

POSTMODERN SANATTA “ZAMAN”IN PARÇALANMASI

DISINTEGRATION OF “TIME” IN POSTMODERN ART

Doç.Dr. Samet DOĞAN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Resim-İş Öğretmenliği, Çanakkale/Türkiye



Article Type : Review Article / İnceleme Makalesi

Doi Number : <http://dx.doi.org/10.26449/sss.j.1052>

Reference : Doğan, S. (2018). “Postmodern Sanatta “Zaman”ın Parçalanması”, International Social Sciences Studies Journal, 4(26): 5816-5827

ÖZ

1960'lı yıllarda gündeme gelen postmodernizm hayatın tüm alanlarında olduğu gibi sanat alanında da büyük değişim ve dönüşümlere neden olmuştur. Bu süreçte resim sanatı kendinden önceki tüm geleneksel yaklaşımlardan koparak farklı bir sanat dilinin ortaya çıkmasına kaynaklık etmiştir. Genel olarak eklektik özellikleri barındıran bu estetik dil, temel olarak istikrarsızlık, parçalanma, heterojenlik gibi sanatsal eğilimleri barındırır. Değişen zaman algısının bir sonucu olarak ortaya çıkan bu eğilimler temelde zamansal boyutların (geçmiş, şimdi, gelecek) birbirinden ayrışması ya da kopmasıyla yakından ilişkilidir. Zaman konusu ile postmodern resim sanatı arasındaki ilişkileri ele alan bu makalede postmodern süreçte zamansal bütünlüğün parçalanması ve bu durumun resim sanatına yansıma biçimleri incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Postmodernizm, sanat, zaman, parçalanma

ABSTRACT

Postmodernism, which arose in the 1960's, caused considerable alterations and transformations in the field of art just as in all aspects of life. Within this period, the art of painting has become a resource of emerging of a distinctive language of art by, separating from the previous traditional approaches. This language which contains eclectic characteristics, in general, contains artistic trends such as instability, deterioration, and heterogeneity as a basis. These trends, which emerged in consequence of changing time perception, are closely associated with decomposition or separation of temporal dimensions (past, present, future) in essence. In this article which addresses an issue of the relationship between the topic of time and the art of postmodern painting, fragmentation of temporal collectivity and the reflection of this condition to the art of painting in the postmodern period will be examined.

Keywords: Postmodernism, art, time, disintegration

1. GİRİŞ

Postmodernizm 1950'lerin sonlarında ya da 1960'lı yılların ilk yarısından başladığı kabul edilen kültür alanında gerçekleşen bir mutasyon, modernizmden radikal bir kopma hareketidir. Bu kopuş sözcüğün kendisinden anlaşılacağı üzere yüzyıllık modern hareketin söndüğü, ortadan kalktığı ya da ideolojik ve estetik olarak reddedildiği görüşüne bağlanmaktadır. Kültür-sanat alanında modern olarak tanımlanabilecek tüm eğilimlerin ya da akımların kendilerini tükettiği görüşünden hareket eden postmodernizm felsefede varoluşçuluğu, edebiyatta modernist şiir ekolünü, resim sanatında Soyut Ekspresyonizmi, modernist dürtünün son ve artık arkaik hale gelmiş ürünleri olarak görme eğilimi taşır. (Jameson, Lyotard, Habermas,1994: s.59) Bu eğilim aynı zamanda postmodern sanatın kendinden önceki sanat anlayışlarından tümünden kopuşunun, modern sanatı oluşturan zamansal dinamiklerin dağılışının, geçmişle şimdiki zaman arasındaki sürekliliğin sonu olmuştur.

Halbuki modern sanatçılar bu sürekliliği yeni sanat biçimlerinin ortaya çıkmasının temel bileşeni olarak sanat pratiklerinin ayrılmaz bir parçası haline getirmişlerdi. Geçmişin sanat biçimlerinin üzerine inşa ettikleri her yeni sanat hareketi temel olarak geçmişle kurulan kesintisiz bağ ve zaman bilinci sayesinde

gerçekleşmiştir. Çizgisel zamanın dönüştürücü gücü ve istikrarlı yönü modern resim sanatına özgü üslup oluşumlarının, belli bir sanat anlayışının ardından başka bir sanat hareketinin ortaya çıkmasının, alternatif sanat akımların yolunu açmasının en temel kaynağı olmuştur.

Modern sanatın devinimini sağlayan zamansal ilişki tarzı sanatçıların üretim biçimlerinde belli bir tutarlılık kazandırırken, belli üslup ve akımların temel bileşeni haline gelmiştir. Örneğin İzlenimciler doğadaki renk ve ışık değişimlerini “an”lık kodlara indirgeyerek zamanı şimdi’den geleceğe akan sürekli bir dönüşüm, devinim olarak algılamışlar, resimlerini ise bu düşünsel prensip çerçevesinde biçimlendirmişlerdir. Benzer olarak Kübizm’de faklı bakış açılarından elde ettiği görüntü parçalarını eşzamanlı bir bütünlük oluşturacak şekilde tuval üzerinde kompoze etmişlerdir. Dışavurumcular ise geçmişte yaşadıkları sarsıntıları psikolojik bir refleks biçimine dönüştürerek yeni bir anlatım dili oluşturmuş, geçmiş ve şimdi olmak üzere her iki zaman dilimi arasındaki psikolojik bağlamı tuvallerine yansıtılmışlardır.

Dolayısıyla başlangıcından itibaren modern resmin seyrini belirleyen dinamikler temel olarak geçmiş, şimdi ve gelecek olmak üzere her üç zamansal bileşenin birbiri arasında kurduğu ilişkilerin bir sonucu olmuştur. Sanatçının sanatsal üretimine ilişkin her eylem biçimi şimdiki zamandan hareket ederek geçmişe ve geleceğe yönelme şeklinde gerçekleşmiş, resimlerinin genel karakterini ise her üç zaman diliminin eşzamanlılığı belirlemiştir.

Bu durum 1960’larda ortaya çıkan postmodernizm ile birlikte radikal bir değişim ve dönüşüm sürecine girmiş, modern sanatın yaratıcı dinamiklerini oluşturan zamansal süreklilik duygusu tümenden dağılıma uğramıştır. “İlerleme fikrinden sakınan postmodernizm, bir yandan her türlü tarihsel süreklilik ve bellek duygusunu terk ederken”, (Harvey, 1997:s.71) bir yandan da geçmiş sanat biçimlerinin taklidi üzerinden kendini var etmeye çalışmıştır. Bu yönüyle eklektik estetiğin tüm pratik uygulamalarını bünyesinde barındıran postmodern sanat zamanla köklerden ziyade yüzeyle, derinlikli çalışmadan ziyade kolaja, işlenmiş yüzeylerden ziyade üst üste getirilmiş alıntı imgelere, ayakları üzerinde sağlam biçimde duran kültürel nesneden ziyade çökmüş bir zaman ve mekan duygusuna bağlılığı içeren sanatsal pratiğe dönüşmüştür. (Harvey,1997:s.79) Ortaya çıkan bu değişim modernizme özgü zaman bütünlüğünün parçalanışını, sanatçının kendi tarihselliği ile kökten kopuşunu, üslup ile yapıt özdeşliğinin tümenden dağılımını beraberinde getirmiştir.

2. POSTMODERN SANATTA “ZAMAN”IN PARÇALANMASI

2.1.Şizofrenik Parçalanma

Postmodernizme özgü zaman algısının biçimlenişi ilk olarak Marcel Duchamp’ın hazır nesne kullanımıyla başlamıştır. Onun 1917’de kullanılmış bir pisuarı bir sanat objesi olarak sergilediği “Çeşme” (Resim 1) adlı yapıtı sıradan bir nesne ile sanat eseri arasındaki farkı oldukça belirsiz bir yöne sürüklemiştir. Duchamp’ın günlük kullanıma yönelik bir nesneyi işlevinden ayırıp sanatsal bir kimlik kazandırması, izleyicinin bu sanat eserine hangi gözle bakması gerektiği sorusunu da beraberinde getirmiştir.



(Resim 1) Marcel Duchamp, Çeşme, Hijyenik gereç ve emaye boya, 1917

Sıradan bir nesnenin bilindik anlamlarından bağımsızlaşması izleyicinin nesneye ait geçmiş deneyimlere, nesnenin bilindik anlamlarına değil bir sanat eseri olarak şimdiki durumuna odaklanılmasını mecbur kılmıştır. Bu durum modern sanata özgü zamansal süreklilik duygusunu parçalarken aynı zamanda zihinsel olarak sanat olup da fiziksel olarak sanat olmaması biçimindeki karmaşık kimliği ortadan kaldırmış dış dünyayla bağlantı kurmasını sağlamaya yönelik her türlü çabayı boşa çıkarmıştır (Kuspit, 2010:s.38-39).

Duchamp'ın günlük yaşam ile sanatı aynı potada eritme önerisi sanatta yeni anlatım olanaklarının kapısını aralarken aynı zamanda kendinden önceki sanatsal üretim biçimleri ile bağlarını tamamen koparmıştır. Bu durum modern sanatın birbirini doğuran tarihsel sürekliliğinin sonu olurken postmodern sanatçının kendisini tarihsel olarak bir yere yerleştirme yetisini de alıp götürmüştür (Sarup, 2004:s.209).

Duchamp'ın şimdiki ile geçmiş zamanı birbirinden ayırarak farklı bir bakış açısı kazandırdığı sanatsal girişimi resimsel planda ilk olarak Robert Rauschenberg ile gündeme gelmiştir. Rauschenberg tıpkı Duchamp'da olduğu gibi izleyiciye ait estetik deneyim ile eser arasındaki bağlamsal ilişkilerle ilgilenmez, daha çok eserin "şimdi" de yarattığı etkinin olası sonuçlarıyla ilgilenir. Örneğin onun "Havayolu" adlı resmi (Resim 2) bu yaklaşım biçimini yansıtan tipik bir çalışmadır.



(Resim 2) Robert Rauschenberg, Havayolu, 1964, Tuval üzerine yağlıboya ve elek baskı, 5.49x4.88 cm.

1964 tarihini taşıyan bu resim çeşitli gazete ve dergilerden özensiz bir şekilde kesilmiş görsellerin rastlantısal olarak yan yana getirilmesiyle oluşturulmuştur. İpek baskı yöntemi ve yağlıboya fırça işçiliğinin hakim olduğu bu çalışma Rubens'in 1614 tarihli "Süslenen Venüs" adlı resminden, J.F. Kennedy'nin gazete fotoğrafına, bilim dergilerinden koparılmış sayfalardan, iş makinelerine kadar birçok ilintisiz görünümü barındırır. Kendi bağlamından koparılmış birbiri üzerine bindirilmiş bu görüntü parçaları bir konudan diğerine sıçrayan, bütünlük duygusundan uzak, heterojen bir görüntü karmaşasına sahiptir. Birbirleri ile uzam ve zaman bakımından bağdaşmaz görüntüleri barındıran çalışmadaki her bir imge belli anlamlara gönderme yaparlar. Ama sistematik bir ikonografi oluşturmazlar. "Her bir görüntünün olası çağrışımlarının çokluğu, kişinin tek tek unsurları aynı anda çok farklı şekillerde okumasına olanak tanır" (Fineberg, 2014 s.168).

Postmodern resim anlayışının tipik bir örneği olan Rauschenberg'in bu resmi diğer postmodern sanatçıların uyguladığı resimsel formülasyonun tipik bir örneğini oluşturmuştur. Söz konusu resimlerin (Resim 3,4) birçoğu birbiriyle ilgisiz parçaların bir araya getirilmesi yoluyla parçalanmışlığı, anlam dağınıklığı, parça ile bütün arasındaki uyumsuzluğu ön plana çıkarır. Bu değişim kökensel olarak dilbilim alanında ortaya çıkan yeni görüşlerin plastik sanatlar alanındaki yansıması olarak değerlendirilir. Özellikle Derrida'nın post-yapısalcı dilbilim kuramı çerçevesinde öne sürdüğü yapıbozumculuk postmodern sanatçıların üretim biçimini ve estetiğini şekillendiren en önemli kaynak haline gelmiştir.



(Resim 3) John Baldessari, Panel üzerine karışık teknik, 1991, 701x381 cm.



(Resim 4) David Salle, Komedi, 1995, Tuval üzerine akrilik boya, 243.8x265.8 cm.

Durum böyle olsa da birçok düşünür postmodernizmin estetik boyutta bir değişiklik değil aynı zamanda insan deneyimine ait zamansal süreklilik duygusunun farklılaşması, zamansal boyutların parçalanması olarak değerlendirir. Özellikle postmodern sanatın kendinden önceki sanat biçimleriyle bağını tümünden koparması ya da bu bağı yok sayması bu zamansal parçalanmanın ilk ve en önemli aşaması olarak değerlendirilir.

Geçmiş ve şimdi arasındaki bu radikal kopuş Jameson'a göre postmodern sanatçıyı kendini odaklaştıran tüm faaliyetlerden ve amaçlılıktan yalıtarak özgürleştirmiştir. Bu özgürlük biçimi kafamızda canlanan özgürlükten farklı olarak geçmiş ve gelecek zamandan yalıtılmış salt şimdiki zamanın kodlarıyla hareket eden esrime ya da sanırsal bir yoğunluğu içeren gerçekliğin yitimidir (Jameson, 2011: s.68). Böylesine bir yitim postmodern sanatı anlık ve rastlantısal olana yönelen ilgi ile şekillendirmiş, "modernizmin göreliliği olarak istikrarlı estetiği, yerini, farklılığı, gelip geçiciliği, gösteriyi, modayı ve kültürel biçimlerin metalaşmasını yücelten bir istikrarsızlığa bırakmıştır" (Harvey, 1997: s.180).

Postmodernizmin derinde yatan mantığının bir göstergesi olarak işlevsellik kazanan bu estetik yaklaşım geçmişini ve geleceğini tutarlı bir deneyim içinde örgütleyebilme yetisini yitirmiş öznenin rastgele heterojenliğini, parçalanmışlığını gösterir. Geçmiş ve gelecekte kopuk ve bu yüzden ancak kendi kendine göndermede bulunabilen bu parçalanmışlık hali ise Jameson'a göre patolojik bir durumdur. Ona göre bu patoloji barındıran postmodern sanat, genel karakteri itibarıyla şizofrenik bir özelliğe sahiptir. (Jameson, 2011:s. 13).

Jameson öznel zamansal boyutumuzda tarih duygumuzun zayıflaması (Jameson, 2011:s.35) olarak değerlendirdiği ve postmodern sanat ile özdeşleştirdiği şizofren kavramını aslen Lacan'dan alıntılamıştır.

Lacan'ın dil bozukluğu olarak örneklediği şizofren kavramı, dil bilimsel açıdan gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin bozulmasıyla çıkan bir durumdur. Bu bağlamda Lacan "dil"i geçmişin, şimdinin, belleğin ve kişisel kimliğin sürekliliğinin deneyimleşmesini sağlayan temel bir araç olarak belirler. Her şey gibi dil de belli bir geçmişe ve geleceğe sahiptir. Bu açıdan zamansal bir şeydir. Tümünün zaman içerisinde devinmesinden dolayı kişiye somut ve canlı görünen bir zaman deneyimi sağlar. Fakat şizofren dil eklemlenmesini bu biçimde bilmemesinden dolayı zamansal süreklilik deneyimi yoktur. Geçmiş ve gelecek ile ilgili bağlamları oluşturamadığı için şizofrenin zaman deneyimi birbiriyle eklenen ve birbiri ile ilintisiz sürekli "şimdi"lerden ibarettir. Bizim "şimdi"imiz geçmiş ve geleceği içeren birtakım geniş tasarımların bir parçasıyken, şizofrenin şimdisi birbiriyle bağlantısız göstergelerin uygun bir düzen içerisinde bir araya getirilemediği yalıtık bir deneyimdir (Sarup, 2004:s.210).

Lacan'ın görüşleri çerçevesinde Rauschenberg'in resmine tekrar dönersek karşımıza şu özellikler çıkmaktadır: resmi oluşturan kolajın her bir parçası ait olduğu bağlamdan (gösterilenden) belli bir amaç gözetmeksizin koparılmış ve kendisiyle anlamsal bir bağ oluşturmayacak şekilde yan yana dizilmiştir. Bu bakımdan izleyici her görüntü parçasının ait olduğu uzama (geçmişine) yönelmekten çok bu ilgisiz parçaların birbiriyle olan ilişkisine, yani şimdiye odaklanmaktadır. Gösteren ile gösterilen arasındaki zorunlu ilişkinin bu yönde dağılıma uğraması, izleyiciyi sadece kendine gönderme yapan birbirinden ilintisiz salt gösterenler ile baş başa bırakmaktadır. Salt gösteren ise Lacan'a göre anlamdan yoksundur, o açıklanabilir ya da açıklanamaz seçenekleri içine girmez. Betimleyici olmasından çok, biçimsel bir ulamdır. "Neyi gösterdiği önemli değildir. Tıpkı bir şizofrenin birbiri ile ilintisiz konuşmaları gibi gösteren daima konuşan bir varlığın gayri iradi ifadesidir" (Nasio, 2007: s. 21-22).

Bu durumun edebiyat alanındaki yansımalarına değinen Foucault postmodern edebi bir yazının kendisini, ifade boyutundan kurtardığını, kendi içselliğinin sınırlarına hapsolmeden sadece kendine gönderme yaptığını dile getirir. Böylelikle yazının, gösterilenin içeriğinden çok, gösterenin doğasına göre düzenlenen göstergelerin karşılıklı etkileşiminden oluştuğunu söyler (Foucault, 1993:s.99). Edebiyat alanında gerçekleşen bu durum özellikle postmodern estetiğinin en önemli yönünü oluşturmuştur. Bu durumun plastik sanatlardaki yansıması birçok sanatçı tarafından benimsenen ve üretim biçimlerini bu yaklaşım biçimine göre düzenleyen geniş çapta bir kabulle karşılaşmıştır.

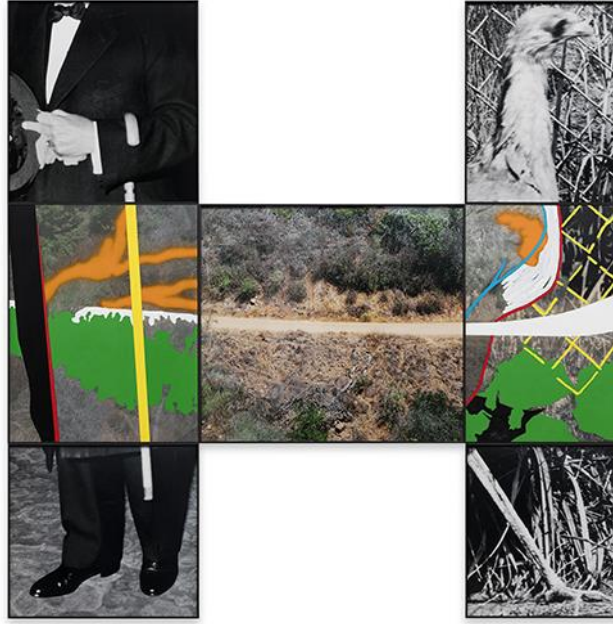


(Resim 5) David Salle, Byron's Reference to Wellington, 1987, Tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, 396.2x320 cm.

Bu sanatçılar arasında ön plana çıkan David Salle tıpkı Rauschenberg'de de olduğu gibi resimlerini kendi bağlamından koparılmış ve birbiri ile ilgisiz görüntüleri bir araya getirerek oluşturur. Bu resimler çeşitli dergilerden, reklam afişlerinden, kitaplardan, çeşitli sanatçıların resimlerinden, elde edilmiş birbiriyle

ilintisiz görüntü parçalarının belli bir bütünlük oluşturmayacak şekilde yan yana, üst üste kullanılmasıyla ön plana çıkar. Görünümlerin fotografik özelliği korunarak fırça işçiliği ile tuval yüzeyinde taşınan bu görüntülerde herhangi üslup kaygısı ya da tekniğe dayalı bir yorumu barındırmaz. Taklide dayalı ve hiçbir açık anlatım hedefi olmadan oluşturulmuş bu resimler genelde bütünlüğü yadsıyan, parçalı kolaj benzeri kompozisyondan oluşur. Örneğin “Byron’s Reference to Wellington” adlı resmi (Resim 5) birbirinden kasten koparılmış üç ayrı resim tuval yüzeyinde kabaca bir araya getirilmiştir. Üst bölümde bir Hollanda natürmortundan alınmış ölü balıkları gösterirken, alt planda 18. yüzyılda yaşayan bir köylü çiftin illüstrasyonu ve dikenlerle yapılmış taca benzer bir şey tutan bir genç bir kadın figürü yer alır (Heartney, 2008: s.123).

Resimde olduğu gibi Salle’nin diğer çalışmaları da “bir kısmı yüksek sanattan bir kısmıysa popüler kültürden alınan, birbiriyle çelişkili imgeler, belli ölçüde düşünsel çatışma, bilişsel yankı yaratırlar. Bunlar tam olarak tam olarak heyecan verici değilse de izleyicinin merakını uyandıracak kadar ilginç olan kullanışlı bir düşünsel eğlence haline getirerek sahnelenirler (Kuspit, 2010: s.141).



(Resim 6) John Baldessari, Landscape Man with Cane and Bird, 2002, Dijital fotoğraf, Akrilik boya, 216x214 cm.

Aynı yüzey üzerinde bağlamsal olarak birbiriyle uyuşmayan, hatta belli noktalarda birbirini dışlayan görüntülerin bir araya getirilmesi Salle’de olduğu gibi diğer birçok postmodern sanatçının başvurduğu temel yöntemdir. Bu yöntemi resimlerinin temel bileşeni haline getiren Amerikalı sanatçı John Baldessari’de çalışmalarında Salle’ye benzer bir yöntem izler. “Landscape Man with Cane and Bird” adlı resminde (Resim 6) olduğu gibi Baldessari’nin çalışmaları eski ve unutulmuş Hollywood filmlerinin fotoğrafları, reklam posterleri, dergi sayfalarında alıntılanmış görüntülerin rastlantısal olarak bir araya getirilerek organize edilmiş kolajlardan oluşur. Yan yana konulan bu görüntü parçaları arasındaki düzensiz ilişkiler her izleyicinin kendi ontolojik geçmişine bağlı olarak farklı anlamlar ve ilişkiler çıkarmasına olanak verecek biçimde değişkenlik gösterir. Bu değişkenlik temel olarak kendi anlamsal bağlamlarından koparılan ilgisiz görüntülerin birbiri arasında kurduğu heterojen bütünlükten ileri gelmektedir. Nitekim sanatçı bu durumu birbiri ile ilgisiz konuşmanın aynı anda duyulması ve bu konuşmaların kendi bağlamlarından kurtulup dinleyicinin hayal gücü ile farklı anlamlar kazanması olarak niteler (Heartney, 2008: s.21).

Rauschenberg, Salle ve Baldessari’nin çok parçalı ve bütünsellikten uzak eserleri temel olarak Derrida’nın dilbilim alanında temellendirdiği yapıbozum yöntemi çerçevesinde belirli bir anlama kavuşur. Yapıbozum kolaj ve montajı postmodern söylemin birincil biçimi olarak görür. “İster resimde, ister yazı ya da mimaride olsun, biçimin içkin heterojenliği bizi, yani metnin ya da imgenin alıcılarını, ne tek anlamlı, ne de istikrarlı olabilecek bir gösterim üretmeye teşvik eder” (Harvey, 1997:s.66-67). Bu yüzden yapıbozum düşünsel bir durum olmaktan çok “okuma”ya ilişkin bir yöntem niteliği taşır. Bu okumada birbiriyle ilgisiz gösterenler yığını arasından birleştirme yöntemiyle bağlamından kopuk başka gösterenler türetilir. Bu noktada sanatçı “bir yapıtı dolduran sonsuz anlamlandırma kaynağı değil” yapıtın özgür oluşumunu, ayrışmasını ve yeniden açığa çıkışının önünü açıp ortadan kaybolan bir figüre dönüşür (Foucault, 1993:s.98).

Dolayısıyla postmodern ressamların ürettiği çok parçalı resimlerin anlam çağrışımlarının referans noktası geçmiş ve gelecek yaşantı değil ilgisiz parçaları birleştirme yöntemiyle “şimdi”de açığa çıkardığı sonsuz anlam ilişkileridir. Bu durum “hem sanat yapıtının hem de onu kavrayışımızın bütünüyle rastlantısal olduğunu, resmin derinlerdeki gramerini ayırıp çıkarabileceğimizin ve bunu düzenli bir biçimde türlere bölüp resmin içinde bulunduğu özel kültürel bağlamda anlamını ve işlevini açıkça ortaya çıkarabileceğimizin imkansızlığını da dile getirir (Murray,2009:s.121).

Derrida modernizmin gösteren ile gösterilen arasındaki zorunlu ilişkisine dayanan yapısalcığa ve onun bütünselliğini ön plana alan dayatmacı yaklaşımına karşı geliştirdiği serbest çağrışıma dönük, salt şimdiki zamanı temel alan görüşü “bulunuş metafiziği” başlığı altında çözümler.

Derrida, ‘şimdi’ diye tanımlanabilecek belli bir tikel ‘an’a karşılık gelen bulunuş görüşünü reddeder. Pek çok insana göre ‘bulunuş’ bilincin (‘bilinen’in) bir taşrasıdır. Nasıl ki geçmişte neler olup bittiğinden emin olamıyorsak, gelecekte neler olacağından ve şimdi başka yerde neler olup bittiğinden de emin olamayız; ama ‘bulunuş’a ilişkin bilgimizden kesinliğinden burada ve şimdi emin olabiliriz –bu anlamda, ‘bulunuş’ o an deneyimlediğimiz algısal dünyanın ta kendisidir (Sarup, 2004: s.55).

2.1.Bilinçaltının Sonu

Postmodernizm Derrida’nın yapıbozum yönteminde olduğu gibi hem görüntüleri hem de kavramları radikal biçimde çok taraflı olarak görür. Gerek edebi alanda gerekse plastik sanatlar alanında rastlantısal birleştirmeleri ve dizileri, anlamlarını özünde istikrarsızlaştırılan bir biçimde hiç durmadan değiştirerek, kişinin dünyayı deneyimlemesinde yeniden bir yapılanma sağlar. Dolayısıyla postmodernist sanatın baskın stilistik özelliği tutarsızlığın çeşitliliğini besleyen ve bu doğrultuda özgün amaçlarla ilgilenmeksizin kapsayıcı bir estetik özelliği taşır (Fineberg,2014:s.353). Bu doğrultuda reklam ve film endüstrisinden, geçmiş üsluplardan, başyapıtlardan alıntılar yapmak gibi her türden eklektik bileşime olanak tanır.

Postmodernizme özgü bu esneklik yeni yöntem ve üretim biçimlerini gündeme getirmekle birlikte sanata yeni kavramlar da kazandırmıştır. Bunlardan en yaygın olanı kendine mal etme (appropriation) geçmiş dönemlerin üslup ve eserlerini dolaysız bir şekilde kullanılmasının, kopyalanmasının ve yeniden üretilmesinin yolunu açmıştır.



(Resim 7) Cindy Sherman, Untitled Film Still #15, 1978, Siyah-beyaz fotoğraf, 25.4x20.3 cm.

Bu yöntemin en önemli temsilcisi olan Cindy Sherman moda fotoğrafları, porno dergilerinin orta sayfaları, eski siyah-beyaz film sahneleri ya da Rönesans portre resimleri gibi geniş bir yelpazeyi kapsayan türdeki görüntüleri fotoğraf aracılığı ile yeniden canlandırır ya da taklit eder. Genellikle kendisinin model olduğu bu sahneleri taklit ederken kendini her zamankinden daha çeşitli ve tuhaf bir karakter setine dönüştürmek üzere makyaj malzemeleri, sahne kostümleri ve prostetik cihazlardan faydalanır. Onun fotoğrafları cinsel cazibeli modelleri, popüler kültüre mal olmuş kadın figürleri, klasik dönem ressamlarının kadın modelleri gibi imge

olarak toplumsal bellekte iz bırakmış figürleri bilinçli bir şekilde taklit eder. Bunlar arasında ön plana çıkan 1978 tarihli “Untitled Film Still #15” adlı çalışması (Resim 7) diğerlerinde olduğu gibi popüler kültürün kalıplaşmış imgelerinin tipik bir görünümüne sahiptir. Bir film karesinin yeniden üretimine dönük bu çalışmada kendini model olarak kullanan sanatçı kıskırtıcı bir kıyafetle dalgın dalgın dışarıya bakan bir genç kıza canlandırmıştır. Büyük şehirde ayakta kalmak için erdeminden vazgeçmek zorunda kalmış küçük kasabalı kızın bilinen senaryosundan uyarlanan bu sahne 1950 ve 60’lı yılların ikinci sınıf Avrupa film tarzının tipik bir öykünmesidir (Heartney, 2008:s.124).



(Resim 8) Sherrie Levine, After Marcel Duchamp, 1991, Bronz, 37.9x63.9 cm.

Özgün ve kopya arasındaki ilişkileri sorgulayarak bunu eserlerinin ortaya çıkış nedeni olarak sunan Sherrie Levine postmodern sanatta melez bir üslup olarak girmiş olan “kendine mal etme” pratiğini Sherman gibi dolaysız bir şekilde gerçekleştirmiştir. Duchamp, Van Gogh, Constattin Brancusi gibi modern sanatın önemli temsilcilerinin yapıtlarını çok az değişikliğe giderek birebir yeniden üretimini yapan sanatçı bu eserlere kendi imzasını atarak sergilemiştir. Örneğin Duchamp’ın “Çeşme” adlı hazır-yapıt eseri olan ters yerleştirilmiş pisuarı aslına uygun olarak bronz çeşitlemelerini yapmış ve buna “Duchamp’tan Sonra Çeşme” (Resim 8) ismini vermiştir.

Benzer olarak Yasumasa Morimura’da yapıtlarını medya ve sanat dünyasındaki ünlü ve popülerleşmiş figürleri, resim sanatının bilindik başyapıtlarını bilgisayar destekli montaj ve fotoğraf tekniklerden faydalanarak yeniden canlandırmıştır. Bu çalışmaları arasından özellikle “Art History” (Sanat Tarihi) serisi önemli bir yere sahiptir. Avrupa Resim sanatının önemli başyapıtlarını kendine model olarak alan sanatçı, bu resimlere ait kompozisyonu birebir canlandırmıştır (Resim 9-10). Bu canlandırmada kendini model olarak kullanan sanatçı yapıtın birebir kopyasını üretmek adına çeşitli makyaj, fotomontaj tekniklerine başvurmuş ve elde ettiği görüntüyü fotoğraflayarak sergilemiştir.



(Resim 9) Yasumasa Morimura, Daughter of Art History (Theater A), 1990, Tuval üzerine yapıştırılmış renkli fotoğraf, 246.05x180.01 cm.



(Resim 10) Edouard Manet, Folies-Bergere'de Bar, 1882, Tuval üzerine yağlıboya, 130x96 cm.

Avrupa Resim sanatı içerisinde belli başlı üsluplara ait sanatçıların ünlü resimlerini yapıtlarının konusu yapan bir diğer sanatçı ise Mike Bidlo'dur. Bidlo diğer postmodernist sanatçılar gibi geçmiş dönemlerin özgün eserlerini canlandırmaktan öte, bu eserlerin birebir kopyasını yaparak sergiler. Örneğin Picasso'nun "Kırmızı Koltukta Oturan Kadın" adlı resmini (Resim 11) birebir taklit etmiş ve esere "Picasso Değildir" (Resim 12) adını vererek kendine mal etmiştir.



(Resim 15) Picasso, Woman in a Red Armchair, Tuval üz. yağlıboya, 1931, 162x98 cm.



(Resim 16) Mike Bidlo, Picasso Değildir, 1987, Tuval üz. yağlıboya, 161x98 cm.

Sherman, Bildo ve diğer sanatçılar gibi geçmiş üslupları kendine mal ederek resimlerini oluşturan sanatçıların çalışmalarına baktığımızda sanatçıya has belli bir üslup özelliği bulmak hayli zor görülmektedir. Bu durumu ortaya çıkaran en önemli özellik yapıta esas olan biçimin ya da eserin herhangi bir yoruma izin vermeksizin salt kopya mantığıyla biçimlendirilmiş olmasıdır. Orijinal ile kopya arasındaki bu ilişki biçimi geçmişten alınan bir görünüme ya da yapıta kişisel bir nitelik kazandırmaktan ziyade var olan bir biçimin yeniden üretimine dönüktür.

Özgün amaçlarla ilgilenmeksizin salt biçimin tekrarı üzerine kurulu bu sistematik yöntem birçok düşünürce göre “modernizmin zaman ve zamansallıkla ilgili büyük izleklerin” (Jameson,2011:s.54) ortadan kalkmasıyla ilişkilidir. Örneğin Hewison tarihsel miras ile postmodernizm arasında bağ kurar ve her ikisinin de “şimdiki hayatlarımızla geçmişimizin arasına giren sığ bir ekran” yarattığını söyler. Ona göre modernizm döneminin eleştirisel söylemi postmodernizm ile birlikte ortadan kalkmış, bu eleştirisellik yerini tarihin yeniden yaratılmasına, kendi değimi ile “kostümler içinde sunulan bir tiyatrodaki tarihin” yeniden canlandırılmasına bırakmıştır (Harvey,1997:s.109). Bu nihai durum ile ilgili olarak Jameson’da benzer şeyler söyler: “toplumsal, tarihsel ve varoluşsal bugünümüz ile ‘kendisine gönderme yapılan’ geçmişle yüz yüze geldiğimizde, postmodernist ‘nostaljik’ sanat dili ile gerçek tarihselliğin uyuşmazlığı daha da dramatik biçimde belirginleşir” (Jameson,2011:s.59).

Postmodern sanatçının bir yandan her türlü tarihsel süreklilik ve bellek duygusunu terk ederken bir yandan geçmişteki bir biçimi şimdinin “bir boyutu” gibi sunması (Harvey,1997:s.71) kültürel biçimlerin metalaşmasını ve en önemlisi de sanatsal alanda keskin biçimde istikrarsızlığın zemini olmuştur. Bu zemin üzerinde modernizm dönemine egemen olan klasikleşmiş radikal tecrit, yalnızlık, anomi ve kişisel isyanı içeren Van Gogh tipi delilik deneyimlerinin de yeri kalmamıştır. Birçok düşünürce göre modernizm dönemine hakim olan bu türden toplumsal yabancılaşma yerini “öznenin parçalanmasına” bırakmıştır (Jameson,Lyotad,Habermas,1994:s.75).

Öznenin parçalanması temel olarak sanatçının zamansal süreklilik duygusunun zayıflaması, geçmiş ve şimdi olmak üzere her iki zaman boyutunun birbirinden ayrışması biçiminde değerlendirmek mümkündür. Zamansal ilişkilerin bu yönde dağılıma uğraması postmodern sanatçının üretim biçiminde de radikal değişimler yaratmıştır. Bu değişim daha önce de belirtildiği gibi birbirinden kopuk şimdiki zaman kodları üzerinden şekillenmekte, istikrarsız bir estetik dilin ortaya çıkmasına kaynaklık etmektedir. Kuspit’e göre modernist dönemin yaratıcı potansiyelini oluşturan bilinçaltının sanat dışına atılması bu istikrarsız dilin ortaya çıkmasının temel nedeni olmuştur. Bu durumun psikolojik kökeni Kuspit’e göre postmodern sanatçıların modern döneme özgü yaratıcılığa karşı geliştirdiği bir inanç kaybıdır. “Orijinal olmayan kopyayı, orijinal olarak üretilmiş olanın üstüne çıkarmayı içeren bu inanç kaybı, sanatçının orijinal bir eser ortaya koyacak kadar yaratıcı olamama yönündeki bilinçdışı korkusunun bilinçli bir dışavurumudur” (Kuspit,2010:s. 155).

Kuspit’in modernizmden postmodernizme geçiş evresini “bilinçaltının sonu” olarak nitelendirdiği duygu durum değişikliği Jameson tarafından da ele alınmış ve bunu “duygulanımın silinmesi” olarak adlandırmıştır. Modern sanatın tam tersi olarak iç yaşantının, psikolojik eğilimlerin ve anlık duyguların sanatsal üretim sürecinden ayrılmasını içeren “duygulanımın silinmesi” Jameson’a göre sadece modernist döneme özgü duygulardan ve kaygıdan kurtulmak değil aynı zamanda diğer tüm duyguları da içeren benliğin ortadan kalkması demektir.

Benliğin ortadan kalkması ise sadece geçmişe ilişkin estetik bir kopuş değil aynı zamanda sanatçının kendi psikolojik ve estetik deneyimlerini kapsayan tüm bir geçmişten kopma anlamına gelmektedir. Bu kopma sanatta özgünlük fikrini devre dışı bırakırken, modern çağa özgü travma, yabancılaşma, karamsarlık ve tedirginliğin gibi duygu durumlarının sanatın dışına atmayı da beraberinde getirmiştir. Halbuki modern sanatta bilinçdışının temsil ettiği içe yönelik yeni bir yaratıcı kaynağına çaresizce bir yönelişi temsil etmekteydi (Kuspit,2010:s.111). Bu eğilim sanatçının kendi üslubuyla bütünleşmesini sağlarken aynı zamanda yaratıcılığına yön veren, üretim biçimini belirleyen önemli bir kaynak olmuştur. Bu kaynağın postmodernizm ile birlikte devre dışı kalması yerini geçmiş üslupları bağlamından kopararak ya da duygularından arındırarak yeniden üretilmesine dönük yönetime bırakmıştır. Simulakrum kültüründe uzantısını bulan bu yeni estetik tarz kendi öznel zamansal boyutumuzda tarih duygumuzun zayıflaması, tarihi etkin bir biçimde deneyimleme konusunda bir zamanlar sahip olduğumuz olanağın silinişi anlamına gelmektedir (Jameson,2011:s.35-60).

3. SONUÇ

1960'lı yıllardan itibaren ortaya çıkan Postmodernizm hayatın her alanında olduğu gibi sanat alanına ilişkin birçok kavramı ve içeriği tümünden değişime uğratmıştır. Bu değişimin öne çıkardığı en büyük özellik, kendinden önceki dönemleri kapsayan estetik anlayış ile yollarını tümüyle ayırması ve yaygın olarak benimsenen tüm sanatsal yaklaşımlarının tam tersi yönde bir eğilimde olmasıdır.

Tarihsel süreç içerisinde benzeri görülmeyen böylesi bir radikal değişiklik yine tarihte nadir görülen ekonomik, kültürel sapmanın bir sonucu olarak gündeme gelmiştir.

Ekonomik alanda yaşanan köklü değişimler, post-endüstriyel toplum yapısının yaygınlaşması ve çeşitli reklam stratejileri ile oluşturulmak istenen tüketim toplumu modelinin hızla benimsenmesi postmodernizmin ortaya çıkmasının temelinde yatan belli başlı nedenlerdir. Bunun dışında modern dönemin sanatsal üretim şeklinin kuramsal kökenini oluşturan yapısalcılığın yerini post-yapısalcılığa bırakması, devamında gündeme gelen yapıbozuncululuğun tüm sanat alanlarında hızla kullanıma sokulması postmodernizmin kültürel ve sanatsal plandaki değişiminin ana kaynağı haline gelmiştir.

Bu süreçte postmodern sanat kendi üretim şeklini değiştirmiş kendinden önceki döneme nazaran belirsizlik, istikrarsızlık ve parçalanma üzerinden şekillenmiştir.

Postmodern sanat ortamının kültürel ve estetik ruhunu yansıtan bu özellikler modern dönem sanat anlayışının, istikrarlı estetiğinin, üslup ve sanatçı özdeşliğinin de sonu olmuştur. Bunun bir sonucu olarak postmodern eserlere yönelik anlam oluşturma, estetik bir tutarlık arama ya da estetik bir yargı oluşturmaya dönük geleneksel yaklaşımlar yerini tam bir kafa karışıklığına bırakmış, neyin sanat olduğu, neyin olmadığı dönük sorular cevapsız kalmıştır.

Böylesi bir sanatsal ortamda üretilen eserler elbette bu belirsizlikten hakkına düşen payı almıştır. Bu eserler birbiri arasında anlamsal bağlar bulunmayan ilgisiz görünümünün bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş, tutarsız bir yöntemle kompoze edilmiş, çok parçalı, heterojen bir yapıya bürünmüştür. Bu durum birçok eleştirmene göre estetik bir tercih değil, zamansal süreklilik duygusunun ortadan kalkması, çizgisel zamanın dönüştürücü gücünün işlevsizleşmesi, geçmiş ve şimdi olmak üzere her iki zaman boyutunun birbirinden kopmasıdır. Postmodern sanatta zamansal boyutların bu yönde dağılıma uğraması ya da zamansal düzeninin çöküşü, aynı zamanda sanatçıların geçmiş sanat anlayışlarına yönelik bakış açısını değiştirmiştir. Bu çerçevede geçmiş, şimdiki zamanın bir uzantısı değil, sanatçının içinden bir şeyler çekip çıkarabileceği, bağlamından koparıp tekrar üretebileceği çeşitli sanat biçimlerinin bulunduğu nostaljik bir vitrine dönüşmüştür. Kendine mal etme ya da "appropriation" olarak adlandırılan geçmiş üslupların kopyalanmasına dönük postmodern yöntem zamanla üslup birliğinden uzak, istikrarsız, derinliği olamayan yüzeysel bir üretim tarzına dönüşmüştür.

KAYNAKLAR

- FİNEBERG J. (2014). 1940'tan Günümüze Sanat, Simber A., Göral Erinç Y. (çev.), 1. Basım, Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir
- HARVEY, D. (1997). Postmodernliğin Durumu, Sungur S. (çev.), 1. Basım, Metis Yayınları, İstanbul
- HEARTNEY E. (2008) Sanat ve Bugün, Osman A. (çev.), 1. Basım, Agora Kitaplığı Yayınları, İstanbul
- JAMESON F. (2011). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı, Nuri P., Abdülkadir G. (çev.), 1. Basım, Nirengi Kitap Yayınları, Ankara
- JAMESON F., LYOTARD J., HABERMAS J. (1994) Postmodernizm, Nemci Z. (der.), 2. Basım, Kıyı Yayınları, İstanbul
- KUSPİT D. (2010) Sanatın Sonu, Yasemin T. (çev.), 3. Basım, Metis Yayınları, İstanbul
- MURRAY C. (2009) 20. Yüzyılda Sanatı Okuyanlar, Suğra Ö. (çev.), 1. Basım, Sel Yayıncılık, İstanbul
- NASÍO J. D. (2007) Jacques Lacan'ın Kuramı Üzerine Beş Ders, Özge E., Murat E. (çev.), 1. Basım, İmge Kitabevi, İstanbul
- SARUP M. (2004). Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm, Abdülbaki G. (çev.), 2. Basım, Bilim Sanat Yayınları, Ankara
- FOUCAULT M. (1993) "Yazar Nedir", Edebiyat Eleştirisi Dergisi, Güz, 4. Özel Sayı, 1993, s. 98-111, İzmir

Görsel Kaynaklar

- (Resim1) <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573> (20.11.2018)
- (Resim2) <https://uncrated.wordpress.com/2014/02/17/rauschenbergs-president/> (20.11.2018)
- (Resim3) <https://www.tate.org.uk/art/artworks/baldessari-hope-blue-supported-by-a-bed-of-oranges-life-amid-a-context-of-allusions-t11845> (20.11.2018)
- (Resim4) <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibitions/david-salle-2/> (20.11.2018)
- (Resim5) <http://www.davidsallestudio.net/plateD03.054.html> (20.11.2018)
- (Resim6) http://www.spruethmagers.com/artists/john_baldessari@@viewq22 (20.11.2018)
- (Resim7) <https://www.guggenheim.org/artwork/4380> (20.11.2018)
- (Resim8) http://www.artnet.com/artists/sherrie-levine/fountain-after-marcel-duchamp-RR5kE9Oty_TpMR-fU331pg2 (20.11.2018)
- (Resim9) http://www.artnet.com/usernet/awc/awc_workdetail.asp?aid=424262577&gid=424262577&cid=75405&wid=424475779&page=1 (20.11.2018)
- (Resim10) <https://curious.com/curios/12398#date> (20.11.2018)
- (Resim11) <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/680563> (20.11.2018)
- (Resim12) <https://www.blouinartsalesindex.com/auctions/Mike-Bidlo-5001625/s> (20.11.2018)