



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

**SANATTA
YETERLİK
TEZİ**

GÜNCEL SANATTA ANAKRONİZM

ONUR AYDIN

RESİM ANASANAT DALI

HAZİRAN 2023



GÜNCEL SANATTA ANAKRONİZM

Onur AYDIN

**SANATTA YETERLİK TEZİ
RESİM ANASANAT DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

HAZİRAN 2023

ETİK BEYAN

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

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

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

Onur AYDIN

09.06.2023

TEZ ONAY SAYFASI

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Programı öğrencisi Onur AYDIN tarafından hazırlanan **Güncel Sanatta Anakronizm** başlıklı tez çalışması 09/06/2023 tarih ve 10:00 saatinde yapılan tez savunma sınavında aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile SANATTA YETERLİK TEZİ olarak **KABUL** edilmiştir.

	Kabul	Ret
Başkan (Unvan/Ad-Soyad/Kurum): Prof. Dr. Meltem KATIRANCI Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	☒	☐
Üye (Unvan/Ad-Soyad/Kurum): Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU (Danışman) Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	☒	☐
Üye (Unvan/Ad-Soyad/Kurum): Prof. Dr. Bülent SALDERAY Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	☒	☐
Üye (Unvan/Ad-Soyad/Kurum): Doç. Dr. Eylem TATAROĞLU Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi	☒	☐
Üye (Unvan/Ad-Soyad/Kurum): Dr. Öğr. Üyesi Emre ŞEN Çankırı Karatekin Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi	☒	☐

GÜNCEL SANATTA ANAKRONİZM

(Sanatta Yeterlik Tezi)

Onur AYDIN

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Haziran, 2023

ÖZET

Postmodern dönemde üretilen bazı çağdaş sanat eserleri analiz edildiğinde, modernizm ve öncesi dönemlerin aksine, zamansal referans farklılıklarının ortaya çıktığı ve tarihsel doğrusallığın ortadan kalktığı görülmektedir. Bu durum anakronizme işaret eder. Edebiyat, sinema ve sanat gibi birçok alanda görülen anakronizm, bilinçli ya da bilinç dışı yapılabilir. Geleneksel anlayışa göre anakronizm, karışıt veya yıkıcı olarak kabul edilebilir, kronolojik düzene karşı olarak düşünülebilir. Anakronizm; geçmiş, şimdiyi ve geleceği birleştiren bir yargı olmaktan ziyade şimdiki zamanda tarihsel bilince karşı kurulan ilişkinin incelenmesine olanak sağlamaktadır. Anakronik sanat eserlerinin analizinde hata veya anormallik olarak algılanabilen unsurlar, potansiyel olarak farklı dönemlere ait beklenmedik bağlantılara ve bu sanat eserleri ile ilgili alışlagelmemiş yorumlara yol açar. Postmodern dönemde gündeme gelen; postyapısalcılık, yeni kavramsalcılık, diyalektik imge, palimpsest metaforu, yeni tarihselcilik, yeniden üretim, metinlerarasılık, simülakrlar ve simülasyon, soykütükçülük, arkeolojik metot, yapısökümcülük, nostalji, heterotopya, eklektizm, senkretizm ve hibritite gibi bazı çağdaş kavram ve teoriler ile anakronizm arasında ilişki kurulabilir. Keskin sınırların erimeye ve her şeyin iç içe geçmeye başladığı postmodern dönem, çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Postmodernizmin bu karakteristik yapısına uygun olarak, güncel sanatta anakronizm içerikli çalışmalar üreten sanatçılara sıkça rastlanmaktadır. Bunlardan bazıları; Damien Hirst, Jeff Koons, Ai Weiwei, Mat Collishaw, Cindy Sherman, Neo Rauch, Krzysztof Wodiczko ve İnci Eviner'dir. Araştırmacıya ait sanatsal çalışmalar, anakronizm ve anakronizmle ilişki kurulabileceği tespit edilen çağdaş kavramlar ve teoriler ışığında yorumlanmıştır.

Bilim Kodu : 404408, 40403
Anahtar Kelimeler : Çağdaş sanat, Postmodern sanat, Anakronizm
Sayfa Adedi : 117
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU

ANACHRONISM IN CONTEMPORARY ART

(Proficiency in Art Thesis)

Onur AYDIN

GAZİ UNIVERSITY

INSTITUTE OF FINE ARTS

June, 2023

ABSTRACT

When some contemporary works of art produced in the postmodern period are analyzed, it is seen that, unlike modernism and the periods before, temporal reference differences emerge and historical linearity disappears. This situation indicates anachronism. Anachronism, which is seen in many fields such as literature, cinema, and art can be made consciously and unconsciously. According to the traditional understanding, anachronism can be regarded as contradictory or destructive, it can be considered as against the chronological order. Anachronism; rather than being a judgment that unites the past, present and future, it allows the examination of the relationship established against historical consciousness in the present. Elements that can be perceived as errors or anomalies in the analysis of anachronistic works of art potentially leads to unexpected connections from different periods and unconventional interpretations of these works of art. Coming up in the postmodern period; some concepts and theories such as poststructuralism, new conceptualism, dialectical image, palimpsest metaphor, new historicism, reproduction, intertextuality, simulacra and simulation, genealogy, archaeological method, deconstructionism, nostalgia, heterotopia, eclecticism, syncretism, and hybridity can be associated with anachronism. The postmodern period, in which sharp boundaries begins to melt and everything begins to intertwine, has a multi-layered structure. In accordance with this characteristic structure of postmodernism, artists who produce works with anachronism content are frequently encountered in contemporary art. Some of these are; Damien Hirst, Jeff Koons, Ai Weiwei, Mat Collishaw, Cindy Sherman, Neo Rauch, Krzysztof Wodiczko, and İnci Eviner. The artistic works of the researcher have been interpreted in the light of anachronism and contemporary concepts and theories, which have been determined that they can relate to anachronism.

Science Code : 40408, 40403
Key Words : Contemporary art, Postmodern art, Anachronism
Page Number : 117
Supervisor : Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU

TEŞEKKÜR

Sanatta Yeterlik tezimin hazırlanması sürecinde bana her konuda destek olan kıymetli hocam ve tez danışmanım Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU'na, değerli jüri üyelerim Prof. Dr. Meltem KATIRANCI, Prof. Dr. Bülent SALDERAY, Doç. Dr. Eylem TATAROĞLU ve Dr. Öğr. Üyesi Emre ŞEN'e, değerli dostum Doç. Dr. Ali Ertuğrul KÜPELİ'ye, sanat eğitimine başlamam için beni teşvik eden ve tüm süreç boyunca yanımda olan annem Hanife AYDIN, babam Nurettin AYDIN, ablam Efsun AYDIN ve kardeşim Filiz AYDIN'a teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ETİK BEYAN	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLERİN LİSTESİ	ix
KISALTMALAR	xii
1. GİRİŞ	1
2. ANAKRONİZM	5
2.1. Anakronizm Kavramı	5
2.2. Anakronizm Türleri.....	6
2.2.1. Olgusal Anakronizm	7
2.2.2. Dilsel Anakronizm	9
2.2.3. Yaklaşımsal Anakronizm	10
2.3. Şimdıcilik	12
2.4. Bilinçli ve Bilinç Dışı Anakronizm.....	14
3. ÇEŞİTLİ ALANLARDA ANAKRONİZM ÖRNEKLERİ.....	17
3.1. Edebiyatta Anakronizm: Elif Şafak'ın Aşk Adlı Romanı	17
3.2. Sinemada Anakronizm: Derek Jarman'ın Caravaggio Adlı Sinema Filmi	18
3.3. TV'de Anakronizm: Taylan Biraderlerin Muhteşem Yüzyıl Adlı TV Dizisi	21
3.4. Rönesans Dönemi Dini Konulu Resimlerde Anakronizm: Leonardo da Vinci'nin Son Akşam Yemeği Adlı Duvar Resmi	24
3.5. Doğu ve İslam Kaynaklarında Anakronizm: Ashâb-ı Kehf Kıssası.....	26
3.6. Geleneğin Güncellenmesi Bağlamında Anakronizm: Nasrettin Hoca	28

4. ANAKRONİZMLE İLİŞKİLENDİRİLEBİLECEK BAZI ÇAĞDAŞ KAVRAMLAR ve TEORİLER	35
4.1. Postyapısalcılık.....	35
4.2. Yeni Kavramsalcılık.....	36
4.3. Diyalektik İmge	38
4.4. Palimpsest Metaforu.....	38
4.5. Yeni Tarihselcilik ve Yeniden Üretim	41
4.6. Metinlerarasılık	42
4.7. Simülakr ve Simülasyon.....	42
4.8. Soykütükçülük, Arkeolojik Metot ve Yapısökümcülük.....	43
4.9. Nostalji	45
4.10. Heterotopya	47
4.11. Eklektizm, Senkretizm ve Hibritite	49
5. GÜNCEL SANATTA ANAKRONİZM: BAZI ÇAĞDAŞ SANATÇILAR VE ÇALIŞMALARI.....	53
5.1. Damien Hirst	53
5.2. Jeff Koons.....	60
5.3. Ai Weiwei.....	66
5.4. Mat Collishaw	69
5.5. Cindy Sherman	73
5.6. Neo Rauch	77
5.7. Krzysztof Wodiczko.....	80
5.8. İnci Eviner	84
6. ÇALIŞMALARIM.....	89
7. SONUÇ	105
KAYNAKLAR	107
ÖZGEÇMİŞ.....	117

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 2.1. Gladiador, Sinema filmi, 2000, Begonvil çiçeklerinin görüldüğü bir sahne	8
Resim 2.2. Warner Sallman, Head of Christ, TÜYB, 1940, Hz. İsa'nın bir Avrupa tasviri.....	11
Resim 2.3. Healing of the Paralytic, Fresk, MS 235, Hz. İsa'nın bilinen en eski tasvirlerinden biri.....	12
Resim 3.1. Caravaggio, Sinema filmi, 1986, Daktilo sahnesi.....	20
Resim 3.2. Caravaggio, Sinema filmi, 1986, Hesap makinesi sahnesi	20
Resim 3.3. Muhteşem Yüzyıl, TV dizisi, 2011-2014, Dekolte giyen Hürrem Sultan	22
Resim 3.4. Leonardo da Vinci, The Last Supper, Duvar resmi, 1498	25
Resim 3.5. Erdil Yaşaroğlu, Nasrettin Hoca, Karikatür.....	31
Resim 3.6. Nasreddin Hoca: Zaman Yolcusu (Alışveriş), Çizgi dizi, 2019, AVM sahnesi, TRT Çocuk	32
Resim 3.7. Nasreddin Hoca: Zaman Yolcusu (Alışveriş), Çizgi dizi, 2019, Yürüyen merdiven sahnesi, TRT Çocuk.....	32
Resim 4.1. Marcel Duchamp, Fountain, Hazır nesne heykel, 1917.....	37
Resim 4.2. The Codex Ephraemi Rescriptus, Yunanca el yazması, 5. yy.	39
Resim 5.1. Damien Hirst'ün Treasures from the Wreck of the Unbelievable adlı sergisinde yer alan eserlerin deniz altından çıkarılmasını gösteren arkeolojik bir kurgu görüntüsü, 2017	55
Resim 5.2. Damien Hirst'ün Treasures from the Wreck of the Unbelievable sergisinden bir görüntü, 2017, Pinault Foundation, Venedik	56
Resim 5.3. Damien Hirst, Unbelievable (Sergide yer alan eserlerin minyatürlerini taşıyan ölçekli gemi), Treasures from the Wreck of the Unbelievable, 2017, Pinault Foundation, Venedik.....	56
Resim 5.4. Damien Hirst, Bust of the Collector (Otoportre), Heykel, Treasures from the Wreck of the Unbelievable, 2017, Pinault Foundation, Venedik.....	56
Resim 5.5. Damien Hirst, Grecian Nude, Heykel (3 versiyon), Treasures from the Wreck of the Unbelievable, 2017, Pinault Foundation, Venedik	57

Resim 5.6. Damien Hirst, The Collector with Friend, Heykel, Treasures from the Wreck of the Unbelievable, 2017, Pinault Foundation, Venedik	58
Resim 5.7. Sergei Eisenstein ve Mickey Mouse, Fotoğraf, 1930, Burbank	58
Resim 5.8. Damien Hirst, The Severed Head of Medusa, Kristal Heykel, Treasures from the Wreck of the Unbelievable, 2017, Pinault Foundation, Venedik.....	59
Resim 5.9. Ray Harryhausen ve Medusa'nın kesik başı, Fotoğraf, Clash of the Titans, 1981.....	59
Resim 5.10. Jeff Koons, Antiquity (Daughters of Leicippus), TÜYB, 259.1 x 244.7 cm, 2010-2012	63
Resim 5.11. Jeff Koons, Antiquity 3, TÜYB, 259.1 x 350.5 cm, 2009-2011.....	64
Resim 5.12. Jeff Koons, Baloon Venus (Magna), Paslanmaz çelik heykel, 259.1 x 121.9 x 127 cm, 2008-2012	65
Resim 5.13. Willendorf Venüsü, Kireçtaşı heykel, 11 cm, MÖ 25.000, Viyana Doğa Tarihi Müzesi	65
Resim 5.14. Ai Weiwei, Coca-Cola Vase, Antika vazo üzerine boya, 2015	68
Resim 5.15. Ai Weiwei, Coca-Cola Vase, Antika vazo üzerine boya, 2015	68
Resim 5.16. Mat Collishaw'un Thresholds adlı sergisinden bir görüntü, 2018, Yapı Kredi Kültür Sanat, İstanbul	70
Resim 5.17. Mat Collishaw, Thresholds, VR görüntüsü, 2018, Yapı Kredi Kültür Sanat, İstanbul	72
Resim 5.18. Mat Collishaw, Thresholds, VR görüntüsü, 2018, Yapı Kredi Kültür Sanat, İstanbul	72
Resim 5.19. William Henry Fox Talbot'ın açtığı dünyanın ilk fotoğraf baskı sergisinden bir görüntü, 1839, King Edward's School, Birmingham	73
Resim 5.20. Cindy Sherman, İsimsiz (#551), Renkli fotoğraf, 161.3 x 302.3 cm, 2010-2012, Gagosian Gallery, Paris	76
Resim 5.21. Cindy Sherman, İsimsiz (#552), Renkli fotoğraf, 163.2 x 302.3 cm, 2010-2012, Gagosian Gallery, Paris	76
Resim 5.22. Cindy Sherman, İsimsiz (#547), Renkli fotoğraf, 163.8 x 229.9 cm, 2010-2012, Gagosian Gallery, Paris	77

Resim 5.23. Neo Rauch, Heillichtung, TÜYB (Diptik), 300.7 x 501.5 cm (Sol panel: 300.7 x 250.5 cm, Sağ panel: 300.6 x 250.7 cm), 2014, Courtesy David Zwirner, New York/Londra	79
Resim 5.24. Krzysztof Wodiczko, Abraham Lincoln: War Veteran Projection, 2012, Union Meydanı, New York.....	82
Resim 5.25. Krzysztof Wodiczko, Abraham Lincoln: War Veteran Projection, 2012, Union Meydanı, New York.....	82
Resim 5.26. Henry Kirke, Abraham Lincoln, Heykel, 1870, Union Meydanı, New York.....	83
Resim 5.27. İnci Eviner, Harem, Tek kanallı HD video, 3' döngü, 2009.....	87
Resim 5.28. Antoine Ignace Melling, Harem, Gravür baskı, 48.2 cm x 73.6 cm, 1811, Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore, Paris, 1819, Victoria & Albert Museum, Londra	87
Resim 6.1. Onur Aydın, Open Air Museum, Fotoğraf kâğıdı üzerine dijital baskı, 120 x 78,69 cm, 2023	92
Resim 6.2. Onur Aydın, Lifeguard, Fotoğraf kâğıdı üzerine dijital baskı, 100 x 100 cm, 2023.....	94
Resim 6.3. Onur Aydın, Oldies but Goldies, Fotoğraf kâğıdı üzerine dijital baskı, 82,74 x 120 cm, 2023	95
Resim 6.4. Onur Aydın, New Creation, Fotoğraf kâğıdı üzerine dijital baskı, 72,72 x 120 cm, 2023.....	97
Resim 6.5. Onur Aydın, Big Babol, Fotoğraf kâğıdı üzerine dijital baskı, 100 x 100 cm, 2023.....	98
Resim 6.6. Onur Aydın, Influencer, Fotoğraf kâğıdı üzerine dijital baskı, 100 x 100 cm, 2023.....	99
Resim 6.7. Onur Aydın, The Cosmonaut Who Sold His Ferrari, Fotoğraf kâğıdı üzerine dijital baskı, 68 x 120 cm, 2023	100
Resim 6.8. Onur Aydın, Spaceshipping, Fotoğraf kâğıdı üzerine dijital baskı, 100 x 100 cm, 2023	101
Resim 6.9. Onur Aydın, High-speed Rail, Fotoğraf kâğıdı üzerine dijital baskı, 100 x 100 cm, 2023	102
Resim 6.10. Onur Aydın, Goldrian, Metalik renkli hakiki deri kaplama manyetik modüller ve doğal ahşap, 100 x 70 cm, 2018.....	103

KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar	Açıklamalar
ABD	Amerika Birleşik Devletleri
akt.	Aktaran
AVM	Alışveriş Merkezi
cm	Santimetre
ÇAP	Çift Anadal Programı
çev.	Çeviri
ed.	Editör
GSE	Güzel Sanatlar Enstitüsü
GSF	Güzel Sanatlar Fakültesi
HD	High Definition (Yüksek Çözünürlük)
Hz.	Hazreti
m	Metre
MoMA	The Museum of Modern Art (Modern Sanat Müzesi)
MÖ	Milattan Önce
MS	Milattan Sonra
NASA	National Aeronautics and Space Administration (Ulusal Havacılık ve Uzay Dairesi)
T.C.	Türkiye Cumhuriyeti
TDK	Türk Dil Kurumu
TRT	Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
TÜYB	Tuval Üzerine Yağlıboya
TV	Televizyon
VR	Virtual Reality (Sanal Gerçeklik)
yy.	Yüzyıl

1. GİRİŞ

Sanat tarihinde modernizm ve öncesi dönemlere bakıldığında, sanatsal stiller ve formların kronolojik bir tarihsel düzen içinde inşa edildiği görülmektedir. Bu dönemlerde üretilen sanat eserleri, zamansal bir doğrusallık içinde dönemlere ve sanat hareketlerine göre düzenlenme ve sınıflandırılmaya dayanan yöntem ve kavramlar içermektedir.

Modernizm sonrası olarak tanımlanabilecek postmodern dönemde, modern düşünce ve kültüre ait temel yöntem ve kavramların sorunsallaştırıldığı, bunların kısmen veya tamamen yok sayıldığı görülmektedir. Postmodernist eleştirilerin temel olarak modernizmin; mutluluk, özgürlük, barış ve zenginlik gibi vaatlerine yönelik olduğu söylenebilir. Bu vaatler tüm dünyada büyük yıkımlara yol açan II. Dünya Savaşı ile birlikte gerçekleşmekten uzaklaşmış, bunun neticesinde modernist düşünce hareketi bazı düşünürlerin eleştirilerine maruz kalmıştır. Postmodernist düşüncenin kimi kaynaklara göre I. Dünya Savaşı sonrası yaşanan teknolojik ivme neticesinde cereyan eden yeni dünya düzeni ile başladığı kabul edilse de ilk kez II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıktığı, en azından bu dönemde yaygınlaşmaya başladığı yaygın olarak kabul edilmektedir. 60'lı yıllardan itibaren dünya genelinde kendinden söz ettirmeyi başaran postmodernist düşünce; edebiyat, tarih, felsefe, mimari ve sanat gibi alanlarda etkisini göstermeye, özellikle 80'li yıllardan itibaren sanat alanında yüksek popülarite kazanmaya başlamıştır. Çeşitlilikten ve çoğulculuktan yana olan ve tüm ideolojileri reddeden postmodernistler, millî değerlere karşı olup küreselleşmeyi savunur. Postmodernistler gerçeklik kavramına yeni ve farklı bir perspektiften bakarak, nesnel gerçekliği yok saymıştır; onlara göre tartışılmaz bir evrensel gerçeklik yoktur; gerçek sanılanlar, gerçekliğin ancak bir parçasından ibaret olabilir; çünkü gerçeklik kavramı beklenti, önyargı, kültür ve iktidara göre şekil alabilen söyleme göre değişiklik gösterebilir. Postmodern dönemde söylemler artık değişmeyen, kalıcı ve evrensel gerçeklerin ifadeleri olarak değil, belirli bir kültürün kenar mahallelerini oluşturan edebî ve edebî olmayan metinlerin iç içe geçmiş ağlarının parçaları olarak görülmektedir. Postmodernistler geleneksel sanat ve çizgisel tarih anlayışına karşı sert bir eleştirel tavır geliştirmiştir. ABD'li edebiyat eleştirmeni Fredric Jameson karamsar analizinde; postmodernizmle ilişkilendirilen tarihsel zamansallığın ve gerçekliğin kaybını şizofrenik bir duruma benzetmiştir. Postmodernistler sanat eserini bir metin

olarak görmekte ve metnin çok anlamlılığını savunmaktadır; onlara göre metin ancak izleyici tarafından anlamlandırılabilir. Alışılmış anlamlandırmalara karşı çıkıp, sanatın diliyle oynayan postmodernistler, sanat eserinin izleyiciyi düşünmeye ve yorum yapmaya sevk etmesi gerektiğini düşünmektedir.

Keskin sınırların erimeye başladığı çok katmanlı bir yapıya sahip olan postmodern dönem, zamansal farklılıkların birlikteliğine olanak sağlamaktadır. Her şeyin iç içe geçtiği bu dönemde, kronolojik ilerlemenin sonra erdiği, disiplinlerarası geçişlerin yaygınlaştığı, gelenekten kısmen veya tamamen uzaklaşıldığı görülür.

Postmodern dönemde üretilen bazı çağdaş sanat eserleri analiz edildiğinde, zamansal referans farklılıklarının ortaya çıktığı ve tarihsel doğrusallığın ortadan kalktığı görülmektedir. Bu durum alışlagelmedik yorumlara sebebiyet vermektedir.

Problemin Durumu/Konunun Tanımı

Günümüzde sanat da dahil olmak üzere birçok alanda yaygın olarak görülen anakronizm kavramı, içinde bulunduğumuz postmodern dönemin sanat anlayışına uygun mudur, ilişkili olduğu çağdaş kavram ve teoriler nelerdir? sorusu bu araştırmanın temel problemini oluşturmaktadır.

Araştırmanın alt problemleri aşağıda sıralanmıştır:

- Anakronizm nedir?
- Anakronizm türleri nelerdir?
- Anakronizm kavramının şimdilik kavramı ile ilişkisi nedir?
- Anakronizm bilinçli mi yoksa da bilinç dışı mı yapılır?
- Anakronizm hangi alanlarda görülür ve örnekleri nelerdir?
- Anakronizm hangi çağdaş kavram ve teorilerle ilişkilidir?
- Anakronizm kavramının güncel sanatla ilişkisi nedir?
- Hangi çağdaş sanatçılar anakronizm içerikli eserler üretmektedir?
- Bu çalışmayı hazırlayan araştırmacının sanatsal çalışmaları, anakronizm ve araştırma kapsamında anakronizmle ilişki kurulabileceği tespit edilen bazı çağdaş kavram ve teoriler ışığında nasıl yorumlanabilir?

Araştırma konusu ile ilgili alana yönelik yapılan literatür taramasında; potansiyel olarak birçok çağdaş kavram ve teori ile ilişkisi kurulabileceği görülen anakronizm kavramı ile ilgili yerli ve yabancı kaynakların oldukça kısıtlı olduğu; bu kaynakların genellikle farklı alanlara ya da belirli bir esere yönelik olduğu; anakronizmin temel özellikleri çerçevesinde hazırlandığı fakat çağdaş kavram ve kuramlar çerçevesinde yeterince incelenmediği tespit edilmiştir.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada postmodern dönemin karakteristik yapısına uygun olan ve birçok alanda olduğu gibi güncel sanat alanında da yaygın olarak görülen anakronizm kavramının incelenmesi, yaygın anakronizm türlerinin tespit edilmesi, çeşitli alanlardan anakronizm örneklerinin verilmesi, anakronizmle ilişkilendirilebilecek bazı çağdaş kavram ve teorilerin belirlenmesi, çalışmalarında anakronizm görülen bazı çağdaş sanatçıların incelenmesi ve araştırmacıya ait konu ile ilgili sanatsal çalışmaların anakronik bağlamda yorumlanması amaçlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Üzerinde hâlâ tartışmalar süren postmodern dönem sanatına katkısı olan bu çalışma;

- Güncel sanatta yaygın olarak görülen anakronizm kavramı ile ilişkili temel bilgi ve örnekler içermesi;
- Anakronizmle ilişkili bazı çağdaş kavram ve teorilerin tespit edilmesi;
- Çalışmalarında anakronizm görülen bazı çağdaş sanatçıların incelenmesi;
- Araştırmacının tez konusu ile ilişki olarak ürettiği sanatsal çalışmaların araştırma kapsamında anakronizmle ilişkili olduğu tespit edilen çağdaş kavram ve teoriler ışığında yorumlanması yönünden önemlidir.

Varsayımlar/Sayıtlar

Araştırmada, aşağıda yer alan sayıtlar doğrultusunda;

- Literatür tarama modeli ile doğru bilgilere ulaşıldığı;

- Konunun belirtilen sınırlar çerçevesinde; amaca yönelik, kapsamlı ve nitelikli olduğu;
- Konu ile ilişkili örneklerin, sanatçıların ve sanat eserlerinin, yeterli sayıda nitelikte olduğu varsayılmıştır.

Sınırlılıklar

Temel olarak günümüz sanatı ve anakronizm kavramını konu alan bu çalışma, anakronizmle ilişkilendirilebilecek bazı örnekler, sanatçılar, çağdaş kavram ve teorilerin yanı sıra araştırmacıya ait konu ile ilgili sanatsal çalışmalarla sınırlandırılmıştır. Zaman aralığı olarak ise, araştırmanın yapıldığı 2023 yılına kadar olan son 20 yıllık zaman dilimi ile sınırlandırmıştır. Araştırma sürecinde elde edilen fakat belirtilen konu ve zaman aralığı dışında kalan bazı yazılı ve görsel veriler araştırma kapsamının dışında bırakılmıştır.

2. ANAKRONİZM

2.1. Anakronizm Kavramı

Ayverdi (2010: 55)'nin belirttiği şekilde; Yunanca kökenli olan *Anakronizm* kavramı, karşı anlamına gelen 'ana' ve zaman anlamına gelen 'kronos' kelimelerinin bir araya gelmesiyle oluşmuştur; Türkçe'ye Fransızca 'anachronisme' sözcüğünden geçmiştir. Anakronizm, bir olayın tarihi ve çağı üzerinde yanlış, tarih ve çağları birbirine karıştırma olarak ifade edilebilir. Cevizci (1999: 45) bu kavramı; kronolojik zamandizimsel bir yanlış, olayların gerçek düzeniyle anlatılma, aktarılma düzeni arasındaki farklılık, tutarsızlık veya bir şeyin, bir kavram veya olayın gerçek tarihsel bağlam dışına çıkarılması olarak tanımlamıştır.

Anakronik/Anakronistik kelimesi ise 'anakronizm ile ilgili' veya 'anakronizm barındıran' şeyi tanımlamak için kullanılan bir sıfattır.

Öztürk (2011: 39)'e göre; anakronizm, genellikle tarihî bir olgunun var olmadığı bir dönemde varmış gibi düşünülmesi ve yansıtılması ile ortaya çıkar. Bu anlamıyla, anakronizm bariz bir tarihsel yanılgıya işaret eder. Tarih eserlerinin yanı sıra edebiyat, sinema ve görsel sanatlar gibi alanlarda bu duruma sıkça rastlanmaktadır.

Veerbeck (2006: 181)'e göre; tarihçiler anakronizmden kaçınmayı mesleklerinin özü olarak görme eğilimindedir. Anakronizm, zaman sıralamasında bir karışıklığı, özellikle bir olayı, tavrı ya da durumu çok erken yerleştirme hatasını belirtir. Tarihsel anakronizmin farkındalığı, özellikle siyasi dönüşümün bir sonucu olarak, tarihin radikal bir şekilde yeniden yazıldığı zamanlarda her yerde mevcuttur. Tarih, bir siyasi bağlamın ihtiyaçlarını ve tutkularını yansıtır ve tarihsel olarak neyin önemli kabul edildiği duygusu burada bağımsız kalmaz. Kronoloji ve anakronizm, belirli tarih anlayışları için elzemdir ve eğer tarih yeniden yazılma sürecindeyse, eski sistemin savunucuları ve yeni bir söylemin savunucuları tarafından ele alınması gereken ilk maddelerdir.

Anakronizm, bir çeşit *Zamanbozum* olarak da ifade edilebilir. Kızılcım (2018: 235)'in belirttiği gibi; anakronizmde geçmiş ve gelecek tüm zaman dilimleri aynı potada

eritilerek, dünle bugün birbirine yakınlaştırılmakta ve zamanda süreklilik ilkesi yok sayılmaktadır. Zamansız bir geçmiş bütününde, zaman kavramının kendisi yok edilerek, okura farklı bir biçimde sunulur. Buna bağlı olarak, kronolojik bir zaman çizgisi ya da içeriği değil, belirli sürede yaşanan bütün olayların birbiri içine girdiği durağan bir görünüm söz konusu olur. Anakronizm, ait olmadığı bir zamana yerleştirilen kişi veya olayları belirlemek için kullanılır. Olayları birbirinden ayırmak veya evrensel bir benzerlik ve zamansızlığın altını çizmek için bilerek de kullanılabilir. Sanat kaygısıyla, bir olayın kesin tarihinin belli olmasını engellemek için yapılabilir. Geçmişten geleceğe bir süreklilik ilkesiyle, kendine dışarıdan bakarak, aynı zamanda hem içeride hem dışarıda bulunarak; deyim yerindeyse, genellemeye giderek, bütün bir ömrü şu an yaşanan zaman diliminin içine sığdırarak, zamanın hem içinde hem de ötesinde bir yerde bulunduğunu haber verir.

Tarihsel analogilerin birlikte kullanımını mümkün kılan anakronik düşünce, yalnızca en basit anlamıyla bilinen tarihsel yanılısamadan kaynaklanmaz. Farklı zamanları şimdiki zamanda yapılandırmak, bugünün anlayışına göre anlam kazandırmak üzere tercih edilebilen etkili bir retorik tekniktir.

Özgenç ve Güler (2016: 87-88)'e göre; anakronizm sanat alanında genellikle bir yanlış veya hatadan dolayı ortaya çıkmaz. Bir sanat eserinde, zaman-mekân-figür ilişkisi sanatçı tarafından konu kapsamında kurgulanmış olabilir. Resim sanatında, tarihsel olarak bir arada bulunması olanaksız olanın kişilerin aynı resimsel mekân üzerinde betimlenmesi anakronizm örneği olarak gösterilebilir. Bunun yanı sıra, tarihsel ve güncel referansların birbirine karıştığı 15. yy. sanatına bakıldığında, dönem sanatçılarının konu edindikleri resimlerde, zamanına uygun mekân (mimari), obje ve kostümlere dair kaçınılmaz bir bilgi eksikliğinden söz etmek mümkündür. Siparişlere bağlantılı çözümlemelerin taleplere karşılık gelmesi zorunluluğundan kaynaklanan bir tür yaratım tekniğine dönüştüğü söylenebilir. Ayrıca bir sanat yapıtında yer alan figür, obje ve mekân öğeleri tarihsel açıdan incelendiğinde deanakronizm tespiti yapılabilir.

2.2. Anakronizm Türleri

Sosyolog, antropolog ve tarih bilimcisi Chris Lorenz (1987; akt. Verbeeck, 2006: 184), *Geçmişin inşası: Tarih teorisine giriş (De constructie van het verleden: Een inleiding*

in de theorie van de geschiedenis) adlı kitabında temel olarak üç farklı anakronizm çeşidi olduğunu öne sürmüştür. Bunlar; *olgu anakronizmi/olgusal anakronizm (anachronism of facts)*, *dil anakronizmi/dilsel anakronizm (anachronism of language)* ve *yaklaşım anakronizmi/yaklaşımsal anakronizm (anachronism of perspective)*'dir.

Olgusal anakronizm, farklı zamanlara referans gösterilebilecek olguların kronolojik yanlışlığı ile ilgili bir durumu ifade eder. Dilsel anakronizm ve yaklaşımsal anakronizm ise genellikle tarihsel olguların güncel teorilerle uygun olarak tanımlanması ve yorumlanması ile ilgili bir durumdur.

2.2.1. Olgusal Anakronizm

Olgusal anakronizm herhangi bir zamanda veya çağda var olmayan bazı olguların aslında varmış gibi düşünülmesi ve gösterilmesi olarak açıklanabilir. Öztürk (2011: 39)'e göre; bu durum anakronizmin yaygın sözlük anlamı ile büyük ölçüde örtüşmektedir. Verbeeck (2006: 184-185)'e göre olgusal anakronizm doğal zamanlarının dışında olan veya en azından öyle görünen gerçekler, bilgiler veya fikirlerden oluşur. Bu tür bir anakronizm, genellikle tarih anlatımında büyük bir suç olarak görülür.

Olgusal anakronizm, amacı geçmişi doğru bir şekilde aktarmak olan tarih anlatılarında, tarihsel gerçekliğin tahrip edilmesine sebebiyet verir. Öztürk (2011: 39)'e göre; bu durum tarihçilik açısından büyük bir hata ve yanılgıdır. Çünkü burada geçmişte mevcut olmayan bir olguyu varmış gibi tahayyül ederek, geçmişin olgusal gerçekliğinin yanlış bir biçimde yansıtılması söz konusudur.

Örneğin, Orta Çağ ile ilgili bir tarih anlatısında, 18. yy.ın ikinci yarısından sonra başladığı bilinen sanayi devriminden itibaren icat edilmeye başlanan ve Orta Çağ'da henüz varlığından söz etmek mümkün olmayan buharlı makinelerin Orta Çağ'da varmış gibi anlatılması tarihsel bilgilerin yanlış aktarılmasına yol açar. Tarih anlatısını amacı dışına taşıyan bu durumun olumsuz tepkilere sebebiyet vermesi kaçınılmazdır.

Olgusal anakronizm, tarih anlatılarının yanı sıra, temel amacı tarihsel gerçekleri her zaman olduğu gibi aktarmak olmayan; edebiyat, sanat ve sinema gibi farklı alanlarda

da görülebilir. Bu alanlarda, anakronizm içeren eserlerin tarih anlatılarında olduğu gibi kesin bir olumsuz tepki ile karşılanacağını ifade etmek mümkün değildir. Bu duruma sinema alanından bir örnek vermek gerekirse, yönetmenliğini İngiliz Ridley Scott ve başrol oyunculuğunu Yeni Zellandalı Russell Crowe'un yaptığı, ABD-İngiltere ortak yapımı *Gladiator* (*Gladyatör*) adlı tarihsel drama filminde olgusal anakronizm örneklerine sıkça rastlanır. Vizyona girdiği 2000 yılında gişe rekorları kıran ve kült sinema filmleri arasında kendine yer bulduğu kabul edilebilecek olan bu film, bazı teorisyenler tarafından sinema dünyasının başyapıtları arasında gösterilmektedir. 5 farklı alanda Akademi Ödülleri (Academy Awards) olmak üzere çeşitli yüksek otoritelerden toplam 60 farklı alanda ödül kazanmış, 106 farklı alanda aday gösterilmiştir.

Çok sayıda anakronik referansın bulunduğu bu tarihsel filmde, Begonvil çiçeklerinin görüldüğü bir sahneyi olgusal anakronizm örneği olarak göstermek mümkündür. Konusu MÖ 2. yy.da Roma İmparatorluğu döneminde geçen filmin başkarakteri General Maximus (Russell Crowe)'un, ölen eşi ve oğlu için mezarın başında yas tuttuğu bir sahnede, Maximus'un her iki yanında Begonvil çiçekleri görülür. Oysa bu yıllarda Roma İmparatorluğu'nda henüz bu çiçekten bahsetmek mümkün değildir. Reid (2019)'e göre; Begonvil adlı bu bitki, bir Fransız keşif heyetinin 1766-1769 yılları arasında gerçekleştirdiği dünya seferinde; 1768 yılında Rio de Janerio'da keşfedilmiş, 1769 yılında Fransa'ya getirilmiştir. Keşif heyeti komutanı Louis Antonie de Bougainville (Begonvil)'nin ismi verilen bu bitki daha sonra Avrupa'nın ve dünyanın birçok yerine yayılmıştır.



Resim 2.1. *Gladiator*, Sinema filmi, 2000, Begonvil çiçeklerinin görüldüğü bir sahne

2.2.2. Dilsel Anakronizm

Dilsel anakronizm, tarihsel olay veya kişileri ait oldukları gerçek zamanla hiçbir anlam ilişkisi bulunmayan güncel ifadelerle tarif etme girişimi neticesinde görülür. Verbeeck (2006: 185)'e göre tarihçilerin geçmiş fenomenleri tanımlamak ve anlamak için çağdaş kelimeleri kullanmasıyla ortaya çıkar. Tarihçiler, kişisel ve çağdaş bakış açılarından kaçınmaya yönelik sık sık dile getirilen niyetlerine rağmen, bu tür bir anakronizmden kaçınmayı imkânsız değilse de zor bulacaklardır.

Dilsel anakronizm özellikle tarih anlatımında sıkça karşılaşılan bir durumdur. Aşağıda tarih ders kitaplarında karşılaşılan iki farklı dilsel anakronizm örneği belirtilmiştir;

Yasemin Okur ve diğerleri (2009; akt. Öztürk, 2011: 47) tarafından kaleme alınan *Ortaöğretim Tarih 9. Sınıf* adlı kitapta şu ifade geçmektedir:

Miletli Tales: MÖ 625 yılında Milet şehrinde doğdum.

Tüysüz ve Yıldırım (2006; akt. Öztürk: 2011: 48) tarafından kaleme alınan *İlköğretim Sosyal Bilgiler 6* adlı kitapta ise şu ifade yer almaktadır:

Kaşgarlı Mahmut: 11. Yüzyılda Karahanlı şehirlerinden biri olan Kaşgar'da doğduğum için Kaşgarlı Mahmut adıyla tanınırım.

Öztürk (2011: 47-48)'e göre; zaman algısı bir yönüyle kurgusal ve tarihseldir. Zaman anlayışı farklı dönemlerde ve kültürlerde farklılık gösterebilir. Her ne kadar günümüzde evrensel bir niteliğe kavuşmuş olsa da Miladi takvim de diğer zaman kurguları gibi izafidir. Dolayısıyla herhangi bir tarihsel dönemde insanların tarihî olaylara bakışını doğru bir biçimde anlayabilmek için öncelikle zaman mefhumlarının göz önünde bulundurulması gerekir. Miletli Tales'in Milattan öncesinden bahsetmesi çok bariz bir anakronizm hatasıdır. Aynı şekilde Kaşgarlı Mahmut'un Miladi takvimi kullanması tarihsel olarak pek olası değildir. Bu hatalar bilgi eksikliği ve özensizliğin ötesinde yazarların bakış açılarından da kaynaklanabilir.

Aynı zamanda yorumlama olasılığına da işaret eden bu durum, bazı dilsel anakronizm örneklerinin kısmen yaklaşımsal anakronizm yönünden de değerlendirilebileceğini düşündürülebilir.

Toktaş (2019)'a göre; tarih biliminin işlevlerinden biri, bugün ihtiyaç duyulan bilgiyi geçmiş olaylardan ders çıkararak elde etmektir. Bu sebeple, geçmiş olayların bugünün yapısına göre uyarlanması ve yorumlanması kaçınılmazdır. Dilsel anakronizm ve yaklaşımsal anakronizm olarak ifade edilebilecek bu iki anakronizm şekli de bilginin paylaşılması aşamasında dinleyicide veya okuyucuda farklı ve döneme uygun düşmeyen yargılar oluşmasını sağlar. Amacı doğruları aktarmak olan tarih anlatılarında beklenmedik sonuçlara sebep olabilir.

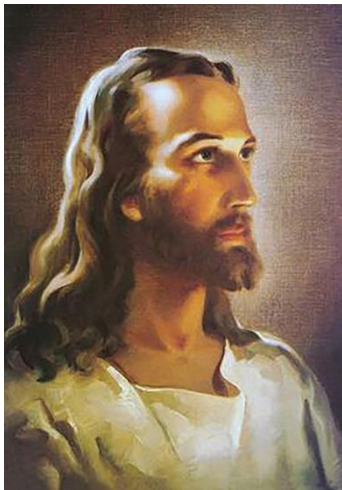
2.2.3. Yaklaşımsal Anakronizm

Verbeeck (2006, 185)'e göre; yaklaşımsal anakronizm diğer anakronizm türlerine göre daha temel bir sorunu ima eder. Tarihçiler geçmişin kendisinden değil, kendi çağdaş konumlarından kaynaklanan yorumlayıcı çerçeveler kullanır. Geçmiş anlamak için modern teorilerin kullanılması bu girişimin bir örneğidir.

Yaklaşımsal anakronizm kişi, nesne veya olayların kendi gerçek zaman ve mekânlarından kopararak farklı bir kültürel anlayışa uygun şekilde yorumlanması olarak ifade edilebilir. Genellikle, anlatıcının ve/veya anlatımın yapıldığı kitlenin ait olduğu kültürel çevre ile ilgili nitelikler taşır.

Yaklaşımsal anakronizme örnek olarak Hz. İsa'nın nesiller boyu farklı coğrafya ve kültürlerde farklı fiziksel özelliklerle tasvir edilmesi gösterilebilir. Carlton (2022)'a göre; ünlü Rönesans sanatçılarının tasvirlerine bakıldığında, Hz. İsa'nın dalgalı saçlı ve uzun sakallı olduğu görülür. Ayrıca, Leonardo da Vinci'nin *Son Akşam Yemeği* (*The Last Supper*) ve Michelangelo'nun *Kıyamet Günü* (*The Last Judgement*) adlı resminde görüldüğü gibi soluk bir teni vardır. Ancak, Hz. İsa'nın bu ikonik sanatsal tasvirleri Roma'nın Judea eyaletinde görülebilecek, 1. yy.da yaşamış tipik bir Yahudi adama hiç benzemez. Eski çağlarda Avrupa'daki birçok sanatçı, Yunan ve Roma tanrılarını uzun saçlı ve sakallı olarak tasvir etmiştir. Dolayısıyla, Hristiyanlık Roma'nın resmi dini haline geldiğinde, Hz. İsa'yı uzun ipeksi saçlar ve sakalla tasvir eden sanatçıların bu

eski sanat eserlerinden esinlendikleri düşünülebilir. Nesiller boyu Batılı sanatçılar Hz. İsa'yı uzun kahverengi saçlı ve sakallı soluk tenli bir adam olarak tasvir etmiştir. Örneğin, Warner Sallman'ın *Head of Christ (Hz. İsa'nın Başı)* adlı tablosunda, Hz. İsa'nın sarışın, mavi gözlü bir adam olarak tasvir edildiği görülür. Ancak Hz. İsa her zaman bu şekilde resmedilmemiştir; tasvirleri yüzyıllar boyu oldukça değişime uğramıştır. Hz. İsa'nın ilk resimlerini yapan sanatçılar tarihsel doğrulukla değil, sembolizmle ilgilenmiştir. Onun rolünü bir kurtarıcı olarak tasvir etmek istemişler ve Hz. İsa'yı zamanın tipik tarzlarına göre modellemişlerdir. Bunun bir örneği Hz. İsa'nın sakallarıdır. 4. yy.dan önceki görüntüler temiz traşlı bir Hz. İsa'yı göstermektedir. MS 400 yılı civarında, Hz. İsa'nın sakallı sanatsal tasvirleri başlamıştır. *Felçlinin İyileştirilmesi (Healing of the Paralytic)* olarak bilinen bir freskte; Hz. İsa, kısa saçlı ve sakalsız olarak görünmektedir. 20. yy.da keşfedilen bu resmin tarihi, MS 235 yılına kadar uzanmaktadır. MS 400 yılından sonraya tarihlenen resimlerde görüldüğü gibi, dünyanın dört bir yanındaki Hristiyan sanatçılar Hz. İsa'yı kendi suretlerinde tasvir etmeye başlamıştır. Hz. İsa tasvirleri Etiyopya'da Afrika özelliklerine sahipken, Hintli Hristiyanlar Hz. İsa'yı Güney Asya özellikleriyle resmetmiştir. Avrupalı sanatçılar ise Hz. İsa'yı Avrupa özelliklerine sahip açık tenli bir adam olarak tasavvur etme geleneğini sürdürmüştür. Avrupa sömürgeciliği dünyaya yaygınlaştıkça, Hz. İsa'nın Avrupa versiyonu da birçok ülkeye yayılmıştır. Ancak birçok arkeolog, tarihçi ve antropoloğa göre, Hz. İsa'nın gerçekte böyle görünmesi mümkün değildir. Çoğu çağdaş araştırmacı onun 1. yy.da yaşayan Yahudi bir adama benzeyeceği konusunda hemfikirdir. Ne de olsa *İbranilere Mektup* metinlerinde; “Rabbimizin Yahuda soyundan geldiği açıktır” ifadesi mevcuttur.



Resim 2.2. Warner Sallman, Head of Christ, TÜYB, 1940, Hz. İsa'nın bir Avrupa tasviri



Resim 2.3. Healing of the Paralytic, Fresk, MS 235, Hz. İsa'nın bilinen en eski tasvirlerinden biri

2.3. Şimdıcilik

İnsanlar her ne kadar geçmişi hatırlama ve geleceğe ait öngöründe bulunma becerisine sahip olsa da içinde bulunduğu zamandan başka bir zamana ait olan olguları şimdiki zamanın koşullarına göre düşünme eğilimindedir. Bu sebeple, anakronizmin *Şimdıcilik (Presentism)* kavramı ile doğrudan ilişkili olduğunu söylemek mümkündür.

Toktaş (2019)'a göre; her anakronizm türü temelinde bu fikir yapısından dolayı ortaya çıkar. Anakronizm, geçmişi şu anki bilgi ve bilinç düzeyi ile kavramaya çalışmakla ortaya çıkan bir durumdur. İfade yeteneği, içinde bulunulan coğrafya ve döneme bağlı olarak gelişir. Ne var ki, kavramlara yaklaşımın geçmişte ve bugünde aynı olacağı varsayımı yanlıştır. Bu sebeple tarihsel bir metni yazarken ne kadar objektif ve dönemle uyumlu olma çabası gösterilirse gösterilsin, bunu tamamen başarmak mümkün değildir. Yetiştığımız kültürde edindiğimiz tutum ve yapılarla, geçmişi bugünde sorgularken ve tanımlarken anakronizm ortaya çıkar. Fakat her tarihsel olayı o dönemin yapısına göre açıklamaya çalışmak, bugünün ihtiyacını doğru şekilde karşılamayabilir. Çünkü hedef kitle de bugünün insanıdır ve en iyi bugünün yaklaşımı ile anlayabilir. En basit örnekle, İlk Çağ'ı o zamanın bilgisi ile bugünün insanlarına açıklamak neredeyse imkânsızdır.

Ricoeur (2007: 38)'a göre; anımsayışa geçmiş şeylerin yazgısını, bekleyişe gelecek şeylerin yazgısını bırakmakla, anımsayış ile bekleyiş genişletilmiş ve

diyalektikleştirilmiş bir şimdiki zaman içine koyabiliriz. Böyle bir şimdiki zaman, daha önce reddedilen öğelerden hiçbirisi değildir, artık ne geçmiş ne gelecek ne noktasal şimdiki zaman ne de şimdiki zamanın geçişidir. Augustinus'un aporiyi çözdüğü kabul edilen ünlü formülü şu şekildedir: “Geçmişe ilişkin şimdiki zaman, şimdiye ilişkin şimdiki zaman, geleceğe ilişkin şimdiki zaman”.

MS 354-430 yılları arasında yaşamış Hristiyan filozof ve tarih bilimci Aurelius Augustinus (2010; akt. Coştu, 2015: 654)'un *İtirafılar (Confessiones)* adlı kitabında belirttiği gibi; zaman ancak akıp giderken ölçülebilir. Bu yüzden sadece şimdiki zaman ölçülebilir. Geçmiş zaman ve gelecek zaman, şu an reel olarak var olmadığı için ölçülemez; çünkü olmayan bir şey ölçülemez. Biz ancak şimdiki zamanı şu an akıp geçerken ölçebildiğimiz için geçmiş ve gelecek zamanın açığa çıktığını görebiliriz. Augustinus bu noktada, geçmiş ve geleceğin şimdiye bağımlı olduğunu öne sürer ve üç farklı zaman; ‘geçmiş’, ‘şimdi’ ve ‘gelecek’ olduğundan bahsedemeyeceğimizi ifade eder. Ona göre bu üç zamanın varlığı sadece zihnimizdedir. Zamanı zihnimizde tutup yaşarız ve yine zihnimizle ölçeriz. Geçip giden her olay zihnimizde bir iz bırakır. Biz de o andaki izleri ölçeriz. Yani zaman, zihnimizdeki izleri ölçer. Zihnimizin üç işlevi vardır: ‘bekleme’, ‘dikkat kesilme’ ve ‘hatırlama’. Bu işlevler vasıtasıyla zihin, beklediği geleceği ve hatırladığı geçmişi, dikkat kesildiği şimdiki zaman aracılığıyla ölçer. Gelecek zaman aslında yoktur ama zihnimizde vardır. Geçmiş zaman artık yoktur ama zihnimizde izleri vardır. Şimdiki zaman akıp gitmektedir ama onu da zihnimizde ‘dikkat’ var eder. Yani zaman zihnimizde yayılarak akıp gider.

Thorsten Streubel, Augustinus'ta zaman ve bilincin aynı anda var olduğunu ve bir bilinç olmadığında zamanın da var olmayacağı düşüncesinden bahseder. Ona göre, Geçmiş ve Gelecek Zaman yoksa, Şimdi, onlardan hem ayrılır hem onlara bağlanır ama bunlar zamanın bölümleri de değildir. İnsanlar zamanın tümüyle Varlık'ta olup olmadığını incelerler ama zaman Varlık'ta değildir. Zaman aslında var olan olarak, var olmayana daha çok aittir. Bizim algı verilerimiz, zamana ait bir uzanımı verir. Bu uzanım çoğu kez zamanın içindedir. Augustinus'a göre, bunu, ruhun çalışması ile ‘süre’ye borçluyuzdur. Süre aslında ruhun yayılmasıdır. Ruh kendisi bizzat zamanların içinde yayılır ve şimdiki zamanda kalır. Şimdiki zaman; gelecekteki, şimdideki ve geçmişteki şimdiki zamandır. Şimdiki Zaman nedir? Augustinus bunu şöyle söyler: Şimdiki zaman geçmişteki şimdiki zaman, şimdiki zamandaki şimdiki zaman ve gelecekteki şimdiki zamandır. Streubel'e göre bir modern okuyucu için, şimdiki zamanın irtibat özelliği, bilincin yönelimselliğiyle kolayca tanınır. Belki de bu yüzden ‘Varolan Şimdiki Zaman’ ile ‘Varolan Bilinç’ ve yönelimsellikleri özdeştir. Yani zamanın varlığıyla, bilincin varlığı aynı an'dadır (Streubel, 2006; akt. Coştu, 2015: 655).

Şimdi kavramını kültürel ve psikolojik yönden tanımlayan Ural (2019: 135-136)'a göre; günlük yaşamda olup bitmiş ve artık geçmişte kalmış hadiselerin artık geri döndürülemez anılardan oluşacağı düşünülür. Geleceğe kader kavramı ile bakılırsa, değiştirilemez bir özellikte olacağı şeklinde yorumlamak gerekir. Ne var ki zamanın bizzat kendisi geleceği belirlemek özelliği taşıyan bir varlık yapısına sahip değildir. 'Kültürel zaman' kavramının özelliği geçmiş ve geleceğin, 'şimdi' kavramı aracılığıyla düşünülmesine olanak vermesidir. 'Şimdi', zamanın kültürel yönü üzerine inşa edilebilir. Toplumun tarihinde geçen yıllar, hatta asırlar 'şimdi'yi, yani 'an'ı biçimlendirebilir. Örneğin, Osmanlı döneminde geçerli olan bazı değerler şimdi de varlığını sürdürmektedir veya Cumhuriyet döneminde kabul edilmiş yasaların hâlen yürürlükte olması, yılları kapsayan bir zaman diliminin şu anda da mevcut olduğunu göstermektedir. Geçmişin şimdi de mevcut olması, ona şimdiye bağlı bir varlık kazandırmıştır. Geçmiş, tarihsel bir olgu olmaktan çıkmış, şimdi yeniden ve farklı bir varlık kazanmıştır. Diğer bir ifadeyle kültürel şimdi, geleceği biçimleyebilme yeteneğini içinde barındırdığı gibi geçmişe de yeniden varlık kazandırabilir. Aksi takdirde geçmiş; tarihsel olgular, anılar veya masallar olarak anılmak durumunda olur. Psikolojik açıdan bakıldığında ise tamamen bilince bağlı olarak varlık kazanan bir yapıya sahiptir. Korku ve acı dolu anlar, saniyelere sığdırılan yılları içinde barındırır. Sıkıntılı anlar geçmek bilmez, günlerce süren keyifli anlar ise bir gün gibi geçerler. Bilinç, olgulara varlık kazandırır. Yani psikolojik açıdan zaman, kişinin bilincinin varlık kazandığı anların toplamıdır. Geçmiş, hatırlamalardan, şimdi farkında olma olgusundan, gelecek ise tahmin ve beklentilerimizden oluşmaktadır.

2.4. Bilinçli ve Bilinç Dışı Anakronizm

Anakronizm herhangi bir alanda anlatı sahibinin bilinçli ya da bilinç dışı tutumu neticesinde ortaya çıkabilecek bir durum olarak düşünülebilir. Anlatıda ortaya çıkan sonuçlar neticesinde anlatı sahibinin bilinçli ya da bilinç dışı anakronizm yapmış olabileceğine dair düşüncelere sahip olmak kabul edilebilir bir durumdur. Ancak bu konuda herkes tarafından kabul edilebilecek ortak bir genel görüşe kavuşmak oldukça güç görünmektedir.

Susan Blackmore (2017; akt. Çelebi, 2020: 356)'un *Bilinç üzerine konuşmalar* adlı kitabında Amerikalı filozof Daniel Dennett'in, bilinci açıklanması zor bir problem

olarak tanımladığını belirtmiştir. Dennett'e göre; *“Ben asla senin kafanın içine giremem, sen de benim kafamın içine giremezsin”*. Dolayısıyla insan, belirli bir bakış açısı sınırında kapana kısılmış durumdadır. Her insan kendi bakış açısına, deneyimlerinin öznelliğine göre bir şey hakkında fikir sahibi olabilir. Bir bakış açısına sahip olmak reddedilemez bir durumdur. Asıl problem, bu bakış açısının diğer insanlarda da olduğundan tam olarak nasıl emin olacağımız noktasında karşımıza çıkar.

Onur (2019: 70)'a göre; bilincin henüz herkesin üzerinde uzlaşıp kabul ettiği bilimsel bir tanımı mevcut değildir. Bu noktada daha çok ortak gözlemlere dayanan sezgilerle hareket edilmektedir. Sezgiler farklılık gösterdiğinde ise ortaya farklı bilinç tanımları ve anlayışları çıkabilmektedir. Her ne şekilde düşünülürse düşünölsün, söz konusu anlayış farklılıkları bilinç konusunda nasıl bir kafa karışıklığı yaşandığını göz önüne sermektedir.

Anakronizm, geçmiş ya da gelecekle ilgili bir anlatıya ait dilin, bugünün koşullarına göre daha anlaşılır olmasını sağlamak amacıyla veya anlatıyı herhangi bir amaç doğrultusunda anlam değişikliğine uğratmak niyeti ile bilinçli olarak başvurulmuş tanımlayıcı veya yaklaşımsal tavırlar sonucunda görölebilir. Bunun yanı sıra, anlatıcının yalnızca bilgisizliği veya özensizliği neticesinde ortaya çıkabilecek anlamsal bozulmanın önceden planlanmadığı bilinç dışı anakronizm olasılığı da mevcuttur. Charrier (2000: 104)'ın belirttiği şekilde; Lacan'a göre bilinç dışı bireyin haberi olmadan mantıksalmış gibi işleyen bir akli harekete geçirir.

Anakronizmin bilinçli ya da bilinç dışı olarak yapıldığına dair sezgisel olarak fikir yürütmek mümkün olsa da bu konuda kesin bir sonuca varmak çoğu zaman mümkün görünmemektedir. Hofstadter ve Dennet (2008: 17)'e göre; başkalarını ister istemez dışarıdan düşünür, çeşitli gözlemlenebilir özelliklerinin onların bilinci meselesiyle doğrudan ilgili olduğunu fark ederiz. Kendi duyu alanları içine giren olaylara gereken tepkileri verirler, nesneleri tanırlar, öğrenirler, plan yaparlar ve sorunları çözerler, zekâ sergilerler. Ama meseleleri bu şekilde ortaya koymak sorun hakkında peşin hüküm vermeye yol açabilir.

Bir anlatı içinde yer alan anakronik referanslar, farklı tür anlatılarda da olduğu gibi anlatının ulaştığı kişilerin kendi anlayış tarzına, bilgi ve kültür düzeyine göre anlamlandırabileceği bir durumdur. Anakronizm içeren bir anlatıda, anakronik göstergelerin yarattığı sonuçların yanı sıra bu sonuçların anlatıcının tutumu ve amacı ile örtüşüyor olması halinde bilinçli anakronizm yapılmış olabileceğine dair fikir yürütmek mümkün olabilir. Örneğin, bir parodi filminde farklı zamanlara ait olguların olanaksız birlikteliği neticesinde ortaya çıkan komik sonuçlar, anlatıcının bilinçli olarak anakronizme başvurduğunu düşündürebilir.

Bilinç dışı anakronizmin varlığından her koşulda kesin olarak söz etmek pek mümkün görünmemektedir. Sülüsoğlu (2019: 3)'na göre; bilinç dışı ile yapılabilecek ilişkilendirme ulaşılabilirlik açısından oldukça güçtür. Çünkü bilinç dışı, psikanaliz (ruhayırıştırma) gibi yöntemlere başvurmadan kolaylıkla ulaşılamayan, yabancı olduğumuz bir alandır.

Kimi zaman bilgi yetersizliği veya özensizlik sonucunda yapılmış olabileceği düşünülen bilinç dışı anakronizm, anlatıcının amacı dışında farklı anlamların ortaya çıkmasına neden olabilmektedir. Dragonetti (2009: 7)'nin belirttiği gibi; Lacan'a göre bilinç dışı sürekli çalışır ama anlamla işi olmaz. Zamansal, mekânsal ve görüsel olmayandır. Başına buyruk olduğu için beklenmedik ve tekinsizdir, göremediğimiz bir noktadan bize hep bakar ve kendini hissettirir.

Bazı durumlarda bilinç dışı yapıldığı düşünülebilecek anakronizm, aslında bilinçli olarak, anlatıcının yorumlayıcı çerçevesinde yapılmış olabilir. Ancak belirli durumlarda bilinç dışı anakronizm yapıldığı konusunda ortak bir genel görüşe sahip olmak mümkün olabilir. Örneğin, amacı tarihsel gerçekleri olduğu şekilde aktarmak olan bir anlatıda yer alan zamansal referanslar gerçekte ilişkisi olmayan anlamsal sonuçlara sebebiyet veriyorsa, burada bilinç dışı anakronizmin varlığından söz edilebilir, bu durum aynı zamanda bir suç olarak kabul edilir.

3. ÇEŞİTLİ ALANLARDA ANAKRONİZM ÖRNEKLERİ

3.1. Edebiyatta Anakronizm: Elif Şafak'ın Aşk Adlı Romanı

Elif Şafak, postmodern bir yaklaşımla kurguladığı, bir yönüyle tarihsel olarak nitelendirilebilecek 2009 yılında yayımlanan *Aşk* isimli romanı ile Türk edebiyat tarihinin en kısa sürede en çok satan edebî eserinin yazarı unvanına sahip olmuştur. Bu roman biri günümüze, diğeri 13. yy.a ait iki öykü içerir. Başlangıçta ayrı gibi görünen bu öyküler, aynı özde yani aşkta birleşir; Mevlânâ Celâleddin Rumî ve Şems-i Tebrîzî'nin ilahi aşkı üzerinden kitabın kahramanları Ella Rubinstein ile Aziz Zahara adlı bir sufinin dünyevi aşklarına yer verilir. Ella'nın hayatına ansızın giren Aziz Zahara'nın yazdığı Aşk Şeriatı adlı roman, Rumî ile Tebrîzî'yi ele almaktadır. Romanda farklı dünyalar, farklı insanlar, farklı zamanlar, farklı kültürler bir araya gelerek tüm doğallığıyla iç içe geçer ve hayatın merkezine yerleşir.

(...) Kültür ve gelenek kodlarından sıyrılan yazar tarihi temel olarak kurguladığı romanlarında söylenmeyeni söyletme, olmayanı varmış gibi gösterme ya da kronolojik sürekliliği yıkıma uğratma niteliğine erişir. Söz gelimi 13. yüzyılda Tanrının aşkın varlığına hümanist düşle ulaşılabilceğinin savunan Mevlana ve Şems-i Tebrizi'nin temsil ettiğı tasavvufi ekolün konusunu işleyen Aşk romanında yazar kültür ve gelenek taşıyıcılığı noktasında birçok kırılma yaşamaktadır (Ekinci, 2019: 17).

Çanaklı (2020: 65)'ya göre; tarihsel romanlarda yazarının kullanacağı dil hakkında farklı görüşler vardır. Bunlardan birine göre, yazar güncel ya da vaka zamanına ait dilden hangisini seçeceği konusunda özgürdür ancak ikisini birden eserde kullanması dil ve üslupta bir istikrarsızlığa yol açacağından yazar ya birini ya diğeri seçmelidir. Bir diğör görüş, tarihsel romanda arkaizm olamayacağını, romanda anlatılan tarihsel unsurların anlaşılır hale gelmesi için bugünün dilinin kullanılması gerektiğini söyler. Aşk romanında yazarın dil tutumu genel itibarıyla günceldir fakat yer yer arkaik kelimeler, yer yer 13. yy.a ait olmayan birtakım kullanımlar yüzünden dilde bir kararsızlık görölmektedir.

Kanat (2012: 71-72)'a göre; Şafak'ın birbiri ile ilişkili iki anlatı içeren Aşk isimli romanında kullanılan bazı ifade ve kavramlar, romanın çift zamanlı kurgusal özelliğinden dolayı anakronik referansların sıkça ortaya çıkmasına sebebiyet

vermektedir. 21. yy.a ait bir anlatı için uygun görünen bazı ifadeler, 13. yy.a ait bir anlatı için eğreti durur. Örneğin romanda geçen; gıcık, havuç kafa, kafayı yemiş, şafak 624, balkon, kafayı sıyırmışsın, patron, kürtaj, bavul, pardon, bozuk çalmak, parfüm satıcıları gibi ifadeler içinde bulunduğumuz çağa aittir. Bunların tarihsel olayların anlatımı sırasındaki kullanımı bir tür anakronizmdir ve tarihsel olayların tahrif edilmesine sebep olur.

3.2. Sinemada Anakronizm: Derek Jarman'ın Caravaggio Adlı Sinema Filmi

1986 yılında vizyona giren İngiltere yapımı *Caravaggio* adlı sinema filminin yönetmeni Derek Jarman, aynı zamanda ressam, sahne tasarımcısı ve yazardır. Berlin ve sonrasında İstanbul Film Festivali'nde ödül kazanan *Caravaggio* adlı film Jarman'ın en stilize yapıtlarından biri kabul edilir. Filmde bir Rönesans dönemi sanatçısı olan Caravaggio'ya verilen pozların tuvale nasıl yansıdığı çeşitli sahnelerle anlatılır. Filmin konusunun geçtiği Rönesans döneminde henüz var olmayan bazı olguların o dönem varmış gibi gösterilmesi anakronizme işaret etmektedir.

(...) Jarman, sanatçıyı çoğunlukla stüdyosunda, modelleri ve patronlarıyla ilişki içinde resim yaparken ele alır. Patronun ressamı, ressamın modele para ödediği sistemde sanatçının sanat, din merkezli güç ve cinsellik üçgenindeki yaşantısı ele alınır. Bu, sadece o dönemin sanatçısının sistemle ilişkisini değil, günümüz sanatçısının da sistem içindeki yerine işaret etmektedir. Bu bağlamda, gösterge dizgeleri arasında gerçekleşen çeviri sürecinde, tözün, yani değişmeyen anlamın nasıl dönüşüme uğrayarak günümüze uyarlandığına tanık oluruz. Bunu yaparken, Jarman'ın diğer uyarlamalarında da görmeye alışkın olduğumuz, anlatısına cesurca yerleştirdiği görsel anakronizmler dikkat çeker. Film boyunca kullanılan anakronist öğeler, filmi günümüze taşıyarak iki sanatçının, Caravaggio ve Jarman'ın birlikte var olabildiğini sağlamakla kalmaz, yeni anlam katmanları oluşmasını da sağlar. (...) filmde Caravaggio'nun bir başka ressamı modellik yaptığı günlerde toy bir delikanlıyken söylediği "Ben bir sanat objesiyim" cümlesi bile postmodern bir söylem olarak günümüze aittir. Bu anakronistik öğelerin kullanımı, Jarman'ın diğer dönem filmlerinde olduğu gibi, olayı yaşandığı dönemden çıkarıp günümüze taşıma, Brehtiyen söylemle ifade edersek, tarihselleştirme amacını taşır. Yani, (eşcinsel) sanatçının kendisiyle, toplumla ve güç odaklarını oluşturan din ve politik kurumlarla ilişkileri yüzyıllardan bu yana aynı eksenle süregelmektedir. Ayrıca, Caravaggio'nun da İncil'den aldığı ilahi figürlere kendi yaşadığı dönemin giysilerini giydirerek anakronizmi kullandığını da anımsadığımızda Jarman'ın, çevirinin bu noktasında Caravaggio'ya, yani orijinal modele sadık kaldığını görüyoruz (Sayın, 2010: 80-81).

Rogers (2008: 141)'a göre; Jarman'ın tarihsel doğruluk duygusu film boyunca modern dünyaya ait işitsel görsel anakronik referanslarla dengelenmektedir. Filmde

Caravaggio'nun başlıca aleyhtarı Giovanni Baglione bir daktiloda eleştiri yazarken görülür. Daha sonra, 16. yy. kostümü içinde bir dergideki resimlerin reproduksiyonlarına bakar. Ranuccio bir motosikleti parlatır. Giustiniani kardinal ile yemekten altın renkli bir hesap makinesiyle oynar; sık sık bir buharlı tren sesi duyulur. Modern referanslar, filmin geçmişi olduğu zamandaki gibi sunduğu düşüncesini imkânsız kılarsa da kronolojik kesintiler paradoksal bir şekilde Caravaggio'nun ortamına hayat vermektedir.

Filmde yer alan daktilo, dergi, motosiklet, hesap makinesi ve buharlı tren gibi görsel ve işitsel referanslar göz önüne bulundurulduğunda, filmin konusunun geçtiği Rönesans döneminde henüz var olmayan olguların o dönemde varmış gibi gösterilmesi olgusal anakronizm olarak nitelendirilebilir. Filmde, Giovanni Baglione bir daktiloda eleştiri yazarken görülmektedir fakat Rönesans döneminde henüz daktilo icat edilmemiştir. Çolak (2019)'ın belirttiği gibi; bir klavye aracılığıyla harekete getirilen harfleri mürekkepli bir sistem yardımıyla kâğıda basarak yazı yazan daktilo adlı makinenin ilk yapılışı 1829 yılında ABD'li Bilim adamı William Austin Burt tarafından gerçekleştirilmiştir.

Giovanni Baglione daktilo sahnesinden sonra bir dergiye bakar, Rönesans döneminde dergi olduğuna dair bir kaynak bulunmamaktadır. Kantarcı (2021)'ya göre bilinen en eski dergi 1663'te Hamburg'da yayımlanan edebiyat ve felsefe dergisi *Erbauliche Monaths Unterredungen*'dir.

Filmin bir sahnesinde Ranuccio'nun motosiklet parlattığı görülmektedir. İki tekerlekli motorlu bir araç olan motosikletin, bisikletin geliştirilmesi ile üretildiğini söylemek mümkündür. Her ne kadar Rönesans dönemi sanatçısı Leonardo da Vinci'ye ait olduğu düşünülen 1490 tarihli bisiklet çizimlerine rastlansa da bu çizimlerin da Vinci'ye ait olduğu tartışmalıdır. Bu çizimler iddia edildiği şekilde da Vinci'ye ait olsa bile henüz sadece fikir aşamasında olduğu söylenebilir. Çünkü ilk bisikletin üretilmesi bu tarihten tam 300 yıl sonra gerçekleşmiştir. Kos (2022)'a göre; günümüzdeki bisiklet formuna en yakın iki tekerlekli araç, tarihte ilk kez 1790 senesinde Comte de Sivrac tarafından üretilmiştir. Polat (2020)'a göre; bugünkü hali ile bilinen, seri olarak üretilen, içten yanmalı motora sahip ve adına motosiklet denen ilk iki tekerlekli araç ise 1894 yılında üretilmiştir.

Giustiniani'nin kardinal ile yemekten elinde tuttuğu altın renkli hesap makinesi, dijital ekranın hemen yanında bulunan panelden anlaşılacağı üzere güneş enerjisi ile çalışmaktadır. Congar ve Campbell (2021)'a göre; güneş panelleri belki de 15. yy.da Rönesans döneminin dahi mühendislerinden İtalyan Leonardo da Vinci tarafından geliştirilebilirdi ancak bu fikir teoride kalmıştır. Birçok insanın güneş paneline sahip hesap makineleri ile tanışması 70'li yıllarda gerçekleşmiştir.

Giustiniani'nin Kardinal ile olan bu yemek sahnesinde, işitsel referanslardan anlaşıldığı üzere buharlı tren sesi gelmektedir fakat Rönesans döneminde buharlı tren henüz icat edilmemiştir. Yılmaz'a (2022: 64)'a göre; 1700'lerin başında buharlı makinenin icadının ardından ilk buharlı lokomotif 1804 yılında İngiltere'de imal edilmiş ve Galler'de bir tramvay hattında çalışmıştır.



Resim 3.1. Caravaggio, Sinema filmi, 1986, Daktilo sahnesi



Resim 3.2. Caravaggio, Sinema filmi, 1986, Hesap makinesi sahnesi

3.3. TV’de Anakronizm: Taylan Biraderlerin Muhteşem Yüzyıl Adlı TV Dizisi

Yönetmenliğini Taylan Biraderler olarak bilinen Yağmur Talan ve Durul Taylan’ın, yapımcılığını Timur Savcı’nın üstlendiği *Muhteşem Yüzyıl* adlı televizyon dizisinin senaryosu 2012’deki ölümüne dek Meral Okay, sonrasında ise Yılmaz Şahin tarafından yazılmıştır. Türkiye’de 2011-2014 yılları arasında yayınlanan TV dizisi, sonraki yıllarda birçok farklı ülkede gösterime girmiş, dünya genelinde yüksek popülarite kazanmıştır. Dizi temel olarak Osmanlı İmparatorluğu’nun en uzun süre tahtta kalan padişahı Kanûnî Sultan Süleyman ile nikâhlı eşi Hürrem Sultan’ın hayatını konu alır. Konusu 1520 ile 1566 yılları arasında geçmesine rağmen günümüz kültürüne yakın bir anlatım diline sahip olduğu söylenebilir. Daha sonraki dönemlerde ortaya çıkmış olduğu bilinen bazı olgularla birlikte günümüz anlayışına uygun olduğu anlaşılabilen bazı kavramların geçmişte varmış gibi kurgulanması, izleyicinin geçmişte gerçekleştiği varsayılan olayları bugünün şartlarına göre düşünebilmesine ve daha kolay algılamasına olanak sağlar. Kronolojik tarihin bozuma uğratıldığı bu dizinin yoğun şekilde anakronizm örnekleri içerdiğinden söz etmek mümkündür.

Murat, F. ve Gökgöz, G. (2020: 137-138)’a göre; bu dizide resmi tarih anlayışından farklı bir Kanûnî Sultan Süleyman döneminin anlatılmaya çalışıldığı görülmektedir. Bilinen tarihsel yaklaşımlarından farklı olarak, Kanûnî Sultan Süleyman’ın özel hayatı merkeze alınmış, harem hayatı ve kadınlar arasındaki iktidar mücadeleleri gösterilmiştir. Konusu itibarıyla tarihsel bir içeriğe sahip olsa da sunduğu temsillerde aşk, nefret, entrika, mücadele ve aksiyon gibi unsurlar ağırlıktadır. Nitekim izleyiciye sunulan bu temalar günümüz popüler kültür ürünlerindeki ana temalar arasında da yer almaktadır. Dolayısıyla, bu dizide her ne kadar tarihsel gerçekler temel alınsa da kullanılan dramatik unsurlar ve izleyicinin merak duygusuna seslenen öznel değerlendirmeler sebebiyle tarihsel gerçekliğe ilişkin farklı bir anlatının geliştirildiği söylenebilir.

Bingöl (2012)’e göre; dizinin olay örgüsünden kullanılan kıyafetlere kadar hemen hemen her şeyde anakronizm göze çarpar. Örneğin, Hürrem Sultan ile Mahidevran Sultan arasındaki Kanûnî’ye sahip olabilmek yarışı bugünkü dizilerde sıkça kullanılan bir konudur ve bunu o döneme uygulama çabası açıkça görülmektedir. Hâlbuki o dönemde haremden böyle bir mücadelenin en azından dizide anlatıldığı gibi

yaşanamayacağını tarih kitaplarına bakınca öğrenmek mümkündür. Aynı şey Pargalı İbrahim Paşa ile Kanûnî arasındaki ilişkide görülür. Devleti Kanûnî değil de İbrahim Paşa yönetiyor mesajı yaşadığımız devirden çalınmış bir temadır. Devleti ele geçirmeye çalışan şeyh, Kurtlar Vadisi adlı dizideki derin devlet yapılanmasını akla getirir. Dizide kullanılan elbiselere gelince tamamen anakronik bir durumla karşı karşılaşıldığı söylenebilir. Sultanların dekolte giyinmesi mümkün değildir. Avrupa’da 19. yy.da bile dekolte giyinilmemiştir. İbrahim Paşa’nın keman çalması tamamen tarihsel bir sapırmadır. Dizide kullanılan günümüz kemanı 19. yy.da en son şeklini almıştır hâlbuki dizi 16. yy.ı anlatmaktadır. Buradan, dizide derin bir anakronizmin olduğu ve tarihsel gerçekliğin sanat gayesi ile sapırıldığı sonucu çıkarılabilir.



Resim 3.3. Muhteşem Yüzyıl, TV dizisi, 2011-2014, Dekolte giyen Hürrem Sultan

Ekinci (2011)’ye göre; bu dizide sultan kelimesi defalarca kez kullanılırken, padişah kelimesi hiç kullanılmamaktadır fakat hakikat böyle değildir. Yavuz Sultan Selim oğluna Rodos’u almak üzere kalyonlar yaptırmayı vasiyet etmiştir hâlbuki denizcilik tarihine kalyonun girişi bu tarihten bir asır sonradır yani o zaman ortada kalyon diye bir gemi sınıfı yoktur. Kanûnî Sultan Süleyman tahta çıktığı tarihlerde Topkapı Sarayı’nda bir harem dairesi yoktur, Sultan Kanûnî’nin torunu Sultan III. Murad devrinde kurulmuştur. Kanûnî Sultan Süleyman’ın Divan toplantısına katılıp bazı

kararlarını açıkladığı görülmektedir fakat Sultan Fatih'ten itibaren padişahlar Divan toplantılarına katılmazdı. Kanûnî Sultan Süleyman tahta çıktıktan sonra babasının nedimi Hasan Can'la görüşür. Enderun muallimlerinden, âlim ve sanatkâr Hasan Can, burada 60'lı yaşlarda ezik memur tipleriyle tanınan bir aktör tarafından canlandırılmıştır hâlbuki bu tarihte 30 yaşındadır. Hasan Can'ın oğlu Hoca Sadeddin Efendi meşhur eseri Tâcü't-Tevârih'te böyle bir konuşmadan bahsetmez. Film için kurgulandığı farz edilse bile, babasının ölüm döşeğinde kendisini sorup sormadığına dair Kanûnî'nin suali üzerine Hasan Can'ın “*Sürekli sizden bahsederdi*” demesi de tarihe aykırıdır. Tâcü't-Tevârih Yavuz Sultan Selim'in ölüm döşeğini anlatır ama bundan hiç bahsetmez.

Dizide şu an bir şehir ismi olan *Diyarbakır* ismi telaffuz edilmektedir; bu durumu dilsel anakronizm olarak nitelendirmek mümkündür. Çünkü, Osmanlı döneminde bu ismin varlığından söz etmek mümkün değildir, ilk kez Cumhuriyet döneminde kullanılmaya başlamıştır. Bozan (2021: 45-47)'a göre; Türkler bu şehri ele geçirdikten sonra daha önceki ismi olan Amid'i kullanmaya devam etmiştir; bazı kaynaklarda Amod, Amid-i Sevda, Kara Hamid ve Kara Amid olarak zikredilir. Amid isminin değiştirilmesi ile ilgili Osmanlı döneminde çıkarılan herhangi bir ferman ya da kanun yoktur. Bu şehre Diyarbakır isminin verilmesi 1937 yılında, Cumhuriyet döneminde çıkan bir kanunla gerçekleşmiştir.

Murat, F. ve Gökgöz, G. (2020: 138, 142)'e göre; izleyiciler, konusunu gerçek hayattan alan ve kendilerinden bir şey barındıran yapımlara ilgi duymakta, karakterlerle daha kolay bağ kurabilmektedir. Bu doğrultuda Muhteşem Yüzyıl dizisi tarihte iyi veya kötü olarak anlatılan ancak en nihayetinde sadece belirli yönleri ile var olan tarihsel kişilikleri bütün yönleriyle vererek seyircinin belirli tanımlamaların dışına çıkıp, onları anlayabilmesine olanak sağlamıştır. Kanûnî ve Hürrem aşkı tarihe ilgisi olmayan insanlar tarafından da bilinmektedir. Sadece Türk coğrafyasında değil, Batıda da pek çok kez bu aşk çeşitli alanlarda yazılmış, çizilmiş ve tiyatrolarda gösterilmiştir. Muhteşem Yüzyıl dizisinin yayın hayatına başlamasıyla beraber bu aşka olan ilgi artmış, herkes tarafından konuşmaya başlanmıştır. Bu aşkın bir tarafı olan Kanûnî Sultan Süleyman, kimi zaman tarihsel gerçekliklerden çıkıp günümüz dünyasına uyarlanan bir karakter haline de bürünmektedir. Tarihçilerin aktardıklarına bakıldığında, Kanûnî, Hürrem Sultan'dan sonra başka kadınlardan bilhassa uzak

durmuştur. Tarihçi İlber Ortaylı, 2013 yılında katıldığı bir televizyon programında bu konuyla ilgili yorum yaparken, Kanûnî Sultan Süleyman'ın Hürrem Sultan'ı hayatına aldıktan sonra tek eşli olduğunu söylemiştir. Ancak dizide olayları dramatize etmek için ikili arasında gelgitler yaratılmış, üçüncü şahıslar kullanılarak olay örgüsü zenginleştirilmiştir. Tarihte var olmayan karakterler yaratılarak ve yeni temsiller oluşturularak kurgusal gerilimler daha da derinleştirilmeye çalışılmıştır.

3.4. Rönesans Dönemi Dini Konulu Resimlerde Anakronizm: Leonardo da Vinci'nin Son Akşam Yemeği Adlı Duvar Resmi

Özgenç ve Güler (2016: 87)'e göre; Avrupa'da sanat ve din arasında kadim bir bağ mevcuttur. Roma İmparatorluğu'nun Hristiyanlığı devlet dini olarak kabul etmesi ile kurumsallaşan din ve sanat ilişkisi Rönesans dönemi ve sonrasında sürmüştür. Kilise, ibadet sırasında inananları etki altında tutmak, bunun yanı sıra dinsel hikâyeleri okuma, yazma ve bilmeyenlere aktarma gibi amaçlarla sanata gereksinim duymuştur. Dolayısıyla 15. ve 16. yy.ları kapsayan Rönesans döneminde dinsel konulu resimler, tema olarak Romanesk ve Gotik dönemlerin geleneği ile dönem sanatının genel temasını oluşturmuştur. Bu döneme ait dini konulu resimler, tarihsel açıdan zaman, mekân ve figür ilişkisi bağlamında incelendiğinde anakronizmden söz edilebilir.

Leonardo da Vinci tarafından yapılan, orijinal ismi *Cenacolo* olan *Son Akşam Yemeği* (*The Last Supper*) konulu duvar resmini anakronizm örneği olarak göstermek mümkündür. Dünyada en çok bilinen sanat eserleri arasında yer alan bu eser, 15. yy.da Duke Lodovico Sforza'nın isteği üzerine yapılmıştır. 1495 yılında yapımı başlayan çalışma, 1498 yılında sona ermiştir. Günümüzde Milano'da Santa Maria delle Grazie Kilisesi ve Manastırı içinde da Vinci tarafından yapıldığı duvarda bulunmaktadır.

Kavukcu (2016: 68)'ya göre; Son Akşam Yemeği konusu Hristiyan inancına göre Hz. İsa'nın çarmıha gerilmeden önceki akşam havarileriyle yediği son akşam yemeğine verilen addır. Bu yemekte Hz. İsa havarilerine ekmek ve şarap dağıtır. Hz. İsa ekmeği bölerek havarilerine uzatıp; “*Bunu yiyin, bu benim bedenimdir*” der. Daha sonra kâsedeki şarabı havarilerine vererek; “*Bundan içiniz, bu benim kanımdır*” der. Bu konu Rönesans sanatçıları tarafından sıkça işlenen bir konu olmuştur.

Durmaz (2020)'a göre; da Vinci'nin Son Akşam Yemeği, sanılanın aksine bir fresk değildir. Freskler ıslak zemin üzerine boyanmaktadır. Bu tekniği reddeden da Vinci, görkemli bir parlaklık elde etmek istemiş ve yepyeni bir teknik kullanmıştır. Fakat bu teknik uzun vadede başarısız olmuştur. Resmin boyası dökülmeye başladıktan sonra eser adeta bir harabe halini almıştır. Restore edilmeye başlandığında, yanlış uygulamalardan dolayı daha da bozulmuştur. II. Dünya Savaşı sırasında yine hasar gören resim, 1980 yılında 19 yıl sürecek bir restorasyon sürecine girmiştir.



Resim 3.4. Leonardo da Vinci, The Last Supper, Duvar resmi, 1498

“Resmin kurgusu büyük bir anakronizm sorununu içinde barındırır. Yaşadığı tarih itibarı ile Hz. İsa ve havarilerinin masada oturarak yemek yemeleri mümkün değildir. Masa etrafına konulan sandalyeler ve bu düzenekte yemek yeme alışkanlığı çok sonraki zamanlarda yerleşmiş bir gelenektir” (Başar, 2015). Durmaz (2020)'a göre; masadaki yemeğin ne olduğu uzun yıllar boyu tartışma konusu olmuştur. Geleneğe bakıldığında, masada kuzu eti, ekmek ve şarap olması gerekirdi. Ancak resmin kötü durumu masadakilerin seçilmesine engel oluyordu. Resim temizlendikten sonra, masadakilerin yılanbalığı ızgarası ve dilimlenmiş portakal olduğu ortaya çıkmıştır. İtalyan yazar Bartolomeo Platina tarafından yazılan *De Honesta Valuptate et Valetudine (Doğru Zevk Alma ve İyi Sağlık Üzerine)* adlı yemek tarifleri içeren kitabın bir kopyasının da Vinci'de olduğu bilinmektedir. Bu kitapta, kayısılar, yılanbalığı ızgarası ve baharatlı ekmek gibi öneriler ve tarifler mevcuttur. Araştırmalar, Leonardo'nun yeme alışkanlığı ile Son Akşam Yemeği'ndeki yemekler arasında paralellikler olduğunu göstermektedir.

Leonardo da Vinci'nin bu eserinde, İsa ve havarilerinin bulunduğu masada portakal olduğu görülmektedir. Oysa bu meyve, esere ait konunun geçtiği çağda henüz Avrupa'da bilinmemektedir. Yalın (2018)'a göre; portakalın Avrupa'ya ilk kez Portekizli denizciler tarafından Asya'dan getirildiği bilinir; bunda Asya'nın birçok yerinde sömürgeler oluşturmalarının payı vardır. Sicilya Krallığı 9. yy.da portakalla tanışmıştır fakat bu portakal henüz bugün bilinen hali ile değildir; acıdır, turunc denilen cinstendir ve ıslah edilmesi 500 yıl sürmüştür. Acı portakalın tatlı portakala dönüştürülmesi ve sofralarda yerini alması 1400'lü yıllarda gerçekleşmiştir.

3.5. Doğu ve İslam Kaynaklarında Anakronizm: Ashâb-ı Kehf Kıssası

Kızıldağ (2016: 451)'a göre; Batılı kaynaklarda zaman veya mekân ile alakalı sıçramalar olarak ifade edilen anakronizm, Doğu ve özellikle İslamiyet kaynaklı anlatılarda *Tayy-i zaman/Tayy-i mekân* olarak adlandırılmıştır. Edebî eser ve anlatılarındaki anakronizm, bir olayın veya kahramanın zaman diliminde ileriye veya geriye sıçrayışı şeklinde olmaktadır. Zaman dilimini belirli aralıklarla büyütme ve küçültme mümkündür. Eserlerde olaylar bir noktada kesilerek geçmişe dönülebilir, hayali veya fiziki olarak ileriye sarılabilir. İslam kaynaklı anlatılardan bilhassa Miraç ve Ashâb-ı Kehf kıssası, kronolojik zamanın dışına çıkılması bakımından anakronizme; tayy-i zaman/tayy-i mekân kavramına Doğu kaynaklarından verilebilecek en tipik örneklerdendir.

İslam kültüründe önemli bir yeri olan *Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar/Yedi Uyuyanlar)* kıssası Kur'an-ı Kerim'in yanı sıra Hristiyan, Yahudi ve bazı Hint metinlerinde yer almaktadır. Çeşitli kaynaklarda farklı detaylarla anlatılan efsanenin ne zaman gerçekleştiği kesin olarak bilinmese de MS 250 civarı Hristiyanlığın Roma İmparatorluğu tarafından henüz benimsenmediği bir dönemde geçmiş olabileceğine dair yaygın bir düşünce vardır. Putperestliğin hâkim olduğu baskıcı Roma İmparatorluğu döneminde, putlara tapmayı reddeden ve Hristiyan olmakla suçlanan bir grup genç, Hristiyanlık karşıtı faaliyetleri ile bilinen Decius (Takyanus/Dakyanus) adlı Roma Valisi tarafından zulüm görür. İmrek (2019)'e göre; bu gençlere inançlarından vazgeçmeleri ve putperestliğe bağlı kalmaları için birkaç gün süre verilir, aksi takdirde öldürtülecekleri belirtilir. İnançlarından vazgeçmeyen gençler dağlara kaçmaya karar verir, yolda bir çoban ve köpeğine rastlarlar. Durumu

anlattıkları çoban, onları saklanabilecekleri bir mağaraya götürür. Gençlerin kaçtığı anlaşılınca askerler peşlerinden gider ve onları mağarada bulurlar. İçeriden çıkamamış, ölsünler diye mağaranın ağzını taşlarla kapatırlar.

Yanlarına koruyucu olarak aldıkları köpekle mağaraya sığınan gençlerin sayısı kesin olarak bilinmese de rivayetlere göre yedi kişi oldukları düşüncesi yaygındır. İsimleri çeşitli kaynaklara göre farklılık gösterir. Zübdetü't-Tevârih adlı esere göre İslam mitolojisindeki isimleri; Makseline, Yemliha, Mertus, Sazinus, Peynus, Zubunus, Kefestetayyus olarak bilinir. Yanlarına aldıkları koruyucu köpeğin ismi ise Kıtırmir'dir. Mağaranın dünyanın farklı yerinde olduğuna dair çeşitli rivayetler vardır fakat bu konuda herhangi bir fikir birliği yoktur. Anadolu'da; Afşin (Efsus/Efesus), Lice, Selçuk (Efes) ve Tarsus'da bulunduğunu savunan farklı görüşler mevcuttur. Mağarada geçirilen süre Kur'an-ı Kerim'de 309 yıl olarak belirtilmektedir: "Onlar mağaralarında üç yüz yıl kaldılar, buna dokuz yıl da ilâve ettiler" (Kehf Suresi, 18/25).

Yegin (2019: 6-7)'e göre bu yedi arkadaş mağarada 309 yıl uyurlar. Bir gün Yemliha ansızın uykusundan uyanır, acıktığını fark eder ve diğer arkadaşlarını uyandırır. Yemliha'nın cebinde Takyanus dönemine ait eski bir para vardır, bu para ile yiyecek almak üzere şehre doğru yola çıkar. Ancak dışarıya çıktığında hayretler içinde kalır çünkü her şey değişmiştir, hiçbir yer kendi bildiği gibi değildir. Takyanus ölmüş, geçen yüzyıllar içinde yerine pek çok farklı hükümdar geçmiştir. Hz. İsa yeryüzüne inmiş, halkı Allah'a iman etmeye davet etmiş ve tekrar gökyüzüne yükselmiştir. Yemliha yürüyerek bir dükkâna gelir, cebindeki para ile yiyecek almak ister fakat dükkân sahibi çok eski döneme ait olan bu parayı tanımaz, Yemliha'nın hazine bulduğunu düşünür. Dükkâna gelen bir yönetici Yemliha'yı hükümdarın huzuruna çıkarır. Yemliha başından geçenleri anlatır. Bu durumu Hristiyanlık anlatılarından bilen hükümdar ve halk, yedi arkadaşın insanlara ibret olması için Allah tarafından uyutulduklarını anlar. Hükümdar Yemliha'nın diğer arkadaşlarını da görmek ister, halkıyla birlikte mağaranın olduğu yere gider. Yemliha olan biteni anlatmak için arkadaşlarının yanına gider, hep birlikte dinlerini korumak için Allah'a dua ederler ve canlarını almasını isterler. Allah orada hepsinin canını alır.

Ashâb-ı Kehf kıssası, zaman örgüsü bakımından belirgin şekilde anakronizm içermektedir. Belirli bir zamanda başladığı kabul edilen olayların, mantıksal olarak

mümkün olmayan, ileri bir zamanda son bulduğu görülmektedir. Bu yönden değerlendirildiğinde, koruyucu olarak yanlarına aldıkları köpeklerle mağarada uyuyan yedi kişinin adeta bir zaman yolculuğu yaptığı söylenebilir. Bu kişilerin 309 yıllık bir uykudan sonra hiç tanımadıkları kültürel bir ortamla yüzleştikleri anlaşılmaktadır. Zamansal farklılığa dikkat çeken en belirgin şey, Yemliha'nın uyandıktan sonra ekmek almak için yanında bulundurduğu, çevre tarafından tanınmayan eski dönem parasıdır. Ashâb-ı Kehf kıssasında ifade edilen diğer ayrıntılara bakıldığında, yüzyıllar içinde kültürel değişime uğramış birçok şeyin bambaşka bir zamandaki imkânsız birlikteliğinden söz edilebilir.

Konuksever (2020)'e göre; Yedi Uyuyanlar, uyandıklarında bir gün veya yarım gün uyuduklarını düşünmüştür. Çünkü giysileri ve sakalları aynı, ayrıca aynı mevsimdedirler.

Uyandıklarında geçmiş olan süre göz önünde bulundurulduğunda, yüzyıllar öncesine ait kıyafetler ile saç ve sakal tarzlarının yanı sıra, sahip oldukları isimlerin ve kullandıkları dilin kısmen de olsa değişime uğramış olması muhtemeldir. Ayrıca hükümdar ve halkın çeşitli anlatılardan bildiği, eski dönemde ait bir olayın kahramanları ile kendi yaşadıkları zamanda karşılaşmasının da bu hikâye ile ilgili anakronik göstergeler arasında yer alabileceğini söylemek mümkündür.

3.6. Geleneğin Güncellenmesi Bağlamında Anakronizm: Nasrettin Hoca

13. yy.da yaşamış tarihsel bir kişilik olan *Nasrettin Hoca* ile ilgili günümüze uyarlanan anlatılarda anakronizm örneklerine sıkça rastlamak mümkündür. Türk kültüründe, geleceğin sonraki nesillere aktarılması yönünden önemli bir yere sahip olan Nasrettin Hoca, Sivrihisar ilçesine bağlı, adı sonradan Nasrettin Hoca olarak değiştirilen Hortu köyünde doğmuştur. Kimi Türkçe kaynaklarda ismi Nasreddin Hoca olarak geçse de TDK'ye göre Nasrettin Hoca ismi doğru olarak kabul edilmektedir. Şanlı (2009: 266)'ya göre; Nasretin Hoca, kadılık, gölge kadılığı, subaşılık, mahkemelerde bilirkişilik, köy hocalığı, çocukluğunda yaptığı terzi çıraklığı, çiftçilik, bakkallık, zeytin satıcılığı, iplik satıcılığı, yumurta satıcılığı gibi işlerle meşgul olmuştur.

Nasrettin Hoca ile ilgili günümüzde bilinen anlatıların çoğu kendisine ait değildir. Nasrettin Hoca ile ilgili gerçek hikâyelerin sayısının onlarla ifade edilecek kadar kısıtlı sayıda olduğu bilinmektedir; bu hikâyeler ölümüyle aynı yüzyıl içerisinde ortaya çıkmıştır. Bilge ve mizahi kişiliği ile bağdaştırılarak kendisine atfedilen anlatılar ise yüzyıllar içerisinde binlerle ifade edilecek sayılara kadar ulaşmıştır.

Fıkra

Tan (2013: 93)'a göre; kişiliği çevresinde oluşan, yüzyıllar boyu sayısı artan, verdiği mesajlarla daima güncelliğini koruyan Nasrettin Hoca fıkraları, somut olmayan kültürel mirasımızın en önemli ürünleri arasındadır. Nasrettin Hoca fıkraları sadece Türk dünyasında değil, İslam coğrafyası ve Avrupa'da da gayet iyi bilinmektedir. Bu yaygınlığın en önemli sebepleri arasında; fıkraların verdiği mesajların evrensel olması, çağdaş kültürde kullanımını sürdürebilmesi ve doğurgan/üretken bir yapıda olması bulunur.

Kızıldağ (2019: 1972-1973)'ın belirttiği gibi; Nasrettin Hoca ile ilgili geçmişten günümüze anlatılan fıkralar, toplumunun mizah ve eğlence ihtiyaçlarını karşılamının yanı sıra öğüt veren, öğretici yapısı ile didaktik birer anlatı olma özelliğine de sahiptir. Bundan dolayı Nasrettin Hoca ismi, kolektif bellekte varlığını sürdüren fıkraları da aşarak, sanat da dâhil olmak üzere birçok farklı alanda kendine yer bulmayı başarmıştır.

Yüzyıllardır süregelen Nasrettin Hoca fıkraları, günümüz anlayışına uygun şekilde uyarlanabilecek esnekliğe ve dolayısıyla birçok anakronik referansı içinde barındırabilecek potansiyele sahiptir.

Parayı Veren Düdüğü Çalar adlı fıkra, en çok bilinen Nasrettin Hoca fıkraları arasında yer almaktadır. Bu ifade bir fıkra ismi olmanın yanı sıra, Türkçede yer alan bir deyim ve atasözüdür. Bu deyiminin 'parasını veren kimse, istediğini elde eder' anlamına geldiğini belirten Türkmen (2008: 158)'e göre; Nasrettin Hoca Türkçenin söz varlığında önemli bir etkiye sahiptir. Türkçede bulunan bazı deyim ve atasözlerinin Nasrettin Hoca fıkralarından kısaltarak oluştuğu anlaşılmaktadır.

Parayı Veren Düdüğü  alar adlı Nasrettin Hoca fıkrasının günümüze uyarlanmış bir  rne i aşağıda belirtilmiştir:

Hoca bi gün emlak içine girmiş, cennette tapu satıyor, parayı bastırana düdük veriyormuş. Hoca bu ne denince... “ b r tarafa gelenlerden haberim olsun da, tanıyayım, karşılayayım diye” demiş, “parayı veren, gelince d d     çalsın” ( zdil, 2012).

Bazı olguların kronolojiye aykırı olarak kullanıldığı görülen bu fıkrada çeşitli anakronik referanslar ortaya çıkmaktadır.  etin (2011)’e göre; bulunduğumuz coğrafyada ilk tapu teşkilatı 1847 yılında Defterh ne-i  mire Kalemî adı altında taşınmaz mallara ait işlemlerin yapılması amacıyla kurulmuştur.

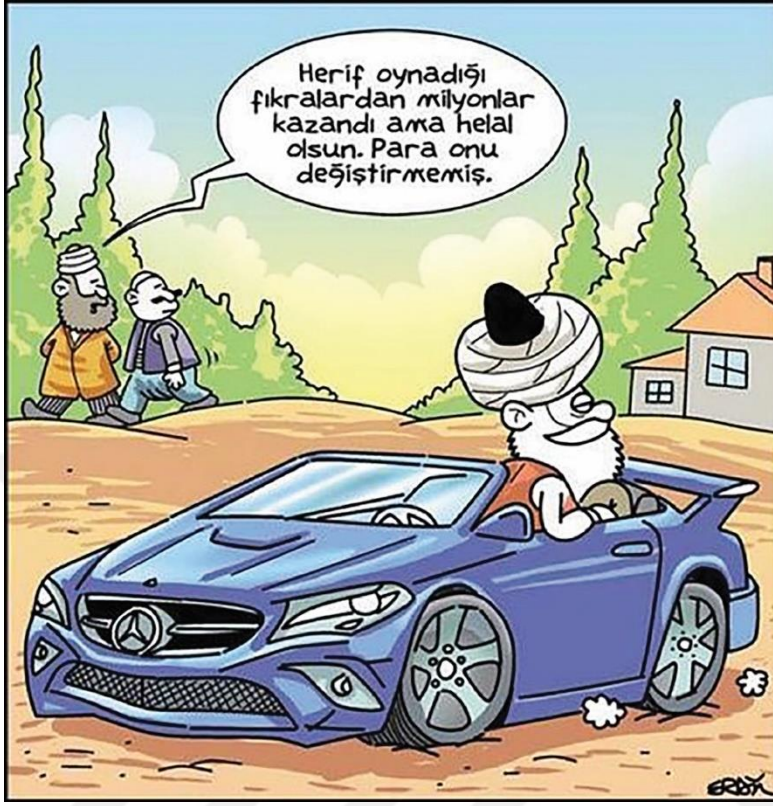
Bu sebeple, Nasrettin Hoca’nın yaşadığı 13. yy.da tapunun varlığından söz etmek mümkün değildir, dolayısıyla satışı da olanaksızdır. Yani emlakçılık diye bir meslekten söz edilemeyeceği i in Nasrettin Hoca’nın bu işe girmesi de olanak dışı görünmektedir. Ayrıca; cennette tapu satmak, parayı bastırmak ve öbür tarafa gelmek gibi tabirlerin günümüz anlayışına uygun ifadeler olduğu anlaşılabilir.

Karikatür

Kızıldağ (2019: 1972)’ın belirttiği gibi; gelenekte kendi başına varlığını sürdürebilme başarısı gösteren Nasrettin Hoca, sinema, tiyatro, roman ve öykü gibi edeb i ürünlerin yanı sıra karikatür sanatında da kendine yer edinmiştir. Mizah  niteliği ve toplumu kuşatıcı özelliğinin etkisi ile karikatürlerde önemli bir role sahip olmuş, birçok karikatüre konu edilmiştir. Anakronik  geler ve d n şt rmelerin kullanımıyla modern dünyaya taşınması, fıkralarının günümüz mizah anlayışıyla yeniden değerlendirilmesi, Nasrettin Hoca çerçevesinde yeni bir gelenek icat etmiştir. Bu gelenek sonucunda Hoca’nın ismi ile anlatılan yeni fıkralar meydana gelmiştir. Karikatürlerde Nasrettin Hoca fıkralarına yapılan her bir gönderme, ekleme, çıkarma ve dönüştürme, yeni ve daha önce anlatılmamış bir fıkra yaratmaktadır.

Erdil Yaşaroğlu tarafından günümüz anlayışına uygun şekilde çizilen bir Nasrettin Hoca karikatüründe, Hoca’nın eşeğe ters binmek yerine Mercedes-Benz marka üstü açık (cabriolet) modern bir spor arabaya ters bindiği görülmektedir. Kılınç (2020)’a

göre; Mercedes-Benz'in ve dünyanın ilk arabası olarak tanımlanabilecek araç 1886 yılında patentlenmiş ve bu patent, arabaların doğum belgesi olarak kabul edilmiştir.



Resim 3.5. Erdil Yaşaroğlu, Nasrettin Hoca, Karikatür

Nasrettin Hoca'nın yaşadığı 13. yy.da ne Mercedes-Benz markasından ne de en basit anlamıyla dışarıdan hiçbir destek almadan kendi başına ilerleyebilen herhangi bir aracın varlığından söz etmek mümkün değildir. Kızıldağ (2019: 1980)'a göre; Yaşaroğlu'na ait bu karikatürde Hoca'nın geçimini bulduğumuz çağa ait bir meslek olan komedyenlikten sağladığı izlenimi yaratan bir kurgu oluşturulmuş ve bu işten çok büyük paralar kazandığı ironisi yapılmıştır. Cem Yılmaz'ın komedyenlikten büyük paralar kazanması ile ilişkilendirilen bu durum, modern çağ vasıtalarından biri olan otomobilin de eklenmesi ile anakronik bir bağlamda karikatürize edilmiştir.

Çizgi Dizi

Demircan (2019)'a göre; TRT çocuk kanalında 2019 yılından itibaren yayınlanan *Nasreddin Hoca: Zaman Yolcusu* adlı çizgi dizinin *Alışveriş* adlı bölümünde, Nasrettin Hoca ve eşi Küheylan, günümüzde yaşayan Zehra ve arkadaşlarının yanlışlıkla zamanlar arası geçiş holünü açması sonucu kendilerini 21. yy.da bulur.



Resim 3.6. Nasreddin Hoca: Zaman Yolcusu (Alışveriş), Çizgi dizi, 2019, AVM sahnesi, TRT Çocuk



Resim 3.7. Nasreddin Hoca: Zaman Yolcusu (Alışveriş), Çizgi dizi, 2019, Yürüyen merdiven sahnesi, TRT Çocuk

Avcı (2020: 570-571)'ya göre; bu çizgi dizinin *Alışveriş* adlı bölümünde, Hoca'nın gözüyle tüketim kültürü ele alınmıştır. AVM'ye götürülen Nasrettin Hoca, insan kalabalığı ve eşyaların çokluğuna şaşırır; 'ooo, şu kocaman kervansaraya da bakın' deyince, Kerim, 'kervansaray mı' diye şaşırır. Zehra'nın 'alışveriş merkezi, Nasrettin Hoca' demesi üzerine Nasrettin Hoca, 'bu kocaman şey bir kervansaray değil mi' diye sorar ve Cemil, 'bu çarşı, yani sizdeki kapalı çarşılar gibi düşünün, bu çağın kapalı

çarşısı' cevabını verir. Nasrettin Hoca 'Allah Allah şu işe bak' diyerek şaşkınlığını ifade eder. Yürüyen merdivene binen Nasrettin Hoca merdivenden düşer. Bir mağazadaki indirimde koşan insanları görünce oldukça şaşırır. Nasrettin Hoca, AVM'de eşeği Küheylan'ın yanına gitmeye karar verir. Asansörü görünce 'bu kapının kolu yok nasıl açılacak' diye düşünür. Asansöre 'açıl susam açıl' der. Kapının açıldığını görünce 'bazı şeyler hiç değişmemiş baksana' yorumunu yapar. Asansöre binince de 'kapan susam' der. Asansörden inince yanlışlıkla kendisini Nasrettin Hoca'ya en çok benzeyen kişinin seçildiği bir yarışmanın sahnesinde bulur. Nasrettin Hoca sahnedeysen Küheylan koşarak sahneye gelip Hoca'ya çarpar ve Hoca eşeğin üzerine ters oturur. Bunu gören seyirciler, Hoca'yı birinci seçer ve Hoca ödül olarak ayakkabı kazanır. Ayakkabının tekini, unuttuğu çarığın yerine giyerken diğer tekini kuşağının içine saklar. Nasrettin Hoca, 'bak sen şu işe Küheylan, kendi zamanında herkesle kavgaya tutuşan bu huysuz ihtiyara bu zamanda sırf Nasrettin olduğu için ödül bile veriyorlar' der.

Anakronizm örnekleri barındıran bu çizgi dizide, Avcı (2020: 569)'nın da belirttiği gibi; Nasrettin Hoca geçmişten seslenerek değil, bugüne gelerek mizah, ders verme, öğüt verme, eleştiri gibi rollerini sürdürür. Hoca, görevini bugünün fiziksel mekânları, meseleleri ve kültürel şartları içerisinde yapar. Bu durum geleneğin güncellenmesi biçimine önemli bir örnek teşkil eder. Geleneksel olanı olduğu gibi bugüne taşıyarak ya da bugünün insanını yapay bir ortama sokarak gelenekten beslenmesi beklenemez. Kültür endüstrisinin üretilen çok yönlü içerikleri, hedef kitleye göre cazip sunum biçimlerine dönüştürülmektedir.

4. ANAKRONİZMLE İLİŞKİLENDİRİLEBİLECEK BAZI ÇAĞDAŞ KAVRAMLAR ve TEORİLER

“Post-modernizm geçmişi ne reddeder ne de taklit eder; bugünü zenginleştirmek için geçmişi tekrar kazanır ve genişletir” (Kumar, 1999: 137).

4.1. Postyapısalcılık

İsviçreli dilbilimci *Ferdinand de Saussure*’ün geliştirdiği yapısal dilbilimi olarak nitelendirilebilecek *Yapısalcılık*, kesin bir bilme modeli öngörür, metin dışı disiplin ya da verilerden faydalanmaz. İncelenen yapının sadece küçük birimlerini ele almak yerine bütünlüklü bir yapı göstermeyi amaçlar; alt birimlerin felsefi yönden ilgili yapı için anlamlı olması gerekir. Yapısalcılıkta üretilen kavramlar üretildikleri kültüre özgüdür fakat evrenseldir. Genel ve kapsayıcı bir tanımlaması güç olan yapısalcılık, dışsal, evrensel bir gerçekliğin varlığını reddetmez fakat insanların bu gerçekliğe nesnel, evrensel bir biçimde kültürel olarak belirlenmeksizin ulaşmalarının mümkün olmadığını savunur. Yapısalcılığın ortaya çıkardığı yapılar kapalı bir sistemi var sayar. Bu gibi sebeplerle birçok düşünüre yetersiz gelen yapısalcılık çeşitli eleştirilerle maruz kalmış ve yapısalcılığın yeniden yorumlanması olarak ifade edilebilecek *Postyapısalcı* yaklaşımın ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Cevizci (1999: 705)’ye göre; Michel Foucault, Giles Deleuze, Jacques Derrida ve Felix Guattari gibi düşünürlerin öncülük ettiği *Postyapısalcılık*, tarihselciliğin kendisini eleştirerek, tarihsel süreç içinde bir uçtan bir uca kadar giden belli bir örgü ve akılcılık görüşlerine karşı duruştur. Postyapısalcılık, yapı kavramına karşı çıkarak, bir dilin nesnelliği konusunu sorgulamakta ve yapısalcılığın metnin içinde veya arkasında olan doğruluk fikrine karşı gelmektedir.

Yapısı itibarıyla tarihsel olarak nitelendirilebilecek postyapısalcılığın temel sorunu, bilginin nasıl üretildiğidir. Kültürel kaynakların zaman içinde nasıl değişime uğradığına odaklanarak şimdi ne anlama geldiğini bulmaya çalışır.

Uzunoğlu (2019: 23)’na göre; anlam kurma sürecine odaklanan postyapısalcı yaklaşım, bu sürecin baş faktörü olan dili inceler. Postyapısalcılara göre anlam hiçbir

zaman sabitlenemez. Çünkü dil bütün bağlamlarda iletişimin ihtiyaçlarını aşan formel özellikler göstermektedir. Postyapısalcılar bir metnin tek bir anlamı olduğu ve tekil bir varoluşa sahip olduğu fikrini reddeder. Vurgulamak gerekirse metnin anlamını tayin eden yazar değil, okuyucudur. Çünkü anlam, metni okuyan her bir okuyucu tarafından yeniden inşa edilir. Bu nedenle her metin kendisini okuyan kişi sayısı kadar çok anlam üretebilir. Postyapısalcılık okuyucu ile metnin karşılıklı etkileşimini üretkenlik olarak değerlendirmektedir. Dolayısıyla, postyapısalcı kuramcılar bir kültür nesnesinin içinde yer aldığı bağlam değiştiğinde ifade edeceği anlamın da değişeceği fikrini savunur.

4.2. Yeni Kavramsalcılık

Kavramsal sanat terimi, 1960'ların ortalarında kendilerini alışlageldik sanat eseri biçiminde göstermeyen sanat eserleri için kullanılmaya başlanmıştır. Sanatın kuramsal yanını çözümlemeyi, yeniden tanımlamayı amaçlayan kavramsal sanat, mantık ve felsefeyle yakından ilişkilidir. Sanatçı, o güne kadar sanatta bulunan geleneksel malzemelerin ve biçimlerin dışında düşünmeye başlayıp düşüncelerini uygun malzemeler aracılığıyla ifade etmiştir. Kavramsal sanat, sanatın nesnesini fetişleşmiş bir nesne ya da meta olmaktan kurtarmayı amaçlar ve sanatın düşünsel bir süreç olduğunu göstermeye çalışır (Koca, 2017: 97).

Topcuoğlu (2018: 135)'na göre; Dada sanat akımının önemli bir temsilcisi olan Marcel Duchamp, kavramsal sanat ve 1960 sonrası çağdaş sanat hareketlerinin öncü sanatçılarından biridir, geleneksel sanat anlayışının çok önemli bir kırılma noktası olmuştur.

Duchamp'ın geleneksel sanat anlayışının kırılma noktası olarak kabul edilen 1917 tarihli *Fountain* (Çeşme) adlı eseri, üzerinde 'R. Mutt' imzası bulunan pisuvardan oluşan ready-made (hazır yapım) bir heykeldir. Plastik değerlerden uzak olan bu eser aynı zamanda alışlagelmiş estetik beğeni algısının da dışındadır. Bu eser fikir ve anlam olarak geleneksel sanat eserlerinden farklı bir oluşuma işaret etmektedir.

2004 yılında 500 kişiden oluşan sanat uzmanlarınca tüm zamanların en etkileyici eseri seçilen Pisuvan, Duchamp'ın hem söz oyunlarındaki ironisini göstermesi ve hem de sanat eserinin burjuva değersizliğine bir saldırı olması açısından büyük bir etki yapmıştı. Sonradan "kavramsal sanat" anlayışının yolunu da açacak olan bu ready-made çalışmada Duchamp, bir pisuvanı baş aşağı çevirip, altına da R. Mutt imzasını atar ve New York'ta bir galeriye gönderir. Elbette sıradışı bulunduğu için sergilenmez. R. Mutt ismi tesadüfen seçilmiş bir isim değildir; Duchamp'ın söz

oyunlarıyla zihinlere seslenmesinin anlamını pekiştirir. Almanca okunduğunda fakirlik anlamına gelen Armut kelimesini sesleyen R. Mutt takma adındaki R.'nin Richard olduğu söylenir. Richard'ın, rich kökünün zengin anlamına geldiğini düşündüğümüzde buradaki ironi ve saldırının politik ve estetik eksenini de berraklaştır (Yıldız, 2016: 141).



Resim 4.1. Marcel Duchamp, Fountain, Hazır nesne heykel, 1917

Bulduk (2017: 1939)'a göre; sanatın nesne ile kurduğu bağı sorgulayan kavramsal sanat, nesnesiz ve metin odaklı bir sanat anlayışı ile sanatın popüler kültürle olan bağını yeniden kesme çabası içindedir. Bir anlamda nesnesiz sanat anlayışı olarak nitelendirilebilecek bu yaklaşım dil, zihin ve imge arasında bir bağ kurmak ister. 1980'li yıllar ise muğlak anlatılara gebe olan postmodernizmin ve ona içkin, sınırları net olarak çizilemeyen sanat pratiklerinin zemin bulduğu yıllardır. Postmodernizmin çok katmanlı ve sınırları aşındıran yapısı, sadece anlam/tanım olarak değil aynı zamanda 1990'larla birlikte varlığını hissettiren küreselleşme gerçeğiyle de fiziksel olarak yaşanmaktadır. *Yeni Kavramsalılık* hem bu dönemin karakteristiğini bünyesinde barındıran hem de üslup, dil ve araç olarak birbiri içine geçmiş anlatılara kapı aralar. Kavramsal Sanat, sanatın kendi iç sorunlarına odaklanırken Yeni Kavramsalılık, Kavramsal Sanatın reddettiği bütün formları yeniden kullanmaya başlar.

4.3. Diyalektik İmge

Claire Farago (2005; akt. Verbeeck, 2006: 183)'nın *The art bulletin (Sanat bülteni)* adlı derginin Eylül sayısında yer alan *Response: Time out of joint (Yanıt: eklem dışı zaman)* başlıklı yazısında; kronizme karşı işleyen karmaşık bir terim olan anakronizmin, hiç kuşkusuz Walter Benjamin'in *Diyalektik İmge* kavramına işaret ettiğini belirtmektedir.

Aslan ve Ötgün (2019: 102)'e göre; Benjamin, toplumsal tarihin sosyal/siyasal koşullarının nedensellik ilkesine bağlı olarak kesintisiz bir çizgide ilerlediğini düşünmektedir. Bu bağlamda, tarihsel bir andan koparılan imgelerin diyalektik imge olanağından bahseder. Geçmişin imgelerinin, içerisinde bulunan zamanın imgeleriyle ve geleceğe ilişkin öngörü imgeleriyle yan yana getirilmesi (kümelenme) durumunda diyalektik imgenin kendisini görünür kıldığını öne sürmektedir. Ancak yalnızca diyalektik düşünme yönteminin ön koşul olarak alındığı durumda, kavramın varlığı olanaklı olabilmektedir. Çünkü Benjamin, rastlantısal kümelenme durumunu nedensellikten uzak 'yığıntı nesneleri' olarak görmektedir. Benjamin'in hem tarihin görsel bir okumasına hem de tarihsel ilerlemenin bütün olumsuz koşullara rağmen sürekli olarak ileriye dönük ivmesinin geri çevrilemeyeceği konusunda düşüncesi, dönemin tarihsel/toplumsal koşulları göz önüne alındığında oldukça ilham verici bir bakış açısı olarak nitelendirilebilir.

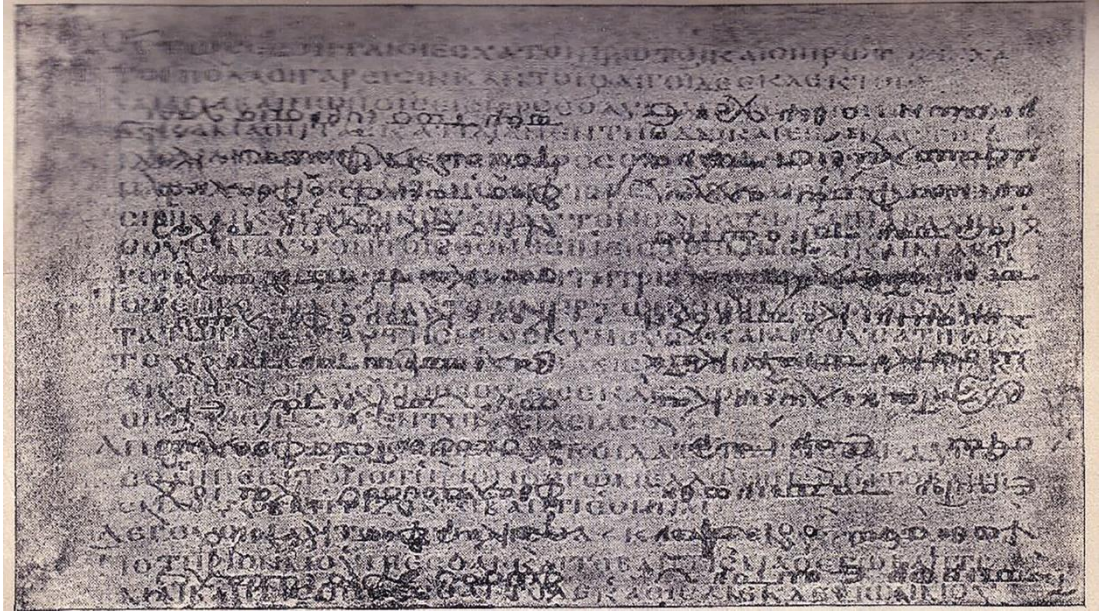
4.4. Palimpsest Metaforu

Palimpsest, bir eserin ya da mekânın çok katmanlı imgesel yapısını ve aktarım sürecini ifade eden bir kavramdır. Ötgün (2022)'e göre; bir parşömen üzerindeki mevcut yazıların yıkama, kazıma ya da silme gibi yöntemlerle ortadan kaldırılıp yeniden kullanılmasına *Palimpsest* adı verilir.

(...) Eski devirlerin yazı araçlarından parşömenin hammaddesi deriydi ve bu derilerin gerilerek hazırlanması zahmetli olduğundan zaman zaman eski yazıları silip üzerine yenilerini yazma yoluna gidilirdi. Bu özellikle, Ortaçağ'da sıklıkla başvurulmuş bir yöntemdi ve eski dönemlerin artık işe yaramaz bulunan yapıtları (sözgelimi Eski Yunan'dan kalan geometri kitapları ya da politik söylevler), ciltleri açılıp deriler yıkandıktan sonra üzerindeki yazılar kazınarak "geri dönüşüme" tabi tutulurdu (Özgüleş, 2009: 76).

İngilizce bir sözcük olan Palimpsest, Apaydın (2019: 91)’a göre; Yunancadan türetilen ‘yeniden’, ‘palin’ ve ‘kazınmış’ anlamına gelen ‘psestos’dan gelir. Palimpsestlerde eski yazı silinip üzerine yeni yazılsa bile yeni yazının altından eski yazının izleri görülebilmektedir. Hatta ikincil yazı kazınarak eski metine geri dönmek mümkündür. Palimpsest teknik bir terim olmasına rağmen yüklendiği anlam bakımından eski ve yeninin iç içe geçmesi, izlerin tümüyle aradan çekilmemesi, bir anlamda iki ruhun bir bedende hayat bulması olarak yorumlandığından tıpkı bir bellek gibi tanımlanmakta ve yeni bir deyimle dönüşerek birçok alanda söz konusu belleği tanımlamak için kullanılmaktadır. Mekânın palimpsest olarak yorumlanması ise eski ile yeninin bir arada okunduğu bir tür katmanlaşma kısacası yeni bir kimlik halidir.

İncil’in 5. yy.dan kalma Yunanca bir el yazması olan *The Codex Ephraemi Rescriptus* bir palimpsest örneği olarak gösterilebilir.



Resim 4.2. The Codex Ephraemi Rescriptus, Yunanca el yazması, 5. yy.

Şahanoğlu (2018: 9)’na göre; palimpsestler maddi dünyanın evrensel bir olgusudur ve üst üste çakışan bir dizi kategoriden oluşur. Gündelik kullanımda birbirini izleyen faaliyetlerin üst üste çakıştırılması esnasında önceki maddi izlerin kısmen silinmesi olarak tanımlanır. Palimpsest kavramı, bir yönüyle en yeni dışındaki tüm bilgilerin silinebileceğini ve kaybolabileceğini ve tahrip olacağını ortaya koyarken diğer yandan da birbirini izleyen ve kısmen korunan faaliyetlerin birikimini ve dönüşümünü

içermesi itibariyle iki yönlü bir kavramdır. Bu nedenle, sonuçta ortaya çıkan bütünlük, kendisini oluşturan parçaların toplamından çok daha büyüktür.

Özener (2022)'e göre; geride kalanın geleceğe aktarılıp birbirine bağlanması, yaşanmışlık izlerinin tümü yapıların palimpseste uğramış hafızasıdır. Ötgün (2022)'e göre; her maddi yapı çevresiyle geçmişiyile bir tür etkileşime girer. Hem maddi hem fiziksel hem de kültürel anlamda bunların birlikteliği palimpsest olarak görülebilir. Palimpsest zamanın geçişini fiziksel olarak ifade eder. Artzamanlı görünür özü varken aynı zamanda eşzamanlı öze sahiptir. İki veya daha fazla yapının en son keşfiyle eş zamanlı hale gelir. Bunun yanı sıra palimpsest, tarihsel perspektiften eski yeni bağlamını sorguladır. Palimpsest değiştirilmiş ve yeniden yaratılmış formları işaret eder, çoklu bir gramer yapısına sahiptir. Hem katmanlar arası uyumu hem de uyumsuzluğu gösterir. Hem bütüne hem de parçalılığa işaret eder. Kültür bir palimpsesttir. Romanlarda, anlatılarda ve hikâyelerdeki anlam katmanları birer palimpsesttir.

Ekinci (2019: 17-18)'ye göre; yeni tarihselcilik anlayışı çerçevesinde tarihin yeniden kurulması olarak tanımlanan palimpsest tarih, yazarın oluşturduğu dünyada kendi hayal gücüyle kültürel ve bilimsel bilgisini de dâhil ederek yeni tarih yazımı çabasına girişmesidir. Meşru tarihi farklı bir okumayla yeniden kurgulayan yazar, tarihin gerçek kabul ettiklerine karşı alternatif bir tarih yaratır. Dolayısıyla, postmodern evrede oluşturulan tarih konulu romanların diğer bir özelliği de tarih öğelerini sıradanlaştırarak, ona atfedilen kutsiyetten ayırıştırarak vermesidir. Tarih şahsiyetlerini günlük sıradan insanlar gibi göstermek, tarihe damga vuran olayları basitleştirmek ya da tarihin yansıtma görevini kırık ayna şeklinde parçalı ve katılık şekle büründürmek postmodern anlatıcının ana problemidir.

Ötgün (2022)'e göre; içeriği ister yazı ister görsellerden oluşsun, çok katmanlı imgelerden oluşan çalışmalar palimpsest kavramı bağlamında okunabilir. Çok katmanlı imge yaratma dürtüsü bir palimpsest metaforudur. Palimpsest metaforu disiplinlerarasıdır. Çok katmanlı yapının barındırdığı katmanlar birbiri ile ilişki içindedir. Çok katmanlı çalışmalar ile palimpsest kavramı arasındaki farkı belirtmek gerekirse, palimpsest eskinin silinip yeninin yazılması ile oluşur, katmanlar arasında doğrudan bir ilişki olmak zorunda değildir.

4.5. Yeni Tarihselcilik ve Yeniden Üretim

1998 yılında yayımlanan *A global encyclopedia of historical writing (Küresel tarih yazımı ansiklopedisi)*'de yer alan Paul Budra'nın *New Historicism (Yeni Tarihselcilik)* adlı bir yazısını yeniden üretimle ilişkilendiren Verbeeck (2006, 183); zaman kavramı ve anakronizm hakkındaki postmodernist düşüncenin büyük ölçüde Walter Benjamin'in ünlü sanat felsefesine borçlu olduğunu ifade eder. Benjamin'e göre, sanat eserinin mekanik olarak yeniden üretilmesi, orijinal bir sanat eserinin özgünlüğü ile kopyalarının yeniden üretilmesi arasında yabancılaşma yaratmıştır. 1970'lerin sonlarından itibaren eski tarihselcilik geleneği, temel öncüllerinin radikal bir şekilde yeniden tanımlanması yoluyla yeniden canlandırılmıştır. *Yeni Tarihselcilik* postmodernizmin bir yan ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Söylemler artık değişmeyen, kalıcı ve evrensel gerçeklerin ifadeleri olarak değil, belirli bir kültürün kenar mahallelerini oluşturan edebî ve edebî olmayan metinlerin iç içe geçmiş ağlarının parçaları olarak görülmektedir.

Değirmenci ve Canduran (2022: 76)'a göre; güncel sanatta bir imge üzerinden yapılan kendine mâl etme, yeniden dolaşıma sokma, kopyalama, taklit etme, değiştirme, atıfta bulunma, alıntılama, yöntemlerinin kullanımı sanatçılar tarafından yaygınlaşmaktadır. Bu açıdan günümüz sanatçıların önceki eserleri bu yöntemlerle yeniden ürettikleri ve bu üretimle bir geleneğe dâhil oldukları, öncekilere göre çoğaltılan güncel sanat eserlerinin de orijinal olanı bulanıklaştırdığı tartışılmıştır. Benjamin bu durumu teknik olarak yeniden üretim teknolojisinin yaygınlaşmaya başladığı bir dönemde tespit etmiştir. Nicholas Bourriaud bu yeniden üretim dönemini *Postprodüksiyon (Postproduction)* olarak tanımlamıştır.

Bourriaud (2002; akt. Kahraman: 2020: 13, 79)'nun *Postproduction: Culture as screenplay: How art reprograms the world (Postprodüksiyon: Senaryo olarak kültür: Sanat dünyayı nasıl yeniden programlıyor)* adlı kitabında belirttiği üzere; hazır işlerin sayısındaki artış ve bugüne dek göz ardı edilen ya da reddedilen formların sanat dünyasına katılması ile karakterize edilen postprodüksiyon sanat, enformasyon çağında küresel kültürün hızla yayılan kaosa bir tepki niteliği taşımaktadır. Bu tutum, üretim ve tüketim, yaratı ve kopya, hazır nesne ve orijinal iş arasındaki geleneksel ayrımın kökünün kazınmasında rol oynamaktadır.

4.6. Metinlerarasılık

Anakronizm, birbiri ile ilişkisi bulunmayan farklı zamanlara ait referansların olanak dışı birliktelikleri ile gerçekte sahip olduklarından farklı, yeni bir anlama kavuşma imkânı sağlamaktadır. Bu yönüyle, postmodern dönem içerisinde sıkça gündeme gelen metinlerarasılık kavramı ile doğrudan ilişkili bir yapıda olduğunu ifade etmek mümkündür. *Metinlerarasılık (Intertextuality)* kavramı, metinlerin sahip olduğu anlamın başka metinlerle girdiği ilişki sonucu değişime uğratılması olarak ifade edilebilir.

Metinlerarası, hiçbir metnin saf olmadığı; ilk metni aramanın anlamsız olduğu ve metinlerin öncülleri ile kurdukları biçimsel ve anlamsal ilişkiler ile var oldukları düşüncesi üzerine temellenir. Öncül ve adıl metinler arasında çeşitli yöntemler dahilinde kurulan bu ilişkiler ağının keşfi ve anlamlandırılması metinlerarasılığın kapsamındadır. Bir yer ve bağlam değiştirme işlemi olan metinlerarasılık; metne metinsellik özelliği kazandıran en önemli olgulardan biridir (Büyükçam ve Zorlu, 2018: 479).

4.7. Simülakr ve Simülasyon

Simülakr: Bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm. Simüle etmek: Gerçek olmayan bir şeyi gerçekmiş gibi sunmak, göstermeye çalışmak. Simülasyon: Bir araç, bir makine, bir sistem, bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme, gösterilme ya da açıklanma amacıyla bir maket ya da bir bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesi (Baudrillard, 2011: 6).

Günümüz dünyası artık bilinen gerçekliğin değil, onun yerini alan simülasyonların dünyasıdır. Baudrillard (2011: 13)'a göre bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin, modeller aracılığıyla türetilmesine *Hipergerçek* yani *Simülasyon* denilmektedir. Simülasyon ilkesinin belirlediği günümüz dünyasında artık gerçeğin yerini alan *Simülakr* kavramından söz etmek gerekecektir.

Geçmişte yaşanan ve artık tarihte kalan gerçeklerin bugün yeniden türetilmesi sonucunda oluşturulan modeller, geçmişte olandan farklı bir gerçekliğe işaret eder ve asla geçmişteki gibi olması mümkün değildir. Simülasyon aracılığı ile türetilen modellerin gerçeği ise artık yalnızca bir kopya olabilme niteliği taşımaktadır.

Baudrillard (2011: 170)'a göre; modelin bir kopyasından başka bir şey olmayan bir gerçeğin, modeli aşp geçebilmesi mümkün değildir. Simülasyon ilkesinin belirlediği

günümüz dünyasındaysa gerçek, modelin kopyasından başka bir şey olamamaktadır. Paradoksal bir şekilde gerçek bizim için hakiki bir ütopya dönüşmüştür oysa bu ütopyanın gerçekleşme olasılığı sıfırdır çünkü bu ütopya yitirdiğimiz gerçeği bir daha ancak rüyamızda görebileceğimizi söyleyen türden bir şeydir.

Fırıncı (2012: 26)'nın belirttiği şekilde; postmodern dönemde sanatçılar doğal olarak belli kurallar çerçevesinde çalışmamakta ve gerçeği içerik temelli değil, görüntüler, hatta tekrar eden görüntüler aracılığıyla betimlemektedir. Burada, daha önce üretilen ve teknoloji çağının da etkisiyle kurgulanan yapay bir dünyadan hareketle oluşturulan gerçeklerden söz etmek mümkündür. Ayrıca, postmodernizm kitle iletişim araçlarının toplumsal etkilerinin sonucu olarak sıra dışı değişimleri içeren toplumsal ve kültürel bir yaşamı öngörmektedir.

Baudrillard, kendi doğal ortamından koparılan geçmişin yapay bir şekilde simülasyon aracılığıyla yeniden canlandırılabilmesine fakat bunun tıpatıp gerçekleşmesinin mümkün olmadığını ifade etmektedir.

Sibernetik ve hipergerçek bir çağa özgü bir bilimkurgu belki de yalnızca "tarihe" mül olmuş dünyalar "yapay" bir şekilde diriltildiğinde sona erecektir. Geçmişe ait olayları, kişilikleri, anlamlarını yitirmiş, modası geçmiş ve de orijinal süreçlerinden arındırılmış ideolojileri en küçük ayrıntısına kadar yine geçmişte yaşanmış olan hakikatin bir tür sanrı (serap) gibi (in vitro) tıpatıp benzerini yeniden oluşturmaya kalkışmasının bundan başka bir anlamı olabilir mi? (...) (Baudrillard, 2011: 170-171).

4.8. Soykütükçülük, Arkeolojik Metot ve Yapısökümcülük

Söylem kavramı Foucault'nun ele aldığı soybilimsel ve arkeolojik bir kavramdır. Foucault'nun söylemsel pratikleri iktidar biçimlerinin dönüşümünü anlamak amacıyla yapılmış sosyolojik bir analiz olarak tanımlanabilir. Foucault'ya göre söylem güçlü ve karmaşık bir yapıdır. İktidar tarafından şekillendirilir ve güç unsurları barındırır. Bunun yanı sıra eksikleri de vardır. Foucault'ya göre bu eksikler Nietzsche'nin *Soykütükçülük (Genealogy)* yöntemi ile yapısökümü yapılarak tespit edilebilir ve iktidar ilişkilerine ulaşılabilir.

Fransız filozof ve edebiyat eleştirmeni Jacques Derrida'nın geliştirdiği ve öncüsü olduğu *Yapıbozumculuk* ve *Dekonstrüktivizm (Deconstructionism)* olarak da bilinen

Yapısökümcülük metnin derin yapılarını ayrıştırmayı hedefleyen eleştirel düşünce yöntemi ile edebiyat, felsefe, sosyoloji, sanat ve mimarlık gibi birçok disiplinde etkisini göstermiştir. Yapısöküm yöntemi yıkarken tekrar yapılandırmayı amaçlar. Derrida bu yöntemle tek ve mutlak bir doğru anlayışını ve tek bir doğruya olan inancı yıkmaya çalışmıştır.

Sarup (2004: 54-55)'a göre; yapısöküm herhangi bir metin içinde geçen kavramların metnin bütünlüğü açısından tutarsız ve ikircikli kullanımlarından yola çıkarak, metin yazarının kurduğu kavramsal ayrımların başarısızlığını açıklamak amacıyla geliştirilmiş bir metin okuma yöntemidir. Başka bir deyişle, metinde öngörülen ölçütü, metnin kurduğu ölçü ya da tanımları sökerek metnin içerdiği özgün ayrımları darmadağın etmek için kullanılır. Bu yöntem her türden metne uygulanabilir.

Foucault'ya göre yapısöküm ile söyleme ait eksikleri tespit etmenin en iyi yolu güç unsurlarının dışında kalan ötekileştirilmiş grupları incelemektir. Foucault, *Arkeolojik Metot* olarak adlandırdığı bu yöntemle geleneksel tarih anlayışına tarihî olmayan bir şekilde eleştirel olarak yaklaşmıştır. Bozkurt (1990; akt. Çelebi, 2016: 995)'un *Çağdaş felsefeden kesitler* adlı kitabında belirtildiği üzere; Foucault'ya göre arkeoloji, zamanın dışına düşmüş ve şimdi kendi suskunluğu içinde donup kalmış izlerin yeniden bulunup ortaya çıkarılması ya da uyandırılmasına ilişkin tehlikeli bir sözcüktür. Revel (2012; akt. Çelebi, 2016: 995)'in *Foucault sözlüğü* adlı kitabında yer alan bilgiye göre Foucault'nun ifadesiyle: “Arkeoloji gerçekte şimdiyi hedeflemektedir”.

Çelebi (2016: 993)'nin belirttiği şekilde; Foucault, arkeolojik çözümleme yöntemi kapsamında bulunan söylem ve süreksizlik kavramı ile Batı toplumunda egemen olan çizgisel ilerlemeci ve evrimci tarih anlayışına karşı alternatif bir tez ortaya koymaktadır. Foucault'ya göre arkeoloji derinlikli ve homojen olan teorik bilgiyi konu edinir, bu şekilde sürekliliğe karşı çıkarak süreksizliğe ve dönemselleştirmeye dikkat çeker. Arkeolojik çözümleme ile edinilen bilgiyi, bir söylemi mümkün kılan kuralları ve koşulları inceleyen bir yöntemdir. Öznenin göstergesi olarak kabul edilebilecek her şeyi reddeder, özneler üstü bir yapı olarak kabul edilen söylem ve buna bağlı oluşumları konu edinir. Eşik, sınır, dönüşüm, kopuş ve süreksizlik gibi arkeolojik çözümlemenin temel kavramları tarihte sürekliliğin varlığını iddia eden kavramların yerini almalıdır. Foucault'ya göre bilgi sistemlerinin ilerlemesi süreksizdir;

süreksizlik, bir tarihsel bir dönemden bir başka tarihsel döneme geçişte şeylerin artık aynı şekilde algılanmaması, ifade edilmemesi ve bilinmemesi gerektiği gerçeğini gösteren kavramdır.

Sarup (2004: 90)'a göre; geçmiş ile şimdi arasındaki sınır, Foucault'nun tarih yazımı anlayışının merkezinde yer tutan ayrım ilkesinin altını çizer. Foucault'ya göre bu anlayış aynı zamanda açıklanmamış olarak süregelen kopuklukların hesabının verilmesine de olanak tanır. Neden ya da açıklamanın başat rolü, gerek doğuracağı evrimci sonuçlar gerekse ayrım soykütüğünün amaçlarına ters yönde çalışması nedeniyle postyapısalcı metinlerin çoğunda alaşağı edilmiştir. Soykütüksel çözümleme bu yüzden tarihsel çözümlemenin geleneksel biçimlerinden çeşitli bakımlardan ayrılık gösterir. Sözelimi geleneksel ya da bütüncül tarih, olayları büyük açıklama dizgeleri ve çizgisel süreçler içerisine sokmak yoluyla önemli tarihsel anlara ve kişilere yönelip, bu amaçla tarihsel çalışmaya bir başlangıç noktası olabilecek belgeleri araştırır. Bunu yaparken soykütüksel çözümleme, tarihin göz ardı etmiş olduğu bir dizi görüngü eşliğinde görülmeye değer olaylardan ayıklanarak, dışlanan tek tek olaylara döner, onları canlandırmaya ve korumaya çalışır.

4.9. Nostalji

Yaman (2021)'a göre; sözlük anlamından daha derin bir tarihi olan *Nostalji* kavramının doğuşu 1688 yılına kadar uzanmaktadır. İsviçreli bir tıp öğrencisi olan Johannes Hofer tarafından bulunan terim Yunanca 'nóstos', eve dönüş ve 'álgos', acı kelimelerinden türemiştir. Hofer, nostaljiyi yabancı topraklarda savaşan İsviçreli paralı askerlerin yaşadığı vatan hasretini ifade etmek için kullanmıştır. Alpin çayırları için duyulan aşırı özlem, baygınlık, ateş gibi belirtileri olan bu hem ruhsal hem fiziksel rahatsızlık, aşırı senaryolarda ölümle bile sonuçlanabiliyordu. Hatta iddia edildiği üzere askerlerin İsviçre şarkıları söylemeleri nostaljiyi kızıdırtmaması için yasaklanmıştı. Bir zamanlar ruhsal bir bozukluk olarak nitelendirilen nostaljinin, günümüzde daha çok bizi geçmiş bir zamana dönmeyi arzulatan acı tatlı bir duygu olduğu söylenebilir. Eski güzel günlere, çocukluğumuza, lise yıllarımıza, hayatın bizim için daha basit olduğu ya da şu an bize öyle görünen zamanlara duyduğumuz bu özlem duygusu görünüyor ki son derece doğal ve evrensel bir psikolojik durumdur. Üzerinde bilimsel araştırmaların yapılmaya devam ettiği ve psikoloji biliminin

aydınlattığı, eskinin ‘akıl hastalığı’ bugünün ise bize gün içinde iç çektiren tatlı ama biraz hüzünlü ruh hali giderek popüler bir kavram haline gelmiştir.

Postmodernizmin çok merkezli karmaşık ortamı bireylerde yabancılaşma hissine sebebiyet vermektedir. Geçmişe özlem duygusunu tetikleyen bu durum, geçmişe geri dönebilmenin imkânsız gerçekliği karşısında, geçmişten koparılıp bugüne taşınan bazı şeylerle duygusal bağ kurma eğilimi yaratmaktadır. Fakat yine de geçmişi bugüne tam anlamıyla taşımak mümkün görünmemektedir. Bu ancak kısmen gerçekleşebilir, çünkü bugünün anlayışı geçmiştekinden farklıdır. Bal (2015: 129)’a göre; postmodernizm geçmişi nostalji yoluyla yağmalar. Nostalji, postmodern sanat yapıtlarında geçmişin ilkesizce yağmalanarak aşırı uyarıcı eklektik bir tarzda kullanılmasıyla kendisini gösterir. Nostaljide sömürülen şey ‘şimdiki zaman’dır.

Kemal İskender (1991; akt. Vardar, 2019: 77-78)’in; *Sanat çevresi* dergisinde yayınlanan *Klasisizmin post-modern dönemi ve postmodernizmin klasisizmi* başlıklı yazısında belirttiği üzere; geçmişin özlemi pastiş ve parodiyi besleyerek nostaljinin abartılı yönünü gün yüzüne çıkarmaktadır. Birbiriyle alakasız parçaların bir araya getirilmesi, ilgisiz anılar, adeta bir alışkanlık çerçevesinde şekillenmektedir. Farklı kültürlerden nesneleri kimi zaman anlamsız bir bütün oluşturacak şekilde, kimi zaman da gelişigüzel yerleştirmek, mesaj kaygısı olmayan nedensiz bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sosyolog Fred Davis (1979; akt. Köse ve Aydın, 2020: 763) *Yearning for yesterday: A sociology of nostalgia* (Geçmişe özlem: Bir nostalji sosyolojisi) adlı kitabında nostaljiyi tanımlarken; “süreksizlik tehditleri arasında sürekliliğin aranması” ifadesini kullanmıştır.

Köse ve Aydın (2020: 763)’ın belirttiği şekilde Davis’in ifadesi; geleceğin belirsizliğine karşılık nostaljinin sunduğu yegâne süreklilik sağlayıcı unsurlar olarak aidiyet, kimlik, yuva özlemi ve kolektif bellek gibi kavramlar açısından oldukça hayati bir öneme sahiptir. Özellikle modernizm sonrası tarihsel dönemin beşerî ilişkiler alanındaki alametifarikası niteliğindeki derinlikten yoksun, kopuk, köksüz ve yüzergezer yaşama kültürünün hemen her konudaki yerleşiklik duygusunu yerinden etmesi yüzünden, beşerî ilişkilerin sürekliliği ve sağlamlığı açısından nostaljik

unsurların sunduğu güvenceler tartışmasıdır. Nitekim bu durumun gayet iyi farkında olan medya profesyonelleri, bilhassa tüketim alanında nostaljik nesne ve sembolleri kullanmayı öncelikle tercih ederler. Davis'in geçmişe özlem duygusunu şimdiki zaman yaşantısının önüne koymaya çağıran önerilerin tecimsel kokusuna yönelik eleştirisi ve onun metalaşması ile ilgilidir.

4.10. Heterotopya

Fransız filozof Michel Foucault tarafından ortaya atılan *Heterotopya* kavramından bahsetmeden önce ütopya kavramından bahsetmek uygun olacaktır. Çünkü heterotopya kavramı mekânsal felsefenin tanımlarından biridir. Foucault mekânsal tanımlama yaparken ütopya ve heterotopyalardan bahseder.

Kavukcu (2015: 30)'ya göre; *Ütopya* sözlüklerde, 'düşlenen ama mümkün olmayan' olarak tanımlanmıştır. Bu kavram, her çağın toplumsal koşulları, siyasi sistemi, kültürel değerleri çerçevesinde değişimlere öncülük etmektedir. Ütopyanın sadece var olmayan anlamının dışında, yaşamın değerlerine başkaldırısı, var olan düzene getirilen farklı açılımlar ve geleceğin biçimlenmesinde yeni kurgular sunması, sanatla etkileşim halinde olduğunun da göstergesidir. Sanatın yüklendiği yeni dünya görüşü, avangart olma durumu göz önüne alındığında ütöpik bir düşünce sunduğu söylenebilir; sanat eserlerinin ve sanatçıların yaşadıkları dönemler göz önüne alındığında, çağın çok ötesinde oldukları görülmektedir.

Ütopya, ideallerin var olduğu gerçek olmayan mekânlardır. Şevik ve Çalışkan (2018: 889)'ın ifade ettiği gibi; heterotopya ise Foucault'nun ütopyanın bu gerçek dışı mekânsallığına karşı ürettiği bir kavramdır ve tümüyle gerçekliğe dayanmaktadır. Tıbbi bir terim olan heterotopya, bir hücrenin veya bir dokunun olması gerekenden farklı bir anatomik bölgede ortaya çıkarak orijinal doku ile yarattığı istisnai melezlik durumudur. Farklı, karşıt ve uyumsuz varlıkların aynı bağlamda birlikte yaşayabileceği mekânsal bir duruma işaret etmektedir.

Foucault'un verdiği ayna örneğini ele alırsak; ayna bize gerçek bir mekân ve zamanda farklı bir gerçeklik sunar, orada kendimizi düşünmemizi sağlar. Orada olmadığımızı bilmemiz bize bulunduğumuz konumu düşündürür.

Ayna, sonuçta, bir ütopya'dır; çünkü yeri olmayan yerdir. Aynada kendimi olmadığım yerde görürüm, yüzeyin ardında sanal olarak açılan gerçekdışı bir mekânda görürüm, oradayımdır, olmadığım yerde, kendi görünürlüğümü bana veren, olmadığım yerde kendime bakmamı sağlayan bir tür gölge: Ayna ütopyası. Fakat, gerçekten var olduğu ölçüde ve benim bulunduğum yerde bir tür geri dönüş etkisine sahip olduğu ölçüde, ayna aynı zamanda bir heterotopyadır; kendimi orada gördüğümünden, bulunduğum yerde olmadığımı aynadan yola çıkarak keşfederim (Foucault, 2014: 295).

Heterotopyalar birden çok mekânı ve zamanı içinde bulunduran mekânlardır. Foucault (1986: 25-26)'un *Diacritics* adlı dergide yayınlanan *Of other spaces* metnindeki tanımı şu şekildedir: Heterotopyalar karışıklıkları içinde barındıran, mevcut olanın doğruluğunu sorgulatan, yerleştirilebilir olsa da tüm alanların dışında olan, ötekileşmiş, uygulanmış, hayata geçirilmiş gerçek mekânlardır. Müze, kütüphane, mezarlık, hapisane, huzurevi, sinema, tiyatro gibi bir tek gerçek mekânda, birden fazla zaman ve mekân barındıran mahaller heterotopya örneği olabilir. Bu mekânlar topluma ayna görevi görürler. Foucault'nun daha çok Batı dünyasına ait gördüğü müzeler, gerçek mekân ve zamanda farklı mekân ve zamanlara ait eserler barındırır. Kütüphaneler de aynı şekildedir. Doğu dünyasından örnek olarak ise İran halılarını gösterir; halıların üzerindeki bahçe işlemleri de gerçek bir mekân ve zamanda farklı bir mekân ve zaman barındırır.

Connor (2001: 22-23)'a göre; Foucault, 20. yy.da zamanın belirli bir bakış açısıyla uzamsallaştırıldığını söyler. Zamanın bu uzamsallaştırılmasının yani tarihin farklı ve maddi biçimlere bölünmesinin eleştirel bir uygulama olduğundan bahseder. 'Sürekli şimdi' olarak tanımladığı kavramda, zaman önemli bir öge olarak silinir ve alanları haritalamak ihtiyacı ortaya çıkar. Bu alanlar içerisinde çözülebilir ilişkiler vardır. Foucault görsel terimlerle yazar. Bu tarz bir haritalama ile günlük alanları ve kendi ifadesi ile heterotopi alanları ayrıştırır. Heterotopi alanlar toplumdan ayrıştırılmış alanlardır ve paradoksal olarak tüm toplumsal alanlarla bağlantılıdır. Hem diğer alanları hem de diğer mekânları içerirler ve başka zamanlara açılımlar yaparlar. Hiçbir ortak özellik ve düzene bağlı olmaksızın yan yana var olan farklılıklar radikal kıyaslanamazlık yapısına sahiptir. Bu postmodernin merkezsiz evreni için önerilmiş bir kavramdır.

4.11. Eklektizm, Senkretizm ve Hibritite

Anakronizm kavramı yapısal olarak; *eklektik (seçmeci)*, *senkretik (birleştirmeci)* ve *hibrit (melez)* özelliklere sahiptir. Bir arada bulunması olanaksız olan farklı zamanlara ait olgular bilinçli ya da bilinçsiz şekilde seçilir, birleştirilir ve bunun sonucunda melez bir yapı ortaya çıkar. Bu kavramların içerdiği çok katmanlı yapısal özelliklerin postmodernist anlayışa uygun olduğunu ve çeşitli alanlarda sıkça kullanıldığını ifade etmek mümkündür. Eklektizm ve senkretizm her ne kadar birbirine yakın kavramlar gibi gözükse de ikisini birbirinden ayıran en önemli fark eklektizmin seçmeciliğe dayalı olduğu, senkretizmin ise gelişigüzel olabildiğidir. Yani, bilinçli anakronizm eklektik bir duruma işaret ederken bilinçsiz anakronizm senkretik bir durum olarak düşünülebilir.

Eklektizm (Seçmecilik)

Timuçin (2004: 429)'e göre; *Seçmecilik* (fr. *éclectisme*', alm. *Eklektizismus*', ing. *eclecticism*'), çeşitli dizgelerin uygun görünen yanlarını bir araya getirerek bir dizge ortaya koyma tutumu ya da eğilimidir. Seçmecilik, yeni bir şey getirmekten çok yeni bir şey getirirken var olanlardan yararlanma öngörüsüyle gerçekleşir. Birbiriyle karşılaşan dizgelerin bile birbiriyle uyuşan yanları bulunabilir. Dizgelerin birbiriyle uyuşan yanlarını alıp uyuşmayan yanlarını bırakarak yeni bir dizge oluşturmaya gidilebilir.

(...) Felsefede birbirinden ayrı düşünce parçalarının yeni bir düşünce bütününe kaynaştırma, bütüne kavuşma yöntemidir. Dünyada hiçbir şeyin sıfırdan başlamadığı bir gerçek olduğuna göre, her edim, her davranış ve her yapının ister istemez bir öncekinden esinleneceği açıktır. Böylece, eklektik sürekliliğin neredeyse kaçınılmaz bir zorunluluk halinde ortaya çıktığı gözlemlenir. Ne varki, "eklektik" süreklilik doğal niteliğini kaybedip bilinçli bir aktarma haline dönüştüğü anda, söz konusu tutum "eklektisist", yani seçmeci bir karakter kazanır. Bu nedenle, özellikle 19.yy'da kendini açığa vuran düşünce ve sanat yapıtı üretme yöntemini eklektisizm olarak anlatmak yararlı ve yerindedir. Bir toplumun kendi özgün simgelerini yaratmayacak duruma gelerek ya da çağdaş yabancı ya da geçmişteki iç ya da dış simgelerden seçmeler aktarmalar, alıntılar yapmaya kalkışması eklektisizmin özünü oluşturur (Gülsen, 1997: 505).

Senkretizm (Birleştirmecilik)

Timuçin (2004: 85)’e göre; *Birleřtirmecilik* (fr. syncrétisme; alm. Synkretismus; ing. syncretism), birbirine uymamakla birlikte iyi kavranılmadığı için bağdaşık görünen değişik görüşlerden oluşturulmuş felsefe öğretisidir. Bazı ruhbilimcilere göre mantıklı bileşimlerden çok gelişigüzel yan yana koymalara dayanan karmaşık algıdır. Felsefe ve dinbilim ačíısından birleştirmecilik seçmeciliğin tutarsız bir biçimidir ve eleştiri olanaklarının tam olarak kullanılmamasına dayanan bir yakıştırmacılıktır. Temelinde öğretileri, görüşleri, bakış ačíılarını iyice kavramadan bir bileşime ulaşmak istemi yatar.

Yıltırık (2019: 8)’a göre; birbirinden farklı geleneklerin birleştirilmesi ve ortak noktada buluşturulmasını benimseyen yaklaşım senkretizm olarak değerlendirilmektedir. Senkretizm kavramı antropolojik ačíıdan, bir kúltürün içinde yer alan dinamiklerin, başka kúltürlere ait dinamiklerle yaşadığı ilişki olarak ele alınmaktadır. Bu ilişki biçimi, karşılıklı kúltürel alışverişler sonrasında ortaya çıkan yeni bir kúltürel olguya da işaret eder.

Hiçbir kúltürün katışksız ve özgün olmadığı, doğası gereği kúltürlerin az ya da çok gečíirgen ve sürekli değerim içinde oldukları günümüz sosyal bilimlerinin ortak kabul gören anlayışlarından biridir. Son yıllarda bu alanda daha çok üzerinde durulan nokta, kúltürlerin orijinal kalıntılarından çok, değerim ve dönüşümle ortaya çıkardıklarıdır. Bu değerim ve dönüşümün en ilgi toplayan noktalarından biri ise kúltürlerin etkileşim sürecinde birbirlerinden neyi, nasıl ve ne şekilde alarak içselleştirdikleri, inřa ve yaratma sürecinde ortaya koyduklarıdır. En yalın haliyle iki ya da daha fazla şeyin bir araya gelerek yeni bir şeyin ortaya çıkması olarak tanımlanabilecek olan senkretizm (syncretism), artan küreselleşme tartışmalarıyla birlikte günümüz sosyal bilimlerinin değerim ve dönüşüme odaklı çalışmalarına ışık tutan en yaygın kavramlarından biri olarak karşımıza çıkar (Akkař, 2013: v).

Hibritite (Melezlik)

Farklı zamansal referansların birlikteliğine olanak sağlayan anakronizm kavramının kúltürel yönden *Melez (Hibrit)* özelliklere sahip olması kaçınılmazdır.

Özaras (2019: 844)’a göre; melez kelimesi etimolojik ačíıdan ele alındığında, iki ya da daha fazla birbirinden farklı şeyin bir araya gelerek oluşturduğu řey olarak

nitelendirilmektedir. Buna karşın öncelikle biyolojide kendine yer bulan kavram, iki saf ırkın bir araya gelerek yeni bir tür ortaya koyması olarak nitelendirilir.

Çilyüz (2020: 11)'e göre; basit tanımlama ile karışımı ifade eden Hybridity/Hibrid/Melez terimi orijinal olarak biyoloji bilimi kaynaklı olsa da 19. yy.da dilbilim ve ırksal teorinin kullanım alanına girmiştir. Birçok disiplinde dağınık biçimde kullanılmaya ve dikkat çekecek bir biçimde popüler kültür çalışmalarında geçmeye başlamıştır. Melez kültür, kültürlerin birbirine karışması olgusu için kullanılan ifadelerden biridir.

Biyolojik melezleşme ile kültürel melezleşme arasında önemli bir ayrım bulunmaktadır; biyolojik melezlik iki kaynaktan meydana gelebilirken, kültürel melezlik sınırsız sayıda kaynağa sahip olabilir.

Akbulut (2011; akt. Türkdoğan, 2014: 142)'a göre; günümüz bilgi çağında kimlikler çok kaynaklı olabildiği ve tarihsel kökenlerinden kolayca kopabildikleri için dışsal etkenler karşısında daha az direnç gösterir ve olağandan çok daha hızlı biçimde değişirler. Kimliği oluşturan değerler, medya araçları ve sanal ortam üzerinden özgürce seçilebilmekte, kolayca kullanılıp atılabilmektedir; sınırlar ve sınırlamalar kalkmış durumdadır. Artık kimse kendini bir yere ya da bir kültüre ait hissetmemektedir. Bireyin içinde bulunduğu bu durum, bu istikrarsızlık, çoklu yapı, çabuk değişim ve toplumsal kayganlık kişiyi her alanda erozyona uğratarken aynı zamanda hem melezleştirir hem de küresel sistemin talepleri ile uyumlu hale getirir.

Türkdoğan (2014: 139)'a göre; melezlik bir çeşit karışım ya da kompozit olmanın, iç içe geçmenin, bulanıklığın ötesinde birçok potansiyeli içinde barındıran bir kavramdır. Dolayısıyla, yalnızca parçaların bir araya gelmesi gibi salt bir açıklama ile netleştirilemeyecek kadar yoğun bir kavramsal içeriğe de sahiptir.

5. GÜNCEL SANATTA ANAKRONİZM: BAZI ÇAĞDAŞ SANATÇILAR VE ÇALIŞMALARI

5.1. Damien Hirst

1965 yılında İngiltere'nin Bristol şehrinde doğan Damien Hirst, Antmen (2009: 281)'in belirttiği gibi; yeni kavramsalci yaklaşımlarıyla dikkat çeken bir sanatçıdır. Resimden heykele, enstalasyondan performansa ve videoya uzanan bir ifade çeşitliliği içinde çalışmaktadır. Turan (2019)'a göre; 90'lı yıllarda ortaya çıkan ve o yıllarda İngiliz sanat piyasasını ele geçiren *Young British Artists (Genç İngiliz Sanatçıları)* isimli sanatçı grubunun en önemli ve en ünlü üyesidir. Hirst'in başarı ve şöhret hikâyesi, ünlü müzayede evi sahibi Charles Saatchi'nin onu keşfetmesiyle başlamıştır. Saatchi, 1991 yılında Hirst'e üreteceği işler için fon sağlamaya başlamıştır. 1992'de Saatchi, kendi galerisinde ilk Young British Artists sergisini açmış ve bu sergide diğer üyelerle beraber Hirst'ün işleri de yer almıştır. Ardından 1993 yılında *Mother and Child Divided* isimli işiyle, Venedik Bienali'nde yer edinmesiyle adını uluslararası sanat alanında da duyurmuş ve bununla beraber sanat camiasındaki varlığı resmiyet kazanmıştır. Antmen (2009: 281)'in belirttiği şekilde; köpekbalığı, inek, kuzu gibi hayvan ölümleri kullanarak gerçekleştirdiği enstalasyonlarda ölüm temasını günümüze özgü birer natürmort aracılığıyla irdeleyen Hirst, sonraki yıllarda gerçekleştirdiği yapıtlarında değerli taşlar kullanarak sanat yapıtının değerini belirleyen olguları sorgulamaya başlamıştır.

Damien Hirst'ün *Treasures from the Wreck of the Unbelievable (İnanılmazın Enkazından Hazine)* adlı sergisi 13 Mayıs - 26 Kasım 2017 tarihleri arasında dünyanın en prestijli sanat organizasyonlarından biri olarak kabul edilebilecek 57. Venedik Bienali kapsamında Pinault Vakfı (Pinault Foundation)'nın Palazzo Grossi ve Punto della Dogana adlı iki farklı mekânında eş zamanlı olarak düzenlenmiştir. Sergide yer alan eserler, kurgusal bir arkeolojik keşif hikâyesi kapsamında üretilmiştir. Bu hikâye, Hirst'in de aralarında bulunduğu bir grup deniz arkeoloğunun Doğu Afrika sahillerinde keşfedilen antik bir hazineyi kurtarması ile başlamaktadır. Sergide yer alan eserlerin denizden nasıl çıkarıldığını gösteren kurgusal bir belgesel film çekilmiş ve sergi ile aynı yıl Netflix'te yayınlanmıştır. Yönetmenliğini Sam Hobkinson'ın yaptığı *Mockumentary* olarak tanımlanabilecek 90 dakikalık filmin oyuncular

arasında Damien Hirst de yer almaktadır. Sim ve Toprak (2012: 1-2)’a göre; Mockumentary (Sahte Belgesel) filmler, kurmaca ve gerçeğin arasında duran, iki türün de bütün yapısal özelliklerinden beslenen düalist yapıya sahip bir tür sinema dili olarak tanımlanabilir. 1960’lı yıllardan beri sinema ve televizyon sektörlerinde kullanılagelen bu tür, sözlüklerde ‘belgeselin parodisi şeklinde hicivli TV veya radyo programı’ olarak tanımlanmaktadır. İngilizce bir terim olan ‘mockumentary’ kelimesi ‘mock’ (sahte) ve ‘documentary’ (belgesel) kelimelerinin birleşmesiyle oluşmuştur. Sinema filmleri kadar her türde TV yapımında uygulanabilmesiyle günümüz medyasında oldukça sık uygulanır hale gelmiştir. Sanatsal bir üretim alanı olmasının yanı sıra, oldukça keskin teknik kurallarla bağlanmış kurmaca film üretimine sağladığı açılımla, sinema dilinin sınırlarının hâlâ genişlemeye müsait olduğunu ispatlamıştır.

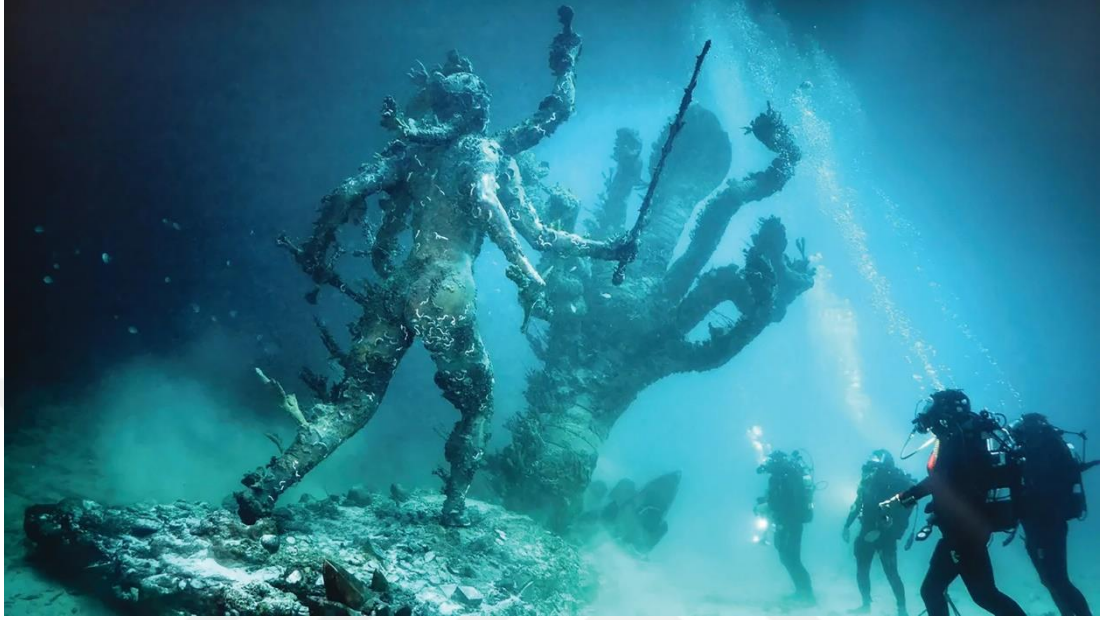
Hirst bu kurgusal filmin gerçekliğine inanıp inanmama kısmını izleyiciye bırakmış ve Şen (2018)’e göre şunu demiştir: *“Bir şeylere, olanlar değil, olmayanlar yüzünden inanırsınız”*.

Ümer (2018: 206)’in belirttiği şekilde; sergide yer alan eserler, Apistos adlı batık bir geminin enkazından çıkartılan nadide nesnelerden oluşmaktadır. Bu gemi, özgürlüğüne sonradan kavuşmuş Amotan adlı bir köleye aittir ve 2008 yılında Doğu Afrika kıyılarında keşfedilmiştir. Şen (2018)’e göre; Antakya’da serbest bırakılan Amotan adlı köle, MS 1. yy. ortalarından 2. yy. başına kadar yaşamıştır. Bir kölenin hazine sahibi olabilmesi ilk başta tuhaf gelse de Roma İmparatorluğu’nda köleler sosyoekonomik gelişimlerinin sağlanması amacıyla önceki patronlarının maddi güçleri ölçüsünde geniş olanaklara kavuşturulurdu. Büyük bir servete kavuşan Amotan, antik dünyanın bütün kültürlerinden topladığı sanat eserleri ile muazzam bir koleksiyon oluşturur ve bu koleksiyonu inşa ettirdiği Apistos adlı gemiye yükler. Daha sonra batan bu gemi, tropik Güneydoğu Afrika’nın antik ticaret limanı yakınlarında keşfedilene dek iki bin yıl Hint Okyanusu’nun derinliklerinde beklemiştir.

Bu kurgusal hikâyenin süreci aşağıdaki şekilde gelişmiştir:

Doğu Afrika kıyılarında balıkçılar denizde bazı sanat eserleri bulurlar. Yetkililere haber verilir, çeşitli araştırmalar yapılır. Sualtı arkeologları, dalgıçlar ve diğerlerinden oluşan bir ekip olay yerine gelip araştırmalar yapmaya başlarlar. Evet gerçekten de bulundukları yerde bir batık vardır. Geminin iskeletine ya da kalıntılarına ulaşamazlar ama geminin taşıdığı yük bozulmadan kalmıştır.

Gemiden bir kalıntı olmadığı için adı da belirlenemez ama bütün işaretler daha önce efsane gözüyle bakılan Amotan'ın efsanevi gemisini göstermektedir. Devasa büyüklükte olduğu bilinen bu gemi dönemin en önemli sanat eserlerini yepyeni tapınak yapmak için toplamaktadır. İşte bulunan bu sanat eserleridir (Karagöz, 2018).



Resim 5.1. Damien Hirst'ün Treasures from the Wreck of the Unbelievable adlı sergisinde yer alan eserlerin deniz altından çıkarılmasını gösteren arkeolojik bir kurgu görüntüsü, 2017

National Geographic belgesellerini andıran görüntülere sahip arkeolojik kurgu ile denizden çıkarılanlar arasında; farklı tarihsel dönemlere referans gösterilebilecek birçok dünya medeniyetine ait antik nesneler bulunmaktadır. Çeşitli efsanelerden, sanat tarihinden, sinema filmlerinden, bilimsel olaylardan, Mickey Mouse, Goofy ve Ayı Yogi gibi popüler Disney karakterlerine kadar çeşitlilik gösteren nesneler arasında Damien Hirst'ün kendi büstü de dâhil olmak üzere günümüzden tanıdığımız ünlü kişilere ait heykeller yer almaktadır. Tüm bu nesnelerin, 2000 yıl denizin altında bekleyen bir geminin enkazından kurtarıldığı var sayılmıştır. Ümer (2018: 206)'in de belirttiği gibi; izleyiciler sergiyi gezerken, eserlerin su altından nasıl çıkartıldığının video görüntülerini de izlemektedir. Batan gemi ile özdeşleştirildiği anlaşılan ve Nuh'un gemisini hatırlatan *Unbelievable (İnanılmaz)* adlı küçük ölçekli bir geminin içinde sergideki eserlerin minyatürleri bulunmaktadır. Sergi alanında yer alan vitrinlerde ise değerli taşlar, mineraller ve çeşitli tarihsel dönemlere ait nesneler bulunmaktadır. Serginin vaadi, ekranlarda gösterilen sahte belgeselin gerçekliği ile izleyiciyi müze mekânı içinde bilimsel bir keşfin içine çekmektir.



Resim 5.2. Damien Hirst'ün Treasures from the Wreck of the Unbelievable sergisinden bir görüntü, 2017, Pinault Foundation, Venedik



Resim 5.3. Damien Hirst, Unbelievable (Sergide yer alan eserlerin minyatürlerini taşıyan ölçekli gemi), Treasures from the Wreck of the Unbelievable, 2017, Pinault Foundation, Venedik



Resim 5.4. Damien Hirst, Bust of the Collector (Otoportre), Heykel, Treasures from the Wreck of the Unbelievable, 2017, Pinault Foundation, Venedik

Ümer (2018: 206)'e göre; sergide bazı eserlerin 'deniz altından çıkartılmış', 'orijinal' ve 'kopya' versiyonlarından oluşan bir düzenleme yapılmıştır. Russeth (2017)'a göre; denizden çıkarılan eserlerin üzerindeki mercan ve sarmaşıklar gerçekçi değildir. Kabaca, iyi bir eğlence parkında rastlanabilecek kalitededir.

'Denizden çıkarılmış', 'orijinal' ve 'kopya' olmak üzere üç versiyonda sergilenen *Grecian Nude (Yunan Çıplak)* adlı heykellerinin Antik Yunan döneminin gerçekçilik anlayışına zıt olarak günümüzdeki hali ile bilinen vitrin mankenlerine benzer şekilde üretildiği görülmektedir. Çalışmanın ismi ile heykellerin işleniş tarzı arasında olan tutarsızlık çalışmanın anakronik niteliğini desteklemektedir.



Resim 5.5. Damien Hirst, *Grecian Nude*, Heykel (3 versiyon), *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, 2017, Pinault Foundation, Venedik

The Collector with Friend (Koleksiyoner Arkadaşı ile) adlı bir eserin; 1898-1948 yılları arasında yaşamış olan ünlü sinema yönetmeni *Sergey Ayzenştayn (Sergei Eisenstein)* ile *Mickey Mouse* adlı Disney karakterinin 1930 yılına ait bir fotoğrafının pastışı olduğu açıkça görülmektedir. Gökçearsan (2010: 355)'a göre; Mickey Mouse ilk kez *Steamboat Willie* isimli canlandırmada yer almıştır. Disney ile dönemin başarılı canlandırmacısı Ub Iwerks (1901-1971) arasında yapılan iş birliği sonucunda ilk kez 1928 yılında sahneye çıkmıştır.



Resim 5.6. Damien Hirst, The Collector with Friend, Heykel, Treasures from the Wreck of the Unbelievable, 2017, Pinault Foundation, Venedik



Resim 5.7. Sergei Eisenstein ve Mickey Mouse, Fotoğraf, 1930, Burbank

Sergide bazı eserlerin farklı zamanlara referans gösterilebilecek olgulara öykünerek üretildiği görülmektedir. Bunun yanı sıra, Hirst'ün daha önce başkaları tarafından geçmişte, geçmişe yapılan göndermelere öykünerek de işler ürettiği görülmektedir. Örneğin, yönetmenliğini Ray Harryhausen yaptığı 1981 yılında vizyona giren *Clash of the Titans* (Titanların Savaşı) adlı ABD yapımı sinema filminin sahnelerinden birinde görülen kesik Medusa başı, Antik Yunan heykellerinde olduğu gibi suskun bir ifadeye değil, vampir gibi sivri dişlere ve canavarca bir yüz ifadesine sahiptir. Hirst'ün sergisinde yer alan *The Severed Head of Medusa* (Medusa'nın Kesik Başı) adlı eserin, söz konusu sinema filmindekine benzer bir ifadeye sahip olmanın yanı sıra çağdaş teknolojik imkânlardan faydalanarak kristal malzemeden ürettiği görülmektedir, bu durum yaklaşımsal anakronizm olarak nitelendirilebilir.



Resim 5.8. Damien Hirst, The Severed Head of Medusa, Kristal Heykel, Treasures from the Wreck of the Unbelievable, 2017, Pinault Foundation, Venedik



Resim 5.9. Ray Harryhausen ve Medusa'nın kesik başı, Fotoğraf, Clash of the Titans, 1981

Sergide yer alan çalışmalardan bazılarında parodik etki görüldüğünü söylemek mümkündür. Ümer (2018: 209)'e göre; parodik etki genel anlamda Hirst'ün sergideki tüm işlerine çok uymasa da serginin böyle bir etki içerdiği söylenebilir. Ancak parodinin parodisi yapılan bazı eserlerde, orijinal eserin statüsünün alaya alınmasından bahsetmek mümkündür. Genel anlamda parodisi yapılan, sergide yer alan figürlerden ziyade arkeoloji ve müzeciliğın dilidir. Sergide yer alan her bir nesne farklı kültürlerden gelirken, tanıdık imgeler, çizgi film karakterleri ya da sanatçının kendi portresi de dâhil olmak üzere ünlü isimlerin yüzlerinin kullanılmış olması anakronik nesneler yığınının kurgusunu beslemektedir. Hirst'ün bu sergide birbiri ile doğrusal bir ilişkisi bulunmayan tarihî, mitolojik ve kitle kültürüne ait bilinen bazı figürleri bir araya getirmesi, gerçeküstücü sarsıcılıktan ziyade müze ve tarih parodisi ile anlam kazanmaktadır.

Günümüz de dâhil olmak üzere birçok farklı zamana ait referanslar barındıran sergideki eserlerin, 2000 yıl denizin altında beklemiş bir gemi enkazından çıkmış olması kronolojik olarak mümkün görünmemektedir. Sergide yer alan her bir eserin kendi başına anakronik referanslar taşıdığı görülürken, birbiri ile zamansal ilişkisi bulunmayan birçok nesnenin belirli bir zamanda batan ve keşfedilen bir gemiden kurtarılarak aynı mekânda sergilendiğı göz önünde bulundurulduğunda, bu serginin başlı başına anakronik bir nitelik taşıdığından söz etmek mümkündür. Dilsel anakronizm özellikleri barındıran bazı çalışma isimleri ve kurgusal belgesel, sergide yer alan olgusal ve yaklaşımsal anakronizm içerikli eserleri desteklemektedir. Ayrıca, gerçek bir mekânın içerisinde bulunan birden fazla zaman ve uzam içerisinde bölünmüş bir yer olarak ifade edilebilecek bu serginin Foucault'un heterotopya adlı mekânsal tanımına uygun olduğu söylenebilir.

5.2. Jeff Koons

1955 yılında ABD'nin Pensilvanya eyaletine bağı York şehrinde dünyaya gelen Jeff Koons, heykeltıraş ve yeni kavramsalcı bir sanatçıdır. Antmen (2009: 293)'e göre; Maryland Sanat Enstitüsü ve Chicago Sanat Enstitüsü'nde eğitim gören Koons, bir dönem borsacılık yaptıktan sonra sanata yönelmiş ve şöhretini adeta bir medya yıldızı gibi tasarlayarak 1980'lerin en çok tanınan ve eserleri en çok satılan sanatçıları arasına girmiştir. İtalyan porno yıldızı Cicciolina ile evliliğı ve birlikte gerçekleştirdikleri

erotik fotoğraflarla bir anda büyük şöhret olan Koons, 1990'larda tümüyle popüler kültür imgeleri üzerine kurulu heykelleriyle gündeme gelmiştir. Bu heykelleri tasarlayan ancak profesyonel heykeltıraşlara ürettiren Koons, kitsch olgusunu tartışmaya açan başlıca sanatçılardan biridir.

Sanat nesnesinin sanatçının elinden çıkan ve ustalık yansıtan biricik şey olduğuna dair bakış; önemini yitirmiş gibi görünse de hala sanat piyasasında stratejik olarak önemsenen bir durumdur. Bu bakımdan kopya sayısının sınırlandırılması sanat nesnesinin aurasını korumayı amaçlar. Sanat nesnesine değer atfeden durumların en başında, türünün tek örneği olma ve buna bağlı sanatçının el emeğiyle yapıldığına dair geleneksel söylemdir. Koons örneğinde, sanat piyasasının bu tutarsız durumu, çağdaş sanatın biricikliği bir kenara atmasıyla ve zanaatın önemini yitirmesiyle normalleşir (Atar ve Avcı, 2018: 96).

Clement Greenberg (1961; akt. Artun, 2011: 29)'in *Art and culture: Critical essays* (*Sanat ve kültür: Eleştirel makaleler*) başlıklı kitabında belirttiği üzere; 'kitsch sentetik bir sanattır' mekaniktir ve formüllere dayanır. Kitsch, aldatıcı deneyimler ve sahte duygulardır, moda göre değişse de aslında hep aynıdır, zamanımız yaşantısındaki bütün düzmecelerin şahıkasıdır. Kitsch, müşterilerinden sadece paralarını talep eder. İlkyaz (2015: 6)'a göre; Koons'u sanat piyasasında değerli ve önemli kılan şey onun piyasayla, sermaye ile kurduğu başarılı ilişkidir. Erich Fromm (1947; Kuspit, 2010: 101)'un *Man for himself: An inquiry into the psychology of ethics* (*Kendini savunan insan: Ahlak psikolojisi üzerine bir araştırma*) adlı kitabında belirttiği gibi; başarı büyük ölçüde bir kişinin piyasada kendini ne kadar iyi sattığına, kişiliğini karşıya ne kadar iyi yansıtabildiğine, 'ambalajının' ne kadar güzel olduğuna bağlıdır.

Neo Pop Art sanatçısı olarak tanımlanabilecek Koons, İlkyaz (2015: 6)'a göre; Pop Art'ın en önemli temsilcisi olarak kabul edilebilecek Andy Warhol gibi yapıtlarında popüler kültürü eleştirmez, tersine kitschi, bayağı olanı yüceltir. Cançat (2018: 325)'in belirttiği şekilde; Pop Art sonrası gelişen Neo Pop hareketi, çıkış noktası olarak 1960'ların Pop Art yöntemleri, malzemeleri ve imgelerine başvurursa da 1980'lerin sonlarında Jeff Koons ve Sam Havadtoy gibi sanatçıları tanımlamak için New York merkezli olarak ortaya çıkmıştır. Neo Pop, soyut ekspresyonizmin yanı sıra minimalizm ve kavramsal sanatın 1970'li yıllardaki egemenliğine bir tepki olarak doğmuştur. Akım, bazen ironik ve nesnel üslûbuyla kavramsal sanatın mirasçısı da sayılabilmektedir. Artun (2014: 19)'un belirttiği şekilde; Warhol'un 'fabrika'sıyla başlayan süreçte Jeff Koons, Damien Hirst, Takashi Murakami gibi küresel sanat

figürleri, atölyelerinde yüzlerle ifade edilen sayılarda sanatçı ve emekçi istihdam etmektedir. Thompson (2012: 130)'a göre; Koons, paslanmaz çelik dökümden ürettiği balon heykelleri ile ilgili esas olarak fikir geliştiren kişi olduğunu ve üretime fiziksel olarak katılmadığını ifade eder. Bunun için gerekli becerilere sahip olmadığını, bu nedenle dökümhanemde çalışırken ya da fizik bilgisi gerektiğinde işin erbabı kişilere başvurduğunu belirtmiştir.

Antmen, 2009: 288)'e göre; çalışmalarında popüler kültür imgelerinden yararlanan Koons, izleyiciyle iletişim kurmak adına sıradanlık dâhil her yola başvurduğunu, herkesin anlayabileceği ve zevk alabileceği türden sanat yapmak istediğini ifade etmiştir. Koons, 1988 tarihli *Prakett'e açıklamalar*'da bu durumu şu şekilde belirtmiştir:

Sanatım, izleyiciyle iletişim kurmak adına her türlü yola başvurur. İzleyicinin ilgisini çekebilmek için her türlü hileye, ne gerekiyorsa, ama ne gerekiyorsa ona başvurmaya hazırım. En saf ve yüzeysel kişiler bile benim sanatım karşısında kendilerini tehdit edilmiş hissetmezler, karşılarında gördükleri şeyi anlayamadıkları, anlayamayacakları gibi bir his yaşamazlar. Bakarlar ve hemen onunla bir ilişki kurarlar. Ayrıca çok iyi eğitim görmüş, daha derinlemesine bakabilen bir kişi de yapıtlarıma bakıp, yaşadığımız kültüre nasıl bir katkıda bulunduğunu görebilir. Yapıtlarımla, insanların gereksinimlerine seslenmek istiyorum. İnsanları kendi kültürlerinden uzaklaştıran, onları bloke eden sınırları yok etmek istiyorum. Benim yapıtlarım insanlara bir ilişki kuramadıkları şeyler onları etkisini altına alıyormuş gibi değil, o anı kucaklamalarını sağlar. Bir şeye inanmalarına ve o inancı göstermelerine yardımcı olur (Antmen, 2009: 293).

Rıfat Şahiner (2008; akt. Bulduk, 2017: 1941)'in *Sanatta postmodern kırılmalar* adlı kitabında belirttiği gibi; Koons, gündelik nesneleri ve popüler imgeleri çalışmalarının referans noktaları olarak tertipler. Herhangi bir gündelik nesnenin kavramsal arka planını reddetmekte, işlerindeki görünüşlerin niyetini doğrudan ele verdiğini, bunların ardında herhangi başka bir anlamsal katman olmadığını ısrarla vurgulamaktadır. Sanatçının çalışmaları belirgin bir üslup içerisinde ele alınmaz. Onun yerine bir üsluplar toplamından, geçmişte var olan farklı biçimlerin bir arada kullanıldığı bir üslup melezliğinden söz etmek daha doğru olacaktır. Homi Bhabha (1994; akt. Selçuk, 2017: 62)'nın *The location of culture (Kültürün konumu)* adlı kitabında belirttiği üzere; farklı kültürel kutuplar arasındaki etkileşimin zamansallığı, mekânsal olarak karşıtlık içinde tanımlanan bu kutupları birbirine bağlar. Bu bağlantı dokusu, tam da kültürel farklılığın dile getirildiği an ve süreçlerle doludur. Böylece birbirine tezat

biçimde konumlanmış kimlikler özsel kutuplaşmalara dönüşmemiş olur. Farazî veya dayatılmış bir hiyerarşiye tâbi olmayan bir kültürel melezlik olanağı yaratılır. Bulduk (2017: 1941-1942)’a göre; Koons'un melez üslubu ‘hipergerçek’, ‘sanallık’ ve ‘simülasyon’ gibi yeni medya ortamlarının kimliğiyle eşitlenebilecek ‘kendine mal etme’, ‘saptırma’, ‘alıntılama’ gibi pratikler içermektedir. Esasen bu tavır ve kavramlar bütün yeni kavramsal sanatçıların ürettikleri çalışmaların da zeminini oluşturmaktadır.

Koons’un farklı kültürlerin birlikteliklerine olanak sağlayan, eklektik bir anlayışla ürettiği melez çalışmaları analiz edildiğinde, birbiri ile zamansal ilişkisi bulunmayan çeşitli referansların ortaya çıktığı görülebilir. Koons’un *Antiquity (Antikite)* serisinde yer alan eserlerin anakronik nitelikte olduğunu ifade etmek mümkündür. Ümer (2018: 210)’e göre; Koons’un bu seride yer alan çalışmalarında farklı dönemler, anlamlar ve işaretlerin birlikteliği söz konusudur; antik heykeller, pin-up kızları, pop dili ve antik idealizmin hipergeçekçi taklidine kadar uzanan ölçüde çok katmanlı ve geçişli bir üslup dili görülmektedir.



Resim 5.10. Jeff Koons, *Antiquity (Daughters of Leicippus)*, TÜYB, 259.1 x 244.7 cm, 2010-2012



Resim 5.11. Jeff Koons, *Antiquity 3*, TÜYB, 259.1 x 350.5 cm, 2009-2011

Koons'un *Antiquity* serisinde yer alan, Park (2019)'a göre; 2008-2012 yılları arasında üretilmiş magenta renkli *Balloon Venus* (*Balon Venüs*), anlaşıldığı üzere bir doğurğanlık tanrıçası olan *Willendorf Venüsü* (*Venus of Willendorf*)'n  n bükülmüş tek bir balonun bilgisayar görüntüsündeki bir kopyasıdır. 2,59 m boyundaki heykel yaklaşık 1,5 ton ağırlığında ve kaliteli olarak bilinen bir malzeme olan paslanmaz çelikten yapılmıştır. Magenta Venüs, lüks mallara özgü bir paradoks içinde üretilmiş olan beş benzersiz versiyondan biridir; diğerleri sarı, kırmızı, turuncu ve mor renklerde üretilmiştir. Çarpıcı bir renkle yapılmış olan bu heykel, parlak ve şişkin göğüsler, kalçalar ve göbek ile birlikte, orijinalin totemik gücünden bir şeyler yakalar ve garip bir şekilde hipnotiktir. İlk tanrısal tasvirler arasında önemli bir yeri bulunan Willendorf Venüsü, George L. Hersey (1996; akt. Tetikci, 2015: 42)'in *Cazibenin evrimi* adlı kitabında belirttiği üzere; 11 cm boyunda kireç taşından yapılmış bir heykelciktir. Yaklaşık olarak M   25.000 yıllarına aittir ve neredeyse hiç hasar görmeden günümüze kadar ulaşmıştır. Kafasında yüz bulunmayan, keçiyi andıran bacakları, aşırı geniş kalça kemikleri, kocaman göbeği ve göğüsleri, dikkat çekici bir Venüs tepesi ve geniş kalçaları olan çıplak bir kadın figürünü temsil eder.

Koons'un bu çalışmasında, geçmiş döneme ait bir eserin günümüz anlayışına uygun malzeme, teknik ve bakış a  sısıyla ürettiği görülmektedir. Geçmişin modern teoriler ışığında yorumlanması sonucu ortaya çıkan bu durumu yaklaşımsal anakronizm olarak nitelendirmek mümkündür.



Resim 5.12. Jeff Koons, Baloon Venus (Magenta), Paslanmaz elik heykel, 259.1 x 121.9 x 127 cm, 2008-2012



Resim 5.13. Willendorf Venüsü, Kireçtaşı heykel, 11 cm, MÖ 25.000, Viyana Doğa Tarihi Müzesi

5.3. Ai Weiwei

Çinli sanatçı Ai Weiwei 1957 yılında Pekin’de doğmuştur. Kavramsal sanat yapıtlarının yanı sıra aktivist kimliği ile de tanınır; siyasi, sosyal ve kültürel alanda bir eleştirmendir. Yapıtlarında genellikle geleneksel Çin sanatı ile birleştirdiği güncel ve evrensel konuları izleyiciye aktararak güncel paradokslara dair yeni bir kavramsal bakış açısı oluşturur. Uslu (2019: 2)’nın belirttiği üzere, New York’ta bulunduğu yıllarda Andy Warhol, Joseph Beuys ve Marcel Duchamp gibi sanatçılardan etkilenen Ai Weiwei, kişisel sanatını ready-made, pop-art ve eylem sanatını içeren üç çizgide geliştirmiştir.

Çalışmalarında hazır nesne kullanımına yer veren Weiwei, Çin’in tutucu tavrına karşın Çin’de çağdaş sanat yapma mücadelesini, Çin’in dünya üzerindeki önemini altını çizerek bir sanat eserine dönüştürmeyi amaçladığını belirtmiş, Çin’in bütünü sanatında bir hazır nesne olarak kullanma niyetinde olduğunu ifade etmiştir. Martin (2015: 13)’e göre; Weiwei’nin sanatı ciddi ama kimi zaman saygısızdır, yaratıcı fakat sıradandır. Onun dokunuşuyla değişim geçiren bildik nesneler, yeni ve tekinsiz bir ışık altında yeniden ortaya çıkmaktadır.

Kuyaş (2015)’a göre; Weiwei’nin sanatında, hazır nesnenin yanı sıra bulunmuş veya geri dönüşümle yeniden kazanılmış nesneler, aynı zamanda eski zanaat gelenekleri, işçilik, tapınak kalıntıları çok önemli bir yer tutmaktadır. Komünist rejimin yıllarca çürümeye terk ettiği eski tapınakların ahşap sütunlarını, kirişlerini, özenle toplayıp, eski tarz marangozluk ve tahta işleme geleneklerini de canlandırarak inşa ettiği etkileyici heykelleri ve enstalasyonları vardır. Bu malzemeyi kullanarak, egemen ideolojiye karşı bir duruşla, çeşitli soruları gündeme getirmiştir: Nelere ve niçin değer veriyoruz? Neyin değerli olduğuna kim karar veriyor? Değer ve beğeni otoriteyle belirlenebilir mi?

Kuyaş (2015)’a göre; Weiwei’nin hem eski malzemeye yeniden hayat verışı, hem de bazı eski eserleri sembolik olarak tahrip edişi, çifte anlamlıdır. Hem devletin vandalizmine ve aldırmaçlığına eleştiri getirmektedir hem de devletin sanatı tehdit eden, sanatı tahrip eden veya sansürleyen yaklaşımıyla mücadele etmiştir. Bu sanatsal eylemleri nedeniyle, polis tacizinden, pasaportuna el konularak seyahat özgürlüğünün

kısıtlanmasına kadar çeşitli baskılara uğrayan Ai Weiwei, sonunda 2011 yılında tutuklanmış ve dört yıla yakın hapis yatmıştır.

Martin (2015: 13)'e göre; Weiwei'nin asıl niyeti tutuklanana dek pek fark edilmemiştir. Bunun nedeni büyük olasılıkla sahip olduğu zekâ ve espri anlayışı sebebi ile daha önceleri muzip özellikte biri olarak tanınmış olmasıdır fakat görünenin arkasında daha derin şeyler mevcuttur. Weiwei kendine bir görev vermişti ve bu görevi uygulamaktaydı. Asıl amacının Çin'i değiştirmek olduğunu ifade eden Weiwei, Çin'deki mevcut düzenin hem bir evladı hem de cezalandırıcısı olma misyonunu üstlenmiştir. Kuyaş (2015)'a göre; Weiwei'nin Çin hükümetine karşı siyasi saldırıları ve göçmen sorunları ile ilgili ürettiği projeler, geniş bir kitlenin dikkatini çekmiştir. Tutuklama ve ev hapsi gibi sonuçlara sebebiyet veren aktivist yönünü sanatı ile birleştiren Weiwei'nin popülaritesi, otorite tarafından gördüğü baskılar neticesinde artmış, mücadelesini verdiği konular geniş kitleler tarafından daha fazla tanınır hale gelmiştir.

Kavramsal sanatta öncelikli olan düşüncedir, yapıtın nasıl görüldüğünün pek bir önemi yoktur, ortada fiziksel bir biçimi varsa, yapıt elbette bir şeye benzeyecektir. Kavramsal sanatta yapıtı oluşturan tüm unsurlar birer araçtan ibarettir. Germaner, (1997: 47)'in belirttiği gibi; kavramsal sanatçıların amacı resim ya da heykel çalışması için fikir üretmek değil, geleneksel metodoloji ve biçimlerin dışında fikirlerini uygun malzemelerle ifade etmektir. Güzelaydın (2016: 102)'a göre; kavramsal sanat, günümüzde yaygın ve oldukça kabul gören bir üretim şekli olsa da Çin'in bu konuda biraz tutucu bir tavra sahip olduğu söylenebilir. Sanat eserlerinin hâlâ resim, heykel veya mimari gibi geleneksel alanlarda olması beklentisi vardır. Buna karşın, oldukça eski ve köklü bir tarihe sahip olan yerel Çin sanatında, Batı'nın soyut ve minimalist modern sanat biçimlerinin çoğunun öncü ve eş değerleri mevcuttur.

Uslu (2019: 39)'ya göre; Weiwei, kendi kültürüne ait sanatsal oluşumlara, el sanatlarına ve seramik üretimine odaklanmıştır. Çin'in binlerce yıllık kültürünü yansıtan el sanatları geleneğinden referanslar alarak yaptığı çalışmalarında, ülkesindeki sosyal dönüşümü eleştirel bir dille ele almıştır. Weiwei özellikle Neolitik dönemden, Han Hanedanlığı dönemine kadar geçen süreçte üretilmiş olan geleneksel seramik kapları çalışmalarının ana malzemesi haline getirmiştir.

Safiye Başar (2012; akt. Uslu, 2019: 39-40, 50)'ın *Genç sanat* dergisinde yayınlanan *Çin Çayı ya da Coca Cola* başlıklı yazısında belirttiği üzere; Çin'de insan emeğinin, bilgi ve becerinin nesilden nesile aktarımının, gücün ve zenginliğin temsilcisi olan bu seramik kaplar Weiwei'nin elinde farklı sanat objelerine dönüşmüştür. Weiwei, antika pazarından aldığı çömleklerin üzerine *Coca-Cola* logosu çizerek, dün ve bugün arasındaki farklılıkları vurgulayan bir seri iş üretmiştir. Kültürel birikimle yüklü, antik seramik kaplara müdahale ederek dün ve bugün arasındaki uçurumu belirginleştirmiştir. Var olan toplumsal değerlerin yerine gelen yeni değerleri sorgularken hükümetin sosyal, siyasal ve ekonomik politikalarını eleştirmiştir.



Resim 5.14. Ai Weiwei, Coca-Cola Vase, Antika vazo üzerine boya, 2015



Resim 5.15. Ai Weiwei, Coca-Cola Vase, Antika vazo üzerine boya, 2015

Weiwei'nin antika pazarından aldığı çömleklerin üzerine kırmızı boya ile *Coca-Cola* logosu çizerek yaptığı yıkıcı müdahale, tarihsel ve kültürel zıtlıkların birlikteliğinden oluşan yeni bir anlatım dili ortaya çıkarmaktadır. Modern logo tasarımlarının öncüsü olarak kabul edilebilecek *Coca-Cola* logosu 1885 yılında ABD'li Frank Mason Robinson tasarlanmıştır. O yıllarda yaygın olan *Art Nouveau* sanat akımının karakteristik özelliklerini taşımaktadır. Neredeyse hiç değişmeden günümüze kadar gelen logo, hâlâ dünyanın en çok tanınan logo tasarımları arasında yer almaktadır. WeiWei'nin bu logoyu tarihsel dönemlere ait Çin çömleklerinin üzerine yerleştirmesi bariz bir şekilde anakronik nitelik taşımaktadır. Çünkü, vazoların ait olduğu gerçek tarihsel dönemde Coca-Cola logosunun varlığından söz etmek mümkün değildir. Bu durumu olgusal anakronizm olarak tanımlamak mümkündür. Sanatçı bu müdahale ile vazoların tarihsel anlamını ve değerini yok etmiş, onlara kendi yaklaşımı doğrultusunda farklı ve yeni bir anlam kazandırmıştır.

5.4. Mat Collishaw

Mat Collishaw, İncil'in hatasız olduğuna, televizyon ve kadın eğitiminin şeytan işi olduğuna inanan küçük bir dini mezhep olan Kristadelfian (Christadelphian) bir ailenin mensubu olarak 1966 yılında İngiltere'nin Nottingham kentinde dünyaya gelmiştir. 1980'li yıllarda girdiği Londra'daki Goldsmiths Koleji (Goldsmiths College of Art)'nde sanat eğitimi almıştır. İngiliz genç sanatçıların patlama merkezinde bulunan Collishaw, Sarah Lucas, Damien Hirst, Tracey Emin gibi ünlü sanatçıların Goldsmiths Kolejinden sınıf arkadaşısıdır. Emin ayrıca Collishaw'un eski erkek arkadaşısıdır.

Collishaw, fotoğraf, yağlıboya, heykel ve enstalasyon çalışmalarında imgelerin duygusal manipülasyon potansiyeliyle ilgilenmektedir; ümitsizlik, hastalık ve kötülük gibi kavramlarla, güzel, davetkâr ve baştan çıkarıcı imgeler yoluyla ilişki kuran işler üretmektedir. Collishaw, film, video ve dijital fotoğrafçılık teknolojilerini kullanmanın yanı sıra antika eserleri ve erken optik cihazları en çağdaş teknolojiyle birleştiren karmaşık heykeller üretmektedir.

Kakı (2018)'nin belirttiği gibi, ilk kez 2017 yılında Londra'daki Somerset House'da gerçekleşen Mat Collishaw'un *Eşikler (Thresholds)* adlı sergisi, 2018 yılında dünya

turnesi kapsamında İstanbul'da, Yapı Kredi Kültür Sanat'ta izleyicilerle buluşmuştur. İstiklal Caddesi'nde bulunan Yapı Kredi Kültür Sanat binasının ikinci katında beyaz, ahşaptan boş masaların bulunduğu bir odanın içerisinde İngiliz bilim adamı William Henry Fox Talbot'ın Birmingham'da bulunan King Edward's School'da 1839 yılında a tığı dünyanın ilk fotoğraf baskı sergisi yer almıştır. Fotoğrafın icadının kamuya ilan edilmesinden yedi ay sonra açılan bu sergiyi yeniden yaratan Collishaw, dijitalleşen dünyanın aygıtlarından yararlanmıştır. Ziyaretçiler, günümüzde pek çok yerde karşılaştığımız VR gözlükler, kulaklıklar ve sırtlarına taktıkları çantalarla dünyanın en erken fotoğraf sunumlarından birini keşfedebilme imk nına sahip olmuştur. Eşikler, mekânı dijitalle tamamlayan, zamanın gelip geçiciliğine meydan okuyan sanal bir gerçeklik sunmuştur. Hatta görüntünün yanı sıra dokunma duyusunu da işin içine sokan Collishaw, sergisi i in 'Artırılmış Sanallik' tabirini kullanmaktadır.



Resim 5.16. Mat Collishaw'un Thresholds adlı sergisinden bir görüntü, 2018, Yapı Kredi Kültür Sanat, İstanbul

Haydaroğlu (2018: 46-48)'na göre; Collishaw'un bu çalışmasına ilk etapta 8.5 x 6 x 2.5 m ebadında karışık teknikle üretilmiş bir enstalasyon denebilir fakat anlamı katmanları a ıldık a çoğalan, sarsıcı bir çalışmadır. İnsan ruhunu, fiziki dünyanın sınırlarını, zamanı kurcalayan bir yapıt, 'görüntü nedir?' diye düşündüren bir eserdir. Sergide ilk görülen tahtadan yapıma, i i bembeyaz bir barakadır; bir penceresi ve

kapısı bulunur. Kapının içinden görünen, genel hatlarıyla vitrinler olduğunu tahmin edilebilen mobilya ile karşı duvarda üç trabzanlı pencere şekilleri dikkat çeker. Sergi asistanı ziyaretçilere bir sırt çantası giydirebilir, kulaklıklar, Google gözlükler takar ve elinden tutarak odaya götürür. Artık fotoğrafın mucitlerinden sayılan İngiliz bilim adamı W.H.F. Talbot'ın 1839'da Birmingham'daki King Edward's School'da düzenlenen sergisi gezmeye başlanabilir. Ziyaretçiler vitrinlerdeki imgeleri eline alabilir, pencereden dışarı bakarak serginin açıldığı sırada işçi derneği Çartistlerin ayaklanmasından sahnelerle tanık olabilir, onların seslerini duyabilir. Tavana bakınca avizelerin etrafında pervanelerin uçuştığını, yere bakınca ayaklarının yanından bir farenin geçtiğini, duvara bakınca tablolarından birinde gezinen örümceği fark edebilir. Seyircilerin elleri kendilerine hayalet elleri gibi görünürken, salonu gezen diğer sırt çantalı izleyicileri de beyaz hayaletler gibi algılanır. Bu deneyim projeye katılım sağlayan seyircileri 1839 yılına geri götürür. İlginç bir 3D deneyimi yaşatan Eşikler'in bir sanat yapıtı olmasının nedeni, şu anı düşündürüyor olması ve insanlık tarihindeki iki önemli dönüm noktasına, hepimizin hayatını etkileyen iki eşiğe dikkat çekmesidir. İngiltere'de W.H.F. Talbot, Fransa'da ise Louis Daguerre fotoğrafın öncüleri olarak kabul edilir. 1839'da fotoğrafın icadı sadece resim sanatını dönüştürmeye başlamamış, insanın kendi görüntüsü ve çevresiyle ilişkisini değiştirmiştir; filme ve televizyona giden yolu açmıştır. Bir yandan bir imgenin çoğaltılmasına ve demokratikleştirilmesine neden olurken bir yandan da endüstrileşmeyle iş kollarında değişime yol açmıştır. Ekonomiyi, dolayısıyla insanların yaşamlarını etkilemiştir. Çartist ayaklanma, endüstrileşmeyle hayatları etkilenen insanların endişesinin, yeni taleplerinin dışavurumudur. Ayaklanma sırasında fotoğrafın mucitlerinden Talbot, Britanya Bilimsel İlerleme Derneği'nde yaptığı konuşmalardan birinde şöyle demiştir: *“Bir sanatı mükemmelleştirdiğim iddiasında değilim, sadece şu anda sınırlarını tam olarak saptayamayacağımız bir sanatı başlattığımı söyleyebilirim”*. Sergide kişilerin birbirlerini hayalet gibi görmeleri, ellerinin geçirgenliğine rağmen 1839'da sergilenmiş bir fotoğrafın aslında var olmayan temsilini eline almaları, insan gözünün sınırlarını sanal dünyada mı yoksa gerçek dünyada mı genişletiyor diye düşündürebilir.

Fotoğrafın icat edildiğinin kamuya ilan edilmesinden yalnızca yedi ay sonra, Birmingham'da, 1839 yılının Ağustos ayında, William Henry Fox Talbot doksan üç fotojenik çizimden oluşan bir sergi düzenledi. Talbot'ın sergisi Britanya Bilimsel İlerleme Derneği'nin 9. Yıllık Buluşması kapsamında gerçekleştirilen

İmalatlar, Buluşlar ve Numuneler konulu daha büyük bir serginin parçasıydı. Yaygın olarak “Numuneler Salonu” adıyla bilinen sergi İngiltere’de fotoğrafın en erken sunumlarından birine sahne olmaktaydı. Talbot’ın sergiledikleri yeni doğmakta olan ancak henüz mükemmelleşmemiş bir teknolojiyi müjdeliyordu. Bununla birlikte, bu imgeler bilimsel bir zaferi de temsil ediyorlardı ve yeni bir görme tipinin şekillenmesinde ilk adımı oluşturdular. Fotojenik çizim işlemi bir sahneyi yakalama edimini olağanüstü bir kesinlik ve detaycılıkla mekanize biçimde gerçekleştirerek görsel kültürü dönüştürdü, ayrıca seri üretime imkân verdi ve bugün hayatlarımıza nüfuz etmiş videoya ve dijital fotoğrafa gidecek yolları açtı. Sanal gerçeklik de (VR) benzer bir kavşakta. Talbot’ın Birmingham sergisini VR’da yeniden yaratarak, Eşikler izleyicilerin geçmişin prizmasından bugünün teknolojisinin harikalarına tanıklık etmelerine imkân tanıyor (James, 2018: 11).



Resim 5.17. Mat Collishaw, Thresholds, VR görüntüsü, 2018, Yapı Kredi Kültür Sanat, İstanbul



Resim 5.18. Mat Collishaw, Thresholds, VR görüntüsü, 2018, Yapı Kredi Kültür Sanat, İstanbul

Kakı (2018)'nın belirttiği gibi; dijital olanın hayatın tümünü kapsadığı günümüz dünyasında pek çok sergide ya da muhtelif mekânda VR deneyimi yaşayanların bu kez dokunabilecekleri masalar, bakabilecekleri bir pencere ve hissedebilecekleri bir sıcaklıktan bahsedilebilir. Collishaw'un eski bir zamanı yeniden yaratırken sadece görme değil dokunma ve işitme duyularını da katmasının sebebi insanın bir şeye inanması için bilmesi görmesinin yanı sıra onu hissetme isteğidir. Collishaw'un kendi deyimiyle: *“Bilimin tetiklediği teknolojik değişim sanatçılara dünyaya bakmak için kullanabilecekleri yeni araçlar verir”*. Döneminde devrim yaratan bir gelişme kaydeden Talbot'un fotojenik çizimlerini 179 yıl sonra içinde gezebildiğimiz bir gerçekliğin içine taşıyan Collishaw'un VR deneyimi bunu kanıtlamaktadır.



Resim 5.19. William Henry Fox Talbot'ın açtığı dünyanın ilk fotoğraf baskı sergisinden bir görüntü, 1839, King Edward's School, Birmingham

5.5. Cindy Sherman

1954 Yılında ABD'nin New Jersey eyaletinde doğan Cindy Sherman kavramsal fotoğraf sanatçısı ve film yönetmenidir. New York Eyalet Üniversitesi'nde sanat eğitimi alan Sherman, üniversite yıllarında kılık değiştirme ve makyaj ile görünüşünü değiştirerek otoportrelerini çekmeye başlamıştır. 1977-1980 döneminde, filmlerde

kadınlara verilen klişe rolleri sorgulayan, model olarak kendisini kullanarak fotoğrafladığı *Untitled Film Stills (İsimsiz Film Kareleri)* serisi ile sanat çevrelerinde adını duyurmuştur. Bu serinin daha sonra, 1995 yılında MoMA tarafından bir milyon doların üzerinde bir fiyata satın alınması, Sherman'ın sanat dünyasındaki yerini tartışmasız hale getirmiştir.

Bulunduğu dönemin sanatsal söylemlerine ayak uydurmayı başaran Sherman, fotoğrafı kavramsal sanat malzemesi olarak kullanmaktadır. Güray (2017: 399)'a göre; postmodern dönemde yaygınlaşan, kavramsal sanatın ifade biçimlerinden biri olan fotoğraf, belgesel niteliğinin yanı sıra, sıradan olanı görünür kılma özelliğine sahiptir. Teknolojinin ilerlemesi ile cereyan eden dijitalleşme, fotoğrafa bilgisayar yazılımları aracılığı ile yeni bir görme şekli kazandırmıştır. Dijital olarak düzenlenen fotoğraflar, sınırsız sayıda tekrar edilebilme olanağına sahiptir. Bunun yanı sıra, bu tür fotoğraflarda yapaylık, çok katmanlılık, mekân ve zaman belirsizliği gibi özellikler görülmektedir. Antmen (2009)'e göre; Sherman çalışmalarında, fotoğrafın 'yalan söyleyebilme' potansiyelinden faydalanmakta ve gösteri kültürünün şekillendirdiği yapay kimliklere göndermeler yapmaktadır.

Fotoğraflarında kadın stereotipleri ile ilgilenen sanatçının feminist bir söyleme sahip olduğundan bahsedilebilir ancak bu söylemin herhangi bir ideolojik tavra dayalı olduğundan söz etmek pek mümkün değildir.

Güray (2017: 399)'a göre; çevresine karşı geliştirdiği duyarlılığı kendi varlığı üzerinden yorumlamaya çalışan Sherman, postmodernist gerçeklik anlayışını tam anlamı ile kullanan sanatçılardan biridir. Çalışmalarında görülen çok kimlikli yapı kendi kişisel özellikleri ile benzeşir. Sahip olduğu sanatçı kimliğinin yanı sıra bir model, kuaför, makyöz ve stilisttir. Bu özellikler sayesinde genellikle çok fazla yardıma ihtiyaç duymadan çalışmalarını kendi stüdyosunda tek başına üretir. Fotoğraf tekniği ile ürettiği sayısız otoportrede popüler kültür imgelerinden alıntılanan çeşitli kimlikler mevcuttur. Bu kimlikleri kendi kimliği ile birleştirip parçalanmış ve tanımlanamaz bir hale getirir. Bu şekilde, kendi gerçekliğini ve içinde bulunduğu çevrenin gerçekliğini sorgulamaya çalışır.

Kınlı (2011: 102)'ya göre; postmodern sanat içinde imge, simge ve kavramlar ile iç içe çalışmayı seven Sherman, çoğunlukla kendisini sanat nesnesi olarak kullandığı çalışmalarında, sanat tarihinden önemli görüntüleri ve klişeleri ele alır. Sherman'ın kullandığı diğer konulardan bazıları ise masallarda geçen olaylar, genç erkek dergilerindeki kadın cinselliğinin yansıtıldığı görüntüler ve yine moda dünyasında da kullanım alanı bulan birtakım çalışmalardır.

14 Eylül - 10 Ekim 2012 tarihleri arasında Paris Gagosian Gallery'de, Sherman'ın kendisini çeşitli kostümlerle çektiği ve dijital olarak manipüle ettiği bir fotoğraf serisinin yer aldığı sergi düzenlenmiştir. Gagosian Gallery (2012, 30 Ağustos)'nin *Cindy Sherman* başlıklı basın bülteninde belirtildiği üzere; Sherman'ın bu fotoğraflarında çeşitlendirmesi yapılan kadın figürleri, geniş ve yaşanmaz doğal manzaralara karşı durmaktadır. Özenli kostümlere sahip bu kadınlar, ıssız ovalar, çorak ağaçlar ve dünyevi olmayan kış arazilerinden oluşan arka planlarla çelişmektedir. Serideki fotoğraflarda yer verilen her kadın figürü, bulunduğu yabancı ortam ile dinamik değişkenlik göstermektedir; bazıları belirli anlatılara ipucu verirken, bazıları tesadüfen oraya gitmiş gibidir. *İsimsiz (# 551)*'de, kadın yüksek bir yaka ile vurgulanmış, ağır boncuklu, tam boy kobalt mavi ve altın rengi bir elbise giymektedir. İpek türbanı ve yalın yüzü, kıyafetlerinin görkemiyle tezat oluşturmaktadır. Açık mavi gözleri ile daimî ve dikkatli bakışı, beklentili bir jestle hafifçe kenetlenmiş elleri, izleyiciyi arkasındaki yosunlu nehir yatağına davet eder niteliktedir. *İsimsiz (# 547)*'de, hayali bir büyücü fırtınalı bir deniz manzarasının kenarında durmaktadır. Uzun siyah bir elbise ve dramatik şekilde süslenmiş bir bolero giyer, uzun gümüş rengi saçlarla çerçevelenmiş sarkık ve yaşlanmış yüzünde boş bir bakış ifadesi vardır. *İsimsiz (# 552)*'de, kadın sade bir siyah elbise, beyaz eldivenler onlarla uyumlu fırırlı dantel bir yaka takmıştır. Kızıl kahve küt saç ve çatılmış kaşlarıyla, geçmiş çağlardan gelen hoşnutsuz bir dadıya ya da azarlayan bir hizmetçiye benzemektedir. Her görüntüde, romantik hiyerarşinin tersine, kadın figürü çevredeki doğal dünyadan daha büyük görünmektedir. Sherman bu fotoğraf serisi için, arka plan manzaralarını 2010 volkanik patlaması sırasında İzlanda'daki Capri ve Stromboli adalarında ve New York Shelter adasında çekmiştir. Daha sonra ressamca efektler yaratmak için bunları dijital olarak manipüle etmiştir. Barbizon manzaralarını veya Turner'ın görkemli gökyüzünü anımsatacak şekilde, kayalık deniz manzaralarını ve volkanik kül bulutlarını düzenlemiştir. Ayrıca giydiği kostümlerle kendini makyajsız şekilde stüdyoda

fotoğraflamış, daha sonra bunları da dijital olarak manipüle etmiştir. Bu serideki fotoğraflar, Pop dergisinin editöryel bir projesi için Chanel arşivlerinden kıyafetler kullanarak geliştirilmiştir. Giysiler bizzat Coco Chanel tarafından tasarlanan 1920'lerin Haute Couture modellerinden Karl Lagerfeld'in çağdaş kreasyonlarına kadar uzanmaktadır. Bu gösterişli ve zarif giysiler; göz alıcı kumaşları, tüyleri, firfırları ve boncukları ile çevredeki manzaranın kasvetli yoğunluğuyla çarpıcı bir tezat içindedir. Bu serideki fotoğraflar, dijital fotoğrafçılığın popüler geleneklerini ve süreçlerini kapsarken, Sherman'ın hünerine dikkat çekmektedir.

Sherman'ın en belirgin özelliği fotoğrafik görüntüyü, kendisinden önce var olan bir sanat yapıtına yönlendiren açık ve bariz göndermeler içeren bir dil üzerinden kurmasıdır. Hazırladığı kurgusal fotoğrafları, bir film seti hazırlamışçasına detaylı bir çalışma sonucu oluşturmuştur. Bu bağlamda, yeniden ürettiği portreleriyle tarihin içinde yolculuk yapmaktadır. Tarihselci bir bakış açısıyla son derece anakronik bir şekilde fotoğraf çekmektedir. Postmodern bağlamda Sherman, eklektik, hem de anakronik bir fotoğrafçı olduğunu ispatlamaktadır (Özel, 2006: 167).



Resim 5.20. Cindy Sherman, İsimli (#551), Renkli fotoğraf, 161.3 x 302.3 cm, 2010-2012, Gagosian Gallery, Paris



Resim 5.21. Cindy Sherman, İsimli (#552), Renkli fotoğraf, 163.2 x 302.3 cm, 2010-2012, Gagosian Gallery, Paris



Resim 5.22. Cindy Sherman, İsimli (#547), Renkli fotoğraf, 163.8 x 229.9 cm, 2010-2012, Gagosian Gallery, Paris

5.6. Neo Rauch

1960 yılında Doğu Almanya'nın Leipzig kentinde doğan Neo Rauch, Yeni Leipzig Okulu (Neue Leipziger Schule)'nda sanat eğitimi almıştır. Berlin duvarının yıkıldığı döneme tanık olan sanatçı, eserlerinde kendi kişisel tarihini politik anlatılarla harmanlamaktadır. Smith (2002)'e göre; Rauch'un kendine özgü Pop-Sürrealist-Sosyal Realist bir tarzı olduğu söylenebilir.

McGlynn (2014)'e göre; Rauch, tarihsel alegorinin herhangi bir ideolojik alt metninden uzaklaşmaya yönelik genel eğilimi nedeniyle postmodern figüratif resmin önemli bir figürü olmuştur. Eskimiş tarihsel anlatıların retorik mekanizmalarını kendine özgü bir şekilde yeniden canlandırarak geçmişin sürekliliğine olan inancını aşılarken temsili ideolojinin gücünü baltalamaktadır.

Karagüzel (2019: 61)'e göre; eğitimini, sosyalist düzenin hâkim olduğu Doğu Almanya idaresindeki Leipzig okulunda Arno Rink ve Bernhard Heisig adlı sanatçıların öğrencisi olarak tamamlayan Rauch, Berlin Duvarı'nın yıkılışına kadar iki

karşıt yapı olan Batı Almanya'nın soyut resim anlayışı ile Doğu Almanya'nın figüratif resim anlayışını sanatında birleştirmektedir. Soyutlama ile gerçeklik arasında tanımlanabilecek çalışmalarında kuşatılmış bölge sosyalizminin anıları öyküleme olmadan parçalı bir şekilde ifade bulur. Rauch, metafizik öğeleri şeyleştirmeyi başaran aşkın duygu ve mizah anlayışını aynı anda kullanabilen çağdaş bir sanatçıdır.

Erkayhan (2011: 164)'a göre; Rauch pek çok Doğu Alman meslektaşı gibi kendine özgü bir resimsel ifade aramış ve Doğu Almanya kuşatılmış bölge sosyalizminin anıları ile kendisini somutluk ve soyutlama arasında yeni bir resimde konumlandırmıştır. Rauch, rengin atmosferik etkisini kullanarak çocukluk ve gençliğinden mitleri ütöpik bir potansiyelle bugüne taşır, ancak kayıpları kurtarmak ya da idealize etmek amacını gütmekten kendi kimliğinin parçası olan yapı taşlarını kaybetmemek yoluna gider. Amerikan mizahından etkilendiği anlaşılan Rauch'un kavramsal olarak sürrealizme yakın olduğu, resimsel tarzının ise sosyalist realizme dayandığı söylenebilir. Hayal edilenin uzaklığı ve endüstriyel soğukluğun hissedildiği çalışmalarında, yüzeysellik ve derinlik, renklilik ve monokromi, soyut ve somut, dinamik ve yavaşlatılmış, gibi zıtlıklar bir arada görülür.

Russ (2014)'a göre; Rauch, eserlerindeki tuhaflık ve çelişki içeren kurgusal yaklaşımı ile izleyiciyi şaşırtır. Soyutlama da içeren figüratif kompozisyonları ideoloji, inanç, yaratıcılık ve bilinçaltının, komün yaşamın efsanelerine ve tarihsel hikâyelerine de uzanmaktadır. Sanatçı, eserlerinde çizgisel zaman anlayışı ve alışılmış mekân algısıyla bağdaşmayan senaryolar oluşturur. Farklı olayları eşzamanlı olarak sunan sanatçının eserlerinde her şey tek bir mekânda ve tek bir zamanda var olur.

Karagüzel (2019: 61)'in de belirttiği şekilde; Rauch'un ironik, nihilist ve şok edici bir sanatsal tavrı, keskin sınırları fakat belirsiz anlamı olan göstergelerle ezber bozan anlayışı, izleyiciyi şaşırtır ve sorgulamaya sevk eder. Çalışmalarında geçmişe ve günümüze ait öğeler, çeşitli olaylar ve biçimsel örgüler; fantastik, pop, sürrealist ve sosyal realist tavrın izlerini eşdeğer oranda taşıyacak şekilde çok katmanlı bir yapı ile belirli bir söyleve ulaşma kaygısı olmadan barındırması Foucault'nun heterotopya kavramı ile örtüşür. Hiçbir hiyerarşi, kenar ve merkeze sahip olmayan, çoğulculuk anlayışını barındıran postmodern dönemde, heterotopya kavramı ile farklı içerik ve biçimlerde sıkça karşılaşılır. Foucault söylemi ile gündeme gelen heterotopya, birbiri

ile uyuşmayan birçok mekân, zaman ve olayın, gerçek bir mekânda ortak olarak ölçülebilecek özelliklere sahip olmadığı halde bir araya getirilmesini ifade eder.

Rauch'un postmodern bir anlayışla ürettiği kabul edilebilecek 2014 tarihli *Heillichtung* adlı eserinin; günümüze, 20. yy. Almanya'sına ve daha önceki zamanlara ait anakronik referanslar barındırdığını söylemek mümkündür.



Resim 5.23. Neo Rauch, *Heillichtung*, TÜYB (Diptik), 300.7 x 501.5 cm (Sol panel: 300.7 x 250.5 cm, Sağ panel: 300.6 x 250.7 cm), 2014, Courtesy David Zwirner, New York/Londra

McGlynn (2014)'ın de belirttiği şekilde; Rauch'un savaş ve sonrasına atıfta bulunan eseri *Heillichtung*'un Almanca adının çevirisi, büyük olasılıkla 'iyileştirici açıklık' gibi bir anlama gelmektedir. Kompozisyonun sol tarafında yer alan oluklu çelikten yapılmış harap kışlalardan çıkan askerler, tüfikle özdeşleştirildiği anlaşılan, omuzlarına asılı telli çalgıları ellerinde tutarlar. Sağ tarafta ise savaş topu ile özdeşleştirildiği anlaşılan devrilmiş bir ağaç kütüğü ile ilgilenen eski topçu mürettebatı gibi görünen bir figür bulunmaktadır. Bu figürler Brancusi'nin 1918 tarihli *Sonsuz Sütun* (*Endless Column*) ve Rodin'in 1898 tarihli *Balzac Anıtı* (*Monument to Balzac*)'nı anımsatan karşılıklı iki dikey yapının bulunduğu bir vadide çeşitli ölçeklerde dağılmıştır. Ufukta yanmakta olan, kale ile özdeşleştirildiği anlaşılan modern bir bina, Ed Ruscha'nın *LA County Museum on Fire* (1965-1968) adlı eserini anımsatır. Yan tarafında dev bir mantara benzetilen radyo kulesi, H. G. Wells'in ilk yayınlanma tarihi 1898 olan *Dünyaların Savaşı* (*The War of the Worlds*) adlı kitabının birçok baskısının kapağında

resmi yer alan bir uzay makinesi gibi devrilmektedir. Bu karmaşık ortam içinde resmin sol köşesine bilgisayardaki açılır bir pencere gibi yerleştirilmiş kırmızı, sarı, mavi gibi temel renklerle boyanmış fovist bir minyatür manzara resmi görülmektedir. 20. yy. Alman tarihinden göstergeler taşıyan bu çalışma, geçmiş ve gelecek nesillerdeki tüm insanların o anla yüzleşmelerine olanak sağlar. Alegorik içeriği bu kadar tuhaf ve kitsch bir şekilde resmeden Rauch, aynı anda bu tarihsel hesaplaşmanın ardındaki içsel anlamı iyileştirir ve ortaya çıkarır.

Russ (2014)'a göre; Rauch'un eserlerinde sıradan bir eylem, çatışma, isyan veya kargaşa da olsa figürlerin yüz ifadesinde herhangi bir sıkıntı ya da gerginlik yoktur. Örneğin, halatla bağlanmış, kafası kesilmek üzere olan bir adam, katili ile garip ve kabul gören bir birliktelikte görünür. Rauch'un resimlerindeki sakin ve pertürsüz yüz ifadeleri, Batı dini sanatını, özellikle bireycilik, bilim ve perspektif yönünden yeni bir dönemin eşiğinde olan İtalyan Rönesans öncesi ustası Giotto'yu hatırlatmaktadır.

5.7. Krzysztof Wodiczko

Krzysztof Wodiczko, 1943 yılında Varşova'da dünyaya gelen Polonya asıllı Amerikalı bir kavramsal sanatçı ve akademisyendir. Favermann (2022)'a göre; endüstriyel tasarım eğitimi almış olan Wodiczko, sanatsal yaklaşımına 'Sorgulayıcı Tasarım' adını vermektedir. Sanat ve teknolojiyi, özellikle göçmenler olmak üzere marjinal toplulukların mücadeleleri gibi genellikle göz ardı edilen kültürel ve sosyal konulara meşruiyet kazandırmaya odaklanan eleştirel bir uygulamada birleştirdiği söylenebilir. Projeksiyonlarını marjinalleştirilmiş ve/veya yabancılaşmış kişilerin uygulamalı katılımı ile oluşturur. Evsizler, göçmenler ve savaş gazilerinin sahip oldukları koşulları protesto etmeleri için onlara olanak sağlar.

Wodiczko genellikle kamusal alanlarda yer alan tarihî heykel ve mimari yapılar üzerine yansıttığı video projeksiyonlarla bilinir. Wodiczko, bu tür projeksiyonları; Avustralya, Avusturya, Belçika, Kanada, İngiltere, Türkiye, Almanya, Hollanda, Kuzey İrlanda, İsrail, İtalya, Japonya, Meksika, Polonya, İspanya, İsviçre ve ABD gibi birçok ülkede gerçekleştirmiştir.

Sheets (2020)'in belirttiği üzere; Wodiczko, dünyanın çeşitli ülkelerinde yer alan anıtların kapsamını genişleterek, onları yapımcılarının niyetinin çok ötesine taşır. 80'li yıllardan bu yana, tarihî heykel ve mimari yapılara videolar yansıtan sanatçı, toplumdaki güçsüzler için megafonlara anıtlar yapar. Savaş gazileri, Hiroşima'da hayatta kalanlar, öldürülen çocukların yas tutan anneleri, istismar edilen kadın işçiler, kişisel hikâyelerini Wodiczko'nun işleri aracılığı ile ilan eder. Wodiczko bazen kamusal alanda doğruları anlatmanın insanlar için daha güvenli ve kolay olduğunu düşünür.

Sibel Özbudun (2007, akt. Alp, 2016: 102) *Yabancılaşma* ve adlı kitapta; yeni dünya düzeninin yabancılaşmayı küreselleştirdiğini belirtmiştir. Dünya insanlarına dayatılan tüketim, nükleer silahlanma, ırkçılık, cinayet, savaş ve şiddet, adaletsizlik, insan hakları, ekolojik ve çevre sorunlarına dek uzanan bir yabancılaşmanın giderek küresel bir yabancılaşmaya dönüştüğünü öne sürmektedir. Tüm bu başat dinamikler, temel olarak 90'lı yıllarla birlikte dünyanın her yerinde gözlenen özgürleşme hareketlerinin patlamasını getirmiştir. Kuşkusuz bu sorunlar güncel sanatın çözülen toplumsal bağlara, içine kapanan ve iyice sanal ortamlarda yalnızlaşan insanlara, bir türlü ulaşamadığı izleyici kitlesine ve her şeyden önce sokak ve sokağın ürettiği yaratıcılığın ve yarattığı sosyal bağların farkına varmasına ve yeni alternatif arayışlarına neden olmuştur.

Alp (2016: 102)'e göre; bu arayışlar daha çok sanatın izole edilmiş mekânlardan kurtulup, kamusal alan olarak tanımlanabilen ulaşılabilir ve paylaşılabılır mekânlara doğru yol almasına olanak sağlamıştır. Kamusal alan kavram olarak kamu hukuku ile sınırlanan halkın özgürce dolaştığı fiziksel bir mekân olmasının ötesinde ideal olarak çoğulcu ve demokratik fikir, söylem ve eylemlerin gerçekleştiği ortak katılım süreçlerinin üretildiği toplumsal alanlardır. Bu bakımdan güncel sanat pratiklerinin kamusal alanın özgürleştirici, paylaştırıcı ve etkin özelliğinden yararlanması ve kamusal alanının yeni estetik ilişkilerde yeniden kurulup örgütlenmesini getirmiştir. Nicolas Bourriaud 1998 yılında yazdığı *İlişkisel Estetik* isimli kitabında sanatın bir form alanı olmaktan çıkıp bir karşılaşma ve sosyalleşme alanı olması gereği üzerinde durmuştur. Güncel pek çok pratiği hem tanımlayan hem de bu pratiklerin kuramsal alt yapısını oluşturan ilişkisel estetik neredeyse pek çok kolektif ve proje temelli pratiklerle ilişkilendirilmektedir.

Wodiczko 2012 tarihinde New York Union Meydanı'nda yapılan *Abraham Lincoln: Savaş Gazisi Projeksiyonu* (*Abraham Lincoln War Veteran Projection*) adlı anıt projeksiyonunda Irak, Afganistan ve Vietnam savaşlarında bulunan 14 Amerikan gazisinin travmatik deneyimlerini aktarır. Bu çalışma belirli bir uzamsal-zamansal durumun kısıtlamalarına cevap verecek şekilde iletişim ve antagonizm (kurguda ana karakterin engellenmesi) sorgularını tematikleştirmiş ve tartışmaya açmıştır. Belge (2015)'ye göre; sosyalist mücadelenin hararetli yürüdüğü yıllarda 'antagonist çelişki' ya da bunun Türkçe karşılığı olan 'uzlaşmaz çelişki' oldukça sık telaffuz edilen bir kavramdı. Tarihte ve toplumda öyle çelişkiler vardır ki, bunları birbiriyle uzlaştırmak mümkün değildir. Burjuvazi-proletarya çelişkisini buna örnek göstermek mümkündür. Bunlardan birinin 'lehine' olan, diğerinin 'aleyhine'dir. Birinin 'yararına' olan, diğerinin 'zararına'dır. Dolayısıyla bu iki sınıfın çıkarları uzlaştırılmaz.



Resim 5.24. Krzysztof Wodiczko, Abraham Lincoln: War Veteran Projection, 2012, Union Meydanı, New York



Resim 5.25. Krzysztof Wodiczko, Abraham Lincoln: War Veteran Projection, 2012, Union Meydanı, New York

Wodiczko bu projede, Abraham Lincoln heykelinin bulunduğu alanda insanları savaş kültürü konusunda demokratik paylaşıma teşvik etmeyi amaçlamıştır. İzleyicinin savaşın yıkıcı etkisi ile yüzleşmesini, eleştirel bir tartışma içine girmesini ve savaş kültürünü şu anki gerçekliğe alternatif olarak düşünmesini istemiştir. Ahlaki zorunlulukları izleyiciye aktarmanın yanı sıra, temsili yabancı gazilere toplumla iletişim kurma şansı tanımıştır. Wodiczko'nun bu projede egemen bir ideoloji tarafından üretilmiş olan bir imgeyi yeni imgelerle yer değiştirmeyi amaçladığı söylenebilir. Gezer (2017: 3094)'e göre; ideolojinin hizmetinde olan sanatsal özne ve nesnede gerçekliğin kaybolması ve sanatçının gerçekliğini kaybetmesi tehlikesi vardır. Elbette ki sanatçı zamanın egemen ideolojisinden etkilenir ve sanat eserleri de bazen nesnelleştirilmiş ideolojilerdir. Fakat bazen de sanat eserleri bu durumun tam tersi egemen ideolojilerin ürettikleri gerçekliklerden farklı söylemlerin etkisinde yeni imgeler üretebilir.



Resim 5.26. Henry Kirke, Abraham Lincoln, Heykel, 1870, Union Meydanı, New York

Abraham Lincoln 1809-1865 yılları arasında yaşamış 16. ABD başkanıdır. Projenin uygulandığı New York Union Meydanı'nda yer alan heykeli ise Lincoln'ün suikast sonucu ölümünden 5 yıl sonra, 1870 yılında tamamlanmıştır. Lincoln'ün yaşadığı yıllarda henüz Irak, Afganistan ve Vietnam savaşları gerçekleşmemiştir. En temel hali ile kronolojiye aykırı olduğu anlaşılan bu durumda anakronizmden bahsetmek

mümkündür. Lincoln'ün heykeli üzerine yansıtılan video projeksiyonlarla onun bedenine bürünen 14 savaş gazisinin her biri farklı zamanlarda, farklı coğrafyalarda ve farklı kültürel ortamlarda gerçekleşen savaşlara katılmıştır. Ait olduğu zamandan koparılıp teknolojik olanaklarla var olan bir heykel üzerinden yeniden canlandırılan Lincoln, artık sahip olduğu gerçeklikten tamamen uzaktır ve bambaşka gerçeklikler barındırmaktadır. Wodiczko, Lincoln'e yaşamadıklarını yaşatmış, söyletmediklerini söyletmiştir. Tarihsel ve politik gerçekliği bugünün teknolojisine ait bir sistem aracılığı ile değiştirilen Lincoln, kendisi ile hiçbir ilişkisi bulunmayan farklı zamanları, farklı kişilikleri, farklı ideolojileri, farklı yaşamışlıkları ve farklı anlatıları, aynı yerde ve aynı zamanda barındırabilen çok katmanlı bir yapının parçası olmuştur. Anakronik referanslar içeren bu durum aynı zamanda farklı, karşıt ve uyumsuz varlıkların aynı bağlamda birlikte yaşayabileceği mekânsal bir duruma yani Foucault'nun heterotopya kavramına işaret etmektedir.

5.8. İnci Eviner

1956 yılında Ankara'da doğan İnci Eviner sanatçı ve akademisyendir. 1980'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim bölümünü bitirmiş, 1987 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Doktora eğitimini tamamlamıştır. Çalışmalarında cinsiyet, politika ve şiirsel mekânları konu alan Eviner, sanatı hayal gücüne alan açan bir şiirsel işarete dönüştürmeyi amaçlar.

Sungurlar (2013: 147-148)'a göre; simgeler ve imgeler dünyasını tuvalden enstalasyon ve videoya gibi alanlara taşıyan Eviner, özellikle çizim ve desen ağırlıklı üslubuyla adına sanat dünyasında sık rastlanan isimlerdendir. Deleuze ve Guattari okumalarına önem veren sanatçı, farklı dünyaların imgelerini kendi hayal dünyasıyla birleştirmektedir. Kahramanların, mitosların tükendiği bir dünyada onların ancak imgelerin gölgelerinde geçici olarak var olabileceklerini düşünen Eviner, artık yeni imge yaratmanın imkânsız olduğunu dile getirmekte ve ancak dünyaya bırakılmış bu imgelerin birbirleriyle kurdukları rastlantısal ilişkiler ile karşılaşılabilceğini ifade etmektedir. Saraçoğlu (2019)'nın da belirttiği üzere; Eviner'in çizimden yola çıkarak hazırladığı videolar, performatif ve ortaklığa dayanan uygulamaların iç içe girdiği çok katmanlı, geniş bir çalışma alanına sahiptir. Eviner, özellikle kadın bedeni üzerinde iktidar ve temsil politikasının işleyişine değindiği işlerinde, öznenin nasıl

şekillendiğini inceler. Sanatçının video teknolojileri ve resim geleneği arasında kurduğu karmaşık ilişkiler farklı bir algılama biçimi önerir.

Eviner'in 2009 tarihli *Harem* adlı video çalışması anakronizm örneği olarak gösterilebilir. Beral Madra (2010; akt. Hisarlı, 2012: 208)'nın *İnci Eviner* adlı kitapta belirttiği üzere; Eviner'in bu çalışması Antoine Ignace Melling'in haremi tasvir ettiği bir gravürüne sanatçının müdahalesi ile ortaya çıkan bir çalışmadır.

Eviner'in Harem adlı videosu, 1795'de Osmanlı padişahı III. Selim tarafından saray mimarlığına atanan Fransız Antoine Ignace Melling (1863-1831)'in 1811'de çizdiği; 1819'da Paris'te baskısı yapılan *Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore (İstanbul'un ve Boğaziçi Kıyılarının Pitoresk Yolculuğu)* albümünde yer alan Harem gravüründen yola çıkarak yapılmıştır. Gök ve Kılıçarslan (2017: 653)'ın belirttiği gibi; Eviner'in bu video çalışmasında Melling'in gravürü ile mekânsal ve tarihsel bir ilişkiye girilmiştir. Video izleyiciye alıntının kaynağı olan gravür çalışmasını hatırlatılarak başlar. Madra (2010; akt. Hisarlı, 2012: 208)'ya göre; Eviner, orijinal gravür üzerindeki figürlerin yerine kendi zamansız, devinim halindeki figürlerini yerleştirmiştir. Bir filmin tüm sahneleri tek bir karede toplanmış gibidir. Çalışmada donmuş kadınların sesleri verilirken, gizledikleri de ifşa edilir. Böylece sanatçı videoyu da kendi desen ve imgelerinin taşıyıcısı olarak kullanır.

Devrim (2019)'e göre; Eviner'in, çalışmasında kullanmak üzere, binlerce oryantalist eser içinden Melling'in gravürünü seçmiş olması tabi ki rastlantısal değildir. 19. yy.daki oryantalist sanatçıların büyük kısmı, sadece kendi tahayyüllerinden veya okudukları seyahatname türü kitaplardan yola çıkarak hayali bir Doğu imgesi üretmişken; Melling, İstanbul'da yaşamış, hatta III. Selim'in talebi doğrultusunda bahçe tasarımları ve saray cephesi yapıp uygulamış bir kişidir. Sarayın hizmetine alınan ilk yabancı mimar olduğu kabul edilmektedir. Dolmabahçe Sarayı'nın yapımı öncesinde, aynı yerde bulunan ahşap sahilsarayı yenileme işini de III. Selim'in Melling'e verildiği bilinmektedir. Eviner'in videosunun kaynağı olan Melling'in harem içini betimleyen gravürü tamamen hayalidir. Tabi ki Melling Hatice Sultan'ın haremine girmemiş olduğu için, tıpkı diğer oryantalist sanatçılar gibi hayalindeki haremi tasvir etmiştir. Eviner, Melling'in gravür çalışmasında yer alan figürlerin yerine, sıradan hareketleri sürekli tekrarlayan kadın görüntüleri yerleştirerek

oryantalistlerin harem algısına eleştirel bir tavır gösterir. Batı'nın gözünde sonsuz cinselliğe ve pasif kadın imgesine ait bir mekân olan harem, Eviner'in video çalışmasında sürekli aynı hareketleri yapmak zorunda kalan kadınların aktif özneler halinde yer aldığı bir tür hapishaneye dönüşür. Eviner'in videosunda yer alan kadınların hiçbiri mutlu değildir, oryantalist sanatçıların eserlerindeki gibi erotik pozlar vermez, birbirlerini ısırıp bıçaklamak gibi şiddet içerikli hareketler yaparak veya ölen kadınları kucaklayarak hapsedilmiş durumda oldukları hissiyatını açık bir şekilde sunarlar.

Gök ve Kılıçarslan (2017: 653)'ın belirttiği şekilde; Eviner bu video çalışmasında, mekânsal kurguya ve figürlerin mevcut konumuna sadık kalarak Melling'in gravür çalışmasına müdahale etmiştir. Melling'in gravürü ile başlayan videoda, yedi-sekiz saniye içinde figürler yok olur; boş bir tiyatro mekânına benzeyen mimari çizim kalır. Güçlü bir şekilde kapanan kapı sesinin ardından videoda hareketlenme başlar. Mekânla ilişkili ancak figürlerin devinimi ile yeterince ilişkisi bulunmayan esneme, cinsel uyarılma ve kazma sesleri duyulmaktadır. Bu sesler arasında duyulan 'kahkahalar' ve 'aaaaa', 'duvar leke olmuş', 'structure' gibi sözler, mekânın fiziksel yapısı, tinsel varlığı ve yaşanmışlık arasındaki çelişkiyi güçlendirir ve biraradalığı da vurgular. Videoda yer alan figürler, mekân içerisinde yer alan farklı derinlik ve yüksekliklerden oluşan bölümlerde, birbirine 'bıçak çeken', 'bıçak veren', 'tornavida ile saldıran', 'kollarını ısırın', 'tepside kuzu kelleleri sunan', 'matkapla deşen' ve 'kazmayla eşen' kızlar eş zamanlı fakat birbirinden bağımsız bir devinim halindedir. Kompozisyon içinde yer alan figürlerin, üzerinde Osmanlı kaligrafisini andıran şekillerin yer aldığı pankartları ellerinde tuttuğu görülür. Dikkatli bakıldığında pankartların üzerinde; 'maymun başı', 'bağırsak' ve 'kemik çizimleri' olduğu fark edilir. Bunların özne ile gösterge arasındaki bölünmeyi ve kültürel olanı protesto etme niteliği taşıdığı söylenebilir. Mekânın kodları ile oynanan bu çalışmada, izleyiciyi figürlere giydirilen pijamalarla kızlar yatakhane ya da bu figürlerin yaptıkları tuhaf hareketlerle bir akıl hastanesi izlenimi ile baş başa bırakılması söz konusudur.

Tarihsel bir mekân olarak tanımlanabilecek harem hayali bir betimlemesi olan Melling'in gravürü 1811 yılında yapılmıştır. Her ne kadar eserde görülen şekli ile gerçekte böyle bir mekânın varlığına dair kesin bir şey söylemek mümkün olmasa da o yılların bilgisi ve mimari anlayışına göre yapılmış olduğu kabul edilebilir. Harem

kavramı başlı başına tarihi bir olgudur. Eviner bu eseri, orijinalinden neredeyse 200 yıl sonra günümüz teknolojisini kullanarak yeniden üretmiş ve esere sahip olduğu tarihsel anlamın dışında yeni bir anlam yüklemiştir. Bu durum yaklaşımsal anakronizm olarak nitelendirilebilir.

Videoda günümüz anlayışına uygun şekilde altlı üstlü pijama giyen kadınlar görülmektedir. O yıllarda kadınların pantolon giymesinin mümkün olmayacağı düşünülebilir. Bunun yanı sıra, videoda İnci Eviner'e ait olan bazı desenler ve disko topu görülmektedir. 21. yy.da yaşayan bir sanatçı olan Eviner'e ait desenlerin 18. yy.a ait tarihi bir mimari mekânda görülmesi olgusal anakronizmdir. Ayrıca, diskonun bir müzik türü olarak 70'li yıllardan itibaren yaygınlaştığı bilinmektedir. Disko topu, üzerine yansıtılan renkli ışıkları reflekte eden küçük ayna parçaları ile kaplı, tavana asılan bir küredir. O yıllara ait tarihsel bir mekânda görülmesi mümkün değildir; bu durum da olgusal anakronizm olarak nitelendirilebilir.



Resim 5.27. İnci Eviner, Harem, Tek kanallı HD video, 3' döngü, 2009



Resim 5.28. Antoine Ignace Melling, Harem, Gravür baskı, 48.2 cm x 73.6 cm, 1811, Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore, Paris, 1819, Victoria & Albert Museum, Londra

6. ÇALIŞMALARIM

Dünya ve ay üzerinde kurgulanan, çağdaş teknoloji ve malzemelerle ürettiğim çalışmalar, Lorenz sınıflandırmasında yer alan üç farklı anakronizm türü olan ‘olgusal anakronizm’, ‘yaklaşımsal anakronizm’ ve ‘dilsel anakronizm’ özellikleri taşımaktadır. Postmodern sanatın çok katmanlı ve geçirgen yapısına uygun olarak ürettiğim eklektik çalışmalar, birbiri ile ilişkisiz farklı kültürel ve zamansal referansların birlikteliğinden oluşan melez bir yapıya sahiptir. Popüler imgeler ve kültürel bellekten izler barındıran çalışmalarımda anakronik referansların kolayca ortaya çıkması ve her türlü izleyici tarafından algılanabilmesi amaçlanmıştır.

Olgusal ve yaklaşımsal anakronizm özellikleri taşıyan çalışmalarım, dilsel anakronizm özellikleri taşıyan, çağdaş kavramlardan yola çıkarak belirlenmiş, çalışma konuları ile ilişkilendirilebilen isimlerle desteklenmiştir. Çalışmaların isimleri günümüzde en yaygın evrensel dil olan İngilizce olarak seçilmiştir. Bu durumun postmodernizmin millî değerlerin ötesinde küreselleşmeyi savunan yapısına uygun olduğu söylenebilir.

Ay üzerinde kurgulanan çalışmalarım dijital teknikle üretilmiştir, geleneksel sanattan izler taşımaz. Geleneksel sanata ve Pop Art’a atıfta bulunarak ürettiğim dünya üzerinde kurgulanan dijital çalışmalar ise kısmen tuval resmi özellikleri ve Pop Art’ın mekanik çoğaltma anlayışından izler taşımaktadır. İnsanların henüz yabancı olduğu uzay ve ay kavramlarının gelecek zaman düşüncesini çağrıştırmaları kaçınılmaz bir gerçektir. Bu sebeple günümüzde dünya üzerinde kısmen de olsa geleneksel sanattan henüz tam bir kopuşun henüz gerçekleşmediği, bunun daha ileri bir zamanda ise gerçekleşebileceği ifade edilmek istenmiştir. Bir başka deyişle sanatın sürekli bir devinim halinde olduğuna, geçmiş, şimdi ve gelecek zaman arasında ortaya çıkabilecek sanatsal anlayış farklılıklarına dikkat çekmek istenmiştir.

Dünya üzerinde kurgulanan çalışmalarımda kimlikleri açık kişiler yer almaktadır, ay üzerinde kurgulanan çalışmalarım ise kişilerin kimlikleri tamamen önemsiz bırakılmıştır. Bu şekilde zamansal farklılıkların ve gerçekliğin yanı sıra kompozisyonda yer alan kişilerin kimlik ve aidiyetlerini sorgulama imkânı da izleyiciye bırakılmıştır.

Çalışmalarında yer alan tipografik sanatçı imzası ve eserin yapım yılı, kimi zaman figürün bir parçası olarak, kimi zaman ise birden fazla sayıda kullanılmıştır. Bu şekilde, geleneksel sanat anlayışına göre yaygın bir tutum olarak kabul edilebilecek; sanat eserinin biricikliğini ifade eder şekilde, imzanın sanatçının el yazısı ile bir defaya mahsus atılmasına karşı alternatif bir bakış açısı getirmek amaçlanmıştır.

Karşıtlıkları içinde barındıran, mevcut olanın doğruluğunu sorgulatan, yerleştirilebilir olsa da tüm alanların dışında olan, ötekileşmiş, uygulanmış, hayata geçirilmiş gerçek birer mekân olarak tanımlanabilecek çalışmalarım Foucault'nun *Heterotopya* tanımı ile özdeşleşmektedir. Çalışmalarında; geçmişe geri dönebilmenin imkânsız gerçekliği karşısında, geçmişten koparılıp bugüne taşınan birbiri ile alakasız parçalar bir araya getirilmiştir. Bir başka deyişle geçmiş *Nostalji* yoluyla yağmalanmıştır. Bu durum Fred Davis'in "süreksizlik tehditleri arasında sürekliliğin aranması" tanımına uymaktadır. Çalışmalarında tarihin radikal bir şekilde yeniden tanımlandığı görülebilir. Bu durumun, postmodernizmin bir yan ürünü olarak ortaya çıkan *Yeni Tarihsevcilik* anlayışına uygun olduğu söylenebilir. Çalışmalarında, zamanın dışına düşmüş ve şimdi kendi suskunluğu içinde donup kalmış izlerin yeniden bulunup ortaya çıkarılması ya da uyandırılması Foucault'nun *Arkeolojik Metot* tanımına uygundur. Arkeolojik çözümleme, söylem anlayışı ve süreksizlik kavramı ile batı düşünce tarihinde egemen olan çizgisel ilerlemeci ve evrimci tarih anlayışına karşı alternatif bir tez ortaya koymaktadır. İçinde bulunduğumuz dönemin karakteristiğini bünyesinde barındıran; üslup, dil ve araç olarak birbiri içine geçmiş anlatılara kapı aralayan, çizgisel ilerlemeci sanat anlayışının ve kavramsal sanatın reddettiği formların yeniden kullanıldığı çalışmalarımın *Yeni Kavramsalılık* anlayışına uygun olduğu söylenebilir. Kendine mâl etme, yeniden dolaşıma sokma, kopyalama, taklit etme, değiştirme, atıfta bulunma, alıntılama gibi yöntemlerle karakterize olan çalışmalarında çizgisel ilerlemeci bir anlayışla bugüne dek göz ardı edilen ya da reddedilen formlara yer verilmiştir. Çalışmalarımın bu yönüyle, Benjamin'in tespit ettiği, Bourriaud'ın *Postprodüksiyon* olarak adlandırdığı, yeniden üretilen ile orijinal iş arasındaki geleneksel ayrımın son bulduğu *Yeniden Üretim* dönemine uygun olduğu söylenebilir. Artzamanlı görünür özü varken aynı zamanda eşzamanlı öze sahip olan, eski ile yeninin bir arada okunduğu bir tür katmanlaşma ile yeni bir kimlik haline sahip olan çalışmalarım postmodern dönemde gündeme gelen *Palimpsest Metaforu* ile uyumludur. Metnin derin yapılarını ayrıştırmayı hedefleyen eleştirel düşünce yöntemi

ile metin içinde geçen kavramların metnin bütünlüğü açısından tutarsız ve ikircikli kullanımlarından yola çıkarak oluşturduğum, yıkarken yeniden yapmayı amaçladığım çalışmalarımın Derrida'nın *Yapısökümcülük* kavramı üzerinden okunması mümkün görünmektedir. Çalışmalarım, Baudrillard'ın *Simülasyon* teorisi kapsamında değerlendirilebilir. Geçmişte yaşanan ve artık tarihte kalan gerçeklerin; inceleme, gösterme ve açıklama amacıyla bir bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesi sonucunda oluşturulan çalışmalarım, geçmişte olandan farklı bir gerçekliğe işaret etmektedir. Simülasyon aracılığı ile üretilen modellerin gerçeği ise artık yalnızca bir kopya olabilme niteliği taşımaktadır. Çalışmalarımın Benjamin'in *Diyalektik İmge* kavramına uygun olduğu söylenebilir. Benjamin, tarihsel bir andan koparılan imgelerin, diyalektik imge olanağından söz eder; geçmişe ait imgelerin, şimdiki zaman imgeleri ve geleceğe ilişkin öngörü imgeleri ile yan yana getirilmesi (kümelenme) durumunda, diyalektik imgenin kendisini görünür kıldığından bahsetmektedir.

Open Air Museum

Open Air Museum (Açık Hava Müzesi) adlı çalışmamda, Yunan Mitolojisi'nin önemli karakterlerinden *Apollon* ve *Venüs* heykelleri, ait oldukları zaman ve mekândan koparılıp günümüze ait bir sokak ortamına taşınmıştır. Bu antik heykeller, ABD'li sanatçı Jeff Koons (1955)'un 1994-2000 tarihli *Balloon Dog, Yellow (Balon Köpek, Sarı)* çağdaş heykeli ile bir araya getirilmiştir. Koons'un bu heykeli, gerçekte olduğu gibi dev boyutlarda değil, daha sonra üretilen edisyonlar gibi küçük boyda betimlenmiştir. Bir fotoğraf karesini anımsatan kompozisyonda, çağdaş kıyafetler giydirilerek canlandırılan antik heykeller, sokakta köpekleri ile birlikte yürüyüş yapan bir çift gibi görünmektedir. Bulundukları mekân, aslında bir açık hava müzesi değil, sinyalizasyonlar, beton kaldırımlar, binalar ve arabaların bulunduğu günümüze ait bir sokak ortamıdır. Heykellerin arkasında görülen *Museum (Müze)* tabelası bu ironiyi vurgular. Bulundukları zaman ve mekâna ait olmayan Apollon ve Venüs heykellerine karşılık çağdaş bir heykel olan Balloon Dog, eski ve yeni sanat anlayışı arasındaki farklılığı öne çıkarır. Üstün ustalık ile doğal malzemeler işlenerek gerçeğe uygun olarak üretilen heykellerin modern çağda endüstriyel malzeme ve yöntemler ile üretilen bir heykel ile birlikteliği eserlere sahip oldukları anlam dışında yeni bir anlam yüklemektedir.



Resim 6.1. Onur Aydın, Open Air Museum, Fotoğraf kâğıdı üzerine dijital baskı, 120 x 78,69 cm, 2023

Lifeguard

Lifeguard (Cankurtaran) adlı çalışmamın adı günümüze ait bir kavramdır; denizde boğulma tehlikesi geçiren kişileri kurtarmakla görevli plaj personeli anlamına gelmektedir. Plaj konseptli bu çalışmada, Atina Ulusal Arkeoloji Müzesi (National Archaeological Museum)'nde sergilenen, MÖ 100 yılı civarlarında yapılmış *Afrodit, Pan ve Eros Heykeli (Statue of Aphrodite, Pan and Eros)*, bulunduğu zaman ve mekândan koparılarak günümüze taşınmıştır. Bu antik heykelin üzerine günümüze ait olduğu anlaşılabilecek nesneler olan; parmak arası plastik terlik, şemsiye, bikini, şort mayo, mutfak bıçağı, şapka ve kafaya monte edilebilen tüylü bir melek haresi yerleştirilmiştir. Yarı insan, yarı keçi görünümünde olan Pan, Afrodit'in kolundan tutmuş, onu rahatsız etmektedir. Afrodit, ayağından çıkarıp eline aldığı terliklerinden biri ile Pan'la mücadele halindedir. Eros ise elinde tuttuğu mutfak bıçağı ile Afrodit'in yardımına koşmuştur. Bulundukları plaj ortamında modern inşaat teknolojisinin ürünleri olarak tanımlanabilecek seramik yer kaplaması ve brüt beton bir duvar bulunmaktadır. Beton duvarın üzerinde *Danger: High Voltage (Dikkat: Yüksek Voltaj)* yazılı bir levha bulunmaktadır; bu levha günümüzde elektrikli araç gereçlerin üzerinde veya yakınında uyarı amaçlı kullanılmaktadır. Arka plana çalışmanın plaj konsepti ile ilişkilendirilebilecek ABD'li sanatçı Jeff Koons (1955)'a ait dalgıç yeleşği görüntüsünde olan 1985 tarihli *Aqualung (Dalış)* adlı bronz döküm bir heykel yerleştirilmiştir. Sağ tarafta yer alan antik tarzda yapılmış heykel kaidesinin üzerinde Medusa kafası amblemi bulunmaktadır. Bu amblem, Antik Yunan ve Pop Art'tan etkilenen İtalyan moda tasarımcısı Gianni Versace (1946-1997)'nin günümüzde hâlâ faaliyetlerini sürdüren moda firmasına aittir, amblemin alt kısmında ise firmanın ismi yazmaktadır. Kaidenin üzerinde hem moda ile ilişkilendirilebilecek vitrin mankenlerine hem de antika heykellere benzetilecek plastik bir maket yer almaktadır. İç organları tanıtan bu maket, günümüzde sağlık derslerinde eğitim amaçlı kullanılmaktadır. Kaidenin etrafında bulunan Fedex kargo kolisi, şişme deniz topu ve şambrel (oto iç lastiği) de günümüze ait nesnelerdir. Arka planda saksı içinde yer alan yeşil bitki, kompozisyon içinde yer alan taş, metal ve plastikten yapılmış tüm nesnelerin cansız dokusuna karşı canlı bir doku olarak zıtlık oluşturmaktadır. Birbiri ile zamansal ve mekânsal ilişki bulunmayan çeşitli nesneler kurgulanan mekânda sahip oldukları anlamdan farklı yeni bir anlam kazanmıştır.

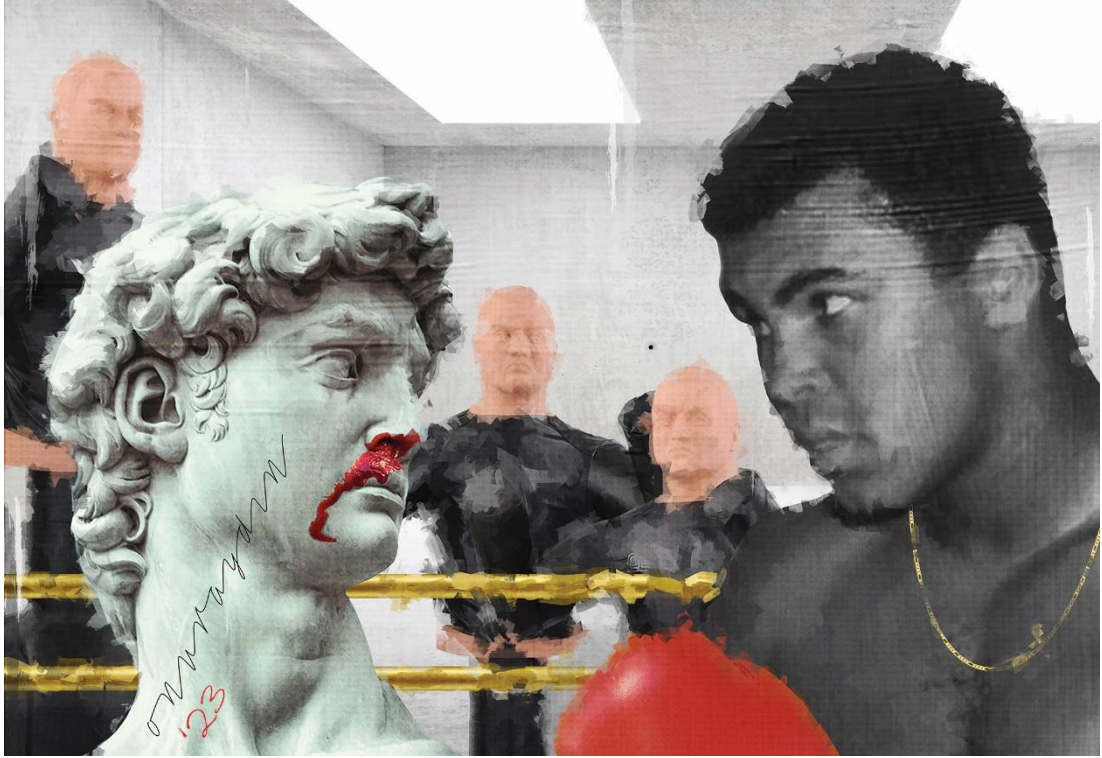


Resim 6.2. Onur Aydın, Lifeguard, Fotoğraf kâğıdı üzerine dijital baskı, 100 x 100 cm, 2023

Oldies but Goldies

Oldies but Goldies adlı çalışmamda, Antik Yunan tanrısı Apollon ve boks dünyasının efsane isimlerinden Muhammed Ali (1942-2016) görülmektedir. Çalışmanın ismi, genellikle 30 yıl veya daha öncesi dönemlere ait hit müzikleri tanımlamak için kullanılan İngilizce bir tabirdir. Çalışmada tarihsel bir dönem ve yakın geçmişten koparılarak bugüne taşınan bu iki zıt karakter bir boks müsabakası halindedir. Taraflardan birinin beyaz, diğerinin siyah olması bu zıtlığı görsel olarak desteklemektedir. Arka planda yer alan izleyici veya antrenör olarak algılanabilecek birbiri ile aynı görünüşe sahip kişilerin kimliği önemsiz bırakılmıştır. Bu kişiler, günümüzde kum torbası yerine alternatif olarak üretilen, boks antrenmanlarında sıkça kullanılan, yüzlerinde ve duruşlarında standart bir ifade olan *BOB* (*Body Opponent*

Bag) olarak adlandırılan plastik torsolardır. Bu çalışma, etten ve kemikten yaratılmış bir insanın yanı sıra taştan ve plastikten yaratılmış insanların aynı zaman ve mekândaki birlikteliğinden oluşmaktadır. Ayrıca, beton tavan ve duvarların hâkim olduğu bu modern mekânda, günümüzde yeni yeni yaygınlaşan led tavan aydınlatması bulunmaktadır.



Resim 6.3. Onur Aydın, Oldies but Goldies, Fotoğraf kâğıdı üzerine dijital baskı, 82,74 x 120 cm, 2023

New Creation

New Creation (Yeni Kreasyon) adlı çalışmamın arka planında, Rönesans sanatçısı Michelangelo tarafından 1512 yılı civarında tamamlanmış, Sistina Şapeli (Sistine Chapel)'nin tavanında bulunan, *The Creation of Adam (Adem'in Yaratılışı)* adlı freskinin tarafımdan müdahale edilmiş hali yer almaktadır. Eser bu sefer, kutsal bir kapalı alanın tavanında değil, bir sokak duvarında yer almaktadır. Çalışmamın ismi, Michelangelo'ya ait olan bu eserin isminden esinlenerek üretilmiştir. İlk insanın yaratılışını tanımlayan *The Creation of Adam* yerine *New Creation (Yeni Kreasyon)* ismi kullanılmıştır. Bu ifade, günümüzde modacıların ürettiği yeni koleksiyonları tanımlamak amacıyla sıkça kullanılan bir kavramdır. Yüksekten uçarak gelen yaratıcının doğaüstü gücü popüler bir süper kahraman olan Superman'le

özdeştirilmiştir. Arka plandaki bu kompozisyon üzerinde sonradan yerleştirilmiş olan kalın çerçeveli güneş gözlükleri, teneke kutulu Coca-Cola ve günümüz anlayışına uygun yan takılmış beyaz bir şapka yer almaktadır. Ayrıca İtalyan sanatçı Maurizio Cattelan (1960)'ın 2019 yılında Miami Beach Art Basel'de sergilenen *Comedian* (Komedyen) adlı eserinde kullanılan malzemeler olan gri tamir bandı (duct tape) ve muz yer almaktadır. Duvara bantlanan bu muzun 120.000 \$'a satılması ve bir hafta sonu sergiyi gezmeye gelen Gürcistan doğumlu performans sanatçısı David Datuna (1974) tarafından yenmesi sanatla ilişkili ve ilişkisiz çevrelerde büyük yankı yaratmıştır. Kompozisyonun orta kısmında bulunan günümüze ait beyaz renkli Mercedes-Benz G Serisi arazi aracının direksiyonunda; Kuzey Kore başkanı Kim Jong-Un (1984), yanında ABD'li medya kişiliği Paris Hilton (1981), arka koltukta ise ABD'li boksör Muhammed Ali (1926) oturmaktadır. Kompozisyonun ön kısımda görülen Pop Art sanatçısı Andy Warhol (1928-1987)'un elinde tuttuğu televizyon, geçmişte Pop Art etkisi ile üretilmiş, kendisi renkli fakat görüntüsü siyah beyaz olan ve şu an kullanımda olmayan antenli küçük bir televizyondur. Bu televizyonun ekranında siyah zemin üzerinde kırmızı renkli *Netflix* logosu bulunmaktadır. Netflix, günümüzde kullanımı yaygınlaşan, internet üzerinden film seyretmeye yarayan çağdaş bir uygulamadır. Warhol günümüz giyim tarzına uygun şekilde giyinmektedir, üzerinde bulunan *Balmain* sweatshirt ve *Nike Air Force 1* ayakkabılar günümüzde oldukça popüler olan moda ürünleridir. Ayrıca, 40'lı yılların giyim tarzına sahip kimliği önemli tutulmayan bir kadın, elinde yine aynı yıllara ait bir bebek arabası ile sağdan sola doğru hareket halindedir. İpinden tuttuğu sarı robot köpek *Spot: The Agile Mobile Robot* (*Spot: Çevik Mobil Robot*) Boston Dynamics adlı ABD şirketi tarafından ilk kez 2020 yılında üretilmiştir. Bebek arabasının içinde bulunan *Chucky* adlı film karakteri ilk kez 1988 yılında *Child's Play* (*Çocuk Oyunu*) adlı ABD yapımı doğüstü korku filminde görülmüştür. Chucky'nin hemen üzerinde, İngiltere merkezli politik bir aktivist ve sokak sanatçısı olan Banksy tarafından üretilen ve üretildikten birkaç saat sonra bir protestocu tarafından kısmen bozulana kadar büyük ilgi gören, 2010 tarihli *No Future* (*Gelecek Yok*) adlı grafiti çalışmasına ait bir bölüm görülmektedir. Bu çalışma gerçekte olduğu gibi duvar üzerine değil, bir arazi aracı üzerine uygulanmıştır. Bunun yanı sıra, beyaz çizgili asfalt zemin ve plastik trafik araç gereçlerinin günümüze ait olduğu görülmektedir. İngilizcede *Gelecek Yok* anlamına gelen *No Future* yazısı, çalışmada yansıtılan zamansal karmaşanın içinde gelecek zamanla ilgili bir paradoks oluşturmaktadır.



Resim 6.4. Onur Aydın, New Creation, Fotoğraf kâğıdı üzerine dijital baskı, 72,72 x 120 cm, 2023

Big Babol

Big Babol adlı çalışmam, ünlülerin sakız çiğneyen fotoğrafları ile tanınan 1968 doğumlu Alman sanatçı Michael Moebius'un 2015 tarihli *Marlyn Monroe Pembe Sakız (Marilyn Monroe Pink Bubble Gum)* adlı eserinden yola çıkarak üretilmiştir. Amerikalı fotoğrafçı Bert Stern (1929-2009)'in 1962 tarihli Marlyn Monroe (1926-1962) portresine dayanan bu eser çok kısa sürede viral olmuş; çeşitli sanat eserlerinde, posterlerde, tişörtlerde ve cep telefonu kılıflarında görülmeye başlanmıştır. Bu görüntüye bazen resmi olmamakla birlikte *Being normal is boring (Normal olmak sıkıcıdır)* sloganı eklendiği görülür. Slogandan da anlaşıldığı üzere, Monroe'nun alışılmışın dışında olan bu portresi eğlenceli ve şaşırtıcıdır. *Big Babol* adlı çalışmam, bu eğlenceyi ve şaşırtıcılığı artırmak ve Monroe'yu tam anlamı ile günümüze taşımak üzere Pop Art ve daha önce çoklu Marlyn Monroe resimleri üreten Andy Warhol'un çoğaltma tekniğine atıfta bulunarak dijital olarak hazırlanmıştır. Bu çalışmayı parodinin parodisi olarak nitelendirmek mümkündür. Anakronik referanslar taşıyan çalışmanın ismi 90'lardan beri dünya genelinde tanınan *Big Babol* isimli sakız markasından gelmektedir. Markada yer alan 'Big' kelimesinin Türkçe karşılığı olan 'Büyük' kelimesi, çalışmada aşama aşama büyüyen ve en son aşamada patlayan sakızı ifade etmektedir. Ayrıca *Big Babol*, Monroe'nun yaşadığı dönemde henüz var olmayan bir markadır. Monroe'nun boynunda *Apple* marka cep telefonu kulaklığı

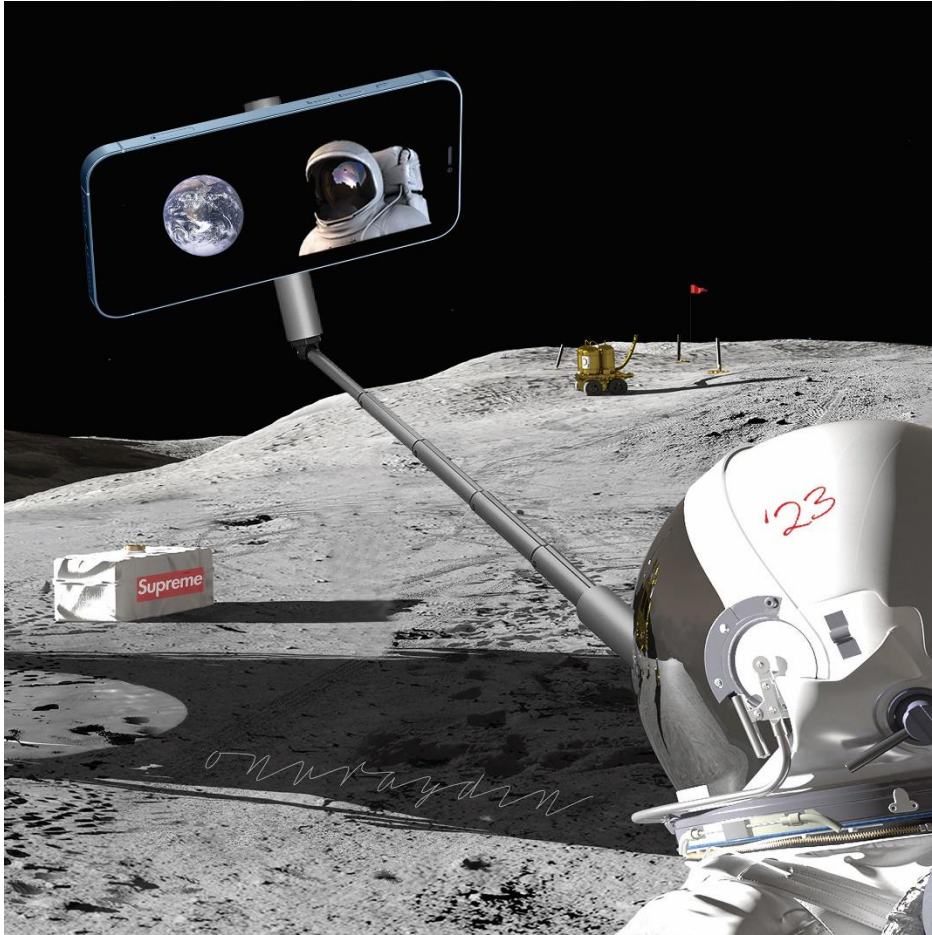
vardır, Monroe'nun yaşadığı dönemde cep telefonundan, Apple markasından ya da bu tür bir kulaklıktan da söz etmek mümkün değildir. Monroe, günümüz anlayışına uygun şekilde gri renkli kapüşonlu bir sweatshirt (hoodie) giymektedir. Bu sweatshirt üzerinde yer alan *Moschino* markası rastlantısal olarak seçilmemiştir; 1983 yılında kurulan ve günümüzde hâlâ çok popüler olan bu marka Pop Art'tan etkilenmiş, abartılı ve ironik unsurları kullanan bir markadır. Her figür üzerinde farklı renk versiyonları ile yer alan Moschino markasının altında aynı formatta yer alan tipografik sanatçı ismi ve çalışmanın yapım yılı kapüşonlu sweatshirtlerin üretim aşamasında yerleştirilmiş birer baskı gibi görünmektedir. Bu durum sanat eserleri üzerinde genellikle el yazısı ile bir defa atılan alışılmış sanatçı imzalarına alternatif bir bakış açısı getirmektedir.



Resim 6.5. Onur Aydın, Big Babol, Fotoğraf kâğıdı üzerine dijital baskı, 100 x 100 cm, 2023

Influencer

Bir astronotun ayda dünya ile selfie çekmesi üzerine kurgulanan çalışmamın adı günümüzde popüler bir kavram olan *Influencer (Etkileyen Kişi)*'dir. İletişim olanaklarının arttığı günümüzde cep telefonu ve internet kullanımı oldukça yaygınlaşmıştır. Instagram, Youtube gibi büyük kitlelere ulaşmış popüler sosyal medya kanallarını etkili bir pazarlama aracı olarak gören markalar karşımıza dijital dünyanın yeni kanaat önderleri influencerları çıkarmıştır. Hayatımızda dijital arkadaş olarak yer alan bu kişiler, sosyal erişim güçleri, orijinal içerik üretebilme özellikleri ve tüketici güveni edinmiş olmaları sayesinde markaların hedef kitlelerinin davranışlarını değiştirme ve düşüncelerini yeniden yapılandırma yetisine sahiptir. Kompozisyonda yer alan astronot, elinde selfie çubuğuna takılı olan Apple (Iphone 13 Pro Max) marka bir akıllı telefon (smartphone) tutmaktadır; telefonun ekranında ise kendisi ile birlikte dünya görülmektedir. Aya son gidildiği tarihte böyle bir teknolojiden ve influencer kavramından bahsetmek mümkün değildir.



Resim 6.6. Onur Aydın, Influencer, Fotoğraf kâğıdı üzerine dijital baskı, 100 x 100 cm, 2023

The Cosmonaut Who Sold His Ferrari

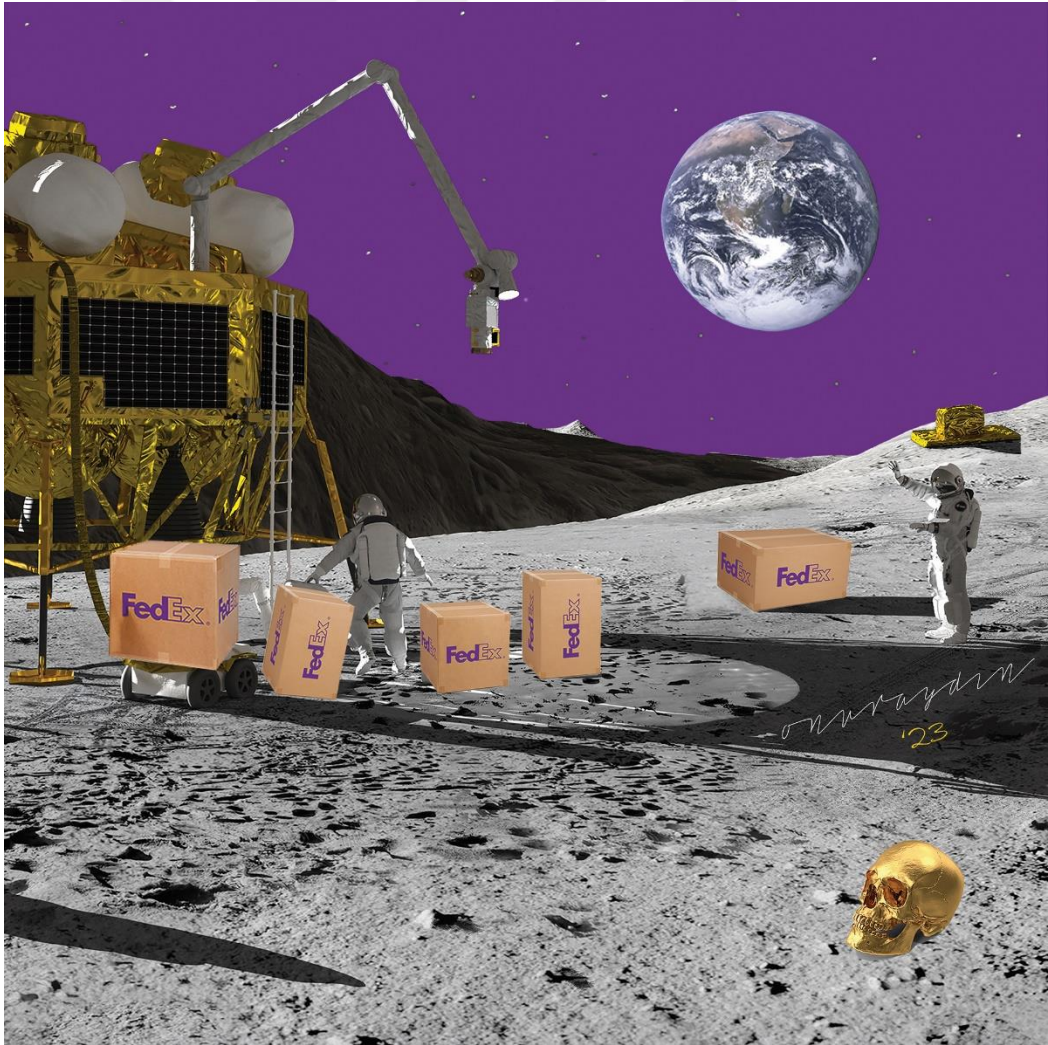
The Cosmonaut Who Sold His Ferrari (Ferrari'sini Satan Kozmonot) adlı çalışmam, Hint asıllı Kanadalı yazar Robin Sharma'nın 1996 yılında yayınlanan *Ferrarisini Satan Bilge (The Monk Who Sold His Ferrari: A Fable About Fulfilling Your Dreams and Reaching Your Destiny)* adlı kitabından esinlenerek isimlendirilmiştir. Bu çalışmamda, iki astronotla birlikte *Ferrari* marka kırmızı bir araba görülmektedir. Bu araç, firmanın 1984-1991 yılları arasında ürettiği ikonik *Testarossa (Kırmızı Kafa)* modelidir. Şimdiye kadar aya araba götürüldüğünden söz etmek mümkün olmadığı gibi, 1972 yılında aya son gidildiğinde bu model bir arabanın varlığından da söz etmek mümkün değildir. Çalışmanın sol kısmında görülen astronot ve bayrak ayda çekilmiş ikonik bir NASA fotoğrafının pastişidir. Orijinalinden bilinen hali ile astronotun önünde bir ABD bayrağı bulunması beklenmektedir; fakat bunun yerine ABD menşeli popüler bir fastfood markası olan *McDonald's* bayrağı yer almaktadır. Arabaya binmek üzere olan sağdaki astronotun elinde günümüzde oldukça popüler bir çanta markası olan *Louis Vuitton* marka valiz bulunmaktadır. Ayın beyaz yüzeyi karlı bir zemini andırmaktadır. Sağ tarafta yer alan astronotun sırtında bulunan *Supreme* markası 1994 yılında kurulmuş olan ABD menşeli bir giyim ve aksesuar firmasına aittir. Günümüzde oldukça popüler olan bu marka, gençlik kültürünün yanı sıra kaykay sporu ve hiphop kültürüne hitap etmektedir.



Resim 6.7. Onur Aydın, *The Cosmonaut Who Sold His Ferrari*, Fotoğraf kâğıdı üzerine dijital baskı, 68 x 120 cm, 2023

Spaceshipping

Spaceshipping adlı çalışmamın adı Space (Uzay) ve Shipping (Kargo) kelimelerinden türetilmiştir. Çalışmanın isminin bir kısmını oluşturan Spaceship, İngilizcede uzaygemisi anlamına gelmektedir. Sarı-mor ve siyah-beyaz kontrastların hâkim olduğu bu çalışmada, iki astronotun bir aydınlatmanın altında *Fedex* adlı dünyaca tanınan uluslararası bir kargo firmasına ait yan yana sıralanmış kolilerle ilgilendiği ve kolilerden birini günümüz anlayışına uygun teknolojik bir taşıma aracına yüklediği görülmektedir. Bu çalışmada, günümüzde özellikle internet alışverişi ile yaygınlaşan kargo kullanımına gönderme yapılmıştır. Çalışmada görülen *Fedex* logolu kargo kolilerinin yanı sıra, teknolojik araçlar ve metalik altın renginin kullanımı, aya en son gidildiği bilinen 1972 yılı ile ilişkilendirilmesi mümkün olmayan daha ileri bir zamanı çağrıştırmaktadır.



Resim 6.8. Onur Aydın, Spaceshipping, Fotoğraf kâğıdı üzerine dijital baskı, 100 x 100 cm, 2023

High-speed Rail

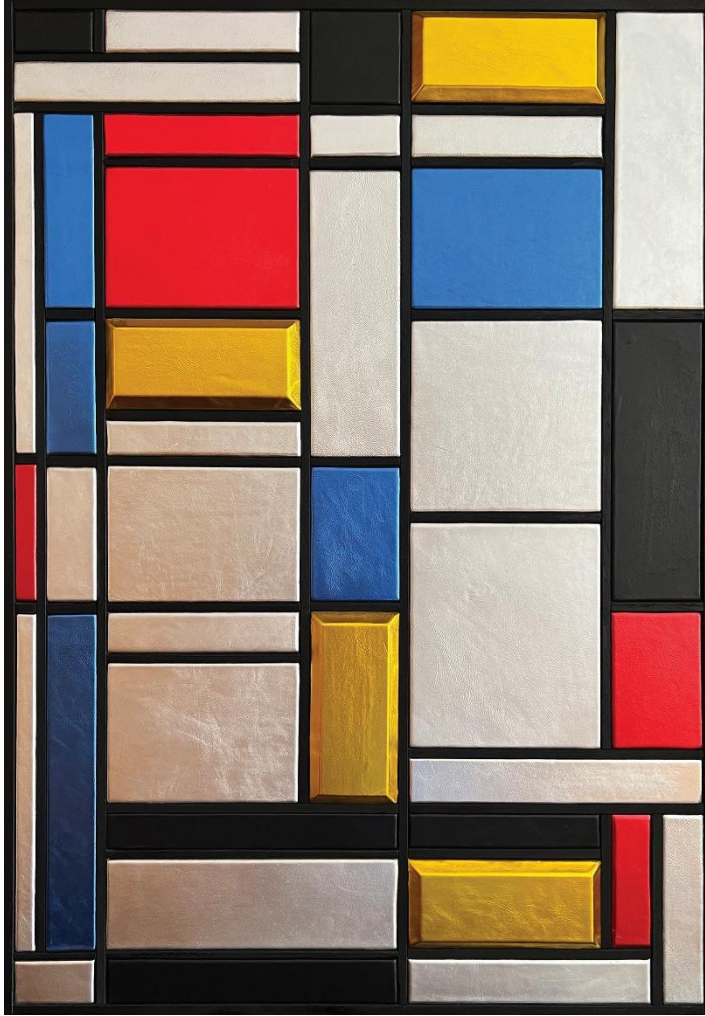
High-speed Rail (Yüksek Hızlı Demiryolu) adlı çalışmam, adını günümüze ait bir ulaşım teknolojisinden almaktadır. Kompozisyonda, ay üzerinde kurulmuş gelişmiş bir tesise ait olduğu düşünülebilecek metalik altın renkli yapılar mevcuttur. Bulunduğumuz zamanın ötesinde bir zamana ait olduğu izlenimini veren bu yapıların önünde ileri teknolojiye sahip olduğu görülen bir tren bulunur. Tesiste bekleyen trene doğru ilerleyen astronot, elinde kırmızı bir valiz taşımaktadır. Güncel teknoloji ve malzemelerle üretilmiş olduğu anlaşılabilecek bu valizin üzerinde İtalyan menşeli popüler bir moda markası olan *United Colors of Benetton*'un amblemi bulunmaktadır. Astronotun sırt çantasında bulunan *Supreme* logosu ise 90'lı yıllardan beri faaliyet gösteren ABD menşeli bir markaya aittir. En son 1972 yılında gidildiği bilinen ayda, şu ana kadar bu teknolojilerden ve *Supreme* markasından bahsetmek mümkün değildir.



Resim 6.9. Onur Aydın, High-speed Rail, Fotoğraf kâğıdı üzerine dijital baskı, 100 x 100 cm, 2023

Goldrian

Goldrian adlı çalışmamın adı ‘Altın’ kelimesinin İngilizce karşılığı olan ‘Gold’ kelimesi ve De Stijl sanat hareketinin öncüsü Piet Mondrian (1872–1944)’ın soyadının birleşmesinden türetilmiştir. Bu çalışma Mondrian’ın tipik sanatsal özelliklerini taşıyan ikonik bir eserinden yola çıkarak üretilmiştir. Sanat tarihinden bir eserin o dönemde var olmayan bir anlayış ve bakış açısıyla, çağdaş malzeme ve teknolojiler kullanarak yeniden üretilmesi, çalışmaya yaklaşımsal anakronizm niteliği kazandırmaktadır. Metalik renkli hakiki deri, ahşap, strafor ve manyetik malzemeler kullanılan çalışmada, eserin orijinalinde yer alan bazı formlar, temel yapılarından yola çıkarak üç boyutlu altın külçelerine dönüştürülmüştür. Eserin yeniden üretilmesi sürecinde kullanılan malzeme, teknik ve bazı formların biçimsel dönüşümü bu çalışmaya eserin orijinalinden farklı, yeni bir anlam kazandırmıştır.



Resim 6.10. Onur Aydın, *Goldrian*, Metalik renkli hakiki deri kaplama manyetik modüller ve doğal ahşap, 100 x 70 cm, 2018

7. SONUÇ

Modernizm ve öncesi dönemlerden farklı olarak postmodern dönem, zamansal farklılıkların birlikteliğine olanak sağlamaktadır. Bu durum anakronizme işaret etmektedir.

Anakronizm kavramını; bir olayın tarihi ve çağı üzerinde yanlışla, tarih ve çağları birbirine karıştırma veya *Zamanbozum* olarak ifade etmek mümkündür. Temel olarak kronolojik bir hata ya da yanlış olarak nitelendirilebilen anakronizm, ait olmadığı bir zamana yerleştirilen kişi veya olayları belirlemek için kullanılır. Anakronizmde geçmiş ve gelecek tüm zaman dilimleri aynı potada eritilerek; dünle bugün birbirine yaklaştırılarak zamanda süreklilik ilkesi yok sayılmaktadır. Tarihsel analogilerin birlikte kullanımını mümkün kılan anakronik düşünce, yalnızca en basit anlamıyla bilinen tarihsel yanlışsamadan kaynaklanmaz. Farklı zamanları şimdiki zamanda yapılandırmak, bugünün anlayışına göre anlam kazandırmak üzere tercih edilebilen etkili bir retorik tekniktir.

Lorenz sınıflandırmasına göre; *olgusal anakronizm*, *dilsel anakronizm* ve *yaklaşımsal anakronizm* olmak üzere üç temel anakronizm çeşidi olduğu kabul edilir. Anakronizmin yaygın sözlük anlamıyla büyük ölçüde örtüşen olgusal anakronizm, herhangi bir zamanda veya çağda var olmayan bazı olguların, aslında varmış gibi düşünülmesi ve gösterilmesi olarak açıklanabilir. Bu durum tarih anlatımında büyük bir suç olarak kabul edilir; çünkü burada geçmişte mevcut olmayan bir olguyu varmış gibi tahayyül ederek, geçmişin olgusal gerçekliğinin yanlış bir biçimde yansıtılması söz konusudur. Dilsel anakronizm ve yaklaşımsal anakronizm ise genellikle tarihsel olguların güncel teorilerle uygun olarak tanımlanması ve yorumlanması ile ilgili bir durumu ifade etmektedir. Bu iki anakronizm şekli; bilginin paylaşılması aşamasında dinleyicide veya okuyucuda farklı ve döneme uygun düşmeyen yargılar oluşmasını sağlar. Anakronizmin *şimdilik* kavramı ile doğrudan ilişkili olduğunu söylemek mümkündür. İnsanlar, her ne kadar geçmişi hatırlama ve geleceğe ait öngöründe bulunma becerisine sahip olsa da içinde bulunduğu zamandan başka bir zamana ait olan olguları şimdiki zamanın koşullarına göre düşünme eğilimindedir. Anakronizmin bilinçli ya da bilinç dışı yapılabildiği görülmektedir; çoğu zaman kesin tespiti zor olsa da güncel sanatta genellikle postmodern dönemin karakteristik yapısına uygun olarak

bilinçli yapıldığı görülmektedir. Çok eski dönemlerden itibaren; edebiyat, resim, sinema, televizyon, fotoğraf ve daha birçok alanda anakronizm örneklerine rastlamak mümkündür. Bunun yanı sıra geleneğin güncellenmesi bağlamında bazı halk efsanelerinin bugünün anlayış tarzına uygun olarak günümüze aktarılmasında anakronizm kavramının uygulandığı görülmektedir. Anakronizm, geçmiş, şimdiyi ve geleceği birleştiren bir yargı olmaktan ziyade şimdiki zamanda tarihsel bilince karşı kurulan ilişkinin incelenmesine olanak sağlamaktadır. Anakronik sanat eserlerinin analizinde hata veya anormallik olarak algılanabilen unsurlar, potansiyel olarak farklı dönemlere ait beklenmedik bağlantılara ve bu sanat eserleri ile ilgili alışlagelmemiş yorumlara yol açar.

Anakronizm kavramının, içinde bulunduğumuz postmodern dönemde gündeme gelen; postyapısalcılık, yeni kavramsalcılık, diyalektik imge, palimpsest metaforu, yeni tarihselcilik, yeniden üretim, metinlerarasılık, simülakrlar ve simülasyon, soykütükçülük, arkeolojik metot, yapısökümcülük, nostalji, heterotopya, eklektizm, senkretizm ve hibritite gibi bazı kavram ve teorilerle ilişkili olduğunu söylemek mümkündür. Güncel sanatta, anakronizm içerikli sanatsal çalışmalar üreten çok sayıda sanatçı olduğu görülmektedir. Bunlardan bazıları; Damien Hirst, Jeff Koons, Ai Weiwei, Mat Collishaw, Cindy Sherman, Neo Rauch, Krzysztof Wodiczko ve İnci Eviner'dir. Araştırmada yer verilen bu sanatçılara ait çalışmaların, araştırma kapsamında tespit edilen çağdaş kavram ve teorilerle ilişkili olduğu görülmektedir.

Araştırmacının tez konusu ile ilişki olarak ürettiği sanatsal çalışmalar, anakronizm ve anakronizmle ilişkili kurulabileceği tespit edilen çağdaş kavram ve teoriler ışığında yorumlanmıştır.

KAYNAKLAR

- Akkaş, S. (2013). *Senkretizm bağlamında karadeniz rock olgusu: grup marsis örneği*, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Alp, K. Ö. (2016). İlişkisel estetik ve kamusal alan bağlamında sanatta yeni arayışlar. *Yedi: Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, (16), 99-109.
- Antmen, A. (2009). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar: Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla* (2. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık. (İlk basım tarihi: 2008).
- Apaydın, B. (2019). Palimpsest kavramı ve mekansal dönüşüm. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC*, 9(2), 90-103.
- Artun, A. (2011). *Çağdaş sanatın örgütlenmesi: Estetik modernizmin tasfiyesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (ed.) (2014). *Sanat emeği: Kültür işçileri ve prekarite*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aslan, E. ve Ötgün, C. (2019). Sanatta diyalektik imge. *Fine Arts (NWSAFA)*, 14(2), 100-107.
- Atar, N. İ. ve Avcı, S. (2018). Tüketim kültüründe sanatın tüketim nesnesi olarak sunumu. *Art-e Sanat Dergisi*, 11(21), 90-114.
- Avcı, C. (2020). Nasrettin Hoca zaman yolcusu: Sözlü, yazılı ve elektronik kültür metinleri arasında bir çizgi dizi. *Uluslararası Dil, Eğitim ve Sosyal Bilimlerde Güncel Yaklaşımlar Dergisi (CALESS)*, 2(2), 558-577.
- Bal, M. (2015). Postmodernizmin düşünce ve sanat dünyasında tanımı. *Mavi Atlas*, (4), 120-135.
- Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve simülasyon* (6. Baskı), (çev. Oğuz Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları. (İlk basım tarihi: 1998).
- Bozan, O. (2021). Benim adım Diyarbakır. *Diyarbakır: Kültür ve Medeniyet Dergisi*, (4), 43-49.
- Bulduk, B. (2017). Yeni kavramsalcilik: Jeff Koons, Damien Hirst, Sherrie Levine, Cindy Sherman. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(18), 1941-1942.
- Büyükçam, S. F. ve Zorlu, T. (2018). Metinlerarasılık ve mimarlık. *Art-Sanat Dergisi*, (9), 479-493.
- Cançat, A. (2018). Pop sonrası pop; neo pop. *Art-Sanat Dergisi*, (9), 323-335.
- Cevizci, A. (1999). *Paradigma Felsefe sözlüğü* (3. Baskı). İstanbul: Paradigma Yayınları. (İlk basım tarihi: 1996).
- Charrier, J. P. (2000). *Bilinçdışı ve insan* (çev. Hüseyin Portakal). İstanbul: Cem Yayınevi.

- Connor, S. (2001). *Post-modernist kültür: Çağdaş olanın kuramlarına bir giriş* (çev. Doğan Şahiner). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Coştu, F. C. (2015). Zaman üzerine bir sınıflama denemesi. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(2), 647-674.
- Çanaklı, L. E. (2020). Aşk romanının dili. *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi (IJHAR)*, 4(3), 65-76.
- Çelebi, V. (2016). Michel Foucault'da arkeolojik çözümleme ve arkeolojik çözümlemenin süreksizlik tezi. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (ÇAKÜ SBED)*, 7(1) 993-1014.
- Çelebi, V. (2020). Thomas Nagel'in bilinç kuramından hareketle diğer zihinlerin bilgisine doğrudan erişim probleminin değerlendirilmesi. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (29), 353-368.
- Çetin, O. B. (2011). *Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü merkez ve taşra örgütlenme yapısı diğer ülkeler ile karşılaştırılması ve ülkemizde olması gerekli durumunun belirlenmesi. Tapu müdürlüklerinin birleştirilmesinin olumlu ve olumsuz sonuçlarının araştırılması ve analizi*, Araştırma Çalışması, Bayındırlık ve İskan Bakanlığı Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü, Ankara.
- Çilyüz, S. (2020). *Kültürel öğelerin çeviri yoluyla aktarımı*, Bitirme Ödevi, Sakarya Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Sakarya.
- Değirmenci, N. ve Canduran, K. (2022). Sanatta geleneğin döngüsü: Güncel imgelerin geleneksel imgelerden yeniden üretilmesi. *Yedi: Sanat, tasarım ve bilim dergisi*, (27), 75-85.
- Dragonetti, M. (2019). *Postmodernizm tartışmaları bağlamında Belçika sanatında bilinçdışı süreçler ve anlatı düzlemleri*, Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Ekinci, E. C. (2019). *Elif Şafak'ın romanlarında kültür ve gelenek açısından anakronizm*, Yüksek Lisans Tezi, Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kars.
- Erkayhan, Ş. (2011). *1960 sonrası Almanya'da Türk sanatçılar: Göç ve kültürel kimlik*. Morrisville, NC: Lulu Press, Inc.
- Fırıncı, M. (2012). Postmodern Süreçte Sanatın Değişen Anlamı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(10), 25-38.
- Foucault, M. (1986). Of other spaces (çev. Jay Miskowiec). *Diacritics*, 16(1), 22-27.
- Foucault, M. (2014). *Özne ve iktidar: Seçme yazılar 2* (4. Baskı), (çev. Işık Ergüden ve Osman Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (İlk basım tarihi: 2000).

- Gagosian Gallery (2012, 30 Ağustos). *Cindy Sherman* [Basın bülteni]. https://web.archive.org/web/20230430085005/https://gagosian.com/media/exhibitions/2012/cindy-sherman/Gagosian_Cindy_Sherman_2012_Press_Release.pdf
- Germaner, S. (1997). *1960 sonrası sanat: Akımlar, eğilimler, gruplar, sanatçılar*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Gezer, Ö. (2017). Sanat siyaset ilişkisi: Propaganda ve protesto. *İdil: Sanat ve Dil Dergisi*, 6(39), 3091-3110.
- Gök, Ö. ve Kılıçarslan, K. (2017). Şarkiyatçı söylemde ötekilik mekanlarının yeniden üretimi. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi (ODÜSOBİAD)*, 7(3), 649-663.
- Gökçearslan, A. (2010). Canlandırma sinemasında karakter tasarımı ve Amerika kökenli önemli canlandırma karakterlerinin analizi. *E-Journal of New World Sciences Academy (NWSA)*, 5(4), 347-364.
- Gülşen, Ö. (1997). Eklektisizm. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (1/505). İstanbul: YEM Yayınları.
- Güray, E. E. (2017). Cindy Sherman'ın fotoğraflarında gerçeklik algısı. *Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(1), 395-412.
- Güzelaydın, Ş. E. (2016). *Günümüz sanatında yeni-modernist söylemler bağlamında dönüşen sanatçı tipolojisi ve sanat eseri*, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Haydaroglu, M. (2018). Mat Collishaw'dan sarsıcı bir sergi: Eşikler. *Yapı Kredi Crystal*, (Yaz Sayısı), 44-48.
- Hisarlı, G. (2012). *Günümüz Türk figüratif resminin geleneksel sanatla ilişkisi*, Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mersin.
- Hofstadter, D. R. ve Dennet, D. C. (2008). *Aklın g'özü: Benlik ve ruh üzerine hayaller ve düşünceler* (çev. Füsun Doruker). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- İlkyaz, A. (2015). Çağdaş sanatın çıkmaz sokağı: Kitsch'in zaferi. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 1(1), 11-20.
- James, P. (2018). *Mat Collishaw: Thresholds/Eşikler* (çev. Süreyya Evren). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kahraman, Ö. (2020). Güncel sanat ortamının yeni paradigması: Durumsal estetik. *Tykhe*, 5(8), 70-84.
- Kanat, C. (2012). *Tarihin medya ile imtihanı: Tarih, medya ve kurgu*. İstanbul: Yeditepe Yayınevi.

- Karagüzel, G. (2019). *Resimde figür ve doğa ilişkisine postmodern bakış*, Yüksek Lisans Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Kavukcu, E. (2015). Ütopya ve sanat. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, (27), 29-37.
- Kavukcu, E. (2014). Se kiler üzerinden 13.yy'dan 18.yy.'a "Son Akşam Yemeği" incelemesi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, (25), 67-79.
- Kınlı, N. (2011). *Postmodernizm ve fotoğraf ilişkisi*, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Koca, B. (2017). Kavramsal sanat. * n n   niversitesi Kültür Sanat Dergisi*, 3(2), 97-103.
- Kızıl ım, Y. (2018). Charles Cros'un M mento ve Behçet Necatigil'in Sevgilerde şirlerinde anakronizm. *RumeliDE: Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (11), 232-241.
- Kızıldağ, H. (2016). Anakronik bir kahraman: "Keloğlan aramızda". *The Journal of Academic Social Science Studies (JASSS)*, (53), 447-458.
- Kızıldağ, H. (2019). Geleneğin icadı bağlamında Nasreddin Hoca karikatürleri. *Turkish Studies: Language and Literature*, 14(4), 1971-1988.
- Köse, H. ve Aydın, H. (2020). Medyatik popüler kültürde nostalji: Kültürel doyum üzerine bir inceleme. *Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi Folklor-Edebiyat Dergisi*, 26(4) 757-779.
- Kumar, K. (1999). *Sanayi sonrası toplumdaki post-modern topluma: Çağdaş dünyanın yeni kuramları* ( ev. Mehmet Küçük). Ankara: Dost Kitabevi.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın sonu* (3. Baskı), ( ev. Yasemin Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları. ( lk Basım tarihi: 2006).
- Murat, F. ve Gökgöz, G. (2022). Türk dizilerinin tarih kurgusu: Muhteşem Yüzyıl, Payitaht Abdülhamid, Kuruluş Osman. *Kastamonu İletişim Araştırmaları Dergisi (K AD)*, (8), 130-150.
- Onur, F. (2019). Bilinç problemi ve panpsişizm. *MetaZihin: Yapay Zeka ve Zihin Felsefesi Dergisi*. 2(1), 67-91.
-  zaras, M. E. (2019). Çağdaş Balkan sanatı örneklerinin melezlik kavramı üzerinden k lt ralizm ve  okk lt rl l k bağlamında incelenmesi. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(42), 843-851.
- Özel, Z. (2006). Postmodern dönem fotoğraf sanatında kendine mal etme: Sherman, Morimura, Ungun. *Selçuk İletişim Dergisi*, 4(2), 158-174.

- Özgenç, N. ve Güler, M. (2016). Rönesans dönemi dini konulu resimlerde anakronizm. *SOBİDER Sosyal Bilimler Dergisi*, (9) 86-96.
- Özgüleş, M. (2009). Bir elyazmasının inanılmaz öyküsü: Arşimet parşömeni. *TÜBİTAK Bilim ve Teknik*, (496), 99-109.
- Öztürk, İ. H. (2011). Tarih öğretiminde anakronizm sorunu: Sosyal bilgiler ve tarih ders kitaplarındaki kurgusal metinler üzerine bir inceleme. *Sosyal Bilgiler Eğitimi Araştırmaları Dergisi*, 2(1), 37-58.
- Ricoeur, P. (2007). *Zaman ve anlatı: Bir / Zaman olayörgüsü üçlü mimesis* (çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rogers, H. (2008). Audio-visual biography: The collaboration of music and image in Derek Jarman's Caravaggio. *Journal of Musicological Research*, 27(2), 134-168.
- Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve post-modernizm* (2. Baskı), (çev. Abdülbaki Güçlü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. (İlk basım tarihi: 1997).
- Sayın, G. (2010). Sinema-resim ilişkisi ve göstergeler arası çeviriye bir örnek Derek Jarman'ın Caravaggio (1986) filmi. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(1), 67-86.
- Sungurlar, I. (2013). *Bir arketip olarak gölge*, Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sülüsoğlu, G. B. (2019). *Seramik sanatında bilinçdışı anlatım*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Şahanoğlu, A. (2018). *Anadolu'da insan topluluklarının hareketleri, kültürel etkileşimi ve mekânsal etkileri: Tarihsel bir okuma*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Şanlı, İ. (2009). Nasreddin Hoca fıkralarında kültürel unsurlar. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(1), 261-271.
- Şevik, E. ve Çalışkan, O. (2018). Heterotopyanın Alansallığı: Heterotopolojinin Temel Mekânsal Koşulu Olarak Kentsel Eşikler. *Türkiye Kentsel Morfoloji Ağı*, (II. Kentsel Morfoloji Sempozyumu Bildiriler Kitabı, İstanbul), 889-909.
- Timuçin, A. (2004). *Felsefe sözlüğü* (Genişletilmiş 5. Baskı). İstanbul: Bulut Yayınları. (İlk basım tarihi 1994).
- Türkdoğan, T. (2014). *Sanat kültür politika: Modernizm sonrası tartışmalar*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Türkmen, S. (2008). Türkçenin söz varlığında Nasreddin Hoca'nın yeri. *Karadeniz Araştırmaları Dergisi*, 5(17), 153-1592.

- Thompson, D. (2012). Sanat mezarı: 12 milyon dolarlık köpekbalığı: Çağdaş sanatın ve müzayede evlerinin tuhaf ekonomisi (2. Baskı), (çev. Renan Akman). İstanbul: İletişim Yayınları. (İlk basım tarihi: 2011).
- Tetikci, İ. (2015). Gelenekten günümüze aktarımlar “Venüs”. *Yıldız Journal of Art and Design*, 2(1), 41-50.
- Selçuk, E. (2017). Sanatta kültürel melezleşme. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(2), 57-70.
- Sim, Ş. ve Toprak, M. (2012). Sinemayı hayata yaklaştırmak: Sahte belgesel (Mockumentary) filmler. *E-Journal of New World Sciences Academy (NWSA)*, 7(1).
- Tan, N. (2013). UNESCO Somut olmayan kültürel miras kavramı çerçevesinde Nasreddin Hoca fıkralarının sürdürülebilirliği. *Türk Dünyası: Dil ve Edebiyat Dergisi*, (36), 93-105.
- Topcuoğlu, Ü. I. Ö. (2018). Kavramsal sanatın öncüsü Marcel Duchamp’ın çalışmalarında kadın imgesi. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 19(42), 135-147.
- Ural, Ş. (2019). Bilim tarihi, kültürel zaman ve Fuat Sezgin. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21(Prof. Dr. Fuat Sezgin Özel Sayısı), 133-139.
- Uslu, M. (2019). *Ai Weiwei’nin hayatı ve sanatı*, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Uzunoglu, M. (2019). Yapıbozumcu çağdaş sanat pratikleri. *YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (21), 21-31.
- Ümer, E. (2018). “İnanılmazın enkazından hazineler” ya da kurgunun cazibesi. *Tykhe: Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(4), 193-214.
- Vardar, T. (2019). *Günümüz sanatsal tasarımlarında pastiş ve parodi*, Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Verbeeck, G. (2006). “Anachronism and the rewriting of history: the South Africa case”. *TD: The Journal for Transdisciplinary Research in Southern Africa*, 2(1), 181-200.
- Yegin, A. (2019). *Hikâyet-i Ashab-ı Kehf ve Takyanus (Metin-inceleme-tıpkıbasım)*, Yüksek Lisans Tezi, Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Yıldız, B. (2016). Duchamp eserlerinin yıkıcı düzlemi ve readymade’lerindeki anti-topografi. *Art-Sanat*, (6), 133-146.
- Yılmaz, M. (2022). Demiryollarında Enerji Verimliliği. *Mimar ve Mühendis*, (111), 64-68.

- Yıltırık, B. (2019). *Kültürel senkretizm bağlamında çalgılar: “çağlama” örnek olay*, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Yüksel, O. A. (2019). Çağdaş seramik sanatında yapıbozum. *İdil: Sanat ve Dil Dergisi*. 8(54), 253-262.

İnternet Kaynakları

- Başar, S. (2015). Da Vinci'nin Son Akşam Yemeği Tablosu. *Kosmos Macerası*. Web: <https://web.archive.org/web/20220704125106/http://kosmosmacerasi.com/v1/2015/07/da-vincinin-son-aksam-yemegi-tablosu/> adresinden 4 Temmuz 2022 tarihinde alınmıştır.
- Belge, M. (2015). Agnostist çelişki. *Birikim Dergisi*. Web: <https://web.archive.org/web/20200226031930/http://www.birikimdergisi.com/haftalik/1455/antagonist-celiski> adresinden 26 Şubat 2020 tarihinde alınmıştır.
- Bingöl, U. (2012). Muhteşem Yüzyıl- Vampir avcısı Abraham Lincoln ve anakronizm. *Risale Haber*. Web: <https://web.archive.org/web/20230321222630/http://www.risalehaber.com/muhtesem-yuzyil-vampir-avcisi-abraham-lincoln-ve-anakronizm-163414h.htm> adresinden 21 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.
- Carlton, G. (2022). What did Jesus look like? Here's what the historical evidence actually says (ed. Jaclyn Anglis). *Ati: All That's Interesting*. Web: <https://web.archive.org/web/20230322142136/https://allthatsinteresting.com/what-did-jesus-look-like> adresinden 22 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.
- Congar, K. ve Campbell, M. (2021). Kaleminden daha ince güneş panelleri geliştirildi; evde ve ofiste hafif panellerin avantajları neler?. *Euronews*. Web: <https://web.archive.org/web/20230322135548/https://tr.euronews.com/green/2021/10/29/kaleminden-daha-ince-gunes-panelleri-icat-edildi-evde-ve-ofiste-hafif-panellerin-avantajlar-> adresinden 22 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.
- Çolak, M. (2019). Daktilonun İcadı ve Tarihçesi. *Bilişim Teknolojileri ve Yazılım: Bilgisayar Bilimi*. Web: <https://web.archive.org/web/20230322131935/https://bilgisayarbilim.com/daktilonun-icadi-ve-tarihcesi/> adresinden 22 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.
- Demircan, D. (2019). TRT Çocuk'tan miniklere "Nasreddin Hoca"lı bayram hediyesi. *Anadolu Ajansı*. Web: <https://web.archive.org/web/20200809164243/https://www.aa.com.tr/tr/turkiye/trt-cocuktan-miniklere-nasreddin-hocali-bayram-hediyesi-1493821> adresinden 9 Ağustos 2020 tarihinde alınmıştır.
- Devrim, M. (2019). İnci Eviner British Museum'da. *Gazete Duvar*. Web: <https://web.archive.org/web/20230322144018/https://www.gazeteduvar.com.tr/kultur-sanat/2019/10/09/inci-eviner-british-museumda> adresinden 22 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.

- Durmaz, M. C. (2020). Son Akşam Yemeği Tablosu Hakkında Bilmemiz Gerekenler. *10layn*. Web: <https://web.archive.org/web/20230321223726/https://10layn.com/son-aksam-yemeği-tablosu/> adresinden 21 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.
- Ekinci, E. B. (2011). Muhteşem Yüzyıl'da Göze Takılanlar. *Prof. Dr. Ekrem Buğra Ekinci*. Web: <https://web.archive.org/web/20230322131238/https://www.ekrembugraekinci.com/article/?ID=313> adresinden 21 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.
- Favermann, M. (2022). Visual art review: Krzysztof Wodiczko - The art of interrogative design. *The Arts Fuse*. Web: <https://web.archive.org/web/20230322143108/https://artsfuse.org/246044/visual-art-review-krzysztof-wodiczko-the-art-of-interrogative-design/> adresinden 21 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.
- İmrek, H. (2019). Eshab-ı Kehf, Yedi Uyurlar Mağarası. *Evrensel*. Web: <https://web.archive.org/web/20230321225854/https://www.evrensel.net/haber/385789/eshab-i-kehf-yedi-uyurlar-magarasi> adresinden 21 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.
- Kantarıcı, Z. (2021). Dünya tarihine etki eden 8 dergi. *GZT Skyroad: Seyahat ve Kültür Sanat Platformu*. Web: <https://web.archive.org/web/20230322235101/https://www.gzt.com/skyroad/dunya-tarihine-etki-eden-8-dergi-3594646> adresinden 22 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.
- Kılınç, Ü. (2020). İlk Arabayı Kim, Ne Zaman İcat Etti?. *Webtekno: Yaşam*. Web: <https://web.archive.org/web/20230322141133/https://www.webtekno.com/ilk-arabayi-kim-icat-etti-h80128.html> adresinden 21 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.
- Konuksever, A. (2020). “Ashab-ı Kehf Diyarbakır'da uyandı”. *TRT Haber*. Web: <https://web.archive.org/web/20230321224120/https://www.trthaber.com/haber/turkiye/ashab-i-kehf-diyarbakirda-uyandi-529287.html> adresinden 21 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.
- Kos, K. (2022). Bisikleti kim icat etti? Bisiklet kim buldu, ne zaman ve nasıl bulundu? *Habertürk*. Web: <https://web.archive.org/web/20230322140158/https://www.haberturk.com/bisikleti-kim-icat-etti-bisiklet-kim-buldu-ne-zaman-ve-nasil-bulundu-h8eg-3515488> adresinden 21 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.
- Ötgün, C. (2022). Resimlerin palimpsesti. *T24*. Web: <https://web.archive.org/web/20230329180232/https://www.t24.com.tr/yazarlar/fcebrail-otgun/fresimlerin-palimpsesti%2C37135> adresinden 29 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.
- Özdil, Y. (2012). Özdil'den günümüze uyarlanmış hoca fıkraları: “Hoca bir gün”. *Medya Radar*. Web: <https://web.archive.org/web/20230405113011/https://www.medyaradar.com/>

[ozdilden-gunumuze-uyarlanmis-hoca-fikralari-hoca-bi-gun-haberi-80016](https://web.archive.org/web/20230329191202/https://www.ifsakblog.org/ana-dolu-arkeolojisinin-palimpsestinin-fotograflanmasi/)

adresinden 5 Nisan 2023 tarihinde alınmıştır.

Özener, A. (2022). Anadolu arkeolojisinin palimpsestinin fotoğraflanması. *İFSAK Blog*. Web:

<https://web.archive.org/web/20230329191202/https://www.ifsakblog.org/ana-dolu-arkeolojisinin-palimpsestinin-fotograflanmasi/> adresinden 29 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.

McGlynn, T. (2014). Neo Rauch at the well. *The Brooklyn Rail: ArtSeen*. Web: <https://web.archive.org/web/20190619065825/https://brooklynrail.org/2014/12/artseen/neo-rausch-at-the-well> adresinden 19 Haziran 2019 tarihinde alınmıştır.

Kakı, B. (2018). Zamanda yolculuk yaparken hayaletlere dikkat!. *Artful Living*. Web: <https://web.archive.org/web/20230322145014/https://www.artfulliving.com.tr/sanat/zamanda-yolculuk-yaparken-hayaletlere-dikkati-i-15947> adresinden 22 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.

Karagöz, S. (2018). İnanılmazın enkazından hazineler. *Milliyet*. Web: <https://web.archive.org/web/20230322144333/https://www.milliyet.com.tr/ya-zarlar/samed-karagoz/inanilmazin-enkazindan-hazineler-2628487> adresinden 22 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.

Kuyaş, N. (2015). “Her şey sanat her şey politika”. *T24: Bağımsız İnternet Gazetesi*. Web: <https://web.archive.org/web/20230322144533/https://t24.com.tr/k24/yazi/her-sey-sanat-her-sey-politika,436> adresinden 22 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.

Park, E. (2019). In his shiny surfaces, Jeff Koons reflects the vanity of our age. *Apollo: The International Art Magazine*. Web: <https://web.archive.org/web/20230322145431/https://www.apollo-magazine.com/jeff-koons-ashmolean/> adresinden 22 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.

Polat, A. O. (2020). Motosikletin tarihi: İlk motosiklet ne zaman yapıldı?. *TGRT Haber: Aktüel*. Web: <https://web.archive.org/web/20210619212009/https://www.tgrthaber.com.tr/aktuel/motosikletin-tarihi-ilk-motosiklet-ne-zaman-yapildi-2713583> adresinden 19 Haziran 2021 tarihinde alınmıştır.

Russ, S. (2014). Neo Rauch by Sabine Russ. *BOMB Magazine*. Web: <https://web.archive.org/web/20230322143241/https://bombmagazine.org/articles/neo-rauch> adresinden 22 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.

Ruseth, A. (2017). A disastrous Damien Hirst show in Venice. *ARTNews*. Web: <https://web.archive.org/web/20230322144808/https://www.artnews.com/artnews/news/a-disastrous-damien-hirst-show-in-venice-8262/> adresinden 22 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.

- Reid, G. (2019). Jeanne Baret's Bougainvillea. *Wonderground*. Web: <https://web.archive.org/web/20230322141330/https://wonderground.press/culture/bougainvillea-jeanne-baret/> adresinden 22 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.
- Saraçoğlu, P. (2019). Venedik Bienali, Türkiye pavyonu'nda İnci Eviner. *ARTtv: ArtNews*. Web: <https://web.archive.org/web/20230322145314/https://www.arttv.com.tr/yazi/venedik-bienali-turkiye-pavyonunda-inci-eviner-arttvnews> adresinden 22 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.
- Sheets, H. M. (2020). A monument man gives memorials new stories to tell. *The New York Times: Art & Design*. Web: <https://web.archive.org/web/20230322142843/https://www.nytimes.com/2020/01/23/arts/design/Krzysztof-Wodiczko.html> adresinden 21 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.
- Smith, R. (2002). Art in review; Neo Rauch. *The New York Times: Arts*. Web: <https://web.archive.org/web/20230322143732/https://www.nytimes.com/2002/04/26/arts/art-in-review-neo-rauch.html> adresinden 22 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.
- Şen, J. (2018). İnanılmazın enkazından hazineler. *7/24 Kültür Sanat*. Web: <https://web.archive.org/web/20230322142549/https://724kultursanat.com/inanilmaz-inenkazindan-hazineler/> adresinden 22 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.
- Toktaş, Ç. (2019). Anakronizm nedir? Tarihte anakronizm örnekleri: Anakronizm türleri – anakronik düşünme ve hatalar. *Ders: Tarih*. Web: <https://web.archive.org/web/20230322141629/https://derstarih.com/anakronizm/> adresinden 22 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.
- Turan, B. N. (2019). Formaldehit dünyası. *Genç: Aylık Gençlik Dergisi*. Web: <https://web.archive.org/web/20230322144652/https://gencdergisi.com/13088-formaldehit-dunyasi.html> adresinden 21 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.
- Yalın, İ. (2018). Portakalın tarihi. *T24: Bağımsız İnternet Gazetesi*. Web: <https://web.archive.org/web/20230321223201/https://t24.com.tr/yazarlar/irfan-yalin/portakal-likoru-hazmi-kolaylastirir,21142> adresinden 21 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.
- Yaman, T. (2021). Popüler kültür ve nostalji: “Neden nostaljiyi bu kadar seviyoruz, niçin nostalji günümüz pop-kültürün parçası haline geliyor?”. *Perspective*. Web: <https://web.archive.org/web/20230322142741/https://www.perspectivedergisi.com/single-post/pop%C3%BCler-k%C3%BClt%C3%BCr-ve-nostalji> adresinden 22 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : AYDIN, Onur

Uyruğu : T.C.

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Sanatta Yeterlik	Gazi Üniversitesi, GSE, Resim	2023
Yüksek Lisans	Gazi Üniversitesi, GSE, Resim	2016
Lisans (ÇAP)	Beykent Üniversitesi, GSF, Grafik Tasarım	2010
	Beykent Üniversitesi, GSF, Resim	2009
Lise	Kocatepe Mimar Kemal Lisesi	2001

Yabancı Dil

İngilizce



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..

