



Antik Birlik İlkelerinden Postmodern Atemporalizme: Sanatın Melezleşme Yönündeki Dönüşümü ve David Salle Örneği

From the Principles of Ancient Unity to Postmodern Atemporalism: The Transformation of Art towards Hybridization and the Example of David Salle

ÖZET

Aristoteles'in Poetika'da ortaya koyduğu üç birlik kuralı, Antik Yunan tragedya estetiğinin temelini oluşturarak tiyatrodan zaman, mekân ve eylem birliğine vurgu yapmıştır. Bu kurallar, seyircinin hikâyeyi bütüncül bir şekilde deneyimleyerek olay örgüsünü daha iyi anlamasını sağlamıştır. Yine Aristoteles, Poetika'da tragedyanın temel amacının insan davranışları ve yaşamının taklidi olduğunu savunur. Dolayısıyla tragedyanın ve genel sanatsal kabullerin doğası "idea" ile, "mimesis" ile bağlantılıdır ve bu doğa Romantizm deneyimlenirken evrilmeye başlamıştır. Sanattaki geleneksel estetik kurallardan ayrılmaya başlayan Romantizm, bireysel ifadeyi ön plana çıkararak sanatçının özgünlüğünü ve kişisel deneyimlerini eserlerin merkezine yerleştirmiştir. Ardından Sanayi Devrimi'yle gelişen modern sanat; Kübizm, Pop ve Dadaizm gibi akımlarla sanatsal üretim sürecine görsel gerçeklik alternatiflerini, kolajı, asamblajı ve hazır nesnelere dahil ederek bir tür melezleşmeyi başlatmıştır. Postmodern dönemde ise dijitalleşme ve küreselleşme etkisiyle sanat esnek anlatım biçimlerine ulaşmış, disiplinlerarası geçişler ve melezleşme kavramları iyice çeşitlenmiştir. Sanat eserinin özerkliği ve "atemporal" üretim mantığı ise modernizmin üslup ilkesini tartışmaya açmıştır.

Bu çalışmada sanatın melezleşme yönünde katettiği yolu, 20. yüzyıldan itibaren dönüşen geleneksel disiplin, teknik, kültür sınırlandırmaları ve postmodern bir söylem olan atemporalizm bağlamında incelemek amaçlanmıştır. Postmodernist kriterler; bir diğer çalışma alanı olan sanatçı David Salle'in, postmodern dönemin yeni estetik ve eleştirel dinamikleri üzerine olan, "sahiplenmenin bir değer olarak geçerliliğini yitirmesi" gibi söylemleri üzerinden incelenmiş, sanatçının söylemleri ve hakkındaki okumalar çalışmanın şekillendirilmesine katkı sağlamıştır. Nitel bir araştırma olan metinde, literatür tarama ve görsel analizi yöntemlerinden yararlanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Atemporalizm, Sanatta Melezleşme, Sanatın Özerkliği, Postmodernizm, David Salle.

ABSTRACT

Aristotle's three unity rules in Poetics formed the basis of Ancient Greek tragedy aesthetics and emphasised the unity of time, space and action in the theatre. These rules enabled the audience to better understand the plot by experiencing the story in a holistic way. Again, Aristotle argues in Poetics that the main purpose of tragedy is the imitation of human behaviour and life. Therefore, the nature of tragedy and general artistic assumptions is connected with "idea", "mimesis", and this nature started to evolve while experiencing Romanticism. Romanticism, which began to depart from the traditional aesthetic rules in art, brought individual expression to the fore and placed the artist's originality and personal experiences at the centre of the works. Modern art, which developed with the Industrial Revolution, initiated a kind of hybridisation by including visual reality alternatives, collage, assemblage and ready-made objects in the artistic production process with movements such as Cubism, Pop and Dadaism. In the postmodern period, with the effect of digitalisation and globalisation, art has reached flexible forms of expression, and the concepts of interdisciplinary transitions and hybridisation have become more diverse. The autonomy of the work of art and the logic of "atemporal" production, on the other hand, put the stylistic principle of modernism into question.

This study aims to examine the path that art has travelled towards hybridisation in the context of traditional disciplinary, technical and cultural limitations that have been transformed since the 20th century and atemporalism, a postmodern discourse. Postmodernist criteria are analysed through the discourses of the artist David Salle, another field of study, on the new aesthetic and critical dynamics of the postmodern period, such as "the loss of the validity of appropriation as a value", and the artist's discourses and readings about him have contributed to the shaping of the study. In the text, which is a qualitative research, literature review and visual analysis methods were used.

Keywords: Atemporalism, Hybridity in Art, Autonomy of Art, Postmodernism, David Salle.

GİRİŞ

Aristoteles (1987) Antik Yunan tiyatrosunun tragedya türü için belirlediği estetik ve dramatik prensipleri içeren üç birlik kuralını Poetika adlı eserinde ortaya koymuş ve bu dramatik birlikleri üç ana ilkeye dayandırmıştır. Bu ilkeler şöyledir; Zaman Birliği: Bir trajedinin tüm olayları genellikle 24 saatten az bir süre içinde geçmelidir. Yani, olaylar aynı gün içinde veya çok kısa bir zaman diliminde gerçekleşmelidir. Bu ilke, seyircinin olayların gelişimini daha

Haydar Taşçılar¹

How to Cite This Article

Taşçılar, H. (2024). "Antik Birlik İlkelerinden Postmodern Atemporalizme: Sanatın Melezleşme Yönündeki Dönüşümü ve David Salle Örneği" International Social Sciences Studies Journal, (e-ISSN:2587-1587) Vol:10, Issue:12; pp:2279-2291. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14569377>

Arrival: 06 November 2024
Published: 30 December 2024

Social Sciences Studies Journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

¹ Doç. Dr., KütaHYa Dumlupınar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Resim Ana Sanat Dalı, KütaHYa, Türkiye. Orcid No: 0000-0001-9667-0073

iyi takip etmesini ve olaylar arasındaki ilişkiyi daha net görmesini sağlamaktadır. Mekân Birliği: Bir trajedi, olayların tek bir mekânda, genellikle aynı yerde geçtiği bir sahnede oynanmalıdır. Birden fazla mekân veya yer değişikliği trajedilerde sınırlı olarak kullanılmalıdır. Bu ilke, seyircinin konsantrasyonunu artırıp, olayların odak noktasını korumaktadır. Eylem Birliği: Trajedide anlatılan hikâye, tek bir temel hikâyeyi izlemelidir. Yardımcı hikâyeler veya alt olaylar önemli ölçüde sınırlandırılmalı ve ana hikâyeyi desteklemelidir. Bu ilke de, hikâyenin net ve tutarlı olmasını sağlamaktadır. Bu birlikler, Aristoteles'e göre, bir trajedinin seyirci üzerindeki etkisini artırmak ve izleyiciyi daha iyi hikâye anlatımına odaklamak için kullanılmalıdır. Bu kurallar, Antik Yunan tragedya türünün temel estetik prensiplerini oluşturur ve daha sonraki dönemlerde birçok tiyatro eserinin yazılmasında da rehberlik etmiştir.

Antik dönem sanatı, ideal olanı merkezine alan bir estetik anlayış üzerine inşa edilmiştir. Bu bağlamda, sanatın temel amacı, mükemmel olanı ya da "idea"yı yansıtmaktır. Aristoteles'in Poetika adlı eserinde trajediye dair getirdiği tanım, Antik Yunan sanatının ideallerle kurduğu ilişkiyi anlamada kilit noktalar sunmaktadır. Trajedide anlatılan hikâye, doğrudan doğruya insana dair evrensel bir gerçeği, bir ideali yansıtmaktadır. Bu nedenle, hikâye sade, saf ve en doğru biçimiyle sunulmalıdır. Trajedinin amacı, yalnızca bir olay örgüsünü aktarmak değil, aynı zamanda bu olayın ardındaki felsefi ve ahlaki anlamları en yoğun biçimde ortaya çıkarmaktır. Aristoteles'in ortaya koyduğu üç birlik kuramı bu ideallerin sanatta nasıl somutlaştırılacağına dair önemli bir çerçeve sunmuştur. Üç birlik kuramı, özellikle trajedi sanatında belirleyici bir rol oynamış, anlatının yapısal bütünlüğünü ve izleyici üzerindeki etkisini güçlendirmiştir.

Bu estetik anlayış, Antik dönem sanatında idealize edilmiş insan figürlerinden, mimaride mükemmel oranların arayışına kadar geniş bir yelpazede kendini göstermiştir. Sanatın her dalında "idea"ya ulaşma çabası, izleyiciye estetik bir haz vermenin ötesinde, onu ahlaki ve entelektüel olarak da eğitmeyi amaçlamıştır. Trajedi sanatı, bu amaç doğrultusunda en etkili araçlardan biri olarak kabul edilmiştir. Hem bireysel hem de toplumsal düzeyde katharsis yaratmayı hedefleyen trajedi, izleyiciyi kendi iç dünyasıyla ve ahlaki sorumluluklarıyla yüzleştirir.

Antik dönemin ardından, sanatın bir tat alma ve öğretim aracı olduğuna inanan Rönesans ressamı, Yunanlıların seçmeci doğalcılığını ve matematiksel oran ilkelerini benimseyerek güzellik idealine ulaşma yolunu seçmişlerdir. Aristoteles'in dramatik birlikler kuralı, yani zaman birliği, yer birliği ve eylem birliği, onların sanat anlayışında önemli bir rol oynamıştır. Bu kurallar doğrultusunda, bir olay uygun bir zaman dilimi içinde ve tutarlı bir mekânda, uyumlu bir dil ve üslupla anlatılmıştır. Bu yaklaşım, Rönesans dönemi ressamlarının sanat eserlerini hem estetik hem de öğretici açıdan etkili hale getirmelerini sağlamıştır (Lynton, 2004, 18). Bu aşamaya kadar sanat olarak tanımlanan, belli bir ideali merkezine alarak bütüncül bir hikâye ortaya koyma kaygısında olmuştur. Ancak Romantizmden itibaren bu ideal yerini ya da belki anlamını özgünlüğe taşımıştır demek yanlış olmayacaktır. Romantizm dönemi, sanat anlayışında köklü bir dönüşümün başlangıcını temsil etmiştir. Antik dönemde sanatta ideal olanı yüceltme ve evrensel idealleri ifade etme çabası öne çıkarken, Romantizm ile birlikte bu anlayış yerini bireyselliğe ve özgünlüğe bırakmıştır. Romantik sanatçılar, insanın evrensel değerlerini yüceltmekten ziyade, kendi kişisel duygularını, deneyimlerini ve içsel dünyalarını sanat yoluyla ifade etmeyi amaçlamışlardır. Bu geçiş, sanatta estetik anlayışların değişimine ve sanatçının kendine özgü bir ifade biçimi geliştirme çabasına işaret olmuştur.

BİREYSELLİĞİN ÖNE ÇIKMASI VE SANATTA ÜSLUPLAŞMA

Romantizmin getirdiği sanatsal yenilik, sanatçının artık bireysel hikâyesini kendi özgün biçimselliğiyle ortaya koyma kaygısını ön plana çıkarmıştır. Sanatçılar, iç dünyalarındaki duygu ve düşünceleri dışa vurmak için kendilerine has bir üslup geliştirmişlerdir. Bu dönemde sanat, kişisel deneyimlerin ve duyguların özgün bir yansıması haline gelmiş, sanatçı, evrensel normlar ve kalıplar yerine, kendi bireysel gerçekliğini sanatın merkezine yerleştirmiştir. Böylece sanatçılar, her bir eserinde kendi özgün seslerini bulmuş ve bu sesi sanatsal bir imzaya dönüştürmüşlerdir.

Romantik sanatçılar için özgünlük, sadece içeriği değil, aynı zamanda biçimi de kapsayan bir kavramdır. Sanatçılar, geleneksel kalıpları kırarak kendi anlatım dillerini yaratmışlar, bu süreçte biçimsel anlamda da yenilikçi yaklaşımlar benimsemişlerdir. Sanat eserlerinde kullanılan biçim, içerikle uyum içinde olmalı ve sanatçının duygusal dünyasını yansıtmalıdır. Bu nedenle, Romantik sanatçılar için üslup bir ifade aracı olmanın ötesinde, sanatçının içsel dünyasıyla kurduğu doğrudan bir bağ olmuştur. Sanatçılar, duygusal yoğunluklarını ve bireysel deneyimlerini kendi üsluplarıyla ifade ederken, bu üslup da bir anlamda sanatçının kimliğinin bir parçası haline gelmiştir.

Bu bağlamda, üslupsal bütünlük ve bireysel imzanın ön plana çıkması Romantik sanatın karakteristik özellikleri olarak yerleşmiştir. Sanatçılar, evrensel değerler ya da dışsal idealleri yansıtmaya kaygısından sıyrılarak, kendi öznel gerçekliklerini ortaya koymuşlar, böylece sanatta özgünlük ve bireysel ifade Romantizm'in temel taşları haline gelmiştir. Sanatçının kişisel stili, sadece bir teknik beceri göstergesi değil, aynı zamanda sanatçının dünyaya bakış

açısını ve içsel deneyimlerini yansıtan bir ifade biçimi olarak kabul edilmiştir. Romantik dönemin bu özgünlük arayışı, sanatçıların kendi kimliklerini sanatsal üretimlerine daha derin bir şekilde yansıtılmalarını sağlamış, böylece her bir sanat eserinin arkasında sanatçının kişisel imzası belirgin hale gelmiştir.

Bireysel üslup meselesinde Antmen (2009, 43) sanatsal özgünlüğü tarif ederken doğanın varlıklara verdiği biçimlerin bir sonucu şeklinde bir benzetmeye başvurmuştur. Her varlığın kendi doğası gereği aldığı biçimi veya sergilediği edimi onun kendine has üslubudur. Antmen'in örneği üzerinden üslup somutlaştırılabilir; bir yırtıcı amacı doğrultusundaki edimlerinde kendi doğasına özgü bazı biçimsel tavırlar koymaktadır. Burada avına saldırmak üzere olan yırtıcının sergilediği bir dizi hareket sonucu ortaya çıkan gerilim, sanatsal biçim ve üslup ile ilişkilendirilmiştir. Zira bu durum aynen sanatçının kendi bireysel karakterini görselleştirirken bir üslup geliştirmesi gibidir. Bu örneklendirme ve tanımlama, Romantizm ile başlayan bireysel atılımlar sonrasındaki Modern sanatın birbiri ardına gelişen akımlarını işaret etmektedir. Modern sanat bu anlamda sanat üretimini geçmiş dönemlerin bakış açılarından kopararak, biçime dayalı üslupların üretimine odaklanmıştır.

Modern sanat akımları ile her manifesto kendi gerçekliği çerçevesinde geçmişe itiraz ederek avangard çıkışlar sergilemiştir. Tabii ki her itiraz da başka bir akımın olumsuzlanması zeminine yerleştirilmiştir. Modern sanat akımlarının bu itirazlarının her biri yeni bir üsluba dayalı yeni bir sanat tanımını ortaya koymuş ve sanat tanımının çerçevesinin genişletilmesine katkıda bulunmuştur. Öyle ki sanatın sınırlarını sürekli zorlayan bu tavır modern sanata toptan bir itirazı da beraberinde getirmiştir. Sanatın sürekli yeniyi arayan doğası, modern sanatın, bir üsluplar tarihi olarak tanımlanmasına itirazı kaçınılmaz kılmıştır. Modern sanatın üsluplarına itirazlar da yine bu üsluplar zemininde şekillenmiştir. Ancak bu kez üslupları eğip büken, çarpıtan, birbiri içinde eriten ve nihayetinde onu reddeden bir şekilde yapılmıştır. Üsluba olan bu itiraz bazen aynı disiplin içinde gerçekleşirken çoğu zaman da farklı disiplinlerin sınır çizgilerinin silikleştirilmesiyle gerçekleştirilmiştir. Bu tavır, nihayetinde melezleşme kavramını sanatın temellerinden biri haline getirmiştir. Bu tavır öyle ileriye götürülmüştür ki daha önce sanatsal olmayan disiplinler ve hatta sanat geçmişi olmayan kişilerin bile sanat tanımı içine girmesine neden olmuştur. Sanat alanı dışında teknoloji, mühendislik, sosyoloji, felsefe gibi alanlarda üretim yapanlar sanatın tüm sınırları yıkan koşulsuz ve sonsuz özgürlük ilkesi içerisinde yer bulmuşlar ve hatta belki sanatçılardan bir adım önde yer almışlardır.

Üslupsal Bütünlüğe İlk İtirazlar ve Eser Yapısının Melezleşmesi

Bu hızlı dönüşümün başına dönecek olursak, modern sanatın içinden gelerek ona ilk avangard itirazı yapan kübizm akımına dönmemiz gerekmektedir. Yeni dünyanın gelişen teknolojileri bireyi de farklı bir şekilde tanımlamakta ve onu yeniden kurgulamaktadır. Sanayileşme ile başlayan üretim ve tüketim aygıtlarındaki değişim bireyi yeniden tanımlarken sanat, sanat eseri ve sanatçı da bu değişimin dalgasının içine girmiştir. Sanat alanındaki değişimin ilk işareti olarak daha önceki geleneksel malzemenin dışında nesnelerin sanatsal üretime dâhil edilmesini göstermek yanlış olmayacaktır. Sentetik Kübizm çalışmaları sanatın geleneksel malzemesinin yanında hazır nesne de üretim sürecine dâhil edilerek eserin melezleşmesine ilk örnekler oluşturulmuştur. Bu ilk adım, bakıldığında modern sanat paradigmasından postmodern sanata bir geçiş olarak da okunabilir. İlerleyen süreçte dijital teknolojiler ve küreselleşmenin de katkısıyla toplumlararası geçişler, disiplinlerarasılığı sanatın temel dinamiği haline getirerek melezleşme kavramını gündeme getirmiştir. Kolajda geleneksel malzeme ile yan yana gelen hazır nesne sanatın ve gerçekliğin ilişkisinin sorgulanmasını getirmiş ve sanat bir yol ayrımına girmiştir.

Bu açıdan bakıldığında kübizm sanatta melezlik kavramını gündeme getiren sanat akımı olması, akımın önemli iki isminden biri olan Picasso'nun birçok alana yayılan disiplinlerarası çalışma mantığında olması da tesadüf değildir. Picasso aynı dönemde birçok sanat akımı arasında git gel yaparak, birçok farklı disiplinde olduğu gibi geleneksel malzeme dışında hazır nesnelere de kullanan bir çalışma mantığına sahiptir. Bu gibi avangard sanatçılar, akımlar arası sınırları bulanıklaştırdığı gibi sanat ile hayat arasındaki geleneksel ilişkiyi de sorgulamışlardır.

Kübizmin diğer önemli temsilcisi Braque (2011, 242) ise sanatsal alanda ilerlemeyi, genişlemeden ziyade sınırlarının bilgisi içinde tanımlamıştır. Buna göre kullanılan araçların sınırları üslubu belirlemede, yeni biçimi doğurup yaratmaya zorlamaktadır. Braque, sanat üretimindeki sınırlar, üslup ve özgünlük meselesini açıklarken çocuk resimlerine başvurmuştur. Çocuk resimleri genellikle kullanılan sınırlı imkânlardan kaynaklanan benzersiz bir çekiciliğe ve güce sahiptir. Bu gücün temelinde eserin canlandırıcı ve ilham verici sadeliği yatmaktadır. Braque bu sınırların belirlediği estetik temelli sanatın dışındaki dönemin psikolojik ve duygusal olarak tanımladığı dekadans sanatını yukarıda belirttiği bir genişleme ürünü olarak ortaya koymuştur. Malzeme ve teknik kullanımının kendi sınırlarını aşmadan olabildiğince genişlediği bu eser üretimini etkileyici ama aynı zamanda bunaltıcı da olabilen bir aşırılık ve karmaşıklık içerisinde tanımlamıştır. Bu tanımın tam karşısında ise doğaçlamayı yerleştirmiştir. Doğaçlama ile sanatçı, herhangi bir önceden belirlenmiş plan veya formülden kaçınarak,

yaratıcılığına güvenir ve doğal dünyanın sunduğu fırsatları kullanır. Aksi halde sanat eseri sadece bir üslup ve üsluplaşma üretecektir.

Antmen (2009, 48) sanatsal alanda üslubu tanımlarken Picasso ve Braque'ın birlikte problem haline getirdikleri analitik kübizm dönemini işaret etmiştir. Bu dönemde iki sanatçının tür olarak natüromort ve portre ile sınırlı resimleri neredeyse ayrılamayacak kadar birbirlerine benzemektedir. Bu durum, sanatçıların ayrı kişisel bir üslup ortaya koymaktan öte deneysel bir arayış içinde olmalarına bağlanmıştır.

Kübizmin öncülüğünde birbirine uymayan üslupların bilinçli olarak kullanılması, geleneksel sanat anlayışının sınırlarını zorlamış soyut, kopuk veya deneysel eserlerin yaratılmasına imkân tanımıştır (Lynton, 2004, 65). Bu kopukluk, modern sanatın geleneksel uygulamalarını sorgulayan ve farklı bir ifade biçimi arayan sanatçılar için önemli bir ilham kaynağı olmuş, dolayısıyla, modern sanatın evrensel dilinde, bu tür kopukluk ve üslup karışımlarına yer verilmesi sıradan bir uygulama haline gelerek ardılları Dadaistlere ve Sürrealistlere modern sanatı daha kökten eleştirme olanağını sağlamıştır.

Bu kırılma sürecinin önemli isimlerinden bir diğeri de Marcel Duchamp'tır. Kolajda geleneksel malzeme ile yan yana gelebilen hazır nesne, Duchamp ile birlikte kendi başına sanat eseri olarak sunulmuş ve bu tavır yeni dönemin temel dinamiği olarak belirlemiştir. Bundan sonrası için disiplinlerarasılık, multidisiplinerlik dönemin sanatçısı için önemli güzergâhlardan biri olarak belirecektir. Dadaizm temel itirazını sanatın ve sanatçıların üslup sınırları içinde belli bir sınıfsal olgu olarak tanımlanmasına odaklamış ve sanatı bu sıkışmışlıktan kopararak topluma ulaştırma çabası içine girmiştir. Bu hedefe ulaşmak için de modern sanatın geleneksel malzemesi ve buna dayanan üslupsal birliklerine temel bir itiraz getirmiştir. Modern sanatın arınmış, saf sanatı yerini farklı disiplinlerin bir arada olduğu melez olana bırakmıştır. Sanat ve hayat çizgisi bulanıklaşmış, nihayetinde de anlamını tamamen yitirmiştir. Farklı kültürlerin birbirleriyle etkileşime girerek yeni kültürel ürünler oluşturduğu, kültürün ticarileştirildiği ve tüketildiği, sanatın anlamının, biçiminden çok kavramına dayandığı, gerçekliğin, dilin sınırlarının aşılıp varoluşsal bir düzleme taşındığı böyle bir ortamda resim sanatı bu melezleşmenin çizdiği yolda ilerlemiştir.

Modern Sanatın Özerkliği Problemine Postmodern İtirazlar

Tam burada karşımıza sanat eserinin özerkliği konusu çıkmaktadır. Sanatın özerkliği, sanat eserinin, kendi başına bir anlam ve değere sahip olduğu fikrine dayanan modern sanatın temel kuramıdır. Bu kurama göre sanat eseri, bir deneyimi işaret etmek veya bir mesaj iletmek zorunda değildir ve kendi başına bir deneyim olarak vardır. Modern sanat kuramcıları, sanatın, gerçeklikten bağımsız bir şekilde, kendi kurallarına göre var olabileceğini savunmuşlardır. Onlara göre, sanat eseri, estetik bir değere sahip olmalıdır ve bu değer, sanat eserinin biçimi ve içeriğinden kaynaklanmalıdır.

Modernizmin bir uzantısı olarak modern sanat, geleneksel sanat anlayışından koparak yeni ve özgün bir dil oluşturmaya çalışmıştır. Modern sanatçılar, geleneksel sanatın kurallarını ve kalıplarını yıkararak, yeni teknikler ve malzemeler kullanmış, konulara yeni bir bakış açısı getirerek, sanatta paradigmatik bir kırılma yaratmışlardır. Bu anlamda modernizmin toplumsal etkileri, sanattaki etkileriyle yakından ilişkilidir.

Adorno, (2016, 197) modern dönem karakterini özgür irade sorusu üzerinden okumaktadır. Buna göre; modernizm özgür irade bağlamında bireyselleşmeyi teşvik etmekte ve bu teşvik, bireyin kendi kararlarını almasına ve kendi seçimlerini yapmasına olanak tanımaktadır. Ancak, bu durum, bireyin kararlarını bağlamından kopararak, bireyin kendini toplumdan izole etmesine neden olabilmektedir. Bireyin kararlarının bağlamından kopması, bireyin mutlak kesinlikte var olan bir varlık olarak görülmesine yol açmaktadır. Bu durum, bireyin kendi kararlarının tartışılmaz olduğuna ve diğer bireylerin kararlarının önemsiz olduğuna inanmasına neden olabilmektedir. Bireyin mutlak kesinlikte var olan bir varlık olarak görülmesi sonucunda alternatifler yok sayılmaktadır. Bu durum, bireyin kendi kararlarını diğer alternatiflere göre üstün görmesi ve diğer alternatifleri kabul etmemesi anlamına gelmektedir.

Modern sanatın toplumsal etkilerini inceleyen kuramcılar, modern sanatın toplumda parçalanmaya yol açtığını öne sürmüşlerdir. Bu kuramcılara göre, modern sanat, geleneksel sanatın evrensel dilini yıkararak, toplumda farklı dillerin ve üslupların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu durum, insanların birbirleriyle iletişim kurmasını zorlaştırarak, toplumda kutuplaşmaya yol açmıştır. Birbirinden farklı kuramsalcılar modernizm, modernite gibi kavramları sorunsallaştırarak farklı bağlamlarda farklı tanımlar ortaya koymuşlardır. Kimi gelenekle olan ilişkisi üzerinden okumalar yaparken kimi de sonrası dönem ile ilişkisini kurmaya ya da tamamen yadsımaya girişmiştir.

Berman (2013, 27) modernliği, dünyanın her köşesindeki insanlarca paylaşılan, uzay ve zamana, ben ve ötekilere, yaşamın imkânları ve zorluklarına ilişkin bir deneyim tarzı olarak tanımlamaktadır. Bu deneyim tarzı, bir yandan serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat ederken, diğer yandan sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit etmektedir. Berman modernliği, coğrafi ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve ideolojik sınırların ötesinde konumlandırmıştır. Bu anlamda,

modernlik insanlığı birleştiren bir güç olarak görülebilir. Ancak, bu birlik paradoksal bir birliktir. Modernlik, bizi sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına da sürüklemektedir. Bu evrende, geleneksel değerler ve kurumlar sarsılarak, sürekli yeni değerler ve kurumlar ortaya çıkmaktadır. Bu değişim süreci, heyecan verici olduğu kadar korkutucu da olabilmektedir.

Giddens da (2010, 238) moderniteyi bir yandan parçalarken, diğer yandan bireyleri birleştirme çabası içinde tanımlayarak, paradoksal bir ikilem oluşturduğunu vurgulamıştır. Bu ikilemi de, bireyin kimliği açısından, modernitenin getirdiği büyük değişimlere karşı koruma ve yeniden inşa çabasıyla ilişkilidirmiştir. Modern çağ öncesinde toplumlarda bireyin yaşantısının parçalanması temel bir endişe kaynağı değilken; toplumsal yaşantı, yerleşmiş güven ilişkileri ve kişisel bağlara odaklanmıştır. Ancak, modernitenin etkisiyle bu durum değişmiş ve bireylerin kimliklerini koruma çabası önem kazanmıştır. Farklı davranışsal seçenekler ve bireyin çeşitli kanallar aracılığıyla mevcudiyetiyle ilgili çeşitli olasılıkların ortaya çıkması, dünyayı bireyden dışı doğru yayılan tek bir parça zaman ve mekan düzeni olmaktan çıkarmıştır.

Jameson ise (1983, 111-112) modernizmi postmodernizm ile çatışmasının temelinde tartışarak tanımlamış bunun için de akademik gelenek örneğine başvurmuştur. Buna göre akademik gelenek, tarih boyunca yüksek kültür veya elit kültürün ötesinde bulunan bilgisizliği, düşük nitelikli ve yüzeysel kültürü engellemek ve muhafaza etmek için geleneksel olarak bir çıkar geliştirmiştir. Bu gelenek, öğrencilere karmaşıklık ve derinliği olan becerileri öğretme ve aktarma amacını taşımıştır. Bu amaç da öğrencilere; kitapları anlama, karmaşık müzik yapıtlarını değerlendirme, resim ve sanat eserlerini yorumlama, karmaşık fikirleri sentezleme ve eleştirel düşünme gibi becerilerin kazandırılması gerektiği düşüncesine dayanmaktadır. Ancak postmodernizmin yükselişiyle birlikte, bu geleneksel ayırım giderek daha karmaşık hale gelmiştir. Postmodernizm, yüksek kültür ve popüler kültür arasındaki sınırları belirsizleştirmiş, popüler kültürün unsurlarını yüksek kültür eserlerine dahil etmiş ve bu iki alan arasındaki ayrımı sorgulamıştır. Yine postmodernist yaklaşım, öğrencilere hem yüksek kültürü anlama hem de popüler kültürü değerlendirme ve eleştirel bir bakış açısıyla inceleme becerilerini kazandırmak amacıyla yeni yaklaşımlar geliştirmeye zorlamıştır.

Postmodern sanatı bir çok kuramcı ve sanatçı, postmodern kavramının çizdiği geniş çerçeve ile geniş bir alana yaymıştır. Bu tanımlar bazen örtüşürken bazen birbirinden uzak noktalara da düşmüşlerdir. Ancak uzlaşılan temel nokta modernizme itiraz konusu olmuştur. Best ve Kellner de (2011: 26) postmodern sanatı modernist ciddiyete ve bireysellik vurgusuna karşı yeni bir yaklaşım olarak tanımlamışlardır. Tarihsel avangardın karakteristik özelliklerinden olan sosyopolitik eleştiri ve radikal sanatsal dönüşüm arzusunun yerine, postmodern sanat pastiş, alıntı, geçmiş sanat biçimleri ile oynama, ahlaki normları sorgulama, ticarileşme ve bazı örneklerde de açık bir nihilizm ortaya koymuştur. Modernist hareketin politik avangardı sanat ile toplumsal devrimi teşvik etmiş, postmodern sanatın önemli bir bölümü, mevcut dünyanın sunduğu çeşitlilik ve karmaşıklık kabul etmiştir. Farklı estetik tarzlar ve oyunlar içinde mutlu bir şekilde bir arada var olmayı tercih ederek farklı üslupları aynı alanda bir araya getirmeyi başarmıştır.

ATEMPORAL YAPI

Postmodern dönemde, resim sanatında bir üretim mantığı olarak "atemporal" olarak adlandırılan bir yaklaşımın ortaya çıktığı görülmektedir. Bu yaklaşım, resimleri belirli bir zaman veya döneme atfetmenin mümkün olmadığını savunmaktadır. Bu mantık ile de modern sanatın üslup ilkesi tartışmaya açılmıştır. Atemporal resimler, geçmişin çeşitli stillerinden ve hareketlerinden özgürce ödünç alarak, zamansız ve evrensel bir nitelik sergilemektedir.

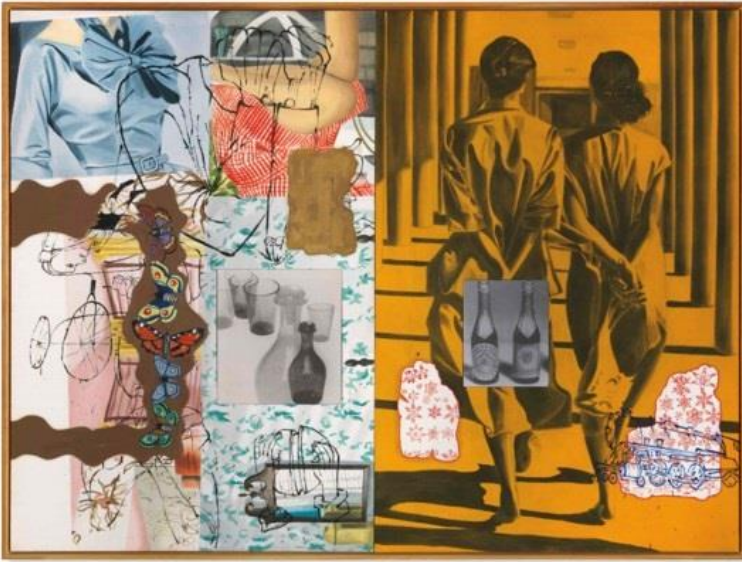
2021 yılında MoMA'da düzenlenen "Sonsuza Dek Şimdi: Zaman Dışında Bir Dünyada Çağdaş Resim" sergisinin küratörlüğünü yapan Hoptman'ın (2007) postmodern bir üretim modeli olarak atemporalite kavramını ortaya atmış ve kavramı katalog makalesinde tartışmıştır. Hoptman'a göre, çağdaş sanatçılar artık geleneksel ilerleme kavramıyla veya sanat eserlerinin sembolik anlamlarının ayrıntılı analizleriyle ilgilenmemektedirler. Bunun yerine, geçmişin zengin hazinesinden çekinmeden yararlanarak kendi bireysel ifade biçimlerini geliştirmeye odaklanmaktadır. Bazı sanatçılar, tarihsel stilleri canlandırarak veya onlardan çağdaş bir versiyon oluşturarak atemporaliteyi ifade etmişlerdir. Diğer sanatçılar ise, yirminci yüzyıl sanatının çeşitli motiflerini tek bir resim veya bir dizi çalışmaya dahil ederek atemporaliteyi elde etmişlerdir. Son olarak, bazı sanatçılar ise, dilini en arketipal formlara radikal bir şekilde indirgeyerek atemporaliteyi yakalamışlardır.

Bu kavram bağlamında David Salle ve Jim Welling (1980) sanatları üzerine yaptıkları sohbetlerde üslubun estetik deneyim üzerindeki etkilerini ve tamamlamanın kaybını ele alarak konuyu tartışmışlardır. Üslup, onlara göre, estetik deneyimde bir boşluk yaratma eğilimindedir; bu yolla anlam izleyici tarafından giderek terk edilerek deneyimin kendisinin ön planda olduğu bir deneyim sunmaktadır. Jim Welling, belirsizlik kapasitesini kullanarak, izleyicide geçici okumalara karşı sürekli bir belirsizlik yaratmış ve niyet ile etkiyi sürekli olarak yarıp, farklı bir düzlemde yeniden keşfetmeye yönelik bir çaba içinde olmuştur. Öte yandan, David Salle bir tablonun ne

yapılmayacağını veya nasıl yapılamayacağını tartışarak, sanatçının karar alma sürecindeki bazı yönleri dışarıda tutmasının bir yolu olarak tamamlanmamışlığı öne çıkarmıştır. Buna göre görüntü, tamamlanan bir işin gerçekte ne olduğunu bilmekten doğan korku ve gerilimi yansıtmaktadır. İki sanatçı da, üslubun sadece bir estetik araç olmadığını, aynı zamanda bilinçle savaşmak ve bilinç bileşenlerini yıkmak için bir araç olduğunu vurgulamışlardır. Belirsizlik ve tamamlanmamışlık yüklü, farklı referanslardan yararlandıkları üslupları, anlamın içinde estetik bir deneyimle birlikte şekillendiği ve izleyicinin konfor alanını tehdit eden bir süreç olarak belirlemiştir.

Resim bağlamında atemporal, Hoptman'ın katalog makalesine göre, ilerleme kaygısı veya bir şeyin işaret olarak anlamının üzerinde aşırı endişe duymadan, çeşitli stiller arasından cesurca seçim yapan özgüven ve cesareti ifade eden bir terimdir. Hoptman, tüm dönemlerin aynı anda bir arada var olduğu fikrini vurgulamış ve bu atemporalitenin Batı kültüründe tamamen benzersiz bir fenomen olduğunu belirtmiştir. Sanatçılara verilen serbest temsilci statüsünü olumlu bir özellik olarak değerlendirmiştir. Ancak, bu benzersizliğin iddiası, özellikle belirli bir çevrede genel bilgi olarak kabul edildiği için, eleştirel bir gözle karşılanmıştır (Salle, Structure Rising: David Salle on 'The Forever Now' at MoMA, 2015).

Atemporal kavramının sanata çizdiği bu patika birçok sanatçı tarafından ana geçiş yolu olarak kullanılmış ve kendi sanat üretim mantıklarını bu güzergaha yerleştirmişlerdir. David Salle bu sanatçıların önemli temsilcilerinden biri olmuş, modern sanatın üslup düşüncesine rastgele seçtiği farklı stilleri yanyana getirerek ve tamamlanmamış resimler üretmek iyi bir örnek oluşturmuştur. Çalışmanın bu aşamasından sonra David Salle'nin çalışmaları özelinde postmodern sanatın bu üretim dinamiği üzerine odaklanılacaktır.



Görsel 1: David Salle, Old Bottles, 244 x 325.5 cm. Tuval üzerine yağlı boya ve akrilik, 1995

Kaynak: <https://www.skarstedt.com/exhibitions/david-salle3#7>

Salle, (David Salle: At the Edges, 1997) bir röportajda, büyüdüğü ve sonrasında bir sanatçı olduğu zamanı tanımlarken ister istemez modern ve postmodern dönemleri karşılaştırmıştır. Bu iki üretim mantığında anlamı oluşturma ilkinde resim yapma sürecinde meydana gelirken, ikincisinde kültürel işaretler tarafından meydana getirilmektedir. Böyle bir geçiş sürecinde Salle bu iki tür sanat üretim mantığından hareketle iki farklı benlik kavramı ortaya atmıştır: tekil bir beni yansıtan ve parçalanmış bir beni yansıtan. İki dönemin arasında kendisini ikinci yani parçalanmış olana dahil etmiştir. Salle çalışmalarında, popüler kültür, sanat tarihi ve kendi kişisel deneyimlerinden alınan çeşitli imgeleri bir araya getirmiş, resimlerinde genellikle ironi, mizah ve cinsellik gibi temaları işleyerek, genellikle karmaşık ve çok katmanlı bir anlatı oluşturmuştur.

Röportajda bir tabloyu oluşturan unsurları, bir araya gelen karmaşık yapılar bütünü olarak tanımlamıştır. Bu yapıyı anlamak için, tek tek unsurlara değil, bütüne odaklanmak gerekmektedir. Salle, bir tablonun bileşenlerine bakmanın yerine, yapısına bakmanın daha verimli olduğunu öne sürmüştür. Çünkü, tek tek unsurların anlamını anlamak zordur. Ancak, unsurlar bir araya geldiğinde, yeni anlamlar ortaya çıkarmaktadır.

Salle başka bir röportajda bir fikir olarak sahiplenmenin miadının dolduğunu belirtmiştir (Salle & Schutz, Problem Painters Two Artists From Two Generations, Dana Schutz and David Salle, 2017). Bu modern sanatın biricikliğine, özerkliğine yani modern sanatın temel karakterine kökten bir itiraz olarak yorumlanabilir. Sanat tarihinde sanatçının özgün bir fikir veya üslup sahibi olması, onun değerini ve otoritesini belirleyen bir ölçüt olarak görülmüştür. Ancak Salle'in vurguladığı gibi, postmodern dönemde bu bakış açısı giderek geçerliliğini yitirmektedir.

Günümüzde sanatçılar geniş bir kültürel, tarihsel ve sanatsal bağlam içinde çalışmalar yaparak özgünlük fikrini sorunsallaştırmadılar. Böylelikle sanatçı, sadece kendi yaratıcı sürecinden değil, aynı zamanda mevcut kültürel imgeler, sanat tarihi, popüler kültür ve diğer sanatçılarla kurduğu ilişkilerden de beslenmektedir. Bu da postmodern bir tavır olarak bir fikri sahiplenmek yerine, onları eleştirel yaklaşım ve farklı bağlamlarda yeniden işlemek ve yeniden üretmek düşüncesidir. Postmodern sanatçının özgünlük tanımı tam bu temele oturmaktadır. Bu durum sanatın disiplinlerarası bir alan olarak kabul edilmesine ve sanatın farklı fikirler üzerinden çok katmanlı bir anlam yaratma sürecine katkıda bulunmasına zemin hazırlamaktadır.

Salle (Notes on my painting, 2016) bir eser inşa etme aynı zamanda bir yan yana getirme grameri ürettiğinin de altını çizerek, yapı taşlarını, görsel karşılaştırmalar veya zıt noktalardan oluşan bir dinamik olarak tanımlamıştır. Ölçek, renk, görüntü, yerleştirme, doku, yön, hız, yoğunluk, açıklık ve kapalılık gibi unsurlar karşılaştırılmıştır. Bir resim, üst üste binen, bitişik ve sıralı ilişkiler dizisi olarak şekillenmiştir. Her ilişkisel sanatta olduğu gibi, burada da önemli olan geçişlerdir, imgeler arasındaki boşluklar belirleyici olmuştur. Bir film kurgucusunun izleyicinin hikayeye katılımını nasıl yapılandırdığını düşünmek gerekir: bir çekimin diğerine geçiş biçimi, aralarındaki küçük ve fark edilmez sıçramalar bir sahnenin anlamını oluşturmuştur. Bu dilbilgisi, üsluba dönmüş ve anlam kazanmıştır.

Kardon (2015) Salle'nin resim pratiğini tanımlarken, imgelerin soyut veya somut analizi yerine duyumsanmalar üzerinden incelenmesini önermektedir. Sanatçının doğası, görüntülerini yorumlamasında değil, onları bir araya getirirken izlediği sezgisel yöntemlerde ortaya çıkmaktadır. Ressam olarak Salle, imgeler aracılığıyla bir hikaye anlatma yerine, eserlerini oluştururken duygu ve algıları bir araya getirme sürecine odaklanmaktadır.

Salle'nin resim pratiği, yani imgelerin analizini duyumsamalar üzerinden ele alması, çağdaş sanat teorisinde imge kullanımına yönelik anlam arayışında bir kırılma oluşturmuştur. Bu bağlamda, Salle imgeleri hikayeler anlatmanın araçları olarak değil, duyuşsal bir algı yaratmanın unsurları olarak kullanması, sanatçının doğasının, imgeleri bir araya getirdiği sezgisel süreçlerde ortaya çıkması, modern sanatın statik ve içine kapalı eser yapısının yerine izleyicinin bireysel algısını merkeze alarak yeni bir yaratım mantığını oturtmaktadır. Bu süreçte sanatçının rolü, imgelere içkin anlamlar atfetmekten ziyade, onları izleyicinin duyuşsal deneyimini tetikleyen bir unsurlar olarak kullanmaktır. Salle'nin bu yaklaşımı, postmodern estetikte anlatsal yapıların çözülmesi ve izleyiciye sunulan imgelerin çok anlamlı, açık uçlu bir hale gelmesiyle örtüşmektedir.

Ancak imgeleri anlatsal bütünlükten koparan bu açık uçluluk, resimde uyumlu bir kompozisyondan beklenen görsel mantığı veya anlatsal sürekliliği kasıtlı olarak bozarak izleyicinin zihninde anlam eksikliği veya çözümlümlük duyusuna dayalı bir karmaşa hissi oluşturabilmektedir. Postmodern sanatta sıklıkla görülen bu yaklaşım, anlamın parçalanmış doğasını vurgulayarak izleyiciyi tek bir yoruma zorlamaktan uzaklaştırmayı amaçlamaktadır. Bu da, izleyiciyi sanat eserine daha serbest bir yaklaşımla katılmaya, görüntülerin arasındaki bağları kendince kurmaya teşvik etmektedir. Böylece uyumsuzluk gibi görünen durum, sanatın çoklu yorumlama olanağına kapı açıp, izleyicinin algısında yeni katmanlar yaratmaktadır.

Salle (Notes on my painting, 2016) bu uyumsuzluğu aslında yalnızca kültürel aşinalığın bir yansıması olarak tanımlamıştır. Bazı izleyicilerin görsel uyumsuzluk olarak deneyimledikleri şey, genellikle örtük olanın açığa çıkması ve nesnelere, imgelere, görünüşler ve jestler arasındaki daha derin sözdizimsel bağlantıların ortaya çıkarılmasıyla oluşan hafif bir gariplik hissinden kaynaklanmıştır. Tüm bu yıkımın amacı, belirli bağlantıların doğruluğunun hissedilmesinden doğan bir güzellik anlayışına dayanan yeni bir güzellik duygusu yaratmak olmuştur.

Malcolm (1994) Salle'nin sanat tarihi, popüler kültür ve günlük yaşamdan alınan alıntılardan oluşan eser üretme tavrının geçmişte Duchamp, Schwitters, Ernst, Picabia, Rauschenberg, Warhol, Johns gibi başka sanatçılar tarafından da ortaya koyulduğunu hatırlatarak, Salle'yi bu sanatçılardan ayıran şeyin bu alıntıları daha önce hiç görülmemiş, şok edici ve düşündürücü bir şekilde bir araya getirmesinden ileri geldiğinin altını çizmiştir. Bu alıntıları ustaca bir araya getiren Salle, kendine özgü bir görsel dil yaratmıştır. Bu, onun çalışmalarının, Freudyen bilinçdışının bir yansıması olarak yorumlanmasına kadar götürülmesini sağlamıştır.

Kardon J. ise (The Old The New And The Different, David Salle, 1986) Salle'in sanatsal yaklaşımını, sofistike, enerjik, karşıt, yüksek hedeflere sahip ve duygulu olarak tanımlamıştır. Bu özellikleri Salle'nin sanatının postmodern karakterini biçimlendirmektedir. Salle sanatının karmaşık, belirsiz ve düşündürücü olmasını, nesnelere, tarzları ve malzemeleri ustalıklı bir araya getirerek her olumlu ifadeye eşit ve karşıt bir güç vererek sağlamıştır. Salle için sanat eseri, her biri ayrılmış ve netleştirilmiş temsiller grubudur. Bu temsiller, algı kümeleri arasında bir gerilim yaratarak çağrışımlarla bir görünüş bir kaybolurlar. Salle'in sanatındaki duygular da aynen bu temsiller gibi genellikle doğrudan görünür değildir, bir ortaya çıkıp bir yok olurlar.

FARKLI ÜSLUPLARIN BİRLİĞİ BAĞLAMINDA DAVID SALLE ESERLERİNİN İNCELENMESİ

David Salle'nin sanat pratiği, parçalı imgeler ve çok katmanlı temsiller yoluyla, görsel bir uyumsuzluk estetiği olarak tanımlanabilir. Eserlerinde belirgin bir anlatı kaygısından çok, izleyiciye farklı duysal ve bilişsel deneyimler sunmaya odaklanan Salle, imgeler arasındaki çağrışımları ve sürtüşmeleri bir araya getirerek zengin ve çok yönlü bir ifade alanı yaratmaktadır. Yazının bundan sonraki kısmında, Salle'nin eserlerindeki belirgin semboller, kullanılan kompozisyon teknikleri ve duygu ifadesinin dolaylı yapısı ele alınarak, sanatçının sanat üretimindeki özgün konumuna dair görsel dili analiz edilecektir.

Cohen (2008) Salle'nin Final Cut (Görsel 2) adlı tablosunu, sinemanın dilini ve estetiğini kullanan popüler bir eser olarak tanımlamıştır. Buna göre; tablonun ortasındaki dikey çubuk, iki hareketsiz çerçeveyi, izleyicinin bir film gibi görmesine neden olmaktadır. Tablonun ilk görüntüsü, pop art'ın parlak ve renkli stilini yansıtırken, ana metin bir viski reklamından türetilmiş ve bu da tabloya bir reklamcılık ve tüketim kültürü çağrışımı kazandırmıştır. Açık tonları, soğuk içecek tasvirleri ve tanımlanabilir kaynak malzemesiyle Final Cut'u, izleyicinin tabloyla ilişki kurması ve kendi yorumlarını getirmesi için Cohen bir davet olarak nitelendirmiştir.



Görsel 2: David Salle, Final Cut, 182.9 x 304.8 cm. Tuval üzerine yağlı boya ve akrilik, 1993

Kaynak: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-30-years-scrutiny-david-salles-paintings-confound>

Salle'in Özlü Yaşam Ağacı (Görsel 3), geleneksel yaşam ağacı motifini çağdaş bir bağlamda yeniden yorumlamaktadır. Resimdeki ağaç, çeşitli parlak renkli tonlarda boyanmış, iki bölüme ayrılmış bir kompozisyonun merkezini oluşturmaktadır. Sanat tarihine ve çeşitli dini, felsefi ve mitolojik geleneklere de değinmektedir. Resimlerin kompozisyonu ve renk şeması, geleneksel sanat formlarından ilham almaktadır. Bu resim, evrensel ve yerel temaları, sanat tarihine ve çeşitli dini, felsefi ve mitolojik geleneklere olan göndermelerle harmanlayarak, izleyiciye zengin ve düşündürücü bir deneyim sunmaktadır.

1990'ların başlarında, Neo-Ekspresyonizm ve Postmodernizm gibi sanat hareketleri, sanat tarihini yeniden işleme ve yeniden bağlamsallaştırma eğilimleri nedeniyle eleştirilmiştir. Ressam David Salle, bu hareketlerin kendi kendini eğitme süreçleri olarak görülebileceğini savunmuştur. Salle'ye göre, bu hareketlerin sanatçıları, çeşitli sanatsal gelenekleri ve teknikleri keşfetmeye ve kendi benzersiz tarzlarını geliştirmeye teşvik etmiştir. Yaptığı bir söyleşide tam olarak şunları söylemiştir: "Tüm bunların kendimizi eğitme süreci olduğunu hafife almamalısınız. Bizim kuşağımız acınacak derecede eğitilmişti, hayal gücünün ötesinde acınacak haldeydi. Ben pek çok kişiden daha iyi eğitim almıştım. Julian"- ressam Julian Schnabel-"tamamen eğitimsizdi. Ama açıkçası ben de çok daha iyi değildim. Kendimizi yüzlerce farklı şekilde eğitmek zorundaydık. Çünkü eğer Kavramsal sanatçılarla takılıyorsanız öğrendiğiniz tek şey Frankfurt Okulu'ydu. Sanki öncesinde ya da sonrasında hiçbir şey yokmuş gibiydi. Yani bunun bir kısmı kendi kendini eğitme vaadiydi bilirsiniz, Venedik'e gitmek, harika resimlere bakmak, harika mimariye bakmak, harika mobilyalara bakmak ve çok erken bir zamanda bir şeyler satın alma fırsatına sahip olmak. Bu da bir çeşit kendi kendini eğitmedir. Bu sadece satın almakla ilgili değil. Bu muazzam bir bilgi ve enformasyon patlamasıydı." (Malcolm, 1994).



Görsel 3: David Salle, Tree of Life #7, 241.3 x 157.5 cm. Tuval üzerine yağlı boya ve akrilik, 2020.

Kaynak: <https://www.skarstedt.com/exhibitions/david-salle-tree-of-life>

Kardon J. (The Old The New And The Different, David Salle, 1986) David Salle'in sanatının önemli bir yönü olan kendine mal etme yöntemini popüler kültür, sanat tarihi ve kişisel deneyimlerinden aldığı imgeleri, kendi resimlerinde yeniden bir araya getirme süreci olarak tanımlamıştır. Bu süreç, imgeleri kökenlerinden kopararak onları yeni anlamlar kazanmaya açık hale getirmektedir. Kardon, Salle'in sanatının iki aşamasından bu ilk aşamasına odaklanan eleştirmenlerin, ikinci aşamaya yeterince dikkat etmediğini savunmaktadır. İkinci aşama, Salle'in bu yeniden düzenlenen imgeleri, çok farklı okumaların mümkün hale geldiği duruşlara nasıl yerleştirdiği üzerinedir. Bu yöntem, izleyiciye yeni sorular sorması için bir fırsat sunarak, resimlerinde yer alan imgelerin, farklı bağlamlarda yeniden anlamlandırılarak, izleyicinin kendi deneyimlerine ve bakış açısına göre yorumlanmasının önünü açmaktadır.

Salle (Notes on my painting, 2016) kendi eser üretim mantığını isim ile isimlendirilen, şey ile onun temsili arasında bir kama sokma isteği olarak ortaya konmuştur. Zihnin otomatik varsayımlara ulaşma eğilimini kesintiye uğratılmak istenmiş ancak bu parçalanma yalnızca bir başlangıç olarak değerlendirmiştir. Nesnelere parçalara ayrılarak bağlamlarından soyutlanmış, böylece yeniden bir araya getirilebilecekleri yeni bir biçim kazanmışlardır. Yeniden bir araya getirme süreci, imgelerin, stillerin, renk paletlerinin ve farklı ölçüklerin, genel olarak görsel dillerin, iç içe geçmesini içermiş ve bu süreç umursamaz bir ruh haliyle gerçekleştirilmiştir. Bu, eserin tarzını oluşturmuştur; Salle'nin çalışmalarında tarz, coşkulu bir nitelik kazanmıştır.

David Salle'in eserlerindeki sessizlikler, sözde çelişkiler, ani kabalıklar ve yüksek sanat alıntıları, dilsel yapıların elenmeleri ve süreksizlikler, sanatçının eserlerindeki özgün ve çarpıcı tarzını belirleyen özellikler arasındadır. Salle, resimlerindeki bu unsurları kullanarak geleneksel sanat anlayışlarına ve dil yapısına meydan okumuştur. Bu unsurlar, izleyicinin alıştığı düzeni ve beklentileri sarsarak, resimlerin daha derin ve çok katmanlı bir anlam taşımaya olanak tanımaktadır (Kardon J. , The Old The New And The Different, David Salle, 1986).

Malcolm (1994) David Salle'yi, Amerika'nın önde gelen postmodernist ressamlarından biri olarak tanımlamaktadır. Sanat tarihini alaycı bir şekilde ele alan yaklaşımın en yetkili örneklerinden biridir ve dünya sanatının kanonunu, devasa bir katalog gibi ele almaktadır. Salle'in seçtiği katalog öğeleri, parlak bir etkiye sahiptir. Hiçbir şey açık bir bağlam oluşturmaz ve her şey, ironi ve bir tür belirsizlik içindedir. Uyumsuz imgelerin etkileyici birlikteliği gizemli, neredeyse doğaüstü bir özgünlük izlenimi yaratarak Salle'in sanatının temellük ettiği paradoksu oluşturmaktadır. O kadar ki Salle'in bir tablosuna baktıktan sonra, geleneksel imza tarzına sahip eserler, anlaşılır bir tema etrafında bir araya getirilmiş tek bir tarzda yapılmış resimler, soluk ve eksik gibi görünmeye başlar. Salle'in eserleri, vandalizmin olmasa da bir tür soğuk gözlü tüketim ürünleri olarak, tamamen etkilenme

kaygisından uzaktırlar. Tüm ödünç almalara rağmen, eşi benzeri görülmemiş bir nitelikleri vardır. Köksüz, babasız ve annesizdirler.

Salle'in sanatının koşullarından biri, içindeki hiçbir şeyin orijinal olmamasıdır; her şey daha önce yapılmış çalışmalardan gelmelidir, bu nedenle bir pastiş bile başka biri tarafından yapılmış bir pastiş olmak zorundadır. Salle bir dergide çalışmalarını bulduğu ve tuvaline kopyaladığı anonim bir Rus goblen yapımcısı yoluyla sanatının üzerinde durduğu paradoksu göstermektedir. Bu paradoks başkalarının çalışmalarının kopyalanmasıyla özgünlük görüntüsü elde edilebilir olduğudur. Salle, bu tavrını o kadar ileri seviyede kullanmıştır ki muhalifleri tarafından her türlü kötü suçlamaya rağmen hiç kimse onu türev olmakla suçlamamıştır. Çalışmaları her zaman yeni bir sanat gibi görünmüş ve zaman geçtikçe tekniği ve tekrar eden bazı imgeleri tanıdık hale gelmiştir (Malcolm, 1994).

David Salle, Richard Serra ile bir panelde karşılaştığı anı anımsayarak, Serra'nın kendisine sert bir dille hitap ettiğini ve çalışmalarını Warhol ile Pollock'u birleştirme çabası olarak eleştirdiğini belirtmiştir. Serra'nın bu yorumu, başlangıçta neredeyse bir hakaret gibi algılanmış, ancak Salle, daha sonra bu eleştirinin oldukça yerinde bir tespit olduğunu kabul etmiştir. Serra, bu sentezin tarihsel olarak yanlış olduğunu düşünmüş, ancak bu tanımlamanın doğru bir gözlem olduğunu da kabul etmiştir. Salle'ye göre, eğer bir sanatçı bu iki figürü başarılı bir şekilde birleştirebilirse, bunun büyük bir proje olabileceğini düşünmüştür. 1990'lardan sonra sanatın iki zıt unsuru bir arada barındırdığına dair yapılan yorumlar üzerine, Salle, bu tür bir yaklaşımın o dönemde New York sanat çevresinde yaygın olmadığını, ancak günümüzde karmaşıklığın norm haline geldiğini ve bu durumun kendisini memnun ettiğini ifade etmiştir. Eşzamanlılık ilkesini savunduğunu belirten Salle, günümüzde sanatçıların "kendine mal etme" pratiğinin artık eleştiriden çok kişisel beğeniye dayandığını, bunun da yeni küratöryel zihniyeti yansıttığını söylemiştir. (Salle & Schutz, Problem Painters Two Artists From Two Generations, Dana Schutz and David Salle, 2017).

"Delicately Emblematic Subdivision" (Görsel 4.) adlı eserinde nü figür, çocuklarla ilgili bir Çin kitabından alınmış sigara içen çizgisel bir figür ve kübist bir resim gibi imgeler, görsel alışkanlıklar ve tarihle ilgili çağrışımlar yaratır. Bu imgeler, kendi olağan ortamlarından ayrılarak farklı bir bağlamda sunulmuş ve betimleme yoluyla yorumlanmıştır. Salle'in eserleri, zamanı ve üslubu elemek amacıyla çeşitli dönemleri bir araya getirmiş ve yeni çağrışım katmanları oluşturmuştur. Sanatçının imgeleri, duyguların kolektif bir kimliğe sahip olduğu eğilimini vurgulamakta, kültürler arasında aynı olabileceği ancak farklı şekillerde ifade edilebileceği fikrini ortaya koymaktadır. Salle'in sanatı, duyguların çağırılması, yeniden şekillendirilmesi ve imgeler ile mekânlar arasında kurulan ilişkiyle yeni bir deneyim ortaya koymaktadır (Kardon J. , The Old The New And The Different, David Salle, 1986).

Wild Locusts Ride'da (Görsel 5:) sanatçının imgeleri bir araya getirme biçimi, izleyiciyi tuhaf bir görsel dünyaya sokmuştur. Örneğin, güneşlenen bir kadının üzerine küstahça yerleştirilen Noel Baba figürü, iki zıt imgenin bir arada var olmasını sağlayarak izleyicinin tek bir imgeye odaklanmasını zorlaştırmıştır. Noel Baba'nın yapay ve kaba neşesi, kadının yazın sakin ve huzurlu atmosferini iptal etmiştir. Bu çarpıcı kontrast, tıpkı bir pencere üzerindeki kir izleri gibi yüzeyde kalmıştır ve sanatçının resmin düzlemini nihai gerçeklik olarak sunduğu izlenimini vermiştir. Bu zıtlık karşısında izleyici, kadının kurgusal bir figür olduğunu kabullenmek zorunda kalmıştır. Sanatçı, resmedilen ile kopyalanan, gri tonlar ile renkli sıradanlık, toplumsal ayrıcalık ile ucuz semboller arasında bir gerilim yaratmıştır. Sağ panelde, bu gerilim siyasi bir sahneyle karşılaştırılmıştır; siyasi bir toplantının karmaşası ve gürültüsü, etkisini hem gizleyen hem de vurgulayan bir kumaşla çevrelenmiştir. İki panel bir araya geldiğinde, yarı-politik bir kurgu oluşturmuştur. Salle'nin, Reginald Marsh veya Yasuo Kuniyoshi gibi sanatçıların eserlerini kullanma biçimi ise dikkat çekmiştir. Bu eserleri bozmak yerine, onları tıpkı bir vantrilokun sesini manipüle etmesi gibi, belirli bir amaç doğrultusunda kullanarak tarihsel bir diyalogu anında ve güncel hale getirmeyi başarmıştır. Sanatçının bu yaklaşımı, izleyiciyi tarihsel ve toplumsal anlamlar üzerine düşünmeye sevk etmiştir (Kardon J. , The Old The New And The Different, David Salle, 1986) (s. 62).

Avangard dönemde gelecek olumlu ve iyi huylu olarak kabul edilmiştir; değersiz görülen şimdiki zaman ise reddedilmiştir. Sanat, aydınlanmış bir anlayışın ona yer vereceği bir geleceğe güvenle emanet edilebileceği inancını taşımıştır. Postmodernizm ise tarih ve geçmişle kurduğu özgün ilişkilerine rağmen, farklı bir program benimsemiştir. Bu akım en çok şimdiki zamanı önemsemiş; mevcut kültürel sıkıntılarımız doğrultusunda gelecek, problemlerle bir hale gelmiştir. En iyi postmodern sanat eserlerinde, geleceğe karşı bir sabırsızlık ve ertelenmiş bir anlayışa duyulan kuşku gözlemlenmiştir. Postmodernizm, modernizmin geleceğe duyduğu güvenin temelsiz olduğunu savunmuş; geleceğin değerini düşürerek, bireyi şimdiki zamanla yüzleşmeye mecbur bırakmıştır. Bu bağlamda, postmodernizm kültürün kıyısında değil, bizzat kültürün içinde bir konum öne sürmüştür. En iyi çağdaş çalışmalarda bu konum dolaylı bir eleştiri barındırmıştır. Bu ölçüde, bu tür çalışmalar paradoksal bir niteliğe bürünmüştür. Sanat, bilinci özgürleştirmeye yönelik kadim rolünü sürdürmekle birlikte, içeriğinin sorgulandığı bir sistemin içine çekilmiştir (Kardon J. , The Old The New And The Different, David Salle, 1986).



Görsel 4: David Salle, Delicately Emblematic Subdivision, Tuval üzerine yağlı boya ve akrilik, 1980.

Kaynak: https://www.davidsallestudio.net/Kardon,%20Janet_ICA%20Upennv2.pdf

Sanat eğitiminin en tartışmalı kurgularından biri olan sanatın insanı daha iyi hissettirmesi fikrine, neredeyse bir lanet dizisi olarak görülebilecek imgeler karşı çıkmıştır. İzleyicinin, değersiz görülen şimdiki zamanın kurtarıldığı bir geleceğe ulaşmaya çalışan bir kişi olarak modernist idealizasyona girişi, bu sanatta kötü bir şaka gibi yorumlanmıştır. Salle'in izleyicisi, zaman ve mekân arasındaki gerilimlerde gidip gelse de, onun sahiplenip değiştirmedığı imgeler arasında, şimdiki zamanda sıkışmış kalmıştır. İzleyici, dünyanın içinde, kurtarılmamış ve düşmüş bir halde var olmuştur. Salle'in en büyük başarılarından biri, modernizmin öne sürdüğü biçimlerde ne ileriye ne de geçmişe dönük olmayan, fakat bize deneyimlediğimiz şimdiki zamanı geri veren bir sanat yaratmış olmasıdır (Kardon J. , The Old The New And The Different, David Salle, 1986).



Görsel 5: David Salle, Wild Locusts Ride, 190,5 x 264 cm. Tuval üzerine yağlı boya ve akrilik, 1985.

Kaynak: <https://www.davidsallestudio.net/plateE20.049.html>

SONUÇ

Sanat tarihi, toplumsal, kültürel ve teknolojik değişimlerle sürekli dönüşerek yeni ifade biçimlerinin ve estetik anlayışların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Aristoteles'in üç birlik kuralı, sanatın estetik ve dramatik düzenini oluşturan ilkelerden biri olarak, dönemin tragedya anlayışını şekillendirmiştir. Ancak sanat, tarih boyunca bu tür sabit kuralların ötesine geçerek sürekli bir yenilik arayışında olmuştur. Romantizm, bireysel yaratıcılığı ve özgünlüğü merkeze alarak evrensel kalıplardan kopmuş, sanatçının iç dünyasına dayalı bir ifade alanı yaratmıştır. Modernizm ise geleneksel malzemenin ötesine geçerek sanatın nesnelere olan ilişkisini yeniden tanımlamış ve bu

süreçte sanatta melezlik kavramını gündeme getirmiştir. Postmodernizm ile birlikte disiplinlerarasılık, zamansızlık ve çoklu anlam katmanları, sanatın hem üretim hem de yorumlama süreçlerini derinleştirmiştir.

David Salle gibi çağdaş sanatçılar, geleneksel üslup anlayışını ve sahiplenme kavramını sorgulayarak sanatın daha kolektif ve çok yönlü bir deneyim haline gelmesine katkıda bulunmuşlardır. Salle'nin eserlerinde görülen parçalı imgeler ve çok katmanlı temsiller, çağdaş sanatın dinamik yapısının somut bir örneği olarak değerlendirilebilir. Bu yaklaşım, sanatın bireysel yaratıcılığın ötesinde, farklı disiplinlerin, kültürlerin ve tarihsel referansların bir araya geldiği bir alan haline geldiğini göstermektedir.

Bu bağlamda, sanatın geleceği, bireysel ifade ile kolektif yaratıcılığı harmanlayan, disiplinlerarası bir üretim ve anlamlandırma sürecine işaret etmektedir. Zamansızlık ve melezleşme gibi kavramlar, sanatın sabit üslupların ötesine geçerek sürekli evrilen bir yapı olduğunu vurgulamaktadır. Sanat, geçmişin estetik mirasını korurken, çağdaş dünyaya özgü yenilikçi yaklaşımlarla izleyiciyle dinamik bir iletişim kurmaya devam etmektedir. Bu dönüşüm, sanatın yalnızca estetik bir ifade değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve teknolojik değişimlerin bir yansıması olduğunu bir kez daha gözler önüne sermektedir.

KAYNAKÇA

Adorno, T. W. (2016). *Negatif Diyalektik*. İstanbul: Metis Yayınları.

Aritoteles. (1987). *Poetika*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Berman, M. (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Best, S., & Kellner, D. (2011). *Postmodern Teori Eleştirel Soruşturmalara*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Braque, G. (2011). Resim Üzerine Düşünceler. C. Harrison, & P. Wood içinde, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (s. 241-242). İstanbul: Küre Yayınları .

Cohen, A. (2008, 04 26). *After 30 Years of Scrutiny, David Salle's Paintings Still Confound*. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-30-years-scrutiny-david-salles-paintings-confound> adresinden alındı

Foster, H. (1983). Postmodernism: A Preface. H. Foster içinde, *The Anti-Aesthetic* (s. xi-xvi). Washington: Bay Press.

Giddens, A. (2010). *Modernite ve Bireysel-Kimlik Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum*. İstanbul: Say Yayınları.

Hoptman, L. (2007). *The Forever Now Contemporary in Atemporal World*. Newyork : The Museum of Modern Art. Artbook. adresinden alındı

JAMESON, F. J. (1983). Postmodernism and Consumer Society. H. Foster içinde, *The Anti-Aesthetic Essays On Postmodern Culture* (s. 111-125). Port Townsend, Washington : Bay Press.

Kardon, D. (2015, Ağustos 19). *David Salle*. Art in America: <https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/david-salle-2-61980/> adresinden alındı

Kardon, J. (1986). David Salle . *The Old The New And The Different*, 8-20.

Kardon, J. (1986). The Old The New And The Different, David Salle. *Philidelphia: Institute of Contemporary Art University of Pennsylvania*, 8-20.

Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Malcolm, J. (1994). Forty-One False Starts. *The New Yorker*, 50-68.

Salle, D. (1997, Eylül). David Salle: At the Edges. (F. Tuten, Röportaj Yapan)

Salle, D. (2015, Şubat 23). *Structure Rising: David Salle on 'The Forever Now' at MoMA*. Artnews: <https://www.artnews.com/art-news/news/structure-rising-forever-now-at-moma-3644/> adresinden alındı

Salle, D. (2016, Eylül 28). *Notes on my painting*. GalleriesNow: <https://www.galleriesnow.net/notes-painting-david-salle/> adresinden alındı

Salle, D., & Schutz, D. (2017, Mart). *Problem Painters Two Artists From Two Generations, Dana Schutz and David Salle*. David Salle Studio: <https://davidallestudio.net/17%20Schutz%20and%20Salle%20in%20Conversation,%20Modern%20Painters.pdf> adresinden alındı

Salle, D., & Welling, J. (1980). Images That Understand Us. *LAICA Journal*, 54-57.

