



**POSTMODERN SANATTA ORİJİNALLİK VE TÜRKİYE SANAT
ORTAMINDA KENDİNE MÂL ETME**

Doktora Tezi

Begüm SÖNMEZ

Eskişehir 2022

**POSTMODERN SANATTA ORİJİNALLİK VE TÜRKİYE SANAT
ORTAMINDA KENDİNE MÂL ETME**

Begüm SÖNMEZ



DOKTORA TEZİ

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Nurdan KÜÇÜKHASKÖYLÜ

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Ağustos 2022

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Begüm Sönmez'in "Postmodern Sanatta Orijinallik ve Türkiye Sanat Ortamında Kendine Mâl Etme" başlıklı tezi 20/07/2022 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği"nin ilgili maddeleri uyarınca, Sanat Tarihi Anabilim Dalında doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Unvanı Adı Soyadı

İmza

Üye (Tez Danışmanı): Doç. Dr. Nurdan KÜÇÜKHASKÖYLÜ

Üye: Prof. Dr. Burcu PELVANOĞLU

Üye: Dr. Öğr. Üy. F. Ayşin KOÇAK TURHANOĞLU

Üye: Dr. Öğr. Üy. Zeynep ERTUĞRUL

Üye: Dr. Öğr. Üy. Güler BEK ARAT

Enstitü Müdürü

FINAL APPROVAL FOR THESIS

This thesis titled “Originality in Postmodern Art and Appropriation in Turkey’s Art Scene” has been prepared and submitted by Begüm Sönmez in partial fulfillment of the requirements in “Anadolu University Directive on Graduate Education and Examination” for the Degree of Doctor of Philosophy (PhD) in Art History Department has been examined and approved on 20/07/2022.

Committee Members

Signature

Member (Supervisor): Doç. Dr. Nurdan Küçükhasaköylü

Member: Prof. Dr. Burcu PELVANOĞLU

Member: Dr. Öğr. Üy. F. Ayşin KOÇAK TURHANOĞLU

Member: Dr. Öğr. Üy. Zeynep ERTUĞRUL

Member: Dr. Öğr. Üy. Güler BEK ARAT

Director

Graduate School of Social Sciences

ÖZET

POSTMODERN SANATTA ORİJİNALLİK VE TÜRKİYE SANAT ORTAMINDA KENDİNE MÂL ETME

Begüm SÖNMEZ

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2022

Danışman: Doç. Dr. Nurdan KÜÇÜKHASKÖYLÜ

Bu çalışmada, postmodern sanatta orijinallik kavramı üzerine tartışmalar ele alınarak Türkiye sanat ortamında özellikle 1990’lardan itibaren görülen *kendine mâl etme/temellük (appropriation)* yönteminin kullanımı incelenmiştir.

Sanatta öykünme, esinlenme gibi eylemler her zaman var olmuş, ancak modernizmle birlikte sanat geçmişle bir çeşit hesaplaşmaya yönelmiş, geçmiş üretimlerden faydalanmış, bir yandan da geleneğe karşı çıkmıştır. Özellikle 1960’lı yıllarda postmodernizmin sanata yansısıyla modernizmin yüksek sanat denilen alanla ilişkisi, kültürel belleği yansıtmayan tavrı eleştirilmiş ve sanatçılar sanatsal birikimden daha fazla yararlanmaya başlamışlardır. Bu yararlanma bazen saygı bazen de ihlâlcî bir tavır içermektedir. Böylece sanatçılar, modernizmin getirdiği olan kutsal sanatçı ve sanat yapıtı mitine karşı çıkarak, ortaya koydukları yapıtlarla bunu eleştirmişlerdir. Bu bağlamda bir yöntem olarak temellük kendini göstermiştir.

Temellük yöntemini ele alırken, modernizmle birlikte ortaya çıkan kitsch ve popüler kültürün sanata yansısı incelenmiştir. Bu yaklaşmanın incelenmesi, postmodern sanattaki değişimleri konumlandırabilmek açısından önemlidir.

Tez kapsamında sanatta orijinallik meselesine dair görüşlere, temelde modern sanattan başlatılarak yer verilmiş, postmodern dönemde konuya dair daha kapsamlı bir araştırma sunulmuştur.

Modern ve postmodern sanat, Türkiye’de Batı’dan çok farklı biçimde gelişmiştir. Türkiye’de postmodernizmden önce temellük yönteminin öncüsü olarak görülebilecek örnekler, Türkiye’nin Batı sanatına eklemlenme isteği ve kendi geleneğinden yararlanma isteği arasında iki çizgide incelenmiştir. Postmodern temellüğün kullanılması 1970’lerde popüler kültürden yararlanma bağlamında Nur Koçak’ın ancak esasında 1980’lerin sonunda Bedri Baykam ve İsmet Doğan’ın çalışmalarıyla başlamaktadır. 1990’lar ve 2000’lerde yoğun olarak görülen bu eğilim, sanatçıların en çok kullandıkları konular gruplanarak anlatılmıştır.

Çalışma kapsamında incelenen konulardan biri, Türkiye’de postmodern dönemde sanatta orijinallik ve kendine mâl etmenin nasıl algılandığıdır. Bu bağlamda telif hakları ve intihal konusundan söz edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Kendine mâl etme/temellük, Orijinallik/Özgünlük, Postmodernizm, Türkiye Sanat Ortamı, Yüksek-Düşük Sanat.

ABSTRACT

ORIGINALITY IN POSTMODERN ART AND APPROPRIATION IN TURKEY’S ART SCENE

Begüm SÖNMEZ

Department of History of Art

Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, 2022

Advisor: Assoc. Prof. Dr. Nurdan KÜÇÜKHASKÖYLÜ

This study goes into the discussions on the concept of originality in postmodern art, and it examines the method of *appropriation* met in Turkey’s art scene mainly after the 1990s.

Inspiration and imitation have always been there in the practice of art; however, it was by modernism when art turned to a kind of reckoning with the past, when it made use of the works of the past, and when it objected to the past to a certain extent. Especially in the 1960s with postmodern repercussions in art, the relation of modernism to the so-called high art and its tone far from the cultural memory were criticised; this criticism brought about an increase in the artists’ use of artistic repertoire. This use in question involved sometimes respect, and sometimes an infringing manner. Thus, by challenging the myth of holy artist and holy work of art, artists made this criticism by their own works. In this respect appropriation came out as a method.

On discussing the method of appropriation, the study examines kitsch and popular culture as the concepts generated with modernism. The assessment of this imminence in question is crucial to understand and centralise the changes in postmodern art.

Within the scope of the study, views on originality in art are included by taking modern art as basically the starting point; the perception of the subject in the postmodern period will be enlarged in detail.

Turkey's art scene witnessed the evolution of modern and postmodern art in a quite different way from the West. The examples in Turkey which pioneered – in a way - the method of appropriation before postmodernism in the country are examined in two lines: the will of Turkey for an articulation into the Western art and its will to use its own tradition. The use of appropriation in a postmodern sense began with the works of Nur Koçak in the 1970s when she made use of the popular culture; but actually it was the works of Bedri Baykam and İsmet Doğan that paved the way in the 1980s. Such a tendency intensely witnessed in the 1990s and 2000s is explained in the dissertation through the grouping of the favourite subjects of the artists.

Another point mentioned in the study is in which way the originality of a work of art and the concept of appropriation are perceived by the actors in Turkey in the postmodern period. In this context, the concepts of copyright and of plagiarism are also examined.

Key words: Appropriation, Originality/authenticity, Postmodernism, Turkey's art scene, High-Low Art.

ÖNSÖZ

Doktoraya başladığım günden tezimin sonlanışına kadar geçen sürede gösterdiği tüm yollar, verdiği tüm öneriler ve ilgisi için sevgili danışman hocam Doç. Dr. Nurdan Küçükhasaköylü'ye çok teşekkür ederim. Onunla çalışmak benim için büyük bir şanstı.

Tez izleme komitesinde yer alan ve çalışmalarımı özenle değerlendiren, vakit ayıran Dr. Öğr. Üyesi Feryal Aysın Koçak Turhanoglu ve Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Ertugrul'a teşekkür ederim. Prof. Dr. Burcu Pelvanoğlu, tez izleme komitesinde bulunmamasına rağmen tez çalışmam boyunca her türlü sorumu yanıtladı, çalışmama katkı sağladı. Sevgili hocama hem bunun için hem de 2006'dan bu yana verdiği tüm katkıları için teşekkürlerimi sunuyorum. Dr. Öğr. Üyesi Güler Bek Arat'a değerli yorumlarıyla tezimin daha iyi hâle gelmesine katkıda bulunduğu için teşekkür ediyorum.

Huzurlu bir çalışma ortamımın olduğu Anadolu Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'ne teşekkür ederim. Yıllardır her konuda beni samimi bir şekilde dinleyen, konuşmaktan keyif aldığım sevgili hocam Dr. Öğr. Üyesi Hasan Yılmazyaşar'a teşekkür ederim.

Sevgili Özge Gençel, yüksek lisansta olduğu gibi yine tezimin her bölümünü okuyup, özenle yorumlarda bulundu. Onun katkıları, tezin biçimlenmesinde son derece büyük öneme sahip. Kendisine çok teşekkür ediyorum. Benimle arşivini, kaynaklarını paylaşan Hatice Özdoğan Türkyılmaz sayesinde işim çok kolaylaştı. Ceylan Karaca ve Derya Aydın, çalışmam süresince sorduğum sorular ve istediğim yardımlara yanıt verdiler. Teşekkür ediyorum. Yeriniz benim için çok ayrı.

Sıklıkla yardımına başvurduğum, beni hiç geri çevirmeyen ve tezimin biçimsel düzenlemeleri sırasında bana yardımcı olan Oğulcan Avcı'ya, her aşamada yardım teklifinde bulunan ve manevi destek veren Şeyma Nalan Ekice'ye, arkadaşlıkları için Tülin Yenilir'e ve Arif Erdem'e teşekkür ederim. Tez konumun edebiyattaki versiyonu olan metinlerarasılık konusunda çalışan ve tezime bir de bu açıdan bakmama vesile olan, ilgili bölümümü değerlendiren arkadaşım Emine Karabacak'a çok teşekkürler. Tezimi aynı zamanda bitirdiğim, birlikte ders

çalıştığımız ve desteğini hissettiğim Nihan Zafer'e, tezimde yer alan bazı kısımlarla ilgili fikirlerini beyan eden Emin Oral'a teşekkürler.

Anadolu Üniversitesi'nde çeşitli zamanlarda oda arkadaşlığı yaptığım Abdullah Deveci, Çağıl Sağun, Metin Çatalkaya ve Enes Depe'ye çok teşekkür ederim. Onlar sayesinde hem huzurlu bir çalışma ortamına sahip oldum hem de akademik anlamda yardımlarını esirgemediler.

Araştırmam esnasında görüştüğüm ve sorularımı özenle, içtenlikle yanıtlayan İsmet Doğan'a çok teşekkürler. Yine çalışmam kapsamında görüşme yaptığım Gülsün Karamustafa ve Özlem Şimşek'e teşekkür ediyorum.

Çalışmam süresince Erivan Modern Sanat Müzesi'nde yaptığım araştırmalar için tüm müze ekibine ve bu seyahate destek veren Hrant Dink Vakfı'na teşekkür ederim. Ayrıca Slovak Bilimler Akademisi'nin Sanat Tarihi Enstitüsü'ne (Slovenská akadémia vied- Ústav dejín umenia) ve Slovakya'daki araştırmalarım boyunca bana yardım eden Prof. Dr. Ivan Gerát ve Doç. Dr. Daniel Grůň'a teşekkürler.

Çalışmam sırasında hem kütüphane taramalarında hem de manevi olarak bana destek olan Batuhan Yöndem'e çok teşekkür ederim. Sanat Tarihi bölümünü okumamda çok büyük bir payı olan kişi, kuzenim Beyhan Özkan Sarı'ya çok teşekkür ederim. Doktora süresince desteğini esirgemeyen aileme teşekkürlerimi sunuyorum.

Begüm Sönmez

Ağustos 2022

Eskişehir

20/07/2022

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Begüm SÖNMEZ

20/07/2022

STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND RULES

I hereby truthfully declare that this thesis is an original work prepared by me; that I have behaved in accordance with the scientific ethical principles and rules throughout the stages of preparation, data collection, analysis and presentation of my work; that I have cited the sources of all the data and information that could be obtained within the scope of this study, and included these sources in the references section; and that this study has been scanned for plagiarism with “scientific plagiarism detection program” used by Anadolu University, and that “it does not have any plagiarism” whatsoever. I also declare that, if a case contrary to my declaration is detected in my work at any time, I hereby express my consent to all the ethical and legal consequences that are involved.

Begüm SÖNMEZ

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	viii
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	x
İÇİNDEKİLER.....	xii
GÖRSELLER DİZİNİ.....	xiv
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME SANATSAL VE TOPLUMSAL DÖNÜŞÜMLER.....	10
1.1. Modernizm ve Sanat.....	10
1.2. Postmodernizm ve Sanat.....	26
1.2.1. Kitsch ve Kitsch'in Sanatla Olan İlişkisi.....	37
1.2.2. Türkiye Sanat Ortamındaki Gelişmeler, Dönüşümler ve Postmodern Sanat.....	45
1.2.3. Türkiye'de Kitsch, Popüler Kültür ve Sanata Yansımaları..	57

İKİNCİ BÖLÜM

2. SANATTA ORJİNALLİK/ÖZGÜNLÜK VE SANATIN SONU.....	67
2.1. Sanat-Zanaat Ayrımı ve Taklit.....	67
2.2. Fotoğraf, Çoğaltılabilirlik ve Sanata Etkileri.....	71
2.3. Modernizmde Kendine Mâl Etme.....	74
2.3.1. Dada, Hazır-yapım ve Marcel Duchamp.....	79
2.3.2. Sitüasyonist Enternasyonal ve Détournement (Saptırma).....	84
2.3.3. Pop Sanat.....	86
2.4. Postmodernizm ve Kendine Mâl Etme.....	96
2.4.1. Metinlerarasılık.....	96
2.4.2. Sanatın Sonu Düşüncesi ve Kendine Mâl Etme.....	100

2.4.3. Postmodernizmde Kendine Mâl Etme.....	106
--	-----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. TÜRKİYE SANAT ORTAMINDA KENDİNE MÂL ETME.....	123
3.1. Batı Sanatına Eklemlenmek ve Gelenekten Yararlanmak	
Arasında.....	123
3.2. Postmodern Eğilimler ve Kendine Mâl Etme.....	137
3.2.1. 1990’larda Kendine Mâl Etme ile İlişki Kuran Sergiler.....	137
3.2.2. Türkiye Sanat Ortamında Kendine Mâl Etme Yönteminin	
Kullanıldığı Konular.....	142
3.2.2.1. Popüler Kültür.....	142
3.2.2.2. Batı Sanatı Tarihiyle Hesaplaşma.....	150
3.2.2.2.1. Oryantalizm Eleştirisi.....	157
3.2.2.3. Toplumsal Cinsiyet ve Feminist Sanat.....	167
3.2.2.4. Pastiş.....	178
3.2.2.5. Parodi, Oyun.....	186
3.2.2.5.1. Yeniden Üretimin Yeniden Üretimi:	
Bekleyeceğiz.....	198
3.2.3. Bir Sergi: İntihâl mi Hâl mi?.....	201
3.2.4. Tartışmalar.....	206
3.2.4.1. İntihal ve Telif Hakları Tartışmaları.....	206
3.2.4.2. Orijinallik ve Kendine Mâl Etmenin Tartışılması.....	211
DEĞERLENDİRME VE SONUÇ.....	222
KAYNAKÇA.....	237

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1.1. Auguste Rodin, Balzac Anıtı, 1832-97.....	18
Görsel 1.2. Frank Gehry, Santa Monica Evi, 1991.....	31
Görsel 1.3. Charles Moore, Pizza d'Italia, 1978.....	32
Görsel 1.4. Claude Monet, İzlenim, Günbatımı, 1872.....	40
Görsel 1.5. Jeff Koons, Michael Jackson and Bubbles, 1998.....	44
Görsel 1.6. Altan Gürman, Montaj 5, 1967.....	46
Görsel 1.7. Hale Tenger, Sikimden Aşaa Kasımpaşa Ekolü, 1990.....	51
Görsel 1.8. Nur Koçak, Channel Rujlar, (Fetiş Nesneler/Nesne Kadınlar serisinden) 1988.....	62
Görsel 1.9. Gülsün Karamustafa, Kıymatlı Gelin, 1975.....	63
Görsel 1.10. Gülsün Karamustafa, Yarabbi Sen Bilirsin, 1981.....	64
Görsel 1.11. Halil Altındere, Tabularla Dans I, 1997.....	64
Görsel 1.12. Kezban Arca Batıbeki, Kafes Projeleri 2: Kitsch Oda Projesi Nereye Kadar?, 2002-2005.....	65
Görsel 1.13. Hakan Onur, Satıldı, 1990.....	66
Görsel 2.1. Paris'in Yargısı, Villa Medici Roma Lahdi, 3. yüzyıl.....	69
Görsel 2.2. Raffaello Santi, Marcantonio Raimondi, Paris'İN Yargısı, 1510-20.....	69
Görsel 2.3. Édouard Manet, Kııda Öğle Yemeği, 1862-63.....	75
Görsel 2.4. Picasso, Kııda Öğle Yemeği, Manet'den Sonra, 1961.....	75
Görsel 2.5. Diego Velázquez, Papa Inecencio X (Innocent X), 1650.....	76
Görsel 2.6. Francis Bacon, Papa Innocent X, 1953.....	76
Görsel 2.7. Utagawa Hiroshige, Yağmurda Köprü, 1857.....	77
Görsel 2.8. Vincent van Gogh, Yağmurda Köprü, 1887.....	77
Görsel 2.9. Keisai Eisen, Fahişe, 1820.....	78
Görsel 2.10. Vincent van Gogh, Tanguy Baba'nın Portresi, 1887.....	78
Görsel 2.11. Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği'nin (1913) replikası, 1951.....	81
Görsel 2.12. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917.....	81

Görsel 2.13.	Asger Jorn, Tadilatlar serisinden, 1959.....	84
Görsel 2.14.	Guy Debord, Asger Jorn, Fin de Copenhague'dan, 1957.....	86
Görsel 2.15.	Eduardo Paolozzi, Real Gold, 1949.....	87
Görsel 2.16.	This is Tomorrow sergisinden, 1956.....	88
Görsel 2.17.	Richard Hamilton, Bugünün Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Kılan Nedir?, 1956.....	89
Görsel 2.18.	Roy Lichtenstein, Öpücük II, 1962.....	92
Görsel 2.19.	Larry Rivers, Hollandalı Ustalar, 1963.....	93
Görsel 2.20.	Larry Rivers, Olympia'yı Siyah Suratlı Seviyorum, 1970.....	93
Görsel 2.21.	Robert Rauschenberg, Sürgün, 1962.....	94
Görsel 2.22.	Diego Velázquez, Aynadaki Venüs, 1647-51.....	94
Görsel 2.23.	Andy Warhol, Brillo Kutusu, 1964.....	95
Görsel 2.24.	Elaine Sturtevant, Çiçekler, 1970.....	112
Görsel 2.25.	Andy Warhol, Çiçekler, 1964.....	112
Görsel 2.26.	Walker Evans, Floyd Burroughs, Tingle verandasında, 1936.....	113
Görsel 2.27.	Sherrie Levine, Walker Evans'tan Sonra: 1, 1981.....	113
Görsel 2.28.	Marlboro sigara paketi.....	114
Görsel 2.29.	Richard Prince, İsimsiz (Kovboy), 1989.....	114
Görsel 2.30.	Mike Bidlo, Warhol Değildir, 2005.....	115
Görsel 2.31.	Jacques-Louis David, Marat'nın Ölümü, 1793.....	116
Görsel 2.32.	Carlo Maria Mariani, Marat, 1978.....	116
Görsel 2.33.	Rembrandt van Rijn, Savurgan Oğlun Dönüşü, 1661-68.....	117
Görsel 2.34.	Vladimír Kordoš, Savurgan Oğlun Dönüşü, 1980.....	117
Görsel 2.35.	Andy Warhol, Campbell's Çorba Konserveleri, 1962.....	117
Görsel 2.36.	Marko Blažo, Warhol 1, 2007.....	117
Görsel 2.37.	Art Rogers, Köpek yavruları, 1980.....	119
Görsel 2.38.	Jeff Koons, Köpek yavruları, 1988.....	120
Görsel 2.39.	Patrick Cariou'nun fotoğrafı, 1996.....	120
Görsel 2.40.	Richard Prince, Canal Zone, 2014.....	120
Görsel 3.1.	Frans Hals ve Ömer Uluç, Haarlem Yaşlılar Hastanesi Yöneticileri'ne.....	123

Görsel 3.2. Gustave-Rudolphe Boulanger, Arap İzçiler, 1857.....	124
Görsel 3.3. Osman Hamdi Bey, Pusuda Zeybek, 1867.....	125
Görsel 3.4. Jean-Léon Gérôme, Tanagra, 1890.....	125
Görsel 3.5. Osman Hamdi Bey, Yaratılış, 1901.....	125
Görsel 3.6. Eugène Delacroix, Halka Önderlik Eden Özgürlük, 1830.....	128
Görsel 3.7. Zeki Faik İzer, İnkılap Yolunda, 1933.....	128
Görsel 3.8. Luc-Albert Moreau, Tayyareciler.....	129
Görsel 3.9. Nurullah Berk, Tayyareciler, 1933.....	129
Görsel 3.10. Pablo Picasso, Pınar Başında Üç Kadın, 1921.....	132
Görsel 3.11. Fernand Léger, İki Kız Kardeş, 1935.....	132
Görsel 3.12. Uyuyan Ariadne, 2. yüzyıl.....	133
Görsel 3.13. Fernand Léger, Uzanan Kadın, 1922.....	133
Görsel 3.14. Nurullah Berk, Uzanan Kadın.....	133
Görsel 3.15. Cemal Tollu, Poseidon, 1947.....	134
Görsel 3.16. Cemal Tollu, Çoban ve Tiftik Keçileri, 1955.....	134
Görsel 3.17. Neşet Günal, Bağbozumu, 1956.....	134
Görsel 3.18. Nurullah Berk, Padişah Portreleri, 1950'ler.....	134
Görsel 3.19. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Anne ve Çocuk, 1951.....	135
Görsel 3.20. Abidin Elderoğlu, İsimsiz, 1971.....	135
Görsel 3.21. Hüsamettin Koçan, Anadolu'nun Görsel Tarihi Fasikül II: Selçuklu, 1995.....	136
Görsel 3.22. Mustafa Pilevneli, Adı Bilinmeyen Selçuklu Ustalarının Şanına dizisinden, 1978.....	136
Görsel 3.23. Göndermeler sergisi broşüründen, Maçka Sanat Galerisi, 1990.....	138
Görsel 3.24. Francisco Goya, Çıplak Maya, 1790-1800.....	139
Görsel 3.25. İsmet Doğan, Maya, 1991.....	139
Görsel 3.26. Popüler Mitler ve Grafik (S)imge Dolaşımı'ndan görünüm, 1992.....	140
Görsel 3.27. Alexandr Rodçenko, Mayakovski'nin şiir kitabının kapak tasarımı, 1923.....	141
Görsel 3.28. MoMA High and Low Art sergi afişi, 1990.....	141

Görsel 3.29. Popüler Mitler ve (S)imge Dolaşımı afişi, 1992.....	141
Görsel 3.30. Nur Koçak, Fetiş Nesneler/Nesne Kadınlar’dan, Vivre, 1974.....	143
Görsel 3.31. Nur Koçak, Vasarely’e Saygı (Nesne Kadın I), 1977.....	144
Görsel 3.32. Victor Vasarely, Kezdi-Domb, 1968-1975.....	144
Görsel 3.33. Gülsün Karamustafa, Son Yemek Üzerine Düşkün Çeşitleme, 1984.....	144
Görsel 3.34. Gülsün Karamustafa, Çifte İsalat ve de Yavru Ceylan, 1984.....	145
Görsel 3.35. Gülsün Karamustafa, Elvisli Seccade, 1986.....	145
Görsel 3.36. Gülsün Karamustafa, Son Yemek Üzerine Düşkün Çeşitleme 2, 1984.....	145
Görsel 3.37. Gülsün Karamustafa, Kronografya, 1994.....	146
Görsel 3.38. Zamanlar Olduğu Gibi/Renkendirilmiş Zamanlar’da kullanılan görseller.....	147
Görsel 3.39. Gülsün Karamustafa, Postpozisyon, 1995.....	148
Görsel 3.40. Vahap Avşar, İpdal, 2010.....	149
Görsel 3.41. Vahap Avşar, Özgürlük ve Macera, 1992.....	150
Görsel 3.42. Vahap Avşar, Ağlayan Çocuk, 2010.....	150
Görsel 3.43. Bedri Baykam, This has been done before, 1987.....	151
Görsel 3.44. Bedri Baykam, Erotik Doğu Maksitürleri serisinden, 1991.....	152
Görsel 3.45. Edward Hopper, Gece İnsanları, 1942.....	153
Görsel 3.46. Bedri Baykam, Gece İnsanları, 1991.....	153
Görsel 3.47. İsmet Doğan, Modern Zamanlar serisinden, 1986.....	154
Görsel 3.48. İsmet Doğan, Son Akşam Yemeği, 1997.....	154
Görsel 3.49. Jan van Eyck, Arnolfini’nin Evlenmesi, 1434.....	156
Görsel 3.50. İsmet Doğan, Ayna, 1997-2000.....	156
Görsel 3.51. Diego Velázquez, Nedimeler, 1656.....	156
Görsel 3.52. İsmet Doğan, Nedimeler (Kelimeler, Şeyler ve Harfler), 1999...	156
Görsel 3.53. Bedri Baykam, Avignon Haremi, 1990.....	158
Görsel 3.54. Bedri Baykam, The Harem D’Avignon is 100 Years Old, 2008.....	158
Görsel 3.55. Gülsün Karamustafa, Erken Bir Temsiliyetin Sunumu, 1996.....	159

Görsel 3.56. Gülsün Karamustafa, Fragmanları Fragmanlamak, 1999.....	160
Görsel 3.57. Fragmanları Fragmanlamak'ta kullanılan bazı görseller.....	161
Görsel 3.58. Gülsün Karamustafa, Dışarıdan, 1999.....	161
Görsel 3.59. Gülsün Karamustafa, Oryantal Fanteziler İçin Pekiştirme Serileri, 2000.....	162
Görsel 3.60. Gülsün Karamustafa, Çalınmış Fikirler, 2000.....	163
Görsel 3.61. Antoine Ignace Melling, Beylerbeyi Sarayı haremının içi, 1819.....	164
Görsel 3.62. İnci Eviner, Harem videosundan görsel, 2009.....	165
Görsel 3.63. Eugène Delacroix, Sardanapal'ın Ölümü, 1827.....	166
Görsel 3.64. İsmet Doğan, Cannibalisme Orgiastic, Ye Beni serisinden, 2011.....	166
Görsel 3.65. Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouÿ, Beyaz Köle, 1888.....	166
Görsel 3.66. Taner Ceylan, Bitmemiş Resimler serisinden, 2013.....	166
Görsel 3.67. Nur Koçak, Mutluluk Resimlerimiz'den 1981.....	167
Görsel 3.68. Halife Abdülmecid Efendi, Haremde Goethe, 1898.....	169
Görsel 3.69. Özlem Şimşek, Harem'de Goethe'den (Abdülmecid Efendi'den sonra), 2011.....	170
Görsel 3.70. Halil Paşa, Uzanan Kadın, 1894.....	171
Görsel 3.71. Özlem Şimşek, Uzanan Kadın'dan (Halil Paşa'dan sonra) görsel, 2012.....	171
Görsel 3.72. Namık İsmail, Mediha Hanım, 1920.....	172
Görsel 3.73. Özlem Şimşek, Mediha Hanım Olarak Otoportre (Namık İsmail'den Sonra), 2010.....	172
Görsel 3.74. Ağlayan Kadınlar Lahdi, M.Ö. 400.....	173
Görsel 3.75. Özlem Şimşek, Ağlayan Kadınlar'dan görsel, 2014.....	173
Görsel 3.76. Jean Auguste Dominique Ingres, Prens Broglie, 1853.....	174
Görsel 3.77. Taner Ceylan, We Must Now Say Goodbye, 2015.....	174
Görsel 3.78. Taner Ceylan, We Must Now Say Goodbye yerleştirme görüntüsü, 2015.....	174
Görsel 3.79. CANAN, İbretnüma'dan görsel, 2009.....	175
Görsel 3.80. Mehmet Suudî Efendi, <i>Tarîh-i Hind-i Garbî</i> 'den Vak Vak Ağacı, 1583.....	176

Görsel 3.81.	CANAN, Vak Vak Ağacı II, 2009.....	176
Görsel 3.82.	Abdullah Buhari, Banyoda Kadın, 1741-42.....	176
Görsel 3.83.	CANAN, Kusursuz Güzellik'ten, 2009.....	176
Görsel 3.84.	Jean Auguste Dominique Ingres, Büyük Odalık, 1814.....	177
Görsel 3.85.	CANAN, Türk Lokumu serisinden, 2011.....	177
Görsel 3.86.	Guiseppe Pellizza da Volpedo, Dördüncü Kuvvet, 1901.....	179
Görsel 3.87.	Taner Ceylan, Volpedo'nun Dördüncü Kuvvet'i, 2015.....	179
Görsel 3.88.	Leonardo da Vinci, Salvator Mundi, yaklaşık 1500.....	180
Görsel 3.89.	Taner Ceylan, Salvator Mundi, 2019.....	180
Görsel 3.90.	Pedro de Mena, Acıların İnsanı Olarak İsa, 1763.....	181
Görsel 3.91.	Taner Ceylan, Acıların İnsanı, 2016.....	181
Görsel 3.92.	Nihâl Marlı, İki Aşkım Var, 2009.....	182
Görsel 3.93.	Jacques Louis David, Alpleri Geçen Napolyon, 1801-5.....	183
Görsel 3.94.	Nihâl Marlı, Çok Geç, 2009.....	183
Görsel 3.95.	Peter Bruegel, Karda Avcılar, 1565.....	183
Görsel 3.96.	Nihâl Marlı, Wonders in the snow, 2014.....	184
Görsel 3.97.	Hans III Jordaens ve Cornelis de Baellieur, Bir Koleksiyoncunun Sanat Objeleri ve Resim Galerisinin İç Mekânı, 1637.....	184
Görsel 3.98.	Nihâl Marlı, Yeni Başlayanlar İçin Sanatımın Tarihi, 2014.....	184
Görsel 3.99.	Metin Erksan, Sevmek Zamanı filminden, 1965.....	185
Görsel 3.100.	Halil Altındere, Metin Erksan Üçlemesi'nden Sevmek Zamanı, 2010.....	185
Görsel 3.101.	Metin Erksan, Suçlular Aramızda filminden, 1964.....	186
Görsel 3.102.	Halil Altındere, Metin Erksan Üçlemesi'nden Suçlular Aramızda, 2010.....	186
Görsel 3.103.	Joseph Beuys, Amerika'yı Seviyorum Amerika da Beni Seviyor, 1974.....	187
Görsel 3.104.	Esat Tekand, Coyote, 1990'lar.....	187
Görsel 3.105.	Richard Long, Sahra Çemberi, 1988.....	189
Görsel 3.106.	Esat Tekand, Sahra Çemberi, 1990'lar.....	189
Görsel 3.107.	Vahit Tuna, Armut, 1997.....	189

Görsel 3.108. Halil Altındere, Gerçeklik Başka Yerde'den, 2014.....	190
Görsel 3.109. Kapıdağlı Konstantin, Sultan III. Selim'in Cülus Töreni, 1789.....	191
Görsel 3.110. Halil Altındere, Sultanın Drone'lu Cülus Töreni, 2018.....	191
Görsel 3.111. Genco Gülan, Gündelik Mitolojiler sergi görünümü, 2003.....	192
Görsel 3.112. Hippolyte Dominique Berteaux'nun rölyefi ve Gülan'ın çalışması, 1870'ler ve 2003.....	192
Görsel 3.113. Genco Gülan, İskender, 2017.....	193
Görsel 3.114. Genco Gülan, Drag King, 2014.....	193
Görsel 3.115. Serkan Özkaya, Baş Aşağı Mona Lisa, 1996-2003.....	195
Görsel 3.116. Michelangelo, Davut, 1504.....	196
Görsel 3.117. Serkan Özkaya, Davut (Michelangelo'dan esinle), 2005.....	196
Görsel 3.118. Gustave Courbet, Dünyanın Kökeni, 1866.....	199
Görsel 3.119. Marcel Duchamp, Verilmiş: 1. Şelale 2. Aydınlatıcı Gaz), 1946-66.....	199
Görsel 3.120. Serkan Özkaya, Bekleyeceğiz'den görseller, 2017.....	200
Görsel 3.121. Rrose Sélavy.....	201
Görsel 3.122. Özlem Günyol ve Mustafa Kunt, Haziran 2013, 2013.....	201
Görsel 3.123. Çağrı Saray, Bellek Mekânları: AKM, 2018.....	202
Görsel 3.124. Erinç Seymen, Sürpriz Tanık, 2011.....	202
Görsel 3.125. Ferhat Özgür, Sürpriz Tanık'tan Sonra, 2018.....	202
Görsel 3.126. Mehtap Baydu, Kıyafet, 2015.....	203
Görsel 3.127. Erinç Seymen, Dikefalos, 2018.....	203
Görsel 3.128. Necla Rüzgar, Mücevherler, 2013.	204
Görsel 3.129. Özlem Günyol ve Mustafa Kunt, Triton, 2018.....	204
Görsel 3.130. Ferhat Özgür, İyileştir beni!'den, 2007.....	204
Görsel 3.131. Mehtap Baydu, Güne Hazırlık, 2018.....	205
Görsel 3.132. Necla Rüzgar, Fibrilasyon, 2018.....	205
Görsel 3.133. Aydın Ayan'ın resmi ve tekrar ettiği fotoğraf, 1980'ler.....	206
Görsel 3.134. Yalçın Karayağz'ın ikincilik ödülü aldığı resmi, 1986.....	207
Görsel 3.135. İlya Kabakov, Yerimiz Neresi?, 2003.....	210

Görsel 3.136. Hale Tenger, Lâhavle, 2007.....	210
Görsel 3.137. Yaşam Şaşmazer, Feragat, 2015.....	211
Görsel 3.138. Stephan Balkenhol, Siyah Elbiseli Kadın, 2013.....	211
Görsel 3.139. Alexander Brener'in müdahalesi, 1997.....	215
Görsel 3.140. Hüseyin Bahri Alptekin, In Vagina Veritas, 1999.....	218
Görsel 3.141. Halil Altındere, Bir Sanat Eksperinin Portresi, 2010.....	220
Görsel 3.142. Erwin Wurm'un çalışması, 2007.....	220



GİRİŞ

Bu çalışmanın temel konusunu, postmodern sanatta orijinalliğin ve bu bağlamda Türkiye sanat ortamında kendine mâl etme/temellük (appropriation) yönteminin kullanıldığı yapıtlar oluşturmaktadır. Bu yapıtlar, popüler kültürden imgeleri ve sanat eserlerini temellük etmektedirler. Burada, farklı tartışmaları yansıtabilecek örnekler çeşitli başlıklara ayrılarak/sınıflandırma yapılarak incelenmiştir. Dolayısıyla çalışma, Türkiye’de temellük bağlamında ortaya konulan bütün örnekleri ya da konuya ilişkin tartışmaları ele alma iddiası taşımamaktadır, konuya dair bir perspektif sunulmaya çalışılmıştır. Türkiye’den seçilen örnekler, süreli yayınlarda ve güncel sanatla ilgili kitaplarda anılan yapıtlardandır ve farklı tartışmalara yöneltebilecek, kendine mâl etme üzerine çok yönlü sorgulamalar sağlayacak şekilde farklı konu başlıkları altında değerlendirmeler yapılması amaçlanmıştır. Bugüne kadar temellük üzerine pek çok çalışma yapılmıştır ancak Türkiye’de temellüğün kullanımına dair kapsamlı bir araştırma yapılmamıştır. Bu tez konusunun seçilmesinin nedenlerinden biri de budur.

Orijinallik/özgünlük modern döneme kadar sanatçılar için önemli olmamıştır. Bunun sebebi bu döneme kadar sanat ve zanaat ve bunları icra edenler arasında ayrımlar bulunmamasıdır. 18. yüzyılda bu ayrımların belirginleşmesiyle özgün bir sanat eseri üretmek de değerli olmuştur. Böylece özellikle modernizmin ilk dönemlerinde sanatçı ve yapıtının bir aurası olduğu kabul görmüştür. 20. yüzyılda modernizmin içinden çıkan dada hareketi ise sanat karşıtlığıyla bu auraya itiraz etmiştir. Dada ve sonrasında gelen hareketlerle sanat giderek kutsallığından sıyrılmaya başlamış ve sanat üretimi bu bağlamda dönüşüme uğramıştır.

Dada, Sitüasyonist Enternasyonel ve pop sanat, modern dönemde kendine mâl etme yönteminin öncüsü olarak ele alınan üretimler gerçekleştirmişlerdir. Dadanın, özellikle Marcel Duchamp’ın hazır-yapımları kullanarak onları birer sanat nesnesi gibi sunması, postmodern temellüğün öncüsü olarak ele alınmıştır. Sitüasyonist Enternasyonel, geçmişin sanat eserlerine karşı olan saldırgan tutumuyla sanat yapıtlarına müdahalelerde bulunmuştur. Pop sanat ise postmodernizme geçiş sürecini oluşturmaktadır. Pop sanatçılarının popüler kültür ürünlerini, reklamlar ve dergilerden alınan görüntüleri kullanması, Warhol’un Campbell’s çorba

konservesi, Brillo Kutusu gibi ürünleri sergilemesi de bir temellük biçimidir. Aynı zamanda Rauschenberg gibi pop sanatçıları Velázquez ve Rubens'in eserlerinden görseller kullanarak çalışmalar ortaya koymuştur.

Kesin sınırları çizilemese de çoğunlukla 1960'lı yıllarla birlikte postmodern dönemin başladığı düşünülmektedir. Postmodernizm, temelde modernizmin ilerlemecilik, evrenselcilik, büyük anlatılar, geleneğe karşıtlık gibi özelliklerine itiraz etmiş, daha çoğulcu, gelenekten yararlanan ve yüksek sanata karşı çıkan bir tavır sergilemiştir.

Postmodern kuramın gelişmeye başladığı 1960'lı yıllarda Mihail Bahtin'in ortaya attığı *diyalojizm* ve bu kuramın Fransa'da *metinlerarasılık* terimiyle Julia Kristeva tarafından geliştirilmesiyle her metnin başka metinlerle ilişkili olduğu ve birbirlerine gönderme yaptığı görüşü yaygınlık kazanmıştır. Aynı dönemde görsel sanatlarda da *metinlerarasılık*ın eş değeri olarak kendine mâl etme kavramı ortaya çıkmıştır. Sanat tarihi boyunca her ne kadar sanatçılar birbirlerinden esinlenmiş ve hatta kopya eserler yapmış olsalar da orijinalliğin önemli olmadığı bu dönemlerdeki uygulamalarla modernizmin sanatçıyı yaratıcı ve deha olarak kutsamasının ardından yapılan uygulamalar arasında fark bulunmaktadır. Belirtildiği gibi dada, Sitüasyonist Enternasyonel gibi gelenek karşıtlığı ile temellük yöntemini kullanan hareketlerden sonra postmodern sanatçılar da bu yöntemi aynı amaçlarla kullanmışlardır. Modernizmin öne sürdüğü yaratıcı/kutsal/deha sanatçı ve onun ürettiği orijinal yapıt, postmodernistler tarafından eleştirilmiş, sanatçılar bu kavramların altını kazımaya girişmişlerdir. Bunun sonucunda pek çok sanatçı, geçmişin sanat üretimlerini, yeni yapıtlarında kullanmıştır.

Bir yöntem olarak kendine mâl etme, Türkiye sanat ortamında özellikle 1990'lı yıllardan itibaren görülmeye başlanmıştır. Postmodern anlamda kendine mâl etmenin temeli olan dadanın Batı'da görünür olduğu 1910'lar ve 1920'lerde Türkiye bambaşka bir sanatsal ortam mevcuttur. Batılılaşma hareketlerinin etkisiyle sanatta Batı'yı örnek almaya ve Batılı anlayışta sanat üretmeye önem verilmiştir, yurt dışında eğitim alan sanatçı kuşaklarının da etkisiyle sanat ortamında değişimler görülmüştür. Böylece Türkiye'de Batı'daki anlamıyla kendine mâl etmenin öncüsü olarak görebileceğimiz üretimler ortaya çıkmamış, daha çok esinlenme, kopyalama gibi başlıklar altında inceleyebileceğimiz üretimler

görülmüştür. Postmodern dönemdeki örnekler ise konu başlıkları altında değerlendirilmiştir.

Çalışmanın *Modernizmden Postmodernizme Sanatsal ve Toplumsal Dönüşümler* isimli birinci bölümünde postmodernizmi ve ona geçiş sürecini daha iyi anlayabilmek adına öncelikle modernizmden bahsedilmiştir. Aydınlanma düşüncesi ve Sanayi Devrimi gibi 18. ve 19. yüzyılda yaşanan gelişmeler modern düşüncenin oluşması ve toplumsal değişme bağlamında önemli olmuştur. Daha sonra postmodernizmin ortaya çıkışı, hangi özellikleri taşıdığı ve bu dönemde sanatsal anlamdaki değişiklikler *Postmodernizm ve Postmodern Sanat* isimli bölümde sunulmuştur. Sanat ve toplum temelinde gerçekleşen dönüşümleri anlayabilmek için Batı’da modernizmle eş zamanlı ortaya çıkan kitsch ve bununa ilintili olan popüler kültür de *Kitsch ve Kitsch’in Sanatla Olan İlişkisi*; Türkiye’deki bu anlamdaki değişimler ise *Türkiye’de Kitsch, Popüler Kültür ve Sanata Yansımaları* başlığında aktarılmıştır. Birinci bölüm, Türkiye sanat ortamında postmodern eğilimlerin ele alındığı *Türkiye Sanat Ortamında Gelişmeler, Dönüşümler ve Postmodern Sanat* başlığıyla son bulmaktadır.

Çalışmanın ikinci ve temel bölümlerinden ilkinin oluşturan *Sanatta Orijinallik/Özgünlük ve Sanatın Sonu* isimli bölümünde, orijinalliğe önem atfedilen modern döneme kadar sanatta bu konuya dair görüşlerin anlaşılabilmesi açısından Platon ve Aristoteles’in sanatta taklit konusundaki düşüncelerine kısaca değinilen *Sanat-Zanaat Ayrımı ve Taklit*; 19. yüzyılda fotoğrafın ortaya çıkışıyla Walter Benjamin’in sanatın aurasının yok olduğuna dair iddiasının ve bu buluşun sanata etkilerinin ortaya konulduğu *Fotoğraf, Çoğaltılabilirlik ve Sanata Etkileri* isimli alt bölümlerden sonra modern dönemde Batı sanatında kendine mâl etme örneklerinin gösterildiği *Modernizmde Kendine Mâl Etme* başlığına yer verilmiştir. Söz konusu başlık altında Picasso gibi sanatçıların bu yöntemle ürettiği çalışmalarından sonra postmodern sanatta kendine mâl etmenin öncüsü niteliğinde ele alınan *dada, Sitüasyonist Enternasyonel, Pop Sanat* ayrı başlıklar hâlinde anlatılmıştır. Sözü edilen başlıklarda bu hareketler bütün yönleriyle değil, kendine mâl etme bağlamında incelenmiştir.

1960’lı yıllarda görsel sanatlarda postmodernizmin görünür olmasıyla eş zamanlı yazın alanında görülen değişimler, hem postmodernizmin getirilerinin tüm kültürel

alanlara yayılmasının hem de metinlerarasılık ve kendine mâl etme kavramları arasındaki ilişkinin gösterilmesi amacıyla *Postmodernizm ve Kendine Mâl Etme* bölümünün ilk alt başlığı *Metinlerarasılık* olarak seçilmiştir. Orijinallik kavramının tartışılması bağlamında ele alınması gereken konulardan biri sanatın sonu düşüncesidir. Modernizmin büyük anlatılarının ve yüksek sanat ideallerinin karşısında tam tersi özelliklerle konumlanan postmodernizm, özellikle sanatın içine gündelik olanı dâhil ederek ve orijinallik mefhumuna karşı gelerek bir dönüşüme sahne olmuştur. Bu dönüşüm sanatın sonu düşüncesiyle ifade edilmektedir. Özellikle Arthur Danto ve Donald Kuspit'in görüşleri doğrultusunda ele alınan sanatın sonu meselesinin kendine mâl etme yöntemi ile olan bağlantısı *Sanatın Sonu Düşüncesi ve Temellük* alt başlığında sunulmuştur. *Postmodernizmde Kendine Mâl Etme* isimli başlık altında hem kendine mâl etme teriminin hem de onunla eş anlamlı ya da ilişkili olarak kullanılan terimler üzerinde durulmuş, Craig Owens, Benjamin H. D. Buchloc, Nicolas Bourriaud, Jean Baudrillard gibi çeşitli araştırmacıların görüşlerine bu kısımda yer verilmiştir. Aynı zamanda postmodern dönemde söz konusu yöntemle üretilen çalışmalar için bir kronoloji çizilmeye çalışılmıştır. Yine bu bölümde Batı'da görülen intihal ve telif haklarına dair görüşlere de değinilmiştir.

Çalışmanın ikinci temel bölümü olan ve Türkiye'ye odaklanan üçüncü bölümü, *Türkiye Sanat Ortamında Kendine Mâl Etme, Batı Sanatına Eklemlenmek ve Gelenekten Yararlanmak Arasında* isimli kısımla başlamaktadır. Burada yukarıda da sözü edildiği gibi postmodern eğilimlerden önce kendine mâl etme ile farklı bir anlamda da olsa ilişki kurabilen örnekler ele alınmıştır. Postmodern döneme ait örneklerin incelenmesi ise *1990'larda Kendine Mâl Etme ile İlişki Kuran Sergiler* başlığı altında o dönemdeki birkaç sergiden söz edilerek başlatılmıştır. 1970'lerde Nur Koçak'ın reklamlardan esinlenerek pop sanata referans veren Vivre parfüm şişesi gibi çalışmaları, Batı'da pop sanatın temellüğün öncüsü hareketlerden görülmesine paralel olarak, Türkiye'de de postmodern anlamda ilk örnekler olarak kabul edilebilir. Esasen söz konusu yöntem 1980'lerin sonunda Bedri Baykam ve İsmet Doğan'ın çalışmalarıyla sanat ortamına girmiştir. Bu iki sanatçının vurgulanması gereken özelliği, ikisinin de *temellük* terimini kullanıyor olmasıdır. Daha sonra söz edilen sanatçılardan pek çoğu, çoğunlukla 2000'lere kadar bu kapsamda değerlendirilebilecek çalışmalar üretmesine rağmen bu terimi

kullanmamışlardır. Türkiye’de üretilen çalışmalar; *Popüler Kültür*; *Batı Sanatı Tarihiyle Hesaplaşma* ve alt başlığı olarak *Oryantalizm Eleştirisi*; *Toplumsal Cinsiyet ve Feminist Sanat*; *Pastiş*; *Parodi*, *Oyun* ve alt başlığı olarak *Yeniden Üretimin Yeniden Üretimi: Bekleyeceğiz* başlıkları altında ele alınmıştır. Konunun hâlâ gündemde olmasına bir örnek oluşturduğu düşünülerek 2018 tarihli İntihâl mi Hâl mi? sergisinden de *Bir Sergi: İntihâl mi Hâl mi?* başlığı altında söz edilmiştir. Türkiye sanat ortamında orijinallik ve kendine mâl etmeye dair tartışmaların ele alındığı kısım ise *İntihal ve Telif Hakları Tartışmaları* ve *Orijinallik ve Kendine Mâl Etmenim Tartışılması* olmak üzere iki başlık altında incelenmiştir. Bu bölümler Türkiye’deki tartışmaların Batı’dan farkını anlamak açısından önemlidir.

Çalışma süreci boyunca özellikle Bilkent Üniversitesi ve Anadolu Üniversitesi kütüphanelerinden yararlanılmıştır. 1990’lı ve 2000’li yılların Cumhuriyet, Milliyet, Hürriyet Gösteri, Milliyet Sanat, Türkiye’de Sanat gibi süreli yayınlarının taranması, Türkiye sanatında gösterilen örneklerin ve konuya dair düşüncelerin ortaya çıkması bakımından özellikle önemli olmuştur. Söz konusu iki kütüphane dışında SALT Araştırma Arşivi’nden geniş ölçüde yararlanılmıştır.

İlk bölümü oluşturmak için modernizmi ve postmodernizm üzerine literatür taraması yapılmış, bu bölümlerde özellikle David Harvey’in *Postmodernliğin Durumu*,¹ Ali Akay’ın *Postmodernizmin ABC’si*,² Ahu Antmen’in *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*,³ Mehmet Yılmaz’ın *Modernden Postmoderne Sanat*⁴ isimli kitaplarından yararlanılmıştır. *Kitsch ve Kitsch’in Sanatla Olan İlişkisi* başlığı için özellikle bu tartışmaların yapıldığı dönemde Clement Greenberg tarafından yazılan *Avangard ve Kitsch*⁵ isimli makale önemlidir. Thomas Kulka’nın *Kitsch ve Sanat*⁶ isimli kitabı da bu alanda araştırma yapacaklar için temel kaynaklardan biridir. Popüler kültür bağlamında Türkiye’deki gelişmeleri incelemek için Orhan Tekelioğlu’nun *Pop Yazılar: Varoştan Merkeze Yürüyen ‘Halk Zevki’*⁷ isimli

¹ Harvey D. (2019). *Postmodernliğin Durumu* (Çev. Sungur Savran). İstanbul: Metis Yayınları.

² Akay A. (2013). *Postmodernizmin ABC’si*. İstanbul: Say Yayınları.

³ Antmen A. (2014). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

⁴ Yılmaz M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.

⁵ Greenberg C. (2016). *Avangard ve Kitsch*. (Ed. Charles Harrison, Paul Wood) *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (Çev. Sabri Gürses). İstanbul: Küre Yayınları.

⁶ Kulka T. (2014). *Kitsch ve Sanat* (Çev. Gonca Gülbey). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

⁷ Tekelioğlu O. (2006). *Pop Yazılar: Varoştan Merkeze Yürüyen ‘Halk Zevki’*. İstanbul: Telos Yayınları.

çalışması Türkiye’de popüler kültür ve toplumsal değişimleri ortaya koyan kitaplardandır. Türkiye’de kitsch’in oluşumu arabesk kültürle gerçekleştiğinden Meral Özbek’in *Türkiye’de Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*⁸ çalışması da konuya müziği içine alan kapsamlı bir perspektiften yaklaşmaktadır. Ali Akay’ın hem makaleleri hem de *Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali*,⁹ *Kapitalizm ve Pop Kültür*¹⁰ gibi kitapları tez boyunca yararlanılan sanat ve toplumsal dönüşümler gibi konularla ilgilenen önemli çalışmalardandır. Burcu Pelvanoğlu’nun *1980 Sonrası Türkiye’de Sanat*,¹¹ Halil Altındere ve Süreyya Evren editörlüğünde çıkan *Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat 1986-2006 (User’s Manual)*¹² ve *Kullanma Kılavuzu 2.0: Türkiye’de Güncel Sanat 1975-2015 (User’s Manual 2.0)*¹³ gibi kitaplar Türkiye’deki postmodern eğilimleri ortaya koyarken yararlanılan temel kaynaklardır.

Sanatta Orijinallik/Özgünlük ve Sanatın Sonu isimli ikinci bölümde özellikle Larry Shiner’in *Sanatın İcadı*,¹⁴ Antik Yunan’dan modern döneme kadar sanatsal orijinallik hakkında bir perspektif oluşturması bakımından temel bir çalışmadır. Walter Benjamin’in *Teknik Araçlarla Yeniden Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri*¹⁵ makalesi, sanatta aura meselesini ele alan tüm araştırmacıların yararlandığı bir kaynak olarak bu çalışmada da kullanılmıştır. Arthur Danto’nun *Brillo Kutusu Post-Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar*,¹⁶ Andy Warhol,¹⁷ *Sanatın Sonundan Sonra*¹⁸ isimli kitapları, moderninden postmoderne uzanan sürecin incelenmesi ve sanatın sonu tartışmalarını inceleyen başat yayınlardır. Bu konuda Donald

⁸ Özbek M. (1999). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.

⁹ Akay A. (2001). *Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

¹⁰ Akay A. (2002). *Kapitalizm ve Pop Kültür*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

¹¹ Pelvanoğlu B. (2016). *1980 Sonrası Türkiye’de Sanat*. Almanya: Türkiye Alim Kitapları.

¹² User’s Manual Contemporary Art In Turkey 1986-2006- Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat 1986-2006 (2007). (Ed. Halil Altındere, Süreyya Evren). İstanbul: Art-ist.

¹³ User’s Manual 2.0 Contemporary Art In Turkey 1975-2015- Kullanma Kılavuzu 2.0 Türkiye’de Güncel Sanat 1975-2015 (2015). (Ed. Halil Altındere, Süreyya Evren). İstanbul: Revolver Verlag&Art-ist.

¹⁴ Shiner L. (2010). *Sanatın İcadı* (Çev. İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

¹⁵ Benjamin W. (2013). *Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri. Fotoğrafın Kısa Tarihi-Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri* (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.

¹⁶ Danto A. (2016). *Brillo Kutusu Post-Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar* (Çev. Can Kayaş). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

¹⁷ Danto A. (2018). *Andy Warhol* (Çev. Süha Sertabiboğlu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

¹⁸ Danto A. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra* (Çev. Zeynep Demirsü). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kuspit'in *Sanatın Sonu*¹⁹ ve ilişkili olarak Hans Belting'in *Sanat Tarihinin Sonu*²⁰ kitapları, ikinci bölümde yoğunlukla kullanılan kaynaklardır. Metinlerarasılığa yer verilen kısımda ise Kubilây Aktulum'un *Metinlerarası İlişkiler*²¹ isimli çalışması bu konuda kapsamlı bir çalışma olması bakımından önemlidir. Kuramın ortaya çıkışı ve tartışılması döneminde yazılmış çeşitli metinlerle sağlanmış, bu çalışmada bu metinlerden öne çıkan Roland Barthes'ın *Yazarın Ölümü*²² ve Michel Foucault'nun *Yazar Nedir?*²³ isimli yayınlarından yararlanılmıştır. Postmodern dönemde kendine mâl etmenin tartışılması ve sanatın dönüşümü bakımından özellikle Nicolas Bourriaud'nun *İlişkisel Estetik*²⁴ ve *Postprodüksiyon*²⁵ kitapları; Eleanor Heartney'in *Sanat ve Bugün*²⁶ kitabından yararlanılmış bu kitapların yanı sıra Benjamin H.D. Buchloch ve Craig Owens gibi yazarların makaleleri de bölümün oluşmasında fayda sağlamıştır. 2009 yılında David Evans editörlüğünde çıkan *Appropriation*²⁷ isimli kitap, temellük sanatını incelerken lâzım olabilecek temel metinlerin yanı sıra konuya dair güncel tartışmalara da yer vermiş olması ve konuyu feminist eleştiri, postkolonyalizm gibi başlıklar altında ele almasıyla önemli bir çalışmadır. Bu bölümde kullanılan önemli yayınlardan biri de Julie Van Camp'ın *Originality in Postmodern Art*²⁸ isimli makalesidir. Van Camp, makalesinde postmodern dönemde orijinalliğin dönüşümüne dair dikkat çekici fikirler sunmaktadır.

Çalışmanın Türkiye'ye odaklanan üçüncü bölümünde, *Batı Sanatına Eklemlenmek ve Gelenekten Yararlanmak Arasında* isimli başlık için Zeynep Yasa Yaman'ın *Sanat Tarihimizde Eksi Bir Konu: Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği mi*

¹⁹ Kuspit D. (2010). *Sanatın Sonu* (Çev. Yasemin Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları.

²⁰ Belting H. (2020). *Sanat Tarihinin Sonu Modernizmden Sonra Sanat Tarihi*. (Çev. Mustafa Tüzel). İstanbul: İletişim Yayınları.

²¹ Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.

²² Barthes R. (2013). *Yazarın Ölümü* (1967). *Dilin Çalışma Sesi* (Çev. Ayşe Ece, Necmettin Kâmil Sevil, Elif Gölteke). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

²³ Foucault M. (2014). *Yazar Nedir?*. *Seçme Yazılar 6 Sonsuza Giden Dil* (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

²⁴ Bourriaud N. (2005). *İlişkisel Estetik*. (Çev. Saadet Özen). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

²⁵ Bourriaud N. (2004). *Postprodüksiyon*. (Çev. Nermin Saybaşıllı), İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

²⁶ Heartney E. (2008). *Sanat ve Bugün* (Çev. Osman Akınhay) İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi.

²⁷ *Appropriation* (2009). (Ed. David Evans) İngiltere: Whitechapel Gallery ve MIT Press.

²⁸ Van Camp, Julie C. (2007). Originality in Postmodern Appropriation Art. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*. 36 (4), 247-258.

d Grubu mu?,²⁹ *Modernizmin Siyasal/İdeolojik Söylemi Olarak Resimde Köylü/Çiftçi İzleği*,³⁰ *Bellek/Gelenek Sorunsalı Üzerine Bir Deneme*³¹ isimli yayınlarından Erken Cumhuriyet Dönemi'nde sanatsal ortamı ve ortaya atılan düşünceleri incelemek bakımından temel kaynaklar olarak yararlanılmıştır. Söz konusu bölümden sonraki bölümlerin ortaya çıkışı yoğunlukla süreli yayınlardan toplanan makale ve haberlerle gerçekleşmiştir. Ayrıca İsmet Doğan, Özlem Şimşek, Gülsün Karamustafa ile tez konusu bağlamında görüşmeler yapılmıştır. *Tartışmalar* isimli bölüm için yararlanılan temel kaynaklar Plastik Sanatlar Derneği'nin düzenlediği etkinliklerin sonucu olarak oluşan *Sanatçı Hakları ve Panel Tartışmaları*³² ve *Çağdaş Düşünce ve Sanat*³³ isimli yayınlar olup bu yayınlar dönemde yapılan tartışmaları göstermesi bakımından oldukça önem taşımaktadırlar. Sanat dünyasından pek çok araştırmacı ve sanatçının görüşlerine bu kitaplarda rastlanabilmektedir.

Çalışmada yararlanılan Zümrüt Radau'nun *Sanat Yapıtında Alıntı*³⁴ isimli yüksek lisans tezi, 1990'lı yıllarda Türkiye'den bir sanatçı/araştırmacının konuyu incelemiş olması itibarıyla önemlidir. Radau'nun çalışması, kendi yapıtları dışında Türkiye'den örneklerle yer vermese de böyle bir konuyu irdelemesi açısından ilk çalışmalardandır. Alev Berberoğlu'nun *Quoting Artworks: Historical Development of Art Appropriation*³⁵ isimli yüksek lisans tezi de sanatta temellüğün her zaman olduğunu öne süren, buna dair örneklerle konuyu inceleyen önemli bir çalışmadır.

Bu araştırmanın zorluklarından en önemlisi özellikle postmodernizm üzerine literatürün bolluğudur. Çalışma süresince kuramın ortaya çıktığı Batı dünyasından öne çıkan araştırmacıların yayınları incelenmiştir ancak günümüzde dahi konuya

²⁹ Yasa Yaman Z. (1995). Sanat Tarihimizde Eski Bir Konu: Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği mi, d Grubu mu?. *Türkiye'de Sanat*. 20, 34-43.

³⁰ Yasa Yaman Z. (1996). Modernizmin Siyasal/İdeolojik Söylemi Olarak Resimde Köylü/Çiftçi İzleği. *Türkiye'de Sanat*. 22, 29-37.

³¹ Yasa Yaman Z. (2004). Bellek/Gelenek Sorunsalı Üzerine Bir Deneme. *Dipnot*. 2, 13-21.

³² *Sanatçı Hakları Seminer ve Panel Tartışmaları* (1992). (Yay. Haz. Gülsün Karamustafa, Deniz Şengel) İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi.

³³ *Çağdaş Düşünce ve Sanat* (1993). (Yay. Haz. İpek Aksüğüdür Duben, Deniz Şengel). İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 1.

³⁴ Radau Z. Y. (1993). *Sanat Yapıtlarında Alıntı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

³⁵ Berberoğlu A. (2013). *Quoting Artworks: Historical Development of Art Appropriation*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ilişkin üretimlerin olması, kullanılacak kaynakları, öne çıkan araştırmacılarınkiyle sınırlandırmayı gerekli kılmıştır. Aynı şekilde orijinallik, temellük, sanatın sonu konularına dair de Batılı araştırmacıların pek çok yayını bulunmaktadır. Bu konu ele alınırken de yine çalışmalarıyla ses getirmiş Bourriaud, Danto, Baudrillard gibi ve konuyla ilgili farklı yaklaşımlar sunan Julie Van Camp gibi araştırmacıların yapıtlarıyla, yararlanılan kaynaklar sınırlandırılmıştır. Diğer bir zorluk ise Türkiye'ye dair temellük ve orijinallik bağlamında bir çalışma yapılmamış olduğundan özellikle süreli yayın taramalarıyla konuya dair bilgi toplanmaya çalışılmasıdır. Çok sayıda süreli yayın olması bunların hepsinin taranamaması sorununu beraberinde getirmiştir. Bu nedenle özellikle 1990'lı ve 2000'li yıllara odaklanılarak taramalar gerçekleştirilmiştir.

1. MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME SANATSAL VE TOPLUMSAL DÖNÜŞÜMLER

Bu bölümde öncelikle modernizmin ortaya çıkışı, özellikleri ve sanatsal hareketleri ele alınmış, ardından tez konusunun dâhil olduğu postmodernizm incelenmiştir. Modernizmin anlatılmasının sebebi, postmodernizmin getirdiği değişikliklerin daha iyi kavranabilmesi içindir. *Postmodernizm ve Sanat* başlığı altında kitsch ve popüler kültürün Batı’da ve Türkiye’deki gelişimi konu edilmiştir. Bu konunun ele alınmasının sebebi, sanatın postmodern dönüşümünde etkili olmuş olmaları ve özellikle kitsch’in temellükle kurduğu bağıdır. Bu nedenle söz konusu iki kavram, esasında modern dönemde ortaya çıkmışsa da postmodernizm altında verilmiştir.

1.1. Modernizm ve Sanat

Modern sözcüğü, Latince *tam şimdi* anlamına gelen *modo* ve ondan türetilen *modernus* sözcüğünden gelmektedir. Sözcüğün ilk kullanımı, 5. yüzyıla dayanmaktadır. Bu yüzyılda, Hristiyanlığın devlet dini olarak benimsenmesiyle yeni dönemi, eskisinden yani Pagan dönemden ayırmak için *bugüne özgü* anlamına gelen *modern* sözcüğü kullanılmaya başlanmıştır.³⁶ Modern döneme kadar bu sözcük çeşitli yerlerde ve farklı anlamlarda kullanılmaya devam etmiştir. Örneğin, Marshall Berman, Jean-Jacques Rousseau’nun (1712-78) *moderniste* sözcüğünü, 19. ve 20. yüzyıllarda kullanıldığı biçimiyle ilk kullanan kişi olduğunu söylemektedir.³⁷ Fredric Jameson da *modernismo* sözcüğünün yayılmaya başlamasının 1888’de Nikaragualı şair Rubén Darío (1867-1916) tarafından gerçekleştirildiğini belirtmekte ve bu sözcüğün başka yerlerde *sembolizm* ya da *jugendstil* üslubuyla eş anlamlı olarak kullanıldığını

³⁶ Jürgen Habermas (1994). *Modernlik: Tamamlanmamış bir Proje. Postmodernizm* (Haz. Necmi Zekâ). İstanbul: Kıyı Yayınları, s. 31; Mehmet Yılmaz (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları, s. 15; Uğur Tanyeli (2015). *Modernizmin Sınırları ve Mimarlık. Modernizmin Serüveni* (Haz. Enis Batur). İstanbul: Sel Yayıncılık, s. 65.

³⁷ Marshall Berman (2008). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (Çev. Bülent Peker, Ümit Altuğ). İstanbul: İletişim Yayınları, s. 30.

Berman, ayrıca “nostaljik düşlemlerden psikanalitik öz-irdelemeye ve katılımcı demokrasiye kadar en hayati modern geleneklerimizin çoğunun Rousseau’nun tartışmalarından kaynaklandığını” belirtmiştir. (Berman, a.g.k, s. 30).

yazmaktadır.³⁸ John Ruskin ise 1843'te yayımlanan kitabı *Modern Painters*'da, hem döneminin hem de önceki dönemlerin ressamlarından bahsetmiştir.³⁹

17. yüzyılda modernlik düşüncesine René Descartes (1596-1650) tarafından felsefî bir kimlik kazandırılmıştır. Descartes, Hristiyanlık ve Aristoteles felsefesine dayalı skolastik felsefeye karşı çıkmış, felsefe ve Tanrıbilim alanlarının birbirinden ayrılması ve insan aklını merkeze almak gerektiğini savunmuştur. Bu düşüncenin sanata yansması, dinsel konuların yerini gittikçe dünyevî konuların almasıyla olmuştur. Esasında Rönesans'tan beri hissedilmeye başlanan bu ayrışma⁴⁰ için 17. yüzyıl bir dönüm noktasıydı çünkü bu dönemde modern felsefenin oluşmasının yanı sıra edebiyatta ve sanatta “eskiler-modernler” kavgası ortaya çıkmıştır.⁴¹

Modern dönemden önce sanat ve mimarlığın da içinde olduğu pek çok alanda belli kurallar sistemi vardı ve bireysellik pek fazla öne çıkmıyordu.⁴² Örneğin, barok dönemde tüm sanatçılar dönemin kalıplarına uygun müzik bestelemekteydiler. Gotik dönemde aynı coğrafyada inşa edilen yapılarda ya da Osmanlı klasik çağının ve sonrasının mimari yapılarında da bireysel farklılıkları saptamak zordur, bireysellik kısıtlı bir çerçevede söz konusudur. Modern dönemde bu kurallar sistemi yıkılmıştır.⁴³

Bu dönemin sanatını anlayabilmek için üzerinde durulması gereken noktalardan biri sanat ve zanaat arasındaki ayrımın ortaya çıkışıdır. Bu ayrımın oluşmasında, *güzel sanatlar* kavramının belirmesini sağlayan akademiler önemli olmuştur. Fransa'da 1648'de açılan Académie Royale de Peinture et de Sculpture (Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi), 19. yüzyılın sonuna kadar etkisini yoğun bir şekilde sürdürmüş, sanat alanında çoğu zaman tek resmî otorite olmuştur. Akademinin belirleyiciliğinde, 1673 yılında başlayan ve mezunların yapıtlarının gösterildiği sergiler önemlidir. Sergiler, 1725 yılından itibaren Louvre'da *Paris Salonu* adı altında, bazen yıllık, bazen de iki yıllık dönemlerde, 19. yüzyılın

³⁸ Fredric Jameson (2004). *Biricik Modernite* (Çev. Sami Oğuz). Ankara: Epos Yayınları, s. 98.

³⁹ Tanyeli, 2015, a.g.k, s. 65.

⁴⁰ Yılmaz, 2013, a.g.k, s. 16-17.

⁴¹ Larry Shiner (2010). *Sanatın İcadı* (Çev. İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 122; Yılmaz, a.g.k, s. 17.

⁴² Tanyeli, 2015, a.g.k, s. 68.

⁴³ Tanyeli, 2015, a.g.k., s. 65-68.

sonuna kadar düzenlenmişlerdir.⁴⁴ 1737’de bu sergiler, kamuya açılmıştır. 1789 Devrimi ertesinde Salon, artık daha fazla sanatçının mekânı olmuş ve yönetimi Akademi’den ve devletten, sanatçılara geçmiştir. Son derece popüler olan bu sergiler, her seferinde toplumun pek çok kesimini içinde barındıran birkaç yüz bin kişi tarafından gezilmiştir.⁴⁵

Aydınlanma düşüncesi de pek çok alanda etkili olup, modern düşüncenin oluşumunda öneme sahiptir. 17. yüzyıldan itibaren sanat ve diğer alanlarda yerleşik sistemlerin dışına çıkılmaya başlanmıştır. 17. yüzyılın sonlarında başlayıp 18. yüzyılda gelişen Aydınlanma düşüncesi, bu sistemleri dönüştürmede önemlidir. Aklın, deneyimin, sekülerizmin öne çıktığı, dinsel ve geleneksel otoritelere kuşkuyla bakmanın, demokratik toplum ideallerinin şekillendiği bir dönem olan Aydınlanma’nın başlangıcını kimi araştırmacılar, Isaac Newton’ın *Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica*’sı (*Doğal Felsefenin Matematiksel İlkeleri*, 1686) ve John Locke’un *An Essay Concerning Human Understanding* (*İnsan Zihni Üzerine Bir Deneme*, 1689) ve *Two Treatises of Government* (*Yönetim Üzerine İkinci İnceleme*, 1689) isimli kitaplarındaki görüşlerine dayandırırken kimi araştırmacılar bunlardan daha erken tarihlerde Francis Bacon (1561-1626), Thomas Hobbes (1588-1679) ve Descartes’in çalışmalarıyla başladığını iddia etmektedirler. Aydınlanma’nın yükseliş dönemi ise 18. yüzyıl Fransa’sıdır. Bu dönemde Rousseau, Diderot (1713-84), Montesquieu (1689-1755) ve Voltaire (1694-1778) gibi kilise karşıtı düşünürler öne çıkmaktadır.⁴⁶ *Ansiklopedi*⁴⁷ yazarlarının arasında yer alan bu düşünürler eserin, cehalet, ön yargı, dinsel baskılar, siyasal haksızlıklar gibi kurulu düzenin her alanına muhalif olmasını tasarlamışlardır.⁴⁸ Edebiyat, bilim,

⁴⁴ Ahu Antmen (2014). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık, s. 11-13.

⁴⁵ Ali Artun (2011). Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm. *Modern Hayatın Ressamı*. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 21-22.

⁴⁶ Gordon Marshall (1999). Aydınlanma maddesi, *Sosyoloji Sözlüğü*. (Çev. Osman Akınhay, Derya Kömürçü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, s. 48-49.

⁴⁷ Tam adı “Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers” (Ansiklopedi ya da Bilimler, Sanatlar ve Zanaatlar Açıklamalı Sözlüğü) olan yapıt, 1751-77 tarihleri arasında hazırlanmıştır. (Mehmet Ali Ağaoğulları (2015). *Aydınlanma: Düşünceler Yumağı. Batı’da Siyasal Düşünceler* (Ed. Mehmet Ali Ağaoğulları). İstanbul: İletişim Yayınları, s. 5120)

⁴⁸ Ağaoğulları, 2015, a.g.k, s. 519.

Outram, Aydınlanma’nın, toplumun alt tabakalarına ulaşmaktan çok seçkinler arasında yeni ilişkiler yaratmakta ve onları, fikirler üzerine gelişen yeni sosyalleşme biçimleriyle bir araya getirmekte daha başarılı olduğunu yazmıştır. (Dorinda Outram (2007). *Aydınlanma* (Çev. S. Çalışkan, H. Çalışkan). Ankara: Dost Kitabevi, s. 169.)

felsefe gibi çok sayıda kola yayılan Aydınlanma, materyalist görüşle, akılcılık ve bilimsellik, eğitim ve ilerlemeyle eş tutulmuştur.⁴⁹ Bu yüzyılda Batı’da, Hristiyanlığın akla uygun olup olmadığını sorgulayan pek çok metin yazılmış; siyasal düzen sorgulanmış, krallıkların varlıklarını sürdürdükleri ülkelerde bile 18. yüzyıldan sonra kralların, tanrısal hükümlerlik hakları olduğu düşünülmemiştir.⁵⁰

1789 tarihli Fransız Devrimi de modern düşüncenin oluşmasında, özellikle toplumsal dönüşüm açısından etkili olmuştur.⁵¹ Devrimin sonuçlarından biri olan *İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi*, ülkede yaşayan herkesi eşit, ayrıcalıksız bir yurttaş konumuna getirmiştir. Bildiride “yurttaş”tan ziyade “insan” olarak ele alınan bireye özgü özerk bir alandan bahsedilmekte ve bu da özgürlük, mülkiyet, güvenlik ve baskıya karşı direnme haklarını beraberinde getirmektedir. İnsan hakları, siyasal toplumun ya da devletin karşısına dikilmektedir. Devlet ise egemenliğin ulusa ait olduğu bildirilerek “ulus-devlet” olarak tanımlanmaktadır.⁵²

18. yüzyılda yaşanan bir diğer önemli gelişme Sanayi Devrimi’dir. Sanayi Devrimi, toplumsal, ekonomik, demografik ve teknolojik alanlarda etkili olmuştur. Makinelerin ve buhar gücünün kullanımına dayanan üretim teknolojisinin gelişmesiyle bu alandaki işgücü ihtiyacını kırdan kente gelen insanlar karşılamış, bu da yeni bir işçi sınıfının oluşmasına neden olmuştur. Tarımsal üretimde de gelişmeler yaşanmış, böylece tarımsal üretim artmıştır.⁵³ Bu dönemde pek çok bölgede, özellikle de Batı Avrupa ve Kuzey Amerika’da ekonomi büyümüş, kentleşme oranı ve nüfus artmış, iletişim gelişmiştir. Sanayi Devrimi’nin getirdiği yenilikler, daha düşük maliyetle daha fazla ürün elde edilmesine olanak vermiş, artan nüfus ve iletişim olanaklarıyla bu malların daha fazla alıcı bulması sağlanarak üretim kârı yükselmiştir.⁵⁴ Bol miktarda üretilen

⁴⁹ Marshall, 1999, a.g.k, s. 48-49.

⁵⁰ Tanyeli, 2015, a.g.k, s. 68.

⁵¹ Yılmaz, 2013, a.g.k, s. 19.

⁵² Mehmet Ali Ağaoğulları (2015). Fransız Devrimi: Halk Sahneye Çıkıyor. *Batı’da Siyasal Düşünceler* (Ed. Mehmet Ali Ağaoğulları). İstanbul: İletişim Yayınları, s. 603, 608.

⁵³ Gordon Marshall (1999). Sanayi Devrimi maddesi. *Sosyoloji Sözlüğü* (Çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, s. 632.

⁵⁴ Mathias’tan aktaran Outram, 2007, a.g.k, s. 30.

bu mallar arasında kitap, gazete, resim gibi ürünler de yer almıştır.⁵⁵ Ayrıca ulaşım olanaklarının gelişmesi, malların hızlı ve kolay biçimde taşınmasını sağlamıştır.⁵⁶

Aynı dönemde para karşılığı ödünç kitap veren kütüphaneler yaygınlaşmış, böylece insanların okuma oranlarında artış görülmüştür. 18. yüzyıl sonunda Almanya, İngiltere ve Amerika'daki kütüphanelerden ödünç alınan kitap türlerinin oranları, yüzyılın geçirdiği dönüşümler için önemli bir ipucu sunmaktadır: Kitapların %78'den fazlası roman; %10'u tarih, biyografi ve seyahat konulu; %1'den daha azı ise dinî kitaplardır.⁵⁷

18. yüzyılda öne çıkan Aydınlanmacı filozof Immanuel Kant'a (1724-1804) göre, dinden bilime, estetikten sanata, her alan kendi sınırlarını belirlemeli, kendini tanımlamalı, kendine ve çevresine eleştirel bir gözle bakmalıdır. Modern sanat açısından Kant düşüncesinin önemi, onun, sanatı tamamen özerk bir alan; sanatçıyı da deha olarak kutsamasıdır. Ona göre sanatsal yaratı doğuştan gelmekteydi.⁵⁸ Bu yüzyılda Rousseau⁵⁹, uygar toplumun değerlerini; Beethoven, müzikte geleneksel biçimlere uymayı reddetmiş; William Wordsworth (1770-1850), şiirlerinde üst sınıfın dili yerine halkın konuştuğu dili tercih etmiştir.⁶⁰ Yazında, bir önceki çağın biçim ve kuralları devam etmekle birlikte antikite hayranlığı yerine, 17. yüzyılın büyük yazarlarına, Yeniler'e karşı bir ilgi başlamıştır.⁶¹ Edebî eserler, dönemin felsefesinin, yükselen yeni değerlerin savunulmasını içermektedir. Özellikle İngiliz klasizminin öne çıkan yazarları Henry Fielding (1707-54), Daniel Defoe (1660-1731), Jonathan Swift (1667-1745) ve Samuel Richardson (1689-1761), yeni bireyin toplumsal görünümünü, insan ilişkilerini merkeze alan bir açıdan vermeye çalışmış; Alexander Pope

⁵⁵ Outram, 2007, a.g.k, s. 30.

⁵⁶ Marshall, 1999, Sanayi Devrimi maddesi, a.g.k, s. 632.

⁵⁷ Roohe'den aktaran Outram, 2007, a.g.k, s. 35.

⁵⁸ Akarsu'dan aktaran Yılmaz, 2013, a.g.k, s. 17.

⁵⁹ Rousseau, bir Aydınlanma Çağı filozofu olmasına rağmen aydınlanma felsefesine ve ilerleme fikrine karşı çıkan bir düşünürdür. Bilimler ve sanatlardaki gelişmelerin, iyi olan insanı bozduğuna inanmıştır. (Ahmet Çiğdem (1997). *Aydınlanma Düşüncesi*, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 46-47.)

⁶⁰ Norbert Lynton (2015). *Modern Sanatın Öyküsü* (Çev. Cevat Çapan). İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 13.

⁶¹ Berke Vardar (1985). *Aydınlanma Çağı Fransız Yazını*, Ankara: Kuzey Yayınları, s. 3.

(1688-1774), şiirlerinde, bilimin, aklın ve yükselen endüstri uygarlığının övgüsünü yapmıştır.⁶²

Dünya, Sanayi Devrimi'nden sonra hızla değişmeye başlamıştır. Kapitalizmin gelişimi, kentlerin giderek büyümesine yol açmış, lokomotif, fotoğraf, telgraf, stetoskop, sentetik boya, buzdolabı, dinamit, telefon, elektrik, otomobil, sinema filmi, röntgen gibi 19. yüzyıl keşiflerine, 20. yüzyılda radyo ve uçak gibi yeni keşifler eklenmiş ve günlük yaşam bu keşiflerden etkilenmiştir. Bu değişim sanata da yansımıştır.⁶³

Özetlenecek olursa modernite, Aydınlanma düşünürlerinin ortaya koyduğu, yukarıda sözü edilen düşüncelerden doğmuştur. Bilimin, kaynakların kıtlığından, doğal afetlerden, yoksulluktan kurtulmak için yararlı olacağı; gelenekten kopuş ve ilerleme; akıldışı olana karşı rasyonel düşüncenin savunulması ve bunların evrensel ve değişmez olduğu öne sürülen esas fikirlerdir.⁶⁴

Modernizmin kesin sınırları çizilemese de modernizmi tartışmak, sanatın modernizm içinde konumlandığı yeri anlayabilmek için bir başlangıç noktasına gereksinim duyulmaktadır. Sanayi Devrimi çoğunlukla modernizmin başlangıç noktası olarak kabul edilmektedir.⁶⁵

Modern sanat, çoğunlukla Sanayi Devrimi'yle aynı zamanda gerçekleşen, mimarlıkta canlandırmacı üslupların bittiği, 19. yüzyıldaki karşı-tarihselci girişimlerle başlatılmaktadır.⁶⁶ Bu yüzyılın sanatında gelenekten ve otoriteden bazı kopuşlar meydana gelmiştir.⁶⁷ Modern sanatın sınırlarının çizilmesi konusunda Uğur Tanyeli, modern öncesi dönemdeki sanat ve mimarlık eserlerinin, belirli biçim ve kalıplarla tanımlanması daha kolayken, modernizmin sınırlarının önceki dönemler kadar kolay çizilemeyeceğini vurgulamış, "bunun

⁶² Çiğdem, 1997, a.g.k, s. 33.

⁶³ Antmen, 2014, a.g.k, s. 18.

⁶⁴ David Harvey (2019). *Postmodernliğin Durumu* (Çev. Sungur Savran), İstanbul: Metis Yayınları, s. 25-26.

⁶⁵ Tanyeli, 2015, a.g.k, s. 66.

⁶⁶ Tanyeli, 2015, a.g.k, s. 69-70. Ancak Tanyeli, sanayileşmenin, mimarlığın tarihsel gelişmesinde çok önemli bir dönüm noktası olduğunu belirtmesine rağmen mimarlığın içsel sorunlarının sadece sanayileşme ile tatmin edici düzeyde aşılamadığını, bu alandaki değişimlerin esasen mimarlığın kendi bilgi ve etkinlik alanı içinde anlamlandırılması gerektiğini söylemiştir. (a.g.k, s. 66)

⁶⁷ Antmen, 2014, a.g.k., s. 13-14.

nedenininse çok sayıda farklı açılımlama bölgesinin modernizmle ancak kısmen örtüşen bir alana kabaca denk gelmesi ancak onunla tam olarak çakışmaması” olduğunu söylemiştir. Bunun en önemli sebebi, modern sanat ürünlerinin özdeş bir özellik göstermemesidir.⁶⁸

Modern dönemin önemli isimlerinden, yazar ve şair Charles Baudelaire’e⁶⁹ (1821-67) göre modernizm ve romantizm aynı şeydir.⁷⁰ Bunların özü “içtenlik, tinsellik, renk, sonsuza duyulan özlem”dir. Baudelaire, romantik ressam Eugène Delacroix’ı (1798-1863) övmekte ve onun sanattaki ilerlemenin en son ifadesi olduğunu dile getirmekte, Delacroix’ın eski ustalara üstünlüğünün sebebinin acıya, tutkuya, jسته olan hâkimiyeti olduğunu belirtmektedir.⁷¹ 19. yüzyılın ilk yarısında etkili olan romantizm, kilisenin ve sarayın himayesindeki klasik estetiğin ve bu estetiğin temsilcisi olan akademinin otoritesinin son bulduğu bir dönemdir. Hiçbir otoriteye gerek duymayan romantizm, böylece Rönesans’tan beri egemen olan geleneğin karşısına dikilmiştir. *Romantik devrim* deyimi, bu nedenle ortaya çıkmıştır. Romantik devrim, pek çok araştırmacı için sanatın tarihindeki en köklü kırılmalardan birine işaret etmektedir.⁷²

19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan akımlardan biri, Gustave Courbet’nin (1819-1877) öncülük ettiği ve sıradan insanları ve günlük yaşamı konu alan realizmdir. Courbet’nin bazı eserleri, 1855 Paris Dünya Fuarı’na kabul edilmemiş, sanatçı bunun üzerine eserlerini, kendi açtığı *Gerçeklik Pavyonu*’nda sergileyerek resmî otoriteye karşı çıkmıştır. Bu tür bağımsız sergi arayışları, sanatın Salon’dan kopuş sürecini hızlandıran etkenler arasındadır. Bu yüzyılda sanat izleyicisi ve buna bağlı olarak sanatsal beğeni değişmiş, yeni orta sınıfa, aristokrasinin beğendiği resimler hitap etmemiştir. Daha çok gündelik yaşam

⁶⁸ Modernizmin sınırları çizme çabasının çok anlamlı olmadığını söyleyen Tanyeli, modernizme tam bir tanım getirmek yerine, mimarlığın iki kutuplu bir eksene göre şekillendiğini, bu eksenlerin tarihselcilik ve karşı-tarihselcilik olduğunu ve 18. yüzyıldan beri ortaya konmuş her farklı mimarinin bazen artzamanlı bazen eşzamanlı olarak bu eksenlerin üzerinde konumlandığını belirtmektedir. (Tanyeli, 2015, a.g.k, s. 71-72)

⁶⁹ Baudelaire, 19. yüzyılda Paris’te, sanayileşmenin ve kentleşmenin etkisiyle görülen dönüşüme eserlerinde yer vermiştir. Modern dönemin oluşmaya başladığı bir zamanda, dönüşümleri ele alması ve görünür kılması bakımından bu dönem için önemli bir yazardır.

⁷⁰ Fakat Baudelaire, Michelangelo’yu (1475-1564) da modern bir sanatçı olarak sunmuştur. Bkz. Charles Baudelaire (2011). *Modern Hayatın Ressamı* (Çev. Ali Bektay), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 148-149.

⁷¹ Baudelaire, 2011, a.g.k., s. 97, 126.

⁷² Artun, 2011, a.g.k., s. 21-22.

sahnelerine, manzaralara ve natürmortlara, diğer bir deyişle akademik resmin, hiyerarşik olarak düşük gördüğü konulara ilgi gösteren bu yeni izleyici, 19. yüzyılda yaşanan sanatsal dönüşümün nedenleri arasındadır.⁷³

Courbet gibi Édouard Manet (1832-83) ve Claude Monet'nin (1840-1926) resimleri de Salon tarafından genellikle reddedilmekteydi. 1863 yılında Salon'a başvuru yapan, başka sanatçıların çalışmalarının da yer aldığı üç bin kadar yapıt reddedilmiştir. Bunun üzerine Salon karşıtı bir protesto kampanyası başlamış ve III. Napolyon'un (1808-73) kararıyla ilk kez o yıl *Reddedilenler Salonu* düzenlenmiştir. Bu salon büyük yankı uyandırmış ve pek çok eleştiriye maruz kalmıştır. Özellikle Manet'nin *Le Déjeuner sur l'herbe* (Kırda Öğle Yemeği) (1863) resmi, betimlenen figürlerin edebî ya da mitolojik kahraman olmaması, burjuva ahlâkının gereklerine duyarsız görünmeleri gibi sebeplerle eleştirilmiş, ayrıca desen, ışık ve renk bakımından da başarısız bulunmuştur. 1874'te izlenimciler ilk bağımsız sergilerini açmışlardır. 1884'te George Seurat'nın (1859-91) öncülüğünde *Bağımsızlar Salonu* başlamış, 1903'te Eugène Carrière (1849-1906), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Georges Rouault (1871-1958) gibi ressamların öncülüğünde Paris'te yıllık olarak düzenlenen *Sonbahar Salonu* açılmıştır. Bu girişimler, resmî otoritenin reddettiği sanatçıların izlenmesi bakımından önemli etkinlikler olmuşlardır.⁷⁴

Modern sanatın önde gelen sanat eleştirmenlerinden Clement Greenberg, pek çok araştırmacı gibi izlenimciliği, ilk modern akım olarak kabul ederek, Manet'nin resimlerinin, ilk modern resimler olduğunu söylemiştir. Greenberg, modern resimden önce yassı yüzey, tuvalin biçimi, boyanın özellikleri gibi resmin aracını oluşturan sınırlılıkların, olumsuz etkenler olarak düşünüldüğünü ve ressamların bu sınırlılıkları gizlemek için çaba harcadığını; modern resimde ise bu sınırlılıkların olumlu olarak görüldüğünü belirtmiştir. Yani Manet ve onun ardından gelen izlenimcilerin resimlerinde, bunların boyalardan oluştuğuna dair hiçbir kuşku kalmamaktaydı. Eski ressamların tablolarına bakan biri, onu bir

⁷³ Antmen, 2014, a.g.k., s. 13-14.

⁷⁴ Antmen, 2014, a.g.k., s. 14-15.



Görsel 1.1. Auguste Rodin, Balzac Anıtı, 1898. (t.ly/1MaY Erişim Tarihi: 29.07.22)

resim olarak görmeden önce onda ne olduğunu görmeye yönelirken, modern bir tablo, önce *resim* olarak görülmekteydi.⁷⁵

19. yüzyıl, sadece resim alanında değil, heykel alanında da birtakım yeniliklerin görüldüğü bir yüzyıldır. Auguste Rodin'in (1840-1917) yapıtları, 19. yüzyılın kalıplaşmış akademik heykelinden farklıdır. Rodin'in *Balzac Anıtı* (1898) (Görsel 1.1) Constantin Brancusi'ye (1876-1957) göre *modern heykelin başlangıç noktası* olmuştur.⁷⁶

Dönüşüm geçiren alanlardan biri olan mimari tasarımda geometriye verilen önemin azalması daha

16. yüzyılda, askerî tahkimat sistemlerinin ortaya çıkışıyla gerçekleşmiş, sonraki yüzyıllarda tasarımların akılcı hatta bilimsel olarak gerçekleştirilmesi çabaları ağırlık kazanmıştır. Aydınlanma Çağı kuramcısı M. A. Laugier (1713-69), kitabında, modernizmin “*aklın biçimlendirici mutlak iradesi*” kavramına yer vermiştir. İşlevselciliğin kökleri de 18.-19. yüzyıllara dayanmaktadır. Bir yapının işlevsel düzeninin akılcı bir biçimde oluşturulması gerektiği ilk defa 19. yüzyılda İngiltere’de ele alınmıştır. Robert Kerr’in 1864 tarihli *The Gentleman’s House or How to Plan English Residences from the Parsonage to the Palace* (Soylunun Evi ya da Papaz Evinden Saraya İngiliz Konutları Nasıl Tasarlanır?) isimli kitabı, varıl kişilerin evlerinin işlevsel düzenini konu almıştır. 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan Bauhaus da aynı bakış açısıyla işlemiştir; tek farkı, Bauhaus’un önceki işlevselcilik örneğinde görüldüğü gibi varıl sınıf için yapılar yapmamış olmasıdır.⁷⁷ Modernizmin mimaride ortaya çıkması genelde iki dünya savaşı arasındaki dönemde ve Le Corbusier (1887-1965) ile başlatılmaktadır. Bu mimaride, betonarme, çelik ve cam kullanımı; kübik formlar, geometrik formlar ve kartezyen ızgaralar öne çıkmaktadır. En önemli özellik de bezemenin, geleneksel çatıların ve tezyinî detayların bu mimaride

⁷⁵ Clement Greenberg (2015). Modernist Resim (Çev. Doğan Şahiner). *Modernizmin Serüveni* (Haz. Enis Batur), İstanbul: Sel Yayıncılık, s. 420.

⁷⁶ Antmen, 2014, a.g.k., s. 15.

⁷⁷ Tanyeli, 2015, a.g.k., s. 68-71.

bulunmamasıdır. Le Corbusier, Walter Gropius (1883-1969) ve Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), modern mimarinin önde gelen temsilcileri olmuşlardır.⁷⁸

19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılın başları⁷⁹, pek çok alanda modernizmin doruk noktasına ulaştığı bir dönemdir. Bu yıllarda sadece sanatlarda değil, bilimde de bir yükseliş söz konusudur. Örneğin, 1911’de Saussure, yapısalci dil teorisini ortaya atmış; Einstein fizik alanında önemli bulgular sunmuştur. Yine 1911’de F.W. Taylor, *The Principles of Scientific Managment (Bilimsel Yönetimin İlkeleri)* kitabını yayımlamış ve bundan iki yıl sonra Henry Ford, Michigan’ın Dearborn kentinde ilk montaj hattı örneğini uygulamaya koymuştur.⁸⁰

Bu süreçte Aydınlanma düşüncesi de dönüşüme uğramıştır. Harvey, 1848’den⁸¹ önce, Aydınlanma projesiyle bağlantılı olarak tek bir temsil tarzı olduğunu ve bu doğru tarz keşfedilebilirse Aydınlanma’nın hedeflerine ulaşılmış olacağının düşünüldüğünü; Voltaire, d’Alembert, Diderot, Condorcet, Hume, Adam Smith, Auguste Comte, John Stuart Mill gibi pek çok farklı yazarın bu düşüncede birleştiğini ifade etmekte ancak 1848’den sonra bu düşünce biçiminin değiştiğini, Aydınlanma düşüncesinin kategorik sabitliğinin sorgulanarak, farklı gösterim sistemlerinin olabileceği düşüncesinin yaygınlaştığını belirtmektedir.⁸² Bu bağlamda gelişen modern sanat, çok sayıda manifesto ortaya koymuştur. Bunların çoğunda yer alan motiflerden biri, sanatın *saflığına* verilen önemdir. Modernistler için saflık, resmi, müziği ve edebiyatı, kendi özlerine yabancı her şeyden arındırmayı hedeflemektedir. Böylece resimde soyutlama; müzikte atonalite; edebiyatta deneyselcilik ortaya çıkmıştır.⁸³ Bu dönemin ses getiren metinlerinden bazıları; Marcel Proust’un (1871-1922) *Du côté de chez Swann*’ı

⁷⁸ Sibel Bozdoğan (2002). *Modernizm ve Ulusun İnşası* (Çev. Tuncay Birkan), İstanbul: Metis Yayınları, s. 16.

⁷⁹ Harvey’den aktarılan bu kısımda Harvey, “20. yüzyılın başları” ile 1914’te I. Dünya Savaşı’nın başlamasına kadar olan süreyi kastetmektedir.

⁸⁰ Harvey, 2019, a.g.k., s. 42-43.

⁸¹ Harvey’in bu tarihi vermesinin sebebi, 1848 devrimleri ve Komünist Manifesto’nun yayımlanmasından sonra sınıf mücadelesinin sarsıntılı gelişim tarzıyla ilgilidir. Daha öncesinde Aydınlanma geleneğinden gelen Smith ya da Saint-Simon gibi düşünürler, iyiliksever bir kapitalizmin, kapitalist modernliğin yararlarını herkese taşıyacağını savunabiliyorlardı. 1848’den sonra gelişen düşünce akımlarıyla Aydınlanma fikirlerine meydan okunmaya başlanmıştır. Bkz. Harvey, 2019, a.g.k., s. 43.

⁸² Harvey, 2019, a.g.k., s. 42.

⁸³ Shiner, 2010, a.g.k., s. 332.

(*Swann'ların Tarafı*, 1913), James Joyce'un (1882-1941) *Dubliners*'i (*Dublinliler*, 1914), D.H. Lawrence'ın (1885-1930) *Sons and Lovers*'ı (*Oğullar ve Sevgililer*, 1913), Thomas Mann'ın (1875-1955) *Death in Venice*'idir (*Venedik'te Ölüm*, 1914). 1913 yılında Stravinski'nin *Vesna Svyashchennaya*'sı (*Bahar Ayini*) çok ses getirmekte, Bartok, Berg ve Schoenberg gibi isimlerin atonal müziği ilgi toplamaktaydı. Aynı yıl New York'ta Duchamp, Matisse, Picasso, Braque, Brancusi, Klee, de Chirico, Kandinski gibi sanatçıların eserlerinin gösterildiği Armony Sergisi'ni günde on bin kişi ziyaret etmekteydi.⁸⁴

Terry Barrett, modern sanatın özelliklerini sıralamış ve pek çok kişinin, modernizmi, “*silinen şeylerin tarihi*” olarak gördüğünü belirtmiştir. Bu ifadeyle söylemek istediği, modern sanatçıların, daha önceki sanat üretiminde özel ve önemli olan bütün temelleri sökmüş olmalarıdır. *Sanatın ideali olan güzellikten vazgeçmeleri, konunun gerekliliğinden vazgeçmeleri, iki boyutlu yüzeyler üzerine üç boyutu temsil eden nesneleri yapmayı bırakmış olmaları, sanatının dokunuşunu silmeleri, kendi başına bir sanat nesnesinin kendisine sahip olma ihtiyacını ortadan kaldırmış olmaları, sanat eserinin sıradan olmayan nesnelerden oluşması gereğine son vermiş olmaları*, modern sanatçıların getirdiği yeniliklerdir.⁸⁵ Bu özellikler, daha çok 20. yüzyıl sanatı için uygundur. 19. yüzyıl için ise daha çok *deha* ve 20. yüzyılda da gördüğümüz *dünyevilik*, *bireysellik*, gibi kavramlar öne çıkmaktadır. Genele baktığımızda modern sanatın zıt kavramları bünyesinde barındırmış olduğunu görmekteyiz. Örneğin, Kant'ın da önem atfettiği *deha* kavramı, yine modern dönem içinde ele alınan dada ve kısmen modern dönem içinde –postmodernizme geçiş- ele alınan pop sanatçıları için önemsiz görülmüştür.

Modern hayat, gelip geçici, anlık ve parçalanmış olanla iç içedir. Her şeyin geçici olduğu böyle bir durumda, tarihsel sürekliliği korumak güçleşmektedir. Modernite de sadece kendinden önceki tarihsel durumlarla bir kopuş gerektirmez; kendi içinde de sürekli iç kopuşlar ve bölünmeler yaşamaktadır.⁸⁶

⁸⁴ Harvey, 2019, a.g.k., s. 42.

⁸⁵ Terry Barrett (2014). Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak (Çev. Gökçe Metin). İstanbul: Hayalperest Yayınevi, s. 54-55.

⁸⁶ Harvey, 2019, a.g.k., s. 24-25.

19. yüzyılda ortaya atılan, Théophile Gautier ve Victor Cousin'in savunduğu "sanat için sanat" düşüncesi, sanatın özgürlüğü için burjuvazi ve sanatçılar tarafından desteklenmiş, sanatın başka amaçlar için kullanılmasına modern sanatçılar karşı çıkmışlardır. Ancak bunun yanında fütüristler ve konstrüktivistler, sanatı siyasal ve toplumsal amaçlar için kullanmışlardır.⁸⁷ Poggioli ve Bürger de benzer şekilde modernizmin tarihinde avangartların, "radikal dalgalar, toparlanmalar ve bastırmalar yaratarak süreklilik duygusunu kesintiye uğrattıklarını" belirtmişlerdir.⁸⁸

Öte yandan. 20. yüzyılın önde gelen eleştirmenlerinden Greenberg, modernizmin, tam olarak tarihselcilik karşıtı özelliğini kabul etmemektedir. Ona göre modernizm, hiçbir şekilde geçmişle bağları koparmak anlamına gelmez; modernizm geleneğin çözülmesidir ama aynı zamanda geleneğin devamıdır.⁸⁹ Greenberg, her ne kadar modern sanatın gelenekten tam anlamıyla bir kopuş olmadığını söylemişse de modern sanat akımlarının manifestolarında bunun tam tersini görmekteyiz. Örneğin, dışavurumcu⁹⁰ Emil Nolde (1867-1956), 1912 tarihli *Primitif Sanat Üzerine* başlıklı yazısında "... Biz Raffaello'yu sevmiyoruz. Yunan'ın o sözde altın çağının heykellerinden de heyecan duymuyoruz. Bizden öncekilerin ideallerini paylaşmıyoruz. Yüzyıllar boyunca büyük isimler tarafından imzalanmış yapıtlar ilgimizi çekmiyor" diyerek kendilerinden önceki sanatlara karşı duruşunu belirtmiştir. Ancak dışavurumcular aynı zamanda Batı kültürünün geçmiş sanatlarını reddederken Batı'nın, Batı dışı toplumların geleneksel sanatlarını hâlâ etnoloji ve antropoloji başlıkları altında sınıflandırmasına karşı çıkmışlar ve bu toplumların sanatlarından beslenmişlerdir.⁹¹ Bununla birlikte Greenberg, modern sanatçıların, Rafaello, Leonardo, Tiziano, Rubens, Rembrandt gibi sanatçıların saygınlığını

⁸⁷ Yılmaz, 2013, a.g.k., s. 26.

⁸⁸ Poggioli ve Bürger'den aktaran Harvey, 2019, a.g.k., s. 25.

⁸⁹ Greenberg, 2015, a.g.k., s. 424.

⁹⁰ Ahu Antmen, Lynton'un "insana özgü her eylem bir dışavurumdur, sanat da bir bütün olarak dışavurumcudur" cümlesinin üzerinde durmakta ve dışavurumculuğun aslında bir akım değil, bir eğilim olduğundan söz etmektedir. Antmen'in söylediği gibi 20. yüzyıl boyunca dışavurumculuk, soyut dışavurumculuk, yeni dışavurumculuk başlıkları altında incelenen hareketler olmuştur ancak bu başlıklar altına giren sanatçıların yapıtlarında ortak bir tavır bulunmamaktadır. (a.g.k., s. 33-34).

⁹¹ Emil Nolde (1912). *Primitif Sanat Üzerine*. 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar (Ahu Antmen), s. 41.

azaltmadığını ancak bu sanatçılara değer verilmesinin sebeplerinin ilgisiz ya da yanlış sebeplere dayandırılmasına karşı çıktıklarını vurgulamıştır.⁹²

Modern sanat, söz edildiği gibi kurumsallaşmış sanata karşı çıkmaktaydı. Bu nedenle akademiler ve salonlar gibi yapılanmalar, sanatçılar tarafından eleştirilmekteydi. Bu ortak nokta dışında modern sanat, genellikle ortak özellik göstermeyen akım ve hareketleri bünyesinde barındırmaktadır. Bu akım ve hareketler, modern öncesi dönemlerde olduğu gibi yüzyıllar boyunca sürmemiş, birbirlerinin ardına kısa sürelerle gelmiş ya da bazen eş zamanlı olarak görülmüşlerdir. Çoğunlukla empresyonizmle başlatılan modern sanat, temelde, post-empresyonizm, fovizm, kübizm, fütürizm, dada⁹³, sürrealizm, ekspresyonizm, soyut sanat, soyut ekspresyonizm, konstrüktivizm, pop sanattan oluşmaktadır. Bu hareketlere kısaca göz atmak, modern sanatı anlamak açısından yararlı olacaktır.

Empresyonizm, ışık ve renk kullanımıyla öne çıkmaktadır. Akademik resmin kurallarından, sağlam desenlerinden ve biçiminden yoksun olan empresyonist resimde karanlık tonların yerini aydınlık renkler almıştır. Gölgelelendirmeler yerine açık koyu ton farklarıyla elde edilen bir hacimsellik görünür olmuştur. Bu akımda *Claude Monet* (1840-1926), *Edgar Degas* (1834-1917), *Camille Pissarro* (1830-1903), *Pierre-Auguste Renoir* (1841-1919), *Berthe Morisot* (1841-95), *Alfred Sisley* (1839-99) öne çıkan sanatçılardır. *Paul Cézanne* (1839-1906), *Georges Seurat* (1859-91), *Paul Signac* (1863-1935) *Vincent Van Gogh* (1853-1890) ve *Paul Gauguin* (1848-1903), post-empresyonizm içinde anılmaktadırlar. Bunun sebeplerinden biri, bu ressamların, empresyonist resamlara göre resimlerini daha sağlam bir biçimsel temele yerleştirme çabalarından kaynaklanmıştır. Aslında bu terim, bu üslupla çalışan sanatçıların değil, 1910 yılında Londra’da Roger Fry’nin düzenlediği *Manet and the Post-Impressionists (Manet ve İzlenimcilik Sonrası Ressamları)* isimli sergiden gelmektedir.⁹⁴

⁹² Greenberg, 2015, a.g.k, s. 424.

⁹³ Dada ve pop, ikinci bölümün alt başlıklarında anlatıldığı için burada yer almamışlardır.

⁹⁴ Antmen, 2014, a.g.k., s. 21-26.

Henri Matisse (186-1954) ve arkadaşlarının, 1905 yılında Paris'teki Sonbahar Salonu'nda seçici kurulun kararıyla ayrı bir odada sergilenen resimlerinden duyduğu şaşkınlık karşısında sanat eleştirmeni Louis Vauxcelles, buradaki sanatçıları *vahşi hayvanlar* anlamına gelen *fauves* olarak nitelendirmiş ve fovizmin adı buradan gelmiştir. Fovistler, alışılmadık renk kullanımlarıyla dikkat çekmişlerdir. Empresyonistler, anlık izlenimlerini tek seferde aktarırken, fovistler resim üzerinde uzun süre çalışmışlardır. *Matisse*, canlı renklerin kullanılmasına önem vermiş, renklerin arasında denge kurulması gerektiğini vurgulamıştır. Fovizmin öne çıkan diğer isimleri arasında *Maurice de Vlaminck* (1876-1954) ve *André Derain* (1880-1954) yer almaktadır.⁹⁵

Özellikle İtalya'da gelişen ve Giacomo Balla (1871-1958), Umberto Boccioni (1882-1916), Gino Severini (1883-1966), Carlo Carrá (1881-1966) gibi isimlerin bulunduğu fütürizmde, gelenekten şiddetli bir kopuş ve makineleşmeye övgü vardır, buna bağlı olarak eserlerde hız ve hareket görünür olmuştur.

Ekspresyonizm, özellikle Almanya'da *Die Brücke (Köprü)* [Erich Heckel (1883-1970), Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Emil Nolde (1867-1956), Karl Schmidt-Rotluff (1884-1976), Max Pechstein (1881-1955), Otto Müller (1874-1930)] ve *Der Blaue Reiter (Mavi Süvari)* [Vasili Kandinski (1866-1944), Franz Marc (1880-1916), Auguste Macke (1887-1914)] grupları etrafında toplanmıştır. Bu sanatçıların kendilerine özgü üsluplarının yanı sıra onları ortak noktada birleştiren özellikler vardır. Bunlar; biçim bozmacı olmaları, dekoratif etkilerden yararlanmaları, abartılı bir perspektif ve desen anlayışı benimsemeleridir.⁹⁶

Dadadan etkilenen sürrealizm, resmin ruhsal bir etkinlik olduğu düşüncesini temele almıştır. Sigmund Freud'un (1856-1939) geliştirdiği psikanaliz, 20. yüzyılın ilk yıllarında sanatı etkilemeye başlamış ve özellikle sürrealistlerin ilgilendiği bir konu olmuştur.⁹⁷ Sürrealizm, sanatta otomatizme ve doğaçlamaya önem vermiştir. Akımın içinde Meret Oppenheim (1913-1985), Salvador Dali (1904-89), Joan Miró (1893-1983), Max Ernst (1891-1976), Arshile Gorky

⁹⁵ Nilüfer Öndin (2019). Modern Sanat, İstanbul: Hayalperest Yayınları, s. 75-76.

⁹⁶ Antmen, 2014, a.g.k., s. 34.

⁹⁷ Öndin, 2019, a.g.k., s. 250.

(1904-48), Man Ray (1890-1976), Paul Delvaux (1897-1994), René Magritte (1898-1967), Frida Kahlo (1907-54) gibi isimler yer almaktadır.

Soyut sanat, 20. yüzyılın en önemli hareketlerinden kabul edilmiştir. Kandinski, Piet Mondrian (1873-1944), Kazimir Maleviç (1879-1935), soyut sanatın öne çıkan sanatçılarındandır. Maleviç, 1913 yılında resmin dışındaki her şeyi dışarı atarak, resmi sıfır noktasına taşımıştır. Böylece resim geometrik-soyut bir hâle bürünmüştür. Bu anlayış süprematizm olarak adlandırılmıştır.⁹⁸

1920’li yıllarda ortaya çıkan konstrüktivizm ise Rusya’da görülmüştür ve temsilcileri arasında Naum Gabo (1890-1977), El Lissitzki (1890-1941), Antoine Pevsner (1886-1962), Aleksandr Rodçenko (1891-1956), Vladimir Tatlin (1885-1953) yer almaktadır. Akımın benzeri olarak Almanya’da, Walter Gropius (1883-1969), Theo Van Doesburg (1883-1931) gibi isimler tarafından temsil edilen Bauhaus Okulu örnek verilebilir. Yeni bir dünyanın inşasını gereklilik olarak gören sanatçılar, giderek tasarıma yönelmiş, sanatı bilindik işlevlerinin dışında kullanarak, onun toplumsal bir zeminde anlam ifade etmesi gerektiğine inanmışlardır. Toplum için yeni yaşam alanlarının yaratılmasına katkıda bulunmak, toplumun yeni bir görünüm kazanmasını sağlamak konstrüktivistlerin hedefi olmuştur.⁹⁹

Modern sanat akımları içinde genellikle kübizme ayrı bir önem verildiği görülmektedir. Kübizmi, ortaya çıktığı dönemlerdeki diğer akımlardan ayıran en önemli özellik, onun dışavurumculuk ya da fütürizm gibi, modern yaşamın getirdiklerine karşı olumlu ya da olumsuz bir tepki olarak ortaya çıkmamış olması ve sadece sanatsal olanla ilgilenmiş olması, yani sanatın *saflığına* işaret etmiş olmasıdır. Harrison ve Wood’un deyimiyle, “*kübizm ile birlikte modern resim, modern dünyayı oluşturan makine ve binaları tasvir etmek yerine, o şeyin kendisi olmuştur*”.¹⁰⁰

1920’lerde İngiltere’de, eleştirmenler Clive Bell ve Roger Fry tarafından formalizm kuramı geliştirilmiş ve bu yönelim sanatta uzun süre gündemde

⁹⁸ Öndin, 2019, a.g.k., s. 160.

⁹⁹ Antmen, 2014, a.g.k., s. 103-104.

¹⁰⁰ Charles Harrison, Paul Wood (2016). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (Çev. Sabri Gürses). İstanbul: Küre Yayınları, İstanbul, s. 154.

kalmıştır. Bell ve Fry, sanatçıların eserlerindeki amacı ve içeriği yersiz olarak görmüş, bunların yerine eserlerin biçimlerine odaklanmışlardır.¹⁰¹ Formalizm, II. Dünya Savaşı'ndan sonra, Greenberg'ün çalışmaları dolayısıyla Amerika'da oldukça ses getirmiştir. Greenberg, yaslandığı formalist bakış açısıyla Mark Rothko, Willem De Kooning ve Jackson Pollock'un soyut dışavurumculuğunu 1940'ların ortalarından 1950'lere kadar desteklemiş, özellikle Pollock'a özel bir önem vermiş, soyut sanatı modernizmin özü olarak görmüştür. Pollock ve Greenberg, ayrıca sanatın merkezini Paris'ten New York'a taşımak için çaba göstermişlerdir.¹⁰²

1950'li yılların ortalarında, sanatsal açıdan gelişme gösteren New York'ta üniversitelerdeki edebiyat, müzik, tiyatro bölümleri ve güzel sanatlar okulları büyümüş, öğrenci sayılarında inanılmaz bir artış görülmüştür. Daha önceleri genellikle çıraklıkla ya da ticarî okullara öğrenilen seramik, fotoğrafçılık, dokumacılık, sinema gibi alanlar için güzel sanatlar okullarında bölümler açılmıştır. 1965'te¹⁰³ National Endowment for the Arts'ın (Ulusal Sanat Vakfı) kurulmasıyla ABD'de sanatın, kamu önünde değer görmesi fazlaşmış, ardından galeriler, müzeler, senfoniler, dans ve tiyatro festivalleri, sanat festivalleri, edebiyat dergilerinin sayısında daha önce görülmemiş biçimde artış yaşanmıştır.¹⁰⁴

Modern sanatın sonunun çoğunlukla pop sanat ile geldiği düşünülürken bazı araştırmacılar ve eleştirmenler daha farklı görüşler ortaya koymaktadır. Örneğin Michael Fried, minimalist heykeltıraşlar Donald Judd (1928-94) ve Robert Morris'i (1931-2018) öne çıkarırken, Douglas Crimp, modernizmin sonunun fotoğrafla geldiğini düşünmektedir. Ona göre fotoğrafla birlikte tüm görseller

¹⁰¹ 1930'larda edebi eleştiri alanında da, T.S. Eliot ve I. A. Richards'ın da içinde bulunduğu yazarlar *Yeni Eleştiri* olarak bilinen formalist yaklaşımı geliştirmişlerdir. (Barrett, a.g.k., s. 52.)

¹⁰² Barrett, 2014, a.g.k., s. 52-53.

Sanatın merkezini Paris'ten New York'a taşımaya dair çabalar, Serge Guilbaut'nun belirttiği gibi Amerika'nın soğuk savaş politikalarıyla ilgili olup ideolojik amaçlara yaslanmaktadır. Paris, her ne kadar II. Dünya Savaşı ile sanat ortamı açısından yıpranmış olsa da yine de bu anlamda güçlüydü. Bkz. Serge Guilbaut (2016). *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı* (Çev. Elif Gökteke). İstanbul: Sel Yayıncılık.

¹⁰³ Shiner'ın kitabında vakfın kuruluş yılı için 1964 verilmiştir ancak doğrusu 1965'tir.

¹⁰⁴ Shiner, 2010, a.g.k., s. 355.

mekanik olarak yeniden üretilmeye başlanmış, böylece sanat eserinin eşsizlik, özgünlük gibi değerleri yok olmuştur.¹⁰⁵

1.2. Postmodernizm ve Sanat

Postmodern sözcüğünü, ilk kez 19. yüzyılda İngiliz ressam ve eleştirmen John Watkins Chapman'ın (1853-1903) kullandığı kabul edilmektedir. Chapman, post-empresyonist olan Cézanne, Seurat, Van Gogh gibi sanatçılar için *postmodern* terimini kullanmıştır. 1870'lerde empresyonizm, modern resim ile özdeş sayıldığından, bu akımın ardından gelenler için böyle bir tanıımı tercih etmişti Chapman.¹⁰⁶ 1930'larda yazar Frederico de Onis (1885-1966), *postmodernismo* terimini, modernizmin kendi içindeki muhafazakâr gerileyişini tanımlamak için kullanmıştır. Postmodern dönemin kısa sürdüğünü düşünen yazar, bu dönemden sonra *ultramodernismonun* geldiğini söylemiştir. Ona göre *ultramodernismo*, dönemin avangart şairleriyle modernizmi yeni bir aşamaya ulaştırmayı ifade etmektedir. 1939'da *postmodern* terimini, İngiliz tarihçi Arnold Toynbee, *A Study of History (Bir Tarih Çalışması)* isimli yapıtında kullanmış ve 1918'de I. Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle postmodern çağa geçildiğini yazmıştır.¹⁰⁷

1960'lı yıllarla birlikte bir sanat anlayışını niteleyecek bir kullanıma kavuşan *postmodernizm*, bu dönemde özellikle New York'taki sanat çevrelerinde, modern sanat karşıtlığını ifade edecek bir biçimde kullanılmaya başlanmıştır.¹⁰⁸ Bazı araştırmacılar postmodernizmin son yirmi otuz yıldır yaşandığını belirtirken, bazıları postmodern dönemin başlangıcını Mayıs '68 Paris olaylarına dayandırmaktadır. Avrupa'nın katı, kapalı ve elitist görülen eğitim sisteminin değiştirilmesini talep eden Paris'teki öğrenci olaylarına kimi ünlü bilim insanları da destek vermiştir: Jacques Derrida (1930-2004) ve Michel Foucault'nun (1926-84) ilk metinleri de bu hareketleri destekler niteliktedir. Bu hareket,

¹⁰⁵ Barrett, 2014, a.g.k., s. 55.

¹⁰⁶ İhab Hassan'dan akt. Yılmaz, 2013, a.g.k., s. 41, 203.

¹⁰⁷ Perry Anderson (2005). *Postmodernitenin Kökenleri* (Çev. Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları, s. 10-11; Ali Akay (2013). *Postmodernizmin ABC'si*, İstanbul: Say Yayınları, s. 31-32.

¹⁰⁸ Gencay Şaylan (2020). *Postmodernizm*. İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.

Avrupa'yla sınırlı kalmamış ABD'de de etkili olmuştur. Altmışların ortalarıyla yetmişlerin başında postmodernizm, ABD'de, sivil haklar, feminizm, eşcinsel özgürlük ve Vietnam Savaşı karşıtlığı gibi hareketlerle eylemci bir nitelik kazanmıştır.¹⁰⁹ Postmodernizm, üniversiteler, müzeler, vakıflar gibi kurumlara egemen olan yüksek modernizme karşı tepkiler geliştirmiştir.¹¹⁰ Roland Barthes (1915-80), Foucault, Jean-François Lyotard (1924-98), Derrida, Jean Baudrillard (1929-2007) gibi bazı düşünürlerin postyapısalcılık ekseninde yazdıkları, postmodern söylemi yaygınlaştırmış, güçlendirmiştir.¹¹¹

Postmodernizm konusundaki esas tartışma 1979'da Lyotard'ın *Postmodern Durum* kitabının yayımlanması sonrasında başlamıştır.¹¹² Çağdaş toplumlarda bilginin durumu, kullanımı ve sahipliği üzerine olan bu kitapta Lyotard, postmodern dönemde bilgiye ulaşmanın ve ona sahip olmanın önemi üzerinde durmakta, bunun toplumlar ve iktidar sahipleri için olan avantajlarından söz etmektedir.¹¹³ *Postmodernizm* kavramı, yukarıda söz edildiği gibi daha önce başka yayınlarda da geçmiş ancak postmodern dönemin artık geldiğini söyleyen Lyotard,¹¹⁴ bu döneme geçiş sürecinin başlangıcının en geç 1950'lerin sonuna, yani Avrupa'nın, savaş sonrası yeniden inşası dönemine kadar götürülebileceğini belirtmiştir.¹¹⁵ Lyotard postmodernizmi, modernizmin bir parçası olarak görmektedir. Modern sanat akımlarının her yenisinin, bir öncekine karşı geldiğini ve böylece gösterdikleri postmodern duruşla modern olabildiklerini belirtmektedir. Böylece Lyotard'a göre "*postmodernizm, sona varmış olan değil, doğum hâlindeki modernizmdir ve bu hâl sürekli dir.*"¹¹⁶

¹⁰⁹ Terry Barrett (2015). Neden Bu Sanat?, Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri (Çev. Esra Ermert). İstanbul: Hayalperest Yayınları, s. 261.

¹¹⁰ Fredric Jameson (2005). Kültürel Dönemeç (Çev. Kemal İnal). Ankara: Dost Yayınları, s. 14.

¹¹¹ Berman, 2008, a.g.k., s. 17.

¹¹² Akay, 2013, a.g.k., s. 27.

¹¹³ Jean-François Lyotard (2014). *Postmodern Durum* (Çev. İsmet Birkan). BilgeSu Yayınları.

¹¹⁴ Akay, 2013, a.g.k., s. 27-29.

¹¹⁵ Lyotard, 2014, a.g.k., s. 11.

Elbette Lyotard, bu geçiş sürecinin ülkelere göre hızlı ya da yavaş ilerlediğini de söylemiştir.

¹¹⁶ Jean- François Lyotard, Postmodernizm Nedir? (1982). *Sanat ve Kuram Değişen Fikirler Antolojisi 1900-2000* (Ed. Charles Harrison, Paul Wood) (Çev. Sabri Gürses). İstanbul, Küre Yayınları, 2015, s. 1190.

Berman, modern hayat, modern sanat ve modern düşüncenin, kendini sürekli olarak eleştirme ve yenileme kapasitesinin olduğunu, buna karşılık postmodern düşünürlerin, modernitenin tamamen bittiğine inanmakta olduklarını belirtmektedir. Berman, Lyotard'ın söylediklerine referans vererek postmodern düşüncenin, 18. yüzyıl aydınlanmasının mirası olan *toplumsal ilerleme, kişisel özgürlük ve kamu mutluluğu* gibi ortak umutlarla alay ettiğini söylemektedir. "*Postmodernistler, bu umutların iflas ettiğinin, en iyisinden boş fantazilerden ibaret olduklarının, ama daha kötüsü, tahakküm ve*

Modernizm ve postmodernizm arasına keskin bir çizgi çekmek pek mümkün değildir çünkü postmodernizme geçiş, bir süreçtir.¹¹⁷ David Harvey de postmodernizmin, çoğunlukla modernizmden bir kopuş olarak kabul edildiğini ancak modernizmin anlamının da karmaşık olmasından dolayı postmodernizmi anlamının iki kat daha zor olduğunu belirtmektedir. Evrensel iddiaları olduğu düşünülen teorik yorumlar yani üst-anlatılar, postmodernizmle reddedilmektedir.¹¹⁸ “Genellikle pozitivist, teknoloji merkezli ve rasyonalist eğilimli olarak algılanan evrensel modernizm, doğrusal gelişmeye ve mutlak doğrulara inançla, toplumsal düzenin rasyonel biçimde planlanmasıyla ve bilgi üretiminin standartlaşmasıyla özdeşleştirilir.” Postmodernizm ise “kültürel söylemin yeniden tanımlanmasında, heterojenliği ve farklılığı özgürleştirici güçler olarak öne çıkarır.”¹¹⁹

Ali Akay da bu iki dönemin birbirinden tamamen ayrı dönemler olmadığını belirtmektedir: “Postmodernlik tam anlamıyla modern sonrasına değil, ama tam da modernlik eleştirisi içinden yeni bir döneme tekabül ederek, modernliğin içindeki olumlu yanları içinde barındırmaya çalışmaktadır”.¹²⁰ Yine de postmodern, post ekinden kaynaklı bir sonralık ve başkaldırı içermekte, modernlikle hesaplaşmaya girişmektedir.¹²¹ Akay, *Postmodernizmin ABC’si* isimli kitabında postmodernizmi, on maddede özetlemiştir. Bu maddelere göre postmodernizm, sermaye ile iç içedir. Birbirleriyle ilgisiz gibi görünen her türlü şey bir arada olabilir ve toplumun farklı kesimlerindeki insanlar ortak zevklere sahip olabilirler, böylece yüksek kültür ve popüler kültür arasındaki sınırlar ortadan kalkmış olur. İnsanlar genel olarak meraksızlaşmış ve ilgi duydukları konular azalmıştır. Meslekler birbirine karışmış durumdadır; örneğin bir edebiyatçı futbol ile ilgilenebilmektedir.¹²² Ayrıca modern dönemde ayrı uzmanlık alanları hâline gelen edebiyat, sanat, sosyal bilimler gibi dallar postmodern dönemde yeniden birleşmiş, birbirlerinin içine geçmeye başlamış ve

canavarca köleleştirmenin araçları olduklarının ortaya çıktığını söylüyorlar.” (Berman, 2008, a.g.k., s. 17-18.)

¹¹⁷ Yılmaz, 2013, a.g.k., s. 219.

¹¹⁸ Harvey, 2019, a.g.k., s. 21.

¹¹⁹ Precıs 6’dan aktaran Harvey, 2019, a.g.k., s. 21.

¹²⁰ Akay, 2013, a.g.k., s. 7.

¹²¹ Necmi Zekâ (1994). Postmodernizm- Yolları Çatallanan Bahçe Aynalı Gökdelenler, Dil Oyunları ve Robespierre. *Postmodernizm* (Haz. Necmi Zekâ), İstanbul: Kıyı Yayınları, s.10.

¹²² Akay, 2013, a.g.k., s. 147-149.

disiplinlerarasılık, disiplinlerasırlık gibi kavramlar ortaya çıkmıştır.¹²³ Cemaatleşme ile bireyleşme yan yana durmaktadır. Plastik sanatlarda tarihî olan ile şimdiki zamana ait olan birlikte durabilmektedir. *Ressam* ve *heykeltıraş* sözcükleri yerine daha birleştirici bir tanım olarak *sanatçı*; *eser* yerine *çalışma* veya *iş* sözcükleri kullanılmaktadır; bir sanatçı farklı medyumlarla çalışabilir. El sanatları ile yüksek sanat arasındaki ayrım ortadan kalkmıştır.¹²⁴

David Harvey de *Postmodernliğin Durumu* isimli kitabında, Ihab Hassan'ın modernizm ve postmodernizm arasındaki farkları ortaya koyan şemasını vermiştir. Şemadaki bazı karşıtlıklar, Hassan'ın da belirttiği gibi güvenilmez ve çelişkilidir ancak bazıları da günümüzdeki düşünsel bir faaliyete kolayca uyarlanabilmektedir. Bu karşıtlıklara örnek olarak “sanat nesnesi/bitmiş yapıt-süreç/performans/happening”, “tür/sınır- metin/metinlerarası”, “anlatı/büyük tarih- anlatı karşıtı/küçük tarih”, “belirlenmişlik- belirsizlik” verilebilir.¹²⁵

Yukarıda söz edildiği gibi postmodernizmin, modernizmden tam olarak bir kopuş mu olduğu ya da modernizmin içinden gelip onun devamı mı olduğu konusu sıkça tartışılmıştır ve bu tartışmalar hâlâ devam etmektedir. Esasında modernizm ve postmodernizm gerçekten iç içe geçmiş gibidir ve postmodernizm, modernizmden farklılaştığı hâlde onun devamıdır. Bahsedildiği gibi ikisinin de kesin sınırları çizilememektedir. Postmodern dönemi farklılaştıran, *öteki* dünyalara olan ilginin artması, onlara kulak verilmesi olmuştur; modernizmin tek tipliliğinin yerini çoğulcu bir bakış almıştır.¹²⁶ Modern sanat içinde postmodern denilebilecek çıkışlar görülebildiği gibi postmodern sanat içinde de modernizmi anımsatan duruşlar, düşünceler olabilmektedir. Örneğin, modernizm içinde değerlendirilen dada, postmodernizmle özdeşleşen yüksek sanata karşı çıkma, orijinalliği yok etme gibi özellikleri barındırmaktadır. Ya da Yılmaz'ın belirttiği gibi 1960'larda

¹²³ Ali Akay (2001). *Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali*. İstanbul: Bağlam Yayınları, s. 34-35.

Antik dönemde de disiplinler birbirlerinden çok bağımsız değildi. Örneğin “felsefe” denildiği zaman siyaset, sosyoloji, belagat, edebiyat gibi dallar da anlaşılırmaktaydı. (Akay, 2001, a.g.k., s. 34-35.)

¹²⁴ Akay, 2013, a.g.k., s. 147-149.

¹²⁵ Harvey, 2019, a.g.k., s. 58-59.

¹²⁶ Fakat postmodernitenin bunları ne kadar gerçekleştirebildiği de ayrı bir tartışma konusu olarak durmaktadır.

ortaya çıkan minimalist sanat, modernizmin saf sanat idealini benimsemişken, akımın içinde bulunduğu dönem postmodern olarak değerlendirilmektedir.¹²⁷

Postmodernizmin ilk görünürlüğü mimari alanında gerçekleşmiş, 1960'lı yıllarda modern mimariyi eleştiren metinler kaleme alınmaya başlanmıştır. Robert Venturi'nin (1925-2018), 1966 tarihli *Complexity and Contradiction in Architecture* (*Mimaride Karmaşıklık ve Çelişki*) ve Denise Scott Brown (1931) ve Steven Izenour (1940-2001) ile birlikte kaleme aldıkları 1972 tarihli *Learning from Las Vegas* (*Las Vegas'ın Öğrettikleri*) isimli yapıtlarda, modern mimarinin huzursuzluğu ve yalnızlığı vurgulanmıştır. Venturi'ye göre, mimari, gündelik yaşamın farklılıklarını, karmaşasını ve karşıtlıklarını yansıtmalıdır.¹²⁸ Charles Jencks (1939-2019), modernizmin mimari alanındaki sonunun ve postmodernizme geçişin sembolik tarihini ve saatini, Amerika St. Louis'de düşük gelirli insanların yaşadığı Pruitt-Igoe toplu konut bloklarının¹²⁹, oturulamaz olduğu gerekçesiyle dinamitle havaya uçurulduğu 15 Temmuz 1972 günü, 15.32 olarak vermiştir.¹³⁰ Jencks'in bu tarihllemeyi de yaptığı 1977 tarihli *The Language of Post-modern Architecture* (*Postmodern Mimarinin Dili*) yazısıyla postmodernizmi, mimari içinde gelişen sanatsal bir akım olarak lanse etmesi, postmodernizm tartışmalarının çıkış noktasını oluşturmuştur. Postmodern mimarinin dili, Jencks'in bu metniyle eski dönemlere ait birçok öğeyi birleştirmiştir.¹³¹ Rob Krier (1938) ve Michael Graves (1934-2015) gibi mimarlar da postmodern binalar tasarlamışlar; Le Corbusier, Gropius ve Van der Rohe gibi mimarlar tarafından temsil edilen *uluslararası modernist mimari üslup*a eleştirel yaklaşmışlardır. Süslemeden ve tarihsel göndermelerden arınmış modern mimarlık,¹³² kültürel belleği yansıtmakta zayıf bulunmuş ve modern mimarinin kişisel ihtiyaçları yeterince karşılayamadığı düşünülmüştür.¹³³

¹²⁷ Yılmaz, 2013, a.g.k., s. 219.

¹²⁸ Rıfat Şahiner (2013). *Postmodern Kırılmalar*. Ankara: Ütopya Yayınevi, s. 175.

¹²⁹ Dünya Ticaret Merkezi'ni de tasarlayan Minoru Yamasaki (1912-86) tarafından tasarlanan, modern mimarinin Amerika'daki önemli yapılarından kabul edilen ve bir sosyal konut projesi olan bu konutlara, kötü koşullarda yaşayan düşük gelirli insanlar yerleştirilmiştir. İlk başlarda her türlü bakımın yapıldığı bu konutlar, zaman içinde ilgisizliğe terk edilmiş ve halkın diğer kesimlerinin kaçtığı bir suç yerleşimine dönüşmüştür. Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için 2011 yapımı *The Pruitt-Igoe Myth* isimli belgesel izlenebilir.

¹³⁰ David Harvey, 2019, a.g.k., s. 54; Yılmaz, 2013, a.g.k., s. 209.

¹³¹ Ali Akay, 2013, a.g.k., s. 25.

¹³² Yılmaz, 2013, a.g.k., s. 208-209.

¹³³ Şahiner, 2013, a.g.k., s. 175.

Postmodern dönemin mimarisinde, modern mimarinin aksine önceki üsluplardan esintilere yer verilmiş, eklektizm normal kabul edilmiş, heykel ve kabartma gibi öğeler yeniden kullanılmaya başlanmıştır.¹³⁴ Frank Gehry'nin (1929) çıplak kontrplaklar, oluklu saç kaplamalar, tel örgü çitler, asfalt gibi ticari binalarla özdeşleştirilen ucuz malzemeleri yenilikçi bir tarzda kullanması, modernist geometriyi alaşağı eden Los Angeles Santa Monica'daki evi (Görsel 1.2), postmodern mimariye örnektir. Mimar, burada eksen kaymış plânlar kullanmış, ahşap köprüler ve tel örgülerden yararlanarak mimariyi modernizmin etkilerinden kurtarmaya çalışmıştır. 1991-97 yılları arasında İspanya Bilbao'da inşa edilen *Guggenheim Müzesi* de onun eseridir. Gehry'nin bir başka ilgi çekici tasarımı da 1985-91'de Kaliforniya, Venice'de, dürbün şeklinde tasarladığı -pop sanat üreten heykeltıraş Claes Oldenburg'un eserlerini andıran- *Chiat Day Building*'tir (*Binoculars Building*).¹³⁵



Görsel 1.2. Frank Gehry, Santa Monica Evi, 1991. (<https://l24.im/h41eb> Erişim Tarihi: 24.06.22)

Postmodern dönemde kent tasarımlarında da farklılıklar görülmeye başlanmıştır. Toplu tasarımlara, çeşitli işlevlere göre bölünen kent yerine, geleneksel kent dokusunu yaşatan ve işlevselliğin bir arada bulunduğu kent tasarımları öne çıkmıştır.¹³⁶ Böylece süslenmiş bloklar, modern dönemin kitsch olarak gördüğü imitasyon Orta Çağ meydanları ve balıkçı kasabaları ortaya çıkmıştır.

¹³⁴ Yılmaz, 2013, a.g.k., s. 209-210.

¹³⁵ Akay, 2013, a.g.k., s. 25-26.

¹³⁶ Zekâ, 1994, a.g.k., s. 20.



Görsel 1.3. Charles Moore, Piazza d'Italia, 1978.
(<https://124.im/9N6F> Erişim Tarihi: 30.06.22)

Postmodern mimaride ve tasarımda dünyanın farklı bölgelerindeki kentsel ve mimari biçimlerden alıntı yapmak mümkündür. New Orleans'da Charles Moore (1925-93) tarafından 1978'de yapılan *Piazza d'Italia* (Görsel 1.3) isimli meydan tasarımı da önemli

postmodern tasarımlardan biri olarak görülmektedir. Bu tasarımda tarihsel alıntılar, çeşitli üsluplar, süsleme ve eklektizm göze çarpmaktadır.¹³⁷ Sanat tarihçisi Heinrich Klotz, bu tasarımda kullanılan üslupları anlatırken, onun ve bir tasarımın/yapının postmodern sayılması için gereken özellikleri de sıralamış olur. Tasarım aynı zamanda kitsch bir görüntü sunmaktadır. Klotz'un betimlemesi, postmodern sanatı/mimariyi/tasarımı anlamak açısından oldukça önemlidir:

New Orleans'ın yeniden geliştirme gerektiren bir bölgesinde Charles Moore yörenin İtalyan nüfusu için kamuya açık Piazza d'Italia'yı (İtalya Meydanı'nı) oluşturmuştur. Meydanın biçimi ve mimari dili, Avrupa'nın ve daha özgül olarak İtalya'nın *piazza*'sının toplumsal ve iletişimsel işlevlerini Amerika'nın güneyine getirmiştir.

Oldukça geniş bir alanı kaplayan, epeyce düzenli, akıcı ve köşeli pencerelere sahip yeni binalardan oluşan bir blokun içine Moore, daire biçiminde geniş bir meydan oturtmuştur... Girişteki küçük tapınak, sıra sütunların böldüğü *piazza*'nın tarihsel bakımdan biçimsel dilinin habercisidir. Ortada, "Alpler"den aşağı doğru uzanan İtalyan çizmesini sulayan "Akdeniz'i canlandıran bir fiskiye zemini vardır...

Piazza'yı çevreleyen binanın içbükey cephelerinin önüne yerleştirilmiş olan kemerler, klasik sütunun, bir ölçüde Pop Art'tan ödünç alınmış bir teknikle ince farklarla birbirinden ayrılan bir renkler yelpazesine yerleştirilmiş beş dönemine (Dor, İyon, Korent, Toskana, Karma) ironik göndermeler yapar. Yivli sütunların kaideleri parçalanmış bir baş tabanın parçacıkları gibi oluşturulmuştur; bu, tümüyle üç boyutlu bir mimari detaydan ziyade negatif bir biçimdir. Bunların, dikey yüzeyleri mermerle kaplıdır, kesitleri ise bir pasta dilimine benzer. Sütunlar Korent tarzı sütun

¹³⁷ Harvey, 2019, a.g.k., s. 55, 116.

başlıklarından neon tüp halkalarıyla ayrılır; bunlar geceleri sütunların renkli ışıklı gerdanlıkları olur. İtalyan çizmesinin tepesindeki kemerli arkadın cephesinde de neon ışıklar mevcuttur. Bazı sütun başları keskin, köşeli bir biçime sahiptir, baş tabanının altına Art Deco broşlar gibi yerleştirilmişlerdir. Diğer sütun başları farklı çeşitlemeler sergilerler: yivleri su fiskiyelerinden oluşur.

Bütün bunlar klasik mimarinin ağır başlı sözlülüğünü, Pop Art teknikleri, postmodernist bir palet ve teatralite aracılığıyla güncelleştirir. Tarih bir yerden ötekine taşınabilir aksesuarların bir yelpazesi gibi sunulur; aynen İtalyanların kendilerini Yeni Dünya'ya "transplantasyonu" gibi. İtalya'nın Rönesans ve barok piazza'larının nostaljik bir tablosu sunulur, ama aynı zamanda bir yerinden olmuşluk duygusu vardır. Ne de olsa, bu gerçekçilik değildir, bir cephedir, bir sahne dekorudur, yeni ve modern bir bağlama oturtulan bir fragmandır. Piazza d'Italia hem bir mimari yapıttır, hem bir tiyatro yapıtı. İtalyan "res publica" geleneğinde, halkın toplanacağı bir yerdir; ama aynı zamanda kendini fazla ciddiye de almaz, oyun ve eğlence için de bir yer olabilir. İtalyan yurdunun yabancılaşmış görünümü Yeni Dünya'da elçiler olarak görev görür; böylece New Orleans'ın bir yoksul mahalle (slum) haline gelme tehdidi altındaki bir bölgesinde yaşayan nüfusun kimliğini yeniden vurgulamış olur. Bu piazza, dünyada postmodernist mimarinin en önemli ve çarpıcı örneklerinden biri sayılmalıdır. Birçok yayın piazza'yı çevresinden yalıtılmış bir biçimde gösterme hatasına düşmüştür; oysa buradaki model bu teatral örneğin, çevresindeki modern binalar bağlamına başarılı biçimde yerleşmesini ortaya koymaktadır.¹³⁸

Görüldüğü gibi tarihsel alıntılama ve eklektizm, postmodern sanatın öne çıkan özelliklerindendir.¹³⁹ Bu konuda Jenks, *"Eğer farklı çağlarda ve kültürlerde yaşama olanağımız varsa, neden kendimizi şimdiki zamanla, yaşanan yerle sınırlamalı? Eklektizm, seçim şansı olan bir kültürün doğal evrimidir."* derken, Lyotard da *"Eklektizm çağdaş genel kültürün başlangıç noktasıdır: insan reggae*

¹³⁸ Klotz'dan aktaran Harvey, 2019, a.g.k., s. 116-117.

¹³⁹ 1980'li yılların başında postmodern teriminin, dans, müzik gibi alanlar da dâhil olmak üzere sanatın her alanında kullanılmaya başlandığı görülmektedir. Postmodern müzikte, görsel sanatlara benzer bir şekilde modernizmin reddettiği unsurlar yeniden ele alınır olmuştur. Örneğin, modern müziğin karşı çıktığı tonalite ve halk müziği, postmodern müzikle birlikte tekrar gündeme gelmiştir. Ramaut-Chevassus, postmodern müziğe örnek vererek Pascal Dusapin'in (1955) ve Philippe Hersant'ın (1948) iki yapıtından söz etmiştir. Bu yapıtlar, barok dönem bestecileri Henry Purcell ve Heinrich Schütz'ün iki yapıtıyla çalınmak üzere ısmarlanmışlardır. Bu eserlerde postmodernliğe özgü olan özellik, bestelerin, "barok" gruplar için yazılmış olması ve çağdaş müziğe barok bir yorum getirilmesidir. Ya da Dusapin'in *Medeamaterial* (1992) operası, Gand Collegium Vocale grubu ile La Chapelle Royale orkestrası tarafından barok dönem müzisyeni Henry Purcell'deki (1659-1695) orkestra kadrosuna tamamen benzeyen bir kadro tarafından icra edilmiştir.¹³⁹ Bu tip alıntılar ya da bir operadaki konunun, daha önce yazılmış bir operadaki konuyla benzeşmesi ya da karakterlerin benzeşmesi gibi unsurlar, bu alandaki postmodern özellikler olarak öne çıkmaktadır. Bkz. Béatrice Ramaut-Chevassus (2011). *Müzikte Postmodernlik* (Çev. İlhan Usmanbaş). İstanbul: Pan Yayıncılık, s. 12, 64, 66, 104.

dinler, bir Western seyreder; öğlen yemeğinde McDonald's yer, akşam yerel mutfak çeşitlerinden; Tokyo'da Paris parfümü sürer, Hong Kong'da 'retro' giyinir"¹⁴⁰ diyerek eklektizmin nasıl postmodern dünyanın bir parçası olduğunu ve onu kullanmanın gerekliliğini vurgulamıştır. Aynı şekilde Ali Akay da, postmodernizmde kültürlerin yan yana olduğunu, birbirleriyle ilgisiz gibi görünen şeylerin bir arada olabildiğini belirterek, örnek vermektedir: "*Kültürler yan yanadır. Aralarındaki hiyerarşi sanatlarda olduğu gibi ortadan kalkar. Çin mutfağı, Japon mutfağı, İngiliz kumaşı, şıklık, hırpanilik, lahmacun, arabesk ve klasik yaylı çalgılar birlikte işlev görür. Her şeyi ile ayrıktır. Ama sentezlenmeden birbirleriyle yan yana durabilirler. Hiçbiri diğerine göre daha meşru kabul edilemez...*" Sonrasında "*Patron da işçi de arabesk dinleyebilir ve bu tip zevklere sahip olabilir... Kültürel hiyerarşi terk edilmiştir.*" diyen Akay, aynı zamanda toplumun yüksek kültür ve popüler kültür bağlamındaki ayrışmasının da postmodern dönem ile birlikte eridiğine vurgu yapmaktadır.¹⁴¹

Hal Foster, postmodernizmin, pop kültür ve iletişim teknolojilerini kullanarak sanat ve kültürü daha fazla insana/farklı kitlelere ulaştırdığını söylemiştir. Postmodernizm, sermayenin dolaşımıyla iç içedir. Sanat da artık piyasanın alanına girmiştir.¹⁴² Bu noktada postmodernizmin gelişiminin Amerika'da gerçekleştiğini söylemek yerinde olacaktır. Modernizm, Avrupa ile özdeşleşirken, postmodernizmin özellikle Amerika ile anılması, yeni yeni oluşmakta olan bu toplumun kendi kültür arayışıyla da ilgilidir.

Şu anda postmodern sanat için *çağdaş sanat* ya da *güncel sanat* terimini kullanmaktayız. Ancak 1980'lere kadar modern sanat-çağdaş sanat diye bir ayrım yoktu.¹⁴³ Bu dönemden itibaren bu kavramlar farklı şeyler ifade etmeye başladılar.¹⁴⁴ Söz konusu kavramlar için farklı kullanımları tercih eden

¹⁴⁰ Harvey, 2019, a.g.k., s. 55, 107-108.

Özellikle Avrupalı postmodern mimarlar arasında Leon Krier gibi eklektizme karşı çıkan ve Amerikalıların "ucuza tarih, kolayına kültür" ürettiklerini öne sürenler de olmuştur. (Zekâ, 1994, a.g.k., s. 18.)

¹⁴¹ Akay, 2013, a.g.k., s. 147-148.

¹⁴² Akay, 2013, a.g.k., s. 14-15.

¹⁴³ Yılmaz, 2013, a.g.k., s. 28.

¹⁴⁴ Burada Türkiye'de bu terimlerin kullanımına değinmek gerekir. Türkiye'de Batı'dan farklı olarak modern sanat ve çağdaş sanat terimleri aynı anlamı ifade ediyordu. Modernizm-postmodernizm tartışmalarıyla birlikte modern ve çağdaş sanatın farklı anlamlara geldiği söylenmeye başlandı. Geçtiğimiz yüzyılın son çeyreğine kadar İngilizce yayınlardaki "modern art", Türkçeye "çağdaş

araştırmacılar da vardır. Örneğin, Danto, *post-tarihsel sanat* kavramını kullanırken, Kuspit *postsanat* kavramını yeğlemektedir. Nicolas Bourriaud ise *postprodüksiyon* kavramıyla günümüz sanatının, hem daha önceki sanatlardan hem de toplumsal, ekonomik vb. formlardan yararlanan biçimler oluşturduğunu belirtmektedir.

Postmodern sanatı, tek bir üslupta, tek bir sanatsal harekette toplamak, modern sanatta olduğu gibi olanaksızdır. Lyotard ve Danto gibi pek çok postmodernist kuramcıya göre bu dönem, modern çağın büyük anlatılarının ve insanlığın bilim aracılığıyla ilerlediği yolundaki modernist inancın sonudur. Bu görüş, sanattaki modernizmin de bittiğine ve yeni bir dönemin başladığını işaret etmektedir.¹⁴⁵

Rosalind Krauss (1941), Douglas Crimp (1944), Craig Owens (1950-90) ve Hal Foster (1955) gibi kuramcılara göre postmodern sanat, iktidarın kurumlarda ve katı geleneklerde cisimleşmesi sorununu ele alır; sanat yapıtının biçim ve üslup bakımından bütünlüğü talebine ve birey-sanatçı kültürüne karşı çıkar; avangardı ve modern sanatı eleştirerek, muhalif sanat pratiğinin biçim ve modellerini yeniden düşünmeye çalışır. Postmodernizmde, tek-değerliliğin karşısına çok-değerlilik, saflığın karşısına katışıklık, yapıtın tekliğinin karşısına metinlerarasılık konulur. Modernizm, sanatçı özneye ve bireysel üslupçuluğa önem verirken postmodernizm, orijinallik ve özgünlük gibi başlıca modernist ilkelere¹⁴⁶, sanatın ustalık ve dehaya dayalı tanımlarına karşı çıkmaktadır.¹⁴⁷ Yüksek sanat ve düşük/popüler sanat arasındaki ayırım da bu dönemde belirsizleşmiştir. Postmodern sanat, güzel olmak, bir konuya sahip olmak ya da sanatçının dokunuşunu taşımak zorunda değildir.¹⁴⁸ Postmodern sanat, farklı ifade biçimlerini bünyesinde toplamış; resim, heykel, yerleştirme, fotoğraf gibi

sanat” olarak çevriliyordu. 90’ların ortalarından itibaren Vasıf Kortun gibi bazı eleştirmenler ve sanat tarihçiler, çağdaş sanat yerine *güncel sanat* terimini kullandı. Bkz. Mehmet Yılmaz, 2013, a.g.k., s. 28.

Bu konuya örnek olarak Tıglat Yayınevi’nden çıkan dört ciltlik *Çağdaş Türk Resim Sanatı* kitabı verilebilir. Kitaplar, modern sanatı ele almasına rağmen, bahsedilen kavram karmaşasından dolayı *çağdaş* ismiyle basılmıştır.

¹⁴⁵ Antmen, 2014, a.g.k., s. 275.

¹⁴⁶ Antmen, 2014, a.g.k., s. 277.

¹⁴⁷ Şahiner, 2013, a.g.k., s. 201.

¹⁴⁸ Barrett, 2015, a.g.k., s. 262.

alanlar ile yeni bir kavramsal sanat anlayışı yaratmış, tek bir sanat dalının egemenliğine son vererek, disiplinlerarası bir anlayışa önem vermiştir.¹⁴⁹

Happening (oluşum) sanatı içinde yer alan sanatçılardan Allan Kaprow'un (1927-2006), 1966'da yazdığı manifestosunda happening'i konu alarak söyledikleri, dönemin getirdiği sanatsal değişikliklerin bir göstergesidir:

Daha dün, sanatın sanat karşılığıyla ve sanat olmayanla arasında ayırım varken, şimdi bunlar abesle iştigal etmemize sebep olan sözde ayrımlar oldu: Eski bir binanın yan cephesi, Clyfford Still'in tuvallerini anımsatıyor; bir bulaşık makinesinin içi, Duchamp'ın Şişe Süzgülü'ne benziyor; bir tren istasyonundaki sesler, Jackson MacLow'un şiirleri; bir büfede yemek yiyen insanların sesi, John Cage'in eseri ve bunların tümü bir *happening*'in parçası olabilir... Sanat, hayata dönüşmekle kalmadı, hayat da kendisi olmayı reddediyor.¹⁵⁰

Terry Eagleton da postmodernist ürünü şöyle tanımlamıştır:

...tipik postmodernist ürün, şakacıdır, kendi kendiyile dalga geçer, hatta şizoiddir; aynı zamanda, yüksek modernizmin gösterişsiz kendine yeterliliğine, ticareti ve meta biçimini arsızca kucaklayarak tepki gösterir. Kültürel geleneğe karşı tavrı saygısız bir pastiş görünümündedir; kasıtlı olarak amaçlanmış derinlik yokluğu, her tür metafizik ağırbaşlılığın altını oyar. Bu, bazan acımasız bir sefalet ve sarsma estetiğine açılır.¹⁵¹

Postmodern sanatta sanat üretiminde kullanılan malzemeler oldukça çeşitlenmiştir. 1960'lı yıllarda sanatçı, sanat eseri üretmek için her türlü şeyi kullanabilmeye başlamıştır. Bu düşünce sanatın diğer alanlarına da yayılmıştır. Örneğin dans, bir sandalyede oturmak, yemek yemek, ütü yapmak gibi eylemleri içerebilirdi. Böylece bu dönemde "*Dans nedir?*", "*Müzik nedir?*", "*Resim nedir?*" gibi sorular ortaya çıkmıştır. Sanatla yaşam arasındaki sınırlar erirken, 1960'lı yıllar kültürel sınırların zorlandığı yıllar olmuştur.¹⁵²

Postmodern mimarinin özelliklerinden olan eklektizm, postmodern plastik sanatlar için de geçerlidir. Robert Rauschenberg'in 1960'lı yıllardaki çalışmalarında Velázquez'in (1599-1660) *La Venus del espejo*'sundan

¹⁴⁹ Antmen, 2014, a.g.k., s. 277.

¹⁵⁰ Allan Kaprow (2011). Manifesto (1966) (Çev. Elçin Gen). *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş* (Ed. Ali Artun). İstanbul: İletişim Yayınları, s. 348.

¹⁵¹ Eagleton'dan aktaran Harvey, 2019, a.g.k., s. 21.

¹⁵² Arthur Danto (2018). Andy Warhol (Çev. Süha Sertabiboğlu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 46.

(*Aynadaki Venüs/Rokeby Venüsü*) ve Rubens'in (1577-1640) *Toilette der Venus'ünden* (*Süslenen Venüs*) imgelere yer vermesi bu durumu örneklemektedir. Sanatçı geçmişten aldığı bu imgeleri kullanırken, resmin yüzeyine başka görüntüler de eklemiştir.¹⁵³

Postmodernizmin bu tarihselci tavrına örnek olarak, 1980'lerin başında pentüre dönüş yaşanmış; İtalyan trans-avangardı, Alman neo-ekspresyonizmi gibi hareketler ortaya çıkmıştır. 1980'lerin sonunda ise, özellikle Amerika'da, Nicolas Poussin (1594-1665) resmine geri dönüşü temsil eden bir Kaliforniya sanat ortamı söz konusudur. Jeff Wall'ın (1946) bazı fotoğraflarındaki yerleştirmeleri de 19. yüzyıl resmiyle yakınlıklar taşımaktadır. Video sanatçısı Bill Viola (1951) da eserlerinde, sanat tarihindeki resimlerden esinlenmektedir.¹⁵⁴

Özellikle 1980'li yıllarda yani postmodern kuramın yaygınlık kazanmaya başladığı dönemde, sanatsal nesneden çok toplumsal alana odaklanılmış, cinsiyet ayrımcılığı, ırk ayrımcılığı, medya eleştirisi, sanat kurumları eleştirisi, toplumsal kodların irdelenmesi gibi konular öne çıkmıştır. Postmodern sanatçılar, Bourriaud'nun da belirttiği gibi toplumsal düzeni belirleyen göstergeler sistemiyle oynamayı, onları sahiplenerek, kendine mâl ederek dönüştürmeyi, bildik imgelerden yeni anlamlar yaratmayı amaçlamışlardır.¹⁵⁵

1.2.1. Kitsch ve Kitsch'in Sanatla Olan İlişkisi

Avangardın ortaya çıkışıyla eş zamanlı olarak sanayileşmiş Batı'da ortaya ikinci bir kültür çıkmış, Almanlar bu kültüre *kitsch* adını vermişlerdir.¹⁵⁶ Esasında sözcüğün ortaya çıkışıyla ilgili farklı fikirler vardır. Bazı araştırmacılar sözcüğün, İngilizcede *taslak* anlamına gelen *sketch*den geldiğini düşünürken,

¹⁵³ Crimp'ten aktaran Harvey, 2019, a.g.k., s. 71-72.

Kendine mâl etmenin bir örneği olan bu yapıt, ikinci bölümdeki örnekler arasında anılmıştır.

¹⁵⁴ Ali Akay, 2013, a.g.k., s. 43-44.

¹⁵⁵ Antmen, 2014, a.g.k., s. 277.

¹⁵⁶ Clement Greenberg (2016). Avangard ve Kitsch (1939). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (Ed. Charles Harrison, Paul Wood) (Çev. Sabri Gürses). İstanbul: Küre Yayınları, s. 580.

bazıları Almandada *ucuzlatmak* anlamına gelen *verkitschenden* geldiğini düşünmektedirler.¹⁵⁷

Sanayileşmeyle birlikte gittikçe artan bir biçimde şehirlere yerleşen köylü nüfus, kendi tüketimlerine uygun yeni bir kültür arayışına girmiş, piyasa bu arayışa karşılık vermiş ve kitsch kültür belirmiştir.¹⁵⁸ Kitsch, ortaya çıktığı dönemde, renkli baskılı ticarî sanatın, dergi kapaklarının, reklamların, kuşe kâğıda basılmış ucuz romanların, çizgi romanların, Tin Pan Alley müziğinin, tap dansının ve Hollywood filmlerinin de içinde bulunduğu bazı türleri kapsamaktaydı.¹⁵⁹ Greenberg'in 1939 yılında *Avangard ve Kitsch* makalesini yayımlamasından sonra kitsch, avangarda ve modernizme karşıt bir estetik anlamıyla yayılmıştır.¹⁶⁰

Kitsch kültür, kültür denilen esas şeyin alçaltılmış hâlini kullanmaktadır. “*Kitsch, bir başkasının yerini alan, ikame deneyimler ve sahte duyumlar demektir*” ve bir gelenekten belirli temaları, araçları, vs. alarak onları sisteme sokar.¹⁶¹ Modern dünyada kitsch ile sanat, birbirinin tam tersi kutupları ifade etmektedir. Kitsch, *gerçek sanat/yüksek sanat* denilen alandan sıklıkla beslenmektedir. Örneğin, bu gerçek sanat yapıtlarının fabrikasyon kitsch kopyaları yapılmakta, bahçelere alçıdan Venüs heykelleri dikilmekte, salonlarda barok üslubunda taklit edilmiş koltuk takımları bulunmaktadır.¹⁶² Kitsch, sanat ve kültürle ilişkisi olan neredeyse her şeyi sıradan bir nesne gibi tüketime uygun bir hâle getirilebilmekte ve böylelikle özgün bir sanat eserine maddî bir zarar vermeksizin onun estetik önemini yok edebilmektedir.¹⁶³

Kitsch, yine de bir estetik kategori olarak değerlendirilmektedir. Hasan Bülent Kahraman, kitsch'in neden hem estetik hem de değersiz olduğunun nedenini ararken, kitsch ile ilgili bazı temel koşullar saptamıştır. Bu koşullardan bazıları

¹⁵⁷Thomas Kulka (2014). *Kitsch ve Sanat* (Çev. Gonca Gülbey). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın, s. 32.

¹⁵⁸Greenberg, 2016, a.g.k., s. 580-81.

¹⁵⁹Eleanor Heartney (2008). *Sanat ve Popüler Kültür Warhol Etkisi. Sanat ve Bugün* (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, s. 16; Ali Artun (2015). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 29.

¹⁶⁰Artun, 2015, a.g.k., s. 29.

¹⁶¹Greenberg, 2016, a.g.k., s. 581.

¹⁶²Uğur Tanyeli (1990). Aslolan 'Kitsch'tir. *Arredamento Dekorasyon*, 21, s. 104.

¹⁶³Matei Calinescu (2017). *Modernliğin Beş Yüzü* (Çev. Sabri Gürses). İstanbul: Küre Yayınları, s. 272.

şöyledir: Kitsch üretiminde kullanılan nesneler, güzel, hoş, sevimli ve duygusaldır. Söz konusu resim ise, çalışma soyuttan ziyade figüratif olmalıdır.¹⁶⁴ Duygusallık, izleyene, dolaylı yoldan değil doğrudan iletilmelidir. Kitsch, bilinenleri ve kabul edilenleri bir kez daha sunarak, nesneleri olabildiğince standart, hatta şematik biçimde göstermektedir. Kitsch'in öznesi basit düzeyde gerçekçi olmalıdır. Buradaki gerçeklik, 19. yüzyılın gerçekçiliğinden farklıdır. Kitsch'in gerçekliği biraz abartılmış, hemen göze çarpan ve hiçbir değişikliğe uğramamış bir gerçekliktir. Yani doğallık ötesinde bir gerçekliği vardır. Baudrillard, kitsch'i incelerken *hipergerçek/yüksekgerçek (hyperreal)* kavramını geliştirmiştir. Bu kavram ile anlatılmak istenen *gerçekten daha fazla* olandır. Bir nesne, esasen bir mimesistir çünkü doğadaki bir şey referans alınarak oluşturulmuştur. Hipergerçekte ise nesne, daha önce üretilmiş nesneye bakılarak yapılır. Kitsch de nesnelerini bu biçimde üretmektedir.¹⁶⁵

Kitsch'in bir kültürel kategori olduğunu söyleyen Jean Baudrillard (1929-2007), onu *sözde-nesne, simülasyon, kopya, sahte, basmakalıp nesne* olarak tanımlamaktadır. Onun da belirttiği gibi kitsch, kitle kültürüyle iç içe geçmiş durumdadır. "*Kitsch güzelliğin ve orijinalliğin estetiğinin karşısına kendisinin simülasyon estetiğini koyar: Kitsch her yerde nesneleri doğalından daha küçük ya da daha büyük olarak yeniden üretir, malzemelerin (yalancı mermer, plastik) taklidini kullanır, uyumsuz tarzda biçimleri ve planları taklit eder, yaşamadığı tarzı tekrarlar...*"¹⁶⁶

Kitsch, düşük kültüre ait bir kategori olarak tanımlandığından bu noktada yüksek kültür kavramının ortaya çıkışına ve düşük kültür denilen kategoriyle hangi koşullarda karşı karşıya geldiğine bakmak gerekmektedir. *Yüksek kültür*, Eski Yunan'da akademilerin kurulmasıyla ortaya çıkmış bir kavramdır. Böylece

¹⁶⁴ Kahraman'ın kitsch ile ilgili diğer söyledikleri doğru olsa da soyut resimler içinde de kitsch olanlar olabileceği unutulmamalıdır.

¹⁶⁵ Hasan Bülent Kahraman (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri....* İstanbul: Agora Kitaplığı, s. 215 -218.

¹⁶⁶ Jean Baudrillard (2020). *Tüketim Toplumu* (Çev. Nilgün Tural, Ferda Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 136, 138.

Baudrillard'ın 1970 tarihli *Tüketim Toplumu*'nu yazdığında simülasyon kuramını henüz geliştirmemiş olduğuna ve bu kitabın da esasen simülasyon üzerine olmadığına dikkat edilmelidir. Baudrillard'ın konuya dair fikirleri *Simülakrlar ve Simülasyon* (1981) kitabında değişikliğe uğramıştır.

yüksek sanatları ifade eden liberal sanatların¹⁶⁷ karşısına düşük kültüre ait olan mekanik sanatlar yani el becerilerine dayanan sanatlar yerleşmiştir. 17. yüzyılda akademiler kurulunca yüksek kültür (majör olan), insan figürlerinin yer aldığı resimler ve portreler olurken; natürmortlar, manzaralar ve günlük yaşam sahnelerini konu edinen resimler minör olarak görülmeye başlanmıştır. İnsanı konu alan resimlerin majör olarak görülmesinin sebebiyse Tanrı'nın en çok insana vakit ayırması ve insanın Tanrı'ya en yakın figür olmasıdır. Modernizmle birlikte türler arasındaki bu ayrım kalkmıştır.¹⁶⁸ Örneğin, Courbet'nin günlük yaşamdan bir sahne içeren *Bonjour Monsieur Courbet* (*Günaydın Mösyö Courbet*) (1854), Manet'nin hem manzara hem insan figürünü kullandığı *Kırda Öğle Yemeği* (1863) ve Monet'nin tamamen bir manzara resmi olan *Impression, soleil levant* (*İzlenim, Gün Doğumu*) (1874) (Görsel 1.4) resmi düşük değer atfedilen resim türlerindendir. Courbet'nin realizm akımı içinde yer alması ve modern sanat akımlarının çoğunlukla izlenimcilikle başlatıldığı düşünülürse bahsedilen Courbet resminin modernizmden önce olduğu görülmektedir ancak Courbet'nin bu resmi, sanatın içine *minör* olanı soktuğu için modernizme giden aşamalardan birini temsil etmektedir. Bu açıdan bakıldığında buradaki anlatımda modernizmden ayrı olarak değerlendirilmemesi uygun görülmüştür.



Görsel 1.4. Claude Monet, İzlenim, Gün Doğumu, 1872. (t.ly/jgeQ Erişim Tarihi: 29.07.22)

¹⁶⁷ Liberal sanatlar (ars liberalles), düşünceyle sanatı birleştiren alandır ve gramer, retorik, mantık, aritmetik, geometri, müzik ve gökbilimi kapsamaktadır.

¹⁶⁸ Ali Akay (2002). *Kapitalizm ve Pop Kültür*. İstanbul: Bağlam Yayınları, s. 43-44.

Kitsch ve sanat birlikteliği konusunda fikirlerine başvurulabilecek kişilerden biri, kitsch resimler yapan Odd Nerdrum'dur (1944). Pek çokları gibi modernizm ve kitsch arasında bir karşıtlık olduğunu söyleyen Nerdrum, modernizmin kitsch'i *öteki* olarak dışladığını, kendisiyle aynı dönemde ortaya çıkan ve rakibi olan bu türü kötü gösterdiğini belirtmiştir. Böylece Anders Zorn (1860-1920), Giacomo Puccini (1858-1924), Jean Sibellius (1865-1957) gibi pek çok ressam ve müzisyen kitsch sayılmıştır. Nerdrum'un kendisi de uzun yıllardan sonra sanat yapmadığını, modernizme bir şey veremediğini kabul etmiş, kitsch üretmek için sıkı bir disiplinle çalıştığını ve ancak sanatın, kendisi için olup kamuya hitap ettiğini, kitsch'in ise yaşama hitap edip insana seslendiğini belirtmiştir.¹⁶⁹

Görüldüğü gibi modernizm, sürekli olarak yüksek sanatın içine minör olanı sokmaya çalışmıştır. Örneğin kübizm gündelik hayata ait olan gazete gibi malzemeleri sanata dâhil etmiştir.¹⁷⁰ Dada da pisuvar, bisiklet tekerleği gibi nesneleri, sanat nesnesi olarak kullanmıştır. Böylece yüksek sanat-düşük sanat ayrımının yok olmasıyla ortaya çıkan bir diğer mesele sanat ve hayat birlikteliği olmuştur. Bu birliktelik *popüler kültür*le yakın ilişkilidir. Sanat ve hayat birlikteliği, sanatta popüler kültüre dair ürünlerin ve kitsch'in kullanılması öncelikle ve çoğunlukla pop sanatta görülmektedir. Pop sanatla birlikte bu tür malzemeler sanatla iyice bütünleşmiş; çizgi romanlar, Elvis Presley, Marilyn Monroe gibi ünlüler, konserve, deterjan ve bisküvi kutuları gibi nesneler sanat üretiminin malzemesi olmuştur.

Esasında *popüler kültür* terimi, İngiltere'de, üniversite çevresinde sol eğilimli entelektüellerin, özellikle Sovyetler Birliği'nin 1956'da Macaristan'ı işgal etmesinden sonra kavramlaşmıştır. Britanya işçi hareketini canlandırmak ve sosyalist bir örgütlenme yaratabilmek için 1964'te Birmingham Üniversitesi'nde *The Centre for Contemporary Cultural Studies (Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi)* kurulmuştur. Burada geliştirilen *popüler kültür* kavramı, 19. yüzyıldaki

¹⁶⁹ Odd Nerdrum (2007). Kiş yaşama hizmet eder (Çev. Ahmet Feyzi Korur). *Rh+ Sanart*, 42, s. 12-13.

Bu yazı, 24 Eylül 1998'de Oslo'da Astrup Fearnley Müzesi'nde Nerdrum'un "Resimler 1978-1998" isimli sergisinin açılışından önce yaptığı konuşmanın yazıya dökülmüş hâlidir.

¹⁷⁰ Akay, 2002, a.g.k., s. 44.

yoğun kentleşme, endüstrileşme sırasında işçi sınıfının oluşturduğu devrimci ve dayanışmacı kültürü ifade etmektedir. Sanat alanında *popüler kültür* terimi de *kitsch* terimiyle aynı tartışmalar bağlamında gündeme gelmiştir. Bu terim de *kitsch* gibi estetik modernizmin karşısında duran bir alanı temsil etmektedir ve modernizmle iç içe geçmiş olduğu kabul edilen *yüksek kültür*ün karşıtıdır. ABD’de ise *popüler kültür* terimi, New York’un sanat ortamına ve bilhassa pop sanata yöneliktir. 1950’lerin sonunda Londra’da ortaya çıkan ve tüketim kültürüne karşı duran Richard Hamilton’un da temsilcisi olduğu pop sanatın tersine, New York merkezli ve Andy Warhol’un önde gelen temsilcisi olduğu Amerikan pop sanatı tüketim kültürünü yüceltmış, medya ve tasarım dünyasının estetiğini temellük etmiş, böylece popüler kültürle yakın temasa geçmiştir.¹⁷¹

Kitsch ve sanat konusunu ele alırken pop sanat üzerinde biraz daha durmakta yarar vardır. Kulka, Greenberg’in “*avangard ve kitsch birbirine taban tabana zıttır*” sözünü hatırlatarak, sormuştur: “*Gerçekten de Picasso’yu, Kandinski’yi, Pollock’u ya da Rothko’yu kitsch ile karıştırma riski çok azdır. Ama ya Lichtenstein’a, Warhol’a ya da Hockney’e ne diyeceğiz?*”. Bu sorunun sebebi, modernizmin tersine pop sanatın kitsch’e kucak açmış olmasıdır.¹⁷² Calinescu da Greenberg’ün aksine avangard ve kitsch’in ilişkili olduğundan söz etmektedir. Avangard, kitsch’i estetik açıdan yıkıcı ve ironik amaçları doğrultusunda kullanmıştır.¹⁷³ 1960’larda Beuys’un “*sanat hayattır*”; Warhol’un “*herkes sanatçıdır*” gibi sözleri her yerde kullanılmaya başlanmış, dönemin tüketime yönelik koşullarıyla bu fikirler birleşince, popüler kültür hayatının içinde yer alan çizgi roman okumak, sosisli sandviç yemek, kola içmek, biblo biriktirmek gibi alışkanlıklar ortaya çıkmıştır.¹⁷⁴ Böylece herkesin içinde yaşadığı tüketime yönelik bu yaşam biçimi bir tür kültüre dönüşerek, bir sanatmış gibi algılanmaya başlamıştır.¹⁷⁵

¹⁷¹ Artun, 2015, a.g.k., s. 36.

¹⁷² Kulka, 2014, a.g.k., s. 149-150.

¹⁷³ Calinescu, 2017, a.g.k., s. 279.

¹⁷⁴ Kulka, 2014, a.g.k., s. 149-150.

¹⁷⁵ Wilson’dan aktaran Kulka, 2014, a.g.k., s. 150.

Kitsch ve pop sanatın bu denli yakın olmasına rağmen Kulka, niçin pop sanata tam anlamıyla kitsch diyemediğimiz sorusu üzerinde durmaktadır. Cevap olarak da bir ürünün/eserin kitsch olması için gerekli koşulların hepsinin birden pop sanatta bulunmadığını, örneğin hepsinin duygusal tepkiye yol açan işler olmadığını, kitsch ürünün tersine bazı pop sanat eserlerinin ironik, çok anlamlı ve esprili olması, kitsch’in aksine pop sanatın sanat dünyasında olup bitenlerle ilgilenmesi olduğunu

Pop sanattan başka, II. Dünya Savaşı'ndan sonraki on yıl boyunca ortaya çıkan yeni gerçekçilik, happening, fluxus, arte povera gibi sanat hareketleri, kapitalizm ve tüketim toplumunun etkisiyle gelişmiş olup sanat ile hayat birlikteliğine vurgu yapmaktadırlar ki bu yönelimdeki en önemli etken kapitalizmin gündelik yaşam ile olan ilişkisidir.¹⁷⁶

Sözü edilen toplumsal dönüşümler ve sanat ilişkisinin ele alınması, 1990'lı yıllarda düzenlenen bazı sergilerle devam etmiştir. New York'da ve Los Angeles'da The Museum of Contemporary Art'ta (MOCA, Çağdaş Sanat Müzesi) 1990'da açılan *High and Low Art: Modern Art and Popular Culture* (*Yüksek ve Düşük Sanat: Modern Sanat ve Popüler Kültür*) sergisi ve Beaubourg'da (Centre Pompidou) 1992'de açılan *Art et Publicité 1890-1990* (*Reklam ve Sanat 1890-1990*) sergisi, yüksek kültürün popüler kültür ile iç içe geçtiğini gösteren etkinliklerdir.¹⁷⁷

Reklam ve Sanat sergisinde 1890'lardaki Toulouse-Lautrec ve çağdaşlarının afişleri, Picasso ve Braque'ın kolajları, sürrealist ve dadacı çalışmalar, Warhol ve pop sanata bağlı başka sanatçıların tabloları, Hans Haacke ve Barbara Kruger'ın reklamlarla ilintili işleri, yani yüz yıllık sanat ve reklam ilişkisi gösterilmiştir. Ayrıca serginin yapıldığı dönemde üretilmiş pek çok reklam afişi ve televizyon reklamları da burada sergilenmiş ve televizyon ekranlarından gösterilmiştir.¹⁷⁸

Yüksek ve Düşük Sanat sergisinin kapsamına aldığı süre, I. Dünya Savaşı öncesi Paris'inden başlayarak o günün New York'una uzanmaktadır. Sergilenen eserler, *grafiti*, *karikatür*, *çizgi roman* ve *reklamdan* –bu kategoride gazete reklamları ve reklam panoları gibi üretimler bulunmaktadır- oluşan dört kategoride gruplanmıştır. Burada yer alan resim ve heykeller, gazete, reklam, satış katalogları ve çizgi roman örnekleriyle ilişkili bir biçimde gösterilmişlerdir. Sergi, 20. yüzyıl boyunca hem yüksek sanatın düşük sanattan, karşılıklı olarak birbirlerinden aldıklarını ortaya koymuştur. Sergi mekânının ilk katına, sanatı,

söylemektedir. Ancak neden bir Picasso yerine Warhol'u kitsch'e daha yakın gördüğümüz konusuna gelinirse, bunun sebebi pop sanatın kitsch'ten yararlanmasıdır. (Kulka, 2014, a.g.k., s. 151-154.)

¹⁷⁶ Akay, 2002, a.g.k., s. 162-163.

¹⁷⁷ Ali Akay (1992). Gündelik Yaşamın Kültürü: Popüler Kültür. *Varlık*, 1012, s. 11-12.

¹⁷⁸ Yılmaz, 2016, a.g.k., s. 447.

reklam ve popüler yayınlarla ilk birleştiren isimler olarak Picasso, Braque ve çağdaşlarının yapıtları yerleştirilmiştir. 1920’lerde reklamlar ve ambalaj tasarımlarını modern sanatla birleştiren Aleksandr Rodçenko da sergide yer alan sanatçılardan biridir. Ayrıca Kurt Schwitters, Duchamp, Meret Oppenheim, Jasper Johns, Robert Rauschenberg de yine günlük kullanım nesneleri ve hazır-yapım nesnelerden oluşan/esinlenen işleriyle bu sergide yer almışlardır.¹⁷⁹ Sürrealizme kadar sanatçılar tarafından göz ardı edilen “yazı”, örneğin, Jean Dubuffet’nin sokaklardaki resimlerden esinle ürettiği çalışmalarla grafiti bölümünde yer almıştır. Karikatür bölümünde, René Magritte ve Constantin Brancusi gibi sanatçıların karikatür etkili üretimlerine yer verilmiştir. Çizgi roman bölümünde ise Roy Lichtenstein ve Jeff Koons gibi isimlerin çalışmaları gösterilmiştir.¹⁸⁰

Günümüzde üretimleri kitsch sanat olarak kabul edilen isimlerin en ünlülerinden biri Jeff Koons’tur (1955). Koons’un büyük boyutlu heykelleri, altın sarısı olarak sunduğu Michael Jackson ve maymununu gösterdiği işi (Görsel 1.5) ve



Görsel 1.5. Jeff Koons, Michael Jackson and Bubbles, 1998 (<https://124.im/W7Q9I> Erişim Tarihi: 07.12.20)

biblolarının içinde bulunduğu çalışmaları kitsch sanat kapsamında değerlendirilebilir.¹⁸¹ 1976 yılından beri birlikte çalışan Pierre ve Gilles de kitsch sanat üreten isimler arasında anılmaktadırlar. Michael Jackson, Madonna gibi ünlü isimlerin ya da arkadaşlarının fotoğraflarını klişelerle bezeyen sanatçılar,

¹⁷⁹ High And Low: Modern Art And Popular Culture Opens October 7 At The Museum Of Modern Art (1990). *MoMA*. s. 1-3. https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6826/releases/MOMA_1990_007_7_80.pdf?2010 (Erişim Tarihi 23.11.20).

¹⁸⁰ High And Low: Modern Art And Popular Culture Opens October 7 At The Museum Of Modern Art, 1990, a.g.k, s. 3-5.

¹⁸¹ Koons, bir röportajında işlerini kitsch olarak görmediğini söylemiştir. Bkz. Jeff Koons: “Bazı insanlar işlerimin kitsch olduğunu düşünseler de bana öyle gelmiyor” (29 Ocak 2018). (Çev. Emre Akaltın). *Sanatatak*, <http://www.sanatatak.com/view/jeff-koons-bazi-insanlar-islerimin-kitsch-oldugunu-dusunseler-de-bana-oy-le-gelmiyor> (Erişim Tarihi 01.12.2020).

yaratıcılıklarını Hollywood fotoğrafları, kutsal tasvirler ve halk motiflerinden almaktadırlar.¹⁸²

Sonuç olarak verilen örneklerle görüldüğü gibi modern dönemdeki sanat-kitsch kutuplaşmasının esas olarak pop sanatla yıkıldığını söylemek mümkündür. Modern ve postmodern arasında bir geçiş dönemi olan pop sanat ve sonrasında gelen postmodern sanat, kitsch'i¹⁸³ daha da fazla kullanmıştır.¹⁸⁴

1.2.2. Türkiye Sanat Ortamındaki Gelişmeler, Dönüşümler ve Postmodern Sanat

Türkiye sanat ortamında postmodern eğilimlerinin görülmesi 1960'lı yıllara rastlamaktadır. 60'larda Altan Gürman (1935-76) ve Sarkis (1938) bu anlamda ilk temsilcilerdir.

Altan Gürman, yapıtlarında günlük hayatta karşılaşılan pek çok farklı malzemeyi kullanmış, geleneksel resim yönteminden uzak durmuş; dönemin Türkiye'sinin siyasal, sosyal ve kültürel konularını ele almıştır. Sanatçının *Montajlar* (1967) isimli serisi (Görsel 1.6), militarizme karşı bir yorumdur; 70'li yıllarda gerçekleştirdiği *Kapitone* (1976) bürokrasiyle kimliğini yitirmiş, sistem içinde sadece bir şekil olarak var olan insanı konu edinmiştir.¹⁸⁵ Sarkis,¹⁸⁶ 60'ların

¹⁸² Pakize Barışta (22 Aralık 1996). 'Kitsch' üzerine 'kitsch' bir yazı!, *Cumhuriyet*, s. 14.

¹⁸³ Matei Calinescu, kitsch'in çoğunlukla yakın tarihli bir olgu olarak kabul edildiğini ve eleştirmenlerin bu konuyu barok dönemden öncesine ilişkinleştirmediklerini yazmıştır. Bkz. Calinescu, 2017, a.g.k., s. 265. Buna karşılık Thomas Kulka, kitsch'in çoğunlukla romantizmle ortaya çıktığı görüşünün üzerinde durarak, 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar bu terime rastlanmadığını söylemiştir. Ayrıca romantizm, dramatiklik, duygusallık gibi özellikleri nedeniyle kitsch ile yakın ilişki içindedir. Buna rağmen Kulka, bugün "kitsch" dediğimiz ürünlerin, dönemlerinde bu şekilde adlandırılıp adlandırılmadıklarının ispat edilemediğini yazmaktadır. Bkz. Kulka, 2014, a.g.k., s. 26-27.

¹⁸⁴ Kitsch biçimler ve ürünlerin sanat alanına dâhil olması mimarlığı da etkilemiştir. Postmodern mimarlardan Robert Venturi *Learning From Las Vegas*'ta toplumun ve diğer mimarların dikkatini kitsch'e çekebilecek düşüncelere yer vermiş, mimar Charles Moore, mimarlıkta, sıradan olanı normal kabul ederek modernist bakışa karşı çıkmıştır. (Tanyeli, 1990, a.g.k., s. 107.) Moore'un yukarıda sözü edilen ve kitsch ile ilişkili olduğu belirtilen tasarımı Piazza d'Italia burada yeniden hatırlanmalıdır.

¹⁸⁵ Ahu Antmen (2005). *Türk Sanatında Yeni Arayışlar (1960-1980)*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü s. 97-98.

¹⁸⁶ Sarkis, 1964'te Paris'e yerleşmiş ve Fransa sanat ortamına dâhil olmuştur ancak sanatçının 1985'ten sonra aralıklı olarak Türkiye'deki sergilerle katılması, onun Türkiye sanat ortamının değişmesine katkıda bulunan figürlerden biri olmasını sağlamıştır. (Beral Madra (2007). Bir Karmaşa Alanı Olarak Görsel Sanat. *User's Manual Contemporary Art In Turkey 1986-2006- Türkiye'de Güncel Sanat 1986-2006*. (Ed. Halil Altundere, Süreyya Evren). İstanbul: Art-ist, s. 32.)



Görsel 1.6. Altan Gürman, Montaj 5, 1967. (SALT Araştırma, Arter Arşivi)

ikinci yarısında bellek ve savaş konularını ele alan çalışmalar üretmiştir. *İki Adet Bekleyen Leğen* (1968) gibi işlerinde ısı rezistansı, elektrik kablosu gibi çeşitli malzemeler kullanarak galeri mekânına ısıyla müdahalelerde bulunmuştur.¹⁸⁷

Aynı yıllarda devlet bursuyla ya da kendi imkânları ile yurt dışına eğitime giden Mehmet Güleriyüz, Nur Koçak, Nil Yalter, Komet, Füsun Onur, Cengiz Çekil, Şükrü Aysan'ın da içinde bulunduğu bir grup sanatçı, dönüşlerinde Türkiye sanat ortamına farklı açılımlar getirmişlerdir.¹⁸⁸

70'lerde Türkiye'ye dönen Füsun Onur ve Şükrü Aysan, sanat ortamında kavramsal çalışmalarıyla öne çıkmışlardır. 1977'de Şükrü Aysan, Özgül Özkutan, Serhat Kiraz, Alparslan Baloğlu, İsmail Saray ve Ahmet Öktem, *Sanat Tanımı Topluluğu*'nu (STT) kurmuşlardır. Topluluk, etkinliklerini 1981'e kadar sürdürmüş, konuk sanatçılarla çeşitli projeler gerçekleştirmiş, betikler ve kitaplar yazmış, sergiler düzenlemiştir.¹⁸⁹ STT, etkinliklerinde disiplinlerarasılığa yönelmiş ve bu yönelim, 80'li yıllarda oluşacak sanat ortamının habercisi olmuştur.¹⁹⁰

1960'lar ve 70'lerde Türkiye'deki sanatçılardan bazıları yurt dışındaki sanat ortamlarıyla da ilişki kurmuştur. Altan Gürman'ın çalışmaları, 1969'da São Paulo Bienali'nde ve 1971'de Hindistan Trienali'nde yer almıştır. Nil Yalter, Paris'teki '68 hareketine katılmış ve kendisini feminist bir sanatçı olarak

¹⁸⁷ Antmen, 2005, a.g.k., s. 99.

¹⁸⁸ Süreyya Evren (2015). Türkiye Güncel Sanatı Tarihini Nasıl Yazmalı. *User's Manual 2.0 Contemporary Art In Turkey 1975-2015- Kullanma Kılavuzu 2.0 Türkiye'de Güncel Sanat 1975-2015* (Ed. Halil Altındere, Süreyya Evren). İstanbul: Revolver Verlag&Art-ist, s. 12.

¹⁸⁹ Halil Altındere (2007). Türkiye'de Güncel Sanat 1986-2006. *User's Manual Contemporary Art In Turkey 1986-2006- Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat 1986-2006* (Ed. Halil Altındere, Süreyya Evren). İstanbul: Art-ist, s. 3-4.

1987'de Şükrü Aysan öncülüğünde tekrar bir araya gelen topluluk, yeni katılımcılarla etkinliklerini sürdürmeye devam etmektedir. (Altındere, 2007, a.g.k., s. 4.)

¹⁹⁰ Burcu Pelvanoğlu (2009). Darbe(ler) Sonrasında Sanat ve Sanatçı. *Darbe* (Yay. Haz. Azra Tüzünoğlu). İstanbul: Outlet-İhraç Fazlası Sanat Yayını, s. 47.

tanımlayarak, video ve enstalasyonlar yapmaya başlamıştır. Nur Koçak ise kadın bedeninin nesneleştirilmesini eleştiren işler üretmiştir.¹⁹¹ Bu örnekler sanatçıların yurt dışı sanat ortamıyla ilişki kurmalarının yanı sıra yurt dışında üretilen sanat biçimlerinin Türkiyeli sanatçıları etkilediğini göstermektedir.

1976'da Paris'ten dönen Nur Koçak, foto-gerçekçi çalışmalarıyla dikkat çekmiştir. Bu türde yaptığı eserlerinden *Vivre-Parfüm Şişesi* (1974), onun popüler kültür ve tüketim kültürüyle bağ kuran çalışmaları arasında yer almaktadır. Bu yıllarda foto-gerçekçi çalışmalarıyla öne çıkan bir başka sanatçı Yusuf Taktak'tır ve sanatçı 1973 tarihli *Otoportre*'sini böyle bir tavırla yapmıştır.¹⁹²

Postmodern eğilimler Türkiye sanat ortamında sürerken, 70'li yıllarda Akademi'de, Altan Gürman, Neşet Günel, Özdemir Altan, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Adnan Çoker gibi birbirinden farklı yönelimlerle sanat üreten sanatçıların eğitim vermesi, sanat ortamında farklı eğilimlerin eş zamanlı olarak varlık göstermesine olanak tanımıştır. Bu yılların siyasî ortamı, sanatsal ortamı etkilemiş, politik içerikli işler ortaya çıkmaya başlamış, örneğin toplumcu-gerçekçi eserlerin önemli oranda üretildiği bir dönem olmuştur. Bir yandan da soyut eserler üretilmeye devam edilmiştir. Koleksiyonerler de bu dönemde ortaya çıkmaya başlamış, *Galeri Baraz* (1975) ve *Maçka Sanat Galerisi* (1976) gibi yeni galeriler açılmış, ayrıca uluslararası sanat çevresine katılma isteği de artmıştır.¹⁹³

Süreyya Evren, Türkiye'de, 70'lerde ve 80'lerde güncel bir sanat sahnesinden değil ama tekil sanatçılardan, sanat eserlerinden, sergilerden ve grup sergilerinden bahsedilebileceğini yazmıştır. Bu dönemlerde Türkiye sanat ortamı için avangart örnekler olmuş ancak bu örnekler sanat sahnesini henüz ele geçirmemiştir.¹⁹⁴ 1977-87 arasında Akademi'de iki yılda bir gerçekleştirilen İstanbul Sanat Bayramı çerçevesinde yapılan Yeni Eğilimler Sergileri¹⁹⁵, Türkiye güncel sanat ortamının oluşmasında önemli bir yere sahiptir. Geleneksel

¹⁹¹ Evren, 2015, a.g.k, s. 12-13.

¹⁹² Antmen, 2005, a.g.k., s. 164-165.

¹⁹³ Evren, 2015, a.g.k., s. 13.

¹⁹⁴ Evren, 2015, a.g.k., s. 11.

¹⁹⁵ Yeni Eğilimler Sergileri, 1977-87 aralığından sonra bir de 1994 yılında düzenlenmiştir.

resim ve heykelin dışında kalan, üç boyutlu mekâna özgü kavramsal işler -daha öncesindeki bireysel sergiler ve grup çıkışları dışında- ilk kez bu sergilerle geniş kitlelere ulaşmıştır.¹⁹⁶ Sanatçılara teknik ve malzeme konusunda sınırlama getirilmemesi de çeşitliliğin artması anlamında önemli olmuştur. İlk Yeni Eğilimler sergisi, kategorilere ayrılmış olarak düzenlenmişken ikinci sergide bu kategorilerin kalkması, sanat ortamında önemli bir değişime işaret etmektedir. Böylece 1960’lardan itibaren gerçekleşen Devlet Resim ve Heykel Sergileri’nin aksine resim ve heykel olmak üzere iki kategoriyle sınırlanmayan Yeni Eğilimler, sanatçılara belirlenmiş kategorilerin dışına çıkabilme olanağı sağlamıştır.¹⁹⁷

24-28 Ekim 1977’de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde düzenlenen *2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu* da, Türkiye sanat ortamının şekillenmesine katkıda bulunan etkinliklerden biridir.¹⁹⁸ Bu sempozyumla aynı dönemde yapılan Yeni Eğilimler Sergileri, Batı sanat ortamında 1960’larda yaşanan postmodern dönüşümün, Türkiye sanat ortamında ilk kez irdelenmesini ve tartışmaya açılmasını sağlamıştır.¹⁹⁹ Bu tür bir etkinliğin Akademi’de yapılmasının dikkat çekiciliğinin yanı sıra sempozyumun sonuç bildirgesinde söz edilen “*sanatın giderek yaşamın tümünü kapsayan bir olgu olması, herkes için olması, akademizmden kopulması gerektiği*” görüşleri, Türkiye sanat ortamının değişimini, değişme isteğini belirtmektedir.²⁰⁰

Türkiye, 1980’lerin ortasından sonra göç, büyük kentlerin megapolleşmesi, uluslararası tüketim kültürü, televizyon ve diğer iletişim araçlarının günlük yaşamın içine iyice girmesi, geleneklerin yitirilmesi gibi durumlarla karşılaşmıştır.²⁰¹ Bu dönemde Özal hükûmetinin belirlediği yeni ekonomi politikaları, sanat piyasası oluşumunu tetiklemiştir. Artık sanat ortamının belirleyicisi devlet değil, açılan özel galeriler, banka galerileri ve sanata maddî destek veren yerli sermayedir.²⁰² 1973’te kurulan İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı

¹⁹⁶ Altındere, 2007, a.g.k., s. 4.

¹⁹⁷ Gezgin’den aktaran Antmen, 2005, a.g.k., s. 136.

¹⁹⁸ Pelvanoğlu, 2009, a.g.k., s. 47.

¹⁹⁹ Antmen, 2005, a.g.k., s.134.

²⁰⁰ Pelvanoğlu, 2009, a.g.k., s. 47.

²⁰¹ Madra, 2007, a.g.k., s. 29.

²⁰² Altındere, 2007, a.g.k., s. 5.

(İKSV) da bir anlamda devletin bıraktığı sanat hamiliği rolünü üstlenmiştir. Vakfın katkılarıyla düzenlenen 1987 tarihli 1. İstanbul Bienali, uluslararası sanat piyasasının kurallarını ithâl ederek Türkiye’de sanatın sergilenmesi anlamında bir değişikliğin önünü açmıştır.²⁰³

1980’lerde gerçekleşen Öncü Türk Sanatından Bir Kesit (1984-88) ve A-B-C-D (1989-93) sergileri, sanat ortamındaki dönüşümler bakımından önemli etkinliklerdir. Bu sergilerde genellikle çizimler, fotoğraflar, fotokopiler, çeşitli nesneler ve ışık kullanılarak oluşturulmuş yerleştirmeler sergilenmiş; Serhat Kiraz bilimsel ve felsefi kavramları; Ayşe Erkmen mekân, zaman, nesne ilişkilerini; Canan Beykal dilbilimsel bilgiyi; Gülsün Karamustafa popüler kültürü; Osman Dinç geleneksel biçimleri; Füsun Onur, Cengiz Çekil, İsmail Saray yaşam, etnik kültürel ve ekonomik kimlikleri sorgulayan eserler üretmişlerdir. Bu sanatçılar, sanatın devletten bağımsızlaşması ve geleneksel resim ve heykelden farklı işlerin sergilenerek izleyici ile buluşması konusunda önemli bir adım atmışlardır.²⁰⁴ Sergiler, sanat malzemesinin dönüşümünü göstermesi ve resim, heykel gibi kategorilerin varlığının sarsıldığını göstermekle birlikte soyut-figüratif, toplumsal-özerk, düşük kültür-yüksek kültür gibi farklı uçların temsiliyetini kırmıştır. Adı geçen sanatçıların işlerinin gösterdiği gibi, 80’li yılların sanatının oluşmasında gündelik ve bireysel yaşam; bellek; etnik, cinsel, ulusal kimliğin sorgulanması gibi konular önemli olmuştur.²⁰⁵

Bir taraftan da 1980’lerin ortalarından itibaren performans sanatında artış yaşanmış, Bilsak Tiyatro Atölyesi, Tiyatro Araştırma Laboratuvarı (TAL), Turkuvaz Modern Dans Topluluğu, Yeşil Üzümler Dans Tiyatrosu, performans sanatına, dans ve tiyatro ile katkıda bulunmuşlardır. Performans sanatı, daha çok Akademi öğrencilerinin oluşturduğu Barbar’t, Fosseptik, Akadeğilmi, Mim gibi grupların üretimleriyle sınırlı kalmıştır. Bu gruplar, Bizans ve Osmanlı gibi

²⁰³ Ezgi Bakçay (2009). 1980-2000’e Güncel Sanat. *Darbe* (Yay. Haz. Azra Tüzünoğlu). İstanbul: Outlet-İhraç Fazlası Sanat Yayını, s. 58-59.

²⁰⁴ Madra, 2007, a.g.k., s. 32-33.

²⁰⁵ Bakçay, 2009, a.g.k., s. 58.

tarihsel ve kültürel bellekle ilgili verileri, *yabancılaşmak, yabancılaştırmak* kavramları çerçevesinde kullanmışlardır.²⁰⁶

Türkiye’de çağdaş sanat ortamının güçlendiği yıllar 1990’lardır. Bu durum dünyadaki gelişmelerle bağlantılıdır. İletişim araçlarının yaygınlaşması, küreselleşmenin güçlenmesi, Batı merkezli sanat tarihi yazımının eleştirilmesi, bu dönemde gerçekleşmiştir.²⁰⁷ 90’lar sanatının şekillenmesinde, Berlin Duvarı’nın yıkılışı, Sovyetler Birliği’nin ve Yugoslavya’nın parçalanmasıyla birlikte *sınır* kavramının üzerine düşünölmeye başlanması da etkili olmuştur. Bu konuda çeviriler ve konferanslar yapılmış, Fransa’dan dönen Ali Akay bu tür konular ve postmodernizm üzerine yaptığı çevirilerle sanat ortamında yeni tartışmaların oluşmasına katkıda bulunmuştur.²⁰⁸

Modernleşme sürecinin üzerinde durduğu sanatçı kavramının bir yansıması olan devlet ve topluma yarar sağlayan aydın sanatçı rolü, yine bu dönemde sanatçılar tarafından terk edilmiş, modern sanatın seçkinci anlayışı dışlanmıştır. İzleyiciyi düşünmeye sevk edecek bildirilerin sunulması, interaktifliğin kullanılması da bu dönemlerde gerçekleşmiş ayrıca yüksek ve düşük kültür arasındaki ayrımlar erimiş, popüler kültüre ve kitsch olana ilgi artmıştır.²⁰⁹ 90’lar Türkiye sanatı, konu çeşitliliği bakımından zengindir; kadın, eşcinsellik, cinsellik, militarizm, Kemalizm eleştirisi gibi pek çok konu bu dönemin sanatında ele alınmıştır.²¹⁰ Her ne kadar tür ayrımlarının kalkması ve çeşitli konuların sanat üretiminde görülmesi yukarıda da söz edildiği gibi öteden beri kendini göstermiş olsa da 1990’lı yıllar, tüm bunların en fazla ve en şiddetli biçimde görüldüğü dönemdir.

12 Eylül 1980 askerî müdahalesinin ardından gelen ve 90’larda da devam eden pek çok olayın neden olduğu siyasi gerilim ortamının ortaya çıkardıklarından etkilenen sanatçılar, toplumsal sorunlara odaklanan eleştirel işler üretmişlerdir. Vahap Avşar, Cumhuriyet ideolojisi; Memed Erdener, Vahit Tuna, Hakan

²⁰⁶ Zeynep Yasa Yaman (2011). *Suretin Sireti- Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu’ndan Bir Seçki*. İstanbul: Pera Müzesi Yayını, s. 136.

²⁰⁷ Evren, 2015, a.g.k., s. 14.

²⁰⁸ Burcu Pelvanoğlu (2016). İstanbul Bienallerinin Politik Yönleri (Nusret Polat ile konuşma). *Çağdaş Sanat Konuşmaları* (Ed. Nusret Polat). İstanbul: Okan Üniversitesi Yayınları, s. 101.

²⁰⁹ Levent Çalıkoğlu (2008). 90’lı Yıllarda Çağdaş Sanat: Kırılma-Gerilim-Çoğulculuk. *Çağdaş Sanat Konuşmaları 3- 90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat* (Haz. Levent Çalıkoğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 9-11.

²¹⁰ Evren, 2015, a.g.k., s. 14-16.

Akçura, Ahmet Öğüt, militarizm, popülerleşen milliyetçilik; Halil Altındere, kimlik ve devlet; Şener Özmen ve Erkan Özgen, milliyetçilik; Cengiz Tekin ve Bülent Şangar, muhafazakâr toplum yapısının neden olduğu bireyin kırılmaşması; Aydan Murtezaoğlu, Neriman Polat ve CANAN, kadınların yaşam alanlarının ataerkil kodlarla sınırlandırılması; Selda Asal ve Esra Ersen, kentsel yaşamda görülen dışlama örnekleri; Gülsün Karamustafa, göçmenlik deneyimleri gibi konular üzerinde çalışmışlardır.²¹¹

Dönemin ilgi çekici, eleştirel işlerinden biri, Hale Tenger'in kanla doldurulmuş, etrafında abdest musluklarının bulunduğu büyük bir kazanın üzerinde asılı kılıçların yer aldığı *Sikimden Aşşaa Kasımpaşa Ekolü* (1990) (Görsel 1.7) isimli işidir. Tenger'in bunun gibi siyasî içerikli bir başka işi, iktidarı eleştiren ve sanatçının mahkemelik olmasına neden olan *Böyle Tanıdıklarım Var II*'dir (1992). Çalışmada Priaposlar, Türkiye bayrağının ay ve yıldızını oluşturmuş, bunun dışında üç maymun figürleriyle sessiz halk temsil edilmiştir.²¹²



Görsel 1.7. Hale Tenger, *Sikimden Aşşaa Kasımpaşa Ekolü*, 1990. (t.ly/GTNNP Erişim Tarihi: 29.07.22)

Disiplinlerarasılık, 90'lar döneminin öne çıkan kavramlarından biridir. Türkiye'de de bu kavram, sanat sahnesinde kendini göstermiştir. Örneğin, felsefe kökenli Hüseyin Bahri Alptekin'in sanat üretmesi ve sanatın bir bilgi türü olduğunu savunması, felsefeci Ahmet Soysal'ın şiir ve resimle ilgilenmesi,

²¹¹ Erden Kosova (2015). Bitimsiz Kavisler: Türkiye'de Siyasal Dinamiklerin Sanat Alanına Yansımaları. *Politische Kunst im Widerstand in der Türkei / Türkiye'de Direnişin Sanatı* (Ed. Bergmann, Z. Çetin, P. Hermann, E. Liedtjens, M. Muştı Seufert). Berlin: neue Gesellschaft für bildende Kunst (nGbK), s. 138-139.

²¹² Bakçay, 2009, a.g.k., s. 59.

Gülsün Karamustafa'nın sosyal bir konu olan arabesk ve kitsch içerikli çalışmaları, Vasıf Kortun'un *Anı/Bellek* sergilerinde olduğu gibi politik içerikli sergiler düzenlemesi, Hale Tenger, İsmet Doğan, Bülent Şangar, Müşerref Zeytinoğlu ve Ahmet Müderrisoğlu gibi sanatçıların siyasi-sosyoloji ilişkili çalışmaları, farklı disiplinleri buluşturan ilk örneklerdendir.²¹³

90'lı yıllarda pek çok sanat etkinliği düzenlenmiştir. Bu yılların en önemli etkinliklerinden biri Genç Etkinlik Sergileri'dir (1995-98). Sergiler, otuz beş yaşın altında olan tüm sanatçılara açık olarak düzenlenmiş, böylece Türkiye'nin her yerinden gelen sanatçıların üretimlerinin tanınmasına olanak sağlanmış ve İstanbul dışındaki sanatçıların da sanat ortamındaki görünürlüğünü arttırmıştır.²¹⁴ Genç Etkinlik Sergileri ve daha sonra düzenlenen Performans Günleri'nde sanatçıların, Türkiye'nin gerilimli ortamından etkilenerek ürettikleri agresif işler göze çarpmaktadır.²¹⁵ Performans Günleri, Genç Etkinlik Sergileri'ne katılan, içlerinde Hakan Onur, Mürteza Fidan, Genco Gülan gibi isimlerin bulunduğu sanatçıların 1996 yılında kurdukları *Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği*'nin (DAGS) bünyesinde 1997'de gerçekleşmiştir.²¹⁶ Bu dönemde Ankara sanat ortamında da benzer girişimler görülmüştür. Goethe Enstitüsü'nde güncel sanat etkinlikleri yapılmış, Alman Kültür Merkezi'nin girişimiyle 1998-2000 yılları arasında Genç Sanat Sergisi düzenlenmiştir. Dönemin önemli gençlik etkinliklerinden biri olan sergi; Tunalı Hilmi Caddesi, Karum İş Merkezi, Kuğulu Park, Çankaya Belediyesi Çağdaş Sanatlar Merkezi, Alman Kültür Merkezi ve Türk-İngiliz Kültür Derneği gibi çeşitli alanlara yayılmıştır.²¹⁷

²¹³ Ali Akay (1996). *Kıvrımlar- 1990'larda Plastik Sanatlar*. İstanbul: Bağlam Yayınları, s. 7; Burcu Pelvanoğlu (2015). "Güncel"e Giden Yol ve "Güncel" Durum Tespiti-I. *Lebriz Sanat Dergi*, s. 3. <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=1294> (Erişim Tarihi 07.12.2020).

²¹⁴ Evren, 2015, a.g.k., s. 16.

²¹⁵ Erden Kosova (2007). Türkiye'de Güncel Sanat. *User's Manual Contemporary Art In Turkey 1986-2006- Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat 1986-2006* (Ed. Halil Altındere, Süreyya Evren). İstanbul: Art-ist, s. 50.

²¹⁶ Burcu Pelvanoğlu (2015). "Güncel"e Giden Yol ve "Güncel" Durum Tespiti – II, *Lebriz Sanat Dergi*, s. 2. <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=1301> (Erişim: 07.12.2020).

²¹⁷ Ferhat Özgür (2007). Herşeye Rağmen. *User's Manual Contemporary Art In Turkey 1986-2006- Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat 1986-2006* (Ed. Halil Altındere, Süreyya Evren). İstanbul: Art-ist, s. 104.

Aynı dönemde, küreselleşmeyle birlikte Türkiye’den sanatçılar da uluslararası alanda görünürlük kazanmışlardır. Türkiyeli sanatçıların yurt dışına açılmaları anlamında en önemli gelişmelerden biri 1991’de Joseph Beuys etkinlikleri için Türkiye’ye gelen René Block sayesinde olmuştur. Block, Almaya’da IFA galerilerinin başında bulunduğu bu dönemde çok sayıda Türkiyeli sanatçıyı Almanya’ya davet etmiştir.²¹⁸ Dönemin önemli küratörlerinden biri olan Beral Madra da küratörlüğünü üstlendiği sergilerle 90’lar boyunca Türkiye ve yurtdışı sanat ortamlarıyla olan ilişkinin gelişmesine katkıda bulunmuştur. Beral Madra’nın 90’ların başında açtığı *BM Çağdaş Sanat Merkezi*’nde, Türkiyeli ve yabancı sanatçıların birlikte yer aldığı sergiler gerçekleşmiştir.²¹⁹ Berlin ve Stuttgart’ta Madra ve Sabina Vogel’in birlikte hazırladıkları *İskele* sergisi (1994), Künstlerhaus Bethanien’deki *Orient Ekspres* sergisi (1994), Kunstamt Kreuzberg’teki *Berlin’deki İstanbul* sergisi (1998), AKM’deki *Xample* (1995) ve *Diyaloglar-Şeylerin Yitirilmiş Düzeni* (1996), Kadıköy’de Anarat Hıgutyun Okulu’ndaki *Somut Öngörüler* (1995) gibi sergiler bu etkinliklerden birkaçıdır.²²⁰ 1997-2007 yılları arasında pek çok Türkiyeli sanatçı, içlerinde AB ülkelerinin de bulunduğu (en çok Almanya) önemli sanat merkezleri ve müzelerde düzenlenen sergilere katılmışlardır. Bu sergilere Türkiyeli sanatçıların çağırılmasının sebeplerinden biri, Madra’ya göre sanatçıların üretimlerinin zamanın ruhuna uygunluğudur. Diğer bir sebep ise Türkiye’nin AB adayı olması, bu adaylığın AB toplumları tarafından kuşkuyla karşılanması ancak buna karşın özellikle İstanbul’da cezbedici bir çağdaş sanat ortamının oluşmuş olmasıdır.²²¹

1990’lı yıllarda Türkiye sanat ortamında küratörlü sergiler de yapılmaya başlanmıştır. Madra’nın bahsedilen etkinliklerinden önce Türkiye’de ilk küratörlü sergileri gerçekleştiren isim *Anı/Bellek* sergileri (1992, 1993) ile Vasıf Kortun’dur. Sosyoloji ve felsefe kökenli Ali Akay’ın 1995 tarihli *Küreselleşme:*

²¹⁸ Pelvanoğlu, "Güncel"e Giden Yol ve "Güncel" Durum Tespiti – II, 2015, a.g.k., s. 1. René Block’un Türkiye sanat ortamındaki rolü hakkında ayrıntılı bir çalışma için bkz. Hatice Özdoğan Türkyılmaz (2019). *Küreselleşen Türkiye’nin Kültür ve Sanat Ortamında Bir Aktör: René Block*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

²¹⁹ Altındere, 2007, a.g.k., s. 6.

²²⁰ Beral Madra (2008). *Küresel Sanatın Sıcak Noktası. Türkiye’de Dün-Bugün Dönüşümleri* (Ed. Gülsen Bal). İstanbul: Kitap Yayınevi, s. 71.

²²¹ Madra, 2007, a.g.k., s. 38.

Devlet, Sefalet, Şiddet sergisi de yine ilk küratörlü sergiler arasında yer almaktadır.

Düzenlediği sergilerin yanı sıra Kortun, kurduğu ve yöneticiliğini yaptığı mekânlarla da sanat ortamına katkı sunmuştur. Kortun'un 1997'de Tünel'de, *İstanbul Contemporary Art Project/İstanbul Güncel Sanat Projesi (ICAP)* ismiyle kurduğu arşiv, kütüphane ve tartışma platformu olan mekân, 1998-2000 yılları arasında etkinliğini sürdürmüş ve özellikle genç sanatçıların takip ettiği cumartesi toplantılarıyla İstanbul'un güncel sanat ortamına katkı sağlamıştır.²²²

1990'ların özellikle ikinci yarısından itibaren sanatçılar, kendilerini ifade etmek için farklı platformlara ihtiyaç duymuş ve inisiyatifler kurmaya başlamışlardır. İnisiyatiflerin ilk örneği 1992'de Ankara'da kurulan *Hangar Grubu*'dur. Grup, yayımladığı fanzinler, dergiler ve manifestolarla önemli bir yere sahiptir.²²³ 1996'da kurulan ve sürekli devam eden göç ve inşa çalışmalarıyla şehir bölgelerinin devamlı olarak büyütülmesine göndermeler yapan *Hafriyat*, Karaköy'de bir galeri açmıştır.²²⁴ Antonio Cosentino, Mustafa Pancar ve Hakan Gürsoytrak ile başlayan gruba daha sonra katılan ve gruptan ayrılan sanatçılar olmuştur. *Apartman Projesi*, 1999 tarihinde Selda Asal tarafından kurulmuş bir başka inisiyatiftir. Asmalımescit'te bulunan proje mekânı faaliyete geçtiğinde, güncel sanatla uğraşıp galeriler tarafından kabul edilmeyen, ses, enstalasyon, gösteri sanatlarının sergilenmesine olanak veren bir mekân olarak işlemiştir.²²⁵ Adı geçen inisiyatifler dışında 2000'lere kadar *Oda Projesi*, *mentalKLİNİK*, *K2*, *Galata Perform*, *Nomad*, *MASA*, *Pist*, *YAMA*, *Bas* gibi oluşumlar ortaya çıkmıştır.²²⁶ 2000'li yıllarla birlikte, 90'lardaki kolektif ruhun yerini bireyselliğe bıraktığını söylemek mümkündür.

2000 yılında Vasıf Kortun yönetiminde kurulan Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi (Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi), güncel sanat alanındaki kurumsallaşmanın ilk örneğidir. 2000'lerin başında açılan diğer bir kurum, - yine Kortun'un

²²² Altındere, 2007, a.g.k., s. 8.

²²³ Özgür, 2007, a.g.k., s. 104.

²²⁴ Madra, 2008, a.g.k., s. 78.

²²⁵ Burcu Pelvanoğlu (2016). *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat*. Almanya: Alim Kitapları, s. 444-447.

²²⁶ Bu inisiyatifler hakkında bilgi için bkz. Levent Çalıkoğlu (2007). *Çağdaş Sanat Konuşmaları 2- Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları; Pelvanoğlu, 2016, *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat*, a.g.k.

çabalarıyla- Garanti Platform Güncel Sanat Merkezi'dir. Özel sermaye desteğiyle açılan bu kurumlardan sonra Aksanat, Borusan, Siemens gibi kuruluşların da güncel sanat mekânları faaliyete geçmiştir. 2004'te İstanbul Modern; 2005'te Sabancı Müzesi ve Pera Müzesi'nin açılması da güncel sanat sahnesinde yeni kurumların oynayacağı rolü somutlaştıran adımlardır.²²⁷ Pera Müzesi'nin ilk süreli sergisi, açıldığı yıl gerçekleşen ve otuz beş yaşın altındaki sanatçıların katılımına açık olan *Günümüz Türk Sanatında Genç Açılım*'dır. Ayrıca müze, 2006'dan itibaren yaz aylarında öğrenci sergileri düzenleyerek güncel sanat alanına seslenmiştir.²²⁸

2000'lerin ortasından sonra pek çok yeni galeri açılmaya başlanmış, bunlar genellikle genç galericiler tarafından kurulmuş ve genç sanatçıların işlerine yer veren mekânlar olmuştur. Murat Pilevneli'nin kurduğu *Galerist*, sadece güncel sanat eserleri sergileyen galerilerin öncüsü sayılabilir. Daha sonra açılan *Outlet*, *Art Sümer*, *Sanatorium*, *Alan İstanbul*, *Rodeo*, *Pi Artworks*, *Pilot*, *Dirimart*, *X-ist*, *Çağla Cabaoğlu*, *Merkür* ve *Rampa* da bu tür galerilerdendir. 2011'de bir grup koleksiyonerin kurduğu *SAHA Derneği*, Türkiyeli sanatçı ve küratörlerin uluslararası projelerine; son yıllarda da kâr amacı gütmeyen sanatçı inisiyatiflerine, İstanbul, Mardin, Sinop ve Çanakkale bienallerine karşılıksız destek olmaktadır.²²⁹

Türkiye sanat ortamının piyasaya eklemlenmesi de bu yıllarda gerçekleşmiştir. Bu anlamda *Contemporary İstanbul* (2006) ve *Art International* (2013) gibi etkinlikler öne çıkmaktadır. Bu arada bazı kurumlar kendisini güncellerken, yeni kurumlar da açılmıştır. *Garanti Platform*, 2011'de *SALT* adını alarak, sergilerin yanı sıra araştırma ve arşiv faaliyetlerini ön plâna çıkarmıştır. Ankara'da da 2013'te *SALT Ulus* kurulmuş ve kurum, 2010'da kurulan *Cer Modern* ile birlikte Ankara sanat ortamının önemli merkezlerinden biri hâline gelmiştir.

²²⁷ Halil Altındere (2015). Türkiye'de Güncel Sanat 1975-2015, *User's Manual 2.0 Contemporary Art In Turkey 1975-2015- Kullanma Kılavuzu 2.0 Türkiye'de Güncel Sanat 1975-2015* (Ed. Halil Altındere, Süreyya Evren), İstanbul: Revolver Verlag&Art-ist, s. 37.

²²⁸ Osman Erden, 2000-2015 Türkiye Güncel Sanatı, *User's Manual 2.0 Contemporary Art In Turkey 1975-2015- Kullanma Kılavuzu 2.0 Türkiye'de Güncel Sanat 1975-2015* (Ed. Halil Altındere, Süreyya Evren), İstanbul: Revolver Verlag&Art-ist, s. 239.

²²⁹ Altındere, 2015, a.g.k., s. 38.

2010'da Vehbi Koç Vakfı (VKV) tarafından kurulan *ARTER*, genç küratör ve sanatçıların projeleri için fırsat tanımıştır. VKV'nin kurduğu başka bir platform da, Berlin'de 2008-13 yılları arasında René Block yönetiminde faaliyet gösteren ve Türkiyeli sanatçının eserlerinin gösterildiği *TANAS*'tır. Ayrıca *Karşı Sanat Çalışmaları*, *Diyarbakır Sanat Merkezi (DSM)*, *DEPO*, Türkiye'de çeşitli etkinliklere ev sahipliği yapan diğer sanat kurumlarıdır.

Bir taraftan Türkiye'den sanatçılar, çalışmalarını yurt dışında sergilerken bir taraftan da yurt dışında yaşıyan Türkiyeli sanatçılar, çeşitli sergiler aracılığıyla Türkiye sanat ortamıyla ilişki kurmuşlardır. *Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm* (Proje4L, 2003), *Plajın Altında Kaldırım Taşları* (Proje4L, 2004), ve *Serbest Vuruş* (Antrepo 5, 2005) sergileri bu ilişkiye fırsat veren sergilerdir.²³⁰

2000'li yıllarda üretilen çok sayıda işin, enstalasyon ve performans gibi ifade araçlarının yanı sıra fotoğraf ve videodan oluştuğu görülmektedir. İnternet ve bilgisayarın kullanımındaki artışla birlikte grafik anlatımlar da yaygınlaşmaya başlamış, yeni medya kullanımları, dokümanter filmler ön plâna çıkmıştır. Mürüvvet Türkyılmaz, Yasemin Özcan, Dilek Winchester, Hera Büyüктаşçıyan, kolektif travmaların izlerini incelemiş; Hakan Gürsoytrak ve Nalan Yırtmaç, Türkiye'nin görselliğini ve sokağın kozmopolit dilini kullanmış; Erinç Seymen, eğitim ve disiplin eleştirisi yapmış;²³¹ Şükran Moral, Nezaket Ekici, CANAN, performanslar gerçekleştirmiştir. Ele alınan bu konular, Türkiye'nin sanat ortamında öteden beri görülmektedir, yalnızca postmodern dönemin getirisiyle sanatın üretim biçiminde farklılıklar olmuştur.²³²

Özellikle 2000'li yıllardan günümüze uzanan süreç, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de sanat alanında her şeyin kabul edilebildiği ve sanatın tanımıyla birlikte sanat dünyasının da oldukça değiştiği bir aralığa tekabül etmektedir. Süreyya Evren'in ve Ferhat Özgür'ün yorumları, günümüz sanat ortamını tasvir etmektedir:

²³⁰ Altındere, 2015, a.g.k., s. 37.

²³¹ Kosova, 2015, a.g.k., s. 139-140.

²³² Beral Madra (2015). Türkiye'de Çağdaş Sanat Aşamaları ve Değişkenleri (1990-2015). *User's Manual 2.0 Contemporary Art In Turkey 1975-2015- Kullanma Kılavuzu 2.0 Türkiye'de Güncel Sanat 1975-2015* (Ed. Halil Altındere, Süreyya Evren), İstanbul: Revolver Verlag&Art-ist, s. 134-135.

... Çok sayıda iş, yaklaşım perspektif çıkıyor. Sanatçılar yeni işlerini uçaklarda tasarlıyor, şehre dönmeden, asistanları işi üretmeye başlamış oluyor. Hız ve akışkanlık esas. 90'lar "hayır", 2000'lerin sanatçıları "evet" kuşağı olarak adlandırıldı. Her şeye evet!... Günümüzde güncel sanat ortamında sanat yazarı/eleştirmeni en gerideki figür; sadece Türkiye'de değil, dünyadaki durum bu. Herkese küfretmek de, herkesi alkışlamak da mümkün, her şeye yer var burada...²³³

... Artık yazılı ve görsel medya, kişisel ve kurumsal sponsorlar sanat etkinliklerinden hangilerinin desteklenmesi gerektiği konusunda net bir bilince ulaşmış değil. İyi-kötü her şey içiçe. Yurt dışına seyahat olanaklarının artması, "artist in residence" (konuk sanatçı programları)'daki patlama, uluslararası ilişkiler, büyük-küçük çaplı sergiler, tonlarca katalog, yazı, gencecik yaşta açılan "retrospektif sergiler (?)", monografiler, sanatçılar üzerine yazılmış değerlendirmeler ve doküman bolluğunun ortasında, bu akıl almaz meşrulaştırma salgını içinde, bugün herkes bir biçimde "ortada" ve bir biçimde "görünüyor".²³⁴

Bu tanımlamalarla iç içe geçen Türkiye sanat ortamı, Batı'daki gibi orijinalliğin önemli olmadığı, sanatın kitsch olanla bütünleşebilmesi ve popüler kültürden beslenebilmesi gibi dönüşümlerle postmodernizmin tüm özelliklerini taşımaktadır. Türkiye'de kitsch ve popüler kültürün sanata yansımalarına bakmak, kendine mâl etme örnekleriyle yer yer çakışan çalışmaları görmek açısından önemli olacaktır.

1.2.3. Türkiye'de Kitsch, Popüler Kültür ve Sanata Yansımaları

Batı toplumlarında 19. yüzyılda görünür olan kitsch, Türkiye'nin kapitalistleşme ve kentlileşme süreci farklı olduğundan, burada daha sonra ortaya çıkmıştır. Batı toplumlarında folk kültüründen daha üretken, daha farklı bir biçimde ortaya çıkan popüler kültür, kentlerden ve kentli yaşamından kaynaklanırken, bu kültürün üretim ve tüketim koşulları da folk kültüründen farklılaşmıştır. Doğu toplumlarında, Batı'nın daha ucuza ve daha bol üretilmiş malları karşısında tarım ve çarşılar gerilemiş, folk kültürünün maddi zemini yıpranmaya başlamış fakat popüler kültüre geçiş olmamıştır. 19. yüzyıl ortalarından itibaren Doğu'da

²³³ Evren, 2015, a.g.k., s. 17.

²³⁴ Özgür, 2007, a.g.k., s. 107.

dışa bağımlı bir kapitalizm ortaya çıkmış; eğitimin, müzikte çalgıların ve tedrisatın standartlaştırılması, hukuk sisteminin yavaş yavaş laikleştirilmesi, kentlileşme, kitle basını gibi uygulamalar ile popüler kültürün doğmasına fırsat kalmadan kitle toplumu/kitle kültürü dönemine geçilmiştir. Kitle kültürü, burjuvazinin iktidar sınıfı olmasından sonra ortaya çıkan kültürel bir tercihin ürünüdür.²³⁵ Popüler kültür, halkın kendisinin üretip yaygınlaştırdığı bir kültürken, kitle kültürü, iktidar tarafından belirlenen kültür politikasıdır. Bu iki biçim arasında çoğu kez ortak noktalar bulunmaktadır.²³⁶

II. Dünya Savaşı sonrasında Türkiye, kendisini Amerika Birleşik Devletleri'nin tarafında tanımlamıştır. Bu dönemde iktidara gelen Demokrat Parti (DP) hükûmetinde kapitalist dünya görüşünün öne çıkmasıyla²³⁷ şehir kültüründe önemli değişiklikler olmuştur. Özellikle İstanbul, kültür hayatının merkezi konumuna gelmiştir. Eğlence sektörü üzerindeki baskılar kalkmış, Batı'dan Hollywood filmleri, Amerikan arabaları gibi pek çok şey ithâl edilmeye başlanmıştır. 1950'lerde önce Çukurova'ya, daha sonra İstanbul'a ve diğer büyük şehirlere yoğun göçler olmuştur. Göçle şehre gelenler, şehrin çevresinde yeni semtler oluşturmuş ve çoğunlukla, *gecekondu* denilen yasadışı yollarla yaptıkları konutlarda yaşamaya başlamışlardır. Böylece Cumhuriyet'in kurulduğu 1920'li yıllardan beri daha hareketsiz bir nüfus yapısı içinde yaşayan şehirlerdeki insanlar, 50'li yıllarla farklı kültürel beğeniler ile karşılaşmışlardır. Kırsal kökenli beğenilerin şehir kültürünü etkilemesi uzun yıllar olsa da daha sonra bu durum kalıcı olmuştur.²³⁸

Orhan Tekelioğlu, Türkiye modernleşmesindeki demografik değişikliklerin, kültür ve beğeni üzerinde etkili olduğunu yazmaktadır. Bu değişikliklerden

²³⁵ Ünsal Oskay (1992). Batı ve Doğu Toplumlarında Folk Kültürü, Kitle Kültürü, Popüler Kültür ve Özgürleşim Beklentisini Dile Getiren "Karşı Kültür". *Varlık*, 1012, s. 6-7.

²³⁶ Orhan Kahyaoğlu (1992). Popüler Kültür, Popüler Müzik. *Varlık*, 1013, s. 7.

²³⁷ Devletçi ekonomiden serbest pazar ekonomisine geçiş DP'den önce, 1947'de İnönü hükûmetiyle gerçekleşmiş olsa da DP hükûmeti serbest pazar ekonomisinin sıkı savunucularından olmuştur. DP dönemindeki tarımsal alandaki ilk yatırımlar Amerikan yardımlarıyla yapılmıştır. Böylece tarımsal büyümenin öncülüğünde ekonomi de büyümüş, kentlerde gelirler artmıştır. Yine aynı yardımlarla yeni yollar yapılmıştır. 1951'de yabancıların Türkiye'ye yatırımını teşvik için yasa getirilmiştir. (Erik Jan Zürcher (2014). Modernleşen Türkiye'nin Tarihi (Çev. Yasemin Saner). İstanbul: İletişim Yayınları, s. 327-328).

²³⁸ Orhan Tekelioğlu (2006). Popüler Kültürle Yaşamak: Beğeni Göçleri ya da Türkiye'de Muhafazakârlığın Yeni Dinamikleri. *Pop Yazılar: Varoştan Merkeze Yürüyen 'Halk Zevki'*. İstanbul: Telos Yayınları, s. 65-66.

birincisi, 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun toprak kaybetmesiyle imparatorluğun çevresinden (periferi) Anadolu'ya, özellikle Türk ya da Müslüman tebaanın göçüdür.²³⁹ Cumhuriyet'in ilânından sonra, Anadolu'daki Rum nüfusun bu topraklardan ayrılmasına neden olan mübadele ikinci demografik değişimi oluşturmaktadır. Üçüncü değişim ise 1950'li yıllardan itibaren kırdan kente doğru başlayan göçlerdir. 50'lerde %65'e %35 olan kır-kent nüfusu, 2000'li yıllarda tamamen tersine dönmüştür.²⁴⁰ Bununla birlikte 50'li yıllarda DP ile gündeme gelen kapitalist modernleşmeyle birlikte popüler kültür açısından önemli toplumsal değişimler olmuştur.²⁴¹ Radyo, televizyon, sahne, gösteri ve reklam etkinlikleri, tanıtım sektörü ile modern toplumların kültür hayatını biçimlendiren kitlesel üretim ve tüketimin yaşandığı kitle toplumu, 1950'lere kadar popüler kültüre karşı çıkmıştır. Bu tarihten sonra popüler kültürü kullanan kapitalist toplum sayesinde söz konusu iki kültür yaklaşmış, ikisi de gündend güne birbirine benzemeye başlamıştır.²⁴²

Yaşanan göçlerle şehirlerdeki kültürel çeşitliliğin artmasıyla, karşıt ikikültürlü bir demografik yapı ortaya çıkmıştır: Zengin semtleri kapsayan merkez ve yoksul semtleri kapsayan kenar mahalleler.²⁴³ Türkiye'de kitsch'in oluşumu da 1950'lerle başlatılmaktadır. Batı'nın estetik değerleriyle yerli değerler karışmış ve ortaya *süperpoze* örnekler çıkmıştır. Kâbe tasvirli duvar halıları bu durumun örneklerinden biridir. Duvara resim asma geleneğinin olmadığı bir toplumda, Batı'dan alınan bu gelenek yerli dokuma kültürü ve dinsel inançla birleşmiştir. Söz konusu iki geleneğe de tam anlamıyla ait olmayan bu duvar halıları kitsch'tir.²⁴⁴ İkilikler üzerinden kent yaşamı içinde gelişen melez kültür elektrosaz gibi müzik aletleri ortaya çıkarmıştır. Elektrosazın kullanıldığı, kenar mahalleler ile merkezi birbirine bağlayan minibüslerde çalınan bu müzik ve getirdiği kültür arabesktir.²⁴⁵ Arabesk, Türkiye'nin Batılılaşma etkisinin

²³⁹ Karpat'tan aktaran Orhan Tekelioğlu (2006). Önsöz: Popüler Kültürün Türkiye'deki Yüzleri. *Pop Yazılar: Varoştan Merkeze Yürüyen 'Halk Zevki'*. İstanbul: Telos Yayınları, s. 22-23.

²⁴⁰ İçduygu ve Ünalın'dan aktaran Tekelioğlu (2006). Önsöz: Popüler Kültürün Türkiye'deki Yüzleri, a.g.k., s. 23.

²⁴¹ Tekelioğlu (2006). Önsöz: Popüler Kültürün Türkiye'deki Yüzleri, a.g.k., s. 25-26.

²⁴² Oskay, 1992, a.g.k., s. 7.

²⁴³ Tekelioğlu, 2006, Popüler Kültürle Yaşamak: Beğeni Göçleri ya da Türkiye'de Muhafazakârlığın Yeni Dinamikleri, a.g.k., s. 60-61.

²⁴⁴ Tanyeli, 1990, a.g.k., s. 106-107.

²⁴⁵ Tekelioğlu, 2006, Popüler Kültürle Yaşamak: Beğeni Göçleri ya da Türkiye'de Muhafazakârlığın Yeni Dinamikleri, a.g.k., s. 60-61.

kitleselleşmesi ve ülkenin batı ile doğusunun karşılaşmasından doğan ilk popüler kültür ürünüdür. Arabesk müzik ve kültürün oluşumunda, devletin resmî kültür politikaları ve müdahaleleri, piyasa güçlerinin gelişmesi ve modernleşen yaşamın kentlerde meydana getirdiği yeni yaşam biçimi etkilidir.²⁴⁶

Başlangıçta müzikle ortaya çıkan arabesk, daha sonra daha geniş bir kültür alanını ifade etmek için kullanılmıştır. 1960'lı yıllarda, ilki keman olmak üzere farklı enstrümanlar Türk sanat müziğine girmeye başlamıştır. Bu yıllarda kırdan kente göçle yeni bir kent kültürü oluşmaya başlamış, Türkiye'nin tüketim toplumunun temelleri de bu yıllarda atılmıştır. Bu sırada müzik üreten Orhan Gencebay, önemli bir figür olarak belirmiştir. Gencebay, Türk sanat müziği formlarını değiştirerek ve kente yayılmış Türk halk müziğine oryantal öğeleri katarak arabesk adı verilen sentezi yaratmıştır.²⁴⁷ Arabesk müzikle birlikte, yine popüler müziğin içinde yer alan ve Batı'da gelişen popüler müzikten etkilenen bir müzik türü daha yayılmıştır: Hafif Batı müziği. Bu türün altında yerli melodilerle karışan Batı müziği, Batı müziği aranjmanları, Anadolu pop olarak adlandırılan türler bulunmaktadır. 60'ların sonlarında ortaya çıkan Anadolu popun dinleyicisi yoksul kesimler değil, daha çok kentin orta sınıf gençliğidir. Bu bakımdan Anadolu pop, Batı dünyasına özgü popüler kültür tanımlarıyla tamamen örtüşmemektedir.²⁴⁸

1950 seçimlerinden 1980'lere kadar halkın ekonomik durumunda görece bir düzelme olması da toplumsal değişmeye neden olan etmenlerden biridir. Harcama gücü artan halkın küçük burjuva yaşam biçimine özendiği gözlemlenmiştir. Kırsal kesimdeki evlerde buzdolabı, çamaşır makinesi, televizyon bulunmaya başlamış, İstanbul'da ve kentlerde yaşayan ve düşük gelir grubuna mensup kişilerin evlerinde bu tür eşyaları alma isteği daha da güçlü olmuştur.²⁴⁹

1980'li yıllar Türkiye'nin kültürel dönüşümü açısından yeni bir döneme işaret etmektedir. Bu dönemde kentlere yapılan göçten şikâyet sıklıkla dile getirilmeye

²⁴⁶ Meral Özbek (1999). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 141-142.

²⁴⁷ Arabesk kültürü, Ali Akay'a göre, bazılarının "sentez" tanımlamasına rağmen sentez değil bir "ara kültür"dür. (Akay, 2001, a.g.k., s. 36.)

²⁴⁸ Kahyaoğlu, 1992, a.g.k., s. 9.

²⁴⁹ Ahmet Oktay (1992). *Popüler Kültür ve Kitle Kültürü*. *Varlık*, 1012, s. 8.

başlanmış, bunun sonucunda sınıfsal temele dayalı mahalleler ortaya çıkmıştır. Her ne kadar bu ayrım daha önceki yıllarda mevcutsa da 80'ler bu ayrımın tümüyle yaşandığı yıllardır.²⁵⁰ Anavatan Partisi'nin (ANAP) seçimleri kazanmasıyla başbakanlığa gelen Turgut Özal ile birlikte tüketimi teşvik etmek için reklam sektörü büyümüş, imaj, marka dönemi başlamıştır.²⁵¹ Özal, Türkiye'nin Sakıp Sabancı, Vehbi Koç gibi büyük sermaye sahiplerini öne çıkarmış, bu iş insanları halkla bütünleşmiş bir izlenim sergilemiş, küreselleşme ve tüketim olumlanmıştır.²⁵² Ayrıca 12 Eylül'den sonra serbest piyasaya geçişin önündeki engellerin kalkması, çok uluslu sermaye ile burjuvazinin birleşmesi, Batı'ya ve özellikle de ABD'ye yeni bir pazar olarak açılmak, sanat galerilerinin yaygınlaşması, bunun yanı sıra sanatçı ve sanat kuramcılarının profesyonel bir kimliğe bürünüp seçkinleşmesi gibi değişimler söz konusu olmuştur.²⁵³

1980'lerin başında alt kültür ve yüksek kültür iyice yakın duruma gelmiş, bunun yansıması olarak entelektüelliğin karşısında popülerlik öne çıkmış,²⁵⁴ popüler kültür hızla yayılmış ve tüketim çılgınlığı başlamıştır.²⁵⁵ 80'li yıllarda kültür, daha önce görülmedik bir biçimde piyasaya tâbi olmuş, reklamcılık faaliyetleriyle sınırsız sayıda imge dolaşıma girmiştir.²⁵⁶ 1980'li yıllara kadar arabeskin temsil ettiği düşük kültür ve karşısındaki yüksek kültür uzun bir süre birbirini dışlama eğilimi göstermiş, siyasî ortam da buna destek vermiştir. Özal ile birlikte arabesk de kabul edilenler arasına girmiştir.²⁵⁷

Kentleşmenin doruğuna ulaşp, kapitalizmin etkilerinin yayıldığı yıllar ise 1990'lardır. Bu yıllarda her şey medyatikleşip, magazinleşmiştir. Arabesk yine

²⁵⁰ Nurdan Gürbilek (2014). *Vitrinde Yaşamak- 1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis Yayınları, s. 68-69

²⁵¹ Aydın Çubukçu (2000). 12 Eylül'ün Kültür Politikası ve Toplumsal Sonuçları. *Toplum ve Hekim*, 15 (4), s. 251; Pelvanoğlu, 2016, 1980 Sonrası Türkiye'de Sanat, a.g.k., s. 56.

²⁵² Suavi Aydın, Yüksel Taşkın (2014). *1960'tan Günümüze Türkiye Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 368-369.

²⁵³ Elif Dastarlı (2007). Sanatın Kiçi. *Rh+ Sanart*, 42, s. 15.

²⁵⁴ Aydın ve Taşkın, popüler hareketlerin karşısında duran hareketlerin, popüler olana hayat tanımamak ve ondan ürkmek konusunda birbirleriyle yarıştıklarından neredeyse anti-entelektüalist bir popüler kültürün oluşmasında etkili olduklarını söylemektedirler. Bkz. 2014, a.g.k., s. 364.

²⁵⁵ Çubukçu, 2000, a.g.k., s. 251; Pelvanoğlu, 2016, 1980 Sonrası Türkiye'de Sanat, a.g.k., s. 56.

Bunların yanı sıra şoven milliyetçilik yükselirken sol siyasetle ilgili değerler silinmeye başlanmış ve radikal dine yöneliş olmuştur. Bunlar da toplumu dönüştüren sebepler arasındadır. (Çubukçu, 2000, a.g.k., s. 251; Pelvanoğlu, 2016, 1980 Sonrası Türkiye'de Sanat, a.g.k., s. 56.)

²⁵⁶ Nurdan Gürbilek, 2014, a.g.k., s. 21.

²⁵⁷ Akay, 2002, a.g.k., s. 45.

popülerken, pop yıldızları da çoğalmaya başlamıştır.²⁵⁸ Tüm bu dönüşüm, sanat ortamına ve üretimine yansımıştır. Türkiye’de kitsch’in oluşumu çoğunlukla arabesk kültürün ortaya çıkışıyla ilişkilendirilmektedir. Sanat ortamında popüler kültüre referans veren işlerin ortaya çıkması da 1970’li yıllara tekabül etmektedir.

Nur Koçak’ın 1970’li yılların ikinci yarısından sonra ürettiği fotogerçekçi çalışmaları pop sanatla ilişki hâlinindedir; sanatçı, parfüm şişeleri, rujlar, ojeler gibi tüketim nesnelerini resmetmiştir.²⁵⁹ *Fetiş Nesneler/Nesne Kadınlar* isimli bu seri (Görsel 1.8), tüketim kültürünün kadın bedeni ve cinselliğe yaklaşımının eleştirildiği bir seridir. Koçak’ın 1996-2003 tarihleri arasında yaptığı *Cahide’nin Öyküsü* serisi de Cahide Sonku’nun portrelerinden oluşmakta ve kadın imgesinin görsel kültürde tüketilebilir olmasına gönderme yapmaktadır.²⁶⁰

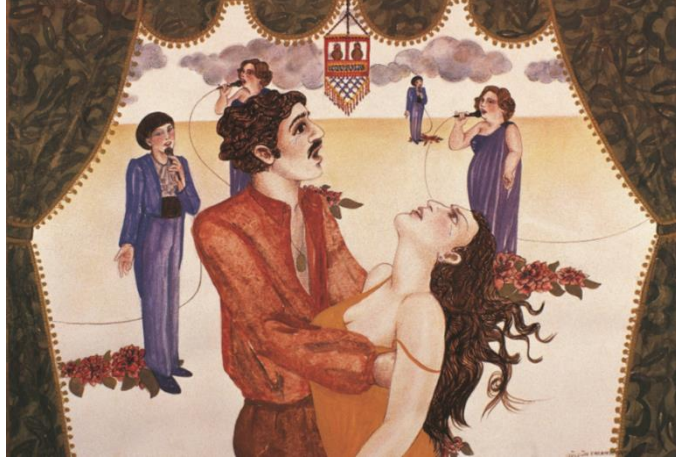


Görsel 1.8. Nur Koçak, Channel Rujlar (Fetiş Nesneler/Nesne Kadınlar serisinden), 1988. (<https://l24.im/03X6F7> Erişim Tarihi: 18.12.20)

²⁵⁸ Akay, 2001, a.g.k., s 38-39

²⁵⁹ Pelvanoğlu, 2016, 1980 Sonrası Türkiye’de Sanat, a.g.k., s. 223-224.

²⁶⁰ “Nur Koçak” (2011). *Hayal ve Hakikat-Türkiye’den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçıları* (Ed. Esin Eşkinat), İstanbul: İstanbul Modern Yayınları, s. 136.



Görsel 1.10. Gülsün Karamustafa, Yarabbi Sen Bilirsin, 1981 (SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi)

1995-98 yılları arasında gerçekleşen Genç Etkinlik Sergileri de popüler kültürle ilişkili işlerin yer aldığı sergilerdir. Sergilerdeki bazı sanatçılar, pop şarkıcılar gibi şarkı söylemiş, dans etmiştir. Buradaki eserler arasında Halil Altındere'nin, yüzünü elleriyle kapatan Mustafa Kemal'i gösterdiği *Tabularla Dans I* (1997) (Görsel 1.11) ve farklı açılardan çekilmiş fotoğraflarının yer aldığı kimliklerini gösterdiği *Tabularla Dans II* (1997) isimli çalışmaları, siyasi içeriklerle popüler kültürün iç içe geçtiği eserlerdir.²⁶⁴



Görsel 1.11. Halil Altındere, Tabularla Dans I, 1997 ("Halil Altındere" (2007). User's Manual, s. 166)

²⁶⁴ Akay, 2002, a.g.k., s. 174.

Sanatçının bu işleri 1997 tarihli 5. İstanbul Bienali'nde de gösterilmiştir. Altındere, bu işleri için "Yaşadığımız coğrafyada kimlik sorunsalı var. Ben de oradan gelen bir kişi olarak bu sorunsal üzerine çalışmayı amaçladım. Yapıtların dış mekana asılıyor olmasıyla, iktidarla bire bir yüzleşme amaçlanıyor. Parayla kimlikten oluşan projede ise bir örtünme eylemi var. Bu, daha çok bugün coğrafyamızda yaşanan kirlenme karşısında, bol sıfırlı paranın bütün göstergelerinin anlamını değiştiriyor." açıklamasını yapmıştır. Esra Aliçavuşoğlu (6 Kasım 1997). Türk insanının kimlik sorunsalı. *Cumhuriyet*, s. 13.

2000’li yıllarda Kezban Arca Batıbeki, *Alt-üst Oda* (2002), *Kitsch Oda Projesi* (2005) (Görsel 1.12) gibi işlerinde arabesk yıldızlarının fotoğraflarını kullanmış, yarattığı mekânlarda fotoromanlar, fal kitapları, kasetçalar, açık bir televizyon, biblolar, duvarda asılmış bir manzara resmi gibi nesneler kullanarak popüler kültür ve kitsch’e göndermelerde bulunmuştur.²⁶⁵ Sanatçı, bu çalışmasıyla yarattığı mekânı, bir müze gibi düşünmüş ve mekânın Türkiye toplumunun bir yansıması niteliğinde olduğunu belirtmiştir:

Benim projem; Pop-kültürün tüm yansımalarının yer aldığı kitsch bir oda. Kocasından yeni ayrılmış varoşlardan dul bir kadın veya özgürlüğünü kendince ilan etmiş sınıf atlamaya hevesli ve bunun yolunun televizyon ya da magazin dergilerindeki tariflerden geçtiğine inanan bir kadın... Bir yanda televole, gelin-kaynana program parçacıkları; mankenler, futbolcular aynı tarifleri uygulayarak ülkenin yüksek standartlı yaşam seviyesine dişi, tırnağı ve başka şeyleriyle ulaşabilmiş kadınlar idolleri. Büyük bir yoksulluktan gelen bu gündelik yaşamın yeni insanının gözü asla doymuyor. Ben bu odayı, Kültürün beşiği, bu insanlar için aslında uç noktası olan bir müzede hayal ediyorum; tüm gerçek televizyon görüntüleri ve müziğiyle... Biz, yani aslında kendine yabancı Türk toplumunun bu noktada yansımamızı bulacağımıza inanıyorum.²⁶⁶



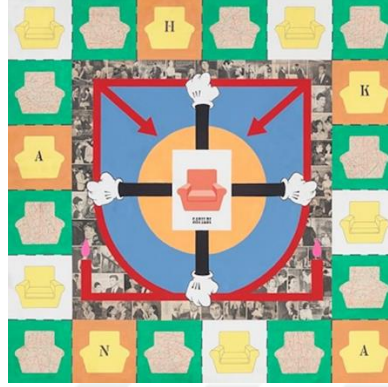
Görsel 1.12. Kezban Arca Batıbeki, Kafes Projeleri 2: Kitsch Oda Projesi Nereye Kadar?, 2002-2005 (Hayal ve Hakikat, s. 160)

Bu örneklerin dışında Hakan Onur’un *Satıldı* (1990) (Görsel 1.13), *Yalnız Bir Koyun I* (2007), *Zamansız* (2007) gibi çalışmaları da Walt Disney gibi Amerikan

²⁶⁵ Nalan Yılmaz, 2011, a.g.k., s. 3; Pelvanoğlu, 2016, 1980 Sonrası Türkiye’de Sanat, a.g.k., s. 224-225.

²⁶⁶ Nalan Yılmaz, 2011, a.g.k., s. 3.

pop sanatında kullanılan imgelerden izler taşıyarak popüler kültürle ilişki kuran diğer işlere örnek olarak verilebilirler.²⁶⁷



Görsel 1.13. Hakan Onur, Satıldı, 1990. (<https://l24.im/1if> Erişim Tarihi: 07.01.21)

Günümüz sanatında kitsch ile ilişkili işler üreilmeye devam etmektedir. Yukarıda verilen bazı örneklerde olduğu gibi kendine mâl etme örneklerinde de karşımıza çıkan bu ilişki tezin ilerleyen bölümlerinde tekrar anılacaktır.

²⁶⁷ Pelvanoğlu, 2016, 1980 Sonrası Türkiye’de Sanat, a.g.k., s. 224-225; Burcu Pelvanoğlu (2010). Türkiye’de Çağdaş Sanatın Popüler Kültür ile Olan Nostaljik Bağı. *Popüler Kültür ve Kitsch Sempozyum bildirisi*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

2. SANATTA ORİJİNALLIK/ÖZGÜNLÜK VE SANATIN SONU

Bu bölümde Antik Yunan'daki sanat ve taklit tartışmasında Platon ve Aristoteles'in düşüncelerine kısaca değinilmiş, ilerleyen dönemlerde sanat ve zanaat ayrımının, orijinallik kavramını nasıl etkilediği üzerinde durularak, 19. yüzyılda fotoğrafın ortaya çıkışıyla tekrar gündeme gelen taklit-orijinallik meselesinin ele alınışına bakılmıştır. Bu dönemlerin üzerinde durmak modern dönemde bazı örneklerle önemi azalan ve postmodern sanatta önemini kaybeden orijinallik kavramının sanatta ele alınış biçiminin öncesini görmek açısından faydalı olacaktır.

2.1. Sanat- Zanaat Ayrımı ve Taklit

Sanatta taklit denildiği zaman, hemen hemen konuyla ilgili bütün incelemelerde Platon (M.Ö. 427-347) ve Aristoteles'in (M.Ö. 385-323) sanatı taklit olarak tanımlamalarının hatırlatıldığını görmekteyiz. Arthur C. Danto da *Sanatın Sonundan Sonra* isimli kitabında konuya değinmiş ve “o dönemde Atina’da sanat adına taklitten başka bir şey olmadığından, sanatın taklit olarak değerlendirilmesinin bir teori mi yoksa gözlem mi olduğunu kestirmenin zor olduğunu” söylemiştir.²⁶⁸ Larry Shiner, konuyu geniş bir biçimde ele alarak, Antik Yunan’da şu anda bildiğimiz gibi sanat-zanaat ayrımı olmadığını ve Antik metinlerden yapılan çevirilerde *sanat* sözcüğünün yanlış kullanılmasından bahsederek, taklit meselesinin de bugün anladığımız biçimden farklı bir anlam ifade ettiğini öne sürmüştür.²⁶⁹

Antik Yunanlılar için bütün sanatlar, doğanın taklit edilmesinin sonucunda ortaya çıkmaktaydı. Şiir ve tiyatro, tanrıların ve tarihî karakterlerin duygularını, eylemlerini; müzik, direnç ve gelişim gibi eylemleri; heykel ve resim ise görsel olanları taklit etmekteydi. Platon, aldaticı, güvenilmez olan ve duyularla algılanan fiziksel dünya ile gözle görülmeyen gerçek dünya olarak, dünyayı iki katmanlı bir şekilde yorumlamıştır. Ona göre fiziksel dünyada

²⁶⁸ Arthur Danto (2018). *Sanat Nedir?* (Çev. Zeynep Baransel). İstanbul: Sel Yayıncılık, s. 13.

²⁶⁹ Shiner, 2010, a.g.k., s. 44-50.

gördüklerimiz, göremediğimiz gerçek dünyadakileri taklit etmektedir. Platon'un benzetmesinde marangozun yaptığı yatak, görünmeyen dünyadaki yatak formunun taklididir. Bir ressam yatak resmi yaptığıdaysa marangozun yaptığı yatağın bir taklidini yapmış olur. Ressamın yaptığı, marangozun yaptığından daha zayıf bir taklittir çünkü betimlediği gerçeklikten üç kez uzaklaşmıştır. Bu sebeple sanata güvenilmemeli ve değer verilmemelidir. Aristoteles için de sanat taklit demektir ancak ona göre sanatçı sadece doğayı taklit etmez; sanatçı doğada var olan şeylerin en iyi bileşimini üreterek evrensel olanı bulmaktadır. Bu nedenle de sanat eserleri, estetik olarak, dayandıkları kişi ve nesnelerden daha iyidirler.²⁷⁰ Danto'nun düşüncelerine Shiner'ın öne sürdükleriyle geri dönülecek olursa, onun Platon'un görüşlerine duyduğu şüphenin çözülmüş olduğu söylenebilir. Çünkü Antik Yunan'da sadece görsel sanat eserlerinin değil, müzik ve sahne sanatlarının da bir çeşit taklit olarak görülmesinden ötürü Platon'un düşüncelerinin *gözlem* olmadığı anlaşılır. Nitekim müzik ve sahne sanatlarında, örneğin heykelde olduğu gibi birebir kopyalamanın dışında daha farklı bir kopyalama biçimi görürüz. Fakat az önce değinildiği gibi bu dönemde bildiğimiz anlamdaki *sanat* söz konusu olmadığından, dönemin taklit tartışması da tezin ele almak istediği konudan farklı bir bağlama yerleşmektedir.

Rönesans'ta da Antik Yunan'dakine benzer bir ortam görmekteyiz. Rönesans'ta şu anda anladığımız gibi bir güzel sanatlar kategorisi bulunmadığından, yine şu anda anladığımız gibi kendini ifade etmeye ve özgünlüğe önem veren bir sanatçı modeli de yoktu.²⁷¹ 18. yüzyıla gelindiğinde sanat ve zanaat, sanatçı ve zanaatçı arasındaki ayrım belirginleşmiştir.²⁷² Örneğin Académie Française'in 1762 tarihli sözlüğünde sanatçı, "*dehayla elin el ele vermesi gereken bir sanatı icra eden kimse*" olarak; zanaatçı ise "*bir*

²⁷⁰ Barrett, 2015, a.g.k., s. 46-49.

Platon'a göre sanat eserleri, insanları duygusal olarak kendine bağlayabilir, mantıklı düşünebilmeyi, gerçek bilgi elde etmeyi ve ahlâklı davranmayı olumsuz olarak etkileyebilir; deneyimlenen kurgusal gerçeklerden zevk alan insan, gündelik hayatında da benzer şekilde davranma eğiliminde olabilir. Barrett, Jean Baudrillard'ın görüşleri paralelinde Platon'un bu düşüncelerini, bugün video oyunlarının, filmlerin ve televizyon programlarının olumsuz etkileri üzerine yapılan tartışmalar ile benzetmektedir. (Barrett, 2015, a.g.k., s.47-49).

²⁷¹ Burke, Varieties of culture'dan aktaran Shiner, 2010, a.g.k., s. 71, 160.

²⁷² Fransa'da 1648'de açılan Académie Royale de Peinture et de Sculpture (Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi) gibi akademilerin kurulması güzel sanatlar kategorisinin oluşmasının sebeplerindendir. Bu nedenle söz konusu ayrımın doğuşu 17. yüzyıla kadar götürülebilir.

mekanik sanat işçisi, bir meslek sahibi” olarak tanımlanmıştır.²⁷³ Bu ayrımların kuvvetlenmesiyle birlikte özgünlük, sanatta önemli bir kavram olarak ortaya çıkmıştır.²⁷⁴

Ernst Gombrich de *Sanatın Öyküsü*’nde özgünlük anlayışının modern zamanlara ait olduğunu belirtmektedir. Eski ustalar, üretimlerinde özgünlük talebiyle karşılaşsalar dı şaşırır, bir tasarım ya da betimleme için neden yeni yollar bulmaları gerektiğini anlayamazlardı. Örneğin dindar bir kişi, bir aziz için anıt mezar yaptırmak isteğinde malzeme tedarikinin yanı sıra azizin betimlenmesi için eski ve saygın bir örnek de arıyordu.²⁷⁵ Sanatın başlangıcından beri görülen tekrar etmelere bir örnek olarak Villa Medici’de bulunan 3. yüzyıla ait Roma lahdinde *Paris’in Yargısı* sahnesindeki *Nehir Tanrıları* üçlü figür grubunun (Görsel 2.1), 1510-1520’de Raffaello Santi ve Marcantonio Raimondi’nin yaptığı *Paris’in Yargısı* gravüründe (Görsel 2.2) hemen hemen aynı biçimde kullanılması verilebilir.²⁷⁶



Görsel 2.1. Paris’in Yargısı, Villa Medici Roma Lahdi, 3. yüzyıl.
(<https://124.im/C9J3> Erişim Tarihi: 06.04.22)



Görsel 2.2. Raffaello Santi, Marcantonio Raimondi, Paris’in Yargısı, 1510-20.
(<https://124.im/hVHWib> Erişim Tarihi: 06.04.22)

İslam sanatları ya da diğer geleneksel sanatlarda da önemli olan yoktan bir şey yaratmak değildir. Zaten bu Tanrı’ya mahsus bir özelliktir. Önemli olan,

²⁷³ Brunot’tan aktaran Shiner, 2010, a.g.k., s. 160.

²⁷⁴ Shiner, 2010, a.g.k., s. 161.

²⁷⁵ Ernst Gombrich (1998). *Sanatın Öyküsü* (Çev. Ömer Erduran, Erol Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 163.

²⁷⁶ Zeynep Yasa Yaman (1994). Türk Resminde Etkilenme ve Taklit Olgusu-I. *Türkiye’de Sanat*, 14, s. 30.

teknîği en üst düzeyde uygulayarak, var olan güzelliğin oluşmasına yardımcı olmaktır. Sonuç olarak taklit etmek, olumsuz değil olumludur.²⁷⁷

Linda Hutcheon da benzer bir konu olarak adaptasyonları (uyarlamalar) ele aldığı makalesinde, bir hikâyeyi bir çevreden ya da bir türden diğerine aktarmanın çok eski zamanlara dayandığından ve çok yaygın olduğundan, bu nedenle bunun insanın hayâl gücünün eğilimi olabileceğinden söz etmektedir.²⁷⁸

Burada ele alınması gereken diğer bir nokta, Berberoğlu'na göre, modernizme kadar, sanatçıların başka sanatçılardan saygı amacıyla alıntılar yapmış olmalarına karşın, onların bu alıntıları açıkça kabul etmeyişleridir. Sanatçılardan beklenen ve normal olan onların gelenekleri sürdürmeleridir. Sanatçılar, kendilerinden çok küçük yorumlar katarak, formüle edilmiş denilebilecek formları tekrar etmekteydiler ve bu nedenle ödünç alınan biçimin kimden alındığı önemli değildi. Bu nedenle ödünç alma gibi bir durum da söz konusu değildi. Bu bağlamda 17. yüzyıl başındaki resimlere bakmak önemlidir. Örneğin, Caravaggio'nun *Aziz Matthew'un Çağrısı* resmindeki işaret eden parmaklarla Michelangelo'nun *Yaradılış* resmindeki parmaklar arasında²⁷⁹ ya da yine Caravaggio'nun *Muzaffer Cupid* (1601) ile Michelangelo'nun Sistine Şapeli'nde bulunan *Son Yargı*'sındaki Aziz Bartholomew'un oturuşu (1536-41) arasında bir benzerlikten söz edilebilir.²⁸⁰

²⁷⁷ Jale Nejdert Erzen (2011). *Çoğul Estetik*. İstanbul: Metis Yayınları, s. 78-79.

²⁷⁸ Linda Hutcheon (2004). On the Art of Adaptation. *Dædalus*, 133 (2), s. 108.

Hutcheon'un bu makalesi, kitaptan filme gibi uyarlamalar üzerinedir.

Fakat adaptasyonlar, çoğunlukla küçümsenmiş, daha sonradan metinlerarasılık, anlatıbilim, Bahtinci diyalogçuluk, alımlama kuramı gibi kuramlarla adaptasyonların ilişkisi kurulmuştur. Adaptasyonlara daha az değer verilmesinin nedeni ise yine sanatçıya atfedilen dehanın bu tür eserlerde eksik oluşudur. (Gary R. Bortolotti, Linda Hutcheon (2007). On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and "Success"- Biologically. *New Literary History*, 38 (3), s. 443, 445.)

²⁷⁹ Alev Berberoğlu (2013). *Quoting Artworks: Historical Development of Art Appropriation*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 22.

²⁸⁰ Harris'ten akt. Berberoğlu, 2013, a.g.k., s. 23.

2.2. Fotoğraf, Çoğaltılabilirlik ve Sanata Etkileri

Fotoğrafın icadından önce sanat yapıtlarının çoğaltılmasını sağlayan tahta baskı gibi bazı yöntemler bulunmaktaydı. Daha sonra da yazının teknik araçlarla çoğaltılması gündeme gelmiştir. Orta Çağ'da gravür, 19. yüzyılın başlarında litografi (taş baskı) ortaya çıkmıştır.²⁸¹

Fotoğraf makinesinin icadından önce bu buluşun ortaya çıkmasını sağlayan başka icatlar olmuştur. Bunlardan bir tanesi olan *camera lucida* 1801 yılında icat edilmiş ve doğayı manzara resimleri gibi gösteren, kolay taşınabilen bu alet ressamlar tarafından kullanılmıştır. Camera lucida, sahnenin belirgin özelliklerini öne çıkararak ayrıntıları azaltır ve renklerin tonunu yumuşatır böylece renkler, verniklenmiş resimlerdeki renklere benzer, estetik olarak daha iyi bir görüntü sağlanır. Ressamlar kırlarda dolaşp resimler yaparken, doğanın tek başına yeterli olmadığını düşündüklerinde bu aletten yararlanmışlardır.²⁸²

19. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra fotoğraf alanında üst üste gelişmeler yaşanmıştır. Uzun zamandır taşbaskı tekniğiyle resimler yapan Nicéphore Niépce (1756-1833), 1826'da ilk kez bir manzara çekmeyi başarmıştır. 1837'de ilk fotoğraf makinesi Niépce'in çalışma arkadaşı Louis Daguerre (1787-1851) tarafından icat edilmiştir. Daguerre daha yüksek kaliteli fotoğraf çekme yöntemini de bulmuştu ancak onun fotoğrafları (dagerbaskı) negatif değil, doğrudan pozitif bir görüntü olduğundan çoğaltmak mümkün değildi. Henry Fox Talbot (1800-77), negatif görüntüden pozitif görüntüler elde etmeyi başarmıştır. 1851'de ise Frederick Scott Archer (1813-57) ıslak levha yöntemini bulmuş ve modern fotoğraf teknolojisinin temeli atılmıştır.²⁸³

Fotoğrafın icadı, sanatın aurasının yok olması, sanatın gerçeği temsil etmesine gerek kalmaması, fotoğrafın sanat olup olmadığı gibi tartışmaları beraberinde getirmiş, bununla birlikte sanatsal üretimi de değiştirmiştir. Fotoğraf, Batı resminin gerçeği temsil etme tutkusundan sıyrılmasını ve kendi estetiğini

²⁸¹ Walter Benjamin (2013). Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri. *Fotoğrafın Kısa Tarihi- Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri* (Çev. Osman Akinhay). İstanbul: Agora Kitaplığı, s. 46.

Örneğin, Picasso'nun gravürleri ve Dali'nin ipek baskıları bulunmaktadır. (Yılmaz, 2013, a.g.k., s. 61-62.)

²⁸² Geoffrey Batchen'den aktaran Barrett, 2015, a.g.k., s. 60.

²⁸³ Yılmaz, 2013, a.g.k., s. 48-49.

bulmasını sağlamıştır.²⁸⁴ Paul Delaroche, resmin mimetikliğine atıfta bulunarak bir ressamın becerilerinin aktarılabilirdiği ve ressamın kadar inandırıcı taklitler ortaya koyabilen bir makine varsa resim yapmayı öğrenmenin anlamsız olacağını düşünmekteydi.²⁸⁵ Gerçekten de fotoğraf, bazı alanlarda resmin yerini almış, örneğin madalyon portre resmini olumsuz etkilemiştir. 1840'lı yıllarda pek çok madalyon portre ressamı, önce bir yan uğraş olarak ancak sonra sadece bununla ilgilenerek profesyonel fotoğrafçıya dönüşmüştür.²⁸⁶ Fotoğrafla birlikte resmin gerçeği temsil etmesine gerek kalmadığı, fotoğrafın bir ölçüde ressamların işine yarayabileceği düşünceleri gelişirken bir yandan da sanat-zanaat ayrımı gündeme gelmiş, resim sanat tarafında konumlandırılırken, fotoğraf zanaata ait bir uğraş olarak görülmüştür. Shiner, 19. yüzyıl sanat tarihçilerinden Elizabeth Eastlake'ten alıntı yaparak, dönemin fotoğrafa olan bakışına dair bir görünüm sunmaktadır. Eastlake, fotoğrafın sanat değil de ticari bir mal olduğunun göstergesinin fotoğrafçılığın çoğaltılan resimler üretebilmesi olduğunu söylemiştir. Oysa sanat eserleri tektir. Ayrıca Eastlake, fotoğrafın tam da o çağa yakıştığını çünkü sanat arzusunun küçük bir azınlığın; ucuz, hazır ve kusursuz olana talebin ise geniş kitlelerin niteliği olduğunu ifade ederek de fotoğrafla sanatın arasına kesin bir sınır çizmiştir.²⁸⁷ Buna karşılık fotoğraf ve film tekniklerinden sonra figür resmi yapmanın hâlâ mümkün olup olmadığı sorusuna Picasso “*Asıl şimdi mümkün bu. En azından şimdi artık nelerin resim olmadığını biliyoruz*”

²⁸⁴ André Bazin (2009). Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi (Çev. Nijat Özön), *Fotoğraf Neyi Anlatır?* (Yay. Haz. Murat Karagöz). İstanbul: Hayalbaz Kitap, s. 45.

Fotoğrafın ortaya çıkışı, Baudelaire'e göre dönemin Fransa'sında sanatın gerçekliği temsil etmesi arzusunun tam olarak karşılayan bir gelişme olmuş ancak zaten az olan Fransız yaratıcılığını kurutmuştur. Baudelaire, fotoğrafın sanatın yerini alması, onu yozlaştırması konusundaki endişelerini de dile getirmiştir. (Charles Baudelaire (2017). Fotoğrafi Sanat mı? (Çev. Turhan Ilgaz). *Modernizmin Serüveni* (Ed. Enis Batur). İstanbul: Sel Yayıncılık, s. 25-27.)

²⁸⁵ Arthur Danto (2014). *Sanatın Sonundan Sonra* (Çev. Zeynep Demirsü). İstanbul: Sel Yayıncılık, s. 172-173.

²⁸⁶ Walter Benjamin (2013). Fotoğrafın Kısa Tarihi. *Fotoğrafın Kısa Tarihi- Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri* (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı, s. 16-17; Walter Benjamin (2017). Paris XIX. Yüzyılın Başkenti (Çev. Tefik Turan). *Modernizmin Serüveni* (Ed. Enis Batur). İstanbul: Sel Yayıncılık, s. 35.

²⁸⁷ Eastlake'den aktaran Shiner, 2010, a.g.k, s. 309-310.

cevabını vermiştir.²⁸⁸ Ona göre resim artık kendine yeni bir yol çizmeli, figür ve nesneler daha farklı biçimlerde gösterilmeliydi.²⁸⁹

Walter Benjamin (1892-1940), *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* (1935) isimli çalışmasında sanat yapıtının çoğaltılabilmesinin sonuçlarını ele almıştır. Benjamin, öğrencilerin alıştırma yaparken, ustaların yapıtlarının yaygınlaşmasını sağlamak için, başka kimselerin de kazanç uğruna yaptıklarıyla sanat yapıtının aslında her zaman yeniden üretilbilir olduğundan bahsetmektedir. Elbette ki sanat yapıtının teknik aracılığıyla yeniden üretilmesi yeni bir olgudur. Fotoğraf, resimle çoğaltma sürecinde en önemli sanatsal işlevlerin insan eline bağımlı olmasına son vermiş, bu işlevler bir kameradan bakan göze devredilmiştir. Gözün algılaması elin çizmesinden çok daha az zaman aldığından yeniden üretme süreci çok hızlanmıştır. Ancak Benjamin, bir sanat eserinin en kusursuz çoğaltımında bile bir ögenin eksik olduğunu söylemektedir. Fotoğrafla birlikte sanat yapıtının *şimdi ve buradalığı* yani *biricikliği*²⁹⁰ önemini kaybetmiştir. Sanat eserinin biricik varlığını belirleyen, onun var olduğu süre boyunca tâbi kaldığı tarihtir. Yıllar içinde eserin fiziksel yapısındaki değişiklikler ve ona sahip olanların değişmesi de bu tarihin içine girmektedir. Fiziksel yapıdaki değişiklikler ancak birtakım tahlillerle ortaya çıkarılabilir ve bunu çoğaltılmış örneğe yapmak olanaksızdır.²⁹¹

²⁸⁸ Guttuso'dan aktaran Dore Ashton (2001). *Picasso Konuşuyor* (Çev. Mehmet Yılmaz, Nahide Yılmaz). Ankara: Ütopya Yayınevi, s. 127; Yılmaz, 2013, a.g.k., s. 77.

²⁸⁹ Yılmaz, 2013, a.g.k., s. 77.

²⁹⁰ Tabii ki plastik sanatlar için söz konusu olanlar, diğer sanatlar için de geçerli olmuştur. Benjamin'in deyişiyle "Katedral, bir sanat âşığının stüdyosunda ağırlandırmak üzere mahallinden ayrılır; bir konser salonunda ya da açık havada icra edilen bir koro şarkısı bir oturma odasında dinlenir." (Benjamin, *Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri*, 2013, a.g.k., s. 49.)

²⁹¹ Benjamin, *Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri*, 2013, a.g.k., s. 45-48.

Benjamin, yazın hayatı boyunca edebî kolaj türüyle uğraşmıştır. 1924'te arkadaşına yazdığı bir mektupta, o sırada üzerinde çalıştığı *Alman Trajik Dramasının Kökenleri* isimli kitabı için "Şu anda beni en çok şaşırtan şey, yazdıklarımın neredeyse tamamen alıntılardan oluşması. Bu çılginca bir mozaik tekniği" diye yazmıştır. (Kembrew McLeod, Rudolf Kuenzli (2011). *I Collage, Therefore I Am: An Introduction to Cutting Across Media. Cutting Across Media: Appropriation Art, Interventionist Collage and Copyright Law*, (Ed. Kembrew McLeod, Rudolf Kuenzli). Durham&London: Duke University Press, s. 9.) Benjamin, uğraştığı bu edebî kolajla esasında konu aldığı "aura"yı kendisi de bir anlamda yok etmekteydi.

Modern sanatın fotoğrafı kullanma biçimlerine de değinmek, fotoğrafın sanatçılar arasında nasıl algılandığını görmek bakımından yararlı olabilir. Pop sanattan kavramsal sanata pek çok modern sanat hareketi fotoğrafı kullanmıştır.²⁹² Kavramsal sanatçı Joseph Kosuth'a (1945) göre sanatçı olmak, sanatın doğasını sorgulamak anlamına gelmektedir. Resmin doğasını sorgulamak, sanatın doğasını sorgulamak değildir çünkü *sanat* genel, *resim* ise özgüldür. Resim bir sanat türüdür.²⁹³ Kavramsal sanatçılar, sanatın doğasının irdelenmesinde *dile* başvururken, özgül olacaklarını düşündükleri için görsel olandan uzak duruyorlardı. Fakat üretimlerinde kullandıkları fotoğraf, uzak durdukları görsel alandan biraz farklıydı. Kavramsal sanatçılar, fotoğrafın yapısal bir ögeye bağlı olması nedeniyle onun özerk ya da özgül olmadığını düşünüyorlardı. Bir yandan da bu sanatçıların sorguladıkları sanat, görsel olduğu için, fotoğraf da görsel alana bağlı kalmanın bir yolu olduğundan onlar tarafından tercih ediliyordu. Fotoğrafın mimetik yapısı, onu modern sanat hareketlerinde -postmodern sanatta da- kullanmaya uygun hâle getirmiştir. Yapıtlarında, yüksek sanata özgü iddiaları eleştirmek, öykünme, sanat olmayan ve sanat karşıtı deneyim biçimi için kendilerinden önceki sanat eserlerinden alıntı yapmak isteyen pek çok sanatçı, fotoğrafı kullanmıştır. Krauss'un deyiimiyle *"hiçbir şey, bu kişisizleştirme stratejisine fotoğraf kadar elverişli değildir."*²⁹⁴

2.3. Modernizmde Kendine Mâl Etme

Avrupa'da 19. yüzyılda başlayan modernizmle birlikte sanat, geçmişle hesaplaşarak yeni ve farklı bir üretim biçimini benimsemiş; Yasa Yaman'ın deyiimiyle *"seçmeci, gerektiğinde geçmiş birikime göndermede bulunan,*

²⁹² Krauss, şu dipnotu paylaşmıştır: "Sanat ile fotoğraf ilk olarak 1920'li yıllarda, Sovyet fotomontaj uygulamalarıyla, Dada'nın ve daha sonra Gerçeküstücülüğün fotoğrafı akımlarının merkezine yerleştirmeleriyle birleşmiştir. Bu açıdan, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki olgu bir yeniden birleşmedir, ama fotoğrafın 'yüksek sanat' piyasasını ilk kez önemli ölçüde etkilemesi bu yeniden birleşme sırasında olmuştur." Rosalind E. Krauss (2009). "Fotoğraf'ı Yeniden Keşfetmek (Çev. Kemal Atakay). *Fotoğraf Neyi Anlatır?* (Yay. Haz. Murat Karagöz) İstanbul: Hayalbaz Kitap, s. 74.

²⁹³ Kosuth'tan aktaran Krauss, 2009, a.g.k., s. 58.

²⁹⁴ Krauss, 2009, a.g.k., s. 58-60.

dilediğinde onu kendini ifade etmek için anlamından boşaltıp başka anlamlar yükleyerek kalıp olarak kullanan bir tutumu yeğlemiştir”.²⁹⁵



Görsel 2.3. Édouard Manet, Kııda Öğle Yemeği, 1862-63.

(<https://l24.im/GTVsg> Erişim Tarihi: 06.04.22)

Modern sanat, bir yanıyla geleneğe karşı olup onu yok etmek isterken aynı zamanda ondan yararlanmışır. Örneğin, Santi ve Raimondi'nin *Paris'in Yargısı* (yaklaşık 1510-20) gravüründeki nehir tanrıalarının oturuş biçimleri, Manet'nin *Kııda Öğle Yemeği*'nde (Görsel 2.3) tekrar edilmiştir. Picasso ise 1961'de *Kııda Öğle Yemeği*'ni, *Manet'nin Ardından* ismiyle (Görsel 2.4), kendi resim diliyle ele almıştır.²⁹⁶ Bu örnekte görüldüğü gibi kendine mâl etme yöntemini kullanan bazı sanatçılar, referans verdikleri sanatçıların isimlerini kendi yapıtlarında kullanmışlardır. Francis Bacon'un *Velázquez'den Sonra*



Görsel 2.4. Picasso, Kııda Öğle Yemeği, Manet'nin Ardından, 1961.

(<https://l24.im/Ioq> Erişim Tarihi: 06.04.22)

Papa Innocent X (1950) (Görsel 2.5 ve 2.6); Roy Lichtenstein'in *Monet'den Sonra Rouen Katedral Serisi IV* (1969); Sherrie Levine'in *Walker Evans'tan Sonra* (1981); Serkan Özkaya'nın *Davud (Michelangelo'dan esinle, 2005)* diğer örneklerdir.²⁹⁷ Sanatçıların, referanslarını belirtmesi her zaman “sonra”, “esinle” ya da “saygı” sözcüklerini kullanarak olmamıştır. “Değil” sözcüğünü kullanmak da referans vermenin bir diğer

biçimi olmakla birlikte az önceki örneklerden ayrılmaktadır. Mike Bidlo'nun

²⁹⁵ Yasa Yaman, 1994, a.g.k., s. 28.

²⁹⁶ Yasa Yaman, 1994, a.g.k., s. 30.

Picasso, Manet'nin bu resmini birden çok kez farklı biçimlerde yeniden yapmıştır.

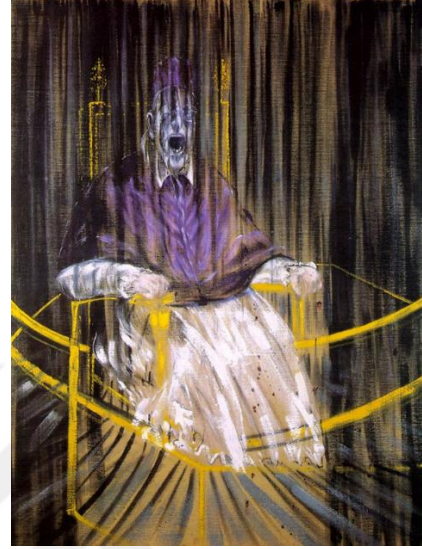
²⁹⁷ Berberoğlu, 2013, a.g.k., s. 25-26.

Bu postmodernizmde de görülmeye devam ettiği için burada modern ve postmodern dönemin örnekleri birlikte verilmiştir.

çalışmalarına *Pollock Değil, Warhol Değil* gibi isimler vermesi buna örnektir. Bu postmodern duruşa daha sonraki bölümde değinilecektir.



Görsel 2.5. Diego Velázquez, Papa Inecencio X (Innocent X), 1650. (<https://124.im/TdzoJg> Erişim Tarihi: 06.04.22)



Görsel 2.6. Francis Bacon, Papa Innocent X, 1953. (<https://124.im/RBSb> Erişim Tarihi: 06.04.22)

Kolaj, temellük yöntemine giden yoldaki ilk basamaklardan biri olarak görülebilir. 1920’lerde Tristan Tzara ve Kurt Schwitters gibi dadacılar, I. Dünya Savaşı sırasındaki gazete yazılarını kesip rastgele düzenleyerek savaş propagandasını anlamsız hâle getirdikleri kolajlar yapmışlardır. Yine Berlin dadacılarından Hannah Höch, kadınların metalaştırılmasını vurgulamak için kitle iletişim araçlarının “yeni kadın” kurgularını bir araya getirmiştir.²⁹⁸ Kolaj, sanatın içine günlük hayatın karışması noktasında önemli bir yere sahiptir. Hatta Jacques Rancière, kolajı, yüksek sanat ile popüler olanın arasındaki sınırların belirsizleştirdiği yerde konumlamaktadır. Bu nedenle Rancière’ye göre bu anlamda postmodern bir kopuş aramaya gerek yoktur, çünkü sınırların belirsizleşmesi modernizme dayanmaktadır.²⁹⁹

Kendine mâl etme söz konusu olduğunda, sanatçıların izlediği yöntemlerden biri parodidir. Berberoğlu, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren parodinin

²⁹⁸ McLeod ve Kuenzli, 2011, a.g.k., s. 2-3.

²⁹⁹ Jacques Rancière (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu* (Çev. Aziz Ufuk Kılıç). İstanbul: İletişim Yayınları, s. 51-52.

eserlerde görülmeye başlandığını yazmakta ve buna örnek olarak Manet'nin *Olympia*'sını (1863) vermektedir. Berberoğlu'na göre Manet, bu resmi Tiziano'nun *Urbino Venüsü*'nü (1538) model alarak yapmış ve o dönemin popüler konularından birini realist bir biçimde resimleyerek Fransız Akademisi'nin baskın resim geleneğini parodileştirmiştir. Fakat parodinin yoğun biçimde kullanılması esasen 20. yüzyılda gerçekleşmiştir. Özellikle dada, parodinin sıklıkla yer bulduğu bir harekettir ve Duchamp'ın Batı sanatına atfedilen kutsallıkla alay ederek *Mona Lisa*'yı kullandığı *L.H.O.O.Q* isimli işi ilk akla gelen örneklerden biridir.³⁰⁰

Modern sanatçılar, bir yandan da Batı dışı uygarlıkların sanatına ilgi duymuş ve bu sanatlardan kendi çalışmaları için yararlanmışlardır. Bu sanatçılardan biri, Japon sanatına ilgilenen Vincent Van Gogh'tur. Japon baskılarını toplayan sanatçı, 1887'de çağdaşları Utagawa Hiroshige'nin (1797-1858) *Çiçek Açan Erik Ağacı* ve *Yağmurda Köprü* (Görsel 2.7 ve 2.8); Keisai Eisen'in (1790-1848) *Oiran (Fahişe)* isimli resimlerini küçük farklılıklarla yeniden yapmıştır. Sanatçı ayrıca *Tanguy Babanın Portresinde* (1887) (Görsel 2.10) olduğu gibi bazı portrelerinde Japon baskılarını dekoratif öğeler olarak kullanmıştır³⁰¹ bu portrede sağ altta görünen dekoratif baskı da yine *Oiran (Fahişe)* (Görsel 2.9) isimli çalışmadır.



Görsel 2.7. Utagawa Hiroshige, Yağmurda Köprü, 1857. (<https://124.im/dP4f> Erişim Tarihi: 06.04.22)



Görsel 2.8. Vincent van Gogh, Yağmurda Köprü, 1887. (<https://124.im/XKhikmg> Erişim Tarihi: 06.04.22)

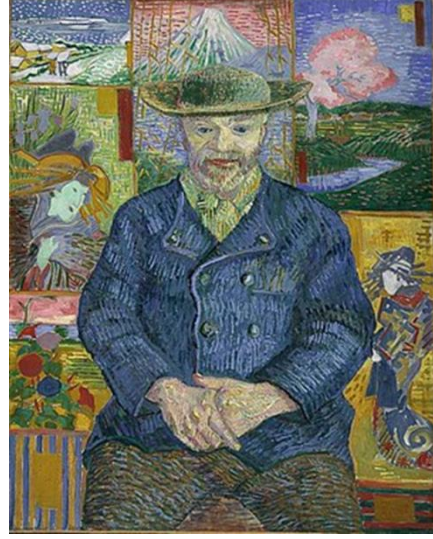
³⁰⁰ Berberoğlu, 2013, a.g.k., s. 29.

Dada hareketi ve Duchamp'ın çalışmaları için *Dada, Hazır-yapım ve Marcel Duchamp* isimli bölüme bakılabilir.

³⁰¹ Berberoğlu, 2013, a.g.k., s. 42, 44.



Görsel 2.9. Keisai Eisen, Fahişe, 1820. (<https://124.im/TX2v0P4> Erişim Tarihi: 24.06.22)



Görsel 2.10. Vincent van Gogh, Tanguy Baba'nın Portresi, 1887. (<https://124.im/WnZtr> Erişim Tarihi: 06.04.22)

Picasso, modern sanatçılar içinde, kendine mâl etme yöntemini çok fazla kullanmasıyla öne çıkmaktadır. O, çalışmalarının altına imzasını da ekleyerek onların kendi eseri olduğu konusunda ısrar etmiştir. Picasso'nun temellük yöntemini kullanması farklı biçimlerde kendini göstermektedir. Sanatçı, bir sanatçının üslubunu almak, eski uygarlıklara ait üretimlerden faydalananmak, başka bir sanatçının yapıtını kendi üslubunda yeniden yorumlamak gibi yollarla bu yöntemi kullanmıştır.³⁰² Picasso, El Greco, Rembrandt, Goya, Velazquez, Delacroix, Ingres, Courbet, Manet, van Gogh, Degas gibi pek çok sanatçının yapıtlarını yeniden yorumlamıştır: Jacques-Louis David'in *Les Sabines* (*Sabinlerin Kaçırılışı*) resminin on dört; Velazquez'in *Las meninas*'inin (*Nedimeler*) ellinin üzerinde ve Manet'nin *Kırda Öğle Yemeği*'nin yüz altmış yedi versiyonunu yapmıştır.³⁰³ Picasso'nun bu yöntemine başvurmasının çeşitli sebepleri vardır. Örneğin, sanatçı, başka bir sanatçının gücünü elde etmenin onun modelini ya da üretimini temellük etmekle olacağına inanmaktaydı. 1954'te Matisse'in vefatından sonra, "*O öldü ve ben onun işlerini devam ettiriyorum*" yorumunda bulunmuştur. Roland Penrose,³⁰⁴

³⁰² Berberoğlu, 2013, a.g.k., s. 49, 47.

³⁰³ Times gazetesinden aktaran Berberoğlu, 2013, a.g.k., s. 48.

³⁰⁴ Roland Penrose (1900-84), koleksiyoner, yazar ve sanatçıdır.

Picasso'ya, onun *Cezayirli Kadınlar (Delacroix'dan sonra)* resmiyle Matisse'in işleri arasında benzerlik olduğunu söylemesinin karşısında “*Haklısın, Matisse öldüğünde odalığını bana miras olarak bıraktı*” cevabını veren sanatçının 1955 tarihli *Uzanan Çıplak*'ında da kompozisyon ve renklerin Matisse'i çağrıştırdığı görülmektedir.³⁰⁵

Modern dönemde, postmodern temellüğün öncüsü olarak görülen üç hareket dada, Sitüasyonist Enternasyonel ve pop sanattır. Bu üç hareket, alt başlıklarda daha ayrıntılı olarak ve özellikle temellük açısından ele alınmışlardır.

2.3.1. Dada, Hazır-yapım ve Marcel Duchamp

Tristan Tzara (1896-1963), 1918'de yazdığı Dada Manifestosu'nda “*Dadanın, belleği, arkeolojiyi, geleceği yok etmek olduğunu; anlaşılır yapıt üretmenin sanatın değil, gazetecinin işi olduğunu; sanat yapıtının güzel olmak gibi bir amaç taşımaması gerektiğini*”³⁰⁶ söyleyerek dadanın, o güne kadarki sanat akımlarından epey farklı bir noktada durduğunu beyan etmiştir. Bu farklılık, dadacıların sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etmek istemesi ve bununla bağlantılı olarak gelişen sanat karşıtı tavırda ortaya çıkar.³⁰⁷

Dada hareketinin temellerinin atıldığı İsviçre Zürih'te 1916'da, ikisi de o dönem Zürih'te bulunan çoğu sanatçı gibi bir göçmen olan yazar ve şair Hugo Ball (1886-1927) ile daha sonra eşi olacak sanatçı Emmy Hennings (1885-1948) *Cabaret Voltaire*'i kurmuşlardır.³⁰⁸ Kabarede düzenlenen sergiler, şiir dinletileri, konserler gibi çeşitli kültürel etkinlikler, I. Dünya Savaşı'na muhalif olan kişileri bir araya getirmiştir. Cabaret Voltaire'in ilk müdavimleri arasında, dada hareketinin önemli figürlerinden Rumen şair *Tristan Tzara*, Rumen ressam *Marcel Janco* (1895-1984), Fransız asıllı Almanyalı ressam ve heykeltıraş *Hans Arp* (1886-1966)³⁰⁹, Alman şair ve yazar Richard

³⁰⁵ Timothy Anglin Burgard (1991). Picasso and Appropriation. *The Art Bulletin*, 73, (3), s. 487-488.

³⁰⁶ Tristan Tzara (2018). Dada Manifestosu, 23 Temmuz 1918 (Çev. Kaya Özsezgin). *Dada Kılavuz* (Ed. Nur Altınyıldız Artun, Ali Artun). İstanbul: İletişim Yayınları, s. 227.

³⁰⁷ Antmen, 2014, a.g.k., s.124.

³⁰⁸ Öndin, 2019, a.g.k., s. 178.

³⁰⁹ Antmen, 2014, a.g.k., s. 121.

Huelsensbeck (1892-1927), Alman grafikçi Hans Richter (1888-1976) gibi isimler bulunmaktaydı. Dada, mantık ve rasyonalite yerine spontaneliği koymuş, mevcut sanatı reddetmiş, izleyiciyi rahatsız edip, huzurunu bozarak, sanatsal, siyasi ve sosyal düzene karşı çıkmıştır. Hatta *dada* sözcüğü de Tzara tarafından rastgele seçilmiştir. Huelsensbeck ise bu sözcüğü Ball ile birlikte bir Almanca-Fransızca sözlüğe bakarken keşfettiklerini söylemiştir.³¹⁰ Kabarede her türlü sanat ve özellikle yakın dönemde ortaya çıkan fütürizm ve ekspresyonizm savaşın parçası olmakla suçlanmıştır. Burada yapılan gösteriler arasında Erik Satie (1866-1925) ve Arnold Schönberg (1874-1951) gibi dönem bestecilerinin en son eserleriyle birlikte müzik-dışı araçlarla elde edilen *bruitist* müziğe; edebiyat programında, eski Afrika şiirlerine, rastgele seçilmiş sözcüklerden, anlamsız hecelerden oluşan ses şiirlerine, çeşitli dizelerin eş zamanlı olarak okunmasıyla ortaya çıkan anlamsız şiirlere yer verilmiştir.³¹¹

Dada hareketi, Batı uygarlığına, burjuvaya ve geleneğe muhalif olmuş; sanatın, yüksek sınıfın hegemonyasından kurtulmasını amaçlamış ve o güne kadarki kabul edilmiş ölçütlerini, dokunulmazlığını yerle bir etmiştir.³¹² Dadanın kendinden önce gelen sanat hareketlerinden farklı, onun üslup ya da bir akım değil, bir *ruh hâli* olmasıdır. Örneğin Zürih dadacıları, sanatta örgütlü bir programa ya da ortak bir üslubu ifade edecek bir oluşuma şiddetle karşı çıkmışlardır.³¹³ Bu nedenle dadacılar arasında farklı biçimlerde çalışmış sanatçılar yer almaktadır.

I. Dünya Savaşı'nın getirdiği çöküş ortamında ortaya çıkan ve New York, Zürih, Berlin, Köln, Paris ve Hannover'de varlık gösteren dada hareketinin getirdiği kırılmanın sebeplerinden biri, dadanın, tuval ve heykel anlayışının

³¹⁰ Öndin, 2019, a.g.k., s. 178-181.

Dada sözcüğünün anlamı hakkında ayrıntılı bilgi için dada manifestolarına bakılabilir. Dada hakkında kapsamlı bir çalışma için bkz. Nur Altınyıldız Artun, Ali Artun (2018). *Dada Kılavuz*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Ali Artun, bu yayında Tzara'nın sonradan "dada" sözcüğünün buluşunu kendine mâl ettiğini yazmaktadır. (Altınyıldız Artun ve Artun, 2018, a.g.k., s. 34.)

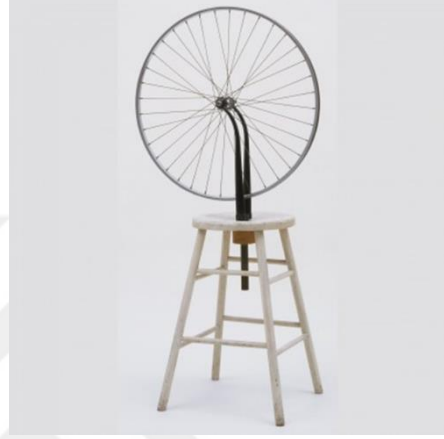
³¹¹ Lynton, 2015, a.g.k., s. 124.

³¹² Nilgün Özyayten (2013). *Mütevazı Bir Miras- Batı'da Obje Sanatı/Kavramsal Sanat/Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler*. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 1992). (Ed. Sezin Romi), İstanbul: SALT Araştırma, s. 21-24.

³¹³ H. Harvard Arnason (1968). *History of Modern Art*. New York: Abrams Publishing, s. 291.

dışında işler sunması ve sanatın dokunulmazlığına karşı olumsuz tavrıdır. Bu tavır ile dadanın en etkin isimlerinden biri olan Marcel Duchamp'ın (1887-1968) sanat tarihine getirdiği *ready-mades* (hazır-yapım/hazır-nesne) kendine mâl etme uygulamalarının ilk örnekleri olarak öne çıkmaktadır. Bu nesneler, Duchamp'ın yapımında geleneksel anlamda bir katkısının olmadığı ama yine de onun yapıtları olmuş olan nesnelerdir.

Duchamp, önceleri kübizmden etkilenerek, bu doğrultuda çalışmış ancak 1913 yılına gelindiğinde, bisiklet tekerleği (1913) (Görsel 2.11), şişe kurutucusu (1914) gibi nesneleri, sanat eseri imzalar gibi imzalamış³¹⁴, 1913'te ucuz bir kış akşamı manzarası reproduksiyonu satın almış, ona kırmızı ve sarı iki nokta ekleyerek, *Pharmacy* (Eczane) adını vermiş,³¹⁵ bunları kendine mâl etmiştir. Duchamp, bu tür yapıtlarının ilki olan bisiklet tekerleği ile nesnenin kullanım değeri,



Görsel 2.11. Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği'nin (1913) replikası, 1951. (<https://l24.im/QvNT0> Erişim Tarihi: 25.06.22)



Görsel 2.12. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917. (<https://l24.im/EH9n> Erişim Tarihi: 25.06.22)

estetik değeri ve meta değeri arasındaki karmaşık ilişkiye vurgu yapmış; kullanım değeri olan bir nesneyi sanat yapıtı olarak sunmuştur.³¹⁶ Bisiklet tekerleğini sergilemesinin nedenini sanat eseri yaratma arzusundan kurtulma ve nesneyi sanat eseri görünümünden kurtarma isteği olarak belirtmiştir.³¹⁷ Duchamp, 1917'de, kendisinin de jürisinde bulunduğu ilk New York Bağımsızlar Sergisi'ne, gerçek

³¹⁴ Georges Hugnet (1936). Dada. *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, 4 (2/3), s. 6.

³¹⁵ Marcel Duchamp (1961). *Apropos of "Readymades"*.

http://courses.ischool.utexas.edu/kimsmith/2009/fall/INF385H/Duchamp_Readymades.pdf (Erişim Tarihi 14.10.2019).

³¹⁶ Öndin, 2019, a.g.k., s. 189.

³¹⁷ Pierre Bourdieu (2016). Farklı Olmak (1977). *Sanat ve Kuram Değişen Fikirler Antolojisi 1900-2000* (Ed. Charles Harrison, Paul Wood) (Çev. Sabri Gürses). İstanbul: Küre Yayınları, s. 1075.

kimliğini gizleyerek *R. Mutt*³¹⁸ olarak imzaladığı ve *Fontaine (Çeşme)* (Görsel 2.12) adını verdiği bir pisuvarla katılmıştır ancak pisuvar, birkaç saatlik tartışmadan sonra sergi salonundan çıkarılmış ve Duchamp jüriyetten istifa etmiştir.³¹⁹ Bu olay üzerine Duchamp'ın söyledikleri, 1917 yılında New York dadacıları tarafından yayımlanan *The Blind Man* isimli derginin ikinci sayısında yer almıştır. Bu yazı, Duchamp'ın sanata bakışını ve çalışmalarının neden temellük sanatı açısından önemli olduğunu ortaya koymaktadır:

Bay Mutt'un pisuarının reddedilmesinin dayanakları neydi:

1. Bazıları, onun ahlâksız ve bayağı olduğunu iddia etti.
2. Diğerleri, onun intihal olduğunu, sadece bir sıhhi tesisat parçası olduğunu söylediler.

Bay Mutt'un çeşmesini ahlâksız bulmak bir saçmalık, o bir küvetten daha fazla ahlâksız değildir, tesisatçıların vitrininde her gün görebileceğiniz bir tesisat nesnesidir.

Bay Mutt'un çeşmeyi kendi elleriyle yapıp yapmaması önemli değildir. O bu nesneyi SEÇMİŞTİR. Hayattan sıradan bir nesneyi almış ve onu, yeni bir başlık ve bakış açısı altında, işlevsel önemini yok ederek yerleştirmiştir- bu nesne için yeni bir düşünce yaratmıştır.

Tesisat meselesine gelince; bu düşünce saçmalıktır. Aksine Amerika'nın sanat eserleri su tesisatı ve köprülerden ibarettir.³²⁰

Duchamp, *Çeşme* ile bir sanat eseriyle ilgili geleneksel değer sorularını değiştirmiş ve “Sanat nedir?”, “Bir şeyin sanat eseri olduğunu nasıl anlarız?”, “Bir şeyin sanat eseri olduğuna kim karar veriyor?” sorularının gündeme gelmesini sağlamıştır.³²¹ Duchamp, daha sonra bir kar küreği, daktilo kılıfı ve şapka askısını Matisse ve Picasso'nun sergilendiği Bourgeois Galerisi'ndeki

³¹⁸ Duchamp, Çeşme'yi, imalatçı J. L. Mott Iron Works'den almıştır. “Mutt” soyadı, ufak bir değişikliklerle buradan gelmektedir. Duchamp, “Richard”ı kendisi eklemiştir. Bkz. Thierry De Duve (2016). *Marx'ın Atölyesinde Dikilmiştir* (Çev. Onur Civelek). İstanbul: Corpus Yayınları, s. 94; Bourdieu, 2016, a.g.k., s. 1075.

³¹⁹ Hugnet, 1936, a.g.k., s. 6.

³²⁰ Marcel Duchamp (1917). The Richard Mutt Case. *The Blind Man*, 2, s. 5. https://monoskop.org/images/6/6f/The_Blind_Man_2_May_1917.pdf (Erişim Tarihi 10.11.2019); Ahu Antmen, 2014, a.g.k., s. 127-28.

³²¹ Barrett, 2015, a.g.k., s. 27.

bir sergiye göndermiş ve kabul edilmiştir.³²² Duchamp, 1919'da Leonardo Da Vinci'nin *Mona Lisa*'sının³²³ fotoğrafına sakal ve bıyık ekleyerek ona *L.H.O.O.Q* adını vermiş ve ilerleyen yıllarda da bu tür işlere devam etmiştir. Örneğin 1942'de Paul Delvaux'nun *L'aurore* (Şafak) resminden bir detayı kullanmıştır (*In the Manner of Delvaux* (Delvaux Biçiminde)).

Danto'ya göre Duchamp'ın bu tür yapıtları, sanat ise fakat güzel değillerse, güzelliğin, sanatın tanımlayıcı niteliği olamayacağını kanıtlıyorlardı.³²⁴ Duchamp, 1961 yılında, New York'da Museum of Modern Art'ta (Modern Sanatlar Müzesi) yaptığı konuşmada, hazır-yapımların seçimine asla estetik zevke bağlı olarak karar vermediğini,³²⁵ onların eşsiz olmadığını, bu nedenle replikalarının da aynı mesajı ilettiğini ve geleneksel anlamda orijinal olmadıklarını söyleyerek³²⁶, orijinalliğin bir sanat yapıtı için önemli olmadığını altını çizmiştir. Bu çıkış, dadanın temellük anlamında bir kırılma noktası olmasını daha da güçlendirir. Duchamp'a göre, onun *Çeşme* olayında da belirttiği gibi, sanatçının onu seçmiş olması yapıt için yeterli bir ölçüttür.

Danto da bugün geleneksel estetik ile sanat felsefesi, özellikle de sanat pratiği arasına keskin çizgiyi, sanata bakıştaki bu kabulün çizdiğini düşünmektedir.³²⁷ Gerçekten de bu kabul, değişen sanat kavramı için çıkış noktası olmuştur. Dada, kendinden sonra gelen pek çok sanat akımının/hareketinin esin kaynağıdır. Taşıdığı özellikler ve sanata olan bakışıyla, 20. yüzyılın başı gibi erken bir dönemde, sanat üretiminde bugüne kadar gelen kırılmanın öncüsü niteliğindedir.

³²² Hugnet, 1936, a.g.k., s. 6.

³²³ Berlin dadacılarının 1920 yılındaki sergisinde *Otto Schmalhausen* (1890-1958), Duchamp'ın *Mona Lisa*'sını akla getirecek şekilde Beethoven'ı bıyıklı ve şaşı gözlerle sergilemiştir. (Hugnet, 1936, a.g.k., s. 10.)

³²⁴ Danto, *Sanatın Sonundan Sonra*, 2014, a.g.k., s. 113.

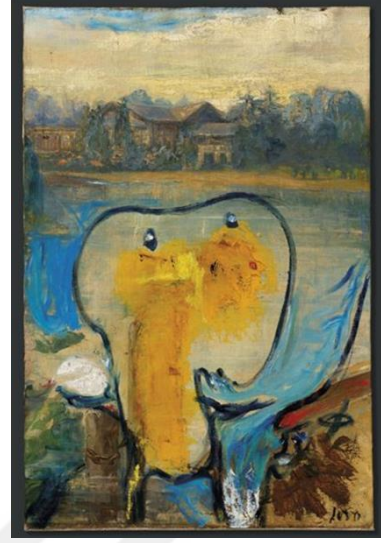
³²⁵ Arnason, kitabında Duchamp'ın eserlerini her ne kadar anti-estetik bir yaklaşımla yapmış olsa da onların sonunda kendi "bozuk/sapkın güzellik"lerine sahip olduklarını söylemektedir. (Arnason, 1968, a.g.k., s. 305.)

³²⁶ Duchamp, 1961, a.g.k.

³²⁷ Danto, *Sanatın Sonundan Sonra*, 2014, a.g.k., s. 113.

2.3.2. Sitüasyonist Enternasyonel ve Détournement (Saptırma)

1957’de kurulan ve öncülüğünü Guy Debord’un yaptığı Sitüasyonist Enternasyonel, geçmişin sanatını eleştirel biçimde kullanması bakımından önemli bir harekettir. Sitüasyonist Enternasyonel içinde yer alan sanatçılardan Asger Jorn, 1950’li yıllarda yapmaya başladığı *Modifications* (Tadilatlar) (Görsel 2.13) serisindeki çalışmalarında bitpazarından aldığı piyasa resimlerine ve başka ressamın eserlerine müdahalelerde bulunmuştur. Bu resimler, Debord’un ve gruptaki diğer isimlerin ortaya attığı *détournement* (saptırma) kavramına örnek



Görsel 2.13. Asger Jorn, Tadilatlar serisinden, 1959. (t.ly/QKae Erişim Tarihi: 06.04.22)

oluşturmaktadır.³²⁸ *Détournement*, Debord’un tanımıyla, “bugünün ve geçmişin sanat ürünlerinin, daha üstün bir ortamın inşasında kaynaştırılmasıdır. Bu anlamda sitüasyonist bir resim veya müzik eseri olamaz, sadece bu araçların sitüasyonist biçimde kullanılması söz konusu olabilir. Daha temel anlamda, eski kültür alanları içerisinde *détournement* bir propaganda yöntemidir, bu alanların eskimişliğini ve önemlerini kaybettiğini gözler önüne serer.”³²⁹ Bir şeyi saptırmak, o şeyin anlamını bozmak ve ona yeniden yön vermektir.³³⁰

2019’da gerçekleştirilen *Strategic Vandalism: The Legacy of Asger Jorn’s Modification Paintings* sergisinin küratörleri Axel Heil ve Roberto Ohrt, Jorn’un saptırma pratiğini kendine mâl etme’nin sıfır noktası olarak görmektedirler. Jorn’un saptırma pratiğindeki çalışmalarından biri, James Ensor’un bir resmindeki figürün yüzüne bir maske yerleştirmesidir (*Out of This*

³²⁸ David Hopkins (2018). *Modern Sanattan Sonra 1945-2007* (Çev. Firdevs Candil Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi, s. 183-185; Jane Ursula Harris (2019). *Strategic Vandalism: The Legacy of Asger Jorn’s Modification Paintings*. *Art in America*. <https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/strategic-vandalism-the-legacy-of-asger-jorns-modification-paintings-62687/> (Erişim Tarihi 15.10.2021).

³²⁹ Guy Debord (2011). *Sitüasyonist Tanımlar* (1958) (Çev. Elçin Gen). *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş* (Ed. Ali Artun). İstanbul: İletişim Yayınları, s. 313.

³³⁰ Harris, 2019, a.g.k.

World-After Ensor, 1962). Sıradan, metalaştırılmış savaş sonrası kültürü olarak gördükleri şeylere karşı çıkmaya çalışan Situasyonistler, dadacılardan büyük ölçüde etkilenmişlerdir.³³¹ Jorn, 1959 tarihli *Détourned Painting* sergisinin kataloğunda détournement'in yaklaşımını basitçe ifade eder ve geçmişin sanatına karşı çıkışları nedeniyle détournement'in gerekliliğini alaycı bir dille açıklar:

Modern olun,
koleksiyonerler, müzeler.
Eğer eski resimleriniz varsa,
umutsuzluğa kapılmayın.
Anılarınızı koruyun
fakat sizin çağınızla uyumlu olması için
onları saptırın (détourn).
Eğer birisi onları
birkaç fırça darbesiyle modernize edebilecekse
neden eskiyi reddediyorsunuz?
Bu biraz çağdaşlık yaratıyor
eski kültürünüzde.
Güncel olun,
ve fark edilebilir
aynı zamanda.
Resim sona erdi.
Sen de onu sona erdirmelisin.
Saptır (détourn)
Yaşasın resim.³³²

Debord ve Jorn birlikte kitaplar da yayımlamışlardır; *essais d'écriture détournée (détournement tekniğiyle deneysel yazın)* diye tanımladıkları bir teknikle *Fin de Copenhague* (1957) ve *Mémoires* (1959) isimli iki kolaj kitabı üzerinde çalışmışlardır.³³³ *Fin de Copenhague* (Görsel 2.14), gazetelerden alınan görsellerle oluşturulmuştur. *Mémoires* de benzer biçimde sanatçıların önlerine çıkan kaynaklardan rastgele kestikleri metin ve fotoğrafların

³³¹ Harris, 2019, a.g.k.

³³² Asger Jorn (1959). *Détourned Painting*. Situationist International Online web sitesi. <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/painting.html> (Erişim Tarihi 10.11.2021).

³³³ Anselm Jappe (2019). *Situasyonistler ve Sanat* (Çev. Ayşe Boren), e-skop web sitesi. <https://www.e-skop.com/skopbulten/situasyonistler-ve-sanat/4703> (Erişim Tarihi 19.03.2020).

üzerlerine Jorn'un boya akıtmalarıyla oluşturulmuştur.³³⁴ Aynı dönemde Debord, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* isimli bir film çekmiştir ve filmdeki görüntülerin çoğu başka filmlerden alınmıştır.³³⁵



Görsel 2.14. Guy Debord, Asger Jorn, *Fin de Copenhague*'dan, 1957. (t.ly/PkRA Erişim Tarihi: 06.04.22)

2.3.3. Pop Sanat

İlk örneklerini 1950'lerin sonunda veren pop sanat, sanat tarihinde dadadan ve Sitüasyonist Enternasyonel'den sonra üçüncü kırılma noktasını oluşturur. Pop sanat, ticari ürünleri, reklamları, gazete kupürlerini, çizgi romanları kullanır ve bu materyalleri, sanat olarak sergiler.

Çoğunlukla bir Amerikan akımı olarak düşünülen pop sanat, aslında İngiltere'de doğmuştur.³³⁶ Akımın başlangıcı, *Independent Group*'un (*Bağımsız Grup*) ortaya çıktığı döneme dayandırılır. Aslında grup ortaya çıkmadan önce Eduardo Paolozzi (1924-2005), 1940'ların sonunda Amerikan

³³⁴ Guy Debord (2011). Olumsuzlama ve Prelüd Olarak *Détournement* (1959) (Çev. Ufuk Kılıç). *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş* (Ed. Ali Artun). İstanbul: İletişim Yayınları, s. 317.

³³⁵ Jappe, 2019, a.g.k.

³³⁶ Arnason, 1968, a.g.k., s. 575.

gazete ve dergilerinden görseller kullanarak kolajlar yapmaya başlamıştır. Bu kolajlar çoğunlukla erotik dergiler ve vücut geliştirme dergilerinden alınmış görseller ile otomobil ve soda şişesi gibi Amerikan kitle kültürü ürünlerinin absürt bir şekilde yan yana koyulmasından oluşuyordu. 1952’de Paolozzi,



Görsel 2.15. Eduardo Paolozzi, Real Gold, 1949. (t.ly/Ey3G Erişim Tarihi: 25.06.22)

Richard Hamilton (1922-2011), Nigel Henderson (1917-85), Lawrence Alloway (1926-90) ve Reyner Banham (1922-88) gayriresmî olarak Londra’daki *Institute of Contemporary Art*’ta (Çağdaş Sanat Enstitüsü) buluşmaya başladılar. Kendilerine *Independent Group* adını veren bu topluluk, dadacılar gibi sanatın toplumdaki yüksek statüsüne itiraz etmişlerdir³³⁷ ve 1953’te *Parallel of Art and Life (Hayat ile Sanatın Benzerliği)* sergisini düzenleyerek müze sanatına savaş açmışlardır. Richard Hamilton ve Lawrence Alloway, her türlü resimsel dili reddedip, *güzel sanatları* popüler kültür ile kaynaştırmayı istemişlerdir. Bu, sanatta gündelik hayatı aramak, sanatı gündelik hayat gibi algılamak gerektiği anlamına gelmekteydi. Bu çaba estetiği reddetmiyor, yeni bir estetik ilân ediyordu.³³⁸ Duchamp’ın sanat karşıtı felsefesi, pop sanatçıları üzerinde büyük etkiye sahipti ki İngiliz sanatçı Richard Hamilton da bir Duchamp hayranıydı. Duchamp’ın uzun yıllar Amerika’da kalması, onun sanat hakkındaki görüşlerin 1950’lerin genç Amerikalı sanatçıları arasında da yankı bulmasını sağlamıştır. Kurt Schwitters da pop sanatçıların üzerindeki etkisi büyük olan diğer bir sanatçıdır.³³⁹ Bu nedenlerle pop sanat, başlangıçta dada ile ilişkilendirilmiş ve *neo-dada* olarak adlandırılmıştır.³⁴⁰

³³⁷ Jamie James (1996). *Pop Art*. Singapur: Phaidon Press, s. 5.

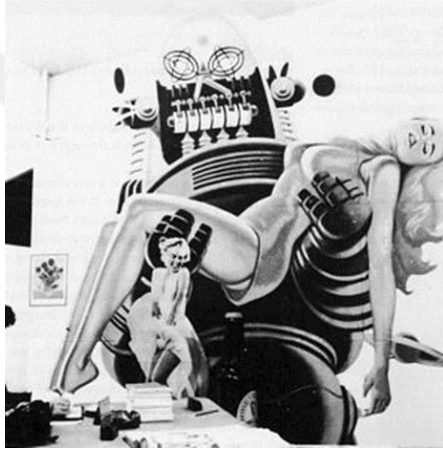
³³⁸ Danto, 2014, *Sanatın Sonundan Sonra*, a.g.k., s. 121-125.

³³⁹ Arnason, 1968, a.g.k., s. 575-577.

³⁴⁰ Özayten, 2013, a.g.k., s. 46.

Pop sanat’ın “neo-dada” olarak adlandırılması Duchamp’ın tepkisini çekmiş ve Duchamp pop sanatçıları eleştirmiştir. Duchamp, hazır-yapımları keşfederek estetik olgusunu yerle bir etmeyi

Bağımsız Grup'un ilgilendikleri, kovboy filmleri, uzay temalı filmler, reklam panoları, makineler gibi güncel sahnede ön plânda olan konulardı. Bu güncel konular, sanatçıların eserlerinde görüldükçe *pop sanat* terimi ortaya çıkmıştır.³⁴¹ Aslında terim, ilk kez, sanat eleştirmeni Lawrence Alloway'ın *Architectural Design* dergisine yazdığı *The Arts and Mass Media (Sanatlar ve Kitle İletişimi)*³⁴² başlıklı makalede popüler kültür ürünlerini, özellikle de Hollywood filmlerini tanımlamak için kullanılmıştır. Daha sonra bir anlam kayması sonucu terim, popüler kültür öğelerini kullanan sanatçıların eserleri için de kullanılmaya başlanmıştır.³⁴³



Görsel 2.16. This is Tomorrow sergisinden, 1956. (t.ly/900w Erişim Tarihi: 25.06.22)

Bağımsız Grup'un çabası, 1956'da Londra'daki Whitechapel Art Gallery'de doruğa çıkmıştır. *This is Tomorrow (İşte Yarın)* isimli sergide (Görsel 2.16) *The Seven-Year Itch* (1955) filminden Marilyn Monroe'nun; Amerikan bilim-kurgu filmi *The Forbidden Planet*'ten (1956) Robby isimli robotun görselleri ve büyük boyutlu spagetti, bira gibi görseller yer almıştır. Ayrıca sergide bir müzik kutusu son çıkan pop şarkılarını çalmıştır. Serginin posterine ise "*Hollywood filmleri, çizgi romanlar, tüketim ürünleri ve abartılmış cinselliğin bir birleşimi*" olarak görülen Richard Hamilton'un *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So*

amaçlamıştı ancak ona göre pop sanatçıları (yani neo-dadacılar), onun hazır-yapımlarında estetik güzellik bulmuşlardır. (Antmen, 2014, a.g.k., s. 161.)

Roy Lichtenstein ise pop sanatın etkilendiği pek çok şey olduğunu söyler. Bunlar: Picasso'nun üç boyutlu absent şişesi, Ozenfant ve Le Corbusier'nin pürist resimleri, kolajda gerçek malzemenin kullanımı, Dada, Stuart Davis'in resimleri, Léger'in resimleri, Jasper Johns'un bira kutuları, hedef tahtaları ve bayrakları, Rauschenberg'in kolajları, Kaprow, Oldenburg, Dine, Whitman, Samaras ve diğerlerinin happening'lerinde kullandıkları Amerika'ya özgü nesneler... (Roy Lichtenstein (2016). *Collage Art Association Konuşması* (1964), *Sanat ve Kuram Değişen Fikirler Antolojisi 1900-2000* (Ed. Charles Harrison, Paul Wood) (Çev. Sabri Gürses). İstanbul: Küre Yayınları, s. 793; Antmen, 2014, a.g.k., s. 168.

³⁴¹ Arnason, 1968, a.g.k., s. 575.

³⁴² Bu makale, derginin, 1958 Şubat sayısında yer almaktadır.

³⁴³ Antmen, 2014, a.g.k., s. 160; Danto, 2018, a.g.k., s. 42-43.



Görsel 2.17. Richard Hamilton,
Bugünün Evlerini Bu Kadar Farklı
ve Çekici Kılan Nedir?, 1956.
(t.ly/JQ7a Erişim Tarihi: 06.04.22)

Appealing? (Bugünün Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Kılan Nedir?, 1956) (Görsel 2.17) isimli eseri olmuştur.³⁴⁴

Pop sanat, İngiltere ve Amerika'da yakın zamanlarda ve birbirinden bağımsız olarak ortaya çıkmıştır. İngiltere, akımın çıkış yeri olmasına rağmen Amerika, bu sanat üretimi için daha uygun görselliği barındıran bir yerdi.³⁴⁵ Pop sanatın yayıldığı dönemde, İngiltere'de II. Dünya Savaşı'nın olumsuz etkileri sürmekteyken

Amerika'da bunun tam tersi bir ortam söz

konusuydu. Savaşın etkilemediği Amerika'da endüstri ve teknoloji hızla gelişmekteydi ve bununla birlikte popüler bir kültür ortaya çıktı. İlk kez popüler kültürden gelen ikonlar, toplumda, politikacılar ve iş insanlarınıninkiyle rekabet eden bir güç kazanıyor gibiydi. Bu ikonlardan en yaygın olanları daha sonra Andy Warhol (1928-87) ve Roy Lichtenstein'in (1923-97) eserlerinde görülecek olan Elvis Presley ve Mickey Mouse'du.³⁴⁶

Pop sanatın sahnede olduğu 1950'lerde Amerika'da ayrıca sanatsal yeniliklerin teşvik edildiği birtakım merkezler de faaliyet göstermekteydi. John Cage'in öğretmen, Robert Rauschenberg ve Cy Twombly'nin öğrenci olduğu *Black Mountain Collage*; D.T. Suzuki'nin ders verdiği ve Cage, Morton Feldman gibi öncü müzisyenlerin ve Philip Guston ve Agnes Martin gibi ressamların katıldığı Zen Budizm seminerlerinin verildiği Columbia Üniversitesi; Cage'in *Fluxus* isimli sanatla yaşam arasındaki uçurumu aşmaya adanmış deneysel kompozisyon kursunu verdiği *New School for Social Research* (Yeni Toplumsal Araştırmalar Okulu) bu merkezlerdendir. Sanatla yaşam arasındaki uçurumu kapatmaya dair çaba, Modern Sanatlar Müzesi'ndeki 1959 tarihli 16 *Americans* isimli serginin kataloğunda Rauschenberg'in yazısında da kendini

³⁴⁴ James, 1996, a.g.k., s. 7. James bunun ilk pop sanat eseri olarak kabul edildiğinden bahsetmektedir.

³⁴⁵ Lynton, 2015, a.g.k., s. 289.

³⁴⁶ James, 1996, a.g.k., s. 6.

göstermiştir: “*Resim hem sanat hem de yaşamla ilgilidir. Ben ikisinin arasındaki uçurumda çabalıyorum. Kötü konu yoktur. Bir çift çorap da resim yapmak için tahta, çiviler, terebentin, yağ ve kumaş kadar uygundur.*”³⁴⁷

1960’ların başlarında New York ve civarında pek çok ressam, çizgi roman, karikatür, reklamlar, film yıldızlarının fotoğrafları ya da Amerika ile özdeşleşmiş hamburger ve Coca-Cola gibi nesnelerin resimlerini yapmaktaydı. Andy Warhol önceleri soyut ekspresyonist resimler yaparken daha sonra sanat üretiminde reklam afişleri gibi nesnelerden yararlanmaya başlamıştır. Warhol’un bu dönüşümünden sonraki ilk sergisi bir vitrine yerleştirilen, ilânlar ve reklamlardan oluşan beş resmi içermektedir.³⁴⁸ Roy Lichtenstein ise çeşitli motifleri, resimli dergilerin bayağı üslubuna aktarmakla ilgilenmiştir. Cézanne, Picasso ve Mondrian gibi modern ressamların tabloları, Yunan tapınakları ve manzara resimli kartpostallar, Lichtenstein’in kullandığı motifler arasındadır.³⁴⁹

Pop sanatçıları hakkında önemli bir nokta, onların popüler kültüre ya da kitle iletişim araçlarına yaklaşımlarının satirik ya da muhalif olmayışıdır.³⁵⁰ Onlar, 1930’ların toplumcu-gerçekçi sanatçıları gibi değildir. Sadece yaşadıkları dünyaya bakıp, gördüklerini yansıtmışlardır.³⁵¹ Pop sanatın ortaya çıktığı ve geliştiği dönemde, her şeyin metaya dönüşmesi gibi sanat da metaya dönüşmüş, sanat kavramı değişmiştir. Hatta Andy Warhol, işlerini ürettiği mekâna *Fabrika* adını vermişti. Fabrika’da işler, sadece Warhol tarafından değil, onun yanında çalışanlar tarafından da üretilmekteydi ve Warhol’un yaptığı, modern pazarlamanın seri üretim ve dağıtım yöntemleriyle aynı yolu izlemektir. 1950’li yılların kurabiye kavanozlarını ve Fiesta ürünlerini

³⁴⁷ Danto, 2018, a.g.k., s. 45-46.

1960’larda herhangi bir şeyin sanat eseri olabileceği düşüncesini ileri süren pop sanatın yanı sıra, aynı zamanda kavramsal sanat, fluxus, minimalizm hareketleriyle de aynı düşünce yerleşmekteydi.

³⁴⁸ Danto, 2018, a.g.k., s. 35, 41.

³⁴⁹ Lynton, 2015, a.g.k., s. 293.

³⁵⁰ Önce İngiltere’de ortaya çıkan ve Richard Hamilton’ın önde gelen temsilcilerinden biri olduğu pop sanat, eleştirel bir tutumla işler üretmiş, tüketim kültürünü yermiştir. Amerikan pop sanatı ise eleştirelilik ve tüketime karşıtlık içermez. (Artun, 2015, a.g.k., s. 36.)

³⁵¹ Arnason, 1968, a.g.k., s. 575.

sergilemesi, tam da bu anlayışın sonucuydu.³⁵² “Coca Cola’ya hayranım, çünkü hem zengin hem de fakir bu ürünü tüketiyor: Burada tüm ayrımların silindiği bir eşitlik var.” diyen Warhol, böylece aslında seri üretim mantığının altında yatan düşünceyi ifade etmiştir.³⁵³ Warhol, Fabrika’da birkaç asistanıyla birlikte heykel olarak adlandırdıkları, sanayi ürünlerine benzeyen, işlevsel bir kullanım için üretilmiş üç boyutlu nesneleri çok sayıda yeniden üretmekteydi. Onun heykelleri, nakliye kolisi olarak kullanılan karton kutulara benzer şeylerdi. Warhol, bu nesnelerin gündelikliğinden ziyade süpermarket depolarında, istifler hâlinde duran kolilerin estetiğiyle ilgiliydi.³⁵⁴ Claes Oldenburg da 1961 yılında New York Manhattan’da açtığı ve *Dükkân* adını verdiği mekânda, ürettiklerini satışa çıkarmış, bu ürünleri, giysiler, yiyecekler, soda şişeleri, otomobil lastikleri ile birlikte sunmuştur. Oldenburg, bu sergileme ve satış biçimiyle sanat nesnesinin yüce değerini eleştirmiştir.³⁵⁵

Pop sanat, sadece İngiltere ve Amerika’da değil, farklı bir biçimde Fransa’da da görülmüştür. Fransa’da *le nouveau réalisme* (yeni gerçekçilik) olarak bilinen akım, 1960’larda terim olarak kullanılmaya başlanmıştır.³⁵⁶ Ayrıca Almanya’da Sigmar Polke (1941-2010) ve Gerhard Richter (1932) gibi isimler pop sanattan etkilenerek işler üretmişlerdir. Sovyetler Birliği’nde ise sosyalist realizme tepki olarak çıkan ve öncülüğünü Vitaly Komar (1943) ve Alexander Melamid’in (1945) yaptığı *Sots Art* olarak bilinen Sovyet pop sanatı gelişmiştir.

Pop sanat, sanat tarihinde önemli bir kopuşu beraberinde getirmiştir. Öyle ki ilk başlarda bazı eleştirmenler tarafından ciddiye alınmamış ya da bu denli önemli olabileceği güç anlaşılmıştır. Clement Greenberg, pop sanatı büyük bir

³⁵² Donald Kuspit (2010). *Sanatın Sonu* (Çev. Yasemin Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları, s. 90.

³⁵³ Şahiner, 2013, a.g.k., s. 18.

³⁵⁴ Danto, 2018, a.g.k., s. 59.

³⁵⁵ Özyayten, 2013, a.g.k., s. 46-47; Danto, 2018, a.g.k., s. 46.

³⁵⁶ Nicolas Bourriaud, yeni gerçekçilik ve pop sanat arasında önemli farklar olduğunu belirtmektedir. Bourriaud’a göre bu iki akımdaki sanatçıların arasındaki fark onların tüketime olan bakış açılarındadır. Ona göre Arman, César ve Daniel Spoerri, tüketimden büyünmüş gibidir. Warhol, Oldenburg ve James Rosenquist ise satın alma, bir ürüne sahip olma konusunda insanları harekete geçiren bir görsel üretimle ilgilenmişlerdir. Amerikalılar, “reklam”la ilgilenirken Avrupalılar tüketim dünyasını keşfederler ve tüketim sürecinin nihai sonucunu göstermekle ilgilenirler. (Nicolas Bourriaud (2004). *Postprodüksiyon* (Çev. Nermin Saybaşı). İstanbul: Bağlam Yayıncılık, s. 41-42.)

tarihsel değişimin işareti olarak görmeyen isimlerden biridir. Pop sanatı, op ve minimalizm ile birlikte *tuhaf sanat* kategorisine koyan Greenberg, 1992 yılında, tarih boyunca sanatın, hiçbir zaman bu denli yavaş ilerlemediğini söylemiş ve son otuz yıldır sanat alanında hiçbir şey olmadığını savunmuştur. Onun öngörüsü, resmin bir biçimde bizi kurtaracağı ve sanat tarihinin ancak resimsel yeniliklerin devrimiyle ileri taşınabileceğiydi.³⁵⁷

Danto ise pop sanatın getirdiğı anlayışın önemini, Roy Lichtenstein’in *The Kiss* (*Öpücük*) (Görsel 2.18) isimli işini, Art News dergisinde bir eleştiri yazısıyla birlikte gördükten sonra anladığını, *“böyle bir resim üretmek ve önde gelen bir sanat yayınının da bunun üzerine eleştiri yazacak kadar ciddiye alması mümkünse her şeyin mümkün olduğunu o an kavradım”* sözleriyle anlatmıştır.³⁵⁸



Görsel 2.18. Roy Lichtenstein, Öpücük II, 1962.
(t.ly/-UIg Erişim Tarihi: 06.04.22)

³⁵⁷ Danto, 2014, *Sanatın Sonundan Sonra*, a.g.k, s. 135-36.

³⁵⁸ Danto, 2014, *Sanatın Sonundan Sonra*, a.g.k., s. 156; Danto, 2018, a.g.k., s. 44.

Roy Lichtenstein'ın imajları, çizgi romanlarda ya da gazetelerde yer alan görsellerin neredeyse mekanik bir biçimde yeniden üretilmesidir. Sanatçı örneğin, Mount Airy Lodge isimli bir tatil yerinin reklamlarında kullanılan mayolu ve elinde deniz topu tutan bir kız görselini büyüterek resmetmiştir. Danto'nun anlatımına göre o yıllarda *New York Post* okuyan herkes bu imajı tanıyacak ama yanında metin olmadan duvarda asılı olmasına şaşıracaklardı.³⁵⁹



Görsel 2.19. Larry Rivers, Hollandalı Ustalar, 1963. (t.ly/nJgV Erişim Tarihi: 06.04.22)

Larry Rivers, 1963 yılında Rembrandt'ın *De Staalmeeesters* (Örnekleme Yetkilileri, 1662) (Görsel 2.19) isimli resmini bir puro kutusunda gördükten sonra *Dutch Masters* (Hollandalı Ustalar) ismiyle ortaya çıkardığı resminde bu puro kutusunun görüntüsüne yer vermiştir.³⁶⁰ Rivers ayrıca sanat tarihinin ünlü resimlerinin yorumlamalarını da yapmıştır. Bunlardan biri *I like Olympia in Black Face*'dir (*Olympia'yı Siyah Suratlı*



Görsel 2.20. Larry Rivers, Olympia'yı Siyah Suratlı Seviyorum, 1970. (t.ly/bs6P Erişim Tarihi: 07.04.22)

Seviyorum, 1970) (Görsel 2.20). Bu düzenlemesinde Manet'nin (1832-83) *Olympia*'sındaki (1863) siyahî ve beyaz figürleri hem orijinalinde olduğu gibi hem de yerlerini değiştirerek sergilemiştir. Soyut dışavurumculuk ve pop sanat türlerinde çalışmaları bulunan Rauschenberg, aynı yıllarda kendine mâl etme yönteminden yararlanmıştır. Sanatçı, *Exile* (Sürgün, 1962) (Görsel 2.21) isimli

³⁵⁹ Danto, 2018, a.g.k., s. 32-33. Warhol, Castelli Galerisi'nde bu resimleri görünce kendisinden başka birinin de karikatürlerin ve reklam ikonlarının resmini yapmasına şaşırmış ve kendisinin de aynı tür resimler yaptığını söyleyerek galerinin sanat direktörü Ivan Karp'ı atölyesine davet etmiştir. (Danto, 2018, a.g.k., s. 33.)

³⁶⁰ Zümrüt Y. Radau (1993). *Sanat Yapıtında Alıntı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 33.

işinde ise Velázquez'in *La Venus del espejo*'sundan (*Aynadaki Venüs/Rokeby Venüsü*) (Görsel 2.22); *Persimmon* (*Trabzon hurması*, 1964) isimli işinde Rubens'in (1577-1640) *Toilette der Venus*'ünden (*Aynadaki Venüs*) imgelere yer vermiştir.



Görsel 2.21. Robert Rauschenberg, Sürgün, 1962. (t.ly/kFkL Erişim Tarihi: 07.04.22)



Görsel 2.22. Diego Velázquez, Aynadaki Venüs, 1647-51. (t.ly/xf17 Erişim Tarihi: 07.04.22)

Dada ve pop sanat, geçmişin sanatından yararlanmanın yanı sıra hatta belki bundan daha önemli olarak, sanatın alışlagelmiş doğasını değiştirip, sanatın dışında kalan günlük yaşamdan nesneleri ve olayları (hazır-yapım, reklam vs.) sanatın içine dâhil ederek temellük ettikleri için temellük sanatında öncü olmuşlardır. Warhol'un ürettiği kutular bu anlamda önemli örneklerdir.

Warhol, 1964'te New York'taki Stable Galerisi'nde sergisinde, Brillo (Görsel 2.23), Kellogg's, Del Monte, Heinz gibi markaların, *Fabrika*'da üretilmiş kutularını sergilemiştir. Danto'ya göre, gerçek kutuların tamamen aynısı olan bu kutularla Warhol, sanatla gerçeklik arasındaki algısal farkları ortadan kaldırmış oluyordu. Sanatın ne olduğu sorusu üzerinde durduğu kitabında Danto, *Brillo kutuları* örneğini verdikten



Görsel 2.23. Andy Warhol, Brillo Kutusu, 1964. (t.ly/AXAn Erişim Tarihi: 07.04.22)

sonra, bir şeyin sanat eseri olabilmesi için iki nitelik taşıması gerektiği sonucuna varmıştır. Bu niteliklerden biri, sanat eserlerinin bir şey hakkında olması yani bir anlamı olmasıdır. İkincisi de, sanat eserlerinin cisimleşmiş anlamlar olduğudur.³⁶¹ Danto, özellikle Brillo Kutusu'nu modernizmin sonuyla ilişkilendirmiştir. Çünkü böylece Warhol,³⁶² sanat eseri ile sıradan nesne arasındaki farkın sadece eserlere bakarak söylenemeyeceğine yönelik felsefî açıklamayı yapmıştır. Artık Warhol'un *Brillo Kutusu*'nun sanat olduğunu ve bir bakkaldaki Brillo kutusunun sanat olmadığını bilmek için sanat tarihi hakkında ve Warhol'un *silme* eylemi hakkında bir şeyler bilmek gerekiyordu.³⁶³

Pop sanat, sanatın yüksek bir kesime ait olma özelliğini ortadan kaldırmıştır. Pop sanatçısı, gündelik hayata ait olan nesneleri yeniden üretip yüksek sanat seviyesine getirerek sıradanlığı estetikleştirmiştir. Böyle bir ortamda müzeler de sanata erişimin ayrıcalıklı mekânları olmaktan hiç olmadığı kadar çıkıp popüler mekânlara dönüşmüşlerdir. İnsanlar bu yeni müzelerin hediyelik eşya dükkânlarından, üzerlerinde konserve çorbaların ve Elvis Presley, Marilyn

³⁶¹ Danto, 2014, Sanat Nedir, a.g.k., s. 46-47.

³⁶² Warhol, seri üretim teknikleriyle sanatsal üretim biçimini değiştiren çalışmalarının yanı sıra geçmişin sanat eserlerini yeniden yorumlamıştır. *Çılgık (Munch'dan sonra, 1984)*, *Venus'ün Doğuşu (1984)* bunlardan bazılarıdır.

³⁶³ Barrett, 2014, a.g.k., s. 55; Danto, 2018, a.g.k., s. 69.

Monroe gibi ünlülerin bulunduğu posterleri satın alarak çıkabiliyorlardı. Sanat ve popüler beğenin bu denli yakın olduğu bir dönem daha önce olmamıştır.³⁶⁴

Yüksek kültür ile düşük kültür/popüler kültür arasındaki sınırları kaldıran pop sanat, pek çok eleştirmenin belirttiği gibi modern sanatın son dönemi/postmodernizme geçiş dönemidir. Pop sanatla birlikte sanatta artık postmodern dönemin başladığı kabul edilmektedir.

2.4. Postmodernizm ve Kendine Mâl Etme

Postmodern sanatın önemli stratejilerinden biri olan ve görsel sanatlarda *kendine mâl etme* kavramıyla tartışılan durum, edebiyatta *metinlerarasılık* denilen kavramla ele alınmıştır. Metinlerarasılığın işleyiş biçimini anlamak ve bu alanda ortaya atılan söylemleri incelemek, *kendine mâl etmenin* daha iyi kavranmasına olanak verecektir. Postmodern dönemde söz konusu yöntemin nasıl devam ettiğine bakmadan önce yine postmodernizm bağlamında tartışılan *sanatın sonu* meselesi ve bu mesele ile kendine mâl etmenin nasıl kesiştiği üzerinde durulmuştur.

2.4.1. Metinlerarasılık

Kavramın ortaya çıkışı esasen 1960'lı yıllarda Rusya'da Mihail Bahtin (1895-1975) sayesinde olmuştur. 1915-30 yılları arasında Rus biçimcilerinin³⁶⁵ düzyazı, şiir kuramı ve masal incelemesi alanlarında başlattıkları çalışmalardan sonra 1960'larda yazın üzerine araştırmalar hızlanmıştır. Bahtin'in ortaya attığı ve *diyalojizm* (*dialogisatsya*) olarak adlandırdığı kurama göre söylemler, tarihsel, toplumsal, kültürel geçmişleri ve çevreleriyle ele alınmalıdır. Çünkü

³⁶⁴ Arthur Danto (2016). *Brillo Kutusu Post-Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar* (Çev. Can Kayaş). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 16.

³⁶⁵ Rus biçimcileri, edebiyat incelemesinin, diğer tür incelemelerden farklı, kendine özgü bir yöntemle yapılması gerektiğini düşünmüşler ve edebiyat eserini, diğer eserlerden ayıran biçimsel özelliğin yani yazınsallığın ne olduğu sorusu üzerinde durmuşlardır. Onlara göre, şiir, kanıksadığımız dünyayı sarsar ve böylece nesneleri, davranışları, düşünceleri ve duyguları taze bir bakışla yeniden algılayabiliriz. (Berna Moran (1991). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınevi, s. 161-162.)

bir metin, kendinden önceki metinlerle ve bu metni okuyanların/dinleyenlerin yaratacakları metinlerle ilişki içinde bulunmaktadır ve bulunacaktır.³⁶⁶

Yine 1960’larda Fransa’da Bahtin’den esinlenilmiş ve *diyalojizm*, *metinlerarasılık* (*intertextualité*) terimi ile karşılık bulmuştur. Julia Kristeva ve Roland Barthes Fransa’da bu kuramla ilgili çalışan ilk isimlerdir ve kuram özellikle Kristeva sayesinde gelişmiştir.³⁶⁷ Söz konusu kavramdan önce metinler, çoğunlukla tarih, yazar, yazarın psikolojisi gibi bağlamlar içinde incelenmekteydi. Metinlerarasılık kuramıyla birlikte yapıtların birbirleriyle karıştıkları, söylemlerin iç içe geçtikleri, aslında metinlerin çoksesli olduğu, metnin ve anlamın büyük ölçüde daha önceki metinlerden yararlanılarak oluşturulduğu düşüncesi ortaya konmuştur. Bu alanda çalışan araştırmacılar, önceki metinlere gönderme yapmayan bir metnin neredeyse olmadığı görüşünde bir araya gelmişlerdir.³⁶⁸

Özellikle 1960’lı yıllardan sonra yazılan, postmodern yazının temsilcileri olan Michel Butor, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Alain Robbe-Grillet gibi *Yeni Roman* yazarlarının eserlerinde metinlerarasılık, kendini göstermiş ve postmodern romanı belirleyen en önemli özellik durumuna gelmiştir. Bu tür metinler, farklı metinlerin kesiştiği bir alana dönüşmüştür. Metinlerarasılık alanında çalışan Kubilây Aktulum, metinlerarası yöntemleri; *alıntı ve gönderge*, *gizli alıntı-aşırma*, *anıştırma*, *yanılsama (parodi)*, *alaycı dönüştürüm*, *öykünme (pastiş)* başlıkları altında incelemiştir. Başlıklar, görsel sanatlarda kendine mâl etme konusunu inceleyen araştırmacıların çalışmalarında da benzer şekilde görülebilmektedir. Yazarların bu yönetime başvurma sebepleri arasında da yine görsel sanatlardan tanıdığımız sebeplere rastlayabilmekteyiz. Görsel sanatçının postmodern döneme kadar her şeyin daha önce yapıldığına dair düşüncesi, yazarlar için de geçerlidir örneğin. Aktulum, bunu şöyle ifade etmektedir: “... her şeyin daha önce söylendiği, tüm kitapları okuduğu, kendisine ‘yinelemek’ten başka bir şey kalmadığı düşüncesinde olan yazar, çoğu zaman, ona yüklediği işlev ne olursa olsun

³⁶⁶ Mehmet Rifat (2019). *Göstergebilimin ABC’si*, İstanbul: Say Yayınları, s. 48-49.

³⁶⁷ Rifat, 2019, a.g.k., s. 49, 98.

³⁶⁸ Kubilây Aktulum (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi, s. 7-8.

(alaya almak, gülünç etki yaratmak, saygıyla anmak) bir başkasını, var olan başka bir yapıtı yeniden üretir, alıntılar, yapıştırır, yineler.”³⁶⁹

Metinlerarasılık, postyapısalcılığın içinde gelişmiş bir kavramdır. Bunun öncesindeki yapısalcı/biçimci anlayışta kuramcılar, Ferdinand de Saussure’ün (1857-1913) önerdiği biçimde dili kendi verileriyle, bir göstergeler dizisi olarak ele alan yaklaşımdan esinlenmiş, metni kendi içsel ilerleyişi içinde sorgulamaya, tanımlamaya uğraşmışlardır. Buna göre metin, kapalı bir dizge olarak yalnızca kendine gönderme yapmaktadır.³⁷⁰ Daha sonra yapısalcılık eleştirilmiş, böylece postmodern ya da postyapısalcı olarak adlandırılan anlayış ortaya çıkmıştır. Bu anlayışta Jacques Derrida’nın *yapısöküm* kavramına koşut olarak *açık metin* kavramı gündeme gelmiştir. Metinlerarasılığı, yazınsallığın temel bir ölçütü olarak görmek, anlamı diğer metinlerden yararlanarak belirlemeye çalışmak, yeni metin kuramcılarını yapısalcılardan ayırmaktadır.³⁷¹

Barthes’ın 1967 tarihli *Yazarın Ölümü* isimli makalesi, bu anlamda önemlidir. Bu makalede yer alan “*Metin, içinde hiçbirisi özgün olmayan çeşitli yazıların birbiriyle hem uyum içinde olduğu hem de kavga ettiği, farklı boyutları olan bir alandır. Metin, kültürün binlerce kaynağından çıkarılmış alıntılardan oluşan bir bütündür*”³⁷² sözleri, sanattaki orijinallik meselesine de bu açıdan bakmamıza olanak tanır. Yine aynı yıl edebiyat teorisyeni Hans Robert Jauss da okurun/izleyicinin bir metni edilgen bir biçimde alımlamayacağını, kendi

³⁶⁹ Aktulum, 2000, a.g.k., s. 9, 228.

³⁷⁰ Aktulum, 2000, a.g.k., s. 228.

Saussure’dan önceki dil anlayışına göre dil, var olan nesneleri adlandırmaktadır. Saussure ise dilin, var olan nesnelerden önce geldiğini düşünmektedir. Yani, dilin ortaya çıkardığı kelimeler ile doğada ayrımı olmayan nesneleri, örneğin, taş, kaya, maden olarak ayrı ayrı nitelendiririz. Böylece gerçeklikle dil arasında doğal değil, keyfi bir bağlantı olduğu anlaşılmaktadır. Dili, bilimsel bir biçimde incelemek istiyorsak onu dış dünyadan koparıp kendisi içinde, kapalı bir göstergeler sistemi olarak incelememiz gerekmektedir. (Moran, 1991, a.g.k., s. 172-173.)

³⁷¹ Kubilây Aktulum (2018). Metinlerarasılık Görüngüsünde Gerçeklik ya da Metnin Göndergeselliği. *bilig, Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 85, s. 235-236, 238.

Jale Parla, metinlerarasılığı karşılaştırmalı edebiyatın kısıtlı bir disiplin hâline dönüşmüş biçimi olarak görmektedir. Jameson’ın söylediği gibi Erzen de bunu parodiden pastişe geçmek olarak ifade etmiş, üslupsuzluk, üslup yok etme arayışlarının pastişeleriyle karşı karşıya olduğumuzu belirtmiştir. (Bkz. Cevat Çapan, İlber Ortaylı, Jale Parla, Hilmi Yavuz (1993). *Kültürlerarası İletişim. Çağdaş Düşünce ve Sanat* (Yay. Haz. İpek Aksüğüdür Duben, Deniz Şengel). İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 1, s. 143.)

³⁷² Roland Barthes (2013). *Yazarın Ölümü* (1967). *Dilin Çalışma Sesi* (Çev. Ayşe Ece, Necmettin Kâmil Sevil, Elif Gölteke). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 65.

kültürel arka plânının ve deneyimlerinin, onun metin ile olan ilişkisini belirleyeceğini belirtmiştir.³⁷³ Böylelikle anlamı yaratan yazar değil, diğer metinlerle ilişki kuran okur olur. Bu düşünceler, modern dönemin özgünlük ve deha kavramlarını sarsan düşüncelerdir.³⁷⁴

Barthes, yazarı, toplumun ürettiği modern bir figür olarak ele almaktadır. *Kişi* olarak yazara en çok önem veren akım, kapitalist ideolojinin özeti ve sonucu olan pozitivizmdir.³⁷⁵ Buradan bakıldığında, postmodern dönemde *her şeyin sanat, herkesin sanatçı olabileceği* anlayışı, Barthes'ın *yazarın ölümü* fikrini karşılamaktadır. Barthes da makalesinde, bir anlamda yazara atfedilmiş kutsallığın yıkılmasından bahsetmektedir.

Barthes, makalesinde ilkel toplumlarda anlatıyı sunma işini, hiçbir zaman tek bir kişinin üstlenmediğini, her zaman büyücü ya da anlatıcı kimliğinde bir aracı olduğunu hatırlatmaktadır. Barthes'ın, bu aracının *performansının* kimi zaman beğenildiğini ama *dehasının* hiçbir zaman değerlendirme konusu olmadığını söylemesi, konunun sanat açısından da tartışmaya açılmasını sağlamaktadır. Çünkü Barthes'ın ele aldığı *yazar* kavramı gibi *sanatçı* kavramı da aynı biçimde değişime uğramıştır.

Barthes'ın düşünceleri, Nicolas Bourriaud'nun düşünceleriyle kesişmektedir. Bourriaud'ya göre çağdaş bir iş, kendisini, yaratıcı sürecin vardığı son nokta, bitmiş bir ürün olarak konumlandırmaz. O bir giriş kapısı, devam eden bir yoldur. Bourriaud, postprodüksiyonla tüketim ve üretim arasındaki sınırların eridiğine işaret eder ve Duchamp'ın “*Resmi yapan izleyicilerdir*” sözünü hatırlatarak Duchamp'ın, anlamın, sanatçı ve izleyici tarafından ortak bir biçimde üretildiğini vurguladığını belirtir ve ona katılarak sorar “*Neden bir çalışmanın anlamı sanatçının ona ilişkin niyeti olduğu kadar, birinin ondan ürettiği kullanımla da bağlantılı olmasın?*”³⁷⁶ Bu sırada, araştırmacıların, metinlerarasılık kuramını ele alırken kullandıkları *metin* terimini, görsel

³⁷³ Eleanor Heartney (2008). Sanat ve İzleyiciler. *Sanat ve Bugün* (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, s. 392.

Heartney, Jauss'un çalışmasının Barthes'dan önce olduğunu ve Barthes'ın makalesine katkıda bulunduğunu söylemektedir.

³⁷⁴ Barrett, 2015, a.g.k., s. 249.

³⁷⁵ Barthes, 2013, a.g.k., s. 62.

³⁷⁶ Bourriaud, 2014, a.g.k., s. 31-33.

sanatlar için de kullandıkları görülmektedir. Bir resim de bir metindir yani bir yapıdır.³⁷⁷

Ele alınması gereken bir diğer çalışma, Michel Foucault'nun 1969 tarihli *Yazar Nedir?* isimli konuşmasının metnidir. Bu metin, bazı açılardan Barthes'ın metniyle ters düşmekle birlikte bazı ortak noktalarda buluşmaktadır. Foucault, yazarın nasıl bireyleştiği, ona hangi statünün verildiği, kahramanların değil yazarların yaşamının ne zamandan beri anlatılmaya başlandığı sorularını sormuştur.³⁷⁸ “*Yazarın tüm diğer insanlardan öylesine farklı, ... aşkın biri olduğu, o konuşur konuşmaz anlamın sonsuzca çoğalırverdiğini düşünmeye alışmışsınız. Hakikat çok başkadır... Yazar, eserlerden önce gelmez*”³⁷⁹ ifadeleriyle, postmodernizmin sanatçının aurası konusundaki yaklaşımına benzer bir yaklaşım sergilemektedir.

Görüldüğü gibi anlamın seyirci/okuyucu tarafından üretilmesi ya da üretilmesine katkı sağlanması, yazarın/sanatçının ölümü ya da eski önemini kaybetmesi, postmodernizmin tartışılan bir konusu hâline gelmiştir.

2.4.2. Sanatın Sonu Düşüncesi ve Kendine Mâl Etme

Sanatın sonu konusu, ilk olarak 1820 yılında Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) tarafından ele alınmıştır. Ona göre romantizmin sona ermesiyle sanat artık manevî ihtiyaçları karşılamamaya, güzellikten çok düşünceye önem vermeye başlamış, yeni sanatı anlayabilmek için sanat felsefesine gereksinim duyulmaya başlanmıştır.³⁸⁰ Hegel'in düşüncesinde sanat aynı zamanda tinsellikle ilişkili olduğundan sanatın sonu, bu tinselliğin bitişine de işaret etmekteydi. Sanat artık “yüce” kavramıyla anılmamaya;³⁸¹ mecmualardaki röprodüksiyonlarla sıradanlaşmaya, kitapçılardaki ticaret ve gazetelerdeki

³⁷⁷ Aktulum, *Resimsel Alıntı* isimli kitabında çeşitli araştırmacıların görsel sanat yapıtlarını *metin* olarak değerlendirmelerinden söz etmektedir. Ayrıca Aktulum, bu kitabında *temellük* kavramının yerine *resimsel alıntı* ve *resimlerarasılık* terimlerini kullanarak konuyu bir edebiyatçı gözünden ele almıştır. Bkz. Kubilay Aktulum (2016). *Resimsel Alıntı*. Konya: Çizgi Kitabevi.

³⁷⁸ Michel Foucault (2014). *Yazar Nedir?* (1969). *Seçme Yazılar 6 Sonsuz Giden Dil* (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 228.

³⁷⁹ Foucault, 2014, a.g.k., s. 248.

³⁸⁰ Hegel'den aktaran Antoon Van den Braembussche (2009). *Thinking Art – An Introduction to Philosophy of Art*. Hollanda: Springer Publishing, s. 151.

³⁸¹ Erzen, 2011, a.g.k., s. 70.

endüstriyel edebiyat içinde yozlaşmaya başlamıştı.³⁸² Bu değişiklikler sanatın sonuna işaret etmektedir. Sanatçıların artık yapacakları yeni bir şey kalmamıştır, ancak eski temalar üzerine yeni varyasyonlar oluşturabilirler.³⁸³

Sanatın sonu tartışması esas olarak postmodern dönemle birlikte ortaya çıkmış, bununla birlikte *sanatın/sanatçının aurasının yıkılması* tartışmaları da gündeme gelmiştir.³⁸⁴ *Sanatın sonu* ifadesiyle anlatılmak istenen, artık sanatın olmayacağı değildir; bu aslında *anlatının* sonudur. Sanat, bir sanat yapıtının hiçbir özel biçimde olmak zorunda olmadığını kabul ettiğinde anlatı sona ermiştir. Danto'nun *sanatın sonu* ile ilgili ilk çalışması, 1984'te yayımlanan *The Death of Art (Sanatın Ölümü)* isimli kitabının ana makalesi olan *Sanatın Sonu* 'dur.³⁸⁵ Danto'nun sanatın sonundan söz edişinin başlıca nedeni, 60'larda ortaya çıkan yeni gerçekçilik ve pop sanatla birlikte, sanat yapıtlarının artık nesneler ile karşıtlık oluşturacak biçimde farklı ve özel görünmek zorunda olmamasıdır. Sanat, duyuşal deneyimden çok düşünceye dönüşmüştür. Örneğin, Warhol'un *Brillo Kutusu* ile süpermarketteki Brillo kutuları arasında bir fark yoktur. Hatta kavramsal sanatta, elle tutulur bir görsel nesne olmasına bile gerek yoktur. Warhol ile sanat yapıtının hiçbir özel biçimde olmak zorunda olmadığı, sanat yapıtının Brillo kutusuna ya da çorba konservesine benzeyebileceği gündeme gelmiştir. "Her şey sanat yapıtıdır" ve Beuys'un söylediği gibi "herkes sanatçıdır" benzeri sloganlar ortaya çıkmaya başlamıştır.³⁸⁶ Warhol'un 1963 tarihli röportajında söylediği "*Herhangi bir*

³⁸² Rancière, 2012, a.g.k., s. 52.

³⁸³ Hegel'den aktaran Van den Braembussche, 2009, a.g.k., s. 151.

Daha sonra Hegel'in bu düşüncesine karşı çıkışlar olmuştur. Çünkü sanat romantizmden sonra Hegel'in tahmini doğrultusunda ilerlememiş, realizm, natüralizm gibi akımlarla yine yeni türdeki üretimlerle devam etmiş, felsefeyle ilgilenmemiştir. (Van den Braembussche, 2009, a.g.k., s. 152.) Fakat Hegel'in düşüncesinde sanatın aynı zamanda tinsellik ile ilişkili olduğu ve romantizmden sonra tinsellikten uzaklaşmaya başladığı düşünülürse Hegel'e bu anlamdaki karşı çıkışların anlamsız kalmış olduğu düşünülebilir. (Erzen, 2011, a.g.k., s. 70.)

Hutcheon da parodi konusunu ele aldığı çalışmasında bazı eleştirmenlerin, sanatçıların orijinal bir yapıtı kullanarak onu parodiye çevirmesine karşı çıkmalarının sebebinin onların, deha, özgünlük ve bireyselliğe değer veren romantik estetiğe bağlı olmaları olduğunu ileri sürmektedir. (Linda Hutcheon (1985). *A Theory of Parody- The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. London: Methuen Publishing, s. 4.)

³⁸⁴ Burada benzer bir düşünce olan "tarihin sonu"ndan da söz etmek gerekmektedir. 1992 yılında Francis Fukuyama tarafından ortaya atılan kavram, monarşi, faşizm, komünizm gibi sistemlerin yıkılması ve liberal demokrasinin hâkimiyetine işaret etmektedir. (Francis Fukuyama (1992). *Tarihin Sonu ve Son insan*. İstanbul: Simavi Yayınları, s. 9)

³⁸⁵ Danto, , 2014, *Sanatın Sonundan Sonra*, a.g.k., s. 159, 23.

³⁸⁶ Danto, 2014, *Sanatın Sonundan Sonra*, a.g.k., s. 36-37, 60, 159.

üslubun bir diğerinden daha iyi olduğunu nasıl söyleyebilirsiniz ki? Herhangi bir şeyden vazgeçtiğinizi hissetmeden gelecek hafta bir soyut dışavurumcu ya da bir pop sanatçısı veya bir gerçekçi olabilmelisiniz”³⁸⁷ sözleri de modern anlamda akımlar/hareketler arasındaki ayrımların eridiğini göstermektedir.

Belirtildiği gibi Danto, sanatın sonu düşüncesini pop sanat ile ilişkilendirmektedir. Bu düşünce, sanat olan ile sanat olmayan arasındaki ayrımların kaybolmaya başladığı bir noktayı işaret etmektedir.³⁸⁸ Danto, sanatın sonunu niçin hazır-yapımlarıyla Duchamp’ın değil de Warhol’un getirdiği sorusunu ise şöyle yanıtlamaktadır:

Pekâlâ, Andy kendi market kutularını fiilen kendi yaptı; oysa Duchamp, prensip olarak, hazır nesnelerini kendi yapmış olamazdı. Fakat o zaman her obje hazır nesne olamaz; çünkü Duchamp hazır nesneleri, estetik yönden sıradan objelerle sınırladı. Ama retinal sanata karşı düşmanlığı olmayan biri, bunu niçin yapsın ki? *Brillo Kutuları* hakkında söylenecek bir şey varsa, bu da, onların güzel olduğudur. Eşim ve ben yıllardır bunlardan biriyle yaşıyoruz ama ben hâlâ bunun güzelliğine hayranım. Niçin estetikten yoksun, sıkıcı şeylerle yaşayalım ki? Neden *Brillo Kutuları* gibi güzel nesneler olmasın?³⁸⁹

Bu noktada, Frank Stella’nın, 1999’da Museum of Modern Art’ta (MoMA-Modern Sanatlar Müzesi) gerçekleşen *Modern Starts (Modern Başlangıçlar)* sergisi üzerine yaptığı eleştirilere bakmakta yarar vardır çünkü Stella, sanatın dönüştüğü yöne olumsuz yaklaşmaktadır. Modern Sanatlar Müzesi, kendi koleksiyonundan seçtiği eserleri, akımlar yerine çeşitli başlıklara bölerek sergilemiş, yirminci yüzyıl sanat tarihini tartışmaya açmıştır.³⁹⁰ Modern sanatın ticaret aracılığıyla aşağılandığını vurgulayan Stella şöyle yazmıştır:

“Bir modern sanat mağazası, modern sanat müzesinin yerini almaya kalkıyor. Öyle ki ‘Modern başlangıçlar’ Macy’s mağazasının haftalık promosyonlarıyla yarışmaya başladı... Visa kartınızdan çekilerek evinize götürülmeye hazır çerçeveli röprodüksiyonlardan oluşan Cézanne’ın peyzaj sergisi çok çekicidir. Rodçenko’nun ‘Uzamsal Yapı no. 12’ adlı eseri pekâlâ Williams Sonoma Koleksiyonu’ndan ödünç alınmış bir süzgeç olabilirdi. Zavallı Picasso ise, yirminci yüzyılın en orijinal heykellerinden biri olan, hatta belki de ‘Gitar’ (1912-

³⁸⁷ Swenson’dan aktaran Danto, 2014, *Sanatın Sonundan Sonra*, a.g.k., s. 62.

³⁸⁸ Danto, 2018, a.g.k., s. 70.

³⁸⁹ Danto, 2018, a.g.k., s. 70.

³⁹⁰ Kuspit, 2010, a.g.k., s. 17.

13) eserinden sonra ikinci sırayı alan ‘Apsent bardağı’ (1914) adlı eseri yemek masasının üzerinde sergilenerek bir kez daha aşağılanmış, sıradanlaştırılmıştır... ‘Modern başlangıçlar’ yeni bin yılın en zevk yoksunu, en sanat karşıtı sergisi olma yolunda iyi bir başlangıç yapmıştır.”³⁹¹

2004 tarihli *The End of Art (Sanatın Sonu)* isimli kitabında Donald Kuspit, Danto’nun tersine yeni sanat biçimlerini olumsuz yönde eleştirmektedir. Kuspit’e göre MoMA’nın müdürü Glenn Lowry’nin Stella’nın düşüncelerini onaylaması, sanatın sonunun geldiğine dair bir işarettir. Bu sergi, üst düzey sanatı popüler göstermeye; popüler ve ticarî sanatı ise üst düzey ve yenilikçi göstermeye çalışarak ikisi arasındaki farkı yok etmeyi amaçlamaktadır. Böylece her tür sanat önemliymiş gibi görünür ve herkes sanatçı olabilir. Sanatçı olmak için bir kavramın yeterli olduğunun düşünülmesi de sanatı yozlaştırmaktadır. Bu serginin gözler önüne serdiği biçimde sanat, topluma mâl edilerek zehirlenmiştir; sanatın ticarî değerine yapılan vurgu ve üst sınıfların eğlence aracı olarak görülmesi sanatı toplumsal sermaye biçimlerinden birine dönüştürmüştür. Sanat, sıradanlaşmış ve benzersizliğini yitirmiştir.³⁹²

Kuspit, postmodern sanatçının, kendisini popülerleştirecek bir izleyici kitlesine sahip olup üne kavuşmakla ilgilendiğini, amacının *avangart sanatçı* değil, *medya sanatçısı* olmak olduğunu söyleyerek onları suçlamıştır. Bu yaklaşım, sanatçıyı sıradan biri hâline dönüştürmektedir.³⁹³ Peter Halley (1953) ve Jeff Koons gibi sanatçılar, kendi söylemleriyle de Kuspit’in bu savını doğrulamaktadırlar. Halley, bir yapıtın herhangi birinin de yapabileceği biçimde tasarlanması gerektiğini söylerken Koons da *yüksek sanat* alanından çıkmayan ama herkese hitap edebilen bir sanattan yana olduğunu dile getirmektedir: “*Bence herkes genel kültürle gelebilir benim eserime: Herhangi bir donanım talep etmiyorum. Neredeyse televizyon gibi. Herhangi birinin içine girmesi ve belli düzeyde eğlenmesi kolay bir hikâye anlatıyorum...*”³⁹⁴

³⁹¹ Stella’dan aktaran Kuspit, 2010, a.g.k., s. 22.

³⁹² Kuspit, 2010, a.g.k., s. 23-24.

³⁹³ Kuspit, 2010, a.g.k., s. 71-72.

³⁹⁴ Haim Steinbach, Jeff Koons, Sherrie Levine, Philip Taaffe, Peter Halley, Ashley Bickerton (2016). *Eleştiriden Suç Ortaklığına, Sanat ve Kuram Değişen Fikirler Antolojisi 1900-2000* (Ed. Charles Harrison, Paul Wood) (Çev. Sabri Gürses). İstanbul: Küre Yayınları, s. 1105.

Kuspit postmodern sanatın, *sanat üzerine sanat* anlayışını eleştirmektedir. Ona göre bu yöntem, sanata ilişkin hiçbir yeni kavrayış sunmaz, sadece eski sanatı yeniden üreterek anlamı yok eder, onu bağlamından koparır. Kuspit, bu yeni sanatçı tipi için *postsanatçı* sanat için de *postsanat* terimini kullanmaktadır.³⁹⁵

Postsanat tamamen sıradan sanattır – gündelik sanat olduğuna şüphe yoktur; ne kiç ne de yüksek sanattır; bu ikisinin ortasında duran, gündelik gerçekliği çözümlermiş gibi yaparak aslında onu allayıp pullayan sanattır... Postsanatta, yaratıcı imgelem ile postsanatın hammadde olarak kullandığı sıradan gerçeklik arasındaki fark bulanıklaşmıştır; bu nedenle toplumsal hammaddenin mekanik bir röprodüksiyonunun yapılması, hayal gücünün başarısı sanılmaktadır... bu çalışmanın yaratıcı bir dönüşüm olduğu iddiasında bulunulabilir, ama aslında hammaddeyi, gündelik bağlamında asla erişemeyeceği ölçüde, toplumsal açıdan dikkat çekici hale getirmiştir...³⁹⁶

Benjamin'in mekanik röprodüksiyon konusundaki görüşlerine işaret eden Kuspit, herhangi bir şeyin mekanik röprodüksiyonunun, onu toplumsal bir gösteriye dönüştüreceğini ve alelâde göstereceğini öne sürmüş, ayrıca mekanik röprodüksiyonun, ifade aracı değil, kitlelere yönelik sergilemenin bir biçimi olduğunu, bunu Duchamp'ın da fark ettiğini belirtmiştir.³⁹⁷ Benjamin'in dile getirdiği gibi sanat eserinin aurasının yitimiyle sanatsal imge, herkesin görebileceği, yakınlaşabileceği bir ürüne dönüşmüş, izleyicinin esere gitmesinin yerine, eser izleyiciye gelmeye ve eserin saygı uyandıran özelliği yok olmaya başlamıştır. Sanatsal ürün, gittikçe reklam imgeleri gibi kullanılmaktadır; artık sanatçının eskiden olduğu gibi bir estetik yaratması zorlaşmakta ve sanatçılar piyasa ortamında rekabetçi ve ilgi çekici ürünler ortaya koymaktadırlar.³⁹⁸

Bourriaud, Benjamin'in öne sürdüğü sanat yapıtının aurasının kaybolmasını, modern sanatın hızlandırdığını, sınırsız mekanik yeniden üretimin kutsal sayılana zarar verdiğini tekrar etmektedir. Ona göre modernizmin toplumdansa bireye önem vermesi postmodern dönemde karşılığını bulamamış ve çoğulculuk düşüncesini yeniden gündeme getirmek, bir arada bulunma

³⁹⁵ Kuspit, 2010, a.g.k., s. 69, 77.

³⁹⁶ Kuspit, 2010, a.g.k., s. 105.

³⁹⁷ Kuspit, 2010, a.g.k., s. 106- 107.

³⁹⁸ Erzen, 2011, a.g.k., s. 165.

yöntemleri keşfetmek önemli olmuştur. Sanayi sonrası toplumda acil olan şey bireysel özgürleşme değil, insanlar arası iletişimidir. Sanat yapıtının aurası da bu bağlamda değişmektedir. Bourriaud, bu auranın kaynağının imgenin karşısındaki topluluk olduğunu belirtmektedir. “*Çağdaş sanat, modern sanata kıyasla sanat yapıtının aura’sını inkâr etmek yerine, onun kaynağının ve sonucunun yerini değiştirmesi bağlamında, apayrı bir noktaya kayıyor.*”³⁹⁹

Sanatın sonu ve tarihin sonu kavramları gibi *sanat tarihinin sonu* da gündeme gelmiştir. Söz konusu kavramların birbirleriyle ilişkisi olması, bu kavrama da değinmeyi gerektirmektedir. *Sanat tarihinin sonunu* ele alan Hans Belting, *Sanat Tarihinin Sonu Modernizmden Sonra Sanat Tarihi* kitabında Danto’nun düşüncelerine benzer biçimde bugün sanatın, sonunun gelmesinden ziyade *çerçeveden taşıdığına*; bu anlamdaki bir sonun ise her şeyin bittiği anlamına gelmediğine, konunun değiştiğine ve eski çerçevelere uymadığı için söylemde değişikliğe gidilmesinin gerekliliğine işaret etmektedir. Sanat tarihinin sonu, sanatın veya sanatla ilgilenen alanın yok olduğunu mânâsına gelmemekte; modernlikten itibaren kanon hâline gelmiş bir geleneğin artık olmadığını ifade etmektedir.⁴⁰⁰

Belting’in sanat tarihinin sonunu belirlemede rol oynayan dönüşümler, sanatın sonu konusunda ele aldığımız durumlarla kesişmektedir. Örneğin, yüksek ve düşük sanat sorunsalı, sanat müzelerinin birer kurum olarak alışılmadık sanat gösterilerinin sahnesine dönüşüyor olması gibi. Sanat tarihinin ele alınışında gerçekleşen dönüşümle, tek ve kesin bir sanat tarihi yerine, farklı yöntemlerle oluşturulmuş, birbirleriyle çatışmadan yan yana var olabilen, çok sayıda sanat tarihi ortaya çıkmış oldu. Bu durum çağdaş sanatta da böyledir. *Sanat tarihinin sonu* kavramı da *sanatın sonu* ve *tarihin sonu* gibi 1960’lı yıllardan sonra ortaya çıkmıştır.⁴⁰¹ Bu kavram da diğer “son”lar gibi postmodernizmin ortaya çıkışıyla bağlantılıdır. Belting’in sanatçıların sanat tarihinden yararlanmalarıyla ilgili yorumu da bunu göstermektedir ancak bir

³⁹⁹ Nicolas Bourriaud (2005). *İlişkisel Estetik* (Çev. Saadet Özen). İstanbul: Bağlam Yayıncılık, s. 96-98.

⁴⁰⁰ Hans Belting (2020). *Sanat Tarihinin Sonu Modernizmden Sonra Sanat Tarihi* (Çev. Mustafa Tüzel). İstanbul: İletişim Yayınları, s. 8, 27, 189.

⁴⁰¹ Belting, 2020, a.g.k., s. 12-13, 28, 191.

yandan da sanatçıların, sanatın anlamını korumak için sanat tarihinden yararlandıklarını söyleyerek pek rastlanılmayan bir düşünceden bahsetmektedir:

Bir yandan sanat tarihinden kurtulmak için yanıp tutuşan sanatçılar, diğer yandan onun omuzdaşıydılar ve ondan yararlanıyorlardı. Kendilerini yalnızca eserler üzerinden tanımlama imkânları azaldıkça, sanatın anlamının her zaman içinde yer aldığı bir tarihe başvurdular. Sanat eserlerini üretirken bizzat kendileri tarih yapıyorlardı ve buradan kendi örneklerini yeniden ürettiklerinde, yine tarihi izlemiş oluyorlardı. Bugün sanatçılar, *low art*'a [düşük sanat] ve gündelik beğeniye karşı sanatın anlamını ayakta tutabilmek için, kültürel bir bellek biçiminde sanat tarihine başvuruyorlar.⁴⁰²

Sanatta yaşanan değişimler, sanatla hayatın, sanatla reklamın yakınlaşması gibi gelişmeler pek çok sanatçı ve düşünürün şikâyetlerine yol açmıştır. Örneğin müzisyen Barry Manilow, 1991 yılında verdiği bir röportajda “*hiçbir şeyin sanat olmadığı, hiçbir şeyin müzik olmadığı ve her şeyin ticaret olduğu bir noktaya geldik... Bu o kadar büyük çapta ve o denli hızlı oldu ki ben dengemi kaybettim... Sanat yenik düşüyor*” açıklamasında bulunmuştur.⁴⁰³ Her ne kadar Adorno ve Greenberg gibi isimler yüksek sanat ve popüler sanat arasındaki ayrımın kesin olduğunu savunmuş olsalar da bu ikisinin birbiri içine karışması engellenememiştir. Yeni araçlar, yüksek sanatın içine girerken alanlar içindeki ayrımları belirginleştirmek için sinema yerine *sanatsal sinema*, fotoğraf yerine *sanatsal fotoğraf* gibi kullanımlar ortaya çıkmıştır.⁴⁰⁴

2.4.3. Postmodernizmde Kendine Mâl Etme

*Temellük/kendine mâl etme (appropriation)*⁴⁰⁵ terimi, esasen sınırları geniş olabilen bir üretim alanını işaret etmektedir. Temellük sanatı, dilbilimsel açıdan kesin bir sınır çizmemektedir; anlamı çok esnek ve yukarıda da belirtildiği gibi tamamen farklı biçimsel modelleri kapsayabilen bir kategoriye

⁴⁰² Belting, 2020, a.g.k., s. 33.

⁴⁰³ Holden'dan aktaran Shiner, 2010, a.g.k., s. 378.

⁴⁰⁴ Shiner, 2010, a.g.k., s. 379.

⁴⁰⁵ Kavramın daha önceki başlıklarda değil de burada açıklanmasının sebebi, temellüğün esasen postmodernizmle anlam kazanmış olması ve bu dönemde kullanımının artmasıdır.

tanımlayabilmektedir.⁴⁰⁶ Terimin, bu tezin odağı aldığı daha önceki bir sanat eseri ya da popüler kültürden alınmış imgelerin yanı sıra kolaj ya da daha küçük alıntılarla oluşturulan çalışmalar gibi, hatta bazen postmodern ve modern dönem öncesindeki esinlenmeler de dâhil olmak üzere pek çok tür için de zaman zaman kullanıldığı görülmektedir. Toparlayıcı bir tanım olması bakımından Slobodan Mijušković'in açıklamalarından söz etmek yararlı olacaktır. Mijušković, *temellükün* genel bir adlandırma olduğunu ifade edip sanatta her zaman var olan, yakın ya da uzak geçmişin mirasıyla ilişki kuran bir sanatı tanımlamakta olduğunu söylemektedir. Postmodern dönemde sanat, bu mirastan hiçbir suçluluk duymadan, özgürce kullanmak istediği kadarını almaktadır.⁴⁰⁷

Temellük terimi, farklı kavramlarla eş anlamlı, yakın anlamlı olarak da anılmaktadır. Örneğin *parodi*, *alegori*, *pastiş*, bu kavramlar arasında yer almaktadır. Sanatta, bir yapıttan yola çıkarak oluşturulan ve alay amacı güden yapıtların tâbi olduğu yöntem *parodidir*. Craig Owens, anlatının postmodern versiyonunun *alegori* olduğunu belirtmiştir. Alegoride, karakterler ya da olaylar, semboliktir ve başka anlamları temsil ederler. Modern dönemden önce sanatta sıklıkla kullanılan alegori, modern döneme gelindiğinde terk edilmiş ancak postmodern dönemde geri dönmüştür. Duchamp'ın hazır-yapımları, Rauschenberg'in kolajları, Levine'in sahiplendiği fotoğrafları, ödünç alınmış görüntülere, nesnelere ve anlatılara yeni anlamların eklenmesidir. Böylelikle Jameson'ın pastiş konusunda⁴⁰⁸ ifade ettiği gibi⁴⁰⁹, Owens'a göre alegoriler de dayandığı kaynakla bağlarını kopartmaktadır. Yeni görüntünün/anlamın, asıl

⁴⁰⁶ Slobodan Mijuskovic (2009). Discourse in the Indefinite Person. *Appropriation* (Ed. David Evans). İngiltere: Whitechapel Gallery ve MIT Press, s. 143.

⁴⁰⁷ Mijuskovic, 2009, a.g.k., s. 143.

⁴⁰⁸ Jameson'ın pastiş konusundaki fikirlerine 3. Bölümde yer alan "Pastiş" başlığı altında değinilmiştir.

Harrison ve Wood, Jameson'ın postmodern dönemde pastiş konusunda söylediklerine değinerek Manet ve Picasso gibi modern sanatçıların eserlerinde de pastişin bulunduğunu, bunun aslında modern sanatta yaygın bir temsil biçimi olduğunu öne sürmüşlerdir. (Harrison ve Wood, 2016, a.g.k., s. 1064.)

⁴⁰⁹ Heartney, Jameson'ın pastiş ilkesine David Salle'nin ve Cindy Sherman'ın bazı yapıtlarının tam mânâsıyla uyduğunu, bu sanatçıların üretimlerinde başka resimlerden, çeşitli dergilerden, filmlerden alınmış görüntülerin bir anlam yaratma amacı olmadan birleştirildiğini yazmaktadır. (Bkz. Eleanor Heartney (2008). Sanat ve Anlatı Postmodern Öyküleme. *Sanat ve Bugün* (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, s. 123-124.)

Pastiş konusunda Heartney, Jameson'la aynı biçimde düşünmektedir. Fakat üçüncü bölümde de belirtildiği gibi bu tez pastiş kavramını bu iki yazardan farklı biçimde kullanmıştır.

kaynakla doğrudan bir ilişkisi yoktur.⁴¹⁰ Owens’a göre alegori bir palimpsestir çünkü alegoride bir metin, başka bir metin üzerinden okunmaktadır.⁴¹¹ Owens gibi Benjamin H.D. Buchloh da 1982 tarihli *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art* isimli makalesinde kendine mâl etme örneklerini alegorik anlatımla ilişkilendirmiş, Duchamp’ın *Mona Lisa*’yı kullandığı *L.H.O.O.Q* ya da pop sanatçıların meta nesnelerini kullanması gibi örnekleri, seçilen imgelerin/eserlerin anlamlarının değişmesi nedeniyle alegori olarak nitelendirmiştir.⁴¹²

Temellük fikri, tez boyunca bahsedildiği gibi esasen sanat üretimi boyunca hep var olmuş ancak anlamı ya da bağlamı değişikliğe uğrayarak günümüze gelmiştir. Kirk Ambrose da bu konuda aynı şeyi söylemektedir: Postmodern dönemde *temellük* fiili bizlere yeni bir şey anlatmaktadır; bu fiil ihlâlcî bir yapıya işaret etmektedir. Daha önce de kullanılan *uyarlama*, *benimseme*, *brikolaj*, *cento*,⁴¹³ *pastiş* gibi sözcüklerin hiçbiri, *temellük* terimini kullanmamıştır. Ona göre temellük fikrine belki de en yakın ilk üretimler Situasyonistlerin *détournement*’sıdır.⁴¹⁴

1990’ların öne çıkan kuramcılarında Nicolas Bourriaud, 90’ların sanatını tanımlamanın ve anlamamanın yollarını göstermektedir. Özellikle 1998 tarihli *Esthétique relationnelle (İlişkisel Estetik)* ve 2000 tarihli *Postproduction Come l’arte riprogramma il mondo (Postprodüksiyon)* isimli kitaplarında bu konunun üzerinde durmaktadır. Bourriaud, toplumun değişimiyle birlikte sanatın da değiştiğini ve onu değerlendirirken, modernizmin estetik anlayışından farklı bir yol izlememiz gerektiğini belirtmektedir. Postmodern sanatın geçmiş ve

⁴¹⁰ Heartney, Sanat ve Anlatı Postmodern Öyküleme, 2008, a.g.k., s. 122- 123; Craig Owens (2016). Alegori Dürtüsü: Postmodernizmin Bir Kuramına Doğru (1980). *Sanat ve Kuram Değişen Fikirler Antolojisi 1900-2000* (Ed. Charles Harrison, Paul Wood) (Çev. Sabri Gürses). İstanbul: Küre Yayınları, s. 1077.

⁴¹¹ Heartney, Sanat ve Anlatı Postmodern Öyküleme, 2008, a.g.k., s. 123; Craig Owens (1980). The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. *October*, 12, s. 69. Owens’ın metninde geçen kelime “palimpsest”dir, Heartney’in makalesinin çevirisinde ise Owens’ın kullandığı bu sözcük “parşömen” olarak çevrilmiştir.

⁴¹² Benjamin H.D. Buchloh (1982). Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art. *Artforum*, s. 46.

⁴¹³ Derleme yazı, birçok yazardan alıntı yapılarak oluşturulmuş eser. (Cento, *Tureng*, <https://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/cento> (Erişim Tarihi 17.03.2022)).

⁴¹⁴ Kirk Ambrose (2012). Notes From the Field: Appropriation: Back Then, In Between, and Today. *The Art Bulletin*, 94, 2, s. 169.

gündelik olandan yararlanmasına vurgu yapan Bourriaud, şunları söylemektedir:

Modernizmin günümüzdeki uzantısı, kültürel verinin üzerinde oynanarak dönüştürülmesi, gündelik olanın keşfi ve yaşanmış zamanın düzenlenmesidir; bunlar modernizmin ayırt edici nitelikler olan biçimsel ‘yenilikler’ ya da Mesihçi ütopyalar kadar dikkate değerdir. Çağdaş sanatın herhangi bir kültürel ya da siyasal projeye açılımının olmadığını, yıkıcı yönlerinin de hiçbir kuramsal zemine oturmadığını söylemek kadar saçma bir şey olamaz...⁴¹⁵

Postprodüksiyon, Bourriaud’nun *İlişkisel Estetik*’te ele aldıklarının bir uzantısıdır. *İlişkisel Estetik*’te de sözü edilen, sanatçıların sosyalliğin yeni formlarını kurma yöntemlerinin daha önce var olan işler ya da formal yapılarla ilişkili olması, *Postprodüksiyon*’da geniş biçimde ele alınmıştır. Bourriaud, kendi deyimiyle *İlişkisel Estetik* kitabında “sanatçıların neden sosyallik modelleri yaratma, kendilerini birbirleriyle etkileşim içinde olan bir insan topluluğunun yer aldığı alan içine yerleştirmek kararı aldığı” ile ilgilenmiştir. *Postprodüksiyon* kitabında ise “internetin ortaya çıkmasıyla üretilen bilgi formlarını, kültürel kaos içinde kişinin duruşunu nasıl belirleyeceğini ve bundan nasıl yeni üretim biçimleri çıkaracağını” anlamaya çalışmıştır. Bourriaud, ilişkisel estetik ve postprodüksiyon kavramları arasında bağlantı kurarak günümüzde sanatçıların ilişkisel sanat üretirken sıklıkla daha önceden var olan işlerden yararlandıklarına dikkat çekmiştir. İlişkisel sanat ile ortaya çıkan yeni sosyallik modelleri, önceki sanat işleri ile bağlantı kurarak da gerçekleşmekte, böylece sanatsal mirasla kurulacak farklı bir duruş ortaya çıkmaktadır.⁴¹⁶

Bourriaud’nun postprodüksiyon terimi, temellük etmekten çok daha geniş bir alana tekabül etmektedir. Bourriaud, temellüğün postprodüksiyonun ilk aşaması olduğunu belirtmektedir.⁴¹⁷ Çünkü sanatçılar, postprodüksiyon bir üretim gerçekleştirebilmek için başka sanatçıların işlerine ya da sanat dışında yer alan sosyallik, ekonomi gibi modellere başvururlar. Böylece iki terim arasındaki benzerliğin yanı sıra fark da ortaya çıkmış olur. Farkı belirleyen

⁴¹⁵ Bourriaud, 2005, a.g.k., s. 21.

⁴¹⁶ Bourriaud, 2004, a.g.k., s. 23.

⁴¹⁷ Bourriaud, 2004, a.g.k., s. 40.

temel ise, postprodüksiyonun sanat dışındaki formları da kullanmasıdır.⁴¹⁸ Sonuçta postprodüksiyon, temellük etmenin sınırlarını aşan bir üretimi tarif etmiş olur. Bourriaud'nun kitabında, postprodüksiyonun tipolojisini ana hatlarıyla çizen başlıklar, iki terim arasındaki farkları anlamak için yararlı olacaktır.

Örneğin, postprodüksiyonun tipolojisi içinde yer alan *formların bir kataloğu olarak toplumu kullanma* başlığı, postprodüksiyon teriminin ne denli geniş bir çerçevede ele alınması gerektiğini göstermektedir. Bourriaud, bu başlık altında şu örnekleri vermiştir: Matthieu Laurette, sanat merkezlerinin girişlerine yerleştirilmiş bağış kutularında toplanan parayla offshore bir banka⁴¹⁹ kurmuş (*Laurette Bank Unlimited*, 1999), böylece ekonomik formlarla oynamıştır. Heger ve Dejanov, “arzu nesneleri” kazanmak için alabildikleri her işi kabul etmişler, bir yıl için çalışma güçlerini BMW'ye kiralamışlardır.⁴²⁰ Bu örnekler, sanatsal anlamda kullandığımız temellükten farklıdır.

Bourriaud'nun kavramı, Jean Baudrillard'ın *simülasyon* kuramıyla kesişmektedir. Baudrillard'ın kuramı sanatla değil sosyolojiyle ilişkilidir ancak sanatla da bağ kurmaktadır. Simülasyon ya da hipergerçek, gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesidir. “*Burada bir taklit, suret ya da parodiden değil, aslı yerine göstergeleri konulmuş bir gerçek, başka bir deyişle her türlü gerçek süreç yerine işlemsel ikizini koyan bir caydırma olayından*” söz edilmektedir. Baudrillard, yeniden canlandırma ve simülasyonu birbirinden ayırmaktadır. Yeniden canlandırma, gösterge ve gerçeklik arasında bir eşdeğerlik ilkesi olduğunu kabul ederken simülasyon, yeniden canlandırma düzeninin tamamını bir simülakra dönüştürmektedir.⁴²¹ Bu simülasyon alanında bulunan hipergerçek ise gerçeğin, fotoğraf gibi başka bir medyum aracılığıyla çoğaltılmasıdır. Medyumdan medyuma geçerken gerçek buharlaşmaktadır. Hipergerçek, bir temsil nesnesi değil, reddetmenin coşkunuğudur.

⁴¹⁸ Sanat dışındaki formları kullanmakla kastedilen, dadacıların hazır-yapımları kullanmasından farklıdır. Belirtildiği gibi sosyallik gibi modellerinin kullanılması, bu sanat dışı alanı tarif etmektedir.

⁴¹⁹ Türkçede “kıyı bankacılığı” olarak karışık bulan terim, mevduat sahibinin ikâmet ettiği ülkenin dışındaki bankalar için kullanılmaktadır.

⁴²⁰ Bourriaud, 2004, a.g.k., s. 26-27.

⁴²¹ Jean Baudrillard (2020). *Simülakrlar ve Simülasyon* (Çev. Oğuz Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları, s. 13-20.

Gerçekdışılık, artık düş ya da fantezide değil, gerçeğin kendisiyle olan halüsinasyona varan benzerliğindedir. Baudrillard'a göre sanat artık gerçek ve imgeseli aynı yerde buluşmaktadır. Bugün günlük gerçeklik bile sanatla ilişkiye girdiğinde estetik olmaktadır.⁴²²

Bourriaud, çağdaş sanat ve dj'liği benzetmekte ve dj'lerin farklı müzik parçalarını birleştirerek oluşturdukları *sample* denilen şey ile çağdaş sanatçının yapıtlarını üretirken kullandığı yöntemin aynı olduğunu söylemektedir. Bourriaud, bu savını, Angela Bulloch'un, Tarkovsky'nin *Solaris* filmini dublajlaması, Alex Bag'ın bir televizyon programından bölümler kaydetmesi gibi video, sinema ve televizyon dünyasına ilişkin örneklerle açıklamaktadır. Bu örneklerle dj'lik terimleri arasında benzerlikler bulmuştur. Bulloch'ın dublajı, müzikteki *toasting*, *rapping*, *mc'ing* kavramlarını karşılarken, Bag'ın işi *kesip alma* terimiyle verilmiştir.⁴²³ Aslında bu müzik terimlerinin çağdaş sanattaki karşılıkları sadece Bourriaud'nun verdiği video sanatı örnekleriyle kesişmez, video işleri dışındaki örnekler de bu terimleri karşılamaktadır. Öte yandan Bourriaud'nun ele aldığı işlerin yöntemi, esasen *temellük*, *montaj* gibi terimlerle zaten ifade edilmektedir. Bu nedenle David Evans, Bourriaud'nun kitabında kullandığı, çağdaş sanat ve dj'lik arasında yaptığı benzetmelerle, *hazır-yapım*, *montaj*, *temellük* terimleri yerine *toasting*, *crossfading*, *cutting*, *playlist* gibi güncel analogiler kullanmakla pek çok araştırmacı tarafından eleştirildiğini yazmaktadır.⁴²⁴

⁴²² Jean Baudrillard (2016). Simülasyonun Hiper-gerçekçiliği (1976). *Sanat ve Kuram Değişen Fikirler Antolojisi 1900-2000* (Ed. Charles Harrison, Paul Wood) (Çev. Sabri Gürses). İstanbul: Küre Yayınları, s. 1069-1071.

⁴²³ Bourriaud, 2004, a.g.k., s. 62-64.

⁴²⁴ David Evans (2009). War Artist: Steve McQuenn and Postproduction Art. *Appropriation* (Ed. David Evans), İngiltere: Whitechapel Gallery ve MIT Press, s. 173.

Olivia Gude, sanat eğitiminin de postmodern dönemde değiştiğini ve öğrencilerin artık öğrenmek için *temellük*, *yan yana koyma*, *yeniden bağlama yerleştirme*, *üst üste bindirme*, *metin-görsel etkileşimi*, *bakış (gazing)*, *temsil*, *melezlik* olmak üzere yeni yöntemleri kullandığını belirtmektedir. (Olivia Gude (2004). Postmodern Principles. *Art Education*, 57 (1), s. 6-14.)

Postmodern dönemde temellüğün kullanımı kronolojik olarak ele alınırsa ilk söz edilmesi gereken sanatçı Elaine Sturtevant'tır (1924-2014). Sanatçı,



Görsel 2.24. Elaine Sturtevant, Çiçekler, 1970. (t.ly/9__J Erişim Tarihi: 07.04.22)



Görsel 2.25. Andy Warhol, Çiçekler, 1964. (https://is.gd/nFM79 Erişim Tarihi: 07.04.22)

1960'larda Lichtenstein, Oldenburg, Johns, Stella, Warhol gibi (Görsel 2.24 ve 2.25) çağdaşlarının işlerini mümkün olabildiğince aynı biçimde üretmeye başlamasıyla, bu biçimdeki temellük sanatının öncülerinden olmuştur. Sanatçıların işlerini sadece görsel olarak değil teknik olarak da aynı biçimde yapmayı amaçlayan Sturtevant, zaman zaman onların yardımlarına da başvurmuş, örneğin Warhol, Sturtevant'a yapacağı kopyalar için şablonlarını ödünç vermiştir. Sturtevant, çalışmalarını, onları orijinallerinden ayıran bir *hata* ile yaptığını belirtmiştir ancak yine de çalışmaları, orijinallerine çok yakındır. Sturtevant'ı, daha önceki temellük sanatçılarından ayıran, bir sanatçının yapıtının birebir kopyasını yaparak, onun kopya olduğunu kabul ederken aynı zamanda kendi eseri olduğunu da iddia etmesi olmuştur. Sanatçının bu duruşu, daha önce benzeri görülmemiş bir müelliflik anlayışını ortaya koymaktadır. Sanatçı, aynı zamanda Duchamp

ya da Warhol'da gördüğümüz gibi hazır-yapımlar ya da popüler kültürden öğeleri temellük ederek sanatın içine dâhil etmek yerine sanat olduğuna önceden karar verilmiş olan üretimleri temellük etmiştir.⁴²⁵

Sherrie Levine (1947), temellük sanatı denildiğinde ilk akla gelen isimlerden biridir. Levine, 1980'li yıllarda Edward Weston (1886-1958), Walker Evans (1903-75) gibi ünlü fotoğrafçıların yapıtlarını kopyalamış, onları kendine mâl etmiştir. *Orijinal yapıt* fikrine karşı çıkan sanatçı, "ağaçları ya da çıplakları

⁴²⁵ Sherri Irvin (2005). Appropriation and Autorship in Contemporary Art. *British Journal of Aesthetics*, 45 (2), s. 124-125.

fotoğraflamak yerine fotoğrafları fotoğraflıyorum”⁴²⁶ diyerek bu iki eylem arasında bir fark olmadığını düşündüğünü göstermiştir. Levine’in yapıtları, postmodern dönemde tartışılan “orijinal ve kopyanın ayırt edilememesi” meselesini en iyi yansıtan yapıtlardandır. Çünkü Levine, fotoğrafların fotoğrafını çekerek ve onları öylece sergileyerek gerçekten de orijinalliği yok etmiştir (Görsel 2.26 ve 2.27). Bu şekilde iki aynı fotoğraftan hangisinin Levine’e, hangisinin Weston ya da Evans’a ait olduğunu ayırt etmek mümkün değildir. Böylece orijinallik konusuna eleştiri getiren Levine, telif haklarına dair de bir eleştiri sunmuştur:

Telif yasasına göre, imgeler Weston’a ya da şimdi Weston’ın vârislerine aittir. Ne var ki, adil olmak için, sanırım telif hakkını Praksiteles’e de verebiliriz, çünkü eğer sahip olabildiğimiz şey imge ise, o zaman hiç kuşkusuz bunlar klasik heykel sanatına aittir, bu durumda da kamunun malı olacaklardır.⁴²⁷



Görsel 2.26. Walker Evans, Floyd Burroughs, Tingle verandasında, 1936. (t.ly/H2O9 Erişim Tarihi: 07.04.22)

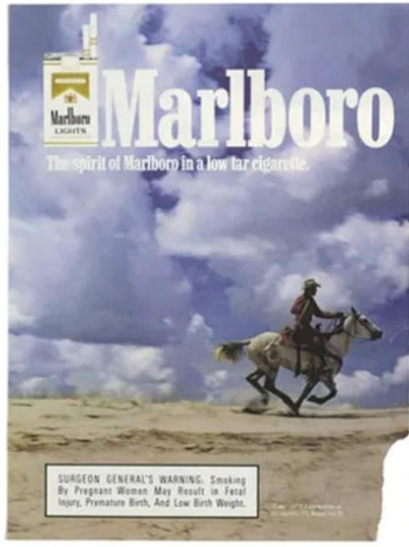


Görsel 2.27. Sherrie Levine, Walker Evans'tan Sonra: 1, 1981. (<https://is.gd/ymAf4f> Erişim Tarihi: 07.04.22)

⁴²⁶ Deitcher'den aktaran Şahiner, 2013, a.g.k., s. 118.

⁴²⁷ Crimp'ten aktaran Şahiner, 2013, a.g.k., s. 117.

Levine, Weston ve Evans'ın yanı sıra Duchamp, Mondrian ve Miro gibi başka sanatçıların yapıtlarını da temellük etmiştir. Levine ile birlikte ismi çok anılan bir diğer temellük sanatçısı da Richard Prince'dir (1949). Marlboro reklamlarındaki imgeleri kendine mâl etmesiyle (1989) (Görsel 2.28 ve 2.29) tanınan Prince, fotoğrafçı Patrick Cariou'nun Jamaika dağlarında çektiği fotoğrafları da (1996) büyütmüş, küçük değişiklikler yaparak *Canal Zone* (2014) adı altında sergilemiştir.⁴²⁸



Görsel 2.28. Marlboro sigara paketi. (<https://is.gd/2U7tE3> Erişim Tarihi: 26.06.22)



Görsel 2.29. Richard Prince, İsimsiz (Kovboy), 1989. (<https://is.gd/2U7tE3> Erişim Tarihi: 26.06.22)

Mike Bidlo (1953), Picasso, Duchamp, Pollock ve Warhol gibi isimlerin içinde bulunduğu çok sayıda sanatçının eserlerini kendine mâl etmektedir. Hatta sanatçının yöntemi neredeyse tamamen temellük olmuştur. Bidlo, ayrıca, Yves Klein'in antropometri performansları, Pollock'un Peggy Guggenheim'in şöminesine işemesi ya da Warhol'un *Fabrika*'sı gibi 20. yüzyıl sanatının belli başlı olaylarını da tekrar etmiştir.⁴²⁹ Bidlo, çalışmalarının, temellük ettiği

⁴²⁸ Temellük Sanatı ve İntihal (2018). e-skop Sanat Tarihi-Eleştiri. <https://www.e-skop.com/skopbulten/temelluk-sanati-ve-intihal/3638> (Erişim Tarihi 11.06.2022); Arzu Bayar (2020). Çağdaş Görsel Sanatta Yeniden Üretim ve Sınırların Belirsizliğini Benjamin ve Adorno'nun İzinden Sürmek. *Sanat Tarihi Dergisi*, s. 695-696.

⁴²⁹ Antmen, 2014, a.g.k., s. 280-81.

sanatçılara ait olmadığını da, onlara *Warhol Değildir* (Görsel 2.30), *Picasso Değildir*, *Pollock Değildir* gibi isimler vererek göstermeye çalışmaktadır. Daha önce belirtildiği gibi bu isimlendirmeler, postmodern bir duruş içermektedirler çünkü orijinallik fikrine saldırıp, eser sahipliğini reddederler.



Görsel 2.30. Mike Bidlo, Warhol Değildir, 2005.
(<https://is.gd/eHk4C8> Erişim Tarihi: 26.02.22)

Her ne kadar sanat tarihi yazımında Amerikalı sanatçılar ön plâna çıkarılıyor olsa da 80’li yıllarda dünyanın çeşitli yerlerinde sanatçılar temellük yöntemini sıklıkla kullanmaya başlamışlardır. Hans-Peter Feldman (1941) Goran Djordjević (1950), Yasumasa Morimura (1951), Vik Muniz (1961), Glenn Brown (1966), sayılabilecek isimlerden yalnızca birkaçıdır.

Örneğin sanatını çoğunlukla temellük üzerine kurmuş bir sanatçı olan Carlo Maria Mariani (1931-2021), resimlerinde hem sanat tarihinden alıntıları kullanmış hem de daha önceki resimleri yeniden yapmıştır. Mariani’nin temellük etme amacında alaycılık görülmez.⁴³⁰ 70’li yıllarda Jacques-Louis David’in *Marat’ın Ölümü* (1793) resmini yeniden yapması (Görsel 2.31 ve 2.32), onun çalışmalarından biridir.

⁴³⁰ Radau, 1993, a.g.k., s. 67, 70.



Görsel 2.31. Jacques-Louis David, Marat'ın Ölümü, 1793. (<https://is.gd/xJozlJ> Erişim Tarihi: 26.06.22)



Görsel 2.32. Carlo Maria Mariani, Marat, 1978. (<https://is.gd/Fufb2f> Erişim Tarihi: 26.06.22)

Çalışmalarında kendini sıklıkla kullanan Vladimir Kordoš (1945), 80'li yıllarda Rembrandt, Caravaggio, Velázquez, Raphael gibi sanatçıların eserlerini fotoğraf yöntemiyle temellük etmiştir. Rembrandt'ın *De terugkeer van de verloren zoon* (*Savurgan Oğlun Dönüşü*) (Görsel 2.33 ve 2.34) ve Velázquez'in *El almuerzo* (*Öğle Yemeği*) isimli eserlerini yeniden üretmesi onun çalışmalarına örnektir. Kordoš, bu tür çalışmaları yaparken, hayranlık duyduğu eserlerden yola çıkmakta ve ironi amacı gütmemektedir.⁴³¹

⁴³¹ Vladimir Kordoš. *Central European Art Database*. <http://cead.space/Detail/people/1530> (Erişim Tarihi 17.02.2022)



Görse 2.33. Rembrandt van Rijn,
Savurgan Oğlun Dönüşü, 1661-68.
(<https://is.gd/Eg0kyb> Erişim Tarihi:
07.04.22)



Görse 2.34. Vladimir Kordoş,
Savurgan Oğlun Dönüşü, 1980.
(<https://is.gd/CleKt4> Erişim Tarihi:
07.04.22)

Marko Blažo (1972), çalışmalarında sanat tarihinin farklı dönemlerinden eserleri kullanmıştır. Hokusai'nin *Kanagawa Oki Nami Ura*, Warhol'un *Campbell's orba Konservesi* (Görse 2.35 ve Görse 2.36), Munch'un *Çığlık* isimli alışmaları, Blažo'nun temellük ettiği yapıtlar arasında yer almaktadır.



Görse 2.35. Andy Warhol, Campbell's orba
Konserveleri, 1962. (t.ly/3vOH Erişim Tarihi:
29.07.22)



Görse 2.36. Marko Blažo,
Warhol 1, 2007.
(<https://is.gd/1lALtf> Erişim
Tarihi: 25.02.22)

Sanatçılar kendine mâl etme yöntemini kullanırken bir yandan sanat ortamlarında bu kavrama dair çeşitli tartışmalar ortaya çıkmıştır. Örneğin bu uygulamanın sanatçının yaratıcılığını azalttığı düşüncesinin karşısında, müellif ve yaratıcılık kavramlarını güçlendirdiği düşünceleri de sanat ortamında yer bulmaktadır. Kendine mâl etme ile sanatçılar, bir yapıta ve düşünceye dair yeni bakış açıları sunarak yine bir yaratıcılık içindedirler. Örneğin, Rosalind Krauss,⁴³² ve Sherrie Irwin, bu düşünceyi savunmaktadır.⁴³³

Bir başka nokta da postmodern dönemde sanat eserinin orijinalliğini belirlemenin oldukça zorlaşmasıdır. Bu dönemde değişen sanatçı ve yapıt kavramı, orijinallik kavramını sorunsallaştırmaktadır. Günümüzde pek çok sanatçı, çalışmalarını *sınırlı sayıda* olmak üzere çoğaltmakta, böylece biricik olan orijinalin anlamı *sınırlı sayıda kopyaya* kaymaktadır. Aynı zamanda sanatçılar, üretimlerinde başka kişilerin emeğinden yararlanabilmektedir. Böylece sanatçıların birden fazla üretilen işleri, küçük farklılıklarla yeniden ortaya konmaktadır.⁴³⁴ Bu gibi durumlar *postmodern orijinallik* gibi bir kavramın gerekliliğine ihtiyaç doğurmaktadır.

Julie C. Van Camp da *postmodern orijinallik* konusu üzerinde durmuştur. Van Camp, pek çok araştırmacının fikirlerine yer vererek yazdığı makalesinde Frank N. Sibley'in *önceden var olan herhangi bir şeyden farklı* olarak tanımladığı *özgünlük* ile *yenilik* kavramlarını eş tutmasına karşı çıkarak, bu kavramların farklı şeyler anlattığını savunmaktadır. Van Camp'a göre bir köpeğin tesadüfi bir şekilde bir tuvalin üzerini boyaması ve orada yarattığı leke *tarihsel olarak ilk olduğu için* özgündür. Fakat yaratımın koşullarını bir kez öğrendikten sonra eserlere özgünlük atfetmek daha zor hâle gelmektedir. Harold Osborne ise orijinallik ile yenilik arasındaki ayrımı, birincisinin kesin bir estetik değeri, ikincisinin ise bunu içermemesi nedeniyle yapmaktadır. Buna karşılık Van Camp orijinalliğin kesin bir estetik değer içermesi

⁴³²Aktulum, 2016, a.g.k., s. 66-67; Rosalind E. Krauss (1989). Retaining the Original? The State of the Question. *Studies in History of Art, Symposium Papers VII: Retaining The Original: Multiple Originals, Copies, and Reproductions*, 20, s. 7.

⁴³³Aslı Aslan (2019). Kendileme Kavramıyla Sanat Nesnesinin Yeniden Üretim Olgusu. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 13 (24), s. 21-22; Irwin, 2005, a.g.k., s. 123.

⁴³⁴Daniel McClean (2013). Sanat ve Hukukta Özgünlük: Atıf Meselesi mi Yetki Meselesi mi?, *In Deed: Certificates of Authenticity In Art [Sanatta Özgünlük Belgeleri]* (Çev. N. Kıvılcım Yavuz). İstanbul: g yayın grubu, Banguoğlu Tercüme, SALT, s. 28.

gerektiğini anlamsız bulmaktadır. Kültürün, sanatçı üzerinde bir etkisi vardır ve bu nedenle yeniliğe ihtiyaç yoktur. Buna rağmen postmodern sanatçıların, ürettikleri eserlerle isimlerini özdeşleştirmesi ve gerektiğinde telif hakkı uygulamasına başvurmaları Van Camp'ın eleştirdiği bir noktadır. Van Camp, Benjamin'in *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* eserinde belirttiği gibi yeniden üretim tekniklerinin kültürel mirasın değerinin tasfiyesine neden olmadığını sadece kültürel mirası yeni içgörülerle yeniden incelememize olanak verdiğini ileri sürmektedir. Sonuç olarak Van Camp, orijinallığe bakış açımızı değiştirmemiz gerektiğini, sanatçıların yapıtlarını üretirken daha önceki eserlerden, kültürel mirastan vs. yararlandıklarını ancak *kopyalama* gerçekleştirmediklerini ve eserin, sanatçısının gözünde –her sanatçının üretim koşulları vs. farklı olduğundan– orijinal olduğunu savlamaktadır. Böylelikle eser tarihsel olarak yeni olmasa da orijinallığe sahiptir. Bu durumda örneğin Levine, her ne kadar eserlerinin özgün olmadığını iddia etse de eserleri özgün olarak değerlendirilebilir çünkü seleflerinin yaptıklarından farklı bir şey yapmıştır. Van Camp, Levine'i diğer temellük sanatçılarından farklı bir noktada değerlendirmektedir; onun Evans'ın fotoğraflarını temellük etmesi, fikrin tamamını ve ifadesini temellük etmesidir. Böylece Levine yine orijinaldir.⁴³⁵

Temellük sanatının beraberinde getirdiği en önemli tartışmalardan biri, intihaldir. Bu konuda açılan davalarda farklı sonuçlar alındığı görülmektedir. Örneğin, Jeff Koons (1955), 1988 yılında fotoğrafçı Art Rogers'ın 1980'de çektiği *Puppies (Köpek yavruları)* (Görsel 2.37) isimli fotoğrafını heykel biçiminde üretmiştir (Görsel 2.38). Rogers, 1992'de Koons'a telif hakkı bakımından dava



Görsel 2.37. Art Rogers, Köpek yavruları, 1980. (<https://is.gd/O9CfpM> Erişim Tarihi: 26.06.22)

⁴³⁵ Julie C. Van Camp (2007). Originality in Postmodern Appropriation Art. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 36 (4), s. 248-249, 253, 255-256.



Görsel 2.38. Jeff Koons, Köpek yavruları, 1988. (<https://is.gd/QvKO2z> Erişim Tarihi: 26.06.22)

açmış, Koons ise görüntüyü bilinçli olarak yeniden ürettiğini, eserin parodisini yaptığını belirtmiş ancak mahkeme, Koons'un savunmasını geçersiz bulmuştur.⁴³⁶ Yukarıda belirtilen Prince'in Cariou'nun fotoğraflarını kullandığı çalışması için (Görsel 2.39 ve 2.40) Cariou, fotoğraflarının izinsiz kullanımı için Prince'e dava açmış, mahkeme

Prince'in lehine karar vermiştir.⁴³⁷



Görsel 2.39. Patrick Cariou'nun fotoğrafı, 1996. (<https://is.gd/bxMbL6> Erişim Tarihi: 26.06.22)



Görsel 2.40. Richard Prince, Canal Zone, 2014. (<https://is.gd/bxMbL6> Erişim Tarihi: 26.06.22)

Temellük-intihâl tartışmaları için ilgi çekici bir örnek 1987'de kurulan Amerikalı müzik grup The Tape-beatles'dan⁴³⁸ gelmektedir. Grup görsel

⁴³⁶ Bayar, 2020, a.g.k., s. 689.

⁴³⁷ *Temellük Sanatı ve İntihâl*, 2018, a.g.k.; Bayar, 2020, a.g.k., s. 695-696.

⁴³⁸ Grup, hem Beatles'a bir saygı duruşu hem de grubun teyp teknolojisi kullanması nedeniyle bu ismi almıştır. (Kembrew McLeod (2011). Plagiarism 101 – An Appropriated Oral History of The Tape-beatles. *Cutting Across Media: Appropriation Art, Interventionist Collage and Copyright Law* (Ed. Kembrew McLeod, Rudolf Kuenzli). Durham&London: Duke University Press, s. 79.)

sanatlar alanından olmasa da grubun fikirleri, dönemin orijinal-intihâl-telif hakkı tartışması için bir bakış açısı sunmaktadır. The Tape-beatles, intihâli bir sanat formu olarak kullanmaktadır. Bildiğimiz anlamda müzik aleti kullanmadan üretim yapmayı görev edinen grup için telif haklarının bir önemi yoktur ve üretimleri kamunun kullanımına açıktır. İçinde bulunduğumuz kopyalama çağında, fikirlerin ve çalışmaların sahiplenilmesi ve orijinal olarak adlandırılmasına karşı çıkar ve müziğe bir *kolaj* olarak yaklaşırlar. Yazarlığın da önceden üretilmiş eserleri kullanarak yeni bir üretim yapmak olduğunu söyleyen grup üyeleri, kendi işlerinin tamamen başka eserlerin parçalarından yapılmış olmalarına rağmen üzerlerinde hak iddia edebileceklerini savunmaktadırlar. Çünkü bu, içinde bulunduğumuz dönemin doğal bir sonucudur. Fotokopi makineleri de bir tür intihâl uygulayıcılarıdır ve bu sayede pek çok şey paylaşılmaktadır. Grup, bu nedenlere intihâli bir sanatsal teknik olarak benimsediklerini belirtmektedir.⁴³⁹

Yine benzer bir örnek film yapımcısı Craig Baldwin (1952) için de geçerlidir. Onun işleri, Sitüasyonistlerin *détournement* stratejisini örnek almaktadır ve işlerinin çoğu, kaynak malzemenin esas anlamını alt üst eden kolajlardır. Baldwin bu türdeki filmlerinin yanı sıra reklam panolarına müdahalelerde bulunmuş, üzerlerine işaret ya da yazılar eklemiştir.⁴⁴⁰

Temellük sanatı, bugün popüler bir üretim biçimidir. Modernizmde başlayan sanatın hayat ile yakınlaşması düşüncesi, sanatçıların çalışmalarıyla gittikçe daha da önem kazanmış, bu birliktelik sağlanmaya çalışırken, postmodern dönemde popüler kültürün ve buna bağlı olarak eğlence sektörünün hızlanmasıyla sanat ve eğlence birleşmeye başlamıştır. Bu birleşmeye karşı eleştiriler yukarıda örneğin Kuspit'in düşüncelerinde görülebilir. Temellük sanatı da, geçmişin sanatının çoğunlukla bilinen ürünlerini seçtiğinden izleyicileri daha kolay çekebilmektedir. Bu nedenle eskiden olduğu gibi temellük yöntemiyle üretilmiş işlerin her zaman bir bağlamının olmadığı görülmektedir.

⁴³⁹ McLeod, 2011, a.g.k., s. 76-77.

⁴⁴⁰ Craig Baldwin (2011). *Billboard Liberation, A Photo Essay. Cutting Across Media: Appropriation Art, Interventionist Collage and Copyright Law* (Ed. Kembrew McLeod, Rudolf Kuenzli). Durham&London: Duke University Press, s. 178.

Bu konuda Lucy Soutter, dikkatleri 2006 tarihli Tate Trienali'ne çekmektedir. Ona göre temellük sanatı o kadar yaygın bir hâle gelmiştir ki, bu yaygınlık seviyesiyle fark edilememektedir. Söz konusu Tate Trienali de temellüğün çağdaş sanat pratiğinde baskın eğilim olduğunun ve temellük edilmiş materyalin artık *müellifin ölümü, kitle iletişim araçlarının eleştirisi, kapitalizm üzerine yorum* gibi herhangi bir özel konuda olmadığını göstermiştir. Bu konuların tersine temellük sanatı, sanatçıların var olan imgeler ile bireyselliklerini öne sürdükleri bir alan hâline gelmektedir.⁴⁴¹

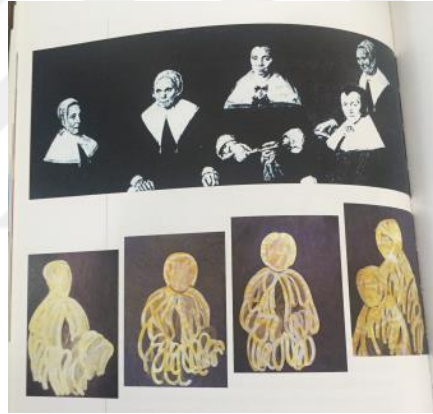


⁴⁴¹ Lucy Soutter (2009). The Collapsed Archive: Idris Khan. *Appropriation* (Ed. David Evans). İngiltere: Whitechapel Gallery ve MIT Press, s. 166.

Bu konuda Buchloh, dada ve pop sanatçıların örnek göstererek onların temellük yöntemini, yüksek kültür, aura gibi kavramları eleştirmek amacıyla kullanmış olsalar bile bu sanatçıların ürettiği eserlerin, esas niyetlerinin tamamen tersi bir tarihsel anlama oturmuş olduğunu vurgulamaktadır. Bu nedenle her temellük eylemi, kaçınılmaz olarak yüksek kültürü düşük kültürden, bireyi toplumsal olandan ayıran bir konum inşa etmekte, ortadan kaldırmaya çalıştığı metayı yaratmaktadır. (Benjamin H.D. Buchloh (2009). Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke (1982). *Appropriation* (Ed. David Evans). İngiltere: Whitechapel Gallery ve MIT Press, s. 180.)

3. TÜRKİYE SANAT ORTAMINDA KENDİNE MÂL ETME

Bu bölümde Türkiye sanat ortamında kendine mâl etme yoluyla üretilmiş çalışmalar incelenecektir. Hem bir bütün olarak başka bir eserden/görselden alınan hem de daha küçük alıntılarla oluşturulan yapıtlar bu incelemenin kapsamına dâhil edilmiştir. Öte yandan örneğin, Balkan Naci İslimyeli'nin Caravaggio, Vermeer gibi ressamların gölge-ışık kullanımlarından etkilenecek Batı sanatı üsluplarıyla Doğu'dan alınan konuları kullanması⁴⁴² ya da Ömer Uluç'un Frans Hals'ın *Haarlem Yaşlılar Hastanesi Yöneticileri*'ne gönderme olarak yaptığı çalışmada olduğu gibi orijinal yapıttan uzaklaşmış olan etkileşimler kapsam dışında tutulmuştur.



Görsel 3.1. Frans Hals ve Ömer Uluç, *Haarlem Yaşlılar Hastanesi Yöneticileri*'ne. (<https://is.gd/TefG21> Erişim Tarihi: 27.06.21)

3.1. Batı Sanatına Eklemlenmek ve Gelenekten Yararlanmak Arasında

Bu başlık, Türkiye sanat ortamında postmodernizm öncesinde görülen *kopya/taklit* ya da *esinlenme/öykünme* terimleriyle anılan eserlerden ve bunlara dair tartışmalardan söz ederek, postmodern döneme kadar bir kronoloji çizmek amacıyla oluşturulmuştur. Sözü edilen kronoloji, postmodern dönemdeki kendine mâl etme'nin bir anlamda öncüsü sayılabilir. Modern dönemde bu

⁴⁴² İslimyeli'nin bu tür eserlerinin sergilendiği "Deja Vu" sergisi hakkında bilgi için bkz. Esra Aliçavuşoğlu (30 Kasım 1999). Bellek resminin çağrışımları, Cumhuriyet Bölüm 2 Eki.

teknikğin neden seçildiği ve nasıl işlendiğinden bahsedilmiş, konu örnekler üzerinden anlatılmıştır.

Ahu Antmen, sanatta kopya, taklit, gönderme gibi unsurların, özünde bir üst algısı ve iktidar ilişkisi üzerine temellendiğini belirterek bu iktidar ilişkisinin, Batı'nın sanat tarihi ortamı ve piyasasıyla kurulduğu söylemektedir. Türkiye sanat ortamında, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma hareketlerinin görüldüğü son döneminden başlayarak uzunca bir süre, Batı'nın sanat üretimini yakından takip etme, Batı sanatını daha gelişmiş bir sanat olarak görme gibi düşünceler hâkim olmuş ve sanat üretiminde Batı'ya öykünmeye çalışılmıştır. Bu nedenle Osmanlı İmparatorluğu'nun son ve Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde Batı ülkelerine eğitim almak için gönderilen sanatçılar da gittikleri yerlerdeki sanatı ülkeye getirmek ve bununla birlikte ulusal bir sanat yaratmak misyonunu üstlenmişlerdir.⁴⁴³

19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu, resim dersi koyduğu askerî okulların öğrencilerini Batı'ya eğitim almaya göndermiş, öğrencilerin gönderilmesi daha sonra açılan okullarla da sürmüştür. Örneğin,

asker resamlardan Şeker Ahmed Paşa (1841-1906), Paris'te

Jean-Léon Gérôme (1824-1904) atölyesinde; Süleyman Seyyid (1842-1913), Alexandre Cabanel'in (1823-89) atölyesinde resim eğitimi almıştır. Paris'e hukuk eğitimi almak için kendi imkânlarıyla giden Osman Hamdi Bey (1842-



Görsel 3.2. Gustave-Rudolphe Boulanger, Arap İzçiler, 1857. (Eldem, 2018, a.g.k., 40.)

⁴⁴³ Ahu Antmen (30 Kasım 2012). 1930-1950 ve 1950-1970'lerde Türkiye'nin Modernleşmesi: Ahu Antmen. *SALT Online*. <https://www.youtube.com/watch?v=1k2FNXRDqO0> (Erişim Tarihi 20.12.20).

Ayrıca Antmen, bugün de devam eden, Batı'ya eklemlenerek var olunduğu algısına vurgu yapmaktadır.

1910) de daha sonra Gérôme atölyesinde resim eğitimi almıştır.⁴⁴⁴

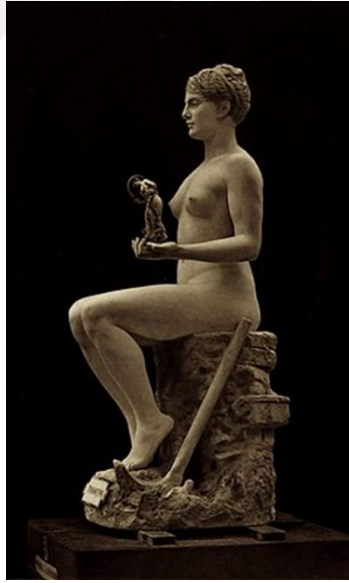
Osmanlı sanatçıları, sanat üretimlerine, eğitim gördükleri ekollerden aktarımlarda

bulunmuş, örneğin Osman Hamdi Bey,

hocaları Gérôme ve Boulanger'nin etkisinde resimler yapmıştır. Osman Hamdi Bey'in *Pusuda Zeybek* (1867) (Görsel 3.3) resmi, Boulanger'nin 1857 tarihli *Arap İzçiler*'nden (Görsel 3.2) büyük izler taşımakta⁴⁴⁵; *Yaratılış (Mihrap, 1901)* (Görsel 3.5) isimli resminde görülen figür de Gérôme'un *Tanagra* (1890) (Görsel 3.4) isimli heykelinin oturuşunu tekrar etmektedir.



Görsel 3.3. Osman Hamdi Bey, Pusuda Zeybek, 1867. (Eldem, 2018, a.g.k., 39.)



Görsel 3.4. Jean-Léon Gérôme, Tanagra, 1890. (<https://is.gd/1A7bPq> Erişim Tarihi: 27.06.22)



Görsel 3.5. Osman Hamdi Bey, Yaratılış, 1901. (<https://is.gd/SHaWeI> Erişim Tarihi: 27.06.22)

⁴⁴⁴ Burcu Pelvanoğlu (2017). *Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız- Türkiye'de Modernleşme ve Sanat*. Corpus İstanbul: Yayınları, s. 81-84.

⁴⁴⁵ Edhem Eldem (2018). Doğulu Bir Oryantalist Nasıl Olunur?. *Görünenin Ötesinde Osman Hamdi Bey*. İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi, s. 40.

Batı'nın sanatını öğrenmek, kendi sanatımızı geliştirmek için önemli bir adım sayılmıştır. Örneğin, 1909'da kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin amaçları arasında Batılı anlamda plastik sanatların yaygınlaştırılması bulunmaktadır. 1914 Kuşağı (Çallı Kuşağı)⁴⁴⁶ sanatçıları izlenimcilikten; Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği (Müstakiller)⁴⁴⁷ üyelerinin çoğunluğu ise kübizmden esinlenen bir sanat anlayışını benimsemişlerdir.⁴⁴⁸ İzlenimcilikten etkilenerek resim yapan 1914 Kuşağı sanatçıları için çoğunlukla *Türk İzlenimcileri* terimi kullanılmıştır. Öte yandan bu ressamlar arasında izlenimcilikten söz eden çok azdır; ressamlar, sanatsal yönelimlerinden bahsederken genel olarak izlenimcilikle bir ilişki kurmamakta, 1920'lerin başında yapıtlarını *millî-mahallî sanat* terimi altında değerlendirmektedirler. 1914 Kuşağı'nın üretimleri ve Batı'daki izlenimcilik karşılaştırıldığında da arada büyük farkların olduğu görülmektedir.⁴⁴⁹ Dolayısıyla *Türk İzlenimcileri* terimi de yine Batı'ya eklemleme arzusunun bir çıktısı olarak karşımızda durmaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde bir müze kurulması için başlayan girişimlerin bir sonucu olarak koleksiyon oluşturulmasına başlanması ve bu amaçla 1910 yılında yabancı sanatçıların tablolarının, içlerinde yerli ressamların da bulunduğu resamlara ısmarlanması, sanat tarihimizde kopyacılık konusu bakımından önemli bir örneği teşkil etmektedir. Osman Hamdi Bey'in kardeşi Halil Edhem Bey, Maarif Vekâleti'nden aldığı emir ile Paris, Viyana, Münih, Madrid ve Berlin'deki resim müzeleriyle yazışarak bazı yapıtların kopyalarını istemiştir. Böylece Avni Lifij (Luco Giordano- Mars ile Venüs), Mihri Hanım (Frans Hals-Çingene Kızı), Selim Meşka Efendi (Jacques Louis David-Madame

⁴⁴⁶ Sanayi-i Nefisi Mektebi'nde açılan Avrupa sınavını kazanarak ya da kendi imkânlarıyla Paris'e giden ve I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla 1914 yılında yurda çağrılan ya da kendi istekleriyle dönen sanatçıların oluşturduğu kuşaktır. Hikmet Onat (1882-1977), Mehmet Ruhi Arel (1880-1931), Ali Sami Boyar (1880-1967), İbrahim Çallı (1882-1960), Nazmi Ziya Güran (1881-1937), Namık İsmail (1890-1935), Hüseyin Avni Lifij (1886-1927), Feyhaman Duran (1886-1970) bu sanatçı kuşağını oluştururlar.

⁴⁴⁷ 1929 yılında kurulmuştur ve Cumhuriyet Dönemi'nin ilk sanatçı topluluğudur. Refik Fazıl Epikman (1902-74), Cevat Hamit Dereli (1900-89), Hale Asaf (1905-38), Şeref Kâmil Akdik (1899-1972), Mahmut Celâlettin Cûda (1904-87), Ali Avni Çelebi (1904-93), Muhittin Sebati (1901-32), Ratip Aşir Acudoğu (1898-1957), Fahrettin Arkunlar (1901-71), Nurullah Cemal Berk (1906-82), Ahmet Zeki Kocamemi (1900-59), bu sanatçı birliğinin üyeleridir.

⁴⁴⁸ Zeynep Yasa Yaman (1995). Sanat Tarihimizde Eski Bir Konu: Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği mi, d Grubu mu?. *Türkiye'de Sanat*, 20, s. 35-38.

⁴⁴⁹ Esin Dal (1992). Türk Resminde Terminoloji Sorunları. *Türkiye'de Sanat*, 1992, 2, s. 33-34.

Serisia), Hikmet Onat (Thomas Lawrance-Erkek Portresi), Ali Sami Boyar (Jean Baptiste François Chardin- Topaçla Oynayan Çocuk), Nazmi Ziya (Antoine Coypel-Demikrit) gibi ressamalar, Avrupa müzelerindeki eserlerden kopyalar üretmişlerdir.⁴⁵⁰

1933 yılında kurulan d Grubu⁴⁵¹ da sanatta Batı'dan alınan üslupların kullanılmasını savunmuş; Cezanne'ın sanatını, örnek alınması gereken bir sanat olarak görmüş; Doğulu kimliği koruyarak Batı sanatına yaklaşılmayacağını düşünmüştür.⁴⁵² Hatta grubun İstanbul Fransa Konsolosluğu'nda açtığı serginin ismi de bu düşüncelerini destekleyecek biçimde *Paris Ekolü'nün Türkiye Temsilcileri*'dir.⁴⁵³ d Grubu, Çallı kuşağı sanatçılarını çağın gerisinde kalmış olarak nitelemiş ve kendi akademikleştirilmiş kübizmlerini, sanatın bir daha aşamayacak olan son aşaması olarak görmüşlerdir.⁴⁵⁴ Kübizmi anlamak çağdaşlaşmayla bir tutulmuş, bu akımın, fütürizm ve konstrüktivizm ile kurduğu bağ nedeniyle, gelecekçi nitelikler taşıması yeni kurulan cumhuriyetin amaçlarına uygun görülmüştür.⁴⁵⁵

Öte yandan Müstakiller ve d Grubu sanatçılarının eserlerinde her ne kadar Batılı biçimler görölse de, bu sanatçılar kübizmden ve konstrüktivizmden ayrılmaktadırlar.⁴⁵⁶ Batı'da, Batı resminin gelişimi içinde, belli amaçlar ya da değişimler neticesinde ortaya çıkmış olan bu akımların Türkiye sanat ortamında, Türkiye ve Batı'nın sanatsal koşulları bambaşka olduğundan, Batı'daki gibi varoluş nedenleri ve koşulları yoktur.⁴⁵⁷ Türkiye'de kültürel ve düşünsel alt yapısı olmayan akımları bu coğrafyaya aktarmak, akımların sadece biçim dili

⁴⁵⁰ Nilüfer Öndin (2003). *Cumhuriyetin Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*. İstanbul: İnsancıl Yayınları, s. 240.

⁴⁵¹ 1933'te Zeki Faik İzer (1905-88), Elif Naci (1898-1987), Nurullah Berk, Zühtü Müridoğlu (1906-92), Abidin Dino (1913-93) ve Cemal Tollu (1899-1968) tarafından kurulmuştur. 1934'te Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-75) ve Turgut Zaim (1906-74); 1939'da Eren Eyüboğlu (1907-88), Eşref Üren (1897-1984), Arif Bedii Kaptan (1906-79) ve Salih Urallı (1908-84); 1941'de Hakkı Anlı (1906-91), Nusret Suman (1905-78), Fahrünisa Zeyd (1901-91) ve Sabri Berkel (1907-93), gruba katılmışlardır.

⁴⁵² Yasa Yaman, 1995, a.g.k., s. 35-38.

⁴⁵³ İyem'den aktaran Bora Gürdaş (2014). 1960'larda Türkiye'de Sanatta Ulusallık-Evrensellik Tartışmaları. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 31 (1), s. 183.

⁴⁵⁴ Kemal İskender (1995). Beş Soruda "Çağdaş"sı Türk Sanatının Sorunları. *Türkiye'de Sanat*, 21, s. 20.

⁴⁵⁵ Zeynep Yasa Yaman (1996). Modernizmin Siyasal/İdeolojik Söylemi Olarak Resimde Köylü/Çiftçi İzleği. *Türkiye'de Sanat*, 22, s. 29-30.

⁴⁵⁶ Dal, 1992, a.g.k., s. 34.

⁴⁵⁷ İskender, 1995, a.g.k., s. 20.

olarak yer bulması sonucunu doğurmuştur. Örneğin, kübizm, izlenimcilik gibi biçimsel diller sanat ortamında yer bulabilirken, dışavurumculuk ya da dadacılık benimsenmemiştir.⁴⁵⁸

Batı sanatını örnek almaya ve öğrenmeye dair görülen istek, sanatçıların, Batı sanatçılarından esinlenmesi ve bazen kopyaya varan eserler üretmesiyle görünürlük kazanmıştır.⁴⁵⁹ d Grubu sanatçılarından Zeki Faik İzer'in *İnkılap Yolunda* (1933) (Görsel 3.7) isimli resmi, Delacroix'nın *Halka Önderlik Eden Özgürlük* (1830) (Görsel 3.6) resminin; Nurullah Berk'in *Tayyareciler* (1933) (Görsel 3.9) isimli resmi, Luc-Albert Moreau'nun aynı isimli resminin (Görsel 3.8) kopyasıdır. *Halka Önderlik Eden Özgürlük*, 1830 Devrimi'ni anlatırken; *İnkılap Yolunda* resmi, yeni Türkiye Cumhuriyeti'ni anlatmaktadır. Neredeyse aynı olan kompozisyon şemasında ön plânda yine bir kadın figürü kullanılmıştır. Böylece cumhuriyet için kadının önemine de vurgu yapılmaktadır. Mustafa Kemal'in önünde bulunan çocuk, elinde yeni harflerle yazılmış *Türk Dili ve Tarihi* isimli kitabı tutarken, eski harfle yazılmış bir kâğıdın üzerine basmaktadır. Delacroix'nın resminde arka plânda Notre Dame Kilisesi; İzer'in resmindeyse Ankara Kalesi yer almaktadır. İzer, Delacroix'nın resminin konusunu Türkiye'ye uyarlayarak yapmıştır.⁴⁶⁰ Berk'in *Tayyareciler*'i ise çok az değişiklikle Moreau'nun resminin aynısıdır.



Görsel 3.6. Eugène Delacroix, Halka Önderlik Eden Özgürlük, 1830. (<https://is.gd/XVpOJQ> Erişim Tarihi: 04.01.22)



Görsel 3.7. Zeki Faik İzer, İnkılap Yolunda, 1933. (<https://is.gd/MfZwpq> Erişim Tarihi: 04.01.22)

⁴⁵⁸ Yasa Yaman, 1996, a.g.k., s. 29-30.

⁴⁵⁹ Eldem, 2018, a.g.k., s. 40.

⁴⁶⁰ Yasa Yaman, 1994, a.g.k., s. 26, 32-33.

Taklit ve kopya tartışmaları 1940'lı yıllarda Yeniler Grubu'nun⁴⁶¹, önceki kuşağın Batı akımlarını Türkiye sanat ortamına getirirken, Batılı sanatçıları kopya ettiklerini gündeme getirmesiyle ortaya çıkmıştır. Özellikle millî bir sanat yaratma amacı etrafında dönen bu tartışmalarda, Tanzimat Dönemi'nden itibaren yapılan eserlerin çoğu taklit/öykünme/etkilenme kelimeleriyle nitelendirilmiş; Berk'in *Tayyareciler* ve İzer'in *İnkılap Yolunda* resimleri de bu tartışmalarda anılmıştır.⁴⁶²



Görsel 3.8. Luc-Albert Moreau, Tayyareciler. (Özkan, 2014, s. 91)



Görsel 3.9. Nurullah Berk, Tayyareciler, 1933. (Paksoy, 1999, s. 99)

Hilmi Ziya Ülken, 1942 yılında yayımladığı *Resim ve Cemiyet* isimli kitabında, bu iki resmi ve resimlerin orijinallerini vermiş, metinde ise sanatçı isim ve eserlerini anmadan kopya yaparak sanatta bir yere varılamayacağını yazmıştır:

Garp resminin büyük kompozisyonlarını taklit etmek çıraklık için faydalı bir yoldur. Natürmort ve peysajı yaparak kompozisyona varılmaz... Bununla beraber her kompozisyon içtimaî bir heyecanın ve kendi devrinin mahsulüdür. Onun kaba taslak adapte edilmesi sahte eserler meydana çıkarabilir. <<Kurtulmuş Kudüs>>ü adapte

⁴⁶¹ Güzel Sanatlar Akademisi'nde 1940 yılında Leopold Lévy'nin öğrencileri tarafından kurulmuştur. Ferruh Başağa (1914-2010), Nuri İyem (1915-2005), Agop Arad (1913-90), Nejad Melih Devrim (1923-95), Kemal Sönmezler, Avni Arbaş (1919-2003), Turgut Atalay (1918-2004), Selim Turan (1915-94), Mümtaz Yener (1918-2007), Haşmet Akal (1918-60), Abidin Dino, Faruk Morel grubun üyelerindendir.

⁴⁶² Kemal İskender (1994). *Türk Resminde Kopya/cılık ve Taklit/çilik Tartışmaları Üzerine I. Türkiye'de Sanat*, 16, s. 55.

ederek nasıl İstiklâl destanını yazmak mümkün değilse; Delacroix veya Turner'i adapte ederek de tarihimizi veya inkılâbımızı tasvir etmeye imkân yoktur. Her terkip ruhunu kendi dünyasının hakikatlerinden ve inançlarından olacaktır.⁴⁶³

Delacroix ve Turner'dan taklit eserler yaparak bir yere varılamayacağını söyleyen Ülken, daha sonra Yeniler Grubu'nun Liman Sergisi'nden söz ederek, bu sanatçıların "*sahtelikten, tasannudan ve <<ekol>> hastalığından kurtulmak için*" azimli olduklarından bahsetmekte ancak eserlerden örnekler verirken, bu eserlerin, Batılı ressamın eserlerini andırmasına rağmen kompozisyon, renk, desende kuvvet gibi açılardan gelişmiş olduklarını belirtmektedir. Ülken'in İzer ve Berk ile Yeniler Grubu arasında yaptığı bu ayrımın nedeni, Yeniler'den bir sanatçının, daha önce yapılmış bir eseri birebir/neredeyse birebir kopya etmemiş olması olmalıdır:

...Resimleri karanlık dekor içinde az ışıklı olmasına rağmen onlar bize aydınlık bir ufuk gösteriyorlar. Vakıa Mümtazın fırınında insanlar başka bir memlekette getirilmiş gibi duruyor; fakat kompozisyon ne kadar cür'etli ve hamleli! Turgudun Halicinde insan Flaman sahillerini hatırlıyor. Selimin Mezasında Rembrandt'ın hemşerileri toplanmış gibi. Fakat renklerinde ve ahenginde ne kadar ilerleyiş var. Kemalde, Nuride, Annie'de desen gittikçe daha kuvvetli. Varsın Daumier'ye veya Brueghel'e benzesinler. Benzemek artistin en büyük kaynağıdır. Hakikî artist ruhunun kapılarını bütün tesirlere açık bulundurandır. Eğer onun kendi meseleleri ve mevsuk (authentique) duyguları varsa, bu tesirler onda kaynayarak yeni bir eser olacaktır. Meseleleri ve mevsuk yaşanmış tecrübeleri olmayan artist kimseye benzememek için ruhunun kapılarını kapadıkça havasızlıktan boğulacaktır.⁴⁶⁴

Diğer yandan Türkiye sanat ortamında halk kültürüne önem vermek ve bununla birlikte yerelliği evrenselleştirme birliğinde ele almak önem taşımıştır.⁴⁶⁵ Millî sanat tartışmaları da sıklıkla bu ekseninde yer bulmuştur. Örneğin, 1947 yılında Sabahattin Eyüboğlu, Türk sanatçıların kilim, halı, çini gibi geleneksel sanatları günün zevkine göre gündeme getirmesi gerektiğini belirtmiştir.⁴⁶⁶ Bu anlamda 1947 yılında Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencilerinin oluşturduğu

⁴⁶³ Hilmi Ziya Ülken (1942). *Resim ve Cemiyet*. İstanbul: Üniversite Kitabevi, s. 41; Yasa Yaman, 1994, a.g.k., s. 31.

⁴⁶⁴ Ülken, 1942, a.g.k., s. 44-45.

⁴⁶⁵ Yasa Yaman, 1996, a.g.k., s. 29-30.

⁴⁶⁶ Eyüboğlu'ndan aktaran Öndin, 2003, a.g.k., s. 185.

On'lar Grubu⁴⁶⁷ dikkat çekmektedir. Grup, eserlerinde gelenekten yararlanmış ve Doğu- Batı sentezi anlayışına yaslanmıştır. Böylece yapıtlarda bir nevi alıntılama ve öykünme söz konusu olmuştur.

Taklit ve kopya tartışmalarını 1951 yılında Tavanarası Ressamları⁴⁶⁸ alevlendirmiş, İzer ve Berk üzerinden kopyacılık suçlamalarında bulunmuşlardır. Berk ve İzer ise 1933 yılındaki İnkılap Sergisi için yaptıkları bu resimlerin kopya olduğunu kabul etmiş ancak yine de özgün olduklarını savunmuşlardır.⁴⁶⁹ Cemal Tollu da yapılanların hırsızlık olmadığını, kopya ve etkilenmenin Avrupa sanatında var olduğunu belirtmiştir.⁴⁷⁰ Bu konuda Zeynep Yasa Yaman da Türkiye'deki sanatçılar kopyacılıkla suçlanırken Avrupa modernizminin bir alıntılama kültürü olduğunu, hem kendi içinden hem de diğer kültürlerden alıntılar yaparak geliştiğini belirtmiş ve sanatçıların, eski sanatçılardan çeşitli alıntılar yaparken, kendi üsluplarını oluşturabildiklerini söylemiştir.⁴⁷¹ 1994 yılında Zeynep Yasa Yaman, *Türk Resminde Etkilenme ve Taklit Olgusu-I* başlıklı yazısında İzer ve Baykam'ın, Delacroix'nın *Halka Önderlik Eden Özgürlük* resminden yola çıkarak yaptıkları resimleri değerlendirmiş ve kopya/taklit/uyarlama/etkilenme/yeniden kurgulamaların Türkiye sanat tarihinin bir parçası olduğunu ve bu tür eserlerin yayınlanıp, sergilenmesi gerektiğini belirtmiştir. Yasa Yaman'a göre Avrupalılar, nasıl Uzakdoğu ve Ortadoğu sanatlarına yaklaşıyorlarsa, Doğulu sanatçılar da Batı'ya yaklaşabilirler. Van Gogh'un, Japon sanatçı Andō Hirohige'den esinlenerek yaptığı *Köprü*, bu kültürel alışverişin sonucunda ortaya çıkan bir Hollanda

⁴⁶⁷ Güzel Sanatlar Akademisi'nde Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencileri tarafından 1947'de kurulan ve 1955'e kadar faaliyetlerini sürdüren bir sanatçı grubudur. Leyla Gamsız (1921-2010), Mustafa Esirkuş (1921-86), Hulusi Sarptürk, Mehmet Pesen (1923-2012), Orhan Peker (1927-78), Turan Erol (1927), Ivy Stangali (1922-99), Fikret Otyam (1926-2015), Nedim Günsür (1924-94) ve Fahrünnisa Sönmez'den oluşan on öğrenci tarafından kurulan bu gruba zaman içinde Adnan Varınca (1918-2014), Remzi Raşa (1928-2015), Nevin Demiryol (Çokay) (1930-2012) gibi isimler dâhil olmuştur.

⁴⁶⁸ 1950 yılında İyem, Başağa ve Karakaş, Asmalımescit'te atölye olarak kiraladıkları çatı katında resim kursu vermeye başlamışlar ve bu kursa katılan öğrenciler "Tavanarası Ressamları"nı kurmuşlardır. Akademi'ye karşı olan bu grup, Seta Hidiş, Ömer Uluç, Vildan Tatlıgöl, Erdoğan Behnasavi, Ümit Mildon, Yılmaz Batıbeki (Atıf Yılmaz) gibi isimlerden oluşmaktaydı.

⁴⁶⁹ Yasa Yaman, 1994, a.g.k., s. 31-32.

⁴⁷⁰ Tollu'dan aktaran Yasa Yaman, 1994, a.g.k., s. 32.

⁴⁷¹ Zeynep Yasa Yaman (30 Kasım 2012). 1930-1950 ve 1950-1970'lerde Türkiye'nin Modernleşmesi: Zeynep Yasa Yaman. SALT Online. <https://www.youtube.com/watch?v=LCrBDJ3kP6Q> (Erişim: Tarihi 20.12.20).

resmidir. Bu nedenle İzer'in *İnkılap Yolunda*'sı da olumsuzlanmamalıdır.⁴⁷² Buna karşılık Kemal İskender, Yasa Yaman'ın düşüncelerine karşı çıkmış; sözü edilen Van Gogh resminin Van Gogh'un kendi üslubunu katarak oluşturduğunu, yapıtın bu nedenle özgün olduğunu; ancak İzer ve Berk'in yaptıklarının, kopya ettikleri resimlerle aynı olduğunu söyleyerek, Yasa Yaman'ın belirttiğinin aksine bu resimlerin, resim tarihimizde bir önemi olmadığını savunmuştur. Ayrıca İskender, taklit ve kopya kavramlarını ayırarak, kopyalarda, kopya edilen örnek gizlenmezken; taklitte kaynak belirtilmediğini ifade etmiştir.⁴⁷³

1920'lerin sonlarında ve 1930'larda, sanatçıların örnek aldığı Paris merkezli Avrupa sanat ortamında, daha geleneksel temsil biçimlerine dönüş olması Yasa Yaman'ın belirttiği, sanatçıların, eski sanatçılardan çeşitli alıntılar yaparken, kendi üsluplarını oluşturabildikleri fikrini örneklemektedir. Bu dönemde klasik temalar yükselişe geçmiş, Picasso, Fernand Léger gibi sanatçıların yapıtlarında geçmişten alınan konular görülmüştür. Picasso'nun *Pınar Başında Üç Kadın* (1921) (Görsel 3.10) ve Léger'in *İki Kız Kardeş* (1935) (Görsel 3.11) isimli yapıtları bu geri dönüşün sonucunda ortaya çıkmış eserlerdir. Picasso'nun resminde kadın figürlerinin beyaz giysilerinin heykelsi görünümü, kumaş kıvrımları, anlatımda önemli öğelerdir. Bu tür resimler, antikitenin modern bir yorumunu yapmakla beraber, antikeye özgü konulara da yer vermiştir. Antik kaynaklarda karşımıza çıkan *Ariadne* figürünün söz konusu eserlerde kullanılması



Görsel 3.10. Pablo Picasso, Pınar Başında Üç Kadın, 1921.
(<https://is.gd/GIJc1w> Erişim Tarihi: 27.06.22)



Görsel 3.11. Fernand Léger, İki Kız Kardeş, 1935.
(<https://is.gd/kn9N1e> Erişim Tarihi : 27.06.22)

⁴⁷² Yasa Yaman, 1994, a.g.k., s. 34.

⁴⁷³ İskender, 1994, a.g.k., s. 55-57.



Görsel 3.12. Uyuyan Ariadne, M.S. 2. yüzyıl. (<https://is.gd/TpWfsD> Erişim Tarihi: 24.01.22)



Görsel 3.13. Fernand Léger, Uzanan Kadın, 1922. (<https://is.gd/2jXMeF> Erişim Tarihi: 20.06.22)

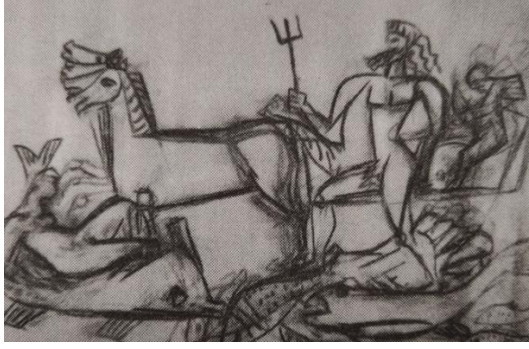


Görsel 3.14. Nurullah Berk, Uzanan Kadın. (<https://is.gd/XMrDlG> Erişim Tarihi: 27.06.22)

buna bir örnektir. Türkiye’de de 1930’lardan 1950’lere kadar, Avrupa etkisiyle sanatta antikiteye ilgi görülmektedir. Cemal Tollu’nun *Müzik, Dans ve Tiyatro Alegorisi* (1947) isimli resmi, Nurullah Berk’in Ariadne’yi (Görsel 3.12) hatırlatan *Uzanan Kadın*’ı (tarihsiz) (Görsel 3.14), Zühtü Müridoğlu’nun *Yıkılan Kadın* (tarihsiz) rölyefi bu etkinin ürünleridir. Öte yandan sanatçılar, Batı’dan aldıkları bu eğilimleri Türkiye’ye taşıdıklarında, ortaya çıkan eserlerde Anadolu’ya aitliği bulmak da mümkündür. Bu sahnelerde pastoral bir boyuttan ziyade köysel bir etki görülmektedir ve evrensel yerine yerel bir duygu hâkimdir. Tollu’nun 1947’de yaptığı *Poseidon* (Görsel 3.15) isimli çiziminin, 1955’te *Çoban ve Tiftik Keçileri* (Görsel 3.16) isimli bir resme dönüşmesi, Neşet Günel’in köylü figürleriyle oluşturduğu *Bağbozumu* (1956) (Görsel 3.17) adlı eseri bu köysel etki ve yerelliği öne çıkarmaktadır. Böylece antikitenin görsel kültürü, Batı’dan alınan form ve konunun yanında Anadolu’ya ait

içeriklerle birleşmiştir. Böyle bir sentezde, 1930’lu ve 40’lı yıllarda Türkiye’nin millî sanat arayışının etkisi olmuştur.⁴⁷⁴

⁴⁷⁴ Ahu Antmen (2013). Türk Sanatında Modernleşme Arayışı ve ‘Antik’ Beden. *Kimlikli Bedenler*. İstanbul: Sel Yayıncılık, s. 63-67.



Görsel 3.15. Cemal Tollu, Poseidon, 1947.
(Antmen, 2013, Türk Sanatında
Modernleşme Arayışı ve 'Antik' Beden,
a.g.k., s. 66)

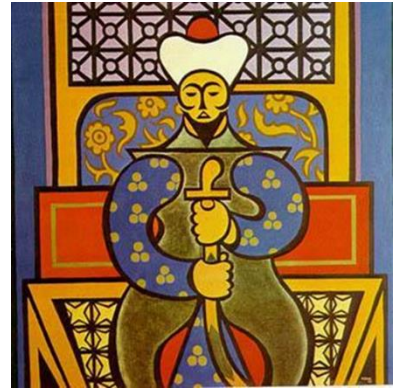


Görsel 3.16. Cemal Tollu, Çoban ve
Tiftik Keçileri, 1955.
(<https://is.gd/AyUhmH> Erişim Tarihi:
20.02.22)



Görsel 3.17. Neşet Günal, Bağbozumu, 1956.
(<https://is.gd/Zr0FDB> Erişim Tarihi: 27.06.22)

1950'li yıllar soyut sanat tartışmalarıyla öne çıkmıştır. Dünyada soyut sanatın yükselişe geçmesi ve Türkiye'ye girmesiyle gündeme gelen soyut sanat ve gelenek ilişkisi tartışmaları ekseninde İslam sanatının da soyut bir sanat olduğu ve çağa uyan bu sanatın, Osmanlı/İslam estetiğinde yer aldığı düşüncesi ortaya atılmıştır. 50'lerde hükûmette olan Demokrat Parti'nin (DP) de etkisiyle sanat ortamında



Görsel 3.18. Nurullah Berk,
Padişah Portreleri, 1950'ler.
(<https://is.gd/jHSHp1> Erişim
Tarihi: 27.06.22)

1914 Kuşağı'ndan sonraki kuşaklar, 1950'lere kadar eğildikleri kübizm biçim dilinin yeterli olduğunu düşünerek ideolojik söylemin dışında kalmayı tercih etmiş ve 1914 Kuşağı'nda görülen çiftçi/köylü sahneleri gibi yerel temalara eserlerinde yer vermemişlerdir. 1950'lerden sonra ise gelenekle ilişki kurma isteği sonucunda Cemal Tollu, Nurullah Berk, Cevat Dereli gibi sanatçılar eserlerinde gelenekle ilişkili konulara yer vermişlerdir. (Yasa Yaman, 1996, a.g.k., s. 33.)



Görsel 3.19. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Anne ve Çocuk, 1951. (<https://is.gd/9Fho49> Erişim Tarihi: 22.06.22)

kaligrafik etkiyi soyut sanatla birleştirmişlerdir. 1960'lı ve 70'li yıllarda da Abidin Elderoğlu (1901-74) (Görsel 3.20), Selim Turan (1915-1994), Hakkı Anlı (1906-91), Nejad Devrim (1923-95), Şadan Bezeyiş (1926) gibi sanatçılar kaligrafik etkiyi sürdürmüşlerdir.⁴⁷⁶



Görsel 3.20. Abidin Elderoğlu, İsimsiz, 1971. (<https://is.gd/VZfU16> Erişim Tarihi: 27.06.22)

Geleneksel olandan yararlanmak, daha sonraki sanatçıların eserlerinde de görülmüştür: Erol Akyavaş, Ergin İnan, Murat Morova gibi sanatçılar, el yazmaları, büyüler, maşallahlar gibi imgelerden yararlanmışlardır.⁴⁷⁷ Hüsamettin Koçan (1946), gelenekten yararlanan bir başka sanatçıdır. Yapıtlarında, Selçuklu, Bizans, Osmanlı kültüründen izler bulunan sanatçı, *Anadolu'nun Görsel Tarihi* isimli serisinde (Görsel 3.21), adı geçen kültürlerin

⁴⁷⁵ Zeynep Yasa Yaman (2004). Bellek/Gelenek Sorunsalı Üzerine Bir Deneme. *Dipnot*, 2, s. 16-17.

⁴⁷⁶ Esin Yarar Dal (1991). Türk Resminde Kaligrafik Eğilimler. *Türkiye'de Sanat*, 1, s. 34, 37.

⁴⁷⁷ Yasa Yaman, 2004, a.g.k., s. 18.



sanatlarında yer almış çeşitli motiflerden ve figürlerden yararlanmıştır.⁴⁷⁸ Mustafa Pilevneli de gelenekle ilişki kuran çalışmalar yapmıştır. Eserlerinde Anadolu mitolojisinden, Anadolu motiflerinden beslenen ve Selçuklu sanatından esinlenen sanatçı –özellikle 1973’teki gezisi nedeniyle Kubâdâbad kazılarında yeni çıkan çini parçalarından etkilenerek- *Adı Bilinmeyen Selçuklu Ustalarının Şanına* dizisi (1978) (Görsel

Görsel 3.21. Hüsamettin Koçan, Anadolu’nun Görsel Tarihi Fasikül II: Selçuklu, 1995. (<https://is.gd/LgQJEX> Erişim Tarihi: 27.06.22)

3.22), *Ebru Üzerine Çiçekler* gibi çalışmalar üretmiştir.⁴⁷⁹

Sözü edilen örnekler Batı kültüründen ya da kendi kültürümüzün geçmişinden esinler taşımaktadır. Batı üsluplarından ya da Anadolu



Görsel 3.22. Mustafa Pilevneli, *Adı Bilinmeyen Selçuklu Ustalarının Şanına* dizisinden, 1978. (<https://is.gd/lpyELI> Erişim Tarihi: 27.06.22)

motifleri ve figürleri ile süslemelerinden yararlanarak oluşturulmuş bu yapıtlar, postmodern anlamda temellük özelliği taşımazlar; orijinal olana bir karşı çıkış, bir eleştirelilik ya da ironi içermezler. Ancak bu örnekler, postmodernizm öncesinde Türkiye sanat ortamındaki alıntılama/yorumlama biçimleri olarak, temellüğün bu açıdan öncüsü niteliğinde görülebilirler.

⁴⁷⁸ Zeynep Yasa Yaman (2001). *Çağdaş Türk Sanatında Bellek/Gelenek Sorunu: Bizans-Selçuklu Etkilenimleri, V. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı ve Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*. Ankara, s. 584.

⁴⁷⁹ Mustafa Pilevneli ile Görüşme (1982). *Yeni Boyut*, 8, s. 14.

3.2. Postmodern Eğilimler ve Kendine Mâl Etme

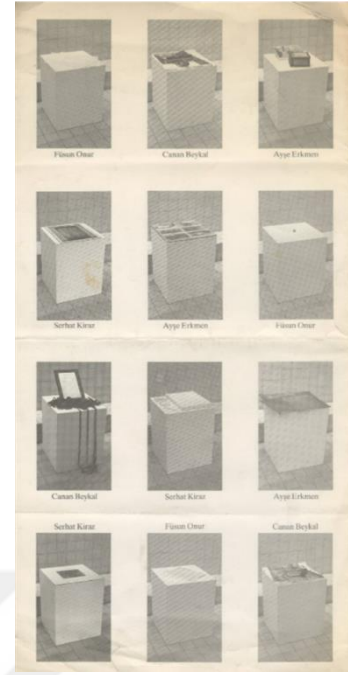
Türkiye sanat ortamında kendine mâl etme yönteminin kullanılması 1970’lerde Nur Koçak’ın popüler kültür ve reklamlardan yaptığı alıntıları kullandığı yapıtlarıyla başlamıştır denilebilir. Tezde yer verilen diğer örnekler kadar, tam anlamıyla kendine mâl etme yöntemini kullanmamış olsa da, birinci bölümde pop sanatın, modernizmden postmodernizme geçiş sürecinde, kendine mâl etmenin öncülerinden görülmesine paralel bir biçimde Koçak’ın yapıtlarının burada ele alınması uygun görülmüştür. 1980’lerin sonundan itibaren Bedri Baykam ve İsmet Doğan, bu yöntemi sıklıkla kullanmıştır. 1990’lı yıllar ise hem konunun Türkiye sanat ortamında tartışıldığı hem de sanatçıların bu tür üretimlerinin daha görünür olduğu bir dönemdir. 2000’li yıllar ve sonrasında kendine mâl etme daha fazla sanatçının daha fazla eserinde kullandığı bir yöntem hâline gelmiş; sanatçıların bu tercihinin sebeplerini daha net bir biçimde anlayabilmek için eserlerde görülen konular çeşitli başlıklar altında ele alınmıştır. Kendine mâl etme yöntemi, dünyada olduğu gibi Türkiye’de günümüz sanatında da hâlâ sıklıkla kullanılmaktadır.

Burada değinilmesi gereken önemli bir nokta, 1970’lerde ve sonraki yıllarda – öncü sayılabilecek örneklerden 1990’lara kadar- Türkiye’de *kendine mâl etme/temellük* teriminin henüz kullanımda olmayışıdır. Bu tezde ele alınan çalışmalar bu yöntemle üretilmiş olsalar bile, 90’lara kadar hatta 90’ların da büyük kısmında da söz konusu terim, sanat yayınlarının çoğunda yer almamıştır. Ayrıca bu terimin yerine *alıntı*, *sahiplenme* gibi sözcüklerin kullanıldığı da görülmektedir. 2015 yılında İsmet Doğan’ın çalışmalarını içeren *Melez Anlatılar* isimli kitapta Fırat Akova ise *kendilemeyi* kullanmıştır.

3.2.1. 1990’larda Kendine Mâl Etme ile İlişki Kuran Sergiler

1990’lı yılların başlarında gerçekleşen bazı sergilerle birlikte kendine mâl etme konusunun -terim olarak *kendine mâl etme* kullanılsa da- yavaş yavaş ele alındığını görmekteyiz. Bu sergilerden ilki, 1990 yılında Maçka Sanat Galerisi’nde düzenlenen **Göndermeler**’dir. Sergi, isminden de anlaşılacağı üzere *göndermeler* üzerine kurulmuştur ve bazı yapıtlar, sanatçıların daha önceki

işlerine referans vermektedir (Görsel 3.23). Füsün Onur, Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz ve Canan Beykal'ın işlerinden oluşan sergide, kırk stant üzerine yerleştirilen kırk çalışma bulunmaktadır.⁴⁸⁰ Erkmen'in Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergisinde gösterilen Hareket Köşkü merdivenlerini numaralayan plakaları; Beykal'ın '88 tarihli 5. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit'te yer alan steril su içinde sergilediği ölmüş çocukların giysileri, 10 Sanatçı 10 İş: A sergisindeki işinde kullandığı ses bantları; Kiraz'ın 1989'daki 2. İstanbul Bienali'nde Aya İrini'de sergilediği *Dinlerin Tanrısı-Tanrıların Dinleri*'nde kullandığı kilden ayak izleri ya da benzerleri; Onur'un daha önce fazlaca kullandığı sözcükleri anımsatmak amacıyla oluşturduğu işleri geçmiş işlere referans vermektedir.⁴⁸¹ Bu sergide sanatçıların referans verdikleri, kendi yapıtları olduğu için diğer örneklerden ayrı bir konumdadırlar.



Görsel 3.23. Göndermeler sergisi broşüründen, Maçka Sanat Galerisi, 1990. (SALT Araştırma, Yusuf Taktak Arşivi)

1991'de Urart Sanat Galerisi'nde düzenlenen *Aktarımlar* ise ikinci örneği oluşturmaktadır. *Göndermeler* sergisinde olduğu gibi bu serginin de konusu isminden belli olmakla birlikte bu sefer sergide yalnızca bir sanatçının bir eseri, Goya'nın *Çıplak Maya'sı* (1790-1800) (Görsel 3.24) üzerine yorumlar yer almıştır. Arzu Başaran, İsmet Doğan, Fuat Acaroğlu ve Haluk Gedik yorumlamaları gerçekleştiren sanatçılardır.⁴⁸² Örneğin Doğan, *Maya* reproduksiyonunu, 50x64x15 cm. boyutlarında, cephesi cam olan demir bir kutuya yerleştirmiştir ve kutu su doludur (Görsel 3.25).⁴⁸³ Bu Doğan'ın sergiye

⁴⁸⁰ Nur Nirven (27 Ocak 1990). Düşünceyi biçime dökünce. *Cumhuriyet*, s. 5; Nilgün Özyayten (2013). Dört El İçin Yazılmış Bir Sonat. *Mütevazı Bir Miras-Nilgün Özyayten Kitabı*. SALT, s. 96.

⁴⁸¹ Özyayten, 2013, Dört El İçin Yazılmış Bir Sonat, a.g.k., s. 97.

⁴⁸² Can Külahlıoğlu (1991). Maya ile Anadolu'da Usulünce Sevişmek. *Hürriyet Gösteri*, 126, s. 14.

Külahlıoğlu, sergi fikrinin Sevil Gökpinar'ın önerisiyle ortaya çıktığını yazmıştır.

⁴⁸³ Deniz Şengel (1991). Goya'nın 'Maya'sından İsmet Doğan'ın 'Maya'sına. *Hürriyet Gösteri*, 128, s. 74.

verdiği iki çalışmasından biridir, dolayısıyla bir Maya yorumuna daha yer vermiştir.⁴⁸⁴



Görsel 3.24. Francisco Goya, Çıplak Maya, 1790-1800. (https://is.gd/msTnxP Erişim Tarihi: 17.09.21)



Görsel 3.25. İsmet Doğan, Maya, 1991. (İsmet Doğan)

1992’de Hüseyin Bahri Alptekin, ders verdiği Bilkent Üniversitesi Grafik Tasarım Bölümü’ndeki öğrencileriyle birlikte (Eray Makal, Erhan Muratoğlu, Ali Cindoruk) **Grip-in** adı altında bir sergi gerçekleştirmiştir. 16 Nisan-16 Haziran 1992 tarihleri arasında gerçekleşen sergi, 1991’de başlayan *Popüler Mitler ve Grafik (S)imge Dolaşımı* isimli bir projenin sunuşuna dayanmaktadır. Yaklaşık 130 metrekarelik boyalı alanı kaplayan on beş parça iş⁴⁸⁵, *Gripin*, *Nacet jiletleri*, *Çamlıca gazozu*, *Mabel sakızı*, *Kozmos sigarası* gibi farklı ülkelerden çeşitli ürünlerin imajlarının gösterimidir (Görsel 3.26). Serginin tartışmak istediği mesele davetiyede şöyle açıklanmıştır:

Mitler grafik imajlarla görsel olarak varlıklarını kurup sürdürürler. Kendine grafik bir vizyon kuran bazı imajlarsa, yeni (popüler) mitler oluştururlar. Mitlerin imajlara, imajların mitlere dönüşümünde kültürel, sosyolojik, ekonomik, ekolojik ve semantik bakımdan çok yönlü bir ilişki söz konusudur. Mitleşen (grafik) imaj ve vizyonlar toplumlar ve kültürler arası bir dolaşıma da girerler. Neredeyse anonimleşerek kuşaklar arası yol alıp, hayat kazanan bu grafik/mit dolaşımı içinde kendilerine yerel ve evrensel bağlamlar kuran (S)imgeler dünyasında her gün bir çok kez yaşarız: Dejavu⁴⁸⁶

⁴⁸⁴ Deniz Şengel (2016). İsmet Doğan: Akvaryum, Maya ya da Camlı Gelenek. *İsmet Doğan Melez Anlatılar Hybrid Narratives*, s. 441.

⁴⁸⁵ Çalışmalar, projeksiyonla yansıtılmış büyük boyutlu görseller boyanarak oluşturulmuştur. (Konuşma/Talk: Grup Grip-in Kolektifi (11 Ekim 2013). SALT Online. https://www.youtube.com/watch?v=uHF7yiQSzeg&feature=emb_logo (Erişim Tarihi 30.12.2020).

⁴⁸⁶ Vasıf Kortun (1992). (S)imgeler Dünyasında Bir Gezi. *Hürriyet Gösteri*, 139, s. 14.

Reklamın, hayat içindeki yerini sorgulayan serginin pop sanat ile ortak noktası, ikisinin de gündelik olandan hareket etmesidir ancak bu sergi, pop sanatın daha çok yeğlediği ürünün



Görsel 3.26. Popüler Mitler ve Grafik (S)imge Dolaşımı'ndan görünüm, 1992. (SALT Araştırma Arşivi)

kendisini kullanmak yerine etiketini kullanmıştır. Yani nesne yerine, imaj sunumunu odağına almaktadır. Doğu bloğunun en kaliteli sigaralarından olan Kozmos sigarasının, Türkiye’de sokakta işportada satılması ya da küçük bir grubun içtiği bir sigara olması gibi farklılaşan tüketim alışkanlıkları nedeniyle imajların bazılarına tanıdık gelmesi, bazılarına ise gelmemesi sanatçıların ortaya koymak istediği konulardan biridir. Cindoruk’un deyişiyle,

Nesnesinden ve ait olduğu kültürel bağlamdan koparılmış olan dolaşımdaki imaja yeni anlamlar yüklenebilir veya yüklendiği anlamları kaybedebilir. Yani imaj başka bir kültürel bağlama uyarlanabilir, kaydırılabilir; Burada da imaj yeni mitolojisini kurmaya koyulur. Hazırda var olan imajlar evreninden transfer edilen (s)imgelerin bu yeni heterojen ortamda birbirlerine kaymalarından dolayı ‘melez’ bir mitoloji kurulur. Kendine yeni bir kimlik oluşturan bu mitoloji artık ‘melez’ bir imaja da sahiptir.⁴⁸⁷

Sergide görülen eski bir zamana ait imgelerle amaçlanan, nostalji yaratmak değil, ürünlerin başka kültürlerde ya da zaman geçtikçe nasıl bir dolaşım geçirdiklerine odaklanmaktır.⁴⁸⁸ Aynı zamanda pop sanat üzerine, yüksek ve düşük sanat üzerine yeniden düşünmeyi de amaçlayan bu sergi için Alptekin şöyle söylemiştir:

Bu çalışmanın kendini Pop kültür ya da Pop Art’tan bağımsızlaştırma gayreti içinde olduğunu sanmıyorum. Aksine Pop Art’a yeniden bakmayı, karakteristiklerini tekrar araştırmayı amaçlayan bu çalışma, yaşadığımız dönemin recycle yapısından ötürü oluştu. Korkunç bir starlaş(tır)ma mekanizması içinde yaşıyoruz. Warhol’un farkettiği

⁴⁸⁷ Kortun, 1992, a.g.k., s. 16-17.

⁴⁸⁸ Konuşma/Talk: Grup Grip-in Kolektifi, 2013, a.g.k.

bir şeydi bu. “Fame attracts fame”. Warhol da star olmak, mitleşmek istiyordu. Bu yüzden nesne olarak Cola’yı ya da “celebrity”leri (Jackie Kennedy, Elvis Presley vs.) seçmişti. Neyse, bu çalışma Pop Art üzerine fazladan bir şey koyma iddiası değil. Yalnızca biraz Pop üzerine düşündük.⁴⁸⁹

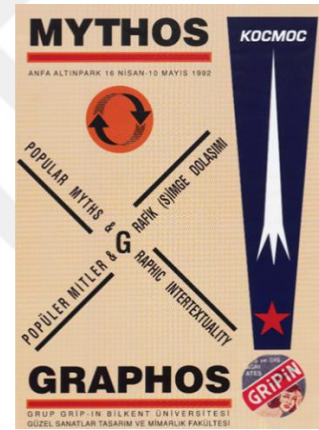
Bu tür bir serginin bir galeri mekânı yerine, ticari ürünlerin sergilendiği bir fuar alanında gerçekleşmesi de serginin içeriğiyle çakışması bakımından önemli olmuştur.⁴⁹⁰ Ayrıca grup, sergi afişini (Görsel 3.29), MoMA’nın *High And Low Art* Sergisi afişine (Görsel 3.28) benzer bir biçimde tasarlamıştır. MoMA’nın afişi ise Rodchenko’nun Mayakovski’nin bir şiir kitabı için yaptığı tasarıma dayanmaktadır (Görsel 3.27). Sergi davetiyeleri de Rodchenko’nun Mayakovski için yaptığı tasarımlardan yola çıkmış, böylece serginin konu edindiği *dolaşım* meselesine bir gönderme daha yapılmıştır.⁴⁹¹



Görsel 3.27. Alexandr Rodçenko, Mayakovski’nin şiir kitabının kapak tasarımı, 1923. (<https://is.gd/QueJpz> Erişim Tarihi: 17.09.21)



Görsel 3.28. MoMA High and Low Art sergi afişi, 1990. (<https://is.gd/iYly0e> Erişim Tarihi: 17.09.21)



Görsel 3.29. Popüler Mitler ve (S)imge Dolaşımı afişi, 1992. (SALT Araştırma Arşivi)

Bu anlamda ele alınabilecek bir başka sergi, 1996’da 6. İstanbul Sanat Fuarı’nda Falez Sanat Galerisi’nin standında sergilenen *Avuçiçi Resimleri*’dir. Hüsamettin Koçan ve öğrencileri Ayşen Urfalıoğlu, Ebru Arıksoy, Mürteza Fidan, Seçil Aymak, Timur Güven, Rüçhan Şahinoğlu, Berin Gökçen, Cem İlhan, Emre Okçuer, Maide Bulak, Özlem Tarı, Serap Bülbül, Vildan Açı ve Zümrüt Radau,

⁴⁸⁹ Kortun, 1992, a.g.k., s. 18.

⁴⁹⁰ Kortun, 1992, a.g.k., s. 18.

⁴⁹¹ Konuşma/Talk: Grup Grip-in Kolektifi, 2013, a.g.k.

projede yer alan sanatçılardır. Sundukları küçük resimlerle sanatçılar, *sahip olma* güdüsünü irdemişlerdir. Sanatçıların bazı eserleri, daha önceki eserlerinin çoğaltılmış kopyalarıdır. Projede yer alan çalışmalardan biri olan *Kabusnâme'den Kesitler*, Mürteza Fidan'ın cinsel birleşme konusu da dâhil olmak üzere çeşitli konuları ele alan nasihat kitabı *Kabusnâme'den* yola çıkarak, porno dergilerden, *Kabusnâme'ye* aykırı olmayan cinsel birleşme pozisyonlarını, Osmanlı motifleri fonuna bastığı metal levhalar ve mengenelerle anlattığı işidir. Radau, *Ustalarımın Elleri'nde*, önceki işlerinde olduğu gibi yine sanat tarihinden alıntılar yapmıştır.⁴⁹²

3.2.2. Türkiye Sanat Ortamında Kendine Mâl Etme Yönteminin Kullanıldığı Konular

Bu kısımda, Türkiye'de görülen kendine mâl etme uygulamaları, çeşitli başlıklar altında ele alınmıştır. Bunlar oluşturulurken sanatçıların daha sık tercih ettikleri konular öne çıkarılmıştır. Söz konusu başlıklar, giriş bölümünde de belirtildiği gibi Türkiye'deki bütün örnekleri tartışma iddiasını taşımaz ancak konuya dair bir perspektif sunar.

3.2.2.1. Popüler Kültür

Sanatta reklam ve popüler kültüre dair öğelerin yer bulması modernizmde de görülmüş, ikinci bölümde belirtildiği gibi modernizm zaman zaman yüksek sanatın içine gündelik yaşama ait görüntüleri, nesneleri yerleştirmiştir⁴⁹³. Postmodern dönemde bu birleştirme daha da artmış, popüler kültüre ait öğeler, sanatın içinde daha geniş çapta yer bulmaya başlamıştır. Bu başlık altında incelenen örnekler farklı amaçlarla reklam ve popüler kültür ürünlerinden yararlanmışlardır. Bu nedenle örneklerin, odaklandıkları konular bakımından aralarında bir birlik bulunmaz.

⁴⁹² Ahu Antmen (18 Eylül 1996). Farklı bakış açılarıyla avuç içi. *Cumhuriyet*, s. 14.

⁴⁹³ Türkiye'de modernizm, Batı'dan daha farklı bir biçimde geliştiğinden, Türkiye modern sanatında, reklam ve popüler kültüre ait öğelerin sanatla birleştiği görülmez.

Türkiye’de postmodern etkilerle birlikte popüler kültüre ait öğelerin sanatta görünmesi, 1970’li yıllara rastlamaktadır. Nur Koçak’ın bu tür işleri, aynı zamanda Türkiye sanat ortamında kendine mâl etmenin ilk kez kullanıldığı işlerdir. Koçak, dergilerde, reklamlarda gördüğü kadın tasvirlerinden yola çıkmıştır. Kadınların, onlara sunulan nesnelerle iletişime geçerek kendilerini tüketim nesnesine dönüştürüyor olmaları sanatçının dikkatini çekmiştir. Bu dikkatin sonucunda *Fetiş Nesneler/Nesne Kadınlar* isimli bir seri ortaya çıkmıştır. *Fetiş Nesneler* serisinin ilk resmi, bir reklamda kullanılan Vivre parfüm şişesinin resmidir (1974) (Görsel 3.30).⁴⁹⁴ Seride kafaları görünmeyen kadın vücutları, iç çamaşırı reklamı yapar gibi yan yana sıralanarak gösterilmişlerdir.



Görsel 3.30. Nur Koçak, Fetiş Nesneler/Nesne Kadınlar ‘dan, Vivre, 1974.
(<https://is.gd/MHZ0E3> Erişim Tarihi: 27.06.22)

Koçak, izleyicinin bedene odaklanmasını istediği için böyle bir yol izlemiş ve böylelikle kadının kimliksizleştirilmesini, aynılaştırılmasını vurgulamıştır.⁴⁹⁵ *Cutex Tırnak Cilaları ya da İki Adet Proteinli Aşk Kırmızısı* (1976), aynı seriden, ojeleri resmettiği bir resimdir. Yine bu serisinden bir çalışması, 1977 tarihli *Vasarely’e Saygı (Nesne Kadın I)* (Görsel 3.31) ismini taşımaktadır. Koçak’ın çalışmasındaki iç çamaşırının deseni, op sanatı temsilcilerinden Victor Vasarely’nin (1906-97) resimlerini anımsatmaktadır (Görsel 3.32). Koçak’ın resmin isimlerinden biri olarak *Vasarely’e Saygı*’yı kullanmasının nedeni ise, Vasarely’nin desenlerinin önce kumaş, daha sonra da sütyen desenine dönüştürülmüş olmasıdır.⁴⁹⁶ Koçak, bu

⁴⁹⁴ Merve Ünsal (2019). Nur Koçak üzerine. *Art Unlimited*, 53, s. 40.

Ünsal, Koçak’ın çalışmalarında dönemin feminist düşüncelerinin etkisini görmenin mümkün olduğunu ancak sanatçının, çalışmalarındaki görsel dili ve düşünceyi icat ettikten sonra feminizmle karşılaştığını belirttiğini söylemektedir. (Ünsal, 2019, a.g.k., s. 40.)

Canan Beykal, sanatçının devlet bursuyla gittiği Paris’te fotogerçekçilerin resimlerini görüp, düşlerinin resmiyle karşılaştığını ve bu türün artık utanılacak bir şey olmadığını kavradığını ve Vivre resmini yaptığını aktarmaktadır. (Canan Beykal (15 Nisan 1993). Anıların masumiyetinden günümüzün suçluluğuna, *Cumhuriyet*, s. 11.)

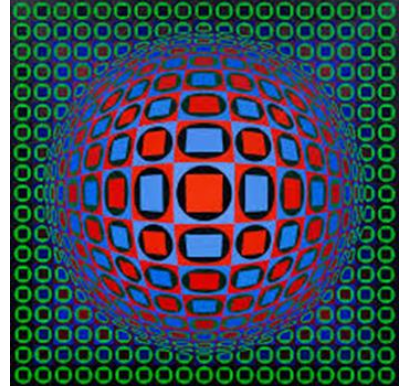
⁴⁹⁵ Bilgen Yılmaz (2008). Nur Koçak. *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar* (Ed. İpek Duben, Esra Yıldız). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 202.

⁴⁹⁶ Nur Koçak ile Söyleşi (1982) (23 Ekim 2019). *SALT Online*. <https://saltonline.org/tr/2139/nur-kocak-ile-soylesi> (Erişim Tarihi 27.10.2020).

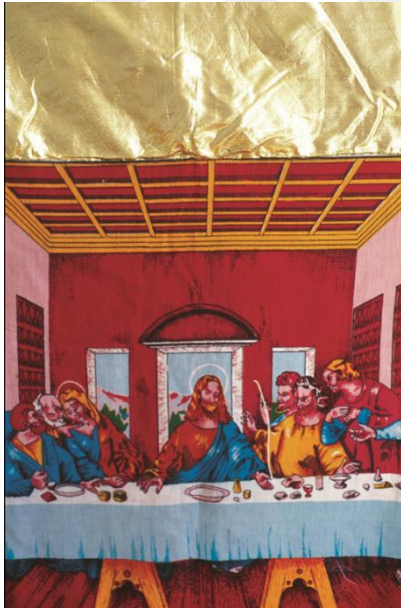
çalışmalarıyla Batı sanatında pop sanatın uzantısı olarak gelişen fotogerçekçiliği benimsemiş ve Türkiye’de daha önce ele alınmamış konulara değinmiştir.⁴⁹⁷



Görsel 3.31. Nur Koçak, Vasarely'e Saygı (Nesne Kadın I), 1977. (Bilgen Yılmaz, 2008, a.g.k., s. 201)



Görsel 3.32. Victor Vasarely, Kezdi-Domb, 1968 – 1975. (https://is.gd/CAMz1X Erişim Tarihi: 01.02.22)



Görsel 3.33. Gülsün Karamustafa, Son Yemek Üzerine Düşkün Çeşitleme, 1984. (SALT Araştırma Gülsün Karamustafa Arşivi)

Kitsch ve arabesk kültürle ilişkili işleriyle ikinci bölümde sözü edilen Gülsün Karamustafa, 1980’li yıllarda, yine aynı temayla başka çalışmalar da yapmıştır. Sanatçının duvar halıları, bu tür çalışmalarındandır. Karamustafa, hazır malzeme olan duvar halılarını, birbirleriyle ya da başka kumaşlarla kolajlayarak işler üretmiştir.⁴⁹⁸ Bu halılar ve onlarla birlikte bazı kıyafet ve heykelcikler, sanatçının sanat yönetmeni olarak çalıştığı *Bir Yudum Sevgi* (1984) filminin dekor düzenlemeleri için yapılan araştırmada ziyaret ettiği İstanbul’a göç etmiş ailelerin evlerinden alınmıştır.⁴⁹⁹

⁴⁹⁷ Pelvanoğlu, 2016, 1980 Sonrası Türkiye’de Sanat, a.g.k., s. 135.

⁴⁹⁸ Gülsün Karamustafa ile kişisel iletişim, 28 Aralık 2021.

⁴⁹⁹ Barbara Heinrich (2007). *Gülsün Karamustafa Güllerim Tahayyüllerim* (Çev. Erden Kosova). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 38-39.

Çifte İsarlar ve de Yavru Ceylan (1984) (Görsel 3.34), *Son Yemek Üzerine Düşkün Çeşitleme* (1984) (Görsel 3.33), *Elvisli Seccade* (1986) (Görsel 3.35) gibi duvar halılarıyla⁵⁰⁰ basitçe hayattaki yan yanalıkları somutlaştırmıştır.⁵⁰¹ Sağır'ın belirttiği gibi duvar halılarını bağlamları dışında kullanan ve kutsal imgeleri ya da ünlü isimleri sıradanlaştırarak gösteren bu çalışmalar, pop sanata göndermede bulunmaktadır.⁵⁰² *Son Yemek Üzerine Düşkün Çeşitleme 2* (1984) (Görsel 3.36) isimli işinde de Karamustafa'nın bir son yemek heykelciğini kullandığını görmekteyiz.



Görsel 3.34. Gülsün Karamustafa, *Çifte İsarlar ve de Yavru Ceylan*, 1984. (SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi)



Görsel 3.35. Gülsün Karamustafa, *Elvisli Seccade*, 1986. (SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi)



Görsel 3.36. Gülsün Karamustafa, *Son Yemek Üzerine Düşkün Çeşitleme 2*, 1984. (SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi)

⁵⁰⁰ Karamustafa'nın duvar halıları ilk kez 1984 yılında Ankara Siyah Beyaz Sanat Galerisi'ndeki Duvar Halıları başlıklı kişisel sergisinde gösterilmiştir. Hiçbir halı satılmamış ve sergi, izleyiciden olumsuz tepkiler almıştır. (Selen Sarioğlu (2007). *Gülsün Karamustafa: Sanatçı Kişiliği ve Yapıtları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 17.)

⁵⁰¹ Ayşe Nahide Yılmaz (2015). *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat ve Siyaset*. Ankara: Ütopya Yayınevi, s. 373.

⁵⁰² Çiğdem Sağır (2008). Gülsün Karamustafa. *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar* (Ed. İpek Duben, Esra Yıldız). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 166.

Karamustafa'nın 1994'te ürettiği *Kronografya* isimli işi de (Görsel 3.37) popüler kültürle ilişki kurmaktadır. 1950-53 arası yayımlanan altmış Radyo Haftası⁵⁰³ dergisinin kapaklarının fotokopilerinden oluşturulmuş bu iş, Tarık Zafer Tunaya Kültür Merkezi'nde sergilenmiştir.⁵⁰⁴ Dergi kapaklarında Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, Zeki Müren gibi isimler yer almaktadır. 50'li yıllarda şık bir evlendirme dairesi olarak kullanılan bu mekânda sergilenen dergi kapaklarındaki isimler de yine 50'lerde göz önünde olan insanlardır. Sanatçıya göre, mekân ve bu isimlerin bir arada olması, o dönemi tam olarak anlatan bir bütünleşmedir.⁵⁰⁵ Karamustafa için bu imgeler, “*çevrelerinde yarattıkları halelerle, kendilerine ait, korunmuş zamanın içinde duran 20. yüzyıl ikonalarıdır.*”⁵⁰⁶



Görsel 3.37. Gülsün Karamustafa, *Kronografya*, 1994. (SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi)

Karamustafa'nın *Kronografya*'nın devamı niteliğinde olan *Zamanlar Olduğu Gibi Renklendirilmiş Zamanlar* (Görsel 3.38) ise Alparslan Baloğlu'nun kurduğu A4 isimli atölyeyle ortaya çıkmıştır. Baloğlu, endüstriyel bir baskı tekniği olan ofset baskının sanatsal bir baskı tekniği olarak da kullanılabilirliğini tanıtmak üzere, 1994 yılında, Karamustafa, Mehmet Güleriyüz⁵⁰⁷ ve Erol

⁵⁰³ Dergide, Karamustafa'nın babasının yazıları da yer almaktadır ve Karamustafa, babası vasıtasıyla dergilerde yer alan bu insanlarla küçükken bizzat tanışmıştır. Böylece sergiyle, kendi belleğine bir gönderme yapan sanatçı, seyirciyi, bir başka anısına daha götürmektedir. (Nilgün Özyayten (1994). Gülsün Karamustafa'nın tanıklıkları, *Hürriyet Gösteri*, 159, s. 42; Gülsün Karamustafa, “Zamanlar Olduğu Gibi/Renkendirilmiş Zamanlar” (1994), açıklama metni- Gülsün Karamustafa, “Time As It Was/Time in Color” (1994), descriptive text. *SALT Araştırma*, Gülsün Karamustafa Arşivi; Sarioğlu, 2007, a.g.k., s. 32.)

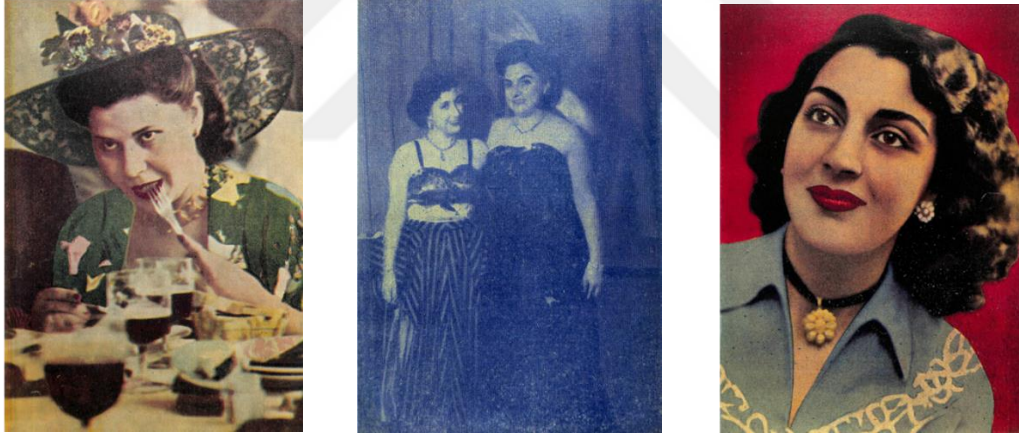
⁵⁰⁴ Heinrich, 2007, a.g.k., s. 63-64; Sarioğlu, 2007, a.g.k., s. 31.

⁵⁰⁵ Boynudelik'ten aktaran Sarioğlu, 2007, a.g.k., s. 31-32.

⁵⁰⁶ Gülsün Karamustafa'dan “Kronografya”: Yazılı Zaman (Ocak 1994). *Anons*, 34, s. 5.

⁵⁰⁷ Güleriyüz, ofset baskı tekniğiyle iki proje üretmiştir. “Desen Güncesi”, sanatçı tarafından hassas plaka üzerine gerçekleştirilen ve kâğıt üzerine ofset baskı tekniğiyle aktarılan yüz ayrı desenden oluşmaktadır. Bu güncenin son yedi sayfasını Temmuz ayında dünyada ve Türkiye’de yaşanan bazı olayların “autocaligraphic” kaydı oluşturmuştur. Habere göre, üç yüz adet basılan günce

Akyavaş gibi sanatçılarla görüşerek, onlarla proje geliştirmiştir.⁵⁰⁸ Karamustafa'nın proje için oluşturduğu iki bölümlü baskı dizisinin *Zamanlar Olduğu Gibi* isimli ilk bölümünde, sanatçı, *Kronografya*'da kullandığı dergilerden altı farklı anın fotoğrafını, değişime uğratmadan baskıya vermiştir. *Renklendirilmiş Zamanlar* isimli ikinci bölüm, “*geleneksel litografi tekniğinin en gelişmiş biçimi olan ofsetin tüm olanakları kullanılarak gerçekleştirilmiş,*” sanatsal müdahalelerle, bazen de elle yapılmış filmlerin katkısıyla oluşturulmuştur.⁵⁰⁹ 50'li yılların radyo yıldızları olan Safiye Aylâ, Müzeyyen Senar, Muallâ Mukadder, Necip Celâl gibi sanatçıların, kendi zamanlarının jest, mimik ve davranış biçimlerini yansıtan görüntüleri, bu baskı dizisinde yer almaktadır.⁵¹⁰ On iki işten oluşan seri baskıların her birinden yüz elli adet basılmış ve bunlar sanatçı tarafından numaralandırılıp, imzalanmıştır. Baskıda kullanılan tüm kalıpların noter huzurunda kendisi tarafından imha edileceği yazılı basında yer almıştır.⁵¹¹



Görsel 3.38. Zamanlar Olduğu Gibi/Renklendirilmiş Zamanlar'da kullanılan görseller.
(SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi)

sanatçı tarafından numaralandırılıp imzalanacak ve iki yüzü sanat pazarına sunulacak ve baskı plakaları yine noter huzurunda imha edilecektir. (Yeni Bir Sanatsal Deneyim,- “Ofset Baskı” (1994). *Anons*, 41-42, s. 18.)

⁵⁰⁸ A4'te Ofset Sohbet (1994). *Anons*, 44, s. 32-33.

⁵⁰⁹ Gülsün Karamustafa'nın Alparslan Baloğlu'na yolladığı “Zamanlar Olduğu Gibi, Renklendirilmiş Zamanlar” (1994) basın bülteni taslağı- “Time As It Was, Times In Color” (1994) press release draft sent from Gülsün Karamustafa to Alparslan Baloğlu. *SALT Araştırma*, Gülsün Karamustafa Arşivi.

⁵¹⁰ Gülsün Karamustafa “Zamanlar Olduğu Gibi / Renklendirilmiş Zamanlar” (1994). İstanbul: A4 Ofset Atölye-galeri, SALT Araştırma- Yusuf Taktak Arşivi.

⁵¹¹ Yeni Bir Sanatsal Deneyim “Ofset Baskı”, 1994, a.g.k., s. 18.

1995 yılında Karamustafa, İsviçre’de bulunan Chapelle isimli sanat merkezinden *Foreign Services* sergisine katılmak için davet almış ve burada daha önce sergilediği beş duvar halısının etrafına kumaştan yaldızlı çerçeve çekerek, onları bir tür ikona dönüştürerek *Postpozisyon* (Görsel 3.39) adı altında sergilemiştir. Ayrıca halılara, bu görüntülerin İstanbul’da en çok nerede görüldükleriyle ilgili bir de kod numarası eklemiştir. Halılar, serginin tartışma konusu olan melezlik kavramına göndermede bulunmaktadır. Duvar halıları, çoğunlukla İslam kültüründe kullanılmakta olan bir nesnedir; *Postpozisyon*’daki halılar ise geleneksel örneklerde göremeyeceğimiz Elvis Presley ve İsa gibi imgeleri izleyiciye sunmaktadır. Geleneksel duvar halılarının İsviçre’de Türklerin yaşadığı mahallelerde satılıyor olması da diğer bir noktadır.⁵¹² *Postpozisyon*, Küreselleşme- Devlet, Sefalet, Şiddet (1995) sergisinde de gösterilmiştir.



Görsel 3.39. Gülsün Karamustafa, *Postpozisyon*, 1995. (SALT Araştırma Arşivi)

Diğer yandan yukarıda *Sergiler* başlığı altında sözü edilen Hüseyin Bahri Alptekin’in, öğrencileriyle *Grip-in* adı altında düzenlediği 1992 tarihli *Popüler*

⁵¹² Sarioğlu, 2007, a.g.k., s. 37.

Mitler ve Grafik (S)imge Dolaşımı isimli sergi de bu reklam ve popüler kültür başlığı altında önemli bir yer tutmaktadır.

2010 yılında Vahap Avşar, *İpdal*⁵¹³ isimli bir seri (Görsel 3.40) hazırlanmıştır. Avşar, Nur Koçak'ın *Mutluluk Resimlerimiz*'de kullandığı kartpostalları, bu işten haberi olmayarak kullanmıştır. Söz konusu kartpostalların 1983'ten sonra askerî yönetimin, *askerliğin ciddiyetini bozacağı* düşüncesiyle yasaklandığı bilgisini edinen sanatçının amacı görülmeyeni ortaya çıkarmak ve Türkiye'nin görsel belleğine bunları kazandırmaktır. Avşar, ayrıca Koçak'ın işinin kendi yaptığı işi desteklediğini düşünmektedir.⁵¹⁴



Görsel 3.40. Vahap Avşar, *İpdal*, 2010.
(<https://is.gd/Yd436n> Erişim Tarihi: 27.06.22)

Sanatçının *Özgürlük ve Macera* (1992) (Görsel 3.41) ve *Ağlayan Çocuk* (2010) (Görsel 3.42) isimli çalışmaları da yine popüler kültür malzemesi kullanılarak oluşturulmuştur.

⁵¹³ Seri ismini, kartpostalların bulundukları arşivde, üzerlerinde “ipdal” yazan zarflara konulmasından almıştır. (Gökhan Akçura (28 Aralık 2010). Eski Kartpostallar ve Sanat. *Gökhan Akçura'nın kişisel bloğu*. <http://gokhanakcura.blogspot.com/2010/12/vahap-avsar-eski-kartpostallar-ve-sanat.html> [Erişim Tarihi 11.05.2022]).

⁵¹⁴ Ayşegül Sönmez (10.01.2011). Belleksizliği tartışmanın vaktidir. *Radikal*. <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/aysegul-sonmez/belleksizligi-tartismanin-vaktidir-1035814/> (Erişim Tarihi 02.02.2021).



Görsel 3.41. Vahap Avşar, Özgürlük ve Macera, 1992. (SALT Araştırma Arşivi)



Görsel 3.42. Vahap Avşar, Ağlayan Çocuk, 2010. (<https://is.gd/f3noiY> Erişim Tarihi: 27.06.22)

3.2.2.2. Batı Sanatı Tarihiyle Hesaplaşma

Daha önce de belirtildiği üzere 1980'li yıllarda Avrupa'da ve Amerika'da postmodernizm üzerine tartışmalar gündeme gelmiş, 1990'larda bu tartışmalar *çok kültürlülük*, *kimlik*, *merkez-çevre*, *öteki* gibi kavramlar etrafında yoğunlaşmıştır. Postmodernizmle bağlantılı olarak ele alınan bu konular Türkiye sanat ortamında da yer bulmuş,⁵¹⁵ ayrıca 1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılışı gibi olaylarla gündeme gelen 20. yüzyılın otoriter ve resmî tarih anlayışının ve bununla bağlı kimlik ile aidiyet politikalarının yeniden ele alınması söz konusu olmuştur.⁵¹⁶ Sanatçılar özellikle Batı sanatı tarihiyle bir hesaplaşma içine girerek ona karşı çıkmışlar, oryantalist söylemi eleştirmişler ve *öteki* olarak konumlandırılmayı sorgulamışlardır.

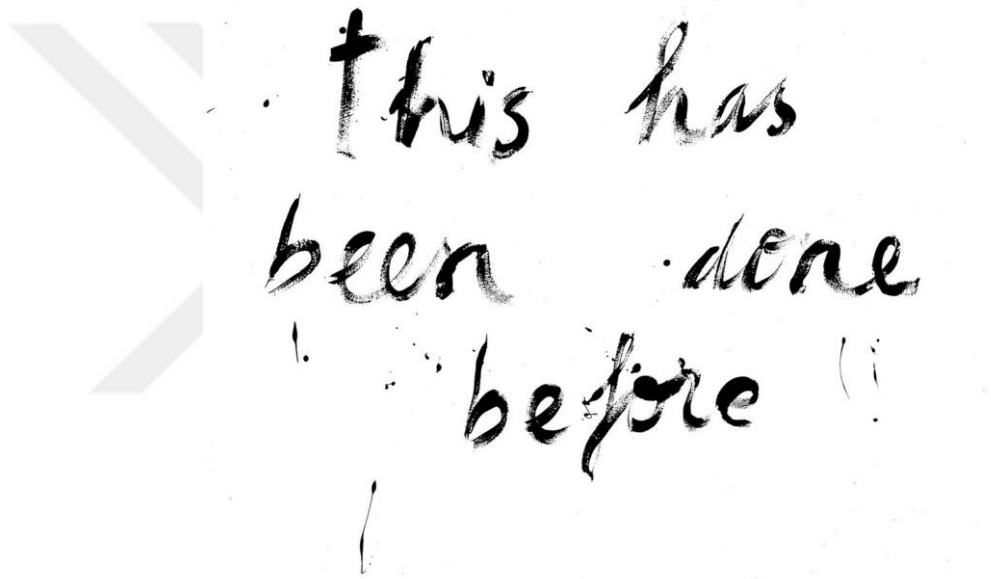
Bedri Baykam, Batı'nın sanatı tarihi yazımının yanlı olduğunu öne sürerek buna karşı çıkan ve konuyu hem yazıları hem eylemleri hem de yapıtlarıyla ele alan bir sanatçıdır. Baykam, 1984 yılında San Francisco Modern Sanat Müzesi'ndeki *İnsanlık Durumları* sergisinin açılışında *Modern Sanat Tarihi Batı'nın Bir Oldu Bittisi* isimli manifestosunu izleyicilere dağıtmıştır. Sanatçı, *Maymunların*

⁵¹⁵ Pelvanoğlu, 2016, 1980 Sonrası Türkiye'de Sanat, a.g.k., s. 149.

⁵¹⁶ Hasan Bülent Kahraman (2012). Doğru Güneşlerin Peşinde. *Tarihin Röntgencisi Sergi Kataloğu*. <http://www.piramidsanat.com/tr/sergiler/tarihin-rontgencisi> (Erişim: 23.12.2020).

Resim Yapma Hakkı (1999) isimli kitabında da Batılı sanatçı-Doğulu sanatçı tartışması üzerinden sanattaki ötekilik meselesini ele almıştır.

Baykam, 1987 tarihinde *This has been done before* (*Bu daha önce yapıldı*) cümlesini kullandığı tuvaliyle (Görsel 3.43) postmodern dünyada, bir eleştirmenin, herhangi bir sergi salonundaki bir eser için “*bu daha önce yapıldı*” diyebilmesine bir atıfta bulunmuştur. Baykam’a göre bu cümle, her şeyin daha önce yapılmış olduğu bir dönemde sanatçıların orijinal kalmaya çalışarak savaşmalarının bir özet cümlesidir. Sanatçı, bu çalışmasıyla dünya sanatının tartıştığı bir mesele olan orijinallik meselesini gündeme getirmiştir.⁵¹⁷



Görsel 3.43. Bedri Baykam, *This has been done before*, 1987. (t.ly/Y3eU
Erişim Tarihi: 08.03.22)

Baykam’ın bir başka işi, 1991 tarihli, Türk, İran, Hint, Pakistan ve Japon erotik minyatürlerini yeniden, büyük boyutlarda yaptığı *Erotik Doğu Maksitürleri* (Görsel 3.44) isimli seridir. Boyutların büyüklüğü nedeniyle sanatçı, serisinde *maksitür* kelimesini kullanmıştır.⁵¹⁸ Bu seri ile sanatçı, öteden beri konu edindiği Batı sanat tarihiyle hesaplaşma meselesini bir kez daha gündeme getirmiştir. Ayrıca bazı Doğu minyatürlerinde bulunan erotik yanın, unutulmuşluğuna vurgu yapmaktadır.⁵¹⁹ Sanatçının bir de *Batı Minyatürleri* isimli bir serisi

⁵¹⁷ Melike Kayaalp (1991). *This Has Been Done Before*. *Anons*, 5, s. 16.

⁵¹⁸ Baykam’dan AKM’de alışılmışın dışında bir açılış (30 Nisan 1992). *Cumhuriyet*, s. 11.

⁵¹⁹ Kahraman, 2012, a.g.k.,

bulunmaktadır. *Doğu Maksitürleri*'nin tersine çok küçük boyutta üretilen çalışmalardan oluşan seride, soyut otoban, dağ manzarası gibi resimlerin üzerine kupürler, fotoğraflar ve sloganlar eklenmiştir.⁵²⁰

Baykam, 1991 yılında sanat tarihinde kendisini etkileyen resimleri yeniden yorumladığı *Gerçeksahteler* isimli bir sergi açmış,⁵²¹ Ingres, Gérôme, Hopper (Görsel 3.45) gibi pek çok sanatçının eserlerini yeniden yapmıştır (Görsel 3.46). Sanatçı, Batı'nın Doğulu sanatçılara bakışına ve onlardan folklorik sanat beklenmesine eleştiri getirmiş ve⁵²² Batı'nın



Görsel 3.44. Bedri Baykam, *Erotik Doğu Maksitürleri* serisinden, 1991. (SALT Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi)

sanat eserlerini kendisine mâl ederek, Doğulu bir sanatçı olarak folklorik sanat üretmediğini vurgulamıştır. Baykam, aynı zamanda kendine mâl etme konusundaki görüşlerini şöyle aktarmıştır:

... Burada da sanki sanat tarihinin bazı çok önemli işlerinin bir dakika dur bakalım diye alıkonulması var. Yani *appropriationun* getirdiği sahip çıkma kavramı olduğu gibi bir tevkiif etme de var. Yani bir dakika kardeşim, sen benim belleğimde şu nedenle iz bırakmış bir gölgesin, şimdi sana sahip çıkıp seni kendi müzemize ve aktifimize katıp, senin bizim beynimizin üzerinde yarattığın baskıdan ve stresten *egzorsize* olur gibi kurtulacağız ve yolumuza devam edeceğiz gibi bir tavır da var. Ve benim burada –tabii bu arada akan zamandan sonra- bunları kendi stilimle *appropriate* etmem de çok matrak yeni gerçeklerle karşılaşmama yol açıyor. Yani bir yerde sizin Afrikalı'nın derisini ve kılını alıp bir Avrupalı beyne ve vücuda geçirmek gibi bir ameliye bu. Ve ortaya gerçek anlamda *batardlar* yani piçler çıkıyor, yani dönemsel *batardlar*, arada yüz elli yıl, iki yüz yıl olan. Yani resmin kompozisyonu, resmin konusu, resmin o dönemdeki okunuşunda var olan referans, göndermeler ve okunma sürecinden çok farklı sonuçlarla bugün okunan bir kompozisyonun arada yarattığı bir *difference*...⁵²³

⁵²⁰ Baykam'dan AKM'de alışılmışın dışında bir açılış, 1992, a.g.k., s. 11.

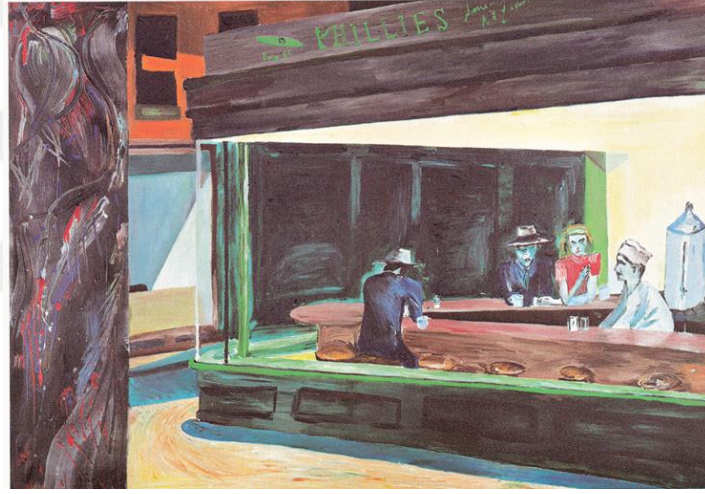
⁵²¹ Yasa Yaman, 1994, a.g.k., s. 33-34.

⁵²² Bedri Baykam (1996). *Bronz Tenlerimiz Neden Açılır ki?* (Gerçeksahteler kataloğunun önsözü). *Geçici Anlar Kalıcı Tatlar*, İstanbul: Literatür Yayıncılık, s. 244.

⁵²³ Bedri Baykam-Hüseyin Bahri Alptekin (2000). *Arredamento Mimarlık*, 100+23, s. 113.



Görsel 3.45. Edward Hopper, Gece İnsanları, 1942. (t.ly/RZf8
Erişim Tarihi: 25.06.21)



Görsel 3.46. Bedri Baykam, Gece İnsanları, 1991. (t.ly/v9Pt
Erişim Tarihi: 25.06.21)

Baykam gibi erken tarihlerde Batı sanatından eserleri kendine mâl eden bir başka isim de İsmet Doğan'dır. Sanatçının bu yöntemi kullanmaya başlamasının ilk adımını dadadan etkilenmesi ve yaptığı kolajlar oluşturmaktadır. 80'li yıllarda galvaniz tuvaler üzerine Sofia Loren, Marilyn Monroe fotoğrafları, afişler, kartpostallar yapıştırarak bunlara müdahale etmesi (Görsel 3.47), Doğan'ın bu

anlamdaki ilk üretimlerindendir.⁵²⁴ *Appropriation* isimli bir serisi bulunan Doğan, 90'lı yılların başında başladığı seriye 2000'lerde de devam etmiştir. Sanatçının *Ingres'in Kemani* (1993), *Son Akşam Yemeği* (1997), (Görsel 3.48) *Valpinçonlu Yıkılan Kadın* (1993), *Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi* (1997), *Aynadaki Venüs* (1998) gibi çalışmaları seride yer alan yapıtlardandır. Ayrıca sanatçı *Sinematografi* serisinde de temellük yöntemini kullanmıştır. Batı sinemasından alınan görüntüleri kullanan sanatçı, Türkiye'nin modernleşmesinde Batı sinemasının etkili olmasından ve insanların bu filmlerden etkilenmesinden yola çıkmıştır.⁵²⁵



Görsel 3.47. İsmet Doğan, Modern Zamanlar serisinden, 1986. (Kaynak: İsmet Doğan)

Doğan, çalışmalarında sıklıkla aynaya yer verir. Bu ayna, Jan Van Eyck'in *Arnolfini'nin Evlenmesi*'nde (Görsel 3.49) gördüğümüz aynadır çoğunlukla. Doğan'ın *Kelimeler*, *Şeyler ve Harfler* isimli resminde de Velazquez'in *Nedimeler*'ini (Görsel 3.51 ve 3.52) yorumladığını ve resmin orijinalinde bulunan aynayla *Arnolfini'nin Evlenmesi*'ndeki aynayı birlikte kullandığını görmekteyiz.⁵²⁶ Doğan'ın temellük ederek oluşturduğu eserlerinin çıkış noktalarından biri de Sigmund Freud'un söz ettiği rüyalar içindeki yer değiştirme meselesidir. Doğan da kendi rüyalarındaki yer değiştirmelerle Freud'un söyledikleri arasında bir bağlantı kurmuştur. Ayrıca Foucault'nun *Kelimeler ve Şeyler*'i de sanatçının bu yöntemi kullanmasında çıkış noktalarından biridir. Doğan,



Görsel 3.48. İsmet Doğan, Son Akşam Yemeği, 1997. (t.ly/z0ib Erişim Tarihi: 27.11.21)

⁵²⁴ İsmet Doğan ile kişisel iletişim, 27 Aralık 2021.

⁵²⁵ İsmet Doğan ile kişisel iletişim, 24 Aralık 2021, 25 Ocak 2022.

⁵²⁶ Doğan'ın bu resminde ayna kullanımıyla ilgili yorumlar için Alphan Akgül (2003). İsmet Doğan'ın resimleri Batı resim tarihine nasıl eklemleniyor?. *Hürriyet Gösteri*, 249, s. 52-54'e bakılabilir.

bu kitabı okuduktan sonra Velazquez'in *Nedimeler*'inin reproduksiyonuna müdahale etmiştir: resimdeki ayna yansımasına dış bükey bir ayna yerleştirmiş ve Batı'nın dayattığı bağlamı yerinden etmeye çalışmıştır. *Aurası yok olan* reproduksiyonları yeniden yorumlayarak, onlara yeni anlamlar vermiştir.⁵²⁷ Yapıtlarının büyük bölümünü kuramsal metinlerle ilişki kurarak üretmiş olan İsmet Doğan, *Nedimeler* yorumlamasıyla ilgili, kendisine dayatılan temsili imgeyle sorunu olduğunu söylemiş; *Nedimeler*'in röproduksiyonuna yaptığı müdahale ile çarpıtılmış gerçekliği ortaya çıkardığından söz etmiştir:

Benjamin'in "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı metninde belirttiği üzere, bir sanat eseri ilkesel olarak her zaman yeniden üretilebilir (çoğaltılabilir) bir nitelik taşır ancak bir eserin en kusursuz biçimde çoğaltılmış halinde dahi her zaman bir öge eksiktir. Bu eksiklik ise o sanat eserinin zamansal ve uzamsal buradılığı, onun meydana getirildiği yerdeki biricikliğidir (aurası). Eseri çoğaltmaktan kaçınan ben, reproduksiyon aracılığı ile müdahale edilen bura'nın hakikiliğini teslim etmek istiyordum. Bunu ise yapıtı çoğaltarak değil onun bağlamını yeniden üreterek yapıyordum. Ansiklopedi ve müze kitaplarında 2. el imgeler ile kuşatılıyordum. Aurası yok olan imgeye yeniden anlam veriyordum, onu yeniden yorumluyordum, bu da bağlamı değiştiriyordu. Örneğin "Las Meninas" resmindeki ayna yansımasına ben somut dış bükey bir ayna yerleştiriyordum. Burada Batı'nın dayattığı bağlamı yerinden etme meselesi var. Öte yandan Batı'daki bir şeyi yanlış okuduğun için içerik değişebiliyor, başka bir bağlam oluşabiliyor.⁵²⁸

Fırat Akova, Doğan'ın bu yapıtıyla ilgili şu yorumda bulunmuştur:

Doğan... Benjamin'in aura sorununu ele alıyor. Nedimeler dışında Benjamin'in eleştirisini de kendiliyor üstüne üstlük: Doğan'ın aynası, her ne kadar sabit bir görünümde belirli bir zamanın belirli bir mekânını yansıtıyor olsa bile gerçek aynanın özelliği olan her şeyi anlık olarak yansıtabilme özelliğine sahip değil; Doğan'ın ayna üstünden dokuduğu uyumsuzluk, dolayısıyla, sanat yapıtının olduğu kadar gerçeğin de bir aurası olduğunu ve gerçeğin aurasının da sanat yapıtında yok olduğunu iddia ediyor...⁵²⁹

⁵²⁷ Melike Bayık (2016). Madalyonun Öteki Yüzü mü?. *Plato Sanat*. <https://platosanatblog.wordpress.com/2016/03/01/madalyonun-oteki-yuzu-mu/> (Erişim Tarihi 25.04.2021).

⁵²⁸ Ulya Soley, Söyleşi "Bedenimle düşünmeyi seviyorum çünkü beden düşünür". *İsmet Doğan Web sitesi*, <https://cargocollective.com/ismetdogan/INTERVIEW> (Erişim Tarihi 18.03.2021).

⁵²⁹ Fırat Akova (2016). Sanat Yapıtının Bulanık Bilimi... Velazquez ve Doğan. *İsmet Doğan Melez Anlatılar Hybrid Narratives*, İstanbul, s. 134-136.



Görsele 3.49. Jan van Eyck,
Arnolfini'nin Evlenmesi, 1434.
(t.ly/YZzi Erişim Tarihi: 28.06.22)



Görsele 3.50. İsmet Doğan, Ayna,
1997-2000. (t.ly/CrMf Erişim Tarihi:
28.06.22)

Dış bükey ayna ile Doğan, ayrıca modernite ile birlikte felsefe ve bilim tarihinin doğrusal bir çizgi üzerinden ilerlemiş olması fikrine de karşı çıkmaktadır. Düz aynaların tersine dış bükey aynalar, görünmeyenleri görünür kılan bir özelliğe sahiptirler. Gerçekliği görünmeyende arayan sanatçı, aynaları kullanmıştır.⁵³⁰



Görsele 3.51. Diego Velázquez,
Nedimeler, 1656. (t.ly/687b Erişim
Tarihi: 28.06.22)



Görsele 3.52. İsmet Doğan, Nedimeler
(Kelimeler, Şeyler ve Harfler), 1999.
(t.ly/KicH Erişim Tarihi: 28.06.22)

⁵³⁰ Akova, 2016, a.g.k., s.136.

Doğan'ın meselesi ayrıca Batı'nın ürettiği bilgi ve iktidarın yeniden üretilmesine olan karşı çıkış ile ilgilidir. Bununla birlikte gerçekleşen kimlik arayışını şiddetin yansıması olarak gören sanatçı, eserlerinde kendisini kullanarak bu kimlik arayışı ve kimlik arayışının getirdiği acıyı kendi üzerinden göstermeye çalışmıştır.⁵³¹ Sanatçının özellikle vurguladığı noktalardan biri ise Batı'nın temellük ettiğini kendisinin temellük ederek cevap vermesidir.⁵³² Doğan, temellük etmelerini, ele aldığını yeni bir bağlama oturtarak yapmaktadır; dayatılmışı bozmakta, yerinden etmekte, eklemeler ve çıkarmalar yapmaktadır. Batı sanat tarihiyle hesaplaşma içine giren sanatçı, bu tarihi ve dayatılan Batı modernitesini eleştirmektedir. Ayrıca Türkiye'de gördüğümüz Batı sanat eserlerinin, reproduksiyon, temsil ya da kopya olması, Doğan'ın bu temsil biçimlerinden bir biçimde rahatsız olması da onun temellük yöntemini kullanmasının sebeplerinden biridir ve bu şekilde eleştiri yaptığını belirtmektedir: *“Dolayısıyla ben bir reproduksiyonu alıyorum ve üzerine bir ayna yapıştırıyorum. Burada kendi kendime Batı sanat tarihi eleştirisi-yorumu yapıyorum.”*⁵³³ Doğan, bir süre Paris'te yaşamış, ardından Türkiye'ye dönüp burada üretmeye karar vermiştir. Sanatçının bu tercihinin altında yatan sebepler, üretimlerinde görülen temalarla da benzeşmektedir. Batı literatürüne girme çabasına karşı çıkan sanatçı, Türkiye'de olmak ve üretirken buradan bakmak istemiştir.⁵³⁴

3.2.2.2.1. Oryantalizm Eleştirisi

Bu başlık altında verilen örnekler, sanatçıların, özellikle harem, hamam gibi konuları odağına almış oryantalist eserlere getirdiği eleştirileri içermektedir.

⁵³¹ Ebru Yetişkin (9 Mart 2019). *İsmet Doğan Belgesel-Documentary*. https://www.youtube.com/watch?v=3UbjRO7_Lk (Erişim Tarihi 20.04.2021).

⁵³² İstanbul Art Snob interviews with İsmet Dogan (16 Mart 2015). <https://www.youtube.com/watch?v=S35jOzINwz0> (Erişim Tarihi 23.04.2021).

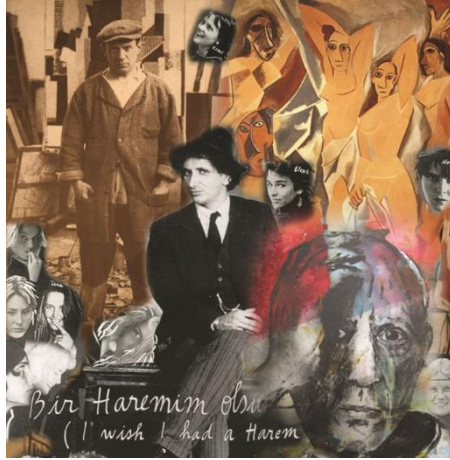
⁵³³ Bayık, 2016, a.g.k.

⁵³⁴ Dilan Bozyel (2017). Özgür Ama Yaralı Çünkü Sanatçı: İsmet Doğan. *Karaköy Mono*. <https://karakoymono.com/2017/08/11/ozgur-ama-yarali-cunku-sanatci-ismet-dogan/> (Erişim Tarihi 23.04.2021).

Örnekler aynı zamana Batı'nın ürettiği sanat tarihine ve ötekileştirmeye bir karşı çıkıştır.



Görsel 3.53. Bedri Baykam, Avignon Haremi, 1990. (Gerçeşahteler Sergi Kataloğu, s. 4)



Görsel 3.54. Bedri Baykam, The Harem D'Avignon is 100 Years Old, 2008. (t.ly/DwNR Erişim Tarihi: 20.07.21)

Bu tür üretimlerin erken tarihlilerinden biri Baykam'ın Picasso'nun *Avignonlu Kadınlar*'ını yeniden yapmasıdır. Baykam, söz konusu resme kendi görüntüsünü yerleştirmiş ve *Avignon Haremi* (1990) (Görsel 3.53) olarak isimlendirmiştir. Harem konusunu sıklıkla ele alan sanatçı, bu kavramın Batı'da, oryantalist bir anlayışla ele alınışını eleştirmiştir. Baykam, 2008 tarihli *The Harem Now and Then-2* isimli çalışmasında da *Avignonlu Kadınlar*'dan bir figürü kullanmış, aynı tarihli *The Harem D'Avignon is 100 Years Old* (Görsel 3.54) çalışmasında da *Avignonlu Kadınlar*'dan daha büyük bir görüntüye yer vermiştir.⁵³⁵ Batı'nın hareme yüklediği erotik anlamı, Baykam, Batı sanatından, ilk ismi *Avignon Genelevi* olan bir resmi kullanarak sorgulamaya açması anlamlı bir karşı çıkışı içermektedir.

Gülsün Karamustafa, oryantalizm eleştirisini ilk olarak 1996 yılında Graz'da Reininghaus ve Künstlerhaus'da gerçekleşen

Inclusion/Exclusion, Art in the Age of Postcolonializm and Global Migration sergisinde ele almıştır. *Erken Bir Temsiliyetin Sunumu (Presentation of an Early Representation)* (Görsel 3.55) isimli çalışmasında, oryantalist söylemin, 16. yüzyıla ait erken bir örneğine yer vermiştir. Sanatçı, 16. yüzyılda İstanbul'da

⁵³⁵ Kahraman, 2012, a.g.k.

bulunmuş Alman bir ressamın el yapımı kitabında yer alan küçük bir suluboya resminin görüntüsünü büyötmüştür. Karamustafa'nın kullandığı resim, kadınlara dokunarak, onları seçen erkeklerin bulunduğu bir köle pazarını konu edinir. Böylece sanatçı, 19. yüzyılda popüler hâle gelecek bu oryantalist temsilin erken örneğini izleyiciye sunmuştur.⁵³⁶ Resmin altında *Kendi kültürüm ile diğer sömürgeleştirilmiş kültürlerin tarihi arasında ne tür bağlar kurabilirim?, Neden sürekli sorgulanacakmışım gibi bir his geliyor bana?, Yine kadın ve İslam konularında mı sorular yöneltilecek?, Sorgulanmaktan bıktığımı söylersem ne olur?* gibi Karamustafa'nın kendi kültürel kimliğine dair soruları yer almaktadır.⁵³⁷



Görsel 3.55. Gülsün Karamustafa, Erken Bir Temsiliyetin Sunumu, 1996. (SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi)

Karamustafa, 1998 ve 2000 yılında oryantalizm eleştirisi yaptığı dört çalışma üretmiş, bunların tümünü yurt dışında sergilemiştir. Bunlar; *Fragmanları*, *Fragmanlamak*, *Dışarıdan*, *Oryantal Fantaziler İçin Pekiştirme Serileri*, *Çalınmış Fikirler*'dir. Sanatçının bu çalışmaları üretmekteki amacı, oryantalist sanatçıların desteklenmesine ve onlara imkânlar tanınmasına bir eleştiri getirmektir. Böylece Karamustafa, seçtiği oryantalist resimleri bir tür

⁵³⁶ Gülsün Karamustafa'nın 1996-2004 yılları arasında üretilen işlerini açıklayan metin, SALT Araştırma Gülsün Karamustafa Arşivi; Heinrich, 2007, a.g.k., s. 74-75; Sarioğlu, 2007, a.g.k., s. 50. Alman ressamın resmi, Kassel'de bir kütüphanede bulunmaktadır. Bunu keşfeden Karamustafa, çalışmasını büyütüp 1998'de Kassel Fridericianum Müzesi'ndeki Echolot sergisinde yeniden sergilemiştir. (Sarioğlu, 2007, a.g.k., s. 52.)

⁵³⁷ Heinrich, 2007, a.g.k., s. 76-77.

yapıbozuma uğratmıştır.⁵³⁸ 1999’da *Fragmanları Fragmanlamak*’ta (Görsel 3.56) oryantalist resimlerdeki kadın figürlerinin bedenlerini detaylara bölünmüş biçimde göstererek, kadını, vücudunun parçalarından ibaret olarak, nesneleşmiş bir biçimde sunmuştur.⁵³⁹ Karamustafa, Edward Said’in “*Doğu’ya bakış ancak fragmanlardır*” sözünden yola çıkarak,⁵⁴⁰ Batı’nın Doğu’ya bakışına bakmakta ve bu seri ile *erkek bakışını* görünür kılmaktadır.⁵⁴¹ Nitekim bu işin ilk gösterim yeri IFA Gallery, Stuttgart’tır.⁵⁴²



Görsel 3.56. Gülsün Karamustafa, *Fragmanları Fragmanlamak*, 1999. (SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi)

⁵³⁸ Gülsün Karamustafa’nın 1996-2004 yılları arasında üretilen işlerini açıklayan metin, SALT Araştırma Gülsün Karamustafa Arşivi.

⁵³⁹ Sarıoğlu, 2007, a.g.k., s. 52-53.

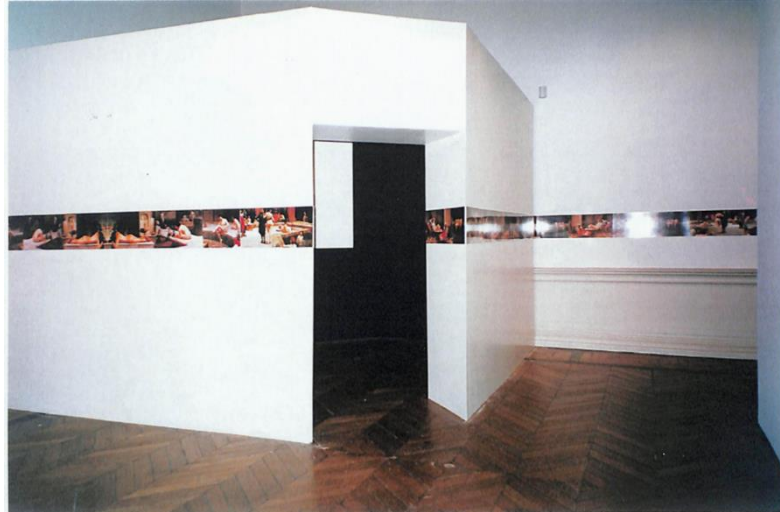
⁵⁴⁰ Ece Zerman (15 Kasım 2013). Zamanı Yazmanın Bir Başka Biçimi- Gülsün Karamustafa ile Söyleşi. *SALT Online*. <https://saltonline.org/tr/2079/zamani-yazmanin-bir-baska-bicimi> (Erişim Tarihi 02.05.21).

⁵⁴¹ Esra Aliçavuşoğlu (11 Ocak 2000). ‘Oryantalizmle hesaplaşma’ üzerine. *Cumhuriyet* Bölüm 2 Eki, s. 1; Zerman, 2013, a.g.k.

⁵⁴² Gülsün Karamustafa’nın 1996-2004 yılları arasında üretilen işlerini açıklayan metin. *SALT Araştırma*, Gülsün Karamustafa Arşivi.



Görsel 3.57. Fragmanları Fragmanlamak'ta kullanılan bazı görseller. (SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi)



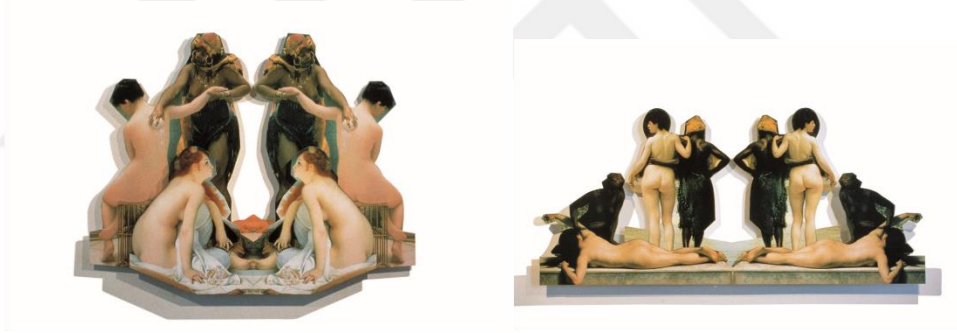
Görsel 3.58. Gülsün Karamustafa, Dışarıdan, 1999. (SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi)

Dışarıdan (Görsel 3.58), ilk kez 1999'da *Passage du Bosphore* sergisinde, Musée de Picardie, Amiens'de gösterilmiştir.⁵⁴³ *Dışarıdan*'da dış yüzeyde oryantalist ressamların hamam ve harem betimlemeleri friz biçiminde yer almaktadır.

⁵⁴³ Gülsün Karamustafa'nın 1996-2004 yılları arasında üretilen işlerini açıklayan metin. *SALT Araştırma*, Gülsün Karamustafa Arşivi.

Sanatçı ayrıca Dolmabahçe Sarayı'nın haremde çekilen video ve videodaki Leyla Saz'ın hatıralarından alınmış metni birleştirmiştir. Metinde, Leyla Saz'ın gerçek harem yaşamından anlatılar sunulmakta ve bu sunulanlar, resimlerdeki haremle karşıtlık taşımaktadırlar.⁵⁴⁴ Saz'ın hikâyesi, hüzünlü bir hikâyedir; sanatçı, Batılı erkek bakışının karşısına harem yaşamından gerçek bir kesit sunar. Böylece gerçek ve fantezi, metin ve görüntü aracılığıyla ayrılmış olur.⁵⁴⁵

Oryantal Fantaziler İçin Pekiştirme Serileri (Görsel 3.59) ilk olarak 2000 yılında Kopenhag'daki Springtime Nikolaj Contemporary Arts Center'da sergilenmiştir.⁵⁴⁶ Burada üç küçük parçadan oluşan iş, daha sonra genişletilmiştir.⁵⁴⁷ Seri, oryantalist ressamların resimlerinden alınan imgelerin çift görüntüler biçiminde yeniden sunulmasından oluşmaktadır. Tekrar edilen kompozisyonlar, var olan *fantezi* vurgusunu daha da şiddetlendirmektedir.⁵⁴⁸



Görsel 3.59. Gülsün Karamustafa, *Oryantal Fantaziler İçin Pekiştirme Serileri*, 2000. (SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi)

⁵⁴⁴ Gülsün Karamustafa'nın 1996-2004 yılları arasında üretilen işlerini açıklayan metin, SALT Araştırma Gülsün Karamustafa Arşivi; Sarıoğlu, 2007, a.g.k., s. 53.

⁵⁴⁵ Sanne Kafod Olsen (2000). *Oriental Fantasies-New Works by Gülsün Karamustafa. n.paradoxa*, 6, s. 69-70. SALT Araştırma-Gülsün Karamustafa Arşivi.

⁵⁴⁶ Gülsün Karamustafa'nın 1996-2004 yılları arasında üretilen işlerini açıklayan metin, SALT Araştırma Gülsün Karamustafa Arşivi. Bu çalışmanın üç boyutlu bir çocuk kitabını andıran küçük ölçekli bir versiyonu bulunmaktadır ve 1999'da sanatçının, Berlin'deki Hohental und Bergen Galerisi'nde Shirin Neshad ve Habib Kehradyar ile birlikte gerçekleşen sergisinde gösterilmiştir. (Gülsün Karamustafa'nın 1996-2004 yılları arasında üretilen işlerini açıklayan metin, SALT Araştırma Gülsün Karamustafa Arşivi.)

⁵⁴⁷ Gülsün Karamustafa Berlin'de (28 Ekim 1999). *Cumhuriyet Bölüm 2 Eki*, s. 1.

⁵⁴⁸ Gülsün Karamustafa'nın 1996-2004 yılları arasında üretilen işlerini açıklayan metin, SALT Araştırma Gülsün Karamustafa Arşivi.

Çalınmış Fikirler (2000) (Görsel 3.60) ise İsviçre Fribourg’da, Bolwerk Festivali kapsamında gerçekleştirilmiştir. Çalıntı satış, telif hakları, internetten paylaşım gibi konuların tartışıldığı projede Karamustafa, oryantalist resimlerin renkli fotokopilerini, sokakta açtığı tezgâhta 15 İsviçre frangından satışa sunmuştur.⁵⁴⁹



Görsel 3.60. Gülsün Karamustafa, *Çalınmış Fikirler*, 2000. (SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi)

Karamustafa, Akademi’deki eğitimi sırasında Batı sanatına ait yapıtları çoğunlukla siyah beyaz baskılı röprodüksiyonlardan görmüş, zaman zaman renkli kitaplarda bu röprodüksiyonlardan verilen detaylar ise onu detaya inme üzerine düşündürmüştür. Yeni Dalga sinemasının ayrıntılara yer vermesi de sanatçıyı etkilemiş, ayrıntılara girmek ve figürü bağlamından kopartmanın sevdiği bir eylem olduğunu belirtmiştir.⁵⁵⁰

Harem konusunu ele alan bir başka sanatçı İnci Eviner’dir. Eviner, 2009 tarihli *Harem* isimli videosunda (Görsel 3.62), Melling’in *Interior of part of the harem of the Grand Seigneur (Beylerbeyi Sarayı haremının içi, 1819)* (Görsel 3.61) resminden yola çıkmıştır. Eviner, Melling’in erkekler için kapalı bir mekân olan haremi gezmiş olacağını ancak yine de oradaki kadınlarla doğal bir ilişki içinde olmasını imkânsız bularak, resimdeki kadınların, “*Batı’nın haremden beklediği söylem ve dedikodularla şekillenen pozlar*” içinde olduğunu söylemiştir. Eviner’in videosu, Batı’nın haremden beklediklerini içeren bu resmin içine girip bir isyan başlatma arzusu sonucunda ortaya çıkmıştır. Videoda, Melling’in

⁵⁴⁹ Sarioğlu, 2007, a.g.k., s 54-55.

⁵⁵⁰ Kosova’dan aktaran Heinrich, 2007, a.g.k., s. 83.

mekânı görülürken bir örnek giydirilmiş kadın figürleri, sanki bir akıl hastanesindeymiş gibi davranırken gösterilmişlerdir.⁵⁵¹ Eviner, videosunu şöyle açıklamaktadır:

...Bu aslında Batı'nın Doğu'yu bir imge olarak üretme biçimiydi. Gel gör ki Melling tipik bir Oryantalist olmadığı için bu çelişki daha da belirgin ve tuhaf bir hale geliyordu. Çünkü burada baştan çıkarma yok, göz teması yok, Ingres ve Gerome serilerindeki Oryantalist resimle ancak çok uzak ilgisi var. Ayrıca Melling çok usta bir ressam da değil, hatta gerçekte ressam değil... Dolayısıyla Melling'e sipariş edilen pitoresk İstanbul manzaralarının içinde "Harem" in çok biricik, çok özel bir yeri var... Öte yandan mimari olarak bu bir kesit: Yapının içini açıp bakıyoruz ve son derece gerçekçi. Yani fantaziler, hayaller ve gerçekler arasında bir aralık buldum kendime ve oraya girip bütün bunları canlandırdım, onlara birer rol verdim. Mesela Melling burada kapıyı açar bakar ve geri gider. Ortada tipik Rönesans resimlerinde olduğu gibi bir ana figür vardır, diğer tarafta bir Andy Warhol disko topu uzatır. Bir yanda bir harem ağası vardır, ayı postuyla. Ve bu figürler birbirleriyle bir alışveriş içindeler; burada absürd öğeler var, pop kültür giriyor işin içine... Ölü bedenler, aktivist kadınlar vs... Bütün bunlar sanki Melling'in imgelemine esir düşmüş kadınlardı. Bunlar öyle kadınlardı ki, sadece Melling hayal ettiği için oradalar; Batı kültürü budur. Yani Batı hayal ettiği ve araştırdığı, düşündüğü sürece Doğu vardır. Dolayısıyla bu imgenin arkasında ne olup bittiğine baktığım zaman şiddeti de görüyorum, kendi olma arzusunu da.⁵⁵²



Görsel 3.61. Antoine Ignace Melling, Beylerbeyi Sarayı hareminin içi, 1819.
(t.ly/cYgV Erişim Tarihi: 07.01.22)

⁵⁵¹ Ezgi Tuncer, Neslihan Şık (2019). İnci Eviner'in İmgeler Sözlüğü. *Arredamento Mimarlık*, 336, s. 32.

⁵⁵² Tuncer ve Şık, 2019, a.g.k., s. 32.

Melling, saraya girip çalışmış bir mimardır. Esasında resminde Batı'nın hayâl dünyasını çağrıştıran bir şeyler bulmak da zordur.



Görsel 3.62. İnci Eviner, Harem videosundan görsel, 2009. (t.ly/Ko-y Erişim Tarihi: 07.01.22)

İsmet Doğan, *Ye beni* serisinde oryantalist resimleri kullanarak, Batı'nın Doğu hakkındaki barbarlık algısını bozmaya yönelik olarak yamyamlığı ele almış, kendisini de bir yamyam olarak kurgulamış; böylece anlamı ters yüz etmeye çalışmıştır.⁵⁵³ Doğan, bu seride Leon Bonnat, Jean Jules Antoine, Jaroslav Cermak, Eugene Delacroix gibi oryantalist ressamların resimlerinden yola çıkmıştır (Görsel 3.63 ve 3.64).⁵⁵⁴ Çoğu resimde hizmetkâr, işgalci Osmanlı askeri, köle olarak kendisini betimleyen sanatçı, kendisinden bekleneni -Batı'nın kendisinden beklediğini- yaparak göstermiştir.⁵⁵⁵ Evrim Altuğ'un söylediği gibi;

Doğan, bu dizide, yaklaşık 200 yılı aşkın süredir devam ettirilen, büyük çoğunluğu egzotik fantezilerden ibaret bir kültürel propaganda ve ötekileştirme projesini, ironik biçimde, 'yemeye', argo tabiriyle 'özümsemeye' başladığını bizlere teşhir ediyor. Doğan, 'haremlik' cariyeleri çiğ çiğ yemeye kalkıştığı bu resimlerdeki jestleriyle, imgelerin ve Oryantalist bakışın ardındaki, 'öteki'ni sağken kimliksizleştiren, tüketen zombilik ve vampirlik halini açığa çıkarıyor.⁵⁵⁶

⁵⁵³ Soley, a.g.k.

⁵⁵⁴ Evrim Altuğ (2012). Yıkan Kısımın Öz-eti. *Eat Me Ye Beni Sergi Kataloğu*, İstanbul: Mas Matbaacılık, s. 4.

⁵⁵⁵ Altuğ, 2012, a.g.k., s. 7.

⁵⁵⁶ Altuğ, 2012, a.g.k., s. 5.



Görsel 3.63. Eugène Delacroix, Sardanapal'ın Ölümü, 1827. (t.ly/1OLZ Erişim Tarihi: 28.06.22)



Görsel 3.64. İsmet Doğan, Cannibalisme Orgiastic, Ye Beni serisinden, 2011. (t.ly/yi42 Erişim Tarihi: 28.06.22)

Taner Ceylan, 2013 tarihli *Bitmemiş Resimler (Unfinished Paintings)* serisinde oryantalist resimleri, asıllarından daha küçük boyutlarda ve *eksik* olarak yeniden yapmış ve böylece *bitmemiş* havası uyandırmıştır. Ceylan, bu resimlerde, asıl oryantalist havayı yaratan öğeleri çıkartarak, bunların aslında hangi amaçlarla yapıldığını görünür kılmış, oryantalizmin kadını bir haz nesnesi olarak ele almasını eleştirmiştir.⁵⁵⁷ Seride Ingres'ın *Türk Hamamı* (1863), Edouard Debat-Ponsan'ın *Masaj* (1883), Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouÿ, 'un *Beyaz Köle* (1842) (Görsel 3.65 ve 3.66) gibi resimleri bulunmaktadır.



Görsel 3.65. Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouÿ, Beyaz Köle, 1888. (https://is.gd/uoeFoU Erişim Tarihi: 28.06.22)



Görsel 3.66. Taner Ceylan, Bitmemiş Resimler serisinden, 2013. (https://is.gd/KhBOLa Erişim Tarihi: 28.06.22)

⁵⁵⁷ Özlem Ünsal (2013). Bitmemiş figürlerin aryası. *Art Unlimited*, 23, s. 42.

3.2.2.3. Toplumsal Cinsiyet ve Feminist Sanat

1970’li yıllarda, dünyada olduğu gibi Türkiye’de de 1968’in etkisiyle pek çok alanda özgürlük arayışları yükselmiş, ancak kadın hareketlerinin başlaması 1980’li yılları bulmuştur. 1970’li yıllarda Avrupa ve Amerika’da kadın hareketlerinin bir parçasını oluşturan sanatçı kolektifleri kurulurken, Türkiye’de bu tür oluşumlar yer bulmamış, feminist sanat konusu esasen 1990 sonrasında gündeme gelmiştir. *Feminist sanat* gibi *toplumsal cinsiyetin* de gündem olmadığı 1970’li yıllarda yine de kadın sanatçılar tarafından kadın olmanın anlamını toplumsal bağlamda sorgulayan yapıtlar üretilmiştir. Nur Koçak, bu sanatçılardan biridir. Ancak Antmen, Koçak’ın bu işlerini ürettiği yıllarda feminizmi bilmediğini, daha sonra feminist çevrelerin, Koçak’ın bu işlerini feminizmle bağdaştırdığını söylediğini aktarmaktadır.⁵⁵⁸ Aynı şekilde Koçak da bir röportajında *Fetiş Nesneler* serisi için “*Herhalde feminist bir tavırdı, ama o dönemde feminizmin ‘f’sini bile bilmiyordum. İçgüdülerim bana yol gösteriyordu, yalnızca*” demiştir.⁵⁵⁹ Koçak, feminizm çerçevesinde yapıt üretmese bile onun yapıtları, dönemin özellikleriyle birlikte okunduğunda feminist sanat bağlamında değerlendirilebilmektedir.

Koçak, 1981 tarihli *Mutluluk Resimlerimiz* (Görsel 3.67) serisinde Kelebek gazetesindeki görsellerden yararlanmıştır. Sanatçı, gazetede yer alan fotoğrafları kullanarak kartpostal boyutunda desenler yapmış ve bunlarla birlikte hazır



Görsel 3.67. Nur Koçak, Mutluluk Resimlerimiz’den 1981.
(<https://is.gd/3rRHOE> Erişim Tarihi: 28.06.22)

malzeme olan pek çok kartpostalı da göstermiştir.⁵⁶⁰ Serinin adı da, Kelebek gazetesindeki aynı isimli köşeden alınmıştır. Kelebek gazetesi, içeriğiyle (yemek tarifleri, elbise patronu, fotoroman yayımlayan bir gazete) daha çok kadınların okuduğu bir gazeteyken, Mutluluk

⁵⁵⁸ Ahu Antmen (2013). 1970’ler Türkiye’sinde Sanat, Kimlik ve Cinsiyet. *Kimlikli Bedenler*. İstanbul: Sel Yayıncılık, s. 85-86, 91-92.

⁵⁵⁹ Kıpçuoğlu’ndan aktaran Ayşe Nahide Yılmaz, 2015, a.g.k., s. 370.

⁵⁶⁰ Sönmez, 10.01.2011, a.g.k.; Ünsal, 2019, a.g.k., s. 42.

Resimlerimiz köşesinde erkekler tarafından gönderilen ve çoğu askerliğe ait olan fotoğraflar yayımlanmaktadır. Ancak fotoğraflarda görülen erkekler, plastik çiçeklerle birbirlerine sarılmak gibi genelde erkeklerin tercih etmeyeceği pozları vermişlerdir. Koçak, içeriğinin daha çok kadınlara hitap ettiği Kelebek gazetesine, erkeklerin bu tip fotoğraflar göndermesini ilginç bulmuştur.⁵⁶¹ Bu fotoğrafların *erkek ulus* kavramına göndermeler yaptığını ve kadının sosyal yaşamdan dışlanmasıyla ilgili olduğunu düşünmüştür.⁵⁶² Antmen, *Mutluluk Resimlerimiz*'in tepeden inme (cinsel) kimliklendirme süreçlerinin aksadığı noktaları belgelemekte olduğuna ve *erkeklik* olgusunu sekteye uğraticı görsel bir şaka gibi olduğuna dikkat çekmektedir.⁵⁶³

Kolajlarla bu kartpostalları yeniden derleyen Koçak, kartpostallarda görülen hayallerin –kartpostallarda her zaman mavi bir gökyüzü ve çiçekli bir fonun önünde sevgilileriyle poz veren askerler vardır- karşısına kendi desenlerindeki gerçekliği koymuştur. Bunların arasında dolaşan seyircinin, gördüğü sahnelerdeki tezatlıklar üzerine düşünmesi, yapay çiçekler ve doğadaki renkler arasındaki farklara dikkat çekilmesi ve böylece fotoğraftaki temsiliyetlerin kurgulanmış olduğunun vurgulanması amaçlanmıştır.⁵⁶⁴

Koçak'ın 70'li yıllarda ürettiği ve *Popüler Kültür* başlığı altında sözü edilen *Fetiş Nesneler/Nesne Kadınlar* serisi, aynı zamanda kadının kimliksizleştirilmesine dikkat çeken bir seridir. Bu anlamda bu başlık altına da girdiği belirtilmelidir.

1990'lara kadar kadın kimliğine vurgu yapan işler üreten kadın sanatçı sayısı azken, 1990'lardan sonra kadın kimliğini vurgulamayan kadın sanatçı sayısı çok azdır. Bunun sebebi bu yıllarda Türkiye'de kadın sorununun hâlâ önemli bir sorun olmasıyla, aynı zamanda 1990'lı yıllarda Batı sanatında feminizmin görünürlüğünün azalmasına rağmen sanat tarihsel bir art-zamanlılıkla açıklanabilir. Kadınların toplumsal konumu, kadın imgesi gibi konular sadece kadın sanatçıların değil, erkek sanatçıların da eğildiği konular olmuştur. Aynı

⁵⁶¹ Antmen, 2013, 1970'ler Türkiye'si'nde Sanat, Kimlik ve Cinsiyet, a.g.k., s. 101.

⁵⁶² Atagök'ten aktaran Antmen, 2013, 1970'ler Türkiye'si'nde Sanat, Kimlik ve Cinsiyet, a.g.k., s. 101; Nur Koçak ile Söyleşi (1982), 2019, a.g.k.

⁵⁶³ Antmen, 2013, 1970'ler Türkiye'si'nde Sanat, Kimlik ve Cinsiyet, a.g.k., s. 101.

⁵⁶⁴ Ünsal, 2019, a.g.k., s. 42.

zamanda Madra da 80'lerin baskıcı ortamından sonra kadın sanatçıların 90'larda özgürleştiğini ileri sürmektedir.⁵⁶⁵

Özlem Şimşek (1982), işlerinde toplumsal cinsiyet meselesini yoğun olarak ele alan sanatçılardan biridir ve bu ele alışlarında sıklıkla temellük yöntemini kullanmıştır. Sanatçı, bu kapsamdaki çalışmalarını özellikle 2010'larda gerçekleştirmiş, modernleşme dönemi Osmanlı'sından ve Erken Cumhuriyet Dönemi'nden sanatçıların kadın temsillerini, kendisini kullanarak yeniden üretmiştir. Kadınlar, bu dönemlerin resimlerinde bir modernleşme simgesi olarak yer bulmuştur. Bu bağlamda Şimşek de Türkiye sanat tarihi, modernleşme tarihi, modernleşme gerilimleri ve kimliğin kuruluşu ile ilgili bir hesaplaşmaya yönelerek söz konusu çalışmalarını gerçekleştirmiştir.⁵⁶⁶



Görsel 3.68. Halife Abdülmecid Efendi, Haremde Goethe, 1898. (<https://is.gd/aoIMS0> Erişim Tarihi: 28.06.22)

Şimşek, serilerinden biri olan *Otoportre Olarak Modern Türk Resmi* 'ni 2009-2013 yılları arasında gerçekleştirmiştir. Seri kendi içinde ikiye ayrılmaktadır: *Epik Ayartma* serisi, Tanzimat ve Cumhuriyet sonrasında değişen ya da oluşan kadın imgesinin, kadınlar için biçilen rollerin ve ressamların bunu resmetme biçimlerinin ele

alındığı bir seridir. *Dramatik Persona*⁵⁶⁷ serisi ise Türkiyeli ressamların resimlerindeki Batı sanat geleneği, Doğu/Batı mitolojisi gibi kaynaklar ve bunların kadın temsiline nasıl yansıdığı ile ilgilidir. Bu seri içinde yer alan video çalışmalardan biri olan *Harem'de Goethe'de (Abdülmecid Efendi'den sonra)* (2011) (Görsel 3.69) figür, bir an için *olması gereken kadın* imajından

⁵⁶⁵ Ahu Antmen (2013). Çağdaş Sanat Öncülerinin Kimlikleri Neden Pembe?. *Kimlikli Bedenler*, İstanbul: Sel Yayıncılık, s. 127, 130-31.

⁵⁶⁶ Özlem Şimşek ile kişisel iletişim, 14 Ocak 2021.

⁵⁶⁷ Dramatic Persona, bir dramadaki karakterlerin listesi anlamına gelen "dramatis personae" teriminden gelmektedir. Tuba Parlak (18.05.2013).. Otoportre, role bürünme ve kadın kimliğine bakış. *Hürriyet Kelebek*. <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/otoportre-role-burunme-ve-kadin-kimligine-bakis-23302790> (Erişim Tarihi 25.03.2020).

çıkılmaktadır. 1917 tarihli *Harem'de Goethe'de* (Görsel 3.68) Abdülmecid Efendi'nin, eşi Şehsuvar Kadınefendi'yi resmettiği düşünülmektedir. Resimde, oryantalist resimlerde gösterilen kadın figürünün tersi olan bir kadın imgesi



Görsel 3.69. Özlem Şimşek, *Harem'de Goethe'den* (Abdülmecid Efendi'den sonra), 2011.
(<https://is.gd/Vj5wme> Erişim Tarihi: 28.06.22)

görülmektedir ve kadın, Şimşek'in deyiimiyle “bir eliyle boynundaki incilere dokunur, bir elinde Faust’u tutar. Yani hem çekicidir, kadınlığı hâlâ ilk plandadır; hem de entelektüeldir. Ve tabii bu Abdülmecid Efendi'nin fikridir/hayâlidir”. Sanatçı, videosunu, bu kadın figürünün, onun için tasarlanmış olan

rollerden sıyrılıp kendi imgesinin sahipliğini talep etmesi düşüncesinden hareketle oluşturmuştur. Şimşek'in videosunda kadın, kendisine verilmiş temsilden çıkarak neredeyse çıplak bir hâle bürünmektedir. Sanatçı, bu çıplaklığın, erkek bakışını tatmin eden bir çıplaklık yerine erotikleştirmeleri reddeden ve kadına ait bir çıplaklık olduğunu vurgulamaktadır.⁵⁶⁸ Kadının uyumasıyla birlikte, kadın çıplaklığını tüm ahlâkî kurallar ve kısıtlamaların ötesinde yaşayabilmektedir.⁵⁶⁹ Ayrıca Abdülmecid Efendi'nin resmi de Batı resmindeki uzanan çıplak kadını çağrıştırmakta, bu açıdan Şimşek, Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemi'ndeki çıplak figür sorununa gönderme yapmaktadır.⁵⁷⁰

Şimşek'in çıplaklık meselesini ele aldığı bir diğer işi, 2012 tarihli *Uzanan Kadın'dır* (*Halil Paşa'dan sonra*) (Görsel 3.71). Halil Paşa'nın 1894 tarihli *Uzanan Kadın* resmi (Görsel 3.70), giysisinin altında bedeninin hatlarının kavranabildiği bir kadın figürünü betimlemesiyle, nü resme giden basamaklardan biri olarak görülmüştür. Resimde, Doğu kültürüne ait bir iç

⁵⁶⁸ Özlem Şimşek Söyleşi (27.08.2018). *Kontrast Dergi*, 52. <https://kontrastdergi.com/ozlem-simsek-soylesi-52-sayi/> (Erişim Tarihi 25.03.2020).

⁵⁶⁹ Özlem Şimşek ile kişisel iletişim, 14 Ocak 2021.

⁵⁷⁰ Özlem Şimşek Söyleşi, 2018, a.g.k.

mekân görülürken kadın figürü Batılı bir giysi içindedir. Resim, mahrem bir ana yönelmiştir.⁵⁷¹ Antmen'e göre Şimşek'in videolarında, orijinalinde sadece bir görünüşten ibaret olan kadınlar, eyleyene dönüşmektedir.⁵⁷²



Görsel 3.70. Halil Paşa, Uzanan Kadın, 1894. (<https://is.gd/liSn9S> Erişim Tarihi: 28.06.22)



Görsel 3.71. Özlem Şimşek, Uzanan Kadın'dan (Halil Paşa'dan sonra) görsel, 2012. (<https://is.gd/TZUdmu> Erişim Tarihi: 28.06.22)

Sanatçının bir başka işi, Namık İsmail'in *Mediha Hanım*'ını (1920) canlandırmasıdır (Görsel 3.72 ve 3.73). İşin çıkış noktası, Namık İsmail'in cumhuriyet öncesi ve sonrasında yaptığı eşi *Mediha Hanım*'ın resimlerinin birbirinden farklı olmasıdır. Osmanlı döneminde yapılmış resimlerde *Mediha Hanım* "hülyalı bakışlar ve jestlerle" betimlenmişken, Cumhuriyet'e geçişle birlikte bu özellik kaybolmuş ve daha ciddi bir kadın imgesi gösterilmiştir. Şimşek'in canlandırdığı resim, Osmanlı döneminde yapılmış bir *Mediha Hanım* portresidir.⁵⁷³

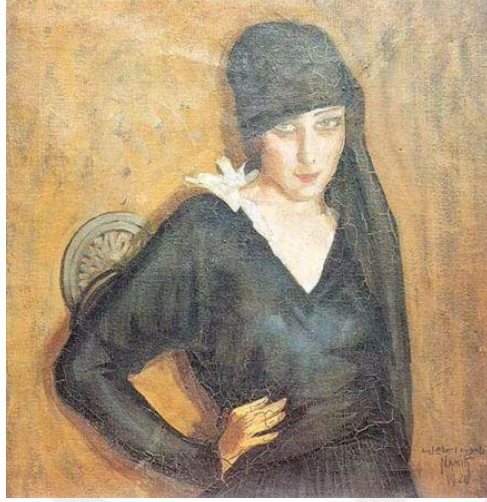
Şimşek, erkek sanatçıların eserlerinin yanı sıra Mihri Hanım ve Hale Asaf gibi kadın sanatçıların otoportrelerini de canlandırmıştır. Sanatçının, kadın ressamların otoportrelerini tercih etmesi, seçtiği imgelerin sahibinin kadın ve erkek olmasının, ortaya çıkan eserler arasında oluşturduğu farkı vurgulama isteğiyle açıklanabilir.⁵⁷⁴

⁵⁷¹ Ahu Antmen (2013). Modern ve Mahrem: Osmanlı Resminde Çıplak Beden. *Kimlikli Bedenler*, İstanbul: Sel Yayıncılık, s. 25-28.

⁵⁷² Ahu Antmen (2013). Hanımlara Mahsus Beylere Vazife: Sanat Tarihi ve Cinsiyetli Beden. *Kimlikli Bedenler*, İstanbul: Sel Yayıncılık, s. 36.

⁵⁷³ Özlem Şimşek Söyleşi, 2018, a.g.k.

⁵⁷⁴ Antmen, 2013, Hanımlara Mahsus Beylere Vazife: Sanat Tarihi ve Cinsiyetli Beden, a.g.k., s. 48.



Görsel 3.72. Namık İsmail, *Mediha Hanım*, 1920. (<https://is.gd/lr7H1l> Erişim Tarihi: 28.06.22)



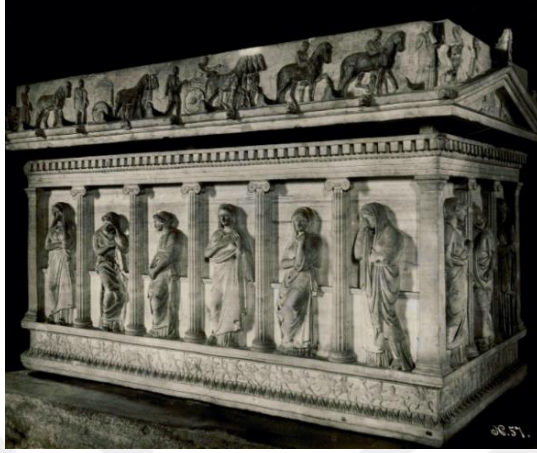
Görsel 3.73. Özlem Şimşek, *Mediha Hanım Olarak Otoportre (Namık İsmail'den Sonra)*, 2010. (<https://is.gd/xMFazD> Erişim Tarihi: 28.06.22)

Şimşek, geçmişten aldığı kadın imgelerini yeniden hayata geçirirken fotoğrafa da başvurmaktadır. Kullandığı resimler, Osman Hamdi Bey gibi çoğunlukla fotoğraftan çalışan bir kuşağın resimleridir. Şimşek, fotoğraftan yararlanılarak yapılmış bu resimleri, tekrar bir fotoğrafa dönüştürmektedir. Böylelikle orijinal resmin üretildiği ana, poz verme anına dönmek mümkündür. Sanatçının ilgilendiği de modelin nasıl poz verdiği'dir. Sanatçı, bu eyleminin, Edward Weston'ın fotoğraflarını fotoğraflayan Sherrie Levine'i hatırlattığını söylemektedir. İzleyicilerden biri, Levine'e fotoğrafların orijinalini görmek istediğini söylediğinde Levine, -küçük bir erkek çocuğunun fotoğrafı için- orijinalin, küçük çocuğu görme isteği uyandırdığını, çocuğu gördüğünüzdeyse sanatın ortadan kalktığını söylemiştir.⁵⁷⁵

Şimşek, yaptığı bu yeniden yorumlamaların, referans verdikleri işlerin anlatısına dâhil olduklarını belirtmiştir. Çünkü Şimşek'in yapıtlarını ele alırken Tanzimat ve Cumhuriyet dönemlerindeki kadın temsilinden bahsetmek gerekmektedir.

⁵⁷⁵ Selin Turam (2011). Confessing Representational Dialectic. *Epik Ayartma Sergi Kataloğu*.

Böylece referans verilen eserler, bu eserlerin dâhil oldukları anlatılar tartışmaya açılır.⁵⁷⁶



Görsel 3.74. Ağlayan Kadınlar Lahdi, M.Ö. 400. (SALT Araştırma, Ülgen Ailesi Arşivi)

Şimşek'in bu başlık altında değerlendirilebilecek başka bir işi de *Ağlayan Kadınlar* (Görsel 3.75) isimli video çalışmasıdır. Video, İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde sergilenen *Ağlayan Kadınlar Lahdi*'nin (M.Ö.400) (Görsel 3.74) üzerindeki on sekiz yas tutan kadın figürü temel alınarak yapılmıştır. Sanatçı, bu işiyle yasin kesintisiz, ritüelistik ve cinsiyetlendirilmiş doğasına dikkat çekmeyi amaçlamaktadır.⁵⁷⁷



Görsel 3.75. Özlem Şimşek, Ağlayan Kadınlar'dan görsel, 2014. (<https://is.gd/6e7UYS> Erişim Tarihi: 28.06.22)

Yukarıda yer alan bazı örneklerde görüldüğü gibi sanat ortamında kadın sorunuyla birlikte toplumsal cinsiyet meselesi de sanatçıların eğildiği konulardan olmuştur. Özellikle 1990'ların ortalarından itibaren tartışılmaya

⁵⁷⁶ Özlem Şimşek Söyleşi, 2018, a.g.k.

⁵⁷⁷ Crying Women/Video. <https://ozlemsimsek.com/crying-women-3-channel-video-installation-kopyasi> (Erişim Tarihi 25.03.2020).

başlanan kimlik sorununun bir parçası olarak cinsel kimlikler de gündeme gelmiştir.⁵⁷⁸

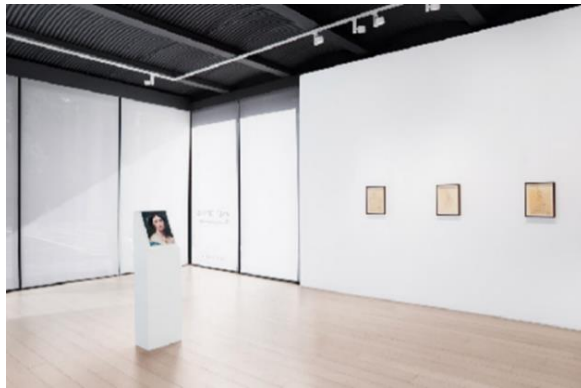
Toplumsal cinsiyet meselesi ile ilişkili çalışmaları bulunan Taner Ceylan'ın *Aile* serisinde yer alan yerleştirmelerinden biri *We Must Now Say Goodbye*'dir. Yerleştirmenin çıkış noktası, Ingres'in (1780-1867) *Prenses Broglie* resmidir (1853) (Görsel 3.76). Ceylan, Prenses Broglie'yi resmederken, onun yüzünü Ingres'in yüzü ile değiştirmiştir ve böylece model, cinsiyetler arası bir yere konumlanmıştır. Yerleştirmede (Görsel 3.77 ve 3.78), Ingres'in *Prenses Broglie* resminin baş kısmı da yer almış, bu hâliyle resim, Ceylan'ın resminin tam karşısına; figür, sanki artık ait olmadığı resme bakıyormuş gibi yerleştirilmiştir. Ayrıca Ingres'in kendi portesi ve Ceylan'ın çeşitli otoportreleri de yerleştirmede bulunmaktadır ve Ceylan, hem prensesi hem de Ingres'i özgürleştirdiğini düşünerek eserine *We Must Now Say Goodbye* ismini vermiştir.⁵⁷⁹ Ceylan, bu çalışmayı gerçekleştirirken Oscar Wilde'nın



Görsel 3.76. Jean Auguste Dominique Ingres, Prensess Broglie, 1853.
(<https://is.gd/TneUSI> Erişim Tarihi: 07.01.22)



Görsel 3.77. Taner Ceylan, *We Must Now Say Goodbye*, 2015.
(<https://is.gd/xk5clx> Erişim Tarihi: 20.01.22)



Görsel 3.78. *We Must Now Say Goodbye* yerleştirme görüntüsü, 2015.
(<https://is.gd/xk5clx> Erişim Tarihi: 20.01.22)

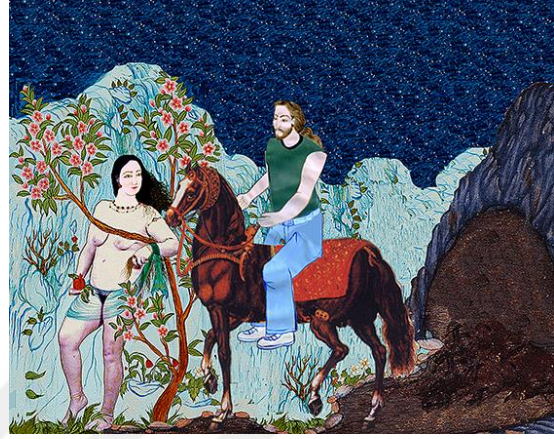
⁵⁷⁸ Pelvanoğlu, 2016, 1980 Sonrası Türkiye'de Sanat, a.g.k., s. 177.

⁵⁷⁹ Ceylan Önalp (17 Kasım 2015). Yaptığım Resme Hipergerçek İsmi Ben Vermedim. *Artfulliving*. <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/yaptigim-resme-hipergercek-ismini-ben-vermedim-i-4286> (Erişim Tarihi: 20.02.2020).

“Hislerle yapılan her portre, sanatçının portresidir, modelin değil” sözünden etkilenmiştir.⁵⁸⁰

CANAN’ın 2009 tarihli *İbretnüma* videosu (Görsel 3.79), yaklaşık yirmi Osmanlı resminin reproduksiyon ve manipüle edilmişleriyle oluşturulmuştur.

CANAN’ın amacı, hem Türkiye sanat tarihinde yeri olan ancak çok az kişinin bildiği resim sanatını izleyicilere göstermek,⁵⁸¹ aynı zamanda *minyatür* denilen Osmanlı resim sanatının ötekileştirilmiş bir tür olması ve ötekiler üzerinden bir söylem geliştirmeye çalışması⁵⁸² hem de feminist bir tavır sunmaktır: İktidar alanlarının toplumsal cinsiyeti inşa etmekteki rolü ele alınmıştır.⁵⁸³



Görsel 3.79. CANAN, *İbretnüma*’dan görsel, 2009. (t.ly/oh_t Erişim Tarihi: 28.06.22)

Sanatçının 2009 tarihli *Vak Vak Ağacı II* isimli çalışması (Görsel 3.81), Mehmet Suudî Efendi’nin *Tarih-i Hind-i Garbî* (1583) isimli eserindeki Vak Vak Ağacı (Görsel 3.80) resminden üretilmiştir. Buradaki resimde ağaçların yemişleri

⁵⁸⁰ Taner Ceylan We Now Must Say Goodbye. *Kasmin Gallery Websitesi*. <http://www.kasmingallery.com/exhibition/taner-ceylan--we-now-must-say-goodbye-2> (Erişim Tarihi 20.02.2020).

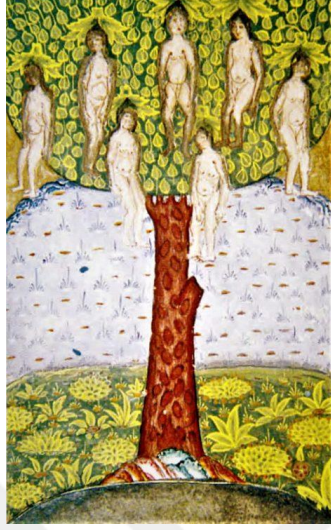
⁵⁸¹ Pınar Gümüş (9 Ocak 2010). Canan Şenol ile *İbretnüma* Üzerine Söyleşi. *artizan web sitesi*. <https://www.art-izan.org/artizan-arsivi/canan-senol-ile-ibretnuma-uzerine-soylesi/> (Erişim Tarihi 13.04.2022).

⁵⁸² Özlem İnay Erten (9 Şubat 2010). Canan Şenol: “Bıyık Kedide de Vardır”. *Lebriz Sanat Dergi*, s. 1, <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=749> (Erişim Tarihi 13.04.2022).

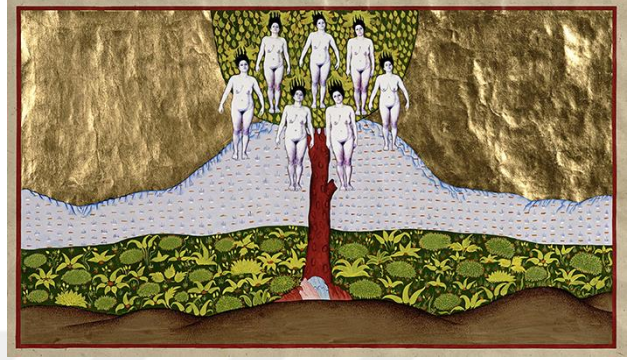
Osmanlı resim sanatının ötekileştirilmiş olması, Batılı oryantalist bakışın yanı sıra Türkiye’nin Batılılaşma sürecindeki tutumu ile de ilgilidir. Sanatçı bu anlamda bir yakın tarih eleştirisi de yapmak istemiştir. (Elif Kaptanoğlu (2010). Boğaziçi’nde “Çağdaş Sanat” Röportaj Dizisi-Canan Şenol. *İstanbul Museum web sitesi*. <https://istanbulmuseum.org/artists/canan%20senol.html> (Erişim Tarihi 14.04.2022).

⁵⁸³ Gümüş, 2010, a.g.k.

çıplak kadınlar olarak gösterilmiştir;⁵⁸⁴ CANAN da kendi çalışmasında bu kadın figürlerinin yerine kendisini koymuştur.⁵⁸⁵



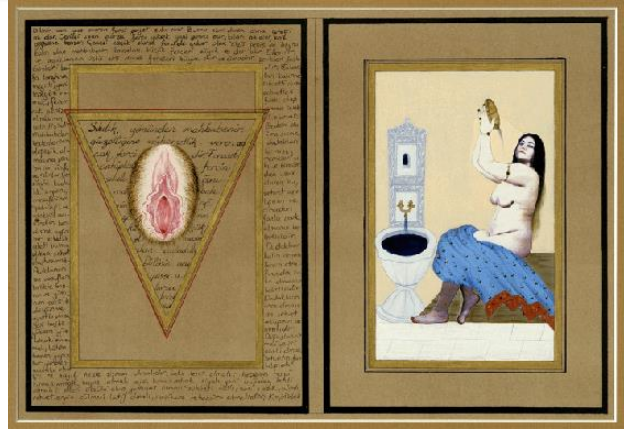
Görsel 3.80. Mehmet Suudî Efendi, *Tarîh-i Hind-i Garbî*'den Vak Vak Ağacı, 1583. (t.ly/DW-1 Erişim Tarihi: 28.06.22)



Görsel 3.81. CANAN, Vak Vak Ağacı II, 2009. (t.ly/oh_t Erişim Tarihi: 28.06.22)



Görsel 3.82. Abdullah Buhari, Banyoda Kadın, 1741-42. (t.ly/qTAA Erişim Tarihi: 28.06.22)



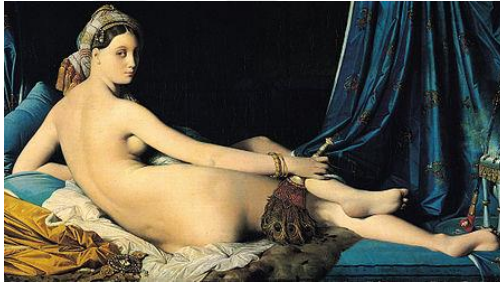
Görsel 3.83. CANAN, Kusursuz Güzellik'ten, 2009. (t.ly/oh_t Erişim Tarihi: 28.06.22)

⁵⁸⁴ Emre Taş (2021). Sakın açma o sayfayı ürkütürsün 'vak-vak'ları. *tarihdergi web sitesi*. <https://tarihdergi.com/sakin-acma-o-sayfayi-urkutursun-vak-vaklari/> (Erişim Tarihi 14.04.2022).

⁵⁸⁵ CANAN'ın Vak Vak Ağacı isimli bir de videosu bulunmaktadır. Siyasi içerikli olan bu çalışmada, 1656'da Sultanahmet'te bir ağaca yeniçerilerin asılması olayından yola çıkarak askeri darbeleri ele almıştır. (The Waq Waq Tree (2010). CANAN web sitesi. <http://www.cananxcanan.com/> (Erişim Tarihi 14.04.2022).

Sanatçının yedi sayfadan oluşan *Kusursuz Güzellik* (2009) serisi, resim ve yazıların kullanıldığı bir seridir. Burada yer alan metinler, Tabip Mustafa Ebu'l Feyz'in 17. yüzyılda yazdığı *Tuhvetü'l Müteehhilin*'den (Cinsel Birleşme İsteğinde Tabiatın Teşviki) alınmış; resimler ise Levni ve Abdullah Buhari'nin kadın tasvirlerini, CANAN'ın kendi fotoğraflarını kullanarak yorumlamasıdır.⁵⁸⁶ Örneğin Buhari'nin *Banyoda Kadın* (1741-42) resmi CANAN'ın kullandığı resimlerden (Görsel 3.82 ve 3.83) biridir.

Sanatçı 2011'de Galeris Xist'te gerçekleştirdiği *Türk Lokumu* isimli sergisinde oryantalist eserlerin kadına bakışını eleştirmiş ve sanat tarihinden aldığı resimleri kendisini kullanarak yeniden üretmiştir. Ingres'in *Büyük Odalık* (1814) (Görsel 3.84 ve 3.85) ve *Odalık ve Köle* (1839); Matisse'in *Koltuklu Odalık* (1928); Renoir'nın *Odalık* (1870)⁵⁸⁷ resimleri, CANAN'ın sergide kullandığı çalışmalardır.⁵⁸⁸ Sanatçının bu çalışmaları, oryantalizm eleştirisi başlığı altında da değerlendirilebilir.



Görsel 3.84. Jean Auguste Dominique Ingres, Büyük Odalık, 1814.
(t.ly/MgRR Erişim Tarihi: 28.06.22)



Görsel 3.85. CANAN, Türk Lokumu serisinden, 2011. (CANAN-Türk Lokumu Sergi Kataloğu.)

⁵⁸⁶ Perfect Beauty (2009). CANAN web sitesi. <http://www.cananxcanan.com/> (Erişim Tarihi 14.04.2022)

⁵⁸⁷ Renoir'nın aynı isimde ve aynı tarihli iki farklı resmi bulunmaktadır ve CANAN, sergisinde ikisini de kullanmıştır.

⁵⁸⁸ CANAN- *Türk Lokumu Sergi Kataloğu* (2011). İstanbul: Galeri Xist.

3.2.2.4. Pastiş

Pastiş sözcüğü, Fransızcadan Türkçeye geçmiş bir sözcüktür ve Türk Dil Kurumu, pastiş, *başka sanatçıların eserlerini taklit yoluyla meydana getiren sanat eseri* olarak tanımlamıştır.⁵⁸⁹ Tanım, sözcüğün Fransızcadaki anlamıyla aynıdır. Özellikle Fransızca edebiyatta pastiş, parodi ile eş anlamlı olarak kullanılmaktadır.⁵⁹⁰ Fredric Jameson, parodiyi modern dönemin bir özelliği olarak konumlandırırken, postmodern dönemde onun yerini pastişin aldığını belirtmektedir. Ona göre parodide alaycı bir dil varken pastişte yoktur, pastiş içi boş taklitler yapmaktadır.⁵⁹¹

Margaret A. Rose, *Parodi: Antik, Modern ve Postmodern* isimli kitabının pastişe ayırdığı bölümünde, sözcüğün etimolojisi ve kullanım alanlarıyla ilgili bilgi verirken, çeşitli araştırmacıların pastişin anlamı hakkında yazdıklarına da yer vermiştir. Rose'un kitabından pastiş sözcüğünün anlamı konusunda farklı fikirlerin olduğunu anlıyoruz. Sözcük, kimi zaman parodi ile eş anlamlı kullanılmış, kimi zaman ise *taklit*, *sahte* gibi sözcüklerle eş değer tutulmuştur. Rose, bu konuda Leif Ludwig Albertsen'in (1936-2006) 1971 tarihli *Der Begriff des Pastiche (Pastiş Kavramı)* isimli makalesinden bahsetmekte ve Albertsen'in sözcüğü ele alış biçimini hatırlatmaktadır. Makaleye göre pastiş, *sahte* gibi olumsuz anlamlarından arındırılmalıdır ve pastiş, pastiş yazarının dönemine göre geçmişte kalan dönemi canlandırma yollarından biridir ve bu, o geçmiş dönemden ödünç alınan şeylere sempati duyulduğunun bir işaretidir.⁵⁹² Pastiş, tez bağlamında da sanatçıların, bir başka sanatçıya ya da sanat eserine saygı, güzelleme amacıyla yaptığı eserler için kullanılmıştır. Zümrüt Radau, Taner Ceylan, Nihâl Marlı ve Halil Altındere'nin bazı işleri bu kapsamda değerlendirilmiştir.

90'lı yıllardan itibaren sanat sahnesinde yer alan Zümrüt Radau, çalışmalarında sıklıkla bir saygı niteliğinde temellüğe başvurmakta ve üretirken zaman zaman

⁵⁸⁹ Pastiş. *Türk Dil Kurumu web sitesi*. <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi 08.10.2021).

⁵⁹⁰ Margaret A. Rose (2016). *Parodi: Antik, Modern, Postmodern* (Çev. Cansu Dikme). İstanbul: Hece Yayınları, s. 103.

⁵⁹¹ Fredric Jameson (2008). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği* (Çev. Nuri Plümer, Abdülkadir Gölcü). Ankara: Nirengi Kitap, s. 56-57.

⁵⁹² Rose, 2016, a.g.k., s. 102-107.

kurutulmuş yosun, ip, kumaş gibi malzemeler kullanmaktadır. 1999 yılında *Alıntılar* isminde bir sergi düzenleyen Radau, Lucio Fontana, Yves Klein, Picabia, Jasper Johns, Matisse, Christo, Stella, Kapoor ve Warhol'un işlerinden yola çıkmıştır.⁵⁹³

Taner Ceylan, 14. İstanbul Bienali (2015) için Guiseppe Pellizza da Volpedo'nun (1868-1907) *Il Quarto Stato* (Dördüncü Kuvvet) (1901) isimli resmini (Görsel 3.86) yeniden yapmıştır (Görsel 3.87). Pelizza'nın resimde kalabalık bir grup protesto için yürürken gösterilmiştir. Eser, 1902'de sergilendiği Torino Quadriennale'inde bir başarı elde edememiş ancak konusu nedeniyle işçi sendikaları tarafından beğeniyle karşılanmıştır. Milano'da bulunan resmi, 14. İstanbul Bienali'nin küratörü Carolyn



Görsel 3.86. Guiseppe Pellizza da Volpedo, Dördüncü Kuvvet, 1901. (t.ly/VkwI Erişim Tarihi: 20.12.21)



Görsel 3.87. Taner Ceylan, Volpedo'nun Dördüncü Kuvvet'i, 2015. (t.ly/ZE7n Erişim Tarihi: 20.12.21)

Christov-Bakargiev, sivil toplum mücadelelerine bir saygı olarak bienalde sergilemek istemiş ancak ödünç alma talepleri geri çevrilmiştir.⁵⁹⁴ Küratör, bunun üzerine Taner Ceylan'dan bu resmi birebir yapmasını istemiştir. Christov-Bakargiev ile birlikte İtalya'ya gidip Volpedo'nun müzesini ve atölyesini ziyaret eden Ceylan, bu resimle birlikte bir de Volpedo'nun atölyesinde bulunan

⁵⁹³ Ahu Antmen (8 Şubat 1997). 'Stella olmasaydı ben de olmazdım'. *Cumhuriyet*, s. 15.

Antmen, Radau'nun temellük ettiği dokuz sanatçının örneğin Da Vinci gibi çok fazla alıntılanmayan sanatçılar olduğunu söylemiştir. O tarih için geçerli olabilecek bu cümle, bugün özellikle Warhol için geçersizdir.

⁵⁹⁴ *Guiseppe Pellizza da Volpedo-Sergilenen İşler*. <http://14b.iksv.org/works.asp?id=61> (Erişim Tarihi 20.02.2020).

fotoğrafının resmini yapmıştır.⁵⁹⁵ Bialde bu ikisi ve Pellizza'nın Roma'da



Görsel 3.88. Leonardo da Vinci, Salvator Mundi, yaklaşık 1500. (t.ly/yyTy Erişim Tarihi: 29.07.22)

bulunan Galleria Nazionale d'Arte Moderna'daki bu resim için yaptığı eskizler birlikte sergilenmişlerdir.⁵⁹⁶ Resmin adı olan *Dördüncü Kuvvet*, “halkın gücü” anlamında kullanılmıştır. Ceylan, resmin, günümüzün Türkiye'si için toplumun çeşitli sorunlarını akla getiren bir resim olduğunu belirtmiştir.⁵⁹⁷ Resim, Ceylan'ın *Aile* serisi içinde yer almaktadır.



Görsel 3.89. Taner Ceylan, Salvator Mundi, 2019. (t.ly/5qRK Erişim Tarihi: 29.07.22)

Taner Ceylan, 2019 yılında Leonardo Da Vinci'nin (1452-1519) *Salvator Mundi*⁵⁹⁸ resmini (Görsel 3.88) yeniden yapmıştır (Görsel 3.89). Resim, direktörlüğünü Carolyn Christov-Bakargiev'in yaptığı Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea'daki *D'après Leonardo (Leonardo'dan Sonra)* isimli sergide gösterilmiştir. Christov-Bakargiev, serginin eser sahipliği, dijital röprodüksiyon ve dijital imgelerin dolaşımı gibi günümüz sanatında sıklıkla tartışılan konulara dikkat çekmek amacını güttüğünü ve *Salvator Mundi*'nin telif hakkı sorununu önlemek için orijinalinden biraz daha büyük boyutta üretildiğini söylemiştir.⁵⁹⁹ Sanatçının bu çalışmayı üretmesine dair motivasyonu büyük sanat eserlerinin kamuoyundan

⁵⁹⁵“Bu resim tüm halkların tercümanı” (2015). *Milliyet Sanat*. <http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/-bu-resim-tum-halklarin-tercumani-/5721> (Erişim Tarihi 20.02.2020).

⁵⁹⁶ Guiseppe Pellizza de Volpedo-Sergilenen İşler, a.g.k.

⁵⁹⁷ “Bu resim tüm halkların tercümanı”, 2015, a.g.k.

⁵⁹⁸ Eserin Da Vinci'ye ait olmadığı, öğrencileri tarafından yapılmış olabileceği, resmin orijinal olmadığı gibi tartışmalar mevcuttur. (İlker Cihan Biner (2020). Yeniden Salvator Mundi. *Art Unlimited*. <https://www.unlimiteddrag.com/post/yeniden-salvator-mundi> [Erişim Tarihi 31.03.2020]).

⁵⁹⁹ Eda Öztürk (2019). Taner Ceylan'ın Salvator Mundi'si. *ArtDog İstanbul*. https://www.artdogistanbul.com/tumu/guncel_sanat/taner-ceylanin-salvator-mundisi.htm (Erişim Tarihi 21.02.2020); Andrew Russeth (2019). Why Remake ‘Salvator Mundi’? Museum Director Talks Canny Copy of \$450 M. Work. *Artnews*. <https://www.artnews.com/art-news/news/salvator-mundi-copy-turin-taner-ceylan-13501/> (Erişim Tarihi 11.04.2022).

uzaklaştırılmasıdır. Sorun, bir sanat eserinin halka mı yoksa sahibine mi ait olup olmadığıyla, yani sanatın demokrasisi ile ilgilidir. Christov-Bakargiev de bu düşüncenin temellük sanatında zaten var olduğunu belirtmiştir.⁶⁰⁰ Ceylan'ın versiyonu böylece bu resimle yüz yüze gelmeyi sağlamaktadır; sanatçı, yapıtını, Da Vinci'den üretiminden koparmaya, onun anlamını kaydırmaya, onu dönüştürmeye çalışmıştır. Böylece Ceylan'ın eseri, orijinal *Salvator Mundi*'yi, içerdiği tartışmalardan çıkarıp güncel konumlamaktadır.⁶⁰¹



Görsel 3.90. Pedro de Mena, Acıların İnsanı Olarak İsa, 1763. (t.ly/Mqcg Erişim Tarihi: 28.06.22)



Görsel 3.91. Taner Ceylan, Acıların İnsanı, 2016. (t.ly/k76Y Erişim Tarihi: 28.06.22)

Ceylan'ın *I Love You* serisinde yer alan işlerinden biri, Pedro de Mena'nın (1628-1688) 1673 tarihli *Christ As The Man of Sorrows* (Acıların Adamı Olarak İsa) ahşap heykelinin resmidir (2016) (Görsel 3.90 ve 3.91)⁶⁰². Ceylan, insanların kiliselerde acı çeken İsa'ya, mutlu olmak için dua ettiklerini ve bu karşıtlığın kendisini çok etkilediğini ve bu nedenle İsa tasvirlerini yeniden

⁶⁰⁰ Russeth, 2019, a.g.k.

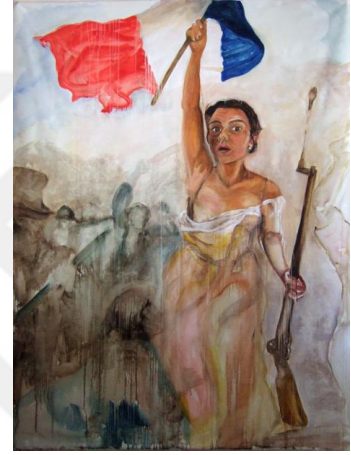
⁶⁰¹ Biner, 2020, a.g.k.

⁶⁰² Resim, IV. Mardin Bienali sırasında Süryani Katolik Meryem Ana Kilisesi'nde sergilenecekken, yetkililerin, kilisenin deposunda bu esere çok benzeyen dört yüz yıllık bir ahşap heykeli getirmesiyle Ceylan, ikisini beraber sergileme kararı almıştır. (İhsan Yılmaz (11 Mayıs 2018). Mardin Meryem Ana Kilisesi'ndeki tablo Raphael'in olabilir mi?. *HyeTert*. <https://hyetert.org/2018/05/11/mardin-meryem-ana-kilisesindeki-tablo-raphaelin-olabilir-mi/> [Erişim Tarihi 01.03.2020]).

gerçekleştirdiğini belirtmiştir.⁶⁰³ Sanatçı, bu serideki resimlerini yaparken sanat tarihinde yapılmış en iyi İsa tasvirlerini araştırmış ve bunların *üzerine çıkmayı*, onlardan daha iyi İsa'lar yapmayı amaçlamış, sanat tarihinde önemli bir iz bırakmak istemiştir.⁶⁰⁴

Nihâl Martlı'nın (1982) sanat tarihine, ayrıca edebiyata ve şansonlara gönderme yapan çalışmaları vardır. Martlı, bu tür işlerini oluştururken etkilendiği, hayranlık duyduğu eserleri seçmekte ve onlara *güzelleme* yapmaktadır. Ona göre bu eserlerin, ait hissedilen görsel mirası hatırlatma gibi bir işlevi vardır.⁶⁰⁵

Martlı'nın sanat tarihine gönderme yapan eserlerinin arasında, Eugène Delacroix'nın (1789-1863) *Halka Yol Gösteren Özgürlük*'ünden (1830) esinle yapılmış *İki Aşkım Var*⁶⁰⁶ (2009) (Görsel 3.92); Jacques-Louis David'in (1748-1825) *Alpleri Geçen Napolyon*'undan (1800-1) (Görsel 3.93) esinle yapılmış, sanatçının at üstünde bir kadını betimlediği *Çok Geç* (2009) (Görsel 3.94) isimli resimler yer almaktadır. Sanatçı, kadınları figür olarak kullanmakta ve bu seçimini *toplumsal ve estetik sebeplerin* yanı sıra, daha çok kendisinin kadın olmasıyla ilişkilendirmektedir.⁶⁰⁷



3.92. Nihâl Martlı, *İki Aşkım Var*, 2009 (martli.net)
Erişim Tarihi: 04.01.21)

⁶⁰³ S2 Presents Taner Ceylan-I Love You (21 Eylül 2016). https://www.youtube.com/watch?v=k3dAUJ_R7HE&feature=youtu.be (Erişim Tarihi 01.03.2020)

⁶⁰⁴ Ali Tufan Koç (24 Eylül 2016). Yaşayan en pahalı Türk ressam Taner Ceylan: 'Kan revan içinde kaldık ama o son yumruğu hâlâ yemedik', *Hürriyet Kelebek*. <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/yasayan-en-pahali-turk-ressam-taner-ceylan-kan-revan-icinde-kaldik-ama-o-son-yumrugu-hala-yemedik-40230636> (Erişim Tarihi 01.03.2020).

⁶⁰⁵ Deniz Şenliler (2017). "Resimlerimde gizem yaratmaya çalışıyorum". *İstanbul Art News*, 47, s. 22.

⁶⁰⁶ Fransız şansonlarının tutkunu olan Martlı, Fransa'daki yüksek lisans eğitimi sırasında, burada yabancılık çekmemesine rağmen evini, ailesini özlemesi nedeniyle resmine, Josephine Baker'ın şarkısında olduğu gibi ("J'ai deux amours mon pays et Paris" - "benim iki aşkım var, ülkem ve Paris") bu ismi vermiştir. (Melida Tüzünoğlu (Aralık 2017). *Rüyaların Yapıldığı Kumaştan. Vogue*, s. 103)

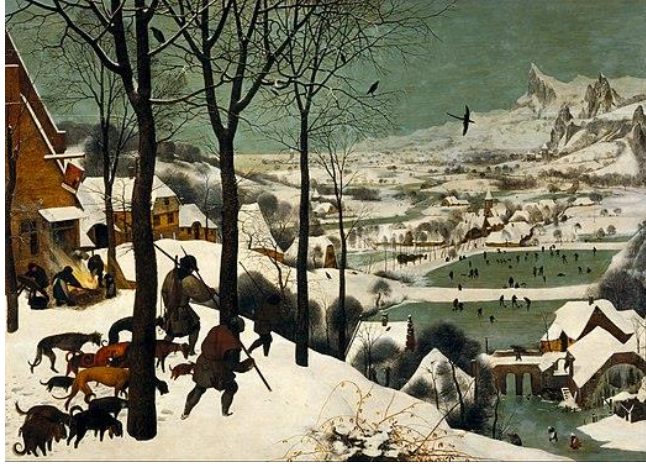
⁶⁰⁷ Şenliler, 2017, a.g.k., s. 22.



Görsel 3.93. Jacques Louis David, Alpleri Geçen Napolyon, 1801-5. (t.ly/BOGu Erişim Tarihi: 28.06.22)



Görsel 3.94. Nihâl Martlı, Çok Geç, 2009. (martli.net Erişim Tarihi: 04.01.21)



Görsel 3.95. Peter Bruegel, Karda Avcılar, 1565. (t.ly/KTai Erişim Tarihi: 28.06.22)

Martlı, 2014'ten sonra kendi adlandırmasıyla *resim içinde resimler* yapmaya başlamıştır. *Wonders in the snow* (2014) (Görsel 3.96), Pieter Brueghel'in (1525-69) *Karda Avcılar (Hunters in the snow)* (1565) (Görsel 3.95) resmine bakan bir kadın figürünü içermektedir. *İkarus'un*

*Düşüşü'yle Stendhal Sendromu*⁶⁰⁸ yine Brueghel'in *İkarus'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara* (1560) isimli resmini izleyen bir kadın figüründen oluşmaktadır. Martlı, 2014'te, sanat tarihinde örneklerine rastladığımız, genelde

⁶⁰⁸ Dario Argento'nun 1996 tarihli Stendhal Sendromu filminden esinlenilmiştir. Stendhal Sendromu, özellikle sanat eserlerinin bolluğu ve ihtişamı karşısında hızlı kalp atışı, baş dönmesi, baygınlık gibi belirtilerin gösterilmesidir.

koleksiyonerler için yapılan ve bir tablonun içinde başka pek çok tablonun yer aldığı resimlerden (Görsel 3.97) hareketle⁶⁰⁹ *Yeni Başlayanlar İçin Sanat Tarihini* (Görsel 3.98) isimli bir resim gerçekleştirmiş, daha önceki eserlerini resmin içindeki mekâna yerleştirmiştir. Burada sanatçının, başka bir eserden direkt ya da değiştirerek yaptığı bir resim yerine, kendi resimlerini kullanarak sanat tarihindeki bir resim konusunu tekrar ettiğini görmekteyiz.

2017’de İstanbul C.A.M Galeri’de açtığı ve bu resimlerinin yer aldığı sergiye *Pastishes* adını veren sanatçı, bu ismin işlerine çok uyduğunu çünkü eserlerinin, gönderme yaptığı eserlere bir güzelleme içerdiğini belirtmiştir. Ona göre geçmişteki bir sanat eserinin yarattığı güçlü etki ve o etkiyle gelen üretme isteği, eseri yeniden ele alan kişinin, o esere bakışını ve kendisinde yarattığı hayranlığın dışavurumudur.⁶¹⁰



Görsel 3.96. Nihâl Martlı, Wonders in the snow, 2014. (martli.net Erişim Tarihi: 04.01.21)



Görsel 3.97. Hans III Jordaens ve Cornelis de Baellieur, Bir Koleksiyoncunun Sanat Objeleri ve Resim Galerisinin İç Mekânı, 1637. (t.ly/4WO8 Erişim Tarihi: 28.06.22)



Görsel 3.98. Nihâl Martlı, Yeni Başlayanlar İçin Sanatın Tarihi, 2014. (martli.net Erişim Tarihi: 04.01.21)

⁶⁰⁹ Tüzünoğlu, 2017, a.g.k., s. 104; Bedenlenmiş Ruhlar (2018). *Artam Global Art&Design*, 46, s. 102. Tüzünoğlu’nun yayımında bu yapıtların başlangıç tarihi 2015, Artam’da ise 2014 olarak verilmiştir. Sanatçının web sitesindeki tarihlere bakılacak olursa doğru tarih 2014 olmalıdır. Bkz. martli.net

⁶¹⁰ Şenliler, 2017, a.g.k., s. 22.

Pastiş başlığı altında değerlendirilebilecek çalışmalardan biri Halil Altındere'ye aittir. Altındere 2011'de René Block küratörlüğünde gerçekleşen *Dans Edemediğim Devrim, Benim Değildir* isimli sergisinde *Metin Erksan Üçlemesi*'ni sergilemiştir. Altındere, Erksan'ın *Sevmek Zamanı* (Görsel 3.99 ve 3.100), *Sensiz Yaşayamam* ve *Suçlular Aramızda* (Görsel 3.101 ve 3. 102) filmlerinden kareleri yeniden üretmiştir. Sanatçının, bu filmleri seçmesinin sebebi ise filmlerin, yapıldıkları dönemdeki diğer filmlerden farklı olmaları⁶¹¹ ve Erksan'a saygı amacıdır.⁶¹²



Görsel 3.99. Metin Erksan, *Sevmek Zamanı* filminden, 1965. (t.ly/7PLC Erişim Tarihi: 28.06.22)



Görsel 3.100. Halil Altındere, *Metin Erksan Üçlemesi*'nden *Sevmek Zamanı*, 2010. (t.ly/f5X_ Erişim Tarihi: 28.06.22)

⁶¹¹ 60'lı ve 70'li yıllarda çekilen bu filmler, dönemin ana akım sinemasından, hem konu hem de anlatım biçimi açısından farklıdır.

⁶¹² Fisun Yalçinkaya (29 Ağustos 2011). Türk sineması çağdaş sanata ilham verdi. *Sabah*, s. 24.



Görsel 3.101. Metin Erksan, Suçlular Aramızda filminden, 1964. (<https://is.gd/HZ08Oo> Erişim Tarihi: 11.07.21)



Görsel 3.102. Halil Altındere, Metin Erksan Üçlemesi'nden Suçlular Aramızda, 2010. (t.ly/f5X_ Erişim Tarihi: 11.07.21)

3.2.2.5. Parodi, Oyun

Parodi ve ironi zaman zaman birbirleriyle karıştırılan kavramlardır. Bu nedenle öncelikle ikisi arasındaki farkı belirtmek uygun olacaktır. İroni, kelimelerin ve görüntülerin işaret ettiklerinin tersini anlatmak için kullanılan bir yöntemdir. Parodi ise eserle alay ederek onu taklit etmektir.⁶¹³ Türkiye sanat ortamında, postmodernizmin getirilerinden biri olarak, modern ve öncesine ait sanatı eleştirme, öğretilmiş olanı sorgulama, kutsal olduğu varsayılan yapıtları/biçimleri bozma gibi fikirler ortaya çıkmıştır. Böylece sanatçılar, modernizm öncesine ait bir varsayım olan *sanat yapıtının aurası* konusuyla alay etmiştir. Sanatçıların, işlerini üretirken takındıkları kimi tavırlar ise

⁶¹³ Barrett, 2015, a.g.k., s. 310.

gerçekleştirdiği yapıtlarını sergilemiş; Russolo'nun *Gürültü Makineleri*; Richard Long'un *Sahra Çemberi* (Görsel 3.105 ve 3.106); Emmy Hennings'in *Emmy Hennings ve Bebek* yapıtlarını kullanmıştır.⁶¹⁶

Zeytinoğlu'na göre, Tekand'ın yaptıkları, hem resim sanatıyla hem de resim dışındaki alanlarla ilgisizdir ve birbirlerinin varoluşlarını bozarlar.⁶¹⁷ Tekand, 20. yüzyılın başından beri bir sanat dalında ustalık göstermenin bir anlamı olmadığını düşünmektedir.⁶¹⁸ Yeni bir üslup yaratma arayışında olmayan özgünlüğe ve özgünlüğün mümkünlüğüne inanmayan sanatçı, yaptıklarıyla, kendi deyimiyle “*zaman içinde bir dil oyunu*” oynamaktadır.⁶¹⁹ Tekand, bu üretimleriyle yapmak istediklerini şöyle açıklamıştır:

Konu olarak seçtiğim işlerin hemen hepsi resmin, heykelin dışında çalışmalar. Performans, enstalasyon ya da ne resme ne de heykele girmeyen birtakım objeler... Bu görüntülerin hiçbiri izleyicinin aklına resmi getirmiyor. Benim burada yaptığım, sadece son derece klasik formla modernist öğeleri çiftleştirmek. Bunun çeşitli nedenleri var, ama asıl yaptığım aslında bir ‘yaratık’ ortaya çıkarmak. Bana kalırsa bu gereksiz bir iş. Çünkü kişisel bir üslup yok ortada.⁶²⁰

Tekand'ın bu resimleri yapmaktaki amacı hesaplaşma, ironi, aşağılama ya da saygı gösterisi değildir. Sanat pratiğini bir oyun alanı olarak gören sanatçı, sergilenecek eserleri rastgele seçmekte ve nelerin seçildiğinin çok da önemli olmadığını söylemektedir.⁶²¹ Tekand, üzerlerini boyayacağı fotoğrafları neye göre seçtiği sorusuna “*Hiçbir seçme yapmıyorum. Resimde düşündüğüm tarzla yapılması en eğlenceli ve ilginç olabilecekleri seçiyorum...*” cevabını vermiştir.⁶²² Yapacak bir şey bulamadığı, kişisel bir üslup arayışı olmadığı için bu resimleri yaptığını belirten Tekand, “*Çağdaş sanat sürmeli ki ben de bunları alıp oynayabileyim*” demiştir.⁶²³

⁶¹⁶ Sanatçı kimliğimi sorguluyorum, 22 Aralık 1999, a.g.k., s. 14.

⁶¹⁷ Emre Zeytinoğlu (26 Ekim 1996). Değişik ve alışılmamış bir ‘sanat görüşü’. *Cumhuriyet*, s. 15.

⁶¹⁸ Pınar Öğünç (1998). “Siberadam” a isyan. *Aktüel*, 383, s. 128.

⁶¹⁹ Aslı Ulusoy (1996). “Bu bir Tekand düşüncesidir”. *Aktüel*, 278, s. 134.

⁶²⁰ Aliçavuşoğlu, 6 Aralık 1998, a.g.k.

⁶²¹ Aliçavuşoğlu, 6 Aralık 1998, a.g.k.

⁶²² Sanatçı kimliğimi sorguluyorum, 22 Aralık 1999, a.g.k., s. 14.

⁶²³ Aliçavuşoğlu, 6 Aralık 1998, a.g.k.

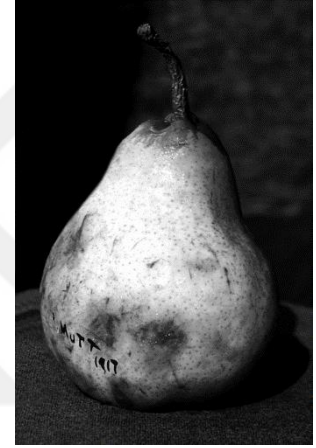


Görsel 3.105. Richard Long, Sahra Çemberi, 1988. (<https://is.gd/VU8kHy> Erişim Tarihi: 29.06.22)



Görsel 3.106. Esat Tekand, Sahra Çemberi, 1990'lar. (Öğünç, 1998, a.g.k., s. 129)

Vahit Tuna (1971), 1997 yılında Duchamp'ın *Çeşme*'sinden yola çıkarak *Armut* isimli bir çalışma (Görsel 3.107) gerçekleştirmiştir. Bir armut fotoğrafından oluşan bu yapıtta, armutun üzerinde, *Çeşme*'de olduğu gibi *R. Mutt* imzası göze çarpmaktadır. Çalışma, *Çeşme*'nin biçiminin Tuna'ya armutu çağrıştırmasıyla ortaya çıkmıştır. Bununla ilgili çeşitli alt metinlerden bahsedilmiş olsa da sanatçı sadece aklına geleni görselleştirmek ve bunu bir anlamda bir oyunla ortaya koymak istemiştir.⁶²⁴



Görsel 3.107. Vahit Tuna, Armut, 1997. (<https://is.gd/diDTXq> Erişim Tarihi: 17.02.21)

⁶²⁴ Ayda Tangüner (2010). Vahit Tuna, Boğaziçi'nde "Çağdaş Sanat" Röportaj Dizisi. *İstanbul Museum*. <http://istanbulmuseum.org/artists/vahit%20tuna.html> (Erişim Tarihi 29.03.2020). Fakat sanatçı 2019'daki bir röportajında bu işini, *Çeşme*'nin biricik eril aurasına cevaben yaptığını belirtmiştir. Ardından "ve sanat tarihi içerisinde ayakta işeyenlere cevaben. Sonuçta bir armuta ayakta işeyemezsiniz, ıskalamanız muhtemel ya da bunu niye isteyesininiz ki?" diyerek bu işinin arkasındaki amaçlarını belirtmiştir. (Ecem Arslanay (2019). 260 metre. *Art Unlimited*, 54, s. 82.)

Altındere, 2014 tarihli *Gerçeklik Başka Yerde* isimli sergisinde, 1990'lı yıllarda Akademi'deki soyut-figüratif tartışmasını *Soyut sensin, figüratif babandır* başlığıyla veren 9 Şubat 1991 tarihli Cumhuriyet gazetesinin o sayfasını tuval üzerine serigrafi yöntemiyle yeniden basmıştır (Görsel 3.108). Döneminde haber değeri taşıyan bu tartışmanın, bugün geçerliliğini yitirmiş olması, Altındere'nin bu sayfayı bir güncel sanat sergisinde sergilemesiyle de ispat olmaktadır. Bu tuvalin karşısında Türkiye güncel sanatına yön vermiş Sarkis, Vasıf Kortun ve René Block'un⁶²⁵ portrelerinin bulunması, haberin anlamını yitirşini pekiştirmektedir.⁶²⁶



Görsel 3.108. Halil Altındere, *Gerçeklik Başka Yerde*'den, 2014.
(<https://is.gd/CYmtgC> Erişim Tarihi: 03.07.22)

Osmanlı resim sanatının ötekileştirilmesi konusuna değinen ve güncel örnekleri gösteren *Minyatür 2.0: Güncel Sanatta Minyatür*⁶²⁷ sergisinde Altındere'nin 2018 tarihli *Sultanın Drone'lu Culus Töreni* (Görsel 3.110) çalışması yer almıştır. Kapıdağlı Konstantin'in 1789 yılında yaptığı *Sultan III. Selim'in Culus Töreni* (Görsel 3.109), klasik Osmanlı resim üslubunu yansıtırken Batılı resim anlayışına da yakındır ve bu anlayışın Osmanlı'daki ilk örneklerinden biridir. Altındere ise yeniden ürettiği resimde Batılı etkiden uzaktır. Resimde, isminden de anlaşılacağı üzere günümüzde kullanılan aletler de görülmektedir ve sanatçı, eseri zamanda tersine bir yolcuğuna çıkarmıştır.⁶²⁸

⁶²⁵ Bu üç portre Azamat Kuliev tarafından yapılmıştır.

⁶²⁶ Murat Alat (4 Ocak 2015). *Gerçeklik Başka Yerde*. *Sanatatak*.

<http://www.sanatatak.com/view/gerceklik-baska-yerde> (Erişim Tarihi 10.07.2021).

⁶²⁷ Sergi, Pera Müzesinde 18 Ağustos 2020-17 Ocak 2021 tarihleri arasında gösterilmiştir.

⁶²⁸ Azra Tüzünoğlu, Gülce Özkara (2020). *Minyatür 2.0: Güncel Sanatta Minyatür*. *Minyatür 2.0: Güncel Sanatta Minyatür*. (Yay. Haz. A. Tüzünoğlu, G. Özkara, B. Akkoyunlu Ersöz, Y. Ülgen, U. Soley). İstanbul: Pera Müzesi Yayını, s. 38.



Görsel 3.109. Kapıdağlı Konstantin, Sultan III. Selim'in Cülus Töreni, 1789. (<https://is.gd/WuZ2Br> Erişim Tarihi: 03.07.22)



Görsel 3.110. Halil Altındere, Sultanın Drone'lu Cülus Töreni, 2018. (<https://is.gd/0Eh8bK> Erişim Tarihi: 03.07.22)

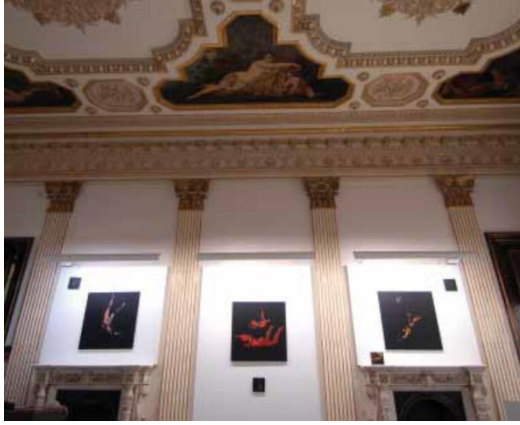
Genco Gülan'ın işlerinde zaman zaman bir eleştirelilik ya da sorgulama bulunsa da, sanatçının eserlerini bir grupta toplamak zordur. Sanatçı, genellikle çalışmalarını yaparken farklı amaçları bir arada taşımaktadır ve bu sebeple temellük yöntemini kullanan diğer sanatçılardan da ayrılmaktadır. Bu nedenle onun işlerinin bu başlık altında yer alması daha uygun görülmüştür.

Genco Gülan, 2003 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde *Gündelik Mitolojiler* (Görsel 3.111) başlıklı bir sergi açmıştır. Galeri, Atlas Pasajı'nda yer almaktadır ve Gülan, pasajda bulunan Hippolyte Dominique Berteaux'nun (1843-1926) fresklerinden⁶²⁹ yola çıkarak sergiyi oluşturmuştur.

Altındere'nin çalışması minyatür sanatçıları Filiz Adıgüzel Toprak, Fatma Akdaş ve Ayşe Yılmaz Öztürk tarafından üretilmiştir. (*Minyatür 2.0: Güncel Sanatta Minyatür* (2020). (Yay. Haz. A. Tüzünoğlu, G. Özkara, B. Akkoyunlu Ersöz, Y. Ülgen, U. Soley). İstanbul: Pera Müzesi Yayını, s. 114.)

Çalışma her ne kadar bu başlık altında verilmiş olsa da belirtildiği gibi ötekileştirilmiş minyatür sanatını gündeme getirmek sanatçıların isteğidir. Serginin katalog yazılarından birini yazan Vishakha N. Desai de Altındere'nin söz konusu çalışmasını, geçmişle şimdi arasında ilişki kurma çabası olarak yorumlamıştır. Ona göre sergide yer alan yapıtlarla sanatçılar, sınırları aşmak, geçmiş-şimdi, geleneksel-çağdaş, yerel-küresel gibi zıtlıkların ötesine geçme isteğindedirler. (Vishakha N. Desai, *Geçmişe Bakmak: Bir Direnme, Düşünme ve Yaratma Eylemi* (2020). *Minyatür 2.0: Güncel Sanatta Minyatür* (Yay. Haz. A. Tüzünoğlu, G. Özkara, B. Akkoyunlu Ersöz, Y. Ülgen, U. Soley). İstanbul: Pera Müzesi Yayını, s. 82, 86.)

⁶²⁹ Berteaux, 1870'li yıllarda İstanbul'a gelmiş ve bugün Atlas Pasajı olarak bilinen Köçekoğlu ailesinin kullandığı evi resimlemiştir. (Seza Sinanlar Uslu (2013). *Hippolyte Dominique Berteaux and His Journey to İstanbul in 1870's*. 14th International Congress of Turkish Art. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 702.)



Görsel 3.111. Genco Gülan, Gündelik Mitolojiler sergi görünümü, 2003. (Graf, 2006, a.g.k., s. 20)

betimlemiştir. Gülan, düşer şekilde betimlediği kahramanları, Amerikan çizgi kahramanlarının hazır modellerini temel alarak, Poser 5 isimli hazır model programında oluşturmuştur. Böylelikle Berteaux'nun kullandığı klasik şablonlara gönderme yapmıştır. Sanatçının çizgi kahramanları kullanmasının nedeni ise 11 Eylül ve sonrasında gerçekleşen savaşlardan sonra Batı'nın kültürel ve düşünsel alandaki ideallerini sorgulamaya başlaması ile ilgilidir.⁶³⁰ Gülan, serginin davetiyesine, galerinin girişindeki anonim rölyef ile kendi makyajlı fotoğraflarını birleştirerek oluşturduğu görseli (Görsel 3.112) yerleştirmiştir.⁶³¹



Görsel 3.112. Hippolyte Dominique Berteaux'nun rölyefi ve Gülan'ın çalışması, 1870'ler ve 2003. (Graf, 2006, a.g.k., s. 20)

Genco Gülan, 2017 yılında Hasan Bülent Kahraman'ın küratörlüğünde gerçekleşen *Antik Gelecek* sergisinde, çoğu Anadolu'da bulunmuş olan antik heykelleri, Yıldız Savaşları filminden Darth Vader gibi karakterlerle

⁶³⁰ Gündelik Mitolojiler- Süper Kahramanların Düşme Anları. *İstanbul Museum Web Sitesi*. <https://istanbulmuseum.org/gencogulan/gundelik.htm> (Erişim Tarihi 10.06.2021); Genco Gülan'dan gündelik mitolojiler (12 Ağustos 2003). *Cumhuriyet*, s. 14.

⁶³¹ Marcus Graf (2008). Genco Gülan: Kavramsal Renkler. İstanbul: Galata Perform Yayınları, s. 31.

birleştirerek ya da altı gözlü, dört gözlü gibi gerçek dışı biçimlerde yeniden yorumlayarak (Görsel 3.113) mutant görüntüler yaratmıştır. Kahraman’a göre ideal güzellik anlayışıyla yapılmış olan antik heykellerinin ideallikleri, Gülan’ın çalışmalarıyla sorgulanmakta, sanat yapıtının kendi içinde saklı idealinin ancak bir kurgu olduğu vurgulanmaktadır.⁶³² Gülan’ın bu sergideki çıkış noktası, günümüzde üretilen sanat eserlerinin bin yıl sonra arkeolojik nesneler hâline geleceği ve bu nedenle üretim ve tüketimimize dikkat etmemiz gerektiği düşüncesidir. *Antik Gelecek* sergisindeki yapıtlar da Gülan’ın geleceğe bıraktıklarıdır. Sanatçı aynı zamanda sergideki eserleri üzerinden insanları, hangi olayların altı gözlü, dört kafalı gibi biçimlere getireceğini de tartışmaya sunmaktadır.⁶³³ Sergilenen yapıtlardan biri olan *Drag King*’de⁶³⁴ (Görsel 3.114) iki cinsiyetin birleşmesini görmekteyiz. Aynı zamanda heykelin elinde bulunan cep telefonu, modern ve antik dönemleri üst üste getirmektedir.⁶³⁵ *Bayan Zeus* olarak da anılan heykelle Gülan’ın yapmak istediği ataerkil toplum eleştirisidir.⁶³⁶



Görsel 3.113. Genco Gülan, İskender, 2017. (<https://is.gd/ff1aM4> Erişim Tarihi: 01.06.21)



Görsel 3.114. Genco Gülan, Drag King, 2014. (Oral, 2018, s. 1009)

⁶³² Kemal Gönüleri (13 Nisan 2017). Genco Gülan “Antik Gelecek” Heykel Sergisi. *Sanat-Magazin Web Sitesi*. <https://sanat-magazin.com/yazarlarimiz/necatimumay/genco-gulan-antik-gelecek-heykel-sergisi/> (Erişim Tarihi 01.06.2021).

⁶³³ *Genco Gülan Antik Gelecek Heykel Sergisi* (13 Nisan 2017). <https://www.youtube.com/watch?v=-t4msVayp70> (Erişim Tarihi 01.06.2021).

⁶³⁴ Genco Gülan’ın web sitesinde eserin ismi *Mr. Diana* olarak geçmektedir.

⁶³⁵ Bülent Oral (2018). İstanbul’da Gerçekleştirilen Çağdaş Sergiler Üzerinden Sanatçı, Yapıt, Mekân ve İzleyici İlişkisine Yönelik Değerlendirmeler. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, ANARŞAN Sempozyumu Özel Sayısı*, 11 (2), s. 1009.

⁶³⁶ Yasemin Semercioğlu (2014). Röportaj: Genco Gülan “İsimsiz, 2014”. *Architecture of Life*. <https://www.architectureoflife.net/roportaj-genco-gulan-isimsiz-2014/> (Erişim Tarihi 08.05.2021).

Serkan Özkaya, sanat tarihinden aldığı biçimleri, fikirleri, yeniden yorumlamakta ya da onlarla ilgili farklı projeler gerçekleştirmektedir. Örneğin, 1995 yılında Kadıköy Kültür ve Sanat Merkezi'ndeki *Art Gallery Surrounded by Caution Tape* sergisinin davetiyesinde, üzerinde *Ceci n'est pas une pipe (Bu bir pipo değildir)* yazılı çıkartmaları kullanmıştır. Sanatçı, 1972'de Tate Galerisi'nin duvarına Keith Arnatt'ın (1930-2008) yerleştirdiği *Keith Arnatt is an Artist* yazısını, 1997'de BM Sanat Merkezi'ndeki sergisinde yeniden galeri duvarına yerleştirmiştir. Özkaya'nın daha önce yapılmış eserlere göndermede bulunması ya da onları yeniden üretmesinin sebebi, artık yeni bir şey yaratılacağına inanmamasıdır. Çok fazla sanatçı ve üretim olduğunu belirten Özkaya, bu düşüncelerini şöyle ifade etmiştir.⁶³⁷

Şu anda yüzlerce yeni sanatçı var ve hepsi yeni şeyler yapıyorlar. Bana sorarsanız birçoğu çok hoş, hepsi birbirinden güzel ama bütün bunları meşrulaştıracak bir sistem söz konusu değil. Yani hepsi bir öncekiler gibi, modern dönemdeki sanatçılar gibi meşru sanatçı olamıyorlar, kabul göremiyorlar. Çünkü hem çoklar hem de aynı statükoya konmak istiyorlar. Biz modern sanatçıları gördük, ne yaptılarsa kutsal şimdi onlar. Aynı şeyi kendi eserlerimiz için de istiyoruz ama olmuyor. Çünkü, çok büyük bir kitleye yayıldı ve herkes üretiyor. Ürettikçe, bunları alımlayacak zamanımız kalmıyor. Yani izleyici ortadan kalkıyor. Herkes sanatçı olmaya başlıyor ve herkes bir sürü şey yapıyor.⁶³⁸

Özkaya'nın başka bir projesi Leonardo Da Vinci'nin *Mona Lisa* resmini baş aşağı sergilemektir (Görsel 3.115). Özkaya, 1996 yılında *Mona Lisa*'nın sergilendiği Louvre Müzesi'ne mektup göndererek, onu baş aşağı sergiletmek istemiş,⁶³⁹ istediğinin sebebini "*Mona Lisa'yı bir Dove prizmasından ters olarak izledim ve bu bасыapıtı birkaç günlüğüne ters çevirme teklifimi, şayet kabul ederseniz keşfetme fırsatı bulacağımız durumu önceden deneyimledim. Sizi temin ederim ki muhteşemdi!*" sözleriyle belirtmiştir.⁶⁴⁰ 2003 yılında Galerist'te düzenlenen Özkaya'nın kişisel sergisi *Minerva Caddesi: Bir Retrospektif*'te,

⁶³⁷ Gül Erçetin (10 Şubat 1997). Özkaya, sanat ve izleyici kavramlarını tartışıyor. Cumhuriyet, 10, s. 13.

⁶³⁸ "Ben de sanatçı mıyım?" (8 Şubat 1997). *Milliyet*. <https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/ben-de-sanatci-miyim-5387821> (Erişim Tarihi 20.11.20).

⁶³⁹ Evrim Altuğ (13 Eylül 2003). 'The best of' Serkan Özkaya. *Radikal*. <http://www.radikal.com.tr/kultur/the-best-of-serkan-ozkaya-683118/> (Erişim Tarihi 08.04.2020)

⁶⁴⁰ Edito (Ocak 2014). *Art Unlimited*, 25, s. 4.



Görsel 3.115. Serkan Özkaya, Baş Aşağı Mona Lisa, 1996-2003. (<https://is.gd/FWCL76> Erişim Tarihi: 02.03.21)

yapılan bu yazışmalar ve baş aşağı sergilenmiş bir *Mona Lisa*⁶⁴¹ röprodüksiyonu yer almıştır.⁶⁴²

2005'teki 9. İstanbul Bienali'nde sergilenmek üzere Michelangelo'nun (1475-1564) 5 metre boyundaki mermer *Davut* (1501-4) heykelinin (Görsel 3.116) 3B⁶⁴³ bilgisayar- dijital rendering/dilimleme teknolojisi kullanarak strafordan 9 metrelik altın renkli bir kopyasını yapan Özkaya'nın bu işi (Görsel 3.117), Şişhane Meydanı'nda, sergileneceği beş metre yüksekliğindeki kaidesine yerleştirilirken düşmüş ve kırılmış, bu nedenle bienalde

sergilenememiştir.⁶⁴⁴ Özkaya, röprodüksiyon ve kopya üretimlere saygı duyduğunu, bunları kendisi ve diğer insanlar için üretmeyi sevdiğini, Michelangelo'nun *Davut*'unu hiç görmediğini ve bir bencillikle görmek için onu kopyaladığını aktarmıştır.⁶⁴⁵ Eserin, orijinal *Davut* heykelinin iki katı büyüklüğünde olmasının nedeni ise sanatçının çok büyük ve çok küçük boyutlu işlerin daha etkileyici olduğunu düşünmesindendir.⁶⁴⁶ Röportajlarında,

⁶⁴¹ Art Unlimited dergisinin 2014 Ocak sayısının kapağına *Mona Lisa* basılmış, derginin adı, tarih ve sayı bilgileri, ters çevrilmiş olarak verilmiştir.

⁶⁴² Altuğ, 13 Eylül 2003, a.g.k.

⁶⁴³ İngilizcedeki "3d" (three dimensional)'nin Türkçe karşılığı olarak "3b" (üç boyutlu) kullanılmıştır.

⁶⁴⁴ Evrim Altuğ (2012). Orijinal bir kopya öyküsü. *Art Unlimited*, 16, s. 30. Eskişehir Büyükşehir Belediye Başkanı Yılmaz Büyükerşen, Özkaya'ya şehirdeki atölyelerde, heykelden, birisi Eskişehir'de kalacak şekilde yeniden yapmasını teklif etmiştir. Bu kopyanın Sazova Bilim, Sanat ve Kültür Parkı'nda sergileneceği haberi belediyenin internet sitesinde yer almıştır. (Eskişehir'den Amerika'ya 10 Metrelik *Davut* Heykeli (16 Eylül 2011). Eskişehir Büyükşehir Belediyesi web sitesi.

http://www.eskisehir.bel.tr/icerik_dvm.php?icerik_id=229&cat_icerik=1&menu_id=24 (Erişim Tarihi 09.04.2020)). Heykel hâlen Eskişehir'de belediye tesislerindedir. (Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Bilgi Edinme Merkezi ile kişisel iletişim, 24.09.2021).

2011 yılında kopyalardan birini ABD Kentucky'de bulunan 21C Müzesi satın almıştır. Ayrıca "Davut (Mikelañ'dan Esinle)" projesi için bir film ve bir kitap hazırlanmıştır. Double David adlı film, yönetmen Gabriel Wrye tarafından çekilmiş ve heykelin yolculuğunu anlatmaktadır. 21C ve Yapı Kredi Yayınları'ndan çıkan kitap ise *The Rise and Fall and Rise of David* (Davut'un Önlenemez Yükselişi, Düşüşü ve Yükselişi) adını taşımaktadır. (Altuğ, Orijinal bir kopya öyküsü, 2012, a.g.k., s. 30.)

⁶⁴⁵ Serkan Özkaya's "David Double" Arrives in New York from Istanbul (7 Mart 2012). https://www.youtube.com/watch?time_continue=169&v=TSqABUYLEOK&feature=emb_logo (Erişim Tarihi 09.04.2020).

⁶⁴⁶ Halil Altındere, Serkan Özkaya (2016). *Hayır, hayır, olmuyor, yapamıyorum! Halil Altındere Serkan Özkaya ile Söyleşiyor*. İstanbul: Art-ist Prodüksiyon Tasarım ve Yayıncılık, s. 30.

konuşmalarında sıklıkla bugün *büyük ustalar* olarak adlandırdığımız sanatçıların büyüklüğünü sorgulayan Özkaya, bununla birlikte *aura* kavramını da sorgulamakta, dehayla ve orijinallikle bağdaştırılan bu kavramın kitaplarda bize sunulduğunu, böyle bir şeyin gerçekte olmadığını söylemektedir. “...*Yüzümüzü döndüğümüz Batı’nın en değerli eseri... Hep orada ve başka zamanlarda olan bir şey yani olmayan bir şey gibi... Çünkü burada ve şimdi olsa, dünyevi bir şey olacak. Elle tutacağız, gözle göreceğiz. Ve bütün yüceliğini kaybedecek elbette.*” sözleriyle aslında sanatta büyüklük, deha ve aura kavramlarının olmadığını, bunların yaratılmış ve öğretilmiş kavramlar olduğunu vurgulamaktadır.⁶⁴⁷ Özkaya, *Davut* heykeli hakkında şunları söylemektedir:

Benim heykele ve özellikle de Davut’a olan ilgim heykelin salt formunun kopyalanabilirliğinden kaynaklanıyor. Bize Michelangelo’nun tüm zamanların en büyük heykeltıraşı olduğu ve Davut’un da Rönesans döneminin en büyük başyapıtlarından olduğu öğretildi. Bir kalemi tarayıp 3 boyutlu çıktısını aldığı zaman elinde kalem heykeli gibi bir şey olur; yazı yazamazsın. Ama heykelin özü salt form olduğu için, dünya üzerindeki insan yapımı en paha biçilemez nesne, en kopyalanabilir, en çoğaltılabilir nesneye dönüştü.”⁶⁴⁸



Görsel 3.116. Michelangelo, Davut, 1504. (<https://is.gd/IGg0La> Erişim Tarihi: 03.07.22)



Görsel 3.117. Serkan Özkaya, Davut (Michelangelo’dan esinle), 2005. (<https://is.gd/EU31hn> Erişim Tarihi: 03.07.22)

⁶⁴⁷ Levent Çalıkoğlu (2005). Çağdaş Sanatta Kopya, Taklit (Borga Kantürk ve Serkan Özkaya’yla söyleşi). *Çağdaş Sanat Konuşmaları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 140.

⁶⁴⁸ Müjde Bilgütay (2015). Davut’u çoğaltmak. *Art Unlimited*, 33, s. 70-71.

Özkaya, orijinal eserleri yeniden üretmesinin nedenlerini açıklarken, tarih, modern tarih, sanat ya da modern sanat tarihi denilen şeyin yazılıp bittiğini ve önümüze bir kitap olarak sunulduğunu ve bu bilgileri okurken “*kendi unutulmuşluğundan kaynaklanan*” bir tutukluk hâinden bahsetmektedir. Ayrıca sanatçı, Türkiye’de büyürken Batı sanat tarihine ait hiçbir orijinal eseri görmediğini, bu nedenle de kendisiyle orijinal sanat eseri arasında büyük bir mesafe oluştuğunu, dolayısıyla bu sanat eserleriyle ilgili gerçeklik algısının karmaşık bir hâl aldığını söylemektedir.⁶⁴⁹

Sanatçı, bu söylemlerinin yanı sıra, sanat üretiminde izlediği yolu anlatırken, *her Türk erkeği gibi* kendine güvensizlik, tembellik ve kaypaklık gibi özelliklerinden kaçtığını ve bunların olabildiğince yapının içinde yer almaması için çabaladığını, *kendini değil*, fikirlerini ortaya çıkaran bir sürece ve bu sürecin çıktısına önem verdiğini, bunun da kendi tabiriyle “*kendisi kadar aptal olan heykelleri, nesneleri, saçma sapan fotoğrafları, projeleri yapma özgürlüğü verdiğini*” belirtmiştir. Davut heykelini yaparken de bunun, kendisinin içinde çok fazla olmadığı bir eser olacağını çünkü devreye kopya, emek, değer gibi kavramların gireceğini ancak eserin başına gelenler nedeniyle yine kendinin ön plâna çıktığını vurgulamıştır.⁶⁵⁰

Sanatçı Pablo Soler-Jones, Özkaya’nın *Davut*’unda, 20. yüzyılda yapılan bütün kopyaların sanatçılarında olduğu gibi sanatçının, eser sahibi olarak varlığından söz edilemeyeceğine fakat burada daha da ileri gidilerek insan faktörünün tamamen ortadan kalktığına işaret etmektedir. Soler-Jones’un, eserin, dijital ve mekanik süreçlerin ortak bir ürünü olduğu, bu nedenle bu yeni *Davut*’un temelde ne Özkaya’ya ne de Michelangelo’ya ait olduğu görüşünü vurgulamak gerekmektedir.⁶⁵¹ Bu fikir, söz konusu eserleri, Müjde Bilgütay’ın vurguladığı, kopya üretimlerle eser sahibinin kim olduğunun belirsizleşmesi, internetle birlikte paylaşım olanaklarının artması, özel mülkiyet kavramının tartışmaya açılması, sanat eserinin kendi içinde yeni bir tür kamusal alan olarak yeniden

⁶⁴⁹ Altuğ, 13 Eylül 2003, a.g.k.

⁶⁵⁰ Altındere ve Özkaya, 2016, a.g.k., s. 19.

⁶⁵¹ Soler-Jones’dan aktaran Bilgütay, 2015, a.g.k., s. 72.

tanımlanması, sanatçının da bir tür rehber dönüşmesi⁶⁵² gibi konularla birlikte değerlendirmeyi zorunlu kılmaktadır.

Özkaya, sanat tarihini referans alarak ürettiği çalışmalarında “sanat tarihinin üzerine ne yapamam?”, “her şey yapıldı ama ne yapılmadı?”, “sanatta ne yapmamalıyım?” gibi sorulardan yola çıkmış, bu sorulara cevap olarak örneğin “başkasının eserini tekrar yapmaması gerektiğinden” hareketle kopya eserler üretmiştir.⁶⁵³ Yani sanatçının bu tür eserler üretirken yola çıktığı farklı dinamikler vardır. Özkaya’nın özellikle “sanat tarihinin üzerine ne yapamam?”, “her şey yapıldı ama ne yapılmadı?” soruları, Bourriaud’nun belirttiği, postprodüksiyon sanatın, bilgi çağında küresel kültürün hızla yayılan kaosuna bir tepki olabileceği düşüncesiyle ortak bir noktada birleşmektedir. Bourriaud’nun işaret ettiği gibi sanatçılar kendi işlerini daha önceki işlere yerleştirerek üretim ve tüketim, yaratı ve kopya, hazır nesne ve orijinal yapıt arasındaki geleneksel ayrımların yok olmasında rol oynamaktadırlar.⁶⁵⁴

3.2.2.5.1. Yeniden Üretimin Yeniden Üretimi: Bekleyeceğiz

Gustave Courbet’nin (1819-1877) *Dünyanın Kökeni* (1866) (Görsel 3.118) isimli resmini temel aldığı düşünülen ve Marcel Duchamp’ın 1946-1966 yılları arasında bir gizlilik içinde gerçekleştirdiği son eseri *Étant donnés: 1. la chute d'eau, 2. le gaz d'éclairage*’dır (Verilmiş: 1. Şelale 2. Aydınlatıcı Gaz) (Görsel 3.119). Duchamp’ın 1968’deki vefatından sonra Philadelphia Sanat Müzesi’nde kalıcı olarak sergilenmeye başlanan eser, bir ahşap kapı ve üzerindeki delikten bakıldığında görülen yerleştirmeden oluşmaktadır; çalılıklara uzanmış başı

⁶⁵² Bilgütay, 2015, a.g.k., s. 72.

⁶⁵³ Altındere ve Özkaya, 2016, a.g.k., s. 23.

⁶⁵⁴ Bourriaud, 2004, a.g.k., s. 22.

gözükmeyen bir kadın vücudu, gaz lambası ve arkada uzanan şelaleli yeşil peyzaj.⁶⁵⁵ Serkan Özkaya, bu yapıtın birebir ölçekli replikasını yaparak, Duchamp'ın *Étant donnés*'yi tamamladığı New York'taki (80 Doğu 11. Cadde) atölyesinde⁶⁵⁶ izleyiciye (Görsel 3.120) sunmuştur.⁶⁵⁷



Görsel 3.118. Gustave Courbet, Dünyanın Kökeni, 1866. (<https://is.gd/L70cZ8> Erişim Tarihi: 03.07.22)

Duchamp, Courbet'nin, sanatı yalnızca retinaya hitap eden bir görsel yüzeye dönüştürdüğünü söylemiş, bu tür yapıtları tanımlamak için *retinal sanat* terimini ortaya atmış, sanatın başka anlamlarının olması gerektiğini ifade etmiş ve hazır-yapımlarını bu tür yapıtların panzehiri olarak görmüştür. Duchamp'ın *Étant donnés*'yi ise çelişkili bir biçimde retinal olarak görülmekte, sanatçının bunu neden yaptığına ilişkin bir açıklama bulunamamaktadır. Yapıtla ilgili olarak Duchamp'dan kalan tek şey, yapıtı yeniden kurmak için gerekli bilgileri içeren bir defterdir. Özkaya, *Étant donnés*'nin sadece bir dikiz gösterisinden ibaret olmadığı, bunun bir projeksiyon aleti olduğu teorisinden hareketle bir iş üretmiştir. Özkaya'ya göre, bu yerleştirme camera obscura şeklinde kullanılarak bir projeksiyon aletine



Görsel 3.119. Marcel Duchamp, Verilmiş: 1. Şelale 2. Aydınlatıcı Gaz), 1946-66. (<https://is.gd/Dk8T3p> Erişim Tarihi: 20.05.21)

⁶⁵⁵ Gül Keskin (20 Ocak 2009). Duchamp'ın Kapalı Kapisından İçeri, *Arkitera*. <https://v3.arkitera.com/h37737-ducthampin-kapali-kapisindan-iceri.html> (Erişim Tarihi 01.03.2020).

⁶⁵⁶ Duchamp, *Étant donnés*'yi New York'ta 14. Cadde'deki atölyesinde yapmaya başlamış, 1965'te bu atölyeye taşımıştır. (Schwarz'dan aktaran Sümeyra İlhan (2018). Son Kurgu: Etants Donnes, Sanat Yazıları, 39, s. 301.)

⁶⁵⁷Serkan Özkaya Bekleyeceğiz (We Will Wait) Basın Bülteni (2017). İstanbul: Galerist, http://www.galerist.com.tr/Uploads/File/serkan-ozkaya---bekleyecegiz-03.11---02.12.2017_final.pdf (Erişim Tarihi 08.04.2020).

dönüşmektedir. Sanatçı, yaklaşık dört yıl boyunca teorisini Duchamp'ın yapıtına uygulamak için çalışmıştır. Duvarda yer alan iki gözetleme deliğinden, üst üste bindirilmiş ikiz projeksiyonu uzun pozlama yoluyla fotoğraflamış ve sonucunda Duchamp'ın alter-egosu olan Rrose Selavy'nin⁶⁵⁸ (Görsel 3.121) hayaletimsi bir imgesini yakalamıştır.⁶⁵⁹ Duchamp, 1920'li yıllarda cinsel kimlikleri sarsmayı amaçlayarak kendisiyle böyle bir kişilik yaratmış, bir anlamda bedenine kodlanmış kimliği ters yüz etmiştir.⁶⁶⁰



Görsel 3.120. Serkan Özkaya, Bekleyeceğiz'den görseller, 2017. (<https://is.gd/hATpyp> , <https://is.gd/xpn5Mv> , <https://is.gd/GckWwx> Erişim Tarihi: 07.07.21)

Özkaya, 2017'de Galerist'deki *Bekleyeceğiz* sergisinde, Duchamp ve eserleriyle ilgili çeşitli çizimlere ve heykellere yer vermiş, izleyiciye Duchamp'ın

⁶⁵⁸ Duchamp, şapkalı ve makyajlı olarak kadın kılığında çektiirdiği fotoğraflardaki bu “yeni kişi”ye “Rrose Selavy” adını vermiştir. Bu isim, Fransızca “Eros, c’est la vie” (Eros, işte hayat) ile aynı fonetiğe sahip olduğu için seçilmiştir.

⁶⁵⁹ Serkan Özkaya Bekleyeceğiz (We Will Wait) Basın Bülteni, 2017, a.g.k.

⁶⁶⁰ İlker Cihan Biner (2017). Marcel Duchamp'ın yazgısı. *Art Unlimited*. <https://www.unlimiteddrag.com/post/marcel-duchamp-in-yazgisi> (Erişim Tarihi 08.04.2020).



atölyesinin bir simülasyonunu sunmuştur. Serginin ismi olan *Bekleyeceğiz*'in Fransızca karşılığı *En attendons* ise *Étant donnés*'nin anagramıdır.⁶⁶¹

Görsel 3.121. Rose Sélavy.
(<https://is.gd/01nA00> Erişim Tarihi:
03.07.22)

3.2.3. Bir sergi: İntihâl mi Hâl mi?

2018 yılında Yapı Kredi Kültür Sanat Merkezi'nde, Nazlı Pektaş'ın küratörlüğünde düzenlenen *İntihâl mi Hâl mi?* Sergisi, Türkiye güncel sanat ortamında pek çok kez gündeme gelen “intihal” kavramını tartışmaya açmıştır. Sergiye, Çağrı Saray, Ferhat Özgür, Erinç Seymen, Özlem Günyol&Mustafa Kunt, Mehtap Baydu ve Necla Rüzgar katılmıştır.⁶⁶²

Bu sergide yer alan yapıtların hepsi, bu tezin temel aldığı neredeyse birebir ya da küçük değişikliklerle üretimlere/yorumlamalara dayanmaz ancak serginin, taşıdığı başlık ve tartışmak istediği konu bu çalışmaya katkı sağlamaktadır.

Sergi, söz edilen sanatçıların, birbirlerinin daha önce yaptıkları eserleri temellük



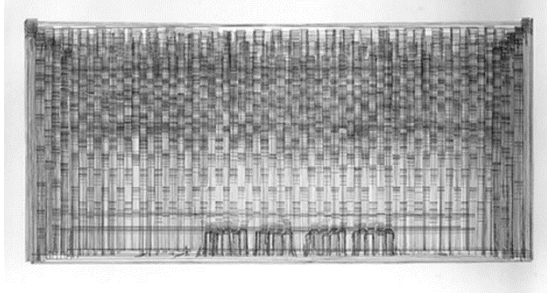
Görsel 3.122. Özlem Günyol ve Mustafa Kunt, Haziran 2013, 2013.
(<https://is.gd/3cMAZE> Erişim Tarihi:
10.05.21)

etmelerine dayanmaktadır. Kimin hangi eseri temellük edeceği ise küratör Pektaş seçmiştir. İntihal ve temellük/esinlenme/referans gösterme arasındaki farklara değinen Pektaş, sergiyle beraber bu meselelerin tartışılacağı bir panelin düzenlenme olasılığında da bahsetmiştir.⁶⁶³

⁶⁶¹ Serkan Özkaya *Bekleyeceğiz* (We Will Wait) Basın Bülteni, 2017, a.g.k.

⁶⁶² Merve Akar Akgün (2018). *İntihâl mi Hâl mi?*. *Art Unlimited*, 46, s. 32.

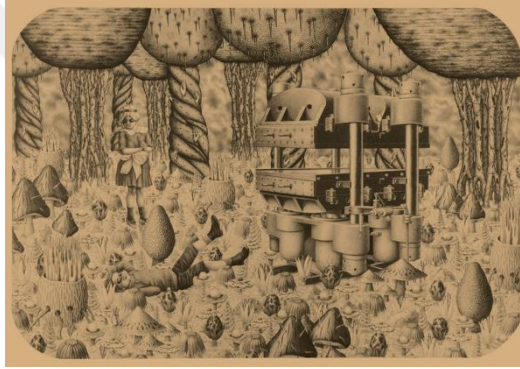
⁶⁶³ Akar Akgün, 2018, a.g.k., s. 32



Görsel 3.123. Çağrı Saray, Bellek
Mekânları: AKM, 2018. (<https://is.gd/lblqjX>
Erişim Tarihi: 03.07.22)

Sanatçıların eserlerini üretirken özgünlüğü bir takıntıya dönüştürmelerinin yaratıcılığa ket vurabildiğini ve günümüzde, görsel kültürün sınırsız evreninde önceki imgeler aracılığıyla yeni eleştiriler yapılabileceğini söyleyerek, sanatta özgünlük ve kendine mâl etmeye dair bir

değerlendirme yapmıştır.⁶⁶⁴



Görsel 3.124. Erinc Seymen, Sürpriz Tanık,
2011. (<https://is.gd/v9ob7h> Erişim Tarihi:
11.05.21)

Özlem Günyol ve Mustafa Kunt, *Haziran 2013* (2013) (Görsel 3.122) isimli çalışmalarında Gezi Parkı olayları sırasında Atatürk Kültür Merkezi'nin (AKM) cephesine asılmış posterlerin/afişlerin görüntüsünden yola çıkarak, bu

görüntü
ve park

protestoları sırasındaki ses dalgalarını üst üste bindirmişlerdir. İşin boyutları AKM cephesiyle orantılıdır ve renkler, cephedeki posterlerin renkleridir.⁶⁶⁵ Çağrı Saray'ın *Bellek Mekânları*: AKM (2018) isimli işi (Görsel 3.123), Günyol ve Kunt'un çalışmasından yola çıkılarak üretilmiştir. AKM'nin cephesini, binanın ölçüleriyle orantılı olarak sekiz eşit parçaya bölmüş, AKM'nin 2013'teki varlığı ve o günkü yokluğunu vurgulamaya girişmiştir. Ferhat Özgür, Erinc



Görsel 3.125. Ferhat Özgür,
Sürpriz Tanık'tan Sonra,
2018. (<https://is.gd/Q7qR1S>
Erişim Tarihi: 11.05.21)

⁶⁶⁴Burcu Dimili (9 Temmuz 2018). Gönüllü Bir İntihâl. *Artfulliving*. <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/gonullu-bir-intihl-i-15995> (Erişim Tarihi 06.04.2020).

⁶⁶⁵Akar Akgün, 2018, a.g.k., s. 33; Haziran 2013. <http://studios.basis-frankfurt.de/works/haziran-2013/index.html> (Erişim Tarihi 06.04.2020).



Görsel 3.126. Mehtap Baydu, *Kıyafet*, 2015. (<https://is.gd/Q7qR1S> Erişim Tarihi: 03.07.22)



Görsel 3.137. Erinç Seymen, *Dikefalos*, 2018. (<https://is.gd/Q7qR1S> Erişim Tarihi: 03.07.22)

Seymen'in *Sürpriz Tanık 1* (2018) isimli çalışmasındaki (Görsel 3.124) bir imgeyi, *Sürpriz Tanık'tan Sonra* işinde (Görsel 3.125) üç boyutlu olarak yeniden üretmiştir. Seymen'in yapıtındaki bu imge, gerçeküstü bir baskı makinesidir.⁶⁶⁶

Sürpriz Tanık resimlerinde distopya kehanetlerine ve ütöpik toplum modellerine eğilen Seymen, teknolojik ilerlemenin bedellerini düşünerek, bu tür bir ilerlemenin doğayı ve toplumu değiştirmesinden yola çıkmıştır.⁶⁶⁷ Erinç

Seymen, *Dikefalos* resmini (Görsel 3.127), Mehtap Baydu'nun *Kıyafet* (2015) isimli işinden (Görsel 3.126) yola çıkarak üretmiştir. Baydu'nun çalışması, Anadolu'ya özgü çiçek desenli pazenlerle ürettiği takım elbise ve ayakkabıdan oluşmaktadır. Seymen, bu işin ayakkabı kısmına odaklanıp ayrıca 17. yüzyılda Danimarka prensi için yapılmış bir miğfer çizimi yer vermiş ve kültürel alışkanlıklar ve cinsiyet rollerinin sorgulandığı bir iş ortaya çıkarmıştır. Baydu'nun eserinde görülen eril ve dişil dilin birlikteliği,

Seymen'in çalışmasındaki miğferle de bağlantıya geçmiştir. Miğfer ve ayakkabılar arasındaki halat/damar, eril dile, iktidar olgusuna gönderme yapmaktadır. Özlem Günyol ve Mustafa Kunt, *Triton* isimli çalışmalarını (Görsel 3.129), Necla Rüzgar'ın *Mücevherler* (2013) (Görsel 3.128) yapıtına dayandırarak üretmişlerdir. Triton, Ovid'in bir şiirinde geçen mitolojik figür

⁶⁶⁶ Akar Akgün, 2018, a.g.k., s. 33.

⁶⁶⁷ Erman Ata Uncu (8 Aralık 2012). Erinç Seymen'den 'çuvallamış ütopyalar'. *Radikal*. <http://www.radikal.com.tr/hayat/erinc-seymenden-cuvallamis-utopyalar-1111099/> (Erişim Tarihi 06.04.2020).



Görsel 3.128. Necla Rüzgar, *Mücevherler*, 2013. (<https://is.gd/Q7qR1S> Erişim Tarihi: 03.07.22)



Görsel 3.129. Özlem Günyol ve Mustafa Kunt, *Triton*, 2018. (<https://is.gd/Q7qR1S> Erişim Tarihi: 03.07.22)

yeniden üretirken, kendini, kendi bedeni ve başka fotoğraflardan karelerden oluşan kâğıttan kolajı ütülerken göstermiştir.⁶⁶⁸

Çalışmalarında sıklıkla kimlik meselesini ele alan Baydu, burada kendi bedeniyle birleşen yeni kimliğini ütülemektedir.⁶⁶⁹ Necla Rüzgar, Çağrı

Saray'ın *Bellek Mekânları* ve

Unutmanın Eşiği (2016) serisinden hareketle *Fibrilasyon* isiminde bir video (Görsel 3.132) ortaya koymuştur. Saray, bu serisinde kolektif belleğe eğilirken,

olmasının yanı sıra Frontex'in Avrupa Birliği sınırlarını korumak için başlattığı operasyonun adıdır. Bir mülteci teknesinin kalıntılarını kullanarak bunları harflere dönüştüren sanatçılar, bahsedilen şiirden bir dizeye müdahale ederek, onu bu yaptıkları harflerle oluşturarak sergilemişlerdir. *Mücevherler* ise hem değerli taş hem de et parçalarıymış gibi göründüklerinden Günyol ve Kunt'un bu yapıtları için yorumlamayı seçtiği eser olmuştur. Mehtap Baydu'nun *Güne Hazırlık* yapıtı (Görsel 3.131), Ferhat Özgür'ün *İyileştir beni!* (2007) videosuyla (Görsel 3.130) bağlantı kurarak üretilmiştir. Baydu, bu işi



Görsel 3.130. Ferhat Özgür, *İyileştir beni!*'den, 2007. (<https://is.gd/Q7qR1S> Erişim Tarihi: 03.07.22)

⁶⁶⁸Akar Akgün, 2018, a.g.k., s. 33.

⁶⁶⁹Dimili, 2018, a.g.k.

Rüzgar, *Fibrilasyon*'da kendi üretimlerinde çoğunlukla görüldüğü üzere kendisine ve bir hayvana yer vermiştir.⁶⁷⁰

Pektaş, serginin günümüz sanatında oldukça ön planda olan ve sürekli tartışılan konusu kendine mâl etmenin hem sanatçıların üretimlerinde hangi noktada durduğunu hem de bu serginin konuya yaklaşımını değerlendirmiştir:



Görsel 3.131. Mehtap Baydu, Güne Hazırlık, 2018. (<https://is.gd/Q7qR1S> Erişim Tarihi: 03.07.22)

“Sanatçı bir yandan kendi özerkliğini ilân eder, öte yandan kendine mâl ettiklerini daha çok görünür kılar... İmgenin, konunun ya da icranın bir yapıttan diğerine geçerken aldığı yol, bu sergide bir yandan yeni bir yapıt olarak karşımıza çıktı, diğer yandan da sanatçılar arasındaki razı olunmuş intihâli deşifre etti. Sanatçılar, nesne, konu, üslup, form kullanımını biriciklik iddiasının tekil dilinden sökerek, çoğul/etkileşimli bir anlatım yolunu denediler. ‘İntihal mi?/Hal mi?’ gerçek olan hangisi, sahici olan nedir sorularını, sahte ve özgünlük hakkında yapılan tartışmalar eşliğinde soran bir sergi oldu.”⁶⁷¹



Görsel 3.132. Necla Rüzgar, Fibrilasyon, 2018. (<https://is.gd/Q7qR1S> Erişim Tarihi: 03.07.22)

⁶⁷⁰ Akar Akgün, 2018, a.g.k., s. 33.

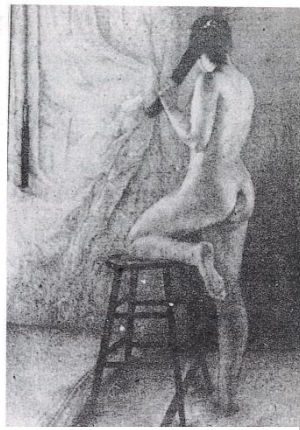
⁶⁷¹ Pektaş'tan aktaran Dimili, 2018, a.g.k.

3.2.4. Tartışmalar

Türkiye’de sanatta orijinallik konusu üzerine yapılan tartışmaları iki grupta toplamak mümkündür. Bunlardan ilki, intihal ve telif hakları çerçevesindeki tartışmalardır. Orijinallik ve kendine mâl etme üzerine yapılan tartışmalar ise ikinci gurubu oluşturmaktadır. İki grupta verilenler, birbirlerinden tamamen farklı değildirler ve örneğin ikinci grupta anlatılan Halil Altındere ve Esat Tekand’ın içinde olduğu olay, her iki grupta da tartışılabilir. Ancak, okunurken karmaşa yaratmaması ve daha anlaşılır olabilmesi için konu iki gruba ayrılarak verilmiştir.

3.2.4.1. İntihal ve Telif Hakları Tartışmaları

Türkiye sanat ortamında, önceki bölümlerde de sözü edildiği üzere zaman zaman intihal tartışmaları yaşanmış, bununla bağlantılı olarak telif hakları meselesi gündeme gelmiştir. 1980’lerden 2000’li yıllara verilecek örneklerle intihal ve telif hakları üzerine yapılan tartışma ve yorumlar bu bölümde anlatılmıştır.



Görsel 3.133. Aydın Ayan’ın resmi ve tekrar ettiği fotoğraf, 1980’ler. (İskender, 1995, Türk resminde kopya/cılık ve taklit/cilik tartışmaları üzerine II, a.g.k., s. 25)

Telif haklarıyla bağlantılı bir biçimde sahtecilik-intihal tartışmalarının örneklerinden biri, 1980’lerde Cemal Süreya’nın, bir yazısında Aydın Ayan’ın bir resminin, bir fotoğraftan kopya olduğunu (Görsel 3.133) belirtmesidir.⁶⁷² Diğer bir örnek ise 1986’da Yalçın Karayağz’ın, Türkiye Jokey

Kulübü’nün açtığı *At-At Yarışı-At Yetiştiriciliği* konulu resim yarışmasında ikincilik ödülü aldığı resminin bir fotoğraftan kopya edildiği anlaşılması (Görsel 3.134) ve TJK’nın *Türk sanat ortamına özgün yapıtlar kazandırmak amacıyla*

⁶⁷² Süreya’dan aktaran İskender, 1995, Türk resminde kopya/cılık ve taklit/cilik tartışmaları üzerine II, a.g.k., s. 24.

düzenlediği yarışmadaki bu resmi, yaratıcılık kurallarına aykırı düşmesi nedeniyle kınanmasıdır.⁶⁷³ Karayağız'ın resmiyle ilgili olarak seçici kurul üyelerinden Beral Madra, resmin, orijinalinden farklı bir şekilde yapılmamış olduğunu, örneğin foto-gerçekçi olmadığını yani sanatçının yorumunun bulunmaması nedeniyle kabul edilemez olduğunu söylemiştir:

... Sanat yapıtının kopyası yapılmaz mı? Bu oldukça yüzeysel bir soru. Öncelikle sanat yapıtını kopya etmek sanat eğitiminin bir parçası sanat okullarında, sonra sanat yapıtını kopya etmek ya da ondan esinlenmek, özellikle günümüzde sanatçının seçmeciliğinin ve geçmiş konuları yeniden gündeme getirmek isteğinin bir göstergesi, daha sonra da eğer bu kopya ya da esinlenme, içinde sanatçının kişiliğini ve yorumunu taşıyorsa bir ataklık örneği... Fotoğrafi görünce, bir gerçeğin düşsel bir görüntüye dönüştürüldüğünü anladım. Bu dönüşümü yaratan resim sanatçısı değil, fotoğraf sanatçısıydı.”⁶⁷⁴

Kemal İskender, yakın tarihlerde ortaya çıkan Ayan ve Karayağız olaylarına gelen tepkileri karşılaştırarak, Ayan'a çok daha az tepki gelmesinin sebebin, onun sanat ortamında daha eski bir isim; Karayağız'ınsa yeni bir isim olmasına bağlamaktadır. Aynı zamanda Karayağız, bu resmiyle bir yarışmada ödül almış, bu da onun tepkileri çekmesine neden olmuştur.⁶⁷⁵ İskender, bu sanatçıların çalışmalarının, İzer ve Berk'in yaptıklarına oranla “*üzerinde durmaya*



Görsel 3.134. Yalçın Karayağız'ın ikincilik ödülü aldığı resmi, 1986. ((İskender, 1995, Türk resminde kopya/cılık ve taklit/cilik tartışmaları üzerine II, a.g.k., s. 25)

değmez bir öneme sahip” olduklarını savunmuştur. Ona göre “*sanatçıların kendilerinden önceki sanatçıların yapıtlarını kopya etmeleri, bu yapıtlardan yararlanmaları, alıntılar yapmaları ya da etkilenmeleri, sanatın var olduğu günden bu yana “adiyattan” sayılan olaylardır. Sanatçıların fotoğraftan*

⁶⁷³ Sanat Çevresi'nden aktaran İskender, 1995, Türk resminde kopya/cılık ve taklit/cilik tartışmaları üzerine II, a.g.k., s. 24.

⁶⁷⁴ Madra'dan aktaran İskender, 1995, Türk resminde kopya/cılık ve taklit/cilik tartışmaları üzerine II, a.g.k., s. 26.

⁶⁷⁵ İskender, 1995, Türk resminde kopya/cılık ve taklit/cilik tartışmaları üzerine II, a.g.k., s. 26.

yararlanmaları ise, fotoğraf makinasının icadından beri, giderek artan oranda görülen bir uygulamadır” ancak buradaki sorun, sanatçıların orijinal kaynağı belirtmemiş olmalarıdır.⁶⁷⁶ Ancak İskender’in İzer ve Berk’i olumsuzlarken Ayan ve Karayağız’ın yaptıklarını *üzerinde durmaya değmeyecek* olarak değerlendirmesi oldukça çelişkilidir.

Sanatta kopya/taklit/alıntılama/yorumlama/kendine mâl etme denildiğinde en çok akla gelen konulardan biri telif haklarıdır. Türkiye sanat ortamında bu konu, sanat çevrelerinde konuşulup, üzerine yazılan bir meseledir. Bu anlamda Plastik Sanatlar Derneği’nin (PSD)⁶⁷⁷, 25-28 Şubat 1992’de gerçekleştirdiği *Sanatçı Hakları* isimli seminer ve panel dizisini anmak gerekir. Seminer ve panellerde, Almanya’da sanatçıların telif hakları konusuyla ilgili çalışmalar yapan hukukçu Gerhard Pfennig, bu etkinliğe davet edilmiş, Almanya ve Türkiye’de telif haklarının nasıl işlediği, bu yasanın eksiklikleri gibi konular ele alınmıştır. Sanatçıların eserlerinin, başka sanatçılar ya da sanat dışı kullanım nesnesi üreticileri tarafından yeniden üretilmesi de telif hakları panelinde gündeme gelen konulardan biridir. Tartışmada Pfennig’e yöneltilen sorulardan biri Matisse ve Dali gibi ressamın eserlerinden esinlenilerek yapılan paltolar, kabanlar, halılar ve kilimlerde esinlenme ölçüsünün ne olduğu; esinlenmede hukukî bir yaptırımın olmasının sınırının ne olduğudur. Pfennig’in bu soruya yanıtı şöyledir:⁶⁷⁸

...Önce iki şeyi birbirinden ayırmamız gerekir. Birincisi, ünlü bir sanatçının eserinin kullanılması; bir yönü ile kopya edilmesi. İkincisi, bir sanatçının stiline veya fikrinin kullanılması, fakat doğrudan kopya edilmemesi... Meselâ, belli bir sanatçının stilini veya teknik olarak, çalıştığı malzemeleri kullanarak yeni bir eserin ortaya çıkarılması gibi bir durum düşünelim; ama ürün sanki o sanatçının kendisinin elinden çıkmış hissini veriyor. Dali’yi ele alalım ve öyle bir ürün düşünelim ki, Dali’nin herhangi bir eserinin kopyası değil de, sanatçının sadece fikrini kopya etmiş olsun: Bu, telif hakları yönünden yasak değildir. Fikirler korunmazlar, sadece somut sanat eserleri telif hakları açısından korunurlar. Örneğin, Joseph Beuys’un katı yağ ve diğer malzemelerle bir eser ortaya çıkarma fikri, kendi başına korunmamıştır. Bunu herkes yapabilir. Ama Joseph Beuys,

⁶⁷⁶ İskender, 1995, Türk resminde kopya/cılık ve taklit/cilik tartışmaları üzerine II, a.g.k., s.26-27.

⁶⁷⁷ Daha sonra Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği (UPSD) adını almıştır.

⁶⁷⁸ Ü. Azrak vd. (1992). Telif Hakları Semineri. *Sanatçı Hakları Seminer ve Panel Tartışmaları* (Yay. Haz. Gülsün Karamustafa, Deniz Şengel). İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 3, s. 57.

form olarak, belli miktardaki katı yağı belli bir müzede sergilemişse, bu form korunmuştur. Eğer birisi Matisse'in şekillendirme fikrini kullanarak kumaş üzerine baskı yapmışsa, ama sadece resim tekniği olarak Matisse'i örnek almışsa, Matisse'in mirasçılarının buna karşı çıkmalarına rağmen böyle bir kullanımda bulunabilir. Ama biri Matisse'in orijinal motifinin bir kısmını veya figürünün tümünü resmetmişse veya kumaş üzerine baskı yapmışsa, o zaman Matisse'in değerlendirme hakkını zedelemiş olur. Bu durumda, o motifi veya figürü kullanacak kişinin önceden izin alması gerekir. Eğer izin alamazsa, bunu kendi kumaşları üzerinde kullanma hakkına da sahip olamaz. Bu eserlerin haklarının yasalara tabi olarak kullanıldığı ülkelerde, telif haklarının farklı korunma süreleri vardır. Normal olarak sanatçı, yaşadığı sürece ve öldükten 50 yıl sonrasına kadar korunur. Hatırladığım kadarı işe bu Türkiye'de de böyle... Dali henüz öleli 50 yıl olmadığı için, Türkiye'de hiç kimse onun bir eserini kumaş üzerine dokuyamaz.⁶⁷⁹

Yöneltilen bir başka soru ise Duchamp'ın Mona Lisa röprodüksiyonuna sakal bıyık çizilmesi gibi, bir eser üzerinde değişiklik yaparak yeni eser üretmenin telif hakları bağlamında nasıl karşılanacağıdır. Soruya yanıt olarak Pfennig, postmodern sanattaki yöntemlerden olan kendine mâl etmenin hukuk dışı olarak nitelenmesine neden olacak cinstendir. Pfennig, açıklamasıyla bir sanatçının başka bir sanatçıdan esinlenmesinin kabul edilebilir olduğunu söylerken, kendine mâl etme dediğimiz türün kabul edilemez olduğunu belirtmiştir:

...Normalde bir sanatçı, bir başka sanatçının eserini kendi eseri gibi kullanamaz, değiştiremez. Kısa bir süre önce Bonn'da bir kişi Dali'nin eserini kopya etti. Biraz değiştirdi, ama yine de tipik bir Dali resmiydi. Bu, yasaktır. Zaten söz konusu sergi de kapatıldı. Telif hakları açısından bir sanat eserinin işlenmesi, yani değiştirilerek yeni bir forma sokulması, kopya edilen orijinal iş hâlâ tanınabiliyor ise, yasaktır. Bir yapıtın içeriğini, düşüncesini kullanmak, ondan esinlenmek söz konusu olabilir; Lichtenstein'in, ünlü klasik sanatçıların yapıtlarına yaptığı gibi; örneğin, tamamen ayrı bir teknik ile çalışarak tamamen kendine ait bir biçimde, nokta ve çizgilerle, Picasso'dan yola çıkarak yeni bir eser yaratması gibi. Bu tür değiştirme, telif hakları yönünden mümkündür, çünkü burada tamamen bağımsız, yeni, sağlam bir iş ortaya konulmuş olur. Picasso'nun resminden, bu durumda, Lichtenstein sadece yeni bir resim için fikir almış olur. Bu olabilir. Ama yapılmış bir eserin üzerine biraz boya sürerek veya önemsiz bir iki ufak değişiklik yaparak kendi işi gibi ortaya süremez sanatçı...⁶⁸⁰

⁶⁷⁹ Ü. Azrak vd., 1992, a.g.k., s. 58-59.

⁶⁸⁰ Ü. Azrak vd., 1992, s. 69.

90’larda gerçekleştirilen ve tez konusu kapsamında önemli sayılabilecek bir başka etkinlik 1996 tarihli 6. İstanbul Sanat Fuarı kapsamında düzenlenen çeşitli paneller ve söyleşilerdir. Bunlardan biri, Semra Germaner, Zeynep Yasa Yaman, Kemal İskender ve Haşim Nur Gürel’in konuşmacı olarak katıldığı *Sanatta Taklitçilik ve Kopyacılık* konulu panelidir.



Görsel 3.135. İlya Kabakov, *Yerimiz Neresi?*, 2003. (<https://is.gd/pFhMhT> Erişim Tarihi: 04.07.22)

Cumhuriyet gazetesinde çıkan habere göre panelde, Rönesans’tan 19. yüzyıla kadar taklit ve kopyanın gelişimi ele alınmış, Rafael, Manet, Corrot, Bacon, Velazquez ve Picasso gibi ressamlardan örnekler verilmiştir. Türkiye sanat ortamında kopya ve alıntılarının sıklıkla kullanıldığı da değinilen konulardan biri olmuştur. Kemal İskender, sanatta taklit etmenin öğrenmenin temelini oluşturduğunu ancak bundan sonra sanatçının, kendisini bulması gerektiğini belirtmiştir. Haşim Nur Gürel, günün sanatçılarının kendi kendilerini kopya etmeye zorlandığını, sanat fuarı gibi ortamlarda bu eğilimin ortaya çıktığını söylemiştir. Panele katılanlar ise herkesin giderek birbirine benzediği Türkiye toplumunda sanatçıdan özgün yapıt istemenin doğru olup olmadığını gündeme getirmişlerdir.⁶⁸¹



Görsel 3.136. Hale Tenger, *Lâhavle*, 2007. (<https://is.gd/JxnzFG> Erişim Tarihi: 04.07.22)

İntihal tartışmaları, Türkiye sanat ortamında yukarıda sözü edilen örneklerden sonra da devam etmiş, günümüze kadar uzanmıştır. Hale Tenger’in *Lâhavle* (2007) isimli işinin (Görsel 3.136) İlya Kabakov’un 2003 tarihli işiyle (Görsel 3.135) benzetilmesi, Yaşam Şaşmazer’in heykelleri (Görsel 3.137) ile Stephan Balkhenol (Görsel 3.138) ve Xiang Jing’in heykellerinin benzetilmesi bunlara örnektir.⁶⁸²

⁶⁸¹ Zeynep Saygı (25 Eylül 1996). ‘Sanata kadenci bir yaklaşımla bakılıyor’. Cumhuriyet, s. 14.

⁶⁸² Şener Tansoy (2010). *Kolayı Varr! Kopyası Varr!*, Gençsanat, 188, s. 52.



Görsel 3.137. Yaşam Şaşmazer, Feragat, 2015. (t.ly/u6oQ6 Erişim Tarihi: 04.07.22)



Görsel 3.138. Stephan Balkenhol, Siyah Elbiseli Kadın, 2013. (t.ly/DUx1 Erişim Tarihi: 04.07.22)

3.2.4.2. Orijinallik ve Kendine Mâl Etmenin Tartışılması

Bourriaud, 90'ların sanat ortamında gittikçe daha fazla sanat işinin, önceki çalışmalardan yola çıkılarak yapıldığını yazmıştır.⁶⁸³ Durum Türkiye'de de böyle olmuş, 1980'lerin sonundan 2000'lere uzanan süreçte bu üretim biçimi giderek artmıştır. Bu ivmelenmeye paralel olarak aynı süreçte sanat dergilerinde ve gazetelerin sanat sayfalarında da bu konu daha sık biçimde görülmeye başlanmıştır. Ancak henüz güncel sanatın tam olarak anlaşılamadığı ya da kabul görmediği bir sanat ortamında –özellikle 1990'lı yıllarda-, yazıların pek çoğunda benimsenen bakış açısının, postmodern anlayışın uzağında kaldığını söylemek mümkündür.

Bedri Baykam, 1980'li yıllar ve sonrasında postmodernizm hakkında yazan ve orijinallik meselesini ele alan isimlerden biridir. Baykam, Türkiye sanat ortamında da “bu daha önce yapıldı” anlayışıyla eleştiri yapanlara, bunun *postmodernizm* olduğunu söylemiştir:

⁶⁸³ Bourriaud, 2004, a.g.k., s. 22.

... bu yazıyla, Türkiye’de Post-Modernizmin nasıl bir biçimde yanlış algılandığını ve meşhur *bunlar batıda daha önce yapıldı* tümcesinin Türkçe’de esasında *Post-Modernizm* anlamına geliyor olduğunu dile getirmiş oldum. Bugün bu aptal cümleye sığınarak Türk çağdaş resmine saldıran kişiler bu ortamda aynı kelimeleri ve mantığı Batıda herhangi bir genç ressamın sergisinde kullanabileceklerini ve esasında sorunun Türk resminin değil, Post-Modernizmin kendisine ait bir sorun olduğunu anlayamıyorlar. Daha da uzun yıllar anlayamazlar çünkü temel anlayış olarak *herşeyin daha önce yapılmış olduğu* fakat metin sayesinde sanatın öyle ya da böyle sürekli olarak ilerleyerek gittiği bir ortamda, neyin gerçekten kopya, neyin arkasındaki mantık ve neyin özgün, neyin değerli olduğunu anlayabilme yetkisine sahip olabilmeleri maalesef olanaksız...⁶⁸⁴

Baykam, sanat tarihinde, Batılılar tarafından Doğulu sanatçıların konumlandırılış biçimine dair çok sayıda yazı kaleme almıştır. Baykam, Yasa Yaman’ın düşüncelerine benzer biçimde⁶⁸⁵ Picasso, Gauguin, Rauschenberg gibi Batılı sanatçıların, başka kültürlerden esinlenmesinin bir yaratıcılık olarak görüldüğünü ancak buna karşılık Batılı olmayan bir sanatçının, Batı geleneğine yaslanan bir biçimden esinlendiğinde eleştirilmesine ve kopyacı etiketinin yapıştırılmasına karşı çıkmaktadır.⁶⁸⁶

Vasıf Kortun’un Baykam’ın 1991 tarihli *Gerçeksahteler* sergisinin kataloğu için kaleme aldığı yazı, hem sanatçının bu konudaki tavrının hem de konu etrafında biçimlenen tartışmaların anlaşılmasına yardım etmektedir. Kortun, yazısında Baykam’ın, daha önceki eserleri yeniden yorumladığı söz konusu sergideki işlerinin yanı sıra Bilkent Üniversitesi öğrencilerinin Hüseyin Bahri Alptekin’le birlikte hazırladıkları ve Gripin, Kozmos gibi ürünlerin imaj sunumlarının yapıldığı projeden,⁶⁸⁷ Vahap Avşar’ın Marlboro kovboylarını yeniden tasarlamasını söz etmekte, ayrıca yeniden üretilmiş yapıtların sadece postmodern döneme özgü olmadığı hatırlatmaktadır.⁶⁸⁸

⁶⁸⁴ Bedri Baykam (1990). Post-Modernizm: Bir Hayalet mi, Yoksa Kaygan Bir Balık mı?. *Boyanın Beyni 80’li Yıllardan Makaleler*. İstanbul: Genç İşadamları Derneği Yayını, s. 301.

⁶⁸⁵ Yasa Yaman’ın bu konudaki düşünceleri “Batı Sanatına Eklemlenmek ve Gelenekten Yararlanmak Arasında” isimli bölümde verilmiştir.

⁶⁸⁶ Bedri Baykam (1986). Batı’nın bir oldu bittisi: Modern Sanat Tarihi (Çev. Ayşe Soysal). Sanat Çevresi, 54, s. 23.

⁶⁸⁷ “1990’larda Kendine Mâl Etme ile İlişki Kuran Sergiler” başlığı altında projeden detaylı olarak bahsedilmiştir.

⁶⁸⁸ Vasıf K. Kortun (1991). Gerçeksahteler Sergi Kataloğu yazısı. Urart Sanat Galerisi, s. 5-6.

Plastik Sanatlar Derneği'nin 90'lı yıllarda düzenlediği seminer ve paneller ile bunların sonucunda ortaya çıkan yayınlar, postmodern sanatın ve buna dair konuların ele alındığı önemli yayınlardır. 1991'de gerçekleşen etkinliklerin kitabı olan *Çağdaş Düşünce ve Sanat*'ta Kortun, Yalçın Sadak, Deniz Şengel, Koçan, Madra, Tansuğ, Kahraman gibi isimler sanatın sonu, postmodernizm gibi konuları tartışmışlardır.⁶⁸⁹ Sadak, aynı zamanda Benjamin'in bahsettiği sanat yapıtını yıkılan aurasının, günümüzde kültür sanayii ile yeniden canlandığını belirtmiştir.⁶⁹⁰ Bu da sanat yapıtının modern-postmodern anlamdaki aurasıdır.

Bedri Baykam gibi, yine Yalçın Sadak ve Bubi de Türkiye sanat ortamında postmodern anlamda orijinallik tartışmaları için erken sayılabilecek bir tarihte, 1992'de, dünyadaki tartışmalara paralel biçimde sanatın ölümü üzerine tartışarak, günümüzde, orijinallik, yaratıcılık gibi kavramların geçerliliğini yitirdiğinden bahsetmişlerdir.⁶⁹¹

1993 yılında Zümrüt Yasemin Radau'nun Marmara Üniversitesi'nde Hüsamettin Koçan danışmanlığında yaptığı *Sanat Yapıtında Alıntı* isimli tezi de konuya postmodern bir perspektiften yaklaşmakta ve Batı sanatından modern ve postmodern örnekleri ele almaktadır. Radau, *alıntı* sözcüğü ile kendine mâl etme'yi kastetmektedir ve kendisi de çalışmalarında bu yöntemi kullanmıştır.⁶⁹² Aynı şekilde 90'lı yıllarda sanat yazarlığı yapan Demet Elkâtip de Serkan Özkaya'dan verdiği örnekleri *alıntı* terimiyle ele almıştır.⁶⁹³

Baykam'ın tepki gösterdiği eleştirilere, Türkiye sanatına yeni açılımlar getirmeyi hedefleyen farklı etkinliklerde yer alan işlere dair yazılanlarda sıklıkla rastlanmaktadır. 1977'de başlayan Yeni Eğilimler Sergileri, 1980'de başlayan Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri ve 1987'de başlayan Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri'ne katılan sanatçılar ve yapıtları için de sıklıkla *Batı taklitçiliği* eksenindeki tartışmalar yapılmıştır. Örneğin Öncü Türk

⁶⁸⁹ Bkz. *Çağdaş Düşünce ve Sanat* (1993). (Yay. Haz. İpek Aksüğüdür Duben, Deniz Şengel). İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 1.

⁶⁹⁰ Yalçın Sadak (1993). , Modernist ve Postmodernist Sanatta Alıntılar Sorunu. *Çağdaş Düşünce ve Sanat* (1993). (Yay. Haz. İpek Aksüğüdür Duben, Deniz Şengel). İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 1, s. 33.

⁶⁹¹ Yalçın Sadak (1992). Bubi Resimlerini Anlatıyor. *Hürriyet Gösteri*, 137, s. 43.

⁶⁹² Radau, 1993, a.g.k.

⁶⁹³ Örneğin 1 Mayıs 1998 tarihli Milliyet Sanat'ta (Sayı 431) yayımlanan "Türkiye'de genç sanat" (s. 16-17) ve "Sanata gönderme ve şiddet" (s. 18-20) başlıklı yazılar.

Sanatından Bir Kesit Sergileri için bu sergilerdeki eserlerin *öncü* olmadığı, Batı’da bu eserlerin daha önceden yapılmış olduğu gibi tartışmalar sanat ortamında yer almıştır.⁶⁹⁴

Tomur Atagök, *Batı taklitçiliği* eleştirilerine karşı çıkan isimlerden biri olmuştur. Yeni Eğilimler ve Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri’nin, “bazılarının sözleriyle” “Batı’nın taklitçiliği”nin aştığını söylemiştir.⁶⁹⁵ Emre Zeytinoğlu da Kortun ve Atagök gibi konuya olumlu yönden yaklaşmış; Genç Etkinlik Sergisi’ni postmodern bir perspektifle ele alarak sergiye katılan sanatçılar ve eserleri için, değişen dünya ile ilişkili olmayan ve bir önceki kuşağa da yapılan “şablon eleştiriler”in yapılmaması gerektiğini ve özgünlük beklentilerinin yanlış olduğunu dile getirmiştir.⁶⁹⁶

... Örneğin; daha önceki kuşak için yapılan “gerçek olgulara değil, birbirlerine bakarak yapıt üretiyorlar” eleştirisi, acaba günümüzün genç sanatçıları için (aynı rahatlıkla) kullanılabilir mi? Çünkü birkaç yıl önce salt sanatçılar için söylenen bu söz, bugün tüm bir yaşama uyarlanabilmekte ve her insanın söz konusu eleştiriye maruz kalabileceği ortaya çıkmaktadır. Gerçekliğin, yerini simülasyonlara bıraktığını ve toplumların böylece gerçeklikten uzaklaştığını (kısaca) anımsayalım. Demek ki, o eleştirinin sahibi de sanatçıyla aynı durumdadır ve yaşamda, ‘gerçek’ten o oranda uzaktır. Öyleyse gerçeğe yönelmenin yolu (eskiye oranla) çatallanmakta ve yeni çıkış yolları ve öneriler gerekmektedir... Şimdi onların yaptığı, kendilerine yıllarca empoze edilmiş bilgilerden, bir ayıklamayla **yön** saptamaktır. Bu yönler her zaman birbirini tutmayabilir. Bu yüzden, sanatçıların ortak noktalarını saptamaya çalışmak, ulusal düzlemde **özgünlük** aramak, alışılmış siyasi çözümler beklemek, üslup teşhislerinde bulunmak yanlış bir davranış olur...⁶⁹⁷

⁶⁹⁴ Bu konuda Beral Madra da sergideki yapıtların Türkiye sınırları içinde özgün ve öncü olduğunu, evrensellik taşıdığını belirtirken uluslararası sanat ortamında öncü olmadıklarını ifade etmiştir. Bkz. Beral Madra (1987). Bir Serginin Ardından: Öncülüğün Kapsamı ve Derecesi. *Hürriyet Gösteri*, 81, s. 56- 58.

⁶⁹⁵ Tomur Atagök (1995). Gençlere göre ‘Sınırlar ve Ötesi’. *Hürriyet Gösteri*, 177, s. 23.

⁶⁹⁶ Emre Zeytinoğlu (1995). Genç Etkinlik’e nasıl bakmalıyız. *Hürriyet Gösteri*, 177, s. 26.

⁶⁹⁷ Zeytinoğlu, 1995, a.g.k., s. 26.

1999 yılına geldiğimizde telif hakları meselesiyle de ilişkili bir biçimde ele alınan ve oldukça yankı uyandıran bir olayla karşılaşmaktayız. Esat Tekand'ın sergisindeki çalışmalarından biri olan ve Beuys'un *Kır Kurdu-Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni Seviyor* isimli performansına ait bir



Görsel 3.139. Alexander Brener'in müdahalesi, 1997. (t.ly/pzfR Erişim Tarihi: 04.07.22)

fotoğrafın 17. yüzyıla ait üslupla boyanmasına dayanan *Coyote II*'nin üzerine Halil Altındere tarafından, yeşil spreyl boyayla dolar işareti yapılmıştır. Olay üzerine Tekand, Altındere ile davalık olmuş, olay üzerine sanat ortamında birbirinden farklı yorumlar görülmüştür. Boğaziçi Üniversitesi öğretim üyelerinden John Cook yapıtın performans olarak telif hakkının Beuys'a; fotoğraf kaydının ise fotoğrafçı Carolin Tisdall'a ait olduğunu belirterek, Tekand'ın resminin hem Beuys'un hem de Tisdall'ın telif haklarını ihlâl ettiğini belirtmiştir.⁶⁹⁸ Halil Altındere'nin eylemi ise Alexander Brener'in, Maleviç'in *Gri Üstüne Beyaz Haç* resmine yaptığı dolar işaretinin yeniden yapılmasıdır (Görsel 3.139). Böylece hem Tekand'ın yapıtları hem de Altındere'nin performansı tartışmalara konu olmuştur.

Sanat dünyasından birçok isim konuyla ilgili görüşlerini dile getirmiştir. Örneğin Yahşi Baraz, Altındere'nin yaptığını sanat olarak kabul ederken, Tekand'ın yaptığının *fevkalade iğrenç* olduğunu söylemiş, sözlerinin devamında ise Tekand'ın sanat ortamında öne çıkan bir sanatçı olmadığını, sanatının tartışılır olduğunu belirtmiştir. Bedri Baykam ise Tekand'ın telif haklarını çiğnemediğini

⁶⁹⁸ Ayşegül Sönmez (16 Haziran 1999). Tablo kavgası, *Milliyet*, s. 3; Ayşegül Sönmez (19 Haziran 1999). Sanat mı, zarar mı?. *Milliyet*, s. 31.

'92 tarihli Telif Hakları Semineri'nde de Pfennig, kitaba basılacak sanat eserleri içinse hem sanatçısına hem de eserin fotoğrafını çeken fotoğrafçıya telif ücreti ödenmesi gerektiğini belirtmiştir. (Ü. Azrak vd., 1992, a.g.k., s. 62.)

ancak genç bir sanatçıyı dava ederek onun iflasını istemesinin yanlış olduğunu söylerken, Türkiye’de böyle bir tartışmanın yapılmasını da sağlıklı bulmuştur.⁶⁹⁹

Öte yandan Beral Madra’nın konuyla ilgili söyledikleri, dönemin sanat anlayışından uzak bir tavır sergilemektedir. Madra, Altındere’yi toy ve amatör bulduğunu söylerken postmodern sanatın hiçe saydığı eser sahipliği, kaliteli sanat gibi konuların üzerinden bir eleştiri gerçekleştirerek Tekand’ı yermektedir:

İnsanların hayatlarını verdikleri performansları, Avrupa Burjuva Resim Geleneği’ne karşı yapılan, sanatı ileri götüren bu eylemleri gerisin geriye çevirme hakkını kendinde nasıl buluyor? Üstelik son derecede kalitesiz bir yağlıboya tablo yaparak... Copyrightını almış mı bakalım bu fotoğrafın? Ayrıca bugün artık fotoğrafa bakarak resim yapmak diye bir şey var mı? Çok komik.⁷⁰⁰

Ayrıca Madra, Altındere’nin de yeni bir yöntem bulmaması ve Brener’in işini yenilemesine tepki göstermiştir.⁷⁰¹ Altındere, performansının sebebini anlatırken Madra’nın da karşı çıktığı gibi Tekand’ın, “burjuva resim geleneğine karşı yapılan eylemleri tersine çevirmesi”nden rahatsızdır:

... Esat’ın üretimlerindeki ‘kendine mal etme’ tarzında beni rahatsız eden bir durum vardı... Nesnesi olmayan bir şeyi metalaştırıp satma vardı. Bir tür başkaldırıyı metalaştırma... O zamanlar ben de sanata din gibi inanıyordum. Kavramsal Sanat, Fluxus, hepsi benim için çok önemliydi. Tekand, Fluxus’u tekrar nesneleştiriyordu. Bunu nesneleştirirken de 17. yüzyıl klasik resim tekniği ile boyayıp Nişantaşı’ndaki sosyeteye satıyordu. Ama sosyeteyi resimlerin konusundan çok boyama biçimi ilgilendiriyordu. O sırada da Brener’in Maleviç’e dolar çizme eylemi olmuştu. Onun etkisi altındaydım...⁷⁰²

Hüsametdin Koçan ise Tekand’ın eserine yapılanı bir saldırı olarak değerlendirerek “*Sanat yapıtının ne olduğuna ilişkin toplumun bir yargısı yok. Böyle bir yargının olmadığı bir ülkede yaşayan sanatçının sanat eserine karşı çok duyarlı olması gerekir. Dolayısıyla Altındere’nin performansı sanat eserine bir saldırı modeli çizmektedir. Yanlış bir tutumdur. Burada emeğe müdahale*

⁶⁹⁹ Sönmez, 19 Haziran 1999, a.g.k., s. 31.

⁷⁰⁰ Sönmez, 19 Haziran 1999, a.g.k., s. 31.

⁷⁰¹ Beral Madra (6 Temmuz 1999). Sanatın pazar derdi. *Radikal*, s. 21.

⁷⁰² Süreyya Evren (2008). Halil Altındere ile Söyleşi. (Ed. Mine Haydaroğlu). *Halil Altındere-Kayıplar Ülkesiyle Dans*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 6.

vardır. Arkasında ben kendimde galerinin ve Esat Tekand'ın yaptıklarını yargılama hakkı görmüyorum." açıklamasında bulunmuştur.⁷⁰³

Altındere'nin performansı ile sanat ortamında yer alan tartışmalardan sonra Aralık 1999'da Tekand ile yapılan bir röportajın soruları da tartışmalardan etkilenmiş gibidir. Örneğin, sorulardan biri, *"Fotoğrafların resimlerini yapıyorsunuz... Sizin yaratıcılığınız nerede ortaya çıkıyor?"* sorusudur. Yaratıcılık gibi kavramların sorgulandığı bir dönemi için ilginç olan bu soruya Tekand, sanat tarihinde öteden beri böyle işlerin olduğunu belirterek cevap vermiştir. Başka bir ilginç soru ise *"Performans ve enstalasyon fotoğraflarını çerçeveleyip bir sergi de açabilirdiniz... Bu fotoğrafların resmedilmesinin ne özelliği var?"* dır.⁷⁰⁴

Öte yandan Tekand, 1999'dan önce de bu tür işleriyle sergiler düzenlemekte ve kopya-telif meseleleriyle ilgili olarak basında ya da tartışmalarda yer almamaktadır. Hatta 1996 yılındaki bir yazısında Ahmet Köksal,⁷⁰⁵ iplerinde Esat Tekand'ın da bulunduğu dört sanatçının (diğerleri; Mehmet Güleriyüz, Cihat Aral, Mehmet Koyunoğlu) çalışmalarını değerlendiren yazısının başlığının *"Dört özgün sanatçı"* olarak seçmiştir. Köksal, yazısında Tekand'ın yukarıda sözü geçen türdeki çalışmalarını *"... çağdaş sanatçıların yapıtlarından derlenmiş fotoğraflar çok titiz, özenli bir teknikle yağlıboya tuvale uyarlanıyor"* sözleriyle anlatmıştır.⁷⁰⁶

Yine 1999'da Hüseyin Bahri Alptekin, Courbet'nin *Hayatın Kaynağı* resmini kendine mâl ederek yaptığı *In Vagina Veritas* (1999) (Görsel 3.140) isimli çalışmasından söz ettiği röportajında bir esere el koyarak üretilen iş, bir tartışma, bir tespit yapmıyorsa onun çalıntı olacağını belirtmiştir. Bu nedenle el konulan

⁷⁰³ Sönmez, 19 Haziran 1999, a.g.k., s. 31.

⁷⁰⁴ Sanatçı kimliğimi sorguluyorum, 22 Aralık 1999, a.g.k., s. 14.

⁷⁰⁵ Burada Ahmet Köksal'ın, dönemin ruhunu kavrayan bir eleştirmen olmadığı, bu nedenle yorumunu diğer eleştirmenlerinkinden ayırmak gerektiği hatırlanmalıdır. Ancak yine de, intihaltaklit tartışmalarına konu olmuş bir sanatçının, aynı zamanda "özgün" sıfatıyla anılmış olması ilginçtir ve Köksal'ın yorumunun bu nedenle anılması gereklidir.

⁷⁰⁶ Ahmet Köksal (1996). Dört özgün sanatçı. *Milliyet Sanat*, 396, s. 44.



Görsel 3.140. Hüseyin Bahri Alptekin, In Vagina Veritas, 1999. (SALT Araştırma Arşivi)

eserin seçiminin önemlidir ve ortaya çıkan işte bir problematiğin izi sürülmüyorsa o iş havada kalmaktadır.⁷⁰⁷ İsmet Doğan da benzer şekilde literatürü iyi bilmek gerektiğini ve yeniden üretilmiş işin, ancak onu bağlamından kopararak anlam kazanacağını düşünmektedir. Bu yeni bağlamda bilinçli olarak bir ödünç alma eylemi söz konusudur ve intihalden farklıdır.⁷⁰⁸

Ali Akay, 2005 yılında güncel sanatın kullandığı temellüğün, Sitüasyonistlerin *détournement*'ı gibi eleştirel olmadığını belirtmiştir. Ona göre bu eylem “*tekrar dayanaklar kurmak gibi bir şey... Komik ve*

eleştirel imgelerden çok refleksiyon üzerine kurulu bir düşünenin yoğrulması, geçmiş ve gelecek ile olan bağların pekiştirilmesi”dir.⁷⁰⁹

Levent Çalıkoğlu, 2000’li yıllarda çağdaş sanat söyleşileri gerçekleştirmiş ve bu söyleşiler kitap olarak yayımlanmıştır. Bu konuşmaların 2005 tarihli olanlarından biri, sanatta kopya/taklit konusuna ayrılmıştır. Çalıkoğlu, sanatta kopya/taklit ile ilgili bir konuşmayı o tarihten on yıl önce yapmanın pek mümkün olamayacağını, hatta o tarihlerde esinlenmenin bile sorun olarak kabul edildiğini aktarmıştır. Bu konu Türkiye sanat ortamına yerleşmeden ve kabul görmeden önce, Batı’dan bazı imgelerin alınması genellikle bunu alıntılayan kişinin zayıf imge gücüne sahip bir sanatçı olarak değerlendirilmesiyle sonuçlandığını hatırlatmıştır.⁷¹⁰

⁷⁰⁷ Vasıf Kortun (2011). Hüseyin Bahri Alptekin ile Söyleşi (1999). *Ben Bir Stüdyo Sanatçısı Değilim Hüseyin Bahri Alptekin*. İstanbul: SALT Yayınları, s. 147.

⁷⁰⁸ İsmet Doğan ile kişisel iletişim, 6 Şubat 2022.

⁷⁰⁹ Burcu Pelvanoğlu, Ali Akay (2006). Şili’de Bir Sergi/Bellek ve Hayalgücü. *Sanat Dünyamız*, 97, s. 141.

⁷¹⁰ Çalıkoğlu, 2005, a.g.k., s. 119.

Öte yandan *kopya*, *taklit* sözcükleri, sanatçıların ve sanat tarihçilerinin, eleştirmenlerinin bakış açılarına göre farklı biçimlerde yorumlanmıştır. Bu kavramların herkesin kabul ettiği, kesin anlamları olduğunu söylemek zordur. Örneğin Borge Kantürk, kendi üretimlerini *kopya*, *taklit* ve *yapay* olarak üçe ayırmış; kopyayı Walter Benjamin'in bahsettiği aura kavramının yok olması süreciyle ilişkilendirmiş; taklidi, akademik olarak ya da sanatın ilk çıktığı günden beri var olan, yaşamın içinde olan bir şey olarak nitelemiş; yapayı⁷¹¹ ise imitasyon veya kopya nesne olarak açıklamıştır. Kendi eserlerini tamamen kopyayla değil, taklit etmeyle ilişkilendirdiğini söyleyen Kantürk, taklit etme eylemini, orijinal olanı sahiplenme, onu işaretleme fikriyle bağdaştırmıştır.⁷¹²

Temel olarak intihal-esinlenme/kendine mâl etme arasındaki ayrımı kaynak gösterme belirlemektedir. İnternet gibi teknolojilerin yaygınlaşması da sanatçıların başka sanatçıların eserlerine ulaşmasını daha mümkün kılmıştır. Genco Gülan da akademik bir makale yazarken nasıl kaynak gösteriliyorsa, sanat eserinde de atıfta bulunulması gerektiğini belirtmiştir. Gülan, yeniden üretimlerin sanatta belirleyici olacağını da söylemiştir⁷¹³:

Fukuyama'nın tarihin bittiğini ilan etmesine paralel olarak Bedri Baykam da her şeyin yapıldığını duyurmuştur: 'This has been done before- Bu, daha önce yapıldı'. Şahsen Donald Kuspit gibi sanatın bittiğini düşünmüyorum ama sanat ve estetik arasındaki direkt ilişki sona ermiştir. Bundan sonra yapılması gereken özgün zannettiğimiz çalışmalarımızın aslında kime, kimlere benzediğini fark etmek ve sonrasında ayrılmaya çalışmaktır. Bu denklemde internet araştırmayı kolaylaştırması bakımından faydalıdır ama belirleyici değildir. Post-post modern dönemde belirleyici olan atıf temelli üretim yapmanın, yani 'appropriation'un bir akım haline gelmesidir.⁷¹⁴

2010 yılında Halil Altındere, sanat galericisi Yahşi Baraz'ı, kafasına Burhan Doğançay'ın resmi geçirilmiş biçimde gösterdiği bir video ve fotoğraf çalışması yapmıştır (Görsel 3.141). Daha sonra basında çıkan haberlerle bu tür bir işin,

⁷¹¹ Borge Kantürk, yapaya örnek olarak Thomas Hirschhorn'un havalimanları, tren istasyonları gibi mekânların taklitlerini üretmesini vermiştir. Çalıkoğlu, 2005, a.g.k., s. 125.

⁷¹² Çalıkoğlu, 2005, a.g.k., s. 120, 136. Sanatçının, bu alandaki üretimleri kredi kartları, dergi sayfaları gibi gündelik hayattan nesneleri yeniden yapmasıdır.

⁷¹³ Gonca Tokyol (2017). Benzemek ya da benzememek, işte bütün mesele bu mu?. *İstanbul Art News*, 42, s. 10.

⁷¹⁴ Tokyol, 2017, a.g.k., s. 10.



Görsel 3.141. Halil Altındere, Bir Sanat Eksperinin Portresi, 2010. (t.ly/mTYw Erişim Tarihi: 04.07.22)

Altındere'den üç yıl önce Avusturyalı sanatçı Erwin Wurm'un, klasik resim uzmanı Peter Wolf'un kafasına bir Rönesans tablosu geçirerek bir performans yaptığı ve fotoğrafladığı (Görsel 3.142) haberleri çıkmıştır.⁷¹⁵ Altındere, Wurm'u tanıdığını ancak bu

işinden haberdar olmadığını belirtmiştir: *“Sonuçta ben bir klişeyi kullandım. Tabloyu kafaya geçirmek ne bana ne Erwin Wurm’a ait. Reklamlarda, filmlerde çok kullanılan bir imge. Biçimsel benzerlik önemli değil, ben konteks sanatçısıyım.”* Ayrıca sanat ortamından çeşitli isimler konuyu ele alırken,



Görsel 3.142. Erwin Wurm'un çalışması, 2007. (t.ly/NmsD Erişim Tarihi: 04.07.22)

taklit/kopya/intihal konusundaki düşüncelerini aktarmışlardır. Örneğin, işin katalog yazısını yazan Ali Akay, *“Bizde hemen kopya tartışması başlıyor. Görsel benzerliklere aldırmamak lazım, içerik önemli. Bu Türkiye'ye ait bir şey. Bir dönemi, bir durumu eleştiriyor”* derken Ahu Antmen de *“... günümüz sanatında benzer stratejileri farklı bağlamlarda kullanan sanatçıları birbirini taklit ediyormuş gibi gösterip çamur atmak doğru değil”* açıklamasında bulunmuştur.⁷¹⁶

Çalıkoglu ise çağdaş sanatta çok fazla fikir üretilmediğini bu nedenle benzerliklerin çok normal olduğunu belirtirken Koçan, *“Altındere'nin bu*

⁷¹⁵ Mehveş Evin (15 Kasım 2010). Yahşi Taklit. *Milliyet*, s. 6.

⁷¹⁶ Cem Erciyes (16 Kasım 2010). Sanat dünyasında yeni tartışma Kafaya geçen tuval orijinal mi?. *Radikal*, s. 11.

alışmasına müthiş bir sanat eseri olarak bakarsanız özgünlük soruşturması yapmanız gerekir. Ama bir bakıma şov olarak algıyorsanız, bu durum normaldir, bence olabilir.” açıklamasını yapmıştır.⁷¹⁷

Orijinalliğın giderek kaybolmasına dair tartışmalar devam eden bir konu hâline gelmiştir. 2011 yılında Ayşegül Sönmez, verdiği bir röportajda “*Çağdaş sanat kısır bir kategori hâline mi geliyor?*” sorusuna, Baudrillard’ın bunu çok önceden ilân ettiğini ama bu durumun artık daha çok hissedildiğini söyleyerek tekrarları günümüzde fazlasıyla gördüğümüzü ve bunun estetiği kısırlaştırabileceğinden söz etmektedir.⁷¹⁸



⁷¹⁷ Yasemin Bay (16 Kasım 2011). Çağdaş sanatta fikir üretilmiyor mu?. *Milliyet*, s. 4.

⁷¹⁸ Hülya Küpçüoğlu (2019). Ayşegül Sönmez. *Çağdaş Sanat Söyleşileri*. İstanbul: Anima Yayınları, s. 93.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Bu çalışmada *postmodern sanatta orijinallik* konu edinilmiş, bu meseleyle ilişkili biçimde kendini gösteren temellük sanatının Türkiye’deki süreci ve örneklerinin hangi konular/tartışmalar bağlamında ele alınabileceği incelenmiştir.

Sanatta orijinalliğin nasıl değerlendirildiğini anlayabilmek için öncelikle bir *kategori* olarak sanatın nasıl ortaya çıktığına bakmak gerekmektedir. 17. yüzyılda Avrupa’da akademilerin kurulmasıyla zanaattan ayrılan bir *güzel sanatlar kategorisi* ortaya çıkmaya başlamıştır. 1762 tarihli Académie Française’in sözlüğünde ise sanatçı, *dehayla elin el ele vermesi gereken bir sanatı icra eden kimse* olarak tanımlanırken, zanaatçı *bir mekanik sanat işçisi bir meslek sahibi* olarak tanımlanmıştır.⁷¹⁹ 18. yüzyılın önemli filozoflarından Kant’ın da sanatı özel bir alan, sanatçıyı bir deha olarak kutsaması, sanat-zanaat arasındaki ayrımın kuvvetlenmesinde önemli olmuş, sanat ve sanatçı *yüce* bir konuma gelmiştir.

Aydınlanma düşüncesi, Sanayi Devrimi gibi gelişmeler, modern düşünce ve sanatın oluşmasına katkı sağlamış, modern sanat, kendisinden önceki sanata bir karşı çıkış olarak gelişerek geleneğin karşısında yer almıştır. İçine minör olanı dâhil etmeye çalışan modern sanat, 17. yüzyıldan beri akademilerce insan figürlerinin yer aldığı resimler ve porteler gibi birincil türlerin karşısında ikincil olarak kabul edilen natürmort, manzara, günlük yaşam resimlerine karşı ilgi göstermiştir. Courbet’nin 1854 tarihli *Günaydın Mösyö Courbet*, Monet’nin 1874 tarihli *İzlenim* resimleri, akademilerce ikincil olan kategoride konumlandırılmışlardır. Buna rağmen modern sanat, düşük değere sahip olarak görülen bu konular üzerinde yoğunlaşmıştır. 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan kübizm de gazete sayfaları gibi gündelik hayattan nesneleri kullanarak yine minör olandan yararlanmış, bu yararlanma 20. yüzyılda oldukça artmıştır.

Bu sırada modern sanatın da kendi içinde kopuşlar gerçekleştirdiği hatırlanmalıdır. Özellikle 1848’den sonra Aydınlanma düşüncesinin dönüşüme uğraması ve bu düşüncenin kategorik sabitliğinin sorgulanması bunda etkili olmuştur. Böylece

⁷¹⁹ Brunot’tan aktaran Shiner, 2010, a.g.k., s. 160.

dada gibi avangart hareketlerle modern sanatın öne sürdüğü *deha*, *kutsal sanat yapısı* gibi kavramlara karşı bir tavır geliştirilmeye başlanmıştır. Sanat ve hayat arasındaki sınırları yok etmek, sanatın yüksek sınıfa ait bir alan olmasına karşı çıkmak gibi amaçları olan dada ile birlikte modern sanat, agresif bir tavırla sorgulanmaya başlanmıştır.

1960'lı yıllarda ortaya çıkan postmodernizm, modernizmin karşısında konumlanmış, onun gelenek karşıtlığını, ilerlemeci yönünü, evrenselliğe olan inancını ve akademi, müze gibi kurumlarını eleştirmiştir. Gelenekle ve böylece eski sanatlarla yeniden ilişki kurulmaya başlanmıştır. Modernizmde bazı hareketlerle gündeme gelen sanat-hayat birlikteliğine olan eğilim postmodernizm ile doruğuna ulaşmış bu da yüksek sanat-düşük sanat/popüler sanat arasındaki ayrımların belirsizleşmesine yol açmıştır. Postmodernizm, öncelikle mimaride kendini göstermiş, Venturi'nin *Mimaride Karmaşıklık ve Çelişki* (1966) ve Brown ve Izenour ile yazdıkları *Las Vegas'ın Öğrettikleri* (1972), Jencks'in *The Language of Post-modern Architecture* (1977) isimli yayınlarıyla modern mimari, insandan uzak bulunarak eleştirilmiş, onun süslemesizliği, tarihsel göndermesizliği, kişisel ihtiyaçları karşılayamaması vurgulanmıştır. Böylelikle eklektizm, postmodern mimarinin başlıca göstergelerinden olmuştur. Bu eğilim, sanatın diğer alanlarında da değer kazanmış böylece Batı'da esasen modern dönemde ortaya çıkan kitsch, postmodern sanatla yakın ilişkide olmuştur.

Kitsch, sanayileşen Batı dünyasında, kentlerde kırsaldan gelen nüfusun yoğunlaşmasıyla yüksek kültürün karşısında gelişen yeni bir kültür arayışıyla ortaya çıkmıştır. Yüksek kültür alanından beslenen kitsch, taklit nesnelerle düşük kültür/popüler kültür alanına yerleşerek yeni bir estetik kategori oluşturmuştur. Kitsch'in yüksek kültüre ait modern sanattan beslenmesi gibi modern sanat da kitsch'den beslenmiştir. Kitsch, popüler kültür tartışmalarıyla aynı bağlamda ele alınmıştır. İngiltere'de 1960'larda geliştirilen *popüler kültür* terimi, ABD'de özellikle pop sanata yönelik olarak kullanılmaya başlanmıştır. Pop sanat, esasında 1940'ların sonunda Eduardo Paolozzi'nin Amerikan gazete ve dergilerindeki popüler kültür öğelerini kullanması ve 1950'lerde İngiltere'de Bağımsız Grup'la ortaya çıkmış daha sonra ABD'de İngiltere'den bağımsız olarak gelişmiştir. Yine sanat ve hayat birlikteliğine yapılan vurgu ve yüksek-düşük kültür ayrımlarının

altının kazılması pop sanatın özelliklerindendir. Bu düşüncelerle *Brillo Kutusu*, *Campbell's çorba konservesi* gibi tüketim ürünlerini kullanan ve tüketimi yücelten Warhol, önemli bir figür olarak ortaya çıkmıştır.

Popüler kültür ürünlerinin sanatla birleşmesiyle sanatın üretim malzemesinde çeşitlilik artmıştır. Kübizmin kolajlarda kullandığı gazetelerden ve dadanın, özellikle Duchamp'ın hazır-yapımlarından sonra pop sanatçılar bu tür malzemelerden daha yoğun biçimde yararlanmışlardır. Örneğin pop sanatçılarından Rauschenberg, 1959'da "*Kötü konu yoktur. Bir çift çorap da resim yapmak için tahta, çiviler, terebentin, yağ ve kumaş kadar uygundur*"⁷²⁰ sözleriyle sanatın değişimini ortaya koyuyor, ayrıca 60'larda minimalizm, fluxus ve kavramsal sanat da herhangi bir şeyin sanat eseri olabileceği düşüncesini savunuyordu. Bu dönüşümler çerçevesinde, özellikle de pop sanatla birlikte *sanatın sonu* tartışması gündeme gelmiştir. Sanatın bittiğini değil, modernizmin büyük anlatıların sonunun geldiğini ve sanatın değiştiğini öne süren bu tartışmada öne çıkan isim Arthur Danto'dur. Danto'ya göre estetiği reddetmeyip yeni bir estetik ilân eden pop sanatla –özellikle de Warhol'un *Brillo Kutusu*'yla- modernizmin sonu gelmiştir. Böylece artık sanat eseri ile sıradan nesne arasındaki fark, sadece eserlere bakılarak söylenememektedir.⁷²¹ Sanatın daha çok düşünceye dönüşmesi, her şeyin kabul görmesi, zıtlıkların yan yana bulunabilmesi, popüler olanı kullanma, auranın yitirilmesi, deha ve yaratıcılık kavramlarının önemsizleşmesi gibi düşünce ve dönüşümlerle ele alınan sanatın sonu meselesi, tam olarak postmodernizmle örtüşmektedir. Temellük sanatı için de çıkış noktası olan bu düşünceler, 60'larda müzik ve edebiyat alanlarında da geçerli olmuş, müzikte geçmiş dönemlerden alınan formlar çağdaş müzikle birleşmiş, edebiyatta Bahtin'in *diyalojizm* kavramıyla ortaya attığı kuram, Fransa'da *metinlerarasılık* terimiyle gelişerek, her şeyin daha önceden yapılmış olduğu, bir metnin anlamının, kendinden önceki metinlerle ilişki kurularak okunabileceği ve yazara atfedilen kutsallığın nereden geldiği gibi sorular Barthes'ın ve Foucault'nun *Yazarın Ölümü* ve *Yazar Nedir?* metinleriyle irdelenmiş, bu yapıtlarda ortaya konulan düşünceler görsel sanatları da etkilemiştir.

⁷²⁰ Danto, 2018, a.g.k., s. 46.

⁷²¹ Danto, 2018, a.g.k., s. 69.

Daha önceki eserlerden yararlanarak yeni bir eser ortaya koymak, sanat tarihi boyunca her zaman var olmuştur ancak modernizm içinde yer alan dada ve Sitüasyonist Enternasyonel gibi hareketler bu yöntemi parodi amacı güderek kullanmışlardır. Dada, orijinalliğin önemsiz olduğunu vurgulamış; Sitüasyonist Enternasyonel ise ortaya koyduğu *détournement* (saptırma) kavramıyla modernizmin içinde modernizm eleştirisi yapan hareketler olarak yer almışlardır.

Bu iki hareketin daha önceki yapıtlardan yararlanma yani temellüğü kullanım biçimleri, postmodern temellüğün temelidir. Owens'ın ve Buchloh'un *alegori*; Jameson'ın *pastiş*; Baudrillard'ın *simülasyon* ve *hipergerçek*; Kuspit'in *postsanat*; Bourriaud'nun *postprodüksiyon* kavramları, *temellük/kendine mâl etme* terimi ile ilişkili, yakın anlamlı ve eş anlamlı olarak kullanılmışlardır. Söz konusu kavramların hepsi yeniden üretime işaret etmekte ve modern anlamda orijinal olanın karşısında konumlanmaktadır.

Orijinalliğin sorgulanması müelliflik ve telif hakkı gibi sorgulamaları da beraberinde getirmiştir. Levine'in *telif hakkını Praksiteles'e verme* fikri ve Bidlo'nun çalışmalarını, ele aldığı yapıtların sanatçıları yok sayarak *Pollock Değil, Picasso Değil* vb. olarak adlandırması, orijinallik ve sahiplik fikrini kararlı bir şekilde eleştirmektedir. Bidlo, bu isimlendirmeleriyle yapıtlarında *sonra, esinle* (örneğin Levine- Walker Evans'tan Sonra; Özkaya- Michelangelo'dan Esinle) gibi sözcükleri kullanan sanatçılardan daha farklı bir tutum sergilemekte, reddetme eyleminde daha iddialı davranmaktadır.

Batı'da modern dönemde görülmeye başlanan sanatsal orijinalliğin eleştirisi, Türkiye'de bu dönemde gerçekleşmemiş, Batı'dan çok daha farklı bir modernleşme süreci yaşayan ve farklı sanatsal aşamalardan geçen Osmanlı İmparatorluğu/Türkiye, Batılılaşma hareketlerinin etkisiyle Batı'nın sanatına ilgi göstermiş ve bu anlayışta sanat üretmeye dair bir çabaya girişmiştir. Bu çabayla ortaya çıkan yapıtlar, eleştirelilik barındırmazlar. Ayrıca Batı modernizminde görülen sanatla hayatı birleştirmeye dair uğraşlar da elbette Türkiye'de söz konusu olmamıştır.

Batı ülkelerine sanat eğitimi almaya giden öğrencilerden Osman Hamdi Bey, hocaları Gérôme ve Boulanger'den etkilenecek resimler yapmıştır. Çallı Kuşağı'nın

içinde izlenimcilikten söz eden çok az sanatçı olmasına rağmen bu kuşağın *Türk İzlenimcileri* olarak isimlendirilmesi⁷²² ve yine d Grubu'nun, Cezanne'ın sanatını örnek alınması gereken bir sanat olarak görmesi ve grubun İstanbul'daki Fransa Konsolosluğu'nda açtığı serginin isminin *Paris Ekolü'nün Türkiye Temsilcileri* olması, Batı'ya eklemlenme arzusunun önemli göstergeleridir.⁷²³ Yine d Grubu sanatçılarından İzer ve Berk'in Delacroix'dan ve Moreau'dan kopya ettikleri çalışmalar, 1940'lı yıllarda sanat ortamında tartışma yaratmış, millî sanat yaratma isteği çerçevesinde söz konusu resimler ve Tanzimat Dönemi'nden beri yapılan eserler *taklit/öykünme/etkilenme* olarak nitelendirilmiştir.⁷²⁴ Sonraki dönemlerde de sanat ortamı, Batı sanatına eklemlenme ve bununla birlikte millî sanat yaratma isteğiyle üretim ve tartışmalara sahne olmuştur.

II. Dünya Savaşı sonrasında ABD ile ilişkileri yakınlaşmaya başlayan Türkiye'de 1950 yılındaki seçimlerle kapitalist görüşü benimseyen Demokrat Parti iktidara gelmiş, böylece Amerikan kültürü Türkiye'ye girmeye başlamıştır.⁷²⁵ Yaşanan gelişmelerle şehirlere gerçekleşen yoğun göçler, demografik yapıyı değiştirmiş ve kültürel çeşitlilik artmıştır. Türkiye'de, arabesk kültürle ilişkili olan kitsch de bu dönemde oluşmuştur.

Nur Koçak'ın *Cutex Tırnak Cilaları ya da İki Adet Proteinli Aşk Kırmızısı* (1976) gibi çalışmaları, reklam, popüler kültür gibi gündelik olanı sanatla birleştirmesi nedeniyle Türkiye'de postmodern anlamda kendine mâl etmenin ilk örnekleri olarak kabul edilebilirler. Fakat kitsch ve popüler olandan yararlanan –kendine mâl etme kapsamında da değerlendirilen işler- 1980'lerde yoğunlaşmıştır.

Türkiye'de 1980'lerin başında düşük kültür ve yüksek kültürün iyice yakınlaşmasıyla entelektüel olanın karşısına popüler olanın yerleşmesi,⁷²⁶ sanatsal anlamdaki dönüşümler bakımından önemlidir. Toplumda birlikte yer bulan bu zıtlıklar ve kitsch'in bu yıllarda yaygınlaşması, sanatta da popüler olana eğilmeyi getirmiştir. Böylelikle Türkiye sanat ortamında temellük bağlamında değerlendirilebilecek yapıtlar ortaya konulmuştur. Karamustafa, bu bağlamda çok

⁷²² Dal, 1992, a.g.k., s. 33-34.

⁷²³ İyem'den aktaran Gürdaş, 2014, a.g.k., s. 183.

⁷²⁴ İskender, 1995, Türk Resminde Kopya/cılık ve Taklit/çilik Tartışmaları Üzerine I, a.g.k., s. 55.

⁷²⁵ Tekelioğlu, 2006, Popüler Kültürle Yaşamak: Beğeni Göçleri ya da Türkiye'de Muhafazakârlığın Yeni Dinamikleri, a.g.k., s. 65.

⁷²⁶ Çubukçu, 2000, a.g.k., s. 251; Pelvanoğlu, 2016, 1980 Sonrası Türkiye'de Sanat, a.g.k., s. 56.

sayıda iş üretmiştir. Onun *Son Yemek Üzerine Düşkün Çeşitleme*'sinde olduğu gibi 80'li yıllardaki hazır malzeme duvar halılarını birbirleriyle ya da başka kumaşlarla kolajlaması, örnekler arasında yer almaktadır.

1960'lı yıllardan itibaren Türkiye sanat ortamında postmodern eğilimlerin görülmesine rağmen, buna dair tartışmalar yer bulmamıştır. Erken tarihli ilk örnek olarak 24-28 Ekim 1977'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde düzenlenen *2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu*'nda sunulan bildirilerde, sanatın değişen anlamı üzerine yoğunlaşılması dikkat çekicidir. Batı ülkelerinde yoğun bir tartışma ortamı bulan postmodernizm üzerine Türkiye'de 80'li yıllarda bazı metinler ve yayınlar ortaya çıkmıştır. Bedri Baykam'ın sanat dergilerindeki yazıları bunlardandır. 1990'lı yıllarda Harvey ve Lyotard gibi kuramcıların postmodernizm üzerine çalışmalarının Türkçeye çevirileri ile Ali Akay'ın postmodernizmi konu alan yapıtları yine ilk kaynaklardandır. Ayrıca Plastik Sanatlar Derneği'nin 90'lardaki *Çağdaş Düşünce ve Sanat, Telif Hakları, Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı Yeni Ontoloji* gibi yayınları Türkiye'de postmodernizm ve sanat üzerine yapılan tartışmaların takip edilebilmesi bakımından önemlidir.

Yukarıda sözü edilen Koçak ve Karamustafa'nın çalışmaları her ne kadar temellük bağlamındaki ilk örneklerden olarak ele alınmışsa da iki sanatçı da yapıtları için bu terimi kullanmamıştır. Aynı biçimde *Göndermeler* (1990), *Aktarımlar* (1991), *Grip-in* (1992) ve *Avuçiçi Resimleri* (1996) sergileri de kendine mâl etme ile terim olarak bağlantı kurmamıştır. 1980'lerin sonlarında Baykam ve İsmet Doğan, ortaya koydukları çalışmaları, *temellük* olarak adlandırmışlardır. 90'lı yıllar ve sonrasında bu tür üretimlerine yoğun olarak devam eden iki sanatçının ortak noktası Batı sanat tarihi yazımına, Doğulu bir sanatçı olarak ötekileştirilmeye olan karşı çıkıştır. Heterojenliğe, öteki olana, çoğulculuğa ilgi gösteren postmodern düşüncenin Türkiye'ye yansması temellüğün bu bağlamlardaki eleştirisi için kullanılmıştır. Batı sanat tarihi yazımının dışlayıcı ve görmezden gelici tavrının bir kolu olarak oryantalizmin eleştirisi de yoğun olarak ele alınmıştır. 90'larda Baykam, Doğan; 90'lar ve 2000'lerde Karamustafa; 2010'larda CANAN ve Taner Ceylan gibi sanatçılar bu konuda çalışmalar ortaya koymuşlardır. CANAN'ın söz konusu çalışmalarına toplumsal cinsiyet başlığı altında yer verilmiştir –Ceylan hem

oryantalizm eleştirisi hem toplumsal cinsiyet başlığı altındadır- çünkü sanatçının esas konusu oryantalizm eleştirisinden ziyade toplumsal cinsiyettir. CANAN, feminizmi sanatının merkezine koymakta ve işleriyle bu konu dışında unutulmuş bir sanat olan minyatürü de görünür kılmaya çalışmaktadır. Toplumsal cinsiyet konusunda özellikle 2010'lardan itibaren yoğun üretimde bulunan Özlem Şimşek, çalışmalarıyla geniş yer tutmaktadır. Sanatçı, üretimlerinde tamamen yerli çalışmalardan yola çıkmakta ve Osmanlı İmparatorluğu/Türkiye'nin kadına bakış açısını tartışmaya açmaktadır.

Belirtildiği gibi sanat yapıtının yüce ve sanatçının yaratıcı olarak kutsanması, orijinallığe verilen önem, postmodern sanatın yıkmaya çalıştığı düşüncelerdir. Bir yandan bu kapsamda sanat üretimi sürerken bir yandan da postmodernizmin, modernizmin *ciddi* tavrının karşısında konumlanan *alaycı* tavrı, her şeyin kabul edildiği ve yaratıcı olarak sanatçının kutsanmasının eleştirisi ile gelen herkesin sanatçı olarak kabul edilebilmesiyle sanatçıların da belirttiği gibi ortaya anlamı olmayan, rastgele seçilmiş/yapılmış işler çıkmıştır. Temellük yöntemini sıklıkla kullanan sanatçı Serkan Özkaya, Doğulu bir sanatçı olarak Batı'nın sanat eserlerinin orijinallerini görmemesinden,⁷²⁷ onların önemli eserler olarak sunulmasından ve her şeyin yapılmış olduğu sanat tarihinde yapacak yeni bir şeyin olmadığı düşüncesinden⁷²⁸ yola çıkmaktadır. Özkaya, bir taraftan eleştirelilik içindeyken bir taraftan da hem işleri hem söylemleriyle alay ettiğini göstermektedir. Özkaya'nın orijinal eserleri görmemesinden yola çıkması gibi Karamustafa da Akademi'deki eğitimi sırasında Batı sanatına ait resimlerin röprodüksiyonlarının detaylarından⁷²⁹; Doğan da Tatbiki'deki eğitimi sırasında hocalarının kartpostaldan yani yine bir röprodüksiyondan resim göstermesinden etkilenmişlerdir.⁷³⁰

Özkaya'nın işlerinin yer aldığı *Parodi, Oyun* başlığı altında Genco Gülan, Esat Tekand, Vahit Tuna, Halil Altındere'nin işleri de incelenmiştir. Gülan'ın çalışmalarında birkaç farklı amaç taşıması ve işlerinin bir grupta toplanmasının zorluğu, onu değerlendirilen diğer sanatçılardan daha farklı bir konumda ele almayı gerektirir.

⁷²⁷ Altuğ, 'The best of' Serkan Özkaya, a.g.k.

⁷²⁸ Erçetin, 1997, a.g.k., s. 13.

⁷²⁹ Kosova'dan aktaran Heinrich, 2007, a.g.k., s. 83.

⁷³⁰ İsmet Doğan ile kişisel iletişim, 27 Aralık 2021.

Örneğin Atlas Pasajı'nda bulunan İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde gerçekleşen *Gündelik Mitolojiler* sergisinde (2003), Gülan, pasajdaki Hippolyte Dominique Berteaux'nun fresklerinden yola çıkmış ve fresklerindeki figürleri Amerikan çizgi kahramanlarının hazır modellerini temel alarak oluşturmuştur. Sanatçı, çizgi kahramanları kullanarak 11 Eylül sonrasında Batı'nın kültürel ve düşünsel alandaki ideallerini sorgulamaya başlamasına gönderme yapmaktadır.⁷³¹ Bu serginin davetiyesinde ise galerinin girişindeki anonim rölyef ile sanatçının kendi makyajlı fotoğrafını birleştirildiği görülmektedir.⁷³² Gülan, *Antik Gelecek* sergisinde (2017) gösterdiği çalışmalarıyla da yine birbirinden farklı konulara göndermeler yapmaktadır: İdeal güzellik anlayışının sorgulanması, üretim ve tüketime dikkat edilmesi vurgusu; teknolojinin insan üzerindeki olası etkileri.

Esat Tekand, 1990'lı yıllarda yaptığı, işleriyle bu başlık altında değerlendirilen diğer sanatçılara göre en erken tarihli örnekleri ortaya koymuştur. Tekand'ın da diğer sanatçılara göre ayırıcı bir yönü bulunmaktadır. Özkaya, *Davut* gibi bazı işlerinde alaycı tavrının yanı sıra Batı sanat tarihi yazımını da eleştirmiş; Altındere ise *Sultanın Drone'lu Cülus Töreni*'nde, Kapıdağlı Konstantin'in resmine drone ekleyerek gülünç bir etki yaratmış olsa da bir sorunu ele almış, minyatür sanatının ötekileştirilmesini konu edinmiştir. Gülan da belirtildiği gibi pek çok farklı konuya odaklanarak üretmektedir. Tekand'ın ise bir amacı yoktur.

Modern sanatçıların performans, hazır-yapım, enstalasyon işlerinin fotoğraflarına Rönesans ve barok üsluplarını çağrıştıracak biçimde boyayla müdahalelerde bulunan Tekand'ın bu müdahalesinin sebebi, bu sanatlara olan yabancılığıdır. Sanatçı, hesaplaşma, ironi, aşağılama, saygı gibi amaçlar gütmemektedir. Ona göre sanat pratiği bir oyundur, çalışmalarını gerçekleştirirken yola çıktığı yapıtları seçerken bir ölçüt belirlemez, bu tamamen rastgeledir.⁷³³ Seçme eylemini bir kıstasa göre belirlememek Duchamp'ın da öne sürdüğü bir şeydir. O da görsel bir kayıtsızlıktan bahsetmiştir.⁷³⁴ Böylece yine postmodern sanatın, dada ile olan ilişkisi görülebilir. Tekand'ın yapacak bir şey bulamadığı, kişisel üslup arayışı

⁷³¹ *Gündelik Mitolojiler- Süper Kahramanların Düşme Anları*, a.g.k.; Genco Gülan'dan gündelik mitolojiler, 2003, a.g.k., s. 14.

⁷³² Graf, 2008, a.g.k., s. 31.

⁷³³ Aliçavuşoğlu, 6 Aralık 1998, a.g.k.

⁷³⁴ Danto, 2014, *Sanat Nedir*, a.g.k., s. 37.

olmadığı için bu resimleri yaptığını söylemesi⁷³⁵ tam da Eagleton'ın belirttiği gibi *“postmodern ürünün şakacı olması, kendi kendiyile dalga geçmesi, kültürel geleneğe karşı tavrının saygısız bir pastiş⁷³⁶ biçiminde olması, kasıtlı olarak amaçlanmış derinlik yokluğuna”*⁷³⁷ tekabül etmektedir.

Türkiye sanat ortamında temellük yöntemiyle üretilen eserlerden bir kısmı da pastiş başlığı altında ele alınmıştır. Başka bir sanatçıya ya da esere saygı amacıyla yapılmış olan yapıtların yer aldığı bu kategori, yukarıda değinilenlerden farklıdır. Bunun sebebi diğerlerinin sanat tarihi yazımı, oryantalizm, toplumsal cinsiyet, kutsal sanat yapıtı eleştirisi gibi çıkış noktalarının olması ancak pastişin bunun gibi eleştirel özellikler taşınamamasıdır. Kutsal sanat yapıtı eleştirisi ile kast edilen *Parodi, Oyun* başlığı altında ele alınan bazı örneklerdir. Bu başlıkta sözü edilen Tekand'ın yapıtları da kendisinin söylediği gibi eleştirel bir tavır taşımamakta ancak yine de ihlâlcı bir yan taşımaktadırlar. Pastiş kullanan Martlı, Ceylan, Radau ve Altındere ise işlerini büyük oranda saygı amacıyla üretmişlerdir.

Sanat ortamında temellük yöntemiyle üretilmiş yapıtların nasıl karşılandığına bakılacak olursa 1999 yılında Tekand ve Altındere arasında yaşanan olayın ardından yapılan tartışmalar en kapsamlı ve en gerilimli örnek olarak ortaya çıkmaktadır. Sergi sırasında, Tekand'ın Beuys'un *Kır Kurdu-Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni Seviyor* performansının fotoğrafını barok üslubu anımsatan bir biçimde boyamasıyla ürettiği *Coyote II*'nin üzerine Altındere'nin sprey boyayla dolar işareti yapmasının ardından olay, telif hakları, yaratıcılık, sanat eserine saldırı bakımından sanatçılar ve eleştirmenler tarafından değerlendirilmiştir. Boğaziçi Üniversitesi öğretim üyesi John Cook, Tekand'ın; Madra, Tekand'ın ve Altındere'nin telif haklarını çiğnediğini söylemiş; Baykam ise çiğnemediğini söylemiştir. Yahşi Baraz Tekand'ın işlerinin çok kötü olduğunu belirtirken Hüsamettin Koçan, Altındere'nin eylemini saldırı olarak görmüştür.

Madra, Tekand'ın işlerinde kullandığı eserleri olumsuz bir biçimde geriye çevirdiğinden, fotoğrafa bakarak resim yapmanın günümüzde geçerliliğini

⁷³⁵ Aliçavuşoğlu, 1998, Klasikle modernin çiftleşmesi, a.g.k.

⁷³⁶ Eagleton'ın “pastiş”i kullanma biçimi, Jameson'ın terim hakkındaki düşüncelerini akla getirmektedir. Üçüncü bölümün alt başlıklarından biri olan “Pastiş”in daha önce de belirtildiği gibi tez boyunca bu biçimde değil, saygı amacıyla yapılmış işleri nitelendirmek için kullanıldığı hatırlanmalıdır.

⁷³⁷ Eagleton'dan aktaran Harvey, 2019, a.g.k., s. 21.

yitirmekte olduğundan söz etmekte,⁷³⁸ Altındere'nin de yeni bir yöntem bulmayıp Brener'i tekrar etmesini olumsuzlamaktadır.⁷³⁹ Madra, bu sözleriyle postmodern sanatın ihlâlcı ve telif haklarına meydan okuyan özelliklerinden habersiz gibidir. Öte yandan 90'ların başından beri bu tür çalışmalar yapan Tekand'ın daha önce sanat ortamında telif hakları bağlamında eleştirildiğine rastlanmamıştır. Sözü edilen olaydan sonra aynı yılın aralık ayında yapılan sanatçıyla yapılan bir röportajda, olasılıkla tartışmalardan etkilenilerek Tekand'ın yaratıcılığı sorgulanmış, sergilediği yapıtların ne özelliği olduğu gibi sorular sorulmuştur.⁷⁴⁰

İntihal ve temellük arasındaki ayrımı belirleyen temel nokta kaynak göstermedir ve Alptekin, Doğan, Gülan gibi sanatçılar açıklamalarında bunu vurgulamışlardır. Ayrıca Alptekin ve Doğan, yeniden üretilen yapıtın yeni bir bağlama oturtulması gerektiğini, böylece yeni yapıtın intihalden farklı olacağını da düşünmektedirler.⁷⁴¹

Fakat intihal konusuyla ilgili sanat ortamında ortak bir kanı olduğu öne sürülemez. Hatta aynı kişinin, benzer olaylar üzerine farklı fikirler beyan ettiği de görülmektedir. Bu çelişki modernizmden itibaren belirgindir. Bu anlamda ele alınabilecek ilk örnek Hilmi Ziya Ülken'in 1942 tarihli kitabı *Resim ve Cemiyet*'te, o dönemde tartışmalara sebep olmuş İzer ve Berk'in *İnkılap Yolunda* ile *Tayyareciler* resimlerini kastederek kopya yaparak sanatta bir yere varılamayacağını yazarken, Yeniler Grubu'nun sanatçılarının Daumier ya da Brueghel'e benzer resim yapması karşısında sanatçılardan esinlenmenin iyi olacağını belirtmesidir.⁷⁴² Görüldüğü üzere Ülken'e göre bir sanatçının başka bir sanatçıdan birebir kopya yapması doğru değildir fakat bir sanatçının üslubu taklit edilebilir.

Kemal İskender de İzer ve Berk'in yapıtlarını birebir taklit olduğu için olumsuzlarken Aydın Ayan ve Yalçın Karayağz'ın 1980'lerde yaptıkları birebir kopya olan iki resmin, sanatçıların kaynak göstermemesini eleştirmesine rağmen,

⁷³⁸ Ayşegül Sönmez, 19 Haziran 1999, a.g.k., s. 31.

⁷³⁹ Madra, 6 Temmuz 1999, a.g.k., s. 21.

⁷⁴⁰ Sanatçı kimliğimi sorguluyorum, 22 Aralık 1999, a.g.k., s. 14.

⁷⁴¹ Kortun, 2011, a.g.k., s. 147; İsmet Doğan ile kişisel iletişim, 6 Şubat 2022.

⁷⁴² Ülken, 1942, a.g.k., s. 41, 44-45.

İzer ve Berk'in yaptıklarına oranla *üzerinde durmaya değmez bir öneme sahip olduğunu*⁷⁴³ belirtmesi oldukça çelişkilidir.

Postmodern sanatta orijinallik ve bir üretim biçimi olarak kendine mâl etme, Batı'da kuramsal zeminde tartışılırken Türkiye'de böyle bir tartışma ortamı oluşmamış, konuya dair görüşler belli başlı isimlerin yazdıklarıyla sınırlı kalmıştır. Konuyu, Batı'daki gibi algılayan ilk isimlerden biri Bedri Baykam'dır. Daha önce de sözü edildiği gibi postmodernizm konusunda da yazılar yazan Baykam, hem *This has been done before* isimli eseriyle hem de yazılarında kendine mâl etme ve orijinallik arasındaki ilişkiyi postmodernizm bağlamında ortaya koymuştur. İsmet Doğan da erken tarihlerde bu ilişkiyi sorunsallaştırarak çalışmalarına yansıtmıştır. Baykam'ın Amerika'da, Doğan'ın Fransa'da sanat eğitimi almış olmaları, bu iki sanatçının bakış açısında etkili olmuş olmalıdır. Aynı biçimde Amerika'da sanat tarihi eğitimi alan Vasıf Kortun'da 1991'de Baykam'ın kendine mâl ederek oluşturduğu *Gerçeksahetler* sergisinin kataloğunda yazdığı yazıda Baykam'dan başka Alptekin ve öğrencilerinin *Grip-in* projesinden ve Avşar'ın *Marlboro kovboyunu* yeniden üretmesinden söz etmekte ve bunun sanat tarihinde her zaman var olduğunu dile getirmektedir.⁷⁴⁴ Yalçın Sadak, Bubi, Zümrüt Radau da konuya postmodern pencereden bakan isimlerdendir. Ayrıca PSD'nin *Telif Hakları Semineri* ve 6. İstanbul Sanat Fuarı kapsamında düzenlenen *Sanatta Taklitçilik ve Kopyacılık* (1996) paneli de konunun toplu etkinliklerde tartışıldığını göstermesi bakımından önemlidir.

Belirtildiği gibi temellük, esasen ihlâlcı bir yan taşımaktadır ve bu ihlâlcı yan, postmodern temellüğü, önceki örneklerden ayırmaktadır. Fakat postmodern temellüğün tek yönü ihlâlcilik değildir. Tıpkı postmodernizmin ortak noktalarda buluşmayan özellikleri gibi temellüğün kullanımı da tek bir amaçta birleşmemektedir. Bunu, Türkiye'deki temellük sanatı örnekleri ele alınırken oluşturulan başlıklar da göstermektedir: Bir yanda kuramsal, siyasal, toplumsal tartışmalardan beslenen, bir bağlamla üretilen ve/veya eleştirelilik taşıyan örnekler; bir yandan parodik, alaycı, sanatı bir oyun alanı gibi kullanan örnekler. Burada tekrar bazı parodik ve alaycı örneklerin aynı zamanda eleştirelilik de taşıdığı

⁷⁴³ İskender, 1995, Türk resminde kopya/cılık ve taklit/cilik tartışmaları üzerine II, s. 26-27.

⁷⁴⁴ Kortun, 1991, a.g.k., s. 5-6.

hatırlanmalıdır. Ancak Tekand'ın yaptığı gibi sanatı oyun alanı olarak gören örnekler eleştirelilik içermezler. Tekand'ın, üretimlerinde daha önceki sanat eserlerinden yararlanmasına dair “*Çağdaş sanat sürmeli ki ben de bunları alıp oynatabileyim*”⁷⁴⁵ sözleri, postmodernizmin bu oyuna izin veren yönünün farkında olduğunun belirtisidir.

Temellüğün ortak bir zeminde buluşmayan bu özellikleri, postmodernizmle önem kazanan pek çok tartışmayı tartışmaları bize göstermektedir: Toplumsal cinsiyet, feminist sanat, pastiş, büyük anlatıların eleştirisi, “öteki”ne olan ilgi.

Bu noktada Türkiye’deki örnekleri Batı’yla karşılaştırmak önemlidir. Yukarıda modern dönemde Batı ve Türkiye’nin sanatsal ortamının birbirinden çok farklı olduğu vurgulanmıştı. Postmodern örneklerde ise iki kültürün ortaklaştığı noktanın orijinallik ve kutsallık mefhumlarına karşı çıkış olduğu söylenebilir. Aynı zamanda popüler kültürü ve kitsch’i kullanan sanatçıların da olduğu görülmektedir. Fakat Türkiye’de Batı’nın sanat tarihi yazımını ve bununla bağlı olarak oryantalist bakışını eleştirmek, sanatçıların üretimlerinde oldukça sık rastlanan konulardandır. Bu eleştiri, hem temellük sanatı hem de bunun dışındaki örneklerle, Türkiye dışında Afrikalı, Asyalı, Latin Amerikalı sanatçıların çalışmalarında görülebilmektedir. Nijerya asıllı Yinka Shonibare’nin (1962), 2001 tarihli *The Swing (after Fragonard)* (Salıncak [*Fragonard’dan sonra*]) isimli, Avrupa’nın sömürgeciliğini vurgulayan yapıtı ve Yasumasa Morimura’nın (1951) 1990 *Futago’su (Portre)* örnek olarak gösterilebilir.

Diğer yandan her ne kadar postmodernizmle birlikte Batı-merkezci sanat tarihi eleştirilmişse de hem Türkiye’de hem de başka ülkelerde sanatçıların eleştiri dışında ürettiği pastiş gibi örneklerde Batı sanatına duyulan saygının sıklıkla ifade edildiği göze çarpmaktadır. Örneğin Nihal Martlı’nın Brueghel’den, Delacroix’dan ya da Radau’nun, Matisse, Warhol gibi sanatçılardan esinle yaptıkları çalışmalar. “Avrupa-merkezci”, “Batı sanatı tarihi” gibi kavramlarla kast edilen, esasında bütün Avrupa ülkeleri değildir. Çünkü Slovakya, Romanya, Yunanistan gibi bazı ülkeler, empoze edilen Avrupa kültürüne dâhil değildir. Fakat söz konusu kültürel dayatmanın bir sonucu olarak bu ülkelerde de sanatçılar, *Batı sanatına mâl*

⁷⁴⁵ Aliçavuşoğlu, 6 Aralık 1998, a.g.k.

olmuş sanatçıların yapıtlarından sıklıkla yola çıkmaktadırlar. Örneğin Slovak sanatçı Vladimir Kordoš, tamamen saygı amacıyla Rembrandt gibi sanatçıların yapıtlarını yeniden üretmektedir.

90'ların öne çıkan kuramcılarından Bourriaud'nun ortaya koyduğu gibi, postmodern dönemde sanat, hem süreç hem de ortaya çıkan ürün anlamında, sanatsal, toplumsal ya da ekonomik vb. bir yeniden üretimdir. Örneğin Sturtevant, Warhol gibi sanatçıların yapıtlarını yeniden üretirken onların süreçlerini de tekrar etmiştir. Bu Baudrillard'ın simülasyon kuramıyla ilişkili olarak ele alınmalıdır çünkü Baudrillard, özellikle sürecin taklidine vurgu yapmaktadır. Sturtevant dışında Bourriaud'nun postprodüksiyon ve ilişkisel estetik bağlamında ele aldığı işlerin de çoğu toplumsal vb. bir süreci tekrar ettiğinden yine simülasyon kuramıyla iç içedirler. Bu iç içelik hâli, sanatın hem süreç hem üretim sonucu olarak bir *taklit* biçimine bürünmesine işaret etmektedir. Sanattaki tüm bu dönüşümler, orijinallik bağlamında değerlendirilirse *postmodern orijinallik* teriminin gerekliliğinden söz edilmelidir. Bu konuda Van Camp'ın değerlendirmeleri oldukça önemlidir. Van Camp, sanatçıların, yeniden üretimlerinde kopyalama yapmadıklarını, her sanatçının üretim koşulları farklı olduğundan yeni ürünlerin orijinal olduğunu ve orijinalliğe bakış açımızı değiştirmemiz gerektiğini ileri sürmektedir.⁷⁴⁶ Sherrie Irwin de benzer biçimde sanatçıların temellük yoluyla ürettikleri eserlerle, bir yapıta ve düşünceye dair yeni bir bakış açısı sunarak yaratıcılık gösterdiklerini söylemektedir.⁷⁴⁷ Aura konusuna yaklaşımıyla Bourriaud da, sanayi sonrası toplumda insanlar arası iletişimin önemli bir ihtiyaç hâline geldiğini vurgulayarak postmodern yapıtın, aurayı yok etmediğini, onun aurasının kaynağının eserin karşısındaki topluluk olduğunu belirtmiştir. Ayrıca Bourriaud postmodernizmin, gündelik olanı keşfederek ve kültürel verinin üzerinde oynayarak, modernizmin biçimsel yenilikleri kadar önemli yeniliklere sahne olduğunu vurgulamaktadır.⁷⁴⁸ Böylece Greenberg, Kuspit gibi eleştirmenlerin sanat alanında yeni bir şey olmaması, sanat üzerine sanatın yeni bir kavrayış sunmaması eleştirilerinin tersine postmodern sanatın getirdiği yeniliklerin bunlar olduğu söylenebilir ve onun da kendi orijinalliği vardır. Fakat bu bakış da başka bir sorunu beraberinde getirir.

⁷⁴⁶ Van Camp, 2007, a.g.k., s. 248-249, 253, 255-256.

⁷⁴⁷ Irwin, 2005, a.g.k., s. 123.

⁷⁴⁸ Bourriaud, 2005, a.g.k., s. 21, 96-98.

Dadanın sanat karşıtlığına rağmen onun sanatın içine dâhil edilmesi ve bugün yüksek sanat kategorisinde değerdendirilmesi gibi postmodern sanatın da orijinallığı reddetmesine rağmen onun kendine ait bir orijinallığı ve aurası olduğunu söylemek çelişkili bir yaklaşım olabilir. Değışen sanatı, *değışmez/verili/belirlenmiş* kavramlara sığdırma, o kavramlarla tanımlama, değışimi yorumlamayı kısıtlayabilir.

Postmodern sanatçının konumuna bakacak olursak, postmodernizm her ne kadar sanatçının yüce bir kişi olarak değerdendirilmesine karşi çıkmışsa da sanatçının yaptığı her şeyin sanat olarak kabul edilmesi anlayışıyla sanatçıya tekrar bir yücelik atfedildiğini görürüz. Fakat diğerd yandan herkesin sanatçı olabilmesi ve sanatçı sayısının çokluğu söz konusu aurayı yıpratmaktadır.

Bu noktada postmodern sanatın ve elbette temellüğün kitsch ile olan yakın ilişkisinden de söz edilmelidir. Bu ilişki temelde kitsch'in de bir taklit olmasından ileri gelmektedir. Sanatın kitsch'ten yararlanması, modernizmin sürekli olarak sanatın içine minör/gündelik olanı dâhil etmeye çalışmasının bir sonucudur. Sanatçılar, kitsch'ten yararlanmaktadırlar ancak bu sanatçıların dâhil olduğu alan yüksek sanattır. Her ne kadar postmodernizm yüksek ve düşük sanat arasındaki ayrımları kaldırmaya çalışsa da bunda tam olarak başarılı olduğu söylenemez. Bugün hâlâ müzelerde, galerilerde sergilenen, sanat piyasasına dâhil olan, haklarında yazılar yazılan sanatçıların olması, bu iki alan arasındaki ayrımın kalkmasını engellemektedir. Özkaya ya da Koons gibi sanatçıların modern pencereden bakıldıklarında kitsch olarak adlandırılmalarına karşın bugün bu sanatçıların kitsch olmadığını söylemek daha yaygındır. Bu nedenle kitsch'in tanımının da postmodernizmle yeni bir anlam kazandığı söylenebilir.

Değinilmesi gereken diğerd bir nokta, postmodern sanat ve temellüğün yukarıda olumlanmasına karşılık onun piyasaıyla olan ilişkisidir. Temellük sanatı, çoğunlukla bilinen örneklerden yararlandığı için izleyicileri çekmekte daha başarılıdır. Bu da tıpkı yeni şarkıcıların çıkışlarını cover bir parçayla yapmasına benzetilebilir. Aynı zamanda günümüzde tüketimin hızlanması, insanların çoğunlukla görsel olanla ilişki kurup anlam arayışından ve okuma eyleminden uzaklaşması da temellük yönteminin kullanıldığı yapıtların algılanmasını kolaylaştırmaktadır. Böylece sanatçıların zaman zaman temellük sanatının gücünden yararlandıkları söylenebilir.

Burada Soutter'ın, sanatçıların temellüğü artık müellifin ölümü ve diğer eleştirel amaçlarla yapmadıklarını söylemesini⁷⁴⁹ hatırlamak yerinde olacaktır.

Görüldüğü gibi temellük sanatı, çoğunlukla iki uçlu değerlendirmelere açıktır. Bu da onun postmodernizmle ne denli iç içe olduğunu göstermektedir. Tıpkı postmodernizm gibi kesin sınırları çizilemeyen, belli kurallarla açıklanamayan bir üretim biçimidir ve postmodernizmin kendisi kadar tartışmalıdır.



⁷⁴⁹ Soutter, 2009, a.g.k., s. 166.

KAYNAKÇA

A4'te Ofset Sohbet (Kasım 1994). *Anons*. 44, 32-33.

Ağaoğulları M. A. (2015). Aydınlanma: Düşünceler Yumağı. Mehmet Ali Ağaoğulları (Editör) *Batı'da Siyasal Düşünceler* (içinde s. 515-539), İstanbul: İletişim Yayınları.

Ağaoğulları M. A. (2015). Fransız Devrimi: Halk Sahneye Çıkıyor. Mehmet Ali Ağaoğulları (Editör) *Batı'da Siyasal Düşünceler* (içinde s. 597-631), İstanbul: İletişim Yayınları.

Ağlayan Kadınlar Lahdi - Tomb of "Crying Women". SALT Araştırma, Ülgen Ailesi Arşivi.

Akar Akgün M. (2018). İntihâl mi Hâl mi?. *Art Unlimited*. 46, 31-33.

Akay A. (1992). Gündelik Yaşamın Kültürü: Popüler Kültür. *Varlık*. 1012, 11-12.

Akay A. (1996). *Kıvrımlar-1990'larda Plastik Sanatlar*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Akay A. (2001). *Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Akay A. (2002). *Kapitalizm ve Pop Kültür*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Akay A. (2013). *Postmodernizmin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.

Akçura, G. (28 Aralık 2010). Eski Kartpostallar ve Sanat, *Gökhan Akçura'nın kişisel bloğu*, <http://gokhanakcura.blogspot.com/2010/12/vahap-avsar-eski-kartpostallar-ve-sanat.html> (Erişim: 11.05.2022).

Akgül, A. (Haziran 2003). İsmet Doğan'ın resimleri Batı resim tarihine nasıl ekleniyor?. *Hürriyet Gösteri*, 52-54.

Akova F. (2016). Sanat Yapıtının Bulanık Bilimi... Velazquez ve Doğan. Ferda Keskin (Editör) *İsmet Doğan Melez Anlatılar Hybrid Narratives* (içinde s. 132-138). İstanbul.

Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.

Aktulum K. (2016). Resimsel Alıntı. Konya: Çizgi Kitabevi.

Aktulum K. (2018). Metinlerarasılık Görüngüsünde Gerçeklik ya da Metnin Göndergeselliği. *bilig, Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 85, 233-256.

Alat M. (4 Ocak 2015). Gerçeklik Başka Yerde. *Sanatatak*, <http://www.sanatatak.com/view/gerceklik-baska-yerde> (Erişim: 10.07.2021).

Aliçavuşoğlu E. (6 Kasım 1997). Türk insanının kimlik sorunsalı. *Cumhuriyet*, 13.

Aliçavuşoğlu E. (6 Aralık 1998). Klasikle modernin çiftleşmesi. *Cumhuriyet* Bölüm 2 Eki

Aliçavuşoğlu E. (30 Kasım 1999). Bellek resminin çağrışımları, *Cumhuriyet* Bölüm 2 Eki.

Aliçavuşoğlu E. (11 Ocak 2000). ‘Oryantalizmle hesaplaşma’ üzerine. *Cumhuriyet*, Bölüm 2 Eki 1.

Altan Gürman, "Montaj 5" (1967) - Altan Gürman, "Montage 5" (1967). SALT Araştırma, Arter Arşivi.

Altındere H. (2007). Türkiye’de Güncel Sanat 1986-2006. Halil Altındere, Süreyya Evren (Editörler) *User’s Manual Contemporary Art In Turkey 1986-2006. Kullanma Kılavuzu Türkiye’de Güncel Sanat 1986-2006.* (içinde s. 3-9). İstanbul: Art-ist.

Altındere H. (2015). Türkiye’de Güncel Sanat 1975-2015. Halil Altındere, Süreyya Evren (Editörler) *User’s Manual 2.0 Contemporary Art In Turkey 1975-2015- Kullanma Kılavuzu 2.0 Türkiye’de Güncel Sanat 1975-2015* (içinde s. 31-39). İstanbul: Revolver Verlag&Art-ist.

Altındere H. ve Özkaya S. (2016). *Hayır, hayır, olmuyor, yapamıyorum! Halil Altındere Serkan Özkaya ile Söyleşiyor.* İstanbul: Art-ist Prodüksiyon Tasarım ve Yayıncılık.

Altınıyıldız Artun N.; Artun A. (2018). Dada Kılavuz. İstanbul: İletişim Yayınları.

Altuğ E. (13 Eylül 2003). ‘The best of’ Serkan Özkaya. *Radikal*, <http://www.radikal.com.tr/kultur/the-best-of-serkan-ozkaya-683118/> (Erişim: 08.04.2020).

Altuğ E. (2012). Orijinal bir kopya öyküsü. *Art Unlimited*. 16, 28-32.

Altuğ, E. (2012). Yıkan Kısımın Öz-eti. *Eat Me Ye Beni Sergi Kataloğu* (içinde s. 4-10). İstanbul: Mas Matbaacılık.

Ambrose K. (2012). Notes From the Field: Appropriation: Back Then, In Between, and Today. *The Art Bulletin*. 94 (2), 169-171.

Anderson P. (2005). *Postmodernitenin Kökenleri.* (Çev. Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.

Antmen A. (18 Eylül 1996). Farklı bakış açılarıyla avuç içi. *Cumhuriyet*, 14.

Antmen A. (8 Şubat 1997) ‘Stella olmasaydı ben de olmazdım’. *Cumhuriyet*, 15.

Antmen A. (2005). *Türk Sanatında Yeni Arayışlar (1960-1980).* Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Antmen A. (30 Kasım 2012). 1930-1950 ve 1950-1970'lerde Türkiye'nin Modernleşmesi: Ahu Antmen, SALT Online, <https://www.youtube.com/watch?v=1k2FNXRDqO0> (Erişim: 20.12.20).

Antmen A. (2013). 1970'ler Türkiye'sinde Sanat, Kimlik ve Cinsiyet. *Kimlikli Bedenler* (içinde 85-108). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Antmen A. (2013). Çağdaş Sanat Öncülerinin Kimlikleri Neden Pembe?. *Kimlikli Bedenler* (içinde s. 109-142). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Antmen A. (2013) Hanımlara Mahsus Beylere Vazife: Sanat Tarihi ve Cinsiyetli Beden. *Kimlikli Bedenler* (içinde s. 33-54). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Antmen A. (2013). Modern ve Mahrem: Osmanlı Resminde Çıplak Beden. *Kimlikli Bedenler* (içinde s. 17-32). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Antmen A. (2013). Türk Sanatında Modernleşme Arayışı ve 'Antik' Beden. *Kimlikli Bedenler* (içinde s. 55-71), İstanbul: Sel Yayıncılık.

Antmen A. (2014). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Arnason, H. H. (1968). *History of Modern Art*. New York: Abrams Publishing.

Arslanay, E. (2019). 260 metre. *Art Unlimited*. 54, 80-82.

Artun A. (2011). Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm. *Modern Hayatın Ressamı* (içinde s 9-86). İstanbul: İletişim Yayınları, s. 9-86.

Artun A. (2015). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Ashton, D. (2001). *Picasso Konuşuyor*. (Çev. Mehmet Yılmaz, Nahide Yılmaz). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Aslan, A. (2019). Kendileme Kavramıyla Sanat Nesnesinin Yeniden Üretim Olgusu. *Akdeniz Sanat Dergisi*. 13 (24), 11-28.

Atagök, T. (1995). Gençlere göre 'Sınırlar ve Ötesi'. *Hürriyet Gösteri*, 22-24.

Aydın S. ve Taşkın Y. (2014). *1960'tan Günümüze Türkiye Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Azrak Ü. vd. (1992). Telif Hakları Semineri. *Sanatçı Hakları Seminer ve Panel Tartışmaları* (Yay. Haz. Gülsün Karamustafa, Deniz Şengel) (içinde s. 40-94). İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi.

Bakçay, E. (2009). 1980-2000'e Güncel Sanat, *Darbe* (içinde 56-64). (Yay. Haz. Azra Tüzünoğlu). İstanbul: Outlet-İhraç Fazlası Sanat Yayını.

Baldwin C. (2011). Billboard Liberation, A Photo Essay, Cutting Across Media: Appropriation Art. Kembrew McLeod, Rudolf Kuenzli (Editörler) *Interventionist Collage and Copyright Law* (içinde s. 178-184). Durham&London: Duke University Press.

Barışta, P. (22 Aralık 1996). 'Kitsch' üzerine 'kitsch' bir yazı!. *Cumhuriyet*, 14.

- Barrett T. (2014). *Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak*. (Çev. Gökçe Metin), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Barrett T. (2015). *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*. (Çev. Esra Ermert), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Barthes R. (2013). Yazarın Ölümü (1967). *Dilin Çalışma Sesi* (Çev. Ayşe Ece, Necmettin Kâmil Sevil, Elif Gölteke) (içinde s. 61-68). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baudelaire C. (2011). Modern Hayatın Ressamı. (Çev. Ali Bektay), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudelaire C. (2017). Fotoğrafi Sanat mı? (Çev. Turhan Ilgaz). Enis Batur (Editör), *Modernizmin Serüveni* (içinde s. 25-27). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Baudrillard J. (2016). Simülasyonun Hiper-gerçekçiliği (1976). Charles Harrison, Paul Wood (Editörler) *Sanat ve Kuram Değişen Fikirler Antolojisi 1900-2000* (Çev. Sabri Gürses) (içinde s. 1069-1071). İstanbul: Küre Yayınları.
- Baudrillard J. (2020). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (Çev. Oğuz Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard J. (2020). *Tüketim Toplumu*. (Çev. Nilgün Tural, Ferda Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bay, Y. (16 Kasım 2011). Çağdaş sanatta fikir üretilmiyor mu?. *Milliyet*, 4.
- Bayar, A. (2020). Çağdaş Görsel Sanatta Yeniden Üretim ve Sınırların Belirsizliğini Benjamin ve Adorno'nun İzinden Sürmek. *Sanat Tarihi Dergisi*, 679-705.
- Bayık M. (2016). Madalyonun Öteki Yüzü mü?. *Plato Sanat*, <https://platosanاتبlog.wordpress.com/2016/03/01/madalyonun-oteki-yuzu-mu/> (Erişim: 25.04.2021).
- Baykam B. (1986). Batı'nın bir oldu bittisi: Modern Sanat Tarihi (Çev. Ayşe Soysal). *Sanat Çevresi*, 54, 22-24.
- Baykam B. (1990). Post-Modernizm: Bir Hayalet mi, Yoksa Kaygan Bir Balık mı?. *Boyanın Beyni 80'li Yıllardan Makaleler* (içinde s. 277-302). İstanbul: Genç İşadamları Derneği Yayını.
- Baykam B. (1996). Bronz Tenlerimiz Neden Açılır ki? (Gerçeğe sahteler kataloğunun önsözü). *Geçici Anlar Kalıcı Tatlar* (içinde s. 243-246). İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Baykam'dan AKM'de alışılmışın dışında bir açılış (30 Nisan 1992). *Cumhuriyet*, 11.
- Bazin A. (2009). Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi (Çev. Nijat Özön). *Fotoğraf Neyi Anlatır?* (Yay. Haz. Murat Karagöz) (içinde s. 37-45) İstanbul: Hayalbaz Kitap.

Bedenlenmiş Ruhlar (2018). *Artam Global Art&Design*, 46, 102.

Bedri Baykam-Gerçeksahteler (1991). İstanbul: Urart Sanat Galerisi.

Bedri Baykam-Hüseyin Bahri Alptekin (Mart 2000). *Arredamento Mimarlık*, 100+23, 111-117.

Bedri Baykam, "Pisuar Öldü, Yaşasın This Has Been Done Before" (1991) ve "Erotik Doğu Maksitürleri" (1991), "Yabancı Bir Gezgendir", Stedelijk Museum Schiedam, 1993 - Bedri Baykam, "The Pissoir is Dead, Long Live This Has Been Done Before" (1991) and "Erotic Eastern Maxitures" (1991), "A Foreigner Is A Traveller", Stedelijk Museum Schiedam, 1993. SALT Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi.

Belting H. (2020). *Sanat Tarihinin Sonu Modernizmden Sonra Sanat Tarihi*. (Çev. Mustafa Tüzel). İstanbul: İletişim Yayınları.

Ben de sanatçı mıyım? (8 Şubat 1997). *Milliyet*, <https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/ben-de-sanatci-miyim-5387821> (Erişim: 20.11.20).

Benjamin W. (2013). Fotoğrafın Kısa Tarihi. *Fotoğrafın Kısa Tarihi-Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri* (Çev. Osman Akınhay) (içinde s. 1-38). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Benjamin W. (2013). Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri. *Fotoğrafın Kısa Tarihi-Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri* (Çev. Osman Akınhay) (içinde s. s. 39-95). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Benjamin W. (2017). Paris XIX. Yüzyılın Başkenti (Çev. Tefik Turan). Enis Batur (Editör) *Modernizmin Serüveni* (içinde s. 32-42). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Berberoğlu A. (2013). *Quoting Artworks: Historical Development of Art Appropriation*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Berk N.; Turani A. (1989). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi Cilt 2*. İstanbul: Tıglat Yayınları.

Berman M. (2008). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (Çev. Bülent Peker, Ümit Altuğ). İstanbul: İletişim Yayınları.

Beykal C (15 Nisan 1993). Anıların masumiyetinden günümüzün suçluluğuna. *Cumhuriyet*, 11.

Bilgütay M. (2015). Davut'u çoğaltmak. *Art Unlimited*. 33, 70-72.

Biner İ. C. (2017). Marcel Duchamp'ın yazgısı. *Art Unlimited*. <https://www.unlimitedrag.com/post/marcel-duchamp-in-yazgisi> (Erişim: 08.04.2020).

Biner İ. C. (2020). Yeniden Salvator Mundi. *Art Unlimited*. <https://www.unlimitedrag.com/post/yeniden-salvator-mundi> (Erişim: 31.03.2020)

Bortolotti G. R. ve Hutcheon L. (2007). On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and “Success”- Biologically. *New Literary History*. 38 (3), 443-458.

Bourdieu P. (2016). Farklı Olmak (1977). Charles Harrison, Paul Wood (Editörler) *Sanat ve Kuram Değişen Fikirler Antolojisi 1900-2000* (Çev. Sabri Gürses) (içinde s. 1071-1076). İstanbul: Küre Yayınları.

Bourriaud N. (2004). *Postprodüksiyon*. (Çev. Nermin Saybaşıllı), İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Bourriaud N. (2005). *İlişkisel Estetik*. (Çev. Saadet Özen). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Bozdoğan S. (2002). *Modernizm ve Ulusun İnşası* (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.

Bozyel D. (2017). Özgür Ama Yaralı Çünkü Sanatçı: İsmet Doğan. *Karaköy Mono*, <https://karakoymono.com/2017/08/11/ozgur-ama-yarali-cunku-sanatci-ismet-dogan/> (Erişim: 23.04.2021).

Bu resim tüm halkların tercümanı (Eylül 2015). *Milliyet Sanat*, <http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/-bu-resim-tum-halklarin-tercumani-/5721> (Erişim: 20.02.2020).

Buchloh B. H. D. (1982). Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art. *Artforum*. 43-56.

Buchloh B. H. D. (2009). Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke (1982). David Evans (Editör) *Appropriation* (içinde s. 178-188). İngiltere: Whitechapel Gallery ve MIT Press.

Burgard T. A. (1991). Picasso and Appropriation. *The Art Bulletin*. 73 (3), 479-494.

Calinescu M. (2017). *Modernliğin Beş Yüzü* (Çev. Sabri Gürses). İstanbul: Küre Yayınları.

CANAN-Türk Lokumu Sergi Kataloğu (2011). İstanbul: Galeri Xist.

Cento, Tureng, <https://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/cento> (Erişim: 17.03.2022)

Crying Women/Video, <https://ozlemsimsek.com/crying-women-3-channel-video-instalation-kopyasi> Erişim: 25.03.2020

Çalıkoglu L. (2005). Çağdaş Sanatta Kopya, Taklit (Borga Kantürk ve Serkan Özkaya’yla söyleşi). *Çağdaş Sanat Konuşmaları* (içinde s. 119-159). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çalıkoğlu, L. (2007). *Çağdaş Sanat Konuşmaları 2- Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çalıkoğlu L. (2008). 90'lı Yıllarda Çağdaş Sanat: Kırılma-Gerilim-Çoğulculuk. *Çağdaş Sanat Konuşmaları 3- 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat* (Haz. Levent Çalıkoğlu) (içinde s. 7-16), İstanbul. Yapı Kredi Yayınları.

Çapan C. vd. (1993). Kültürlerarası İletişim. *Çağdaş Düşünce ve Sanat* (Yay. Haz. İpek Aksüğür Duben, Deniz Şengel) (içinde s. 136-172). 1, İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi.

Çiğdem A. (1997). *Aydınlanma Düşüncesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Çubukçu A. (2000). 12 Eylül'ün Kültür Politikası ve Toplumsal Sonuçları. *Toplum ve Hekim*. 15 (4), 248-251.

Dal E. (1992). Türk Resminde Terminoloji Sorunları. *Türkiye'de Sanat*. 2, 32-35.

Danto A. (2014). *Sanat Nedir* (Çev. Zeynep Baransel). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Danto A. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra* (Çev. Zeynep Demirsü). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Danto A. (2016). *Brillo Kutusu Post-Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar* (Çev. Can Kayaş). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Danto A. (2018). *Andy Warhol* (Çev. Süha Sertabiboğlu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Dastarlı E. (2007). Sanatın Kiçi. *Rh+ Sanart*. 42, 14-18.

De Duve T. (2016). *Marx'ın Atölyesinde Dikilmiştir* (Çev. Onur Civelek), İstanbul: Corpus Yayınları.

Debord G. (2011). Olumsuzlama ve Prelüd Olarak *Détournement* (1959) (Çev. Ufuk Kılıç), Ali Artun (Editör) *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş* (içinde s. 317-320). İstanbul: İletişim Yayınları.

Debord G. (2011). Sitüasyonist Tanımlar (1958) (Çev. Elçin Gen). Ali Artun (Editör) *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş* (içinde s. 311-313). İstanbul: İletişim Yayınları.

Demir D. (2013). Gülsün Karamustafa ve Arabesk. *SALT*, <https://saltonline.org/tr/2076/gulsun-karamustafa-ve-arabesk> (Erişim: 25.11.2020)

Desai, V. N. (2020). Geçmiş Bakmak: Bir Direnme, Düşünme ve Yaratma Eylemi. *Minyatür 2.0: Güncel Sanatta Minyatür* (içinde s. 72-87). İstanbul: Pera Müzesi Yayını.

Dimili B. (2018). Gönüllü Bir İntihâl. *Artfulliving*, <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/gonullu-bir-intihl-i-15995> (Erişim: 06.04.2020).

Duchamp M. (1917). The Richard Mutt Case. *The Blind Man*. 2, 5, https://monoskop.org/images/6/6f/The_Blind_Man_2_May_1917.pdf (Erişim: 10.11. 2019)

Duchamp M. (1961). *Apropos of "Readymades"*. http://courses.ischool.utexas.edu/kimsmith/2009/fall/INF385H/Duchamp_Readymades.pdf (Erişim: 14.10.2019)

Edito (Ocak 2014). *Art Unlimited*. 25, 4.

Eldem E. (2018). Doğulu Bir Oryantalist Nasıl Olunur?. *Görünenin Ötesinde Osman Hamdi Bey* (içinde s. 10-57). İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi.

Elkâtip D. (1998). Sanata gönderme ve şiddet, *Milliyet Sanat*, 431, 18.

Elkâtip D. (1998). Türkiye’de genç sanat. *Milliyet Sanat*, 431, 16.

Erciyes C. (16 Kasım 2010). Sanat dünyasında yeni tartışma Kafaya geçen tuval orijinal mi?. *Radikal Hayat*, 11.

Erçetin G. (10 Şubat 1997). Özkaya, sanat ve izleyici kavramlarını tartışıyor. *Cumhuriyet*, 13.

Erden O. (2015). 2000-2015 Türkiye Güncel Sanatı. Halil Altındere, Süreyya Evren (Editörler) *User’s Manual 2.0 Contemporary Art In Turkey 1975-2015-Kullanma Kılavuzu 2.0 Türkiye’de Güncel Sanat 1975-2015* (içinde s. 237-241). İstanbul: Revolver Verlag&Art-ist.

Erzen J. N. (2011). *Çoğul Estetik*. İstanbul: Metis Yayınları.

Eskişehir’den Amerika’ya 10 Metrelik Davut Heykeli (16 Eylül 2011). Eskişehir Büyükşehir Belediyesi web sitesi, http://www.eskisehir.bel.tr/icerik_dvm.php?icerik_id=229&cat_icerik=1&menu_id=24 (Erişim: 09.04.2020).

Evans D. (2009). War Artist: Steve McQuenn and Postproduction Art. David Evans (Editör) *Appropriation* (içinde s. 169-175). İngiltere: Whitechapel Gallery ve MIT Press.

Evin M. (15 Kasım 2010) Yahşi Taklit. *Milliyet*, 6.

Evren S. (2008). Halil Altındere ile Söyleşi. Mine Haydaroğlu (Editör) *Halil Altındere-Kayıplar Ülkesiyle Dans* (içinde) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Evren S. (2015). Türkiye Güncel Sanatı Tarihini Nasıl Yazmalı. Halil Altındere, Süreyya Evren (Editörler) *User’s Manual 2.0 Contemporary Art In Turkey 1975-2015-Kullanma Kılavuzu 2.0 Türkiye’de Güncel Sanat 1975-2015* (içinde s. 11-18). İstanbul: Revolver Verlag&Art-ist.

Foucault M. (2014). Yazar Nedir?. *Seçme Yazılar 6 Sonsuza Giden Dil* (Çev. Işık Ergüden) (içinde s. 224-259). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Freidrichs C. (2011). *The Pruitt-Igoe Myth: An Urban History*. ABD.

Fukuyama F. (1992). Tarihin Sonu ve Son insan (Çev. Zülfü Dicleli). İstanbul: Simavi Yayınları.

Genco Gülan Antik Gelecek Heykel Sergisi (13 Nisan 2017). *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=-t4msVayp70> (Erişim: 01.06.2021).

Genco Gülan'dan gündelik mitolojiler (12 Ağustos 2003). *Cumhuriyet*, 14.

Gombrich E. (1998). *Sanatın Öyküsü* (Çev. Ömer Erduran, Erol Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Göndermeler: Beykal, Erkmen, Kiraz, Onur, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul. SALT Araştırma, Yusuf Taktak Arşivi.

Gönüleri K. (2017). Genco Gülan "Antik Gelecek" Heykel Sergisi. *Sanat-Magazin Web Sitesi*, <https://sanat-magazin.com/yazarlarimiz/necatimumay/genco-gulan-antik-gelecek-heykel-sergisi/> (Erişim: 01.06.2021).

Graf M. (2008). *Genco Gülan: Kavramsal Renkler*. İstanbul: Galata Perform Yayınları.

Greenberg C. (2016). Avangard ve Kitsch. Charles Harrison, Paul Wood (Editörler) *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (Çev. Sabri Gürses) (içinde s. 577-587). İstanbul: Küre Yayınları.

Greenberg C. (2016). Modernist Resim (Çev. Doğan Şahiner). *Modernizmin Serüveni* (Haz. Enis Batur) (içinde s. 419-425). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Grup Grip-in, "Popüler Mitler ve Grafik (S)imge Dolaşımı" (ANFA, Altınpark, Ankara, 1992) - Grup Grip-in, "Popular Myths and Graphic Intertextuality" (ANFA, Altınpark, Ankara, 1992). SALT Araştırma Arşivi.

Grup Grip-in, "Popüler Mitler ve Grafik (S)imge Dolaşımı" (ANFA, Altınpark, Ankara, 1992), sergi afişi - Grup Grip-in, "Popular Myths and Graphic Intertextuality" (ANFA, Altınpark, Ankara, 1992), exhibition poster. SALT Araştırma Arşivi.

Gude O. (2004). Postmodern Principles. *Art Education*. 57 (1), 6-14.

Guilbaut S. (2016). *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı* (Çev. Elif Gökteke). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Guiseppe Pellizza da Volpedo-Sergilenen İşler, <http://14b.iksv.org/works.asp?id=61> (Erişim: 20.02.2020)

Gülsün Karamustafa Berlin'de (28 Ekim 1999). *Cumhuriyet Bölüm 2*, 1.

Gülsün Karamustafa, "Çalınmış Fikirler", performanstan görünüm (2000), "Belluard Bollwerk International Festival" (Fribourg, Almanya), 2000 - Gülsün Karamustafa, "Stolen Ideas for Sale", view from performance, "Belluard Bollwerk International Festival" (Fribourg, Germany), 2000. SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

Gülsün Karamustafa, "Çifte İsalat ve de Yavru Ceylan" (1984) - Gülsün Karamustafa, "Double Jesus and the Baby Antelope" (1984). SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

Gülsün Karamustafa, "Dışarıdan" (1999), "Passage Du Bosphore", Musée de Picardie, Amiens, 1999 - Gülsün Karamustafa, "From the Outside" (1999), "Passage Du Bosphore", Musée de Picardie, Amiens, 1999. SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

Gülsün Karamustafa, "Elvisli Seccade", 1986 - Gülsün Karamustafa, "Prayer Rug with Elvis", 1986. SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

Gülsün Karamustafa, "Erken Bir Temsiliyetin Sunumu" (1996) işinden detay - Gülsün Karamustafa, detail from "Presentation of an Early Representation" (1996). SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

Gülsün Karamustafa, "Fragmanları \ Fragmanlamak" (1999) işinde kullanılan görseller - Gülsün Karamustafa, images used for "Fragmenting \ Fragments" (1999) work. SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

Gülsün Karamustafa, "Kıymatlı Gelin", 1975 - Gülsün Karamustafa, "Precious Bride", 1975. SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

Gülsün Karamustafa, "Kronografya" (1994), "Vadedilmiş Bir Sergi" (SALT Beyoğlu, İstanbul), 2013 - Gülsün Karamustafa, "Chronographia" (1994), "A Promised Exhibition" (SALT Beyoğlu, İstanbul), 2013. SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

Gülsün Karamustafa, "Oryantal Fanteziler için Pekiştirme Serileri", 2000 - Gülsün Karamustafa, "Double Action Series for Oriental Fantasies", 2000. SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

Gülsün Karamustafa, Postpozisyon - Gülsün Karamustafa, Postposition. SALT Araştırma Arşivi.

Gülsün Karamustafa, "Son Yemek Üzerine Düşkün Çeşitleme" (1984) - Gülsün Karamustafa, "Fallen Variation of the Last Supper" (1984). SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

Gülsün Karamustafa, "Son Yemek Üzerine Düşkün Çeşitleme 2" (1984) - Gülsün Karamustafa, "Fallen Variation of the Last Supper 2" (1984). SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

Gülsün Karamustafa, "Yarabbi Sen Bilirsin", 1981 - Gülsün Karamustafa, "My God You Know It Better Than Me", 1981. SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

Gülsün Karamustafa "Zamanlar Olduğu Gibi / Renklendirilmiş Zamanlar" (1994). İstanbul: A4 Ofset Atölyegaleri. SALT Araştırma-Yusuf Taktak Arşivi.

Gülsün Karamustafa, "Zamanlar Olduğu Gibi/Renklendirilmiş Zamanlar" (1994), açıklama metni- Gülsün Karamustafa, "Time As It Was/Time in Color" (1994), descriptive text, SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

Gülsün Karamustafa, "Zamanlar Olduğu gibi / Renklendirilmiş Zamanlar" (1994) işinde kullanılan görseller - Gülsün Karamustafa, images used for "Time As It was / Time in Color" (1994) work. SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

Gülsün Karamustafa'dan "Kronografya": Yazılı Zaman (Ocak 1994). *Anons*, 34, 5.

Gülsün Karamustafa'nın 1996-2004 yılları arasında üretilen işlerini açıklayan metin, SALT Araştırma-Gülsün Karamustafa Arşivi.

Gülsün Karamustafa'nın Alparslan Baloğlu'na yolladığı "Zamanlar Olduğu Gibi, Renklendirilmiş Zamanlar" (1994) basın bülteni taslağı- "Time As It Was, Times In Color" (1994) press release draft sent from Gülsün Karamustafa to Alparslan Baloğlu, SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

Gümüş P. (2010). Canan Şenol ile İbretnüma Üzerine Söyleşi. *Artizan web sitesi*, <https://www.art-izan.org/artizan-arsivi/canan-senol-ile-ibretnuma-uzerine-soylesi/> (Erişim: 13.04.2022).

Gündelik Mitolojiler- Süper Kahramanların Düşme Anları, <https://istanbulmuseum.org/gencogulan/gundelik.htm> (Erişim: 10.06.2021).

Gürbilek N. (2014). *Vitrinde Yaşamak- 1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürdaş B. (2014). 1960'larda Türkiye'de Sanatta Ulusallık-Evrensellik Tartışmaları. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. 31 (1), 169-186.

Habermas J. (1994). Modernlik: Tamamlanmamış bir Proje. *Postmodernizm* (Haz. Necmi Zekâ) (içinde s. 31-44). İstanbul: Kıyı Yayınları.

"Halil Altındere" (2007). User's Manual Contemporary Art In Turkey 1986-2006- Türkiye'de Güncel Sanat, Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat. Halil Altındere, Süreyya Evren (Editörler) (içinde 164-167). İstanbul: Art-ist.

Harris, Jane Ursula, Strategic Vandalism: The Legacy of Asger Jorn's Modification Paintings, *Art in America web sitesi*, 1 Haziran 2019, <https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/strategic-vandalism-the-legacy-of-asger-jorns-modification-paintings-62687/> (Erişim: 15.10.2021)

Harrison C. ve Wood, P. (2016). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (Çev. Sabri Gürses). İstanbul: Küre Yayınları.

Harvey D. (2019). *Postmodernliğin Durumu* (Çev. Sungur Savran). İstanbul: Metis Yayınları.

Haziran 2013. Basis Frankfurt Web Sitesi, <http://studios.basis-frankfurt.de/works/haziran-2013/index.html> (Erişim: 06.04.2020).

Heartney E. (2008). Sanat ve Anlatı Postmodern Öyküleme. *Sanat ve Bugün* (Çev. Osman Akınhay) (içinde s. 121-141). İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi.

Heartney E. (2008). Sanat ve İzleyiciler. *Sanat ve Bugün* (Çev. Osman Akınhay) (içinde s. 391-413). İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi.

Heartney E. (2008). Sanat ve Popüler Kültür Warhol Etkisi. *Sanat ve Bugün* (Çev. Osman Akınhay) (içinde s. 16-36). İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi.

Heinrich B. (2007). *Gülsün Karamustafa Güllerim Tahayyüllerim* (Çev. Erden Kosova). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

High And Low: Modern Art And Popular Culture Opens October 7 At The Museum Of Modern Art, *MoMA web sitesi*, Ekim 1990, s. 1-3 https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6826/release_s/MOMA_1990_0077_80.pdf?2010 (Erişim: 23.11.20).

Hopkins D. (2018). *Modern Sanattan Sonra 1945-2007* (Çev. Firdevs Candil Erdoğan) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

<https://is.gd/01nA00> (Erişim Tarihi: 03.07.22).

<https://is.gd/0Eh8bK> (Erişim Tarihi: 03.07.22).

<https://is.gd/1A7bPq> (Erişim Tarihi: 27.06.22).

<https://is.gd/1lALtf> (Erişim Tarihi: 25.02.22).

<https://is.gd/2jXMeF> (Erişim Tarihi: 20.06.22).

<https://is.gd/2U7tE3> (Erişim Tarihi: 26.06.22).

<https://is.gd/3cMAZE> (Erişim Tarihi: 10.05.21).

<https://is.gd/3rRHOE> (Erişim Tarihi: 28.06.22).

<https://is.gd/6e7UYS> (Erişim Tarihi: 28.06.22).

<https://is.gd/9Fho49> (Erişim Tarihi: 22.06.22).

<https://is.gd/aoIMS0> (Erişim Tarihi: 28.06.22).

<https://is.gd/AyUhMH> (Erişim Tarihi: 20.02.22).

<https://is.gd/bxMbL6> (Erişim Tarihi: 26.06.22).
<https://is.gd/CAMz1X> (Erişim Tarihi: 01.02.22).
<https://is.gd/CleKt4> (Erişim Tarihi: 07.04.22).
<https://is.gd/CYmtgC> (Erişim Tarihi: 03.07.22).
<https://is.gd/diDTXq> (Erişim Tarihi: 17.02.21).
<https://is.gd/Dk8T3p> (Erişim Tarihi: 20.05.21).
<https://is.gd/Eg0kyb> (Erişim Tarihi: 07.04.22).
<https://is.gd/eHk4C8> (Erişim Tarihi: 26.02.22).
<https://is.gd/EU31hn> (Erişim Tarihi: 03.07.22).
<https://is.gd/f3noiY> (Erişim Tarihi: 27.06.22).
<https://is.gd/fF1aM4> (Erişim Tarihi: 01.06.21).
<https://is.gd/Fufb2f> (Erişim Tarihi: 26.06.22).
<https://is.gd/FWCL76> (Erişim Tarihi: 02.03.21).
<https://is.gd/GckWwx> (Erişim Tarihi: 07.07.21).
<https://is.gd/GlJc1w> (Erişim Tarihi: 27.06.22).
<https://is.gd/hATpyp> (Erişim Tarihi: 07.07.21).
<https://is.gd/HZ08Oo> (Erişim Tarihi: 11.07.21).
<https://is.gd/jHSHp1> (Erişim Tarihi: 27.06.22).
<https://is.gd/JxnzFG> (Erişim Tarihi: 04.07.22).
<https://is.gd/IGg0La> (Erişim Tarihi: 03.07.22).
<https://is.gd/IiSn9S> (Erişim Tarihi: 28.06.22).
<https://is.gd/iYly0e> (Erişim Tarihi: 17.09.21).
<https://is.gd/L70cZ8> (Erişim Tarihi: 03.07.22).
<https://is.gd/lblqjX> (Erişim Tarihi: 03.07.22).
<https://is.gd/KhBOLa> (Erişim Tarihi: 28.06.22).
<https://is.gd/kn9N1e> (Erişim Tarihi: 27.06.22).
<https://is.gd/LgQJEX> (Erişim Tarihi: 27.06.22).
<https://is.gd/lpyELI> (Erişim Tarihi: 27.06.22).
<https://is.gd/lr7H1l> (Erişim Tarihi: 28.06.22).
<https://is.gd/MfZwpg> (Erişim Tarihi: 04.01.22).

<https://is.gd/MHZ0E3> (Erişim Tarihi: 27.06.22).
<https://is.gd/msTnxP> (Erişim Tarihi: 17.09.21).
<https://is.gd/nFMe79> (Erişim Tarihi: 07.04.22).
<https://is.gd/O9CfpM> (Erişim Tarihi: 26.06.22).
<https://is.gd/pFhMhT> (Erişim Tarihi: 04.07.22).
<https://is.gd/Q7qR1S> (Erişim Tarihi: 11.05.21).
<https://is.gd/QueJpz> (Erişim Tarihi: 17.09.21).
<https://is.gd/QvKO2z> (Erişim Tarihi: 26.06.22).
<https://is.gd/SGJRgP> (Erişim Tarihi: 29.06.22).
<https://is.gd/SHaWeI> (Erişim Tarihi: 27.06.22).
<https://is.gd/TefG21> (Erişim Tarihi: 27.06.21).
<https://is.gd/TneUSI> (Erişim Tarihi: 07.01.22).
<https://is.gd/TpWfsD> (Erişim Tarihi: 24.01.22).
<https://is.gd/TZUdmu> (Erişim Tarihi: 28.06.22).
<https://is.gd/uoeFoU> (Erişim Tarihi: 28.06.22).
<https://is.gd/v9ob7h> (Erişim Tarihi: 11.05.21).
<https://is.gd/Vj5wme> (Erişim Tarihi: 28.06.22).
<https://is.gd/VU8kHy> (Erişim Tarihi: 29.06.22).
<https://is.gd/VZfU16> (Erişim Tarihi: 27.06.22).
<https://is.gd/WuZ2Br> (Erişim Tarihi: 03.07.22).
<https://is.gd/xJozlJ> (Erişim Tarihi: 26.06.22).
<https://is.gd/xk5clx> (Erişim Tarihi: 20.01.22).
<https://is.gd/xMFazD> (Erişim Tarihi: 28.06.22).
<https://is.gd/XMrDlg> (Erişim Tarihi: 27.06.22).
<https://is.gd/xpn5Mv> (Erişim Tarihi: 07.07.21).
<https://is.gd/XVpOJQ> (Erişim Tarihi: 04.01.22).
<https://is.gd/Yd436n> (Erişim Tarihi: 27.06.22).
<https://is.gd/ymAf4f> (Erişim Tarihi: 07.04.22).
<https://is.gd/Zr0FDB> (Erişim Tarihi: 27.06.22).
<https://l24.im/03X6F7> (Erişim Tarihi: 18.12.20).

<https://l24.im/1if> (Erişim Tarihi: 07.01.21).
<https://l24.im/9N6F> (Erişim Tarihi: 30.06.22).
<https://l24.im/C9J3> (Erişim Tarihi: 06.04.22).
<https://l24.im/dP4f> (Erişim Tarihi: 06.04.22).
<https://l24.im/EH9n> (Erişim Tarihi: 25.06.22).
<https://l24.im/GTVsg> (Erişim Tarihi: 06.04.22).
<https://l24.im/h41eb> (Erişim Tarihi: 24.06.22).
<https://l24.im/hVHWib> (Erişim Tarihi: 06.04.22).
<https://l24.im/Ioq> (Erişim Tarihi: 06.04.22).
<https://l24.im/QvNT0> (Erişim Tarihi: 25.06.22).
<https://l24.im/TdzoJg> (Erişim Tarihi: 06.04.22).
<https://l24.im/TX2v0P4> (Erişim Tarihi: 24.06.22).
<https://l24.im/W7Q9I> (Erişim Tarihi: 07.12.20).
<https://l24.im/WnZtr> (Erişim Tarihi: 06.04.22).
<https://l24.im/XKhikmg> (Erişim Tarihi: 06.04.22).
<https://martli.net> (Erişim Tarihi: 04.01.21).
<https://t.ly/1MaY> (Erişim Tarihi: 29.07.22).
<https://t.ly/mTYw> (Erişim Tarihi: 04.07.22).
<https://t.ly/NmsD> (Erişim Tarihi: 04.07.22).
<https://t.ly/1OLZ> (Erişim Tarihi: 28.06.22).
<https://t.ly/3vOH> (Erişim Tarihi: 29.07.22).
<https://t.ly/4WO8> (Erişim Tarihi: 28.06.22).
<https://t.ly/5qRK> (Erişim Tarihi: 29.07.22).
<https://t.ly/687b> (Erişim Tarihi: 28.06.22).
<https://t.ly/7PLC> (Erişim Tarihi: 28.06.22).
https://t.ly/9__J (Erişim Tarihi: 07.04.22).
<https://t.ly/900w> (Erişim Tarihi: 25.06.22).
<https://t.ly/AXAn> (Erişim Tarihi: 07.04.22).
<https://t.ly/BOGu> (Erişim Tarihi: 28.06.22).
<https://t.ly/bs6P> (Erişim Tarihi: 07.04.22).

<https://t.ly/CrMf> (Erişim Tarihi: 28.06.22).
<https://t.ly/cYgV> (Erişim Tarihi: 07.01.22).
<https://t.ly/DUxl> (Erişim Tarihi: 04.07.22).
<https://t.ly/DW-1> (Erişim Tarihi: 28.06.22).
<https://t.ly/DwNR> (Erişim Tarihi: 20.07.21).
<https://t.ly/Ey3G> (Erişim Tarihi: 25.06.22).
https://t.ly/f5X_ (Erişim Tarihi: 28.06.22).
<https://t.ly/GTNNP> (Erişim Tarihi: 29.07.22).
<https://t.ly/H2O9> (Erişim Tarihi: 07.04.22).
<https://t.ly/jgeQ> (Erişim Tarihi: 29.07.22).
<https://t.ly/JQ7a> (Erişim Tarihi: 06.04.22).
<https://t.ly/k76Y> (Erişim Tarihi: 28.06.22).
<https://t.ly/kFkL> (Erişim Tarihi: 07.04.22).
<https://t.ly/Ko-y> (Erişim Tarihi: 07.01.22).
<https://t.ly/KTai> (Erişim Tarihi: 28.06.22).
<https://t.ly/MgRR> (Erişim Tarihi: 28.06.22).
<https://t.ly/Mqcg> (Erişim Tarihi: 28.06.22).
<https://t.ly/nJgV> (Erişim Tarihi: 06.04.22).
https://t.ly/oh_t (Erişim Tarihi: 28.06.22).
<https://t.ly/PkRA> (Erişim Tarihi: 06.04.22).
<https://t.ly/pzfR> (Erişim Tarihi: 04.07.22).
<https://t.ly/QKae> (Erişim Tarihi: 06.04.22).
<https://t.ly/qTAA> (Erişim Tarihi: 28.06.22).
<https://t.ly/RZf8> (Erişim Tarihi: 25.06.21).
<https://t.ly/u6oQ6> (Erişim Tarihi: 04.07.22).
<https://t.ly/-UIg> (Erişim Tarihi: 06.04.22).
<https://t.ly/v9Pt> (Erişim Tarihi: 25.06.21).
<https://t.ly/VkwI> (Erişim Tarihi: 20.12.21).
<https://t.ly/xf17> (Erişim Tarihi: 07.04.22).
<https://t.ly/Y3eU> (Erişim Tarihi: 08.03.22)

- <https://t.ly/yi42> (Erişim Tarihi: 28.06.22).
- <https://t.ly/yyTy> (Erişim Tarihi: 29.07.22).
- <https://t.ly/YZzi> (Erişim Tarihi: 28.06.22).
- <https://t.ly/z0ib> (Erişim Tarihi: 27.11.21).
- <https://t.ly/ZE7n> (Erişim Tarihi: 20.12.21).
- Hugnet G. (1936). Dada. *The Bulletin of the Museum of Modern Art*. 4 (2/3), 3-18. <https://www.jstor.org/stable/4057867> (Erişim: 14.10.19).
- Hutcheon L. (1985). *A Theory of Parody- The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. London: Methuen Publishing.
- Hutcheon L. (2004). On the Art of Adaptation. *Dædalus*. 133 (2), 108-111.
- Hüseyin Bahri Alptekin, "Vagina Veritas", 1998. SALT Araştırma Arşivi.
- Irvin S. (2005). Appropriation and Autorship in Contemporary Art. *British Journal of Aesthetics*. 45 (2), 124-137.
- Istanbul Art Snob interviews with Ismet Dogan, 16 Mart 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=S35jOzlNwz0> (Erişim: 23.04.2021).
- İlhan S. (2018).). Son Kurgu: Etants Donnes. *Sanat Yazıları*, 39, 297-312.
- İnay Erten, Ö. (9 Şubat 2010). Canan Şenol: "Bıyık Kedide de Vardır", *Lebriz Sanal Dergi*, 1, <http://lebriz.com/pages/lld.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=749> (Erişim: 13.04.2022).
- İskender K. (1994). Türk Resminde Kopya/cılık ve Taklit/çilik Tartışmaları Üzerine I. *Türkiye'de Sanat*. 16, 50-57.
- İskender K. (1995). Türk resminde kopya/cılık ve taklit/çilik tartışmaları üzerine II. *Türkiye'de Sanat*. 17, 24-29.
- İskender K. (1995). Beş Soruda "Çağdaş"sı Türk Sanatının Sorunları. *Türkiye'de Sanat*. 21, 18-23.
- James J. (1996). *Pop Art*. Singapur: Phaidon Press.
- Jameson F. (2004). *Biricik Modernite* (Çev. Sami Oğuz). Ankara: Epos Yayınları.
- Jameson F. (2005). *Kültürel Dönemeç* (Çev. Kemal İnal). Ankara: Dost Yayınları.
- Jameson F. (2008). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği* (Çev. Nuri Plümer, Abdülkadir Gölcü). Ankara: Nirengi Kitap.

Jappe, Anselm (21.03.2019). Sitüasyonistler ve Sanat (Çev. Ayşe Boren), *e-skop web sitesi*, <https://www.e-skop.com/skopbulten/situasyonistler-ve-sanat/4703> (Erişim: 19.03.2020)

Jeff Koons: “Bazı insanlar işlerimin kitsch olduğunu düşünseler de bana öyle gelmiyor” (29 Ocak 2018). (Çev. Emre Akaltın) *Sanatatak*, <http://www.sanatatak.com/view/jeff-koons-bazi-insanlar-islerimin-kitsch-oldugunu-dusunseler-de-bana-oyle-gelmiyor> (Erişim: 01.12.2020).

Jorn, Asger (1959). *Détourned Painting. Situationist International Online web sitesi*, <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/painting.html> (Erişim: 10.11.2021).

Kafod Olsen, Sanne (2000). *Oriental Fantasies- New Works by Gülsün Karamustafa. n.paradoxa*, 6, 65-70. SALT Araştırma-Gülsün Karamustafa Arşivi.

Kahraman H. B. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri....İstanbul: Agora Kitaplığı*.

Kahraman H. B. (2012). Doğru Güneşlerin Peşinde, Tarihin Röntgencisi Kataloğu. <http://www.piramidsanat.com/tr/sergiler/tarihin-rontgencisi> (Erişim: 23.12.20)

Kahyaoğlu O. (1992). Popüler Kültür, Popüler Müzik. *Varlık*. 1013, 7-10.

Kaprow, A. (2010). *Manifesto (1966)*. (Çev. Elçin Gen). Ali Artun (Editör) *Sanat Manifestoları–Avangard Sanat ve Direniş* (içinde s. 347-350). İstanbul: İletişim Yayınları.

Kaptanoğlu E. (2010). Boğaziçi’nde “Çağdaş Sanat” Röportaj Dizisi- Canan Şenol, *İstanbul Museum web sitesi*, <https://istanbulmuseum.org/artists/canan%20senol.html> (Erişim: 14.04.22).

Kayaalp M. (1991). This Has Been Done Before. *Anons*. 5, 16-17.

Keskin G. (20 Ocak 2009). Duchamp’ın Kapalı Kapısından İçeri, *Arkitera*. <https://v3.arkitera.com/h37737- Duchampin-kapali-kapisindan-iceri.html> (Erişim Tarihi 01.03.2020).

“Kezban Arca Batıbeki” (2011). Esin Eşkinat (Editör) *Hayal ve Hakikat-Türkiye’den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar* (içinde 160-161). İstanbul: Modern Yayınları.

Koç A. T. (24 Eylül 2016). Yaşayan en pahalı Türk ressam Taner Ceylan: ‘Kan revan içinde kaldık ama o son yumruğu hâlâ yemedik’. *Hürriyet Kelebek*, <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/yasayan-en-pahali-turk-ressam-taner-ceylan-kan-revan-icinde-kaldik-ama-o-son-yumrugu-hala-yemedik-40230636> (Erişim: 01.03.2020).

Konuşma/Talk: Grup Grip-in Kolektifi, SALT Online, 11 Ekim 2013, https://www.youtube.com/watch?v=uHF7yiQSzeg&feature=emb_logo (Erişim: 30.12.20).

Kortun V. K. (1991). Gerçeksahteler Sergi Kataloğu yazısı. *Urart Sanat Galerisi*, 5-6.

Kortun V. (1992). (S)imgeler Dünyasında Bir Gezi, *Hürriyet Gösteri*, 139, 14-18.

Kortun V. (2011). Hüseyin Bahri Alptekin ile Söyleşi (1999). *Ben Bir Stüdyo Sanatçısı Değilim Hüseyin Bahri Alptekin* (içinde s. 144-154). İstanbul: SALT Yayınları.

Kosova E. (2007). Türkiye’de Güncel Sanat. Halil Altındere, Süreyya Evren (Editörler) *User’s Manual Contemporary Art In Turkey 1986-2006- Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat 1986-2006* (içinde s. 48-51). İstanbul: Artist.

Kosova E. (2015). Bitimsiz Kavisler: Türkiye’de Siyasal Dinamiklerin Sanat Alanına Yansımaları. Bergmann, Z. Çetin, P. Hermann, E. Liedtjens, M. Muştu Seufert (Editörler) *Politische Kunst im Widerstand in der Türkei / Türkiye’de Direnişin Sanatı* (içinde s. 134-144). Berlin: neue Gesellschaft für bildende Kunst (nGbK).

Köksal A. (1996). Dört özgün sanatçı. *Milliyet Sanat*, 396, 43-45.

Krauss R. E. (1989). Retaining the Original? The State of the Question. *Studies in History of Art, Symposium Papers VII: Retaining The Original: Multiple Originals, Copies, and Reproductions*, 20, 7-11.

Krauss R. E. (2009). “Fotoğraf”ı Yeniden Keşfetmek (Çev. Kemal Atakay). *Fotoğraf Neyi Anlatır?* (Yay. Haz. Murat Karagöz) (içinde s. 51-77). İstanbul: Hayalbaz Kitap.

Kulka T. (2014). *Kitsch ve Sanat* (Çev. Gonca Gülbey). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Kuspit D. (2010). *Sanatın Sonu* (Çev. Yasemin Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları.

Kulahlıoğlu C. (1991). Maya ile Anadolu’da Usulünce Sevişmek. *Hürriyet Gösteri*, 126, 14-16.

Küpçüoğlu H. (2019). Ayşegül Sönmez. *Çağdaş Sanat Söyleşileri* (içinde s. 91-93). İstanbul: Anima Yayınları.

Lichtenstein R. (2016). Collage Art Association Konuşması (1964). Charles Harrison, Paul Wood (Editörler) *Sanat ve Kuram Değişen Fikirler Antolojisi 1900-2000* (Çev. Sabri Gürses) (içinde s. 793-794). İstanbul: Küre Yayınları.

Lynton N. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü* (Çev. Cevat Çapan). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Lyotard J. F. (2014). *Postmodern Durum* (Çev. İsmet Birkan). İstanbul: BilgeSu Yayınları.

Lyotard J. F. (2015). Postmodernizm Nedir?. Charles Harrison, Paul Wood (Editörler) *Sanat ve Kuram Değişen Fikirler Antolojisi* (Çev. Sabri Gürses) (içinde s. 1185-1191). İstanbul: Küre Yayınları.

Madra B. (1987). Bir Serginin Ardından: Öncülüğün Kapsamı ve Derecesi. *Hürriyet Gösteri*, 81, 56- 58.

Madra B. (6 Temmuz 1999). Sanatın pazar derdi. *Radikal*, 21.

Madra B. (2007). Bir Karmaşa Alanı Olarak Görsel Sanat. Halil Altındere, Süreyya Evren (Editörler). *User's Manual Contemporary Art In Turkey 1986-2006- Türkiye'de Güncel Sanat 1986-2006*, Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat (içinde s. 28-43). İstanbul: Art-ist.

Madra B. (2008). Küresel Sanatın Sıcak Noktası. Gülsen Bal (Editör) *Türkiye'de Dün-Bugün Dönüşümleri* (içinde s. 63-81). İstanbul: Kitap Yayınevi.

Madra B. (2015). Türkiye'de Çağdaş Sanat Aşamaları ve Değişkenleri (1990-2015). Halil Altındere, Süreyya Evren (Editörler) *User's Manual 2.0 Contemporary Art In Turkey 1975-2015- Kullanma Kılavuzu 2.0 Türkiye'de Güncel Sanat 1975-2015* (içinde s. 129-136). İstanbul: Revolver Verlag&Art-ist.

Marshall, G. (1999). Aydınlanma maddesi. *Sosyoloji Sözlüğü* (Çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü) (içinde 48-49). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Marshall, G. (1999). Sanayi Devrimi maddesi. *Sosyoloji Sözlüğü* (Çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü) (içinde 632-633). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

McClean D. (2013). Sanat ve Hukukta Özgünlük: Atıf Meselesi mi Yetki Meselesi mi?. *In Deed: Certificates of Authenticity In Art [Sanatta Özgünlük Belgeleri]* (Çev. N. Kırılcım Yavuz) (içinde s. 26-45). İstanbul: G yayın grubu, Banguoğlu Tercüme, SALT.

McLeod K. (2011). Plagiarism 101 – An Appropriated Oral History of The Tape-beatles, Cutting Across Media: Appropriation Art. Kembrew McLeod, Rudolf Kuenzli (Editörler) *Interventionist Collage and Copyright Law* (içinde s. 76-83). Durham&London: Duke University Press.

McLeod K. ve Kuenzli R. (2011). I Collage, Therefore I Am: An Introduction to Cutting Across Media. Kembrew McLeod, Rudolf Kuenzli (Editörler) *Cutting Across Media: Appropriation Art, Interventionist Collage and Copyright Law* (içinde s. 1-23). Durham&London: Duke University Press.

Mijuskovic S. (2009). Discourse in the Indefinite Person. David Evans (Editör) *Appropriation* (içinde s. 142-148). İngiltere: Whitechapel Gallery ve MIT Press.

Moran B. (1991). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Mustafa Pilevneli ile Görüşme (1982). *Yeni Boyut*, 8, 12-16.

- Nerdrum O. (2007). Kiç yaşama hizmet eder (Çev. Ahmet Feyzi Korur). *Rh+ Sanart*. 42, 8-13.
- Nirven N. (27 Ocak 1990). Düşünceyi biçime dökünce. *Cumhuriyet*, 5.
- Nolde E. (2008). Primitif Sanat Üzerine (1912). Ahu Antmen (Editör) *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (içinde s. 41-42). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Nur Koçak (2011). Esin Eşkinat (Editör). *Hayal ve Hakikat-Türkiye’den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar* (içinde 136) İstanbul: Modern Yayınları.
- Nur Koçak ile Söyleşi, 1982. (23 Ekim 2019). SALT Online, <https://saltonline.org/tr/2139/nur-kocak-ile-soylesi> (Erişim: 27.10.20).
- Oktay, Ahmet (1992). Popüler Kültür ve Kitle Kültürü. *Varlık*, 1012, 7-10.
- Oral B. (2018). İstanbul’da Gerçekleştirilen Çağdaş Sergiler Üzerinden Sanatçı, Yapıt, Mekân ve İzleyici İlişisine Yönelik Değerlendirmeler. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi ANARSAN Sempozyumu Özel Sayısı*. 11 (2), 991-1018.
- Oskay Ü. (1992). Batı ve Doğu Toplumlarında Folk Kültürü, Kitle Kültürü, Popüler Kültür ve Özgürleşim Beklentisini Dile Getiren “Karşı Kültür”. *Varlık*. 1012, 2-7.
- Outram D. (2007). *Aydınlanma* (Çev. S. Çalışkan, H. Çalışkan). Ankara: Dost Kitabevi.
- Owens C. (1980). The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. *October*. 12, 67-86.
- Owens C. (2016). Alegori Dürtüsü: Postmodernizmin Bir Kuramına Doğru (1980). Charles Harrison, Paul Wood (Editörler) *Sanat ve Kuram Değişen Fikirler Antolojisi 1900-2000* (Çev. Sabri Gürses) (içinde s. 1076-1084). İstanbul: Küre Yayınları.
- Öğünç P. (1998). “Siberadam” a isyan. *Aktüel*. 383, 128-129.
- Önalp C. (17 Kasım 2015). Yaptığım Resme Hipergerçek İsmi Ben Vermedim. *Artfulliving*, <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/yaptigim-resme-hipergercek-ismini-ben-vermedim-i-4286> (Erişim: 20.02.2020).
- Öndin N. (2003). *Cumhuriyetin Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*. İstanbul: İnsancıl Yayınları.
- Öndin N. (2019). *Modern Sanat*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Özayten N. (1994) Gülsün Karamustafa’nın tanıklıkları. *Hürriyet Gösteri*, 159, 40-42.
- Özayten N (2013). Dört El İçin Yazılmış Bir Sonat. *Mütevazı Bir Miras-Nilgün Özayten Kitabı* (içinde 94-103). İstanbul: SALT Yayınları.

Özayten N. (2013). *Mütevazı Bir Miras- Batı'da Obje Sanatı/Kavramsal Sanat/Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler*. (Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 1992) (Ed. Sezin Romi). İstanbul: SALT Yayınları.

Özbek M. (1999). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Özdoğan Türkyılmaz, H. (2019). Küreselleşen Türkiye'nin Kültür ve Sanat Ortamında Bir Aktör: René Block. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özgür F. (2007). Herşeye Rağmen. Halil Altındere, Süreyya Evren (Editörler) *User's Manual Contemporary Art In Turkey 1986-2006- Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat 1986-2006* (içinde s. 102-107). İstanbul: Art-ist.

Özkan Ö. (2014). Sanat Eğitimi İçin Osmanlı'nın Son Döneminde Avrupa'ya Giden Türk Öğrencilerdeki Dil, Gözlem ve Bilgi Eksikliğinin Resmimizdeki İçeriksel Dönüşüme Etkisi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 4 (3), 82-102.

Özkaya S. (2011). *The Rise and Fall and Rise of David*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Özlem Şimşek Söyleşi (27.08.2018). *Kontrast Dergi*. 52, <https://kontrastdergi.com/ozlem-simsek-soylesi-52-sayi/> (Erişim: 25.03.2020).

Özsezgin K. (1989). Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi Cilt 3. İstanbul: Tılgat Yayınları.

Özsezgin K. (1989). Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi Cilt 4. İstanbul: Tılgat Yayınları.

Öztürk E. (6 Kasım 2019). *Taner Ceylan'ın Salvator Mundi'si*, ArtDog İstanbul, https://www.artdogistanbul.com/tumu/guncel_sanat/taner-ceylanin-salvator-mundisi.htm (Erişim: 21.02.2020).

Paksoy D. (1999). Krizin çaresi sanata ilgiyi arttırmak. *Hürriyet Gösteri*, 208, 98-102.

Parlak T. (18.05.2013). Otoportre, role bürünme ve kadın kimliğine bakış. *Hürriyet Kelebek*, <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/otoportre-role-burunme-ve-kadin-kimligine-bakis-23302790> (Erişim: 25.03.20).

Pastış. *Türk Dil Kurumu web sitesi*, <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 08.10.2021).

Pelvanoğlu B. (2009). Darbe(ler) Sonrasında Sanat ve Sanatçı. Azra Tüzünoğlu (Editör) *Darbe* (içinde s. 45-55), İstanbul: Outlet-İhraç Fazlası Sanat Yayını.

Pelvanoğlu B. (2010). Türkiye'de Çağdaş Sanatın Popüler Kültür ile Olan Nostaljik Bağı. *Popüler Kültür ve Kitsch Sempozyum Bildirisi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Pelvanoğlu B. (2015). “Güncel”e Giden Yol ve “Güncel” Durum Tespiti-I. *Lebriz Sanat Dergi*, <http://lebriz.com/pages/lld.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=1294> (Erişim: 07.12.2020).

Pelvanoğlu B. (2015). "Güncel"e Giden Yol ve "Güncel" Durum Tespiti – II. *Lebriz Sanat Dergi*, <http://lebriz.com/pages/lld.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=1301> (Erişim: 07.12.2020).

Pelvanoğlu B. (2016). *1980 Sonrası Türkiye’de Sanat*. Almanya: Türkiye Alim Kitapları.

Pelvanoğlu B. (2016). İstanbul Bienallerinin Politik Yönleri (Nusret Polat ile konuşma) Nusret Polat (Editör) *Çağdaş Sanat Konuşmaları* (içinde s. 94-116). İstanbul: Okan Üniversitesi Yayınları.

Pelvanoğlu B. (2017). *Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız- Türkiye’de Modernleşme ve Sanat*. İstanbul: Corpus Yayınları.

Pelvanoğlu B. ve Akay A. (2006). Şili’de Bir Sergi/Bellek ve Hayalgücü. *Sanat Dünyamız*. 97, 137-142.

Perfect Beauty (2009) Canan web sitesi, <http://www.cananxcanan.com/> (Erişim: 14.04.22).

Radau Z. Y. (1993). *Sanat Yapıtlarında Alıntı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ramaut-Chevassus B. (2011). *Müzikte Postmodernlik* (Çev. İlhan Usmanbaş). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Rancière J. (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu* (Çev. Aziz Ufuk Kılıç). İstanbul: İletişim Yayınları.

Renda G.; Erol T (1980). Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi Cilt 1. İstanbul: Tıglat Yayınları.

Rifat M. (2019). *Göstergebilimin ABC’si*. İstanbul: Say Yayınları.

Rose M. A. (2016). *Parodi: Antik, Modern, Postmodern* (Çev. Cansu Dikme). İstanbul: Hece Yayınları.

Ruseth A. (2019). Why Remake ‘Salvator Mundi’? Museum Director Talks Canny Copy of \$450 M. Work. *Artnews*, <https://www.artnews.com/art-news/news/salvator-mundi-copy-turin-taner-ceylan-13501/> (Erişim: 11.04.22).

S|2 Presents Taner Ceylan-I Love You, Youtube, 21 Eylül 2016, https://www.youtube.com/watch?v=k3dAUJ_R7HE&feature=youtu.be (Erişim: 01.03.2020).

Sadak, Yalçın (1992). Bubi Resimlerini Anlatıyor. *Hürriyet Gösteri*, 137, 43-45.

Sağır Ç. (2008). Gülsün Karamustafa. İpek Duben, Esra Yıldız (Editörler) *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar* (içinde s. 158-179). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Sanatçı kimliğimi sorguluyorum (22 Aralık 1999). *Cumhuriyet*, 14.

Sarıoğlu S. (2007). *Gülsün Karamustafa: Sanatçı Kişiliği ve Yapıtları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Saygı Z. (25 Eylül 1996). Sanata kaderci bir yaklaşımla bakılıyor. *Cumhuriyet*, 14.

Semercioğlu Y. (2014). Röportaj: Genco Gülan “İsimsiz, 2014”. *Architecture of Life*, <https://www.architectureoflife.net/roportaj-genco-gulan-isimsiz-2014/> (Erişim: 08.05.2021).

Serkan Özkaya- Bekleyeceğiz (We Will Wait) (2017). Basın Bülteni, Galerist. http://www.galerist.com.tr/Uploads/File/serkan-ozkaya---bekleyecegiz-03.11---02.12.2017_final.pdf (Erişim Tarihi 08.04.2020).

Serkan Ozkaya’s “David Double” Arrives in New York from Istanbul, YouTube, (7 Mart 2012). https://www.youtube.com/watch?time_continue=169&v=TSqABUYLEOk&feature=emb_logo (Erişim: 09.04.2020).

Shiner L. (2010). *Sanatın İcadı* (Çev. İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sinanlar Uslu S. (2013). Hippolyte Dominique Berteaux and His Journey to İstanbul in 1870’s. *14th International Congress of Turkish Art* (içinde s. 701-708). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Soley, Ulya, Söyleşi “Bedenimle düşünmeyi seviyorum çünkü beden düşünür”, *İsmet Doğan Web sitesi*, <https://cargocollective.com/ismetdogan/INTERVIEW> (Erişim: 18.03.2021).

Soutter L. (2009). The Collapsed Archive: Idris Khan. David Evans (Editör) *Appropriation* (içinde s. 166-168). İngiltere: Whitechapel Gallery ve MIT Press.

Sönmez A. (16 Haziran 1999). Tablo kavgası. *Milliyet*, s. 3.

Sönmez A. (19 Haziran 1999). Sanat mı, zarar mı?. *Milliyet*, 31.

Sönmez A. (10.01.2011). Belleksizliği tartışmanın vaktidir. *Radikal*, <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/aysegul-sonmez/belleksizligi-tartismanin-vaktidir-1035814/> (Erişim: 02.02.2021).

Steinbach, H. vd. (2016). Eleştiriden Suç Ortaklığına. Charles Harrison, Paul Wood (Editörler) *Sanat ve Kuram Değişen Fikirler Antolojisi 1900-2000* (Çev. Sabri Gürses) (içinde s. 1103-1106). İstanbul: Küre Yayınları.

Şahiner R. (2013). *Postmodern Kırılmalar*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

- Şaylan G. (2020). *Postmodernizm*. İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Şengel D. (1991). Goya'nın 'Maya'sından İsmet Doğan'ın 'Maya'sına. *Hürriyet Gösteri*, 128, 72-74.
- Şengel D. (2016). İsmet Doğan: Akvaryum, Maya ya da Camlı Gelenek. *İsmet Doğan Melez Anlatılar Hybrid Narratives* (içinde s. 441-447) İstanbul.
- Şenliler D. (2017). Resimlerimde gizem yaratmaya çalışıyorum. *İstanbul Art News*. 47, 22. <http://martli.net/files/ian-2018.pdf> (Erişim: 10.03.2020)
- Taner Ceylan We Now Must Say Goodbye (2020). *Kasmin Gallery Websitesi*, <http://www.kasmingallery.com/exhibition/taner-ceylan--we-now-must-say-goodbye-2> (Erişim: 20.02.2020).
- Tangüner A. (2010). Vahit Tuna, Boğaziçi'nde "Çağdaş Sanat" Röportaj Dizisi. *İstanbul Museum*, <http://istanbulmuseum.org/artists/vahit%20tuna.html> (Erişim: 29.03.2020).
- Tansoy Ş. (2010). Kolayı Varr! Kopyası Varr!, *Gençsanat*, 188, 48-57.
- Tanyeli U. (1990). Aslolan 'Kitsch'tir. *Arredamento Dekorasyon*. 21, 103-108.
- Tanyeli U. (2015). Modernizmin Sınırları ve Mimarlık. *Modernizmin Serüveni* (Haz. Enis Batur) (içinde s. 65-72). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Taş E. (2021). Sakin açma o sayfayı ürktürsün 'vak-vak'ları, *Tarihdergi web sitesi*, <https://tarihdergi.com/sakin-acma-o-sayfayi-urkutursun-vak-vaklari/> (Erişim: 14.04.22).
- Tekelioğlu O. (2006). Önsöz: Popüler Kültürün Türkiye'deki Yüzleri. *Pop Yazılar: Varoştan Merkeze Yürüyen 'Halk Zevki'* (içinde s. 19-34). İstanbul: Telos Yayınları.
- Tekelioğlu O. (2006). Popüler Kültürle Yaşamak: Beğeni Göçleri ya da Türkiye'de Muhafazakârlığın Yeni Dinamikleri. *Pop Yazılar: Varoştan Merkeze Yürüyen 'Halk Zevki'* (içinde s. 35-90). İstanbul: Telos Yayınları.
- Temellük Sanatı ve İntihal (2018). *e-skop Sanat Tarihi-Eleştiri*. <https://www.e-skop.com/skopbulten/temelluk-sanati-ve-intihal/3638> (Erişim Tarihi 11.06.2022).
- The Waq Waq Tree (2010). *CANAN web sitesi*, <http://www.cananxcanan.com/> (Erişim: 14.04.22).
- Tokyol G. (2017). Benzemek ya da benzememek, işte bütün mesele bu mu?. *İstanbul Art News*, 42, 10.
- Tuncer E. ve Şık N. (2019). İnci Eviner'in İmgeler Sözlüğü. *Arredamento Mimarlık*. 336, 30-39.
- Turam S. (2011). Confessing Representational Dialectic. *Epik Ayartma Sergi Kataloğu*.

Tüzünoğlu A. ve Özkara G. (2020). Minyatür 2.0: Güncel Sanatta Minyatür. *Minyatür 2.0: Güncel Sanatta Minyatür* (içinde s. 8-41). (Yay. Haz. A. Tüzünoğlu, G. Özkara, B. Akkoyunlu Ersöz, Y. Ülgen, U. Soley). İstanbul: Pera Müzesi Yayını.

Tüzünoğlu M. (2017). Rüyaların Yapıldığı Kumaştan. *Vogue*, 103 <http://www.martli.net/actualite/presspublications/> (Erişim: 10.03.2020).

Tzara T. (2018). Dada Manifestosu, 23 Temmuz 1918 (Çev. Kaya Özsegin). Nur Altinyıldız Artun, Ali Artun (Editörler) *Dada Kılavuz* (içinde s. 219-231). İstanbul: İletişim Yayınları.

Ulusoy A. (1996). Bu bir Tekand düşüncesidir. *Aktüel*. 278, 134-135.

Uncu, E. A. (8 Aralık 2012). Erinc Seymen'den 'çuvallamış ütopyalar'. *Radikal*, <http://www.radikal.com.tr/hayat/erinc-seymenden-cuvallamis-utopyalar-1111099/> (Erişim: 06.04.20)

Ülken H. Z. (1942). *Resim ve Cemiyet*. İstanbul: Üniversite Kitabevi.

Ünsal M. (2019). Nur Koçak üzerine. *Art Unlimited*. 53, 38-44.

Ünsal Ö. (2013). Bitmemiş figürlerin aryası. *Art Unlimited*. 23, 38-42.

Vahap Avşar, "Özgürlük ve Macera" (1992), "Seni öldüreceğim için çok üzgünüm!" (Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 2003) - Vahap Avşar, "Freedom and Adventure" (1992), "I'm too sad to kill you!" (Proje4L Istanbul Contemporary Art Museum, 2003). SALT Araştırma Arşivi.

Van Camp J. C. (2007). Originality in Postmodern Appropriation Art. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*. 36 (4), 247-258.

Van den Braembussche, A. (2009). *Thinking Art – An Introduction to Philosophy of Art*. Hollanda: Springer Publishing.

Vardar B. (1985). *Aydınlanma Çağı Fransız Yazını*. Ankara: Kuzey Yayınları.

Vladimir Kordoš, Central European Art Database, <http://cead.space/Detail/people/1530> (Erişim: 17.02.2022).

Yalçınkaya F. (29 Ağustos 2011). Türk sineması çağdaş sanata ilham verdi. *Sabah*, 24.

Yarar Dal E. (1991). Türk Resminde Kaligrafik Eğilimler. *Türkiye'de Sanat*. 1, 33-38.

Yasa Yaman Z. (1994). Türk Resminde Etkilenme ve Taklit Olgusu-I. *Türkiye'de Sanat*. 14, 26-34.

Yasa Yaman Z. (1995). Sanat Tarihimizde Eski Bir Konu: Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği mi, d Grubu mu?. *Türkiye'de Sanat*. 20, 34-43.

Yasa Yaman Z. (1996). Modernizmin Siyasal/İdeolojik Söylemi Olarak Resimde Köylü/Çiftçi İzleği. *Türkiye'de Sanat*. 22, 29-37.

Yasa Yaman Z. (2001). Çağdaş Türk Sanatında Bellek/Gelenek Sorunu: Bizans-Selçuklu Etkilenimleri. *V. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı ve Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri* (içinde s. 579-592). Ankara.

Yasa Yaman Z. (2004). Bellek/Gelenek Sorunsalı Üzerine Bir Deneme. *Dipnot*, 2, 13-21.

Yasa Yaman Z. (2011). *Suretin Sireti-Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu'ndan Bir Seçki*. İstanbul: Pera Müzesi Yayını.

Yasa Yaman Z. (30 Kasım 2012). 1930-1950 ve 1950-1970'lerde Türkiye'nin Modernleşmesi: Zeynep Yasa Yaman, SALT Online, <https://www.youtube.com/watch?v=LCrBDJ3kP6Q> (Erişim: 20.12.20).

Yeni Bir Sanatsal Deneyim “Ofset Baskı” (1994). *Anons*, 41-42, 18.

Yetişkin E. (9 Mart 2019). İsmet Doğan Belgesel-Documentary, https://www.youtube.com/watch?v=3UbuRO7_Lk (Erişim: 20.04.2021).

Yılmaz A.N. (2015). 1980 Sonrası Türkiye’de Sanat ve Siyaset. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yılmaz B. (2008). Nur Koçak, İpek Duben, Esra Yıldız (Editörler) *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar* (içinde s. 197-211). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Yılmaz İ. (11 Mayıs 2018). Mardin Meryem Ana Kilisesi’ndeki tablo Raphael’in olabilir mi?, *HyeTert*, <https://hyetert.org/2018/05/11/mardin-meryem-ana-kilisesindeki-tablo-raphaelin-olabilir-mi/> (Erişim: 01.03.2020).

Yılmaz M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.

Yılmaz N. (14 Aralık 2011). Sanata Yüzeysel Bir Tepki: Kitsch, *Lebriz Sanal Dergi*. <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=6&articleID=979&bhcp=1> (Erişim: 30.11.2020)

Zekâ N. (1994). Postmodernizm- Yolları Çatallanan Bahçe Aynalı Gökdelenler, Dil Oyunları ve Robespierre. *Postmodernizm* (Haz. Necmi Zekâ) (içinde s. 7-30). İstanbul: Kıyı Yayınları.

Zerman E. (15 Kasım 2013). Zamanı Yazmanın Bir Başka Biçimi- Gülsün Karamustafa ile Söyleşi, SALT Online, <https://saltonline.org/tr/2079/zamani-yazmanin-bir-baska-bicimi> (Erişim: 02.05.21).

Zeytinoğlu E. (1995). Genç Etkinlik’e nasıl bakmalıyız. *Hürriyet Gösteri*, 177, 25-26.

Zeytinoğlu E. (26 Ekim 1996). Değişik ve alışılmamış bir ‘sanat görüşü’. *Cumhuriyet*, 15.

Zürcher E. J. (2014). *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi* (Çev. Yasemin Saner). İstanbul: İletişim Yayınları.