürdüğünü görmekteyiz. Modern çağın dijital dünyası, sanatı kodlara dönüştürerek sanal bir plâtförmda sayısız teknik, efekt ve ilham verici uygulamalarıyla, çağın sanatçılarına sunduğu yeni yaratım yolları bu çalışmalarda açıkça görünür kılınmaktadır. Özünde yeni bir yorumla tasarlanan eski sanat eserleri esin, alıntı, taklit uygulamalarıyla günümüze taşınmaktadır.

Bu sanatsal pratikler sanatçının taşıdığı niyetsel farklılıklarla övme ya da yerme olarak kullanılabilir. Sanatçı Aqil'in çalışmalarına bu pencereden baktığımız da Picasso'ya ve sanatına duyduğu ilgi ve etkileşim ile yeni fiziksel geometrik formlar bulup ikonik eserleri sanatçının üslûbuna sağdık kalarak postmodern bir yaklaşım ile yeniden inşa ettiğini söyleyebiliriz. Bu yeni yaratımlı dijital eserler, plastik estetiğe sahip dijital heykeller olarak sunulur.

Klâsik sanat eserleri ilham alarak dijital heykellere dönüştüren bir başka sanatçı olan Farzad Malaki Avustralya doğumlu 3D illüstratör sanatçısı ve Karakter tasarımcısıdır. Malaki, Theodore Géricault'un "Medusa'nın Salı" tablosundan (Şekil 3.76) esinlenerek dijital bir yazılım programı uygulamasında yapmış olduğu bu 3D tasarımlar ile yenilikçi bir iş ortaya koyduğunu görmekteyiz.



Şekil 3.70. Farzad Malaki, (2019), Theodore Gericault'un Medusa'nın Salı tablosu, Zbrush yontma, Dijital Heykel.



Şekil 3.71. Farzad Malaki, (2019), Theodore Gericault'un Medusa'nın Salı tablosu, Zbrush yontma, Dijital Heykel.



Şekil 3.72. Farzad Malaki, (2019), Theodore Gericault'un Medusa'nın Salı tablosu, zbrush yontma, Dijital Heykel.



Şekil 3.73. Farzad Malaki, (2019), Theodore Gericault'un Medusa'nın Salı tablosu, zbrush yontma, Dijital Heykel.

Sanatçının, yaratıcılığına hizmet eden bu dijital çizim ile geçmişin sanat eserlerini, iki boyutlu bir yüzeyden çıkararak yaşadığımız üç boyutlu dünyamızın

içine dâhil etmesiyle, âdeta yaşayan bir sanat eserinin içine bizleri davet eder gibidir. Resimde hiçbir zaman göremeyeceğimiz plânlar, yüzler, 360 derece ve kuş bakışıyla görünür kılınmaktadır. İkonik bir sanat eserine üç boyutlu böyle bir perspektiften bakabilmek izleyiciye zamanda yolculuğa çıkmış hissi uyandırmaktadır.



Şekil 3.74. Farzad Malaki, (2019), Theodore Gericault'un *Medusa'nın Salı* tablosu, zbrush yontma, Dijital Heykel.



Şekil 3.75. Farzad Malaki, Theodore Gericault'un *Medusa'nın Salı* tablosu (2019), zbrush yontma, Dijital Heykel.



Şekil 3.76. Theodore Gericault, *Medusa'nın Salı*, (1818-1819), Ahşap Üzerine yağlı boya, 491x716 cm. Louvre Müzesi, Paris (Fransa).

### 3.3.11 Jane Perkins

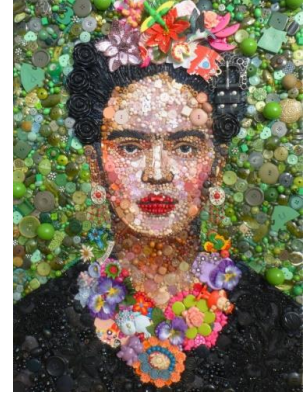
İngiltere doğumlu olan Jane Perkins atılan ya da bir zamanlar sevilen ve o zamandan beri unutulmuş nesnelere sanat yaratıyor. Düğmeler, oyuncaklar ve mücevherlerden eski kabuklara ve boncuklara kadar her şey. Empresyonist sanattan ve ünlü portrelerden esinlenen sanatçı, her fırça darbesine veya piksele uyacak en uygun şekilleri bulmadan önce genellikle renkleri eşleştirmeye çalışarak başlar. Kendine 'yeniden imalatçı' diyen Perkins ağırlıklı olarak plâstikle çalışıyor. (Cowan, 2014)



Şekil 3.77



Şekil 3.78



Şekil 3.79



Şekil 3.80



Şekil 3.81



Şekil 3.82



Şekil 3.83



Şekil 3.84



Şekil 3.85

Jane Perkins, *İnci Küpeli Kız, Vermeer'den Sonra*, (Şekil 3.77), Jane Perkins, *melek  ocuk, Raffaello Sanziodan sonra*, (Şekil 3.78), Jane Perkins, *Kahlo Frida'dan sonra, Oto portre*, (Şekil 3.79), Jane Perkins, *Büyük Dalga, Hokusai'den Sonra*, (Şekil 3.80), Jane Perkins, *Van Gogh'tan sonra Yıldızlı Gece*, (Şekil 3.81), Jane Perkins, *Japon Köprüsü, Monet'ten Sonra*, (Şekil 3.82), Jane Perkins, *Madonna ve  ocuk, Sassoferrato'dan Sonra*, (Şekil 3.83), Jane Perkins, * p c k, Klimt'ten Sonra*, (Şekil 3.84), Jane Perkins, *Madonna ve  ocuk, Vruble'den Sonra*, (Şekil 3.85).

Yukarıda verilen "Plastic Classics" serisi geri dönüşümlü sanat  rnekleri Jane Perkins'in eski klâsik sanat eserlerine öykünerek yeniden üretim pratiğiyle yenilik ve

yaratıcılığını kullandığı işler olarak görülmektedir. Kendini bir "geri dönüşümcü" olarak tanımlayan sanatçı, eski eserleri yineleyerek geçmiş sanatçıların mirasını günümüze tekrar yönlendiriyor. Farklı dönem ve sanatçıların eserlerini esin kaynağı olarak kullanan sanatçı, eser orijinallğine sadık kalarak ve günümüz de kullandığımız her türlü nesnelere atıklarından ironik bir şekilde eski sanat eserlerini buluşturuyor. Geçmiş sanat ile zamanı geçmiş atık nesnelere buluşmasından ortaya çıkan, eskinin verdiği ilham ve esinle yeni deneysel yaratım yollarını keşfe çıktığını söyleyebiliriz.

Sanatta alıntılama, kopyalama, taklit, pastiş pratikleri yaygın ve kabul gören sanatsal bir alımlama yöntemidir. Doğayı taklitte başlayan resim sanatı, çağdaşı olan bir usta sanatçıyı ya da bir öncekini taklitte devam etmekteydi. Bu dönemde öğrencinin temel görevi, eseri üstattan ayıramaz hale gelinceye kadar onu taklit etmektir. Genç sanatçıların yetkin usta bir sanatçıya öykündüğünde, kaynak amaçlı taklit yoluyla edindikleri üslûp, stil, teknik beceri vb. gibi bilgileri kazanımlama, özümseme ve aynı zamanda yeni bir şeyler ekleyerek özgün eserler üretmeleri beklenir. Bu kopyalama, taklit becerisine eğitim perspektifinden bakıldığında teknik becerilerde ustalaşma, renk, doku, biçim/biçem, ifade, hareket, oran, orantı, kompozisyon, estetik, v.b gibi akademik resim sanatının temelini oluşturan ilkeler bütünlüğünü deneyimleyerek kavrama, öğrenme, geliştirme ve yeni yaratıcılık yolunu açabilmektedir.

İnsanoğlu var olduğundan bu yana öğrenme pratiğini, taklit etme, esinlenme ve kopyalama yoluyla geliştirdiği söylenebilir. Örneğin; çocukken öğrenmek için anne ve babamızdan başlayarak çevremizde gördüğümüz sesleri, hareketleri taklit ederek bir öğrenme modeli geliştiririz. Doğadaki canlılardan esinlenerek, onların aerodinamik yapılarını taklit ederek havada uçan, denizde yüzen teknolojik icatlar bu modeli desteklemektedir. Tüm sanatsal disiplinlerde ise taklit ve öğrenme amaçlı kopyalama, pastiş, yaratımlı çalışmaların sonucunda, sadece geçmiş sanatın eserlerine etkileşimli bir bağımlılık yerine yeniliğe dönük ve yaratma eğilimi beklenmektedir.

Pastişin sanatsal yaratıcılıkla doğrudan bir ilişki içinde olduğu da kabul gören bir kanaattir. Tezimizin bu bölümünde pastişin sanatsal yaratıcılıkla olan ilişkisinde değinmiş olduğumuz bazı çağdaş ve post-modern sanatçıların pastiş yaratımlı eserlerini farklı materyaller, boyasal uygulamalar, medya enstâlasyonları, heykel,

fotoğraf ve dijital sanat gibi yaratıcı teçhizatları kullanarak ürettikleri görülmektedir. Maksudında klâsik ve modern sanatın önemli eserlerini ve seçkin başyapıtlarını spesifik bir hedef olarak gören bazı çağdaş sanatçıların modernizme ait sanatsal anlatı, üslûp ve temaları sanatsal üretim hedefi olarak güncel içerikli eklentiler ile kişisel yeni anlatımlara kaynak olarak kullandıkları gözlemlenmiştir.

### **3.4 Parodinin Post -modern Sanatçıdaki Estetik Yansımaları**

Post-modern sanat anlayışın da geleneksel sanatın kuralları ve elitizmin estetik kaideleri geri plâna itilip yok edilmiştir. Post-modernizm de pastiş ön plâna çıkararak en değerli sanatsal üslûp olarak benimsenmiştir. Fakat pastişin getirmiş olduğu parodik eklentiler ile post-modern sanatçılar gelenekle alay eder. Bu bağlamda post-modern sanatta anti-estetik yansımalar ön plâna çıkmaktadır, çünkü post-modern sanat geçmiş sanat yapıtlarını taklit, alıntı, kolâj, montaj gibi eklektik gibi yöntemleri kullanarak hiciv, ironi, parodi gibi mizahî anlatımla yeniden üretip sunmaktadır. Sanatta yeniliğe olan inancın reddi, post-modern estetiğin temel ilkesidir.

Post-modern estetik çoğulculuk, öznellik ve soyutlamayı reddeder. Alıntılar sanatsal bir referans olarak kabul edilmektedir. Post-modernizm de klâsik estetik, disiplinler arası plüralist estetik kodlara dönüşmektedir. Bir başka ifade ile post-modern estetik, bir problematik estetiği ve lokasyon sorunu yaşayan bir estetik yelpazesi sunmaktadır. Mizah ya da parodi, gülümseme ile eleştirel ironiyi birleştiren bir niyet estetiğini dinamik kılmaktadır.

Postmodern sanat, "her şey uyar" düşünce tarzıyla, teknolojik olanaklardan da faydalanarak, geçmişten alınan unsurlarla eski ve yeniye eklektik bir şekilde kullanmış böylece farklı anlatım biçimleri oluşturmuştur" (Koşay, 2015: 71).

Bu bağlamda, "anında anlam", "sanat her şeyden yapılabilir", "fikrin, sanat eserinin kendisinden her zaman daha önemlidir" post-modern sanatın üç ilkesini oluşturmaktadır.

Bu çerçeve içinde post-modern sanatın estetik sanat anlayışlarını şu şekilde sıralayabiliriz

a) Estetik ölçütünde artık toplum değil sanatçının kendi için bilinci belirleyicidir, ön plândadır;

b) Misyon ve anlatı yadsınırken onların yerine montaj konmaktadır;

c) Gerçek açık uçlu olarak kavranmakta ve gerçekliği yansıtmaya yerine belirsizlik ve kararsızlık esas alınmaktadır;

d) Bireyin bütünleşmiş kişiliği, tutarlılığı bir tarafa atılmakta, hümanist değerlerden ve yapısallıktan arındırılmış kişilik belirleyici olmaktadır;

e) Yüksek sanat ile kitle sanatı ayrımı ortadan kalkarken taklit ve yapıştırma sanatsal yapının üretilmesinde ön plâna geçmektedir (Şaylan, 1999: 83-84).

"Temel olarak, bir eseri dönüştürmek, ona orijinal yazarın amaçladığından farklı bir anlam vermek anlamına gelir" (Gorman, 2012: 289).

Ayrıca, herhangi bir yeni temsil üzerinde etkisi olan temellük için tarihsel bir olumsuzluk vardır. Sanat kaçınılmaz olarak kendi tarihi içinde üretilir; sanatın tarihsel failliği olarak adlandırabileceğimiz şey. Bu tarihe ilişkin anlayışımız zamanla değişirse ki bu kaçınılmazdır, farklı bir tarihsel failden okunduğunda bu işe ilişkin anlayışımız da değişir. (Townesley, 2010: 32)

Kendine mal etme olarak tanımlanan temellük, bir sanat uygulaması olarak önemli bir amaca da hizmet ettiğini söylebiliriz. Sanatta sahiplenme, tarihi muhakeme etmek, münasebet kurmak ve yeni fikirler keşfetme yolları üretmek için de kullanılabilir. Az bilinen şey sanatta uygulama olarak temellük etmenin tarihsel olumsuzluk bağlamıdır. Sanat eserinden yeni bir temsil oluşturma anlamında temellük, orijinal ve taklit kavramlarını da beraberinde taşımaktadır. Sanatta temellük etme eyleminin geçmişten süregelen sanat üretimi ve dağıtım yoluyla gelişen ve birçok şekilde ortaya çıkan bir uygulamadır. Temellük kullanımını post-modernitenin zaman zaman yararlı bir yöntemi olmuştur.

Sanatta hareketlerin ve üslûpların çoğalması, geniş çapta desteklenen sosyal normların çözülmesiyle aynı zamana denk geldi ve gelişen ve gelişmiş toplumlarda ticarî kültür ve politik ideolojilerin egemenliği, sanatçıları, sosyal olarak sahiplenilmesi için çeşitli olasılıkların bulunduğu bir ortama yerleştirdi. Sanat zaten belirsiz olan bir alanı yeni karmaşıklıklarla yükledi. (Berleant, 1977: 195).

Sanat, her daim tekrar tekrar yeniden üretilen bir alan olmuştur. Üslûpların ve sanatta hareketlerin artışı sosyal doktrinlerin çözülmesi, algılamadaki biçimleri değişime uğratmıştır. Sanattaki auranın bulanıklaşması, ticarî tüketiminin gücünün artmasına zemin oluşturdu. Sanat yeniden üretilebilir nesnelere dönüşüp kutsallığını kaybederek, ritüel bir oluşumdan ticarî ve politik çıkarımlı pazar ürünlerine dönüşmüştür.

"Sahteciliğin önemli bir yönü: genellikle zaten var olan bir şeye tepki olarak yaratılır ve bu nedenle tamamen aktif olmaktan ziyade reaktif olarak kabul edilebilir.

Ayrıca sahteciliğin özgünlüğüne ikna etmeyi amaçladığı kişilerin beklentileri, umutları, korkuları ve davranışlarıyla çok yakından modellenmiştir" (Keazor, 2018: 11).

Kopyalar, reproduksiyonlar ve pastişler meşru olan pratiklerdir. Yasal bir kopyalama ile gizli bir amaca yönelik sahtecilik arasındaki ayrım çok net değildir. Birçok sanat eseri sahtekârı, eserleri maddî menfaat için yeniden üretmektedir. Orijinaline çok yakın bir benzerlik ile yapılan sahte sanat eserleri, onlara sahip olmak isteyen birçok alıcıda heyecan uyandırmaktadır. Usta bir sanat sahtekârının muvaffakiyetinin altında yatan alıcıların tüm beklentilerini karşılayabiliyor olmasıdır. Sonuç olarak sanat sahtekârıyla sanat alıcısı aynı iştah, aynı güdülenme ve aynı sanatın çekiciliğiyle paralellik göstermektedir.

"Temalar, bir eserde keşfedilen temel ve genellikle evrensel veya kültürler arası olarak tanınabilir fikirlerdir ve genellikle açıkça ifade edilmek yerine ima edilir" (Obstfeld, 2002).

Sanat, insan eyleminin ve kültürünün sonucudur. Hiçbir sanat dalı sosyal ve kültürel bağlamdan muaf tutulamaz. Sanat, çağı ile etkileşime girer ve birbirlerini besler. Bazı çağdaş sanatçılar sosyal, ekonomik, politik evrensel değişimleri eserlerinin ana fikri olarak alırlar. Fikirleri ve inançları yeniden tasavvur ederler ve aynı zamanda varolan değerlerden ayrı bir görüş ifade edebilirler. Sanatçılar, farklı paradigmaların bir arada var olmasına ve kaynaşmasına da izin verirler. Günümüzde kitle iletişim medyasının bir sanat formuna dönüştüğü ve etkileme gücüne sahip olduğu açıktır. Bu yeni estetik değer atfedilen sanat formu geçmişin ve bugünün sanatını sayısız niyet ve biçimlerde alıntılama, kopyalama, çoğaltma, anında iletme, yayma hızını sağlamaktadır. Bu kitlesel çoğulculuk post-modern sanatın kapsama alanı içinde yer almaktadır.

### **3.4. 1 Marcel Duchamp**

Fransa doğumlu Marcel Duchamp "Mona Lisa'yı" ilk yıkıma uğratan Dada akımının öncü sanatçısıdır. Klâsik estetiğe karşı çıkarak Mona Lisa'ya, bir bıyık ve keçisakalı (Şekil 3.86) eklemesi yaparak modernizmin bel kemiği olan orijinallik ilkesini yıkıp kendine mal etmiştir. Duchamp sanat eserleri ile gündelik nesne arasındaki sınırları kaldırmıştır. Klâsik sanata olmayan inancıyla, kaideleri yok sayarak sanatın merkezine "readymades", (hazır ürünler)'i koydu. Kendi ifadesiyle "sanata değil, sanatçıya inanırım" diyen Duchamp kavramsallığı, fikri, üretim

sürecini, izleyiciyi sanatın yeni estetik değerleri olarak benimsedi. Post-modern dönemde estetik eserin kendisinde değildir sanatçının fikrinde, benliğindedir. Fikir sanat'tan daha önemlidir. Bundan dolayı geçmiş sanat eserleri sadece yeniden üretim fikirleri için birer imgeler havuzudur. Modern sanatın seçkincilik ve özgünlük gibi özel anlatılarını yok sayarak modernizmin estetik kurallarını altüst etmiştir. Eagleton post-modern bir üretim için şu sözleri söylemektedir;

Belki şöyle bir fikir birliğinden söz edilebilir: tipik postmodernist ürün, şakacıdır, kendi kendiyi dalga geçer, hatta şizoiddir; aynı zamanda, yüksek modernizmin gösterişsiz kendine yeterliliğine, ticareti ve meta biçimini arsızca kucaklayarak tepki gösterir. Kültürel geleneğe karşı tavrı saygısız bir pastiş görünümündedir; kasıtlı olarak amaçlanmış derinlik yokluğu, her tür metafizik ağırbaşlılığın altını oyar. Bu, bazen acımasız bir sefalet ve sarsma estetiğine açılır. (Eagleton'dan akt. David Harvey, 1997: 21)



Şekil 3.86. Marcel Duchamp, (*L.H. O.O.Q.*, *Bıyıklı Mona Lisa*), (1919).



Şekil 3.87. Leonardo Da Vinci, (*La Joconde*, *Mona Lisa*), (1503-1507).

### 3.4.2 Cindy Sherman

"Cindy Sherman, (1954- ) Amerikalı fotoğrafçı ve kavramsal sanatçı. Sherman, öğrencilik yıllarından itibaren fotoğrafa yönelmiş, kendi çektiği ve rol aldığı fotoğraflarda kadına yönelik kültürel rollerin şekillenme süreçlerini irdelemiştir. Yapıtları fotoğraf, performans, film gibi farklı disiplinleri barındırmaktadır" (Antmen,2009:282). Günümüz post-modern sanatında eserlerin yeniden

üretilmelerindeki amaç, geçmişi kutsamakla ilgili değil, "pastiş-parodi" ile yeni tasavvurlar icat etmektir. "Sherman, Tarihi portrelerde sanat tarihinin kült işleri üzerinden göndermelerde bulunurken birey öznenin yok olduğunu, parçalandığını, üslûpsal yeniliklerin olamayacağını altını çizerek, tek yapılabilecek şeyin "pastiş" olduğunu savlamaktadır" (Şahmaran, 2006: 71).



Şekil 3.88. Cindy Sherman, "Tarih Portreleri" Serisinden, Başlıksız #216, (1989).



Şekil 3.89. "Meleklerle çevrili Bakire ve Çocuk", (1451- 52).



Şekil 3.90. Cindy Sherman, "Tarih Portreleri" Serisinden, Başlıksız #228, (1990).



Şekil 3.91. Botticelli, "Judith Holofernes Çadırından Ayrılırken", (1495-1500).



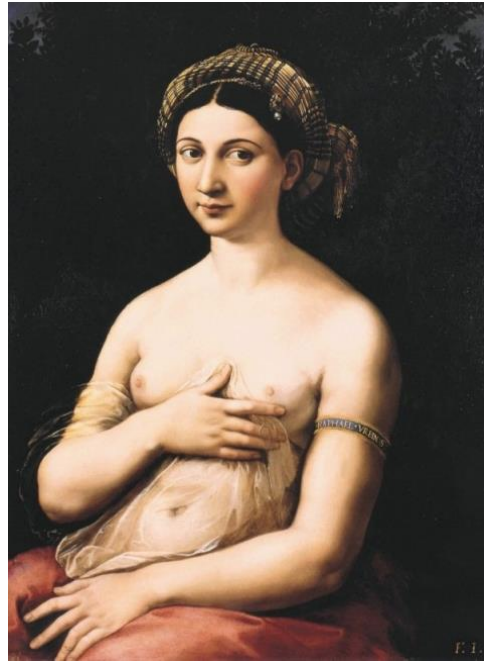
Şekil 3.92. Cindy Sherman, "Tarih Portreleri" Serisinden, Başlıksız #224, (1990).



Şekil 3.93. Caravaggio, "Bacchino Malato", (1593).



Şekil 3.94. Cindy Sherman, "Tarih Portreleri" Serisinden, Başlıksız #205, (1989).



Şekil 3.95. Rafael Santi, "La Fornarina, Galleria Nazionale d'Arte Antica", (1518-1520).

"Sherman'ın kendi çektiği, dolayısıyla öznesi ve nesnesi olduğu bu fotoğraflar, popüler kültürün şekillendirdiği kadın imgesini sorgularken kimliğin ne kadar kaygan zeminde kurulan ve bozulan bir olgu olduğunu düşündürür" (Antmen, 2009:276).



Şekil 3.96. Cindy Sherman, "Tarih Portreleri" Serisinden, Başlıksız #216, (1989).



Şekil 3.97. Cindy Sherman, "Tarih Portreleri" Serisinden, Başlıksız #201, (1989).

Cindy Sherman'ın Yukarıdaki resimlerde 1988'den 1990'a kadar, eski usta resimlerini parodileştiren bir dizi ironik sanat tarihi portreleri ürettiği görülmektedir. Cindy Sherman bu fotoğraf serisinde eski usta sanatçıların portre resimlerine atıfta bulunarak cinsiyet ve kimlik üzerine toplumsal davranışları araştıran tenkid edici bir bakış açısıyla hem sanatçı hem de model olarak otoportresini kullanıyor. Bu "Tarih Portreleri" veya "Eski Usta Portreleri" serisinde sanatçı post-modern oyunculuk ile portre yoluyla farklı kimlikler benimseyerek, kendini çeşitli karakterler olarak şekillendiriyor. Gerçekte "Tarihsel Portreler", serisi klâsik sanatı yeniden bulmaya niyet edilmiş kopyalar olarak tezahür etse de, bazen içinde mizah da barındıran yeni üretim post-modern reproduksiyon fotoğraflar olarak dönüştürülmektedir.

### 3.4.3 Yasumasa Morimura

"Yasumasa Morimura Japonya doğumlu sanatçıdır. Otuz yılı aşkın bir süredir kavramsal fotoğrafçı ve film yapımcısı olarak çalışıyor. Sanatçı, sahne dekorlarının, kostümlerin, makyajın ve dijital manipülasyonun yoğun kullanımıyla kendini ustaca, genellikle Batı kültürel kanonundan tanınabilir öznelere dönüştürüyor" (luhringaugustine, 2021).

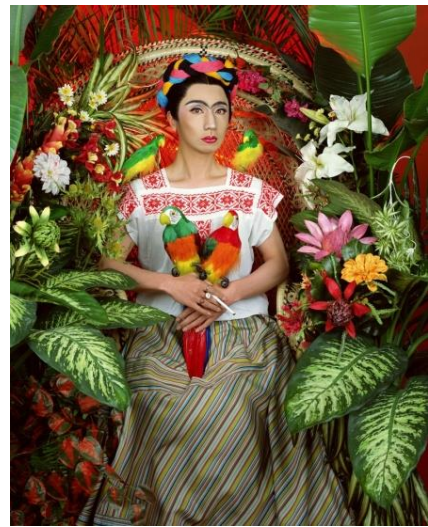


Şekil 3.98. Velazquez, Las Meninas, Yasumasa Morimura kolâjı, (2013),  
(*Sanatçının arkasındaki gizli sahneye bakmak*), kromojenik baskı.

Yasumasa Morimura da çağdaşı olan fotoğraf ve kavramsal sanatçı Cindy Sherman gibi makyaj, kostümler, sahne dekorları kullanıp geçmişin sanatını alıntılıyarak kendi portrelerini klâsik resimlerdeki karakterlere dönüştürüyor. Klasik sanatın İkonik görüntülerini yeniden tasavvur ederek fotoğraf sanatı ile kopyalama, alıntılama, sahiplenme, pratikleri Morimura'yı post-modern sanatçı olarak ön plana çıkarıyor. Sahiplenme ve fotoğraf kullanılarak oluşturulan otoportreleri ile belirgin kişisel sorunları keşfetmek için kullanıyor.



Şekil 3.99. Yasumasa Morimura, (*Une Moderne Olympia*), (2018).



Şekil 3.100. Yasumasa Morimura, (*Frida Kahlo ile İçsel Bir Diyalog, Dört Papağan*), (2001), Renkli Fotoğraf Baskı.



Şekil 3.101. Yasumasa Morimura, (*Devouringm Değişimi*), Kanvas üzerine monte edilmiş kromojenik baskı, (2004).



Şekil 3.102. Yasumasa Morimura, (*La de Black*) Albaya İthaf edilmiştir, (2004).

Sanatçının, kadınları başkarakter olarak içeren işleri kendine mal etme eğilimi ile kendini bu rollere sokarak görüntüde bir kadına dönüşüyor. Dolayısı ile çalışmaları feminist teori ve toplumsal cinsiyet teorileri, kimlik, benlik inşası, sömürge ve kültür gibi sosyal problemlere cinsiyetsiz bir bakış açısıyla meydan okuyor. Eserleri post-kolonyal bir felsefenin tezahürü olarak görülebilir. Doğulu, Japon bir erkek sanatçı olarak Morimura'nın fotoğraf serileri, Doğu-Batı sarmalı üzerine eleştirel bir tavır olarak da okunabilir.

### 3.4.4 Paul McCarthy

Amerikalı sanatçı Paul McCarthy, performans, fotoğraf, film, mültimedya enstalasyonları, heykel, çizim ve resmi kapsayan geniş kapsamlı ve genellikle kışkırtıcı ve rahatsız edici eseriyle tanınır. Çalışmalarında Noel Baba, Barbie, Pamuk Prenses ve Heidi de dâhil olmak üzere popüler kültür ve çocukluk ikonlarını düzenli olarak kendine mal ederken, McCarthy karakterlerini kaçınılmaz olarak şiddetli, kötü niyetli ve ahlâksız olarak yeniden şekillendiriyor. Dağmık, düşmanca, cinsel açıdan açık ve politik olarak yüklü olan McCarthy'nin çıktısı, tüketiciliği, popüler kültürü ve seks, vücut sınırları ve insan delikleri gibi en derin korkularımızı ve nevrozlarımızı hedefliyor. (Xavier Hufkens, 2021)



Şekil 3.103. Paul McCarthy, (*SC, Çimlerde Öğle Yemeği*, Şekil 3.104. Paul McCarthy, (*Gap*, 2009). *Déjeuner sur l'herbe*), (2014), tuval ile panel üzerinde  
Akrilik Boya, kolaj ve yumuşak oyuncaklar  
243,8 x 335,3 x 4,5 cm.

McCarthy, çocuk edebiyatının klâsikleşmiş masallarından ve karakterlerinden esinleniyor. Sanatçının resimleri, heykelleri, performansları ve multi medya enstalâsyonları 19 ve 20. Yüzyılın peri masalları, fantastik figürleri hedef alarak masumiyetlerine, saflıklarına, kötülük, erotizm, cinsellik, şiddet gibi kodlarla kışkırtıcı çalışmalar yaptığı açıkça görülmektedir. Yüksek ve düşük kültürü karıştıran McCarthy'nin, temel inançlara, cinsiyetlerin sosyal etkileşimine, otoriteye ve tüketim kültürüne yıkıcı eleştiriler yönelterek aralarındaki etkileşime odaklandığını söyleyebiliriz.



Şekil 3.105. (*Şiddet, mizah, seks, iktidarsızlık, iştah, aşağılama*), (2013), *Pamuk Prenses* (diğer adıyla *WS*), Paul McCarthy'nin Park Avenue Armory'deki geniş multimedya Kurulumundaki bir videoda cücelerle oynuyor.



Şekil 3.106. Paul McCarthy, *Santa Butt Plug*, (*Noel Baba Kıç Fişi*), (2007).  
Middelheim Heykel Müzesi.

Sonuç olarak sanatçının yaptığı tüm çalışmalar İkonografi, konu ve içerik açısından absürt, şok edici, kışkırtıcı, ironik ve yıkıcı bir içgörünün yenilenmiş çağdaş post-modern dönüşümlü tezahürleri olarak biçimlendiği temsillerdir.

### 3.4.5 Yinka Shonibare

Yinka Shonibare, İngiltere doğumlu Afrika kökenli ve resim, heykel, fotoğraf sanatı ile işler üreten post-modern bir sanatçıdır. Sanatçının, iki kültürlü yaşamı kültürler arasında yaşanan ekonomik, sosyal, siyasî ve ırklar arası eşitsizlikler sanat anlayışını şekillendirmede referans noktasını oluşturur. Muhtemelen Shonibare'nin Fransız Rokokosu dönemine ait olan Fragonard'ın 1767 tarihli "The Swing" (Salıncak), (Şekil 3.108) eserinin bir bölümünden alıntılama yaparak üç boyutlu oluşturduğu yeniden yaratımı "The Swing" Fragonard'dan sonra (Şekil 3.107) Fransız sömürgesine bir gönderme olarak okunabilir. Fragonard'ın eserindeki zenginlik, refah ve soylu aristokrat figürlerin yaşadığı kışkırtıcı jest dolu sahne, dönemin sömürgeleştirilen Afrika halkının yaşadığı fakirlik, ırk ve sınıfsal eşitsizlik ihlallerine tezat bir görsellik sunmaktadır.

Yinka Shonibare'nin mankenleri karakteristik olarak başları olmadan sunulur. Muhtemelen Fransız aristokrasininin üyelerinin halka açık bir şekilde kafalarının kesildiği 1790'lardaki Terör Saltanatı sırasında giyotinin kullanımına bir göndermedir. Shonibare, biyografiler, dünya olayları ve sanat eserleri de dâhil olmak üzere, ırk, sınıf, yolsuzluk ve açgözlülük ile ilgili zaten etkili alegoriler olan hikâyeleri seçiyor ve dikkatimizi Batı tarihinin bazı karanlık anlarına çekiyor. (Young, 2018)



Şekil 3.107. Yinka Shonibare, (*The Swing, Fragonard'dan Sonra*), (2001), *Gerçek Boyutlu* Fiberglas manken, Mumu baskılı Pamuklu tekstil, salıncak, yapay yapraklar.



Şekil 3.108. Jean-Honoré Fragonard, (*Salıncak*), (1767) T.ü.y.b, 81 x 64,2 cm.



Şekil 3.109. (*Reverend on Ice*), (2005), Yinka Shonibare Fiberglas, pamuk, (Hollânda mumu), Deri, ahşap ve çelik, Victoria Ulusal Galerisi.



Şekil 3.110. (*Peder Robert Walker, Patenci Portresi*), (1784), Sir Henry Reburn, T.ü.y.b, İskoçya Ulusal Galerisi.

Yinka Shonibare, yukarıdaki Reverend on Ice, "patenci rahip", (Şekil 3.109) isimli entelasyon çalışmasında Sir Henry Raeburn'un "Peder Robert Walker, Patenci Portresi", (Şekil 3.110) adlı eserine taklit yoluyla ironik bir şekilde atıfta bulunuyor. Sanatçının tüm enstalasyon ve heykel çalışmalarında kullandığı başsız mankenler mizahi bir unsur olarak algılansa da göndermede bulunduğu altta yatan anlamlara teması açısından parodinin ciddî ironisine dönüşürler. Shonibare'nin Afrika kültürünün önemli bir unsuru olan, Endonezya batik tasarımlı, Hollânda bal mumu

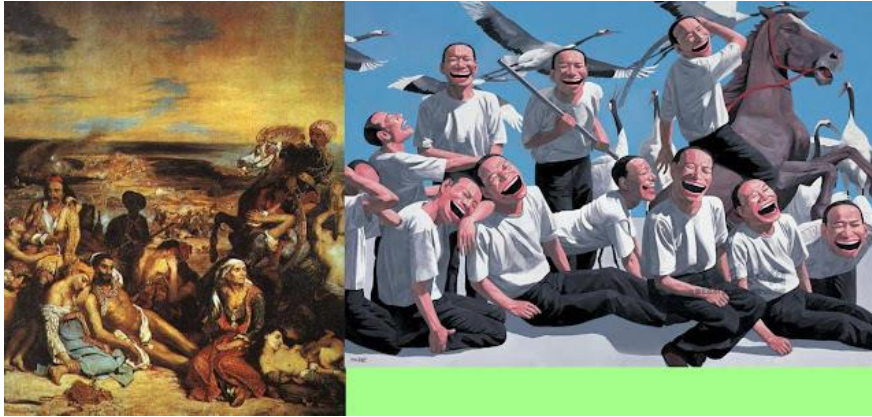
kumaşından, renkli elbiseler giymiş başsız patenci rahip çalışması sanatçı tarafından kültür, ırk, kimlik, yüksek ve düşük sanat ve politik hususlarda sorgulayıcı bir sembolik boyuta taşınıyor. Sanatçı resim, heykel, fotoğraf ve medya sanatında bir imza olarak kullandığı Afrika'nın etnik kimliğiyle bağlantılı hale gelen batık Bal mumu kumaşını kullanıp, referans aldığı eserler arasında anlam birliği kurarak batılı fikirlere meydan okuyor.

### 3.4.6 Yue Minjun

Yue Minjun Çinli çağdaş bir sanatçıdır. Sanatçı, Çin toplumunun ve insanlığın genel durumunu, klasik eski sanatçıların eserlerini referans alarak alaycı bir gerçeklikle, yeni bir frekansta iletmeye çalışıyor. Politik meseleleri köklü ve soyut bir şekilde tasvir ederek sosyal ve kültürel geleneklere meydan okuduğu görülüyor. Birbiri ardına dizilen tüm figürler Minjun'un varyasyonlarından oluşuyor. Resimlerinde alaycı şekilde gülen otoportresini kullanan sanatçının, kişisel bir simge yarattığını söyleyebiliriz. Ayrıca bu alaycı kahkahası tüm çalışmalarında sanatçının imzası niteliğini taşımaktadır.



Şekil 3.111. Yue Minjun, (*İnsanlara Önderlik Eden Özgürlük*), (1994) , T.ü.y.b, 250x364cm.



Şekil 3.112. Yue Minjun, (*Sakız Adası'ndaki Katliam*), (1994), T.ü.y.b, 250 x 364cm.

"İnsan ırkında öldürmenin sonu yoktur - uzaydan gelen uzaylılar muhtemelen bizi Dünya'nın alay konusu olarak görüyorlar. Kompozisyonlarım sahte atışlar ve öldürmelerle dolu, kahkahalarla yapıyor. Bu bir alay konusu. Çatışmaları şiddet yoluyla çözmeye çalışanlara, Yue Minjun" (Sothebys, 2007).

### 3.4.7 Stanley Gonczanski

Stanley Gonczanski, Arjantin doğumlu reklâm yönetmeni ve dijital sanat Kolâjları yapan illüstratör bir sanatçıdır. Yapay zeka ve bilgisayar destekli hayal gücü yöntemleri ile oluşturduğu taklitlerinde eserlerin anlam yapısında ve fiziksel tezahüründe değişim yaptığı bir stilazyon söz konusu diyebiliriz. Klasik sanat eserlerinin post-modern parodi tasvirleri olarak yeniden tasavvur edildikleri görülmektedir. Çalışmalarını ağırlıklı olarak dijital kolâjlarla oluşturan sanatçı bazı kolâjlarını da tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle çalışıyor. Geçmişin büyük ressamlarının sanat eserlerini değiştirerek yeni bir anlam yükü veriyor.

Sanatçının farklı bir estetik perspektifte şekillendirdiği ikonik sanat eserleri, görkemli varlığı ile yeniden yaratımına ilham verdiği görülüyor. Gonczanski, güncel zamanın toplumsal sorunlarına dokunma noktasında post-modernist anlayışla iletmeye çalıştığı mesajlarını ironi, hiciv ve mizah kullanarak iletiyor.

"Stanley Gonczanski, kültürümüzün ve davranışımızın gerçek özünü yakalar ve esprili, ironik çizimleriyle bize geri verir. İlk sanat serisi (neredeyse klâsik) sanatçının 16. ve 19. yüzyıl sanat eserlerini alarak anlamlarını tamamen değiştirerek bize toplumumuzun çok çağdaş ve tamamen yeni bir okumasını sunuyor" (Myportfolio, 2020).



Şekil 3.113. Stanley Gonczanski. (*Almost Classic, Bonnaparte*), (2020).



Şekil 3.114. Stanley Gonczanski, (*Almost Classic, Papa x Innocent Rahibe Maria jeronima de lâ Fuente*), (2020).



Şekil 3.115. Jacques-Louis David, *Napolyon Saint-Bernard'ı Geçerken*, (1801-02) T.ü.y.b.



Şekil 3.116. Diego Velazquez, *Rahibe Maria Jeronima, de lâ Fuente*, (1645) T.ü.y.b.



Şekil 3.117. Diego Velazquez, *Papa Innocent x Portresi*, (1650), T.ü.y.b. 141,0 cm x 119,0 cm.

### 3.4.8 Alan Macdonald

Alan Macdonald, orta Afrika doğumlu günümüz çağdaş sanatçılarından. Klâsik eserleri yapıbozuma uğratarak pop kültürünün imaj ürünlerini, endüstriyel mekanik nesnelere buluşturan sanatçı doğan çelişkilerden parodi ve mizahî kullanarak geçmişe atıfta bulunuyor. Sanatçının çalışmaları, eski usta sanatçıların üslûbu ve modernliği harmanlaması ile karakterizedir. Macdonald'ın Titian'ın, *Kapitone Kollu Bir Adamın Portresi*' (Şekil 3.120) tablosunu mizahî bir üslûpla yeniden yorumladığı görülmektedir. Resmin altına yazdığı yazıda şöyle diyor; *"Yine burada, gözlerinde çocuk olan Adam"*. Her resminin altına tek harfler ya da sözcükler, kelimeler, incelikle kopyalanan sözlük tanımları ekleyerek dili de bir temsil aracı olarak resminin içine dâhil ediyor.



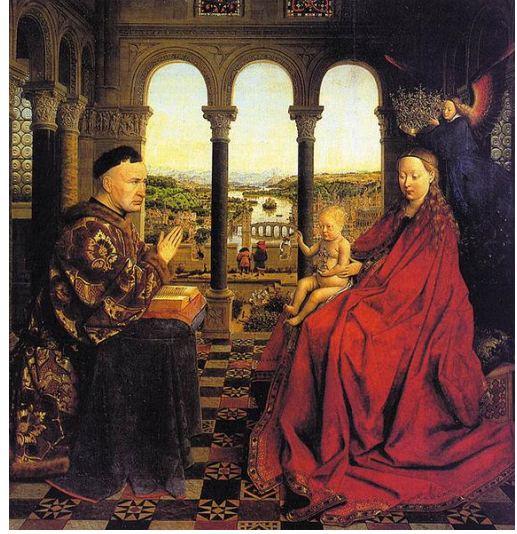
Şekil 3.118. Alan Macdonald, *Şeker Adam* (2014) 75" x 85 cm. T.ü.y.b.



Şeki 3.119. Alan Macdonald, *Lifeboat*, (Cankurtaran).



Şekil 3.120. Titian, ( *Kapitone Kollu Bir Adamın Portresi*), T.ü.y.b. 81, 2 x 66, 3 cm.



Şekil 3.121. Jan Van Eyck, ( *Şansölye Rolin Bakire*), (1435), meşe ağacı üzerine y.b. 66x66 cm, Ulusal Galeri Londra.

Hiçbir şey beni resimlerimden birine bakarken birinin yüksek sesle gülmesinden daha fazla memnun edemez. Komedyenlerin bildiği gibi mizah, engelleri ortadan kaldıran ve diğerlerini mesajınıza veya bakış açınıza daha açık hale getiren yıkıcı bir şeydir. Yıllar önce özellikle yorgun, dünyadan bezmiş bir adam, yüzünde 'becerebilirsen beni etkile' ifadesi ile sergime geldi. Hiçetkilenmeden resimden resme yürüdü... Ta ki alnında bir dizi iğne bulunan dövmelele kaplı bir adamın 'Mazoşist' adlı resmine gelinceye kadar. Kahkaha atmasına neden oldu! Daha sonra geri döndü ve az önce yanından geçtiği tüm tabloları tekrar baktı, şimdi zaman ayırıyor ve hepsine cevap veriyordu. Sanatta mizahın önemini benim için doğruladı” Alan Macdonald". (Voyagehouston, 2021)

### 3.4.9 Ross Watson

Ross Watson, Avustralya doğumlu çağdaş bir sanatçıdır. Eserlerini hiperrealist bir gerçeklikle çalışan sanatçının, resimlerinin ana temasını cinsellik, din, teknolojik ürünler, iletişim nesnelere ve popüler kültür imajları oluşturmaktadır. Sanatçı klâsik sanat ve modern sanat dönemi eserlerine çağdaş bir bakış açısıyla göndermelerde bulunmaktadır. Eserlerinde post-modern bir üslûp dilini kullanan Watson, Caravaggionun başyapıtlarından biri olan İsa'nın mezarı, (Şekil 3.123) adlı ikonik sanat eserini pastiş, parodi, ironi ve mizah gibi post-modern yaratım ve anlatımla yeniden üretiyor.



Şekil 3.122. Ross Watson, Adsız (*Caravaggio*, 1603'ten sonra; *Louie Larrinaga'yı içeriyor*), T.ü.y.b.



Şekil 3.123. Caravaggio, (*İsa'nın Mezarı*), (1603-1604), T.ü.y.b. 300x203 cm Vatikan .



Şekil 3.124. Ross Watson, (*Caravaggio*, *Çarmıh*, 1603'ten sonra).



Şekil 3.125. Ross Watson, (*Açık pencerede Mektup Okuyan Kız*, *Vermeerden sonra*).

Sanatçı Ross Watson'ın “Adsız 06-10 (Caravaggio, 1603'ten sonra; Louie Larrinaga'dan sonra)” adlı bu çalışması, postmodern üslup özelliklerinin en önemli örneğidir. Bu eser tüm sınırları ortadan kaldırıyor ve 21. yüzyıl toplumunun mükemmel bir tasviri. Ön plandaki modern insan, dijital cihazı tarafından çok fazla büyülenmiş durumda. Bu parça, parodi ve mizahı teşvik ederken bir mesajı da etkili bir şekilde canlandırıyor. Çoğu kişi bu esere bakarken ima edilen anlamı net bir şekilde anlıyor, dakikalar sonra cep telefonlarına bakacaklar. Watson 21. Yüzyıl insanının gerçekten “Mesih'in Mezar”ında olduğu izlenimini veriyor. Bu eser zamansız bir sanat eseriyle alay etsede, jouissance'ın (zevk ilkesi) kullanımı, bu modern kültürde kendi içine çekmenin önemini etkin bir şekilde aktarır. (Postmodernera. Wordpress, 2021)

### 3.4.10 Mehmet Geren

Mehmet Geren, Ankara doğumlu görsel sanatçı ve sanat yönetmenidir. Reklam, moda, illüstrasyon, post prodüksiyon ve grafikte uğraşır. Sanatçı esin kaynağını klasik ve modern sanatın mirasını oluşturan ikonik tablolardan alıyor. Pastişlerini dijital kolaj tekniğini kullanarak oluşturuyor. Çalışmalarında, geleneksel sanatı pop kültürü nesnelere ile harmanlayan sanatçı, ikonik figürleri modern insan figürleriyle güncel yaşantımızın rutin akışına konumlandırıyor. Çalışmalarının temelini izleyicide uyandıracak bir tebessüm oluştursa da bazı çalışmaları tebessümün ötesine geçme eğilimi taşıyabiliyor.



Şekil 3.126. Mehmet Geren, (*Mutlu Hafta Sonu*). Şekil 3.127. Mehmet Geren, (*Pazartesi*).

Modern bir illüstratör sanatçı olan Mehmet Geren, kendine post-modern bir anlatım yöntemi olan mizah, parodiyi kullanarak Carravaggio'nun “Mesih'in mezarı” tablosunun (Şekil 3.126) bir rekreasyonunu yapıyor. Burada resmin açık mesajı olan Hz. İsanın mezarına konulurken yaşanan acı, mutlu bir hafta sonu ifadesiyle yer değiştiriyor. Günümüze ait bir bar çıkışına elinde içki şişesiyle kolajlanan Mesih İsa, kollarda taşınıyor. Resmin duygu ve anlam yükünü felce uğrattıyor. Bu dijital

pastişin, sadece mizah ve alay amaçlı, dönüşümü görülmekte. Dijital sanat olarak yaratıcı bir kolâj olduğu aşikâr. Lâkin bana göre bu çalışma post-modern oyunculuk anlayışı ile eserin içerdiği mana ve saygıyı sarsan bir üretim örneği.

### 3.4.11 Barry Kite

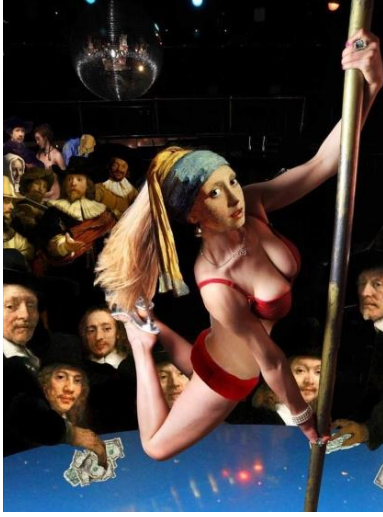
Klâsik sanat eserleri ile Post-modern parodiler yaratan başka bir illüstratör sanatçı ise Amerika merkezli Barry Kite'dir. Farklı sanat dönemlerine ait ikonik portre ve figürleri başka bedenlerde kolajlayan sanatçı teatral sahnelerde kavga eden, selfie çeken, striptiz yapan, şehvetli, kışkırtıcı, şok edici absürt işler yaratıyor. Yaptığı bu çalışmaların çoğu saygısız hiciv içeren postmodern pastişler olarak sunulmakta. Tamamen mizah ve parodi dönüşümlü bu çalışmalarını yapan Kite kendi tabiri ile kendini sanatçı olarak görmediğini aksine sanat hırsızlığı olduğunu beyan ediyor. Aşağıda ki sayısız parodisi ve pastişi yapılan Mona Lisa, Barry Kite'in kolâjın da silâhına mermi yükleyen (Şekil 3.128) bir şahsiyete bürünüyor. Parodi örneği teşkil eden dijital bir kolâj çalışması. Esere, aydınlanmanın hümanistik ilkesine, geleneksel sanatın organik yapısına, sanayi devriminin icadı olan ve fiilen yok edici güce sahip, bir silâh imgesiyle buluşturmasının, altındaki anlam yükünün belirsizliği düşündürücü görünüyor.



Şekil 3.128. Barry Kite, (*Mona Lisa, Yükleniyor*). (2014)



Şekil 3.129. Barry Kite, (*Sanatçının Takdir Edilmemesi*), Dijital kolâj



Şekil 3.130. Barry Kite, Başlıksız Dijital Kolaj



Şekil 3.131. Barry Kite, Başlıksız, Dijital Kolaj

### 3.4.12 Erik Maell

Erik Maell Amerikalı ressam, illüstratör ve grafik tasarımcısı bir sanatçıdır. Aynı zamanda, Mona Lisa Reimagined, "Mona Lisa, Yeniden Hayal Edildi" (Şekil 3.132) sanat kitabının da yazarıdır. Bu kitabında sanatçının "Giocondo Amila" (Şekil 3.133-134) isimli çalışmaları da yer almaktadır. Bu kitaptaki yer alan Mona Lisa'nın tekrarları boyasal, atık nesnelere, gıda ürünleri, dijital çizim, gibi farklı üretim araçlarıyla sanatçıların kendi üslupları ile yeniden yaratımları söz konusudur. Yüksek Rönesans'ın anıtsal bir şaheseri olarak kabul edilen Leonardo da Vinci'nin "Mona Lisa"sının, dijital sanatta alay bombardımanı altında eser ve sanatçısına saygı duyulmaksızın yapılan zedeleyici ve yıkıcılık örneklerine bu kitapta yer verilmektedir. Kitapta yer alan farklı sanatçıların Mona Lisa rekreasyonlarının bazıları saygılı, bazıları mizahi bazıları da alaycı bir ironiyle yapıldıkları görülmektedir.

Mona Lisa'nın parodisi olarak yapılan çalışmalar Duchamp'ın "Bıyıklı Mona Lisa"sının orijinal düşünümünden uzak, tekrara düşmüş pastişleri durumundadır. Çoğunlukla kolay manipülasyon etkisine imkân sağlayan çağdaş dijital sanat kolajları, parodi eklentileri açısından bolca kaynak sunmaktadır. Günümüz modern sanatçıların tuvaline dönüşen ekran ve parmaklarının ucundaki boya, kodlanmış sayısız teknik, üslup, form, stil uygulamaları yeniden oluşturmak yerine hazır fotoğraf olarak kullanıp, pastiş-parodi ile ironik, mizahî ve alaycı post-modern oyunculukla, klâsik mirasın içi boşaltılarak teknolojinin zedeleyici kullanımına başvurulduğu görülmektedir. Genellemenin günümüz güncel sanatının ve sanatçısının yeni

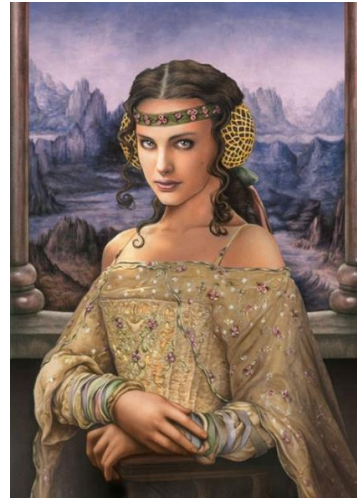
üslûp üretiminin yoksunluğu kaynaklı hali hazırda klâsik sanata olan temas zorunluluğunu açıkça ortaya koyduğu gözlemlenebilir. "Mona Lisa"'yı popüler kültürün hazır ürün nesnesine dönüştürerek ve mizahı tebessümü abartarak alaycı bir tutumla eserin yeniden sunulması günümüz sanatçısının sanatsal kişilik ve sanatsal yaratıcılıkla olan ilişkisinde yaşadığı problematiği dinamik kılmaktadır.



Şekil 3.132. Erik Maell, Mona Lisa Reimagined, (*Mona Lisa Yeniden Hayal Edildi*), (2015), Kitap Kapağı.



Şekil 3.133. Erik Maell, (*Giocondo Amidala*), Kâğıt üzerine sulu boya, akrilik, copic marker, Mürekkep ve renkli kalem.(2012), 16x24 cm.



Şekil 3.134. Erik Maell, (*Giocondo Amidala*) Kâğıt üzerine sulu boya, akrilik, copic marker mürekkep ve renkli kalem.(2012), 16x24 cm.

Geçmişten günümüze neredeyse iki binyıldır resimlerarası arası alıntılama yöntemleri gerek taklit gerekse temellük olarak farklı niyetler doğrultusunda sanatın içinde var olan uygulamalar ile günümüz çağdaş sanatında da varlığını sürdürmektedir. Öğrenme, gelişme amaçlı olarak başlayan taklit etme biçimleri zamanla değişime uğramıştır. Değişen dünya, yaşanan savaşlar, sosyal değişimler,

kent ve kültürleşme, sanayileşme, teknolojik değişim ve ilerleme, kapitalist dünya düzeni, ekonomik çıkarlar gibi küresel etkilerin sanat algısında yaptığı tepkisel ve içsel değişimler sanatta bir paradigma kaymasına yol açmıştır. Bu yaşananlar yeni bir felsefe, sanat, kültür oluşumunun doğum sancılarıydı. Bu farklı bakış açısıyla doğan fikirler ve inançlar bir dizi deneysel tekniklere yön vererek geleneksel ve modern sanatın ideallerini temelden sorgulayan, reddeden ve sanat kurumuna meydan okuyan ve çok yönlü nitelik barındıran post-modern sanat anlayışını doğurdu.

Parodinin post-modern sanatçıdaki estetik yansımaları başlığı altında verilen sanatçı örneklerinden de görüleceği üzere klâsik, modern ve postmodern çağda sanatta alıntılama pratiklerinin değişkenlikleri görülmektedir. Öykünme, esinlenme, pastiş-parodi, kopya, temellük gibi yeniden yaratım odaklı bu uygulamalar postmodern sanatçıda genellikle parodi yaratımlı alay versiyonlara dönüşebilmektedir. Çağdaş sanatçı olarak nitelendirilen bazı sanatçılar ise geçmiş sanattan ilham alarak pastiş ile resim, fotoğraf, heykel, enstalasyon, dijital kolaj ve multimedya uygulamalarıyla ırk, cinsiyet, eko sistem gibi küresel sorunlara bir farkındalık ve olumlu mesaj edinme çabasında ürettikleri görülmektedir. Bu farklı niyet uygulamaları ile kullanılan geçmiş sanat her türlü şekilde de günümüz izleyicisiyle buluşturulmaktadır. Bu buluşmalar bazen yeni yaratımlarıyla izleyicide şok etkiler, bazen de yüzde tebessüm, bazen de alaycı, zedeleyici anlatımlar olarak baş gösterirler.

Hazır yapımla iş gören post-modern sanat anlayışı, temellük edinimle kendine mal ettiği; kolâj, montaj, yapbozum, gibi teknikler ve niyetinde aşağılamak olan bu yıkıcı tavır ile sanatçının ve sanat eserinin orijinalliğinden, biricikliğinden ne gibi bir eksiltme gücüne sahip olabilmektedir? Yapılan yeniden üretim, yeni olma ya da yeni üslûp ve sitil oluşturabilme yaratıcılığı noktasında, sanatçı olabilme yolunu ne kadar açabilmektedir? Özgünlük müdür? sanatsal üslûp mudur? Çağımızda yaygınlık kazanan yeni imaj temelli dijital manipülasyon uygulamasını her kullananı, hazır yapıt olarak klâsik bir sanat eserine kolâj ve montajlıma yoluyla alaycı, absürt anlam yüklemesi sonucu, eserin ciddî olan aurasıyla bir tezat oluşturarak, gülünç şeyler çıkardığında, sanatçı olduğunu kabul etmeli miyiz? Kuspitin tanımıyla Sanatın sonunu, ölümünü kabul etmek durumunda mıyız? Gerçekten artık sadece ölü sitillerin tekrarıyla mı, üslûp ve biçemleriyle mi sanat yapacağız? Geleceğin sanatı sadece pastiş ve parodiden mi ibaret olacak? Güncel sanat ne zaman hak ettiği, kendine has bir üslûp ve dil ile konuşabilecek?

## 4. TARTIŞMA

### 4.1 Tartışma

Sanatçı yönsemelerini belirleyen önemli içsel ve dışsal motivasyonlar söz konusudur. İçinde yaşadığı dönem ve bu dönemin sanatsal ve kültürel eğilimlerinin sosyal gerekçeleri dışsal motivasyonların kaynağını teşkil eder. Sanat tarihi içinde genel bir inceleme yaptığımızda modernist yaklaşımların kültürel, sanatsal ve diğer sosyal iz düşümlerini karakterize eden koşullar, sanatın hem temsil hem de tasarımsal niteliklerini üst sevilere getirmiştir denilebilir. Kavram kompozisyonları açısından bakıldığında modern, modernite ve modernizm arasındaki tamamlayıcı niteliklerin sanatsal kimlik ve varoluş sebeplerini belli bir idealite ile örtüştürmüştür düşüncesindeyiz. Modernizmin önüne yerleştirilen "post-" ön ekiyle adlandırılan yeni dönemselleştirme, modernizm sonrası niteliklemeyle aslında "Sonrası"nı "öncesi" ile bağlantılı ve hatta bağımlı yapmaktadır. Modern sanattan post-modern sanata geçişin dinamiklerini de yine bu "sonrakinin öncekine bağlılığı"ı belirlemiştir denilebilir. Aslında üslûp genellemelerinden daha bireysel yönelimlerin önemsenmesi; sonu"-izm" ile biten akımların yerini savunu niteliğini terk edip iddia niteliğine taşıyan "anlayışların alması; daha kimlikli ve sosyal statülü sanatçı profilinin aksine daha sili ve kendisini tasfiye ettiğini iddia eden sanatçı profilinin yerleşmesi ve nihayetinde üslûpsal yenilik ve tematik anlatım imkânlarının yetersiz kalıp modernizme ait sanatsal anlatı, üslûp ve temaların "yeniden" kullanılması biçimindeki yaklaşımlar, post-modernizm ile modernizm arasındaki ilgi ve ilişkiyi en özet haliyle sunmaktadır.

Taklit, Öykünme, kopya etme, kendine mal etme, özdeşleşim, yeniden yansıtma anlamlarında birçok üslûp tekrarlarını karşılayan ya da kapsayan kavramlar söz konusudur. Pastiş, Parodi, Appropriation ve Empati gibi kavramlar, orijinal üslûp ve teknik sanatsal tekrarların literatüre yansıyanlarından bazılarıdır. Pastiş (öykünme ya da taklidi öykünme) ile parodi (komik veya ironik eklenti) olguları birer post-modern teknik tekrarlar olup aslında modernizmin sanatsal unsurlarını yeniden ve farklı niyetlerle kullanmanın üslûpsal ve niyetsel meşruiyeti olarak savunulup sunulmaktadır. Bu durum aynı zamanda post-modernizmin modernizm ile organik bağa sahip teknik, anlayış ve uygulamaların sanatsal hüviyet olarak sunulmasında da olanak sağlamıştır.

Post-modern sanatsal uygulamaların modernizmin aksine bir akım ya da felsefi dayanakları olmaktan ziyade belli anlayışlara ve teknik deneyim ve ilişkili süreçlere indirildiğini genel olarak kabul etmekteyiz. Teknik kapsamların belirlendiği ve beslediği üslûpsal motivasyonların farklılıkları ve dolayısıyla çeşitlilikleri neredeyse sanatçı ismi ile tümleşik ve karakterize sonuçlar ile anılır duruma taşınmıştır denilebilir. Bu durum diğer taraftan bir üslûp bunalımına da katkı sunmaktadır, çünkü denenmemiş bir materyal performansı, uygulanmamış bir pratik kapsam, üzerinde sondaj gerçekleştirilmemiş bir kavram ya da olgu, genel olarak yeni, farklı ve orijinal sanat ürünleri ortaya çıkarmanın zorluklarının da belli oranda sergilenmektedir.

Geçmişin üslûpsal deneyimlerinin ve eser ile karakterize olmuş sanat anlayışlarının temsil ettiği akımlar, modernist sanatın orijinallik kapsamlarını bilimsel ve felsefi temellere temasını da mümkün kılma yeterliğini göstermektedir. Bu kapsamda "pastiş", geçmişe ait olmanın adresi olarak izah edilebilir. Sanatsal dönem olarak geçmiş dönemlere ait bir sanat eserinin günümüzde yeniden değerlendirilmesine ilişkin yeni adresler gündeme getirilmektedir. Bunlar masum, art niyetli ve etik kapsamlar ile tasnif edilen icrai niyetleri ifade etmektedir. Örneğin "eklektisizm", post-modern dönem içinde modernizm-post-modernizm bağlantısının organik niteliklerini sergileyen üslûpsal benzerliklerin masum karşılığı olarak gösterilebilir. Aynı şekilde modernizm öncesi dönemlerden de alıntılar yapan "temellük sanat (appropriation, kendine mal etme) hala üzerinde masum bir üslûpsal yönelim olarak değerlendirilen diğer masum içeriklerdendir. Diğer taraftan "takli", "öykünme", "çalma" gibi üslûp tekrarları ise sanatsal etik kapsamlar ile temas eden daha tartışmalı durumları ortaya koymaktadır. Pastiş ve parodi ise, bu değerlendirmenin tam ortasında yer almaktadır denilebilir. Hem masum tekrar ya da üslûp tekrarlarına temas etmekte hem de sanatsal etik kapsamlar ile temas eden daha olumsuz değerlendirmelere muhatap olmaktadır.

Pastiş ve parodi kavramının birbirlerini tamamlayan özellikleri ile birlikte karakterize hüviyet sergilemesine ilişkin gerekçe, parodik bir uygulama tercihinin "ciddî" ve "gayri ciddî" ayrımlarından beslenmektedir denilebilir. Parodi çalışması ciddî bir çalışmayı gayri ciddî ya da komik gösterebilecek eklentiler ile yeniden biçimlenmesi üzerinden esere bakışı ve eser üzerindeki algıyı pekiştirme girişimlabilmektedir. Böylece eser ironik bir yeni örüntü ile aslında hem sanat eseri vasıtasıyla geçmişe bir temas hem de aynı sanat eseri ile günümüze bir teması

sağlama potansiyeli sergilenmiş olmaktadır. Aslında sadece resim sanatında değil edebiyat, sinema ve diğer sanat dallarında da sık sık tercih edilen ve kullanılan bir teknik düzey algısı ile pastiş, parodi için bir gövde oluşturmaktadır. Bu anlamda eser fiziği ile eser metni arasında yeni bir diyalektik kapsam inşa edilmektedir denilebilir.

Eserlerarasılık, görüntülerarasılık, göstergelerarasılık ve metinlerarasılık ilişkilerinde sanatsal niyetler ile ilişkili bir diyalog betimlemesi dikkat çekmektedir. Çağdaş sanat kendi yaratıcılık potansiyelleri ile eşleşen sanatsal uygulamaların nesnel içerik oluşumunda sorunlar yaşayabilmektedir. "Tek eser iki metin" ya da "iki eser tek metin" açısından bakıldığında "arasılık" bağlamı farklılıklar sergileyebilmektedir. Metinlerarasılık bağlamında pastiş-parodi çalışmalarında iki ayrı metnin müşterek tema kapsamı ile müşterek temas noktaları arasındaki uyum gözetilmesi dikkat çekmektedir. Bu açıdan iki metin arasında inşa edilen müşterek kapsam, geçmişten ziyade "günümüz" algısını hedef almaktadır şeklinde değerlendirilebilir. Söz konusu algı zaman zaman bir "göndermeden daha önemlidir. Metinlerarasılık, metne sadık kalmak ile metin sadakatini dönüştürmek arasında bir kodlama ile de sonuçlanabilmektedir.

İnsan gerçekliklerini ve insan deneyimlerini çeşitli biçimlerde yansıtmanın vasıtası olarak sanat eseri, aynı zamanda başka sanatçı gerçekliklerini ve deneyimlerini de diğer bir sanatçıda somutlaştırabilir.

Sanat tarihsel çözümlemenin kuramsal süreçleri söz konusudur. Sanatsal süreçlerine ilişkin bir bağlam gündeme getirmek istediğimizde ise çözümlemenin yerini "yorumlama" alır. Yani sanat tarihinin sanatsal çözümlemesi aslında bir yeniden yorumlamadır. Plâstik olarak, üslûp olarak veya anlayış olarak bir tekrar kabul edilmese de bu bir yeniden yorumlama olarak değerlendirilebilir.

Post-modernizm savunucularının hem kuramsal hem de eylemsel niyetlerinin çok da masum olmadıklarını kanıtlayan savunuları da mevcuttur. Özellikle geleneksel ya da mevcut düzeni bir istikamet kaynağı olarak görmek yerine, karşıt (anti) bakış açısıyla köktenci veya temelci anlayışları yadsımak, sanatsal eğilimlerin altını oymak, sonu izm ile biten akımsal savunuları etkisizleştirecek keskin virajlar ve saplantılar inşa edebilmek gibi tahribat odaklı tesirleri incelemek gayeleri olmuştur.

Post-modernistlerin modernist sanat üzerine endişelenmelerini, kaygılanmalarını gerektirecek bir bağlılıkları da yoktur. Bu yüzden pastiş ve parodi,

belli oranlarda modernist sanat eserlerini kutsamanın tekrarı olarak algılanabildiği gibi bu sanat eserlerini ve ait oldukları üslûpsal ve tematik yüceliği yerle bir etmek biçiminde de algılanabilmektedir.

Post-modernizm modernizmin yarattığı bütün olgu ve algılara bir tür eleştiri getirirken aslında kendi temelsizliği ve üslûpsuzluğuyla alâkalı sanatsal ipuçlarını da ortaya çıkarmaktadır. Post-modernist sanat, eser kavramını ürün, sanatsal yaratıcılık sürecini üretim süreci ve bu sanat eseri karşısındaki izleyicinin ya da ikinci estetik süjenin tavrını ve davranışını ise yeniden üretim olarak konumlandırdı. Yeniden üretim (reprodüksiyon) iki türlü açıklamaya muhatap olmaktadır. Birincisi, eserlerin kopyalanması, kopya olarak yeniden resimlendirilmesi anlamındadır; ikincisi ise, izleyicide içerik olarak yeniden anlam kazanabilecek yorumları açığa çıkarması olarak gösterilebilir.

Zaten alımlama teorisi (reception theory) ve açık yapıt kuramları buna kuramsal dayanakları teşkil etmektedirler. Bu açıdan bakıldığında yeniden üretim, pastiş ve parodi ile üslûpsal bir özellik kapsamı olarak daha çok birinci tanımlamamız olan kopya ya da taklit ile ilintili düşünülebilir. En azından fiziksel bir kapsam olarak böyle ilişkilendirilebilir.

Post-modern sanattaki diğer üslûpsal içerikler ve yönelimler ile ilgisinde pastiş ve parodinin sanatsal amaçları yeniden değerlendirilebilir görünmektedir. Çifte kodlama, yapıbozumu, resimlerarasılık, yeniden-üretim ya da temmellük gibi üslûpsal yönelimlerin bir şekilde pastiş ve parodi ile modern-post-modern eklektik ve tekrarlamacı teknik yönelimler açısından temas halindedirler. Tek türeden bir kimlik bağlılığının reddi ve zamansal sürekliliğe muhalefet, post-modern sanatçının benimsediği davranışlar olarak ele alındığında pastiş ve parodinin sanatsal anlayış özünü açıklamakta yeterli olabilmektedir. Pastiş ve parodinin teknik açıdan sanatsal başarısı, taklit ettiği ya da öykündüğü sanat eserinin kalitesi ve bilinirliği ile doğru orantılı olmaktadır.

Sanatsal post-modern tahrifat, geleneksel sanat eserlerini dönüştürüp ironik, komik ve alaycı bir bakış açısına ve değerlendirmeye muhatap edildiğinde ortaya çıkmaktadır. Pastişin daha masum eklektik anlayış ve üslûp tekrarıya mukabil parodi, postmodern tavrı daha çok hissettiren bir anlayışı yeniden üretim mantığıyla bir araya getirmektedir. Kurmaca bir stilizasyon, tematik parodi ve nesnel temsiliyetteki ciddiyet aşınmasına katkı sunan tüm üslûpsal yönelimlere karşılık gelen içeriğiyle

parodi, pastişin zorunlu olmayan ancak birlikte gündeme geldiğinde daha etkili bir sanatsal etkileşim sunmaya potansiyel olarak müsaittir.

Pastiş ve parodinin çağdaş resim sanatı için başka türden özel katkıları da mevcuttur. Özellikle geleneksel sanat eserlerinin klâsik değer ve sunumlarına ait mekânlardan biri olan müzeler, pastiş ve parodi kapsamlı üslûpsal yönelimler ile yeniden temsil ve sunum özelliklerine kavuşturulmaktadır. Bu anlamda ikinci bir eser hüviyetine kavuşan sanat tarihinin önemli yapıtları ikinci kez ve daha farklı mekân sunumlarına hitap eden ve müzelerden ayrılan bir farklı sunum ile bizlerin karşısına çıkmaktadır.

Post-modern sanatçı pastiş ve parodi niyetli ve maksatlı çalışmalarıyla ürettikleri sanat eserlerinin taklit edildiği eski, geleneksel ya da müzesel sanat eserlerini bir şekilde kutsamış oluyorlar. Bir başka ifade ile taklit ya da öykünme amaçlı atıf yapılan eserlerin klâsik değeri de böylece artmış oluyor. Pastişin sınırsız bir referans kaynağı olarak modern sanatın mirasını yeme alışkanlığı kazanmasındaki temel etkenler içine, post-modern sanatçıların üslûpsal yaratıcılıklarının gelişkin olmaması, orijinal sanat yapıtlarına ilişkin inovasyon ve keşif yeteneklerini kullanmamaları ya da kullanamamaları üzerindeki vargılar dikkat çekicidir. Post-modern marjinalite, bu yapıya paralel bir sanatsal marjinalite sergilenme potansiyeline işlerlik kazandırmamaktadır.

Genel bir post-modern estetik konumlandırma söz konusu olduğunda tekil bir estetik içerik olarak sadece güzele ilişkin bir yargı ile karşılaşmıyoruz. Estetiğin post-modern tahvilinde dikkat çeken özellik, çoklu olarak tabir edebileceğimiz bir estetik çeşitliliğin yerleşiklik kazanmasından bahsedilebilir. Sanat ve estetiğin "güzel" ile olan teması, geleneksel ve klâsik varlığıyla sabit ancak güncel ya da çağdaş sanat konumlandırmasıyla daha "hareketli" görünmektedir. Taklit, alıntı, kendine mal etme, alay, hiciv, ironi ve parodi gibi sanatsal hedef veya geleneksel sanat eserine yapılan eklentiler, yalnızca bir montaj estetiği değil aynı zamanda "estetik sorun" olarak değerlendirebileceğimiz bir yeni problematiği de güçlendirmektedir. Bir başka ifade ile post-modern estetik, bir problematik estetiği ve konumlandırma sorunu yaşayan bir estetik çeşitlilik sunmaktadır. Mizah ya da parodi, anımsatıcı tebessüm ile eleştirel ironiyi birleştiren bir niyet estetiğini dinamik kılmaktadır.

## 5. SONUÇ VE VARGILAR

### 5.1 Sonuç

Sanat hakkındaki hükümlerimizin genelini sanat tarihi ile ilişkili görürüz. Bu anlamda sanat tarihi, sanat algımızı besleyecek verilerin kaynağı olarak sanatın güncel takdimlerine bakışımızı da etkiler. Geleneksel yöntemler ve sanat eserlerinin klâsik değeri ve zihinsel meşguliyeti çağdaş sanat eserlerine göre daha öncelikli, daha cazip ve daha toleranslı bir muameleyi ön plâna çıkarır diyebiliriz. Temsil, tasarım ve uzlaşımı sanatsal üretim hedefi olarak belirleyen sanat tarihsel süreç, klâsik, modern ve post-modern olarak tasnife uğradığında, post-modern sanatın bizimle en canlı temas kuran sanatsal ortamı sağlamasına rağmen eser temasını daha geleneksel ve klâsik olanlar ile kurmak durumunda kalıyoruz. İşte böyle bir algı ve zeminden dinamik olan üslûp süreçlerinin post-modern örneklerinden bir bölümünü tarif ve tasnif eden pastiş-parodi, çağdaş sanatın içinde geleneksel sanat ile temasımızı değişken, dinamik, hatırlatıcı, hicivsel, ironik ve komik tekrar ve taklitler kimliği ile sağlamaktadır.

Kültür ve sosyal angajmanlar sanatın hüviyetine ve hürriyetine katkı sunmayı her zamanki gibi bugün de devam ettirmektedirler. Sanatsal yönelim, anlayış, üslûp ve diğer yönsemelere ilişkin sanatçı eylemlerinin zaman zaman dışsal etkenler ile biçimlendiği ya da karakterize olduğuna yönelik örneklerin sayısının çok olduğunu daha önce vurgulamıştık. Sanatsal orijinallik ve yenilik fikir ve arayışlarının ideal beklentisi, zaman zaman karşılık bulamayan post-modern sanat ortamını gündeme getirmektedir.

Bu anlamda modern sanatın önemli eserleri ve seçkin başyapıtlarının üslûpsal bir hedef olarak taklit, temellük, çifte kodlama, metinlerarasılık ya da öykünme gibi tekrar değerlendirilmesi söz konusu olurken aynı ele alışı bir de parodi, ironi veya alay içerikli eklentiler ile pastişin parodik anlatıma dönüşmesi hedeflenmiştir. Parodi ile birlikte pastiş nitelikleri, taklit edildiği ya da öykünülen eser ile üslûpsal bir kopuş yaşadığı iddiası güçlendirilmek istenmiştir. Bu tarz yönsemelerin sanatçı üslûbu, anlayışı ve sunumlarına malzeme olması gibi bayağı bir sonucun tartışma odağı olması da kaçınılmaz görünmektedir. Bu tez çalışması ile aslında sanatçı niteliklerinin dâhilinde yer alan üslûp yeniliklerinin mevcudiyetsizliğine dayanak oluşturan modern sanatsal mirasın yeniden üretimler ile güncellenmesi durumunu

sanatsal egemenlik ve üslûp kargaşası içinde değerlendirmek amacını sergilemiştir.

"Post-modern sanatta bir ileri iki geri" şeklinde tabir etmeye çalıştığımız üslûpsal trafiğin yönetimini sağlayabilecek eleştirel, estetik ve sanatsal onay mekanizmalarının diğer aktörlerine bir kısır döngüyü atfetmek gereği, pastiş ve parodinin çağdaş sanatı ne derece refere ettiği gerçeğini de tartışmaya açmamızı sağlamıştır. Post-modern dönem içinde sanatçı anlayışları ve yönelimlerine tesir oluşturacak üslûp ve tema odaklanmalarında bir tercih oluşturan Pastiş-parodi içerikli sanatsal çalışmaların "üslûp-üslûpsuzluk" kıyaslamalarına oldukça muhatap bir kısır döngüyü "sanatçı kimliği" açısından sergileyip sergilemediği noktasında bizleri yeterince kanaat sahibi yapmaktadır diyebiliriz. Bu anlamda Post-modern sanatın karakteriyle tümleşik ancak modern sanatın ciddiyeti ve sahipleniciliğiyle çelişkili bir yönsemenin sanatçıdaki iz düşümü üzerinde odaklanmak ve değişen ve değişmeyen niteliklerini değerlendirmek amacımız büyük ölçüde gerçekleşmiştir. Bu çalışmanın mukayese, odaklanma ve tercihler bakımından üslûp yönsemelerinde Post-modern vaziyetin sanatçılara yönelik bakışını da betimlemek olanağı bulmak amacımıza da belli oranlarda ulaştığımız söylenebilir. Bu durumu destekleyecek vargılarımızı, tezin problem ve alt problemlerini açımlayan aşağıdaki maddeler ile sunabiliriz:

## 5.2 Vargılar

7. Post-modernizm sanatsal anlamda Modernizm ile ne türden organik bağ kurma çabasında olmaktadır?

Post-modernizmin modernizm ile olan en temel organik bağı "modernizm" kelimesidir. Her iki "-izm" içinde kullanılan modern ifadesi, aslında tüm çabalarımızı ve tasniflerimizi iki dönem arasındaki süreci taksonomik kılarak meydana çıkarmaktadır. Her iki dönemin referans kaynakları aynıdır. Sadece tavırlar farklıdır. Tavır farklılıklarının gözlemlenebileceği temel bağlam ise "üslûp" olarak gösterilebilir. Pastiş ve parodiyi önemli bir teknik bağ olarak ele almamızın nedeni de böylece "organik bağ" açıklamasını pekiştirmektedir.

8. Pastiş-parodi kapsamlı çalışmaların resim sanatı için potansiyel bir üslûpsal hedef olup olmadığı inancı ne oranda tartışılmaktadır?

Resim sanatı için taklit, kopya ve temellük gibi içeriklerin genel olarak tartışmalara konu olduğunu görmekteyiz ve yine aynı kavramların sanatsal yönelim

ve orijinallik anlayışlarını pek desteklemediği vurgusu ve vargısı da sık sık tekrarlanır. Akademik anlayış ve kuramsal yaklaşımlar için de pastiş ve parodinin üslûpsal hedef olarak değerlendirilmesini mümkün görecektir düşünce ve mümkün kılacak bir yaklaşım tercih edilmemektedir.

9. Pastiş-Parodi kapsamlı çalışmaların sanatsal etik ve sanatsal kişilik üzerinde ne tür içerikler ile işlenmektedir?

Sanatsal kişilik, diğer kişilik özelliklerinden ayrı tutulur ya da tutulması gerekir, çünkü sanatsal kişilik genel olarak sanatçı kişiliği ile karşılaştırmaya tabi tutulur ki, bu yanlıştır. İkisi aynı şey demek değildir. İkisi uyum sağlayabilir de sağlamayabilir de. Nihayetinde sanatsal kişilik "beklenen, inanılan, muteber, entelektüel, saygın ve bilimsel donanımlara sahip" olmakla paralel görülür. Ancak bu özelliklere tümüyle sahip olamayan kişiliklere sanatsal kişilik demek yerine sanatçı kişiliği demek daha doğru olacaktır. Bu kapsamda pastiş ve parodi, sanatsal kişiliği tümüyle destekleyici ya da kapsayıcı görünmemektedir. Hem yaklaşım olarak, hem temsil olarak hem de tekrarcı bir üslûp olarak orijinal sanat eserini üreten sanatçının üslûpsal tekrarı ve taklidi olmak konumuyla sanatsal kişilik için yeterli koşullar sağlanmamış olacaktır.

10. Pastiş-Parodi ile "temellük sanat"ı, "öykünme", "taklit", "çalma" gibi sanatsal yönsemeler ile ilintili pratik gerekçelere sahip midir?

Yukarıdaki vargılarımız ile ilişkili baktığımızda pastiş ve parodinin pratik gerekçeleri, öykünme ve alay olarak basitçe geçiştirilmektedir. Böyle bir üslûp gerekçesi ile yine postmodern diğer üslûp yönsemeleri olarak sunulan temellük, taklit ya da çalma gibi "içinde etik problem şüphesi taşıyan" uygulamalar ile kısmen temaslı görmek mümkündür. Başka bir sanatçının geçmişte yarattığı bir sanat yapıtını sahiplenmenin, ondan yararlanmanın ya da onu yeniden üretmenin kanunî muhatabı ya da prosedürleri de henüz yerleşiklik kazanmış değildir. Bunun anlamı, çağdaş sanatın güncel hedefleri içinde bir sanatçıya ait ve onun sahiplendiği bir varlığı başka bir sanatçının yeniden üretme, taklit etme ve daha öteye giderek güncel montajlar ve tematik dönüşümlerle ironik kılma çabasına ve bunu gerçekleştiren sanatçı kişiliğine dönük hukukî ve etik müdahaleler, gerekçeleri ile bağlantılı olarak değerlendirilmelidir.

11. Sanatçı yönsemeleri bağlamında "post-modern sanatın üslûp bunalımı" yaşaması olasılıkları söz konusu mudur?

Post-modern sanatın üslûpsal açılımları ortaya konulurken birden fazla teknik, yönelim ya da tekrar kullanım durumlarını vurgulayan "çifte kodlama, pastiş-parodi, temellük sanatı, öykünme" gibi eklektik kapsamlar anılmaktadır. Bu kapsamların bir ucu post-modernizm ile temaslandırılırken diğer ucu da modernizm ile temaslandırılıyor. Sonuçta modernist bir hikâyesi ve gerekçesi olan bir üslûbun posmodern olarak tarif ve tasnif edilmesine olan şüpheli bakış dikkat çekici olmaktadır. Bunu ifade etmenin diğer şekli de doğal olarak "post-modern sanatın ve sanatçının bir üslûp problemi yaşadığı" biçiminde izah edilebilir.

12. Eserlerarasılık, Metinlerarasılık, Göstergelerarasılık gibi sanat eseri içerikleri ile bağı açısından pastiş-parodi, "arasılık" ifadesini ne kadar karşılamaktadır? Aksi bir bakış açısı olarak "tek metnin içsel tekerrürü" biçiminde ifade edilme imkânı söz konusu mudur?

Pastiş ve parodi bir sanat eserinde iki türlü tecelli etmektedir. Birincisi fiziksel tekerrürdür ki, burada eserin plâstik olarak kompozisyon, anlatım kromatiği, figüratif ya da nesnel tekrarlar biçiminde gündeme getirilebilir. İkincisi ise anlatı ya da sanat eserinin metinsel tekrarı biçiminde gösterilebilir. Pastiş her ikisi için geçerli bir kapsam sergileyebilir. Ancak parodi amaçlı ve kasıtlı bir müdahale ya da eklenti gerekliliğini öncelediği için pastiş kadar masum olmamaktadır. Metinlerarasılık, pastiş ve parodide söz konusu olurken özellikle parodi, metin için bazen yapıbozumcu bir tavır desteği ile bu bağı zedeleyebilir.

## KAYNAKÇA

- Aden, M. Let's dance like we used to... “*A critical intervention on a new trend of Appropriationism*, In: *Kunstchronik*, 69 (2016), Nr. 4. pp. 201-204, sayfa 201
- Akay, A. (2013). *Sanat Tarihi: Sıradışı Bir Disiplin*, Yapı Kredi Yayınları, 4. baskı:İstanbul.
- Aktulum, K. (2011),*Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları,1.Baskı,Ankara.
- Anderson, P. (2002). *Postmodernitenin Kökenleri*, (çev. Elçin Gen), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Antmen, A. (2009). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla,20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Sel Yayıncılık.İkinci Baskı: Nisan
- Artun, A. (1998).“*Çağdaş Sanat Tarihleri ve Türkiye’de Sanatın Çağdaşlaşması*’ Toplum ve Bilim Dergisi, Ankara. Sayı: 79
- Aşlışen, M. (2006)“*Postmodern Süreçte Kiş Olgusu*”Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel sanatlar Enstitüsü Resim Ana sanat Dalı, (Yüksek Lisans Tezi) İzmir.
- BAL, M. (2015). “*Postmodernizmin Düşünce ve Sanat Dünyasında Tanımı*”, Mavi Atlas Dergisi, 4/2015
- Baudrillard, J. “*İllüzyon, Yitirilen İllüzyon ve Estetik*”,(ss.9-28), (Çev. Oğuz Adanır), Doğu Batı Düşünce Dergisi, Yıl:5, Sayı:19, Mayıs Haziran Temmuz 2002.s.12.
- Baudrillard, J. (2003), *Simulakr ve Simülasyon*, (çev. Oğuz Adanır), Doğu- Batı Yayınları, Ankara.
- Best, Steven ve Kellner, Douglas. *Postmodern Teori*, Ayrıntı Yayınları, çev. MehmetKüçük, İstanbul, 1998.
- Buriánková, Z. “*Adaptation – Mimesis, Transformation, Interpretation*”, (doctoral thesis), University in Prague, Faculty of Arts, Institute of English and American Studies, (2007), sayfa 21
- Büyükkol, S. (2013). “*Postmodern Sürece Klasisizmin Yansımaları*” Doktora tezi.Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitim Ana Bilim Dalı, Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı, Konya–2013.
- Bürger, Peter. (2004). *Avangard Kavramı*, (çev.Erol Özbek).İletişim Yayınları, İstanbul.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, (3.Basım), Paradigma Yayınları,İstanbul,
- Cohen, Leonora M. “Adaptation and creativity in cultural context”,*Revista de Psicología* Vol. 30 (1), 2012, pp. 3-18 (ISSN 0254-9247) sayfa 6
- Demirkol, C. V. *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*. Evrensel Yayın.Birinci Basım:Haziran 2008.
- Elkins, J. “*From Copy to Forgery and Back Again*,” *The British Journal of Aesthetics* 33 no. 2 (1993): 113–20, 9 sayfa
- Erdem, D. Y. (2019). *Resim Sanatında Modernizm Akılcılığı ve Post modern Yönelimler*. Yüksek Lisans Tezi,. Resim Ana sanat Dalı, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi,Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Featherstone, M. (2005). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, (Çev: MehmetKüçük). Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2005, s. 33–34.
- Fineberg, J. (2014). “*1940’tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*”.İzmir: Karakalemkitabevi Yayınları.

- Gellner, E. (1993). *Mülakat* (Konuşan: Şahin Alpay), Türkiye Günlüğü, Cedit Yayınları, Sayı 24, Ankara
- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın Öyküsü*, Çev: Erol Erduran-Ömer Erduran. RemziKitap evi, İstanbul,
- Gorman, E. D. (2012), *Appropriate testing and resolution: how to determine whether appropriation art is transformative "fair use" or merely an unauthorized derivative?*, St. Mary's Law Journal Vol. 43:289 sayfa 309-310
- Greenberg, C. (1972), "Avant Garde and Kitsch" 1. Hall and B. Ulanov (der), Modern culture and the Arts içinde, U.S.A, Mc Grow Hill ine. 147-163.
- Harvey, D. (1997). *Post modernliğin Durumu*, (Çeviri, Sungur Savran), İstanbul: Metis Yayınları.
- Kale, N. (2009) *Felsefiyat*, Pegem Akademi Yayınları, Ankara
- Keazor, H. "Six Degrees of Separation: The Foax as More." In *Faking, Forging, Counterfeiting: Discredited Practices at the Margins of Mimesis*, edited by Becker Daniel, Fischer Annalisa, and Schmitz Yola, Bielefeld: Transcript Verlag, 2018: 11-40. Sayfa 14
- Kızılcılık, S. (1996). *Postmodernizm Dedikleri*, İzmir: Saray Kitap evleri
- Koca, B.ve Selvi, Y. (2017). *Modernizm ve Postmodernizm Sürecinde Bir Alıntılama Biçimi Olarak Temellük*, Makale. Erişim: 9 Haziran 2021. Yedi: Sanat, Bilim Tasarım ve Dergisi, SAYI 18: 31-50
- Koşay, E. K. (2015). *Post Modernizmin Modernizme Karşıt Söylemlerinde İnsan ve Sanat*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Samsun.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*, (Çeviri: Yasemin Tezgiden), 3. Baskı, Metis İstanbul.
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu*, (Çeviri: Yasemin Tezgiden), Metis yayınları, İstanbul.
- Lacey, N. "Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies". Palgrave Macmillan: New York. 2000: 94
- Laird, M. "Laughing in the face of the Original: Does the intertextual nature of The parody genre effects how we see an original text?" Thesis for: Masters in Digital Media Arts, University of Hertfordshire 10.13140/RG.2.2.33288.57604. (2017) sayfa 12
- Liotard, J. F. (1994). *Postmodern Durum*, Çev: Ahmet Çığdem, Ankara: VadiYayınları.1994
- Liotard, J. F. (1997). *Postmodern Durum: Bilgi Üzerine Bir Rapor*, (Çev. AhmetÇığdem), Vadi Yayınları, Ankara.
- Möngü, B. (2013). *Postmodernizm ve Postmodern Kimlik Anlayışı*, Makale.Erişim:9 Haziran 2021. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 17 (2):27- 36
- Obstfeld, R.. "Fiction First Aid: Instant Remedies for Novels, Stories and Scripts" Cincinnati, OH: Writer's Digest Books, (2002): s. 1, 65,115,171, ISBN 1-58297-117-X
- Olgun, E. (2017). *Postmodernizm ve 1970 Sonrası Resim Sanatında Kendine Mal Etme Ve Uygulamaları*. Yüksek Lisans Tezi. Altınbaş Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım anasanat Dalı,
- Rose, A. M. (2016). *Parodi: Antik, Modern, ve Postmodern*. (C. Dikme, Çev.) Ankara: Hece Yayınları
- Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve Post modernizm*,çev: Abdülbaki Güçlü, Bilim ve Sanat, Ankara, 2004.

- Sarup, M. (1997). *Post-yapısalcılık ve Post modernizm*, çev: Abdülbaki Güçlü, Bilimve Sanat Ankara.
- Sim, S. (2006). *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*. (Çev. Mukadder Erkan-Ali Utku). Ankara: Ebabil Yayınları.
- Şahin, H. (2011). *Postmodern Sanatta Eklektik Nesnelere* (Doktora Tezi), Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi/Resim-İş Eğitimi. Selçuk Üniversitesi Konya.
- Şahmaran, C. G. (2006). *Postmodern Dönem Sanatında Şiddet ve İroni Kavramlarının Yarattığı Şizofrenik Açılım*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi İzmir.
- Şaylan, G. (2009). *Postmodernizm*. (4. Baskı), Ankara: İmge Kitabevi.
- Şaylan, G. (1999). *'Postmodernizm'*, İmge Yayınları, Ankara,
- Taylor, V.-Vinguist, C. (2001). *Encyclopedia of Postmodernism* Routledge Rublo, London-New York.
- Townsley, J. (2010). *Moments of repetition in the process of art production: Temporalities, labour, appropriations and authorship*. (Unpublished doctoral dissertation). University of Liverpool, United Kingdom. Sayfa 32
- Umay, Ç. M. (2017). *Dadaizm Akımı Kapsamında Öncü Sanatçılar ve Eserleri*, Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Birleşik Sanatlar Ana sanat Dalı, Kütahya
- Whale, N. (Edt.). (1995), *The Post modern Arts*, Routledge Pulll, London, New York.
- Yamaner, G. (2007). *Postmodernizm ve Sanat*. 1. Baskı.. Ankara: Algı Yayınları.
- Zekâ, N. (1990). Habermas, J, Jameson, F, Lyotard, J.-F. *"Postmodernizm"*, Kıyı Yayınları, İstanbul,
- Zerzan, J. (2000). *Gelecekteki İlkel*. (çev. Cemal Atila), Kaos Yayınları, İstanbul

## İNTERNET KAYNAKLARI

- Akçay, A.A. (2016). *Dışavurumdan Yapısalcılığa Merz Yapısı*, Makale. Yıl: 3, S. 185-195 Erişim: 3 Temmuz 2021
- Arıkan, H. (2016).17(2), 49-60, Sosyal Bilimler Dergisi, Erişim: 21 Haziran 2021. *Resimler arası Alıntı Bağlamında Eugene Delacroix'in "Halka Yol Gösteren Özgürlük" Adlı Eserinin Yeniden Yorumlanması*. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-%20%20file/263525>
- Artiongalleries.com (2021). Erişim: 1 Temmuz 2021. <http://artiongalleries.com/marco-battaglini/>
- Berleant, Arnold. "Artists and Morality: Toward an Ethics of Art." Leonardo, vol. 10, no. 3, 1977, pp. 195–202. JSTOR, [www.jstor.org/stable/1573422](http://www.jstor.org/stable/1573422). Sayfa 195
- Castelo. Rocio, (2020) *Benjamin Domínguez*. Erişim: 17 Eylül 2021. [https://www.elnorte.com/aplicacioneslibre/preacceso/articulo/default.aspx?\\_\\_rval=1&urlredirect=https://www.elnorte.com/d-arte/ar1936758?referer=--7d616165662f3a3a6262623b727a7a7279703b767a783a--](https://www.elnorte.com/aplicacioneslibre/preacceso/articulo/default.aspx?__rval=1&urlredirect=https://www.elnorte.com/d-arte/ar1936758?referer=--7d616165662f3a3a6262623b727a7a7279703b767a783a--)
- Cowan, K. (2014), *Creative Boom, Inspiration Art & Culture, Jane Perkins* Makale, Erişim tarihi 28 Eylül 2021 <https://www.creativeboom.com/inspiration/recycled-art-by-jane-perkins/>

- D'angelo, J.F. (2009). *Metinlerarasılık Retoriği*. Makale. Erişim: 26 Haziran 2021 <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/07350190903415172>
- Duro, P. "Why Imitation, and Why Global?" *Art History* 37, no. 4 (2014): 606- 627. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12106>.
- Gün. Çilse Merve. (2017), *Makale, Omar Agil, Picasso Portlerini 3 Boyutlu Grafikle Yorumlamak*Erişim:06Ekim2021 <https://www.icmimarlikdergisi.com/2017/10/23/picasso-portlerini-3-boyutlu-grafikle- yorumlamak/>
- Hufkens. Xavier (2021), Makale,Erişim: 29 Eylül 2021 <https://www.xavierhufkens.com/artists/paul-mccarthy>
- Ludwig, J. (2015). Freddy Fabris. Erişim: 1 Temmuz 2021. [tps://apanational.org/inspiration/category/chicago/](https://apanational.org/inspiration/category/chicago/)
- Luhringaugustine. *Yasumasa-Morimura*,Erişim: 02 Ekim 2021 <https://www.luhringaugustine.com/artists/yasumasa-morimura#tab:slideshow;slide:3;enlarge:true>
- Paul Hamlyn Foundation 26. (2021). Erişim: 2 Temmuz 2021. <https://www.phf.org.uk/artist/peter-kennard/>
- Postmodnera.wordpress.com. (2021). Erişim: 1 Temmuz 2021. [wordpress.com/the-use-of-technology/](https://www.wordpress.com/the-use-of-technology/)
- Sadikoglu, S. (2021). Erişim: 20 Haziran 2021.[https://www.sonersadikoglu.com/pastis\\_parodi\\_ironi.html](https://www.sonersadikoglu.com/pastis_parodi_ironi.html)
- Santocesar.com. (2021). Erişim Tarihi: 1 Temmuz 2021.<https://santocesar.com/Bio>
- Shaw, A. (2021). The Art Newspaper, 'Britain's Most Important Political Artist.' Erişim:2 Temmuz 2021. Peter Kennard Joins London Gallery, <https://www.theartnewspaper.com/news/britain-s-most-important-olitical-artist-peter-kennard-joins-london-gallery>
- Sothebys, (2007). *Contemporary Chinese Art, Yue Minjun*. Erişim: 29 Eylül 2021 <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/contemporary-chinese-art-part-ii-hk0257/lot.617.html>
- Şahin, H. (2015). *Günümüz Sanatında Üslup Karmaşası ve Pastiş* (makale) Erişim tarihi:23 Haziran 2021 *Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, ART-E Sayı:15, ISSN 1308-2698* <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/193490>
- TDK, Türk Dil Kurumu. Erişim: 10 Temmuz 2021.<https://sozluk.gov.tr/>
- Theartstory, (2021). *Postmodern Sanat - Tarih ve Kavramlar*.Erişim: 27Haziran 2021, <https://www.theartstory.org/definition/postmodernism/history-and- concepts/>
- Vikipedi, özgür ansiklopedi, (2021). *Realizm (sanat)*. Erişim: 21 Haziran 2021 [https://tr.wikipedia.org/wiki/Realizm\\_\(sanat\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Realizm_(sanat))
- Visual-Arts. (2021). Erişim: 28 Haziran 2021. <http://www.visual-arts-cork.com/famous-artists/jeff-koons.htm>.
- Voyagehouston.com. (2019). *Alan Macdonald ile Sanat ve Yaşam*,Erişim Tarihi:1 Temmuz 2021. <http://voyagehouston.com/interview/art-life-alan-macdonald/>
- Wikipedia, (2021'a), *Fransız Devrimi*. Erişim: 20 Haziran 2021[https://tr.wikipedia.org/wiki/Frans%C4%B1z\\_Devrimi](https://tr.wikipedia.org/wiki/Frans%C4%B1z_Devrimi)
- Wikipedia.org. (2021f). Vikipedi, özgür ansiklopedi. Makale. *Harmonia Rosales* Erişim: 1 Temmuz 2021. [https://en.wikipedia.org/wiki/Harmonia\\_Rosales](https://en.wikipedia.org/wiki/Harmonia_Rosales)
- Willette, SM. J. (2009'a). *Aydınlanma ve Toplum*. Makale. Erişim: 26 Haziran 2021<https://arthistoryunstuffed.com/the-enlightenment-and-society/>

- Willette, SM. J. (2009). *Endüstri Devrimi, Sanayi Devrimi, Bir İngiliz Buluşu*. Makale. Erişim: 26 Haziran 2021 <https://arthistoryunstuffed.com/industrial-revolution/>
- Willette, SM . J. (2012b). *Postmodernizmi Tanımlamak*. Makale. Erişim: 26 Haziran 2021
- Willette, SM . J. (2012c). *Postmodern Resim, Resimde Çift Kodlama*. Makale. Erişim 26 Haziran 2021 <https://arthistoryunstuffed.com/postmodern-painting/>
- Willette, SM . J. (2013). *Modernizmi Bitirmek, Postmodern Teori*. Makale. Erişim: 30 Haziran 2021 <https://arthistoryunstuffed.com/ending-modernism- postmodern-theory/>
- Wordpress.com. (2011). Edson Campos Sanat. *Post romantik Resim*. Erişim: 9 Eylül 2021
- Yeni-Kimlik, (2021). *Fütürizm (Gelecekçilik) Nedir?. Bu Akımın Özellikleri Nelerdir?* Erişim: 24 Haziran 2021 <https://yeni-kimlik.com/futurizm-nedir.html>
- Yıldırım, Ö. (2018). *Postmodernizm Nedir, Ne Demektir?*. Erişim Tarihi: 21 Haziran 2021. <https://www.sanatsal.gen.tr/postmodernizm/>
- Young, Dr. A. *"Yinka Shonibare, The Swing (Fragonard'dan Sonra) Smarthistory"*, (Makale). 13 Eylül (2018), Erişim tarihi 24 Eylül 2021, <https://smarthistory.org/yinka-shonibare-the-swing-after-fragonard-4/>

## ÖZ GEÇMİŞ

Ali ÇAKA, Bolu Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'ni bitirdikten sonra Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği'den 2009 yılında mezun oldu. 2017 yılında Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesinde Resim Ana Sanat Dalında Tezli Yüksek Lisans eğitimine başladı. Temel ilgi alanları, resim, müzik, sinema ve her türlü el zanaatları.

### İletişim Bilgileri

Orcid No: 0000-0003-0591-279X

### Katıldığı Sergiler

1. OMÜ Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü 35. Mezunlar Sergisi, (2009).
2. OMÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü Yüksek Lisans Karma Sergi, (2020).

### Kazanılan Ödüller

1. 1996, "Alkol" konulu Resim yarışması, il çapında Bolu; Birincilik.
2. 2016, "15 Temmuz" Görsel Sanatlar Resim yarışması, Resim alanında, Türkiye; Üçüncülük.
3. 2019, Colortone resim yarışması, Türkiye; Birincilik.
4. 2020, Mozart, "Sihirli Flüt" konulu Resim yarışması, Türkiye; Üçüncülük.
5. 2020, Ümraniye Belediyesi, "Türk Evleri" konulu Resim yarışması, Türkiye; Sergileme.

