

**SANATTA GÖRÜNÜRLÜK SORUNU VE KENDİNE MAL ETME
ÜZERİNDEN BENİN İNŞASI**

KADİR AKYOL

**SANATTA YETERLİK TEZİ
RESİM ANASANAT DALI**

**DANIŞMAN
DOÇ. DR. BURCU GÜNAY**

DÜZCE, 2024

T.C.
DÜZCE ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

SANATTA GÖRÜNÜRLÜK SORUNU VE KENDİNE MAL ETME
ÜZERİNDEN BENİN İNŞASI

Kadir AKYOL tarafından hazırlanan tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından Düzce Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Resim Anabilim Dalı'nda **SANATTA YETERLİK TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Burcu GÜNAY
Düzce Üniversitesi

Jüri Üyeleri

Doç. Dr. Burcu Günay
Düzce Üniversitesi

Prof. Dr. Burhan Yılmaz
Düzce Üniversitesi

Doç. Dr. Lütfi Özden
Düzce Üniversitesi

Prof. Dr. Mehmet Yılmaz
Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Doç. Dr. Çağlar Uzun.
Düzce Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi: 17/07/2024

BEYAN

Bu tez çalışmasının kendi çalışmam olduğunu, tezin planlanmasından yazımına kadar bütün aşamalarda etik dışı davranışımın olmadığını, bu tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, bu tez çalışmasıyla elde edilmeyen bütün bilgi ve yorumlara kaynak gösterdiğimi ve bu kaynakları da kaynaklar listesine aldığımı, yine bu tezin çalışılması ve yazımı sırasında patent ve telif haklarını ihlal edici bir davranışımın olmadığını beyan ederim.

17 Temmuz 2024

Kadir AKYOL

TEŞEKKÜR

Sanatta Yeterlik sürecinde gösterdiği her türlü destek ve yardımdan dolayı çok değerli hocam ve danışmanım Doç. Dr. Burcu Günay'a en içten teşekkürlerimi sunarım.

Bu çalışma boyunca yardımlarını ve desteklerini esirgemeyen hocalarım Prof. Dr. Burhan Yılmaz, Doç. Dr. Çağlar Uzun'a, sevgili aileme ve arkadaşlarıma sonsuz teşekkürler.

17 Temmuz 2024

Kadir AKYOL



İÇİNDEKİLER

Sayfa No

GÖRSEL LİSTESİ.....	vi
ÖZET	ix
ABSTRACT	x
1. GİRİŞ.....	1
2. TARİHSEL SÜREÇTE KENDİNE MAL ETME /YENİDEN YORUMLAMA	7
2.1. KENDİNE MAL ETME KAVRAMI VE MODERN-POSTMODERN SANATTAKİ YANSIMALARI.....	7
2.2. SANSANATTA TEMSİL NASIL İŞLER?.....	11
2.3. SANAT TARİHİNDE BİR KESİT OLARAK TEMELLÜK YAKLAŞIMLARI	15
2.4. DİJİTAL SÜREÇ İLE KENDİNE MAL ETME	30
3. BEN'İN TEMSİLİ.....	39
4. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	68
KAYNAKLAR.....	71
EXTENDED ABSTRACT	83
ÖZGEÇMİŞ.....	

GÖRSEL LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Görsel 1. Marcantonio Raimondi, (Raphael'den sonra), Paris'in Yargılanması, gravür baskı, 1510-20. 292x434 mm; 11 1/2x17.....	4
Görsel 2. Sherrie Levine, 1981, Walker Evans'tan sonra:4, Jelatin gümüş baskı, 12,8 x 9,8.	10
Görsel 3. Do Ho Suh, Ev içinde ev içinde ev içinde ev içinde ev içinde, 2013, polyester kumaş, metalçerçeve, 602,36 x 505,12 x 510,63 inç	11
Görsel 4. Russell Connor, Modern Sanatın New Yorklular tarafından kaçırlması, 1985, 68 x 64 cm, John Parker Willis Koleksiyonu.....	16
Görsel 5. Peter Paul Rubens, Leucippus'un kızlarına tecavüz, 1618, 224x210,5 cm.....	16
Görsel 6. Pablo Picasso Avingonlu kızlar, 1907, 243.9 x 233.7 cm.....	16
Görsel 7. Russell Connor, The Dawn of Modernizm (Modernizm'in çöküşü), 48x60 cm, 1985.....	18
Görsel 8. Édouard Manet, İmparator Maximilian'ın idamı, 1867, Tuval üzerine yağlı boya, 252"x305" cm, National Gallery de Londres, İngiltere	19
Görsel 9. Édouard Manet, Flüt Çalan Çocuk, Tuval üzerine yağlı boya, 1866, 160 x 97 cm, Musée d'Orsay, Paris, Fransa	19
Görsel 10. Cesar Santos, Senkretizm, Madonna ve Çocuk, 2012, Keten üzerine yağlı boya.....	21
Görsel 11. Cesar Santos "Bir David / bir David'e", tuval üzerine yağlıboya, 49x38 cm.....	22
Görsel 12. Cesar Santos, İlk dövme. 28x39 inç, Tuval üzeri yağlıboya.....	23
Görsel 13. Caravaggio, Kuşkucu Thomas, Tuval üzerine yağlı boya, 1601, 107 x 146 cm, Schloss Sanssouci, Potsdam, Almanya.	24
Görsel 14. Rembrandt Van Rijn, Havari Aziz Paul olarak otoportre, 91x77 cm, Amsterdam, Hollanda	24
Görsel 15. Herman Braun-Vega, Batı'ya çifte odaklanma (Velázquez ve Picasso), 1987	25
Görsel 16. Velázquez, Las Meninas, 1656	26
Görsel 17. Alexandros of Antioch- Milo Venüsü- M.Ö. 130-100.....	26
Görsel 18. Banksy'nin British Museum'a bıraktığı işi, 2005	27
Görsel 19. Banksy'nin Metropolitan Müzesine bıraktığı işi, 2005.....	27
Görsel 20. Banksy'nin Tate Modern'e astığı resim ve olay anı video kayıtlarından üç sahne.....	28
Görsel 21. Claude Monet, Japon Köprüsü, yağlı boya	29
Görsel 22. Banksy, "Show Me the Monet" 1899, 81,3x101,6 cm, National Gallery of Art Washington, ABD	29
Görsel 23. James McNeill Whistler (1834-1903) Deneme- Metropolitan Sanat Müzesi.....	32
Görsel 24. Bela Tarr, Torino Atı isimli filmde bir sahne, 2011	36
Görsel 25. Bela Tarr, Torino Atı isimli filmde bir sahne, 2011	36
Görsel 26. Kadir Akyol, "Afrodit'in Dişil Çağ Rüyası, 125x135 cm, Kumaş üzerine yağlıboya, 2023	40
Görsel 27. Picasso, Avingonlu Kızlar, 1907, Tuval üzerine yağlıboya, 243.9 x 233.7 cm.....	41
Görsel 28. Vincent van Gogh, Yıldızlı Gece, 1889, Tuval üzerine yağlıboya, 73,7 cm x 92,1 cm	42

Görsel 29. Katsushika Hokusai, Büyük Dalga, 1832, 24,6 x 32 cm, Ahşap üzeri mürekkep ve boyalı baskı	42
Görsel 30. François Boucher, Venüs'ün Tuvaleti, Tuval üzerine yağlı boya, 1751, 108x85 cm.....	43
Görsel 31. Bilinmiyor, Venüs'ün Tuvaleti, 1550 Tuval üzerine yağlı boya, 97x126 cm.....	43
Görsel 32. Kadir Akyol, “Sin’in Babil Düşü, 135x110 cm, Kumaş üzerine yağlıboya, 2023.....	44
Görsel 33. Pieter Bruegel, Babil kulesi, ahşap pano üzerine yağlıboya, 1563, 114x155 cm, Hollanda.....	45
Görsel 34. Pieter Bruegel, Atasözleri II, ahşap pano üzerine yağlıboya, 1560 118x161 cm.....	45
Görsel 35. Kadir Akyol, “Afrodit’in Cennet Düşü”, 2023, 135x110 cm, Kumaş üzerine yağlıboya.....	46
Görsel 36. William-Adolphe Bouguereau, Venüsün Doğuşu, 1879.....	47
Görsel 37. François Boucher, Venüs’ün Zaferi, 1740	47
Görsel 38. Kadir AKYOL, “Leonardo’nun Bir Düşü”, 2023, 130x200 cm, Kumaş üzerine yağlıboya.....	48
Görsel 39. Leonardo da Vinci, Mona Lisa, 1503-1507, 77 cm × 53 cm, Tuval üzerine yağlıboya.....	48
Görsel 40. Andrea Mantegna, Parnassus, 1497,159 cm × 192 cm, Tuval üzerine yağlıboya.....	48
Görsel 41. Kadir Akyol, “Hermes’in Van Gogh Düşü”, 2023, 130x160 cm, kumaş üzerine yağlıboya.....	49
Görsel 42. -Sağda- Vincent van Gogh, Yıldızlı gece, Tuval üzerine yağlıboya,1889, 73,7x 92,1 cm.....	50
Görsel 43. -Solda- Vincent van Gogh, Arles'daki Yatak Odası, 1888, Tuval üzerine yağlıboya, 90x72 cm.....	50
Görsel 44. Kadir Akyol, “Van Gogh’un Rembrand Düşü 1”,2023, 160x130 cm, kumaş üzerine yağlıboya	51
Görsel 45. “Van Gogh’un Rembrand Düşü 2”, farklı bir versiyonu	51
Görsel 46. Rembrandt van Rijn, Gece Devriyesi, Tuval üzerine yağlıboya, 1642, 363x 437 cm.....	52
Görsel 47. İran Halısı.....	52
Görsel 48. Kadir Akyol, Apollo’nun Sürreal Düşü, 2022, Kumaş üzerine yağlıboya, 160x130 cm.....	53
Görsel 49. Dominique Appia, Hafıza Delikleri Arasında, 1975, Tuval üzerine yağlıboya, 60x30cm.....	54
Görsel 50. Kadir Akyol, “David/ Bahar Geliyor”, 2022, Kumaş üzerine yağlı boya, 135x115 cm.....	55
Görsel 51. Andrea Mantegna, Parnassus, 1497, Tuval üzerine tempera ve altın, 159x192 cm.....	56
Görsel 52. Kadir AKYOL, Hermes’in bir Düşü, 2021, Tuval üzerine yağlıboya, 165x120 cm.....	57
Görsel 53. Hindistan Agra, Tac Mahal, 1652	59
Görsel 54. Rene Magritte, Golconde, 1953, Tuval üzerine yağlıboya, 80 cm x 100,3 cm.....	59
Görsel 55. Kadir Akyol, Rönesans’ta Afrodit, 2022, Kumaş üzerine yağlıboya, 180x115 cm.....	59

Görsel 56. Peter Paul Rubens, Toprak ve Suyun Birliği, 1618, tuval üzerine yağlıboya, 223 x 181 cm.....	60
Görsel 57. Kadir Akyol, <i>Afrodite'in ölümü ve doğumu</i> , 2022, kumaş üzerine yağlıboya, 180x115 cm.....	61
Görsel 58. Sandro Botticelli, İlkbahar, Ahşap üzerine tempera, 202 x 314 cm,1482	62
Görsel 59. Rembrandt van Rijn, Doktor Tulp'un Anatomisi, 216.5 cm × 169.5 cm,1642	63
Görsel 60. Kadir AKYOL, Medusa/ Şahmaran Türk Hamamında, 2022, Kumaş üzerine yağlıboya, 160x130cm	63
Görsel 61. Jean Auguste Dominique Ingres, Türk Hamamı, 1862 110 x 110 cm.....	65
Görsel 62. Kadir Akyol, Van Gogh'un Leonardo ve Michalengelo düşü, 2023, kumaş üzerinne yağlıboya, 125x85 cm	66
Görsel 63. Vincent van Gogh, Yıldızlı gece, 1889, Tuval üzerine yağlıboya, 73,7 cm × 92,1 cm	67
Görsel 64. Leonardo Da Vinci, Kakımlı Kadın, 1490, ahşap panel üzerine yağlı boya, 54,8 x 40,3 cm.....	67

ÖZET

SANATTA GÖRÜNÜRLÜK SORUNU VE KENDİNE MAL ETME ÜZERİNDEN BENİN İNŞASI

Kadir AKYOL

Düzce Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Resim Anabilim Dalı
Sanatta Yeterlik Tezi
Danışman: Doç. Dr. Burcu GÜNEY

Temmuz 2024, 82 sayfa

Bu tez çalışmasında, sanatta ifade ve görünür olma kavramlarını kendisine mal etme üzerine konumlanmaktadır. Bu kapsamda klasik dönemin belirgin yapıtları üzerinden başlayarak, çağdaş sanata uzanan süreçte, sanatın geçirdiği dönüşüm ele alınmaktadır. Modern ve post-modern dönemde meydana gelen gelişmeler, dijitalleşme ile birlikte sanatta görünürlük sorununa yeni boyut kazanmıştır. Klasik ve modern sanatın başlangıcından itibaren sanatın geldiği konum, dijital alanda sanat eseri üretimi ve paylaşımını mümkün kılan teknolojik yeniliklere borçlu olmuştur. 20. yüzyılın başlarından itibaren sanatçıları etkileyen teknolojik yenilikler, multidisipliner çalışmalara zemin hazırlamıştır. İmgelerin dijitalleşmesiyle birlikte, birçok sanatçı üretimlerini yeni bir çerçevede sunmaya başlamışlardır. Bu tez çalışmasında, teknolojik gelişmelerin ve dijitalleşmenin, resim sanatı içinde ele alınışı kendine mal etme eyleminin dönüşüm süreci kronolojik iz düşümlerle incelenmektedir. Nitel bir araştırma kapsamında, günümüze kadar gelen süreçte dijital sanat sisteminin ve görünürlüğün amacı ve etkisi değerlendirilmektedir. Teknoloji ve sanat arasındaki ilişki ve etkileşim, insanlık tarihiyle birlikte gelişim göstermiştir. Sanat, insanın kendini ifade etme ve tanıma aracı olarak ortaya çıkarken; teknoloji, bilimsel birikimin ilerlemesiyle ortaya çıkan gelişmelerdir. Özellikle 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan sinema, fotoğraf ve arttırılmış gerçeklik gibi teknolojik gelişmeler, sanatın kavram, içerik ve biçim dilini değiştirmiştir. Sanatçılar, çağın teknolojik imkânlarını kullanarak yeni sanat türleri ve ifade biçimleri geliştirmişlerdir. Sanatçılar başkalarına ait unsurları kendi yapıtlarına dâhil etmesi anlamına gelen kendine mal etme kavramı, modern ve çağdaş sanat tarihi boyunca sıklıkla kullanılmıştır. Kendine mal etme, sanatçılara yaratıcılıklarını ifade etme konusunda daha geniş imkânlar sunarken görünürlük sorununu da beraberinde getirmiştir. Çalışmanın uygulama bölümünde, post modern sanat uygulamaları içerisinde yer alan yeniden üretim, görünürlük ve dijitalin sanatta kullanımı bir yöntem olarak benimsenmiştir. Bu kapsamda, fotoğraf sanatı da dahil olmak üzere geleneksel ve modern çalışmalarda yeniden üretim örnekleri sunulmaktadır. Bu tez çalışması, sanatta görünür olma kavramını ve bireyin kendine mal etme sürecini, teknolojik gelişmeler ve dijitalleşme bağlamında ele alan üretim süreçlerinin yansımalarıdır.

Anahtar Sözcükler: Görünürlük, Temsil, Kendine Mal Etme, Çağdaş Sanat

ABSTRACT

THE PROBLEM OF VISIBILITY IN ART AND THE CONSTRUCTION OF SELF THROUGH APPROPRIATION

Kadir AKYOL

Düzce University

Graduate School, Department of Painting

Doctoral Thesis

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Burcu GÜNAY

July 2024, 82 pages

This thesis focuses on appropriating the concepts of expression and visibility in art. In this context, starting with the prominent works of the classical period and extending to contemporary art, the transformation of art is discussed. Developments in the modern and post-modern period, together with digitalization, have added a new dimension to the problem of visibility in art. Since the beginning of classical and modern art, the position of art has been indebted to technological innovations that enable the production and sharing of artworks in the digital field. Since the early 20th century, technological innovations affecting artists have paved the way for multidisciplinary works. With the digitalization of images, many artists have started to present their productions in a new framework. In this thesis, the transformation process of the act of appropriation of technological developments and digitalization in the art of painting is examined through chronological projections. Within the scope of a qualitative research, the purpose and impact of the digital art system and visibility in the process until today are evaluated. The relationship and interaction between technology and art has developed throughout human history. While art emerged as a means of self-expression and self-recognition, technology is the developments that emerged with the advancement of scientific knowledge. Technological developments such as cinema, photography and augmented reality, which emerged especially in the early 20th century, have changed the concept, content and form language of art. Artists have developed new types of art and forms of expression by using the technological possibilities of the age. The concept of appropriation, which means that artists incorporate elements belonging to others into their own works, has been frequently used throughout the history of modern and contemporary art. While appropriation offers artists wider opportunities to express their creativity, it has also brought along the problem of visibility. In the application part of the study, reproduction, visibility and the use of digital in art, which are among the postmodern art practices, are adopted as a method. In this context, examples of reproduction in traditional and modern works, including the art of photography, are presented. This thesis is a reflection of production processes that address the concept of visibility in art and the process of appropriation in the context of technological developments and digitalization.

Keywords: Visibility, Representation, Appropriation, Contemporary Art

1. GİRİŞ

Marcel Duchamp'ın "Pisuar"'a 'Çeşme' adını verdiği eseri ile sanat tarihi bir kırılma ve devrim yaratmıştır. Duchamp, sıradan bir pisuvarı alıp ters çevirerek "R. Mutt" imzasıyla sergilediği bu eser, "ready-made" (hazır. Nesne) kavramını sanat dünyasına tanıttı ve sanatın tanımını sorgulattı. Böylelikle bir nesneyi seçip ona yeni bir anlam yükleyerek kendine mal etden Duchamp, Orjinallik, özgünlük, sahiplik, temellük, sanatçının rolü vb. birçok sanat kavramının sanattaki tanımların gelişmesine ve tartışılmasına yol açmıştır. Walter Benjamin bu konuyu, *"Mekanik bir şekilde yeniden üretim çağında sanat eserlerinin" 'aurası' kaybolmaktadır, çünkü yeniden üretim tekniği, yeniden üretilmiş nesneyi, gelenek alanından koparmakta, birçok çoğaltım yaparak eşsiz bir varoluşun yerine bir kopyalar çokluğunu koymaktadır"* ifadesinde belirttiği gibi Sanat tarihi, sürekli olarak birbirinden beslenen okumalar silsilesidir. Modern sanatın temel özelliği olan eşsizlik ve özgünlük, postmodern dönemle birlikte sorgulanmaya başlanmış ve sanatta yeni anlayışlar gündeme gelmiştir. Aydınlanma düşüncesi ile birlikte ortaya çıkan sanayileşme devrimi, fotoğraf ve sinema teknolojilerinin ortaya çıkmasını ve yaygınlaşması beraberinde getirerek sanat anlayışında yeniliklere yol açmıştır. Sanatçılar, geçmiş dönemlerde diğer sanatçıların ürettiği eserleri kendilerine mal ederek, yeni yorumlar katarak farklı bağlamlara yerleştirerek eserler üretmeye başlamışlardır. Bu durum, sanatın ne olduğu ve kaynağının nereden geldiği konusunda tartışmaları gündeme getirmiştir. Aynı zamanda bir sanatçının diğer bir sanatçının eserine atıf yapmasındaki nedenler ve tercihler önem arz eder. Özellikle resim sanatındaki yapıtların fotoğraf, video, sinema sanatında yeniden anlam bulduğu süreçler daha yaygındır. Burada malzemenin o dönem için kullanım olanakları ile anlam kazanır. Sanat tarihinde sadece iki boyutun ve boyanın hakim olduğu uzun bir sürecin ardından teknolojik gelişmeler ardından gelen yeni üretim süreçleri özellikle resim sanatındaki kurgu ve göstergelerin yeniden üretimi, yeniden yorumlanabiliyor olmasını sağlamıştır. Bu yöntemler, sanat eserinin biricikliği, orijinallliği ve otantikliği hakkındaki fikir ve kavramların tartışılması konularını gündeme getirmiştir.

Modernizmin biriciklik ve teklik ilkesi ile çelişen bu durum, hazır nesne kullanımı, kavramsal sanat ve dijital teknolojinin sanata entegrasyonu ile kendini göstermiştir.

Özellikle 1980 sonrası dönemde, sanatçıların kendi çalışmalarının kopyalarını üreterek, sanat eserlerinde aidiyet ve orijinallik gibi tartışmaları gündeme getirdikleri görülmektedir. Bu süreçte, sanatçıların kimliğine dair sorgulamalar ve toplumsal duruşlarının temsil ilişkileri öne çıkmaktadır. Sanatın tarihsel süreci içerisinde "kendine mal etme" ve "görünürlük" kavramları, sanatçıların üretim yöntemlerini ve sanat eserlerinin anlamını değiştirmiştir.

Sanatın günümüzde aldığı formu saptamak, sanatçılar tarafından yeniden şekillendirerek geçmiş yüzyıl sanatı ile arasında ilişki kurmak, gösterme biçimleri ile kendilerine özgü yapıtlara açıklık getirmek “görünürlük ve kendine mal etme” kavramlarıyla açıklanabilmektedir. Bu kavramların postmodern sanatın doğuşuyla birlikte var olduğu kabul edildiğinden, söz konusu kavramların ortaya çıkışı nedeninin anlaşılabilmesi için tarihsel süreç içerisinde irdelenmesi gerekmektedir. Modern sanatın prensipleri olan üretilen eserlerin biricikliği, orijinallliği ve postmodern anlayışta değişime uğramıştır. Tek bir disiplinin ve düşüncenin hakim olduğu modern sanatlara karşın, farklı tekniklerin ve kültürel değerlerin bir aradalılığını yansıtan postmodern anlayış, disiplin yerine ifade çeşitliliğini görünür kılmıştır. Bu da çağdaş sanatın dinamiklerini etkilemiş, sanatın ne olduğu ve kaynağını nereden aldığı hakkındaki tanımlama sarsılmış, fikir, biçim ve her türlü yorumun birarada gerçekleştirilebildiği bir derinlik haline gelmiştir.

Başlangıçta sanat kaynağını doğadan üretirken, artan birikim ve sanatçının içsel duyumu bu kaynağa eklenmiştir. Tasfır ve doğayı taklit ile ortaya çıkan sanat, kendinden öncekini taklit ederek devam etmekteydi. Sanatçıların kültürlerini, yaşadıkları doğal ortamın olgularını ya da önceki dönem eserlerden esinlenerek üretim yapmalarının birçok nedeni vardır. Bunlardan biri sanatçının yaşam, doğa ve inançla olan mücadelesidir. Bu düşünceyi destekler nitelikte olan Fischer, “Bu /Kendine mal etme/ sürecinin büyümlü bir yanı var. İnsanın doğa üzerinde üstünlük kurmasını sağlıyor” ifadelerini kullanmıştır. Dolayısıyla, insanın doğaya karşı üstünlük sağlama isteği ve var olma çabası sanatın temel dinamiklerini oluşturmaktadır (Tetikçi, 2017). Bir diğeri ise, günümüze kadar yaşanan bilimsel ve teknolojik gelişmelerin plastik sanatlar alanında hızlı bir şekilde tüketilmesi ve oluşturduğu etkilerdir. Bilindiği üzere sanatın farklı sektörlerinde geçmiş yıllara ait çalışmaların, bestelerin, moda tasarımlarının bugünün koşullarınca ve sanatçı yorumuyla günümüze uyarlandığı görülmektedir. XX. Yüzyılın ortalarında Fredric Jameson tarafından bu durum “pastiş” olarak adlandırılmıştır. Plastik sanatlar alanında gerçekleşen bu oluşumu Fredric: geçmiş süreçlerde yer alan anlatının sone ermesi,

özgünlüğün ve yaratıcılığın giderek önemini kaybetmesiyle gerçekleştirebilecek tek şeyin tarihsel süreç üsluplarını yeniden yorumlamak olduğunu ifade etmiştir (Usta, 2022). Sanat, tarihi boyunca geçirdiği dönemler arasında sürekli bir etkileşim halinde olmuştur. Sanatçılar, oluşturdukları eserlerde kendinden önceki nesli doğrudan ya da dolaylı yollarla kendine ya da kendi topluluklarına mal etmiştir. Antik dönemde üretilen sanat eserleri Rönesans dönemini etkilerken, Rönesans döneminde üretilen sanat eserleri de kendinden sonraki dönemlerde üretilen sanat eserlerini etkilemişlerdir. Postmodern sürece kadar etkisini arttırarak devam eden alıntılama yöntemleri, sanata yeni arayış ve yorumlar getirerek kavramlar kazandırmışlardır (Vardar ve Kınık, 2021). Bu noktada Vardar ve Kınık'ın yorumuna şunu eklemek gerekebilir; Eski Mısır – Antik Yunan-Roma sanatı modern sanat akımları kendinden önceki dönemin kimi zaman teknik açısından daha ileri noktaya taşımış kimi zaman ise tam tersi bir eğilim ile yaklaşarak farklı bakış açıları sunmuştur.

Modern sanatta, Realizm'den itibaren değişim süreci başlayıp, kübist sanatçılar ve onları takiben optik görüntünün parçalara ayrılmasıyla devam ederek sanat yeni bir karakter kazanmıştır. Hazır, buluntu ya da sanatın dışından bir nesnenin sanat alanına dahil oluşu ve “sanat ürünü” statüsünde sorgulanışı, biçimsel önermeler yerine kavramın gücünün öncelikli konuma yükseltilmesidir. Böylelikle özellikle Dadaizm hareketinde olağan nesne statü kazanmıştır. Bu durum sanatın biricikliği ve özgünlüğü gibi kavramların tartışılmasına yol açmış ve Pop sanatın ortaya çıkışıyla tüketim habitatının da sanata dahil edilmesi, biricik olan sanat eserinin sayısız kopyalarının oluşturulması, reproduksiyon, öykünme gibi alıntılama ve kendine mal etme yöntemlerinin kuramsal alt yapısı hakkında ipuçları sunmaktadır. Modern sanat ve Post modern sanat arasında ortaya çıkan yeniden yorumlama, kendine mal etme ve görünür olma kavramları, sanat tarihine yerleşmiş anlatıların ve üslup birliğinin sarsılmasıyla günümüz sanat anlayışında daha da ilgi çeken bir konu haline gelmiştir (Albayrak, 2008).

Modernleşme süreciyle paralel gelişen farklı eğilim, akım ve hareketler, plastik sanatlarda disiplinlerin sınırlarını zorlamış ve sanatı melezleştirmiştir. Disiplinlerarasılık bu melezliği tetikleyenler arasındadır. Özellikle 1960 sonrası sanat, melez durumların sorgulanma alanına dönüşmüştür. Bir dönemde üretilen yapıt kendinden sonraki dönemlerde farklı sanatçılar tarafından yeniden ele alınabilmektedir. Bu durumu destekler nitelikte, Jean Francois Lyotard (1997) “Bir yapıt eğer ilkin postmodernse, modern olabilir. Böyle anlaşılan postmodernizm, amacında modernizm değildir,

oluşumunda modernizmdir ve bu oluşum durumu sürekli. Postmodern, modernin içerisinde sunulamayan, sunumlanmanın kendisinde ileri götüren olacaktır; güzel biçimlerin tesellisini ve elde edilemez olanın kolektif nostaljisini paylaşmayı mümkün kılan bir zevk uzlaşımını inkâr edecektir; bunlardan hoşlanmak için değil, sunulamayanın güçle bir anlamını veren yeni sunumlamaları araştıracaktır.” ifadesini kullanmıştır. Bu alıntılama durumu çağdaş sanatın dinamikleri arasında olmakla birlikte geçmiş çok daha eskiye dayanmaktadır. Örneğin; Eduard Manet, Tiziano Vecellio’ya ait Urbino Venüsü’nden esinlenerek onu yeniden üretmiş ve “Olympia” isimli eserini oluşturmuştur. Picasso ise 1961 yılında Manet’nin “Kırda Kahvaltı” eserini yeniden yorumlayarak “Manet’den Sonra Kırda Kahvaltı” isimli eserini oluşturmuştur. Kırda Kahvaltı’nın ilk kaynağı ise Marcantonio Raimondi’nin “Paris’in Yargısı” adlı gravürüdür. Su perileri ve deniz tanrılarına atfedilen bu eserindeki figürlerin oturma düzeni açısından Manet’ye ışık tutmuştur.

Aynı şekilde İngres’e ait “Türk Hamamı” adlı eser, Charles ve Marie Hilbert tarafından balmumu heykeller olarak yeniden yorumlamıştır. Fransız Devrimi’nin öncü eserlerinden olan Marat’ın Ölümü Jacques- Louis David tarafından 1793 yılında resmedilmiştir. 1995 yılında David’den etkilenen Wang Xingwei bu resmi yeniden yorumlayarak “Kahraman Erkeğin Romantik Tarih Tozu” isimli eserini oluşturmuştur.



Görsel 1. Marcantonio Raimondi, (Raphael'den sonra), Paris'in Yargılanması, gravür baskı, 1510-20. 292x434 mm; 11 1/2x17

(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337058>)

Genel olarak bilim ve teknoloji, ekonomi ve toplumsal alanlarda yaşanan değişimler, sanat pratiklerine de yansımaktadır. Sanat eseri sadece üretildiği dönemle sınırlı kalmadan, yaşayan bir organizma gibi evrilebilmektedir. Bu durum modernizmin biricik

ve tekliğı ile çarpışan bir olgudur. Bu bağlamda, Kantçı bir estetikten beslenen modernist sanat, pürizme eğilimliyen bugün ise sanatın pür (arı, katışıksız) kalamayacağı aşıkârdır. 1917 yılında Marcel Duchamp'ın “eşme” çalışması ile hazır nesne kullanımının sanat ortamına girmesi, geleneksel sanat anlayışını sarsarak, sanat eserinde özgünlük, mülkiyet ve aitlik kavramlarını gündeme getirmiştir. Duchamp, satın aldığı bir pisuarın üzerine imza atarak, kendisine mal ettiği nesneyi; sanat eseri olarak tanımlamıştır. Bu hamle, sanatçı tarafından “eser” olarak addedilen herhangi bir nesnenin, farklı bir bağlam ve bakış açısı kazanarak sanat alanında yer bulabileceği düşüncesinin sinyallerini vermiş ve devamında Joseph Kosuth'un “Bir ve Üç Sandalye”, (1965), adlı yerleştirmesi, kavramın sanatta ele alınışına ve galeri, mekanının bir ölçüde sanat nesnesi tanımı oluşturan konuma geçtiğini gösterir. Lawrence Weiner, Robert Barry, Douglas Huebler ve Banksy'nin nesne ve yeniden üretim üzerine yaklaşımları araştırmada yol göstermektedir. Kişisel bellekte yer eden ve günlük hayatta önem arz eden mekân ya da nesnelerin, başka bir kurgu ile karşımıza çıkması, sanatta görünürlük sorununun belirmesine de zemin hazırlar. Aynı zamanda sosyal psikoloji bağlamında kullanılan kendine mal etme, spesifik mekanlarda izleyici ile buluşurken; dijital teknolojinin terim ve kavramlarını da kendisine eklemektedir.

Özellikle 1980 sonrası sanat alanında; bir sanatçının çalışmasının kopyasını üreterek, kendine mal etme ve sanat eserlerinde aidiyet ve orijinallik gibi tartışmaları gündeme getiren yaklaşımlara yer veren bu araştırmada, kendileme (appropriation) kavramının sanat eserinde sanatçının kimliğine dair bir sorgulama alanına kapı açtığı söylenebilir. Teknolojinin sanatta daha fazla görünür kılınması sanatçılarını atıf yaptıkları ya da bir şekilde yeniden ürettikleri yapıtları ele alışında teknik olarak kolaylık sağlamaktadır. Bununla birlikte farklı bir pencereden bakıldığında bu durum, sanatçıların toplumdaki duruşlarının temsille olan ilişkisine, küresel sermaye güclerinin tekelleşmesiyle teknoloji/sanat ekseninde ve bir anlamda sanatta görünürlüğün tartışılmasını sonucunu da doğurur. Bu araştırmada, yeniden üretime atıfta bulunan eserler üzerinden ilerleyecektir. Bu süreçte sanat eserinin sanatçı kimliğini silikleştirdiği ya da aksine yeni bir bağlamda vurguladığı görüşü üzerinde durulacaktır. Buna ek olarak araştırmaya ışık tutabilmesi için sanat tarihinden kesitler yer alarak ilerlemektedir. Belirli bir dönemde üretilen eserler yapılan atıflar ile sanatın bir zaman şeridi olmadığını, dönemsel geriye bakmalar ile beslenen bir sürecin ürünü gösterme çabasını taşımaktadır. Bu kapsamda tez üç ana bölüme sahiptir. Birinci bölümde sanatçının bilincinin görünürlüğü ve sanat tarihi temsil

kavramına genel bir bakış sunulmaktadır. İkinci bölümde sanatın bu temsil içindeki gelişimine önemli etkisi olan sağlayan teknoloji ve sanatta ele alınışı, dijital ağlar üzerinden sanatın görünürlüğü ve yeni form-mekân anlayışında gelinen boyutu ele alınmıştır. Aynı zamanda 18-19. yüzyıl sanat anlayışından modernizm ve onu takiben postmodernizme kadar ilerleyen süreçte kendine mal etme örnekleri üzerinden eser analizleri yapılmıştır. Üçüncü bölümde kendin mal etme üzerinden benin üretimine geçilmiştir. Ben kavramı burada sanatçının/ araştırmacının üretim serüvenidir. Benin üretimi sanat tarihine atıfta bulunan eserlere atıflar yapan bir zemin üzerinden kendisini var kılmaktadır.



2. TARİHSEL SÜREÇTE KENDİNE MAL ETME /YENİDEN YORUMLAMA

2.1. KENDİNE MAL ETME KAVRAMI VE MODERN-POSTMODERN SANATTAKİ YANSIMALARI

Bu bölümde, kendine mal etme kavramı tanımlanarak; Dadaizm, Sürrealizm ve Pop Art gibi modern sanat akımlarının kendine mal etme yöntemlerini nasıl kullandıkları sanat tarihindeki kökenleri çerçevesinde değerlendirilmektedir. Kavramın modern ve postmodern dönemdeki yansımaları ele alınarak, sanatçıların alıntılama, yeniden üretme, kopyalama gibi teknikleri nasıl benimsediği ifade edilmeye çalışılmaktadır. Bu kavram çerçevesinde güncel sanat örnekleriyle kavramın çağdaş sanattaki kullanım biçimleri irdelenmekte, kavramın güncel durumu ve sanatsal pratiklerdeki somut yansımalarını ele almaya çabalamaktadır.

Kendine mal etme, bir sanat eserin veya fikrin başka bir sanatçı tarafından kullanılması ve/veya taklit edilmesi anlamına gelir. Kendine Mal Etme, bir eserin farklı bir eserde kurgusal, kavramsal ya da biçimsel açıdan yeniden karşımıza çıkması durumudur. Kendine mal etme, sanatçıların geçmiş sanat eserlerini yeniden canlandırmak veya onlarla iletişim kurmak amacıyla kullanmalarına da izin verir.

Kendine mal etme, sanat dünyasında hem olumlu hem de tartışmalı bir konudur. Bir yandan, sanatçılar geçmiş sanat eserlerinden ve kültürel referanslardan ilham alarak kendi yaratıcılıklarını ifade edebilmektedirler. Bu, sanatın sürekli evrimini teşvik edebilir ve yeni anlamların ortaya çıkmasını sağlar. Ancak, kendine mal etme aynı zamanda orijinal fikirlerin ve yaratıcılığın çiğnenmesi olarak da eleştirilebilir. Bu kavram, fikri mülkiyet hakları, kültürel apropiasyon ve kimlik politikaları gibi konularda da tartışmalara yol açar.

İnsan yaşamı ile yaşıt olan sanat, insanla yeniden doğup, büyüyen sürekli bir gelişim içindedir. İnsan olmadan sanat, sanat olmadan insan var olamadığı gibi her ikiside aynı zaman diliminde ortaya çıkmıştır. Önceleri üç büyük sanat türünden söz edilirdi: Resim, heykel ve mimari; bugünse sanatçılar çeşitli üslup, malzeme- araç gereç ve teknikten

yararlanmaktadır. Kimi sanatçılar ise bütün teknik ve malzemeleri birbiri ile harmanlayarak çalışmalarına kimlik kazandırarak ortaya koymaktadır. Dünyada yaklaşık 20.000 profesyonel galeri, 22.000 sanat müzesi, 1500 müzayede evi vardır. Bu galeriler ve müzayede alanlarında milyonlarca sanatçı ya da sanatçı adayı bir o kadar farklı teknik ve araç gereçlerle üretimlerini gerçekleştirmeye devam etmektedir. Bu sanat eserlerinden pek çoğu sanat tarihini referans alması ve sanat tarihine ya da diğer bilimlere gönderme yapmaktadır. Eski dönemlerde sanat, kabul görmüş akademik kategorilere göre ayrılmaktaydı. Sanatı anlamak adına bu eski ve geleneksel yöntem günümüzde varlığını sürdürmesine rağmen günümüz üretim süreçlerini, anlamak için yetersiz kaldığı noktalar olmakla birlikte ancak referans alınarak bir algılama sürecinden söz edilebilir (Saehrendt & Kittl, 2012).

Kapitalist çağda, kendini çok alanlı ve yenilikçi bir ortam içerisinde bulan sanatçı, kapitalizmin her şeyi 'meta'ya çevirebileceği gerçeğini kullanarak yeni üretimlerini sergilemeye başlamıştır. Bu çağda sanat üretiminde gözle görülür bir artışın yaşanmasının yanında, kapitalizm yeni duygular, yeni düşünceler yaratmış tüm bunların gelişmesi ve sanatçının bu yeni olanaklar içinde yerini almasını sağlamıştır. Sanatçı bu yenilikler ile kalıplaşmış, kendisine ait olmayan anlatımlara saplanıp kalmak ya da aynı nesne üzerinde kendine ait bir anlatım etrafında dönmesi oldukça zordur; bu anlatımlara yön veren yöresel sınırlar aşarak, sanat genişleyerek hızlı bir gelişim süreci içine girmiştir. Böylece, kapitalizm gerçekte sanata yabancı olmakla birlikte, sanatın gelişmesine ve çok yönlü, zengin anlatıma sahip olan nesneleri kendine ait kılıp özgün yapıtların oluşmasına olanak sağlamıştır (Fischer, 2005).

1970'li yıllarda ortaya çıkmaya başlayan Postmodern söylem, sanatın konusu, kavramı, toplum-sanat ilişkisi, kadın, zenginleşen medya ve popüler kültür konularına ağırlık vermiş ve bu pratikler üzerine yapıtlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Postmodern sanatçılar, toplumsal düzeni oluşturan sistemle oynamayı, onları sahiplenerek, kendine mal ederek geri dönüştürmeyi, var olan ve bilinen nesneye yeni bir anlam kazandırarak görünür kılmayı, sorgulayarak eleştirel bir sürecin başlangıcı olmuştur (Antmen, 2009).

Bu konu hakkında yazar ve sanat tarihçilerin düşüncelerine bakıldığında şu yorumlar karşımıza çıkmaktadır:

1980'li yıllarda, modernite ve postmodern söylemlerin yaygınlık kazanmaya başladığı zamanlarda postmodern Yeni Kavramsal sanatçıların ironik yaklaşımlarının temelinde gösteriyi görünür kılmakta sanatın işlevsel olacağı bilinci vardır. Bu yıllarda gündeme

gelen pek çok sanatçının bilgi toplumunun görsel ifadesi bulunmaktadır. Bu sanatçılar, belgesel, popüler müzik, komedi gibi kitle iletişim araçlarından yayılan farklı ifade biçimlerini bir arada kullanarak kurgusal olan ve gerçek olanın gerçek yaşam üzerindeki etkileri sorgulamayı amaçlamışlardır. Bu oluşumlarda kendine mal etme aracı olarak söz edilebilecek ilk araçlardan birinin fotoğraf olduğu söylenebilir. Cindy Sherman “Bizler medyanın çocuklarıyız” diyerek tüketim ve gösteri kültürünün özellikle cinsiyet rollerini irdeleyen fotoğraflarıyla 1980’li yılların önemli fotoğrafı kendine mal eden sanatçılarından biridir. Buna ek olarak Sherman’ın fotoğraflarındaki özne, nesne ve rollerin tamamında kendisinin olması bu “kendine mal etme” durumunu ve eserlerinin bir parçası olarak kendisinin de var olması destekler niteliktedir. Sherman, Postmodern dönemde çağdaş sanatın yaygın ifade biçimi halini alan fotoğrafın “yalan söyleyebilme” yetisini öne çıkararak gösteri dünyasının yapay kimliklerine de bir göndermede bulunmuştur (Antmen , 2009).

Postmodernist sanatın gelişmesiyle birlikte farklı bir perspektif kazanan sanat, meydana gelen pek çok köklü değişikliklerin sanatsal alandaki etkilerinden biri olan yapısalcılığa bir tavır olarak post yapısalcılığı felsefesi doğurmuştur. Bu felsefeye göre insanların çevresini algılayış biçimi kişinin idrakı ile alakalıdır. Saf dünyayı söz gelimi en gerçekçi olanı yansıtmamaktadır. Buna göre var olan hiçbir şey mutlak bir değişmezliğe sahip değildir. Asıl anlam daima kendi içinde mevcuttur. Postmodernizmle beraber yeni bir anlam ve boyut kazanan alanlardan biri de fotoğraftır. Postmodernizmin sanatsal bağlamda modernizme karşı bir saldırı niteliği taşıması etki alanı olarak fotoğraf içinde geçerlidir. Bu bağlamda, Postmodern fotoğrafın da gelişmesi ile daha önce Rauschenberg, Warhol ve Heineken gibi sanatçılar tarafından ortaya çıkmaya başlayan "kendine mal etme" (appropriation) eylemi bu dönemden sonra temel üretim biçimine dönüşmüştür. Cindy Sherman, Barbara Kruger, Sherrie Levine ve Richard Prince gibi ünlü postmodern fotoğrafçılar "kendine mal etme" eylemini çalışmalarında sıklıkla yer vermişlerdir. Sherman eski Hollywood filmlerinden birtakım kareleri, reklam imgelerini ve eski klasik resimleri kendine mal ederken -ait kılarken-, diğer sanatçılar ünlü sanat fotoğraflarını, reklamlama yöntemlerini, belgesel imgeleri kullanarak amacı farklı olan birçok nesne, öge ve oluşumları kendilerine mal ederek yeni üretimler ortaya koymuşlardır. Bu çalışmalar en genel anlamda sanatsal anlamdaki tıkanmışlık, insanın var olan doğasının sistemeleştirilmesi gibi postmodernist teorinin temel ilgi odaklarına göndermeler söz konusudur (Aral, 2018).

Modernizm orijinal ve teklik düşüncesine karşı ilerleyen postmodern dil, kendine mail etme kavramını yalnızca yapıttan alıntıla olarak değil, moda sektörü, endüstri ürünleri, sinema gibi alanlardan da yapabilmektedir.

Bu kapsamda, Heilman-C, Cindy Sherman'ın fotoğraf karelerine, dijital müdahale bulunmakta ve Sherman'ın yüzünü kendi yüzü ile değiştirmektedir. Heilman'ın *Yüzyıl Serisi*'inde Sherman'ın *İsimsiz Film Kareleri No #13*'deki görüntüsünü çıkartarak; kendi yüzünü yerleştirmiştir. Yine fotoğraf/ yazı/ dil birliğine kullanan Barbara Kruger ise, çalışmaları bireyi kontrol eden devlet ve özel kurumları eleştiri üzerine dayanır ve sanatçı bu eleştiriye reklam teknikleri üzerinden yapar.

Hem bir fotoğrafçı hem de kavramsal sanatçı olan Sherrie Levine ise, klasik yapıtların kurgularını kendine mal ederek, sanatta cinsiyet politikaları ve ayrımı üzerinde durmaktadır. Walker Evans, Rodchenko gibi fotoğraf sanatçıların eseleri ile oynayarak kimi zaman esere hiç müdahalede bulunmadan sadece sanatçı adını değiştirerek, orijinallik ve biriciklik kavramlarını eleştirmektedir. Levine, sanat nesnelerini sıradanlaştırarak, ticari değerleri ve de sanatsal yüceltmeleri eleştirmektedir. hiçe saymaktadır.



Görsel 2. Sherrie Levine, 1981, Walker Evans'tan sonra:4, Jelatin gümüş baskı, 12,8 x 9,8.
(<https://veritybairdblog.wordpress.com/2018/01/02/sherrie-levine/>)



Görsel 3. Do Ho Suh, Ev içinde ev içinde ev içinde ev içinde ev içinde, 2013, polyester kumaş, metalçerçeve, 602,36 x 505,12 x 510,63 inç
(<https://www.lehmannmaupin.com/artists/do-ho-suh>)

Kendine mal etme konusuna dahil olan başka bir sanatçı da Do Ho Suh'dır. Do Ho Suh'ın çalışmalarına bakıldığında, kendisi için özelleştirdiği mekânları spesifik nesnelerle yeniden tanımlar. Suh, geçmişine ait nesnelerin temsillerin kolay taşınabilirlik özelliğini kullanmış ve geçmişin bugüne taşıyarak; yeniden yaşanılır kılmaya çalışır. Bu tavırda, basit ya da rastgele bir nesne değil, geleneksel uzak doğu evleri ve yapılarını tül gibi akışkan bir yüzeyde görmek mümkündür. Zamanlar arasılık, tülün geçirgenliği ile ifade bulur. Zaman, anı, bellek kavramları ile yakından ilişki kuran bu yaklaşım, nesne dünyasının somut olarak görülemeyen ancak hayali kurulan varlığın özneyle ilişkisine dairdir.

2.2. SANSANATTA TEMSİL NASIL İŞLER?

Bu bölümde, sanatsal temsilin tarihsel gelişimi, geleneksel sanat anlayışı ile postmodern sanat arasındaki farklılıklar ve görünürlük sorununa odaklanmaktadır.

Temsil kavramı, yalnız sanatçının sunduğu yapıt üzerinden değil, aynı zamanda yapıtın oluşturulduğu toplumsal dinamikler tarafından da ele alınmaktadır. Buna göre temsil, göreceli olsa da kendi çağının bir göstergesi ve çağın toplumsal gerçeklik algısının ışık

kaynağıdır. Aynı zamanda sanat tarihi içinde temsil, bütünüyle temsil edilenden çok temsil edilemeyen üzerinde de sürekli bir okuma yapmaya açıktır.

Temsil kavramı tanımladığında “Bir şeyin ya da nesnenin dışsal bir gerçekliği bir düzlemde, dil ya da düşüncede, aynen hiçbir anlam ve içerik kaybı olmadan yansıtılması betimlenmesidir.” (Cevizci, 1999). Romalıların “repraesentare” sözcüğünden türeyen temsil sözcüğü, kelime anlamı olarak incelendiğinde soyut ya da somut herhangi bir nesneyi başka bir nesnenin varlığına büründürmek anlamı çıkarılabilmektedir. Yine “Temsil bir olgunun, bir şeyin ya da nesnenin dışsal bir gerçekliğin bir düzlemde, dil ya da düşüncede, aynen hiçbir anlam ve içerik kaybı olmadan yansıtılması betimlenmesidir” (Cevizci, 1999). Buna ek olarak, temsil birinin ya da bir şeyin varlığına büründürmek anlamına gelebildiği gibi soyut bir kavramın bir nesne veya imge aracılığı ile varlık kazanması anlamına da gelir.

Temsil, “Bir nesnenin diğeri için onun yerine geçmesi; ikame edilmesidir.” (Pıtkın, 2014) “Canlı ya da cansız bir varlık, bir durum, bir nesne, bir sezgi ya da bir düşüncenin yerine geçebilecek ve o gerçekliğe göreceli de olsa en iyi aktarabilen bir aracı durumundadır.” ifadelerini kullanmıştır. Bu bağlamda temsilin sembolik ve dolaylı yapısının da olduğu kabul edilebilir (Alp, 2013).

Araştırma kapsamında tartışılan sanattaki bu görünürlük ya da temsildeki sanat değildir. Çünkü görünür kılınarak çalışmalara yansıtılan temsil, gerçeği değil onun sadece bir izdüşümüdür. Hangi araç ya da teknik kullanılırsa kullanılsın, sanatçı tarafından aktarılan bütün çalışmalar birinin ya da bir şeyin temsidir. O halde bütün sanat tarihi boyunca ve günümüzde yapılan çalışmaların bir temsil olduğu söylenebilir.

Antik çağlarda varlığını hissettiren temsil, Platon’un Mimesis (taklit) kavramını daha yaygın hale getirdiği söylenebilir. Bu bağlamda, sanat ve felsefe ilişkisi ile kurulan bağlardan meydana gelen bir “temsil” kavramı olduğu görülmektedir. İnsanlar için dünya ve gerçeklik deneyimin nesnesini ifade eder. Kendiliğinden var olmuş bir “değeri” taşımaz; ancak sanatçı, kendi dünya görüşü ve yorumları çerçevesinde gözlemlediği, algıladığı “dünyayı”, insanlara, sanat üzerinden “bir değer” kavrayışıyla yeniden düzenleyip, kurgulayıp sunar. Platon’a göre burada sanat ideanın bir görüngüsü taklididir. Ancak, gerçekliğin öylece, dümdüz taklidi önemli değildir. İlk Çağ Yunan insanı içinse, dünya, gerçeklik, kendiliğinden değerler yaratan şeydir, içinde etkili güçlerin kırk türlü sonuçlara yol açtıkları, zaten mevcut değerleri nesneleştirdikleri bir alandır. Öyleyse sanatçının yapması gereken, bu dünyanın üzerine kendindeki değerler ile gitmek yerine,

onun içerdği değerlere gittikçe daha çok yaklaşmayı denemektir; mimesis, yani taklit etmektir onun görevi, böylece dünyanın mutlak değerliliğine adım adım sokulur. Öte yandan bu dünya eski Yunanlı için oldum olası ahlaksal-töresel bir kozmostu ve bu kozmosun imgeleri, yansılar, öteki deyişle “taklidi” insana ışınlı durmaktaydı (Platon, 2014); Platon’un bu öğretisi aynı zamanda Batı sanatının kuramsal alt yapısını da oluşturur. Sanatın taklide bağlı temsille olan ilişkisi modernizme kadar devam eder. Modern süreçte taklit olmayan sanat yine de varlığın özüne ait bir gerçekliği görünür kılar, onu temsil eder.

Bu bölümü özetlemek gerekirse; temsil kavramı, sanat tarihi boyunca önemli bir yer tutmuştur. Başlangıçta, sanatçılar doğayı ve gerçekliği taklit ederek temsil etmeye çalışmışlardır. Ancak zamanla, sanatçının öznel bakış açısı ve yorumu da temsil sürecinin bir parçası haline gelmiştir. Modern sanatta, temsil kavramı büyük değişimler geçirmiştir. Modernist sanatçılar, gerçekliğin nesnel bir şekilde temsil edilmesine karşı çıkmışlar ve öznel, soyut ifade biçimlerini benimsemişlerdir. Örneğin, Empresyonistler, doğayı kişisel algılarıyla yansıtmışlardır. Postmodern dönemde ise, temsil kavramı daha da sorgulanmaya başlanmıştır. Sanatçılar, gerçekliği doğrudan yansıtmaktan ziyade, onu parçalara ayırarak, yeniden üretmeye veya ironi ile sunmaya başlamışlardır. Dadaistler ve Pop Sanatçıları, gündelik nesneleri yeni bağlamlarda temsil ederek, modern sanatın geleneksel temsil anlayışını reddetmişlerdir. Çağdaş sanatta da, temsil kavramı çok katmanlı ve çok yönlü bir hal almıştır. Sanatçılar, gerçekliği doğrudan değil, ironi, pastaj, kolaj gibi tekniklerle ele almaktadırlar. Temsil, artık tek bir gerçekliği yansıtmaktan çok, gerçekliğin çeşitli yönlerini sorgulayan ve yorumlayan bir unsur haline gelmiştir. Temsil kavramı sanat tarihi boyunca çeşitli dönüşümler geçirmiş; modernist dönemin evrensel, nesnel temsil anlayışından, postmodern ve çağdaş dönemlerin parçalı, öznel ve ironiyle yüklü temsil biçimlerine eğilmiştir.

Aynı zamanda diğer bir kavram olan görünürlük sorunu ve temsille direkt ilişkili bir kavramdır. Görünürlük sorunu, belirli grupların ya da bireylerin toplumda görmezden gelinmesi ve kimliklerinin anlaşılmasında sorun olarak tanımlanmaktadır. Sanatın ise bu sorunları görünür kılma, farkındalık yaratma ve değişim sağlama potansiyeli olduğu vurgulanmaktadır. Geleneksel sanat anlayışı, genellikle belirli kurallara, estetik normlara ve geçmişte oluşmuş bir sanat tarihine dayanır. Figüratif resim, natürmort, manzara gibi konuları ele alan ve genellikle tek bir yaratıcı tarafından üretilen yapıtlar bu anlayışa örnek olarak gösterilebilir. Bu yaklaşım, önceden belirlenmiş bir estetik standartı

yansıtmayı ve sanatçının duygusal veya toplumsal mesajlarını dolaylı bir şekilde iletmeyi hedefler. Postmodern sanat ise, geleneksel sanatın kurallarını ve sınırlamalarını reddeder ve yeni, deneysel ve sınırları belirsiz alanlara yönelir. Bu sanat akımı, genellikle kurumsal eleştiriler, sınıf, cinsiyet ve etnisite gibi toplumsal meselelerin incelenmesi, popüler kültürün kullanılması ve farklı medya ve malzemelerin bir araya getirilmesi gibi özellikleriyle tanınır. Postmodern sanat, genellikle birden fazla sanatçının katılımıyla oluşan kolektif çalışmalara da odaklanır.

Görünürlük sorunu, birçok farklı şekilde sanata yansması olabilmektedir. Görünürlük sorunu, haksızlık, eşitsizlik veya baskı gibi toplumsal konuları ele alan protest sanatının temel unsurlarından biridir. Sanatçılar, bu sorunları dile getirmek ve toplumda farkındalık yaratmak için görsel sanatlar, enstalasyonlar veya performanslar aracılığıyla mesajlarını iletirler. Bu tür sanat eserleri, görünmez kılınan veya göz ardı edilen grupların sesini duyurmayı amaçlar.

Görünürlük sorunu, geçmişte üretilen bir eserin yeniden günümüzde anlam bulması ile de ilişkilendirilebilir. Cinsiyet, ırk, kimlik politikaları gibi kavramlar, günümüz sanatının en temel eğildiği konulardır. Bu kavramları sanat tarihinde ele alan eserler üzeri günümüze taşıyarak bunlar üzerinden bir görünürlük alanı yaratma çabası bir yönü ile tüm sanat tarihine de bir eleştiri niteliği taşır.

Görünürlük sorunu, sanatta çeşitli şekillerde yansıtabilmektedir. Bu kavram, belirli bir grup veya bireyin toplumda görünmez veya göz ardı edilmiş hissetmesiyle ilgilidir. Bu gruplar genellikle etnik köken, cinsiyet, cinsel yönelim, engellilik, sosyoekonomik durum veya diğer ayrımcı faktörler temelinde belirlenebilir. Görünürlük sorunu, bu grupların deneyimlerinin, haklarının ve kimliklerinin toplumun çoğunluğu tarafından görmezden gelindiği veya anlaşılmadığı anlamına gelir. Sanatta kendisini temsil olanağı bulamamış kesimlerin ve toplulukların daha fazla görünür kılınabilmesi bir anlam da temsille ilişkilidir. Batı modernizm ötekileştirme durumunu eserlerinde ele alan Yarı Kızılderili, yarı Meksikalı asllı Amerikalı sanatçı James Luna'nın kendi bedenini gerçekleştirdiği yerleştirmeleri ile ötekileştirilen bir kültürü görünürlük sorunu üzerinden eleştirir. Sömürgeciliğin yok ettiği bir kültürü ele alan eserlerinde Kızılderili atalarının rolüne bürünerek kendi beni üzerinden temellük de yapmış olur.

Bu bölümü özetlemek gerekirse; görünürlük sorunu, sanatçılar tarafından sıklıkla ele alınan önemli bir konudur. Bu sorun, toplumsal eşitsizlik, baskı veya adaletsizlik gibi meselelerin görselleştirilmesi yoluyla protest sanatının temelini oluşturur. Sanatçılar,

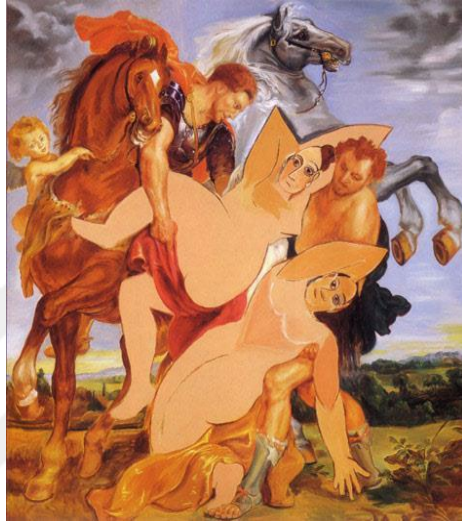
görünmez kılınan grupların seslerini duyurmayı ve farkındalık yaratmayı amaçlayarak, enstalasyon, performans ve diğer görsel sanat biçimlerinden yararlanırlar. Sanatçılar ve eleştirmenler, popüler kültür ve medyada sunulan görsel temsillerin cinsiyet, ırk, cinsel yönelim ve beden algısı gibi konulardaki etkilerini sorgular. Bu tartışmalar, toplumsal cinsiyet rolleri, ırksal ve beden pozitifliği hakkında farkındalık yaratmayı hedefler. Sanatçılar, görsel temsillerin nasıl oluşturulduğunu ve belirli grupları nasıl etkileyebileceğini inceleyerek, daha çeşitli ve kapsayıcı sunumları teşvik eder. Aynı zamanda geçmişte üretilen bir eser üzerindeki politik, siyasi, dinsel, vs, sorgulamalar; yeniden üretim sayesinde bugünün penceresinden paylaşılabilmektedir.

2.3. SANAT TARİHİNDE BİR KESİT OLARAK TEMELLÜK YAKLAŞIMLARI

Bu bölümde, temellük kavramı örnek olabilecek eserler yer almaktadır. Kendine mal etme’ olarak tanımlanan *temellük* kavramını, daha önce sanat eseri niteliği kazanmış olandan yeni bir sanat eseri oluşturma eylemidir ve bu eylem; yeni üretilen eser üzerinden, öncekine yapılan bir hatırlatma durumu ve eleştirel bakışı içinde barındırır.

Örnek vermek gerektiğinde, Batı Sanat Tarihine bakıldığında özellikle Rönesans resminde konu olarak Antik dönem mitolojisiyle Ortaçağ Hristiyanlığını birleştiren bir anlayış hakimdir. Bu konular soyut ve tanımlanamaz sahneler yerine gözleme dayalı, ayrıntılı inceleme sonucu oluşturulan konular olduğundan resmin yapıldığı döneme uygun kılma anlayışı hakimdir. Resimde mitolojik zaman olarak isimlendirilen zaman tasviri ise, sanatçının resme başladığı dönemin dışında bir zamanın dışında bir zamanı içermektedir ancak, ilk zamanlarda Rönesans’da olduğu gibi dönemin güncelliğine indirgenmiştir. Bu noktada en verilebilecek en güzel örneklerden biri Boticelli’nin “İlkbahar Alegorisi ve Venüs’ün Doğuşu” tablolarıdır. Goya ve Velasques gibi sanatçıların tablolarında zamanı, belli bir dönemin içindeki ‘an’ın tasvir edildiği görülmektedir. Genellikle figürlerin İspanyol aristokrat sınıfı üyelerinden oluştuğu, poz veren duruşlar fotoğraf hissi içinde portrelerin belirgin yüz ifadeleri ve kıyafetlerin gerçekçi, ayrıntılı betimlemelerle sanatçıların yaşadığı dönemden bir anı olduğu gibi yansıttığı görülmektedir. Bosch ve Bruegel gibi sanatçıların tablolarında ise düş ve imgelem gücünün fantastik bir düzeyde yaşadıkları dönemi sahnelemiştir (Yenişehirlioğlu, 1990).

Russell Connor çağdaş sanatın değerlerini tarihsel bir yaklaşımla geçmişini bugünün şartları ile değerlendirerek, kendine mal ederek varlığını sürdürmektedir. Öte yandan, Jean Baudrillard'ın "Sanat Komplosu" adlı kitabında, bir yönelimde olduğunu resim alanındaki tüm çalışmaların, gelecekle ilgilenmeyi bırakarak geçmişe doğru bir yönelim içinde olduklarını vurgulamaktadır. Baudrillard'a göre Russell Connor'ın ünlü eseri "The Kidnapping of Modern Art by the New Yorkers" (Modern Sanatın New Yorklular Tarafından Kaçırılması) adlı eseri hiç kuşkusuz alaycı bir tavrı sergilemesinin yanında bir eleştiriden de söz etmek mümkündür. (Baudrillard, 2005).



Görsel 4. Russell Connor, Modern Sanatın New Yorklular tarafından kaçırılması, 1985, 68 x 64 cm, John Parker Willis Koleksiyonu
([Http://russellconnor.com/gallery_17.html](http://russellconnor.com/gallery_17.html))



Görsel 5. Peter Paul Rubens, Leucippus'un kızlarına tecavüz, 1618, 224×210,5 cm
(https://en.wikipedia.org/wiki/The_Rape_of_the_Daughters_of_Leucippus)



Görsel 6. Pablo Picasso Avingonlu kızlar, 1907, 243.9 × 233.7 cm
(<https://www.moma.org/collection/works/79766>)

Russell Connor, kimliğini ve varlığını görünür kılmak için birçok farklı oluşumda yer almıştır: WGBH'nin Museum Open House (1963-67) adlı dizisinin Güzel Sanatlar

Müzesi TV sunucusuydu. Russ, WGBH'deki diğer birçok şovda yer aldı. Hatta 1967'nin ünlü Mürettebat Eğitim Kaseti'nin gönüllü sunucusuydu.

Russell Connor'ın eseri, tekrar yapım, alay ve ironik bir yaklaşımla ele alınarak retrospektif bir görünü kazanmıştır (Görsel 2). Günümüzde mizah, ironi, yanılsama gibi kavramlar ve geçmişin yeniden inşası kendi bağlamında bir estetik kaygı ile sunulmaktadır. Connor, bu eserini 1980'lerde Fransız yazar Serge Guilbaut'ın "New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı" adlı kitabından esinlenerek oluşturduğunu ifade etmektedir. İkinci Dünya Savaşı'nın yaşanmasının ardından New York'un sanat merkezi haline getirilmesi için ABD hükümetinin girişimleri ile, Modern Sanatlar Müzesi, bazı eleştirmenler ve galerileri içeren bir grubun kurduğu komplodan ve Soyut Ekspresyonizm akımının özgürlükçü yaklaşımını da bu işin sembolü haline geldiğini ifade etmektedir. Connor'un amacı; ideolojiden çok fikirden etkilenerek, tarihin en büyük sanat soygununu kaydedecek bir tablo oluşturmaktır. Geçmişte yaşamış sanatçılardan geriye kalanların bir bölümü hem yazılı hem de plastik biçimde bir söylemdir. Bu sanatçıların çalışmaları incelendiğinde bu söylemden geriye kalan, gerçekleştirilmiş – istemli ya da istemsiz- kalanı bulmaya, bilinçli veya bilinçsiz olarak gizleneni, görünür kılan anlamı ve biçimi belirlemeye çalışmaktan geçer. Bu bağlamda Connor'un çalışması incelendiğinde; Sanatçı, farklı dönemlere ait iki eserin bir bölümünü ele almış ve reproduksiyondan postproduksiyon giden bir yaklaşımla kendi eserinde yenşden bir düzene gitmiştir. İlk eser; Rubens'in "Leuccipos'un Kızlarının Kaçırılışı" adlı eseri, diğeri Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" adlı eseridir. Connor'un amacında belirttiği komployu tarihin en büyük sanat soygunu olarak görerek ve bunu belgeleyen bir resim yapma isteği ile eserini kurgulamıştır. Connor'ın düşüncesi her ne kadar etkileyici görünse de eserin biçimsel yapısı kitsch bir yolla temellük etmektedir. Connor, Rubens'in eserindeki ikizleri New Yorklular olarak seçer ve 20. yüzyıl resminde Modern Sanatı en iyi temsil edebilecek iki genç kadın olarak da Modern Sanat için bir başlangıç noktası olarak kabul edilen Picasso'nun başyapıtı Les Demoiselles d'Avignon (Avignonlu Kızlar) eserinden iki kadın figürünü seçerek eserini kurgular (Connor, 2005). Conner'ın bu eserinin icelenmesinin ardından *temellük* kavramı dikkat çekmektedir.

Temellük kavramı, daha önce sanat eseri niteliği kazanmış olandan yeni bir sanat eseri oluşturma olarak ele aldığımızda, oluşan sanat eseri ile yeni bir durum ve eleştirel bakış açısı oluşturulmaktadır. Sanat tarihi boyunca bu kavram altında yer alacak birçok çalışma yapılmıştır. Sanatçılar temellük ederek çalışan sanatçılardan bazıları; Tiziano'nun

‘Venüs’ü ile Eduard Manet’in ‘Olympia’ adlı eseri, Goya’nın ‘Üç Mayıs Katliamı’adlı eseri ile Picasso’nun ‘Kore Katliamı’ adlı eseri, Velazquez’in ‘Masum Papa’ eseri ile Bacon’ın ‘Velazquez’in çalışmasından sonra Masum Papa’ adlı eseri gibi birçok örnekte görebileceğimiz gibi sanatçıların, referans aldıkları resimleri farkı amaçlarla yorumlayarak kendilerine mal kendi özgün düşünsel ve biçimsel yaklaşımlarını ortaya koymuşlardır. Connor’ın yaklaşımı ve bu doğrultuda ortaya koyduğu eser ise tartışmalıdır (Parlakkalay, 2020)



Görsel 7. Russell Connor, The Dawn of Modernism (Modernizm’in çöküşü), 48x60 cm, 1985 (<https://stevenconnor.com/midair.html>)

Connor’ın “Modernizm’in Çöküşü” adını verdiği tablosunda, Manet’nin Napolyon, Maximilian'a verdiği sözleri tutmayarak ordusunu geri çekince Cumhuriyetçilerin yönetimi ele geçirmesinin ardından ve 1867 yılında Maximilian ve yardımcılarını idam ettirilmesi olayını betimlemesini (Görsel 10) ve 1866 yılında “The fifre” adını verdiği tablosunu bir arada sunar (Görsel 11). Cumhuriyetçi bir kişiliğe sahip olan Manet için genç aristokratın öldürülüş biçimi tam bir hayal kırıklığıydı. Goya’nın 3 Mayıs (El Tres de Mayo de 1808) infaz sahnesinden etkilenecek yaptığı tablosu, Connor’da yeni bir zaman içinde tekrardan varlığını görünür kılmıştır. Manet bu acı olayın bir seri resmini yapmıştır; “3 boyutları büyük resim, 1 eskiz ve 1 taş baskı” Connor’a göre Manet’in ölümünün ardından oğlu, bu serinin sonuncusu ve en büyük olanı -aynı zamanda Connor’ın resminin dayandığı resmi-, parçalara bölmesi ve -Manet’in eşi olan Suzanne bu parçaları sattarak-, onun açısından resme yapılmış büyük bir katliamdı.

küçük piçi aldıklarına sevindim," dedi, bunu görünce), *buradaki Beşinci, Modernizmin son anlarını temsil ediyor. Postmodernizm tarafından ardı ardına, yakında sırayla dinlenmeye bırakılacaktır*" (Connor, 2005).

Aslında *Modernizm'in Çöküşü*, Connor'un retrospektif yakalışımını ve Modernizmin başlangıcı sayılan empresyonizm akımının- literatürde genel olarak kabul edilen tarih aralığı olarak 1884'ten 1914 ve bazı görüşlere görede 1960 lara kadar devam eden süreç- öncülerinden olan Manet'in modernizmin ilk esintilerini barındıran Fifer'ine karşı tutulan silahlarla modernizmin sonunu temsillendirdiği resmi, yansıtmak istediği düşünceyi oldukça iyi özetler. Geleneksel kültüre bağlılığı ile bilinen Manet'in açıkça Goya'dan etkilendiğini de ifade eden Connor, zihninde yatan Modernizmin artık yavaş yavaş son bulduğu olgusunun bir temsili olarak bir başlangıç ve sonu ifade eden resimleri kendi tuvaline yerleştirdi. Temelinde aynı sanatçıya ait iki yapıta dayanan bu resim, sanatçının öncelinden esinlenerek günümüzde çarpıcı bir görü kazanmıştır.

Cesar Santos, klasik geleneksel anlayışın yapıtlarını ve çağdaş anlayışın popüler ürünlerini biraraya getirerek geçmiş-şimdi-gelecek üçlüsünün zihnindeki oluşumlarına form kazandırıp, usta yapıtları kendi güncel yorumuyla temellük eden bir diğer sanatçıdır. Santos'a göre insanların bu klasik usta yapıtlara ulaşamaz, erişilmez görme algısına sahiptirler ve bunun gerçekte öyle olmadığı amacını güder. Santos'a göre oluşturduğu fikirleri sanatın kedisine dayanır. Santos'un resimlerinde belli bir zaman yoktur. Onun resimlerindeki zaman boyutu bağlıdır (göreceli). Santos resimlerini oluşturma ve zihinsel süreçlerini şöyle açıklıyor:

Sanat malzemelerin bir araya gelmesiyle, kendiliğinden akan zihinsel bir imgeyi doğurduğunu ve her sayfa, önceliklerimizin düzensizliğinden habersiz, bilinçli bir varlık olarak benliğin bir tür yeniden keşfi olduğunu ifade etmiştir. Görsel dünyasını temsil etmek için tarihsel ve yeni teknolojik formlarla bombardımana tutuldu için, ilk bakışta bilinenlerle karıştırılabilecek bir teknik keşfettiği yanıt veriyor. (Santos, 2020).



Görsel 10. Cesar Santos, Senkretizm, Madonna ve Çocuk, 2012, Keten üzerine yağlı boya
(https://cesarsantos.com/santocesartnet/review_guilmet)

Santos resimlerinde kuvvetli bir iletişim vardır. Geçmişin yapıtlarını temel alsa da, kendi çağının olanaklarını kullanarak ve kendi çağına ait figür ve nesneleri geçmiş ile harmanlayıp sunması onun sadece zihinsel değil, beden de geçmişle iletişim ve etkileşimini hem bir uyum hem de bir uyumsuzluk içinde bir arada vermeyi başaran bir sanatçıdır. Sanat tarihindeki ustaların; Leonardo da Vinci, Velazquez, Matisse, Michelangelo, Van Gogh gibi sanatçılara ait igür, nesne vb. birçok unsuru resimlerinde çağdaş ve popüler ürünler ve çağının insan figürleri ile beraber kullanarak, bu usta sanatçıların yapıtlarını 21. yüzyıla taşır. Bu taşıma da izleyicide uyanan şiddetli merak ve bakma isteği Santos'un eserlerine olan dikkati artırır.



Görsel 11. Cesar Santos "Bir David / bir David'e", tuval üzerine yağlıboya, 49x38 cm
(<https://elhurgador.blogspot.com/2017/04/cesar-santos-ii-pintura.html>)

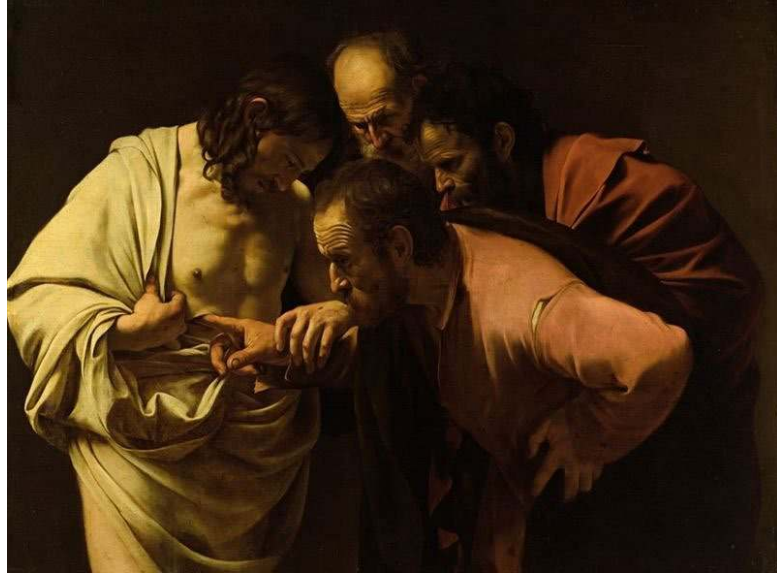
Santos, Jacques-Louis-David'in *Marat'ın Ölümü* adlı resmindeki kurguyu değiştirerek onu bir sergi salonu içinde yeniden resmeder. Resim de Marat yerine kendisinin bir yarı otoportresini yerleştirerek sanatçı aynı zamanda tümüyle kendine mal etme eylemini gerçekleştirmiştir. David Marat'yı tuval üzerinde ölümsüzleştirmek istemişti, sanatçı Marat yerine kendini resmetmesiyle hem kendini hem de sanatını ölümsüzleştirmeye dönük bir gönderme yapmasından söz edilebilir. Resmin orijinalinden farklı olarak Marat'ın elinde tuttuğu önemli delilleri işaret eden belgeler yerine, Yunan mitolojisinde zekâ, sanat, strateji, ilham ve barış tanrıçası olan Athena'nın bir eskizini yerleştirmiştir. Burada sanatçının görünür kılmak istediği belkide sanatının önemli bir kanıtı olan belgenin sembolü ya da kendisi ilse beraber tanrısal bir güçle sanatının ölümsüzleştiğine bir gönderme olarak değerlendirilebilir. Arka planda geride yer alan figürlü tabloda çağdaş sanatçılardan olan David Hockney ve Peter Blake havasında resmedilmiş selam veren ve oldukça neşeli figür ile bir alaycılıktan sözedilebilir. Santos'a göre geçmiş

dönemlere ait baş yapıtlar hiçbir zaman ulaşılmaz değildir. Daha önce değinildiği üzere buradaki asıl amaç bunun tam tersini kanıtlamaktır. Santos'un Neoklasizm dönemine ait bir eserin çağdaş bir sanat sergisi içinde resmedilmesi de bunun en büyük kanıtını oluşturmaktadır. Böylelikle geçmiş bugün de görünür hale gelerek bir yer kazanırken aynı zamanda geçmişi ve bugünün bir arada hayatta kalarak devam etmesini sağlamıştır.



Görsel 12. Cesar Santos, İlk dövme. 28x39 inç, Tuval üzeri yağlıboya
(<https://www.santocesar.com/syncretism>)

Cesar Santos'un çalışmasında, insan güzelliği hakkında izleyiciyle kurulan diyalog şüphesiz toplum için bir uyanış çağrısıdır: Karakterleri yaş, etnik grup ve sosyal katmanlar açısından çeşitlilik gösterir, ancak hepsi aynı şekilde tasvir edilir. Sanatçının bakışının düzeyi, onları bireysellikleri içinde sanatçının vuruşlarıyla eşitleyip ölümsüzleştiren ve böylece her birini yeni bir klasiğe -ve devrimci bir dehayadönüştürür. Santos'un Caravaggio'nun "Şüpheli Thomas" adlı eserinde kişileri değiştirerek kullandığı figürler arasında Rembrandt'ında yer alması kuşkusuz Rembrandt'ın müthiş bir Caravaggio hayranlığına yapılan vurgudur. Resmin orijinalinde yer alan havarilerden birinin olduğu gibi resme dahil edilmesi direkt olarak bir göndermenin kanıtını oluşturmaktadır. Sanatçı yapıtlarında geleneksel sanatın başyapıtlarını kullanarak onların geçmişte sıkışmasının önün egeçerek bugün de devamlılık sağlayan bir anlam kazandırmıştır.



Görsel 13. Caravaggio, Kuşkucu Thomas, Tuval üzerine yağlı boya, 1601, 107 x 146 cm, Schloss Sanssouci, Potsdam, Almanya.
(<https://wannart.com/icerik/8417-isanin-kuskucu-havarisi-aziz-thomasin-supheciligi>)



Görsel 14. Rembrandt Van Rijn, Havari Aziz Paul olarak otoportre, 91x77 cm, Amsterdam, Hollanda
(https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_as_the_Apostle_Paul)

Günümüz popüler simge ve nesnelerinin de resimde yine yer veren sanatçı, tek başına olağan hayat içerisinde fonksiyonel bir kullanıma sahip olan simge ya da nesne sanatçının ele alıp yeniden bir hareket kazandırarak tuval içerisinde bir sanatsal anlam kazandırmıştır. Santos'un boyama açısından barok dönemi tarzı bir anlayışıyla günümüz insan tiplerini de kullanarak her iki dönemin sanatsal biçimini birleştirmiştir.



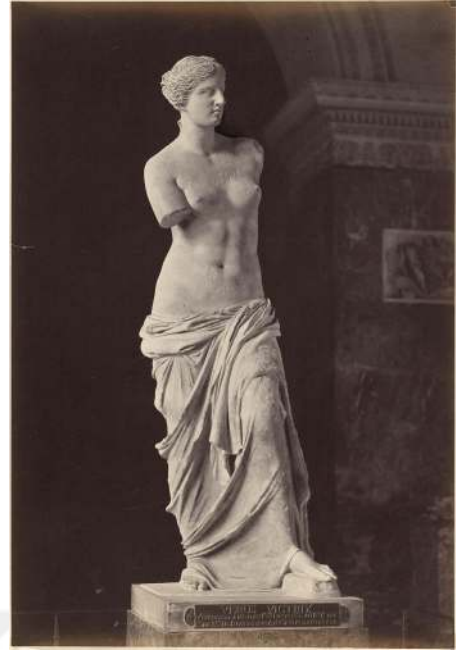
Görsel 15. Herman Braun-Vega, Batı'ya Çifte Odaklanma (Velázquez ve Picasso), 1987
(<https://braunvega.com/picture/?/212>)

Herman Braun-Vega'nın resimlerinde Santos'da görüldüğü gibi sanat tarihini başyapıtlarını yeniden resmetmek olmuştur. Braun-Vega klasik sanatçıların ortaya koyduğu yapıtlardan kendine göre klişeleşmiş bir değerde olan görsel bir depo oluşturmuştur; bu yolla kendisine tükenmez, sürekli gönderme yapacağı, başvuracağı resimsel bir kütüphane oluşturmuştur. Bu kaynakçada yer alan sanatçılar ve yapıtlar arasından en çok Velázquez, Ingres, Goya, Picasso, Poussion gibi sanatçılardan ve yapıtlarından yararlandığı görülmektedir.

Braun-Vega resimlerinde zamansal -uzamsal- bir tür görelilik teorisi olarak ve görünen gözlenen nesneyi sorgulaması çağdaş ileri ilke ve bilgilerle aynı zamanda kullanması açıkça görülmektedir. Çalışmalarında tüm malzemelerin ötesinde, izleyici ve gözlenen nesne arasındaki ilişkiyi ele alıp, zaman ve uzayı yeni bir tanım getirerek; iletişim araçlarının zenginleştiği bir dünyanın maddiliğini açıklarken zaman ve mekan kavramlarını yeniden tanımlamaktadır.



Görsel 16. Velázquez, Las Meninas, 1656
(https://en.wikipedia.org/wiki/Las_Meninas)



Görsel 17. Alexandros of Antioch- Milo Venüsü- M.Ö. 130-100
(https://www.arkeolojisanat.com/shop/blog/milo-venusu-200-yil-once-istanbuldaydi-3_941769.html)

Braun-Vega'nın "Batı'da Çift Aydınlatma (Double éclairage sur Occident)" (Görsel 17) adlı eserinin resmin bütünü olarak atıfta bulunduğu Velázquez'in Las Meninas (Görsel 18)'inde Velázquez yerine çıplak iki erkek figürü yer alırken, konum olarak aynı yerde bulunurlar. Bununla birlikte Vega'nın gönderge resimden hariç kendisinin eklediği bütün figürlerde statüyü gösteren herhangi bir kıyafet ya da işaret yer almamaktadır. Kıyafeti olan figürler gönderge resimden alınan figürlerdir. Orijinal resmin odak noktası olan kralın küçük kızı (Infanta Margarita Tereza) yerleşim ve biçim olarak aynı, renk açısından daha canlı olarak kullanılmıştır. Orijinal resimde küçük kızın solunda yer alan figür yeni resimde yine çıplak ve sıradan bir insan tiplemesi içinde bu defa elinde bir et parçasını uzatmaktadır. Braun-Vega resimlerinde sıklıkla rastlanan sebze-meyve, balık ve et imgeleri -özellikle 1992 ve 1999 yılları arasında gerçekleştirdiği serilerde-; birer ironi olarak açlık, acı, şiddet ve yokluk gibi somut kavramlara denk düşen sembolik de olsa yer alarak resim içinde anlam ve hareket ile sanatsal bir nesne konumunda yer almaktadır. Anlamsal bir dönüşüme işaret eden bu yeni çıplak figürler, saygın ve onurlu kraliyet çalışanları ve soyu yerine hegemonik güçlerin boyunduruğu altında kalan kesimden insanlar yer almıştır. Bura da sanatçı tarafından gerçekleştirilen bir eleştiriyi sergilemektedir.

Gönderge resimde yer alan kralın temsili olan köpek, Braun-Vega resminde siyasi bir eleştiri olarak yer alırken arka planda yer alan ikinci soylu figür yerine de bir köpek resmedilmiştir. Orijinal resimde aynadan yansıyan Kral IV. Felipe ve Kraliçe Maria Anna yerine “Papa II. Jean-Paul görülür. Papa”nın dizinin üstünde Klaus Barbie”nin (eski bir Nazi subayı) bir resminin yer aldığı bir gazete (Libération) bulunmaktadır. Papa ise Nazi döneminde bir siyasetçi, sonra da Birleşmiş Milletler Genel Sekreteri olan Kurt Waldheim”ı kabul etmektedir” (Aktulum, 2011). Arka planda başka bir odaya açılan kapıda Picasso ve Milo Venüsü aynı kare içerisinde yer almıştır. Picasso resimlerinin belirgin özelliği olan lambası da resim içinde dikkat çekecek bir konumdadır. Özellikle bu lambanın dinamiklik içinde görünür kılınmasını önemlidir, çünkü Picasso’nun inandığı bir din yoktu buna rağmen resimlerinde sıklıkla kullandığı bu gözü andıran tablo tanrının gözünün bir sembolü niteliğindedir. Braun-Vega resminde de aynı şekilde geri planda konumlandırılan bu tanrının gözü ile yaratıcının her şeyin farkında olup izlediğine ve Barok tarzı şiddetli tanrısal ışığa -dönemin sanatçılarından biri olan Velázquez için- göndermeler yaparak varlığını yeniden canlandırmıştır.



Görsel 18. Banksy’nin British Museum’a bıraktığı işi, 2005
(<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/783329>)

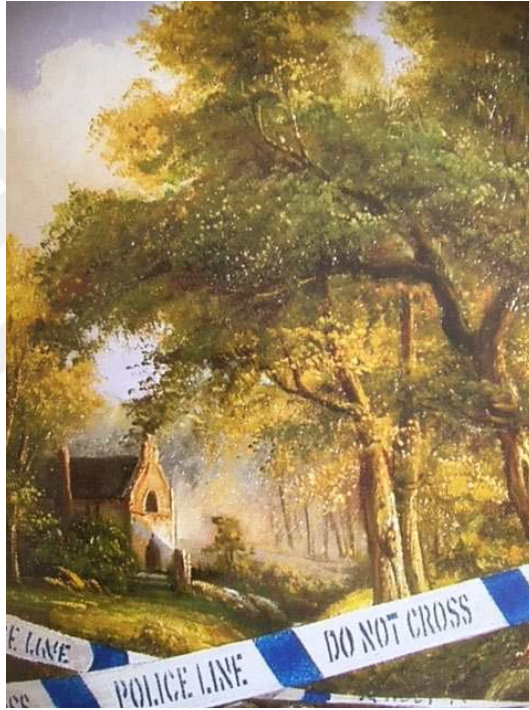


Görsel 19. Banksy’nin Metropolitan Müzesine bıraktığı işi, 2005
(<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/783329>)

Banksy, British Museum gibi oldukça önemli bir müzeye sadece kendi isteği ile illegal yollarla kendi çalışmasını gizlice yerleştirmiştir. Bu sayede müzede yer alarak varlığını kanıtlamıştır. Bıraktığı bu eserin altına “Post Kaotik Döneme Aittir” şeklinde bir yazı bırakmıştır. Müze çalışan görevliler ve ziyaretçiler uzun süre bu eseri farketmemiş, bazı kaynaklara göre 3, bazı kaynaklara göre de 8 gün boyunca asıldığı yerde kalmıştır. Eser farkedildikten sonra hemen kaldırılmış ancak, daha sonra eser yönetimin kararıyla müzenin kalıcı koleksiyonuna dâhil edilmiştir. Bugüne kadar müzelerce sanat olarak dahi kabul edilmeyen sokak sanatçılarından eserleri yalnızca sokağa aitken Banksy’nin illegal

yollarla müzelerin duvarına bıraktığı işler bu sanat olarak görmeme durumuna karşı bir zıtlığı oluşturarak, müze kapısından içeri giren ve yer alan ilk sokak sanatçısı olmasını sağlamıştır.

Banksy çalışmalarını çoğunlukla sokak duvarlarına, harabelere ve bunlarla birlikte en çok kullandığı kapalı kamusal alanlar ise müzelerdir. Sanatçı manifestosu gereği özellikle tanınmış ünlü müzelerdeki ustaların eserleri arasına korsan olarak yerleştirdiği kendi eserleri ile hem bir protestan sanat eylemi hem de ünlü müzeler de kimliğini görünür kılmıştır. Banksy henüz çocuk yaştayken ablası tarafından resimlerinin çöpe atılmasının nedenini sorduğun da aldığı yanıt: “Onları atmasaydım sanki Louvre’da mı sergileneceklerdi?” bu eylemlerin çıkış noktası olmuştur (Banksy, 2005).

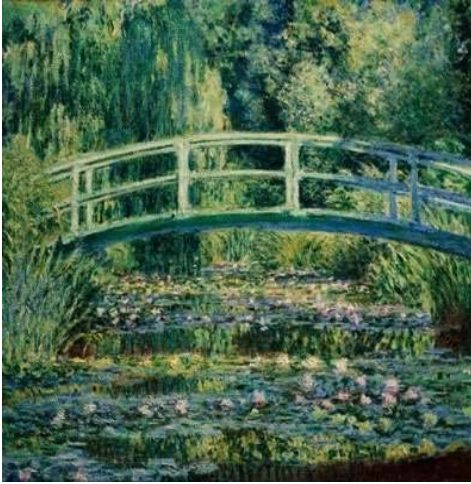


Görsel 20. Banksy’nin Tate Modern’e astığı resim ve olay anı video kayıtlarından üç sahne

Banksy, Londra’da bir sokak pazarında imzasız bir yağlı boya buldu ve üstüne polis olay yeri şeridini yapıştırdı. Böylelikle kendisine ait kıldığı adına “Crimewatch UK Kırsal Alanları Hepimiz için mahvetti” dediği tablosunu emekli bir adam kılığına girerek Tate

Britain duvarına 19. Yüzyıla ait bir resmin hemen yanına asmıştır. Tate Britain’da böylesine pastoral bir sahneyi bozmanın, UK’in suç ve pedofili saplantısı tarafından nasıl sabote edildiğini yansıttığı iddia edilebilir; orijinal resimde baştan çıkarılmış bir güzellik noktasına yapılan herhangi bir ziyaret, Banksy’nin yeni resminde artık tacize uğramaya veya atılmış vücut parçalarının bulunması gibi birçok suça şahit olmuş bir ortama dönüşmüştür.

Ünlü ustaların eserleri yanında kendi eserini de dâhil eden Banksy, çalışmasını müthiş bir hareketlilik ile “ben de varım! Buradayım” niteliği kazandırmıştır. Asıldıktan birkaç saat sonra düşmesi ile fark edilen tablo için Tate Britain’den yapılan açıklamada, bir adamın “galerilerden birinde kişisel bir eşya bıraktığı” şeklinde olup, tablonun kayıp eşya deposuna kaldırılışı bildirilmiştir. Kısa bir süreliğine de olsa dünyanın en ünlü müzelerinden birinin duvarında asılı kalmıştır. Banksy bu eylemini ve kimliğinin devamlılığını korumak ve duyurmak için tablonun başka bir versiyonunu Tom Tom galerisinde, Tate duvarına asma anının videosu ile satmıştır. Steve Morris’in 2003’te yazdığı yazısında Banksy’nin “Tate’te asılıydı. Vardım.” şeklinde yorumuna da yer vermiştir.



Görsel 21. Claude Monet, Japon Köprüsü, yağlı boya
(<https://www.tablohane.com/blog/claude-monet-japon-koprusu-tablosu-the-japanese-footbridge-1138>)



Görsel 22. Banksy, “Show Me the Monet” 1999, 81,3x101,6 cm, National Gallery of Art Washington, ABD
(<https://banksyexplained.com/show-me-the-monet-2005/>)

Banksy’nin Frasnızs ressam Claude Monet’nin Giverny’deki bahçesindeki nilüferleri resimlediği eserine terk edilmiş market arabaları ve trafik konisi eklediği adına “Show Me The Monet” (Bana Monet’yi Göster) dediği yeniden yorumuyla kendisine mal ettiği tablosu; çevre duyarsızlığına bir gönderme olmakla birlikte bu göndermeyi

empresyonizmin en önemli sanatçılarından biri olan Monet'in tablosu üzerinden yapmış olması Sotheby's müzayede evinin çağdaş sanat Avrupa direktörü Alex Branczik'e göre Banksy'nin çalışmaları arasında "en güçlü ve en ikonik" eserlerden biri olduğunu belirtmiştir.

Görüldüğü üzere, Banksy, H. Braun-Vega, C. Santos, R. Connor gibi birçok sanatçı Rönesans, Barok ve Empresyonizm gibi döneminin güçlü akım eserlerini, ya bütün olarak ya da kesit olarak ele almış kendi özgün tarzları ile hem içinde bulundukları popüler kültüre hem de geçmiş dönem eserlerine atıfta bulunarak yeni bir eser oluşturmuşlardır. Sanatçılar söz konusu alıntılarını yaparken eserin orijinal plastik tekniğini bozmamış, bunun yerine figür ve mekana popüler kültür öğelerini ya da başka bir sanat eserinden bölümleri ekleyerek benzer renk ve biçim bütünlüğü içinde sunmuştur. Toplumun, popüler kültürün ve çağın her türlü elıştırisini de içinde bulunduran alıntılar, geçmiş dönemin en dikkat çekici ve herkesçe bilinen ikonik eserler olması verilmek istenen mesajı oldukça güçlü bir hale getirdiği söylenebilir.

2.4. DİJİTAL SÜREÇ İLE KENDİNE MAL ETME

Bu bölümde temellük kavramını dijital ortamda ele alan sanatçıların eser üretim süreçleri yer almaktadır. Özellikle internet teknolojisi ile dijital sanat üretim süreçleri ağırlık kazanmış, bilgisayar yazılımlarının gelişmesi; sanatçı ile eseri ve sanatçı ile izleyici ilişkisine yeni bir açılım getirmiştir. Gelişen bilgisayar ve internet teknolojisi sadece klasik sanat olarak bilinen resim, heykel, fotoğraf, video, müzik vb. sanatın alanlarını dönüştürmekle kalmamış, yeni sanatsal yaklaşımlar; internet sanatı, piksel sanat, dijital sergiler ve sanal gerçeklik gibi yeni formları da ortaya çıkarmıştır. Sağlamtimur'a (2010) göre, çağ ilerledikçe ve beraber insan yaşamı, eğitim, sanat anlayışı ve algılanışı gibi alanların da giderek daha da metafiziksel, meta-teknoloji ye evrilmesi dijital sanatı da reddedilemez bir sanatsal anlatım biçimi olarak kabul edilmiştir. Dijital sanatın temelini oluşturan teknoloji, özellikle çağdaş sanat anlayışında sadece bir araç değil aynı zamanda medyasını ve sergileme alanını oluşturarak yeni ifade biçimleri yaratmıştır. Bilgisayarların sanatçılar tarafından kullanılmaya başlanması yeni sanat biçimlerini ortaya çıkarmış, bu yeni biçimler fiziksel dünyada yer kaplamayan tasarımlar şeklinde de ortaya çıkabilmiştir. Ascott'a (2002, s.103) göre siberetik ruh modern dönemin başlıca davranış şeklini oluştururken teknolojinin ürettiği bilgisayar, sanatçının başta gelen araçlarından biri olmuştur.

Wands (2006) ise, gelişen ve aynı zamanda ucuzlayarak erişilmesi daha kolay hale gelen dijital araç ve gereçlerin sanatçılara mekân içinde sınırsız ifade biçimlerine kapı açtığını belirtmiştir. Şahin, (2010, s.33), teknolojik araçların, imgeleri uzak mesafelere ulaşmasını, eserin çok sayıda kopyasının oluşturulmasını, fikir ve bilgi alışverişini gerçekleştirme olanağı sağladığını belirtmiştir. Dijitalleşme sayesinde imgeler sayısallaşmış, taranabilir, simüle edilebilir, tekrar işlenebilir, düzenlenebilir ve iletilebilir hale gelmiştir. Dijital teknolojilerle birlikte ortaya çıkan sanal stüdyo anlayışı sanatçılara yeni çalışma araçları sunup, göçebe bir pratiği teşvik etmiştir.

Bilgisayarın bulunması ve yaygınlaşması sayısal yoldan imge üretimine imkân tanımış sanatçı elektronik görüntüyü sanat üretimine dönüştürmüştür. Dijital yöntem bir bakıma sanatçıya yeni bir palet ve tuval imkânı sağlamıştır. Dijital sanat üretimi salt elektronik bir ekran üzerinde üretilen bir sanat eseri olarak kalmamış, mimari, heykel, tiyatro gibi diğer sanat dallarıyla ortaklaşa kullanılarak body-art, yerleştirme (enstalasyon) gibi değişik tarzda sanat yapıtlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Dijital teknoloji sanat üretiminin yalnız bir aracı değil, aynı zamanda ortamı ve medyası durumuna gelmiştir (Eronat, 2019, s.2).

Toplumun bir ürünü olan teknoloji, teknik anlamda ilerlemesine paralel olarak, ilerleme gösteren sanatsal yaratım sürecinin malzemesi sanatçının üretimlerinde yalnızca konu ve biçim anlamında bir yenilik dışında nesnenin algılanması konusunda da farklı bir bakış açısıyla değerlendirmesini ve daha zengin bir alt yapı oluşturmaya olanak sağlamıştır (Akdoğan, 2015). Böylelikle kullanılan herhangi bir imgenin görünüşü belli bir tarzı ya da belirli bir tarihsel döneme bağlı kalmayarak özgün bir değerlendirmeden geçmesini sağlamıştır.

Tarihsel sürece bakıldığında, 19. ve 20. yüzyılda yaşanan Kübizm, Konstrüktivizm ve Fütürizm gibi sanat akımları teknolojinin sanat ile ilişkisine zemin oluşturmuştur. Sanatçı, fotoğrafın icadı ile bir süre umutsuzluğa kapılmış olsa bile dezavantaj gibi görünen bu teknolojik gelişmeyi yakalaması çok uzun sürmemiştir. 1850-1870 tarihleri arasında Photography adlı akım çerçevesinde bir araya gelen William Lake Price, Oscar Gustav Rejlander ve Hanry Peach Robinson resmin geleneksel kurallarını gözle algılanan nesneyi optik yansımayla algılanan biçimini fotoğraf aracılığıyla resimsel etkiye sahip bir görünüm kazandırmayı başaramışlardır.

1890 yılında Tonalizm adlı yeni bir sanat akımıyla birlikte akımın sanatçıları olan Whistler ve Inness'in çalışmaları İngiltere ve Amerika'ya doğru yayılmaya başlamıştır.

Kontürlerinden ve sınırlarından ayrılmış, empresyonist bir tat uyandıran yumuşak geçişli nesne ve kompozisyona sahip olan bu resimler aynı yıl Robinson ve George Davison'ın Empresyonist görünümde fotoğraf hareketini başlatmalarında etkili olmuştur. Bu dönem ve gelişmelerin ardından resimlerde arka plan aydınlatması, efekler gibi kullanımlar ile yansıtılmak istenilen etki arttırılarak meydana gelmeye başlamıştır (Akdoğan, 2015).



Görsel 23. James McNeill Whistler (1834-1903) Deneme- Metropolitan Sanat Müzesi
(https://www.metmuseum.org/toah/hd/whis/hd_whis.htm)

Sanatın diğer alanlardaki gelişmelerle iç içe olması geçmişte ve günümüzde de devam etmiştir. Sanat tarihi boyunca bilim, felsefe ve teknoloji ile sanatın yakından ilişkisinin 20. yüzyılda oldukça ses getiren bir etkileşimin olduğu söylenebilir. Bu yıllarda sanatta yeni arayışlar ve denemeler hız kazanmış daha önceki dönemlerde olmadığı kadar bir ilerleme kaydedilmiştir. Klee'nin form arayışları, Mondrain'ın denge çözümlemeleri, Cezanne'ın renk ile formda boyut görünümü arayışları, Picasso'nun görünüp algılanan resim nesnesinin dışına çıkıp 4. boyut nesne-form algısı arayışları sanatı yüzey resminden kurtarıp bilim, felsefe ve psikolojiye yönlendirirken, Duchamp'ın readymade'leri, Warhol'un serigrafileri, Kosuth'un kavramlarla ve cümlelerle anlamsal çalışmaları da sanatın algılanış biçiminin radikal değişiminde etkisi olmuştur. Tüm bu sanatçılar ortak bir amaç için kısmen çalışmamış olsalar da sanatın sınırlarını ve kurallarını değiştirerek yeni anlamlar yeni sanat nesneleri ve yeni bir algı ortaya koydukları düşünülmektedir (Bağatır, 2011).

Önceleri sanatsal etkinlikler ve sergiler "salon" adı verilen mekânlarda gerçekleştirilirken, 1950'li yıllarda Avantgard sanatın bir çerçevesi olarak algılanan mekânları, sanatçılar galerileri eserlerin bir tamamlayıcısı olarak algılamaya başlamıştır.

Endüstri devrimi ve ikinci dünya savaşını takip eden süreçte alternatif sanatsal üretim sürecine giren sanatçılar, üretilen eserlerin sergilenmesi konusunda da alternatif arayışlar içine girmiştir. Üretilen eserlerin niteliği, izleyici ve yapıt arasındaki iletişimin artmasıyla sanatçı fiziksel mekanların dışında gerçekte var olmayan mekanları kullanmaya da yönelmişlerdir. Robert Barry'nin anti-materyal çalışmalarının yanında yerleştirme için kullandığı fiziksel mekanların dışında başka mekanların da kullanılabileceği düşüncesini savunmuş ve bu mekanları keşfetmek için özel cihazlarla pek çok çalışma yapmıştır (Dolunay ve Boyraz (2013)). Günümüze de sanatçılar sanatçıların bu yeni teknolojiye ayak uydurmaları uzun sürmemiştir. En büyük iletişim ağı olarak değerlendirilen internet bu çağ atlatan özelliğinin yanında yeni bir sergileme alanı olarak kullanılmaya devam etmektedir.

İlk başlarda sadece bilgi aktarımı olarak rol alan internet zaman içindeki gelişimiyle ve yeni çıkan yazılımlar ile birlikte bireysel tasarımlara olanak sağlamıştır. Video Art sanatçıları, video gösterimin perdede gösterilen filmde çok daha ekonomik olması, aracı kullanmadan direkt olarak çok sayıda izleyiciye ulaşmasında kullanılan bu sistem ilk olarak izleyiciye ulaşmada bir araç olarak önemli bir role sahiptir. Video Art gibi sanal alanda kolaylıkla paylaşımı mümkün olan sanatsal üretimler çok hızlı ve ekonomik bir yolla sosyal paylaşım sitelerinde, çeşitli yazılımların gelişmesiyle sanal sergileme mekanlarında aynı anda tüm dünya ülkelerinden izleyici kitlesine, istediği zaman ve ortamda kolaylıkla ulaşması sanat alanı pozitif bir etkileşimin olduğu söylenebilir.

Walter Benjamin, 1936 yılında "Teknik Olarak Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı" makalesini yazmıştır. Bu makale ile eleştirel düşünce sistemine kendine özgü çalışma yürüttüğü aura kavramıyla katkıda bulunmuş ve görüşleri doğrultusunda okulun eleştirel teori üretme açısından etkin olduğu 1940, 1960 ve sonrasındaki diğer yıllar içinde de etkisini sürdürmüştür. Özellikle "Pasajlar" adlı eserinde yer alan bu önemli makalesi, mekanik röprodüksiyondan yani çoğaltma tekniklerinden bahsetmektedir. Yine burada sanat eserinin ritüelleşmesinin etkisini kaybettiğinden söz etmektedir. Eleştirel boyutta özgün görüşler geliştirmiş ve tarihsel gelişim sürecine katkı sağlamıştır (Kahramanoğlu, 2017).

"Teknik Olarak Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı" makalesi, günümüzde sanat eserlerinin teknoloji ve yeniden üretilbilirlik kavramlarıyla nasıl etkilendiğini ele alan bir yazıdır. Makale, sanatın dijitalleşme ve yeniden üretilbilirlik süreçlerine nasıl uyum sağladığını ve sanatın geleneksel algısının nasıl değiştiğini inceler.

Makale, teknolojik ilerlemelerin, dijital sanatın ortaya çıkması ve sanat eserlerinin yeniden üretilebilir hale gelmesi aynı zamanda yeniden üretilebilirlik kavramının sanatın değerini nasıl etkilediğini, eserin dijital ortamlarda kolayca çoğaltılabiliyor ve paylaşılabiliyor olmasını üzerine tartışmaktadır.

Bu makale, bu değişimin aynı zamanda yeni fırsatlar da sunduğunu belirtir. Yeniden üretilebilirlik çağı, sanatçılar için daha fazla erişilebilirlik ve etkileşim imkânı sağlar. Sanat eserleri dijital platformlarda kolayca paylaşılabılır ve daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşabilmektedir. Ayrıca, teknolojinin yardımıyla, sanatçılar yaratıcılıklarını ifade etmek için yeni araçlar ve yöntemler keşfedebilirler. Makale, teknik olarak yeniden üretilebilirlik çağının getirdiği değişiklikleri ve zorlukları ele alırken, sanatın özünün ve değerinin hala korunması gerektiğini vurgulamaya çalışır. Sanat eserleri sadece maddi bir değere sahip değildir, aynı zamanda duygusal ve kültürel bir değere de sahiptir. Yeniden üretilebilirlik çağında, bu değerlerin nasıl korunacağı ve sanatın özgünlüğünün nasıl vurgulanacağı önemli bir tartışma konusudur. Teknolojinin sanat üzerindeki etkilerini ve sanat eserlerinin yeniden üretilebilir hale gelmesinin getirdiği değişiklikleri analiz eder. Yeniden üretilebilirlik çağının sanatı nasıl dönüştürdüğünü ve yeni fırsatlar sunduğunu gösterirken, aynı zamanda sanatın özgünlüğünü ve değerini koruma konusundaki önemi vurgulamaktadır.

İnsanın tarihi boyunca kendini ifade etmek için kullandığı araç ve gereçler; 1990'lı yıllardan itibaren teknolojik gelişmelerin ışığında dijitalleşmiştir. Çoğunlukla birbirleriyle eş zamanlı ilerleyen teknoloji, sosyoloji ve sanat, analog dönemden dijital döneme geçişte birbirinden uzaklaşmış, teknolojik ilerlemeler önü kesilemez bir hız almıştır. Yeni dijital teknolojiler sayesinde; farklı görme biçimleri, alternatif üretim alanları yaratılmıştır. Manipülasyonun kolaylaşması geleneksel sanat kalıplarını yıkmayı ve yeniden üretmeyi kolaylaştıran yazılım ve donanımlar ile büyük bir devrim gerçekleşmiştir. Bu dijital devrim çağında çoğaltım tekniklerinin çeşitlenmesi bilgi ve paylaşımı kolaylaştırmış, bunun sonucu olarak daha dar alanlara daha fazla bilgi saklayan, sıkıştıran teknolojilere ihtiyaç duyulmuştur (Winegard, 2019).

Disiplinler arası çalışan sanatçıların günümüzde teknolojiyi yaygın olarak kullandıkları görülmektedir. Yeni medyanın sunduğu olanaklar sanatçılara geçmişi ve bugünü aynı zeminde ele alma imkânı da vermektedir. Harold Jeff teknolojinin temel dayanak olduğu sanat eserleri için iki farklı yaklaşımın olduğundan söz etmektedir: “Teknosanatçılar iki

farklı yaklaşım doğrultusunda sınıflandırılmalıdır. Virilio'nun tariflediği akışla birlikte hateket eden, teknolojik yenilikleri sorgulamadan kullanıma sokan, etki altından hoşnut ve halinden menmun olanlar ve sürekli yenilenen teknolojileri kullanarak tekno aşırılıkların istikrarını bozmak, onları aksamaya uğratmak amacı ile tasarlanmış en sağlam sorgulamaları yürütenler” (Jaffe, 2008).

Jaffe'nin belirttiği gibi en derinden sorgulamaları yaparak dijital olanı sanatta sadece teknik bir yenilik değil, zamanlar arası bir bağlamda, toplumsal, siyasi, politik zamansız eleştirilerin zemini olarak kullanan sanatçılar arasında İngiliz asıllı Sam Taylor Woodyer alır. 1976 doğumlu sanatçı Young British Artist/ Genç İngiliz Sanatçı topluluğunun multidisipliner üyesidir. Wood'un video ağırlıklı çalışmaları temel olarak iki gerçeklik üzerine oturmaktadır: Bireysel hikâyesi ve Sanat tarihi. Wood, eserlerini üretirken fotoğraf ve video görüntülerini kullanmaktadır. Geçmişin ikonlarını ve Barok dönemin temalarını yansıtan; ölüm, acı, keder, ızdırap gibi duyguları günümüzde yeniden yorumlayarak eserlerine dâhil etmektedir. Eserlerinde var olmanın ve yok oluşun ihtişamına vurgu yaparak izleyiciyi iki zıt kavramı sunmaktadır. Wood'un “Ölü Doğa – Stili Life” isimli çalışmasında Barok dönem esintileri açıkça görülmektedir. Yüksek hızda zaman atlama takniğinden yararlandığı video çalışmasında, Barok dönemin atmosferinde hazırlanmış bir kurgu, ışığın sadece belli bir noktadan verildiği, kasvetli havanın hissedildiği taze meyveler görülmektedir. Sanatçı video kaydında meyvelerin zaman içinde çürüyüp, üzerlerinde oluşan küflerin çiçek açar gibi oluşumunu ve sonunda tamamen çürüyüp formlarını kaybettiği anı, var olunan süreçteki güzelliği ve yok oluşun yaşandığı andaki muazzamlığı izleyiceye sunarak geçmiş dönem sanatı ikonlarını günümüzde hayat vermiştir (Eraslan, 2019, s. 1438). Ünlü Macar yönetmen Bela Tarr'ın 2011 yılında gerçekleştirdiği “Torino Atı” isimli filminde, oluşturulan ortam, sahne ve konu yapısı olarak Van Gogh'un “Patates Yiyenler” eserinden güçlü bir alıntılama olduğu görülmektedir. Tarr'ın *Friedrich Nietzsche*’den etkilenerek sunduğu ve sembollerden sıkça yararlandığı filminde, Patates yiyenlerde olduğu gibi kasvetli, basık ve melankolik bir hava vardır. Görsel 24 incelendiğinde Patates Yiyenler ile oldukça benzer bir masa, tepede yanan ışık, pencere ve sandalyeler yer almaktadır. Filmin masada yemek yedikleri sahnesinde patates haşlayıp yemeleri de Van Gogh'a yapılan göndermeyi desteklemektedir. Her iki çalışmada da fakir, köylü sınıfı, kasvetli ve loş bir ortam, zor yaşam koşulları ve felsefik yönde bir eleştirinin yer aldığı görülmektedir. Tarr çektiği

filmde Van Gogh’a yer vererek aslında “Patates Yiyenler”e yeni, canlı ve hareket içeren bir anlam bağlamı içinde sunmuştur.



Görsel 24. Bela Tarr, Torino Atı isimli filminden bir sahne, 2011
(<https://aliharar.blogspot.com/2015/09/bela-tarr-torino-ati.html>).



Görsel 25. Bela Tarr, Torino Atı isimli filminden bir sahne, 2011
(<https://aliharar.blogspot.com/2015/09/bela-tarr-torino-ati.html>).

Özellikle 1960’lı yıllarla birlikte göstergebilimsel araştırmaların, dilsöylem ve anlamın çoğul ve alımlayıcıya göre değişen yapısına yaptıkları vurgu, anlamın tekrar sorgulanmasına neden olmuştur. Fukuyama’nın tarihin sonu söylemi, Baudrillard’ın simülasyonu ile örtüşerek, yepyeni bir gerçeklik algısı konuşulur olmuştur. Fukuyama (1999, 60), tarihin sonu ile bundan böyle daha fazla ilerlenemeyeceğini ve liberal demokrasinin sürekli bir döngüsünün yaşandığını belirtmektedir. Tarihin sonu vurgusu, geçmişi ve geleceği boşaltırken sürekli şimdiye vurgu yapar. Bu durumda gerçeklik şimdi üzerinden çalışır (Alp, 2013).

1970'li yıllara gelindiğinde Postmodernizm Avrupa'da radikal bir değişiklik olarak hissedilmeye başlanmıştır. 1980 yılı ortalarında ise postmodern durum kendini tüm sanat dallarında göstermiştir. Esnek, çoğulcu, eklektisist anlayışın baskın olduğu, özellikle güzel sanatlarda; görülen, taklit, ironi, pastiş, kolaj, asamblaj gibi tekniklerin kullanıldığı sanat eserleri yaratılmış ve bu eserlerin yeni orijinaler olduğu, baştan bir yapım ve eklemelerle yeni bir anlayışı yansıttığı savunulmuştur. İnsanın varlık düzeyinin yeniden ortaya konduğu ve insan fikri ve keyfiyetinin aslında küçümsenecek bir durum olmadığı, sıradan insancıl hareket, tutum ve davranışların bile sanat olabileceği görüşü yaygın olarak benimsenmiştir (Şahin H. , 2013).

Aslında Postmodern olarak anılan sanat pratiklerinden daha önce, Dada hareketi, geleneksel soylu sanat anlayışını yıkmaya dönük protestan bir anlayışı benimsemesi, giderek toplumsal yaşama ve hatta sanata da karşı bir manifest ile ortaya çıkmıştır. Marcel Duchamp, ilk kez hazır yapım bir nesne olan pisuarı sanat yapıtı olarak sergilemekteydi. Bu aynı zamanda resmin, tuvalden ve boyadan kurtuluşu ve sanatın ne olduğunun tekrar sorgulanması anlamına geliyordu. Öte yandan, resmin temsil görünürlüğü boyutu, yazının ve pek çok farklı malzeme olanaklarının kullanımı, sanatın temsil biçiminde disiplinlerarası bir özgürleşmeyi de getiriyordu. Magritte'in, pipo resmi ile altına yazdığı bu bir pipo değildir düzenlemesi, artık imajların yetmediği ve belki de hiçbir şeyin tam olarak 'hiçbir şeyi' anlatamadığını vurgular nitelikteydi. Kavramsal sanat pratiklerinin yaşanamsına da hazırlık aşaması olan bu oluşumlar, imaj, kavram, yazı ve hazır nesnelerin birlikte kullanımıyla, temsilin düşünsel ve kavramsal dönüşümüne yeni biçim arayışları eklemiştir. Bundan böyle sanatın temsilinde, her malzeme ve düşüncenin sanat olabileceği fikri yerleşmiş oluyordu. Bu cümleden hareketle, sanat eserlerinin üretildiği dönemde sanatçılar tarafından benimsenen gerçeklik algısının ve yansıtılmak istenilen öz tüm bu gerçekliğin izdüşümüdür. Bu aynı zamanda estetik paradigmaların ve ölçütlerin de muğlaklaşmasını beraberinde getirmiştir. Böylece, kavramsal sanat pratikleri olarak anılan (Arazi sanatı, performans sanatı, fakir sanat, video sanatı vb.) etkinlikler, genellikle düşünceyi sanat eserinin önüne koyan, doğa ve farklı malzemelerle etkileşimli, anlığı yakalayan bir sürece dikkat çekerler (Antmen, 2009).

Bu pratikler yerleştirme ve performans sanatının da bir bakıma özünü oluşturur. Kalıcılığı olmayan ve fotoğraflanarak belgelenebilen kavramsal temsil, postmodern sanatın temsil biçimlerinden bir kısmını oluşturmuş, gerçeklik algısı ve varlık algısının bütünüyle belirsiz bir uzama taşımıştır. Sanatın, sadece imge aracılığı ile değil, aynı zamanda

nesnenin kendisi ile ya da hazır yapım nesneler ile ortaya konması yeni temsilin önemli farklılıklarını oluşturmaktadır. Diğer bir yandan, hazır yapım nesnelerin temsili gerçekte bir değer yaratmaktan çok, yaratılmış bir değer in hiçleşmesi olarak da yorumlanabilir. Öyle ki, üretilmiş bir nesnenin sanatçının müdahalesiyle, kendi işlevsel zaman-mekân ve gerçekliğinden kopartılarak başka bir gerçekliği temsil etmesini getirmektedir (Alp, 2013)

Sonuç olarak; günümüzde internet teknolojisinin hızla gelişmesi ve bilgisayar kullanımının yaygınlaşması, geleneksel sanat anlayışında köklü dönüşümlere yol açmıştır. Bu kapsamlı değişim, sanatçılara yeni ifade biçimleri sunmuş, tek bir mekan yerine çoklu mekanlar, üst üste bindirilmiş y da sıkıştırılmış görüntüler ağı, yeni sanal gerçekliğin yansımasına dönüşmüştür.



3. BEN'İN TEMSİLİ

Bu bölümde kendine mal etme ve temsil kavramları üzerinden bireysel üretim süreci yer almaktadır. Temsil ve kendine mal etme kavramlarından hareketle bir dizi portre çalışması gerçekleştirmiştir. Farklı dönemlerde üretilen portreler, tarihe mal olmuş heykeller, büstler ile sanat tarihinin ikonları temsil ve yeniden yorumlama ile ilişkilendirilmiştir. Sanat tarihinden seçilen belirgin yapıt örnekleri ile oluşturulan bu dil; geçmişi günümüze farklı bir yorumla sunmakta ve çağdaş sanat stratejileriyle ilişkiler kurulmaktadır. Ağırlıklı olarak hazır desenli dokuma kumaşlar üzerine yapılan yağlıboya resimlerde zeminde dekotarif öğeler yer almaktadır. Yüzeyde görünür kılınan sanat tarihinden kesitlerde Antik Yunan / Roma tanrı ve tanrıçaları ile onlardan türeyen mitolojik hikayelerin baskın olduğu görülmektedir. Bu tanrı ve tanrıçalar Antik Yunan ile sınırı kalmamış, Tüm Rönesans Sanatını bu yönü ile Batı Sanatını da biçimlendirmiştir. Batının güzellik kanonu yansıtan bu yaklaşım tez süresinde ele alınmıştır. Tezin başlangıç kısmındaki porte serileri, Türkiye’de neo- liberal ekonomiyle birlikte yaygınlaşan popüler kültürün gündelik yaşamı etkilemeye başladığı 80’li yıllardan izler taşır. Söz konusu seride tek kanallı devlet televizyonunun renkli açılış ekranı üzerine yapılan portreler ve portrelerin üzerine tekstil desen uygulamaları yer almaktadır. Geleneksel kıyafetler içerisinde yer alan figürler, etnik yapının ve geçmişin giderek kayboluşuna atıfta bulunmaktadır. Portreler ise, değişimin kaçınılmazlığını, insanın uyum sağlama gücünü, şimdiki zamanın enerjisi üzerinedir. İlk dönem çalışmalarda, fotoğrafın nesnesine sadakatinden kaynaklanan biriciklik duygusu, seri üretim ve hızlı tüketim dünyasının sıradanlığı içinde yitip gitmek üzere gibi görünse de portrelerde ifadelerin biricikliği, bakışlardaki derinlik ve dantel örtülerin loşluğu, yüzleri ikinci bir deri gibi örten dantelin kırılğanlığı, nostaljik bir maske ve ilizyondan (similasyon) başka bir şey değildir. Bu peçeler, örtüler, perdeler öznelliği korumaya çalışmaktadırlar. Bununla birlikte ilerleyen üretim sürecinde, kumaş üstündeki yüzlerde dantel doku yerini canlı, parlak renk vuruşlarına bırakır. Bu vuruşlarla perde yırtılmış, büyü bozulmuştur. Güzelliğin zemini, fonu, derinliği, tarihi, yaşı yoktur. İzleyiciyi, gizemini yitirmiş bir dünyanın yaralanmaz ve yaşlanmaz çıplaklığını kutlamaya davet etme düşüncesini benimsenmektedir.

Inception / Başlangıç konulu seriye bakıldığında, Inception'ın kelime anlamı genel olarak, bir fikri başka bir kişinin zihnine yerleştirme işlemidir. İnsan zihninin karmaşıklığını keşfettiği bir düşünsel deneyimini aynı zamanda gerçeklik ile rüya arasındaki sınırların bulanıklaştığı, rüya içinde rüya manasına gelen “*Inception*” temasını, Doğu ve Batı'nın mitolojisi ve sembolik dil ile okumaya dönüktür.

Başlangıç serisi, sanat tarihinde yer alan eserlerden beslenerek, melez bir yapı içerisinde yeniden üretimlerle şekillenen *rüya* içinde başka bir düşü olan zaman ve mekânın kaybolduğu bir okumayı önerir. An içinde yaşanan başka bir anda düşüncelerin ve fikirlerin insanların davranışlarını nasıl etkileyebileceği üzerine derin düşüncelerin sembolik temsillerini görselleştirilmiştir. Sanat tarihinde portre geleneğinin mirasını, zengin bir kaynak olarak kullanmak, farklı tarihsel dönemlerden ve kültürel bağlamlardan seçilen imgelerden beslenmek üretim sürecinde temel dayanaklarındandır. Seride, popüler kültür ve geleneksel yaşantı, lirizm ve ironi kavramlarına atıflarda bulunmaktadır.



Görsel 26. Kadir Akyol, “Afrodit’in Dişil Çağ Rüyası, 125x135 cm, Kumaş üzerine yağlıboya, 2023

“Afrodit’in Dişil Çağ Düşü” adlı çalışma, aşkın, güzelliğin ve dişiliğin tanrıçası Afrodit’ten üzerinden ele alınmıştır. 1473 yapılmış bir Afrodit heykel görüntüsü, çiçek desenli kumaş üzerine yağlı boya ile oluşturulmuştur. Eserlerinde dişil figürler kullanmayı tercih eden modern sanatın doğuşunu simgeleyen Picasso’nun “Avingonlu

kızlar” (1906), François Boucher’ın 1751’de *Venüs Hamamı* temellük kavramı üzerinden ele alınmıştır. Afrodit’in boyun kısmında ise Prusya Mavisi adı verilen güzel koyu mavi pigmentle, Katsushika Hokusai’nın sanki doğanın karşı konulmaz gücünü ve insanların zayıflığını sembolize eden *Büyük Dalga* eseri ile Van Gogh’un *Yıldızlı Gece* eserini iç içe kullanılarak tek bir zeminde ele alınmıştır. Sanat tarihinde farklı dönemlerde üretilen eserleri, tek bir zemin üzerinde buluşturarak, bugünün sosyal, toplumsal, siyasi tüm dinamikleri üzerinden yeniden bakmayı önerir. Kadının sadece temsil boyutunda ele alan tüm Batı sanat tarihini yeniden ifşa eder. Bunun yanı sıra, Afrodit’in yüzünde toplanan karmaşık gruplar arasında, üç farklı eserle düğümlenmiş figürler sıra dışı bir görüntüyü ortaya koyar. Figürler resim alanının çoğunu doldururlar. Kıvrılan saçların altında, birbirlerine eklenen kadın figürleri, yer yer görünen yıldızlı gece ve sarmaşığı andıran yaprak silüetleri insani duyguların temsilini de oluşturduğu görülmektedir. Picasso’nun donuk ifadeli figürleri endişe, durgunluk halini, Venüs hamamı tasvirinde yer alan hareketleri yumuşak, güleç yüzlü figürler, Yıldızlı Gece’nin hüznü ve Büyük Dalga’nın ritmik, coşkulu hareketlerini görebiliriz. Arka planda yer alan çeşitli çiçek motifleri, günümüz etnik değerlerine, lirizm ve ironik bir göndermeyi temsil etmektedir. Sanatçı bütün bu hareket ve plastik elemanları bir aheng dizgesi içinde kullanmış, kendine mal etmiştir.



Görsel 27. Picasso, Avingonlu Kızlar, 1907, Tuval üzerine yağlıboya, 243.9 × 233.7 cm
(https://tr.wikipedia.org/wiki/Avignonlu_K%C4%B1zlar)

Picasso’nun “Avingonlu Kızlar” isimli tablosunda, resme hâkim olan Afrika masklarının etkisi ve Picasso’nun İber Yarımadası’ndaki heykellere duyduğu ilgiyi yansıtan yüzler geometrik formlarla sunulmuştur. Picasso, alışıla gelmişin dışında, orantılı estetik hatlara sahip olan kadın algısını yıkararak, estetik ve güzellik kavramlarına yeni bir yorum katmış, kadınları daha kaslı, güçlü biçimlerde ifade etmiştir. Tabloda

hâkim olan sıcak rengin dinamizmi oldukça güçlü bir şekilde hissedilmektedir. Söz konusu kadın figürleri Afrodit'in yüzünde kullanarak yorumlamıştır. Postmodern sürecin bir ifadesi olarak yerini bulan, güçlü ve kurtarıcı rolünü üstlenen kadın figürleri bir yansılama olarak, farklı imgeler arasında yeniden yorumlanmıştır.



Görsel 28. Vincent van Gogh, Yıldızlı Gece, 1889, Tuval üzerine yağlıboya, 73,7 cm × 92,1 cm
(https://tr.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh)



Görsel 29. Katsushika Hokusai, Büyük Dalga, 1832, 24,6 x 32 cm, Ahşap üzeri mürekkep ve boyalı baskı
(https://tr.wikipedia.org/wiki/Kanagawa_Oki_Nami_Ura)

K. Hokusai'nin "Büyük Dalga" isimli eseri, bir dizi tahta baskının parçası olarak oluşturulmuştur. 39x26cm boyutlarında tahta plakalarla elde edilen baskı, varoluşun iki zıt yönünü tasvir etmektedir. Tablonun büyük bir alanını kapsayan ritmik dalgalar, yaşamın öngörülemezliğini, karmaşık yapısını temsil ederken, arka planda kalan Fuji Dağı, ölümden sonra ruhların toplandığı kutsal alanı ve ölümsüzlüğü simgelemektedir. Buna ek olarak, Japon kültüründe önemli bir yere sahip olan Fuji Dağı, kutsal bir ibadet nesnesi ve yeri olarak görülmektedir (Pire, 2024). Afrodit'in Dişil Çağ Düşünde, *Hokusai'nin Büyük Dalga'sı*, Afrodit'in bakış açısında konumlandırılmıştır. Estetiğin, belirsiz yaşam dizgesi içerisinde sonsuzluğu ve gel-gitli haline bir gönderme ve temsil olarak yorumlanmıştır.

Van Gogh ise "Yıldızlı Gece" isimli eserinde, kullandığı imgelerin gerçekçi betimlemeleri yerine duygu ve izlenimlerini doğrudan anlatmış, özsel görünüşü önemsemiştir. Eserinde modern ve soyut sanatın izleri sunmuş, mutlak olanın ötesine uzanmanın mutlaklık ile kurulacak samimi münasebet sonucu mümkün olabileceği görüşünü hissettirmiştir. M. Heidegger ve J.P. Sartre gibi birçok düşünürü etkileyen Van Gogh, oluşturduğu eserlerde varlığın bizzat orada olduğunu, hakikatin, hüznü duyuların, yaşamı boyunca karamsar ruh halinin açığa çıktığı eseriyle aynı zamanda bir sanat yapının ne olması gerektiği yaklaşımında ilham kaynağı olmuştur (Gece, 2023). Afrodit'in Dişil Çağ Rüyası isimli tabloda *Yıldızlı Gece* Afrodit'in ense ve yer yer yüz

kısmında kaynaştırılmıştır. *Büyük Dalga*'nın bu bölüm ile sol alt köşede birleşmesi, duygusal karmaşanın ve yoğunluğunun hayatın bir parçası olduğunu, güzelliğin ve dişiliğin temsili olan Afrodite heykeli ile kullanılması dişilin yaşam sürecinin muazzamlığını ve herkesin erişemeyeceği düşünsel yanına gönderme yapılarak yorumlanmıştır.

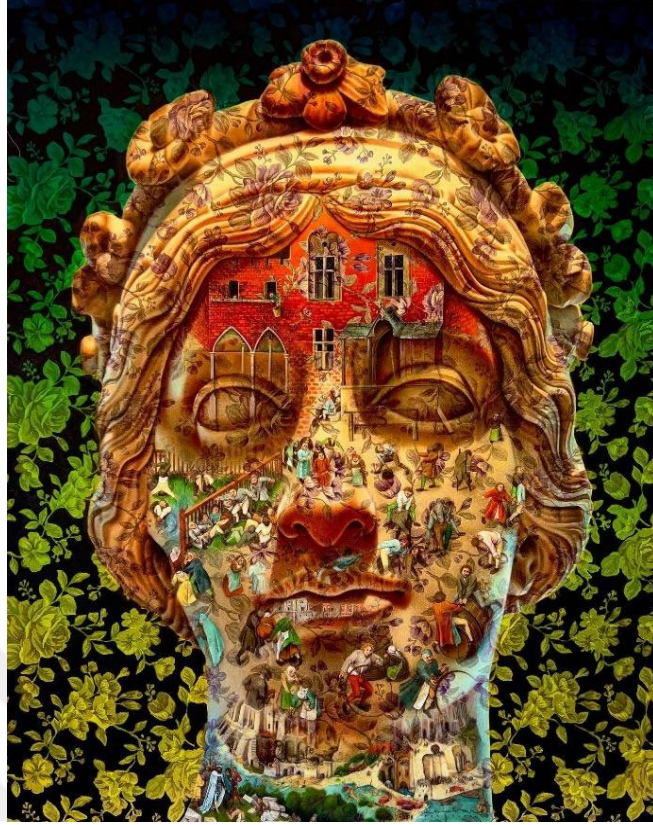


Görsel 30. François Boucher, Venüs'ün Tuvaleti, Tuval üzerine yağlı boya, 1751, 108x85 cm
(https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:The_Toilet_of_Venus_by_Fran%C3%A7ois_Boucher.jpg)



Görsel 31. Bilinmiyor, Venüs'ün Tuvaleti, 1550 Tuval üzerine yağlı boya, 97x126 cm
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Scuola_di_fontainebleau,_toiletta_di_venere,_1550_ca._01.JPG)

François Boucher'ın "Venüs'ün Tuvaleti" isimli tablosunda, iç ve dış mekânın birarada kullanıldığı görülmektedir. Boucher'ın eserlerinde sıklıkla görülen cinselliği vurgulayan dağınık eşyalar ve çarşaf imgeleri, kadının cinselliğini yükseltmiştir. Mahrem olarak kabul edilen (Tuvalet) yaşamsal ihtiyaç alanları ve merkezde yer alan çıplak kadın figürü, Boucher'ın resimlerinde cinselliğin kadın bedeninin çıplaklığını görünür kılmaktadır. (Görsel 27). Venüs'ün güzelliğin temsili olduğu göz önünde bulundurulduğunda, resimde yer alan üç melek ve iki güvercinin bu güzelliği ve cinselliği kutsallaştırdığı söylenebilir. Boucher'ın tablosu farklı birçok ressam tarafından yeniden yorumlanmıştır (Görsel 28). Boucher'ın venüsünü ve yeniden yorumlanan venüsü Afrodite'nin yüzünde, Picasso'nun kızları ile birarada kullanmıştır. Sanat stilleri birbirinden farklı her iki sanatçının kadın imgelerini birarada kullanarak, çıplaklığı, estetiği farklı boyutlar açısından ele alarak yeniden yorumlamıştır.



Görsel 32. Kadir Akyol, “Sin’in Babil Düşü, 135x110 cm, Kumaş üzerine yağlıboya, 2023

Picasso, “*İyi sanatçılar kopyalar, büyük sanatçılar çalar*” sözüyle özünde hiçbir fikrin kendiliğinden insan zihninde oluşamayacağına vurgu yapmıştır. Bu bağlamda Ona göre, günümüzün sanat yapıtları, önceki yapıtların gelişmiş halidir. Picasso dönemi boyunca etkilendiği eserlerden aldığı işaretleri en doğru şekilde okuyup, inceleyip, sentezleyip, alıntılıyıp, zihin dünyasındaki sesleri dinleyip ve eşsiz yeteneği ile yeni eserler ortaya çıkarmıştır. Söz konusu “çalma” eylemi hırsızlık değildir (Ersu, 2013). Asıl kastedilen bir arının birçok çiçekten topladığı polenler ile ortaya yeni bir ürün “Bal” çıkarması gibi tamamen kendiliğinden, doğal ve olması gereken bir eylemi temsil etmektedir. Araştırmacı “Sin’in Babil Düşü” isimli çalışmasını gerçekleştirirken Babil ve Asur’da Ay Tanrısı olarak bilinen Sin’in heykel yorumu içerisine Pieter Brueghel’in *Babil Kulesi* (Görsel 30) ve *Atasözleri II* (Görsel 31) eserlerini sentezleyerek yeniden yorumlamış, geçmiş dönemlerin izlerini günümüze melez bir yapı içerisinde sunmuştur. Tabloda portrenin üst ve yüzün tamamında *Atasözleri II*’nin yorumlaması yer alırken, boyun kısmında *Babil Kulesi* yorumu yer almaktadır. Arka planda yer alan geçmişten günümüze zamansız olan çiçek motifleri portrenin içerisinde de devam etmektedir. Tabloda sıcak renklerin hakimiyeti ve ışığın sağ tarftan şiddetli bir şekilde portrenin (Sin) yüzüne yansması kutsallığın bir temsili olarak sunulmuştur. Bunun aksine arka planın tablonun

üst kısmından başlayıp aşağı doğru yönlendirilen ışık, tablonun içinde gözün her yeri dolaşmasını sağlamıştır. Gözlere ve dudaklara yapılan gölgeli vurgu ile izleyiciye başlangıç noktası tanıtılmıştır.

Pieter Bruegel'in tablolarında ikonografik detaylar, oldukça yüksek bir ufuk çizgisi, dönemin sıradan ve çoğunlukla halkın sefalet ve baskı anlarının betimlendiği görülmektedir. Bruegel yaşadığı dönemin geleneksel yapıtlarını kullanarak ve kendi halkının kültürünü yansıtmıştır. Her iki eserinde de manzaradan vazgeçmemiş, reform hareketlerinden kaynaklanan çatışmayı halkın ahlaki olgusunu alagorik bir biçimde alaya almıştır (Aydın, 2020). *Atasözleri II* eserinde çalışan, eğlenen, üzülen, savaşan figürler ve bir kesimde dindar olanlar yer almaktadır. Babil kalesi eserinde sol tarafta dönemin hükümdarı ve elçileri yine aynı tarafta halkın sıradan kesimi bir arada resmedilmiştir. Bruegel'in bütün eserlerinde alaycı tavrı yoğun bir şekilde hissedilmektedir. Aynı kare içerisinde; hüznü, dindarlığı, hükmetmeyi, köleleşmeyi, akı, tutkuyu, şehveti, yoksulluk ve aşırılığı bir arada sunmuştur. Flemenk köy ortamını, oranın atasözleri ile ustaca ele almış ve eleştirerek başkaldırmıştır.

Tez kapsamındaki eselerde kimi zaman Bruegel'in eserlerinden yararlanarak günümüzde halen benzer senaryoların, görüntülerin var olduğunu, kutsal bir çatı altında her türlü olgu, durum, olay, sevinç, sefalet vb. birçok zıt kavramın bir arada yaşanıp bütün olarak bakıldığında yaşamın, güzelliğin ve estetiğin kendisi olduğunu lirik, etnik ve dikkat çekici bir biçimde ele almıştır.



Görsel 33. Pieter Bruegel, Babil kulesi, ahşap pano üzerine yağlıboya, 1563, 114x155 cm, Hollanda
([https://tr.wikipedia.org/wiki/Babil_Kulesi_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Babil_Kulesi_(tablo)))



Görsel 34. Pieter Bruegel, Atasözleri II, ahşap pano üzerine yağlıboya, 1560, 118x161 cm
(https://tr.wikipedia.org/wiki/Flemenk_Atas%C3%B6zleri)



Görsel 35. Kadir Akyol, “Afrodit’in Cennet Düşü”, 2023, 135x110 cm, Kumaş üzerine yağlıboya

Günümüz sanatçıları, bir görüntüyü, geçmiş dönem eserlerini, bir anlamı, kavramı başka bir biçime çevirerek yeniden kendi düşünceleri ile uyarlamıştır. Ele alınan nesne ve ya subjeleri anlamlı bir hale getirerek, kişisel biçimlerini ve özelliklerini kullanarak yeni eserler üretmektedir. Bu eserler teknik ve malzeme olarak birçok çeşitli şekilde sunulmaktadır. Sanat tarihi ve günümüz sanatı incelendiğinde en çok ele alınan ve yeniden yorumlanan subjeler arasında Venüs (Afrodit)’ün olduğu görülmektedir.

Venüs, Yunan ve Roma mitolojisinde oldukça saygın bir konuma sahip olsa bile Hristiyanlık ile beraber itibarını kaybetmeye başlamış, Ortaçağ boyunca çeşitli ressamlar tarafından ahlaksızlığın ve şevhetin göstergesi olarak değerlendirilmiştir. Wiliam Adolphe Bouguereau Venüs yorumcularından biridir. Eserde (Görsel 33) Venüs tablonun merkezinde şehvetli bir duruş, yumuşak kadınsı kıvrımlı hareketler, pürüssüz beyaz tenli ve kıvılcık saçlı olarak yer almaktadır. Bir deniz kabuğunun üstünde cüretkar bir poz verilerek olgun bir kadını temsil etmektedir. Tablonun arka planında yer alan göğe doğru uzanan melek figürleri Venüsün kutsallığı ve güzelliğinin şevhet ile sunulmasına karşı bir zıtlık oluşturulmuş, çevresinde ona yöneltilen arzulu, kısıp ve hayranlık bakışlarına aldırış etmeden duru bir şekilde sunulduğu görülmektedir (Arı, 2019). Rokoko üslubunun

temsilcilerinden biri olan François Boucher, Venüs'ü yorumlayan sanatçılar arasındadır. Sanatçının *Venüs'ün Zaferi* (Görsel 38) isimli tablosunda rokoko üslubunun etkileri görülmektedir. Tiyatral sahnenin hakim olduğu tabloda, Venüs yine merkezde ancak bu defa daha müteazavı bir duruş sergilemektedir. Venüs'ün başından başlayan ve göğsüne doğru uzanan gümüş, kırmızı şeritli kumaş onu göğsüne taşıyan melekler ile ilkbaharın haberini vermektedir. Çevresinde bu defa onu hayranlık içinde seyreden figürler yer almaktadır.

Bu kapsamda “Afrodit’in Cennet Düşü”nde her iki venüs yorumuna, heykel portresi içine yerleştirmiştir. Resimdeki portrenin açısı içinde yer alan eserlere doğru olması, bir düşü hayal ettiği havası uyandırmaktadır. Saçları resmedilirken heykel formunun korunması donukluğu temsil ederken, yüzünde yer alan hareketli ve renkli venüs yorumları zıtlık oluşturmaktadır. Tacında kullanılan renkler ile arka plan renkleri zıtlık oluşturarak tablo içerisinde dengeyi sağlamaktadır. Aynı zamanda, kırmızı renkle mutluluğu, tutkuyu ve hareketi temsil ederken sarı renk, sezgisel kavrayışı ve bigeliği temsil etmektedir. Çoğu eserinde olduğu gibi arka planda mavi, yeşil ve sarı tonlarıyla oluşturulan geçiş doğanın kendisinin temsiliyi oluşturmaktadır. Geleneksele ve zamansızlığa atıf yapan çiçek motifleri arkaplanda ve portrenin içerisinde görülmektedir. Tabloda kullanılan venüs yorumları müjdeli bir haberi ifade ettiğinden mistik bir açıdan ele alınarak venüsün şevhetli ve müteazavı yorumlarının bir arda kullanılması yaşamın ve estetiğin algılanış biçimine bir gönderme olarak sunulmuştur. Aynı zamanda venüs bir doğuşu temsil ettiğinden, bu üretim süreci ile yeniden doğduğu da söylenebilir.



Görsel 36. William-Adolphe Bouguereau, Venüs'ün Doğuşu, 1879

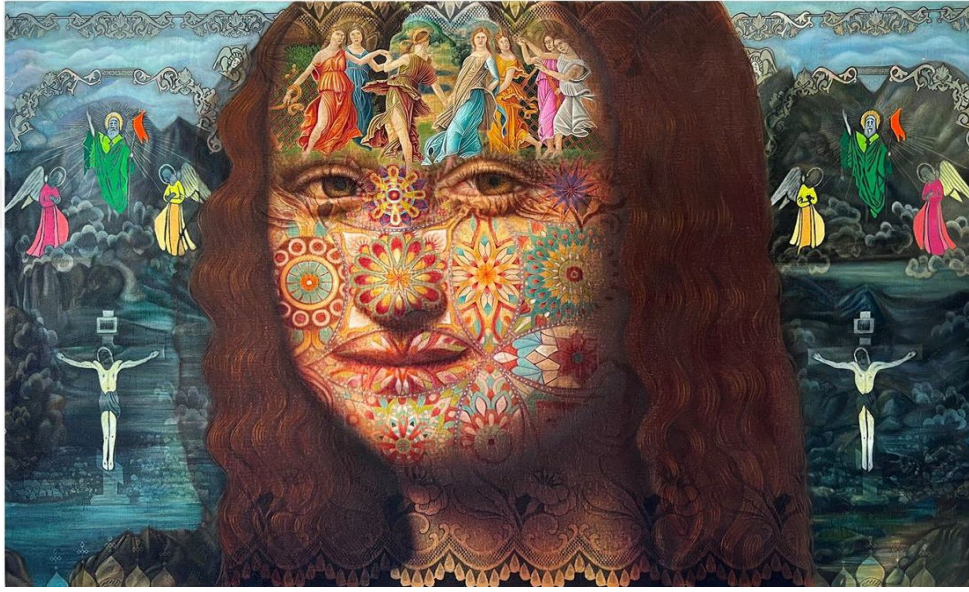
([https://tr.wikipedia.org/wiki/Ven%C3%BCs%27%C3%BCn_Do%C4%9Fu%C5%9Fu_\(Bouguereau\)\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Ven%C3%BCs%27%C3%BCn_Do%C4%9Fu%C5%9Fu_(Bouguereau))))



Görsel 37. François Boucher, Venüs'ün Zaferi, 1740

(<https://resimbiterken.wordpress.com/2014/09/28/francois-boucherin-the-birth-and-triumph-of-venus-eseri/>)

Temellük eylemi sanat tarihinde Marcel Duchamp'ın Pisuar'a çeşme adını verdiği eseri ile bir kırılma yaşamıştır. Aynı zamanda Andy Warhol, Banksy gibi Mona Lisa'ya referans ederek alıntılama yapan sanatçılardan biridir. 1919 yılında gerçekleştirdiği yorumda Mona Lisa'ya bıyık ekleyerek sanat tarihinin başyapıtlarından biri olana başkaldırı olarak gerçekleştirmiştir. Bu bakımdan, 90'lı yılların başından günümüze kadar artış gösteren kendine mal etme ve sanat alanında görünür olma, yaratı ve kopya, hazır nesne ve sanat tarihine mal olmuş başyapıtların arasındaki ayrımın ortadan klakmasında etkili olmuştur (Selvi & Koca, 2017).



Görsel 38. Kadir AKYOL, “Leonardo’nun Bir Düşü”, 2023, 130x200 cm, Kumaş üzerine yağlıboya

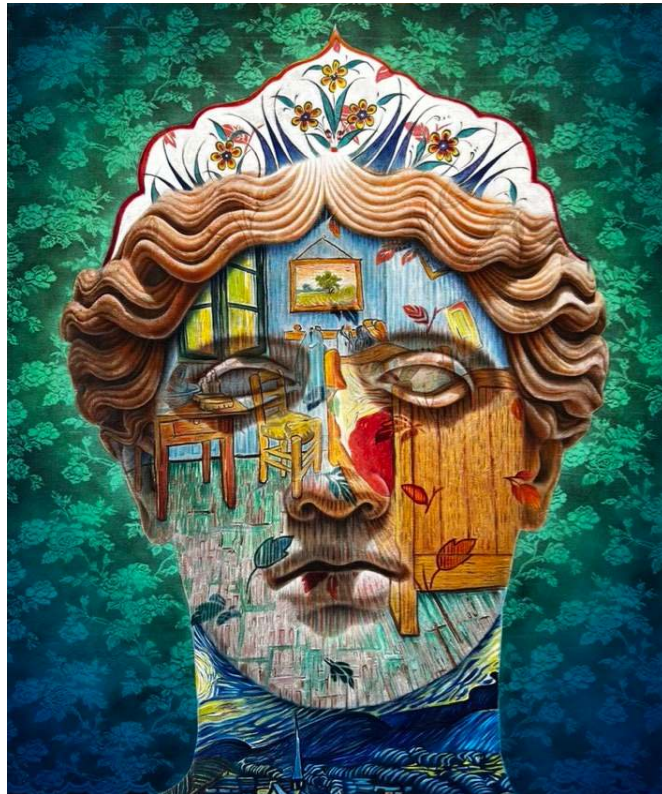


Görsel 39. Leonardo da Vinci, Mona Lisa, 1503-1507, 77 cm × 53 cm, Tuval üzerine yağlıboya
(https://tr.wikipedia.org/wiki/Leonardo_da_Vinci)



Görsel 40. Andrea Mantegna, Parnassus, 1497, 159 cm × 192 cm, Tuval üzerine yağlıboya
([https://en.wikipedia.org/wiki/Parnassus_\(Mantegna\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Parnassus_(Mantegna)))

“Leonardo’nun Bir Düşü” (Görsel 39) adlı üretim sürecinde, heterojen bir biçimin olduğu görülmektedir. Önceden üretilmiş imge, biçim, nesneleri kullanarak sanat tarihinin önemli imgelerinden biri olan *Mona Lisa*’yı, *Parnassus*’u, çarmıha gerilmiş İsa’yı, kutsal üçlemeyi ve vitral süslemeyi andıran etnik şekilleri özerk bir biçime dönüştürerek orijinallik yerine göstergeler ve anlamlardan oluşan bağlantılara dönüştürmüştür. Tablonun oldukça yoğun olmasına karşın, birçok zıtlığı içinde barındırmaktadır. Kutsal olanın arka planda yoğunlaşması, Leonardo’nun dağlarının bu kutsallık içinde erimesi ve kutsal üçlemede kullanılan parlak sarı, pembe, kırmızı, yeşil renklerin anlamsal olarak bir yansımayı temsil etmektedir. Mona Lisa’nın alnında yer alan Andrea Mantegna’nın figürleri orijinaline göre daha canlı ve ifadeleri farklı olarak konumlandırılmıştır. Mantegna’nın tablosunda dokuz Musa dans ederken araştırmacının tablosunda yedi tanesine yer verilmiş ve neşe içerisinde dans eden Musaların, Mona Lisa’nın zihin, düşünce ile kodlanmış olan alın bölgesine yerleştirilmesi, sanat tarihi boyunca Mona Lisa’nın ne hissettiği ile ilgili tartışmalara yönelik araştırmacının tavrını göstermektedir. Arka planda göğsü yakın yerde konumlandırılan kutsal üçlemenin ve hemen altında yer alan çarmıhtaki İsa ile Rönesans dönemine güçlü bir göndermenin temsilini oluşturmaktadır. Farklı dönemlere ve günümüze ait şekil ve süsleme unsurlarının bir arada kullanılması geçmiş ve bugünün bağına temsil etmektedir.

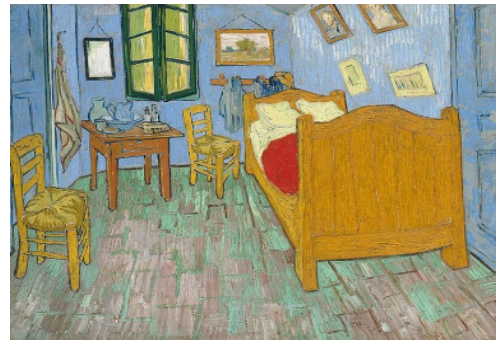


Görsel 41. Kadir Akyol, “Hermes’in Van Gogh Düşü”, 2023, 130x160 cm, kumaş üzerine yağlıboya

Bu üretim süreçlerinde hakim olan mitolojik karakterlerden, tanrıların en kurnazı, hırsız ve haberci olarak bilinen Harmes'in, Van Gogh'un *Yıldızlı Gece*'si (Görsel 43) ve *Arles'deki Yatak Odası* (Görsel 44) isimli iki eserinin sentezi ile yeniden yorumlanmıştır. Harmes'in mitolojik yorumları incelendiğinde, Afrodit'in kemerini çalan düzenbaz olarak geçtiği görülmektedir. Hermes'in Van Gogh Düşü"nde Afrodit yer almamasına rağmen Harmes üzerinden gönderme yapılarak yine Afrodit görünür kılınmıştır. *Hermes'in Van Gogh Düşü*'nde tablonun tamamına yayılan donuk, cansız ve kumaşın kendi zemini kullanılan arka plan ile Van Gogh'un, bilinen radikal cansız nesne görünümüne atıfta bulunmaktadır. *Arles'teki Yatak Odası*, az mobilyalı, küçük sıradan bir masa ve sandalyelerden oluşmaktadır. Işığın renk alanlarının belirgin kontürleri ile sağlandığı tabloda, çizgisel etki resmin derinliklerine doğru izleyiciyi çekmektedir. Van Gogh'un Rembrand Düşü bu etkiden yararlanarak etkiyi Harmes'in gözlerine doğru yöneltmiştir. Renkleri abartılı kullanılması ve biçimleri bozulması Van Gogh'un yalnızlığının temsidir. Bilindiği üzere Apollon tarafından Harmes babası Zeus'a cezalandırılmak üzere götürüldüğünde, onun lirinden çıkan büyüleyici ses ile cezalandırılmak yerine kanatlı bir çift ayakkabı ile ödüllenenek tanrıların habercisi konumuna yükselmiştir. Dolayısıyla cezalandırılmak, korku, yalnızlık gibi duygular *Arles'teki Yatak Odası* ile atıfta bulunulmuş, kanatlı ayakkabılar olarak *Yıldızlı Gece*'nin gökyüzü bölümü ağırlıklı olarak uçmak, havalanmak kavramlarına bir gönderi olarak yorumlanmıştır. Buna ek olarak *Harmes'in Van Gogh Düşü*'nde "düş" kelimesini çağrıştırmak üzere yıldızlı gecenin süreealist ressamaların stilinde yeniden resmedilmesi hayalgücüne, hayale, düş ve rüyaya göndermenin sanatsal teknik olarak temsilini oluşturmaktadır.



Görsel 42. -Sağda- Vincent van Gogh, Yıldızlı gece, Tuval üzerine yağlıboya, 1889, 73,7x 92,1 cm (https://tr.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh)



Görsel 43. -Solda- Vincent van Gogh, Arles'deki Yatak Odası, 1888, Tuval üzerine yağlıboya, 90x72 cm (https://tr.wikipedia.org/wiki/Arles%27daki_Yatak_Odas%C4%B1)



Görsel 44. Kadir Akyol, “Van Gogh’un Rembrandt Düşü 1”, 2023, 160x130 cm, kumaş üzerine yağlıboya



Görsel 45. “Van Gogh’un Rembrandt Düşü 2”, farklı bir versiyonu

Walter Benjamin “*hakiki sanat yapıtının biriciklik değeri, temelini, özgün ve ilk kullanım değerine kaynaklık etmiş olan kutsal törende bulur. Yeniden-üretilen sanat yapıtı gittikçe artan ölçüde yeniden üretilebilirliği hedefleyen bir sanat yapıtının yeniden- üretimi olmaktadır*” (Benjamin, 1995) ifadesi, orijinal yapıtın atmosferinin yeniden üretim ile kayborduğu başka bir deyişle, imajın varlığını aslının yokluğu ile bağdaştırmaktadır. Dolayısıyla, tez kapsamında yeniden yorumlanarak oluşturulan imaj günümüz Barok dönemi olarak yeniden yorumlanmıştır. Açık bir kompozisyon olarak planlanan resimde Rembrandt’ın Gece Vardiyası her iki yorumda da aynı yerde konumlandırılmıştır. İran halısının (sağda) kullanıldığı kurguda Barok dönemin figürleri Ard-İzlenimci stilde yeniden yorumlanmış, renkler canlı, hatlar belirginleşmiştir. İlk yorumda Van Gogh’un Arles’teki odası ve Rembrandt’ın iki figürüne vurgu yapılırken, ikinci yorumda vurgu, tablonun merkezine doğru verilmiştir.

Rembrandt’ın orijinal eserinde merkezde yer alan diğerlerine göre daha büyük resmedilmiş (Literatürde mevkilerine göre büyük resmedildikleri görüşü yaygındır.) iki figürden ziyade, arka planda beyaz elbiseli sağa doğru eğilmiş ve öne doğru koşan kız çocuğu odak noktası olmuştur (Çelikbağ, 2022). Van Gogh’un Rembrandt Düşünün her iki yorumunda da bu kız çocuğu tablonun arka planında ancak belirgin bir ışığın temsili ile değil aksine daha soluk belli belirsiz olarak yerleştirilmiştir.

İran halısının dahil edildiği yorumda, İran kültürüne doğrudan bir gönderme vardır. Geçmiş 16. Yüzyıla kadar uzandığı bilinmektedir. Farklı teknik ve motifleri ile bölgesine özgü ve geçmişten geleceğe aktarılan geleneğin doğrudan bir yansımasıdır. İran halsında yer alan sümbül motifi, yenileyici gücün temsil ederken, Lily motifi ruhsal saflığı, yıldız motifi maneviyatı ve İris motifi dini özgürlüğün semboli olarak kullanılmıştır <https://jafferuggallery.com/oriental-rugs-history-types-and-buying-guide/> (Erişim tarihi: 30 Nisan 2024). Bu bakımdan üretim süreiminde yer alan İran halısının motiflerinden çıkarılan yenileyici güç, ruhsal saflık ve dini özgürlük kavramlarıyla Rembrandt'ın *Gece Devriyesi* ni simgelediği görülmektedir. *Gece Devriyesi* İspanya ile sürmekte olan Hollanda isyanının (Seksen Yıl Savaşları) bir temsili olarak kabul edilmektedir. Tabloda yer alan (Görsel 42) beyaz elbiseli koşan kız çocuğunun Hollanda'yı temsil ettiği görüşünde bulunmaktadır. Bu noktada İran halısının Lily motifi (ruhsal saflık) ile Rembrandt'ın küçük kızına (Hollanda), sümbül motifi (Yenileyici güç) ile askerlere ve İris ile (dini özgürlük) o dönemin yöneticilerine, yıldız motifi ile (Maneviyat) Van Gogh'un yıldızlı gecesine göndermeler olduğu görülmektedir.



Görsel 46. Rembrandt van Rijn, Gece Devriyesi, Tuval üzerine yağlıboya, 1642, 363x 437 cm
(<https://tr.wikipedia.org/wiki/Rembrandt>)



Görsel 47. İran Halısı
(<https://jafferuggallery.com/oriental-rugs-history-types-and-buying-guide/> Erişim Tarihi 30 Nisan 2024)



Görsel 48. Kadir Akyol, Apollo'nun Sürreal Düşü, 2022, Kumaş üzerine yağlıboya, 160x130 cm

Sürrealist ressamlardan biri olan Dominique Appia'nın *Hafıza Delikleri Arasında* (Görsel 49) isimli tablosundan etkilenerek gerçekleştirilen *Apollo'nun Sürreal Düşü* isimli çalışmada, desenli kumaş üzerine kuru fırça tekniği ile Apollo'nun yüzüne yerleştirilen *Hafıza Delikleri Arasında*, doğanın sanatçının kendine göre şematize edildiği imgelenmiştir. Apollo Yunan ve Roma kültüründe, müziğin, sanatın, güneşin, ateşin ve şifanın tanrısı olarak bilinmektedir. Bu bakımdan Appia'nın tablosunda yer alan, kişisel perspektifi ile yerleştirdiği alev almış kitapları -Bazı görüşlerce bu kitapların sanat kitabı olduğuna inanılmaktadır- ile Apollo'nun ateşinde temsilcisi olmasına göndermeler olduğu görülmektedir. Sürrealizm resim sanatında manzara ve nesnelerin sanatçının iç dünyasında yorumladığı görüngelere bırakılması, yeniden üretilen eserler için yorum genişliği sağladığından istenilen sonuçları yansıtmaktadır. Bu göstergeler ile mitolojik

bir unsur olan Apollo ve sürrealizm arasındaki bağı kavramak gerekmektedir. Apollo'nun Süreal Düşü tablosunda, bilgeliğin sembollerinden biri olan kitapların bir kısmının alev alması, genç bir kızın kitap okuması ve romantizm ile ilişkilendirilen şöminenin yer alması Apollo'nun yetenekleri ile ilişkilendirilmiştir. Apollo'nun sol- sağ tarafında mor ve turkuvaz renklerin hâkim olduğu görülmektedir.

Eski Çağ Mısır'da turkuaz renginin çoğunlukla ilahi varlık ve alanlarla özdeşleşmiştir. Plinius'a göre, mor renk tanrının huzuruna çıkmak için giyilen kıyafetlerde kullanılmaktadır. Aynı zamanda Vergilius'un Aeneas Destanı'nda Plinius'u destekler nitelikte, Helena Aeneas'a seslenirken "Kıyıda yapacağın sunakları sunarken adaklarını, unutma saçlarına mor rengi örtüyü sarmayı" ifadelerini kullanmış, mor rengin tanrılar katında kabulün simgesi olduğunu göstermektedir (Gürgen, 2022).



Görsel 49. Dominique Appia, Hafıza Delikleri Arasında, 1975, Tuval üzerine yağlıboya, 60x30cm
(<https://ceylancaguncelhersey.wordpress.com/2020/01/13/hafizanin-bosluklari-tablosu/>)



Görsel 50. Kadir Akyol, “David/ Bahar Geliyor”, 2022, Kumaş üzerine yağlı boya, 135x115 cm

Andrea Mantegna, *Parnassus*’u (Görsel 51) ve Michelangelo’nun *Davut* (David)’u seçilerek gerçekleştirilen *David/Bahar Geliyor* isimli tabloda, David’in sol alt açıdan konumlandırıldığı ve portre içine *Parnassus* titizlikle yerleştirilmiştir. Tabloda David heykel formunu korumuş, *Parnassus*’un canlı sıcak renkleri yüz ve boyun bölgesini sararken, saç, kulak ve göz’ün heykel formunda sabit kalınmıştır. Resmin arka fonu yukarıdan aşağıya doğru açılan mavi tonları ve çiçek motiflerinin hâkimiyetine bırakılmıştır. *Parnassus*’dan alınan kesitte altı dans eden musa, merkezde yer alan Venüs ve Mars çifti yer almaktadır. Mantegna’nın eserinde Venüs ve Mars dönemin soylularından olan D’Este ve Gonzaga ailelerinin birleşimini temsil etmektedir.

Rönesans’ın ünlü heykellerinden biri olan David, kutsal kitapta yer alan Davut ve Golyat hikâyesinde kahramanı temsil etmektedir. İdealize etmede sınırları zorlayan erkek vücudu oldukça dikkat çekmektedir. Gerçekçi ve detaycı bir yapıya sahiptir (Özdemir, 2023). *David/ Bahar Geliyor* (Görsel 46) isimli resimde, David’in altın oranı, estetiği ve

muazzamlığı Venüs ile desteklenmiştir. Şenlik içinde dans eden musalar ve bahar atmosferinin hissedildiği kesit, yeni bir yorumlamanın, üretimin dolaylı yoldan bir sembolünü oluşturmaktadır. Ortaçağ resimlerinde renklerin kullanımı rasgele değil belli bir kural dizgesinde gerçekleşirdi. Kırmızı renk Tanrıyı, mavi renk Hıristiyanlık ve sarı renk kutsal tinin rengidir. Dolayısıyla üç ana renk o dönemlerde kutsal üçlemeyi temsil etmekteydi (Batur, 2016). Bu nedenle resmin geneline hâkim olan mavi, sarı ve kırmızı renkler Ortaçağ'da kabul edilen kutsal üçlemeye atıfta bulunmaktadır.



Görsel 51. Andrea Mantegna, Parnassus, 1497, Tuval üzerine tempera ve altın, 159x192 cm
([https://en.wikipedia.org/wiki/Parnassus_\(Mantegna\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Parnassus_(Mantegna)))



Görsel 52. Kadir AKYOL, *Hermes'in bir Düşü*, 2021, Tuval üzerine yağlıboya, 165x120 cm

Hermes'in bir Düşü isimli tablo (Görsel 53), Hindistanın “Sonsuzluğun yüzünde bir gözyaşı damlası” olarak bilinen *Tac Mahal* (Görsel 49) tasviri ve Sürrealizmin önemli temsilcilerinden biri olan Rene Magritte’in *Golconde* isimli tablosundan (Görsel 50) esinlenerek, Harmes büstü üzerinde yeniden yorumlanmıştır.

Tac Mahal, Şah Cihan’ın emri üzerine 1632’ yılında yapımına Agra’da başlanmış 1652 yılında tamamlanmıştır. Yapımında sadece beyaz mermer kullanılmış, değerli taşlar ve çeşitli bezemelerle süslenmiştir. Yapımında aralarında Osmanlı mimarlarının da yer aldığı farklı ülkelerden mimarlar, sanatçılar, nakkaşların yer aldığı bilinmektedir. Buna ek olarak kubbesinde nilüfer çiçeği ve bütüne yayılan çeşitli çiçek motifi yer almaktadır. 1983 yılında UNESCO Dünya Mirası Listesi’ne dâhil edilmiştir (Cevahirefendioğlu & Suri, 2023). Bu denli önemli ve kutsal bir yapının yeniden yorumlanarak farklı bir anlam kazanmasını sağlayan sanatçı, yorumunu Harmes büstü ile gerçekleştirerek günümüz toplumların dini inançları ve geçmiş dönemin mitolojik tanrılarını biraraya getirerek

insanoğlunun inanç sistemlerini de bir açıdan görünür kılmıştır. Aynı zamanda tablo (Görsel 53) ayrıntılı olarak incelendiğinde, Harmesin büstünü kaplayan çiçek motiflerinin Tac Mahal'in kubbesinde yer alan nilüfer motifine bir gönderme olduğu anlaşılmaktadır. -Mavi rengin kutsallığı, dini, sonsuzluğu temsil ettiği bir önceki yorumda bahsedilmişti- resmin arka planında kullanılan mavi ve tonları sonsuzluğu, tinsel ve kutsal olanı temsil etmektedir. Ayrıca görüldüğü üzere resmin bütününde kırmızı tonları, sarı – turuncu tonlar ve mavi tonları ortaçağ kutsal üçleme renkleri olarak geçtiğinden resmin tinsel işaretini desteklemektedir. Harmesin yanak kısmında sağ ve sol tarafında yer alan üçgen simgesi, ucunun yukarıya bakması ile sonsuzluğu ve ebediyeti işaret ederken, teknik açıdan incelendiğinde Magritte'ten alınan figürleri ile gözün dolaşmasını sağlamaktadır.

Rene Magritte, *Golconde* isimli tablosunda, birebir aynı, melon şapkalı katmanlı, uzun koyu renk paltolarının altında gömlek ve kravatları bulunan figürlerden oluşmaktadır. Bazı figürler evrak çantasını andıran birer çanta, bazı figürler ise şemsiye taşımaktadır. Figür boyutları birbirini izleyen her katmanda küçülerek yüzleri gri şablon hatlara dönüşmektedir. Resimde her figür, pencere ve gölge eşit aralıklara sahiptir. Resimdeki bu donukluk ve resmiyet figürlerin dünyadan yalıtılmış, kimlik ve bireyselliklerinin kaybolduğunu hissettirmektedir. Magritte donuk ve ifadesiz bir rutini gerçekleştiren figürleri ile gündelik varoluşlarının sıradanlığını aynı aralıklarla tekrar eden figürleri ile alaya almaktadır. Sıkıcı bir rutinin neşesizliği tabloya yansımaktadır. Tablodaki pencerelerin perdelerinin kapalı olması, ev sakinlerinin uyuduğunu, dışarıda önemsiz ve ilgisiz işlerine giden depresif insanların kaderşnden habersiz ve kayıtsız olduklarını gösterdiği söylenebilir. Ancak Magritte eserlerinde bir sembol olmadığı şu sözleri ile ifade etmiştir: *“İnsanlar çalışmalarında sembolizm arıyor. Ama öyle bir şey yok”* (McKiernan, 2014). Hermes'in bir Düşü isimli tabloda Magritte'nin eserinde yer alan katmanlı olarak eşit aralıklarla büyüyüp küçülen figürleri, kırmızının ve turuncunun tonlarında ve bazı figürler içiçe resmedilmiştir. Burada figürler ile gerçekliğin, sıradan şeylerin ya da olağan şeylerin (örneğin inanç, kutsallık gibi kavramlar) sonsuz derinliklerini düşünmeye davet eden bir yanılsama olarak ele alınmıştır. Mavi zemin üstüne turuncu ve kırmızı tonlarının kullanımı, sezgisellik, bilgelik, yaratıcılık kavramları ile ilişkilidir. Teknik açıdan incelenecek olursa, figürlerin geriye doğru küçülmesi tabloda derinliği sağlamış, aşağıya doğru seyrekleşerek devam etmesi bütünde dengeyi sağlamıştır. Buna ek olarak resimde orijinal eserin adı *Golconde* ile Tac Mahal'e bir gönderme yapılmıştır. Golcande bir zamanlar Hindistanın efsanevi olarak zengin ve

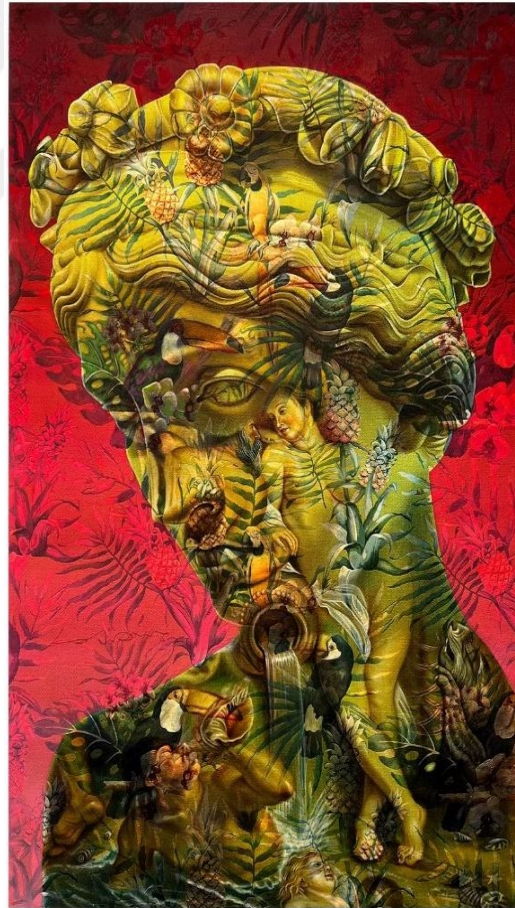
gösterişli bir şehridir. Hindistanın güneyinde yer alan bu şehir şimdilerde harap ve sömürülmüş bir haldedir. Şehir onyedinci yüzyıllarda elmas endüstrisinin merkezi olarak bilinmekteydi.



Görsel 53. Hindistan Agra, Tac Mahal, 1652
(https://tr.wikipedia.org/wiki/Tac_Mahal)



Görsel 54. Rene Magritte, Golconde, 1953, Tuval üzerine yağlıboya, 80 cm x 100,3 cm
(<https://bayaiyi.com/tag/rene-magritte/>)



Görsel 55. Kadir Akyol, Rönesans'ta Afrodite, 2022, Kumaş üzerine yağlıboya, 180x115 cm

Rönesans'ta Afrodite isimli tabloda, Rubens'in *Toprak ve Suyun Birliği* isimli tablosu Afrodite heykelinin içine yerleştirilerek yeniden yorumlanarak yeni bir eser

oluşturulmuştur. Rubens'in tablosu, saflığın temsili olan suyun ayrıntılı bir tasviriyle kişiselleştirildiği bir Barok dönem eseridir. Eserde Kibele ve Neptün'e atıfta bulunmuştur. Bereketin sembolü olan Kibele ve Neptün ile suyun derinliğine yapılan atıf, kanatlı Viktoria'nın sunduğu bir tac altında kutsanmaktadır. Aynı zamanda eser, birlik ve barış kavramlarının bir metaforu olarak karşımıza çıkmaktadır. Tablo tek kare içerisinden birden fazla anlamı içinde barındırmaktadır. Ana tanrıça Kibele, deniz tanrıları Neptün ve Triton ve tanrıça Victoria'yı tasvir eden sanatçı, Neptün ve Kibele'yi el ele tasvir ederek bir birlik, anlaşma içinde olduklarını, şefkatli bir tutumu ifade ederken Victoria tarafından onaylanıp kutsandıklarını ve Triton'un deniz kabuğuna üfleyerek bu birliği duyurduğunu etkileyici bir biçimde sunmuştur. Dolayısıyla bu tavrın dişil ve erilin arasındaki ilahı bağlantıya da atıfta bulunduğu söylenebilir. Çıplak resmedilen kadın figürler, dünyevi, doğurgan ve doğal olanın sembolü olarak yorumlanmıştır. Rönesans'ta Afrodit isimli tabloda, büstün içine yerleştirilen eserin zemininde kullanılan orman temalı kumaş ile doğanın temel işleyişini kontrol eden ve düzenleyen kibeleye gönderme yapılmış, orijinal eserde yer alan meyveler ve hayvanlar yerine egzotik -ananas gibi- günümüz popüler meyvelerine dikkat çekilmiştir. Afrodit bilindiği üzere eski Yunan tanrıçalarından biridir.



Görsel 56. Peter Paul Rubens, Toprak ve Suyun Birliği, 1618, tuval üzerine yağlıboya, 223 x 181 cm (<https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-r/rubens-peter-paul/peter-paul-rubens-sonbaharda-phaeton-11995/>)

Tanrılar ve insanlar arasındaki aşk, birleşim ve birliği temsil etmektedir. Aynı zamanda doğada sevgiye ve üremeye dair olan her şeyin temsil etmektedir. Afrodit'in doğumu ile ilgili iki rivayet vardır, bunlardan ilki sanat tarihi boyunca eserlerde konu edinmiş resmedilmiş biçimiyle köpüren denizin ve deniz kabuğunun içinden doğuşu, diğer rivayet ise gök tanrı ve toprak ananın kızı olduğudur. Bu nedenle Rubens'in *Toprak ve Suyun*

Birliği tablosu ve Afrodit arasında güçlü bir gönderme vardır. Yeniden yorumlanan tabloda, denizlerden gelen ve toprak ananın kızı olan Afrodit, toprak ve suyun birleşimiyle *Rönesans* 'ta *Afrodit* isimli tabloda yeniden doğmuştur.



Görsel 57. Kadir Akyol, *Afrodit'in ölümü ve doğumu*, 2022, kumaş üzerine yağlıboya, 180x115 cm

Afrodit'in ölümü ve doğumu isimli tablo, Barok dönem sanatçılarından Rembrandt'ın *Doktor Tulp'un Anatomi Dersi* tablosu ile Boticelli'nin *İlkbahar* isimli tablosu Afrodit büstü içerisinde yorumlanmıştır. Rembrandt'ın tablosu incelendiğinde, biri kadavra olmak üzere dokuz figür yer almaktadır. Şiddetli ışığın, karanlıklar içinden şekillenen figürlerin ve arka planda oluşturulan silik mekân tasviri ile klasik Barok esintilerinin olduğu resimde, ders anlatan doktor ve sol köşede görünen kitaba odaklanmış yedi öğrenci ciddiyetin ve odaklanmanın resmedilmiş halidir. Figürlerin aynı kıyafetlere sahip olması onların hem bir akademide olduklarını hem de teknik açıdan renk tonlarının birbiri ile uyumunu güçlendirmektedir. Resimde dikkat çeken Tulp'un incelediği elin sol el

olması gerekirken kadavranın her iki elinde sağ el olduğu görülmektedir. Resmin sol alt köşesinde yer alan anatomi atlasında yer alan el resmedilmiş ancak izleyici ile bu paylaşılmamıştır. Dolayısı ile anlatılan konu gerçekte olması gerektiği gibi değil sanatçının sunduğu biçimde şekillenmiş ve farklı bir boyut kazanmıştır. *Aphrodite Death and Birt* isimli tabloda Rembrandt'ın eseri, zemin ile kaynaştırılarak bir bütünü oluşturmuştur. Orijinal resimde yer alan arka plan bezeme ve işlemleri tablonun zemini için seçilen desenli kumaşla desteklenerek atıfta bulunmuştur. Aynı zamanda Boticelli'nin İlkbahar tablosunun gökyüzü hissi yine arka plan ile desteklenmiş; aşağıdan yukarıya doğru devam eden mavinin açık tonları ile gökyüzü normalde olduğundan ters bir biçimde başlamış, çiçek ve desenli yapısı ile İlkbahar tablosunun hem ismine hem de tanrıça Floranın çiçeklerine gönderme yapılmıştır. Bununla birlikte her üç eserde bir denge ve bütünlük içinde yeni bir eseri oluşturmuştur. *İlkbahar* eseri, yeniden yorumlanan tabloda; üç güzeller aynı zamanda Atlasın kızları oldukları da söylenir, tanrıça Flora, Chloris perisi ve merkezde Venüs olmak üzere altı figürü kullanılmıştır. Bilinen en çarpıcı Venüs'ün doğuşunun ve baharın tasviri olan *İlkbahar*, bir doğumu, bereketi, tasvir edilen tanrılarla sonsuzluğu ve doğaya bir atıfı karşılarken; Doktor Tulp'un Anatomi Dersi, ölümü, bitişi aynı zamanda artık bir yaşam son bulmuşsa bile onun diğerleri için değerlendirilen bir devamlılığa atıfta bulunmaktadır. Dolayısıyla bu atıflar, yeniden yorumlanan tablonun isminin güçlü birer destekleyicileri olmuştur.



Görsel 58. Sandro Botticelli, İlkbahar, Ahşap üzerine tempera, 202 x 314 cm, 1482
(<https://www.tarihlisanat.com/botticelli-ilkbahar-tablosu/>)



Görsel 59. Rembrandt van Rijn, Doktor Tulp'un Anatomisi, 216.5 cm × 169.5 cm, 1642
(<https://tr.wikipedia.org/wiki/Rembrandt>)



Görsel 60. Kadir AKYOL, Medusa/ Şahmaran Türk Hamamında, 2022, Kumaş üzerine yağlıboya, 160x130cm

Medusa/ Şahmaran Türk Hamamında isimli tablo, Yunan mitolojisinde geçen Medusa heykeli büstü içerisine yerleştirilmiş Ingres'in *Türk Hamamı* isimli eseri (Görsel 57) yeniden yorumlanmıştır. Tablonun isminde yer alan Medusa ve Şahmeran farklı kültürlerin yılan ile ilgili efsaneleri, mitolojik karakterleridir. Yunan mitolojisine ait olan medusa, rahibe ve ölümlü bir gorgodur. Efsaneye göre, Poseidon'nun arzularına yenik düşüp savaş tanrısı Athena'nın sarayında Medusaya tecavüz etmesi üzerine bunu kendisine bir saygısızlık olarak gören Athena'nın Poseidon yerine Medusa'yı cezalandırıp onu yılan başlı bir gorgo'a dönüştürmüştür. Aynı zamanda başında yer alan yılanlar sayesinde kendisine bakarı taşā dönüştürebilecek güce de sahip olmuştur. Medusanın ölümü ile ilgili iki farklı söylem vardır: Athena'nın Zeus'un oğlu Perseus'a Medusa'nın kafasını kesip getirmesini istemiştir. Diğer bir söyleme göre Medusa'nın bir ayaına bakarak kedinin taşā çevirmiş olduğudur (Coruk, 2021). Şahmeran efsanesi ise ilk izlerini Gılgamış Destanında bulmak mümkündür. İran-Pers mitolojisine ait olduğu bilinen Şahmeran, yılanların kraliçesi olarak tanınmaktadır. Medusa'nın ölümü ile toprağa sızan kanın, bütün evrene yayılarak yılanları oluşturduğu inancı onun bir noktada Medusa olduğunu düşündürmektedir. Tartus'un yerli halkı tarafından ve onların sahip olduğu inanış, sosyal ve kültürel değerler ile günümüzde bilinen Şahmeran efsanesinin şekillendiği söylenebilir. Birbirinden farklı efsaneler olarak anlatılsada, Şahmeran ve Medusanın benzer güçlere sahip olduğu bilinmektedir. *Medusa/ Şahmaran Türk Hamamında* isimli eserde, Şahmeran bizzat resmedilmese de çalışmanın ismi ile bir gönderme yapılmıştır. Bu gönderme ile iki çıkarım yapmak mümkündür: farklı mitolojilerin efsaneleri birleştirilmiş ve Medusa'nın mı Şahmeran'dan yoksa Şahmeran'ın mı Medusa'dan türediği tartışmasına görüş geliştirerek, her ikisinin de aynı mitolojik karakter olduğu sunulmuştur.

Ingres'in *Türk Hamamı* sanat tarihi içerisinde farklı birçok sanatçı tarafından ele alınmış ve yeniden yorumlanmış bir tablodur. Yeniden yorumlayan sanatçılar arasında Pablo Picasso da yer almaktadır. Neo- Klasik resmin önemli temsilcilerinden biri olan Ingres'in bu tablosunda Oryantalizmin esintilerine rastlanmaktadır. Yuvarlak bir tuval üzerine yağlı boya olarak çalışılan tabloda 25 çıplak kadın figürü yer almaktadır. Bu kadınları Ingres model kullanımdan başka resimlerde yer alan ve eski çalışmalarında kullandığı kadın figürlerini biraraya getirerek oluşturduğu bilinmektedir. Tarih ressamı olarak bilinen Ingres, Türk kültürü ile ilgili sayısız kaynak ve resim inceleyerek eserini oluşturmuştur. Özellikle Lady Marry Montagu'nun mektubu en büyük kaynağını

oluşturmaktadır. Ancak Montagu, Ingres'in resminin bir Türk Hamamını yansıtmadığını, kadın figürlerin birbiri ile münasebetinin aşırıya kaçtığını ifade etmiştir. Mahrem bir alanı abartılı bir cinsellik ile resmeden sanatçı, kullandığı plastik malzemeleri diyagonal hatlar içerisinde kullanmış ve teknik açıdan kusursuz bir uyumu yakalamıştır (Kodaman & Özkartal, 2010). Medusa Büstü içerisine yerleştirilen *Türk Hamamı* ise, 13 çıplak kadın figüründen oluşmaktadır. Resmin ön tarafında yuvarlak tepsi üstünde fincan, çay, kahve gibi natürmort objeler yer almaktadır. Büstün içinde bir iç mekân oluşturulmuştur. Türk hamamının resmedildiği tabloda, eski Türk hamam kültürü Ingres'in kişisel yorumu ile yansıtılmıştır. Gerçeği yansıtmadığı düşünülürse Ingres'in alaycı bir tavrı olduğu da söylenebilir. Kadın figürlerinin çıplaklık ve cinsellik olarak yorumlanması, Medusa'nın Poseidon tarafından tecavüze uğrayıp cezalandırılmasındaki mağduriyeti ve kedisine yapılan haksızlığa bir göndermeyi de oluşturmaktadır. Aynı zamanda Türk mitolojisine de mal olmuş olan Şahmeran'a da bir gönderme mevcuttur. Kültürlerin ve mitolojilerin farklı yorumlarını içeren bu oluşum bir uyum içerisinde sunulmuştur. Resmin arka planında kullanılan mavi rengin merkezde bir hale/ daire oluşturması, teknik açıdan vurguyu sağlamakla birlikte Medusa ve Şahmeran'ı kutsamaktadır. Mavi rengin gök ve kutsallık ile bağdaştırıldığı göz önünde bulundurulursa bu yorumu desteklemektedir. Bütün olarak incelendiğinde Görünmeyen ile sunulan görünür kılınmış, görünen Medusa, Ingres ve görülmeyen Şahmeran yeni bir evrende bir araya gelmiştir.



Görsel 61. Jean Auguste Dominique Ingres, *Türk Hamamı*, 1862 110 x 110 cm
([https://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrk_Hamam%C4%B1_\(tablo\)\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrk_Hamam%C4%B1_(tablo))))



Görsel 62. Kadir Akyol, Van Gogh'un Leonardo ve Michalengelo düşü, 2023, kumaş üzerinme yağlıboya, 125x85 cm

Van Gogh, Leonardo ve Michalengelo'nun tek bir eserde bulunduğu *Van Gogh'un Leonardo ve Michalengelo Düşü* isimli tabloda, sırasıyla; *Yıldızlı gece*, *Erminli* (Kakımlı) *Kadın* ve *Davut* heykeli yer almaktadır. Erimli kadın ile Davut heykelinin bakışları aynı yöne doğru yönlendirilmiş ve Yıldızlı gece resmin sol alt köşesinde konumlandırılmıştır. Resimde mavi tonlarının hakimiyeti renk uyumunu sağlamış, figürlerin bakışları ile izleyicinin rotası belirlenmiştir. *Erimli Kadın*, Leonardo'nun günümüze kalan sayılı eserlerinden biridir. Resindeki kadın Magripli Ludovico'nun 17 yaşındaki metresidir. Resimde sağ ve sol elelirin anatomisinin bozulduğu görülmektedir. Ancak bunlar resmin inceliğini kaybettirmemiştir. Resimde yer alan Ermin (Sansar) Dük'ü temsil etmektedir. Michalengelo Davut'u Antik Yunan heykellerini taklit ederek oluşturmuştur. Bunun göstergesi heykelin çıplak olarak tasarlanmasıdır. *Davut* ve *Erminli Kadın* tabloları

orijinaline yakın ancak Van Gogh gözü ile resmedilmiştir. Sanat tarihinin önemli akımları arasında olan Rönesans, Maniyerizm ve Ard-İzlenimcilik tek bir tabloda birleştirilmiş, her bir dönemin önemli sanatçılarından eserlerine yer verilerek geçmişin öğretileriyle günümüz sanatı yenilikleri birbirinden ayıramaz bir bütün olarak ifade edilmiştir.



Görsel 63. Vincent van Gogh, Yıldızlı gece, 1889, Tuval üzerine yağlıboya, 73,7 cm × 92,1 cm
(https://tr.wikipedia.org/wiki/Y%C4%B1ld%C4%B1zlı%C4%B1_Gece)



Görsel 64. Leonardo Da Vinci, Kakımlı Kadın, 1490, ahşap panel üzerine yağlı boya, 54,8 x 40,3 cm
(<https://hoghheim.com/blogs/sanat-tarihi/da-vinci-kakimli-kadin>)

4. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Başlangıçta, sanatın kaynağı doğa iken, sanatçının içsel duyumları ve birikimi de zamanla bu kaynağa eklenmiştir. Sanatçılar, kendi kültürlerini, yaşadıkları çevrenin unsurlarını ya da geçmiş dönem sanat eserlerini kendilerine mal ederek, yeni eserler üretmeye başlamışlardır. Bu süreçte, sanatçılar doğayı taklit etmekle birlikte, aynı zamanda kendinden önceki sanat eserlerini de kendi yorumlarıyla yeniden üretmeye başlamışlardır. Bu, sanatçıların doğa üzerindeki hâkimiyetlerini ve var olma çabalarını da yansıtmaktadır. Rönesans dönemindeki sanatçılar, Antik Yunan ve Roma dönemlerinin eserlerinden esinlenerek yeni yapıtlar ortaya koymuşlardır. Böylece sanat, geçmiş ile sürekli bir etkileşim ve alışveriş içinde olmuştur. Bu tarz alıntılama ve kendine mal etme yöntemleri, ilerleyen dönemlerde daha da yaygınlaşmış ve Dadaizm, Pop Art gibi akımların da temelini oluşturmuştur. Sanatın biriciklik ve teklik kavramları da sorgulanmasına yol açmıştır.

Modern sanatın temel prensipleri olan biriciklik, orijinallik ve otantisite kavramları, Aydınlanma Çağı'nın getirdiği yeni teknolojik gelişmeler (fotoğraf, sinema vb.) ile sorgulanmaya başlanmıştır. Özellikle fotoğrafın icadı, sanat eserlerinin tekil ve özgün olma özelliklerini tartışmalı hale getirmiştir. Fotoğraf makinesi, sanat eserlerinin kolayca çoğaltılmasına ve yayılmasına imkân tanımıştır. Walter Benjamin'in de vurguladığı gibi, mekanik yeniden üretim teknikleri sanat eserlerinin "aura"sını yok etmiştir. Bu gelişmeler, modern sanatın yerleşik kabullerini sarsarak, sanat anlayışının değişmesine yol açmıştır. Artık sanat, geleneksel biçim ve malzemelerle sınırlı değildir. Sanatçılar, gündelik nesneleri ve hazır yapımları, sanat eseri olarak kullanmaya başlamışlardır. Dadaizm hareketi, bu yeni sanat anlayışının ilk örneklerini sunmuş; Pop Art da günlük nesnelerin yüceltilmesi ve endüstriyel üretimin sanata dahil edilmesiyle modern sanatın sınırlarını zorlamıştır. Böylece, modern sanatın biriciklik, orijinallik ve otantisite gibi temel prensipleri, postmodern dönemde sorgulanıp reddedilmiş; sanat, kendini yeniden tanımlamaya ve sınırlarını genişletmeye çalışmıştır.

Dadaizm hareketi, gündelik nesneleri ve hazır yapımları, rastlantısal şekilde sanat eserine dönüştürerek, geleneksel sanat anlayışına meydan okumuşlardır. Bu bağlamda,

Duchamp'ın 1917 yılında yarattığı "Çeşme" adlı yapıtı, bir pisuvarın, sanat eseri olarak sunulması açısından önemli bir örnektir. Dadaistler, böylelikle sanat nesnesi kavramını sorgulamış ve sanatın tanımını genişletmişlerdir. Daha sonra gelen Pop Art hareketi de, Dadaizm'in bu yaklaşımından esinlenerek, endüstriyel üretim nesnelerini ve popüler kültür imgelerini, yeni bağlamlar içinde yeniden ele almıştır. Pop Sanatçıları, kitle kültürü ürünlerini yüceltmış ve tüketim alışkanlıklarına vurgu yapmışlardır. Böylece, Dadaizm'in başlattığı sorgulama süreci, Pop Art'ta daha da ileri götürülmüş ve gündelik nesnelerin sanatsal dönüşümü, postmodern sanatta önemli bir yöntem haline gelmiştir. Sanatçılar, artık kendilerine mal ettikleri hazır yapımları ve endüstriyel ürünleri, kendi öznel yorumları ile yeniden üretmeye başlamışlardır.

Modernist sanatın biriciklik, orijinallik kavramları, Dadaizm ve Pop Art gibi hareketlerin etkisiyle sorgulanmaya başlanmıştır. Özellikle Duchamp'ın "hazır yapım" olarak sunduğu günlük nesneler, modern sanatın temel kabullerini altüst etmiştir. Pop Sanatçıları da, endüstriyel üretim ürünlerini ve popüler kültür imgelerini, yeni bağlamlarda yeniden sunarak, modern sanatın sınırlarını genişletmiştir. Bu gelişmeler, sanat eserinin biricikliği ve orijinalligi gibi modernist değerleri sorgulanır hale getirmiştir. Artık sanatçılar, kendilerine mal ettikleri hazır yapımları ve çoğaltılabilir ürünleri, kendi yorumlarıyla yeniden üretmeye başlamışlardır. Böylece, modern sanatın teklik ve biriciklik kavramları, postmodern dönemde çökertilmiştir. Sanat, kendini yeniden tanımlamaya ve sınırlarını genişletmeye başlamıştır. Sanatçılar, artık orijinal eser üretmenin ötesine geçerek, yeniden üretim, alıntılama ve kendine mal etme gibi yöntemlere yönelmişlerdir. Bu süreç, sanatın disiplinlerarası bir alana kaymasına ve daha melezleşmiş formların ortaya çıkmasına da zemin hazırlamıştır. Modernist sanatın sınırları aşılarak, postmodern sanatın çok daha geniş ve esnek bir ifade alanı oluşmuştur.

Sürekli bir gelişim ve geliştikçe üreten bir konumda olan insanoğlu, gizil bir güçle olmasa da insan zihni zamanla, belli bir sırada tekrarlanan durumlar ve nesnelerle aracılığıyla özüne ait olan gerçekliğe çeşitli yollarla somutlaştırıp bir anlam kazandırarak yansıtmıştır. Bu yansıtma bağlamında geçmiş ve bugünün sanatçıları, olağanlığı, bir noktadan sonra bu sürekli gelişim içindeki düzen gereği sabit bir anlayışta kalamamayı, devamlılık arz eden varlığını korumanın yanında, kendini görünür hale getirme çabası kaotik ve komplike durumdan uzak tutmayı sağlamıştır. Sürekli bir devinim halinde olan, kendini asla tekrar etmeyen; filozof Heraklitos'un "Aynı nehirde iki defa yıkanılmaz" sözleri gibi doğruluğu ve gerçekliği zihin tarafından anlamsal olarak kavranıp yer

edinmesi, sanatçıların varlığının temsili olan yapıtlarının da aynı mutlaklık ile kavranmasını sağlamıştır. Bu mutlak devamlılığı sağlamak adına birçok sanatçı farklı yöntem, fikir ve tekniklerle objeleri, süjeleri ve hatta durumları kendilemişlerdir. Bu kendileme (kendine mal etme)  o unlukla bir eleştiri, her türlü duygu ve  z n tümevarım yoluyla yansımasıdır.

Sanat tarihçileri ve sanat alanı içerisinde kabul gören kendileme (appropriation) kavramı; nesnenin fonksiyonel genel kullanımı dışında ve mekânın da olağan halden çıkıp, sanatçı tarafından yeniden şekillendirilip üretildiği görülmektedir. Eğitimli-eğitimsiz, usta- ıracak ilişkisinden doğan ya da tanınmış- tanınmamış dikkat çekici, eli fırça tutan kişileri ressam olarak adlandırabilmemiz, zihnın kavramları basite indirgeme işleyişindendir. Nöronlar ile harekete geçen bu kavrama/anlamlandırma süreci sanatçılar tarafından yoğun düşünsel süreçlerden sonra bu elektiriksel -yani nöronlar- akımın sanatçı vasıtası ile beden bulması, sanatçının görünürlüğü ile alakalıdır.

Çağdaş sanatla birlikte g r n rl  k kavramı üzerine farklı yönelimler ortaya çıkmaya başlamıştır. Geleneksel anlayışın sunduğu anlatım biçimlerinin yanısıra çeşitli malzemelerin bir ifade aracı olarak kullanılmasıyla birlikte g r n rl  k sorunu, sanat alanında bağlamsal estetik çerçevesinde deneyimlenebilen bir süreç haline gelmiştir. Sanat tarihine dikkat edildiği zaman görülür ki, klasik iki boyutlu yüzey çalışmalarında görünürlüğü dönemin kendi olanaklarıyla ilgili tam olarak   z mlenemedi i görülmektedir. Kademeli olarak birbiri ardına gelen sanat akımları ve anlayışları bu g r n rl   n çözümlleme sorununu aşmaya yönelik çabaları teknolojinin olanaklarından faydalanarak sağlamıştır. Günümüz sanatı da bu soruna çözüm arama konusunda alternatif yaklaşımlar geliştirerek, var olan ile zaman dışı olanın birlikteliğine vurgu yaparak her türlü araç gerek, yöntem ya da eylem vasıtası ile sanatçı tarafından ilan edilen bir sanat varlığına taşımıştır. Böylelikle, iki boyutlu yüzey resminin üst versiyonları geliştirilen,  o ullaştırılan ancak izleyicinin algıladığı g recelikle sınırlı kalmıştır. Özetle; g r n rl  k bir sorunsal olarak hem bilimin hem de sanatın çözüme kavuşturamayaca ı en temel olgulardan biridir. Sanatın ve sanatçının bu alanda kendinin ve eserini görünür kılması bir sürekli-li in temsiliyi ifade etse de, zaman ve gelişen olanaklardan bağımsız düşünülemeyen sanat alanı içinde kavramsal anlamına da denk düştüğü gibi bir değişimin devamlılığı söz konusu olacaktır. Değişme uğramayan ise insanın bu değişimin bir parçası olarak zamanda kendini var etme ve onu anlama çabasıdır.

KAYNAKLAR

- Akdoğan, K. (2015). *Dijital Sanatta Nesne*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı.
- Akkaya, T. (2014). *Akademik ve Disiplinlerarası Yeni Sanat Eleştirisi Kuramı*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat.
- Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık Göstergelerarasılık* (1. Baskı). Ankara: Kanguru Yayınları.
- Albayrak, A. (2008). *Çağdaş Sanatta Detournement Pratiğiyle Formların ve İmgelerin Yeniden Dolaşıma Sokulması*. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Alp, K. Ö. (2013). Sanatın temsili ve postmodern sanatta temsil. *Art-e Dergisi*, (12), 40-61.
- Alparslan, G. U. (2019). Kavramsal sanat yapıtlarında anlam: Kosuth ve Beuys örnek. *Diyalektolog Ulusal Sosyal Bilimler Dergisi*, 167-176.
- Antmen, A. (2009). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aral, N. (2018). Yeniyi ararken: Bir yirminci yüzyıl fenomeni olarak sanatta "Kendine Mal Etme" eylemini fotoğraf ve Sherrie Levine üzerinden okumak. *Social Sciences Studies Journal*, 1958-1966.
- Arı, B. Ü. (2019). Geçmişten güncele Venüs. *İdil Dergisi*, 321-330.
- Aslanapa, O. (2014). *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Aşık, G. (2011). *İfade Aracı Olarak Beden: 1990 Sonrası Çağdaş Türk Sanatı'nda Performans Sanatı*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi.

- Atay, A. (2000). *Sanatın Durumları*. İstanbul: Baplam Yayıncılık.
- Aydın, G. (2020). Pieter Brueghel'in Janr resimlerinde toplumun izleri. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 151-162.
- Aydoğan, K. E. (2008). Sanatta disiplinlerarası bir yaklaşım: Performans sanatı. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 1-17.
- Bağatır, R. D. (2011). Nesnenin ötesi: Kavramsal sanatın dayanak noktaları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 24-33.
- Ballı, Ö. (2020). *Günümüz Sanatında Dijitalleşme; Posthümanizm Bağlamında Sanat ve Sanatçının Yerini Alan Algoritma Post-Sanatçı*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Batur, M. (2016). Huzurun rengi mavi. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 279-292.
- Baudrillard, J. (2005). *Sanat Komplosu* (Çev. O. Adanır). İstanbul: İletişim.
- Bazyar, C. K. (2016). Mitoloji ve çağdaş sanat. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 113-130.
- Celaleddin-i Rumi, M. (2015). *Mesnevi*. Adana: Doğan Kitap.
- Cevahirefendioğlu, Z. ve Suri, L. (2023). Hint yarımadasında Türk mimari izleri ve karakteri. *Avrupa Bilim ve Teknoloji Dergisi*, 126-150.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Connor, R. (2005). *'The Kidnapping' ('Kaçırma' ile ilgili notlar)*. http://russellconnor.com/writing_11.html adresinden 12 Haziran 2021 tarihinde alınmıştır.
- Coruk, H. Ü. (2021). Medusa miti üzerinden sanatta yeniden anlamlandırma ve yeniden üretim. *ViraVerita E-Dergi: Disiplinlerarası Karşılaşmalar*, 192-208.
- Coşkun, C. (2017). Bir sergileme yöntemi olarak artırılmış gerçeklik. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 61-75.

- Coşkun, R. (2004). *Resimde Zaman Kavramı*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Crimp, D. (2002). Postmodernizmin fotoğraf etkinliği. *Sanat Dünyamız* (84), 115-1119.
- Çelik, G. (2017). *Güncel Sanatta Disiplinlerarası Etkileşim*. Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Çelikbağ, T. (2022). Barok dönemi ve ünlü ressam Rembrandt. *Tarih Okulu Dergisi*, 3992-4010.
- Çevik, M. (2018). Sahne ve mekân ilişkisi. A. Döl (Ed.), *Disiplinlerarası Sanat*. Iksad Publications, 40-55.
- Doğan, S. (2017). Antik Yunan Felsefesinde “güzel” kavramı ve rönesans resim sanatına yansıma biçimleri. *Journal Of Awareness*, 451-462.
- Dolunay, A. ve Boyraz, B. (2013). Dijital sanatlar çerçevesinde üretilen eserlerde teknoloji kullanımı ve interaktif sergileme etkisi. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 109-124.
- Eraslan, R. U. (2013). Sosyal medya her an ve her yerde görünür olmak. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication- TOJDAC*, 29-37.
- Eraslan, R. U. (2019). Resim sanatının hareketli bir görüntüye dönüşmesi ve video art. *İdil Dergisi*, 1433-1442.
- Erdoğan, N. Ö. (2021, 02 19). Modern sanatttan günümüz sanatına iki boyutlu yüzeyde zamanın görünürlüğü ve temsili. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 228-242.
- Eren, K. S. (2007). *Yeni Yüzyılda Sanatta Gösterme Sorunu*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Ersu, B. (2013). *Sanatta Yeniden Anlamlandırma*. Ankara: Gazi Üniversitesi.,
- Fischer, E. (2005). *Sanatın Gerekliiği*. İstanbul: Payel Yayınevi.

- Gece, Ş. (2023). Modern ve soyut sanata ilham veren bir ressam: Vincent Van Gogh. *Kırıkkale Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi*, 48-59.
- Girgin, F. (2014). Çağdaş sanatta, sanatın malzemesi olarak mekân. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 214-234.
- Girgin, F. (2020). Geçmişle bağını koparmayan çağdaşlar: Yinka Shonibare, Russell
- Connor, Cesar Santos ve Herman Braun-Vega. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 67-84.
- Gürgen, İ. (2022). Eski çağ renkleri ve anlamları. *Uluslararası Eskiçağ Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 259-275.
- İpek, A. N. (2018). Sanat eserine dönüşen hafıza. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 243-257.
- Kaplan, M. A. (2017). Türk sanatında temsil. *İdil Dergisi*, 2733-2749.,
- Koca, B. (2017). Kavramsal sanat. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 97-103.
- Kodaman, L. ve Özkartal, M. (2010). Picasso'nun "Türk Hamamı" adlı yapıtında J. D. Ingres'den öykünme (Pastiş) izleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 121-137.
- Kosuth, J. (1980). *Felsefenin Sonu Sanatın Başlangıcı. Sanat Olarak Betik*. İstanbul: Sanat tanımı Topluluğu.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu The and of Art*. İstanbul: Metis.
- Laçınbay, K. (2019). Plastik sanatlarda değişen mekân algısı ve sosyal medya. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 216-279.
- Leppert, R. (2002). *Sanatta Anlamanın Görüntüsü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*. Remzi Kitapevi.
- McKiernan, M. (2014). René Magritte, Golconda 1953. *Occupational Medicine*, 76-77.

- Mert, V. (2007). *Rönesans'tan Günümüze, Resim Sanatında Mekân, Mekan Algılayışı ve Bakışı*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Anasanat Dalı.
- Moran, B. (2002). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ötgün, C. (2008). Sanat yapıtına yaklaşım biçimleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 159-178.
- Özdemir, D. (2023). Altın oranın modern resim sanatında kullanımı. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 375-386.
- Özel, Z. (2006, 02 04). Postmodern dönem fotoğraf sanatında kendine mal etme: Sherman, Morimura, Ungun. *Selçuk İletişim Dergisi*, s. 158-174.
- Parlakalay, H. (2020). Görsel dünyanın simülasyonu ve sanatta gerçeklik sorunsalı. *International Social Sciences Studies Journal-SSS*, 3723-3734.
- Pıtkın, H. F. (2014). *Temsil Kavramı*. Sakarya: Sakarya Üni. Kültür Yay.
- Pire, D. (2024). 60. Geleneksel ve çağdaş Japon sanatında rüzgâr imgesi. *Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 1009-1019.
- Saehrendt, C. ve Kittl, S. T. (2012). *Bunu Ben De Yaparım- Modern Sanat Kullanma Kılavuzu*. (Çev. Z. A. Yılmaz) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sağlamtimur, Z. Ö. (2010). Dijital sanat. *Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*.
- Sanouillet, M. (1997). *Dadacılığın Kökleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Santos, C. (2020). *Cesar Santos*. Santoscesar: <https://www.santocesar.com/> 17 Nisan 2024 tarihinde adresinden alınmıştır.
- Selvi, Y. ve Koca, B. (2017). Modernizm ve postmodernizm sürecinde bir alıntılama biçimi olarak temellük. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 31-50.
- Sürmeli, K. (2012). Dada hareketinden kavramsal sanata. *Nönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 337-345.

- Şahin, D. (2013). Postmodernizm ve fotoğraf. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 255-263.
- Şahin, H. (2013). Postmodern sanatta eklektik nesneler. *Karadeniz Araştırmaları Dergisi*, 235-255.
- Şimşek, İ. (2014). Tanrı'nın varlığının delili olarak güzellik kanıtı. *Şırnak Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 5(10), 68-84.
- Tansuğ, S. (2012). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Tetikçi, İ. (2017). Resim sanatında kopya, taklit ve esinlenme. *İdil*, 2273-2290.
- Usta, N. (2022). *Yeniden Yorumlama Kavramının Xx. Yüzyıldan Günümüze Resim Sanatındaki Karşılığı*. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi.
- Vardar, T. ve Kınık, M. (2021). Sanat tarihine geçmiş eserlerin, günümüz sanatsal tasarımlarına etkilerinin pastiş ve parodi kavramları çerçevesinde değerlendirilmesi. *Konya Sanat Dergisi*, 17-28.
- Yenişehirlioğlu, F. (1990). Resimde zaman ve mekân kavramı. *Vakkorama Kültür Manifeleri ile Urart Galerisi ve ODTÜ İşletme Fakültesi Konuşmaları*. Ankara: Earsiv Anadolu Üniversitesi, 1-9.
- Yılmaz, O. (2015). Sanat akımları üzerinden gelişen disiplinlerarası sanat. *Turkish Studies*, s. 997-1012
- Zerek, M. D. (2018). *Postmodern Sanatın İmge Stratejileri*. Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

GÖRSEL KAYNAKÇASI

Görsel 1. Marcantonio Raimondi, (Raphael'den sonra), “Paris'in Yargılanması”, Gravür Baskı, 1510-20. 292x434 mm; 11 1/2x17. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337058> (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).

Görsel 2. Sherrie Levine, 1981, “Walker Evans’tan Sonra:4”, Jelatin Gümüş Baskı, 12,8 x 9,8. <https://veritybairdblog.wordpress.com/2018/01/02/sherrie-levine/> (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).

Görsel 3. Do Ho Suh, “Ev İçinde Ev İçinde Ev İçinde Ev İçinde Ev İçinde”, 2013, Polyester Kumaş, Metal Çerçeve, 602,36 x 505,12 x 510,63 inç. <https://www.lehmannmaupin.com/artists/do-ho-suh> (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).

Görsel 4. Russell Connor, “Modern Sanatın New Yorklular Tarafından Kaçırılması”, 1985, 68 x 64 cm, John Parker Willis Koleksiyonu http://russellconnor.com/gallery_17.html (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).

Görsel 5. Peter Paul Rubens, “Leucippus'un Kızlarına Tecavüz, 1618, 224×210,5 cm. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Rape_of_the_Daughters_of_Leucippus (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).

Görsel 6. Pablo Picasso, “Avingonlu Kızlar”, 1907, 243.9 × 233.7 cm. <https://www.moma.org/collection/works/79766> (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).

Görsel 7. Russell Connor, “The Dawn of Modernizm (Modernizm’in çöküşü)”, 48x60 cm, 1985. <https://stevenconnor.com/midair.html> (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).

Görsel 8. Édouard Manet, “İmparator Maximilian'ın İdamı”, 1867, Tuval üzerine yağlı boya, 252”x305” cm, National Gallery de Londres, İngiltere, <https://celinesymbiosis.blogspot.com/> (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).

Görsel 9. Édouard Manet, “Flüt Çalan Çocuk,” Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1866, 160 x 97 cm, Musée d’Orsay, Paris, Fransa. <https://www.pivada.com/edouard-manet-flut-calan-cocuk-1866> (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).

Görsel 10. Cesar Santos, “Senkretizm, Madonna ve Çocuk”, 2012, Keten Üzerine Yağlı Boya. https://cesarsantos.com/santocesartnet/review_guilmet (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).

Görsel 11. Cesar Santos, "Bir David / bir David'e", Tuval Üzerine Yağlıboya, 49x38 cm <https://elhurgador.blogspot.com/2017/04/cesar-santos-ii-pintura.html> (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).

Görsel 12. Cesar Santos, “İlk Dövme”, 28x39 inç, Tuval Üzeri Yağlıboya <https://www.santocesar.com/syncretism> (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).

Görsel 13. Caravaggio, “Kuşkucu Thomas”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1601, 107 x 146 cm, Schloss Sanssouci, Potsdam, Almanya. <https://wannart.com/icerik/8417-isanin-kuskucu-havarisi-aziz-thomasin-> (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).

Görsel 14. Rembrandt Van Rijn, “Havari Aziz Paul Olarak Otoportre”, 91x77 cm, Amsterdam, Hollanda. https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_as_the_Apostle_Paul (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).

Görsel 15. Herman Braun-Vega, “Double éclairage sur Occident (Velázquez et Picasso)”, 1987. <https://braunvega.com/picture?/212> (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).

Görsel 16. Velázquez, “Las Meninas”, 1656. https://en.wikipedia.org/wiki/Las_Meninas (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).

Görsel 17. Alexandros of Antioch- M. ilo Venüsü- M.Ö. 130-100. https://www.arkeolojisanat.com/shop/blog/milo-venusu-200-yil-once-istanbuldaydi-_3_941769.html (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).

Görsel 18. Banksy’nin British Museum’a Bıraktığı İş, 2005. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/783329> (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).

Görsel 19. Banksy’nin Metropolitan Müzesine Bıraktığı İş, 2005. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/783329> (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).

Görsel 20. Banksy’nin Tate Modern’e Astığı Resim ve Olay Anı Video Kayıtlarından Üç Sahne.

Görsel 21. Claude Monet, Japon Köprüsü, Yağlı Boya. <https://www.tablohan.com/blog/claude-monet-japon-koprusu-tablosu-the-japanese-footbridge-1138> (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).

Görsel 22. Banksy, “Show Me the Monet” 1899, 81,3x101,6 cm, National Gallery of Art Washington, ABD. <https://banksyexplained.com/show-me-the-monet-2005/> (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).

Görsel 23. James McNeill Whistler (1834-1903) Deneme- “Metropolitan Sanat Müzesi”. https://www.metmuseum.org/toah/hd/whis/hd_whis.htm (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).

- Görsel 24.** Bela Tarr, “Torino Atı İsimli Filmden Bir Sahne”, 2011. <https://alihasar.blogspot.com/2015/09/bela-tarr-torino-ati.html> (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).
- Görsel 25.** Bela Tarr, Torino Atı İsimli Filmden Bir Sahne, 2011. <https://alihasar.blogspot.com/2015/09/bela-tarr-torino-ati.html> (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).
- Görsel 26.** Kadir Akyol, “Afrodit’in Dişil Çağ Rüyası, 125x135 cm, Kumaş Üzerine Yağlıboya, 2023.
- Görsel 27.** Picasso, “Avingonlu Kızlar”, 1907, Tuval üzerine Yağlıboya, 243.9 × 233.7 cm https://tr.wikipedia.org/wiki/Avignonlu_K%C4%B1zlar (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).
- Görsel 28.** Vincent van Gogh, “Yıldızlı Gece”, 1889, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73,7× 92,1 cm. https://tr.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).
- Görsel 29.** Katsushika Hokusai, “Büyük Dalga”, 1832, 24,6 x 32 cm, Ahşap Üzeri Mürekkep ve Boyalı Baskı https://tr.wikipedia.org/wiki/Kanagawa_Oki_Nami_Ura (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).
- Görsel 30.** François Boucher, “La Toilette de Venus”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1751, 108x85 cm, [wikipedia.org/wiki/Dosya: he_Toilet_of_Venus, by_François_Boucher.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:he_Toilet_of_Venus_by_Fran%C3%A7ois_Boucher.jpg) (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).
- Görsel 31.** Bilinmiyor, “Venüs a sa Tuvalet”, 1550 Tuval Üzerine Yağlı Boya, 97x126 cm, [wikimedia.org/wiki/File:Scuola_di_fontainebleau,_toiletta_di_venere,_1550](https://tr.wikipedia.org/wiki/File:Scuola_di_fontainebleau,_toiletta_di_venere,_1550) (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).
- Görsel 32.** Kadir Akyol, “Sin’in Babil Düşü, 135x110 cm, Kumaş Üzerine Yağlıboya, 2023.
- Görsel 33.** Pieter Bruegel, “Babil Kulesi”, Ahşap Pano Üzerine Yağlıboya, 1563, 114x155 cm, Hollanda. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Babil_Kulesi_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Babil_Kulesi_(tablo)) (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).
- Görsel 34.** Pieter Bruegel, “Atasözleri II”, Ahşap Pano Üzerine Yağlıboya, 1560 118x161 cm. https://tr.wikipedia.org/wiki/Felemenk_Atas%C3%B6zleri (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).

Görsel 35. Kadir Akyol, “Afrodit’in Cennet Düşü”, 2023, 135x110 cm, Kumaş Üzerine Yağlıboya.

Görsel 36. William-Adolphe Bouguereau, “Venüsün Doğuşu”, 187. [wikipedia.org/wiki/Venüs%27ün_Doğuşu_\(Bouguereau\)](https://wikipedia.org/wiki/Venüs%27ün_Doğuşu_(Bouguereau)) (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).

Görsel 37. François Boucher, “Venüs’ün Zaferi”, 1740. www.wordpress.com/2014/09/28/francois-boucherin-the-birth-and-triumph-of-venus-eseri/ (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).

Görsel 38. Kadir Akyol, “Leonardo’nun Bir Düşü”, 2023, 130x200 cm, Kumaş Üzerine Yağlıboya.

Görsel 39. Leonardo da Vinci, “Mona Lisa”, 1503-1507, 77 cm × 53 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya. https://tr.wikipedia.org/wiki/Leonardo_da_Vinci (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).

Görsel 40. Andrea Mantegna, “Parnassus”, 1497, 159 cm × 192 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya. [https://en.wikipedia.org/wiki/Parnassus_\(Mantegna\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Parnassus_(Mantegna)) (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).

Görsel 41. Kadir Akyol, “Hermes’in Van Gogh Düşü”, 2023, 130x160 cm, Kumaş Üzerine Yağlıboya.

Görsel 42. Vincent van Gogh, “Yıldızlı Gece”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1889, 73,7x 92,1 cm. https://tr.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).

Görsel 43. Vincent van Gogh, “Arles'daki Yatak Odası”, 1888, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x72 cm. https://tr.wikipedia.org/wiki/Arles%27daki_Yatak_Odas%C4%B1 (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).

Görsel 44. Kadir Akyol, “Van Gogh’un Rembrand Düşü 1”, 2023, 160x130 cm, Kumaş Üzerine Yağlıboya.

Görsel 45. “Van Gogh’un Rembrand Düşü 2”, Farklı Bir Versiyonu.

Görsel 46. Rembrandt van Rijn, “Gece Devriyesi”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1642, 363x 437 cm. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Rembrandt> (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).

- Görsel 47.** İran Halısı. <https://jafferuggallery.com/oriental-rugs-history-types-and-buying-guide/> (Erişim tarihi: 30 Nisan 2024).
- Görsel 48.** Kadir Akyol, “Apollo’nun Sürreal Düşü”, 2022, Kumaş Üzerine Yağlıboya, 160x130 cm.
- Görsel 49.** Dominique Appia, “Hafıza Delikleri Arasında”, 1975, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x30cm. <https://ceylancaguncelhersey.wordpress.com/2020/01/13/hafizanin-bosluklari-tablosu/> (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).
- Görsel 50.** Kadir Akyol, “David/ Bahar Geliyor”, 2022, Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 135x115 cm.
- Görsel 51.** Andrea Mantegna, “Parnassus”, 1497, Tuval Üzerine Tempera ve Altın, 159x192 cm. [https://en.wikipedia.org/wiki/Parnassus_\(Mantegna\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Parnassus_(Mantegna)) (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).
- Görsel 52.** Kadir Akyol, Hermes’in Bir Düşü, 2021, Tuval Üzerine Yağlıboya, 165x120 cm.
- Görsel 53.** Hindistan Agra, “Tac Mahal”, 1652. https://tr.wikipedia.org/wiki/Tac_Mahal (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).
- Görsel 54.** Rene Magritte, “Golconde”, 1953, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80 cm x 100,3 cm. <https://bayaiyi.com/tag/rene-magritte/> (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).
- Görsel 55.** Kadir Akyol, “Rönesans’ta Afrodite”, 2022, Kumaş Üzerine Yağlıboya, 180x115 cm.
- Görsel 56.** Peter Paul Rubens, “Toprak ve Suyun Birliği”, 1618, Tuval Üzerine Yağlıboya, 223 x 181 cm. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-r/rubens-peter-paul/peter-paul-rubens> (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).
- Görsel 57.** Kadir Akyol, “Afrodite’in Ölümü ve Doğumu”, 2022, Kumaş Üzerine Yağlıboya, 180x115 cm.
- Görsel 58.** Sandro Botticelli, “İlkbahar, Ahşap Üzerine Tempera”, 202 x 314 cm, 1482. <https://www.tarihlisanat.com/botticelli-ilkbahar-tablosu/> (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).

Görsel 59. Rembrandt van Rijn, “Doktor Tulp’un Anatomisi”, 216,5 cm × 169.5 cm, 1642. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Rembrandt> (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).

Görsel 60. Kadir Akyol, Medusa/ Şahmaran Türk Hamamında, 2022, Kumaş Üzerine Yağlıboya, 160x130cm.

Görsel 61. Jean Auguste Dominique Ingres, “Türk Hamamı”, 1862 110 x 110 cm [https://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrk_Hamam%C4%B1_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrk_Hamam%C4%B1_(tablo)) (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).

Görsel 62. Kadir Akyol, “Van Gogh’un Leonardo ve Michalengelo Düşü”, 2023, Kumaş Üzerine Yağlıboya, 125x85 cm.

Görsel 63. Vincent van Gogh, “Yıldızlı Gece”, 1889, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73,7×92,1 cm. https://tr.wikipedia.org/wiki/Y%C4%B1ld%C4%B1zlı%C4%B1_Gece

Görsel 64. Leonardo Da Vinci, “Kakımlı Kadın”, 1490, Ahşap Panel Üzerine Yağlı Boya, 54,8 x 40,3 cm. <https://hohheim.com/blogs/sanat-tarihi/da-vinci-kakimli-kadin> (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).

EXTENDED ABSTRACT

THE PROBLEM OF VISIBILITY IN ART AND A CRITIQUE OF THE SYSTEM ON DIGITAL NETWORKS

Kadir AKYOL

Duzce University

Graduate School, Department of Painting

Doctoral Thesis

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Burcu GÜNAY

17 July 2024, 82 pages

This thesis focuses on appropriating the concepts of expression and visibility in art. In this context, starting with the prominent works of the classical period and extending to contemporary art, the transformation of art is discussed. Developments in the modern and post-modern period, together with digitalization, have added a new dimension to the problem of visibility in art. Since the beginning of classical and modern art, the position of art has been indebted to technological innovations that enable the production and sharing of artworks in the digital field. Since the early 20th century, technological innovations affecting artists have paved the way for multidisciplinary works. With the digitalization of images, many artists have started to present their productions in a new framework. In this thesis, the transformation process of the act of appropriation of technological developments and digitalization in the art of painting is examined through chronological projections. Within the scope of a qualitative research, the purpose and impact of the digital art system and visibility in the process up to the present day are evaluated.

The relationship and interaction between technology and art has developed throughout human history. While art emerged as a means of self-expression and self-recognition, technology is the developments that emerged with the advancement of scientific knowledge. Technological developments such as cinema, photography and augmented reality, which emerged especially at the beginning of the 20th century, have changed the concept of art. . Artists have developed new types of art and forms of expression by using the technological possibilities of the age.

The concepts of "visibility and appropriation" can be explained by determining the form that art takes today, establishing a relationship between it and the art of the past century

by reshaping it by artists, and clarifying their own unique works with their forms of display. Since it is accepted that these concepts existed with the birth of postmodern art, they need to be examined in the historical process in order to understand the reason for their emergence. The uniqueness and originality of the works produced, which are the principles of modern art, have changed in the postmodern understanding. In contrast to modern art, which is dominated by a single discipline and thought, the postmodern understanding, which reflects the coexistence of different techniques and cultural values, has made the diversity of expression visible instead of discipline. This has affected the dynamics of contemporary art, shaken the definition of what art is and from where it derives its source, and has become a depth where ideas, forms and all kinds of interpretations can be realized together.

The concept of appropriation, which means artists incorporating elements of others into their own works, has been used frequently throughout the history of modern and contemporary art. While appropriation offers artists wider opportunities to express their creativity, it has also brought along the problem of visibility. In the application part of the study, reproduction, visibility and the use of digital in art, which are among the postmodern art practices, are adopted as a method. In this context, examples of reproduction in traditional and modern works, including photography, are presented. This thesis is a reflection of the production processes that address the concept of visibility in art and the process of appropriation in the context of technological developments and digitalization. In this process, the concept of appropriation, reinterpretation and its reflections in Modern-Postmodern Art were explained and works were produced through my own productions.

Looking at the series on Inception, the word meaning of Inception is generally the process of placing an idea into the mind of another person. It is an intellectual experience that explores the complexity of the human mind, and at the same time, the theme of "Inception", which means a dream within a dream, where the boundaries between reality and dream are blurred, is intended to be read with the mythology and symbolic language of East and West.

When we look at the Inception series, the word Inception generally means the process of placing an idea into the mind of another person. It is an intellectual experience that explores the complexity of the human mind and at the same time blurs the boundaries between reality and dream, the theme of "Inception", which means a dream within a

dream, is intended to be read with the mythology and symbolic language of East and West.

The Inception series proposes a reading in which time and space are lost in another dream within a dream, which is shaped by my reproductions in a hybrid structure, fed by works in the history of art. It visualizes the symbolic representations of deep thoughts on how thoughts and ideas can affect people's behavior in another moment lived in the moment. Using the legacy of the tradition of portraiture in the history of art as a rich source and feeding on images selected from different historical periods and cultural contexts are the main pillars of the production process. The series makes references to popular culture and traditional life, lyricism and irony.



ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Kadir Akyol

Yabancı Dili : İngilizce

ÖĞRENİM DURUMU

Derece	Alan	Okul/Üniversite	Mezuniyet Yılı
Doktora	Resim	Düzce Üniversitesi	2024
Y. Lisans	Resim	Ankara Gazi Üniversitesi	2011
Y. Lisans	Resim	İspanya Sevilla Üniversitesi	-----
Lisans.	Resim	Mersin Üniversitesi	2008
Lise	Spor	Mersin Gazi Lisesi	2003

SEÇME BAZI KARMA SERGİLER

2024 – “Sakura on my skin”, Gallery BARTOUX, Paris, **FRANSA**

2024 – “Sakura on my skin”, Gallery BARTOUX, Monako, **FRANSA**

2024 – “100th year of turkey”, Natural History Museum, Londra, **İNGİLTERE**

2024 – “CHROMA dimension of color”, Miart Gallery London, Londra, **İNGİLTERE**

2023 – “Volta NEWYORK”, Gallery Gama, Newyork, **ABD**

2023 _ “Maree Bahrain”, Manama, **BAHRAIN**

2023 – “Palm Beach Modern + Contemporary”, Gallery Gama, Art Miami,
Newyork, **ABD**

2022 – “Auguste Rodin Eclectic”, Miart Gallery London, Londra, **İNGİLTERE**

2022- “Clouse Contact” Gallery FAB, Tirene, **ALBANIA**

2022- “Different Way” AWC Gallery, Dubai, **UNITED ARAB EMIRATES**

2022 – “Contex Art Miami”, Gallery Gama, Miami, **ABD**

2022 – “Beyond Borders”, Miart Gallery London, Londra, **İNGİLTERE**

2021 – “Context Art Miami”, Gallery Gama, Miami, **ABD**

2019- Artexpo Newyork, H&M Art Gallery, Newyork, **ABD**

2018- Artforum Symi / K rat r: PantelisTsatsis, Gallery Los / South
Aegean Symi / **YUNANİSTAN**

2017- Los Art / Artforum Gallert Symi / South Aegean Symi / **YUNANİSTAN**

2016- “Imago Mundi”, Pratt Institute New York / **ABD-** Venice Biennial showcasing
38, Venice –**ITALY**

2016 - "Uluslararası Günümüz Sanatçıları 2016" Skoufa Galeri Mykonos,
Atina / **YUNANİSTAN**

2016 - "Zamanın  tesinde", Küratör: Bester GÜRSU, **Tanzanya Ulusal Müzesi**,
Dar es Salaam, **TANZANYA**

2016 - Easter , Galeri Skoufa, Kolonaki, Atina, **YUNANİSTAN**

2015 –. Pasajes San Pedro, Küratör:Ricardo Iriarte Amilibia, Oier Villar,   kr  Karakuş /
San Sebastian, **İSPANYA** – Hendaya, **FRANSA**

2015 “Renkli ve Genç” Küratör: Bester GÜRSU T.C.Saraybosna Büyükelçiliği,
Saraybosna / **BOSNA-HERSEK**

2015- "No Stop Europa", Küratör: Bester GÜRSU Teatro dei Dioscuri al quirinale,
Roma / ** TALYA**

2015- "Isaak Ismael?", Project by Saskia Boddeke & Peter Greenaway,
J disches Museum, Berlin / **ALMANYA**

2015- "Bir Hikayem Var", Küratör: Bester GÜRSU/M.Sinan, Kosova Ulusal
Galeri Pri tina / **KOSOVA**

2015- "Bir Hikayem Var", Küratör: Bester GÜRSU/M.Sinan GEN M–
Galeri Montenegro ULUCG / **KARADAğ**

2015- “Bir Hikayem Var”, Küratör: Beste GÜRSU / M. Sinan GEN M, Galer  FAB,
Tiran / **ARNAVUTLUK**

2014- “bir hikayem var” Saraybosna Ulusal Galer , Saraybosna / **BOSNA-HERSEK**

2014- "yabancılaşma", "yabancı olma", Merhart Galer , Heidelberg – **ALMANYA**

2013- “Dinamik  lkeler”, Art and Life” projesi, Köstence Sanat Müzesi”
Köstence, **ROMANYA**

2013 – Summart (**workshop**), Uluslararası ‘SummArt Painters Campus’,
Ki inev, **MOLDOVYA**

2013- 3. uluslararası  ağda  sanatlar bienali, Art-East San Antonio, **ABD**

2013- “90 ve  zg r” T.C. Berlin Büyükelçiliği, Berlin – **ALMANYA**

2013- 9 sanatçı – 90 eser Cumhuriyet sergisi, Küratör Beste Gürsu, “Türkiye-Avrupa Birliği
Kültürlerarası Sanat Diyalogları " T.C. AB Daimi Temsilciliği, Brüksel / **BEL  KA**