

**T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
RESİM BÖLÜMÜ  
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**SİMÜLASYON KURAMI ÇERÇEVESİNDE GÜNÜMÜZ RESİM  
SANATINDA YENİDEN ÜRETİM OLGUSU**

**Hazırlayan  
Mezula DRAGONETTİ**

**Danışman  
Yrd. Doç. Murat ÖZDEMİR**

**İZMİR-2012**

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Simülasyon Kuramı Çerçevesinde Günümüz Resim Sanatında Yeniden Üretim Olgusu**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../2012  
Mezula Dragonetti

## **TUTANAK**

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün ...../...../..... tarih ve ..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin .....maddesine göre .....Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Mezula Dragonetti'nin "Simülasyon Kuramı Çerçevesinde Günümüz Resim Sanatında Yeniden Üretim Olgusu" konulu tezi incelenmiş ve aday ...../...../..... tarihinde, saat ..... 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin .....olduğuna oy.....ile karar verildi.

**BAŞKAN**

**ÜYE**

**ÜYE**

**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

**TEZ PROJE VERİ FORMU**

**Tez/ Proje No:**

**Konu Kodu:**

**Üniv. Kodu:**

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

**Tez/Proje Yazarının**

**Soyadı:** DRAGONETTİ

**Adı:** Mezula

**Tezin/Projenin Türkçe Adı:** Simülasyon Kuramı Çerçevesinde Günümüz Sanatında Yeniden Üretim Olgusu

**Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı:** A Case of Reproduction in Contemporary Arts Within Framework of Simulation Theory

**Tezin/Projenin Yapıldığı**

**Üniversite:** Dokuz Eylül Ün.

**Enstitü:** Güzel Sanatlar E.

**Yıl:** 2012

**Tezin/Projenin Türü:**

Yüksek Lisans:

**Dili:** Türkçe

Doktora:

**Sayfa Sayısı:** 176

Tıpta Uzmanlık:

**Referans Sayısı:** 104

Sanatta Yeterlilik:

**Tez/Proje Danışmanlarının**

**Ünvanı:** Yrd. Doç.

**Adı:** Murat

**Soyadı:** ÖZDEMİR

**Türkçe Anahtar Kelimeler:**

- 1- yeniden üretim
- 2- simülakr
- 3- gerçeklik / hipergerçeklik
- 4- kopya / orijinal
- 5- temellük

**İngilizce Anahtar Kelimeler:**

- 1- reproduction
- 2- simulacrum
- 3- reality / hyperreality
- 4- copy / original
- 5- appropriation

**Tarih:** .../.../2012

**İmza:**

**Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum**

**Evet**

**Hayır**

## ÖZET

Bu tez çalışmasında günümüz sanatını biçimlendiren simülakrların yeniden üretim sürecinde sanatla ilişkisinin gelişimini araştırmak öngörülmüştür. Çağdaş sanatın içinde bulunduğu durumu incelemek ve mevcut konuma nasıl ulaştığını anlamak için Jean Baudrillard'ın simülasyon kuramı çerçevesindeki verilerden ve simülakr, kopya, orijinal, özgün ve alıntı kavramları üzerinde duran Gilles Deleuze, Roland Barthes, Julia Kristeva, gibi postyapısalcı düşünürlerin etkisiyle de şekillenen yeniden üretimin postmodern sanatta varlık gösterdiği yapılanmaların incelenmesi hedeflenmiştir. Gerçekliğin yok olduğu postmodern dönemde eğer gerçeklik yoksa sanat yapıtını oluşturan öğelerin kaynağı nelerdir? Teknolojik gelişmelerin mekanik yeniden çoğaltma imkânı sağladığı anda yeniden üretilen ile orijinal ilişkisi nasıl konumlandırılır? Kopyalar orijinal olmaya başladığı zaman onları özgün olarak nitelendirmek mümkün müdür? Sanatçılar simülakrların yok ettiği gerçekliğin özlemini duyduğu için mi geçmiş üslupları kendilerine mal etmek istemektedirler? Bir nesne hazır yapıt olarak sunulduğu anda sanat gerçekliğin kendisi mi olmaya çalışmaktadır?

Marcel Duchamp'ın burjuva beğenisine başkaldırmak amacıyla sunduğu sıradan bir nesne sanat statüsüne yükselmiştir. Andy Warhol'un ticari bir nesneyi yani meta bir ürünü sanat nesnesi yapması ve kopyaların kopyalarını çoğaltması, sanatı gerçeklikten ayıran özelliklere son veren dönüm noktası olmuştur.

İçinde bulunduğumuz dünyada gerçeğin yerini hipergerçekliğin aldığını söyleyen Baudrillard'ın kitapları en çok başvurulan literatür kaynaklar olmuştur. Postmodernizmi anlamak için özellikle modernist sanat ve 1960'dan sonra sanatta oluşan değişimleri hazırlayan etkenler incelenmiştir. Üretime dayalı politikadan tüketime dayalı politikaya geçen kapitalizmin kültürel mantığı çerçevesinde koda dayalı göstergeler sistemi araştırılmıştır. Ve daha sonra göstergelerle donatılmış hayatımızda simülakr imgelerin yeniden üretimle sanat yapıtına dönüşme aşamaları ele alınmıştır.

## ABSTRACT

This thesis includes examination of the simulacra that reshape the contemporary art, for its development of relation with art at the state of reproduction. This study aims to examine status of contemporary art, understand how it reached its present position, and to examine formation of reproduction re-shaped with effect of poststructuralist thinkers such as Gilles Deleuze, Roland Barthes, Julia Kristeva emphasizing simulacra, copy, original, authentic, and citation concepts and from data at simulation theory of Jean Baudrillard, and making its presence felt at postmodern art. If there is no reality in postmodern period, what are the sources of elements creating work of art? How the reproduction and original relation is positioned at the moment that technologic developments provide mechanical reproduction opportunity? Is it possible to qualify copies as authentic when they become original? Do the artists want to appropriate styles of the past in order that they miss the reality eliminated by simulacra? Does the art become reality itself once an object is presented as ready work of art?

An ordinary object which is presented by Marcel Duchamp in order to revolt against bourgeois appreciation arises to art status. It is turning point that Andy Warhol turned a commercial object so meta product, into work of art, and reproduct its copies of copies, and this ends the feature that distinguishes art from reality.

The books of Baudrillard who states that hiperreality takes the place of reality in the world are mostly referred literature sources. In order to understand postmodernism, the modernist art and factors preparing changes occurred in art after 1960 have been studied. The code-based signs system has been searched within framework of cultural logic of capitalism that turns production-based policy into consumption-based policy. And, then the stages of turning simulacra images into work of art with reproduction in our life fully with signs.

## ÖNSÖZ

Bu çalışma yeniden üretim kavramı üzerinden günümüz sanatını incelemeyi amaçlamıştır. Yeniden üretim sürecinde; sanat yapıtının simülakr imgelerle ve kopyaların gerçek, orijinal ve özgün ile olan ilişkisini irdelemek öngörülmüştür. Gerçekliğin yok olduğu yerde simülakr imgelerin gücünün çağdaş sanata yansımalarının nasıl olduğu üzerinde incelemeler yapmak hedeflenmiştir. Dolayısıyla Baudrillard'ın simülasyon kuramı üzerinden sanatın, kapitalist dinamikler, ekonomik süreçler, tarihsel belirlemeler, nesnel dünyası ve bu dünyada göstergenin yapı bozuma uğratılmasıyla beraber ele alarak günümüz sanatına gelme süreci incelenecektir.

Ekonomi politik ile göstergebilimi, “gösterge ekonomi politik” adı altında toplayan Baudrillard toplumun geç kapitalist dönemde nasıl yeniden yapılandırıldığını ortaya koymuştur. Tüketim mantığı çerçevesinde her şey gösterge veya gösterilene indirgenmiştir. Göstergelerin gerçeklikle ilişkileri kalmamıştır; hiçbir nesnel gerçekliğe göndermede bulunmaz, sadece kendilerine göndermede bulunurlar. Gerçeklik hipergerçekliğe dönüşmüştür. Böyle bir evrende sanat da gerçeklikle olan bağlarını koparmış var olan görüntülerle uğraşmaktadır. Baudrillard'ın sanat tanımı dünya gerçekliğinden yola çıkarak, gerçekliğin yansıma biçimiyle ortaya çıkan artık gerçeklikten kopmuş biçimdir. Öte yandan çağdaş sanat çoğunlukla gerçekliğin kendisi olmaya çalışmakta, simülakr imgeleri kullanmakta ve geçmiş üsluplardan beslenerek yeniden üretim süreçleriyle ilgilenmektedir.

Bu tezin hazırlanma aşamasında emeğini esirgemeyen Yrd. Doç. Murat Özdemir'e ve Ünay Kızıltan'a, sade bir dille Baudrillard'ı anlaşılır kılan Prof. Dr. Oğuz Adanır'a, desteklerinden dolayı Guido ve Ogan'a teşekkürü borç bilirim.

Mezula Dragonetti

## İÇİNDEKİLER

### SİMÜLASYON KURAMI ÇERÇEVESİNDE GÜNÜMÜZ RESİM SANATINDA YENİDEN ÜRETİM OLGUSU

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
RESİMLER LİSTESİ.....	x
<b>GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>

#### 1. BÖLÜM:

#### MODERNİZMİN İNŞASINDAN YAPIBOZUMUNA GEÇİŞ

<b>1.1. Modern Sanatın Özerkliği ve “Yaratıcı Yıkıcılık” Kavramı.....</b>	<b>5</b>
<b>1.2. Modernist Sanatın Özsel Niteliklerinin Eleştirisi ve Algısal Varoluş Olarak Minimalizm.....</b>	<b>10</b>
<b>1.3. Sanat Kurumunu Olumsuzlayan Avangard ve “Ertelenmiş Eylem” İlişkisiyle Geri Gelen Yeni Avangard .....</b>	<b>15</b>
<b>1.4. Postmodern Sanat: Modern Sanatın Bozgunu ve Gasp edilmesi.....</b>	<b>28</b>
<b>1.5. Sanatın Sonu Söylemleri.....</b>	<b>42</b>



## 2. BÖLÜM

### JEAN BAUDRİLLARD VE SİMÜLASYON KURAMI

2.1. Tüketim Toplumunda Göstergeleri Aşkın İdeolojik Değerlere	
Dönüştürme Çabası.....	46
2.1.1. Kültür Endüstrisi, Tüketim Toplumunun İnşası ve	
Gösterge Üretimi.....	48
2.1.2. Göstergenin Özgünlüğü .....	57
2.2. Hipergerçeklik ve Simülasyon.....	60
2.3. Pop Art ve Simülakr Estetik; Gerçeğin Tekrarlar İçine Hapsedilmesi.....	64
2.4. Sanata Meydan Okuyan Sanatçı: Andy Warhol .....	68
2.5. Orijinalin Ölümü, Simülakr, Simülasyonlar ve Sanat.....	80

## 3. BÖLÜM

### POSTMODERN MİTLERİN YIKINTIDAN ARTAKALANLARLA OYUNU VE SİMÜLAKRIN YENİDEN ÜRETİM OLANAKLARI

3.1. Kaybolan Özne ve Ölü Üslupların Taklidi Olarak Pastiş.....	91
3.2. Orijinalleri Olmayan Yeniden Üretim Süreci.....	100
3.2.1. Orijinal Kopya Paradigması ve Simülasyon Estetiği.....	106
3.2.2. Temellük Sanatı: Çalıntılama, Aşırma, Kopyalama Yoluyla Eski	
Üslupların Yeniden Kullanımı (S.Levine, C.Sherman, B.Kruger,	
R. Prince, M.Bidlo, H.Haacke, D.Gordon Örneğinde) .....	110
3.3. Kitsch: Metanın Sahte Aurasının Yüceltilmesi (J.Koons, H.Steinbach	
Örneğinde).....	136
3.4. Gösterge Sanat Tarihinde Estetik Çatışma ve Simülasyonistler.....	146
SONUÇ.....	158
KAYNAKLAR .....	161
SÖZLÜK.....	172
ÖZGEÇMİŞ	

## RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1: Ad Reinhardt, Abstract Painting no.4, 1961, keten üzerine yağlıboya, 152.6 x 152.9 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington,..... s.11
- Resim 2: Anthony Caro, Early One Morning, 1962, çelik ve alimünyum, 289.6 x 619.8 x 335.3 cm, Tate, Londra,..... s. 14
- Resim 3: Carl Andre, Equivalent V, 1966-69,120 tuğla, 12.8 x 114.3 x 137.2 cm, Moma,..... s.14
- Resim 4: Marcel Duchamp, Pisuar (Çeşme), 1917,..... s.18
- Resim 5: Daniel Spoerri, Eaten by Marcel Duchamp, 1964,.....s.19
- Resim 6: Robert Rauschenberg, Factum I ve Factum II, 1957, tuval üzerine kombine resim,156 x 91 cm, Los Angeles Çağdaş Sanat Müzesi,..... s. 21
- Resim 7: Jasper Johns, Bayrak, 1954–55, kontrplak üzerine yağlıboya, ankostik ve kolaj, 107.3 x 154 cm, Modern Sanat Müzesi (MoMa), New York,..... s.22
- Resim 8: Aleksandr Rodchenko, Saf Kırmızı, Saf Sarı, Saf mavi, 1921,tuval üzerine yağlı boya, her panel; 62.5 x 52.5 cm, A. Rodchenko ve V. Stepanova arşivi, Moscova,..... s.25
- Resim 9: Daniel Spoerri, Rembrandt'ın bir tablosunu ütü masası olarak kullanmak (Use of Rembrandt as Ironing Board [Marcel Duchamp]), 1964, sandalye, ütü, tahta, baskı tuval, 86 x 73 x 40 cm, Schwarz Koleksiyonu, Milano,.. s. 26
- Resim 10: Richard Hamilton, Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?, 1956, kolaj, 26 cm × 24.8 cm, Ksthalle, Tübingen,..... s. 27
- Resim 11: Robert Rauschenberg, Breakthrough II, 1965, litograf, 111.8 x 78.9 cm, Moma, New York,..... s. 34
- Resim 12: Diego Velázquez, Rokeby Venüsü, 1647–1651, tuval üzerine yağlıboya, 122 cm x 177 cm, National Gallery, Londra,..... s.34
- Resim 13: Robert Rauschenberg, Tracer, 1963, tuval üstüne yağlıboya ve serigrafî, 213.4 x 152.4 cm, Nelson-Atkins Sanat Müzesi, Kansas,..... s.35
- Resim 14: Peter Paul Rubens, Aynadaki Venüs, 1614-15, pano üzerine yağlıboya, 98 x 124 cm, Liechtenstein Müzesi, Viyana,..... s. 35

- Resim 15: Edvard Munch, Çığlık, 1893, ahşap üzerine pastrel ve tempera, 91 x 73.5 cm, National Gallery, Oslo,..... s. 36
- Resim 16: Andy Warhol, Elmas Tozlu Ayakkabılar, 1980, kağıt üzerine elmas tozu ve serigrafi,..... s. 36
- Resim 17: Robert Rauschenberg, Hoarfrost serisinden, 1974, kombine resim, 175.3 x 204.4 cm, MoMa, New York,..... s. 45
- Resim 18: René Magritte, İnsanlık Durumu, 1934, Tuval üzerine yağlıboya, 100 x 81 cm, National Gallery of Art, Washington,..... s.58
- Resim 19: René Magritte, Işık İmparatorluğu, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 146 x 114 cm, Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Brüksel,..... s. 58
- Resim 20: Andy Warhol, Campbell Çorba Kutuları, 1962, tuval üzerine sentetik polimer boya, her biri; 51 x 41 cm, (32 tane) MoMa, New York,..... s. 66
- Resim 21: Jackson Pollock, Number 1, 1949, tuval üzerine emaye ve alüminyum boya, 160 x 259 cm, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles,... s. 68
- Resim 22: Barnett Newman, Onikinci İstasyon, 1965, tuval üzerine akrilik, 198.1 x 152.4 cm, Robert ve Jane Meyerhoff koleksiyonu,..... s. 69
- Resim 23: Marcel Duchamp, Şişe Askısı, 1964,..... s. 70
- Resim 24: Jasper Johns, Boyalı Bronz (Ballantine Ale), 1960, bronz ve yağlıboya, 14 x 20.3 x 12.1 cm, Basel Sanat Müzesi,..... s. 70
- Resim 25: Andy Warhol, Marilyn, 1964, tuval üzerine serigrafi, 101.6x 101.6 cm, Thomas Ammann koleksiyonu. Zürih,..... s. 71
- Resim 26: Andy Warhol, Perrier, 1983, ofset litograf, 155.5 x 223.5 cm, MoMa, New York,..... s. 73
- Resim 27: Andy Warhol, Son Akşam Yemeği, 1986, keten üzerine akrilik ve serigrafi, 294.6 x 990.6 cm, Andy Warhol Müzesi, Pittsburgh,..... s. 75
- Resim 28: Andy Warhol, Ambulans Faciası, 1963, serigrafi, 315 x 203 cm, Abteiberg Şehir Müzesi, Mönchengladbach,..... s. 77
- Resim 29: Andy Warhol, Brillo Kutusu, 1964, Ahşap üzerine polimer ve serigrafi, 43.2 x 43.2 x 35.6 cm, Andy Warhol Müzesi, Pittsburg,..... s. 78
- Resim 30: Tom Wesselmann, Natürmort#12, 1962, ahşap üzerine akrilik ve kolaj, 122 x 122.1 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington,..... s. 84

- Resim 31: Elaine Sturtevant, Flowers, tuval üzerine polimer ve serigrafi, 1991 tarihli sergisinden bir görüntü,..... s. 85
- Resim 32: David Salle, Bigger Rack, 1997-8, tuval üzerine yağlıboya ve akrilik, 244 x 320 cm,.....s. 95
- Resim 33: David Salle, Picture Builder, 1993, tuval üzerine yağlıboya ve akrilik, 213 x 290 cm..... s. 97
- Resim 34: Asger Jorn, L'avant-garde se rend pas, 1962, buluntu tablo üzerine yağlıboya, 73 x 60 cm, P. ve M. Alechinsky koleksiyonu, Kopenhag,... s. 98
- Resim 35: Andy Warhol, Son Akşam Yemeği,(Last Supper), 1986, tuval üzerine akrilik ve serigrafi, 198.1 x 777.2 cm © 2010 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts,.....s. 103
- Resim 36: Andy Warhol, Rönesans Resimlerinden Detaylar (Boticelli, Venus'un Doğuşu), 1984, keten üzerine akrilik ve serigrafi, 121.9 x 182.9 cm, Andy Warhol Müzesi, Pittsburgh,.....s. 103
- Resim 37: Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q., 1919, Mona Lisa röprodüksiyonu üzerine kurşunkalem, 19.7 x 12.4 cm, Mary Sisler Collection, New York,..... s. 104
- Resim 38: Mike Bidlo, Not Duchamp, 1987,..... s. 104
- Resim 39: Andy Warhol, Mona Lisa (detay), 1963, serigrafi, Metropolitan Sanat Müzesi, New York,..... s.105
- Resim 40: Vik Muniz, Double Mona Lisa (Peanut Butter and Jelly, After Warhol), 1999,..... s. 105
- Resim 41: Sherrie Levine, Fountain (After Marcel Duchamp),1991, bronz, 38 x 63.5 x 38 cm, Paula Cooper Gallery, New York,..... s. 113
- Resim 42: Sherrie Levine, İsimsiz, (After Walker Evans #4), 1981, siyah beyaz fotoğraf,..... s.114
- Resim 43: Sherrie Levine, After Walker Evans #2, 1981, siyah beyaz fotoğraf, 9.6 x 12.8 cm, Metropolitan Sanat Müzesi,..... s. 115
- Resim 44: Edward Weston, Neil, 1925,..... s. 116
- Resim 45: Sherrie Levine, İsimsiz, (After Edward Weston #5), 1980, siyah beyaz fotoğraf, 25.4 x 20.3 cm, Paula Cooper Gallery, New York,..... s. 117
- Resim 46: Sherrie Levine, İsimsiz, (After Joan Miró), 1985, kağıt üzerine suluboya, 35.5 x 27.9 cm,..... s. 118

- Resim 47: Sherrie Levine, After Degas, 1987, litograf, 66 x 53.34 cm,..... s. 119
- Resim 48: Cindy Sherman, İsimli Film Karesi #58, 1980, siyah beyaz fotoğraf, 16 x 24 cm,..... s. 121
- Resim 49: Cindy Sherman, İsimli Film Karesi #21, 1978, siyah beyaz fotoğraf, 19.1 x 24.1 cm,..... s. 122
- Resim 50: Cindy Sherman, İsimli Film Karesi #22, 1978, siyah beyaz fotoğraf, 19.1 x 24.1 cm,..... s. 122
- Resim 51: Cindy Sherman, İsimli Film Karesi #23, 1978, siyah beyaz fotoğraf, 19.1 x 24.1 cm,..... s. 123
- Resim 52: Cindy Sherman, İsimli Film Karesi #2, 1977, siyah beyaz fotoğraf, 19.2 x 24.1 cm,..... s. 124
- Resim 53: Cindy Sherman, İsimli #96, 1981, siyah beyaz fotoğraf, 61 x 121.9 cm, ..... s. 125
- Resim 54: Yasumasa Morimura, Küçük Kız Kardeşime: Cindy Sherman İçin, 1998, .....s. 125
- Resim 55: Barbara Kruger, İsimli (Questions), 1991, fotografik serigrafi, 167.6 x 236.2 cm, Marieluise Hessel Koleksiyonu, New York,..... s. 127
- Resim 56: Barbara Kruger, İsimli (Not Perfect), 1980, siyah beyaz fotoğraf üzerine boya ve bant, 152.4 x 101.6 cm, Guggenheim Müzesi, New York,..... s. 128
- Resim 57: Richard Prince, İsimli, (Cowboy#2), 1989, renkli fotoğraf,..... s. 130
- Resim 58: Mike Bidlo, Pisuar Desenleri, 1993-1997,..... s. 131
- Resim 59: Mike Bidlo, Warhol Değildir (Dört Marilyn), 1984,..... s. 132
- Resim 60: Mike Bidlo, Robert Rauschenberg'in Silinmiş de Kooning'i Değildir, 2005, 60 x 50.8 cm, Francis M. Naumann Fine Art, New York,..... s. 132
- Resim 61: Mike Bidlo, Robert Rauschenberg'in Silinmiş de Kooning'i Değildir' den kullanılmış silgi parçacıkları, 2005, Francis M. Naumann Fine Art, New York ,..... s. 132
- Resim 62: Hans Haacke, Baudrichard's Ecstasy, 1988, yıldızlı pisuar, ütü Masası, yangın kovası, hortum, su pompası, su, John Weber Gallery, New York, .....s. 134
- Resim 63: Douglas Gordon, 24 Saat-lik Sapık (24 Hour Psycho), video projeksiyon, 1993,..... s. 135

- Resim 64: Jeff Koons, Değiştirilebilir Yeni Hoover, Yeşil, Kırmızı, Kahverengi, *Yeni İki Katlı Islak/Kuru Shelton*, 1981-7, elektrik süpürgeleri, pleksiglas, foresan lambalar, 2.51 x 1.37 x 71 cm, Tate, Londra,..... s. 139
- Resim 65: Jeff Koons, Yeni Quick Broom Hoover, Yeni Celebrity IV Hoover, 1980, iki elektrik süpürgesi, pleksiglas, foresan lambalar, 142.2 x 55.9 x 48.9 cm, .....s. 140
- Resim 66: Jeff Koons, Kutulanmış-Dört Sıra (Encased-Four Rows: 6 Wilson Michael Jordan Basketbol Topu, 6 Wilson MVP Basketbal Topu, 12 Spalding Zi/O Basketbol Topu), 1983-1993/98, cam, plastik, çelik, basketbol topları, 203.2 x 139.7 x 44.1 cm,..... s. 140
- Resim 67: Jeff Koons, Dizili Yavru Köpekler, 1988, Boyalı Ahşap, 106.7 x 157.5 x 94 cm,..... s. 141
- Resim 68: Art Rogers, Yavru Köpekler, 1985, fotoğraf,..... s. 141
- Resim 69: Jeff Koons, Burjuva Büstü / Jeff ve İlonca, mermer, 1991, 119 x 74 x 58 cm, Tate, Londra,..... s. 142
- Resim 70: Jeff Koons, I Could Go for Something Gordon's, 1986, yağlı mürekkep, 114.3 x 219.7 cm,..... s. 143
- Resim 71: Haim Steinbach, Geleneğin Cazibesi, (Charm of Tradition), 1985,... s. 143
- Resim 72: Haim Steinbach, Küresel Oranlar, (Global Proportions), 2007,..... s. 144
- Resim 73: Peter Halley, Renkli Altı Cezaevi (Six Prisons in Color), 2004, tuval üzerine, akrilik, day-glo, sedefli akrilik, metalik akrilik, roll-a-tex, 190.5 x 190.5 cm, Gary Tatintsian Gallery,..... s. 147
- Resim 74: Jack Golstein, İsimlendirilmemiş, 1981, masonite üzerine yağlıboya, 124.5 x 154.9 cm, 1301PE Gallery, Los Angeles,..... s. 148
- Resim 75: Peter Halley, Süper Boyut (Super Size), 2000, tuval üzerine, akrilik, day-glo akrilik, sedefli akrilik, metalik akrilik, roll-a-tex, 274.3 x 199.7 cm, s. 149
- Resim 76: Peter Halley, Kusursuz Dünya (A Perfect World), 1993, tuval üzerine, akrilik, day-glo akrilik, roll-a-tex, 228.6 x 373.4,..... s. 150
- Resim 77: Robert Morris, Fountain, 1963,..... s. 152
- Resim 78: Robert Gober, Two Urinals, 1986,..... s. 152
- Resim 79: David Hammons, *Untitled* (Public Toilet), 1990,..... s. 152
- Resim 80: Pierre Pinoncelli, 1993,..... s. 152

Resim 81: Sarah Lucas, The Old In Out, 1998,.....	s. 153
Resim 82: Tom Sachs, Chanel Fountain, 1998,.....	s. 153
Resim 83: Nelson Leirner, Sotheby's, 2000,.....	s.153
Resim 84: Sarah Lucas, 2002,.....	s. 153
Resim 85: Baptiste Debombourg, Polybric, 2002,.....	s. 154
Resim 86: Miri Segal, Made Ready, 2002,.....	s. 154
Resim 87: Mathieu Harel-Vivier, R.G. pour R.Mutt, 2004 ,.....	s. 154
Resim 88: Jimmie Durham, He said I was juxtaposing, but I thought he said just opposing. So to prove him wrong I agreed with him. Over the next few years we drifted apart, 2005,.....	s. 154
Resim 89: Richard Jackson, Pump Pee Doo, 2005,.....	s. 155
Resim 90: KW Institute, Berlin,.....	s. 155
Resim 91: Zhou Wendou, Untitled, 2006,.....	s. 155
Resim 92: Saâdane Afif, Fountain Archives ,.....	s. 156
Resim 93: Duchamp was there,.....	s. 156
Resim 94: Sandra Sperhake & Dieter Hoppe, Fake Art, Marcel Duchamp, 2011, .....	s. 157
Resim 95: The Rodnik Band, Urinal Hat, 2011,.....	s.157

## GİRİŞ

Baudrillard simülasyon terimini, bir sistemin özelliklerini ve işleyişini anlayabilmek veya değerlendirebilmek için gerçek bir sistemin bilgisayar ortamında modellenmesi (benzetim) anlamında değil, artık orijinalin veya gerçekliğin var olmadığı yerde modeller aracılığıyla türeyen gerçek, yani hipergerçek anlamında kullanır. Bu anlam -miş gibi yapmayı içermez. Baudrillard hipergerçek kavramını açıklarken, fotogerçekçi sanatçıların çalışmalarında görülebileceği gibi olağanüstü kopyaların hipergerçekçi özelliğine de atıfta bulunur. “(...) *hipergerçekçi sanatçıların tüm derinlik ve enerjisiyle, tüm anlam ve çekiciliğini bir yeniden canlandırma süreci içinde yitirmiş olan gerçeğe akıl almaz bir şekilde benzettikleri gerçek işte böyle gerçektir.*”<sup>1</sup> Baudrillard’ın simülasyon evreni olarak adlandırdığı düzende, simülasyonun ürettiği gerçek, zaten yeniden üretilmiş şeydir, hipergerçektir. Kopyalar orijinalin yerine geçmiş ve hipergerçek gerçekten daha gerçek olmaya çalışmaktadır. Zaten simülakların varlığı orijinalin olmadığını görünür kılmaktadırlar. Gerçeğin hipergerçeğe dönüşmesi sonucunda, her şey eşit hale gelmekte ve karşıtlıklar arasındaki farklılıklar yok olmakta, dolayısıyla sanat ile gerçeklik arasındaki mesafe de kaybolmaktadır. Gerçekle ilişkisini koparan sanatta, illüzyonun (yanılsama) varlık göstermesi güçtür.

Gerçekliğin kayboluşu yolunda Duchamp’ı önemli bir adım olarak gören Baudrillard sanatın, Duchamp’ın ünlü *Pisuar*’ından sonra gerçeğin kendisi olmaya çalışmakta olduğunu ifade eder.

*Duchamp’ın “çeşmesi” içinde yaşamakta olduğumuz modern hipergerçekliğin bir amblemi, saf gerçeklikten yola çıkan her türlü illüzyonun çarpıcı bir karşı-transferi sonucu gibidir. Burada her türlü olası metaforla bağlantısını kopartarak kendi kendinin yerini almış bir nesne vardır.*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, çev. Oğuz Adanır, DoğuBatı Yayınları, 4. Basım, Ankara, 2008, s.44

<sup>2</sup> Jean Baudrillard, **Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği**, çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2005, s.23



Peki, gerçekliğin yok olması ne demektir? Kopyaların ya da simülakrların (\*) gerçeğin yerini alması sanatı nasıl etkilemiştir? Gerçekliğin yok olması, Danto'nun "anlatı'ların sonu", Jameson'ın "hislerin sönmesi" ve "pastiş", Kuspit'in "sanatın sonu", Lyotard'ın "gevşeme", Benjamin'in "aura" ve "yeniden üretim", Bourriaud'un "postprodüksiyon", Kristeva'nın "metinlerarasılık", Barthes'ın "mit" ve "yazarın ölümü" gibi kavramlarıyla, Baudrillard'ın simülasyon kuramı ne gibi ilişki içerisindedir? Sanatın sonunun ilan edilmiş olmasına rağmen sanat olarak bildiğimiz şey sanat değil midir ya da sanat varlığını devam ettiriyorsa bu nasıl olmaktadır? Yapısalcılık sonrası dönemde ortaya çıkan bu gelişmeler doğrultusunda sanat yapıtı oluşturmada meydana gelen değişiklikler pop art'la belirginleşir. Baudrillard, Warhol'un kitle kültürüne ait nesnelere ve imgeleri sanat nesnesine dönüştürmesi sonucunda sanat ve günlük hayat arasındaki mesafenin kalkmasıyla sanatın ayrıcalıklı konumunu yitirdiğini ifade eder.

*Andy Warhol'u yirminci yüzyılın en önemli isimlerinden biri olarak kabul etmemin nedeni, bu bir dönemden diğerine geçiş yani simülasyonu önce bir imge olarak kabul edip daha sonra da imgeler arasında hiçbir fark bulunmadığı gibi şeyler söylediği bir sırada simülasyona duygusal bir anlam katabilmeyi, duygusal bir görünüm kazandırabilmeyi yani olayı dramatize etmeyi başarmasıdır.*<sup>3</sup>

Var olan imgeleri ya da tüketim nesnelere kullanarak sanat yapıtı oluşturan Warhol, gerçekliğin aracıya gerek kalmadan sanat yapıtının yerine geçmesini istiyordu. O, içinde bulunduğu hayatta gerçekliğin olmadığını erken fark edebilmiş birisidir. Geç kapitalist sistemin araçları kitle kültürünü harekete geçirmekte, 1939 ekonomik bunalım tecrübesinden sonra bir daha böyle bir durumla karşılaşmamak için tüketime yönelik ekonomi politikası amaçlamaktaydı. "Gösterge ekonomi politik" sistemde her şey göstergelere indirgenir, yeniden anlamlandırılır. "Ürettiği nesneyi bir fetişe çevirmeyi başaran ilk isim Warhol'dur."<sup>4</sup> Anlamlandırma çaları

---

\*Simülakr: Orijinali olmayan ve modeller aracılığıyla ortaya çıkan görünüm.

<sup>3</sup> Jean Baudrillard, "Sanat Dünyasının Kurduğu Komplo" Oğuz Adanır, Yayınlanmamış Çeviri, 2009/2010

Oğuz Adanır'ın çevirisinden faydalanılmıştır. Bu kitap İletişim Yayınları'ndan *Sanatta Komplo* adıyla 2011 yılında yayınlanmıştır. Kitapta yer alan makalenin orijinali, *Complot de L'Art* ilk kez *Libération* gazetesinde 20 Mayıs 1996 tarihinde yayınlanmıştır.

<sup>4</sup> a.g.e.

sonucunda her şey tüketim kültürüne yönelik gelişir, sahte “aura” kazanır. “*İmgeyle oynayarak ona bir gerçeklik kazandırmış ve bir gönderenler sistemini temsil etme özelliğini yitiren sıradan gerçekliği göklere çıkartmıştır.*”<sup>5</sup> Warhol “*yaşama sevincini yitirmiş bir sanatsal üretim dönemini kapatarak, mekanik bir yeniden üretim dönemini başlatmıştır.*”<sup>6</sup> Mekanik olanaklarla yeniden üretim sürecine girildiği için Benjamin’in *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*’nda belirttiği gibi yeniden üretilen; “biricik”liğini, orijinallliğini, “aura”sını kaybeder. Yeniden üretim sürecinde sanat ve gerçeklik diyalektiği çöker, kopya ve orijinal ayrımı anlamsızlaşır ve Baudrillard’a göre illüzyon yitirilir. Gerçeklik simülakrların kendisi olur.

Warhol’un yeniden üretimi yüceltmesinin ardından postmodern dönemde yeniden üretim süreçleri çeşitlilik gösterir. Eski üsluplardan alıntılar yapma, taklit yoluyla kullanma ve kendine mal etme postmodern sanatının önemli özelliği haline gelir. Sanatçılar orijinal / kopya sorunsalında yeniden fotoğraflayarak, öznenin ölümünün gerçekleştiği yerde, pastiş (\*), alıntılama, metinlerarasılık (\*\*\*) veya kopyalamanın anlam kazanmasının ardından var olanları dönüştürüp yeniden resmederek, eleştirel yaklaşımla yeniden üreterek, nesnelere hipergerçekçi konumda sunarak veya modernist sanatın özgünlük kavramlarını ve biçimlerini kapitalist dinamikler ve teknolojik gelişmelerle ilişkilendirip yeniden üreterek çalışmalar gerçekleştirirler.

Bunların öncesinde postmodern sanatın altyapısını oluşturduğu modernist dönemde sanatçı, sanatın kendi özgün nitelikleriyle üretilmesi düşüncesini savunur ve bu doğrultuda yaratıcı öznenin kendi yorumuna olanak sağlamadığını düşündüğü geleneksel yanılsamacı estetik anlayışını reddeder. Sanayi toplumunda yani modernizmde, gerçeklik simülasyon evrenindeki gibi yok olmamıştır. Bu dönemde gerçeklik anlayışı, sanatçının onu nasıl algılayıp yorumladığıyla oluşur. Gerçeklik

---

<sup>5</sup>Baudrillard, a.g.e.

<sup>6</sup> a.g.e.

\*Pastiş: Başka sanat yapıtlarından alıntılar yaparak yeni bir sanat yapıtı oluşturma. **Kaybolan Özne ve Ölü Üslupların Taklidi Olarak Pastiş** başlığı altında daha geniş olarak açıklanmıştır.

\*\*Metinlerarasılık: Bir yapıt oluştururken diğer yapıtlardan alıntılar yapıp dönüştürme. **Kaybolan Özne ve Ölü Üslupların Taklidi Olarak Pastiş** başlığı altında daha geniş olarak açıklanmıştır.

bastırılmış, maskelenmiş veya saptırılmış, onun yerine sunulamayanın sunulması doğrultusunda öznel bakış açısıyla oluşan gerçeklik baskın hale gelmiştir. Modernizmde bu yüzden gerçeklik birçok farklı üsluplarla ifade edilmiştir ve Nietzsche'nin "yaratıcı yıkıcılık" kavramı çerçevesinde farklı üslupların çokluğu herkesin kendi gerçekliğini ortaya koyma çabasında olduğunu göstermektedir. Gerçeklik yüce olanın statüsünde aranırken, nesneyi parçalayan kübizme tepki olarak Duchamp nesnenin kendisini sanat olarak ortaya koymasıyla tepkisini dile getirip sanatın anlam ve içeriğini ya da ona atfedilen değeri sorgulamak istemiştir. Nesne tekrar pop art'la sanata geri döner ve modernist estetiğin sınırlar koyduğu, yaşamdan kopardığı sanatı tekrar yaşamla birleştirme çabasıyla modernizmin avangard yaklaşımına geri döner. Bütün bunların ışığında, modernist sanat ve sanatın dışına bıraktıklarıyla, ya da ikisinin zıtlığıyla, ya da aralarındaki gerilimle, ya da arayüzlerle ya da ikisinin de var olmayışıyla acaba nasıl sanat yapıtları oluşturulur?

## BİRİNCİ BÖLÜM

### MODERNİZMİN İNŞASINDAN YAPIBOZUMUNA GEÇİŞ

#### 1.1. Modern Sanatın Özerkliği ve “Yaratıcı Yıkıcılık” \* Kavramı

Modernist estetik, modernizmin akılcılığına, ilerlemeye, endüstrileşmeye genellikle karşı gelir. En önemli özelliği özerkliği temel almasıdır. Sanat ne topluma ne siyasete ne de başka bir amaca hizmet etmelidir. Modernizm sanatsal bir akım olarak Aydınlanma projesiyle aynı dönemde değil, sanatın özerkleşmesi ve kuramsallaşması ahlak ve faydadan bağımsız olmasının gerekliliğini savunanların girişimleriyle oluşmaya başlar. Estetik modernizmin temelindeki özerklik ilkesi, sanat için sanat görüşü tanımlar. Sanatın yararlılık gibi bir işlevinin olmayacağı düşüncesiyle modern estetik “sanat sanat içindir” anlayışı etrafında biçimlenir. Modernizme ilk eleştiri romantizmle başlar. Saint Simon, Fourier, Théophile Gauthier gibi romantikler sanatın işlevsellikten arındırılması, tek amacının kendisi olmasını savundular. Saint-Simon, döneminin sanatsal değişimin gerekliliğini *“bugünden itibaren sanat dinimiz, sanatçı rahibimizdir”*<sup>7</sup> diye ifade etmiştir. Modernliğin vaat ettiği umutları siyasal çıkarlar ya da toplumsal faydacılık için kullanan sanat reddedilir. Ahlak ve fayda normları sanatın dışında tutulur. Bundan dolayı Théophile Gauthier şöyle demiştir. *“Sanat ve ahlak, iki farklı alan; sanat eserinin değerlendirilmesinde ahlaki ölçütler hiç uygun değil. Sanat eseri bir ilerleme ve uygarlık aracı değil.”*<sup>8</sup> Böylelikle modern estetik ve sanat kurumları kendi dilini oluşturmaya başlar. *“Sanatın mutlak biçimde bağımsız olduğunu, ne ahlaka ne de siyasete hizmet ya da itaat edemeyeceğini, sadece kendi kurallarına uyduğunu ve kendine hizmet ettiğini ilan eder.”*<sup>9</sup> 1848 devrimi yenilgisinin ardından

---

\*Yaratıcı yıkıcılık: Eski olanın yıkılması onun yerine yenisinin inşa edilmesi. Nietzsche yaratıcı yıkım kavramına *Böyle Buyurdu Zerdüşt* adlı kitabında önemli bir yer verir. Kitapta Zerdüşt’ün ağzıyla yaşamın özünde değişim olduğunu dile getirir. Aynı paralelde, ekonomi profesörü olan Schumpeter yaratıcı yıkım kavramını, ekonomik düzlemde rekabet, yenilik, girişimcilik, özgünlük bağlamında ele alır. Bkz.Ertuğrul Kızılkaya, **“Friedrich Nietzsche'nin Joseph A.Schumpeter'in İktisat Düşüncesi Üzerindeki Etkisine Dair Bir Not”**, <http://journal.dogus.edu.tr/index.php/duj/article/view/152/168>  
Erişim 21.12.2011

<sup>7</sup> Ali Artun, “Manifesto, Avangard Sanat ve Eleştirel Düşünce”, sunuş metni, **Sanat Manifestoları** Avangard Sanat ve Direniş, Der: Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s.20

<sup>8</sup> Lev Kreft , “20. Yüzyılda Sanat ve Siyaset”, **Sanat / Siyaset** Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika, Der: Ali Artun, 2. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s.187

<sup>9</sup> Kreft, **a.g.e.**, s.35

modernlik ilkelerinin söylendiği gibi kurtarıcı olmadığı görülür ve toplumsal sanat anlayışından uzaklaşılır.

*Estetik modernizmin mekaniği, özerklidir. Özerklik yoluyla modernist estetik yalnızca topluma değil, sanata da karşı çıkar. Bu yalnızca, klasik ya da modern, topyekûn sanatın reddi (anti-art) anlamına gelmez. Özerk sanatın hayata dönüşerek, özerkliğinin taşıdığı umutları, kendi devrimini ona da nakletmesi demektir. Artık ne topluma, ne de herhangi bir amaca veya güce hizmet eden “sanatın bir başına var olması bir kurtuluş vaadi taşır. Ancak bu vaadin yerine getirilmesi, sanatın kendi gerçekliğine son vererek bir hayat formuna dönüşmesi demektir... Estetik devrim esnasında sanat kendi farklılığını silerek bir hayat formu olur.”<sup>10</sup>*

Sanatsal yaratıcılığın, modernliğin siyasal veya toplumsal amaçlarına değil sadece sanat için harekete geçmesi, sanatın toplumdan kopup özerkleşmesi gerekmektedir.

*Kant, estetiği etikten ve lojikten ayırarak, sanatın amacının ve anlamının kendisinden ibaret olduğunu önerir. Sanata özerkliğini tanır. Sadece sanata değil, insanlara da. Onların da kendi iradeleri dışındaki güçler tarafından yönetilmelerine karşı çıkar. Romantikler ise, özerkliği sayesinde başlı başına bir iktidar kazanan modern sanatın ontolojisini kurarlar. Modern ethos ve logos felsefelerine karşı bir sanat düşüncesi geliştirirler. Yani ‘güzel’i, ‘iyi’nin ve ‘doğru’nun bilgisinden, epistemolojik egemenliğinden kurtarıp özgürleştirirler.<sup>11</sup>*

Modernizm kendisini en iyi Baudelaire’in düşünceleriyle açıklayabilir. Baudelaire özsel anlamda yeni olanla ilgilenir. Bu yeni koşullara bağlı olarak değişen ve gelip geçici olan “şimdi”dedir. “Baudelaire moderniteyi hem modern hayatın “niteliği” olarak, hem de sanatsal girişimin yeni hedefi olarak görüyordu.”<sup>12</sup> Modern sanat yapıtı mimetik ifade unsuruna mesafe koyar, gizemli hale gelir. İnsan hayatındaki gizemli güzelliğin ortaya konmasının gerekliliğini savunur. Ona göre modernizmde “dava, doğal ve tanrısal olanın yıkılması, sanatın yüceliğinin, güzelin soyluluğunun kurulmasıdır. Egemen olan faydacılığa, ahlâkçılığa, taklitçiliğe

---

<sup>10</sup> Artun, a.g.e., s.26

<sup>11</sup> a.g.e., s.23-24

<sup>12</sup> David Frisby, “ George Simmel Modernitenin ilk Sosyoloğu ”, sunuş metni, **Modern Kültürde Çatışma**, George Simmel ,çev., T. Bora, N.Kalaycı, E.Gen, İletişim Yayınları, 6. Basım, İstanbul, 2009, s.9

*direnme*dir.”<sup>13</sup> Sanat yapıtının bir şeyler anlatmak gibi bir yararı olmamalıdır. Baudelaire’in modernlik için ısrarla söylediği şey; anlık, parçalanmış, rastlantısal ve gelip geçici olandan sonsuz ve değişmeyi çıkarmaktır. Modernite “*bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele avuca sığmaz, koşullara bağlı diğer yarısıdır.*”<sup>14</sup>

*Baudelaire’de modernite, zamanın gelip geçiciliğidir; mekânların bir görünüp bir kaybolmasıdır; umulmadık, apansız deneyimlerdir. Zaman da, mekân da bütünlük sunmaz; kesintilidirler ve fragmanlara parçalanmışlardır. Her bir fragman değişik ve yenidir; hep şimdiye aittir, anlıktır. Zaman biteviye şimdiki zamandır. Modernite yeniliğe mahkûmdur. Ancak yeni olan şaşırtıcıdır, bireyseldir, biriciktir. Üstelik ‘yeni’, kural tanımaz; çözülemeye, tanılamaya gelmez.*<sup>15</sup>

Modern sanat klasik olanı reddeder, kendine özgü gerçekliği yüceltir ve meşrulaştırır. Geleneksel resimde gerçeğin temsili ifade aracıydı fakat modern resimle beraber temsil anlayışı yerine resmin yüzeyselliği, iki boyutlu özelliği vurgulanır. Baudelaire’e göre gerçeğin temsili sanat olamaz. Doğanın değil, düşün, sahte olanın imgesi sanattır. Sanat gerçek hayatın çirkinlikleri ve kötülüklerinden kendine, “yeni” olana ulaşmak ister. Bu yeni alan özerk bir alandır, başka bir gerçeklik alanıdır. Kurumlardan bağımsız olan özerklik yenidir ve kendini sürekli yenilemesi gerekmektedir.

*Başarılı modern sanatçı, "günümüzün anlık, gelip geçici güzellik biçimlerinden" evrensel ve sonsuz olanı bulup çıkarabilen, "hayat şarabının acı ya da baş döndürücü rayıhasını imbikten geçirerek damıtabilen" sanatçıydı. Modernist sanat bunu becerdiği ölçüde bizim sanatımız oluyordu, çünkü tam da "kargaşamızın oluşturduğu senaryoya cevap veren tek sanat odur."*<sup>16</sup>

Modern sanat modernlik eleştirisidir. Baudelaire’e göre vahşet, “*modernliğin bir belirtisidir ve sanat, modernliği savunmaz, aksine teşhir eder. Modern dünyanın estetik temsili bu ilerlemeci dünyaya karşıt olmalıdır; “modernitenin kirli yüzünü,*

<sup>13</sup> Ali Artun, “*Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm*”, sunuş metni, **Modern Hayatın Ressamı**, Charles Baudelaire, çev. Ali Berktaş, İletişim Yayınları, 5. Basım, İstanbul, 2009, s.63-64

<sup>14</sup> Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, çev. Ali Berktaş, İletişim Yayınları, 5. Basım, İstanbul, 2009, s.214

<sup>15</sup> Artun, 2009, **a.g.e.**, s.45

<sup>16</sup>David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, çev. Sungur Savran, 5. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, s.34

*uygarlığın ortasında kol gezen vahşeti ve uygarlığın yaşayan canavarlarını”*<sup>17</sup> açığa çıkarmalıdır. Baudelaire için modernist estetik, çelişkilerin, bunalımların, çatışmaların olduğu bir yapıya sahip modernlikten gelip geçici, değişen üzerinden değişmeyen ve sonsuz olanı çıkarmalıdır. Modern hem yeni olan hem de bu yeniliğin oluşturduğu olumlu veya olumsuz hayatların bir arada olduğu dünyadır. “*Modernizm, günlük hayatın estetiğini etkilemeyi hedeflerken aynı zamanda kendi içinde ikircikliliklerden, çelişkilerden ve canlı estetik değişimlerden oluşan bir girdap yaratıyordu*”.<sup>18</sup>

Modernizmin temeli Nietzsche ve Schumpeter’in terimleri “yaratıcı yıkıcılık” mantığı üzerinedir. Her üslubun ya da akımın kendi gerçeklerini yarattığı ama ondan sonra gelenin onu yıkıp bu kez kendi tek gerçeğini ortaya koyduğu bilinçleri barındırır. Ama her üslup kendi gerçeğini tek gerçek kabul eder. “*Yıkıcı yaratıcılığın özü ortaya çıkan farklılığın gerçeğin kendisi olarak kabul edilmesi ve içkinleştirilmesidir.*”<sup>19</sup> Normatif olana başkaldırı olarak nitelendirilen modernite bir yandan yeni toplum düzeni, yeni yaşam alanları oluşturur ve sanayileşme, kapitalizm gibi yaşam alanlarına yayılır. Diğer taraftan yeni ekonomik ve sosyal değişimlerle beraber çelişkiler ve çatışma alanları da doğar. Ama modernliğin hedeflerine ulaşmak için kullandığı araçlar çıkarlar için kullanılmaya ve zamanla özgürlüğü kısıtlayıcı araçlar haline gelmeye başlayınca modernite hedefinden sapar. Toplumsal hayatın radikal değişimine yol açan modernizmin hedeflere ulaşmadaki başarısızlığı Marx, Nietzsche, Durkheim, Freud, Weber gibi düşünürler tarafından eleştirilir. Freud’un 1930’da yayımlanan *Uygarlığın Huzursuzluğu* adlı kitabında huzursuzluğun temel nedenlerini “*uygarlığın insanın beklentilerini karşılayamaması ve insanın, uygarlığın nimetlerinden faydalanabilmek için vazgeçtiği içgüdülerinin tatmin olamayışına bağlamaktadır.*”<sup>20</sup> Ayrıca Nietzsche öznenin özgürleşmesinin eleştirisini yapmıştır ve ilerleme için “*ilerleme yalnızca modern bir düşüncedir, fakat yanlış bir düşünce*”<sup>21</sup> demiştir. Modernlik projesinin uygulamasında bir ikilem söz

---

<sup>17</sup> Artun, 2009, **y. a.g.e.**, s.31

<sup>18</sup> Harvey, **a.g.e.**, s.36

<sup>19</sup> Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri...**, Agora Kitaplığı, 3. Basım, İstanbul, 2005, s.136

<sup>20</sup> Fırat Caner, “**Sigmund Freud: Uygarlığın Huzursuzluğu**”, <http://www.gau.edu.tr>. Erişim,28.02.2011

<sup>21</sup> Friedrich Nietzsche, **Deccal**, <http://m.friendfeed-media.com> adlı web sitesinde yer aldığı haliyle alıntılanmıştır. Erişim,17.02.2011

konusudur. Teknolojik gelişmeler, endüstriyel üretim, kapitalizm, bilime ve akla dayalı gelişmeler modern hayatı düzenlemeyi amaçlamıştır. Ama bu modernlik hayata uygulanırken çelişkiler ortaya çıkmakta yani aynı zamanda acımasız, vahşi, tekdüze veya baskıcı olabilmekteydi. Modernizm bu çelişkiyi Nietzsche'sin ifadesiyle "yaratıcı yıkma" imgesiyle sanat yapıtlarında ortaya koyuyordu.

*Nietzsche sanki modernitenin bir hayat enerjisinden, yaşamaya ve iktidara yönelik bir iradeden başka hiçbir şey olmadığını göstermek için Baudelaire'in formülasyonunun öteki tarafına boylu boyunca dalıyor, bir kargaşa, anarşi, yıkım, bireysel yabancılaşma, umutsuzluk denizinde yüzüyordu. "Modern hayatın, bilgi ve bilim tarafından yönetilen cephesinin gerisinde, vahşi, ilkel ve bütünüyle acımasız hayat enerjilerinin varlığını sezmişti." Aydınlanmanın uygarlık, akıl, evrensel haklar ve ahlak konusundaki bütün imgeleri boştu. İnsanlığın sonsuz ve değişmez özü gerçek ifadesini Dionisos'un efsanevi kimliğinde buluyordu: "Aynı anda, hem 'yıkıcı biçimde yaratıcı' olmak (yani bireyselleşmenin ve oluşumun cismani dünyasını biçimlendirmek ki bu, birliği yok eden bir süreçtir), hem de 'yaratıcı biçimde yıkıcı' olmak (yani bireyselleşmenin hayali dünyasını hırsla yiyip bitirmek ki bu, birliğin tepkisini içeren bir süreçtir)" .Bu yıkıcı yaratma ve yaratıcı yıkma girdabında, kendini ortaya koymanın tek yolu eylemdi, irade göstermekti - sonuç kaçınılmazcasına trajik olsa bile.<sup>22</sup>*

Nietzsche 'nin yaratıcı yıkma ve yıkıcı yaratma imgeleri Baudelaire'in bir yarısı gelip geçici diğer yarısı sonsuz ve değişmeyen olan arasında bir çeşit köprü kurar. Nietzsche 'nin "iyi ve kötünün ötesinde" gördüğü sanat, modern hayatın gelip geçiciliğin, parçalanmışlığın ve kargaşanın içine dalarak önce yıkıp sonsuz ve değişmez olanı çıkararak, yeni olanı yaratmakla özgün alanını oluşturur. Yaratıcı yıkma bu ikilemden doğar.

*Zaten gerçek, birtakım imgelerden ibaret olan dışımızdaki şeylerde değil, bunların gizlediği ve ancak sanatın keşfedebileceği derinlerdeki temsillerdedir. Bu mantık, başta doğanın taklitlerini yücelten mimesis dogmasının, nihayetindeyse tamamıyla nesnelere dünyasının aşılmasıyla sonuçlanır. Soyut sanat doğar. Nesnelere yerine sanatçının öznelliğine, maddî varoluş yerine ruhsal deneyimlere işaret eden, formla içeriğin örtüştüğü başka bir anlamlandırma mecrası oluşur.<sup>23</sup>*

---

<sup>22</sup> Harvey, a.g.e., s..29

<sup>23</sup> Artun, a.g.e., s.32



## 1.2. Modernist Sanatın Özsel Niteliklerinin Eleştirisi ve Algısal Varoluş Olarak Minimalizm

“Modernizmin tarihi, arındırmanın, yani soyun temizlenmesinin; sanatın, özünde bulunmayan her şeyden ayrılmasının tarihidir.”<sup>24</sup> diye ifade eden Arthur Danto aslında Greenberg’in formalist sanat kuramını özetliyor gibidir. Greenberg savaş sonrasında Amerika’ya özgü soyut dışavurumculuğu avangard kavramıyla birleştirip yeni bir sanatsal dil ortaya koymuş ve bunun evrensel bir yapı olması için uğraşmıştır. Greenberg’e göre modernist estetik kendi eleştirisini yani sanatların kendi araçlarının eleştirisini yapmasıyla başlar. Ona göre eleştirinin araçlarını sorguladığı için Kant ilk modernisttir. Aynı biçimde modern resim kendi eleştirisini yaparak yalnızca özüne ait unsurların kullanımıyla yapıt oluşturulabilir, özüne ait olmayan araçlardan ise arınmalıdır. Greenberg resim sanatına özgü şeyin yassılık olduğunu ve yassı yüzeyin sınırlarının vurgulanmasını belirtir. Bu nedenle tuvalin yassılığını açıkça ortaya koyduğu için Manet’in resimlerini ilk modernist resimler olarak kabul ediyor. Resim tarihini, resmin yassılık, renk gibi araçlarını kullanarak kendi araçlarını resmin konusu olduğu soyut sanat olarak değerlendirir. Buna karşılık oluşturduğu tarihsel modern sanat anlatısı doğrultusunda diğer temsili resim ya da illüzyon yoluyla üretilen yapıtların oluşturduğu sanat tarihini hiçe sayar ve küçük olarak değerlendirir. 1960’da yazdığı *Modernist Resim* adlı makalesinde şöyle bahsetmektedir.

*Gerçekçi, yanılısamacı sanat, sanatı gizlemek için gene sanatı kullanarak, aracı gözlerden saklıyordu. Modernizm ise sanatı, dikkatleri sanata çekmek için kullandı. Resmin aracını oluşturan sınırlılıklar -yassı yüzey, tuvalin biçimi, boyanın özellikleri- eski ustalarca ancak üstü kapalı ya da dolaylı bir şekilde kabul edilebilecek olumsuz etkenler olarak görülüyordu. Modernist resim aynı sınırlılıkları, açıkça kabul edilmesi gereken olumlu etkenler olarak gördü.*<sup>25</sup>

Greenberg modernizmde sanatçı, bir doğal manzaranın resmini değil, gerçekliğinden koparılmış, anlamından ve benzeşiminden bağımsız estetik değer kazanmış bir yapıt yaratır. Ona göre, topluma yani hayat pratiğine mesafe koyan

<sup>24</sup> Arthur C. Danto, *Sanatın Sonundan Sonra*, çev. Zeynep Demirsü, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010, s. 97

<sup>25</sup> Clement Greenberg, “Modernist Resim”, *Modernizmin Serüveni*, Haz. Enis Batur, 7. Basım, Alkım Yayınevi, İstanbul, 2007, s.357

soyut sanat sanatçısı nesnel değerlere sahip olmayan, saf, konu ve içerikten bağımsız, tuvalin iki boyutlu yüzeyine vurgu yapan mutlağı ortaya çıkarır. “Sanat sanat içindir” tavrını benimseyen soyut dışavurumcu sanatçı “saf” sanat arayışı sonucunda yapıtlarını oluşturur ve yapıtlar hiçbir mesaj vermezler. Sanat böylece mutlak bir özgüllüğe indirgenmiştir. “*Still gerçek dünyayı hatırlatan her şeyi, fizik gerçekliğin son kalıntılarını, hatta çerçeveyi bile tuvalerinden dışarı atarak bireyselliğini anlatmaya çalışıyordu.*”<sup>26</sup> Ad Reinhart soyut dışavurumculuğu şöyle ifade etmiştir. “*Gündelik yaşamın gerçekliğiyle resim sanatının kendi gerçekliği arasındaki sınırların birbirinden kesin olarak ayrıldığı*”<sup>27</sup> sanatsal alandır. Danto’un deyimiyile Greenberg için sanat eseri bir anlama gelmek yerine “olmalı”ydı. Soyut dışavurumcu sanatçılar belli bir nesneyi göstermek yerine resmi yapma aşamasındaki eylemi görünür kılmışlardır. Onlar için resim yüzeyi nesnelere ifade bulacakları bir alan değil eylem yapabilecekleri bir alandır. Resmin sınırları olduğunu ancak bu sınırlar içerisinde saf estetik tutarlılık oluşturulacağını savunuyorlardı.



Resim 1: **Ad Reinhardt, Abstract Painting no.4**, 1961, keten üzerine yağlıboya, 152.6 x 152.9 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington

<sup>26</sup> Serge Guilbaut, **New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı**, çev. Elif Gökteke, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009, s.177

<sup>27</sup> Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, 2. Basım, İstanbul, 2009, s. 149’deki alıntı.

Greenberg estetik açıdan saflaştırmaya çalıştığı sanatın popüler kültürle bütünleşebileceğini fark etmiş bundan kaçınmak için sanatın sadece resmin özgül araçlarıyla gerçekleşmesi gerektiğini savunmuştur.

1939 yılında yazdığı *Avangard ve Kiç* makalesinde Greenberg için avangard sanat saf, arı, biçim, konu ve içerikten yoksun, tuvalin yüzeyini ve sınırlarını vurgulayan sanattır. Ona göre, modern sanatta içerik tamamen form içinde çözünür. Sınıf ayırımına dayalı şekilde sanatı alçak ve yüksek sanat olarak ayırır, seçkinlerin kültürünü avangard kültür olarak ifade eder, yani iyi eğitilmiş, entelektüel sınıfın sanatını yüksek sanat dolayısıyla avangard olarak tanımlamaktadır. Ona göre, kiç sanat popüler kültürün ürünüdür, toplumla arasına mesafe koyamayan sanattır, alt tabakadaki insanların anlayabildiği, çoğunlukla dergi kapaklarında görülen ve sosyalist Rusya ve totaliter rejimlerin kendi kültürel politikalarını yaymak ve kabul ettirmek için desteklediği tablolarla boy gösteren figüratif resimlerdir. Öyle ki yapıtlarını kiç bulduğu Rus sanatçı Repin ve Picasso'nun resimleri üzerinden yaptığı karşılaştırmada; kültürlü izleyicinin Picasso'da bulduğu sanatsal değerleri Repin'de bulamayacağını dile getirir. Avangard sanat yüksek sanat alanıdır, gerçek kültürün sanatıdır ve kendisi için vardır yani sanat sanat içindir görüşü hâkimdir. Soyut'un kaynağı olarak gördüğü avangard;

*Şiir de içinde olmak üzere, öncünün vardıdığı 'soyut' ya da 'nesnel olmayan' sanat, mutlağın arayışı içinde olagelmıştır. Öncü şair ya da sanatçı, sonuçta salt kendi koşulları doğrultusunda doğanın kendisinin geçerli olduğu biçimde, bir doğal manzaranın –resminin değil- estetik bağlamda geçerli olduğu biçimde; artan anlamlarda, benzeşmelerden, orijinallerden bağımsız verili bir şey yaratarak Tanrı'yı taklit etmeye çalışır. İçerik, biçim ile öylesine tümünden kaynaşmalıdır ki, sanat yapıtı ya da edebiyat bütünüyle ya da kısmen kendisi olmayan bir şeye indirgenemesin.<sup>28</sup>*

Geç modernizm sanata uygun olmayı, estetik açıdan saflaşma için alanından atma çabası güder. Kant'ın yüce olanın temsil edilemeyen, gösterilemeyen hakikat olduğu görüşünden etkilenen modernizm, geç modernist dönemde bu biçimsel anlayışın en üst seviyesine ulaşır. "Saf" katışıksız biçimsel kurallarının

---

<sup>28</sup> Clement Greenberg, "*Öncü ve Kiç*", çev. Nazım Özüaydın, **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**, Der. Mehmet Yılmaz, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2004, s.247-248

yüceltilmesi Greenberg ‘in “gerilmiş ya da raptiyelenmiş bir tuval zaten bir resimdir”<sup>29</sup> sözünü özetler gibidir.

Minimalizm, yeni avangard, pop art modernizmden postmodernizme geçişte önemli yer tutarlar. Hem modernizme karşı durur hem de kısmen modernizmin etki araçlarını kullanırlar. Minimalizm sanat yapıtının nesnelliğini öne çıkarırken geç modernizmin yalın biçim anlayışından etkilenir. Yeni avangard, sanatın kurumsal sınırlarını aşmak, biçimsel özgürlüğünü reddetmek ve tam olarak sonunu ilan etmek için geç modernizme meydan okur.

Minimalizm algısal varoluş üzerinde durur. Minimalist sanatçılar Greenberg’in biçimci sanat anlayışını reddederler. Çünkü minimalizm, Greenberg’in disiplinleri ayırma çabasına karşıt bir biçimde ne resim, ne heykel olarak varolur. Nesne ve özne arasındaki etkileşimle izleyicinin “burada” ve “şimdi”ye yöneltilmesi esas alınarak sanat yapıtının nesnelliğinin gerçekliği, izleyicinin algısıyla var olur. Yani izleyici yüceltilir ve sanat nesnesi izleyicinin algısıyla burada, şimdi var olur.

Minimal sanat nesnelliği olduğu gibi keşfetmeye ve yansıtmaya çalışır oysa geç modernist sanat, sanatın özsel nitelikleriyle ilgilendiğinden nesnelliği iptal etmeye çalışır. Modernist sanatın kendi alanı dışına koyduklarını modernist biçimler kullanarak sınımayı isterler. Geç modern biçimci sanatta konu resmin özüne ait kategoriler, minimalizm de ise sanat yapıtının işlevi, yani algısal var oluşudur. Michael Fried *Sanat ve Nesnellik* (1967) adlı denemesinde minimalizmi teatral bulur. Ona göre “*tiyatro sanatın inkârıdır.*”<sup>30</sup> Çünkü teatral minimalizm geç modernizmi sona erdirmeye “*sanatın aşkın “şimdiliğın” nesnelere “gündelik” varoluşuyla karıştıran gerçeğe uygun bir okumayla geç modern sanatı yerinden etme çabası*”ndadır.<sup>31</sup> Fried sanat yapıtının sanata ait özsel kategorilerle ilgilenmesi gerektiğini düşündüğünden Greenberg’in biçimci anlayışına daha yakın durur. Anthony Caro, David Smith gibi modernist sanatçıların heykellerinde sanatın geleneksel doğasına ait nitelikler olduğunu, buna karşın Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris gibi minimalist sanatçıların ise nesnellik aracılığıyla varoluş kazanmaya çalışan teatral biçim anlayışına sahip olduğunu savunur. Ayrıca Fried

<sup>29</sup> Michael Fried, “Sanat ve Nesnellik”, çev. N. Özüaydın, Mehmet Yılmaz, 2004, **a.g.e.**, s.278

<sup>30</sup> Hal Foster, **Gerçeğin Geri Dönüşü** Yüzyılın Sonunda Avangard, çev. Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2009, s.80

<sup>31</sup> **a.g.e.**, s.79

sadece minimalizm değil, postmodern sanata ait pop art, kavramsal sanat, performans gibi diğer sanatsal disiplinleri de teatral olmakla suçlar. “*Fried tarafından suçlanan ve geç sanat içerisinde bastırılan teatral varoluş, 1970’lerin başlarında performans ve video sanatıyla geri döner ve 1970’lerin sonlarında Cindy Sherman’ın, Sherie Levine ve diğerlerinin fotoğraflarında devam eder.*”<sup>32</sup>



Resim 2: **Anthony Caro, Early One Morning**, 1962, çelik ve alimünyum, 289.6 x 619.8 x 335.3 cm, Tate, Londra

Resim 3: **Carl Andre, Equivalent V**, 1966-69, 120 tuğla, 12.8 x 114.3 x 137.2 cm, Moma

Hal Foster’a göre geç modernizm sanatı geleneksel olanı dile getirir ve minimalizm tarihsel avangardı kısmen tekrar ederken geç modernizmden kopar. Foster’a göre minimalizm ve pop art postmodernizmin soykütüğünü de oluştururlar. Bir anlamda, sanatın biçimci özerkliğinin hem ulaşıldığı hem de parçalandığı alandır.

---

<sup>32</sup> Foster, .a.g.e., s.88

### 1.3. Sanat Kurumunu Olumsuzlayan Avangard ve “Ertelenmiş Eylem”\* İlişkisiyle Geri Gelen Yeni Avangard

Askeri terim olarak bir birliğin öncü *kolu* anlamına gelen avangard, sanatın özerkleşmesine yani sanatın hayattan koparılmasına karşı bir başkaldırıdır. Sanat kurumunun sorgulanması yolundaki süreçlerle, modernizmin en yeni, en son ortaya çıkan sanatsal ifadesi olarak anlaşılmalıdır. Buna karşın *Avangard Kuramı* (1974) kitabının yazarı Peter Bürger modernizmin ve avangardın birbirinden farklı olduğunu dile getirir. Çünkü avangard tam da modernizm estetiğine, sanatın özerkleşmesine ve kurumsallaşmasına karşıdır. "*Bürger avangardı, onu stillerin evrimine eklemleyen Modern Sanat Tarihi'nden söker ve toplumsal hayatın içine yerleştirir.*"<sup>33</sup> Bundan dolayı avangard sanatçılar geleneksel anlatım biçimlerini dışlayıp, kurumsal sanatın sanattaki belirleyici rolünün ve sanatın sınırlarının ne olduğu sorgulaması sürecinde hayatın sanat alanına uyarlanması yoluyla yeni bir sanatsal dil oluşturmak istemişlerdir. Avangard sanatsal hareket yıkıcı, reddedici, devrimci, aykırı, meydan okuyan, isyankâr yapıdadır. Kurulu düzene karşı bir tepki koyma ve hiçliği vurgulama düşüncesine sahiptir. Eugene Ionesco ise avangardı, "karşıtlık" ve "kopuş" terimleriyle tanımlamayı uygun bulmaktadır.<sup>34</sup>

19. yüzyıl başlarında Saint Simon, Fourier, William gibi romantikler, ilerlemeci toplumsal düşünce doğrultusunda sosyalist ütopyaları sanat öncülüğünde gerçekleştirmeyi amaçlarlar. Ütopik hedef sanatın, hayatın formuna dönüşmesiyle kurtuluş vaadi ve insanlığın refah ve mutluluğa ulaşmasıdır. Bu yüzden Saint-Simon

---

\* Ertelenmiş eylem (Nachtraglichkeit) : En iyi "sonradanlık" olarak tercüme edilebilecek bu kavram, anlamın kesin olarak belli bir ana yerleşmiş olmayıp, zamansal bir sürekliliğe dağılmış halde var olduğu fikrini ifade eder. Kaynağı Freud'un Kurt Adam incelenmesine dayanan bu terim, tedavideki anlamında, bireyin önemini vaktinden sonra anlamasıyla daha sonraki bir zamana tarihlenen travmatik bir olayı belirtir. Bir olayın vuku bulması ile yankı bulması arasında geçen zaman sayesinde, anlam tek bir belirleyici ana demirlenmez, geleceğe doğru sürüklenerek ertelenmiş olur. Ayrıca geçmiş deneyimler bugüne dek varlığını sürdürse dahi, anlamları yeni bir içgörünün baskısıyla dönüşüme uğrar. Geçmişe bakış geçmişi yeniden yakalarken, aynı zamanda farklı zamanların karşılıklı olarak bulaşma ve karışmasıyla yeniden yaratır onu." Rita Felski, *Edebiyat Ne İşe Yarar?* <http://alekseypavlovic.blogspot.com/2010/12/bilelim-ogrenelim-freud-ve-metaforlar.html> Erişim.22.12.2011

Foster tarihsel avangardın yeni avangardla kendini gerçekleştirdiğini Freud'un ertelenmiş eylem kavramına dayanarak anlatır. Buna göre bir travmanın oluşması iki travmayla mümkün olur. "...tarihsel ve yeni avangard önce ve sonra, neden ve sonuç, başlangıç ve tekrar konusundaki en basit şemayı bile dışlayan ertelenmiş bir eylem sürecinde olmuştur." Bkz., *Gerçeğin Geri Dönüşü*

<sup>33</sup> Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek, İletişim Yayınları, 5. Basım, İstanbul, 2009, s. 22

<sup>34</sup> Eugene Ionesco, *Notes et contre-notes* (Paris: Gallimard, 1962), s.27", Matei Calinescu, *Modernliğin Beş Yüzü*, (Küre Yayınları, İstanbul 2010), s.132' deki alıntı.

toplumda avangard rolünü sanatçılara verir. Bir konuşmasında sanayicilere ve bilim adamlarına şöyle demektedir: “Sizin avangardınız biz sanatçılar olacağız. Çünkü en ani ve en hızlı etki eden güç, sanatın gücüdür.”<sup>35</sup> Avangard sanat Tanrı'nın ölümünün ilanından sonra toplumda gelişmişliğin belirleyici ifadesi gibi ele alınır. Baudelaire, toplumsal beklentilere öncülük eden siyasal avangard sanata karşı çıkararak estetik olanın yüceltildiği, siyasetten, ahlak ve faydadan arındırılmış sanatsal biçimlere yönelmeyi dile getirir. Ne var ki estetizm ve özerkleşme sanatı hayattan koparır, sanat “gündelik hayattan bağımsız bir güce sahip”<sup>36</sup> olarak var olur ve sadece kendisi için yaşar.

20. yy. da avangard hareketler Saint-Simon döneminde olduğu gibi sanatın toplumsal anlamlar içermesi için değil, sanatın topluma ve kendine yabancılaşmasına tepki olarak ortaya çıkmış ve estetik unsurlarla beraber hayat pratiğiyle yeni bir dil oluşturmak maksadıyla şekillenmişlerdir. Peter Bürger'e göre avangard;

*Özerkleşmenin terk edilerek, sanatın yeniden hayata sindirilmesi mücadelesidir. Sorun, “gerçek dünyaya müdahale edilmesi... hayatın devrimleştirilmesidir; yoksa estetik haz nesnelere olmaya mahkum formlar yaratmak değil.” Bu tutum, 1848 öncesinin avangard ruhundan köklü olarak farklıdır. Çünkü sanatı hayatla ilişkilendirirken, geçerli siyasal-ahlaki tasavvurlar doğrultusunda bir angajmanı kabul etmez. Ütopyaların öngördüğü, toplumsal ilerlemenin öncülüğü gibi bir rolü üstlenmez. Sorun, sanatın toplumsal faydası (realizm) veya bunun reddedilmesi (estetizm); sanatın angaje veya özerk olması değil, sanatın ta kendisidir. Onun toplumsal işlevi, kavrayışıdır: kurumudur. Avangardın hedefi bizzat içinde var olduğu sanat kurumunu yok etmektir. Çünkü sanatı hayata yasaklayan bu kurumdur. Sanat ancak kendi kurumuna tutsaklığından özgürleşerek hayatı ele geçirebilir. Avangard şimdi bu devrimi siyasetin yedeğinde değil, siyasete rağmen, ya da, kendini siyasallaştırarak gerçekleştirmeyi denemektedir.*<sup>37</sup>

Belli bir sanat stilini tanımlamamasına karşın, bir süre zarfında avangard duran sanatsal hareket belli bir zaman sonrasında artık sanatsal düzenin bir parçası olagelmektedir. Dadaistler sanatı inkâr etmişler ve sanat olmayan bir şey yapmak istemişlerdir. Ancak zaman içerisinde karşı geldikleri kurumun parçası olmuşlardır. Yani sanata karşı sanatlaşır. “Kendilerini kültürel sabotajcılar olarak gören

<sup>35</sup> Ali Artun, **Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş**, İletişim Yayınları, 2010, İstanbul, s.20

<sup>36</sup> Lev Kreft , “20. Yüzyılda Sanat ve Siyaset”, **Sanat / Siyaset**..., s.35

<sup>37</sup> Ali Artun, Sunuş/ “Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı”, P. Bürger, **Avangard Kuramı**, İletişim Yayınları, 5. Basım, İstanbul, 2009, s.21-22

*Dadacıları bir araya getiren sanatın profesyonelleşmesine karşı duydukları nefretti, fakat reddettikleri muhakkak ki tek başına sanat değildi; tersine, mutlak bir insan doğası kavramına hizmet eden bir sanatı savunuyorlardı.* <sup>38</sup>. Avangard sanatçılar yapıtlarını oluştururken rastlantı yani doğal süreçleri de değerlendirmişler, sanatın ne olması konusunda var olan görüşlere karşı çıkmışlardır. Estetik hazzın ötesine geçmek istemişler böylece insanların nesnelere ve hayata farklı şekillerde bakacaklarını varsaymışlardır. *“Avangardistler, sanatın Hegelci anlamda ortadan kaldırılmasını önerdiler: Sanatın yok edilmesi değil, hayat pratiğine dönüştürülmesi, böylece -dönüşmüş bir biçimde olmakla birlikte- muhafaza edilmesi.* <sup>39</sup> Sanatın doğasıyla ilgili unsurları sorgulayan avangard sanatçılar aslında bir anti-art tavrı içerisinde sanat kurumunun neyin sanat neyin sanat olmayacağına karar vermesine karşı gelmişlerdir.

Sanatta bir kırılma noktası oluşturan Duchamp ve onun hazır nesnelere. Pisuar'ı sanat kurumuna yapılmış bir saldırı olmasına rağmen kısa süre sonrasında yine sanat kurumunca kabul edilmiş ve 20. yüzyılın en ünlü, en çok tartışılan sanat nesnesi olmuştur.

*(...)Duchamp'ın bir sıhhi tesisat firmasına ait R.Mutt adına imzalayıp, reddedileceğini bile bile, kendisinin de jüri üyesi olduğu ve 1917'de New York'da ilk kez düzenlenen Müstakiller Salonu'na (Salon des Indépendants) sunduğu 'heykel'. Binlerle üretilen ve basit bir ihtiyacı gidermeye yarayan modern bir sanayi ürünü sayesinde Duchamp'ın sergilediği, modernist estetiğin sorunsalıdır, onun kavram ve kurumlarıdır: özgünlük, yenilik, biriciklik, otantiklik, yararsızlık/çıkarsızlık (Kant), öznellik, ... sergi, galeri, müze, müellif/telif, tarih, eleştiri, ... değer, norm, kanon, ... Pisuar modernliğin de ötesinde, sanat-zanaat, sanat-sanayi ve mimesis gibi ezelden beri süren kadim meseleleri de uyandırır.* <sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> David Hopkins, **Dada ve Gerçeküstüçülük**, çev. Suat Kemal Angı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006, s.25

<sup>39</sup> Bürger, **a.g.e.**, s.104

<sup>40</sup> **a.g.e.**, s.20





Resim 4: **Marcel Duchamp, Pisuar (Çeşme)**, 1917, Alfred Stieglitz tarafından fotoğraflanmıştır. Yapıtın orijinali kaybolmuştur.

Dadaistler sanatçının diğer bireylerden farklı olmadığını herkesin ortak yaşam alanı içinde herkesin yaratıcı olduğunu varsaymışlar bu yüzden bireysel yaratıcılık kategorisini olumsuzlamışlardır. Duchamp'ın kendisinin yaratmayıp hazır bir nesneyi imzalayıp sergiye göndermesi bundan dolayıdır.

*Eserin bireyselliğini, varlığını o tekil sanatçıya borçlu olduğunu belgeleme amacı taşıyan imza, her türlü bireysel yaratıcılık iddialarını alaya almak üzere, rastgele seçilen bir seri üretim nesnesi üzerine atılır. Duchamp'ın provokasyonu, imzanın eserin niteliğinden daha önemli sayıldığı sanat piyasasının maskesini düşürmekle kalmaz, burjuva toplumunda sanatın, bireyi sanat eserinin üreticisi kabul eden ilkesini de radikal bir şekilde sorgular.<sup>41</sup>*

Linda Nochlin *Avangardın İcadı* adlı makalesinde sanatsal avangardı Manet ile başlatır. Çünkü topluma ve kendine yabancılaşma bu dönemde başlar. Renato Poggioli 1968'de yayımlanan *Avangard Kuramı* adlı kitabında yabancılaşma konusunda şöyle demektedir: “Burjuva sanatı anti-burjuvadır; bu onun ilkesi ya da

<sup>41</sup>Bürger, a.g.e., s.107-108

*normudur.*”<sup>42</sup> Avangard, toplumla arasına mesafe koymuş sanatın bütün burjuva değerler sistemini, burjuvanın sanat ve estetik anlayışını sorgular. Bu sorgulama sanat formlarının değil hayatın pratiğinden koparılmış sanat kurumunun sorgulamasıdır. Çünkü modernist sanat kurumu ile yapıtların içeriğinin aynı olması avangard sanatçıların sanat kurumunu olumsuzlama tavrına neden olmuştur.



Resim 5: Daniel Spoerri, **Eaten by Marcel Duchamp**, 1964

Yeni üretim araçlarının çoğaldığı, gösteri toplumunun geliştiği, geç kapitalizm ekonomisinin yaygınlaştığı dönemde postmodern sanatçılar modernizmin yapısökümcü eleştirisini yapmaya başladılar ve modern sanattan kopma başladılar. Postmodernizm modernizmi bozup, parçalar. Modernist sanatın tek bir anlayışı benimseyip diğerlerini dışlamasına tepki olarak postmodernist sanat, hem buna tepki gösterir hem de modernist estetiğin dışarıda bıraktığı çeşitli üslupları benimser. Devamlı olarak bir üslubu benimseyip diğerini dışlayan modernizm böylece daha fazla ilerleyemez. Dolayısıyla modernist estetiğin en sonunda vardığı yer minimalizm olmuştur.

Greenberg'e ve sanat ile yaşam arasına mesafe konulmasına karşı olan bazı sanatçılar, gerçekliği sanatla birleştirmek niyetiyle dadaistlerin etki araçlarına yöneldiler. Amerika'da yeni dadacılar Jasper Johns, Robert Rauschenberg gibi,

---

<sup>42</sup> Bürger, **a.g.e.**, s.15

Fransa’da Yves Klein, Arman, Daniel Spoeri gibi yeni gerçekçiler olarak adlandırılan sanatçılar hayatın içinden gerçek nesnelere dadaistlerin kullanımsızlık, sıradanlık, aldırmaçlık gibi pratikleriyle deneyimlemeye başladılar. Modern sanatın seçkin ve özerk tavrını yadsıdılar, tuval yüzeyinde boya kullanarak yüceltilen resmin içkinliğini bozmak için dadacılar gibi gündelik hayatın nesnelere kullanarak sanat yapıtları üretmeye başladılar. Gündelik hayata ait nesnelere sanat olarak sunulması Marcel Duchamp’ın ready made’leri ile başladı ancak, onun yapmak istediği sanat karşıtı bir şey ortaya koymaktı. Dadacı üslubun gündelik yaşama ait nesnelere kullanılması estetik bir kayıtsızlık yaratır. Yeni avangardistler sıradan bir nesneye estetik değeri biçerek tüketim nesnelere sanat nesnesi olarak sunarlar.

1960’da Pierre Restany (\*), kaleme aldığı Yeni Gerçekçilik Manifestosu’nda, modern üslupların artık tıkanığını, bu yüzden geleneksel ifade biçimlerinin yetersiz kaldığını, tuval resminin artık zamanını doldurduğunu dile getirmekte bunun yerine şunları önermektedir.

*Biz gerçeğin kendisini öneriyoruz: kavramsal ya da düşsel süreçlerin prizmasından yansıyan gerçeği değil, gerçeğin kendi tutkulu macerasını öneriyoruz. Nedir bunun işareti? İletişimin temel evresinin sosyolojik sürekliliğinin devreye sokulmasıdır. Sosyoloji, nesnelere seçmek ya da afişleri yırtmak, çöplerin ya da yemek masasının artıkları olsun nesnelere cazibesine kapılmak, mekanik hassasiyetleri salıvermek, duyarlılığın algılanabilenin de ötesinde yayılmasını sağlamak gibi farklı şekillerde bilincin ve rastlantının yardımına koşacaktır.<sup>43</sup>*

---

<sup>43</sup> Antmen, **a.g.e.**, s. 179

\* Yeni Gerçekçilik (Nouveau Réalisme) : 26 Ekim 1960’da, sanat eleştirmeni Pierre Restany’nin girişimiyle Paris’te Yves Klein’in evinde toplanan Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely ve Villeglé “Yeni Gerçekçiler” grubunu kurmuşlardır. Grup “yeni gerçekçilik” sözcüğünün tanımını, “gerçeğin algılanmasına yeni yaklaşımlar” olarak belirlemiştir. Tanım oldukça kısa ve bulanıktır, ama bu sanatçılar, her birinin izleyeceği kesin bir kuram oluşturmaktan çok her birinin kendince katkıda bulunacağı yeni bir duyarlılığın varlığını ortaya koymak istemişlerdir. Daha sonra César, Mimmo Rotella, Niki de Saint-Phalle, Descamps ve Christo’nun katılımıyla grup tamamlanmıştır.  
[www.felsefeekibi.com/sanat/.../sanat\\_akimlari\\_yeni\\_gercekcilik.html](http://www.felsefeekibi.com/sanat/.../sanat_akimlari_yeni_gercekcilik.html) Erişim.25.01.2008



Resim 6: **Robert Rauschenberg, Factum I ve Factum II**, 1957, tuval üzerine kombine resim, 156 x 91 cm, Los Angeles Çağdaş Sanat Müzesi

Bazı sanatçılar Greenberg'in yücelttiği sanatsal anlayışı yadsıyıp avangardın etki araçlarına yöneldiler. Ürettikleri sanat yapıtları ne tam olarak modernist estetiğin özgül araçlarından vazgeçmiş ne de tam olarak bu özgüllüğe uygundur. “*Resim hem sanat hem de yaşamla ilgilidir*” diyen Rauchenberg'in *Factum I* ve *Factum II*, sanatın kendisine uygun olmayı alanın dışına atma çabası ile dışarıda kalanların sanatla birleşme alanından ziyade “*sanatın ne olduğu ile ne olmadığı arasındaki riskli sınırdadır.*”<sup>44</sup> Stephen Melville (\*) bu durumu şöyle açıklamaktadır:

*Burada resmin sonunda kendi hakikatine ulaştığı, kendi uygun alanına ya da sorunsalına nihayet sahip olduğu düşünülebilir; ama bu sorunsal tam da resmin özsel uygunsuzluğunun, onun özsel -çok güç olsa da- kendini yitirme olanağının sorunsalıdır.*<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Steven Connor, **Postmodernist Kültür** Çağdaş olanın kuramlarına Giriş, çev. Doğan Şahiner, Yapı Kredi Yayınları, 2. Basım, İstanbul, 2005, s.138

\*Sanat tarihçisi ve sanat kuramcısı olan Stephen Melville özellikle sanat tarihi ve çağdaş sanat arasındaki disiplinler üzerinde çalışmaktadır. Burada Melville Fried'in minimalizm eleştirisine katılmaz. Sanatın görülme, seyredilme niteliklerini göz ardı edemeyeceğimizi bu nedenle “*sanatın konumu kendine ait özsel biçimlerin konu edilmesi ile teatrallik arasında riskli bir sınırdadır*” bulunduğunu belirtir. Bkz. S. Connor, Postmodernist Kültür.

<sup>45</sup>“*Philosophy Beside Itself: On Deconstruction and Modernism* (Manchester: Manchester University Press, 1986) s.14”, Connor, **a.g.e.**, s.138'deki alıntı



Resim 7: **Jasper Johns, Bayrak**, 1954–55, kontrplak üzerine yağlıboya, ankostik ve kolaj, 107.3 x 154 cm, Modern Sanat Müzesi (MoMa), New York

Bu uygunsuzluk Jasper Johns'un bayrak resminde görülür.

*Amerikan bayrağı ile sanat nesnesinin, bayrak ile yapaylığın bu kadar birbiriyle uyumlu olduğu Bayrak'ın kendine özgü niteliği, neresine bakılırsa bakılsın hem bayrak hem resim (ya da, ne resim ne de kolaj, ama resim ve kolaj olan bir şey) olmasıdır... Ne Amerikan bayrağı ne de bayrağın resmidir (ya da ne resim ne de kolaj, ama resim ve kolaj olan bir şey), aynı anda hem Amerikan bayrağı hem de bir resimdir (ya da, ne resim ne de kolaj, ama resim ve kolaj olan bir şey).<sup>46</sup>*

Peter Bürger'e göre tarihsel avangard, hazır yapıtlar, kolajlar, gösteriler gibi dadacı araçlar aracılığıyla, yaşamla arasına koyduğu mesafeyi ortadan kaldırmayı hedefler. Yeni avangard sanatçılar da dadaistler gibi (sanatın burjuva etkisinde şekillenmesine) şoke etme, şaşırtma ve anarşist teknikleri kullanır ama yaptıkları sadece tarihsel avangardı tekrar etmektir ve bu yüzden başarısız olduklarını söyler. Yani, yeni avangardistler tarihsel avangardın tekniklerini kullanır ama aynı şok ve şaşırtma etkisine sahip olamazlar çünkü bu etkilerin tanıdık geldiğini söyler. Bu yüzden Bürger “*tarihsel avangardı saf köken, yeni avangardı ise parçalanmış bir tekrar*”<sup>47</sup> olarak nitelendirir. Hal Foster, Bürger'den farklı olarak yeni avangardın, tarihsel avangardın tekrarı değil, ondan aldığı tasarımı geliştirmeye çalıştığını söyler. Ona göre tarihsel avangard yeni avangardla tamamlanır. Avangardın tekrarını ve

<sup>46</sup> Connor, a.g.e., s.139

<sup>47</sup> Hal Foster, **Gerçeğin Geri Dönüşü** Yüzyılın Sonunda Avangard, çev. Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2009, s.36

1960’larda amacına ulaşmış olmasını, Freud’un “*ertelenmiş eylem*” kavramıyla açıklar; tarihsel avangardın yeni avangard tarafından yeniden anlamlandırıldığını savunur. Freud’a göre, bir olayın bir sonraki olayla yeniden anlam kazanmasıyla ertelenmiş bir eylem travmatiktir. Tarihsel avangard kurumlara yenik düştüğünden avangard projeyi gerçekleştirememiş buna karşılık, yeni avangard tarihsel avangardın projesini yeniden anlamlandırıp avangardın kurumsal eleştirisini devam ettirmiş ve uygulamıştır. Bastırılan avangard geri dönmüştür. Foster’a göre yeni avangard sanatçılar tarihsel avangardın kolaj, hazır yapıt, asamblaj, monokrom gibi araçlarını sanatın gelenekselliğini yıkmak için değil sanatın kurumsal eleştirisi bağlamında kullanırlar. Kurumsal eleştiri yapan sanatçılardan Daniel Buren, Marcel Broodthaers, Hans Haacke ve daha sonra bu kurumsal analizi geliştirenler olarak Sherie Levine, Robert Gober, Andrea Fraser gibi sanatçıları sayabiliriz.

Foster’a göre “*postmodernizmin önemli eylem ve söylemleri modernizmin temel uygulama ve söylemlerinden koparak değil, onlarla ertelenmiş eylem ilişkisi içerisinde gelişir.*”<sup>48</sup> Yeni avangard ertelenmiş eylem ilişkisiyle tekrar, farklılık, erteleme ve nedensellik, zamansallık, anlatım gibi sorunları geliştirerek kendini gerçekleştirmiştir. Yeni avangard sanatçıların amacı ne soyut şekilde resmi reddetmek ne de yaşamla bir uzlaşma sağlamaktır; her ikisinin de kurallarını sınamak, geç modernizmle kitle kültürü arasındaki gerilimde pratikler aramaktır. Rauschenberg sanatın gerçeklikle ilişkisini eleştirel bir gözle irdelemek istemiştir. Ona göre “*resim hem sanat hem de yaşamla ilgilidir. Ancak ne birine ne de diğerine ulaşılabilir. (Ben ikisinin arasında boşlukta hareket etmeye çalışıyorum.)*”<sup>49</sup> İşte bu boşluk, “*sanatla yaşamı birleştirmek için değil, ikisi arasındaki gerilimi arttırarak ya da sınırlarını zorlayarak kendi gerçekliğini oluşturma alanıdır.*”<sup>50</sup> Rauschenberg’in çalışmalarında;

*(...) tuvalini duvar kâğıtlarıyla, gazete kesikleri veya film afişleriyle “hazırladıktan” sonra saat, yastık, trafik levhası, doldurulmuş kuşlar gibi objeleri onun üzerine yapıştırıyordu. Bu kompozisyonlarla resmin gerçekliği bambaşka boyutlar kazanıyor; tema, içerik ve anlam arasında meydana gelen karşılıklı etkileşimle yeni bir resim estetiği doğuyordu. Rauschenberg’e göre*

---

<sup>48</sup> Foster, **a.g.e.**, s.59

<sup>49</sup> **a.g.e.**, s.43

<sup>50</sup> **a.g.e.**, s.43

*geleneksel bir manzara resmi yalnızca doğanın algılanışının resmiydi; “kombine resim” ise doğanın ta kendisiydi.*<sup>51</sup>

Rauschenberg *Factum I* ve *Factum II* adlı, gündelik yaşama ait sıradan imajlar ve geç modernizmin fırça darbelerini kullandığı iki resmi birbirinin aynısı görünür. Rauschenberg ikinci resimde, birincisinde olanları tekrarlamıştır. Sanatçının bu tutumu, bir yapıtın biricikliğine dair bir sorgulama olarak da düşünülebilir.

*Anlam bildiren bir şey araştırdığımızda Rauschenberg’in Factum I’de kullandığı işaretleri tıpatıp değil de, sanki önemi yokmuş gibi yaklaşık olarak Factum II’de yinelediğini fark ederiz. İlk resmi anlamsız, amaçsız gibi görünür; ressam aynı şeyleri yinelemekle bizi bunu kabul etmeye zorlar.*<sup>52</sup>

Baudrillard’da bu yinelemenin anlamsızlığına vurgu yaparak, gerçek dünyanın tuval yüzeyinde yeniden üretimi yerine fırça darbelerinin tekrarının sanat yapıtı olarak kabul görmekte olduğunu söylemektedir. “*Bu iki resimden biri diğerinin kesinlikle diğerinin kopyası değildir zira ressamın mekanik bir şekilde art arda salladığı fırça darbeleriyle üretilmiş kusursuz bir ikizi*”<sup>53</sup> olduğundan bahseder.

Foster tarihsel avangardın söylemek istediğinin yeni avangard ile anlaşıldığını söyler. Tarihsel avangard sanat kurumunu olumsuzlamamış yalnızca bazı estetik kategorilerinin geçerliliğini kaybetmesine yol açmıştır. Bu yüzden başarısız olmuş sayılmaz. Örneğin, Aleksander Rodçenko 1921 de yaptığı ana renklerden oluşan üç monokrom panelin ardından resmin sonunu ilan eder, temsilin reddidir ve resmin gelenekselliğine saldırır. Geleneksellik farklı tuvalerde ana renklerle sınırlandırılmıştır ama sanat kurumu hakkında hiç bir şey sunmaz. Gelenek ve sanat kurumu birbirinden ayrılmaz ama aynı da değildir. Tarihsel avangard geleneksel olana, yeni avangard kurumsal olana odaklanır. Duchamp’ın pisuarı ile, Rodçenko’nun monokromları ile yaptığı, belli bir zaman ve mekâna ait sanatın geleneksel sınırlarını ortaya çıkartmaktır. Bu yeni bir özelliktir. Duchamp seçer Rodçenko olumlar, analiz ve yapıbozum amacı gütmeyiz. Ama elli yıl sonra Dan

<sup>51</sup> Anna-Carola Krausse, **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, çev. Dilek Zaptıoğlu, Litaratür Yayıncılık, Almanya, 2005, s.114

<sup>52</sup> Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, çev. C.Çapan / S. Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, s.292

<sup>53</sup> Jean Baudrillard, **Gösterge Ekonomi Politikası Hakkında Bir Eleştiri**, çev. Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009, s.122

Flavin, Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris, Marcel Broodthaers, Hans Haacke ve Michael Acher geleneksel kurallara yönelik bir eleştiri geliştirirler. Sanat kurumu tarihsel avangard değil yeni avangard tarafından idrak edilir. Ve bunu hem yapı bozumcu hem de yaratıcı bir çözümlemeyle ele alır. Foster'a göre yeni avangard iki şekilde gerçekleşir. İlki 1950'ler ( Robert Rauschenberg, Alan Kaprow gibi), tarihsel avangardı geri getirir, tekrar eder ve böylece avangard kurumsallaşır, kurumsal sanatı yıkamaz. İkincisi ise 1960 'lar (Daniel Buren, Marcel Broodthaers gibi), kurumsal sanatın yapı bozumcu eleştirisini yapar, sanat statüsü ve kurumlar arasındaki bağlantıyı araştırmak amacını güder.(\*)



Resim 8: **Aleksandr Rodchenko, Saf Kırmızı, Saf Sarı, Saf mavi**, 1921,tuval üzerine yağlı boya, her panel; 62.5 x 52.5 cm, A. Rodchenko ve V. Stepanova arşivi, Moscova

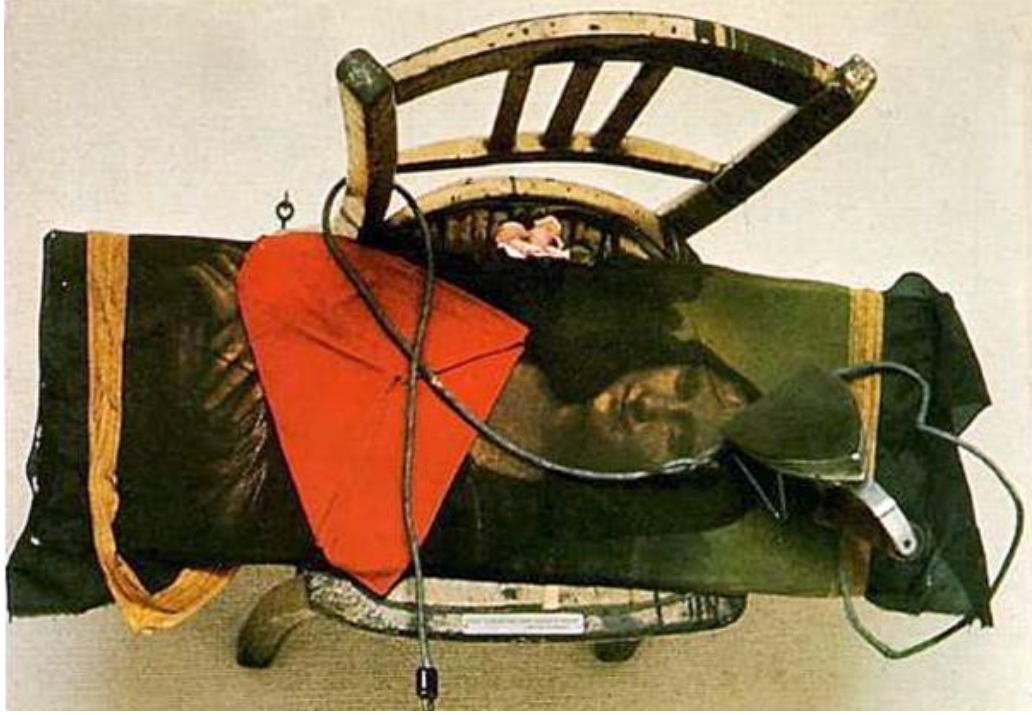
Estetik açıdan hayattan kopmuş sanatın eleştirisini yapan tarihsel avangard gelişiminde, sanatın kullanım değeri tartışmalarında örneğin Duchamp “*sanat ile ready-made'ler arasında var olan temel çatışmayı belirgin kılmak için bir reciprocal (\*) ready-made tasarladım: Tasarı Rembrandt'ın bir tablosunu ütü masası olarak kullanmaktı!*”<sup>54</sup> gibi önerileri öne sürmekteydi. Bu öneriyi yeni avangard sanatçılarından Daniel Spoerri yapıta dönüştürmüştür.

\*Bkz. Hal Foster, **Gerçeğin Geri Dönüşü** Yüzyılın Sonunda Avangard, çev. Esin Hoşsucu

<sup>54</sup> Marcel Duchamp, “Marcel Duchamp ve Ready Made”, çev. Sema Rifat, **Modernizmin Serüveni**, Haz. Enis Batur, 7. Basım, Alkım Yayınevi, İstanbul, 2007, s.322

\* Reciprocal: Karşılıklı





Resim 9: **Daniel Spoerri, Rembrandt'ın bir tablosunu ütü masası olarak kullanmak (Use of Rembrandt as Ironing Board [Marcel Duchamp]),** 1964, sandalye, ütü, tahta, baskı tuval, 86 x 73 x 40 cm, Schwarz Koleksiyonu, Milano

Tarihsel avangardın yıkıcı etkiyle estetik kategoriye yerle bir etme çabası yerine yeni avangardistler yıkıcı olmak bir yana gündelik olana dahası kitle kültürünün nesnelere sanatsal ifade kazandırır. Sanatçılar yıkmak yerine kültüre ait çeşitli imgeleri ya da mevcut, sıradan gündelik gerçekliğe estetik boyut kazandırır. Bu gelişmeler doğrultusunda Adorno kültürle sanatın birleştiğini dile getirir.

*Birbirine rakip hayat tarzlarının artması, bu stillerin ev içine nüfuz etmesi, müziğin yaygınlığı, ürünlerin reklamlardaki imgelerin dolaysız birer uzantısına dönüşmesi... bütün bu fenomenler kültürel endüstri ile gündelik hayat arasındaki uçurumun kapanmasına ve bunun sonucu olarak toplumsal gerçekliğin estetize olmasına işaret eder.<sup>55</sup>*

---

<sup>55</sup> Theodor W. Adorno, **Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi**, çev. N. Ülner / M. Tüzel / E. Gen, İletişim Yayınları, 5. Basım, İstanbul, 2009, s.37



Resim 10: **Richard Hamilton, Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?**, 1956, kolaj, 26 cm × 24.8 cm, Ksthalle, Tübingen

Marcel Duchamp 1960'larda yeniden dadacı etki araçlarına yönelen sanatsal eğilimlerin gündelik nesnelere estetik hale getirmelerine dair eleştirisini dadacı arkadaşı Hans Richter'e 1962'de yazdığı mektupta şöyle ifade eder.

*Yeni Geçekçilik, Pop Art, Asemblaj olarak anılan bu yeni-Dada, ne kadar kolay bir çıkış yolu, üstelik Dada'dan beslenmektedirler. Ben hazır nesnelere keşfettiğim zaman estetiği yok etmeyi düşünmüştüm. Yeni- Dadacılar ise benim hazır nesnelere alıyorlar ve onlarda estetik güzellik buluyorlar. Ben şişe askısı ve pisuarı bir meydan okuma olarak suratlarına fırlatmışım onlar ise bunların estetik güzelliklerini takdir ediyorlar.<sup>56</sup>*

<sup>56</sup> Thomas Girst, "Using Marcel Duchamp: The Concept of the Readymade in Post-War and Contemporary American Art"

[http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue\\_5/articles/girst2/girst1.html](http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_5/articles/girst2/girst1.html). Erişim.05.12.2011

#### 1.4. Postmodern Sanat: Modern Sanatın Bozgunu ve Gasp edilmesi

1930' larda yazar Federico de Onis postmodernizm terimini, modernizm içinde estetik bir gerilemeyi tanımlamak için ilk kez kullandığı öne sürülür. Bundan önce “İngiliz ressam John Watkins Chapman, 1870 yılı civarında, Fransız izlenimci resminden daha modern ve avangard olduğu iddia edilen resim türünü tarif etmek üzere “postmodern resim” den söz etmiştir.”<sup>57</sup> Tarihçi Arnold Toynbee'nin *Bir Tarih İncelemesi* adlı on iki ciltlik kitabının 1934' te basılan cildinde, Batı Uygarlığında modernizmin ulus-devlet anlayışının ve aydınlanma ilkelerinin miadını doldurduğunu ve artık yeni bir tarihsel sürece geçildiğini ve moderniteye özgü kavramların yeni süreci tanımlamakta yetersiz kaldığını savunur. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında modernizm, değişen dünya düzeni ve kültür üzerine eleştiriler artmıştır. Öncelikle edebiyatta ve mimaride modernizme tepki olarak ortaya çıkan yeni biçimleri tanımlamak için postmodern terimi üzerinde tartışmalar yoğunlaşmıştır.

Edebiyat kuramcısı Ihab Hassan 1971' de postmodern terimini, “modernizmin reddi, belirsizlik” olarak kullanır. Marcel Duchamp, John Cage, Robert Rauschenberg, Andy Warhol gibi sanatçıların çalışmalarını bu kavramlarla tanımlar. Hassan'ın sanat ve sanatın toplumsal boyutu alanındaki görüşleri postmodern terimine dair öncü nitelikler taşımaktadır.

Postmodernizmin belli bir tanımı yoktur, çünkü oldukça karmaşık ve belirsiz bir yapıya sahiptir. Postmodernizmi anlayabilmek modernizmle mümkün olmaktadır. Her ne kadar modernizme tepki olarak ortaya çıksa da modernizmden kopuk düşünülemez. Modernizm sonrası ya da ötesi anlamına gelen postmodernizm kavramı yeni bir dönemi tanımlamasına karşın bazı düşünürler bu tanımlamayı farklı ele almaktadırlar. Jürgen Habermas modernizmi “*tamamlanmamış bir proje*” olarak değerlendirir. Habermas, “*modernizm hâkim, ama ölüdür*” diyor ve modernliğin “*normatif olan her şeye karşı isyan deneyimi*”, “*bu başkaldırı, ahlakilik ve yararlık standartlarını etkisiz hale getirmenin bir yolu*”<sup>58</sup> olan avangardın modernizmin doruk noktası olduğunu ama başarısızlıkla sonuçlandığını dile getirir. Buna karşın

<sup>57</sup> “Dick Higgins, *A Dialectic of Centuries*, (New York: Printed Edition,1978),s.7”, S. Best/ D. Kellner, **Postmodern Teori**, (Ayrıntı Yayınları 2011), s.19' daki alıntı.

<sup>58</sup>Jürgen Habermas, “**Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje**”, Erişim.27 Ocak 2011 [http://www.halksahnesi.org/incelemeler/habermas\\_modernlik/habermas\\_modernlik.htm](http://www.halksahnesi.org/incelemeler/habermas_modernlik/habermas_modernlik.htm),

avangard girişimlerin hatalarından ders almamız gerektiğini düşünür. Toplumsal yaşam ile avangard bütünleşemediği, özgürleştirici etki yaratmadığı için modernizm amacına ulaşamamıştır. Özellikle gerçeküstücülerden sonra gelen 1960'lardaki yeni avangard biçimleri post-avangard olarak nitelendirir.

Anthony Giddens'e göre postmodernlik, bizi modernliğin kurumlarından uzaklaştıran ve modernliğin ötesine götürmeyen yeni ve farklı bir toplumsal düzen, kısaca modernizmin etkilerinin radikalleşmesidir. Postmodernizm “ *edebiyat, resim, plastik sanatlar ve mimarideki stil ve akımlara işaret etmeyle sınırlandırılmalıdır. Bu kavram, modernliğin doğası üzerine estetik düşünümün çeşitli yönleriyle ilgilidir*”<sup>59</sup> olarak tanımlamaktadır.

Steven Best ve Douglas Kellner için postmodern teori çok boyutlu ve çok perspektiflidir. Onlara göre postmodernizm ekonomik, kültürel, teknolojik toplumsal ve politik gelişimleri ele alan “ *...kapitalist üretim tarzı, yeni politika biçimleri, yeni teknolojiler, yeni estetik pratikler ve yeni yaşantı biçimleri arasındaki bağlantıları ve etkileşimleri kavramsallaştıran*”<sup>60</sup> deneyim alanıdır.

Modernizm kavranamayanı, dile gelmeyen yüceyi saf biçimlerle resmetme çabasıdır. Postmodernizm ise modernizmin bu çabasını çok seslilikle ele alması, birçok üslubun aynı anda kullanılmasının mümkün oluşunu gösterir. Bu alıntılama mantığı aynı zamanda sonsuz şekilde yineleme imkânı verir. Modern sanatta, temsil edilemeyen, yani gerçekliğin ulaşılamayan yerde olduğu ve betimlenemeyeceği için saf biçimlerle ona ulaşılabileceği ancak o zaman sanatsal bir varlık olacağı ve anlam kazanacağı inancı hâkimdi. Postmodern sanat ise ulaşılamayan gerçekliğin temsiliyle artık ilgilenmez, bunun yerine sanatın anlamının hayatın içinde olduğu ve sanatsal yaratımın deha'lıkla ilgili olmadığı görüşüne uygun biçimde her şey sanat eseri olabilmektedir ve bunun da tadı çıkarılmalıdır.

Frankfurt Okulu'nun geliştirdiği eleştirel teori kuramsal anlamda toplumsal ve felsefi eleştiri yoluyla modernliğe başkaldırı niteliğindedir. Özellikle okulun mensuplarından T. Adorno, M. Horkheimer, H. Marcuse kültür, ekonomi ve sanatın

---

<sup>59</sup> Anthony Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, çev. Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yayınları, 4. Basım, İstanbul, 2010, s. 46

<sup>60</sup> S. Best/ D. Kellner, **Postmodern Teori**, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, 2. Basım, İstanbul, 2011, s.320

üretim ile olan ilişkileri üzerinde eleştiri geliştirmişlerdir. Sanat üretimi Adorno'un deyişiyle "kültür endüstrisi" ile yakınlık kurmaktadır. Adorno yok olduğunu düşündüğü yüksek sanatı modernizmin hakiki sanatı olduğu, aydınlanma aklının standartlaştırmasına karşı gelebilecek ilerleme anlayışıyla tam da yok ettiği bireysellik, mutluluk gibi unsurları açığa çıkaran olarak görüyordu. Ona göre postmodernizm "gerçekte baskı olan şeyi doyum kisvesi altında sunar."<sup>61</sup> Modernist sanat içinde, görünürde ilerici gibi olan düşünceler zamanla belli gerçekliğin kabul edildiği (Arthur Danto'nun deyişiyle 'anlatı'ların) diğerlerinin sanat dışında bırakıldığı kısıtlayıcı üsluplar geliştirmişti. Greenberg'in saf biçimci anlayışı gibi. Postmodern sanat modernizmin dışarıda bıraktıkları, temsil, figür, anlatı, gibi unsurları sanata dâhil eder. Hatta dâhil etmekle kalmaz, biçimler arası, üsluplar arası, dehaler (sanatçı, özne) arası dolaşır. Adorno'ya göre "postmodernizm yüksek sanat ile düşük sanatın (yeniden) birleşmesi çabasıdır ve bu da modernizmin elitizmi karşısında demokratik bir tepkidir."<sup>62</sup> Adorno'ya göre modernizmin eleştirel enerjisi tükenmiş olduğundan postmodernizm olumsuzlama etkilerini bilinçli olarak oluşturamaz, rastgele devşirir. Bu yüzden postmodern sanatta estetik üretim modernizmden farklıdır.

*Tarihin modernizmi ortadan kaldırması postmodernizmin suçu değildir. Postmodernizm, modernizmden daha güç bir durumdur, yapıdan yoksundur. Sanatçılar artık üretim faaliyetlerini kendi sanatlarının ve malzemelerinin mantığına bile dayandıramamaktadırlar. Postmodernizm övgüyle karşılanamaz, çünkü yüksek sanat ile düşük sanat, modernizm ile geleneksel sanat arasındaki bütünleştirilmelerinin yönü bellidir: Ya ampirik gerçekliği, saydığımız feci sonuçlara yol açacak biçimde estetize eder; ya yüksek ve düşük sanat ayrımının eleştirel açıdan ne anlam taşıdığını unutmuş ya da hiç bilmemiş bir bütünleştirmeye girişir (pop art bunun en bariz örneğidir) ; ya da bütünleştirme "yönetimini" yadsıma aracı olarak kullanıp modernizmin projesini başka bir şekilde devam ettirir.(büyülü gerçeklik de bunun örneğidir). Postmodernizm, hangi perspektiften bakılırsa bakılsın, iki alan arasında hakiki bir bütünleşme sağlayarak derin bölünmeyi aşmayı başaramamıştır: ya sermayenin ihtiyaçlarına cevap veren sahte bir sentezdir, ya da modernizm projesi, yadsıma projesini başka araçlarla sürdüren rastgele bir yöntemdir.<sup>63</sup>*

---

<sup>61</sup> Adorno, **y.a.g.e.**, s.39

<sup>62</sup> **a.g.e.**, s.35

<sup>63</sup> **a.g.e.**, s.40-41

Lyotard, *Postmodern Nedir Sorusuna Cevap* (1982) yazısında modernliğin “gerçeğin geri çekilişi içinde gösterilebilir ile kavramsallaştırılabilirin yüce ilişkisine göre geliştiğini” ifade eder. Modern sanatın, yüce olan ile güzel olan, kavramsallaştırılabilir olan ile temsil edilebilir olan arasındaki farkta olduğunu ifade eden Kant’ın yüce kavramından oldukça etkilenir. Kant’a göre yüce güzelden farklıdır. Yüce kavranamayan bir deneyim, dile getirilemeyen şeydir. “*Kant için yüce, tam anlamıyla başka türlü dile getirilemez olanı dile getirmenin bir aracıdır.*”<sup>64</sup> Modernizmin yüce estetiği temsilin olanaksızlığını öne çıkartır, doğada ya da doğanın ötesindeki gösterilemeyen “saf” biçim anlayışıyla sunar. Gerçek dünyada karşılığı olmayan en saf biçimlerle sanat yapıtı oluşturma çabasında olan Maleviç şöyle söylemiştir. “*Sanat kendi kendine belirlemiş olduğu bir sona yaratımın sonuna, doğanın biçimlerinin egemenliğinin sonuna doğru yürüyor.*”<sup>65</sup> Kavramsallaştırılabilir yani gösterilemeyen modernist sanat salt biçimlerle kendini gösterirken postmodernist sanat bunu ötesine gitmek ister.

*“Modernist avangard sanat gibi postmodernist sanat da temsil olanağının ötesinde yatan şeyleri işaret eder. Ama modernist sanat yüce olanın sanatsal biçim içinde yakalanmasından haz duyulmasına gene de izin verirken, Lyotard’a göre postmodernist sanat biçimin kendisini imha ederek yüce olana doğru daha fazla yol alır.”*<sup>66</sup>

Lyotard’a göre, “*Post-modernizm, devrimci itkisini kaybettiği zaman modernizmin büründüğü biçimdir. Postmodernizm, modernizmin önünde yıkıcı ve bozguncu olan özelliğini bize sürekli hatırlatan boyutudur.*”<sup>67</sup> Postmodernizm bir “gevşeme”, “vazgeçme” dönemidir. Gösterilemez olanın biçimlerle sunumunda verdiği haz yetersiz kalmaktadır. Bu Kant’ın yüce estetiğindeki acı ve hazzı aynı anda bir arada sunamadığındandır. Öyleyse üst anlatıların sonu olarak postmodern dönem için bir tek şey mümkündür. Yüce sanatı yeniden canlandırmak. “*Lyotard’a göre yüce, bizi “ussal” hükümlerin geçersiz olduğu, üzerinde anlaşmaya*

---

<sup>64</sup> Madan Sarup, **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm: Eleştirel Bir Giriş**, çev. Abdülbaki Güçlü, Kırk gece Yayınları, İstanbul, 2010, s.213

<sup>65</sup> Edward Lucie – Smith, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, Akbank Yayınları, İstanbul, 2004, s.96

<sup>66</sup> Connor, **Postmodernist Kültür**..., s.309

<sup>67</sup> Krishan Kumar, **Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma** Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları, çev. Mehmet Küçük, Dost Yayınevi, 2. Basım, Ankara, 2004, s.136

*varılabilecek ortak bir ölçütün bulunmadığı, kuralların işlemediği bir yere, yani düşüncenin sınırlarının dışına taşır.”<sup>68</sup>*

Artık ifade edilemeyen, gösterilemeyen, temsili olanaksız olana daha fazla işaret etmek için temsili kullanmak benimsenir postmodern sanatta.

*Bu durumda postmodern, modernin içinde gösterilmezi, bizzat gösterimin kendinde öne çıkaran; uygun formların tesellisi ile imkânsızın nostaljisini hep birlikte yaşamaya elveren beğeni konsensusunu reddeden; yeni gösterimleri, tadını çıkarmak için değil, ama gösterilemez var olduğunu daha iyi hissettirmek için araştırandır. Postmodern bir yazar ya da sanatçı, bir filozof konumundadır, yazdığı metin, ürettiği yapıt, prensip olarak, önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilmez ve belirli bir yargı aracılığıyla, bilinen kategorilerin bu metne, bu yapıta uygulanmasıyla yargılanamaz. Bu kurallar ve kategoriler, yapıtın aramakta olduklarıdır. Dolayısıyla sanatçı ve yazar, kuralsız ve yapılmış olacak olan'ın kurallarını oluşturmak için çalışırlar. Bu yüzdendir ki, yapıt ve metin olay niteliğini taşırlar. Ve yine bundan ötürüdür ki, yaratıcıları için gecikirler ya da bu da aynı kapıya çıkar seferberlikleri hep çok erken başlar. Postmodernin, 'gelecek zamanın geçmişi' paradoksuyla anlaşılması gerekir.<sup>69</sup>*

Başta modernizme karşı bir tepki olarak ortaya çıkan akımlar daha sonra modernizmin kullandığı araçların bir parçası olmaktadır. Lyotard'ın “*bir yapıt ancak önce postmodernse, modern olabilir*” sözü bu durumun ifadesidir. Modernizmde kendi özerk alanında sanatın burjuva beğenisinin yüceltilmesi ve sanatın yüce bir alan olduğu görüşüne dadacılar ve gerçeküstücüler estetik ve sanat karşıtı tavırlarıyla tepki göstermişlerdir. Sanata ve sanatın hayattan bu kadar kopuk oluşuna karşı bir tepki, modern sanat kurumlarını ve burjuva sanat estetiğini yerle bir etme çabasıdır. Gündelik olanın, yüksek sanat içinde sanat yapıtı olabileceğini gösteren Duchamp'ın *Pisuar*'ı, gündelik bir nesneyi yücelten estetik anlayışa neden olur. Gerçeküstücüler gerçek şeyleri gördüklerinden daha gizemli gösterdikleri için bilinçdışından faydalanırlar. Modernizmin akılcılık aracılığıyla kendi gerçekliğini kutsallaştıran pratiklerine karşı gerçeküstücüler rüya, bilinçdışı, haz gibi modernizmin mantığının bastırdıklarını sanatla bütünleştirmeye çabaladılar. Freud'un rüya konusundaki düşüncelerinden yola çıkarak sanatı “*insan varoluşunun ikililiğini, insan varoluşunun*

---

<sup>68</sup> Sarup, a.g.e., s.214

<sup>69</sup> J.-F. Lyotard, **Postmodern Nedir Sorusuna Cevap**, Erişim. 03.01.2011

[http://www.halksahnesi.org/inceleme/lyotard\\_postmodern/lyotard\\_postmodern.htm](http://www.halksahnesi.org/inceleme/lyotard_postmodern/lyotard_postmodern.htm)

*mantık ve fanteziden, bilinçli ve bilinçdışı süreçlerden oluşan ikililiğini ifade eden bir paradigmaya dönüştürdüler.”<sup>70</sup>*

Postmodern sanatçılar geç modernist estetik biçimin sanatın dışarıda bıraktıkları ve gündelik olan ile kendi olan arasında yeni estetik biçimler -tekrarlama, pastiş, ironi, yeniden dolaşıma sokma, karıştırma, gelip geçicilik, süreksizlik, farklılık, belirsizlik, aşırılık, parçalılık, çoğulluk, heterojen - üstünde dururlar. Postmodern sanat estetik bir kopuştur.

*Postmodernizm, Baudelaire'in modernite anlayışının yarısını oluşturan gelip geçicilik, parçalanma, süreksizlik ve kargaşayı bütünüyle benimser. Ama bu gerçekliği çok özgül bir biçimde karşılar. Ne onu aşmaya, ne ona karşı durmaya, hatta ne de içinde bulunabilecek olan "sonsuz ve değişmez" unsurları tanımlamaya çaba gösterir. Postmodernizm, sanki dünyada başka hiçbir şey yokmuşçasına, değişimin parçalanmış ve kaotik akıntıları içinde yüzer, hayır, daha da ötede, çamur içinde debelenir.<sup>71</sup>*

Postmodern sanatta gerçekleşen şey avangard sanatın ısrarla dile getirdiği sanat ile hayatın birleşmesidir. Sanatın kendi özerk alanı artık yoktur. Modernliğin seçkin sanat anlayışına tepki olarak yüksek sanat ile kitsch, popüler ve yaşam ile sanat arasındaki ayırım ortadan kalkar. Yüksek sanat kitle kültürünün imgeleriyle içiçe geçer. Modernizmin avangardı sanat ile hayatı birleştirmek için anarşist tavırlarla sanata saldırırken postmodernist sanatçılar ise ya kültürel nesnelere kullanır ya da geçmiş sanatın çeşitli üslupları arasında gezinirler. Postmodernizme kadar üsluplar, estetik anlayışlar tarihsel olarak birbirini izliyordu ama artık sanatsal üretimler eşzamanlıdır. Postmodernizm modernizmdeki gibi geleneği reddetmek yerine geleneklerden faydalanmayı tercih eder. *“Post-modern, modern çağdan sonra gelen şey değil, modernliğin açınlanmasından sonra gelen şeydir.”<sup>72</sup>* Modernizmi hem devam ettirir hem de ona karşı tepki gösterir. Çoğulculuk parçalılık, farklılık kavramları yoluyla geleneklerin çeşitli üsluplarından eklektik biçimde faydalanır ve heterojen estetik düzeyde gelişir. Semayenin güdülediği kültürün sanat yapıtı olması sanatın geleneksel anlamda sonunu getirir. Tarihsel çizgide ilerleyen sanatta *“yeni sanat biçimlerine duyulan arzunun yerine pastiş, alıntı ve geçmiş biçimlerle oynama, ahlaki hor görme, ticarilik ve kimi örneklerde*

<sup>70</sup> Kumar, y.a.g.e., s.119-120

<sup>71</sup> David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**..., s.60

<sup>72</sup> Kumar, a.g.e., s.211



*dobra bir nihilizm geçer.*"<sup>73</sup> Yeni biçimlerin mümkün olmadığı postmodern dönemde sanatçılar kitsch ve popüler kültüre ait ne varsa yaptıkları işlere dâhil ederler, olağan şey artık pastiş, temellük, kitsch vb. gibi yeniden üretim olanaklarıdır.



Resim 11: **Robert Rauschenberg, Breakthrough II**, 1965, litograf, 111.8 x 78.9 cm, Moma, New York

Resim 12: **Diego Velázquez, Rokeby Venüsü**, 1647–1651, tuval üzerine yağlıboya, 122 cm x 177 cm, National Gallery, Londra

1960 'lı yılların başında Rauschenberg daha önceden yapılmış resimleri kendi yapıtlarında kullanmaya başlar.

*Postmodernist hareketin öncülerinden Rauschenberg, 1960'lı yıllarda bir dizi resminde Velázquez'in Rokeby Venüsü'nden ve Rubens'in Süslenen Venüs'ünden imgeler kullanıyordu. Ama sanatçı bu imgeleri çok farklı biçimde kullanmıştı: bir sürü başka görüntüyü (kamyonlar, helikopterler, otomobil anahtarları) içeren bir yüzeye, fotoğrafik bir orijinali ipek basma tekniğiyle eklemişti. Manet yalnızca üretiyordu, Rauschenberg ise yeniden üretiyordu; Crimp'e göre, "Rauschenberg'i postmodernist olarak düşünmemizi gerekli kılan" işte bu adımdır. Modernizmde bir üretici olarak sanatçıya atfedilen "ruh" burada gözden çıkarılmaktadır. "Yaratan özne efsanesi, burada yerini daha önceden varolan imgelerin açık yüreklilikle mülkedilmesine,*

<sup>73</sup> S. Best/ D. Kellner, a.g.e., s. 26

*alıntılanmasına, parçalar halinde aktarılmasına, biriktirilmesine ve tekrarlanmasına bırakır.*"<sup>74</sup>



Resim 13: **Robert Rauschenberg, Tracer**, 1963, tuval üstüne yağlıboya ve serigraf, 213.4 x 152.4 cm, Nelson-Atkins Sanat Müzesi, Kansas

Resim 14: **Peter Paul Rubens, Aynadaki Venüs**, 1614-15, pano üzerine yağlıboya, 98 x 124 cm, Liechtenstein Müzesi, Viyana

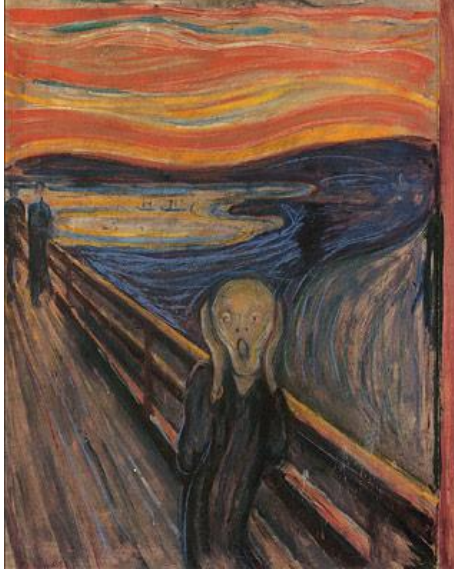
Fredric Jameson'a göre kapitalist süreçte gösterge, gönderme yaptığı şeyden ayrılmaya başlar ve gittikçe uzaklaşır. "*Postmodern aşamada, göstergeler dünyaya gönderme yapma işlevinden tamamen kurtulur, bu da sermayenin gücünün göstergenin alanına, kültür ve temsilin alanına girmesine ve modernizmin özerklik alanının çökmesine yol açar.*"<sup>75</sup> Jameson *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı* (1984) adlı makalesinde postmodern dönemi geç kapitalizmin tüm kültürel biçimlerin yoğunlaşma yani üretim, dolaşım, pazarlama, tüketim etkinliklerinin alanı olarak görür.

*Nitekim postmodernizmler tam da zevksizlikle kitsch, televizyon dizileriyle Readers' Digest kültürü, reklamcılıkta moteller, gece yarısı gösterileriyle B sınıfı Hollywood filmleri ve havaalanlarına özgü ucuz-baskı korku, aşk, popüler biyografi, cinayet, bilim kurgu ve fantasti romanı kategorileriyle "sözde-edebiyat" diye adlandırılan şeyden oluşan bütün bu 'düşkün'*

<sup>74</sup> Harvey, a.g.e.,s.71-72

<sup>75</sup> Connor, a.g.e., s.70

manzarayı büyüleyici bulmakta, bu malzemeleri bir Joyce veya Mahler gibi yalnızca "alıntılama"la yetinmeyip bizzat özlere dâhil etmekte. <sup>76</sup>



Resim 15: **Edvard Munch, Çığlık**, 1893, ahşap üzerine pastrel ve tempera, 91 x 73.5 cm, National Gallery, Oslo

Resim 16: **Andy Warhol, Elmas Tozlu Ayakkabılar**, 1980, Kağıt üzerine elmas tozu ve serigrafı

Kültürel postmodernizm, gerçekliğin imgelere dönüştüğü mantıktır. Tarihselliğin, modernizmin derin üslubunun yerine postmodernizmde pastiş, çoğulluk, yan yana dolaşıma giren üslup çeşitliliği geçmiştir. (\*) Modernist sanattaki “öznenin yabancılaşmasının yerini öznenin parçalanması” almıştır. Pastiche kültürü bir tür alıntılama kültürüdür. Modernizme ait üsluplar, biçimler postmodern estetikte kapitalist tüketim kültürünün metalaşmış ürünlerinin pazarlanması adına dönüştürülmüştür. “Mesele bugün estetik üretimin genelde meta üretimiyle bütünleşmiş olmasıdır.”<sup>77</sup> Postmodernizm de imgelerin, nesnelerin metalaşması

<sup>76</sup>Fredric Jameson, **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği**, Erişim, 20.01.2011 [http://www.halksahnesi.org/incelemeler/jameson\\_postmodern/jameson\\_postmodern.htm](http://www.halksahnesi.org/incelemeler/jameson_postmodern/jameson_postmodern.htm)

\* Örneğin, yönetmen Quentin Tarantino filmlerinde pastiş ve parodiye sıklıkla başvurur. Yapılmış filmlerin diyaloglarından ya da sahnelerinden alıntılar yaparak onları yüzeysel biçimde taklit eder ya da göndermelerde bulunur. *Kill Bill I-II* filmleri pastişe en iyi örneklerdir.

<sup>77</sup> Jameson, **a.g.e.**

“hislerin sönmesi” olarak nitelendirdiği etkiyi yaratır. Edward Munch’un *Çılgık* tablosu dönemin “yabancılaşma, anomi, yalnızlık, toplumsal parçalanma ve tecritin saygın bir ifadesi” durumunda iken Andy Warhol’un *Elmas Tozlu Ayakkabılar*’ı ifadenin parçalandığı gösterir. Jameson postmodern sanatta derinliğin (\*) yerini yüzey ya da çoklu yüzeylerin aldığı dile getirir.

Charles Jenks modernist mimarinin tek değerlilik niteliklerini eleştirir. Modernist mimarinin gelenekten tümünden kopma üzerine temellenmesine karşı gelir ve modernizmin reddettiği kültürel belleğe geri döner. Geçmiş üslup çeşitliliğinden ve tekniklerden faydalanmak arzusu postmodern mimaride, Jenks’in “çifte kodlama” dediği geleneksel olanla modern biçimlerin birlikte kullanıldığı eklektik biçim olarak ortaya çıkar. Mimari yapılarda modernist mimarinin bastırıldığı tüm dekoratif gibi öğeler gösterişli biçimde kullanılır.

Modernizmin yeni ve ilerici biçimci estetiği temsil, figür, anlatı gibi estetik araçları sanatın dışında bırakmıştır. Postmodernizm ise tümünden bu yasaklananları sanatta tekrar dolaşıma sokar. Yeniden sanata dâhil olan bu araçlar artık eskiden olduğu gibi değil, modernizmin seçkinci estetik biçimleri ile beraber biçim çeşitliliği içerisinde kendilerine yer bulurlar. Sanatta yeni postmodern yorumlar iki grupta toplanır. Jenks tarafından geliştirilen “muhafazakâr çoğulculuk” ve R. Krauss ve *October* dergisi yazarları tarafından geliştirilen postyapısalcı eleştiri “eleştirel çoğulcu” olarak adlandırılan yorumdur. Jenks modernizmin reddettiği kültürel bellek ile modernist biçimlerin eklektik olarak kullanılmasını düşünür. Jenks sanatın burjuva ile birlikte var olduğunu ve avangardın kurumlara yenik düşmesi yani başarısızlığını kabul eder ve postmodern sanatın modern sanattan kopuk olduğunu düşünür. Krauss ve diğer yazarlar ise modernizmin orijinallik kültüne ve tek biçimsel anlayışın sanatı yoksullaştırması özelliklerine karşı çıkarlar ve sanatı bunun ötesine taşımak isterler. Onlar “*hem biçimsel estetik kategorilerini (resim, heykel ve benzerlerinin kuralcı düzenini) hem geleneksel (yüksek sanata karşı kitle kültürünü,*

---

\*Jameson ‘un bahsettiği dört derinlik modeli; öz ve görünüme ilişkin diyalektik model, Freudçu örtük ve belirgin ya da bastırılma modeli, yabancılaşmayla yabancılaşmanın giderilmesi arasındaki o diğer büyük muhalefetle yakından ilişkili bulunan varoluşçu sahlilik (authenticity) ve sahtelik (inauthenticity) modeli, önleyenle imlenen arasındaki büyük semiyotik karşıtlık modelidir. Bkz.,[http://www.halksahnesi.org/incelemler/jameson\\_postmodern/jameson\\_postmodern.htm](http://www.halksahnesi.org/incelemler/jameson_postmodern/jameson_postmodern.htm)

özerk sanata karşı yarararcı sanatı koyan) kültürel ayrımları aşmak için yeni metin (\*) olarak sanat modelini kullanır.”<sup>78</sup>

	Üretim	Toplum	Zaman	Uyum Süreci	Kültür
<b>Modern Öncesi</b> mö.10,000-1450	Neolitik Devrim  Tarım El yapımı Dağmık	Kabile düzeni / Feodal düzen  Kralların, rahiplerin egemen sınıfı Ordu Köylüler	Yavaş değişen Eski haline dönebilir	Yerel/ kent  Tarımsal	Soylu  Bütünleşik tarz
<b>Modern</b> 1450-1960	Endüstri Devrimi  Fabrika Seri üretim Merkezde toplanan	Kapitalist  Hâkim sınıf burjuvazi İşçiler	Doğrusal	Milliyetçi  İşin rasyonelleştirilmesi Seçkin	Burjuva  Kitle kültürü Tarzların dizginlenmesi
<b>Post-Modern</b> 1960-	Bilgi Devrimi  Büro Parçalı üretim Dağılmış	Küresel  Sınıfı olmayan yaratıcı bilgi işçisi  Büro çalışanları	Hızlı değişen Döngüsel	Yeryüzü/Yerel  Çokuluslu Çoğulcu Eklektik Kapsayıcı	Bir kültürel ürün bağlamında birleşenlerin alt kültürü  Günlük hayatı belirleyen bir çok tarz

Charles Jenks , **What is Post-Modernism?**, Academy Editions, Londra, 1989, s.47

<sup>78</sup> Foster, **y.a.g.e.**, s.104,

\*Metin: Değişken anlamlı, açık uçlu, farklı özneler tarafından sınırsız sayıda yorumu olan herhangi bir görsel ya da yazılı anlatım

Sanat kurumlar aracılığıyla bastırıldığından kurumsal eleştiri üzerinde dururlar ama Jenks sanat kuramlarını ve sanat piyasasını eleştirmez. Ayrıca postmodernizm modernizmden kopuk olduğu için değil, modernist biçimler ile modern sanatın dışladığı arasındaki karmaşık ilişkiyle çözmeye çalışır. Jenks ve Krauss ve grubu birbirinden farklı olsa da “*postmodern sanatı tanımlarken, “tek değerliliğin karşısına çok değerliliği, saflığın karşısına katışıklığı, “yapıt”ın karşısına metinlerarasılığı koyar.*”<sup>79</sup>

Yeni toplum yapısını belirleyen teknolojik gelişmeler, enformasyon, kitle kültürü Daniel Bell’in ifade biçimiyle “*sanayi sonrası toplum*”da üretim ilişkileri ve üst anlatılara inançsızlık, kurulu düzeninin sonunu hazırlar. J. François Lyotard, *Postmodern Durum* (1979) adlı kitabıyla üst anlatıların çöküşünü ilan eder. Ona göre bilgi “*kendi konumlarını meşrulaştırmak için ve özgürleşim anlatısı, tarihin ya da tinin diyalektiği ya da anlam ve hakikatin kaydedilmesi*”<sup>80</sup> için Marksizm, Hegelcilik, Aydınlanma, akılcılık, evrensellik, ilerleme, metafizik felsefe gibi üst anlatılara başvurur. Üst anlatılar ideolojiktir. Birçok tarihsel deneyim sonucunda insanlığı özgürleştirici etkisi olduğu söylemi güvenilirliğini koruyamamıştır. Var olma koşullarını üst anlatılara bağlayan tahakküm biçimleri varlığını devam ettiremez duruma geldiğinde yani söylemlerinin tutarsızlığı anlaşılınca ilerleme, ideal toplum, akılcı bilim veya evrensellik gibi üst anlatılara karşı güvensizlik, kayıtsızlık, inançsızlık hâkim olmaya başlar. Gelenekselliği karşı “yeni” iddiasındaki modernizmin “yeni” yeniler üretmediğinden kendisi gelenek haline gelmiştir. Lyotard’a göre avangard artık mümkün değildir. “*Çünkü kendi iç tekrarları nedeniyle kültürel üretimin tamamı avangarda dönüşmüştür. Böylelikle de gerçeğin ötelenmesinden kaynaklanan herhangi bir ayrıcalığı da ayrıksılığı da kalmamıştır.*”<sup>81</sup>

Modernizmde, 19. yüzyılda Baudelaire ile birlikte başlayan gerçeğin parçalanması ve ardından gelen süreçlerde devam eden imgenin gelenek olarak görülüp dışlanması ve soyutlanması sonucunda imgeyi aşan aşkını bir imge anlayışı hâkim olur. “*Modernizmde gerçeğin eksikliği kendisini birçok kez yeniden üretmesine yol açar. Gerçeğin eksikliği, her zaman ‘yerine’ bir gerçek ikame*

<sup>79</sup> Connor, **a.g.e.**, s.136

<sup>80</sup> S. Best/ D. Kellner, **a.g.e.**, s. 204

<sup>81</sup> Kahraman, **y.a.g.e.**, s.244

*edilerek aşılma istenir.*”<sup>82</sup> Modernizmde üsluplar veya biçimler birbirini yadsıyıp kendi anlatılarının varlığını uzun süre devam ettiremez çünkü yeni bir anlatı tarafından yadsınır ve anlatıları zamanda katılışır. Lyotard, modernizmdeki gerçeğin parçalanmasına karşı parçalanmışlıkları kullanan postmodernizmin, modernizmin içinde olduğunu düşünür. “*Bir yapıt ancak önce postmodernse, modern olabilir. Böyle anlaşıldığında, postmodernlik nihayetine varmış modernizm değil, doğum halindeki modernizmdir ve bu süreklilik arz eder.*”<sup>83</sup>

Modernizm yeni olan sanatsal üsluplar peşinde iken postmodernizm yeni olanla ilgilenmediğinden var olan sanatsal üsluplardan alıntı yapma ve her türlü olasılığı sanata dönüştürme peşindedir. Postmodernist sanatçılar orijinallığe inanmazlar. Yaratıcı deha’ya ve özgün yapıt üretimine kuşkuyla yaklaşırlar. Orijinallik eleştirisi yapısökümcü eleştirmenler özellikle Rosalind Krauss tarafından geliştirilir. Sanatsal yaratıcılıkta, orijinalliğin ve deha sanatçının koşul olduğu görüşüne karşı postmodern sanatçılar, özgün yapıtlar yerine üsluplar arasından alıntılar yaparak, kolaj yaparak ya da daha önceki yapıtları kendilerine mal ederek yaratıcı sanatçı kavramının geçersizliğini ilan ederler. Geçmişte üretilen yapıtların yeniden üretimi postmodern sanatçının karakteri olur. Dolayısıyla öznenin ölümü de ilan edilir.

Baudrillard için postmodernizm bir şey ifade etmez, kendisini postmodernist düşünür olarak görmez, Mike Gane ile yaptığı bir söyleşide “*postmodernizm bir deyimdir*”<sup>84</sup> ifadesini kullanır. Postmodern dönemde artık anlam ve gerçekliğin içi boşaltılmış olduğundan geçmişe dönülüp yeniden üretim sürecine girilmiştir. Postmodern sanatın zaten üretilmiş olanları biçimlendirmek ya da onlarla oynamaktan ibaret olduğunu ifade eder.

*Postmodern artık tanımların tükendiği bir evrenin karakteristiğidir. İşe yarayan tanımlarla oynanan bir oyundur. Olanaksız bir tanımın çevresinde dönüp durur. Bu tanım artık ne sanat tarihinde, ne de biçimler tarihinde bulunabilir. Çünkü olası tüm tarih ve tüm tanımlar sökülmiş ( deconstructed) ve tahrip edilmiştir. Gerçeklikte artık hiçbir biçime gönderme yapılmamaktadır. Her şey olmuş, yaşanmış ve bitmiştir.*

---

<sup>82</sup> Kahraman, a.g.e.,s.280

<sup>83</sup> Lyotard, a.g.e.

<sup>84</sup> Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, çev. Oğuz Adanır, DoğuBatı Yayınları, 4. Basım, Ankara, 2008, s.111

*Olanakların sonuna varılmış, tanımlar kendilerini parçalamışlardır. Geriye kalan yalnızca parçacıklardır. Yapılacak tek şey bu parçacıklarla oynamaktır. İşte, postmodernizm budur.*<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> “Jean Baudrillard, The Revenge of the Crystal, (Londra: Pluto Press, 1990), s.194”, Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri...**, (Agora Kitaplığı 2005), s.46’deki alıntı



## 1.5. Sanatın Sonu Söylemleri

Donald Kuspit'e göre sanatın sonu anlamına gelen postmodern sanat yeni kavram sunmaz. Estetik ortadan kalktığı için kendisinden önceki sanatları ironik dönüştürmeyle yeniden üretir. Postmodern sanatı eski estetik anlayışları yeni bir anlam içerisinde sunduğundan entropik (\*) bulur ve bu sanatın “*yaratıcılığın tükendiğini, eleştirel bilincin terk edildiğini, “yeniden yarattığı sansasyonun” (Baudelaire) yerini yeni olana karşı bıkkınlığın aldığı, kendisiyle birlikte de sanatın amaçsızlığı anlayışını*”<sup>86</sup> gösterdiğini savunur. Postmodern sanatçılar yeni üsluplar üretilmesinin bıkkınlığı içindedirler ve sanatın, vaat edildiği gibi insanlığın kurtuluşu için olmadığını düşünürler. Bu nedenle Duchamp'ın estetik ve sanat eseri yaratımının boşunaliğinden etkilenmişlerdir.

*Sanat eseri, sanatçının amacı ve başarısızlıkla sonuçlanan amacını gerçekleştirme girişimi arasındaki psikolojik kararsızlığın kapanına sıkışmıştır. Duchamp sanat yapmanın boşunaliğine işaret eder çünkü hiçbir sanat eseri sanatçının tutkularını mükemmel bir biçimde aktaramaz, yani sanatçının çektiği acıları gidermek konusunda hiçbir faydası dokunamaz. Duchamp'a göre sanat eseri başarısızlığa mahkûmdur, çünkü bir şey bir dilden başka bir dile aktarıldığında, özellikle de duygusal dilden sanatsal dile çevrildiğinde her zaman bir şeyler kaybolur.*<sup>87</sup>

Kuspit postmodern sanatı, kolajlanmış postsanat olduğunu düşünür. Kitabında da sıklıkla kullandığı üzere Allan Kaprow'dan ödünç aldığı “postsanatçı”lar, sanatın yüce statüsüne ve estetik sanatsal üretime kayıtsızlık gösterirler. Kuspit'e göre önemli olan “*postmodern dönemde amaç avangard sanatçı olmak değil, medya sanatçısı olmaktır.*”<sup>88</sup> Postsanatçı, toplumun sıradan ve gündelik olanını göstergeye dönüştürerek sanata dâhil etmektedir. Teknik çoğaltılabilirlik sanat yapıtının kutsallığı ortadan kaldırır ve onu bir gösteriye dönüştürür. Yeniden üretim onu önceki durumundan daha gösterişli yapar. Böylece sanatın “aura”sının

---

\* Entropi: Bir sistemin düzensizliğe doğru gidişinin ölçüsüdür. Bir sistemde düzensizlik ne kadar çok ise o kadar entropisi fazladır.

<sup>86</sup> Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, 2. Basım, İstanbul, 2006, s.70

<sup>87</sup> a.g.e., s.40

<sup>88</sup> a.g.e., s.71

yerini kitlelerle buluşmak için gösteri alır. Estetik kayıtsızlık, gündelik olanın yüceltilmesi sanatın para ve piyasayla yan yana olması cazibesini artırır.

*Sanat topluma mal edilerek gizlice zehirlenmiştir; ticari değerine yapılan vurgu ve üst sınıfların eğlence aracı olarak görülmesi sanatı bir tür toplumsal sermayeye dönüştürmüştür. Sanat sıradan olanı içine girerek benzersizliğini yitirmiştir. Sanatçı olmak için bir “kavram” a sahip olunmasının yettiği inancı da sanatı aşındırmıştır; söz konusu inanç, sanatçı kavramının da sanat kavramının da açık anlamını yitirdiğini gösterir. İşte bu yüzden birçok kişi kendini sanatçı sanıyor, çünkü hemen herkesin özellikle de bildikleri bir insan, yer ya da şeyle ilgili olarak gözde bir kavram” ı var.<sup>89</sup>*

Arthur Danto'nun *Sanatın Sonundan Sonra Sanat* adlı kitabında sözünü ettiği gibi postmodern sanatta estetik kaygılar yer almaz. Danto estetik ile sanat arasındaki bağlantıyı tarihsel bir rastlantısallık olarak nitelendirir. Postmodern sanat tanımlanabilir bir üslup bütünlüğünden yoksundur. Muğlak, saplantılı, melez, eklektik, homojen, pastiş vb. gibi birçok kavramlarla açıklanabilecek olan postmodern sanatı tam olarak şu ya da bu şekilde tanımlamak güç olmakla birlikte her şeyin mübah olduğu bir alan şeklinde belirtmek daha ikna edici durmaktadır. “Bugüne dek yapılmış olan her şey bugün de yapılabilir ve tarihsel sonrası sanatın örneği sayılabilir. Örneğin uygunlaştırmacı (\*) akımdan Mike Bildo gibi bir sanatçı Piero della Francesca'nın tüm yapıtlarını uygunlaştırdığı bir sergi açabilir”<sup>90</sup> Danto sanatın sonundan bahsederken, “anlatı” sı olmayan, “tarih sonrası sanat”, “sanatın sonundan sonra sanat” ifadelerinden kastettiği budur.

Danto'ya göre 1960'larda sanatın anlatım tarihi sona ermiştir. *Sanatın Ölümü* adlı makalesinde sanatın sonunu tarihselci bir yoruma dayandırır. Sanatın sonundan kastettiği, sanatın sona ermiş olduğu değildir, çünkü sanat devam etmektedir, anlatı yöntemlerinin sonuna ulaşıldığıdır. Sanat kendi felsefi doğasını fark ettiğinden anlatının sonuna ulaşılmıştır. Sanat yapıtının içinde yaratıldığı tarihsel koşullara bağlı olarak ortaya çıktığını savunur; sanat “felsefi bir soru olan “Sanat nedir?” sorusunu sorunca var olan sanat ve felsefe ilişkisi tarafından belirlenir.”<sup>91</sup> Danto bu soruyla sanatın kendi özgür alanına kavuştuğunu, asıl şimdi kısıtlı alandan kurtulan

<sup>89</sup> Kuspit, a.g.e., s.24

\*Uygunlaştırma: Kendine mâletme anlamında

<sup>90</sup> Danto, a.g.e., s.35

<sup>91</sup> Chris Murray, *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*, çev. Suğra Öncü, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009, s.115

sanatın bu alanda kimliğini bulacağını ifade eder. Çünkü ona göre Manifestolar Çağı, anlatılar çağıydı; her birinin kendi sanatını doğru olarak tanımlamaları diğerlerini sanattan saymadıkları anlatılar çağı.

Danto arkadaşının manifestolar üzerine bir çalışmasına dayanarak modernist dönemi *Manifestolar Çağı* diye adlandırır: “(...)Phyllis Freeman araştırma konusu olarak manifestoyu seçmiş ve yaklaşık beş yüz manifestoyu gün ışığına çıkarmıştır... Manifesto belirli bir akımı ve belirli bir tür üslubu tanımla; şöyle ya da böyle, bunların tek önemli sanat türü olduğunu ilan eder.”<sup>92</sup> *Manifestolar Çağı*’ndan sonra eleştirel pratiğe sahip sanatın belirli bir üslupla tanımlanabilir olmadığını savunur. Postmodern sanatta felsefe sanata özgürlük tanır. Hegel “(...)sanatın ne olduğunu felsefi açıdan bilmek” gerektiğini söylemiştir. *Manifestolar Çağı*’nda sanatın ne olduğunun tanımlamasına girişen manifestolar Danto’ya göre “sanat dünyasının yapısı tamı tamına “yeniden sanat yaratmak” yerine alenen sanatın ne olduğunu felsefi olarak bilmek amacıyla sanat üretmek amacını içeriyor değil midir?”<sup>93</sup> Modernizmde sanat Hegel’in söylemine uygun olarak gelişmiştir. Çünkü sanat ve felsefe bir arada olmalı, sanatın ne olduğu sorusuna yanıt aramada tanımlanan anlatının felsefesine uygun yapıtlar üretilmelidir. Felsefe, bu yapıtların neden sanat yapıtı olduğunun açıklama görevini üstlenmiştir.

*(...) sanatın doğasına ilişkin felsefi... soru sanatın tarihsel akışının belli bir döneminde bilince yükseldiğinde yeni bir felsefi bilinç düzeyine varılmış demektir. Bu ise iki anlama gelir. İlk, kendini bu bilinç düzeyine getirmiş olan sanat artık kendi felsefi tanımının sorumluluğunu taşımak zorunda değil demektir. Bu, daha ziyade, sanat filozoflarının görevidir. İkinci olarak, sanat yapıtlarının herhangi bir biçimde görünmek zorunda olmadığı anlamına gelir, zira sanatın felsefi bir tanımını her tür ve yaklaşımdan sanat ile uyum göstermeli. (...) Felsefi bir tanım her şeyi barındırmak zorundadır ve bu böylece hiçbir şeyi dışlayamaz. Ama bu da sonunda, sanatın bu noktadan itibaren takip edebileceği herhangi bir tarihsel istikamet olamayacağı anlamına gelir. Geride bıraktığımız yüzyıl boyunca sanat, felsefi bir bilince doğru çekildi ve bu zımnen, sanatçılar sanatın felsefi özünü somutlaştıran bir sanat üretmelidir biçiminde anlaşıldı.*<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> Danto, a.g.e., s.52

<sup>93</sup> a.g.e., s.56

<sup>94</sup> a.g.e., s.60-61

Baudrillard için postmodern sanat gerçeklik yitirilmiş olduğundan elindekilerle bir şey yapmaya çalışan sanattır. Geriye dönüp yapılanları yeniden üretir. İllüzyon üreten sanat artık yoktur. Baudrillard sanatın ölmediğini ama hipergerçeklik tarafından emilerek transestetik (\*) duruma geçtiğini belirtir. Bir şeyin yok olmasından ziyade göstergelerle çoğalabilen anlam ve hipergerçeklik bolluğu içinde olduğumuzu ifade eder.

*Yıkılan şeylerin kalıntısıyla oynanan oyun değil midir postmodernizm, işte bu nedenle bir 'sonra'dan söz ediyoruz... Tarih durmuştur. Kişi, artık anlamı olmayan bir tarih sonrası (post-history) içinde yer almaktadır. Bu çerçevenin içinde bir anlam bulmak artık kimse için olanaklı değildir. Tıpkı daha fazla gelişmenin mümkün olmaması gibi. Sadece hareket etmekten söz açabiliriz... Postmodernizm, insanın elinde kalanla yetineceği bir noktaya ulaşma çabasıdır...<sup>95</sup>*



Resim 17: **Robert Rauschenberg, Hoarfrost** serisinden, 1974, kombine resim, 175.3 x 204.4 cm, MoMa. New York

\*Transestetik: Gerçek ile imge ya da gerçek ile düşsel arasındaki farkın yok olmaya başlamasıyla illüzyon ortadan kalkmaktadır. İllüzyon yokluğu, nesnel gerçekliğe göndergede bulunmaz ve yeniden canlandırma biçimlerine son verir, dolayısıyla gerçekliği yok etmeye çalışır. Bu simülasyon ortamında sanat ve estetik kendi özgünlüğü ve amacını aşarak transestetik döneme geçerler.

<sup>95</sup> “Baudrillard, The Revenge of the Crystal”, Kahraman, **y.a.g.e.**, s.46'daki alıntı

## İKİNCİ BÖLÜM

### JEAN BAUDRİLLARD VE SİMÜLASYON KURAMI

#### 2.1.Tüketim Toplumunda Göstergeleri Aşkın İdeolojik Değerlere Dönüştürme Çabası

Kapitalist sermaye büyümek için kültür endüstrisi aracılığıyla yeni metalar üretme ihtiyacındadır, bunun için endüstrinin teknik olanaklarını kendini daha da genişletmek için kullanmaya başlar. Bu yüzden kültürle ekonomik alan birleştirilir. Üretim olanaklarının ve kitle iletişim araçlarının çoğalması, kültürün kitlelere ulaşabilmek için ekonomi alanına girmesi ve kitleleri tüketim için toplumsallaştırma suretiyle, kapitalist toplumun yapısı özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra değişiklik göstermeye başlar. Bu değişim, modernizmde ürün üretiminin postmodernist kültürde göstergeler üretimine dönüşmesiyle oluşmuştur. Baudrillard'ın deyişiyle üretim araçlarından tüketim araçlarına geçiş gerçekleşmiştir. Baudrillard geç kapitalist dönemdeki toplumsal yapıyı tüketim ilişkileri çerçevesinde ele alır ve tüketim toplumu olarak adlandırır. Tüketim öznel olmaktan ziyade kültürel ve toplumsal yaşamın her yerinde kodlar yüklenmiş ürünlerin anlamları için yapılıdır. *“Tüketim etkin ve toplumsal bir davranıştır, bir zorlama, bir ahlak ve bir kurumdur.”*<sup>96</sup> Tüketim toplumunda nesnel özgün anlamlara bürünerek göstergelere dönüşür. Göstergeler üstdil aracılığıyla anlamlandırılır. Yananamlarla yeniden tanımlanır. Yananlam dünyanın yapısını ve işleyişini göstergeler dizgesiyle oluşturur. Film, televizyon, radyo, gazeteler, dergiler gibi tüm kitle iletişim araçlarını bu yönde kullanılır. Yeni bir ekonomik sistem meydana getiren kitle iletişim araçları kentlerde mimari görünümünden, süpermarketteki konserve kutusuna kadar her yerde tüketiciyi baştan çıkarmak için “arzu” kışkırtılır, sözde onların mutluluğu veya özgürlüğü adına her şeyi çekici halde sunarlar. Tüm bu göz boyamalar; modanın nasıl olduğu, gösterge nesnelere tüketince nasıl ideal özne olacağı kurgusu, tüketimin toplumsal yaşam için bir gereklilik olduğu düşüncesi, kitle iletişim araçları ile özellikle de reklam yoluyla bireylerde kuşku yaratacak şekilde dağıtılır. Anlamlar

---

<sup>96</sup> Jean Baudrillard, **Tüketim Toplumu**, çev. H. Deliceçaylı / F. Keskin, Ayrıntı Yayınları, 3. Basım, İstanbul, 2008, s.95

yüklenmiş nesnelere gösterge değerleri, özneye statü, itibar, saygınlık, ayrıcalık ve farklılık kazandırdığı anlayışı kültürün kendisi olur. Tüketim toplumunda bireyler farklı statüye sahip olmak için farklı işlevsellik yüklenmiş nesnelere tüketirler. Baudrillard'a göre bu "toplumsalın sonu"dur. Toplum içe göçüp infilak etmiştir. "Sessiz yığın"a dönüşmüştür. Çünkü göstergeler evreni, gerçekliğin ortadan kalktığı, zıt kutupların (iyi-kötü, çirkin-güzel vb.), farklılıkların arasındaki mesafelerin kaybolduğu, her şeyin her şeyle yer değiştirebildiği hipergerçeklik aşamasına geçmiştir. Baudrillard bunu, "tüketim süreci metanın daha ortaya çıkış aşamasında bir gösterge, gösterge/ değer ve göstergelerin de (kültür) bir meta olarak üretildiği bir aşama" <sup>97</sup> olarak tanımlamaktadır. Çünkü tüketmek, gösterge/değer üretmek demektir.

Başka bir düşünür, Adorno "tüketici kültürü, kültürün yozlaşması"<sup>98</sup> diye ifade eder. Greenberg kültürün yaşamın her alanında yaygınlaşmaya başladığını gördüğünde, sanatın hem politik çıkarlar uğruna hem de popüler kültürün bayağılığından korunmak için kendi özerk alanı içinde kalmasını savunur. *Avangard ve Kitsch* (1939) adlı makalesinde belirttiği gibi, avangard sanat entelektüel, iyi eğitilmiş elit sanatçıların ürettikleri seçkin yüksek sanattır. Toplumun geri kalan kesimiyle yani kültürle arasında mesafe konularak üretilir. Kiç ise, "çağımızın yaşamında sahte, düzmece olarak ne varsa, hepsinin özüdür."<sup>99</sup> 1967'de kaleme aldığı *Avangard Nerede?* adlı makalesinde ise, giderek sanatçıların ve sanat yapıtlarının çoğalmasına rağmen avangardın sona ermekte olduğunu dile getirir. Avangard artık kitlelerin sanatı olmuş, entelektüel olmayan sıradan zevklere sahip insanların üretim alanına yayılmış ve sanat piyasasından kendini koruyamamıştır.

---

<sup>97</sup> Baudrillard, *Gösterge Ekonomi Politikası Hakkında Bir Eleştiri*..., s.181

<sup>98</sup> Adorno, *y.a.g.e.*, s.29

<sup>99</sup> Greenberg, 2004, *y.a.g.e.*, s.252

### 2.1.1. Kültür Endüstrisi, Tüketim Toplumunun İnşası ve Gösterge Üretimi

Adorno'ya göre kültür endüstrisinin amacı “şeyleşmiş statüsünü askıya almak, toplumun gerçek hayat süreçlerine yeniden dâhil olmaktır.”<sup>100</sup> Herbert Marcuse'un deyimiyle toplum tek boyutlu hale gelmiştir, standartlaşmış, kültür şeyleşmiş, toplum kendine yabancılaşmıştır. Kitle iletişim araçları imgelerin her yerde çekici bir büyüyle dolaşmasına olanak sağlarlar ama televizyon, sinema, pembe diziler ve diğerleri hep aynı şeyi sunarlar. “Kitle iletişim araçları, izleyici kitesini kazanmak ve inandırıcı olmak için toplumsal gerçekliği yeniden üretmek zorundadır.”<sup>101</sup> Sermaye iktidarı, toplum görünümünün ardında yatanları görmesin diye gerçekte baskı olan şeyi doyum adı altında kurmaca bir hayat olarak sunar.

*Estetik yüceltmenin sırrı da budur: doyumun yerine getirilmemiş bir vaat olarak temsil etmesi. Kültür endüstrisi yüceltmez, baskılar. Arzunun nesnesini, kazağın içindeki göğüsleri ya da atletik kahramanın çıplak gövdesini belirgin hale getirerek, yalnızca doyumun esirgenmesine alışık olduğu için çoktandır mazoşist bir hazza indirgenen yüceltilmiş ön hazı kamçılar.<sup>102</sup>*

Gösterge toplumu, yinelemeye dayanan biçimleri geliştirerek sanatı kültürle birleştirmiştir. Yeniden üretilebilen biçim meta olarak dolaşıma sokulur, meta ürünü olan sanat artık kendi özerk alanının dışına çıkar ve tüketim malları arasında yerini alır. Tüketim mantığı varlığını devam ettirebilmek için durmadan yenelenmek durumundadır ve kendini kültürde gösterge olarak değerli kılmak için estetik bir yeniden dönüşüme uğrar. Savaş sonrasında kitle kültüründe hızla gerçekleşen değişimler aynı zamanda sanata da yansır. Öyle ki 1960'lı yıllarda birçok sanatsal biçim ortaya çıkar. Pop art gösterge tutkusundan oldukça faydalanır. Artık sanatsal biçimler geleneğe karşı gelerek kendi biçimini oluşturmak yerine zamanın ruhundan faydalanarak içinde bulunduğu toplum yapısıyla kaynaşır. Baudrillard 1970'de yazdığı *Tüketim Toplumu*'nda gösterge ile iç içe geçmiş kültürün ve dolayısıyla sanatın o zamanlar nasıl adlandırılacağı konusundaki belirsizlikten bahsetmektedir.

---

<sup>100</sup> Adorno, a.g.e., s.29

<sup>101</sup> a.g.e., s.33

<sup>102</sup> a.g.e., s.72

*Simgesel estetik olarak “Estetik” güzellik için neyse kültür içinde aynı işlevi görecek bir terim bulmak gerekirdi (sanayisel estetik, biçimlerin işlevsel olarak rasyonelleşmesi, göstergeler oyunu anlamında). İletilerin, metinlerin, imgelerin klasik başyapıtların ya da çizgi romanların bu işlevselleşmiş özünü, esin ve duyarlılığın yerini alan bu kodlanmış “yaratıcılık” ve “alıcılık”ı, anlamlandırmalar ve iletişim üstünde gerçekleştiren bu yönetilen, toplumsal çalışmayı, tüm çağların tüm kültürlerin karmakarışık şekilde içine girdiği ve daha iyisi olmadığından tüm yanlış anlamalar pahasına “kültür” olarak adlandırmaya devam ettiğimiz “sanayisel kültürlülük”ü adlandıracak terimden yoksunuz.<sup>103</sup>*

Bir başka düşünür Andreas Huyssen sanat yapıtının uğradığı değişim konusunda şöyle düşünmektedir. “Sanat eserinin metaya dönüşmesi ve bu şekilde alımlanması gibi, tüketim toplumunda metanın kendisi de imgeye, temsile ve gösteriye dönüşmüştür. Kullanım değerinin yerini ambalaj almıştır. Sanatın metalaşmasının sonu metanın estetize edilmesidir...”<sup>104</sup>

Adorno’ya göre kültürel endüstri ile yüksek sanatın farklılıkları sahte biçimde uzlaştırılmış artık farklılıklar, zıt kutuplar ortadan kalkmıştır. Bu yüzden kültür endüstrisinde “stil” yaratılamayacağını, çünkü sanatın zıt kutuplar arasındaki gerilimin uzlaşımından doğduğunu ama kültür endüstrisinin “stil”in kendisi olduğunu dile getirir. Kültür endüstrisinden önce stil demek şu anlama gelmekteydi.

*Büyük sanatçılar, stili kesintisiz ve kusursuz biçimde vücuda getirenler değil, stili acıların kaotik dışavurumuna karşı bir katılık, yani olumsuz bir hakikat olarak yapıtlarına dâhil eden sanatçılardı... Schönberg ve Picasso’ya kadar tüm büyük sanatçılar, stile duydukları güvensizliği elden bırakmadılar ve can alıcı noktalarda stilden çok sanatsal nesnenin mantığına bağlı kaldılar. Ekspresyonistlerin ve Dadaistlerin kavgacı bir tonda anlatmak istedikleri stildeki hakikatsizlik, bugün ağlak şarkıcıların şarkı söyleme jargonunda, film yıldızlarının özenle kurgulanmış zarafetinde, hatta bir tarım işçisinin sefil kulübesini çeken fotoğrafçının ustalığında zaferini ilan etmektedir.<sup>105</sup>*

Adorno’ya göre sanat yapıtı stilini geleneksel biçimlerle giriştiği mücadeleyle oluşturur. Bu biçim ile içerik, içsellik ile dışsallık gibi kutupların arasındaki uyumda değil başarısızlığında yani özdeş olma uğruna yapılan çabada

<sup>103</sup> Baudrillard, **Tüketim Toplumu**..., s.135

<sup>104</sup> “Andreas Huyssen, After The Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism (Londra: Macmillan Pres, 1986), s.21” Theodor Adorno, **Kültür Endüstrisi** ( İletişim Yayınları, 2009), s. 38’deki alıntı

<sup>105</sup> Adorno,**a.g.e.**, s.60



gerçekleşir. Buna karşın kültür endüstrisinde artık sanat yapıtı bu çabadan vazgeçmiş durumdadır ve kutuplar arasındaki gerilimleri umursamadan göstergeyi sanat yapıtı olarak sunmakta ve sanat tarihinde yer edinmiş yapıtları tekrar yorumlamaktadır.

*Adi sanat yapıtı, büyük sanat yapıtına özgü stilin kendini olumsuzladığı bu başarısızlıkla karşı karşıya gelmek yerine, hep diğer sanat yapıtlarına benzemeye çaba göstermiş, özdeşliğin yedeğine yönelmiştir. Sonunda kültür endüstrisi, taklit olanı mutlak olanın yerine koyar. Kültür endüstrisi stilden başka bir şey olmadığı için, stilin sırrını, onun toplumsal hiyerarşiye itaat demek olduğunu açığa çıkarır.*<sup>106</sup>

Baudrillard'a göre tüketim toplumunda, nesnelere simgesel işlevine ve anlamına son verilir, simgesel düzen göstergeler sistemine dönüştürülür. Göstergelerle kurgulanan evrende gösterge; gösteren gösterilen diye ayrılır. Oysa toplumsal üretim düzeninde böyle bir ayrım yoktu. Gösterge toplumu üretimle değil tüketim olanaklarıyla ilgilenir. *“Bir tüketim nesnesine benzemek için nesnenin bir göstergeye dönüşmesi gerekmektedir.”*<sup>107</sup> Tüketim özlenen, arzulanan yaşama ulaştırmaz, öyle ki öznenin arzulanmasını tahrik eden göstergeler tüketilir. Üstelik ne mutluluğa ne de özgürlüğe bir türlü ulaşır, çünkü bunlara ulaşabilmek için hep tüketmek zorundadır. Göstergenin arkasına gizlenen fantezileri, hayal ettikleri ama ulaşamadıkları yaşam biçimlerini tüketirler. Gerçekleşmesi istenen bir düşünce belki de gerçekleşmesi imkânsız ama arzulanan bir düşüncenin *“ortadan kaldırılmak yerine nesne içinde yitip gitmiş bir göstergeye dönüştürüldüğü söylenebilir. Bu durumda tüketim nesnesi kesinlikle gerçekleşmesi arzulanan düşüncenin benzemeye razı olduğu şeydir.”*<sup>108</sup>

Göstergeler aracılığıyla tüketiciyi tüketime teşvik eden kod (\*) oluşturulmuş, yani nesnelere aldatıcı kod yüklenmiştir. Nesnenin işlevselliği yeniden tanımlanmıştır. Gereksinim ölçütüne göre değil kullanım anlamının yeniden tanımlanmasıyla tüketen öznenin mutlu veya özgür olacağı anlamlarıyla donatılmıştır. Baudrillard'a göre bu anlamlar, hiçbir anlama sahip olmadığını

<sup>106</sup> Adorno, a.g.e., s.61

<sup>107</sup> Jean Baudrillard, **Nesnelere Sistemi**, çev. Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2010, s.241

<sup>108</sup> a.g.e., s.245-246

\* Kod: Göstergeleri, insanları etkileyecek şekilde yapılandırırken yapılan bir tür ayar diyebiliriz.

gizlemek için yeni anlam ve ilişki üretilmiştir. Nesnelere ya da tüketim ürünleri baştan çıkarıcı, büyüleyici özelliklere sahiptir. Tüketim nesnesi doğal işlevsellik özelliğe değil, ayırt edici özgün bir özelliğe sahiptir. Yani bir nesne diğer nesnelere farklı özellikler taşıdığından bir anlama sahip olur. Tüketim nesnesi kodlanmış bir farklılığa sahip göstergedir. Özne kullanmak için tüketmez, farklılık yaratmak için tüketir. Toplumsal üretim sisteminde karşılıklı bir ilişki içinde anlam bulan nesne tüketim toplumunda karşılıklı ilişki mantığı olmadığı için sadece göstergedir. Oysa simgesel düzende kullanım değerine sahip nesne gereksinim için var olan, bir işe yarayan nesnedir. Kitle iletişim araçları, özellikle TV yoluyla tüketim toplumunda öznenin nasıl olması gerektiği kodlanmış göstergeler aracılığıyla aktarılır.

*Günümüzde “yitirilen tüm değerleri kendi çıkarına kullanabilmek” mümkündür. Baştaki gereksinimin, gerçeğin değerinin vs. sonradan başka bir görünüme büründüğü, anlam değişikliğine uğradığı, birilerinin çıkarına kullanıldığı gibi bir varsayım inandırıcılıktan uzak olup bu insancıl görünümlü iyilik, kötülük anlayışının bir işe yaramadığına tanık olunmaktadır. Yitirilen tüm değerleri “kendi çıkarına kullanabilmek” mümkünse, bu durumda, tekelci kapitalist düzende mal, bilgi, teknik, kültür insanlar, aralarındaki ilişkiler ve özlemleri, kısaca her şeyi kendi parçası ya da kendine ait unsurlar gibi gören bir sistem tarafından doğrudan, anında yeniden üretilebileceği söylenebilir.<sup>109</sup>*

Göstergebilim (\*) anlamların nasıl üretildiğini inceler, anlam yapıları arasındaki ilişkilerle ilgilenir. Ferdinand de Saussure yapısalcı bir yaklaşımla göstergeyi gösteren ve gösterilen diye tanımlayıp dil dizgesi içinde çözmeye çalışır. Göstergenin dilbilimsel olmayan mantığını keşfeden Charles S. Peirce, göstergeyi görüntüsel gösterge, belirti ve simge diye üç ayrı kategoride ele alır. Louis Hjelmslev, göstergenin anlam yapılarını inceleyerek düzenli diller, yananlamlı diller (göstereni bir dil oluşturan diller) ve üstdiller (gösterileni bir dil oluşturan

---

<sup>109</sup> Baudrillard, **Gösterge Ekonomi Politikası Hakkında Bir Eleştiri...**, s.93

\*Göstergebilim ve gösterge dizgesi düzeyinde her şey anlam, anlamlandırma, anlam üretimi sorununa dayanır. Tüketim toplumundaki gösterge gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiyle değil, anlatım düzlemi ( gösteren) ve içerik düzlemi (gösterilen) ile yani anlamları değil anlamların gösteren ile gösterilenin birbirine ekleniş biçimlerini araştırır, kısacası anlamın üretilmesiyle ilgilenir. Kültürel ve toplumsal göstergelerin anlamlarını ve birbirine eklenerek yeni anlamların oluşumunu inceler hatta var olan anlamların yapısını bozup yeniden yapılandırır. Bkz. Mehmet Rifat, Homo Semioticus, Yapı Kredi Yayınları İstanbul, 2007

diller) ayrımı yaptı. Roland Barthes, dil dizgesini takip ederek göstergenin (\*) anlamlandırma sorununu çözmeye çalışır.

Barthes, 1957’de kaleme aldığı *Çağdaş Söylenler* (Mythologies) adlı kitabında toplumun kullandığı mitler, söylenleri inceleyerek “doğal” ve gibi görünenin gerisinde yatan kültürel alanda kabul görmüş anlamları araştırır. “*Mitlerde iki gösterge dizgesi vardır: biri nesne-dil diğeri ise üst dildir. Nesne dil doğallaşmış, uzlaşımsal anlamların düzlemidir, üst dil ise idelojinin kurulduğu ve işlediği düzlemdir. İlk dizge düzanlama, ikincisi ise yananlama ilişkindir.*”<sup>110</sup> Barthes’a göre düz anlam uzlaşımsal anlamların alanıdır. Toplumda kabul görmüş kurallar söylenler ile ilgilidir. Gösteren ile gösterilen arasında ilişki vardır. Düzanlam anlamlandırmanın birinci düzeyidir. Gerçek dünyadaki nesnenin (gösteren) zihinde oluşturduğu (gösterilen) anlamdır. Göstergesinin gerçek dünyada göndergesi bulunur. Yananlam kültüre özgüdür. Burada düzanlam ve yananlam birbirinden ayrılmaz. Doğrudan düzanlama dayanan yananlam, düzanlamsal göstergeyi kendi gösterileni yapar. Barthes *S/Z* adlı kitabında ise yananlam ve düzanlam farklılığını kaldırır ve düzanlamı yeniden tanımlar. Artık düz anlam uzlaşımsal olan, açık seçik değil belirsiz bir şeydir, yananlamdır. “*Düz anlam ilk anlam değildir ama öyleymiş gibi yapar; bu yanılısama altında, sonuçta yalnızca yananlamların sonuncusudur.*”<sup>111</sup>

Aynı şekilde Baudrillard için de gösterge temel anlam (düzanlam) düzeyinde bir anlama değil, yananlam düzeyinde bir anlama sahiptir. Nesne yananlam

---

\* Gösterge bir gösteren ve bir gösterilenden kuruludur. Gösteren ile gösterilen her biri hem ögedir hem de bağıntı. Gösterilen, göstergeyi kullananın bundan anladığı “şey”dir. Böylece salt işlevsel olan bir tanıma ulaşılmış oluruz. Gösteren bir araçtır (sesler, nesnelere, görüntüler). Roland Barthes’a göre birçok göstergebilimsel dizge (nesnelere, el-kol-baş hareketleri, görüntüler), varlığı anlamlandırmada yer almayan bir anlatım tözü içerir. Bunlar, çoğu kez toplum tarafından anlamlandırma amacıyla türetilmiş kullanım nesnelere dir: Belli bir anlam aktarmaya da yaramakla birlikte, giysi korumaya, besin de beslenmeye yarar. Yararcı, işlevsel kökenli olan bu göstergelere gösterge işlevler adını vermeyi öneriyoruz... gösterge bir kez oluştuktan sonra toplum bunu pekala yeniden işlevselleştirebilir, bundan kullanım nesnesi olarak söz edebilir: Bir kürk manto, sanki yalnız soğuktan korumaya yarımış gibi işlem görür. Var olabilmek için ikinci bir dil gerektiren bu yinelenen işlevselleşme, birinci işlevselleşmeyele hiç de aynı değildir; kaldı ki birinci işlevselleşme yalnız ve yalnız ideal niteliklidir. Yeniden kurulan işlev, yananlam düzlemine bağlanan biçim değiştirmiş bir ikinci anlamsal kuruluştan kaynaklanır. Göstergebilim anlamın üretimin ve yorumlanmasının bilimidir. Bkz. Roland Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, Yapı kredi Yayınları, İstanbul, 2009

<sup>110</sup> Ayşe İnal, **Roland Barthes: Bir Avant-Garde Yazarı**, Erişim, 30.03.2011

<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/23/665/8473.pdf>

<sup>111</sup> Roland Barthes, *S/Z*, çev. Sündüz Öztürk Kasar, Yapı Kredi Yayınları, 3. Basım İstanbul, 2006, s.20

kazandırılmış olarak kültürel sistem içine yerleştirilir. Nesnenin nesne olma özelliği bastırılır ve kod dizgesi ile yeni anlam üretilerek fetiş nesneye dönüştürülür. Fetişleştirilmiş gösterge nesnelere evreninde, büyü bozulmuş dünyanın yokluğunu gizlemek için yeniden anlamlandırılan gösterge fetiş nesne, büyüleyici görünüme bürünür.

Baudrillard gerçeğin eleştirisini, görünüşün gerçekle ilişkisinin çözümlemesini yapar. Geç kapitalizme özgü tüketim mantığını, Marx'ın ekonomik üretim biçimleri ve toplumsal ilişkilerini geliştirdiği *Ekonomi Politikası Eleştirisi* (\*) ile açıklanamayacağını, dolayısıyla gösteri dünyasına dönüşen tüketim toplumundaki toplumsal ilişkileri göstergebilim ve ekonomi politikası eleştirisiyle beraber ele aldığı gösterge ekonomi politikası eleştirisiyle çözümlemeye çalışır. Ekonomi politikasının konusu meta idi. Gösterge ekonomi politikasının konusu meta ve göstergedir. Meta biçim, meta-gösterge biçim ya da gösterge nesneye dönüşmüştür. Baudrillard Marx'tan farklı olarak kullanım değeri, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkilerin kuramsal çözümlemesini ele alır. Yararlılık yani kullanım değeri, içerik olarak toplumsal ve kültürel (ideolojik) süreç tarafından değişikliğe uğratılır ve değişiklik sonucunda yeniden anlamlandırılır, işlevsellik kodu oluşturulur ve fetişleştirilir. Bireyler gereksinimleri için değil, arzu ve haz nesnelere gösterge ekonomi sistemi içerisinde işlevsel niteliklerini, yani göstergeye indirgenmiş nesnenin anlamını, "akılcı" kodunu tüketir. Burada her şey eşdeğerlilik düzeyine indirgenmiştir, simgesel anlamlarını, karşıt anlamlarını kaybetmiş, tüm mesafeler kalkmıştır. Gösterge sisteminde, yani ideolojik işleyiş düzeninde her şey değiş tokuş edilebilir ve her şey sonsuz sayıda yeniden üretilebilir.

Kullanım değeri (işlevsellik) değişim değeri (kod kullanımı, söylev) tarafından üretilir. Kullanım değeri gereksinim aracılığıyla tüketim alanına yayılır. Gereksinim anlamından arındırılıp yeniden anlamlandırılır. Kullanım değeri artık gereksinimlerin karşılanması anlamında değil değişim değerinden türeyen bir işlevdir. Gösterge biçim yani gösterilen (ve gönderilen) gösteren (gösterge / değer) tarafından üretilir. Kullanım değeri ve gösterilen gerçek gibi, nesnel bir gerçekliğe aitmiş gibi görünürler. Mutluluk, özgürlük gibi büyüleyici ideolojik düşüncenin ürettiği

\*Ekonomi politik, tüm değerlerin (emek, bilgi, toplumsal ilişkiler, kültür, doğa) ekonomik bir değişim değerine dönüştürülmesi demektir. Bkz. Gösterge Ekonomi Politikası Hakkında Bir Eleştiri

kavramlar gösterge biçimin kendini yeniden üretmesine olanak sağlar. Değiş tokuş değeri gösterge değiş tokuş değerine; itibar, prestij veya ayrıcalık olarak dönüştürülür. Üretilen ve değiş tokuş edilen her şey, nesne, kültür, bilgi, sanat vb. aşkın nitelikleri, yeniden yapılandırılmıştır ve aynı zamanda nesnel gerçek bir ürün izlenimi vermektedir. Bütün bunlar özgün anlamlarını yitirmişlerdir biçimlerini değil.

Gösterilen, “nesnel” gerçeklikle kodlanan temel anlama sahip bir biçimdir. Gösterge yeniden üretilmiş güdümlü bir biçimdir. Gönderilen, gösterilen tarafından ( “akılcı” anlam, ideoloji) göstergeye dönüştürülür. Göstergeyi gerçeğin kendisi gibi kabul etmeyi sağlar. Gösterilen ve gönderilen aynı değere sahiptir. Gösteren (imge) ile gönderge (gösterenin temsil etmeyi amaçladığı dış gerçeklik) arasında hiçbir fark yoktur. Gönderilen sahip olduğu gerçekliği kaybeder, gerçeklik simülakra dönüşür. Gösterge kendini gerçek olarak görür ve her şeyi güdümlmeye çalışır.

Saussure göstergenin nedensiz olduğunu ifade eder. Bu, göstergenin nedenden yoksun olduğunu değil göstergenin bir stratejisi olduğundandır. Göstergenin nesnel gerçeklikten yola çıkarak bir anlama sahip olmadığını baskı altına alıp, gösteren ve gösterilen ilişkisinden ortaya çıktığı ve bundan dolayı sahip oldukları anlam dışında başka anlama sahip olamayacağını gizlediğindedir. Burada gösterge gerçeklikten kopar. Bu kopma gerçek bir kopma değil biçim olarak gösteren ve gösterilen arasında oluşur ve gerçek olarak algılanan şey gizemli hale getirilmiş gösterenin biçimidir.

*Önemli olan gösterge ve dünya ayrımının tamamıyla düşsel hatta bilim kurgu türünden bir şey olmasıdır. Eşdeğerlilik mantığı, soyutlama, kendini açığa vurmama, göstergenin bölümlenmesi hem Gönderilen hem de Gösterileni kapsamaktadır. Göstergenin “canlandırarak/ yerine geçerek” bizi kendisinden uzaklaştırdığı bu “dünya” onun tarafından yaratılmış olup, onun yerde yansıyan gölgesi, “üç boyutlu” bir yansımasıdır. Daha doğru bir ifadeyle Gösterilen/ Gönderilen ikilisi daha önce görmüş olduğumuz gibi tek ve aynı şeydir.<sup>112</sup>*

---

<sup>112</sup> Baudrillard, **Gösterge Ekonomi Politikası Hakkında Bir Eleştiri...**, s.188

Böyle bir düzende nesne, simgesel anlamından kopartılıp göstergebilimsel alana indirgenir. İdeolojik bir sürece tabi tutularak, yani değişim değeri ve gösterge değerle gerçekleştirilen anlam değişikliğine uğrattılıp göstergeler üstüne oturan anlamlar üretilir ve “gerçek” ve “nesnel” statüye sahipmiş görünümü kazanır. Göstergelere indirgenmiş, yeniden yorumlanan ve fetişleştirilmiş nesnelere “yapay’, farklı kılıcı, kodlanmış, sistematik bir güç kazandırılmış”<sup>113</sup> oldukları görülmektedir. Özne yapay, kodlanmış sanki büyülü güç ya da kutsallık kazandırılmış bu nesneye hayranlık duyar. Fetiş özgün anlamda toplumsal düzende kullanılan bir üstdil iken tüketim toplumunda “nesnenin sahip olduğu doğaüstü bir özellik, bir güç” anlamında göstergeler düzeninde büyülü nesne statüsüne dönüştürülmüştür. Fetiş nesnenin, “baskı altına alındığı ve göstergeleri güdümlenmek yerine güçleri güdümlenmeye; gösterenler arasında belli kurallara göre oynanan bir oyun olmaktan çıkarak gösterilenler arası transferler üstüne oturan sihirli bir ekonomiye benzemeye başladığı görülmektedir.”<sup>114</sup>

*“Fetışist” tüketim kuramında ister bu düzene egemen olanlar isterse boyun eğenler tarafında olsun her iki taraf da nesnelere (mutluluk, sağlık, güvence, itibar vs.) belli güçlere sahip şeylermiş gibi alıp, vermektedirler oysa her yeri sarıp sarmalamış olan bu sihirli tözün önce göstergeler kodu, tamamen gelişi güzel bir şekilde oluşturulmuş bir farklılıklar (“fetiş”) kodu olduğu unutulur gibidir. Zaten sahip oldukları büyüleme gücünün kökeninde de bu vardır, yoksa kullanım değerleri ya da sahip oldukları “erdemler” değil.<sup>115</sup>*

Ekonomi alanından yani metaların eşdeğerlilik yasasına göre değiş tokuş edildiği sistemden bütün her şeyin kodun yasasına göre değiş tokuş edildiği düzene geçilmiştir. Bu “gösterge ekonomi politik düzen”dir. Bu düzende ekonomi ya da üretim alanı ideoloji (\*) (anlam) ve kültür alanıyla bütünleşmiştir. Gönderge nesnel gerçekliğe değil, kodun, ideolojinin, gösterge oyununun yararına gönderme yapar.

Gerçekliğin yerini simülakrların aldığını söyleyen Baudrillard ile Debord’un söylemi arasında benzerlikler vardır. Guy Debord *Gösteri Toplumu* adlı kitabında meta fetişizmini gösteri olarak tanımlar. Debord, metanın kendini sergilediği gösteri

---

<sup>113</sup> a.g.e., s.100

<sup>114</sup> a.g.e., s.100

<sup>115</sup> a.g.e., s.100

\*İdeoloji: Kültür, göstergeler üretimi

toplumunda hayatın temsile dönüştüğünü dile getirmekte, “*dolaysızca yaşanmış olan her şey, yerini bir temsile bırakarak uzaklaşmıştır*”<sup>116</sup> diye ifade etmektedir.

---

<sup>116</sup> Guy Debord, **Gösteri Toplumu**, çev. A. Ekmekçi, O. Taşkent, Ayrıntı Yayınları, 3. Basım, İstanbul, 2010, s. 35

### 2.1.2. Göstergenin Özgünlüğü

Baudrillard'a göre, 19 yy. da Aydınlanmanın mantığından dolayı görünümlere, 20 yy. da ise anlama son verilmiştir. Bu durumun sanatta, birincisinde romantizm, ikincisinde ise dada ve gerçeküstücülük dönemlerine denk gelmesine dikkat çeker.

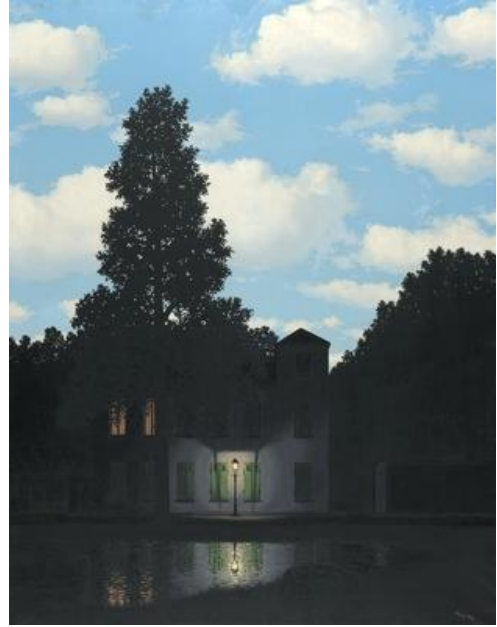
Sanayi çağında, üretim araçlarının sahibi olan egemen sınıf bundan böyle hâkimiyetini devam ettirmek için anlam üretimine dayanan kültür, gösterge ya da tüketim mantığıyla ilgilenir. Artık meta üretimi yerine gösterge üretimi yapılmaktadır. Kodlar üstüne oturan ideoloji, anlam değişikliğine uğratılan değerlerin gösterge değer biçimine dönüşmesidir. Dolayısıyla Baudrillard için sanat, gösterge değerlere indirgenmiş olup estetik gibi değerler ise anlam değişikliğine uğramış ve artık sanat, gösterge nesnesi olarak statü kazandıran toplumsal ilişkisinin bir parçası olmuştur.

Gösterge ekonomi politiğin başlangıç noktası Bauhaus'tur. Nesne, anlam üretimi, biçim ve statü olarak Bauhaus ile ortaya çıkar. Bundan böyle nesne "işlevsel" ve göstergesel niteliğe bürünür. Nesne, göstergebilimsel (gösteren ve gösterilen) olarak işlevsel bir bölünmeye tabi tutulur. Yani nesne sahip olduğu işlevin gösterenine dönüşür. Nesne yapılandırılmış olduğu için ona "estetik" bir görünüm kazandırılır ama bunun bildiğimiz güzel ve çirkin estetik kategorileriyle ilgisi yoktur. Çünkü estetik güzel kategorisini dışlayıp onun yerine geçer. Bauhaus akımı, tasarımını yaptığı nesneye yararlı ve işlevsel estetik ideolojisi yükler. Kullanım değeri, yararlılık konumu dışlanıp bundan böyle gösterge ekonomi politiğinde nesne yararlı değil işlevsel olur yani gösterge kullanım değere indirgenir. Artık gösteren ve gösterilenin birbirine eklemlendiği göstergeye dönüşür. Anlam üretim biçimi olan gösterge nesne, gösteri toplumuyla uyumlu ilişkiler içerisindedir.

Baudrillard'ın vurgu yaptığı noktalardan birisi de, gerçeküstücülük akımının, nesneye anlamlar yüklendiği ve işlevsellik kazandırıldığı dönemde ortaya çıkmasıdır. Bauhaus "akılcı", "işlevsel" nesnelere tasarlarken gerçeküstücüler eleştirel ve kuraldışı nesnelere resmederler. Magritte resimlerini imgeler ve sözcükler üzerinde oynayarak aslında onların gerçekte ne anlama geldiklerini üzerinden nesnel dünya ile düşsel dünya arasındaki mesafede oluşturur. Nesnelere göstergeye dönüşmesi,



gösteren ve gösterilen olarak ikiye bölünmesine karşı çıkarlar ve bunlara eleştirel bakışlarını resmederler. Nesnenin biçimsel değişimin yanı sıra dayatılan anlam yüklemesini de eleştirirler. Gerçeküstücüler imgelerinde, özne ile anlam ve işlevsellik kazanmış nesne arasında oluşturulan mesafe ile oynar. “İşlevsel” nesne çarpıtılmış varsayımsal görünüme sahip gerçeküstücü biçimle yadsınır, özne ve nesnenin uyumlu olduğu gerçek nesnel dünyadaki ilişkilerden uzaklaştığına atıfta bulunur. Yeni anlamlara sahip ideolojik çerçeveye oturtulan ve birbirinden ayrılan nesne ve öznenin bir araya getirilmelerinin imkânsız olduğunu yansıtırlar. Bu yüzden ideojik anlama dayatılan nesneyi, bu gösterge sisteminde, ancak kendi özgün üsluplarına uygun olarak resmettiklerinde simgesel anlamına kavuşacağına inanırlar.



Resim 18: **René Magritte, İnsanlık Durumu**, 1934, tuval üzerine yağlıboya, 100 x 81 cm, National Gallery of Art, Washington

Resim 19: **René Magritte, Işık İmparatorluğu**, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 146 x 114 cm, Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Brüksel

*Nesneyi işlevsel anlamda “özgürleştiren” akılcı bilince karşı gerçeküstücülük, nesneyi bu işlevsel yükümlülükten ancak simgesel süreçte yer almayan (özne ve nesnenin henüz karşılıklı olarak temsil etmedikleri) ve*

*fantazmlar düzeyinde yaratıcı çağrışımlarla “özgürleştiren” bir öznellik süreci içine yerleştirilerek kurtarabilmektedir.<sup>117</sup>*

Baudrillard’a göre sanattaki son eleştirel yaklaşımlar gerçeküstücülükten hemen sonradır. Onun için avangard Pollock ile biter. Pop art ile birlikte gösteri dünyasının büyümlü simülakrları üretilir. Nesnel dünyayla hiçbir ilişkileri kalmamıştır. Pop art’tan sonra gelişen kavramsal sanatçılar, Duchamp’ın ve dada hareketinin yıkıcı, nihilist araçlarını ‘fikir’ kavramı üzerinden kullanmak istemişler ama avangard olamamışlardır. Çünkü Warhol’un yaptığı avangard olarak ortaya hiçbir sanatın çıkmasına izin verecek nitelikte değildir.<sup>118</sup>

Bundan sonra Bauhaus tarafından geliştirilen ideolojik düzen yaygınlaşmaya başlar ve eleştirel yaklaşımlardan uzaklaşılır. Artık yeni sanatsal biçimler yerine hep yinelenen biçimler ortaya çıkar.

Baudrillard’a göre modern sanat dünyanın belli bir yüzeyde yeniden canlandırılması değil bununla ilişkisi olmayan, ressamın kendisine gönderme yaptığı sanat, fırça darbeleriyle yapılan seri üretime dayalı sanattır. Fırça kullanımının biçim olarak benimsenmesi modern sanatla başlar. Fırça kullanma biçimi sanatçıyı seri üretim anlayışına bağlı kılar. Bu nedenle farklı zamanlarda fırça darbeleriyle yapıtların üretildiği modern sanatta mekân değil zaman önemlidir. Fırça darbeleriyle resim yapan sanatçı imzasının da göstergeye dönüşmüş olduğunu ifade eder. Fırça darbeleriyle seri üretime dayanan sanat benzer ya da aynı fırça darbelerinin tekrarı ya da yinelenmesinden ibaret olduğundan, artık nesnel gerçekliğin yadsınıp eleştirel bakış açısıyla iki boyutlu yüzey üzerinde yeniden canlandırma terk edilmiştir. Farklılık yaratmak isteyen sanat benzer biçimleri seri üretimle yineler. Baudrillard aynı özelliklerin farklı şekilde üretilmesi sanatı sıradanlaştırdığını düşünür. Bundan dolayı sanatın yerini sıradan göstergenin aldığını ileri sürer. Tablo itibar göstergesine dönüşür. Gösterge toplumunda tabloya sahip olmak ayrıcalıklı bir topluluğa ait olma duygusunu verir, özgürleştirici, statü sağlayan bir etki kazandırır. Baudrillard’a göre bu ideoloji mantığının psikolojik etkisidir.

---

<sup>117</sup> Baudrillard, **a.g.e.**, s.247

<sup>118</sup> Bkz. Gerry Coulter, “**Jean Baudrillard’s Andy Warhol Survives Euro Pop**”, EuroArt Web Magazine, Fall 2008, <http://www.euroartmagazine.com/new/?page=1&content=186>, Erişim 13.11.2011

## 2.2. Hipergerçeklik Ve Simülasyon

Baudrillard'a göre “ *Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir.*”<sup>119</sup> Simülakrlar hakikati gizlemez tam tersi yokluğunu açığa vururlar. Gerçeklik hipergerçeklik aracılığıyla yok olmaktadır. “*Bunun adı korkunç bir kısa devredir. Çünkü gerçek, hipergerçekleştirilmiştir. Ne gerçekleştirme ne de idealleştirme yalnızca ve yalnızca hipergerçekleştirme vardır. Hipergerçek ise gerçeğin şiddet yoluyla değil, modelin güç düzeyine yükseltilmesiyle yıkılmasıdır.*”<sup>120</sup> Yani simülasyon gerçeklik ilkesinin yerini almış kendini gerçek olarak sunmaktadır. Simülakr görüntüde gerçeklik, gerçeklikten farklı değildir, onun ikizidir. Gerçeklik nesne ve tözden ayrılmış, kökenden koparılmış, onların yerini modeller almıştır. Gerçek ancak modelin kopyası olabilme özelliğine sahiptir. Gerçekliğin gerçeğe benzemediğini gizleyen simülasyon kusursuz gerçeklik olmaya çalışmaktadır. Simülasyon evreninde gerçek işlevsel bir boyut kazanmış onu sarıp sarmalayan düşsellikten yoksunlaştırılmıştır. “*Metafizik çağı sona ermiş hipergerçek çağı başlamıştır.*”<sup>121</sup> Aslı yerine göstergeleri konulmuş gerçek, gerçek ile sahte, gerçek ile düşsel arasındaki mesafeyi kaldırır. “*Günümüzde gerçek artık minyatürleşmiş hücreler, matrisler, bellek, komut modelleri tarafından üretilmektedir. Bu sayede gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretimi mümkün olmaktadır.*”<sup>122</sup>

Gerçek bütün gönderenler sisteminden kurtulmuş, göstergelere indirgenmiş dolayısıyla hipergerçeğe dönüşmüştür. Gerçek ve düşsel olan birbirine karışmıştır. Baudrillard'ın başvurduğu Disneyland düşsel evren örneği simülasyon kavramını kolay anlaşılır kılmaktadır. Modellerden oluşan Disneyland aslında kendisi dışında kalan dünyanın gerçek olduğuna inandırma pozisyonundadır.

*Disneyland'ı çevreleyen Los Angeles ve Amerika gerçeğe değil hipergerçeğe ve simülasyona aittir. Buradaki sorun yanıltıcı bir yeniden canlandırılmış gerçeklikten (ideoloji) çok, gerçeğin gerçeğe benzemediğini gizleyebilmek ve gerçeklik ilkesinin devamını sağlayabilmektir.*

<sup>119</sup> Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon...*, s.14

<sup>120</sup> Jean Baudrillard, *Sessiz Yığınların Gölgesinde* Toplumsalın Sonu, çev., Oguz Adanır, 3. Basım, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2006, s.69

<sup>121</sup> Baudrillard, *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm...*, s.133

<sup>122</sup> Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon...*, s.14-15

*Disneyland'taki düşsellik ne gerçektir, ne de sahte. Burası gerçeğe özgü düşselliği, gerçeğe simetrik bir şekilde yeniden üretebilmek amacıyla tasarlanmış bir caydırma(ikna) makinesidir.*<sup>123</sup>

Modernizm gerçeğin temsilini sorunlaştırır, doğayı, nesnel gerçekliği yadsır ve yansıtma biçimleriyle üretilen taklidin yerine sanatın kendi biçimleriyle ilgili olmasını savunur. Simülasyon gerçek olanla gerçeğin temsili, taklidi arasındaki ayrıma son verir. Simülasyon yeniden canlandırma düzenini simülakrlara dönüştürmüştür. Simülasyon evreninde, ortada gerçek diye bir şey kalmadığından, gerçeklikten ve bunun yeniden canlandırılmasından, illüzyondan bahsetmek mümkün değildir. Yeniden canlandırmada, gösterge (imge) ile gerçeklik arasındaki ilişki eşdeğerlilik ilkesine dayanır ve nesnel gerçekliğe gönderme yapıyor iken, simülasyon düzeninde ise kodlar mantığına dayanan göstergeden yola çıkılarak göndereni kendisi olmakta ve gerçek ile kopya ( gerçek ile imge ) ayrımı ortadan kalkmaktadır. “*Çağımızdaki temel hastalığın adı: gerçeğin üretimi ve yeniden üretimi denilen şeydir.*”<sup>124</sup> Gerçek artık sürekli üretilen bir şeydir.

Baudrillard gerçek ile simülakr arasındaki ilişkileri değerlendirerek imgeye özgü aşamalar şöyle sıralamaktadır;

*-derin bir gerçekliğin yansımaları olarak imge*

*-derin bir gerçekliği değiştiren ve gizleyen imge*

*-derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen imge*

*-gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilişkisi olmayan, kendi kendinin saf simülakrı olan imge*

*Birinci durumda imge olumlu bir niteliğe sahiptir çünkü imge burada bir tür ayin görevi yapmaktadır. İkinci durumda imge olumsuz bir niteliğe sahiptir. Kötü büyü türünden bir şeydir. Üçüncü durumda imge bir görünüm yerini almaya yani bir büyüleme aracı olmaya çalışmaktadır. Dördüncü durumdaysa imge artık görüntü düzenine değil simülasyon düzenine ait bir şeydir.*<sup>125</sup>

Baudrillard'a göre günümüzde sanat ikonoklazm anlayışına benzemektedir. Aradaki fark, Bizanslı ikonoklastlar imgelere yüklenen anlamları zihinlerden silip

<sup>123</sup> Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon...*, s.29

<sup>124</sup> *a.g.e.*, s.44

<sup>125</sup> Baudrillard, *a.g.e.*, s.20

atmak için ikonları yasaklıyorlardı, günümüzde ise ikonoklast durum aşırı imge üretimiyle oluşmaktadır. Aşırı imge, anlamsız, sonsuz sayıda imge ama geride hiçbir iz bırakmayan imgeler. Fazla imge üretimi sanat var mı yok mu sorusuna yanıt değil sanatın yokluğunu gizler gibidir. Baudrillard Philippe Petit ile yaptığı bir görüşmesinde, “(...) sanatın ortadan kaybolma nedenini artık sanat adına yapılacak bir şey kalmamasına değil çok şey yapılmasına bağladığını”<sup>126</sup> onaylamaktadır.

İkonolatrlar (\*) Tanrı’yı temsil eden resimler yapıyorlardı. İkonoklastlar (\*\*\*) bu “*insan elinden çıkma ikonları şiddetle reddediyorlardı, çünkü bunları Tanrı’nın simülakrları olarak görüyorlardı.*”<sup>127</sup> İkonoklastlar ikonları, insanların Tanrı’nın varlığından şüphe duyacaklar, Tanrı imgesininin sadece ikonlardaki (simülakrlar) gibi var olduğunu, simüle edilen bir imgeden ibaret olduğunu düşünecekler diye yasaklamışlardır. İkonoklastlar simülakrlın sahip olduğu gücün farkına varmışlardır.

*(...) yeniden canlandırmanın gerçekte hiçbir şeyi temsil etmediğini; bunun yalnızca bir oyun olduğunu ve bu büyük oyunun öneminin de buradan kaynaklandığını (aynı zamanda imgelerin maskesini düşürmenin tehlikeli bir şey olduğunu çünkü imge ya da maskenin gerisinde hiçbir şey bulunmadığını) anlamışlardır.*<sup>128</sup>

İkonolatrlar Tanrı’ın öldüğünü değil, var mı yok mu diye yanıtlanacak bir soru olmadığını, imgeleri kendilerinin yarattığını göstermişlerdir. İkonlar Tanrı’nın yokluğunu gizler gibiydi. Baudrillard’a göre ise “*günümüzde imgelerin gerisinde yok olup giden varlık tanrı değil bizleriz.*”<sup>129</sup>

Simülasyon evreninde sanat hipergerçeğe dönüşmüştür.

*Bu durumda, gerçek de, sanat da tamamen emilerek yok mu edilmişlerdir? Hayır; çünkü hipergerçeklik kendini oluşturan simülakr, ayrıcalıklar ve ön yargılar düzeyinde karşılıklı değiş tokuş yoluyla hem sanat hem de gerçeğin ulaşabileceği en üst aşamayı temsil etmektedir. Hipergerçeğin, yeniden canlandırmanın ötesine (J.F. Lyotard L'Art Vivant [Yaşam Sanatı])*

<sup>126</sup>Jean Baudrillard, **Le Paroxyste Indifférent**: Entretiens avec Philippe Petit, Grasset, Paris,1997, s.183

\*İkonolatr (İkonoplast): ikon yapan ve ikon seven insanlara verilen ad.

\*\*İkonoklast: kutsal imgeleri yok eden insanlara verilen ad

<sup>127</sup> Baudrillard, **Şeytana Satılan Ruh** ..., s. 99

<sup>128</sup> Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**..., s.19

<sup>129</sup> Baudrillard, **Şeytana Satılan Ruh** ..., s. 94

*geçebilmenin nedeni, tamamen simülasyon evrenine ait olmasıdır. Bu evrende merkezkaç olmaktan çok merkeze kilitlenmiş görünen yeniden canlandırma turnikesi, durmadan kendi kendini yineleyip, için için patlayarak çıldırmaktadır.*<sup>130</sup>

Baudrillard'a göre simülakr üç boyutludur ve gerçeğe iki boyutlu simülakrlardan daha çok benzemektedir. Üç boyutlu simülakrın gerçeğe daha yakın olduğunu vurgulamaktadır.

*Simülakr giderek kusursuz bir görünüm kazandıkça, karşımıza her şeyin yeniden canlandırma, ikiz ve benzerliğin elinden kaçabildiği bir durum çıkmaktadır. Kısaca gerçek diye bir şey yoktur ve üçüncü boyut denilen şey iki boyutlu dünyanın; dördüncü boyut ise üç boyutlu evrenin yarattığı düşsel bir şeydir...*<sup>131</sup>

Baudrillard'a göre "kusursuz bir imge olan hologram (\*) düşselliğin sonu demektir."<sup>132</sup> Hologram gerçeğin kendisi olmaktan vazgeçerek hipergerçek olmayı tercih eder. Bu yüzden Baudrillard hologramları yeniden üretilenin ötesine geçmiş hakikat simülasyonu olarak nitelendirir. Gerçek kendi gölgesinden kurtulup kendi ikizini yaratmaktadır. Oysa gerçek kendi gölgesiyle yani görünmeyen görüntüsü ile beraber var olur. Baudrillard'a göre gölge olmadığında, kendi ikizi ya da sonsuz sayıda hiperbenzerleri olduğunda, bu orijinal olanın ölümü ve anlamsızlık demektir.

Baudrillard çağdaş sanatı anlatırken özellikle pop art ve Andy Warhol üzerinde yoğunlaşmıştır. Çünkü Warhol ve Duchamp günümüz sanatının dönemeç noktalarıdır. Duchamp, Baudrillard'ın gruplara ayırdığı simülakrlardan, gerçekliğin bastırıldığı ikinci simülakr dönemde yaşamıştır ve sanat için yaptığı avangard bir harekettir. Warhol ise gerçekliğin olmadığını farkedip uyanık davranmış ve tüm sanatsal biçimlere son vererek simülakrları üst düzeye taşımıştır. Makineleşme mantığıyla sanat üretmek istemiş ve simülakral olanı fetişleştirmiştir.

---

<sup>130</sup> Baudrillard, **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**,..., s.132

<sup>131</sup> Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**..., s.150-151

<sup>132</sup> **a.g.e.**, s.150

\* Hologram, orijinal objenin üç boyutlu gerçek kaydı, kısaca üç boyutlu lazer fotoğrafıdır. Başka bir deyişle; 3 boyutlu görsel bilginin lazer teknolojisiyle kaydedilmesi, depolanması ve hareket efektinin kazandırılarak çok boyutlu ortama aktarılması sonucu elde edilir. Erişim. 07.02.2012 <http://www.mthologram.com/nedir.htm>

### 2.3. Pop Art ve Simülakr Estetik; Gerçeğin Tekrarlar İçine Hapsedilmesi

Pop art'ın ortaya çıktığı yıllarda, Daniel Bell'in tabiriyle "sanayi sonrası toplum"da ekonomik, sosyal, kültürel değişimler yaşanmaktaydı. Toplumun birçok alanında görülen köklü değişimler sanatın yönünün değişmesinde de etkili olmuştur. Pop art'ta bariz biçimde yüksek sanat ile kitle kültürü birleşir. Yüksek sanata karşı gelen pop art sanatçıları, tüketim dünyasını sanatın içine katarlar. Kitle kültürünün görüntülerini, reklamlarını, ürünlerini, çizgi roman, sinema, süper starların imajlarını kullanır. Pop temsil edilmiş gerçekliğin yeniden üretimidir. Ortaya çıkan imgeler sanatçının düşünsel ürünü olmaktan ziyade üretilmiş olanın yeniden üretimidir. Yani pop art'ta imge simülakraldır. İmgeler başka imgeleri temsil etmektedir ve sadece kendilerine gönderme yapan kodlara sahiptirler, nesnel gerçekliğe göndermede bulunmazlar. Baudrillard sanat yapıtının "gösterge ekonomi politik" düzen ile bütünleştiğini savunur. Ona göre tüketim kültüründe, tüketim nesnelere "doğa" olarak sunulduğundan, meta-göstergeler kendilerini sanat yapıtı ilan eder. Bunu yaparken, tüketim nesnelere doğasından güdümlenen "tüketim" olgusunu gizleyerek yüce sanat statüsünde sunulur. Kültür endüstrisi, ideal toplum düzenine, tüketim nesnelere kullandığı zaman ulaşacağı düşüncesini oluşturur. Artık toplumun "doğa"sı tüketim nesnelere dir. Tüketim nesnelere, göstergeleri olduğu gibi kullanır, tüketim toplumunun içinde bulunduğu durumu kayıtsızca gözler önüne serer. Pop art tüketimin mantığını olduğu gibi sanat yapıtına dönüştürür.

*Nesne sadece kullanımında bir işe yaradığı anda sıradandır. Gösterge haline geldiği, gösterdiği anda nesne sıradan olmaktan çıkar: Oysa çağdaş sanat nesnenin 'hakikat'inin artık bir işe yaramak değil, göstermek olduğunu, araç olarak değil, ama gösterge olarak güdümlenme olduğunu gördük. Ve en iyi durumda bu nesneyi bize böyle göstermek Pop'un başarısıdır.*<sup>133</sup>

Endüstriyel ürünlerin toplumsal yaşamda var olmasından bu yana sanatçılar, seriliği çalışmalarında kullanmaya başlamışlardır. Sanatın aşkinci kuralların (tanrı, Platoncu biçimler, doğa, deha) terkedilip, Maleviç veya Modrian gibi sanatçıların pratik alanı olan soyut sanata indirgenğinde, nihayetinde üretilen yapıtların birbiriyle benzerlik gösterdiği görülür. Soyut sanatta gördüğümüz tekrarlar Andy Warhol'da meta-göstergelerinin seri üretimi biçiminde ortaya çıkar. Rosalind Krauss'un *Avangardın Özgünlüğü*'nde belirttiği gibi modernist sanatçılar ulaştıkları

<sup>133</sup> Baudrillard, *Tüketim Toplumu*..., s.147

yapıyı, ondan sonra yapacakları tuval yüzeyinde tekrar ederler, buna karşılık, Warhol tek bir imgeyi aynı yüzey üzerinde teknik olanakla çoğaltır. Kitle kültüründe her şey kapitalist sisteme uygun olarak seri üretilip tüketilmektedir. Pop imgelerin tekniğin olanaklarıyla yeniden üretimi, sınırsız sayıda çoğaltma imkânını verir. Çoğaltma aynı zamanda çoğaltılan ilk imgenin anlamını kaybettirir, yüzeysel imgelere dönüştürür, ama meta estetiği şaşalı ve abartılı haliyle var oluşunu hep hatırlatır, “buradayım” der. Warhol, meta görüntülerin yeniden üretim aşamasında, serigrafi tekniğinin doğasından kaynaklanan rastlantısal baskı izleri üzerine çoğu zaman, meta fetişlerin şaşalı dünyasına uygun olan renklerle de müdahalelerde bulunur.

Kitle kültüründe her şey aynı derecede değerli ya da değersizdir. Yüksek kültüre ve alt kültüre ait her şey ikon imgelere dönüşebilirler. Bu Marilyn Monroe, Jacy Kenedy ya da Campell’s çorbaları ya da Brillo kutuları olabilir. Warhol geç modernizmin estetik saflığına karşı pop kültürünün en sıradan (seçkin yüksek kültür tarafından kitsch olarak değerlendirilen) imge ve metaları masalsı bir dünya içinde betimlemiştir.

*Amerika’daki görsel kirliliğin en uğursuz, en yapış yapış ve en bayağı olgularını ele almayı seçmiştir: Peruk, kasık bağı, burun ameliyatı, kelepirci alet reklamları; Süpermen, Dick Tracy, Nancy ve Temel Reis’ i de içeren bir çizgi, roman repertuarı; ucuzcu süpermerket raflarından alınmış, Campell’s, Mott’s, Kellogg’s, Del Monte, Coca-Cola gibi herkesin tanıdığı marka isimleri olan paketlenmiş yiyecekler; Amerikan parası, posta pulları ve ikramiye pulları; bayağı bulvar gazeteleri (Daily News ve New York Post); James Dean ve Elvis Presley’den Elizabeth Taylor ve Marlon Brando’ya en popüler yıldızlar.<sup>134</sup>*

Pop art ortaya ilk çıktığında eleştirel bir boyuta sahipti. Raushenberg ve Jasper Johns popüler kültüre ait nesnelere kullanarak sanat yapıtı ürettiler. Ancak kültürle sanat arasındaki ayrımı Warhol kaldırdı. “Pop popüler bir sanat değildir”<sup>135</sup> diyen Baudrillard’a göre pop art, sanatı sanat yapan özelliklere son verir. Her ne kadar figürasyon biçimini kullansa da (“bu yine de resim dedirten”) yapmak istediği kültürle, hayatla, dünyayla bütünleşmektir. Yaratıcı deha, yanılısama, estetik, perspektif gibi kavramları yok edip sadece kültüre hizmet eder gibidir. “Popüler

<sup>134</sup> Robert Rosenblum, “Sanat Tarihi Olarak Warhol”, **Sanat ve Yaşamıyla Andy Warhol**, Ed. Esra Çavuşoğlu, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2001, s.9

<sup>135</sup> Baudrillard, **Tüketim Toplumu...**, s.151



sanat nesnelere değil, her zaman öncelikle insana ve hareketlere bağlanır. Popüler sanat yiyecek maddesi ya da Amerikan bayrağını değil, yemek-yiyen-bir-adamın ya da Amerikan-bayrağını-selamlayan-bir-adamın resmini yapar.”<sup>136</sup> Baudrillard, pop art bir fotoğrafın resmini yapsa da, fotoğrafın gerisinde yatanın, söylemek istediği şeyin kopyalarını ürettiğini düşünür.



Resim 20: **Andy Warhol, Campbell Çorba Kutuları**, 1962, tuval üzerine sentetik polimer boya, her biri; 51 x 41 cm, (32 tane) MoMa, New York

*Eğer tüketim toplumu, kendi söylencesinde batmışsa, kendi üzerine eleştirel bir perspektife sahip değilse ve tam olarak işte bu durum tüketim toplumunun tanımıysa, sadece uzlaşmacı ve gerek varlığında gerekse de pratiğinde bu saydamsız gerçekliğin suç ortağı olan bir çağdaş sanat olabilir. Bu nedenle Pop nesnelere gerçek görünüşlerine göre resmeder, çünkü nesnelere ancak böyle, tümüyle üretilmiş, montajdan yeni çıkmış olarak söylencesel bir işlev görür. İşte bu nedenle Pop, bu nesnelere taşıdığı kısaltmaları, markaları, sloganları resmeder ve aslına bakılırsa ancak bunları resmedebilir.<sup>137</sup>*

<sup>136</sup> Baudrillard, a.g.e., s.151

<sup>137</sup> a.g.e., s.145

Pop art'ın arkasından gelen kavramsal sanat, dadacı nihilist ve yıkıcı araçları fikir kavramı üzerinden kullanmışlar ama Baudrillard, avangard olmadığını düşünmektedir. Çünkü Warhol'un yaptığı radikal değişim avangard olarak hiçbir sanatın çıkmasına izin verecek nitelikte olmadığını ileri sürer.

**s**

#### 2.4. Sanata Meydan Okuyan Sanatçı: Andy Warhol

Resim modernizm öncesinde, dünyadaki bir gerçekliğe gönderme yaparak, tuvalin iki boyutlu yüzeyinde yeniden canlandırma biçimleriyle resmediliyordu. Modernizm ise, gerçekliğin yani görünüşlerin nasıl olup da tuval düzlemi üzerinde var olduğu sorusuyla ilgilendi. Modernizm ile birlikte gerçekliğin temsil eleştirisi başlayınca, temsilin olmazsa olmaz araçları sanatın kendi konusu olur. Kant'ın eleştiri araçlarını eleştirmesinde olduğu gibi. Bunu ilk başlatanlar empresyonist ressamlar oldu. Gerçekliğin ötesinde görünmeyenini resmini yapabilmek için nesne yapı bozumuna uğratıldı ve soyutlanarak analitik gerçeklik eleştirisi doğrultusunda geç modernizmde tamamen parçalandı, böylece temsil dışlandı. Soyut sanat sanatın yapısına yıkıcı yaklaştığı için avangard özelliğe sahiptir. Ama bundan sonra temsille ilgili yıkılacak bir şey kalmadığını gören ve soyut sanatın özerk tavrına meydan okuyan Warhol, var olan görüntüleri kullanır ve bu simülakral imgeler tüm sanatsal biçimleri aşar ve göndereni kendisi olan imgeler haline gelir.



Resim 21: **Jackson Pollock, Number 1**, 1949, tuval üzerine emaye ve alüminyum boya 160 x 259 cm, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles



Resim 22: **Barnett Newman, Onikinci İstasyon**, 1965, tuval üzerine akrilik, 198.1 x 152.4 cm, Robert ve Jane Meyerhoff koleksiyonu

Baudrillard iki sanatçı üzerinde önemle durur. Bunlar; sanatı sorgulayan, mevcut sanata son verip radikal değişiklik yapan Duchamp ve Warhol'dur. Duchamp ready made'i sanatsal bir biçim olarak sunmasıyla sanatın artık fikrinsel olarak da var olabileceğini gösterir. Ready made'de öne çıkan nesnenin kendisi değil, sanatsal fikrin kendisi, ideolojik boyut, sıradan nesnenin sanat yapıtı olabileceği fikridir. Sıradan bir nesne işlevinden arındırılıp estetik biçim değişikliğine uğrayarak sanat nesnesi olur. Bunun sonucunda öznel dışavurum, özgünlük kaybolma sürecine girer. Bundan sonra sanat düşüncesinin kendisi sanat olabildiğinden artık illüzyon yaratan ya da/ve düşsel ayrıcalığa sahip sanat yok olma sürecine girer. Baudrillard sıradan bir nesnenin ya da gerçekliğin kendisinin sanat yapıtı olarak sunulması ortada artık düşsel olarak oluşabilecek hiçbir şeye izin vermediğini dile getirir. Çünkü ona göre gerçekliğin kendisinin sanat olarak sunulduğu yerde kendisi her şeye cevap verir. Duchamp'la beraber sıradan nesne sanat yapıtı olabilme özelliği kazanmıştır. Duchamp'tan sonra gelen sanatçılar sıradan nesneye estetik bir görünüm kazandırmaya devam etmişler her şeyi sanata dâhil etmişlerdir. Rauschenberg ve

Johns gibi, sanatçılar gündelik hayata ait nesnelere kullanmışlardır ama popüler kültür ile sanat arasındaki sınırı Warhol kaldırmıştır.



Resim 23: **Marcel Duchamp, Şişe Askısı**, 1964 (1914 tarihli orijinal versiyonu kayıptır. )



Resim 24: **Jasper Johns, Boyalı Bronz (Ballantine Ale)**, 1960, bronz ve yağlıboya, 14 x 20.3 x 12.1 cm, Basel Sanat Müzesi

Warhol tüketim nesnelere sanatsal biçim kazandırmış biri olarak mekanik yeniden üretimi sanat alanına sokarak mevcut sanatsal aşkınlıklara son vermiş yani

estetiki ve yaratıcılık statüsünü umursamamıştır. Baudrillard'a göre "Andy Warhol, yaşama sevincini yitirmiş bir sanatsal üretim dönemini kapatarak, mekanik bir yenden üretim dönemini başlatmıştır." <sup>138</sup> Anlamsızlığı, boşluğu, hiçliği, yüzeyselliği, yapaylığı fetişleştirdiği görüntüler, imgeler ürettiğini ileri sürer. "Warhol hiçi görüntünün merkezine yerleştirmiştir."<sup>139</sup> Duchamp sıradan bir nesneyi, Warhol anlam yüklenmiş sıradan nesneyi ya da görüntüyü estetik ötesi alana taşır. "Bir zamanlar sanatçının kutsal olduğu düşünülüyordu –sanatçı Tanrı'nın yaratıcılık kıvılcımına sahipti- ama Warhol'un sanatçısı işadamıdır, kutsal ve yaratıcı olan her şeyi, tıpkı Marx'ın söylediği gibi, üzerlerine fiyat koyarak dünyevileştirir." <sup>140</sup>



Resim 25: **Andy Warhol, Marilyn**, 1964, tuval üzerine serigrafı, 101.6x 101.6 cm, Thomas Ammann koleksiyonu. Zürih

Nesnelerin ve şeylerin hiçbir gizeme sahip olmadığı ve her daim görülmek için var olan görüntüler Warhol'la beraber anlamlarından arınmış, gösterge düzeyine indirgenmiş ikonlara dönüşürler. Baudrillard için Warhol radikal fetişizm aşamasına ulaşan ilk kişidir.

<sup>138</sup> Baudrillard, 2009/2010, **Sanat Dünyasının Kurduğu Komplex...**

<sup>139</sup> Jean Baudrillard, **Kusursuz Cinayet**, çev. Necmettin Sevil, Ayrıntı Yayınları, 2. Basım, İstanbul, 2006, s.102

<sup>140</sup> Kuspit, **a.g.e.**, s.164

*Warhol'da her şey yapaydır: Nesne yapaydır, çünkü özneye değil, yalnızca nesne arzusuyla ilintilidir. Burada görüntü yapaydır, çünkü estetik bir taleple değil, yalnızca görüntü arzusuyla ilintilidir (ve Warhol'un görüntüleri birbirini arzular gibi ve üretir). Bu anlamda, Warhol, yabancılaşmanın son aşaması olan kökten fetişizm aşamasına –kusursuzluk derecesine vardırılmış paradoksal aşama- geçmiş ilk sanatçıdır.<sup>141</sup>*

Baudrillard Duchamp'ı Warhol'dan ayrı tutar. Duchamp'ın sanatta eleştirel pratikler geliştirmiş, sanata karşı durmuş, sanatı yapı çözüme uğratmış, sanat yapısını parçalamış olmasından dolayı avangard olduğunu düşünür. Warhol ise avangard sanatla alakadar değildir, avangard söylemini aşar ve sanat nesnesini hiçlik düzeyine taşıdığını iddia eder. Çünkü her şeyi anlamsızlaştırır. Kendisi de böyle olduğunu doğrular gibidir. “*Andy Warhol hakkındaki her şeyi bilmek istiyorsanız sadece resimlerimin, filmlerimin ve benim yüzeyime bakın. Ben oradayım. Bunun gerisinde hiçbir şey yok.*” (Gretchen Berg, *Andy: My True Story*)<sup>142</sup> Bundan sonra yapılacak bir şey kalmaz, her şeyi sifira indirger, Baudrillard'ın transestetik dediği estetik ötesine geçilmiştir. Sanatı sanat yapan her şeyi; estetiği, eleştirel olmasını, imgeyi, göz yanılması, gerçekliğin yadsınıp yeniden canlandırıldığı biçimleri, tüm bunları dışlayıp sanat kavramını değiştirmiştir. Çünkü yapmak istediği sanat anlayışıyla bunlar uyumsuzlar. Buna karşılık imgeleri Tanrısal bir güce sahipmiş gibi bir görünüme sahiptir. Bu da Warhol'un kurnazlığıdır; sanatın inandırıcılığını yitirmemesi için öyleymiş yapması gerektiğini düşünür Baudrillard. Tıpkı göstergeler dünyasındaki gibi onun sanatında her şey cool görünmekte, herkes her şeyden mutlu olmakta, Fabrika'da, seri üretim olanaklarıyla ve makine gibi olma ve üretme arzusuyla kusursuz, mükemmel ikonlar üretmektedir.

*En azından bir imaj olmayanın ötesine geçmeyen mitin kendisi de bu imaja bağımlı hale gelip, onun tutsağı olmuşsa, başka bir Monroe var mıdır artık? Kolektif tasavvur nesnesi olmaya yazgılı Monroe'nun fotografik imgesinden başka bir şey olmayacaktır. Warhol için superstar'ın fetişe dönüşmüş imajını yeniden üretmek o imajı hazırlayan süreci tekrarlayarak bilinç niteliğini sorgulamaktır. Monroe'nun aslı olmayan suretini temsil etmeye bir tek şey*

<sup>141</sup> Baudrillard, **Kusursuz Cinayet** ..., s.100

<sup>142</sup> Foster, **a.g.e.**, s.165'daki alıntı.

*talip olabilir ancak: Mekanik yolla çoğaltılmış imgesinin tahayyül gücümüzü istila etmesini yine aynı yöntemle vurgulayan üretim modeli.*<sup>143</sup>

Walter Benjamin'in *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* (1982) makalesinde belirttiği gibi teknik olanakların çoğaltılmasıyla yeniden üretim hız kazandı ancak yeniden üretilen, kopyalanmadan önce onu var eden "biricik"liği, "aura"yı tekrar üretmediğinden sanat yapıtının varlık nedeni olan bu niteliklerden yoksun olacaktır. Warhol'un yeniden üretimi, teknolojinin, kitle iletişim ve ekonomiyle ilintili göstergelerin tekrarları "aura"dan yoksun, anlamsız, özden yoksun, katıksız simülakr imgelerdir. Baudrillard'ın deyişle simülakr imgelerde aşkınlık artık yoktur.



Resim 26: **Andy Warhol, Perrier**, 1983, ofset litograf, 155.5 x 223.5 cm, MoMa, New York

Baudrillard'a göre Warhol, görüntünün gizemli içkin özelliklerini, düşsel niteliğini dışlamak, popüler kültürün imgelerini meta-göstergeye dönüştürmek için endüstrinin bir teknik olanağı, serigrafiyi kullanarak anlamsız bir düzlüğe çıkarır. Ona göre Warhol kendini makineyle özdeşirir. "Makine olmak istiyorum" diyen Warhol'un kendisinin bir makine olduğunu savunur. Çünkü sanat yapıtı üretmek için

<sup>143</sup> Mine Haydaroğlu, "Andy Warhol, Amerikan Kült(ür)ü", **Sanatı ve Yaşamıyla Andy Warhol**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2001, s. 35



tekniki araç olarak kullanmak yerine doğrudan tekniğin kendisini sanat yapıtı olarak sunar. Anlamlardan koparılıp meta-gösterge düzeyine ulaşmış görüntüler sunar. Baudrillard Warhol'un pop imgelerini, göndergesinden kopmuş meta-göstergeleri ve fetiş nesnelere kullanması nedeniyle anlamsız, yüzeysel -öze ait içsellikten yoksun ve derinliği olmayan- simülakral imgeler olarak nitelendirir. *“Bu mekanik züppeliğin gerisinde, aslında nesnenin, görüntünün, göstergenin, simülakralın gizil güç halinde yükselişi söz konusudur; en güzel örneğinin sanat piyasasının kendisi olduğu değer in kuvve halinde yükseliş ile aynı zamanda gerçekleşir bu.”*<sup>144</sup>

Baudrillard Warhol'un tuvali sıradan bir nesne gibi görmesini sanatla özdeşleşmediğini dile getirir. Warhol *“tuval herhangi bir afiş ya da sandalye kadar sıradan bir nesnedir.”* der ve şöyle devam eder. *“gerçekliğin bir aracıya ihtiyacı yoktur, önemli olan bu gerçekliği ait olduğu çevreden koparıp tuvale aktarmaktır.”*<sup>145</sup> Baudrillard'a göre sanat yapıtı sıradan olanı yansıtmamalıdır. Sanat eseri *“sıradan bir nesne olmaya çalışmaz; böyle bir şey söylemek nesneyle sahip olduğu anlamı birbirine karıştırmak demektir. Zira bir şeyler ifade etmesi gereken sanat, gündelik yaşamın sıradanlığı içinde yitip gitmek gibi bir hakka sahip değildir.”*<sup>146</sup> Günümüzde sanat yapıtlarının çoğu gündelik hayattaki sıradan nesnelere sahip olduğu anlamın benzerine sahip olmak istemektedir. Baudrillard'a göre *“ne sanat gündeliğin içinde soğurabilir (tuval= sandalye) ne de sanat olduğu haliyle gündeliği kavrayabilir ( tuvalden yalıtılmış sandalye= gerçek sandalye) ; içkinlik ve aşkınlık aynı anda mümkün değildir.”*<sup>147</sup>

Warhol tüketim nesnelere kutsal nesne görünümünü kazandırır. Warhol özgün bir çıkış yakalamış ama bu resim sanatının sonu olduğu gibi ondan sonra gelenler sadece bu özgünlüğü kopya etmekten öteye gidememişlerdir. Artık sanat sorgulanan ve eleştiri üreten bir alan değil, ne biçimde olursa olsun kabul edilen konumdadır.

---

<sup>144</sup> Baudrillard, **a.g.e.**, s.102

<sup>145</sup> Baudrillard, **Gösterge Ekonomi Politikası Hakkında Bir Eleştiri...**, s.126

<sup>146</sup> **a.g.e.**, s.126

<sup>147</sup> Baudrillard, **Tüketim Toplumu...**, s.148



Resim 27: **Andy Warhol, Son Akşam Yemeği**, 1986, keten üzerine akrilik ve serigrafi, 294.6 x 990.6 cm, Andy Warhol Müzesi, Pittsburgh

*Warhol'un sıradan imgeler üretmesinin nedeni kesinlikle dünyanın sıradan bir yer olduğunu göstermek değil, dünyayı yorumlamaya çalışan bir özne olmak gibi bir derdi bulunmamasıdır. Hiçbir biçimsel değişikliğe uğratmadan sıradan imgelere plastik bir görünüm kazandırabilmesidir. Burada doğal anlamını yitiren göstergenin/görüntünün tüm yapaylığıyla boşlukta ışıldamasından, göstergenin üstünlüğünden çok göstergeye kazandırılan bir güçten söz edilmesi gerekmektedir. Ürettiği nesneyi bir fetişe çevirmeyi başaran ilk isim Warhol'dur.<sup>148</sup>*

Sanatın tüm yansıtma biçimlerine, varoluşsal sebeplerine sahip olması için bir nedeni kalmadığını düşünmüştür. Warhol dünyanın, hayatın doğal anlamlardan, derinlikten, duygusallıktan ve tözden arındırıldığını görmüş, gerçekliğin yokluğunu fark etmiştir. Bu yüzden Warhol nesneyi gerçekten daha gerçek görünen bir göstergeye dönüştürür. *“Her türlü gerçeklik, estetik alanın içine çekilerek, estetik, her alanda genel geçer bir boyuta dönüştürülmüştür.”<sup>149</sup>* Baudrillard Warhol'dan sonra artık anlamını yitiren sanat anlamsızlık ürettiğini düşünür. Simülakr resim illüzyon ve düş gücü üretmeye son verdiğinden, ancak yapabileceği şey, sıradanlığı ifade eden görüntüler ve nesnelere benzemeye çalışmaktır. *“Resim sanatı artık bir illüzyon sanatı olduğuna inanmadığından kendi kendinin simülasyonuna benzemekte ve aşagılanmaktadır.”<sup>150</sup>*

<sup>148</sup> Baudrillard, 2009/2010, a.g.e.

<sup>149</sup> Baudrillard, *Şeytana Satılan Ruh ...*, s.104

<sup>150</sup> Baudrillard, 2009/2010, a.g.e.

Warhol'un imgelerinin simülakral yorumu sadece Baudrillard tarafından değil, bazı değişiklerle Rolan Barthes, Michel Foucault, Gilles Deleuze gibi postyapısalcı eleştirmenler tarafından da geliştirildi. Rolan Barthes *That Old Thing, Art* (1980) adlı yazısında “*pop-artın istediği*” imgeyi herhangi bir derin anlamdan kurtarıp simülakral yüzeye taşımak için “*nesnenin simgeleşmesini bozmaktır*” şeklinde yazar. Bu işlem sırasında yaratıcı da serbest kalır. Barthes, “*Pop-artçı, çalışmasının arkasında durmaz ve bir derinliği de yoktur: O sadece hiçbir şeyi göstermeyen, hiç bir amacı olmayan resimlerin yüzeyidir*”<sup>151</sup> şeklinde devam eder.

Baudrillard'ın Warhol'un meta-göstergelerin ve fetiş nesnelere anlamsız simülakral görüntülerini ürettiği görüşüne karşıt olarak bir eleştiri geliştiren Thomas Crow; bu görüntülerin göndergesel olduğu görüşündedir. Warhol'un meta-göstergelerinin, fetiş nesnelere ya da Monroe gibi imgelerini Amerikanın gerçek yaşamıyla ilintilendirir. Bu görüntülerin arkasında “acı çekmenin ve ölümün gerçekliği” olduğunu savunur. Çünkü cool görüntüler, tüketim ürünleri, tv yıldızları veya kaza görüntüleri Amerika'nın kitle kültürüne ait gerçek görüntülerdir. Crow bir yazısında şöyle demektedir: “*Warhol, Amerikan politik yaşamındaki açık yaraların peşinden gitmiştir*”.<sup>152</sup>

Hal Foster, Warhol'un imgelerini simülakral bulan Baudrillard'ın yorumuna ve Crow'un gerçeğin ortaya konulduğu görüntüler olduğu yorumuna katılır. Warhol'un meta-göstergelerini aynı anda simülakral ve göndergesel, kayıtsız ve eleştirel, yüzeysel ve etkileyici bulur. Ve bu iki zıt özelliği açıklamak için “travmatik gerçeklik” kavramına başvurur. “*Makine olmak istiyorum*” diyen Warhol'un “şok geçiren özne” olduğunu söyler. Kendisini şok edenin yerine koyan özne. İleri kapitalist toplumda seri üretim ve tüketim sistemi içinde, sistemin kültürel-ekonomik yapısına kendiliğinden katılır. Her yere ağlarını sarmış olan tüketimin ısrarına karşı gelmek imkânsız görünmektedir.

*Warhol, yenemiyorsanız katılmanızı önerir. Dahası, eğer tamamen katılırsanız, onu korumasız bırakır; yani kendi ölçüsüz örneğinizle onun otomatizmini, hatta otizmini açığa vurabilirsiniz. Dada'da stratejik olarak*

---

<sup>151</sup> Foster, a.g.e., s.162-163

<sup>152</sup> a.g.e., s.165

*kullanılan bu kapitalist nihilizm, Warhol'da muğlak bir şekilde segilenir ve o zamandan beri birçok sanatçı bu oyunu sürdürür.*<sup>153</sup>

Lacan, 1960'ların başında gerçekliği travma ile açıkladığı kuramında gerçeküstücülük ile bağlantılı olarak ele alır. *“Tekrar yeniden üretim değildir”* diyen Lacan *“travmatik olanı gerçeğe ıskalanmış bir karşılaşma olarak tanımlar. Gerçek ıskalanmış olduğundan temsil edilemez; sadece tekrar edilebilir, hatta tekrar edilmelidir”*<sup>154</sup> der. Foster'a göre Warhol'un yapıtları gerçeğe ıskalanmış karşılaşmalarımızın tekrarlarıyla üretimidir. Warhol'da tekrarlar, serilik tüketimin doğasından gelir. Aynı imgenin tekrarlarını yapmaktaki amacı imgenin anlamını etkisizleştirmek içindir. *“Warhol tekrarları, travmatik etkiyi sadece yeniden üretmez; aynı zamanda üretir.”*<sup>155</sup>



Resim 28: **Andy Warhol, Ambulans Faciası**, 1963, serigrafi, 315 x 203 cm, Abteiberg Şehir Müzesi, Mönchengladbach

<sup>153</sup>Foster, a.g.e., s.166

<sup>154</sup>a.g.e., s.168

<sup>155</sup>a.g.e., s.167

*Warhol'da tekrar, (göndergenin) temsil veya (saf bir imgenin, bağlantısız bir gösterenin) taklit anlamında bir yeniden üretim değildir. Tekrarlama daha çok travmatik olarak algılanan gerçeğin sahnelenmesini sağlar. Fakat bu ihtiyaç aynı zamanda gerçeği de gösterir ve bu nokta da gerçek tekrarlama sahnesini yırtar.*<sup>156</sup>

Kullandığı teknik nedeniyle serigrafilerde kayma, boyanın tam ipekten geçememesi gibi durumlar yapıtlarında sık ortaya çıkar, sanki kaza eseri olmuş gibi, özellikle kaza görüntülerinin tekrarlarında sanki “kaza”yı tekrar ortaya çıkarır gibi. Iskalanmış gerçek tekrar edilir diyen Lacan’ın sözü gibi. Foster’a göre Warhol’daki tekrarlar travmatik gerçeği üretirler. “*Warhol'da farklı tekrar çeşitleri bu şekilde hareket halindedir: Travmatik gerçeğe sabitlenmiş, travmatik bir gerçeği sahneleyen veya travmatik bir gerçeği üreten tekrarlar.*”<sup>157</sup>



Resim 29: **Andy Warhol, Brillo Kutusu**, 1964, Ahşap üzerine polimer ve serigrafi, 43.2 x43.2 x 35.6 cm, Andy Warhol Müzesi, Pittsburg

Warhol hakkında Baudrillard’dan farklı düşünen Arthur Danto, bunu, sanatın asıl şimdi kendisini bulmak için uygun ortam yarattığına dayandırır. Bu düşüncesini sanat tarihinin sonu savunusu üzerinden açıklar. Andy Warhol’un *Brillo Kutusu* sanatın doğasına ilişkin “Sanat nedir?” sorusunu (elli yıl önce *Pisuar* aynı sorunun sonucunda ortaya çıkmıştı) sordurtur. Danto’ya göre bu soru, tarihsel olarak ancak

<sup>156</sup> Foster, **a.g.e.**, s.168

<sup>157</sup> **a.g.e.**, s.173

sanatın kendi koşulları içinde gelişmiş olduğundan sorulabilmiştir. Yapıt olan *Brillo Kutusu*, gerçek Brillo kutuları yani sanat ile gerçeklik arasındaki fark ile ilgili bir bilgi vermiyor. Sanat ile gerçeklik arasındaki fark ayırt edilemez hale geldiyse, artık sanatı dış görünüşleriyle tanımlayamayacağımız bir noktaya gelinmiştir, bu nedenle “*sanatın ne olduğunu felsefi olarak bilmek*” yerine “*birbirinden ayırt edilemez görünen iki şey, farklı, hatta önemli ölçüde farklı kategorilere ait*”<sup>158</sup> olabileceğinden yola çıkarak, felsefi olarak “Sanat nedir?” sorusunu sormak gerekir. Sanatın gerçekte ve özde ne olduğu sorusu karşısında Warhol’la beraber sanat yapıtı, “*(...) hiçbir özsel biçimde olmak zorunda olmadığı açık hale gelir; sanat yapıtı Brillo kutusuna veya çorba konservesine benzeyebilir.*”<sup>159</sup> Brillo Kutuları sanat yapıtlarının anlatısı olan bir felsefi tanıma dayanarak üretilmesi zorunluluğunu ortadan kaldırır. Sanat anlatısı olmayan bir alan dışına çıkıldığından her şey sanat alanına girebilir. “*Sanat hakkında felsefi açıdan düşünebilmek ancak her şeyin sanat olabileceğinin netlik kazanmasıyla mümkün oldu.*”<sup>160</sup> Artık bundan sonra yapıtlar, bir anlatının sınırları içinde sıkışıp kalan bir sanat yapıtı olarak değil, anlatı tanımının dışında özgür alanı içinde, sınırları ortadan kaldırmış olarak ortaya çıkarlar. Ancak bundan sonra sanat tarihinin anlatısı olmadığı için belli bir istikameti de olmayacaktır.

---

<sup>158</sup> Danto, a.g.e., s.60

<sup>159</sup> a.g.e., s.60

<sup>160</sup> a.g.e., s.37

## 2.5. Orijinalin Ölümü, Simülakr, Simülasyonlar ve Sanat

Modern sanat, dünya gerçekliğinin temsilinden uzaklaşır. Bu yüzden sanat kendi kendisinin hem nesnesi hem de öznesi haline gelir. Modern resmin yaptığı en önemli değişiklik nesnenin biçimini yapı bozuma, soyutlamaya, analitik çözümlenmeye uğratması, nesneyi yalın biçimlere indirgemesidir. Dolayısıyla modernist sanatçılar dünyaya ait gerçekliğin ötesine geçerek, nesnenin gerçekliğinin gerisindeki analitik gerçekliği keşfetmek, nesneyi yok etmek, görünmeyene kadar ulaşmak istemişlerdir. Bu soyutlama sürecinde temsil, yanılısama, perspektif, betimleme gibi biçimler sanatın dışına atılmamıştır. Baudrillard soyutlama sürecinin sonunda modern resmin boşluğu, yokluğu resmeder gibi, sanki yitirilmiş gerçekliğin ortadan kalkmasının baştan çıkarması gibi olduğunu düşünmektedir.

*Modernizm de... gerçek kurmaca dolaylarındadır ve modernizmde kırılmalar başlayınca... Gerçek artık kendisi olarak değil en fazla imgesiyle ele alınır.(...) İlk, gerçeğin sözcükler aracılığıyla kavranması, sonra kavranmış gerçekliğin bir başka gerçekliğe (görsellik) dönüştürülmesi, onun tekrar sözcüklere dayanarak okunması bu aşamaları oluşturur. Böylelikle gerçekle imgesi, gerçekle yanılısaması (illüzyon) gerçekle yeniden sunumu (representation), gerçekle yansılması (mimacry) arasındaki sorunsuz ya da özgül sorunlu ilişkiler ağı paramparça olmuştur. Yerine yenedensunumun yenedensunumu, taklidin taklidi, imgeselin imgeselleşmesi gibi üst aşamaları geçmeye başlamıştır.<sup>161</sup>*

Baudrillard sanatı estetik açıdan değil antropolojik açıdan değerlendirir. Çünkü içinde bulunduğumuz dünyada birçok şey artık eskisi gibi değildir ve insan ilişkileri buna bağlı olarak değişmiştir. Kültürel ve ideolojik olarak oluşturulup üretilen her şey tüketim içindir. Toplumsal yapının değiştiği bir yerde sanat da bu yapının çarkına kapılmıştır. Baudrillard çağdaş sanat üzerine eleştirilerini, gerçekliğin yok olması ve simülasyonların ortaya çıkmasıyla ilişkilendirerek ortaya koyar. Söylemek istediği, her şeyin yerini alan ve ahlaki ve etik bulduğumuz gerçeklik ideolojisinin gerçeklik cinayetine sebep olmasıdır. Çünkü kendimize yabancılaşmanın son noktasına ulaşmış, kendi benliğimizden kusursuz bir şekilde kopartılmış durumdayız. Günümüzde gerçekliğin yerini simülasyon almıştır. Simülasyon düzeninde sanat gerçekliğin yeniden canlandırma biçimleriyle

---

<sup>161</sup> Kahraman, a.g.e., s.273-274

oluşmamakta bunun yerine gerçekliği kendisi olarak sunmayı istemektedir. Oysa sanat düşsel ile gerçek, sahte ile gerçek arasındaki temel fark üstüne oturmaktadır.

*(...) simülasyon dünyasında daha doğrusu göstergenin en önemli işlevinin bir yandan gerçekliğin ortadan kaybolmasını sağlamak, diğer yandan da ortadan kaybolduğunu gizlemek olduğu bir dünyada yaşadığımız söylenebilir. Sanatın da bundan başka bir şey yapmadığı söylenebilir.<sup>162</sup>*

Baudrillard'a göre pop art yeniden canlandırma biçimlerine, sanatı sanat yapan özelliklere son verir, sanatın tüm aşkınlık kültürünü ortadan kaldırarak dünyayı, hayatı kendisiyle bütünleştirir. Çünkü pop art'ta gerçeklik tekrarlarla, kopyalarla, kusursuz ikizleriyle sunulur yani önceden üretilmiş olan hipergerçekliğe dönüştürülür. Böylelikle hipergerçeklikte gerçek ile düşsel olan arasındaki mesafe kalkmaktadır. Baudrillard, gerçeklik kendi ikizi tarafından kopyalandığında hem orijinalin, kökenin ölümü gerçekleştiğini hem de gerçekliğin anlamsız hale geldiğini ve bu yüzden illüzyon, perspektif, estetik ve imgeye son verildiğinde geriye sadece seri üretim, yeniden üretim, sahiplenme dışında yapılacak başka bir şey kalmadığını öne sürer.

Baudrillard sanatı tanımlarken yani nesnel gerçekliğe ait olandan yola çıkarak yeniden bir sahne yaratma özelliğini, sanata özgü bir ayrıcalık olarak nitelendirir. Sanat ve resim birer illüzyon, göz yanılsaması ve dünya gerçekliğini yansıtma biçimi, kandırmaca, büyüleme düzenine aittir. Sanat gerçekliği yadsır, onu aşip geçerek oluşur. Dünya gerçekliğine ait nesne resmedildiğinde, o nesne artık büyü, kurmaca ortamda kalıcı kılınır. Oysa günümüzde gerçekliğin aynısını yapmanın, üçüncü boyutu katmaya çalışmanın büyü düzeni ortadan kaldırdığını savunmaktadır.

İmge iki boyutlu görüntüdür. Ona göre sadece gerçeği yeniden üretmek, imgeyi yansıttığı gerçeğe yaklaştırmak ve ona anlam yüklemek imgenin yok oluşu olur. İmge kurmacadır. Gerçeğin boyutlarının azalarak yeniden canlandırılmasıdır.

*Bir nesneyi bir imgeye dönüştürmek demek sahip olduğu tüm boyutları, yani: ağırlığını, üç boyutluluğunu, kokusunu, derinliğini, zamansallığını, sürekliliğini ve doğal olarak anlamını teker teker elinden almak demektir.*

---

<sup>162</sup> Baudrillard, 2009/2010, a.g.e.



*İmge ancak böyle etten kemikten arındırılma işlemiyle büyüleme gücüne sahip olabilmektedir.*<sup>163</sup>

Baudrillard'ın söylemi; imge ne kadar gerçekçi sunulursa o kadar düş gücünden ve illüzyondan yoksun olur. Oysa “(...) illüzyon duygusunu yaratan şey gerçeklik duygusunda görülen gevşemedir.”<sup>164</sup> Günümüzde sanat gerçekliğe ait izleri yok etme çabasında değildir. Üçüncü boyutun yokluğuyla oluşan yeniden canlandırılma biçimlerine son veren sanat günümüzde hipergerçeklik peşinde yani gerçeği daha gerçek yapmaya çalıştığını ifade eder.

*İmgeler artık gerçekliği yansıtan bir ayna değil, gerçekliğin yerini alıp, onu hipergerçekliğe dönüştüren şeylerdir. İmge artık bir ekran üzerinden diğerine atlamaktan başka bir seçeneğe sahip değildir. Bundan böyle imgenin size düşletebileceği bir gerçeklik yoktur, çünkü imge gerçekliğin yerini almış olup artık ona üstünlük taslayabilmesi, biçimini değiştirebilmesi, başka bir görünüm kazandırabilmesi olanaksızdır, zira imge demek sanal gerçeklik demektir. Sanal gerçeklik evreninde şeyler bir bakıma kendilerini yansıtacak aynadan yoksun bırakılmış, kendi kendilerini yansıtan şeylere benziyor gibidirler.*<sup>165</sup>

Baudrillard'ın gerçekliğin kusursuz cinayeti dediği hipergerçekliğin; dünyaya ait gerçekliğin yerine geçmesi sonucunda illüzyon, düşsel olan sonlanmıştır. İllüzyonun oluşabilmesi için dünya gerçekliğine ait izlerin eksik sunulması gerektiğini savunur. Dünya gerçekliğinin kendi kendini yansıtabilmesi mümkün olmadığından illüzyon onların görünümelerini değiştirerek sunar. Baudrillard'ın sır dediği burada yatar. İllüzyon gerçek dünyada bulunan biçimlerin farklı biçimle sunulmasıyla ortaya çıkar. Baudrillard'ın sık sık başvurduğu Pekin Operası örneği illüzyonun nasıl oluştuğunu iyi örneklemektedir.

*İllüzyon konusunda Pekin Operası örneğini verebiliriz. Bu oyunlarda bir sal üzerinde düello eden iki kişinin gerçekleştirdiği bedensel hareketler akmakta olan su kütesinin zihinlerde tüm gerçekliğiyle canlanmasını sağlamaktadır. Sal üzerinde birbirlerine degecek kadar yakınlaştıktan sonra uzaklaşan ama birbirlerine hiç değmeden dövüşen bu iki kişi karanlık bir gecede altlarından akan coşkulu suların varlığını seyirciye hissettirebilmektedirler. Bu sahne kusursuz ve izleyiciyi koltuğuna mıhlayan bir illüzyon örneği olup, burada estetikten çok fiziksel bir illüzyondan söz edilebilir, zira gece ve nehirle ilgili*

<sup>163</sup> Baudrillard, *Şeytana Satılan Ruh ...*, s.96

<sup>164</sup> Baudrillard, 2009/2010, *a.g.e.*

<sup>165</sup> *a.g.e.*

*en ufak bir gerçekçi dekor parçasının yer almadığı bu bölümde doğal illüzyon duygusu yalnızca bedenlerin sergiledikleri hareketlerle verilmektedir. Günümüzde böyle bir sahnenin gerçekleştirilmesi için tonlarca suya ve düello için infraruj aydınlatma düzenine gerek duyulacaktır, vs.*<sup>166</sup>

Göz yanılsaması (trompe l'oeil, gözaldatım) perspektif ya da derinlik simülasyonu ile üretilir, iki boyutlu tuval yüzeyi üzerinde kendini gösterir. Göz yanılsaması etkisi “optik merkezin ileriye doğru kaymasına dayanan bir etkidir.”<sup>167</sup> Rönesansta uzam derinlemesine bir kaçış çizgisine göre düzenlenir. Oysa göz yanılsamasında perspektif ileriye yansıtılır. Nesnelere, bakışın ayrıcalıklı konumunu bozdukları için gözü aldatırlar. “Nesnelerde kopyanın belirmesidir.” Göz yanılsamasının oluşturduğu mucize gerçeklikten doğmaz, gerçekliğin yokluğunun eğretilmesidir. Işık gerçeklik taşımaz. Gölge ve ışık gerçek güneş ışığıyla oluşmaz, “gölgeler gerçek bir ışık kaynağından gelen derinliği taşımazlar.”<sup>168</sup>

*(...) her ne kadar bizi böylesine cezbediyorlarsa da bunun nedeni onların anlamın ve göndergenin üretildiği konumlar olmaları – ki bu yeni bir şey olmazdı – değil hatta tam aksine anlam ve taklidin gözden kaybolduğu konumlar olmalarıdır.*<sup>169</sup>

Göz yanılsaması gerçekle iç içe geçmez, simülakr üretir. “Gözaldatımda ne doğa vardır, ne manzara, ne gökyüzü, ne kaçış çizgisi, ne de doğal ışık. Yüz de yoktur, psikoloji de, tarihsellik de. Burada her şey artefakt’tır;(\*) düşey zemin, göndergesel bağlamlarından tecrit edilmiş nesnelere katıksız işaretlerinden ibarettir.”<sup>170</sup> Üç boyutlu dünya gerçekliğini iki boyutlu yüzeyde resmederken üçüncü boyutu taklit eder ve taklit ederken üçüncü boyutun gerçekliğinden kuşku yaratır. Yani gerçekliğinden duyulan kararsızlıkla, göz ve bakışların oluşturduğu sahnedir. Gerçek derinlik değil, derinlik illüzyonuyla oluşur; bu büyülü bir gizemdir. Gücünü de buradan alır. Göz yanılsaması bize nesnel gerçekliğinin var olduğu dünyayı ve buradan yola çıkarak, gerçekliğin sahnelendiği, derinlik ve perspektif

<sup>166</sup> Baudrillard, 2009/2010, a.g.e.

<sup>167</sup> Jean Baudrillard, **Baştan Çıkarma Üzerine**, çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yayınları, 2. Basım, İstanbul, 2005, s.80

<sup>168</sup> a.g.e., s.79

<sup>169</sup> Jean Baudrillard, “**The Evil Demon of Images**”, çev. Paul Patton, Paul Foss, The Power Institute of Fine Arts, University of Sydney, Australia, 1987, s. 29, courses.arch.ntua.gr, Erişim.27.10.2010

\*Artefakt: İnsan eliyle yapılmış şey

<sup>170</sup> Baudrillard, **Baştan Çıkarma Üzerine**..., s.79

kurallarına uygun olarak resmedildiği boyutu gösterir. Gerçeklik ilkesi, “gözaldatımın deneysel aşırı simülasyonu son bulan bir simülakrdır.”<sup>171</sup>



Resim 30: **Tom Wesselmann, Natürmort#12**, 1962, ahşap üzerine akrilik ve kolaj, 122 x 122.1 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington

Sanatın kültürle birleşmesiyle, göstergeler evreninde yer almasıyla ve yeniden üretim tekniklerinin çoğalıp dolaşıma sokulmasıyla sanat büyük bir değişime uğramıştır. “Bu kırılmayla klasik resimle ilgili değerlere yeniden dönülür; Oldenburg’da “dışavurumcu” kuruluş, Wesselmann’da çiğ renk ve Matisse’varilik, Lichtenstein’de modern tarz ve Japon kaligrafisi vb.”<sup>172</sup> Sanat, var olan sanatsal bir üsluba karşı oluşturulamaz bir yeni biçim anlayışı içinde gelişmek yerine geçmiş biçimleri yeniden gündeme sokmakta ve estetik bir biçim kazanmaya çalışmaktadır. Bu yüzden yaratıcılığa ilişkin adımlar yerine geçmiş tüm biçimler aynı çatı altında önüne “neo” eki getirilerek bir arada bulunabiliyorlar. Yeniden üretim simülasyon özelliği taşıyan görünümlele oluşturulmaktadır. Baudrillard’a göre günümüzdeki tüm sanal gerçekliğin başlangıcı ready made’dir. Gerçek dünyadan koparılıp alınan nesne sanat olarak sunulduğunda aşırı gerçeklik yüklendiğini, sanattan daha sanat özelliğine sahip olduğunu savunur.

*İmge (daha genel bir deyişle bilginin/enformasyonun en duyarlı parçası) tahrif edilmiştir çünkü orası Gerçeğin öldürüldüğü, Gerçekliğin sıfır noktası olan yerdir. Her şey görülmeli, görünür olmalıdır ve görüntü de bu görünür*

<sup>171</sup> Baudrillard, **Baştan Çıkarma Üzerine...**, s.81

<sup>172</sup> Baudrillard, **Tüketim Toplumu...**, s.149

*görünürlüğün belli başlı konumudur. Ancak aynı zamanda gözden kayboluşun da konumudur. Ve işte onun içindeki bir şeylerin gözden kaybolmuşluğu, hiçbir yerde geri dönmeyen tam da imgenin büyüünün olduğu o sahnedir.*<sup>173</sup>

Baudrillard sanat tarihindeki ustaların yapıtlarını kendine göre yeniden üreten çalışmaları da bir tür ready made olarak görür. “...dünyanın yerini dünyayı kusursuz bir şekilde yeniden canlandıran görüntüleri ya da aynısının tıpkısı aldı yani gerçekliğin yerine görüntüleri geçti ve o günden bu yana ready-made tüm dünyaya dağıldı.”<sup>174</sup> Günümüzde herkes sanatçı, yaratıcı olabilir. Geçmiş biçimleri kullanarak hatta geçmişteki farklı tüm biçimleri aynı düzlemde kullanarak sanat yapıtları oluşturabilirler. Sanat tarihinde özgün çalışmasıyla yer edinmiş bir sanatçının çalışmasını yeniden üreterek o sanatçıyı aşıp, örneğin Baudrillard’ın deyişiyle “Mondrian’dan daha Mondrian” olunabilir.

*Sanat denilen şey atıfta bulunma, kendi hesabına geçirme ve sahip olduğu biçimleri sürekli yeniden canlandırmaya çalışan bir şeye dönüştü. Ancak bir bakıma her şeyin bir şeye atıfta bulunduğu, geçmişte her konuda metin üretildiği ve her şeyin daha önce var olmuş olduğu söylenebilir. Ancak bu günümüze özgü atıfta bulunma ve yeniden kendi hesabına geçirme yöntemi üreten, simülasyon özelliği taşıyan biçimlere sahip sanatın artık sanatsal değerlere inanmayan bir kültüre özgü fosilleşmiş ironik biçimler ürettiği söylenebilir.*<sup>175</sup>



Resim 31: **Elaine Sturtevant, Flowers**, tuval üzerine polimer ve serigrafî, 1991 tarihli bir sergiden bir görüntü.

---

<sup>173</sup>Jean Baudrillard, “**The Violence of the Image**” Erişim.05.04.2012, <http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/the-violence-of-the-image/>

<sup>174</sup> Baudrillard, 2009/2010, **a.g.e.**

<sup>175</sup> **a.g.e.**

Baudrillard'ın bu görüşlerine, kopyalama yoluyla özgünlük konusunu irdeleyen Elaine Sturtevant'ın, Warhol, Jasper Johns ya da Duchamp'tan yaptığı kopya işleri örnek gösterilebilir.

Baudrillard “*Sanat demek biçim demektir*”<sup>176</sup> derken sanatın gerçek ile aynı şey olamayacağına vurgu yapmaktadır. Simülasyon düzeninde ise sanatı sanat yapan biçim yerine gerçeklik geçmiştir. Modernizmde sanat biçimsel değişime uğramıştır, biçimden biçime geçilmiştir. Ama asla sanata son verilmemiştir. Sanat yalnızca bir illüzyon aracıdır yoksa dünyanın nasıl olduğunu göstermez. Çünkü gerçekliğin kendisi değildir. Baudrillard'ın öne sürdüğü şey; sanat gerçekliğin olmadığı bir yerde gerçeklik olarak sunulmaktadır. Biçim, sanatsal bir araç olmaktan ziyade gösterge dünyasında gösterilmek istenileni ileten bir araç konumuna gelmiştir. Her şeyin doğal anlamından sökülüp ideolojik bir anlam ve değer yüklenmesiyle sanat da gösterge nesneye dönüştüğünü ifade eder. “*Aşırı bilgilenme, anlam yüklenmesi ve göndermelerle yıpratılarak görüntü öldürülmüş oldu. Görüntünün gizeminin öldürülmesi ise aşırı görünürlük, mutlak bir şeffaflıkla yapıldı.*”<sup>177</sup> Ve kolaylıkla sanatın sıradan nesnelere kutsallık ya da yüce bir görünüm kazandırdığı düşüncesi dayatıldığını düşünür. Artık sanat yapıtlarının sanatsal biçimlerinden ziyade değer üreten biçimler daha önemli hale gelmiştir. Göstergeler evreninde imgelere anlamlar yüklenmekte ama imgenin etkileyici olması için kendiliğinden oluşması gerektiğini öne sürer. Artık gösterge de imge de gerçeğe dönüşmüştür.

*Bu yüzden sanat ölmüştür. Çünkü gerçekliğin yapısal özelliğine yalnızca sahip olduğu eleştirel aşkınlığı değil aynı zamanda tüm estetik anlayışını da borçlu olan sanat imgesiyle birbirine karıştırılmaktadır. Sanatın artık bir gerçeklik etkisi yaratabilecek kadar zamanı yoktur. Kurmacanın ötesine bile geçememektedir, yani düş daha bir düşe dönüşme fırsatı bulamadan ele geçirilmektedir.*<sup>178</sup>

Göstergelere indirgenen imgenin gerçek nesnel dünyada bir göndereni yoktur. Sanat gerçekle suç ortaklığı yapmakta olduğunu ifade eder. Tam da sanatın demokratikleşmesinden, özgürleşmesinden bahsedildiği zamanda gerçeklik ve sanat birbirine kaynaşmıştır. Sanat anlamlar yüklenerek gerçekliğin kendisi olmaya çalıştığından sadece kendine gönderme yapabilir. “*Yalnızca göstergelerden ibaret*

<sup>176</sup> Baudrillard, 2009/2010, a.g.e.

<sup>177</sup> Baudrillard, “**The Violence of the Image**”

<sup>178</sup> Baudrillard, **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm...**, s.136

*gerçekte var olmayan bir sanat. Ressamın gerçek konusu resmini yaptığı şey değil boyama eyleminin kendisidir.*<sup>179</sup>

Göstergeler, fetiş görüntüler düş gücümüzün yerine geçmekte olduğunu ileri süren Baudrillard için nesne doğal anlamını yitirir, fetişleştirilir, onlara yüklediğimiz anlamlarla daha değerli gösterilir. Günümüzde, nesnenin sahip olduğu gerçeklik, hipergerçek olduğundan özne ve nesne karşılıklı olarak var olmak yerine yok olmaktadır. Warhol, Campbell çorbalarından daha gerçekçi *Campbell Çorba Kutuları* yapmıştır. Çünkü gerçekliğin olmadığını fark etmiştir. Gerçek yoksa simülasyonları bir imge olarak değerlendirmeyi, onların resmini yapmayı tercih etmiştir. Kaza resimleri, çorba kutusu gibi imgeleri gerçeklik kazandırılmış görüntülerdir. Böylece sıradan günlük yaşama ait bir tüketim nesnesi kendi hakikiliğinden kurtulup gösteri evreninde ihtişamlı bir yer edinmiştir. Böylesine cesaretli ve başarılı olmasının sebebi göstergenin, imgenin, simülakrın sahip olduğu gücü fark etmiş olmasıdır.

*İmgenin gizemi (hala çağdaş, teknik imgelerden söz ediyoruz) onun gerçeklikten farklılaştığı ve bu nedenle de üzerine atfedilmiş değeri (estetik, eleştirel veya diyalektik) üzerinden değil ama aksine, onun gerçeklikle iç içe geçmesi, onunla tez elden buluşması ve nihayet görüntüyle gerçekliğin içpatlamasında (içe doğru patlama) aranmalıdır. Zira görüntü ile gerçeklik arasında giderek artan oranda oluşmuş olan ayrışma böylesi bir gönderme için yer bırakmamıştır.*<sup>180</sup>

Warhol'un imgelerinin gerisinde, sanatçı öznelliğinden daha çok, görüntüleri fetişleşen ikonlar bulunmaktadır. Bu ikonlar eleştirel değildir, göstergeler dünyasıyla uyumludur. Baudrillard'a göre Warhol, "görüntülerin, olgu ve devinimlerin anlamsızlığını, söylemin anlamsızlığını içinde yansıtabilecek tek kişi, kendisidir."<sup>181</sup> Warhol kimsenin yapmadığını yapmıştır; varolan görüntüleri yeniden üretirken büyüleyici bir görünüme sahip kılar. Ama ondan sonra gelen birçok sanatçı onun kopyalarını yaptılar ama büyüleyiciliğe sahip değildiler. Baudrillard günümüzde sanatın sıradanlığı kendine ölçüt olarak aldığını, böylece estetik ötesi özelliklere sahip yapıtlar üretilildiğini düşünür. Ona göre, kendine özgü ayrıcalıklardan, Warhol'un kenara koyduklarından yoksun ( illüzyon, estetik, düşsel,

<sup>179</sup> Baudrillard, *Şeytana Satılan Ruh* ..., s.105

<sup>180</sup> Baudrillard, "The Evil Demon of Images"

<sup>181</sup> Baudrillard, *Kusursuz Cinayet*..., s.97

imge vb.) sanat, görülecek bir şeyi olmayan sanattır. Ona göre sanat nesnesi “ *bir nesne olmayan, ya da artık bir nesne olma özelliğini yitirmiş bir nesnedir. Üzerinde bir şey olmayan nesne, olmayan bir nesne değildir. O içkin ve hiçbir şey ifade etmeyen, maddi özelliklerini yitirmiş varlığı, o anlamsız geçmişliğiyle peşimizi bırakmayan bir saplantıya benzemektedir.*”<sup>182</sup> Sanat boşluğun, hiçliğin, anlamsızlığın içinde ve bunlara aitmiş gibi, bunları yansıtarak kendi kendini yok etmek ister gibi olduğunu ifade eder. Bu demektir ki aşırı gerçekliğe boyun eğen sanat kendi kendini yadsıyarak anlamsızlığın yerini alıyor. Warhol şaşaalı, hep görünmek isteyen simülakr imgeler üretir. Tekrarlarla da bunları yineler gibidir. Mekanik bir üretimle çoğaltılan bu simülakr imgeler Baudrillard’ın söylediği gibi sanat yapıtı bolluğunun, sanat yapıtını sanat yapıtı yapan değerden düşürdüğü görüşünü destekler niteliktedir. Mekanik ya da dijital olsun çoğaltma işleminin sanat üretiminin merkezine oturmasıyla Warhol’daki gibi derinliği olmayan çalışmalar çok üretilmekte ve bu durum da Baudrillard’a göre sanatın olmayışını gizler niteliktedir. Baudrillard Warhol’un kitle iletişim ve piyasa ile işbirliği içinde olduğunu düşünmektedir. Warhol’un betimlediği imgeler birer popüler metadır. Ticari olarak başarı sağlamak için ekonomi ve kültürün sıradan ürünlerini kullanır ve popüler bir ikonu sanat ikonuna dönüştürür.

Baudrillard simülakrları üç gruba ayırmıştır.

*-Uyumlu, iyimser ve Tanrı’nın yarattığı ideal doğanın tıpkısını/ikizini oluşturmayı amaçlayan imgeleme, taklit ve kopyalama üstüne kurulmuş doğalcı, doğal simülakrlar.*

*-Tüm üretim düzenini kapsayan enerji ve güç üstüne kurulmuş, makinelerle somutlaşan, üretici özelliğe sahip, üretken simülakrlar. Evrensel boyutlara insana inanmayı hedefleyen, sürekli bir yayılma eğiliminde olan ve nerede başlayıp nerede bittiği belli olmayan bir enerjiyi özgürleştirme (arzu, göreceli ütopyalarla simülakrlar grubuna aittir) peşinde koşan simülakrlar.*

*- Information=bilgi, model ve sibernetik oyunlardan oluşan, total bir işlemsellik, hipergerçeklik ve mutlak bir denetimi hedefleyen simülasyon simülakrları.*”<sup>183</sup>

<sup>182</sup> Jean Baudrillard, Jean; “İllüzyon, Yitirilen İllüzyon ve Estetik”, Çev: Oğuz Adanır, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, Sayı:5, Mayıs, Haziran, Temmuz 2002, s.15

<sup>183</sup> Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon...**, s.166

Birinci grupta düşsel ile gerçek arasındaki fark en üst düzeydedir. Simülakr imge gerçek dünyanın kopya, taklit, yeniden canlandırma biçimleriyle oluşturulur. Daha çok kopya olanın içindeki “doğal”ı keşfederek zevk almak amaç edinilmiştir. İkinci grupta ise gerçek ile düşsel olan arasındaki mesafe kısalmıştır. Makineleşmeye ve tekniğin imkânlarının çoğalmasına bağlı olarak seri üretim düzenine geçilmiştir. Üçüncü grupta, simülasyon evreninde her şey göstergelerle anlamlandırılır. Göstergelerin sahip olduğu anlam, kod çözümü ile önceden belirlenir. Modeller üzerine kurulmuş bir üretim (yeniden) sürecidir. Kopyalama, taklit (mimesis) sürecinden yeniden üretim sürecine girilmiştir. Gerçek ile düşsel birbirinden ayrılmaz. Gerçeklik aşırı miktarda modellerin etkisi altındadır. Modeller yansıtma biçimlerinin sahip olduğu düşselliğe sahip olmazlar sadece gerçeğin yerini onlar almışlardır. Gerçek kurmaca, aldatıcı bir gerçeklik değil, modelin kopyasından başka bir şey olmayan gerçektir. Modeller kendi ikizini ürettiğinden aşkınlaşamazlar. Burada her şey içkindir. Ütopyadan, yansıtma biçimlerinden, metafizikten, kurmacadan, düşsellikten, aynadan yoksun simülasyon evreninde gerçekliğin yarattığı ikizi hipergerçeklik, sahte ve gerçeğe aynı anda son verir, ikisi de birbirinden farksız hale gelir. Kısacası nesne ve imge arasında hiçbir fark yoktur. İllüzyon ve düşselliğin varlığını sürdürebilmesi için sahte ve kopya arasındaki mesafenin en üst düzeyde olması gerekmektedir.

Baudrillard çağdaş sanatın hiçbir değere sahip olmadığını düşünüyor. Bunun nedeni sanatın hiç olma ve değersizlik isteğidir. Burada paradoksal bir durum söz konusudur. Sanat hiçliği sanat olarak sunarken aynı zamanda değerli olduğu söylemine de dayanmaktadır. Yani hiçlik onaylanmış bir değere dönüşmektedir. Sıradanlık, anlamsızlık, hiçlik ideolojik anlayışa göre değer verilmesi gereken şeyler gibi sunulmaktadır. “Çağdaş sanat diye bir şey yoktur, çünkü onunla dünya arasında bir fark yoktur, ikisi de aynı şeydir.”<sup>184</sup> Anlaşılacağı gibi çağdaş sanat kendi varlığı ile gerçekliği birbirine karıştırdığını ileri sürer. Sanat gerçek anlamda gerçekliğin yadsınarak estetik boyuta uygun biçimde gerçekleştiği zamanlarda günümüzdeki kadar değere sahip değildi. Şimdi ise sanat üretimi bolluğu içinde olduğumuzu ve yapıtların oldukça yüksek maddi değere sahip olabildiğini düşünür. Ona göre içinde bulunduğumuz kültürde çağdaş sanat kendisinden başka bir şey

<sup>184</sup> Baudrillard, *Şeytana Satılan Ruh* ..., s.103



değildir. Yani sanat olma özelliğinden, özünden kopma olmasına rağmen sıradanlığın estetikleştirildiği günümüz sanat dünyasında oldukça fazla sanatsal üretim yer almaktadır. Sanatsal olarak çok fazla görüntü üretiliyor gibidir ama Baudrillard'a göre bunlar bir şeylerin yokluğunu gösteren görüntülere benzemektedirler. “*Tek renk bir tabloda bizi büyüleyen şey, her tür biçimin o muhteşem yokluğudur*”<sup>185</sup> söyleminde olduğu gibi günümüzde sanat, sanki kaybettiği imgeye, düşsel olana, estetiği geçmiş biçimlere geri dönerek onları geri getirmeye çalışıyor gibidir. Sanat olma özelliğinden değer kaybettiği ölçüde sanat pazarı da yükseliyor gibidir. Sanat artık dolaşan para gibidir. Dünyadaki her şeyin estetikleşmesi, göstergeye dönüşmesi sanatta meydana gelen kırılmaya öncülük etmiştir. Kitle iletişim araçları özellikle reklamlarla beraber her şey göstergeye indirgenir ve estetik değer yüklenir.

Baudrillard'a göre nesne büyüleme gücüne sahip estetik biçim olma özelliğini yitirmiştir, dolayısıyla büyüsunü yitirmiş fetişist nesne sanat olamaz. Resim, düşünceyle mücadelesine yenik düşmüş ve eski biçimlerden referans alarak yapıtlar üretmekte; bu illüzyondan yoksun bir konumdur. Anlamlar yüklenmiş, ideolojik sürece göre üretilmiş sıradan olan nesne, görüntü ve imgelerin tekrar üretildiğini, öte yandan geçmişin biçimlerinin harmanlandığını savunur. Onun için bunun nedeni anlamsızlığın üstünü örtmek ve resmin ayna olmaktan çıktığı yerde, kırılmış aynalarına geri dönmek, geçmişte sanatın sahip olduğu anlamı özlemek olabileceğidir. “*Duyarsız ve tıkanmış bir evren. Duyarsızlaştırılmış ve patlama aşamasına gelmiş bir evren*”<sup>186</sup> içerisinde olduğumuzu ileri sürer.

---

<sup>185</sup> Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, 4. Basım, İstanbul, 2010, s.22

<sup>186</sup> Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon...**, s.132

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### POSTMODERN MİTLERİN YIKINTIDAN ARTAKALANLARLA OYUNU VE SİMÜLAKRİN YENİDEN ÜRETİM OLANAKLARI

#### 3.1. Kaybolan Özne ve Ölü Üslupların Taklidi Olarak Pastiş

Fredric Jameson *Postmodernizm veya Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği* (1984) başlıklı yazısında, postmodern sanatın temel üslubunun pastiş (\*) olduğunu söyler. Ona göre pastiş ve nostalji sanatının ortaya çıkma nedeni tarihsel derinliğin kaybolması ve bireysel üslubun ortadan kalkmasındadır. “*Bireysel öznenin kaybolması ve bunun formel sonucu olarak, kişisel üslubun giderek daha zor bulunur olması, bugün pastiche diye adlandırabileceğimiz neredeyse evrensel uygulamayı doğurmakta.*”<sup>187</sup> Jameson, Van Gogh’un resmettiği köylü papuçlarının yanında Warhol’un *Elmas Tozlu Papuçları*’ını derinlikten yoksun ve fetiş olduğunu ifade eder. “Hislerin sönmesi” olarak belirttiği, hissedecek ne özne ne de benlik kaldığından, duyguların ifadesinin olanaksız hale gelmesi bu nedenle geçmiş üslupların dönüştürülmesinden başka yapılacak bir şey kalmamıştır. Diğer yandan Warhol’un yapıtlarının metalaşma üzerine odaklandığına, Coca Cola ve ya Campbell çorba imgelerinin tam da geç kapitalist döneme geçişte ortaya çıkmalarına dikkat çekmektedir. “*Mesele bugün estetik üretimin genelde meta üretimiyle bütünleşmiş olmasıdır.*”<sup>188</sup>

---

<sup>187</sup> Jameson, **y.a.g.e.**

\* Pastiş: Öykünme. Başka sanat yapıtlardan ödünç alınan parçaları ya da üslubu kullanarak özgünlük amacı gütmeyen metin, yapıt oluşturma. Taklit ilişkisine göre gerçekleşir. Öykünme, bir yazarın dil ve anlatım özellikleri, sözleri taklit edilerek gerçekleşir. Bir yazar bir başka yazarın biçimini kendi biçimiymiş gibi benimseyerek, okurun üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi metnine sokarak ya da özgün metnin içeriğini kendi metnine uyarlayarak yeni bir metin ortaya çıkarır. Ancak öykünme yalnızca biçimsel bir taklitle sınırlanmamalı; bir metnin özgün içeriği, izleği de taklit edilebilir. Öykünme yöntemiyle yazar bir yazınsal türü, özgün bir yapıtın biçimini taklit edebilir... Bir yazara özgü, bir yazarı belirleyen özellikler yinelenir, taklit edilir... Kısacası yazar "benzerini yapma"ya uğraşır. Öykünme bir metni değil biçimi taklit eder. Bir yapıtın biçimi, ya da "anlatım biçimi" (ideolecte) dolaylı olarak taklit edilir... Özgül bir metnin biçimini taklit etmek demek onun biçimsel özellikleri yanında kendine özgü izleksel özelliklerini de taklit etmek demektir. Sonuçta öykünme, aynı biçimde başka bir metni, aynı düzgülle kopyalayarak yeni bir örnek üretmektir. Bir biçimi taklit eden yazarın amacı yansılama ve alaycı dönüştürümde olduğu gibi daha çok eğlendirmek, gülünç bir etki yaratmaktır. Bkz. Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler, Öteki ayınevi*. Erişim 03.12.2009, [http://www.metinlerarasiiiskiler.com/UserFiles/File/metinler%20yeni\\_kitap.doc](http://www.metinlerarasiiiskiler.com/UserFiles/File/metinler%20yeni_kitap.doc)

<sup>188</sup> Jameson, **a.g.e.**

Jacques Derrida'nın deyişiyle "öznenin ölümü" nün gerçekleştiği dönemde postmodern sanat, özgün sanatsal yaratıcılığın yerine, orijinallik kültürünü eleştiren ve alıntılar üzerine kurulu bir mantığın ürünü olmuştur. Jameson, geç kapitalist kültürde gerçekliğin imgelere ve simülakra dönüştüğü bu mantığı pastiş olarak adlandırıyor. "*Pastiche boş parodi (\*), gözleri kör bir heykeldir.*"<sup>189</sup> Pastiche parodiden farklıdır. Modernizmde, parodi de diğer kültürlerden ve tarihsel uğraklardan alıntılar yapmakta, ölü bir dilde konuşmaktaydı ama eleştirel mesafeyi koruyordu. Postmodernizmde ise eleştirel mesafenin ortadan kalkmasıyla parodinin yerini pastiş almıştır, farkı parodinin alaycı dürtüsünden yoksun olması ve daha fazla bir üslubun mantığıyla oluşmasının mümkün olmamasıdır. Jameson bunu "tarihselcilik" olarak ifade eder yani geçmişin üsluplarından parçalar almak çünkü "üslup ideolojisi"nin çökmesiyle yegâne başvurulacak yer "geçmiş"tir. "*Üslupsal yeniliğin mümkün olmadığı bir dünyada, geriye ölüp gitmiş üslupları taklit etmek, maskelerle ve hayali müzelerdeki üslupların sesiyle konuşmak kalır.*"<sup>190</sup>

Pastiche kültürünün en güzel örneğinin nostalji filmlerinin olduğunu ifade eder. Bernardo Bertolucci'nin *Konformist*, Roman Polanski'nin *Çin Mahallesi*, Lawrence Kazdan'ın *Body Heat*'i, daha sonraki tarihlerde de David Lynch'in *Vahşi Duygular*, Quentin Tarantino'nun *Ucuza Roman* filmleri örnek gösterilebilir. Jameson'a göre "*şimdi estetik etkinin bilinçli, içsel bir özelliği olarak ve estetik üsluplar tarihinin 'gerçek' tarihin yerini almış olduğu yeni bir 'geçmişlik' ve sözde-tarihsel derinlik çağrışımını işleten etken olarak, 'metinlerarasılık' (\*\*) noktasındayız.*"<sup>191</sup> Daha önceki üsluplardan alınan parçalar bağlamlarından koparılarak yeni bir düzlemde bir araya getirilir.

Geçmişin, tarihsel 'gönderme yapılan'ın ortadan kaybolmasının ardından geçmişin kendisi şimdiki zamana uyarlanmaktadır. Şimdiki zamana simülakral dil ve

---

\* Parodi: Yansılama. Yazar ya metnin konusunu değiştirerek vermek istediği anlamı saptırır ya da metnin konusuna dokunmadan salt biçimini bütünüyle değiştirerek biçimsel bir dönüşüm uygular. Bkz. Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*.

<sup>189</sup> Jameson, *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı...*,

<sup>190</sup> Frederic Jameson, "Postmodernism and Consumer Society", Ed. Hal Foster, *The Anti-Aesthetic*, Essays on Postmodern Culture, 5. Basım, Bay Press, Washington, 1987, s.115.

<sup>191</sup> a.g.e.

\*\*Metinlerarası: Kabaca iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak anlaşılır ve tanımlanır. Kavram genel anlamıyla bir yenidenyazma işlemi olarak da algılanabilir. Bkz. Kubilay Aktulum, *Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, Ankara, 2011

geçmişin pastışı aracılığıyla yaklaşılması, şimdiki zamanda derinliği, bireysel yaratıcılığı ve deneyimlerimizin temsillerini üretmez hale geldiğimizi ortaya çıkarmaktadır. Jameson'a göre şimdiki zamanda geçmiş tarihin yeniden inşası, *"tarihsel geçmişi temsil etmek üzere yola çıkamaz, yalnızca bizim (böylece derhal 'pop tarih' haline gelen) o geçmiş hakkındaki fikir ve stereotiplerimizi (\*) 'temsil' edebilir."*<sup>192</sup>

Metinlerarası kavramının kökeni Rus eleştirmen Mikail Baktin 'in "söyleşimcilik" (\*\*) kuramına dayanmaktadır. Julia Kristeva bu kuramı metinlerarası olarak yeniden geliştirerek ortaya koyar. Metinlerarasılık Baktin'in deyişyle *"söyleşim boyutundan yoksun sözce yoktur"* cümlesinde olduğu gibi bir metin ile başka metinler arasındaki her türlü ilişki düşüncesine dayanmaktadır.

*Kristeva 'ya göre Metin belli bir işlevi yerine getiren, belli bir "iş" yapan bir aygıttır. Metnin yerine getirdiği işlev gösterenleri yeniden dağıtmaktır. Farklı gösteren dizgelerini yeniden dağıtmak yeni bir metin (dolayısıyla yeni anlamlar) üretmektir. Dil üretici bir işlev gerçekleştirir; dil yoluyla, metin gösterenleri yan yana ekler, onları bir bağlamdan alarak yeni bir bağlam içerisine dönüştürerek sokar, böylelikle karşılıklı ilişkiler içerisinde belli değişiklikler yaratır. Bu ilişkiler metinlerarası ilişkilerdir. Metin, metinlerarası açısından bakıldığında, bir alıntılar mozaiği olarak tanımlanır:*

*"Her metin bir alıntılar mozaiği gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür. "*

*Bu durumda, metnin anlamını, gösterenlerin yeniden düzenlenişi ve dönüşümü içerisinde aramak gerekir.*<sup>193</sup>

Kristeva'nın metin olarak adlandırdığını biz burada yapıt olarak ele alırsak, bir yapıtı oluşturan metinlerarasılıktır. Böylelikle bir yapıttan alınan bir parça başka yapıtlardan alınan diğer parçalarla bir araya gelip yeni bir yapıt oluşturmaktadır.

---

<sup>192</sup>Jameson, **a.g.e.**

\*Stereotip: Basmakalıp (düşünce).

\*\* Baktin'in söyleşimcilik kuramı metinlerarası kavramının oluşumunda temel rol oynamıştır. Baktin yazınsal metin içerisinde söylemsel bir çeşitlilik bulunduğu, yapıtın başka yapıtlarla olduğu kadar tarihsel ve toplumsal olgularla da sürekli alışveriş içerisinde olduğu ilkesini benimser. İleri sürdüğü varsayım ise, yine yukarıda söylenenlere bağlı olarak, her sözcenin ya da söylemin tekil bir olgu, tek bir yazarın ya da konuşucunun edimi olmadığı, bir konuşucu (söyleyen) ile bir dinleyici arasındaki bir alışveriş, bireylerarası bir veri olduğudur. Bir başka deyişle, her sözsel iletişim, her sözsel etkileşim bir sözce alışverişini yani bir söyleşim biçiminde gerçekleşir. Bkz.Kubilay Aktulum, Metinlerarası İlişkiler

<sup>193</sup> Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi. [http://www.metinlerarasiiiskiler.com/UserFiles/File/metinlerar%20yeni\\_kitap.doc](http://www.metinlerarasiiiskiler.com/UserFiles/File/metinlerar%20yeni_kitap.doc), Erişim 03.12.2009

Önceden var olan, üretilen yapıtlardan alınan parçalar bağlamlarından koparılmış olarak yeni bir düzlemde başka anlamlar oluşturmak için bir araya gelirler. Farklı parçaların biraradalığı önceki yapıtların yinelemesi değildir. Kristeva'ya göre sadece bağlam değiştirmedir, yani bir gösteren dizgesinden başka gösteren dizgesine geçmektir. Çoksesli bir yapı oluşturmaktır. *“Kristeva'ya göre metnin metinlerarası olmasının nedeni, onun alıntılanan ya da taklit edilen başka unsurları kapsamaması değil, onu üreten yazının önceki metinleri bozup bir yeniden dağılım işleminden geçirmesindedir.”*<sup>194</sup> Anlaşılacağı gibi bir yapıt eski yapıta gönderme yapmamakta alıntılar ve yeni olanlar yeni bir düzlemde dönüşüme uğramakta, yeni bir yapıt oluşturmaktadır. Kristeva'ya göre tüm yapıtlar metinlerarası bir yapıttır.

Kristeva ile aynı düşüncede olan Roland Barthes'a göre *“Her metin bir metinlerarasıdır; onda farklı düzeylerde az çok tanınabilecek biçimler altında öteki metinler yer alır: Daha önce edinilen ekinden gelen metinler ile etrafımızdaki ekinden gelen metinler. Her metin eski alıntılarının yeni bir örgüsüdür.”*<sup>195</sup> Barthes ve Kristeva'ya göre metin üretkenlik alanıdır. Metni oluşturan alıntılardır. Metin (yapıt) dilin dağıtılıp yeniden kurulduğu alandır. Alıntılarının yeni bir anlam içerisinde üretilmesidir. Yeni yapıt eski yapıta göndermede bulunmaz, göndergesi metinlerarası olduğu için diğer metinlerle ilişkilidir.

Metinlerarası yapıtın mantığına uygun olarak, yapıtın en temel özelliği yaratıcı öznenin yok olması ve onun yerine metinlerarası ilişkilerle, parçalılık ve kopukluk bağlamlarıyla bir araya getirilip yeniden kurgulanıyorsa, yaratıcı özne çoktan yok olduğu için, yeniden yapılandırılan metnin ağırlık noktası okur/ izleyici olacaktır. Metin bir alıntılar mozaigi olduğu için “özne” önemini yitirir. *“Özne kavramı yerini kopuk, parçalanmış bir özne kavramına bırakır. Özne birliğini yitirir, farklı gösteren dizgelerinin kesiştiği metinsel bir unsur olur.”*<sup>196</sup>

Roland Barthes *“Yazarın Ölümü”* (1968) adlı yazısında, yazarın kimliğini ve bunun yarattığı yapıtın üzerindeki etkisinin eleştirisini yapar. Ona göre yazar modernizmin yarattığı bir figürdür. Yapıtına kendinden parça ekler, anlamı kendisi katar böylelikle yapıt kısıtlı alan içinde yazarın düşünceleri dâhilinde sınırlı kalır.

---

<sup>194</sup> Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**

<sup>195</sup> a.g.e.

<sup>196</sup> a.g.e.

Barthes metnin özgürleşmesi için yazarın okurun okumasıyla var olacak yapıtlar üretmesini savunur. Yapıt kökenlerden kurtulduğunda ve yazarın ölümünün olduğu yerde var olur. “Okurun doğumu ancak Yazar’ın ölümü karşılığında olacaktır.”<sup>197</sup> Yapıt yazarın yazdıklarıyla değil okurun yorumlamasıyla oluşur. Metni oluşturan yazar değildir, geçmiş yapıtlar, parodi ya da birçok kültürler arası diyalog gibi karşılıklı etkileşimle ortaya çıkar ve yapıt okurla var olur. Dolayısıyla yapıtı oluşturan ve aktaran yazar değil dil’dir. “Metnin bütünlüğü onun kökenlerinde değil, gönderme yaptığı yerdedir”.<sup>198</sup> Çünkü yapıt her yeniden okuma ile sonsuza kadar okuyucunun etkisinde “burada” ve “şimdi” olarak yaşar. Barthes’a göre “kitabın kendisi bir göstergeler örüntüsüdür, sonsuzca ertelenmiş yitik bir öykünmedir.”<sup>199</sup> Metin, kültürün binlerce kaynağının sonucu olan bir alıntılar örüntüsüdür ve özgün olmayan bir yazılar çeşitliğinin bir araya geldiği yerdir. “Yazar kendisinden önce olana öykünür ama bu asla özgün bir hareket değildir. Yazar’ın özgün gücü, yazıları karıştırmak, bazılarını başkalarıyla karıştırmak ve asla bunlardan tek birine dayanmamasıdır.”<sup>200</sup> Barthes’a göre yapıt sabit bir anlam vermeyi reddeder, onun yerine her seferinde buharlaşan anlam öne sürer.



Resim 32: **David Salle, Bigger Rack**, 1997-8, tuval üzerine yağlıboya ve akrilik, 244 x 320 cm

<sup>197</sup> Roland Barthes, “Yazarın Ölümü”, çev. Eren Rızvanoğlu, **Heves Dergisi**, Cilt14, Nisan 2007, s.60

<sup>198</sup> a. g.e., s.60

<sup>199</sup> a. g.e., s.59

<sup>200</sup> a. g.e., s.58

Postyapısalcı dönemde yazar ölmüş olduğundan, yapıt öznelliğe ait izler taşımaz aksine yaratıcı öznenin kimliğinden izler barındırmayan yapıtlar üretilmesi düşüncesi yaygındır. Bu sebeple özgün yapıtlar üretmek yerine geçmiş kültürlerle ve sanat tarihine ait yapıtlar ile kitle kültürüne ait imgeler referans olarak kullanılır. Taklit edilen, yapılmış olan yapıtların anlamı ya da içeriği değildir, onlardan parçalar alarak yeni bir biçim oluşturmak esastır. Alıntılarla orijinalliklerini bozarak yeni bir anlam ortaya koymaktır. Şimdiki zamanda üretilen sanat yapıtı değil, -ne geçmişe ne geleceğe ne de şimdiye ait (zamansız)- geçmişini yani yapılmış imgelerin imgelerini, üslupların üsluplarını tekrarlamaktadır. Üslup kolajına dönüşmüş postmodern sanatta pastiş, daha önceden yapılmış olanların alıntı, taklit, metinlerarası, maletme yöntemleriyle tekrar ele alıp yeni bir bağlamda üretilmesidir. Örneğin 1970'lerde David Salle, öznenin ve yazarın ölümünün ilanının ardından, var olan imgeler arasında gezinerek, alıntılardığı imgeleri parçalayıp yeni bir kompozisyon içerisinde bir araya getirir. Salle, nü kadınlar, erkek figürü, araba kazaları, uçaklar, bir telefon, bazen de bir sandalye gibi farklı görüntüleri üst üste, yan yana koyarak bir araya getirir. Üst üste bindirilmiş ya da yan yana getirilmiş ve çoğu zaman birbiriyle alakasız parçalanmış imgeler, belli bir üslup doğrultusunda bir araya getirilmiş imgeler değil, tüketim kültüründen, medyadan alıntılanmış farklı üslupların bir kolajıdır. Çalışmalarında, *“birbirinin üzerine resmedilmiş gibi duran bu figürler, kolaj etkisi yaratmanın ötesinde, medyada fazla kullanılan günlük objelerin alaycı bir yer değiştirmesi işlevini de görüyor, erotizmi, kadın bedenini, bireyin varoluşunu yeniden yorumluyor ve sorguluyordu.”*<sup>201</sup>

---

<sup>201</sup> Yahşi Baraz, **“Çağdaş Sanatın Büyük İsmi: David Salle”**, Erişim, 20.05.2012 <http://galeribaraz.com/2010/490/490/>



Resim 33: **David Salle, Picture Builder**, 1993, tuval üzerine yağlıboya ve akrilik, 213 x 290 cm

David Salle'in, orijinalin anlamsal yapısını bozacak şekilde eklektik parçalardan oluşan yapıtları, aralarında ilişki olamayan sanat tarihinden, popüler kültür imgeleri, pornografik imgelerden oluşabilmektedir. Bu çeşitli yerlerden topladığı farklı imgeleri, farklı biçimde karıştırır ve yeniden düzenler. Her alıntı diğer alıntılarla anlam bulur. Salle "*birbiriyle bağdaşmaz kaynak malzemeler arasından seçmek yerine bir alternatif olarak bunları bir kolaj içinde bir araya getirir*"<sup>202</sup> Salle'ın çalışmaları, popüler kültürde parçalanmış kimliklere ya da anlamlara gönderme yapıyor gibidir. Birçok yapıtında belirli imgeleri, hayal gücünden yola çıkarak "*sahnelerin orijinale yakın ama tam da öyle olmayan halleriyle*"<sup>203</sup> tekrarlayarak kullanır.

<sup>202</sup> B.Taylor, "Modernism, Post-Modernism, Realism: A Critical Perspective For Art (Winchester) s.8" Harvey, **a.g.e.**, s.65'deki alıntı

<sup>203</sup> Baraz, **a.g.e.**





Resim 34: **Asger Jorn, L'avant-garde se rend pas**, 1962, buluntu tablo üzerine yağlıboya, 73 x 60 cm, P. ve M. Alechinsky koleksiyonu, Kopenhag

1959 'da Guy Debord'un başını çektiği situasyonistler “*Resim bitti... yaşasın resim*” diyerek “*Modifikasyonlar*” adlı bir sergi açtılar. Détournement (\*) pratiğiyle oluşan situasyonist mücadeleciler estetik, dergi, gazete gibi veya bitpazarı ya da esikicilerde ucuza bulunan malzemelerle, gösterinin temsillerini çarpıtma ya da tersine çevirme yoluyla oluşturulur. Situasyonistlerin 1957'de détournement için hazırladıkları kullanma kılavuzunda, “*basitçe tersine çevirme yoluyla yapılan détournement her zaman en direkt ve en az etkili olandır*”<sup>204</sup> olarak tarif edilir. Asger Jorn'un *L'avant-garde se rend pas* adlı işi détournement pratiğine en çok örnek gösterilen çalışmadır. Satın aldığı ya da bulduğu sanılan tablodaki figürün üzerine bıyık ve yazı ekleyerek, hayranı olduğu Duchamp'ın, *L.H.O.O.Q.* adlı Mona Lisa'sına gönderme yapmaktadır. Debord ve Jorn'un ortak kitabı *Mémoires*, “*rasgele kaynaklardan kesilmiş metinler ve fotoğraflarla, Jorn'un üzerlerine*

\* Détournement: “Daha önce kullanılmış estetik öğelerin çalınıp değiştirilmesi”nin kısaltılmış biçimi. Geçmişteki ve bugünkü sanat üretiminin, daha üstün bir ortam yaratma üzere iç içe geçirilmesi. Bkz. *Art-İst Güncel Sanat Dergisi*

<sup>204</sup> Sven Lütticken, “Situasyonist Enternasyonal'in Kullanım Değeri”, *Art-İst Güncel Sanat Dergisi*, Yıl:1, No: 1, Haziran 2004, s. 65

*'akıttığı' boyalardan oluşur. Varolan bir malzemenin "yaratıcı ve eleştirel bir yağmalaması"dır."* <sup>205</sup> Situasyonistler détournement stratejisiyle, sanatı yaşamda gerçekleştirerek sanatın aşılmasını savunmuşlardır. Guy Debord ve situasyonistlerin amacı *"her şeyden önce amacı sanatı onu yaşamda gerçekleştirerek aşmak"* <sup>206</sup>, gösteri toplumunun kapitalist yaşamını dönüştürmekti. Warhol'un gösteri dünyasını fetişleştiren çalışmalarına karşılık situasyonistler sanatsal olmayan işler üretmek istemişlerdir.

---

<sup>205</sup> Ali Artun, "Sanat ve 1968 Baharı - Bir Kronoloji", **Sanat Dünyamız**, Bahar 2009, <http://www.aliartun.com/content/detail/13>, Erişim.24.01.2012

<sup>206</sup> Anselm Jappe, "Situasyonistler Son Avangard mıydı?", **Art-İst** Güncel Sanat **Dergisi**, Yıl:1, No: 1, Haziran 2004, s. 32

### 3.2. Orijinalleri Olmayan Yeniden Üretim Süreci

Baudrillard'a göre Benjamin *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı çalışmasında tekniğe dayalı yeniden üretim üzerine ilk defa söylem oluşturan kişidir. “*Yeniden üretimin üretim sürecini emip yuttuğunu, ereklerini değiştirdiğini, üretim ve ürünün statüsünde değişikliğe yol açtığını göstermiştir.*”<sup>207</sup> Benjamin'e göre geçicilik özelliğine sahip yeniden üretim üretilmiş olanı güncellemektedir. Yeniden üretim sürecinde aura'nın kopyasının yapılması mümkün değildir. Modern dönemde insan üretim olanaklarının çoğalmasıyla gerçekliğe yabancılaşır, gönderenler üzerine kurulu mantığın yapısökümü başlar ve yeniden üretim ve simülasyon düzeninde ortadan kaybolur. Bir “araç” olarak teknik üretilen mesaj'ın da ötesine geçer “*Benjamin ve McLuhan, Marx'ın göremediğini, yani gerçek mesajın, gerçek ultimatunun yeniden üretimin içinden geldiğini görmüşlerdir. Üretimin bir anlamı olmadığını ve toplumsal erekliliğin seri üretimin içinde yitip gittiğini anlamışlardır. Tarih simülakrlara yenilmiştir.*”<sup>208</sup> Gerçeğin yapısökümüne uğratıldığı ve onun yerine sınırsız sayıda çoğaltılabilme imkânı olan simülakrların ikame ettiği yeniden üretim düzeninde Baudrillard'a göre; “*gerçek, yalnızca yeniden üretilebilir şey değil aynı zamanda her zaman önceden zaten yeniden üretilmiş şey, yani Hipergerçeğe dönüşmektedir.*”<sup>209</sup>

Postmodernizm yeniden üretim, tüketim ve simülasyon dönemidir. Göstergelerle donatılmış geç kapitalist toplumda tüketimin mantığı yeniden üretim üzerine kuruludur, insanlara sunulan yeni bir şey yoktur. Tüketim, gerçekliği yadsıyan göstergelerin yüceltilmesidir. Baudrillard'a göre topluma egemen olan gerçeğin yerine geçen taklitler yani simülakrlardır. Üretilen yeni bir şey olmadığı için yeniden üretilen sıradanlık ve aynılıktır. Simülasyon evreninde orijinal olmadığından orijinal ile kopya arasındaki farklılıklar da ortadan kalkmıştır.

*Ürünlerin, metinlerin ve enformasyonun kopyalanmasında kullanılan işlemlerin gerçek ötesi bir hızla çoğalmasının ışığında, Walter Benjamin'den Baudrillard'a kadar birçok kültür kuramcısı orijinal fikirlerin otoritesinin azaldığını saptamış, Benjamin mekanik röprodüksiyonun egemenlik kurmasıyla orijinal sanat yapıtının “aura”sının kaybedildiğini, Baudrillard*

<sup>207</sup> Baudrillard, *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm...*, s.97

<sup>208</sup> a.g.e.,s.98

<sup>209</sup> a.g.e.,s.131

*da benzeti çağında, yani tekrarlanan şeyin orijinali bulunmaksızın tekrarlama çağında, orijinal ile kopya arasındaki karşıtlığın kendisinin ortadan kalktığını savunmuştur.*<sup>210</sup>

Postmodern söylem bir zamanlar modernizmin reddettiği biçim ve içerikleri kullanma taraftarıdır. Postmodern sanatçılar modernizmin savunduğu saflık, orijinallik, biriciklik, yüce, yeni gibi sınırlayıcı kavramları reddettiler ve modernizmin eleştirisi üzerine stratejiler geliştirirler. Diğer taraftan ise reddettikleri geçmiş üsluplarla alıntı, taklit, temellük gibi yollarla bir diyalog içerisine girdiler. Modernizmin yüksek sanatının sınırlayıcı görüşlerini postmodern sanat pratiği tarafından yapıbozumuna uğratıp, yeniden inşa ederken yeni bağlamlarda kullandılar. “Öznenin ölümü” ve “yazarın ölümü”nün gerçekleştiği bu süreçte postmodern simülasyon estetiğinin hakim olduğunu söyleyebiliriz. Özel yaratıcılık yok olduğundan artık düşsel olanı kurgulamayan özne alıntı, pastiş, kendine mal etme, kolaj, metinlerarasılık gibi yöntemlerle kopyaların kopyasını yapmaya başlar. Ortak deneyimi estetikleştirirler. Yapıtın üretilmesinde sanatçının yaratımının sadece kendi deneyim ve dehasından gerçekleşmediği, tüm kültür birikiminden aktarılan, bütünlükten, ilişkilerden oluştuğu düşüncesinden dolayı, orijinal kültürün, sanatçının bireysel özelliklerine indirgenmesine karşı gelinmiştir.

Benjamin, ünlü makalesinde sanatın mekanik yeniden üretim çağında değişimini irdeler. Sanat yapıtını var eden ve özgün kılan şimdi ve burada’lık niteliğidir. Bu kavramlar sanat yapıtının hakikiliğini oluştururlar. Benjamin’e göre mekanik yeniden üretim yoluyla özgünlük ve aura ortadan kalkmıştır. Yeniden üretim sanat yapıtını özgün kılan “burada” ve “şimdi”yi yok etmiştir. Dolayısıyla biriciklik ve özgünlükten söz etmek olanaksız hale gelir. Şimdi ve burada’lık sanat yapıtının ait olduğu zaman ve mekân’dır yani bulunduğu yerde biriciklik özelliği katan unsurlardır. Bunlar ortadan kalktığında sanat yapıtı kutsallığını yani sahip olduğu aura’sını da kaybeder. Oysa aura onun özel atmosferidir. Yeniden üretim, kopyalarının çoğaltılması sanatın hakikiliğinden vazgeçmektir. “...sanatsal üretimde hakikilik ölçütünün iflasıyla birlikte, sanatın toplumsal işlevi de bir bütün olarak köklü bir değişim geçirmiştir. Sanatın kutsal törenden temellenmesinin yerini bir

---

<sup>210</sup>Connor, *Postmodernist Kültür*..., s.230-231

*başka uygulama, yani sanatın politika temelinde oturtulması almıştır.”*<sup>211</sup> Yeniden üretim kopyanın tekrarı, yaratıcı öznenin yok oluşu anlamına gelmektedir. Böylelikle mekanik olanaklarla yeniden üretim sürecinde kopyalar sonsuz sayıda üretilebilir, estetik boyut kazanabilir ve her şey sanat olabilir.

Baudrillard da Benjamin'in yeniden çoğaltılabilirlik konusundaki düşüncelerine katılır.

*Benjamin'e göre bu kendinden kaçınılması olanaksız yeniden üretilmeye mahkûmiyet, onu politik bir biçime dönüştürecektir. Orijinallik yitirilmiştir. “Asıl” yalnızca nostaljik ve retrospektif bir tarih tarafından yeniden oluşturulabilir. Benjamin'in de varlığını sinema, fotoğraf ve çağdaş kitle üretim araçlarında saptamış olduğu bu biçimin en gelişmiş ve modern örnekleri artık aynı anda sınırsız sayıda çoğaltılabilme özelliğine sahip, orijinale gerek bile duymayan süreçlerdir.*<sup>212</sup>

Benjamin'e göre sanat yapıtının teknik olanakla çoğaltılabilirliği aynı zamanda kitlenin sanatla olan ilişkisini değiştirmektedir. *“Yeniden-üretim tekniği, yeniden-üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden-üretilmiş çoğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir.”*<sup>213</sup>. Mekanik yoldan yeniden üretim olanaklarını yücelten Warhol olmuştur. Warhol kitlelere ait imge ve nesnelere mekanik çoğaltma teknikleriyle yeniden üretir. Yüksek sanata ait biricik, orijinal özelliklerin yeniden üretim yoluyla çökertilmesi ve orijinal yapıtın kopyalarının çoğaltılması kitlelerin zevkiyle uyumludur. *“Gerçeğin kitlelere göre, kitlelerin de gerçeğe göre kendilerine yön vermeleri, gerek düşünme gerekse görü bakımından boyutları sınırsız bir olgu niteliğini taşımaktadır.”*<sup>214</sup>

Warhol 1960 'lı yıllarda kitle kültürünün simülakr imgelerini kutsal ikonlara dönüştürüyordu. 1980'lerden sonra sanat tarihi içinde dolaşarak Leonardo, Boticelli, de Chirico gibi büyük ustaların yapıtlarının kopyalarını yaptı.

---

<sup>211</sup>Walter Benjamin, “**Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı**”, Pasajlar, çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, 9. Basım, İstanbul, 2009, s.59

<sup>212</sup> Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**..., s.143

<sup>213</sup> Benjamin, **a.g.e.**, s.55

<sup>214</sup> **a.g.e.**, s.57



Resim 35: **Andy Warhol, Son Akşam Yemeği, (Last Supper)**, 1986, tuval üzerine akrilik ve serigrafi, 198.1 x 777.2 cm © 2010 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts



Resim 36: **Andy Warhol, Rñnesans Resimlerinden Detaylar (Boticelli, Venus'un Doğuşu)**, 1984, keten üzerine akrilik ve serigrafi, 121.9 x 182.9 cm, Andy Warhol Mñzesi, Pittsburgh

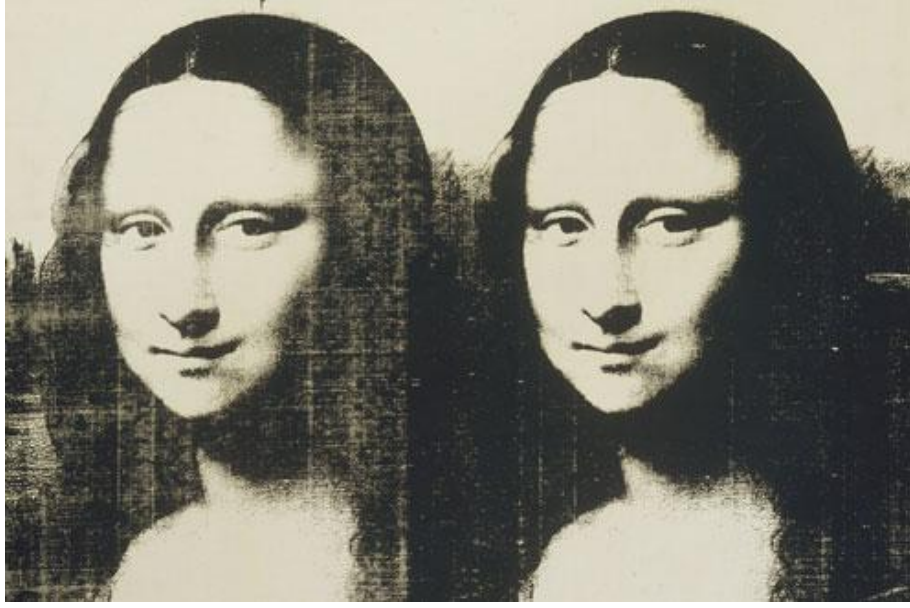


Resim 37: **Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q.**, 1919, Mona Lisa röprodüksiyonu üzerine kurşunkalem, 19.7 x 12.4 cm, Mary Sisler Collection, New York

Resim 38: **Mike Bidlo, Not Duchamp**, 1987.

“Benim görüntülerim Leonardo’nun bittiği yerden başlar”<sup>215</sup> şeklinde bir ifade kullanan Duchamp Leonardo’un 400. ölüm yıldönümünde Mona Lisa reproduksiyonuna (karpostal) yaptığı müdahalelerle onu kutsallığından arındırmak istemiştir. Öyle ki *L.H.O.O.Q* olarak adlandırmış, Fransızca da bu harflerin okunuşu ortaya “elle a chaud au cul” cümlesini çıkarmaktadır. (onun poposu sıcak anlamında) Warhol ise Mona Lisa’yı, kitlelere hitap eden röprodüksiyonlar ile film yıldızı karışımı bir ikona dönüştürmüştür.

<sup>215</sup> Mehmet Yılmaz, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2006, s.124



Resim 39: **Andy Warhol, Mona Lisa (detay)**, 1963, serigrafi, Metropolitan Sanat Müzesi, New York

Warhol'un bu çalışmasını daha sonra, yapıtlarını sıklıkla atık malzemeler ve yiyeceklerden oluşturup fotoğraflayan Vik Muniz, reçel ve fıstık ezmesiyle gerçekleştirmiştir.



Resim 40: **Vik Muniz, Double Mona Lisa (Peanut Butter and Jelly, After Warhol)**



### 3.2.1. Orijinal Kopya Paradigması ve Simülasyon Estetiği

Gilles Deleuze *Plato and the Simulacrum* (1983) yazısında belirttiği gibi, Platon, *Sofist* kitabında simülakr ile kopyayı birbirinden ayırır. Söz söyleme ustalığına sahip Sofistler, dersleri kuruluş mitoslarına göre vermek yerine para karşılığında bilgilerini satarlardı. Platon simülakr kavramını onların bu eylemini göstermek için kullanır. “*Sophist’in kendisi, yarısı insan yarısı teke olan kır tanrısı (satyr), insan başlı at biçimindeki mitolojik yaratık (contaur), ya da kendisini her yerde kabul ettiren (proteus) taklitsel (simulacral) bir varlıktır...*”<sup>216</sup>

Platon’da iki tür imge vardır; kopya ve simülakr. Kopya tözsel benzerlik, modelin görüntü değil tözsel taklidi, simülakr ise dış benzerliğin bir sapmaya uğraması yani benzemezlik veya yanlış benzerlik üzerine kurulur. Kopya ancak ideasına, yani ilk mitosuna, ilk modeline benzediği zaman kopya olur. Simülakrda ise farklılık üzerine kurulu benzerlik önemlidir. Yani “*kopyada önemli olan benzerliktir, oysa simülakrlarda imgelerdir.*”<sup>217</sup> Platon’da iyi kopyalar iyi imgelerdir. “*Platon için önemli olan görüntüler üzerinde kopyaların hâkimiyetidir; görüntüleri iter ve yüzeye çıkmaları için onları suyun dibine demirler.*”<sup>218</sup>

Platon için, simülakr hep değer kaybeden imgelerdir. Simülakr modelin aynısı olmaya çalışmaz tam tersi ondan kopması gerekir, modelin doğasını değiştirir. Zaten var olmayan, modeli bulunmayan, kökensiz olandır. Simülakr kopyanın kopyası değildir, farklılığın etrafında inşa edilir. Simülakr ile kopya arasındaki fark şudur: “*Kopya benzetme, simülakr ise benzemezlik üzerine kurulu bir imajdır.*”<sup>219</sup>

Platon’da kopya, benzer olan olduğu için aynılık üzerine kuruludur. Deleuze ise Platon’un düşüncesini ters yüz etmek gerektiğini savunur. “*Görüntüleri suyun üstüne çıkarmak, farkları belirtmek*”<sup>220</sup> gerekmektedir. Benzerlik üzerine kurulu kopyalar yerine simülakrın ön plana çıkartılmasını ifade eder.

<sup>216</sup> Gilles Deleuze, **Plato ve Taklit**, çev. Gülşen BAL, Erişim.27.09.2011  
<http://www.usdusunveotesi.net/yazilar2.asp?yno=138&bant=6>

<sup>217</sup> Ali Akay, **Postmodern Görüntü**, 2. Basım, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002, s.32

<sup>218</sup> Ali Akay, **Tekil Düşünce**, 3. Basım, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002, s.105

<sup>219</sup> Gilles Deleuze, “Plato and the Simulacrum” ing. çev. Rosalind Krauss, **October Dergisi**, Kış, Sayı. 27, 1983 sayısında yayımlanmıştır. <http://www.scribd.com/doc/20317598/deleuze-1983-plato-and-the-simulacrum-october>, Erişim.27.03.2012

<sup>220</sup> Akay, **a.g.e.**, 2002, s.107

*Görüntülerin öyle bir kuvveti vardır ki, hem orijinali, hem de onu kopyasını ve modelini ve de onun yeniden üretimini itip kakar. Birbirinden farklı iki dizi görüntüde, ne bir orijinali, ne de kopyayı ortaya çıkarır. Ötekinin modeli bile gerekmez artık. Burada hiyerarşiler silinir.*<sup>221</sup>

Deleuze’de simülakr Platon’daki gibi farklılık üzerine kuruludur, ama değersiz değildir tam tersi güçlüdür. Öyle ki “*artık ne model, ne orijinal ne de kopya kalır.*” Biri birinden öncelikli değildir.<sup>222</sup> Yalnızca simülakrlar kalır.

Baudrillard ile Deleuze gerçekliğin yapıbozumu konusunda aynı fikirdedir, ama Baudrillard simülakrı gerçekliğin yerini almasıyla ve modellerin kopyalanmasıyla ilişkilendirir. Deleuze simülakrın gerçekliği kavramak için ürettiği yanılsamalar olduğunu ifade eder. “*Her şey birbirinden farklılaşarak kopyalanır ve çeşitlenir.*”<sup>223</sup> “*Simülakr değerinden düşmüş bir kopya değildir, hem orijinali ve kopyayı, hem modeli ve hem de yeniden üretimi yadsıyan pozitif bir gücü içinde taşır.*”<sup>224</sup> Deleuze’e göre simülakr gerçektir ve hayat bir simülasyondur ve sanat yapıtı özgün değildir, bir simülasyondur; sanat yapıtı kopyalama, taklit etme, simülasyon yoluyla gerçekleşir.

*Sonradan farklılaşan veya farklı uyarlamalarda kopyalanan bir “özgün” hayat yoktur; hayatın her olayı zaten kendisinden başkadır; özgün değil simülasyondur. “Özgün” fikri veya temel teşkil edebilecek bir benlik veya öz fikri de üretilmiş maskelerin ve kopyaların bir sonucudur. Simülakra her edimle yeni benlikler ve yeni ilk örnekler üreterek bir ilk özgün etkisi üretir.*<sup>225</sup>

Postmodernist sanatçılar için aslolan, gerçek dünyadaki göndergelerden ve anlamlardan arınmış imgeler üretmektir. Baudrillard’ın simülasyon evreni olarak tanımladığı günümüz dünyasında yeniden üretim, sanatı kopyaya indirgemıştır. Sanatçılar kitle kültürüne ait her türlü nesne ve imgeyi kopyalarlar. Artık göndergeleri olan göstergelere ihtiyaç yoktur. Böyle olunca Benjamin’in ifade ettiği şekliyle sanat yapıtı kült ortamından kurtulduğunda ve yeniden üretim araçlarıyla

---

<sup>221</sup> Akay, **a.g.e.**, s.107

<sup>222</sup> Akay, 2002, **a.g.e.**, s.32

<sup>223</sup> Rıfat Gökhan Koçyiğit, “**Mimarlıkta Yersizleşme ve Yerin -Yeniden- Üretimi**”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Ana Bilim Dalı Doktora Tezi, İstanbul 2007,s.204

<sup>224</sup> Gilles Deleuze, “**Plato and the Simulacrum**”, Akay,2002, **a.g.e.**, s.36-37 deki alıntı

<sup>225</sup> Koçyiğit, **a.g.e.**, s.206

çoğaltıldığında hangisinin özgün ya da kopya olduğu sorusu anlamını yitirir. Modellerin, kopyaların çoğaltıldığı simülasyon evreninde kopya ile orijinal kaynaşır, dahası kopya gerçeğin kendisinden daha gerçek olmaya çalışır. Baudrillard'ın deyimiyle simülakr kopyadan daha kopyadır. Artık simülakr Platon'dan farklı olarak *“bir fantazmanın bir ürünü değil, ama onun bilgiç yeniden üretimidir.”*<sup>226</sup>

Rosalind Krauss *Avangardın Özgünlüğü* adlı makalesinde modernist estetikteki “mutlak orijinallik kültürünü” eleştirir. Avangardın modernliğe başkaldırı değil, kendisinin bir köken, bir orijinallik çabasında olduğunu öne sürer. *“Geçmişin reddinin ya da çözümlenmesinin ötesinde, avangard özgünlük, gerçek bir köken, sıfır noktasındaki başlangıç, doğum olarak algılanmıştır.”*<sup>227</sup> Krauss'a göre modernist ve avangard sanatçının özgünlüğünü kendi kökenine dayandırdığını ama aslına var olan bir grit (\*) yapı üzerinden yapıtlarını ürettiğini savunmaktadır. Krauss'a göre, gelişim sürecini tamamlayıp kendi benliğinin kökeninin özgün yapıtlar ürettiğini savunan sanatçının yapıtları, bir defa grit yapıya ulaştınca aynı zamanda yineleme, kopyalama ve taklit etme içerisindedir. Bu Krauss'a göre *“çoğulu tekile, yeniden üretilebilir biriciğe, sahteyi otantikçe, kopyayı özgüne karşı konumlandırır”* *“kökensiz bir yeniden üretim dizgesi”*dir. Özgünlük ve yineleme modernist avangard sanatçıların yapıtlarında bir aradadır. Ama avangard sanatçılar yineleme, kopyalama uygulamalarını göz ardı edip sadece özgünlük üzerinde durmaktadırlar -Krauss'a göre bu aldatıcı özgünlüktür. Krauss'a göre saf soyutlama göndergesel olmama idealinin bir imgesi ya da kopyasıdır. Bundan dolayı başka göstergelerle yineleme ve kopyalama ilişkileri kurmaya yönelen bir göstergedir.

*Bütün o terimlerin –tekillik, otantiklik, biriciklik, özgünlük, asıl- dayandığı o kökensel an, bu yüzeyin hem deneyimsel ve göstergebilimsel aşamasıydı.*

<sup>226</sup> Akay, 2002, a.g.e., s.105

<sup>227</sup>Rosalind Krauss, *“Avangardın Özgünlüğü”*, çev. Erden Kosova. Erişim. 29 Mayıs 2011 <http://guncelsanat.tripod.com/ao.htm>

\*Grit: Birbirini kesen yatay ve dikey çizgilerin oluşturduğu ızgara sistemi. Bkz. Rosalind Krauss, *“Avangardın Özgünlüğü”*, çev. Erden Kosova

*Modernizmin haz alanı kendine-göndergeselliğin mekânıysa, bu haz kubbesi, göstergebilimin resimsel göstergeye tanıdığı temsil-dışılık ve şeffaf-dışılık olasılığı üzerine inşa edilmiştir; öylesine ki, sonuçta gösterilen, şeyleşmiş gösterenin lüzumsuz koşulu haline gelir. Ama bizim bakış açımızdan, gösterenin şeyleştirilemeyeceğini; onun nesnelüğünün, esasının bir kurgu olduğunu; her gösterenin kendisinin, onu gösterenin bir aracı olarak biçimlendirmeye yönelik çoktan verilmiş bir kararın şeffaf gösterilene olduğunu gördüğümüz açıdan baktığımızda matlık diye bir şey yok; sadece kopyalamanın dipsiz dizgesinin baş döndüren uçurumuna açılan bir şeffaflık var.<sup>228</sup>*

Krauss yazısında bir yandan modernist estetiğin saf, biricik ve orijinal yapıtların üretimini eleştirmekte, diğer yandan sanat yapıtının yeniden üretim olanaklarıyla üretilebilirliğini olumlamaktadır. Orijinallik, saf köken, yaratıcı özne, biricik sorgulamasının ulaştırdığı noktada sanatçılar kendilerinden önce yapılan sanat yapıtlarından alıntılar yaparak özgün yapıt anlamını bozguna uğratmak isterler. Saf köken ya da yapıtın tek yaratıcısı ideasını sorgu konusu haline getiren sanatçılardan Rauschenberg kendisi ve kendisi dışında kalanlar (sanat tarihi, başka üsluplar) arasında dolaşarak yapıtlar üretir. Velazquez ya da Rubens'ten alıntılar yapar ama onları taklit etmek adına değil sadece yapıtlarında heterojen bir yapı oluşturmak için onlara ait imgeleri kullanır. Köken ve özgünlük kavramalarını radikal bir biçimde sorgulayan Sherrie Levine, Edward Weston ve Walker Evans gibi sanatçıların fotoğraflarını fotoğraflayıp bunları kendi yapıtları olarak sergiler.

---

<sup>228</sup> Krauss, a.g.e.

### 3.2.2. Temellük Sanatı: Çalıntılama, Aşırma, Kopyalama Yoluyla Eski Üslupların Yeniden Kullanımı

Temellük (\*), 1970’li yılların sonlarından itibaren postmodern sanat içerisinde gelişen kopyalamaya dayanan bir üsluptur. Yetmişli yıllarda birçok sanatçı sanat tarihi içinde yer etmiş bir anlam ve kimliğe sahip imgeleri alarak yeni bir anlam ve kimliğe dönüştürürler. Temellük sanat pratiğinde sanatçılar, saf ve orijinal yapıtlar yaratmak yerine, orijinalliği, sahipliği, biricikliği sorgulamak ve özgün yapıtların anlamlarını bozmak için sanat tarihinden alıntılar ya da kitle iletişim araçları yoluyla film, reklam, gazete veya dergilerde yayınlanmış imgeleri kendilerine mal ederler. Avangard sanatın keşfettiği temellük postmodern sanatta doruğa ulaşır. Postmodern dönemde yeniden üretmek, kopyalamak sanat yapıtı üretmek için belirgin nitelikler haline gelmiş ve kopya gerçekliğin yerine geçmiştir. *“Görüntünün ön plana çıkması, gerçeğin görüntüde aranması dediğimiz şeyi beraberinde getiriyor.”* <sup>229</sup> Cindy Sherman, Richard Prince, Sherrie Levine, Mike Bidlo, Jeff Koons, Hans Steimbach gibi sanatçılar yaratıcı özne düşüncesini eleştirerek modernist sanatçıların yapıtlarını ya da reklamcılık dünyasından imge ve metaları aşırırlar. Özellikle 1977’de Douglas Crimp küratörlüğündeki New York’ta Art Space ‘de *“Resimler”* adlı bir sergiden sonra temellük sanatı yaygın hale gelmiştir. Bu sergide Robert Longo, Philip Smith, Sherrie Levine, Jack Goldstein, Tony Brauntuch gibi sanatçılar günlük hayatımızdaki deneyimlerimizi yönlendirdiklerine inandıkları dergilerdeki, gazetelerdeki, televizyondaki ya da filmlerdeki imgeleri simüle etmişlerdir. Serginin daha sonra genişletilmiş olarak *October* dergisinde yayınlanan katalog metninde Crimp şunları ifade eder.

*Ele aldığım bu işin stratejilerini oluşturan kotasyon, alıntılama, çerçeveleme ve sahnelenme süreçleri, temsilin katmanlarının üzerinin açılmasını gerektiriyor. Söylemeye gerek yok ki peşinde olduğumuz şey kökenin kaynakları değil ama anlamın yapılarıdır: her resmin altında daima bir başka resim yatar. Post-modernizmin kuramsal bir anlayışı, modası geçmiş formları devam ettirme çabalarına da ihanet edecektir.* <sup>230</sup>

---

\*Temellük: (ing.appropriation), kendine mâletme, benimseme, üstüne oturma, el koyma, iç etme <http://nedir.dictionarist.com/appropriation>, Erişim.18.03.2012

<sup>229</sup> Akay, 2002, **a.g.e.**, s.49-50

<sup>230</sup> Douglas Crimp, “Pictures”, **October Dergisi**, Vol.8 (Bahar,1979) The MIT Press, 1989, <http://www.jstor.org/stable/778227>, <http://www.scribd.com/doc/61699164/Douglas-Crimp-Pictures> adresinden olduğu haliyle alıntılanmıştır. Erişim,30.03.2012

80' lerdeki temellük sanatçılarının ortak görüşü “*modern soyutlamanın özgünlük ve mükemmellik arzusuyla alay etmek veya başarısızlığı üzerinde oynamak için onu kendine mal etme*” dir.<sup>231</sup>

Temellük sanatı eleştirel değildir. Sanatın saf estetik deneyimi eleştirisi üzerinde dursa da, eleştirinin değeri olduğuna inanılmaz. Kurumsal eleştiri yorumunda olduğu gibi sanata eleştirel yaklaşılmaz. Temellük sanatçılarına göre kurumsal eleştiri sona ermiştir. Geçmiş üslupları eleştirmek yerine ayrıntılandırır. Gerçeğin açıklaması ya da anlamı ile ilgilenmez. Ashley Bickerton eleştiriye “anlamsız, cafcıflı, doymuş ve ayrıntılı bir çıkmaz anlamlar sistemi” olarak nitelendirir. Postmodernist sanatta pastiş kültürüyle ya da kopyaların kopyasıyla oluşan anlam söz konusudur. Postmodernist sanatçılar için deneyimlerimize göre orijinalliği yakalamamız mümkün değildir. Sanatçı tek başına anlamı oluşturmaz. Anlamları yapıbozuma uğratıp farklı bir anlam içerisinde kullanırlar.

*Resim var olmadığı bilinen şeyi anlamlandırma için bir istek, bir arzu nesnesidir. Resmin, içerirmiş gibi yaptığı (sanki esasta öyleymişçesine) bir gerçeklik taşıması hali olan bu arzunun dışavurumu da Troy Brauntuch'un işlerinin konusudur. Ancak burada vurgulanması gereken, bunun kendisinin kişisel bir obsesyonu olmadığıdır. Bu bizim resimlerle birebir ilişkimizin doğasındaki obsesyonudur.*<sup>232</sup>

Yapısalcı dönemde gösterge gösterilenden ayrılmaya başlar. Postyapısalcı dönemde göstereni gösterilenden koparma, anlamından ayırma devam eder ve sonunda sadece gösterenlerin hâkim olduğu bir düzen yani gösterenlerin gösterge olduğu bir düzen içine gireriz. Modernizmde göstergenin özerkliği savunulmuştur. Bu yüzden göndergeyi sınıflandırmak isterler. Göndergenin keyfilğini araştırmak için dadaistler göstergenin keyfilğine karşı çıkarlar. 1960'larda yeni avangard sanatçılar ise göstereni gösterilenden ayırarak, bağımsız kılarak metinselleştirir. Metinlerarasılıkta gösterge çökertilir, parçalanmış göstergeler rastlantısal olarak bir arada bulunurlar.

1970'lerdeki sanatta, pop art'ın simülakral imgelerinden sonra göstergenin parçalanmasından dolayı bir tür kriz oluşur. Göstergenin parçalanmasıyla gösterenlerin gösterge yerine geçmesi, anlamın yeniden yapılandırılması sonucunda

<sup>231</sup> Foster, **y.a.g.e.**, s.133-134

<sup>232</sup> Crimp, **a.g.e.**

anlamın yok oluşuna tepki oluşmasına neden olur ve anlam arayışları içerisinde fotoğraf sanatı bu dönemde önem kazanır.

*Pop-art, soyut dışavurumculuktan betimlemeye bir geri dönüş olarak değil de, simülasyona –bırakın göndergelerine olan benzerliklerini, özgünleriyle bağlantılarını bile değersizleşen imgelerin(özellikle Andy Warhol’un çalışmalarında) seri üretimine- bir yönelme olarak ele alınabilir. Bununla birlikte simülasyon 1960’ların sanatında ortaya çıktıysa da orada geri yansımali olarak kullanılmaz. Bu yansımali için Cindy Sherman, Richard Prince, Barbara Ess gibi, sanatçıların 1970’lerin sonunda ve 1980’lerin başında ortaya çıkan yeni-pop temellük sanatını beklemek gerekir. Temellük sanatının bu yeni-pop versiyonu da betimlemeye geri dönüşten çok, simülasyona yönelerek betimlemenin alt üst oluşunu gösterir.*<sup>233</sup>

Pop art, simülasyonu kitle kültürüne ait imge ve nesnelere resme ait malzemelerle, temellük ise, daha çok sanat tarihinden kopyaları fotoğraf sanatıyla yeniden üretir.

Hal Foster’a göre 1980’lerin başında şeyleştirilmeyi yansıtan ama onu eleştirmeyen gösteri estetiği hâkimdir. Göstergeye dönüşmüş her şeyin kopyalanmasının mümkün olduğu bir ortamda sanat simülakra indirgenmiştir. Ready made tüketim nesnelere ya da soyutlamayı temellük eden yapıtlar ekonomi politik sistem hakkında eleştiri geliştirmez. Hem sanat tarihine ait hem de kitle kültürüne ait imgelerin kopyaları üretilir. Baudrillard bu durumu şöyle ifade eder: “*Yeniden sahiplenme, atıfta bulunma, kısaca simülasyon her yerde egemendir. Güncel sanat tüm geçmiş hatta çağdaş (Russel Connor’un “modern sanatın gasp edilmesi” dediği şey) biçimleri az çok oyunlaştırıp, az çok Kitsch’leştirerek kendi hesabına geçirmektedir.*”<sup>234</sup> Bazı sanatsal pratikler meta-göstergeyi yeniden düzenler, parçalanmış gösterge yeniden anlamlandırılır. Barbara Kruger, Louise Lawler gibi sanatçılar cinsiyet, kimlik üzerine kültürel söylemleri parçalayıp yeniden anlamlandırma oluşumuyla ilgilenirler. Bazı sanatsal pratiklerde ise Jeff Koons gibi gösteren fetişizminden, yani nesnenin sahip olduğu “ ‘yapay’, farklı kılıcı, kodlanmış, sistematik bir biçim kazandırılmış”<sup>235</sup> görünüşünden büyülenirler.

<sup>233</sup> Foster, a.g.e., s.136-137

<sup>234</sup> Baudrillard, 2002, **İllüzyon, Yitirilen İllüzyon ve Estetik...**, s.17

<sup>235</sup> Baudrillard, **Gösterge Ekonomi Politikliği Hakkında Bir Eleştiri...**, s.100

Duchamp'ın bir nesneyi kendine maletme düşüncesi postmodern sanatta birçok sanatçının kopyalayarak orijinal olanı sahiplenmesinin önünü açar. Duchamp orijinal olanın anlamını değiştirip farklı bir bağlamda sunarken temellük sanatçıları orijinal yapıtı kopyalayarak yeniden üretirler.

Temellük sanat pratiğinde birçok sanatçı, fotoğrafın teknik olanakları nedeniyle çoğaltılabilirliğin yaygın olduğu süreçte, orijinal ve biricik yapıtlar üretmenin çelişmesine atıfta bulunmak için mal etme yöntemi olarak fotoğraf sanatını kullanmayı uygun buldular. Barbara Kruger, Richard Prince, Cindy Sherman, Sherrie Levine gibi sanatçılar fotoğrafın göndergesel değerini reddedip, var olan imgeleri fotoğrafladılar. Modernist fotoğraf düşüncesi, nesnenin 'aura'sını ve temsil ettiği görüntüyü ortaya koyan çalışmalar üretirken, postmodern fotoğraf Benjamin'in ünlü makalesinden sonra mekanik yeniden üretim süreçlerinde çoğaltılabilir teknik özelliklerinden faydalanılır. Postmodern sanatçıların çoğu orijinal olana karşıt olduklarından daha önceden yapılanı tekrarlarlar. Postmodern fotoğraf göndergesi olmayan, orijinal ve özgün olanı eleştiren kurmaca görüntü, simülakr alan olarak gelişir.



Resim 41: **Sherrie Levine, Fountain (After Marcel Duchamp)**,1991, bronze, 38 x 63.5 x 38 cm, Paula Cooper Gallery, New York



Sherrie Levine orijinallik, tekrar, kopya, sahicilik ve hırsızlık kavramlarının sınırlarını sıyan simülakr estetik boyutuna sahip çalışmalar yapmıştır. Biricik olanı sorgularken fotoğrafik çoğaltılabilirliği ve yeniden üretilebilirliği kullanır. Geçmişte yapılan sanatçıların işlerinin kopyalarını üretmek için fotoğrafı en uygun teknik olarak görür. Sanatçının yaratıcı kimliğini sorgulama amacıyla başka sanatçıların işlerini fotoğraflayarak kendine mal eder. Douglas Crimp Levine'in aşırma stretejisini şöyle açıklar.

*Levine varolan görüntüleri bu denli açıkça çalarken alışagelmış bir sanatsal yaratıcılık iddia etmiyor. Görüntüleri kullansa da bu bir üslup oluşturmuyor. Kendine mal ettiği işlerin, içinde olduğu tarihsel söylemler açısından işlevsel bir değeri var... Bu anlamda Levine'in kendine mal ederek, kendine mal etme stratejilerini gözden geçirmekte... özellikle de, genel olarak fotoğrafı; ve fotoğrafın bir kendine mal etme aracı olduğunun.<sup>236</sup>*



Resim 42: **Sherrie Levine, İsimless, (After Walker Evans #4), 1981, siyah beyaz fotoğraf**

1936 yılında Walker Ewans Alabama'da bir aileyi fotoğraflamıştı. Levine fotoğraflarının bulunduğu *First and Last* sergi kataloğundan onları yeniden fotoğrafladı.

<sup>236</sup> Resmi Görüş, "Halil Altındere'nin Gerekliliği" den alıntı. Douglas Crimp, "Temellüğün Temellüğü", Image Scavengers: Photography, ICA Philadelphia, University of Pennsylvania, 1983. <http://www.anibellek.org/?p=67>, Erişim.28.03.2012

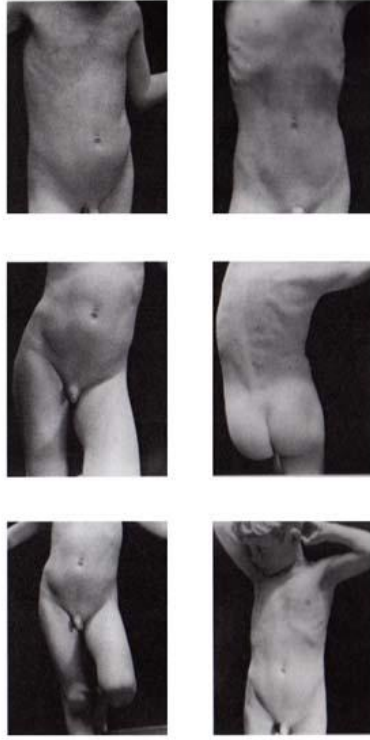


Resim 43: **Sherrie Levine, After Walker Evans #2**, 1981, siyah beyaz fotoğraf, 9.6 x 12.8 cm, Metropolitan Sanat Müzesi

Levine'in kendine mal ettiği kopya çalışmaları tam da simülakrların gerçeğin kendisi olduğu zamanda ortaya çıkar. Çünkü kopyalar orijinalin yokluğunu temsil ederler, gerçeğin yerini alırlar. Kökensiz, ilk örneği olmayan simülakrlar gerçekliğin olmadığı sistemde sınırsız sayıda çoğalma imkânına sahip olurlar. Kendine mal ettiği yapıtlar aslında ünlü yapıtlardır, Levine tam da bu noktada bir yapıtın ne kadar yaratıcısının fikriyle ve bütün diğer yapıtlardan, geçmişten bağımsız olarak oluştuğunu sorgulamak istiyordu. Levine'e göre bir fotoğrafı çekmeden önce zihinde canlandırdığını söyleyen Weston'un çektiği fotoğraflar onun zihnindeki imgelerin kopyalarıdır.

*İfade ne biriciktir, ne de orijinal... Sadece anlamını oluşturan düşünce ve stilden ibarettir. Ancak düşünce ve ifade ikililiği, orijinal ile onun anlamı arasında değildir. Betimlemenin ardındaki düşünce ile ilintilidir ki bu da, ele geçirilemeyen ifadenin temellük edilebileceği anlamına gelir.<sup>237</sup>*

<sup>237</sup> Rıfat Şahiner, Sanatta **Postmodern Kırılmalar** ya da Modernin Yapıbozumu, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul, 2008, s.128



Resim 44: **Edward Weston, Neil, 1925**

Postmodern sanatçılar yapıtların sadece onu yapanın öznelliğinde oluşmadığını, süregelen kültürel mirasla olan diyaloglarla ortaya çıktığını düşünür. Douglas Crimp'in anlatımına göre Levine Weston'nın fotoğraflarını kopyalama ve mal etme stratejisinde dayandığı görüşü şöyle anlatmaktadır.

*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. Levine'in belirttiğine göre, fotoğraflarını bir arkadaşına gösterdiğinde, arkadaşı bunların onda yalnızca asıllarını görme isteği uyandırdığını söylemiş. "Elbette," demiş Levine, "asılları da insanda küçük çocuğu görme isteği uyandırıyor, ama çocuğu gördüğünde, sanatı unut artık."<sup>238</sup>*

<sup>238</sup> Douglas Crimp, "Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği", çev. Kemal Atakay, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 84, Yaz 2002, s.127



Resim 45: **Sherrie Levine, İsimsiz, (After Edward Weston #5)**, 1980, siyah beyaz fotoğraf, 25.4 x 20.3 cm, Paula Cooper Gallery, New York

Crimp'a göre, Levine'in karşılaştığı bu durumda görüleceği gibi, temsilin orijinal olandaki gücü kopyadaki gücü bastırır dolayısıyla “*temsilin yarattığı arzu, asla tatmin edilemediği ölçüde, asıl hep ertelendiği ölçüde vardır.*”<sup>239</sup> Levine orijinal olanı en radikal biçimde eleştiren çalışmalar üreten sanatçıdır. Levine'in orijinallik eleştirisi kapsamında gerçekleştirdiği kopyalar aynı zamanda kapitalist iktidarın sanat üzerindeki güdümünün, yüksek değere sahip sanatın ve piyasa değere sahip sanatın gerçekliğinin eleştirisini de yapmaktadır. Orijinal olanın “yüce” statüsüne saldırı olarak nitelendirilebilecek işleri, kopyalamanın da orijinal kadar bir değere sahip olup olmadığını sorunlaştırır.

Levine'in cesaret ettiği kopyalama, modern sanatın “orijinal” yapıtlarının röprodüksiyonlarını üreten kitle kültürünün ötesindedir. İlgilendiği kitle kültürünün beğenisi değildir. Levine modernist sanatın daha çok erkek egemen anlayışına mal edilen orijinal kültünü eleştirmeyi amaçlamıştır. Alıntıladığı fotoğraflar erkek egemen kültürün kadınlara yönelik tutumlarını sergilediğinden onları kadınsı duyarlılıkla fotoğraflar. “*Sanatçı, kadınları ya da peyzajları fotoğraflamaz, bizi*

---

<sup>239</sup> Crimp, a.g.e., s.127

*kültürün katışıksız bir biçimine yakınlaştırmak için onların görüntülerini fotoğraflar... ”<sup>240</sup>*

Levine Ewans ve Weston’un fotoğraflarını yeniden fotoğraflarken anlamla ilgilenmektedir.

*Bu çalışmalarda anlam, kişisel yaratıcılıkla oluşturulmaz, farklı kaynaklardan ve sanatçılardan elde edilen veriler eksiksiz olarak, tümüyle tanımlayıcı olarak gerçek bir çağdaş kolaj gerçekleştirilir, izleyici orijinal ve kopya arasında savrulan anlamı kendi okumalarıyla oluşturacaktır...Bu yeniden üretim başlangıçtaki yeniden üretimi değil, ancak onun yerine geçirilen bir benzeridir.<sup>241</sup>*



Resim 46: **Sherrie Levine, İsimsiz, (After Joan Miró), 1985, Kağıt üzerine suluboya, 35.5 x 27.9 cm**

Sanatta yapılacak her şeyin yapılmış ve görülmüş olduğunu düşünür ve geriye yalnızca yapılmış olan imgeleri kullanmak, yeniden düzenlemek, onların kopyalarını yapmak ve kendine mal etmek kalır.

<sup>240</sup> Şahiner, a.g.e., s.128

<sup>241</sup> a.g.e., s.126

*Dünya tıka basa dolmuş durumda. İnsan her yere izini bırakmış. Her sözcük, her imge kiralanmış ve ipoteklenmiş. Resim, hiçbiri orijinal olmayan bir sürü imgenin iç içe geçip parçalandığı bir boşluktan ibaret olmuş. Resim kültürünün sayısız merkezlerinden çekilmiş bir alıntılar ağı haline gelmiş. Sonsuz kopyacılar Bouvard et Pécuchet (\*) gibi, biz de resmin tam da hakikati olan o derin saçmalığa işaret eder hale gelmişiz. Ancak her zaman bizden önce gelen, dolayısıyla hiçbir zaman orijinal olmayan bir hareketi taklit etmemiz mümkündür. Ressamın ardından kopyacı, artık tutkuların, mizahın, izlenimlerin değil, bütün bunların bir araya gelerek oluşturduğu dev ansiklopediden alıntılardıklarıyla vardır. İzleyici, resim dediğimiz şeyi oluşturan bütün alıntıların yazıldığı tablete dönüşmüştür. Bir resmin anlamı onun kökeninde değil, varacağı yerde bulunmaktadır. İzleyicinin doğumu, ressamın ölümü anlamına gelmek zorundadır.<sup>242</sup>*



Resim 47: Sherrie Levine, After Degas, 1987, litograf, 66 x 53.34 cm

Postmodern sanatçıların etkilendiği Barthes, gerçekçi sanatçının gerçeğin temsilini yapan değil daha önceden yapılanları kopyalayarak yeniden üreten biri olduğunu öne sürer. “Betimlemek ...bir dilden bir göndergeye değil de bir düzgüden bir başka düzgülüye gönderme yapmaktır. Böylece, gerçeklik, gerçeğin bir tıpkıörneğini yapmaktan değil de, gerçeğin (resmedilmiş) bir tıpkıörneğinin

\*Bouvard ile Pécuchet, Gustave Flaubert'in romanı. bouvard ile pechuchet (ali ile veli) taklit becerili iki gençtir. Bunlar okulu bırakıp dış dünyada taklitçilikten daha orjinal bir iş ararlar fakat başarısız olup geri dönerler. Öğretmenleri bunlara taklit etmenin yaratıcılık olduğunu, bilgi ve hayalgücü gerektiğini söyler. (blasphemy, 28.06.2001 16:43)

<http://www.eksisozluk.com/show.asp?t=bouvard+et+pecuchet>. Erişim.25.03.2012

<sup>242</sup> Sherrie Levine, “Açıklama (1982)”, Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, s.283-284

*tıpkıörneğini yapmaktan oluşur.*”<sup>243</sup> Levine’in çalışmalarını incelediğimizde postyapısalcı düşünürlerin yapıbozum düşüncelerinden özellikle Barthes’ın *Yazarın Ölümü* yazısından etkilendiği görülmektedir. Görüldüğü üzere Barthes’ın “*okurun doğuşunun yazarın ölümü karşılığında*” gerçekleşmesi ve “*metnin bütünlüğü kökeninde değil gönderme yaptığı yerde*” bulunduğu düşüncelerini onaylamaktadır.

Cindy Sherman, Sherrie Levine gibi postmodern sanatın en yaygın ifade biçimi olan fotoğrafı kullanır. “Untitled Film Stills” (İsimsiz Film Kareleri) serisi, ikinci sınıf filmlerdeki gösteri kültürünün kadın karakterlerinin kılığına/kimliğine girip kendisini fotoğraflayarak yeniden ürettiği karelerdir. Geçekliğin parçalanıp yerine yeni anlamların üretildiği gösterge toplumunda, kimliklerin kültürel kodlarla, kitle iletişim araçları yoluyla yayılan ideolojinin egemenliğinde oluşturulmasını eleştirir. Hem kendisi hem kendisi olmayan fotoğraflarında parçalanmış kimliklere işaret etmektedir. Kendisi ile kendisi olmayan arasında fark yoktur; gerçek ile kopya arasındaki farklılıkların kalktığı postmodern dönemde, yeniden ürettiği imgelerdeki kimliklerde Sherman, aynı anda hem kendisi hem de kimliğine büründüğüdür.

Seçtiği filmlerdeki karakterlerde neredeyse hiçbir ifade izi görünmez. Yeniden ürettiği enstantaneler filmi çağrıştıran öğelerden ziyade görünür kılmak istediği kodlara gönderme yaparlar.

*Hitchcock görünümünden, Antonioni’dan, Yeni Gerçekçi takımdan hep hoşlandım. İstemediğimse, duygusallık gösteren filmlerdi. Pek çok filmin fotoğraflarında aktörler sevimli, afacan, cazip, sinirli, perişan, korkmuş, haşin vs. görünürler ama benim esas ilgilendiğim, onların neredeyse ifadesiz oldukları zamanlardı. Bu pek ender görülen bir şeydi; film karelerinde çok fazla aşırı-oyunculuk görülür çünkü filmi satmaktır hedef... Avrupa film karelerinde daha natürel kadınlar bulmuştum ve belki de filmlerin orijinalleri de anlaşılması daha zor olanlardı. Bunu daha gizemli bulmuştum. Bilerek bunu aradım; mübalağalı oynamak istemedim ve biliyordum ki eğer çok mutlu, çok üzgün ya da korkmuş oynarsam – eğer duygusallığın payı çok yüksek olursa – fotoğrafım da yapmacık görünebilecekti.*<sup>244</sup>

<sup>243</sup> Barthes, 2006, **y.a.g.e.**, s.58

<sup>244</sup> Peter Galassi, Cindy Sherman, **Cindy Sherman: The Complete Untitled Film Stills**, The Museum of Modern Art, New York, 2003, s.8



Resim 48: **Cindy Sherman, İsimsiz Film Karesi #58**, 1980, siyah beyaz fotoğraf, 16 x 24 cm

Rosalind Krauss Sherman'ın *Untitled Film Stills* işlerinin temsil değil simülakral olduğunu çünkü karşılaştığımız, orijinal olmadan kopya olma durumunun simülakralın doğasında var olduğunu ifade eder. Krauss'a göre Sherman'ın kopyaladığı filmler değildir, Roland Barthes'ın mit (söylen) olarak adlandırdığı kavramın çözümlemesini yapar ve ironik olarak yeniden üretir. Filmlerdeki söylen ya da göstergeleri tekrar tüketen değil onların sırrını görünür kılmak amacıyla kopyalar.

245

Barthes 1955'de yayınlanan 326 nolu *Paris Match* dergisinin kapağında yayınlanan zenci çocuk askerin fotoğrafın çözümlemesinde söylenlerin, yan anlamların kuvvetle oluşturduğu etkiyi açıklamaya çalışmıştır. Burada fotoğraf (bir zenci asker Fransız selamı veriyor) düz anlama sahip olandır yani gösterendir, ama yan anlama gönderge de bulunur. Bu yan anlam bizim öyle düşünmemizin istenildiği anlamdır, gösterilendir. (Barthes buna 'kavram' der) Fransız bayrağını selamlayan zenci asker Fransız sömürgeciliğinin onaylandığına, Fransız milliyetçiliğinin kabul gördüğüne gönderme yapmaktadır. Birde ikisinin birleşmesinden oluşan (anlam ile kavram birleşmesi) yani gösteren içinde gösterilenin varlığı vardır. (Barthes buna söylenin kendisi olduğundan 'anamlama' der) Bu göstergedir; "*gösterir ve bildirir, anlatır ve benimsetir.*"<sup>246</sup> Burada kavram anlamı bozar ama onu yok etmez.

<sup>245</sup>Bkz. Rosalind Krauss, From "**Cindy Sherman: Untitled**", Erişim.20.01.2011 <http://www.mariabuszek.com/kcai/PoMoSeminar/Readings/KraussSherman.pdf>

<sup>246</sup>Roland Barthes, **Çağdaş Söylenler**, çev. Tahsin Yücel, Metis Yayınları, 4. Basım, İstanbul, 2011, s.186



Sherman da gösteri toplumunda görsel yollar aracılığıyla bozulmuş anlamları veya dayatılan söylenleri ortaya çıkarmak istemiştir.

*(...) sinema, televizyon ve magazin basınında sunulan kadın prototiplerinin, popüler kültür ve tüketim toplumu tarafından şekillendirildiğidir. Alternatif olarak sunulmuş, zamanla şablonlaşmış kadın kimlikleri, Sherman tarafından seçilip, yorumlanarak farklı bir özgünlük anlayışının kurulmasını sağlamaktadırlar. Bu fotoğraflar sayesinde topluma dayatılan kadın kimlikleri tartışmaya açılmaktadır.*<sup>247</sup>



Resim 49: **Cindy Sherman, İsimli Film Karesi #21**, 1978, siyah beyaz fotoğraf, 19.1 x 24.1 cm

Resim 50: **Cindy Sherman, İsimli Film Karesi #22**, 1978, siyah beyaz fotoğraf, 19.1 x 24.1 cm

Sherman'ın simülakr imgeleri, gösterge evreninde kodlarla şekillenen kimlikleri çerçevenin dışından görmemizi ve sorgulamamızı sağlayacak kurgulardır. Filmlerdeki karakterleri ve mekânları tekrar kurgularken görünür kılmak istediği de filmler aracılığıyla oluşturulan yan anlam ya da gönderme yapılan düşüncelerdir. *Untitled Film Still #21*, *#22*, ve *#23* de Sherman aynı kıyafeti giymiştir. Üç fotoğraf da farklı açılardan çekilmiştir: *#21*, alçak bir açıdan ve yakından çekilmiş bir fotoğraf, *#22*, mimari yapının gücünün hissedildiği bir mekânda güneş ışığının önden vurduğu, *#23* ise belirsiz bir mekânda çekilmiş fotoğraftır. Görüldüğü üzere

<sup>247</sup>Işık Özdal, “Claude Cahun – Cindy Sherman – İlke Veral’ın Oto-Portrelerinden Yansıyanlar”, <http://www.isikoald.com/yeditepe.htm>, Erişim.30.03.2012

mekânı farklı açıdan ele aldığına, objektifi farklılaştırdığına ve ışığın yönü değiştiğinde fotoğraftaki karakter de değişmektedir.<sup>248</sup>



Resim 51: Cindy Sherman, **İsimsiz Film Karesi #23**, 1978, siyah beyaz fotoğraf, 19.1 x 24.1 cm

Kopya ve gerçek arasında hiçbir farkın kalmadığı ve göndergelerin olmadığı yerde, yeniden ürettiği gösteren fetişizmine işaret eden simulakr imgeler sistemin gösteren oyununa dâhil olur ama beden'e indirgenen veya nasıl olması gerektiği medyada gösterilen kadın imgelerini yeniden üretirken olması gerektiği gibi pozunu vermediğinden beklentileri ters yüz eder.

*Dış çekimlerdeki bazı kadınlar yalnız ya da izleniyor ya da takip ediliyor olabiliyordu – seçtiğim kareler daima hareketle duruş arasında olanlardı. Bu kadınlar hareketin olduğu yere doğru ilerliyorlardı (ya da akıbetlerine)... ya da bir karşılaşma/yüzleşmeden (ya da bir randevudan) henüz dönmüş oluyorlardı. O zamanlarda henüz, pek çok erken dönem filminde, düzenin evlilik ve aile kurma beklentisini izlemeyen, güçlü, isyankâr karakterlerin ya senaryoda öldürüldüklerinin ya da ışığı görüp yola gelerek/evcilleşerek bir manastır ya da benzeri bir şeye katıldıklarının farkında olup olmadığımın emin değilim. Genellikle ölürlerd. Farkında olmaksızın bu tür karakterlere doğru çekilmiş olmalıyım.*<sup>249</sup>

<sup>248</sup> Bkz. Rosalind Krauss, From “**Cindy Sherman: Untitled**”

<http://www.mariabuszek.com/kcai/PoMoSeminar/Readings/KraussSherman.pdf>, Erişim.20.01.2011

<sup>249</sup> Galassi, Sherman, **a.g.e.**, s.9



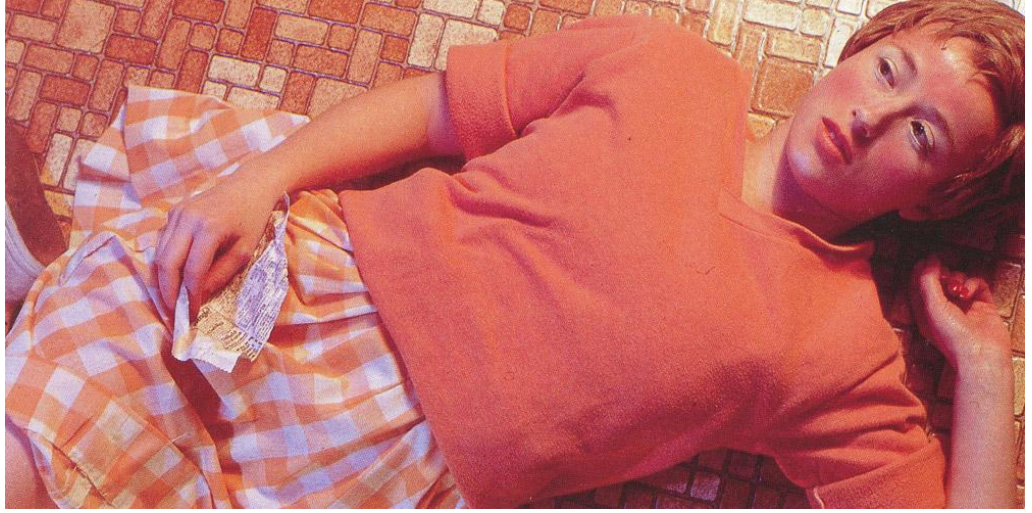
Resim 52: Cindy Sherman, **İsimsiz Film Karesi #2**, 1977, siyah beyaz fotoğraf, 19.2 x 24.1 cm

Sherman kitle iletişim araçlarının sunduğunun kadına ait ifadeler veya imgeler olmadığını düşünür ve egemen ideoloji tarafından oluşturulan kadının kimliğini, yerini ve sunuluş biçimini eleştirir. Fotoğrafik imgelerinde bu kurgulanan kadının yanıltıcı kimliğini görünür kılar ve medya etkisinin yapay yaşamın içinde öznenin kimliğini nasıl parçaladığını açığa çıkarır.

*Sherman kendi kendini-gören kadın öznelere fenomenolojik bir içkinlik (kendi kendimi görürken görüyorum) değil; psikolojik bir uzaklaşma (olmayı hayal ettiğim kendim değilim) içinde gösterir. Bu sebeple Sherman Untitled Film Still no.2 (1977) [İsimsiz Film Kareleri no.2] adlı çalışmasında, yapmacık genç kadın ile aynaya yansıyan yüzü arasındaki mesafede hayal edilen ile asıl bedenin birbirlerine geçmiş imgeleri arasındaki uçurumu, moda ve eğlence sanayisinin her gün ve her gece işlettiği kendini (yanlış) tanıma uçurumunu gösterir.<sup>250</sup>*

---

<sup>250</sup> Foster, a.g.e., s.187



Resim 53: **Cindy Sherman, İsimsiz #96**, 1981, siyah beyaz fotoğraf, 61 x 121.9



Resim 54: **Yasumasa Morimura, Küçük Kız Kardeşime: Cindy Sherman İçin**, 1998

Simülakr, modellerden meydana geldiğinden, kökeni, ilk örneği olmayan birer kopya olduklarından ve simülasyon evreninde geriye kalan tek gerçeklik olduğundan sınırsızca çoğaltılabilir. Sherman'ın filminden alıntılanarak yeniden ürettiği *İsimsiz #96* adlı fotoğrafik imgesini *Yasumasa Morimura To My Little Sister: For Cindy Sherman* (Küçük Kız Kardeşime: Cindy Sherman İçin) adlı çalışmasıyla kopyalamıştır. Baudrillard'ın deyişiyle kopyaların kopyasının kopyası mümkünlüğüne iyi bir örnek olarak gösterilebilir. Ona göre gösteren sadece kendi kendine göndermede bulunur, çünkü kendini gerçeklikten ayırdığı için taklit edilecek gerçeklik kalmamıştır.

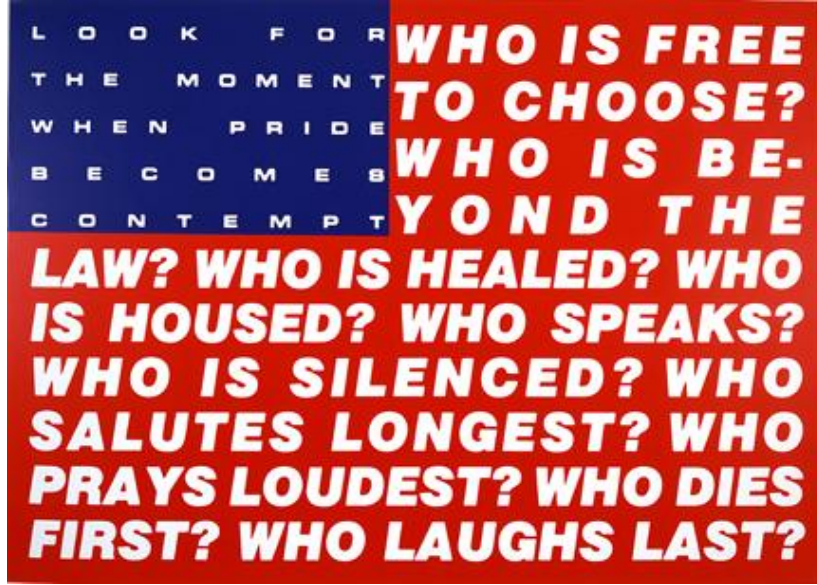
Barbara Kruger da kitle kültürünün kitle iletişim araçları ile toplum bilincin şekillenmesinde erkek egemen anlayışı eleştiren yapıtlar üretir. Modernist sanatın orijinal, özgün, öznel yaratıcılık düşüncesini ve temsil yöntemlerini kendine mal etme, kopyalama ve dönüştürme stratejilerini kullanarak popüler kültürün imgelerini sorunlaştırır. Medyanın tüketimi körükleyen gösterge düzenine ve egemen ideolojinin bireyleri ve hayatımızı biçimlendirdiğine dikkat çekmeyi amaçlar. “(...) fotoğraf ve metni bir araya getirerek, aslında ikisinin de tek başlarına sahip oldukları anlamı değiştirip ters yüz ederek, tüketim dünyasının imgelerine, reklamın, modanın kadını sunuş biçimine ve sanat alanı egemenliği altına almış ataerkil dilin otoriter sesine karşı çıktı.”<sup>251</sup> Medyanın ve reklamın dilini kullanır; medyadan alıntıladığı siyah-beyaz imgeleri kırmızı-beyaz çarpıcı “*Alışveriş Yapıyorum, O Halde Varım*”, “*Göründüğümüz Gibi Değiliz*”, “*Vücudun, Savaş Alanıdır*” gibi metinlerle yeniden üretir. Metinlerle imgeyi kışkırtıcı biçimde birleştirir.

*Bir alışveriş torbası için tasarladığı “I shop therefore I am” çalışması, tüketim dünyasının çoğunlukla kadını hedef alan reklamlarına yapılan bir eleştiri, Kartezyen rasyonel akla ve onun ünlü sözüne yapılan ironik bir göndermeydi. İtalya’da, Siena şehrine ait 13 otobüsün slogan yerleştirdiği çalışmasında ( Pensa come noi, Vivi come noi, Parla come noi (...), Bizim gibi düşün, Bizim gibi yaşa, Bizim gibi konuş) ticari reklamlarla aynı dili kullanarak, izleyici için ayırt edilmesi daha da zor olan, bir sanat eserine orijinallik katan ya da bir sanat eserini sanat eseri yapan normlarla oynadı.*  
252

---

<sup>251</sup> Esra Yıldız, “Kayıp Öznenin Peşinde”, **Plato Degisi**, Ekim 2005, s.75

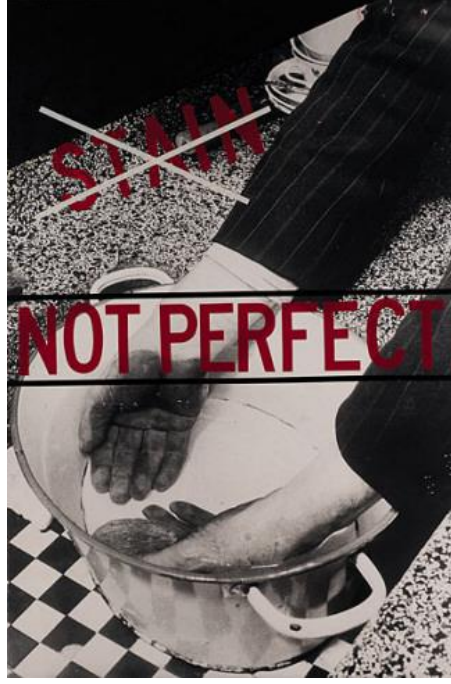
<sup>252</sup> **a.g.e.**, s.76



Resim 55: **Barbara Kruger, İsimsiz (Questions)**, 1991, fotografik serigrafi, 167.6 x 236.2 cm, Marieluise Hessel Koleksiyonu, New York

Kapitalist sistemin göstergeler tüketimiyle işleme Kruger'in yapıtlarında sıklıkla eleştirel bir konu olarak karşımıza çıkar. Baudrillard tüketimin gösterge üretmek olduğunu söylemektedir. Kruger kitle iletişim araçlarının imgeler aracılığıyla yaydığı kültürel mantığı eleştirmek için yine medyanın imgelerini kullanır. Meta-göstergenin hızla çoğaldığı böyle bir düzende, tüketim dünyasının fotoğraflarını, reklam araçlarını, sistemin kendisini eleştirmek, metanın bir gösterge olduğunu göstermek için kullanır. İmgelerle birleştirdiği metinler göstergelerin tüketimine odaklanan sistemi ters yüz üst etmek amacıyla farklı bağlamda kullanır ve bunlar tüketimi körükleyen reklam dünyasına yapılan ironik göndermelerdir. Benjamin “(...)”*hakiki*” sanat yapıtının biriciklik değeri, temelini, özgün ve ilk kullanım değerine de kaynaklık etmiş olan kutsal törende bulduğunu”<sup>253</sup> dile getirmişti. Kruger de yeniden üretim olanaklarının sanatın kutsal törenden temellenmesini ortadan kaldırdığından ve alıntı yaparak gerçekleştirilen yapıtın eleştirel yönünden söz eder.

<sup>253</sup> Benjamin, *a.g.e.*, s.58



Resim 56: **Barbara Kruger, İsimsiz (Not Perfect)**, 1980, siyah beyaz fotoğraf üzerine boya ve bant, 152.4 x 101.6 cm, Guggenheim Müzesi, New York

*Sanatın alt-kültürü içinde yer alan bu üretim, pazarlanabilirliği kanıtlanmış medya imgeleri arasından bir resim alıntulamak ve kendine mal etmekle gerçekleşiyor. Moda ya da basın fotoğraflarından, reklamlardan, filmlerden, televizyondan ve hatta başka sanat yapıtlarından (fotoğraf, resim ya da heykel olsun) alıntılar yapmak, o yapıtın 'özgün' işlevini ve değişim değerini gündeme getirerek, doğal görüntüsünü gerilime sokuyor. Bir imgenin kırılması, yeniden çekilmesi, bir yerine yazı eklenmesi ve yeniden oluşturulması gibi müdahaleler, imgenin yeterliliğine, özgünlüğüne, müellifine ve mülkiyetine ilişkin soruları gündeme getiriyor.<sup>254</sup>*

Barthes'ın söylemleri çerçevesinde, yeni bir ses inşa etmek için var olanları değerlendirmenin gerekliliği Richard Prince'in işlerinde de görülür. Dergiler ve gazetelerdeki mevcut imgeleri fotoğraflayarak özgünlük ve orijinallik kavramlarını sorgularken aynı zamanda teknik yeniden üretim çağında bize sunulan anlam bolluğunun eleştirisini yapmak ister. Kitle kültürü reklam görüntüleriyle hayatımızı biçimlendirmek istemektedir. Prince bunları açığa vurmak için meta fetişizmi biçimlerini fotoğraflayarak tekrarlar. "Biliyorum ki reklam görüntülerini kullanmanın nedenlerinden bazıları onların bir eser sahiplerinin olmaması ve inanılır

<sup>254</sup> Barbara Kruger, "Resim Çekmek", Antmen, a.g.e., s.283

*olmamalarıdır. Onlar reklamdırlar.”<sup>255</sup> Prince’in dergilerdeki reklamları fotoğraflarken “yenilemek için bulduğu yol tekrar yapmaktır ve onu tekrar yapmak onun için yeterlidir.”<sup>256</sup>*

En çok bilinen çalışmaları kovboy fotoğraflarıdır. Reklamlarda Amerikan kovboy hayatından detaylar tek karelik fotoğraflarda ihtişamlı şekilde gösterilmiştir ama Prince’in fotoğrafları, kovboyların gerçekliğini sorgulatmayı amaçlar. Reklamları yeniden fotoğrafladığı çalışmaları, medyanın gerçekliği nasıl oluşturduğunu, gösterenin sahte dünyasını ifşa etme girişiminde bulunur. Prince reklamların arzulara yönelik tarafını öne çıkartmak isterken gerçekdışılığını da görünür kılmak ve reklamların inandırıcılık niteliğinden kopmuş yapıtlar oluşturmak ister.

*İnsanların kız arkadaşlarının fotoğraflarını çekip dergilere gönderdikleri ve sonra da çıkıp o dergileri satın aldıkları da aklıma gelmemiştir. Daha sonra geldi aklıma bunlar. Saatler gibiydi. Belki de yüz tane saat fotoğrafı çekmişimdir ama daha hiç saat takmadım. Onların, diyelim ki dergilerde sunulmuş biçimleri, sanki yaşayan şeylermiş gibidir. Ben işte bundan hoşlanıyorum. Sanki egoları varmış gibi görünüyorlar. Neredeyse komik bir efektle sunuluyorlar, esasen sadece saatmişler gibi, yalnız başlarına ya da bir bilek üzerinde. Ne kadar görülürlerse o kadar daha gerçekmiş gibi oluyorlar. Sanki Marlboro reklamlarındaki kovboy gibi birdenbire şehrin bir yerinde, otobüs duraklarında ortaya çıkıverecek gibiler.<sup>257</sup>*

---

<sup>255</sup> Richard Prince, Marvin Heiferman ile Röportaj, "Richard Prince", **BOMB Magazine**, Yaz 1988, <http://bombsite.com/issues/24/articles/1090>, Erişim.03.05.2012

<sup>256</sup> Richard Prince, “Why I Go to the Movies Alone”, Foster, **a.g.e.**, s.184’ de ki alıntı.

<sup>257</sup> Prince, 1988, **a.g.e.**

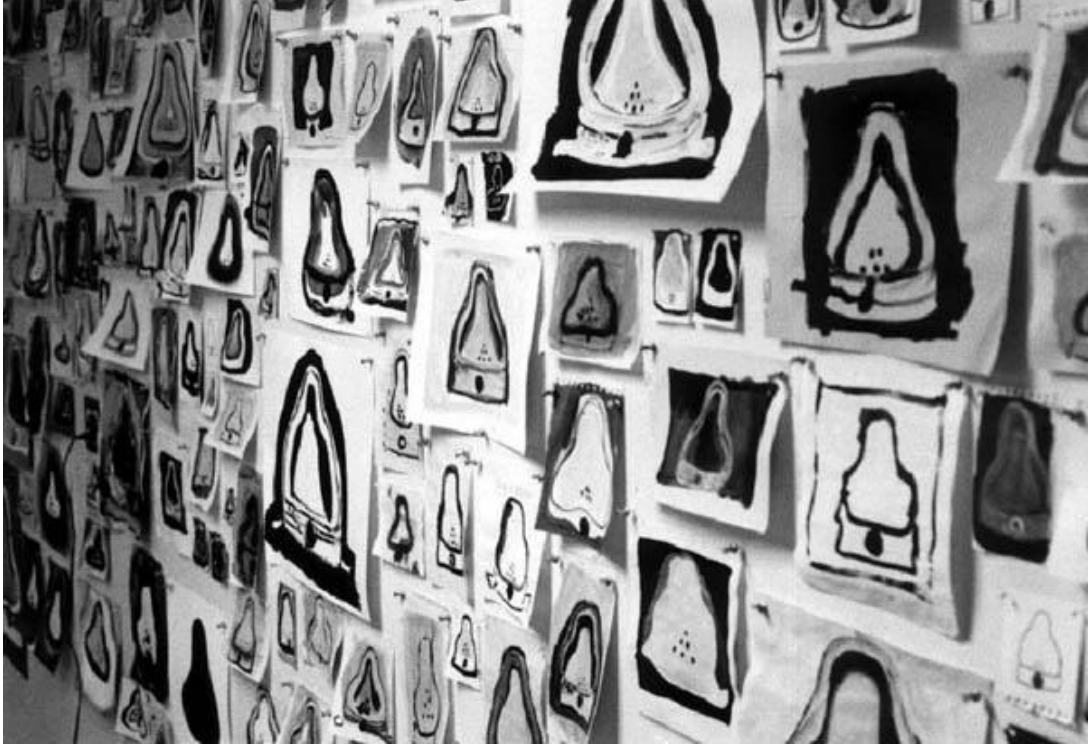




Resim 57: **Richard Prince, İsimsiz, (Cowboy#2), 1989, renkli fotoğraf**

Temellük sanatçıları arasında adından sıkça bahsettiren başka bir sanatçı da Mike Bidlo'dur. Orijinalları olmayan yeniden üretim sürecinde tekrar ve çoğaltımın sonsuzca olabildiğini ortaya koyan Bidlo, modern sanatın Picasso, Matisse, Duchamp, Brancusi ve 60'lı yılların Rauschenberg, Warhol gibi ünlü erkek ve bilhassa sanatta büyük değişimlere sebep olmuş sanatçıların işlerinin kopyalarını üretir. Bidlo'un tekrarları modern sanatın yapısökümüne ve yeniden anlamlandırmasına dayanır. Yapıtları kopyalarken genellikle serbest el hareketleriyle çizer ya da renk pek kullanmaz. 1984'de Warhol'un Fabrika'sını yeniden üretir. Yine Warhol'dan Brillo kutularını kopyalar. 1988'de Picasso'un resimlerinden seksen tane kopyalayarak sergiler. Duchamp'ın *Pisuar*'ının beş yılda birbirinden farklı beş bin tane pisuar desenini yapar. Burada Duchamp'dan ayrıldığı nokta, onun gerçek bir nesne kullanımına karşı, resmin en temel araçlarına dönüp fırça ve kalem kullanarak kâğıt üzerine çizimler yapmasıdır. Bidlo kopyalayarak kendine malettiği işlerini *Picasso Değildir, Warhol Değildir, Duchamp Değildir, Kooning Desenleri Değildir* olarak isimlendirerek aslında dürüst bir yaklaşım ortaya koymuştur. Önce kopyaladığı sonra silerek oluşturduğu *Robert Rauschenberg'in Silinmiş de Kooning'i Değildir*'i gerçekleştirir. Kopyaladığı Kooning'in desenini silmek değil

Rauschenberg'in silme esnasındaki el hareketleridir. Bidlo aynı hareketi Pollock ve Klein'de de görür.<sup>258</sup>



Resim 58: **Mike Bidlo, Pisuar Desenleri, 1993-1997**

---

<sup>258</sup> John Perreault, “**Mike Bidlo: The End Of Art?**”, Erişim, 21.05.2012  
[http://www.artsjournal.com/artopia/2005/10/mike\\_bidlo\\_the\\_end\\_of\\_art.html](http://www.artsjournal.com/artopia/2005/10/mike_bidlo_the_end_of_art.html)



Resim 59: **Mike Bidlo, Warhol Değildir (Dört Marilyn), 1984**



Mike Bidlo's erasures from "Erased de Kooning Drawings" at Francis Naumann Fine Art. Courtesy of the artist and Francis Naumann Fine Art.

Resim 60: **Mike Bidlo, Robert Rauschenberg'in Silinmiş de Kooning'i Değildir, 2005, 60 x 50.8 cm, Francis M. Naumann Fine Art, New York.**

Resim 61: **Mike Bidlo, Robert Rauschenberg'in Silinmiş de Kooning'i Değildir' den kullanılmış silgi parçacıkları, 2005, Francis M. Naumann Fine Art, New York.**

Hans Haacke kurumsal eleştiri alanında önemli yer tutar. Modern sanat geleneğe karşı gelerek, sanatın kendi araçlarıyla biçimlenen sanat ortaya koyma arzusu, aynı zamanda kendi piyasasını da oluşturmuştur. Duchamp sanat kurumuna karşı tepki göstermiştir, hayatı boyunca çok az resim yapmış daha çok hazır yapıtlar gerçekleştirmiştir. Haacke da sanat kurumuna ve özellikle sanat ile para ilişkisine karşı durmuştur.

Haacke'nin *Baudrillard's Ecstasy* adlı çalışması, Baudrillard'ın denemesi *The Ecstasy of Communication* (\*) ile Duchamp'ın *Pisuar*'ı ve sanat ile ready made arasındaki gerilimi sınamak için birbirinin yerine geçebilecek tasarısı "*Rembrandt'in bir tablosunu ütü masası olarak kullanmak*" fikriyle ilişkilidir. Duchamp'ın nesneyi işlevinden ayırıp sanat statüsüne çıkardığı yapıtının yerine Haacke Pisuar'ı işlevsel hale getirmiştir. Nesnenin işlevi ve anlamı arasında bir kopukluk oluşmaz. Yapıtın ismi bir kelime oyunudur. Baudrillard ve Richard isimlerini birleştirerek oluşturmuştur. Ütü masası üzerine yerleştirilen pisuar altın rengindedir; Richard orijinal Pisuar'daki 'R' ye göndermedir, Richard Fransızca'da aynı zamanda zengin ama harcamayan anlamına gelmektedir.<sup>259</sup> Baudrillard'ın söylediği gibi her şeyin eşit değerinde olduğu, kopya ile gerçeğin birbirine karıştığı yerde "*hiçbir gerçeklik yoktur, mücadele etmek için hiçbir neden de... Simülakr için mücadele etmek saçmalık olurdu.*"<sup>260</sup> Bundan dolayı elimizdekilerle bir şeyler yapmaktan başka yapılacak bir şey yoktur. Baudrillard'ın "gösterge ekonomi politik" hakkındaki yazılarının Haacke'ı etkilediği görülmektedir. Simülakrılarla yapıt güçlü bir ifadeye sahip olabilir. "*Belli bir üslupsal tarzının olması o kadar ilginç değil. Ama var olan belli türleri üzerine almak, kendine maletmek, son derece güçlü bir göstergeye dönüşebiliyor.*"<sup>261</sup>

---

\* Ecstasy: Kendinden geçme, aşırı sevinç, esrime, aşırı mutluluk, coşku.

<http://www.turkcebilgi.com/sozluk/ecstasy>

<sup>259</sup> Bkz. Hans Haacke, *La Generazione delle Immagini: Public Art* 'daki konuşma metni, Milano, <http://www.undo.net/cgi-bin/openframe.pl?x=/Pinto/Eng/fhaacke.htm>, Erişim. 22.05.2012

<sup>260</sup> Pierre Bourdieu, Hans Haacke, *Free Exchange*, Polity Press, Cambridge, 1995, p.37

<sup>261</sup> Hans Haacke, "Jean Siegel'e Açıklamalar", Antmen, **a.g.e.**, s.285



Resim 62: **Hans Haacke, Baudrichard's Ecstasy**, 1988, yıldızlı pisuar, ütü Masası, yangın kovası, hortum, su pompası, su, John Weber Gallery, New York

Günümüz sanatını postprodüksiyon kavramıyla değerlendiren Nikolas Bourriaud, sanatın ne olduğuyla değil ne yaptığıyla ilgilenmeyi savunur. Bourriaud'ya göre postprodüksiyon yeni gerçekçilerle başladı. Yeni gerçekçilerin konusu tüketimdir. Onlar, “*fonksiyonel ömürlerinin sonuna gelmiş, daha önce kullanılmış nesnelere, ürünleri kurtararak tüketimin ilk manzara ressamı, sanayi toplumunun ilk natürmort yaratıcıları olarak görülebilirler.*”<sup>262</sup> Bourriaud temellük sanatını postprodüksiyonun ilk safhasına koyar. Günümüzdeki sanatsal anlayış *ex nihilo*'dan (\*) yapıt üretmek ya da doğanın veya nesnelere taklidini yapmak değil, “*var olanlar arasından seçmek ve bunları özün bir niyete göre kullanmak ya da onlarda değişiklik*

<sup>262</sup> Nicolas Bourriaud, **Postprodüksiyon**, çev. Nermin Saybaşı, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2004, s.43

\*Ex nihilo: (Latince) Hiçbir şeyden.

yapmaktır.”<sup>263</sup> Dolayısıyla günümüz sanatçıları, önceden yapılmış çalışmaları ya da kültürel ürünleri, yeniden kullanmak, yeniden üretmek için manipüle edilecek verilerden oluşan stoklar olarak görürler. “*Film ve müziklerden yapılmış alıntıları kendimize mal ederek artık gerçekten de gündelik nesnelere değil de kültürümüzün bir parçası olan nesnelere hazır-yapımları*”<sup>264</sup> yaratılır. Çünkü artık “*genellikle gerçeklik olarak adlandırdığımız şey bir montajdır.*”<sup>265</sup>



Resim 63: Douglas Gordon, 24 Saat-lik Sapık (24 Hour Psycho), video projeksiyon, 1993

Bourriaud'nun söylemlerine örnek vermek gerekirse, desteklediği birçok sanatçının yanında, önemle üzerinde durduğu sanatçılardan Douglas Gordon, Alfred Hitchcock'un 1960 tarihli 105 dakikalık *Psycho* filmini, 24 saate denk gelecek şekilde yavaşlatarak gösterdiği *24 Hours Psycho* adlı video filmi gerçekleştirir. Gordon'un zamanıyla oynadığı filmin bilindik sahneleri, böylece tanınmaz ve anlaşılmaz hale gelir. Sesten arındırılmış olarak yansıttığı filmin tüm hareketleri ağırlaşmış olduğundan, anlatım ve akış devamlılığı çarpıtılmıştır. Böylece Gordon Hitchcock'un filmini görüntü koleksiyonuna dönüştürür.<sup>266</sup>

<sup>263</sup> Bourriaud, a.g.e., s.40

<sup>264</sup> a.g.e., s.136

<sup>265</sup> a.g.e., s.115

<sup>266</sup> Bkz. **Cut: Film As Found Object In Contemporary Video**, Milwaukee Art Museum sergi kataloğu, 2004, Erişim.07.06.2012

### 3.3. Kitsch: Metanın Sahte Aurasının Yüceltilmesi

Tüketim toplumunda kültürün koda dayalı olarak üretildiği ve simülasyon estetiğinin esas olduğu ortamda kitsch nesnelere üretiminin işlevi üst sınıfa yükselmek isteyen kitlelerin isteklerini karşılamaktır. Simülasyon evreninde hiçbir şeyin kökeni belli değildir. Gerçeklik yok olduğundan üretilen herhangi bir şey daha önceden üretilmiş olanı referans alır. Baudrillard'ın hipergerçek olarak nitelendirdiği de zaten, artık göndergesi olmayan, üretilmiş modellerin, matrislerin yeniden üretimi, kopyasıdır ve sonuçta gerçekten daha gerçek (kusursuz gerçek) görünen nesne ve imgelerdir. Baudrillard'a göre gerçeklikle ilişkisi olmayan böyle bir evrende kitsch nesne “...yani simülasyon, kopya, sahte, basmakalıp nesne olarak, gerçek anlamlandırma yoksulluğu ve gösterge, alegorik gönderme, uyumsuz yan anlam bolluğu olarak, ayrıntının yüceltilmesi ve ayrıntılar aracılığıyla doygunluk olarak tanımlanacaktır.”<sup>267</sup> Baudrillard çağdaş sanatta biçimlerin simülasyon yöntemiyle ya da sanat tarihini kendine mal ederek bayağılaştığını yani kitsch'leştiğini ima eder. Alt sınıf toplumun farklı olmak ve sınıf atlamak düşüncesiyle üst sınıfın kültürüne ait olanları yapay malzemeler ve simülasyon estetiğiyle biçimlendirilerek yeniden türetilir ama kitsch farklı olmak mantığına da yeni hiç bir şey katmaz.

*Bu türetilmiş işlev de kitsch'in “estetik” ya da anti-estetik işlevine bağlıdır. Kitsch güzelliğinin ve orijinalliğinin estetiğinin karşısına kendisinin simülasyon estetiğini koyar: Kitsch her yerde nesnelere 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.*<sup>268</sup>

Kitsch bir yapıt, yapıt olmak için yola çıktığı nesneyi hiçbir değişikliğe uğratmaz, olduğu gibi sunar, dolayısıyla sorgulayan ya da eleştiren bir tutum içermez ve kolay alımlanan niteliklere sahiptir. Kitsch popüler kültürün beğenisini ifade eder. *Kitsch and Art* kitabının yazarı Tomas Kulka kitsch'in sanatın dışında kalan estetik bir kategori olduğunu savunur. Kitlelere çekici gelmesinin nedeni kitsch'in duygusallık içermesi ve bunun tanıdık, bildik şeylerin kitsch'le uyumu ya

---

[http://www.robertspahr.com/teaching/cp102/readings/cutting\\_through\\_history\\_basilico.pdf](http://www.robertspahr.com/teaching/cp102/readings/cutting_through_history_basilico.pdf),

<sup>267</sup> Baudrillard, *Tüketim Toplumu*..., s.136

<sup>268</sup> a.g.e., s.138

da uzlaşımı sonunda doğrudan kitlelere aktarılmasında yatar. İzleyicinin kitsch'te beğendiği şey estetik değerden ziyade bildiği şeyi onaylamasıdır.

*Kulka kitsch'in formülünü üç maddeyle açıklar:*

- 1. Kitsch yüksek düzeyde kitle duygularıyla yüklü nesne ve temaları kullanır,*
- 2. Kitsch tarafından kullanılan nesne ve temalar hemen ve emek harcamadan algılanır,*
- 3. Kitsch, tasvir edilen nesne ve temalarla ilgili algı ve düşüncelerimizi değiştirmez.<sup>269</sup>*

Hal Foster, “gösterge ekonomi politik” sistemde sanatçıların fetişist nesnenin veya imgelerin gösterge değerine vurgu yapan işler ya da simülasyon resmi yapmalarındaki tutumu kinik akıl terimiyle ifade eder. Alman düşünür Peter Sloterdijk tarafından geliştirilen kinik akıl “ ‘yanlış bilinçle aydınlanır.’ Kinik kişi düşüncelerinin yanlış veya ideolojik olduğunu bilir; fakat yine de kendisinden beklenen çelişkili talepleri uzlaştırmanın bir yolu olarak kendini korumak için onlara tutunur.”<sup>270</sup> Özne çelişkilerin farkındadır ama bunu görmezden gelir. Sanatçının çalışmaları tüketim kültürü ürünlerini eleştirmek adına değil, göstergelerin gücünü göstermek için üretilmiş gibidirler. Kitsch işaret ettiği nesneyle ilgili bilgi ya da hayal gücümüzü harekete geçirecek bir çağrışım geliştirmez, tam tersine bunlardan uzaklaştığı ölçüde başarılı olur. Tüketici kitle kendilerine yeni bir şey sunmayan, anlamdan yoksun ve kolay yoldan haz duyduğu yapay, sahte nesnelerin büyüüne kapılır.

*Kiç, sanatsal üretimde olduğu gibi, dünyaya yeni bir açıdan bakmamıza olanak vermez. Kiç bildiklerimizi ve kabul ettiklerimizi önümüze bir kez daha getirir. Stereotipler yaratır. Nesnelere olabildiğince standart ve hatta şematik bir biçimde gösterir. Bu nedenle kiç resimlerde resmin ismiyle mesajı arasında tam bir beraberlik, tam bir tekabüliyet vardır. Kiçin ‘başarısı’ da buradadır. Bir yapıt çağrışımlardan ne kadar uzakta kalarak, sadece belli bir kavramı en keskin bir biçimde anlatıyorsa kiç yönünden o kadar başarılıdır.*

<sup>271</sup>

---

<sup>269</sup> Mehmet Aslışen, “Post-modern Süreçte Kitsch Olgusu”, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2006, s.34-35

<sup>270</sup> Foster, a.g.e., s.150

<sup>271</sup> Kahraman, a.g.e, s.216



Postyapısalcı dönemde yapıt özneliğe ait izler taşıyan yapıt değil tam da yaratıcı özne kimliğinden izler barındırmayan yapıtlar üretilmesi düşüncesi yaygındır. 1960'lardaki pop art'ta tüketim imgeleri bağlı buldukları anlamlarından kopartılıp sanata özgü niteliklerle üretilme çabası içindeydi. Koons'un çalışmaları içinde yaşadığımız toplumun yapaylığını, banallliğini, simülakr durumunu ortaya koyar. Tüketim nesnelere ve imgelerini her türlü duygudan arındırılmış olarak, kitsch'e indirgeyerek üretir. Koons sıradan bir tüketim nesnesini hipergerçek bir görünüme büründürür. Elektrik süpürgeleri hiç kullanılmamış gibidir ve hijyenik bir ortamda sunulur. Onları pleksiglas kutularda, pürüzsüz, soğuk, insan eli değmemiş ve mükemmel bir konumda sergilenir. Florasan lambalarla aydınlattığı onlara dokunmamızı imkânsızlaştırdığı kutular içindedirler. Kullanımda olan herhangi bir ürün olmaktan ziyade fetiş nesnelere dönüşürler ve yapay, kitsch, banal olmalarına rağmen bir star edasında parıltılı bir görünüme bürünürler. Kullanım değeri olan bir nesnenin işlevinden arındırmadan büyüdüğü bir ortamda buz gibi ve yalnız olarak sanki sonsuza kadar kalacaklardır. Bir anlamda Baudrillard'ın tüketim toplumunda içi boş, anlamsız gösterenlerin fetişleştirilmesine dair söylemlerini doğrular gibidirler.

*Bu elektrik süpürgelerinde bize verilen yoğunlaştırılmış bir simülakr deneyimdir. Bu süpürgeler artık gerçek değildir, hipergerçektir. Tümüyle pürüzsüzdürler (artık gerçek olamayacak kadar), her şeyin tuhaf bir biçimde birbirlerine benzediği bir evrendedirler ve şeylerin, kopyalanmaya mahkum edildiği bir yerde...<sup>272</sup>*

---

<sup>272</sup> Şahiner, a.g.e., s.112



Resim 64: **Jeff Koons, Değiştirilebilir Yeni Hoover, Yeşil, Kırmızı, Kahverengi, Yeni İki Katlı Islak/Kuru Shelton** ,1981-7, elektrik süpürgeleri, pleksiglas, foresan lambalar, 2.51 x 1.37 x 71 cm, Tate, Londra

Jeff Koons imgeleri olduğu gibi neyse o olarak sunar. Sahte bir ışıltısı ya da parlaklığı olan, bayağılık barındıran, mağazadan alınıp el sürülmeden sergiye konmuş izlenimi veren elektrik süpürgeleri gibi. Koons elektrik sprgelerini mağazadan galeri meknına taşıdığında yer ve bağlam değişikliğine uğratmaktan başka bir Şey yapmamıştır. 1981-87 arasında yaptığı *Yeni İki Katlı Islak/Kuru Shelton* alışmalarında, pleksiglas kutu içerisinde elektrik sprgelerini st üste koyarak floresan lambalarla aydınlatır.



Resim 65: **Jeff Koons, Yeni Quick Broom Hoover, Yeni Celebrity IV Hoover**,1980, iki elektrik süpürgesi, pleksiglas, floresan lambalar, 142.2 x 55.9 x 48.9 cm



Resim 66: **Jeff Koons, Kutulanmış-Dört Sıra (Encased-Four Rows:6 Wilson Michael Jordan Basketbol Topu, 6 Wilson MVP Basketbal Topu, 12 Spalding Zi/O Basketbol Topu)**, 1983-1993/98, cam, plastik, çelik, basketbol topları, 203.2 x 139.7 x 44.1 cm



Resim 67: **Jeff Koons, Dizili Yavru Köpekler**, 1988, Boyalı Ahşap, 106.7 x 157.5 x 94 cm.  
Resim 68: **Art Rogers, Yavru Köpekler**, 1985, fotoğraf

Tüketim toplumunda nesnelere anlamı bireylerin arzularını -sahte bir şekilde- doyumak için üretilir, bunu onaylayan Koons arzulanan tüketim nesnelere ya da kitlelerin arzularının ifadesini sonsuza kadar ulaşılmaz konumda sergiler. Koons bunu şöyle ifade eder.

*“İçinde büyüdüğüm sistemde -batı kapitalist sistemi- insanlar nesnelere emek ve başarının ödülü olarak kabul ederler. Ve bir kere bu nesnelere biriktiğinde bunlar bireyi destekleyen mekanizmalar olarak, yani bireyin kendi kişiliğini tanımlamak, arzuları doyumak ve onları ifade etmekte işe yararlar.”<sup>273</sup>*

Kitle kültürünün ürünlerini, imgelerini ya da göstergelerini burjuva sınıfıyla ilişkisini göstermek için kullanır. 1988 de gerçekleştirdiği Banalite dizisinde işlerinin çoğunluğu porselen ve boyanmış ahşaptan oluşuyordu.

*Banalite sergisi burjuva sınıfıyla iletişim kurmak için oluşturuldu. Burjuvanın banaliteyle ilgili suç ve utancını onlara iade ederek, onları motive etmeye ve yanıt almaya çalıştım ve onları bağrına bastıkları gerçeklerle yüzleştirerek, suç ve utancını onlara iade ederek, onları motive etmeye ve kültür onları aşağılasa da, yeni bir üst sınıf yaratmaya çalışarak, kendi tarihlerini nasıl benimsediklerini göstermeye çalıştım. Ve gerçekten bu nesnelere aracılığıyla yanıt vermeye ve de kendi tarihlerinin gerçekte ne olduğunu deneyimlemeye başladılar.<sup>274</sup>*

*Burjuva Büstü/Jeff ve İliona* adlı çalışmasında olduğu gibi rokoko akımının yapay, kiç, aşırı abartı ve banal özellikleri porselen işlerinde açıkça görülür.

<sup>273</sup> Bourriaud, a.g.e., s.44'deki alıntı

<sup>274</sup> a.g.e., s.216



Resim 69: **Jeff Koons, Burjuva Büstü / Jeff ve İlonca**, mermer, 1991, 119 x 74 x 58 cm, Tate, Londra

*Bu işin, kiçe yakın durması ve banallığı hedeflemesine rağmen çekici bir yanı vardır. La Cicciolina Koons'a göre daha şehvetlidir ancak her iki figür de gerek yapaylığı gerekse aşırı abartılı çekicilikleriyle, aşk ve seksin toplumdaki yerini gösteren saf bir sanatsal yaklaşıma dönüşmüşlerdir.*<sup>275</sup>

Koons Duchampçı hazır yapıta ironik mesafede durur, hazır yapıta daha çok soyutlama gibi davranır. Her ne kadar hazır yapıtlar üretse de Duchamp'ın hazır yapıt mantığından uzaktır. Duchamp'ın hazır yapıtları, işlevinden arındırılıp sanat nesnesi kimliği kazanıyordu. Sıradan nesnelere seçen Duchamp'a karşılık Koons'un nesnelere tüketim kültürünün fetişist nesnelere ve eski kimliğinden koparılmaz, hiçbir şey sorgulamaz, neyse o olarak sanat yapıtı olur. Kapitalist kültürünün tüketim mantığını olumlar gibidir, tüketim kültürünün meta fetişist nesnelere adeta kutsamaktadır. Sanatı kitsch'e ya da tasarıma indirgeyen Koons ve Haim Steinbach gibi sanatçıların yapıtlarını meta heykel olarak adlandıran Hal Foster'a göre bu sanatın sonu değil son aşamasıdır. Meta heykel yüksek sanat ile meta kültürü arasındaki diyalektiği çöktürmek ister. Tüketim toplumunda tüketim nesnesi meta-gösterge olarak diğer göstergelerden farklıdır. "Bu fark fetişleştirilir; yapay, farka

<sup>275</sup> Bourriaud, a.g.e., s.110

dayanan, kodlanmış, kurallara uydurulan yönüdür.”<sup>276</sup> Foster’a göre simülasyon resmi gösteren fetişizmini işaret eder, meta heykel ise bu fetişizmi konulaştırır.



Resim 70: **Jeff Koons, I Could Go For Something Gordon's**, 1986, yağlı mürekkep, 114.3 x 219.7 cm

Duchamp, kullanım değeri olan nesnelerin estetik veya değişim değeri olan nesnelere sergilenebileceğini göstermiştir. Koons ve Steinbach kullanım değeri konusunda Duchamp’ı tersine çevirirler. Değişim nesnelerini (meta-gösterge nesnelerini) kullanımlarını iptal edecek şekilde sunarlar.



Resim 71: **Haim Steinbach, Geleneğin Cazibesi, (Charm of Tradition)**, 1985

<sup>276</sup> Foster, a.g.e., s.141

*“(...)imrendiğimiz ve tükettiğimiz elektrik süpürgeleri değil; Shelton’lar, basketbol ayakkabıları değil; Air Jordan’lardır ve bu gösterge tutkusu, bu gösteren fetişizmi sanatı anlayışımızı da yönetir: Gıptayla bakıp tükettiğimiz, yaptıkları eserlerden çok Koons ve Steinbach’tır.”<sup>277</sup>*

Koons meta-göstergelerin fetiş ve yapay yönüyle, Steinbach ise farka dayanan ve kodlanmış tarafıyla ilgilenir. Koons aurası olan meta-göstergeleri seçer ve aldatıcı büyüye sahip mükemmel nesnelere olarak, Steinbach ise farklılığa sahip nesnelere olarak sunar. Steinbach farklılığa dayalı göstergeleri tasarım biçiminde farklılıklarını yineleyerek sunar.



Resim 72: **Haim Steinbach, Küresel Oranlar, (Global Proportions), 2007**

*Steinbach'ta baskın olan ilk eğilimde, sanat nesnesi tüketime karşı hem kendinden geçiren bir kabullenme hem intihar niteliğinde bir saldırı gibi doğrudan metadır. Koons'ta görülen ikinci eğilimde, metanın sahte aurası sanatın kayıp aurasının yerine yerleştirilir; ilk olarak metanın sanatsal aurayı yok ettiğini söyleyen çelişkili bir hareket olduğu gibi, aynı zamanda metanın hazır-yapıtı sanatın sırlarını açıklayan bir düzenden onu yeniden sırlara boğan bir düzeneğe çevirdiğini iddia eden sorunlu bir harekettir.*

---

<sup>277</sup>Foster, a.g.e., s.143

*Öyleyse her iki eğilimde de Duchamp'ın hazır-yapıt anlayışı tersyüz edilir ve meta açık bir biçimde "simgesel görme biçiminin" yerini alır.<sup>278</sup>*

Steinbach'ın raflara yerleştirilmiş nesnelere tüketim toplumunun anlamlar yüklenmiş meta-göstergelerin sunumunun aynası gibidir. Onlar tüketilmek için iyi sunulmak zorundadır çünkü iyi sunum arzulanmasına neden olur. Steinbach nesnelere çoğunu parayla satın alır ve formika raflara yerleştirir.

---

<sup>278</sup> Foster, a.g.e., s.149



### 3.4. Gösterge Sanat Tarihinde Estetik Çatışma ve Simülasyonistler

1980'lerde sanatta yeni çıkış yolları arayan birtakım sanatçılar Baudrillard'ın *Simülakrlar ve Simülasyon* kitabını kendilerine bir yol gösterici olarak görürler, bu kitabını estetik bir manifesto gibi algılayıp sanatta bir yön belirlemeye çalışırlar. Temellük sanatı içinde gelişen simülasyon resmi soyut sanat yapıtlarını hazır yapıt gibi ele alır. Simülasyon resmi yeni geometri (Neo-Geo) sanatı olarak da anılmaktadır. Simülasyonistler betimlemenin ve soyutlamanın tarihsel bağlam ve söylemsel ilişkilerini bozguna uğratmak isterler. Böylece bu düşünce yapısının üzerine bir şeyler ekleyerek yeni bir şeyler üretilmiş gibidir. Bu sanatçılar soyut biçimleri bozguna uğratıp yeniden üretme düşüncesine dikkat çekmek isterler.

Yeni geometri resmi, soyut geometrik resmi kopya etse de soyut değildir. Postmodern dünya da her şey temsil veya gösteriye dönüşmüş olduğundan, göstergeler gerçekliğin yok olduğunu göstermektedir. *“Simülasyon resmi bu yeni düzende yer alan gösteren fetişizmini işaret etmektedir.”*<sup>279</sup> Yeni geometri sanatçıları soyutlamanın saf dışı bıraktığı dünyayla göndergesel bağlantı kuran betimlemeyi karşıtlık ilişkisi içinde ele almaz. Soyutlama ve betimlemeyi bir arada kullanır ama betimleme burada korunmaz. Soyutlama sadece betimlemeyi saf dışı bırakıyorsa, hiçbir göndergeseli olmayan ama betimlemeci sonuç yaratabilen simülasyon da betimlemeyi yıkmaya çalışır. *“Simülasyon burada da ileri kapitalist toplumda meta ve imgelerin seri üretim biçiminde çok önemli olan betimlemenin yerini alacak bir unsur olarak görülebilir.”*<sup>280</sup>

Postmodernist sanatçıların kopyalar yapmaları sanatın eşsiz, yüce güçlere sahip olduğu fikrine, özgün sanat ve mükemmel estetik deneyimine tepkidir. Peter Halley, Ross Bleckner, Peter Taaffe, Ashley Bickerton gibi sanatçılar sanatın kendi özgünlüğünü kurduğu fikrini kabul etmediklerinden Mondrian, Maleviç, Newman, Stella gibi soyut sanatçıları taklit ettiler. Halley, Mondrian, Maleviç gibi sanatçıların biçimlerini taklit ederek kanallar, hücreler, kafeslerden oluşan resimleri gerçekliğin yerini kopyaların, sanal gerçekliğin aldığı kitle kültüründe, iletişim ağlarını, bilgisayar devresini hatırlatır. Baudrillard'ın söylemlerinden etkilenen Peter Halley modernist soyut resim biçiminin saf estetik anlayışını kapitalist sistemin tahakküm

<sup>279</sup> Baudrillard, 2002, **İllüzyon, Yitirilen İllüzyon ve Estetik...**, s.15-16

<sup>280</sup> Foster, **a.g.e.**, s.136

biçimleriyle ilişkilendirmiştir. Modern sanatın eleştirisini yapmış olmakla birlikte tüketim toplumunun aldatıcı özgürlük dağıtarak dolaşan göstergelerini geometrik kafeslerle ifade etmiş olmaktadır. Simülasyon resmi bilgisayar devresindeki simüle edilmiş mekânları içinde göstergelerin kopyası haline geliyor. Simülasyonistler çalışmalarını teknolojiyle ilişkilendirirler. Teknobilimsel dillerle Halley basitleştirerek Jack Goldstein karmaşıktırarak çalışmışlardır. Halley işlerini şöyle anlatmaktadır.

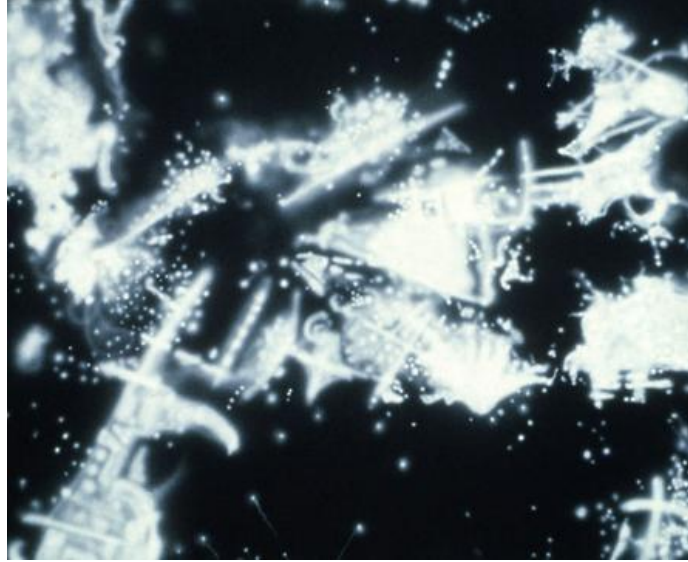
*Benim (İki Adet Kablo Kanallı Hücre ve Yeraltı Odası) işim, simülasyonun içindeki modelin rolüne vurgu yapar. Baudrillard da “simülasyonun, gerçeğin etrafındaki tüm modeller içinde, en değersiz modelin bir devinimi ile karakterize edildiğini ifade eder. Simülasyon “gerçeğin modelle karıştırıldığı” yerdir; topyekûn bir “norm evreni”, “dijital bir alan”, “parıltılı bir kodlar alanıdır”. Benim çalışmamda alandan kasıt ise, içinde alçı dokulu yerleşik “hücrelerden” parıltı saçan kablo kanallarının aktığı dijital bir alandır. Bu alan simüle edilmiş video oyunlarına, mikroçiplere ve ofis kulelerine – belirli bir gerçeklik olmayan ama daha çok “hücresel alanın” bir modeli olan ve üzerinde “sibernetikleştirilmiş sosyal değişim”in temellendiği “faal kabloları aracılığıyla sosyal yapı ışınları saçan” yere – akrabadır.<sup>281</sup>*



Resim73: **Peter Halley, Renkli Altı Cezaevi (Six Prisons in Color)**, 2004, tuval üzerine, akrilik, day-glo, sedefli akrilik, metalik akrilik, roll-a-tex, 190.5 x 190.5 cm, Gary Tatintsian Gallery

<sup>281</sup> Peter Halley, “The Crisis in Geometry”, **Arts Magazine**, New York Vol. 58, No. 10, June 1984, <http://www.peterhalley.com>, Erişim.03.05.2012

Simülasyonistlerden Ross Bleckner, Phillip Taaffe ve Peter Schuyff'nin pop art'ın soyut biçimi olarak optik soyut yapıtları, soyutlamayı tasarıma, kitsch'e indirger. Soyutlamayı eleştirel bakış açısıyla tekrarlamak yerine soyut sanatın başarısızlığını göstermek adına ironik bir şekilde tekrarlarını yaparlar. Bir anlamda başarısızlığı kucaklıyor gibidirler. Baudrillard'ın simülator olarak nitelendirdiği bu sanatçılar, ona göre sanat tarihinde yapılmış yapıtları kitsch'leştirerek ya da biçim değişikliğine uğratarak sahiplenmişlerdir. Onun için simülasyonistler, resmi bir simülakr, simülakrı gerçeğin kendisi olarak düşünmüşlerdir. Temsilin yerine kopyaların kopyalarını koymuşlar, simülakrın yerine değeri koymuşlardır.



Resim 74: **Jack Golstein, İsimsiz**, 1981, masonite üzerine yağlıboya, 124.5 x 154.9 cm, 1301PE Gallery, Los Angeles

Simülasyonistler, Baudrillard'ın kitabında yazdıklarını gerçeğin kendisi gibi algılamışlardır. Baudrillard 1987 yılında New York'taki Whitney Museum of American Art'ta verdiği bir konferansta, sanatçıların simülasyonla oluşturulan yapıtlar arasında bir ilişki kurulamayacağını dile getirmiştir.

*Çünkü onun için "simülakr" bir şey değildir. Tek başına ele alındığında hiçbir şey ifade etmez. Bu kavramı ortaya atmasının nedeni güncel kültürde artık özgün/orijinal çalışmalar yerine kopyaların kopyalarıyla*

karşılaşılmasıdır. New York'ta: "Simülakr bir sanat eseri olarak kabul edilemez ya da ona modellik yapamaz" demiştir. Simülakr olsa olsa sanata karşı bir meydan okuma biçimi olabilir.<sup>282</sup>

Lotringer'in bize anımsattığı gibi, "'Simülasyonist Resim Okulu' hakkında ne düşündüğü sorulmuş ve o da 'Simülasyonist bir okul olamaz zira simülakrın taklidi olmaz' diyerek bu iddiayı reddedermişti: 'Bu benim yazdıklarımın tam bir yanlış anlaşılmasıdır'. Daha sonraki yorumlarında daha da ileri giderek: "... Simülasyonu kuramsallaştıran New York'un simülasyonistleri aslında tıpkı kendini hezimete uğratan bir makine gibi, sadece resmin kendisini bir simülasyon olarak kuramsallaştırıyorlar. ... Bu resim, resim olarak, sanat olarak ve bir göz aldanması olarak kendinden tamamen farksız olarak gerçekten de daha güçlü hale gelmiş bulunuyor. Artık kendi göz aldanmasına kendisi inanmaz bir haldedir ve kendi kendisinin bir simülasyonuna ve bir komik duruma dönüşür."<sup>283</sup>



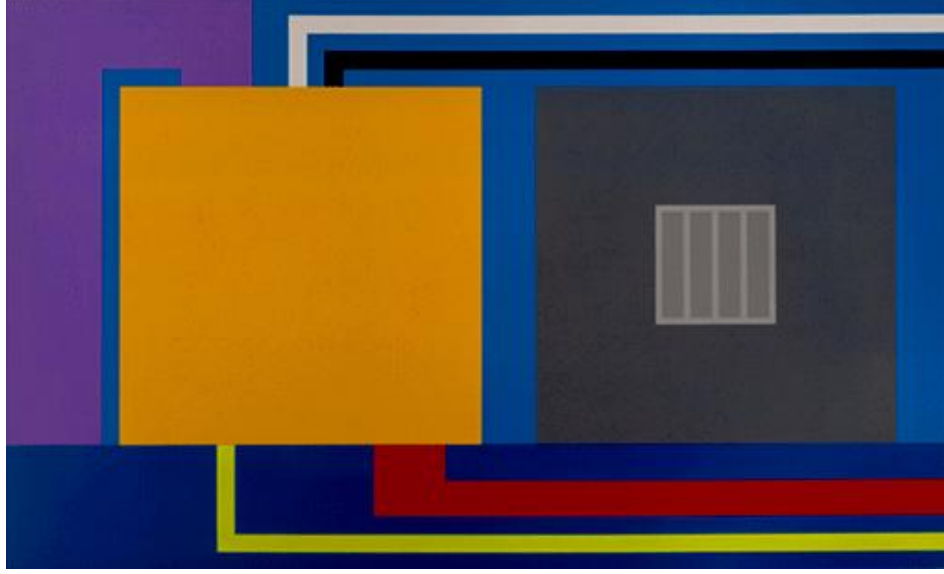
Resim 75: **Peter Halley, Süper Boyut (Super Size)**, 2000, tuval üzerine, akrilik, day-glo akrilik, sedefli akrilik, metalik akrilik, roll-a-tex, 274.3 x 199.7 cm

Sanatın merkezi ABD'de sanatçılar simülakrın gerçeğin kendisi olarak çoktan egemen olduğu bir ortamda büyümüşlerdir. Gerçek ve imgenin birbirinin içine

<sup>282</sup> Baudrillard, 2009/2010, **Sanat Dünyasının Kurduğu Kompl...**

<sup>283</sup> Leslie S. Curtis, "Baudrillard, I Will Personally Guide You through Documenta 12", International Journal of Baudrillard Studies 4,3, 2007  
[http://www.ubishops.ca/baudrillardstudies/vol4\\_3/v4-3-article4-lesliecurtis.html](http://www.ubishops.ca/baudrillardstudies/vol4_3/v4-3-article4-lesliecurtis.html), Erişim.09.09.2010

geçmiş olduğu dönemde simülasyonistler orijinalden yoksun simülakrları bir gerçeklik ve onun yeniden canlandırılmış görüntüsünü aynı olarak algılamaktadırlar.



Resim 76: **Peter Halley, Kusursuz Dünya (A Perfect World)**, 1993, tuval üzerine, akrilik, day-glo akrilik, roll-a-text, 228.6 x 373.4 cm

Baudrillard simülasyonistler hakkında şöyle düşünmektedir.

*Bunun adı estetik görünüm kazandırma hastalığıdır. Simülasyon aracılığıyla yeni bir şeyler söyleyebilmek, meydan okuyabilmek mümkündür. Ben simülasyon göstergelerinden söz ettiğimde insanlar: "Eğer gerçek diye bir şey yok, yalnızca simülakrlar varsa o zaman biz de simülakrlar evrenini seçeriz" türünden şeyler söylemektedirler. Burada sanki kanıtlanması zor, ancak bilinçli olarak işlenmiş bir suç vardır. Böyle şeyler söylemek işin özünü yadsımak demektir, çünkü simülasyon demek dil de dahil olmak üzere pek çok şeye mecaz anlamlar yüklemek demektir. Onların gözden kaçırdığı şey de kesinlikle budur. Simülasyon olayında belki de gerçek ve imgesi, bir gerçeklik ve yeniden canlandırılmış görüntüsünün gerçekten de aynı şeylermiş gibi algılandıkları söylenebilir.*<sup>284</sup>

Baudrillard, günümüz sanatında gerçek ile imge farklılığının kalmaması nedeniyle her şeyin ve tabiki de gerçekliğin de imgeye dönüşmeksizin sanat olabilmesinin altını çizmektedir. Duchamp'ın başkaldırı niyetiyle bir nesneyi sanat

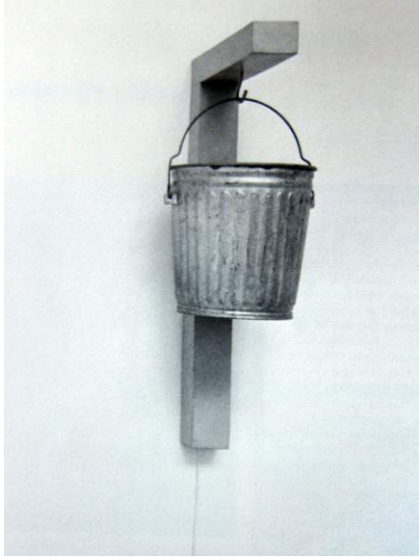
<sup>284</sup> Baudrillard, 2009/2010, a.g.e.

yapıtı olarak sunmasından sonra, gerçek ve imge birbirine karışmış durumdadır. *Pisuar*'ın, sanatta yarattığı etki yüzyıl sonra bile devam etmektedir. Göndergenin kendisinin sanat yapıtı olması, gönderge yapılacak nesnel gerçeği devre dışı bıraktığından, günümüz sanatı çoğunlukla illüzyon olmadan fikirlerle sürüp gitmektedir.

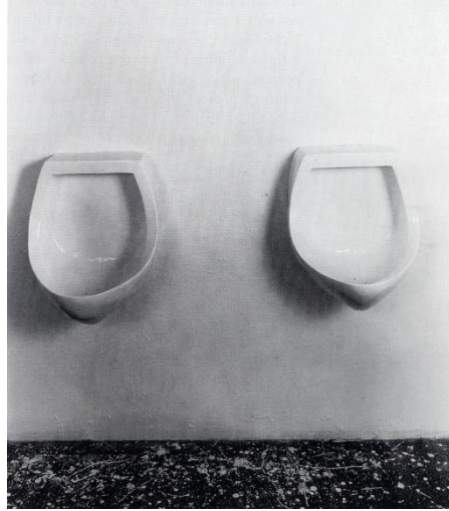
Aşağıda pisuar üzerine bazı çağdaş sanatçıların yaptığı çalışmalar görölmektedir.\*

---

\*Resim 77 ve Resim 78 hariç; <http://search.it.online.fr/covers/?p=57> web sitesinden olduğu gibi alıntılanmıştır.



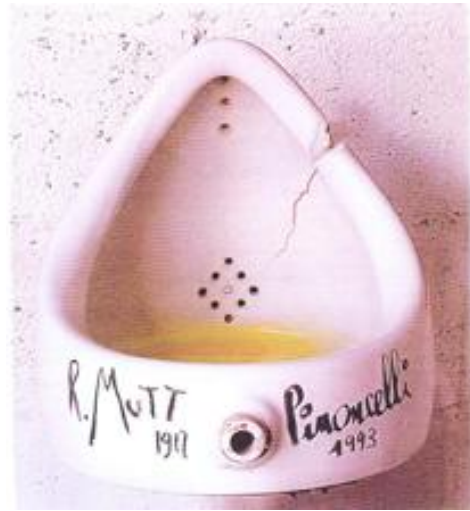
Resim 77: **Robert Morris, Fountain**, 1963



Resim78: **Robert Gober, Two Urinals**, 1986



Resim 79: **David Hammons, Untitled (Public Toilet)**, 1990



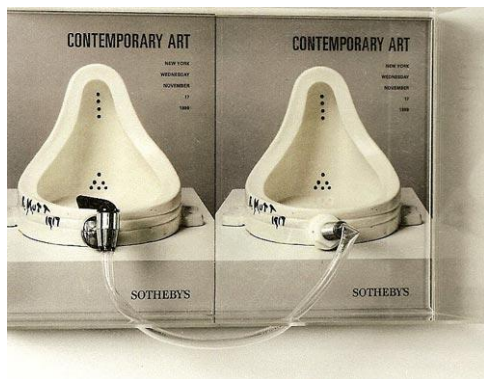
Resim 80: **Pierre Pinoncelli**, 1993



Resim 81: **Sarah Lucas, The Old In Out, 1998**



Resim 82: **Tom Sachs, Chanel Fountain, 1998**



Resim 83: **Nelson Leirner, Sotheby's, 2000**



Resim 84: **Sarah Lucas, 2002**





Resim 85: **Baptiste Debombourg, Polybric, 2002**

Resim 86: **Miri Segal, Made Ready, 2002**



Resim 87: **Mathieu Harel-Vivier, R.G. pour R.Mutt, 2004**

Resim 88: **Jimmie Durham, He said I was juxtaposing, but I thought he said just opposing. So to prove him wrong I agreed with him. Over the next few years we drifted apart, 2005**



Resim 89: **Richard Jackson, Pump Pee Doo, 2005**

Resim 90: **KW Institute, Berlin**



Resim 91: **Zhou Wendou, Untitled, 2006**



Resim 92: Saâdane Afif, Fountain Archives



Resim 93: Duchamp was there



Resim 94: **Sandra Sperhake & Dieter Hoppe, Fake Art, Marcel Duchamp, 2011**



Resim 95: **The Rodnik Band, Urinal Hat, 2011**

## SONUÇ

Baudrillard imgenin yok olması konusuna *Praglı öğrenci* adlı filmi örnek verir. Bu filmde öğrenci zengin bir kadınla karşılaşır ama yoksul olduğu için işler istediği gibi gitmez. Ama şeytan uyanık davranır ve ona kendisinin aynaya yansıyan imgesini satması karşılığında zengin edeceğini söyler. Çaresiz, öğrenci aynadaki imgesini satar ve aynada kendini artık göremez ama istediği şeyler gerçekleşir. Öte yandan boş durmayan şeytan satın aldığı imgeyi canlandırır ve dolaşıma sokar, öğrenci bundan rahatsızlık duyar ama yapabileceği bir şey de yoktur. Canlanan imge çoğu zaman onun yerine geçer ve sonunda öğrenci onu öldürmeye karar verir. Bir gün aynada yakaladığı anda ona silah çeker ama imgeyi değil kendini öldürdüğünü fark eder. Baudrillard imgeleri (gerçekliği) kaybetmenin buna benzer bir şey olduğunu anlatmak istemektedir. Bu filmde yola çıkarsak eğer, imgelerin, biçimlerin yokluğunda, elimizde aynadaki imgelerimizden daha gerçek olarak canlandırılmış (hipergerçek), sonsuz sayıda yeniden üretebilecek imgeler kalır.

Kopyalar orijinalin yokluğunu ortaya koyarlar. Warhol'la beraber göndergeler yerine göstergenin geçmesiyle, orijinali olmayan kopyalardan, çeşitli modellerden üretilen (yeniden üretilen) sanat anlayışı yaygınlık kazanır. Sanat görüntülerle, kendi geçmişiyle ilgilenmekten öteye gidemez duruma gelir. Baudrillard'a göre "*nerede bir tıkanma varsa orada metastaz (çoğalma, yayılma) vardır.*"<sup>285</sup> Bu kendini tekrarlayan sanatsal biçimlerin hiç olmadığı kadar çoğaldığı görülmektedir. Baudrillard sözünü ettiği sanattaki bu tıkanma için bir takım öneriler öne sürmektedir. En önemlisi sistemi aşip geçmek, öte yanına geçmek. Sistem güçlü olmakla birlikte, onunla baş edebilmek için sanat biçimlerine (yansıma, imge, estetik, illüzyon gibi) dönmenin işe yaramayacağını dile getirir. Ona göre belki de yapılacak en doğru şey sistemin kendi politikasını uygulayarak bunu götürebilecek en uç noktaya taşımak, bu kendi politikasını en üst düzeylere taşıyarak onu bıktırma noktasına getirmemizi öneriyor. Ona göre biçimin biçimden başka çözümü yok gibi görünüyor. Baudrillard, ironinin günümüzde sahip olduğumuz anlam ve değerler sistemini ele geçirmenin tek yolu olduğunu düşünmektedir. Baudrillard biçimlerin nasıl oluştuğunu yeniden keşfetmemizi, onların nasıl ortadan kaybolduğuna dair

---

<sup>285</sup> Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı...*, s.22

şablon oluşturmamızı ve onları yapısal unsurlarına indirgeyerek çözümlememizi, önermektedir.

Orijinallik, özgünlük, kopya, sahte, gibi kavramların birbirine geçtiği ve anlam bolluğuyla yoğrulan kültürün simülakr imgelerinin zaferini kutladığı hipergerçek durumda, postmodern birçok sanatçı simülakr imgeler kullanarak bu içe patlayan sistemi açık etmek için çalışmalar üretmektedirler. Öyle ki Sherrie Levine, Weston'un fotoğraflarını olduğu gibi fotoğrafladığı kopyalarıyla “ *kültürün dayattığı imajların ve bu imaj yoğunluğunun orijinalin pozisyonunu ne denli zayıflattığına dikkat çekmektedir.*”<sup>286</sup> Postmodern dönemde yapılan pastiş, kendine mal etme, yeniden dolaşıma sokma, karıştırma, yeniden fotoğraflama, çalıntı, taklit, değiştirme, alıntı, metinlerarasılık gibi yeniden üretim olanaklarıyla simülakr imgelerin ve geçmiş üslupların yeniden üretimleri oluşturulur. Bu durumda Baudrillard'ın dediği gibi gerçekliğe gönderme yapmayan ve Deleuze'ün de dediği gibi, ne orijinal, ne kopya ne de temsildir, sadece simülakrlar vardır. Yeniden üretimle, simülakr imgelerle oluşturulan sanat yapıtlarını aslında bulunduğumuz yıla kadar irdeleyebilmek mümkündür. (Örneğin Silvia Kolbowski'nin, Ulrike Meinhof'un hücrelerinde öldü(rüldü)kten sonra çekilmiş ünlü fotoğrafından yola çıkarak gerçekleştirdiği *A Few Howls Again?* (2009-2010) adlı video çalışması.)

Modernizmin gerçeklik olarak ortaya koyduğu birçok olgunun ya da kavramın yapısökümüne uğratılması, gerçekliğin ve anlamın yeniden yapılandırılması ve anlamlandırılması sonucunda sanatçılar ortaya çıkan bu postmodern durum karşısında, elbette modernist üsluplar geliştiriyor olması beklenemezdi. Gerçekliğin ve anlamın yapısökümüne uğratıldığını farkederek Warhol, “aura”, “biricik'lik”, “burada” ve “şimdi” olarak sanat yapıtının hakiliğini oluşturan öğelerin anlamsızlaştığını, yeniden üreterek oluşturduğu yapıtlarında ortaya koymuştur. Modernist estetiğin soyut eğilimin karşısına, betimlemeye tekrar dönerek ama bunu zamanın ruhu yeniden üretim teknik olanaklarla sunmuştur. 70'lerin sonunda ve 80'lerin başında Levine, Sherman, Kruger, Prince gibi sanatçılar betimlemeyi fotoğraflayarak simülakr imgelerle yeniden üretirler. Tüm bunlar zamanın ruhunun ifşa edilmesidir ama eleştirel yaklaşım izleyicinin bakışındaki görüntülerde veya zihninde gelişecek sorularla var olacaktır. Gösteri toplumunun ya

---

<sup>286</sup> Şahiner, a.g.e., s.128

da egemen dinamiklerin anlamlandırma çabalarına karşı gelip yapıtlarında kendi anlam yapılarını oluşturan sanatçılar ( Sarah Lukas, Ai Weiwei, Anis Kapoor, Tracey Emin, Nan Goldin, Mona Hatoum, Robert Gober gibi) da sanat dünyasında önemli yer tutarlar.

Gerçek ve kopya arasındaki gerilimde çalışmalar üreten sanatçılarımız da bulunmaktadır. Bunlardan Serkan Özkaya, Michelangelo'nun *Davut* (2011) heykelinin iki katı büyüğünde yaptığı kopyasını sayabiliriz. Temellük çalışmalara örnek gösterebileceğimiz sanatçı Halil Altındere'in *Metin Erksan Üçlemesi'inden* (2011) çalışmalarında, Metin Erksan'ın tanınmış üç filmiden seçtiği sahneleri yeniden üretir. *Sevmek Zamanı* adlı işinde gönderme yaptığı durum ilginçtir; Erksan'ın filminde, erkek karakter boya yaptığı evde, gördüğü fotoğraftaki kıza aşık olur, kız onun aşkına cevap verse de o, kızın imgesine aşık olmaya devam eder.

Sanatın kendine ait biçimlerle var olmasından yana olan Baudrillard birçok metninde Edward Hopper ve Francis Bacon gibi sanatsal biçimler kullanan sanatçıları (Marlene Dumas, Betty Goodwin, Peter Doig, Anselm Kiefer, Luc Tuymans gibi ) veya var olan görüntülerle sanatsal biçimleri kullanan (Gerhard Richter, Wilhelm Sasnal gibi) sanatçıları ya da yapıtları olumsuz yönde değerlendirdiğini düşünmüyorum. Çünkü söylediği “sanatın özgürleşmesi” adı altında imge bolluğunun oluşması ve sanatın hipergerçekçi halinin çoğalarak yaygın hale gelmesi, sanatın ayrıcalıklı konumundan uzaklaşmasıdır. Her şeyin sanat alanına girebilmesi olanağının getirdiği sonuçlardan birisi de birçok kişinin kolaylıkla sanatçı olabilmesi, birçok şeyin sanat yapıtı olmasının kolaylaşmasıdır.

Var olan görüntüler yeniden üretim için zengin bir hazine konumundadır. Simülakral imgeler gerçekle ilişkisi kalmadığı için hipergerçekçi bir görünüme sahip olabilmektedir ama bu “hiç”, “anlamsız”, “boş” imgeler aynı zamanda anlamlı, zamanın ruhunu yansıtıyor ya da bir şeyler anlatıyor olabilirler mi? Simülakral imgelerle biçimin aynı anda kullanımı mümkün değil midir? Sanatın yönünün simülakraların egemenliğinde nasıl geliştiğini anlayabilmek için belki biraz daha zamana ihtiyacımız vardır.

## KAYNAKLAR

- ADANIR, Oğuz; **Baudrillard**, Say Yayınları, İstanbul, 2010
- ADANIR, Oğuz; **Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşililer**, Hayal Et Kitap, İstanbul, 2008
- ADORNO, Theodor W.; **Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi**, Çev: N. Ülner, M. Tüzel, E. Gen, İletişim Yayınları, 5. Basım, İstanbul, 2009
- AKAY, Ali; **Postmodern Görüntü**, 2. Basım, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002
- AKAY, Ali; **Tekil Düşünce**, 3. Basım, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002
- AKAY, Ali; **Sanat Tarihi: Sıradışı Bir Disiplin**, Yapı Kredi Kültür Yayınları, 2. Basım, İstanbul, 2009
- ANDERSON, Perry; **Postmodernitenin Kökenleri**, Çev: Elçin Gen, İletişim Yayınları, 4. Basım, İstanbul, 2009
- ANTMEN, Ahu; **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, 2. Basım, İstanbul, 2009
- AKTULUM, Kubilay; **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınevi  
[http://www.metinlerarasiiliskiler.com/UserFiles/File/metinlerar%20yeni\\_kitap.doc](http://www.metinlerarasiiliskiler.com/UserFiles/File/metinlerar%20yeni_kitap.doc), Erişim. 03.12.2009
- ARTUN, Ali; **Sanat Manifestoları** Avangard Sanat ve Direniş, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010
- ARTUN, Ali; **Sanat / Siyaset** Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika, 2. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010
- BARTHES, Roland; **S/Z**, Çev: Sündüz Öztürk Kasar, Yapı Kredi Yayınları, 3. Basım, İstanbul, 2006
- BARTHES, Roland; **Göstergebilimsel Serüven**, Çev: M. Rifat / S. Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009
- BARTHES, Roland; **Çağdaş Söylenler**, Çev: Tahsin Yücel, Metis Yayınları, 4. Basım, İstanbul, 2011



- BATUR, Enis; **Modernizmin Serüveni**, 7. Basım, Alkım Yayınevi, İstanbul, 2007
- BAUDELAİRE, Charles; **Modern Hayatın Ressamı**, Ali Berkday, İletişim Yayınları, 5. Basım, İstanbul, 2009
- BAUDRİLLARD, Jean; **Le Paroxyste İndifférent: Entretiens avec Philippe Petit**, Grasset, Paris, 1997
- BAUDRİLLARD, Jean; **Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği**, Çev: Oğuz Adanır, Doğu batı Yayınları, Ankara, 2005
- BAUDRİLLARD, Jean; **Baştan Çıkarma Üzerine**, Çev: Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yayınları, 2. Basım, İstanbul, 2005
- BAUDRİLLARD, Jean; **Kusursuz Cinayet**, Çev: Necmettin Sevil, Ayrıntı Yayınları, 2. Basım, İstanbul, 2006
- BAUDRİLLARD, Jean; **Sessiz Yığınların Gölgesinde Toplumsalın Sonu**, Çev: Oğuz Adanır, 3. Basım, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2006
- BAUDRİLLARD, Jean; **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev: Oğuz Adanır, DoğuBatı Yayınları, 4. Basım, Ankara, 2008
- BAUDRİLLARD, Jean; **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, Çev: Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2. Basım, İstanbul, 2008
- BAUDRİLLARD, Jean; **Tüketim Toplumu**, Çev: H.Deliceçaylı, F. Keskin, Ayrıntı Yayınları, 3. Basım, İstanbul, 2008
- BAUDRİLLARD, Jean; **Gösterge Ekonomi Politikası Hakkında Bir Eleştiri**, Çev: Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2009
- BAUDRİLLARD, Jean; **Nesneler Sistemi**, Çev: Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2010
- BAUDRİLLARD, Jean; **Kötülüğün Şeffaflığı**, Çev: Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, 4. Basım, İstanbul, 2010
- BAUDRİLLARD, Jean; **Çaresiz Stratejiler**, Çev: Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2011

- BENJAMİN, Walter; **Pasajlar**, Çev: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, 9. Basım, İstanbul, 2009
- BOURIAUD, Nicolas; **Postprodüksiyon**, Çev: Nermin Saybaşı, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2004
- BOURDIEU, Pierre and Hans Haacke; **Free Exchange**, Polity Press, Cambridge, 1995
- BÜRGER, Peter; **Avangard Kuramı**, Çev: Erol Özbek, İletişim Yayınları, 5. Basım, İstanbul, 2009
- CALINESCU, Matei; **Modernliğin Beş Yüzü**, Çev: Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul, 2010
- CONNOR, Steven; **Postmodernist Kültür** Çağdaş olanın kuramlarına Giriş, Çev: Doğan Şahiner, Yapı Kredi Yayınları, 2. Basım, İstanbul, 2005
- Cut: Film As Found Object In Contemporary Video**, Milwaukee Art Museum sergi kataloğu, 2004  
[http://www.robertspahr.com/teaching/cp102/readings/cutting\\_through\\_history\\_basilico.pdf](http://www.robertspahr.com/teaching/cp102/readings/cutting_through_history_basilico.pdf), Erişim.07.06.2012
- DANTO, Arthur C.; **Sanatın Sonundan Sonra**, Çev: Zeynep Demirsü, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010
- DEBORD, Guy; **Gösteri Toplumu**, Çev: A. Ekmekçi, O. Taşkent, Ayrıntı Yayınları, 3. Basım, İstanbul, 2010
- FOSTER, Hal; **Gerçeğin Geri Dönüşü** Yüzyılın Sonunda Avangard, Çev: Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2009
- FOSTER, Hal; **The Anti-Aesthetic** Essays on Postmodern Culture, 5. Basım, Bay Press, Washington, 1987
- FOSTER, Hal, Rosalind Krause, Yve-Alain Bois and Benjamin H.D. Buchloh; **Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism**, Thames & Houdson, London, 2004
- GALASSI, Peter and Cindy Sherman; **Cindy Sherman: The Complete Untitled Film Stills**, The Museum of Modern Art, New York, 2003

- GIDDENS, Anthony; **Modernliğin Sonuçları**, Çev: Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yayınları, 4. Basım, İstanbul, 2010
- GİDERER, Hakkı Engin; **Resmin Sonu**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2003
- GUİLBAUT, Serge; **New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı**, Çev: Elif Gökteke, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009
- HARVEY, David; **Postmodernliğin Durumu**, Çev: Sungur Savran, Metis Yayınları, 5. Basım, İstanbul, 2010
- JENKS , Charles; **What is Post-Modernism?**, Academy Editions, Londra, 1989
- KAHRAMAN, Hasan Bülent; **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri...**, Agora Kitaplığı, 3. Basım, İstanbul, 2005
- KELLNER, D ve S. Best; **Postmodern Teori**, Çev: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, 2. Basım, İstanbul, 2011
- KRAUSSE, Anna-Carola; **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Çev: Dilek Zaptcıoğlu, Litaratür Yayıncılık, Almanya, 2005
- KUMAR, Krishan; **Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları**, Çev: Mehmet Küçük, Dost Yayınevi, 2. Basım, Ankara, 2004
- KUSPİT, Donald; **Sanatın Sonu**, Çev: Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, 2. Basım, İstanbul, 2006
- LYNTON, Norbert; **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev: C.Çapan, S. Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982
- LUCİE-SMİTH, Edward; **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, Çev: E. Kılıç, B. Kovulmaz, O. Akınhay, Akbank Yayınları, İstanbul, 2004
- MURRAY, Chris; **Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar**, Çev: Suğra Öncü, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009
- RİFAT, Mehmet; **Homo Semioticus ve Genel Göstergibilim Sorunları**, Yapı Kredi Yayınları İstanbul, 2007

SARUP, Madan; **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm: Eleştirel Bir Giriş**, Çev: Abdülbaki Güçlü, Kırk gece Yayınları, İstanbul, 2010

SİMMELE, George; **Modern Kültürde Çatışma**, George Simmel, Çev: T. Bora, N.Kalaycı, E.Gen, İletişim Yayınları, 6. Basım, İstanbul, 2009

ŞAHİNER, Rıfat; Sanatta **Postmodern Kırılmalar** ya da Modernin Yapıbozumu, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul, 2008

YILMAZ, Mehmet; **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2004

YILMAZ, Mehmet; **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2006

## Makaleler

ADANIR, Oğuz; “İki radikal eleştirmen: Marx ve Baudrillard”, **Radikal Gazetesi**, 16.03.2007, <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalEklerDetayV3&ArticleID=859230&CategoryID=40>, Erişim.05.01.2012

AKMAN, Kubilay; “Orlan: Kırılan Ten”, **Cogito**, Sayı:44 Kış 2006, <http://www.ykykultur.com.tr/dergi/?makale=131&id=22> , Erişim.12.03.1012

ARTUN, Ali ;“Sanat ve 1968 Baharı - Bir Kronoloji”, **Sanat Dünyamız**, Bahar 2009, <http://www.aliartun.com/content/detail/13>, Erişim.24.01.2012

BARAZ, Yahşi; “**Çağdaş Sanatın Büyük İsmi: David Salle**”, <http://galeribaraz.com/2010/490/490/>, Erişim. 20.05.2012

BARTHES, Roland ; “Yazarın Ölümü”, Çev: Eren Rızvanoğlu, **Heves Dergisi**, Cilt14, Nisan 2007

BAUDRİLLARD, Jean; “İllüzyon, Yitirilen İllüzyon ve Estetik”, Çev: Oğuz Adanır, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, Sayı:5, Mayıs, Haziran, Temmuz 2002

BAUDRİLLARD, Jean; **The Evil Demon of Images**, Çev: Paul Patton, Paul Foss, The Power Institute of Fine Arts, University of Sydney, Australia, 1987, [courses.arch.ntua.gr](http://courses.arch.ntua.gr), Erişim.27.10.2010

BAUDRİLLARD, Jean; “**The Violence of the Image**” <http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/the-violence-of-the-image/>, Erişim.05.04.2012

BAUDRİLLARD, Jean; “**Sanal Evren ve Haber Dünyası**”, Çev: Oğuz Adanır, Konferans metni, D.E.Ün., Güzel Sanatlar Fakültesi, 2004, İzmir <http://www.karakutu.com/modules.php?name=News&file=article&sid=761>, Erişim.27.10.2010

CANER, Fırat; “**Sigmund Freud: Uygarlığın Huzursuzluğu**”, <http://www.gau.edu.tr>. Erişim.28.02.2011

COULTER, Gerry; “Jean Baudrillard’s Andy Warhol Survives Euro Pop”, **EuroArt Web Magazine**, Fall 2008, Erişim.13.11.2011

<http://www.euroartmagazine.com/new/?page=1&content=186>

CRİMP, Douglas; “Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği”, ev. Kemal Atakay, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 84, Yaz 2002

CRİMP, Douglas; “Pictures”, **October Dergisi**, Vol.8, Spring, The MIT Press, 1989,

<http://www.jstor.org/stable/778227>, Erişim.30.03.2012

<http://www.scribd.com/doc/61699164/Douglas-Crimp-Pictures>,

CURTİS, Leslie S.; “Baudrillard, I Will Personally Guide You through Documenta 12”, **International Journal of Baudrillard Studies**, 4.3 ,2007

[http://www.ubishops.ca/baudrillardstudies/vol4\\_3/v4-3-article4-](http://www.ubishops.ca/baudrillardstudies/vol4_3/v4-3-article4-lesliecurtis.html)

[lesliecurtis.html](http://www.ubishops.ca/baudrillardstudies/vol4_3/v4-3-article4-lesliecurtis.html), Erişim.09.09.2010

DASTARLI, Elif; “**Sanatın "Kıç"ı**”

<http://www.ebenzin.com/sayi4/1.asp>, Erişim.22.02.2010

DELEUZE, Gilles; “**Plato ve Taklit**”, ev. Glşen BAL, Erişim.27.09.2011

<http://www.usdusunveotesi.net/yazilar2.asp?yno=138&bant=6>

*DELEUZE*, Gilles; “Plato and the Simulacrum ” ing. ev. Rosalind Krauss, **October**

**Dergisi**, Kış, Sayı. 27, 1983, [http://www.scribd.com/doc/20317598/deleuze-](http://www.scribd.com/doc/20317598/deleuze-1983-plato-and-the-simulacrum-october)

[1983-plato-and-the-simulacrum-october](http://www.scribd.com/doc/20317598/deleuze-1983-plato-and-the-simulacrum-october), Erişim.27.03.2012

GİRST, Thomas; “**Using Marcel Duchamp: The Concept of the Readymade in**

**Post-War and Contemporary American Art**”, Erişim.05.12.2011

[http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue\\_5/articles/girst2/girst1.html](http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_5/articles/girst2/girst1.html),

GREENBERG, Clement; “ **Avangart Nerede? ”** ,

<http://www.felsefeekibi.com/sanat/yazilar>, Erişim.31.10.2009

HAACKE, Hans; La Generazione delle Immagini: Public Art 'daki **konuşma metni**, Milano, <http://www.undo.net/cgi-bin/openframe.pl?x=/Pinto/Eng/fhaacke.htm>, Erişim. 22.05.2012

HABERMAS, Jürgen; “**Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje**”, [http://www.halksahnesi.org/incelemeler/habermas\\_modernlik/habermas\\_modernlik.htm](http://www.halksahnesi.org/incelemeler/habermas_modernlik/habermas_modernlik.htm), Erişim.27 Ocak 2011

HALLEY, Peter; “The Crisis in Geometry”, **Arts Magazine**, New York Vol. 58, No. 10, June 1984, <http://www.peterhalley.com>, Erişim.03.05.2012

İNAL, Ayşe ; “**Roland Barthes: Bir Avant-Garde Yazarı**”, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/23/665/8473.pdf>, Erişim. 30.03.2011

JAMESON, Fredric; “**Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı**”,[http://www.halksahnesi.org/incelemeler/jameson\\_postmodern/jameson\\_postmodern.htm](http://www.halksahnesi.org/incelemeler/jameson_postmodern/jameson_postmodern.htm), Erişim. 20.01.2011

JAPPE, Anselm “Situasyonistler Son Avangard mıydı?”, **Art-İst** Güncel Sanat **Dergisi**, Yıl:1, No: 1, Haziran 2004

KIZILKAYA, Ertuğrul; “**Friedrich Nietzsche'nin Joseph A. Schumpeter'in İktisat Düşüncesi Üzerindeki Etkisine Dair Bir Not**”, <http://journal.dogus.edu.tr/index.php/duj/article/view/152/168>  
Erişim 21.12.2011

KRAUSS, Rosalind; “**Cindy Sherman: Untitled**”  
<http://www.mariabuszek.com/kcai/PoMoSeminar/Readings/KraussSherman.pdf>, Erişim.20.01.2011

LYOTARD , J.-F.; “**Postmodern Nedir Sorusuna Cevap**”,

[http://www.halksahnesi.org/incelemeler/lyotard\\_postmodern/lyotard\\_postmodern.htm](http://www.halksahnesi.org/incelemeler/lyotard_postmodern/lyotard_postmodern.htm), Erişim. 03.01.2011

LÜTTİCKEN, Sven; “Sitüasyonist Enternasyonal’in Kullanım Değeri”, **Art-İst** Güncel Sanat **Dergisi**, Yıl:1, No: 1, Haziran 2004

ÖZEL, Zühal; “**Postmodern Dönem Fotoğraf Sanatında Kendine Mal Etme**”

<http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=303,0,0,1,0,0> Erişim. 21.12.2011

ÖZDAL, Işık; “**Claude Cahun–Cindy Sherman–İlke Veral’in Oto-Portrelerinden Yansıyanlar**”, <http://www.isiko zdal.com/yeditepe.htm>, Erişim 30.03.2012

PEKŞEN, Ali ; “**İkonoklasm ve ‘Kitch ’: İkon Kırıcılıktan İkon Üreticiliğine Bir Tür Salınma**”,[http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi02/ali.peksen\\_01.html](http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi02/ali.peksen_01.html), Erişim.21.12.1011

PERREAULT, John; “**Mike Bidlo: The End Of Art?**”,

[http://www.artsjournal.com/artopia/2005/10/mike\\_bidlo\\_the\\_end\\_of\\_art.html](http://www.artsjournal.com/artopia/2005/10/mike_bidlo_the_end_of_art.html) Erişim. 21.05.2012

PRINCE, Richard; Marvin Heiferman ile Röportaj, "**Richard Prince**",

BOMB Magazine, Yaz 1988, <http://bombsite.com/issues/24/articles/1090>, Erişim.03.05.2012

Resmi Görüş, “**Halil Altındere’nin Gerekliliği**”

<http://www.anibellek.org/?p=67>, Erişim.28.03.2012

ROSENBLUM, Robert; “Sanat Tarihi Olarak Warhol”, **Sanat ve Yaşamıyla Andy Warhol**, Ed. Esra Çavuşoğlu, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2001



ŞEVKİ, Abdullah ; “**Parçalanmış Sanat: Sanat Etkinliklerinin Küresel Kapitalizmin Postmodern Kültür Koşullarındaki Genel Durumu Üzerine Bir Deneme**”,

<http://www.edebistan.com/index.php/abdullahsevki/parcalanmis-sanat-sanat-etkinliklerinin-kuresel-kapitalizmin-postmodern-kultur-kosullarindaki-genel-durumu-uzerine-bir-deneme/2008/04/>, Erişim. 28.04.2011

YAYKIN, Murat; “Fotoğraf Nereye Gidiyor?”, **Birgün Gazetesi**,19.02.2009,

[http://www.birgun.net/writer\\_2009\\_index.php?category\\_code=1187090298&news\\_code=1235042122&year=2009&month=02&day=19](http://www.birgun.net/writer_2009_index.php?category_code=1187090298&news_code=1235042122&year=2009&month=02&day=19), Erişim. 04.12.2011

**Yeni Gerçekçilik,**

[www.felsefekibi.com/sanat/.../sanat\\_akimlari\\_yeni\\_gercekcilik.html](http://www.felsefekibi.com/sanat/.../sanat_akimlari_yeni_gercekcilik.html)  
Erişim.25.01.2008

YILDIZ, Esra; “Kayıp Öznenin Peşinde”, **Plato Dergisi**, Ekim 2005

## Yayınlanmamış Tez ve Çeviriler

BAUDRİLLARD, Jean; “**Sanat Dünyasının Kurduğu Komplo**” Oğuz Adanır,  
Yayımlanmamış Çeviri, 2009/2010

ASLIŞEN, Mehmet; “**Post-modern Süreçte Kitsch Olgusu**”, Dokuz Eylül  
Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans  
Tezi, İzmir, 2006

KANTÜRK, Borgia; “**Yeniden Üretme ve Kopyalama Olguları Bağlamında  
Çağdaş Sanata Bir Bakış**”, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar  
Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, 2002

KOÇYİĞİT, Rıfat Gökhan; “**Mimarlıkta Yersizleşme ve Yerin -Yeniden-  
Üretimi**”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü,  
Mimarlık Ana Bilim Dalı Doktora Tezi, İstanbul, 2007

## SÖZLÜK

**Artefakt:** İnsan eliyle yapılmış şey

**Bouvard ile Pécuchet:** Gustave Flaubert'in romanı. bouvard ile pechuchet (ali ile veli) taklit becerili iki gençtir. Bunlar okulu bırakıp dış dünyada taklitçilikten daha orjinal bir iş ararlar fakat başarısız olup geri dönerler. Öğretmenleri bunlara taklit etmenin yaratıcılık olduğunu, bilgi ve hayalgücü gerektiğini söyler. (blasphemy, 28.06.2001 16:43) <http://www.eksisozluk.com/show.asp?t=bouvard+et+pecuchet>. Erişim.25.03.2012

**Détournement:** “Daha önce kullanılmış estetik öğelerin çalınıp değiştirilmesi”nin kısaltılmış biçimi. Geçmişteki ve bugünkü sanat üretiminin, daha üstün bir ortam yaratma üzere iç içe geçirilmesi. Bkz. Art-İst Güncel Sanat Dergisi

**Dört derinlik modeli:** Jameson 'un bahsettiği dört derinlik modeli; öz ve görünümüne ilişkin diyalektik model, Freudçu örtük ve belirgin ya da bastırılma modeli, yabancılaşımla yabancılaşımanın giderilmesi arasındaki o diğer büyük muhalefetle yakından ilişkili bulunan varoluşçu sahlilik (authenticity) ve sahtelik (inauthenticity) modeli, önleyenle imlenen arasındaki büyük semiyotik karşıtlık modelidir. Bkz.,[http://www.halksahnesi.org/incelemeler/jameson\\_postmodern/jameson\\_postmodern.htm](http://www.halksahnesi.org/incelemeler/jameson_postmodern/jameson_postmodern.htm)

**Ecstasy:** Kendinden geçme, aşırı sevinç, esrime, aşırı mutluluk, coşku. <http://www.turkcebilgi.com/sozluk/ecstasy>

**Ekonomi politik:** Tüm değerlerin (emek, bilgi, toplumsal ilişkiler, kültür, doğa) ekonomik bir değişim değerine dönüştürülmesidir. Bkz.Gösterge Ekonomi Politikı Hakkında Bir Eleştiri

**Entropi:** Bir sistemin düzensizliğe doğru gidişinin ölçüsüdür. Bir sistemde düzensizlik ne kadar çok ise entropisi o kadar fazladır.

**Ex nihilo:** (Latince) Hiçbir şeyden

**Ertelenmiş eylem** (Nachtraglichkeit) : En iyi "sonradanlık" olarak tercüme edilebilecek bu kavram, anlamın kesin olarak belli bir ana yerleşmiş olmayıp, zamansal bir sürekliliğe dağılmış halde var olduğu fikrini ifade eder. Kaynağı Freud'un Kurt Adam incelenmesine dayanan bu terim, tedavideki anlamında, bireyin

önemini vaktinden sonra anlamasıyla daha sonraki bir zamana tarihlenen travmatik bir olayı belirtir. Bir olayın vuku bulması ile yankı bulması arasında geçen zaman sayesinde, anlam tek bir belirleyici ana demirlenmez, geleceğe doğru sürüklenerek ertelenmiş olur. Ayrıca geçmiş deneyimler bugüne dek varlığını sürdürse dahi, anlamları yeni bir içgörünün baskısıyla dönüşüme uğrar. Geçmişe bakış geçmişi yeniden yakalarken, aynı zamanda farklı zamanların karşılıklı olarak bulaşma ve karışmasıyla yeniden yaratır onu." Rita Felski, *Edebiyat Ne İşe Yarar?* <http://alekseypavlovic.blogspot.com/2010/12/bilelim-ogrenelim-freud-ve-metaforlar.html> Erişim.22.12.2011

Fostrer tarihsel avangardın yeni avangardla kendini gerçekleştirdiğini Freud'un ertelenmiş eylem kavramına dayanarak anlatır. Buna göre bir travmanın oluşması iki travmayla mümkün olur. "...tarihsel ve yeni avangard önce ve sonra, neden ve sonuç, başlangıç ve tekrar konusundaki en basit şemayı bile dışlayan ertelenmiş bir eylem sürecinde olmuştur." Bkz., Gerçeğin Geri Dönüşü

**Grit:** Birbirini kesen yatay ve dikey çizgilerin oluşturduğu ızgara sistemi. Bkz. Rosalind Krauss, "Avangardın Özgünlüğü", çev. Erden Kosova

**Göstergebilim:** Göstergebilim ve gösterge dizgesi düzeyinde her şey anlam, anlamlandırma, anlam üretimi sorununa dayanır. Tüketim toplumdaki gösterge gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiyle değil, anlatım düzlemi ( gösteren) ve içerik düzlemi (gösterilen) ile yani anlamları değil anlamların gösteren ile gösterilenin birbirine eklemlenmiş biçimlerini araştırır, kısacası anlamın üretilmesiyle ilgilenir. Kültürel ve toplumsal göstergelerin anlamlarını ve birbirine eklemlenerek yeni anlamların oluşumunu inceler hatta var olan anlamların yapısını bozup yeniden yapılandırır. Bkz. Mehmet Rifat, *Homo Semioticus*, Yapı Kredi Yayınları İstanbul, 2007

**Gösterge:** Gösterge bir gösteren ve bir gösterilenden kuruludur. Gösteren ile gösterilen her biri hem öğedir hem de bağıntı. Gösterilen, göstergeyi kullananın bundan anladığı "şey"dir. Böylece salt işlevsel olan bir tanıma ulaşılmış oluruz. Gösteren bir aracıdır (sesler, nesnelere, görüntüler). Roland Barthes'a göre birçok göstergebilimsel dizge (nesnelere, el-kol-baş hareketleri, görüntüler), varlığı anlamlamada yer almayan bir anlatım tözü içerir. Bunlar, çoğu kez toplum tarafından

anlamlama amacıyla türetilmiş kullanım nesnelere: Belli bir anlam aktarmaya da yaramakla birlikte, giysi korunmaya, besin de beslenmeye yarar. Yararcı, işlevsel kökenli olan bu göstergelere gösterge işlevler adını vermeyi öneriyoruz... gösterge bir kez oluştuktan sonra toplum bunu pekala yeniden işlevselleştirebilir, bundan kullanım nesnesi olarak söz edebilir: Bir kürk manto, sanki yalnız soğuktan korunmaya yarıyormuş gibi işlem görür. Var olabilmek için ikinci bir dil gerektiren bu yinelenen işlevselleşme, birinci işlevselleşmeyle hiç de aynı değildir; kaldı ki birinci işlevselleşme yalnız ve yalnız ideal niteliklidir. Yeniden kurulan işlev, yananlam düzlemine bağlanan biçim değiştirmiş bir ikinci anlamsal kuruluştan kaynaklanır. Göstergebilim anlamın üretimin ve yorumlanmasının bilimidir. Bkz. Roland Barthes, Göstergebilimsel Serüven, Yapı kredi Yayınları, İstanbul, 2009

**Hologram:** Orijinal objenin üç boyutlu gerçek kaydı, kısaca üç boyutlu lazer fotoğrafıdır. Başka bir deyişle; 3 boyutlu görsel bilginin lazer teknolojisiyle kaydedilmesi, depolanması ve hareket efektinin kazandırılarak çok boyutlu ortama aktarılması sonucu elde edilir. Erişim. 07.02.2012  
<http://www.mthologram.com/nedir.htm>

**İdeoloji:** Kültür, göstergeler üretimi.

**İkonoklast:** kutsal imgeleri yok eden insanlara verilen ad

**İkonolatr (İkonoplast):** İkon yapan ve ikon seven insanlara verilen ad.

**Kod:** Göstergeleri, insanları etkileyecek şekilde yapılandırırken yapılan bir tür ayar diyebiliriz.

**Metin:** Değişken anlamlı, açık uçlu, farklı özneler tarafından sınırsız sayıda yorumu olan herhangi bir görsel ya da yazılı anlatım.

**Metinlerarası:** Kabaca iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak anlaşılır ve tanımlanır. Kavram genel anlamıyla bir yenidenyazma işlemi olarak da algılanabilir. Bkz. Kubilay Aktulum, Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık, Kanguru Yayınları, Ankara, 2011

**Parodi:** Yansılama. Yazar ya metnin konusunu değiştirerek vermek istediği anlamı saptırır ya da metnin konusuna dokunmadan salt biçimini bütünüyle değiştirerek biçimsel bir dönüşüm uygular. Bkz. Kubilay Aktulum, Metinlerarası İlişkiler.

**Pastiş:** Öykünme. Çeşitli eserlerden alınan parçaların bir bütün içinde eritilmeden ve özgün bir çalışma oluşturmadan bir araya getirildiği çalışmalar. Gerçeğin Geri Dönüşü'den alıntı, s.26. Taklit ilişkisine göre gerçekleşir. Öykünme, bir yazarın dil ve anlatım özellikleri, sözleri taklit edilerek gerçekleşir. Bir yazar bir başka yazarın biçimini kendi biçimiymiş gibi benimseyerek, okurun üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi metnine sokarak ya da özgün metnin içeriğini kendi metnine uyarlayarak yeni bir metin ortaya çıkarır. Ancak öykünme yalnızca biçimsel bir taklitle sınırlanmamalı; bir metnin özgün içeriği, izleği de taklit edilebilir. Öykünme yöntemiyle yazar bir yazınsal türü, özgün bir yapıtın biçimini taklit edebilir...Bir yazara özgü, bir yazarı belirleyen özellikler yinelenir, taklit edilir...Kısacası yazar "benzerini yapma"ya uğraşır. Öykünme bir metni değil biçimi taklit eder. Bir yapıtın biçimi, ya da "anlatım biçimi" (ideolecte) dolaylı olarak taklit edilir...Özgül bir metnin biçimini taklit etmek demek onun biçimsel özellikleri yanında kendine özgü izleksel özelliklerini de taklit etmek demektir. Sonuçta öykünme, aynı biçimde başka bir metni, aynı düzgülüyle kopyalayarak yeni bir örnek üretmektir. Bir biçimi taklit eden yazarın amacı yansılama ve alaycı dönüştürümde olduğu gibi daha çok eğlendirmek, gülünç bir etki yaratmaktır. Bkz.Kubilay Aktulum, Metinlerarası İlişkiler, Öteki ayınevi. Erişim 03.12.2009, [http://www.metinlerarasiiliskiler.com/UserFiles/File/metinlerar%20yeni\\_kitap.doc](http://www.metinlerarasiiliskiler.com/UserFiles/File/metinlerar%20yeni_kitap.doc)

**Reciprocal:** Karşılıklı

**Simülakr:** Orijinali olmayan ve modeller aracılığıyla ortaya çıkan görünüm.

**Simülasyon:** Bir araç, bir makine, bir sistem, bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme, gösterilme ya da açıklanma amacıyla bi maket ya da bir bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesi. s.7 ,“Bir köken ya da gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir.” s.14 Bkz.Jean Baudrillard, Simülakrlar ve Simülasyon. Çev. Oğuz Adanır.

**Simüle etmek:** Gerçek olmayan bir şeyi gerçekmiş gibi sunmak, göstermeye çalışmak. Bkz. Baudrillard, Simülakrlar ve Simülasyon. Çev. Oğuz Adanır

**Söyleşimcilik:** Baktin'in söyleşimcilik kuramı metinlerarası kavramının oluşumunda temel rol oynamıştır. Baktin yazınsal metin içerisinde söylemsel bir çeşitlilik

bulunduğu, yapıtın başka yapıtlarla olduğu kadar tarihsel ve toplumsal olgularla da sürekli alışveriş içerisinde olduğu ilkesini benimser. İleri sürdüğu varsayım ise, yine yukarıda söylenenlere bağlı olarak, her sözcenin ya da söylemin tekil bir olgu, tek bir yazarın ya da konuşucunun edimi olmadığı, bir konuşucu (söyleyen) ile bir dinleyici arasındaki bir alışveriş, bireylerarası bir veri olduğudur. Bir başka deyişle, her sözsel iletişim, her sözsel etkileşim bir sözce alışverişi yani bir söyleşim biçiminde gerçekleşir. Bkz.Kubilay Aktulum, Metinlerarası İlişkiler

**Strereotip:** Basmakalıp (düşünce).

**Temellük:** (ing.appropriation), kendine mâletme, benimseme, üstüne oturma, el koyma, iç etme <http://nedir.dictionarist.com/appropriation>, Erişim.18.03.2012

**Transestetik:** Gerçek ile imge ya da gerçek ile düşsel arasındaki farkın yok olmaya başlamasıyla illüzyon ortadan kalkmaktadır. İllüzyon yokluğu, nesnel gerçekliğe göndergede bulunmaz ve yeniden canlandırma biçimlerine son verir, dolayısıyla gerçekliği yok etmeye çalışır. Bu simülasyon ortamında sanat ve estetik kendi özgünlüğü ve amacını aşarak transestetik döneme geçerler.

**Yaratıcı yıkıcılık:** Eski olanın yıkılması onun yerine yenisinin inşa edilmesi. Nietzsche yaratıcı yıkım kavramına *Böyle Buyurdu Zerdüş*t adlı kitabında önemli bir yer verir. Kitapta Zerdüş'tün ağzıyla yaşamın özünde değişim olduğunu dile getirir. Aynı paralelde, ekonomi profesörü olan Schumpeter yaratıcı yıkım kavramını, ekonomik düzlemde rekabet, yenilik, girişimcilik, özgünlük bağlamında ele alır. Bkz.Ertuğrul Kızılkaya, “**Friedrich Nietzsche'nin Joseph A.Schumpeter'in İktisat Düşüncesi Üzerindeki Etkisine Dair Bir Not**”,

<http://journal.dogus.edu.tr/index.php/duj/article/view/152/168>

Erişim 21.12.2011

## ÖZGEÇMİŞ

**Ad, Soyad:** Mezula Dragonetti

**Doğum yeri ve yılı:** Mergenli 1971

**Yabancı Dil:** Fransızca

**Eğitim:**

**Lisans:**2005-2009, Muğla Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü

**Lise:** 1988, Ortaca Lisesi

**Yayımları:**

*“Fazla İmge Üretimi”*, Özne Dergisi