

SANATIN TEMSİLİ VE POSTMODERN SANATTA TEMSİL

REPRESENTATION OF ART AND REPRESENTATION IN POSTMODERN ART

Kafiye Özlem ALP¹

ÖZET

Sanatın temsil boyutu güncelliğini hiç yitirmeyen ve bugün de en çok tartışılan konular arasında olmuştur. Sanat tarihi boyunca sanatın tüm niceliksel ve niteliksel temsil kurulumu pek çok parametreye bağlı olarak değişmiş, her dönem ve toplumun temsil anlayışı, kendi estetiğini de bu temsil anlayışına göre biçimlendirmiştir.

Bu araştırmanın amacı literatürde sıklıkla kullanılan “temsili sanat” ve/veya “temsili resmi” tartışmak değildir. Çünkü temsil temsil ettiği şeyin kendisi değil bir aracıdır. Sanatın kendi kendisinin temsili ya da temsilin temsili olduğu durumlar bile, genelde sanat, özelde resim alanının tamamının bir temsil alanı olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. Bu argümanla yola çıkılan bu çalışmada, sanatın temsil nitelikleri ve postmodern sanattaki temsil sorunu, sanat ilişkisi bağlamında, kuramsal, felsefi ve tarihi süreç içerisinde ele alınarak, tartışılmış ve yorumlanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Temsil, sanat, postmodernizm.

ABSTRACT

Representation issue of art has always been current and has been within the most discussed topics today as well. Along with the history of art, all qualitative and quantitative representation set ups have been changed depending on various parameters, representation understanding of every era and every society has formed its own esthetics according to it.

Purpose of this research is not to discuss representative art and/or representative painting which are used very often in literature. Because, representation is not the thing that it represents, but its means. Even the situations when art is the representation of itself or representation of representation do not change the reality of generally art and particularly painting are fully the areas of representation. By starting with this argument, in this research representation characteristics of postmodern art which defines this era is discussed and tried to be evaluated on the basis of representation versus art relation, through the theoretical, philosophical and historical process.

Keywords: Representation, art, postmodernism.

¹ Doç. Dr., Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi Uygulamalı Sanatlar Eğitimi Bölümü,
k.ozlem.alp@gmail.com

1. GİRİŞ

Sanat ve temsili sorunu tüm sanat tarihi boyunca en çok tartışılan konulardan birisi olmuştur. Sanatın neyi temsil ettiği gibi bir sorunun yanıtı aslında tek cümlede tüketilemeyecek kadar zordur. Ancak sanatın neyi temsil etmediği ve/veya temsil edemediği de apayrı bir sorudur. Piktin (Akt. Örs, 2006:18), “temsil, temsil edilenin çıkarına uygun ve ona karşı sorumludur” derken aslında temsilin toplumsal boyutunu ve tarihsel sorumluluğunu da bir anlamda belirtmektedir.

Sanatın tarihinin tamamı bir temsil tarihidir. Bu bakımdan geçmiş kültürlerle ait bilgiyi en genel anlamda geçmişin temsil biçimleri ve bu temsil biçimlerinin göndermeleri ile anlamlandırıyoruz.

Tarihsel olarak temsil, salt sanatçının ortaya koyduğu yapının üzerinden değil, aynı zamanda yapıtı oluşturan toplumsal şartlar ve dinamiklerin üzerinden işlemektedir. Bu bağlamda temsil, hem kendi çağı ve toplumunun (göreceli olsa da) bir göstergesi, hem de o çağ ve toplumun gerçeklik algısının bir izdüşümüdür. Bütün sanat tarihi boyunca temsil salt temsil ettikleri üzerinden değil, temsil edemedikleri üzerinden de yeniden okunmaya açıktır.

Sanatsal temsil en azından modernizme kadar tarihsel olarak dış gerçeklik ve onun temsili olarak ifade bulmuştur. Ne ki sanatsal temsil pek çok farklı parametreye bağlı olarak değişkenlik göstermiştir. Bu değişkenler temel olarak; toplumsal dinamik ve dönüşümlere bağlı olarak gerçeklik algısındaki farklılıklar, bu farklılıklara göre temsilin kurulumu, temsilin kendi nesnel gerçekliği, bu gerçekliğin temsil ettiği durum ve tüm bunlara bağlı olarak temsilin estetik konumudur. Bu bakımdan sanat tarihi boyunca her dönem ve toplumun temsil anlayışı doğrusal bir nitelik göstermemiş dönemin egemen ekonomik, felsefi, sosyal ve bilimsel gelişmeleri çerçevesinde değişken bir durum almıştır.

Modernizm sonrası olarak anılan ve aslında kaotik bir dönemi kapsayan içinde yaşadığımız süreçte ise sanatın temsil sorunu onu çevreleyen bu kaotik sürecin tam da ortasında bulunmaktadır. Bu bakımdan sanatsal temsil belki de hiç olmadığı kadar, muğlak, aşınmış ve eklektik yapısıyla tartışılmayı gerekli kılmıştır.

Bazı düşünürler tarafından modernizmden bir kopuş, bazı düşünürler tarafından ise modernizmin toplumsal ve sınıfsal dönüşümünde kendini üreten bir süreç ya da entelektüel bir söylem olarak ele alınan postmodernizm (Featherstone, 2005:22; Best ve Douglas, 2011:149; Castoriadis, 2001:175-176; Lyotard, 1994; Jameson, 2011; Şaylan, 2009:71) 1960'lı yıllardan itibaren bir söylem olarak salt sanatsal, felsefi, düşünsel ve entelektüel boyutlarıyla yayılma eğilimi göstermemiş aynı zamanda bir ideoloji ve kuram oluşturma çabalarına da girişmiştir.

Postmodern söylem, modernizmin getirdiği sanat ve estetik anlayışını yaklaşık olarak 1960'lı yıllardan itibaren sorgulamaya başlamıştır. Postmodern söylemin pek çok bileşeni sanat ve estetik anlayışını sadece tanımlamakla kalmayıp, aynı zamanda bu anlayışı dönüştürmeye başlayan pratiklere de sahne olmuştur. Danto (2010:35), postmodern sanatı “tarih sonrası sanat” olarak nitelendirirken, toplumsal düzen, kültür ve sanatı belirleyen tüm entelektüel birikimi eleştiren Dubuffet (2010:72) ise yapıcı olanın yalnızca nihilizm (inkarcılık) olduğunu öne sürmüştür. Baudrillard (1998) ise simülasyonun sanatı tamamen ele geçirdiğini ve artık sanatın olmadığını iddia etmiştir. Tüm bu bileşenler, bugün postmodern sanatın neyi temsil edip etmediği, bir başka söylemle bugünün sanatının temsil boyutunu yeniden sorgulamayı ve tartışmayı anlamlı kılmaktadır.

Bu bağlamda bu yazı, genelde sanatın ve özelde postmodern sanatın temsil boyutunu, sanat tarihinin kronolojik kurgusu, sanatçı ve yapıt üzerinden tartışmaktan çok, dönem üsluplarını, sanat ve temsil bağlamında ele alarak, tarihsel bir bakış açısıyla ve güncel tartışmalar dahilinde anlamlandırmayı amaçlamaktadır.

2. SANATIN TEMSİLİ

Temsil kavramı günümüzde her alanda farklı anlam ve işlev aralıklarında kullanılan yanı sıra tanımlanması oldukça güç bir kavramdır. Romalıların “repraesentare” sözcüğünden türeyen (Örs, 2006:2) temsil sözcüğü aslında toplumbilim, siyaset bilimi, hukuk, felsefe ve sanat alanlarında daha yaygın olarak tartışılmaktadır.

Temsil, canlı ya da cansız bir varlık, bir durum, bir nesne, bir duygu, bir sezgi, bir olgu ya da bir düşüncenin (ki bunların hepsi bir gerçekliktir) yerine geçebilecek ve o gerçekliği göreceli de olsa en iyi aktarabilen bir aracı durumundadır. Temsil, aracı olduğu için çoğunlukla dolaylı ve sembolik bir yapıyı da kapsar. Bu bakımdan, dil, sanat ve kültür gibi alanlar aktarım aracılığını üstlenen temsil alanlarından bir kısmıdır.

Öte yandan, temsilin, neyi, ne kadar ve nasıl temsil ettiği, temsil etme kriterleri gibi sorular, bu alanda en çok tartışılan konular arasındadır. Her temsil alanının temsil ettiği durumu hangi ölçütler çerçevesinde temsil ettiği de son derece değişkendir. Bu değişken durum iki ana nedene bağlıdır. Bunlardan ilki, temsil edenin, temsil ettiği şeyi algılama ve aktarma durumudur. Bu durum bir anlamda bireysel bir tavrı içerir. İkincisi ise temsilin toplumsal konumudur. Temsil, aslında bireysel niteliğini de toplumsal konumundan alır. Öyle ki, temsil toplumsal bir sürecin içinde gelişir ve dönüşür. Temsilin bu toplumsal ve dinamik yapısı aynı zamanda her toplum ve dönemin kendi belirleyici egemen güçleri dahilinde şekillenir ve çoğunlukla resmi sınırların kontrolü altında gelişir. Bu nedenle her dönemin ya da çağın belirli bir temsil anlayışından söz edilebilir.

Sanat ve temsil ilişkisi ilk çağlardan bu yana sanatın ana sorunlarından birisi olmuştur. Özellikle resim alanında temsil, tarihsel olarak "gerçeklik" ile "anlatım" arasında kurulan bir bağlantı olarak süregelmiştir. Gerçeklik, nesneye (dış gerçekliğe) gönderirken, anlatım ise imgeye işaret eder. Gerçeklik ile temsili arasındaki bu bağlantı kendi içinde çoğu zaman gerilimlidir. Temsil edilen ile temsil eden arasındaki bu gerilim tarihsel olarak doğrusal bir davranış göstermemiş, her çağın ekonomik, bilimsel, felsefi ve kültürel belirleyicilerine göre değişkenlik göstermiştir. Ancak her dönemde bu gerilimin iki ana nedeni vardır. Birincisi, gerçekliğin ne olduğu ve nasıl işlev gördüğü sorunundadır (gerçekliğe bakış açısı). İkincisi ise, birinciye bağlı olarak (gerçekliğin tanımına ve işlevine göre), yani varsayılan gerçeklik ölçütlerine göre temsile yüklenen tüm nicelik ve niteliklerin kurulumu sorunudur. Bu aslında temsilin tarihsel koşullarını oluşturur. Bu bakımdan, gerçeklik anlam aralığını temsil ile taşıyor ise, anlam en çok temsil biçimleriyle bağlantılıdır. Bugün, dünün bilgi ve deneyimini bir ölçüde, geçmişe ait temsil alanlarını inceleyerek ediniyoruz. Bu temsil alanlarının gerçekliği nasıl gördüklerini ve/veya nasıl göstermek istediklerini anlamak bir bakıma geçmişin tarihsel koşullarını da anlamamızı

olanaklı kılmaktadır. Tarihsel koşullardaki değişkenler bakımından sanatta temsilin dili farklı biçimlerde ortaya çıkmıştır. Örneğin bu dil, bazen direkt ve doğrudan, bazen dolaylı ve simgesel, bazen de soyut ya da kavramsal olmuştur.

Sanat tarihi boyunca gerçeklik ve onun temsili ilişkisinde, her dönemin gerçekliği algılama ve aktarma eksenlerindeki farklılıklar ve ana felsefi akımlar oldukça dikkat çekicidir. Örneğin, Antik çağ filozoflarından Demokritos ve Aristoteles gibi düşünörlere göre, gözlemlenebilir tikeller, cisim ya da nesnelere dir. Bu görüöe göre evren, nesnelere ve onların değişik bir araya geliş biçimlerinden oluşur (Denkel, 1998:14). Dış gerçekliğe bu nesnel bakış açısı Eski Yunan'da temsilin kurulumunu, insan deneyiminden bağımsız, verili bir gerçeklik olan nesneyi anlamaya ve algılamaya yönelik bir tutum olarak yansıtmıştır. Platon ise, varlığı açıklamak için formlar ya da ideler adını verdiği ve varlıkla özdeşleştirdiği "objelerin maddi olmayan formları" teorisini geliştirmiştir (Rosenthal ve P. Yudin, 1972:373). Platon'a göre tüm nesnelere (erdem, güzellik vb. soyut kavramlar da onun nesne kategorisini kapsar) gerçek ve nesnel bir varlık taşırlar (Hançerlioğlu, 1987:94). Bu nesnelere anlının (algının) yaptığı ulamlama ve sınıflandırmaların ürünü değildir, gerçeğe özgüdürler. Gerçek oluşları bir yana, bunlar bağımsız ve soyut nesnelere olarak var olurlar. Doğal olarak bunlar somut varlıklar olarak algılanamazlar, çünkü bunlar algı dünyamızın parçaları değildir. Bunlar algılanabilir dünyadan daha gerçektir ve gerçek bilginin konusunu oluşturur (Denkel, 1998:141). Bu durumda Platon'a göre asıl gerçeği ve bilgiyi taşıyan nesnelere kavramamız, onları algılamamız mümkün değildir. Platon'a göre nesnelere aşkın bir mükemmellik içerirler. Platon'un gerçekliğin kendisini aşkınlaştırarak onu bir temsil olarak görmesi, sanat alanında günümüze dek gelen idealist bir damarı da sürekli canlı tutmuş ve temsilin aracı konumunu idealist bir yapıya yaklaştırmıştır. Örneğin Deleuze (2004:12), Proust'un Platonculuğundan temellenerek, "öğrenmek bir maddeyi, nesneyi, varlığı her şeyden önce deşifre edilmesi, yorumlanması gereken göstergeler yayıyorlarmış gibi ele almaktır", diyerek, gerçekliğin yorumlanması gereken bir gösterge olarak anlaşılabilceğini öne sürmektedir. Farago'ya (2006:27) göre ise, hayatın doğrudanlığının algılamamıza engel olduğu şeyi temsil gün ışığına çıkarır. Bu yaklaşım nesnelere temsil olmaksızın açıkça algılanamayacağını vurgulayarak, anlamın nesneden değil, onun temsilinden kaynaklandığını öne çıkarır. Iser (1989:254) ise temsilin amacını,

kendinden önce ve kendi dışında olanı, yani verili gerçeği yansıtmak ve aynı zamanda bu gerçeği kurmak olarak tanımlamaktadır.

Gerçeklik algısındaki değişkenlere bağlı olan bu yaklaşımları aynı şekilde sanatın temsil dilinin farklılıklarında da görmek olasıdır. Öyle ki sanatta temsil dili, gerçekliğin yansıtılması ve sınanması doğrultusunda “benzerlik”, “yakınlık”, “süreklilik”, “bütünlük” ve “ilişkisellik” kavramları (Arnheim, 1997; Jackson, 2008; Crick, 2000) ile göreceli olarak bir analogi kurmuştur. Özellikle gerçeklik ve onun temsiline ilişkin yaklaşımlar, benzetme ve mimesis kavramlarıyla yakın ilişki içinde olmuştur. Goodman (1976:4) dil dışı sembol sistemlerinin kodlarını açıklarken, bir nesnenin kendisine en yüksek derecede benzediğini fakat nadiren kendi kendisini temsil ettiğini; benzemenin, temsilden farklı olarak, yansıtıcı (reflektif) ve simetrik olduğunu öne sürmüştür. Kuşkusuz her temsil, temsil ettiği nesnesine benzerlik ile bağlanmaz. Ancak özellikle sanat alanında hiç değilse modernizme kadar dış gerçekliğin temsilinde yansıtma ve benzerlik en çok kullanılan bağlantı biçimini oluşturmuştur.

Freeland'e (2008:45) göre gerçeğe benzerlik eski Yunan ile başlamıştır ve yüzyıllardır sanatçılar doğada görülen şeylere benzer resimsel imgelerin peşinde koşmuşlardır. Eski Yunan sanatı, en yetkin nesne olan insanı, en yetkin biçimde temsil ederek (benzeterek), Helenistik sanatı, Roma sanatı, Hristiyan sanatı, Avrupa sanatı ve Rönesans'ın zeminini hazırlamıştır. Aslında sadece sanat tarihinde geleneksel sanatlar olarak geçen bu süreci değil aynı zamanda günümüzün sanatını da hazırlamıştır. Bu çağ, bugünün bilim ve felsefesine temel olan çağdır. Ve doğal olarak bu çağın nesnel gerçeklik algısı, temsilin kurulum biçimini nesneyi anlamaya, araştırmaya ve algılamaya yöneltmiştir. Başka bir söyleyiş ile nesneyi verili bir gerçeklik olarak kabul etme, onu araştırma ve sonra nesneden bilgi edinmeye yönelik bir temsil anlayışı öne çıkmıştır.

Öte yandan Batı Ortaçağının skolastik düşüncesi (Akyürek, 1994), resmin temsil boyutunu bu skolastik düşünceye paralel olarak etkilemiştir. Ortaçağda, Antik Yunan'ın dış gerçekliği nesnel olarak anlama, öğrenme ve araştırmaya dönük tüm estetik ve ideal güzellik anlayışı terk edilmiştir. Sanat kilisenin himayesinde, kilise ve rahiplerin temsil ettiklerini temsil etmiştir. Bu bakımdan Ortaçağın skolastik algısı, nesnel dış gerçeklik ve onun temsilinden tamamen uzaklaşmış, kendi skolastik gerçeğinden temellenmiştir.

Tükel'in (2005:84) belirttiği gibi, "Ortaçağ ressamı, göstergelerle çalışır. Bu göstergeler ona, alegorik ya da simgesel imgeler yaratma yolunda yardımcı olur... Skolastik düşünce, görsel betimlemenin mantığını belirler". Skolastik düşünce, temsilin kuruluşundaki hiyerarşi ve merkeziliği de belirler. Figürler kutsallık derecelerine göre, merkezde yada kenarda, büyük ya da küçük olarak dizilirler.

Ortaçağ resminde kilise, resmin temsiline bir aracı görevi üstlenir. Bu araç, Papa I. Gregory'nin (590-604), bir piskoposa yazdığı mektupta ifadesini bulur. "Resimlere tapmak farklı bir şeydir, tapınılması gerekeni onların yardımıyla öğrenmek farklı bir şey. Yazı eğitim görmüşler içindir, resimler ise, kabul etmeleri gerekeni onlar aracılığıyla anlayan cahiller içindir. Onlar kitaplardan okuyamadıklarını resimlerden okurlar" (Daşçı, 2011:132). Papa'nın bu mektubu batıda Ortaçağ sanatının, estetik bir biçim yaratmaktan çok dinsel öğreti amaçlı olduğunu göstermektedir. Batı Ortaçağ sanatının dini öğretiyi referans alan yanı, onun temsil biçiminin öyküleyici olmasını neredeyse zorunlu kılmıştır. Batı Ortaçağ resimli yazmalarında, öyküleyici temsil anlayışının gereği, anlatılmak istenen olay (İncil'e ait sahneler, azizlerin yaşamları v.b) öne çıkmış, olayın geçtiği mekan, mimari elemanlar gibi unsurlar, ya yüzeysel, simetrik ve süsleyici bir anlatımla belirtilmiş ya da hiç belirtilmemiştir. Bu bakımdan, ortaçağ sanatında zaman-mekan olgusu, insan zamanının dışındadır. Zaman-mekan tanrısal bir sonsuzluk, tanımsızlık ve süsleyici elemanların tekrarındadır. Böylece temsil, zaman ve mekan ile koşullu dış gerçekliğe değil, kendisine gönderme yapar.

Kilise duvarlarına yapılan tasvirler, görünür olanın gösterimini değil, kutsalın gösterimini öne çıkarmıştır. Kutsal figürler, devinimsiz, kişisel ifadeden yoksun, merkezi ve semboliktir. Bu anlayış, betimlemekten çok belirtmeye dayalı, perspektifsiz, iki boyutlu, yüzeysel ve süsleyici bir anlatımla temsil edilir.

Özetle, Batı Ortaçağ sanatının temsil nitelikleri, nesnel dış gerçeklikten uzak, doğaüstü, sembolik, süslemeci, hiyerarşik, tekrara dayanan, öyküleyici, öğretici ve her şeyden önce kendi misyonunu üstlenen bir üsluplaşmayla tanımlanabilir. Ortaçağ boyunca Avrupa'da ikonografik ve sembolik bir anlatımla teolojik konuları kapsayan duvar resimleri, resimli yazmalar, mimari ve vitray sanatı bu temsil biçiminin en çarpıcı örneklerini oluşturur.

On beşinci yüzyılda Avrupa'da yeniden doğuşun simgesi olan Rönesans ile Ortaçağın skolastik anlayışı yıkılarak antik çağa uzanan bir felsefe hakim olmuştur. Rönesans dönemi, Ortaçağ düşüncesinden uzaklaşmak isteyen ve bu amaca ulaşmak için de klasik dönem ve öğretilerin yeniden canlandırılmaya çalışıldığı bir dönemdir (Güven, 2009:22-23). Ortaçağ'ın statik kalıpları yerine, bu defa, sanatta ve dinde serbest incelemeler başlamış ve Ortaçağ'da toplum içinde kaybolan insan, inceleme konusu olarak ele alınmıştır (Gökberk, 1996:187).

Rönesans, doğa öğretileri, bilim, akıl, felsefe ve insan üzerine kurulu bir hümanizm felsefesini temsil alanı içine sokmuştur. Bir arayış dönemi olan Rönesans'ın temsil anlayışını hümanizmin belirlediği, ideal olanın vurgusunda aramak yanlış olmasa gerektir. Hümanizm anlayışı, Rönesans resminde insan üzerinden biçimlenen temsil algısını öne çıkarır. Ortaçağ'da tanrısal olan portre Rönesans'ta insanlaşır. İnsan, Rönesans'ta belirtilerek temsil edilmekten çok betimlenerek temsil edilir. Bu temsilde önemli bir aşamadır. Kişiseliliğin öne çıkması, bu dönemle birlikte temsile yansır. Örneğin Jan Van Eyck, Giovanni Bellini ve Leonardo gibi sanatçılarda portre resimleri kişisel betimlemeye örnek oluştururlar. Ancak, hümanizmin insana yönelişinde dış gerçeklik arayışının yanı sıra idealize edilmiş bir ahlak ve iç gerçeklik birlikte temsil edilir. Bu çelişkiyi, Tükel (2005:99), "Çocuk İsa" imgesini anlatırken, "Rönesans sanatının insancıllaştırdığı, sıcak ve sevimli kıldığı, ancak hep idealize ettiği kişilikler" ifadesiyle anlatır. Leppert (2002:21) ise, 15. yüzyıl resimlerini açıklarken, resmedilen şeyin, nesnelere ya da insanların nasıl olduklarından çok nasıl olmaları gerektiğini gösteriyor gibi olduklarını vurgular. Rönesans anlayışındaki bu zıtlık, dönemin eserlerine büyük ölçüde yansır. Wundram'nın (2008:8) aktarımıyla, Leonardo, doğanın sadece olduğu gibi taklidi yerine bütün kusursuzluğuyla ifade edilmesi gerektiğini belirtmiştir. Böylece dış gerçeklik, 15. yüzyılda hem bir araştırma alanı olarak algılanmış, hem de nesneye idealize edilmiş (aşkın bir güzellik ya da çirkinlik olarak) bir benzetme durumu da yüklenmiştir. Nesneyi görüldüğü gibi değil, olması gerektiği gibi temsil etme anlayışı hakim olmuştur. Todorov'un (2012:22) da belirttiği gibi, idealize edilmiş temsil Rönesans'ta hep aynı zihinsel çerçeveyi ve aynı yorumlama kodlarını paylaşır. Todorov bu kodların, Hıristiyan öğretisi içinde kaldığını belirterek, bir bakıma Rönesans resminde ortaya çıkan bireyin tam olarak özgürleşemediğini de

imlemektedir. Çünkü Rönesans sanatçısı bir gözüyle doğaya bakarken, diğer gözü ile içte yer alan doğru ve güzele bakar. Figürleştirdiği ve konu edindiği kutsal temalar, onun biçim ve estetik kurgusunun mükemmelliğini neredeyse zorunlu kılmıştır. Ancak, Rönesans sanatçısının büyük bir titizlikle yaptığı anatomik, perspektif, denge ve uyum araştırmaları, Gombrich'in (1992:219) de belirttiği gibi dönemin sanat koruyucularının istekleriyle sanatçıların ülküleri arasındaki çatışmada yerini almıştır. Corbusier (2013:188), Michelangelo gibi bir dehanın San Pietro tasarımını anlatırken, San Pietro'nun, yanlış yönlendirmeler ile nasıl, çok zengin ve girişken kardinalin San Pietrosu'na dönüştüğünü vurgular. Bu durum, diğer tüm dönemlerde olduğu gibi, Rönesans'ta da, nelerin, nasıl temsil edileceğinin bir erk sorunu olduğunu ve bu temsil biçimlerinden aslında nelerin temsil edilemediğini de görmemizi sağlamaktadır.

Özetle Rönesans resminin temsil kimliği, Hıristiyan öğretileri ve sanat sponsorlarının belirlediği bir çerçevede; doğanın sıkı bir gözlemi ve aynı zamanda zihinsel bir idealizmine dayanır. Bu temsilin kuruluşu, belirli bir zaman-mekan algısı içinde perspektif, anatomi, klasik denge ve uyumu gözetken, yansıtmacı ve taklit anlayışı ile betimlenmiştir. Rönesans sanatçısı matematiksel olarak kurduğu ideal oran ve kompozisyonu özellikle doğa-mekan-insan temsiline yansıtır. Zaman-mekan, ışık-gölge ve perspektif uygulamaları tuvalin mimetik bir yansıma mekanı olarak kullanımını öne çıkarmıştır. Tuvalin, gerçekliğin bir yansıma mekanını temsil etme niteliği bir bakıma, dönemin henüz doğadan ve dış gerçeklikten kopmasına hazır olmadığını, bunun için modern çağı beklemek gerektiğini de göstermektedir.

Modern sanat ise (Gombrich, 1992; Giddens, 1994; Lynton, 1998), Avrupa'da yepyeni toplumsal koşulların hazırladığı sanayi ve kent toplumuna özgü, Ortaçağ ve Rönesans'ın geleneksel ve klasik estetik anlayışını yıkan bir devrim niteliğinde gelişmiştir. Şaylan'ın (2009:104) deyişiyle modern sanat anlayışının özelliklerinden birisi de yansıtma ve misyondur. Modern sanat dünyayı ve yaşamı sorgulayan ve değiştirme çabasında olan avangart bir dönemin sanatı olmuştur. Modernizmle birlikte geleneksel temsil anlayışını yıkıp, yeni temsil anlayışını oluşturmak kendiliğinden değil, dönemin tarihsel koşullarının gereğindedir. Fischer'in (1993:122-162) belirlemesiyle, "Her zaman, her yerde elde edilmiş olan biçim, yapı, düzen yeniliğe karşı direnir. İnsanoğlu eski biçimlere karşı

korkuyla karışık bir saygı duyar. Eski biçimleri bir yandan yıkmak, bir yandan değiştirerek yeni biçimler yaratmak için her zaman yeni bir toplumsal özün olması gerekir". İşte bu öz; sanayileşme, hızlı kentleşme, teknik ve bilimdeki ilerlemeler, ekonomik değişimler, sosyolojik ve felsefi akımlar ve sonrasında Avrupa'da, iki dünya savaşının getirdiği yıkım ve sarsıntı, gibi tarihsel koşullarda somutlaşır.

Yeni toplumsal dönüşüm öncelikle, sanatın işlevsel boyutunu ve sanat ile tasarım alanlarının yakınlaşmasını gerekli kılmıştır. Yüzyılın başında sanatçılar, toplumsal gerçekliği yansıtmak değil, toplumsal sorunları çözmek zorunda kalmışlardır. Bu zorunluluk sanatçıları bir araya getirip, sanatın yeni kimliği üzerinde düşüncelerini sağlamıştır. Arts&Crafts hareketi, Art-Nouveau ve Bauhaus hareketlerini etkileyerek, biçim, işlev ve estetiğin uygulamalı sanatlarda dönüşümünü oluştururken (Sağocak, 2003:33-43), öte yandan ardışık olarak manifest edilen pek çok sanat akımı ile sanatçılar doğanın verili gerçeğinden kurtulup, sanatın kendi yapısına doğru yönelmeye başlamışlardır. Henüz 1890'da, Maurice Denis "Unutmayın ki bir resim, bir savaş atı, çıplak bir kadın ya da herhangi bir öykü olmaktan önce, üstü renklerle belli bir düzene göre boyanmış düz bir yüzeydir" diyerek, Rönesans resim anlayışının sonunu haber verdiği gibi, soyut sanata bir çeşit çağrı olarak da yorumlanıyordu (Lynton, 1998: 17). Tüm bu arayışlar resmin temsil niteliğinde, verileni yansıtmayı değil, verilmeyeni, görünmeyeni kurmayı öne çıkarmıştır. Öte yandan, fotoğraf makinesinin bulunuşuyla, gerçekçi temsil anlayışının aşılması modern sanatçıyı bir taraftan rahatlatırken, diğer taraftan gerçekliğin nasıl temsil edileceği gerilimini de beraberinde getirmiştir. Bu gerilim, modern sanatçının gerçekliğe hem içsel hem de dışsal olarak tekrar dönüp bakmasını sağlamıştır. Bu bakış nesnenin bozulmasına, parçalanmasına ve soyutlanmasına kadar varmıştır.

Sanatçı tuvalin bir yanılısama ve yansıtmaya mekanı olarak görülmesini yıkarak, onun resimsel bir mekan olarak yeniden kurulmasına girişmiştir. Modern sanat tuval mekanını plastik bir anlayışla yeniden temsil ederken zaman olgusunu da bu paralelde resmin içine yerleştirmiştir. Bu bakımdan, modern sanatın temsil niteliği en çok zaman-mekan anlayışında belirgin hale gelmektedir. 18. Yüzyılın son çeyreğinde Kant, zaman ve mekanın aklın her türlü deneyden önce gelen sezgileri olduğunu ileri sürer (Weber, 1991:307). Böylece Kant, zaman ve mekan fikirlerinin deneyden değil akıldan geldiğini ve onların

bizim zihnimizde doğuştan olduğunu iddia ederek zorunlu olarak, “cisimler fikirlerden ibarettir” (Weber, 1991:316) der. İşte aslında modern sanatın büyük bir bölümüne ilham veren, verili gerçekliğin artık hem akıl ve hem de duygularla birlikte kavranıyor olması düşüncesidir. Artık temsil salt dış gerçekliğin değil, duygu ve düşüncenin temsili olmuştur. Tunalı'nın (1983:22-100) belirlemesiyle, Impressionist felsefe ve Mach'ın nesne anlayışındaki “duyumlar” kavrayışı, aynı zamanda Lock'un dış algı ve iç algı üzerine kurulu, dış dünyayı oluşturan fenomenlerin, şekil verici aktif bir zihin tarafından ortaya konuluyor olması düşüncesi de modern sanatın temsil anlayışında önemli bir fark oluşturur. Örneğin Kübizmin temsil niteliği, dış gerçekliğin geleneksel perspektif ile temsili yerine, araştırmacı ve çok odaklı perspektif anlayışına dayanır. Cezanne, Picasso ve Braque'ın resimlerindeki çok odaklı ve geometrik kavrayış, soyutlama ile benzetme arasındaki temsilin dönüşümünde önemli örneklerdir. Çok odaklı bu bakış açısı, zaman olgusunun nesne üzerindeki etkisini öne çıkarır. Fütürist temsil anlayışında da en önemli vurgu zamanın hız ile özdeş olarak ele alınmasıdır. Hareketli nesnelere ve makineler, formların mekandan çok zaman içinde dinamik gösterimi, temsil kuruluşunda nesnenin kendisinden çok eylemine referans etmektedir. Nesnenin aynı anda ve aynı mekanda farklı açılardan görünür olarak temsil edilmesi, zamanın ve eş zamanlılığın temsile girmesini radikal bir biçimde etkiler. Öte yandan, “Kübitler, hacmi düşüncelerinde irili ufaklı geometri biçimlerine bölüyor, bunları resim yüzeyinde yan yana ve üstüste getiriyor, hacmi hazır ve bitmiş bir biçim olarak vermiyor, onu oluşturuyor ve yeniden kuruyorlardı” (Akt. N. ve M. İpşiroğlu, 1991:30). Bu kurgu aynı zamanda doğadan kurtulan sanatın, özerk bir alan olarak temsil edilmesini getirmiştir.

Modern sanatın temsil çeşitliliği iç gerçekliğin ve tinsel olanın dışarıya taşmasıyla dönüşür. Mimetik olmayan temsil en çok non figüratif ve soyut sanatta öne çıkar. Bu dış gerçeklikten kopuş, temsilin tuval yüzeyine, nesnesiz, zaman-mekansız, salt bir estetik leke, biçim, çizgi, renk olarak yansımalarını getirir. Mondrian, 1919'da, “günün uygar insanının yaşamı giderek doğadan uzaklaşıyor ve soyut yaşama dönüşüyor” diyerek, sanatın da bu doğrultuda bilincin eleme gücü ile, soyutlanmış evrensel bir biçim dili yaratacağını söylüyordu (Akt. N. ve M. İpşiroğlu, 1991:55). Benzer şekilde Kandinsky'nin sezgisel kompozisyonları anlamın dış gerçeklikten koparak, kendine içkin soyut bir estetiği

temsil ettiğini göstermektedir. Soyut sanat Maleviç ile nesnelere tamamen arınarak saf bir hiçliğe dönüşüyordu. Klee (Akt. N. ve M. İpşiroğlu, 1991:47), ise, sanatın işlevinin görüneni değil görünmeyi görünür kılmak olduğunu öne sürerek temsil olgusunun oluşumuna sezgisel bir yaklaşımı getirmiş oluyordu. Ancak tüm bu devrim niteliğindeki temsil kuruluşu (Dada hareketi şimdilik bir yana bırakılacak olursa), henüz atölyenin, tuvalin, boyanın ve kolajın, yapısal, bütünlükçü ve sınırlı olanaklarından kurtulamamıştır. Bu sınırlılık salt tuval yüzeyinde değil aynı zamanda müze ve galeri mekanının statik ve bütüncül yapısı içinde de devam eder. Bu durum Modernliğin kendi anlayışında belirir. Artun'un (2013:20) da belirttiği gibi, "Modernlik müzede kurulur. Müze modernliğin yazdığı bireysellik, ulusallık ve evrensellik mitlerini nesnelleştirir". Böylece modern sanatın temsil sunum mekanı anlamı ortaya çıkaracak biçimde, neredeyse öğretici, kronolojik, sistematik bir araç durumundadır.

Özetle modern sanatın temsili tek ve bütüncül bir kimlik sunmaz. Kısa bir dönemde ardışık olarak ortaya çıkan pek çok akım, sanatçıların ve dönemin deneysel, özgürlükçü, yenilikçi ve öncü arayışlarını vurgular. Bu öncü ve özgürlükçü arayış, temsilin kuruluşunda öncelikle tuvalin doğadan ayrı özerk bir biçim ve estetik alanı olmasını sağlamıştır. Bu özerk alanda renkler ve çizgiler hacim vermektense aracı olmaktan çok estetik bir biçim kurucu olmuşlardır. Bu yeni biçim dilidir. Aynı zamanda hız, devrim ve zaman olgularının çok odaklı ve eş zamanlı biçimlere yansımaları temsilin devrimsel dönüşümünü gösterir. Öte yandan doğadan uzaklaşan sanatçının akıl ve sezgi ile soyutlanmış özerk bir biçim dilini temsil ettiği de söylenebilir.

3. POSTMODERN SANATTA TEMSİL

Postmodern sanatın temsil olanaklarını ve neyi temsil ettiğini anlayabilmek için, postmodern durum olarak anılan sürece kısaca bakmak gerekmektedir. Çünkü postmodern durum ve söylemin yarattığı öznel-nesnel şartlar, büyük ölçüde postmodern sanatın temsilini belirlemiştir. Bu cümleden hareketle, özellikle 1960'lı yıllarla birlikte entelektüel çevrelerde modernizmin bilgi kuramı, tarih anlayışı, söylemi ve kültürün yapılanışına ilişkin köklü bir eleştirisi olarak ortaya çıkan tartışmalar, modern sonrası yeni bir dönemin oluştuğu duruma vurgu yapmıştır. Özellikle televizyon, bilgisayar

ve dijital teknolojilerin ortaya çıkması, kent merkezli yaşam, tüketim kültürü, yeni liberal ekonominin mal ve hizmetlerin küresel çapta dolanımına ilişkin kuruluşu ve bu bağlamda reklam ve tasarım kültürünün öne çıkması gibi pek çok dinamik bu süreci hazırlayan faktörler olmuştur. Öte yandan 1960'lı yıllarla birlikte göstergebilimsel araştırmaların, dil-söylem 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. Baudrillard (1998:150) ise, günümüz dünyasını simülasyonun belirlediğini savunarak, gerçeğin ancak modelin bir kopyası olduğunu ileri sürmektedir. Baudrillard'da göre gerçeklik simüle değil, simülasyonun kendisi gerçeklik olmuştur. Bu durumda yaşanan sürekli şimdi ve şimdi de, bir simülasyondan ibarettir. Postmodernizmin diğer bir vurgusu ise küreselleşmedir. Küreselleşen dünya, büyük bir köye dönüşmüştür. Ancak bu köyde ulusal ve yerel söylem ve kimlikler hem kendi çeşitliliklerini koruyacak, hem de alt kimlikleri (etnisite, inanç, cinsiyet vb.) özgürce koruyup savunacaklardır.

Postmodern söylemin kısaca özetlenen bu durumu, doğal olarak yeni ve postmodern olarak anılan sanat anlayışı ve pratiklerini gündeme getirmiştir. Bu argümanların, postmodern sanatın temsil niteliğini nasıl dönüştürdüğüne tanıklık etmekteyiz.

a. Kavramsal Temsil, Nesnenin Sanat Yapıtına Dönüşmesi

Aslında Postmodern olarak anılan sanat pratiklerinden daha önce, Dada hareketi, soylu sanat anlayışını yıkmaya dönük, giderek toplumsal yaşama ve hatta sanata da karşı bir manifest ile ortaya çıkmıştır. Marcel Duchamp, ilk kez hazıryapım bir nesne olan pisuarı sanat yapıtı olarak sergiliyordu. Bu aynı zamanda resmin, tuvalden ve boyadan kurtuluşu ve sanatın ne olduğunun tekrar sorgulanması anlamına geliyordu. Öte yandan, 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 hiçbirşeyin tam olarak hiç bir şeyi anlatamadığını vurgular nitelikteydi. Kavramsal sanat pratiklerine de kapı aralayan 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 aynı zamanda estetik paradigmalardan ve ölçütlerin de muğlaklaşmasını beraberinde getirmiştir. Böylece, kavramsal sanat pratikleri olarak anılan (land art, 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. Bu pratikler yerleştirme ve performans sanatının da bir bakıma özünü oluşturur. Kalıcılığı olmayan ve fotoğraflanarak belgelenebilen kavramsal temsil, postmodern sanatın temsil biçimlerinden bir kısmını oluşturmuştur. Sanatın, salt imge aracılığı ile değil, aynı zamanda nesnenin kendisi ile yada hazır yapım nesneler ile ortaya konması yeni temsilin önemli farklılıklarıdır. Öte yandan, hazır yapım nesnelerin temsili gerçekte bir değer yaratmaktan çok, yaratılmış bir değerini hiçleşmesi olarak da yorumlanabilir. Öyle ki, üretilmiş bir nesnenin sanatçının müdahalesiyle, kendi işlevsel zaman-mekan ve gerçekliğinden kopartılarak başka bir gerçekliği temsil etmesini getirmektedir.

b. Sürekli Şimdinin Temsili, Zaman ve Mekanın Ayrılması, Simülasyon ve Gerçeklik

Gerçeklik ve anlam en çok zaman-mekan diyalektiği ile ortaya çıkar. Öncelikle gerçeklik algısının dönüşümü ve şimdiye yapılan vurgu, postmodern sanatta gündelik ve güncel olanın temsilini öne çıkarmıştır. Şimdi, sorgulanmayan ve kritiği olmayan bir süreçtir. Pek çok postmodern sanat pratiği kritik etmekten çok yaşananı eklemelidir. Şimdi, aynı zamanda hızla geçen bir süreci vurgular. Postmodern sanat pratiğinin özünde geçici olanın anlık ve tüketime dayalı temsili can alıcıdır. Farklı zaman ve mekanlara ait nesneler, başka bir zaman-mekan çözümlemesinin aracı haline gelerek gerçeklik algısını dönüştürmüşlerdir. Temsil, tuval yüzeyinin verili zaman-mekandan çıkmış, sanatçı, zaman-mekan ve nesneyi yeniden yaratılmış bir temsil alanına dönüştürmüştür. Temsilin mekanı, tuval, galeri, müze olmaktan çıkıp sokak ve yeniden yaratılmış etkileşimli

mekanlara dönüşmüştür. Bu durum postmodern sanatta zaman ve mekanın birbirinden ayrılmasını da neredeyse zorunlu hale getirmiştir. Artık mekan temsilin bir aracı değil, yapıtla etkileşimli ve hatta çoğu zaman kendisi de bir yapıt olarak amaçlanmıştır. Bu bağlamda pek çok sergi, zaman-mekan, coğrafya ve kamusal alan etiketleriyle gündeme gelmektedir. Postmodern sanat pratiklerinin zaman-mekan etkileşimli temsil biçimleri ise, üstüste bindirilmiş farklı zaman ve mekanlarda geçen bir dizi olayın, kolaj, fotomontaj ve dijital tekniklerle bir araya getirilmesi mantığına dayanır. Bu aynı zamanda eş zamanlılığın ve sürekli şimdinin de vurgusudur. Böylece olaylar ne denli canlı ve yaşamsal olursa olsun, bunların gerçeklikleri kaybolur ve muğlaklaşır. Hepsi görsel bir imajda yok olur. Burnett (2012:127), “simülasyon hayalgücünü, insanları bilinmeyene ve fantezi ile yoğrulmuş dünyalara yerleştirecek kadar heyecan vericidir. Korkutucu olan yönü de budur” diyerek sanal imgelerin yarattığı gerçeklik kaymasını vurgulamaktadır. Postmodern sanat pratiklerinde, birbirinden kopuk imajların bir araya getirilmesi, zaman algısını parçalamaktadır. Bu kayıp zamana eşlik eden kaotik mekan, yapıtın anlamını semiyotik bir bilmeceye çevirmektedir. Pastiş, taklit, kolaj, asamablaj gibi anlatım biçimlerinde de durum aynıdır. Örneğin; klasik bir yapıt, üzerine yeni eklemeler yapılarak yapıt, kendi zaman-mekan ve gerçeklik bağlamından koparılır. Böylece yapıt bazen bir mizahın içine çekilir, bazen yüzeyselleşir, tarihselliğini ve anlamını yitirir. Duchamp'ın, Mona Lisa baskısına yaptığı büyük müdahalesi (Yılmaz, 2006:134), buna iyi bir örnektir. Akay (2010:62-64) bir söyleşisinde, “tarihi bir yapıtı yeni bir konseptin içine koyarsanız, elinizde şimdiki zamana ait bir yapıt vardır. Yapıt güncelleşir... bu bağlamda gelenek çok önemli değil, önemli olan bir düzenek yaratmanızdır” diyerek aslında postmodern temsilin geleneğe başvururken, bir anlam metaforu oluşturmaktan çok bir imaj olarak tüketilmesini vurgulamaktadır. Bu da imajların öne çıktığı bir temsil anlayışını da beraberinde getirmektedir.

c. Sınırların Erimesi, Disiplinlerarası Temsil, Gündelik Yaşamın Estetikleşmesi

Temsil; malzeme, teknik, sunum ve sergileme olanakları açısından sınırsızlaşmış ve disiplinlerarası bir anlayış hakim olmuştur. Postmodern sanatçı, her malzeme ve nesneyi sanat yapıtı olarak ele alabilmektedir. Sanatçı atölyeden dışarı çıkmıştır. Sokak gündelik

yaşamın kitsch, kaotik, sıradan ve yüzeysel mekanı olarak sanatın da temsil mekanına dönüşmüştür. Sadece mekanına değil aynı zamanda gündelik yaşamın sıradan konuları da temsile girmiştir. Böylece gündelik yaşam estetikleşir. Ancak gündelik yaşamın her türlü malzeme ve teknik ile estetik bir imaja dönüşmesi, yani her türlü imaj ve nesnenin estetikleşmesi ile sunulan temsil, bir bakıma sanatın ve estetiğin de sonunu getirmiştir.

d. Kültür Endüstrisi, Kitsch ve Popülerin Temsili

Adorno ve Horkheimer (1996:7-12), kültür endüstrisi kavramıyla, eğlence endüstrisinin bir sanat gibi yükseldiğini, kültürel ve sanatsal ürünlerin metalaşarak kitlelere sunulduğunu belirtmişlerdir. Özellikle reklamcılık, tasarım ve görsel kültür bu bağlamda sanatın metalaşmasında en önemli alanlar olarak dikkat çekmektedir. Özellikle Modernizmin yüksek kültür algısını yıkararak popüler kültürü kucaklayan postmodern sanat, başlangıçta pop sanat olarak yer alan uygulamalardan da beslenmiştir. Pop sanatın temsil biçimleri, dijital imajların çoğaltılması, endüstri ve gündelik ürünlerin gösterimi, kitsch nesnelerin sanat yapıtı olarak kullanımı gibi uygulamaları içerir. Bu uygulamalar bir eleştiri niteliği taşımaz ve yüksek sanatın bittiğini imler. Pop sanatın ünlü ismi Warhol'un "Brillo Kutuları" reklam, tasarım ve tüketim olgularının seçkinci sanatı yerinden ettiğine iyi bir örnektir. Yılmaz'ın (2006:191) deyimiyle "cihazlar, şeyleri yorum yapmaksızın kaydederler. Bu yüzden kaydedilen şeylerin derinlikleri yoktur", bu çoğaltılmış olanın, herhangi bir anlam yüklenmeden sunumudur.

e. Bedenin Temsili

Bedenin bireyselleşmesi modern toplum ile birlikte gündeme gelmiştir. Bu bağlamda beden, hem birçok alt kimliği ve öteki olma durumlarını vurgularken hem de nesne karşısında özne olma durumunu karşılar. 1970'li yıllarda öne çıkan feminist hareketler, kadın-erkek eşitliği, cinsiyet, beden ve siyaset üzerinden pek çok sanat aktivitesinin üremesine neden olmuştur. Bedenin ve gövdenin bir sanat nesnesi gibi kendi kendini ve kendi eylemini temsil eden yapısı, beden sanatı, eylem sanatı gibi isimlerle postmodern temsil biçimlerinde yerini almaktadır. Sanatçılar bazen kendi bedenleri üzerinde bazen de başka bir beden ile süreçsel bir deneyimi ve çoğunlukla protest ve eleştirel bir tavrı temsile sokmaktadırlar. Cindy Sherman, kadının toplumsal konumunu

ünlü simalar ve geleneksel imajlar yoluyla ele alırken, Marina Abramoviç ve Orlan ise kendi bedenleri üzerinden şiddet ve acı olgusuna gönderme yapmaktadırlar. Bedenin çeşitli durumlarının sanat olarak sunulması yeni bir temsil biçimidir.

f. Globalleşen Sanat Temsili ve Çok Kültürlülük

Global ve yerel, ulusal ve evrensel, coğrafya gibi etiketler postmodern sanatın temsil niteliğini çerçevelemekte oldukça belirleyici kavramlardır. Yenidünya düzeni ile kar marjının hizmet sektörüne kayması, kültür-sanat alanlarının yeniden yapılandırılmasını gerekli kılmıştır. Bu anlamda postmodernizmin sergi kültürü de uluslararası düzeyde seyretmektedir. Örneğin “bienaller ve bu bienallerin düzenlendiği kentler, yeni ekonomik ve politik güçlerin kültürel düzeyde geliştirilmesidir” (Stallabrass, 2010:43). Dolayısıyla şirketlerin sanata müdahil olması ve ticarileşmesi, sanatı kendi kökenlerinden, sanatçıların yönetimindeki bağımsız proje mantığından koparmıştır. Bu durumda temsil ticari denetimli uluslararası bir algı üzerinden çalışmaktadır. Öte yandan küreselleşmeyle birlikte anılan kimlik sorunu postmodern sanatta en çok tartışılan bir başka temsil alanını oluşturmaktadır. Küreselleşme ile toplumsal ve kolektif kimlikler parçalanmış, kültürel kodlar silinerek yeni global kültürel kodlar, alt-kimlik, üst-kimlik ve melezleşme kavramları ön plana çıkmıştır. Postmodern kimlik daha çok imaj, rol ve tüketim kültürü üzerine kurulu bir kimliktir (Kellner, 2001:207). Böylece postmodern sanatta sanatın dolanımına ilişkin temsil alanı uluslararası bir arena olmuştur.

g. Anlamın Ertelenmesi, Alıcının Yapıt ve Sürece Eklemlenmesi

Sanatın temel bileşenleri olan yapıt, alıcı ve sanatçı üzerinden gelişen sanat pratiklerinde, modern sanatta yapıt ve sanatçıya yapılan vurgu, postmodern sanatta tamamen değişerek, yapıt ve sanatçı geri plana atılmış, anlamı üretecek olan alıcı ön plana geçmiştir. Bu durum anlamın ana belirleyicisinin bireysel algılar olduğuna ilişkin yaklaşımları öne çıkarmıştır. Örneğin Eco (2008), bir temsilin ya da metnin örnek okurunu üretmek amacıyla tasarlanmış bir aygıt olduğunu söyleyerek, yapıtın sadece bir araç olduğunu, anlamının ise yorumlayandan kaynaklandığını öne sürer. Anlam ise postmodern sanatta yakalanması oldukça güç bir sürece yaslanır. Çünkü yapıt bir gösterge gibi ele alındığından, gösteren sürekli bir başka gösterene gönderir. Örneğin pek çok

yapıtta olduğu gibi, farklı açılarla üst üste yerleştirilen imgeler, dijital vericiler aracılığıyla yapılan yanılsamalı gösterimler, mekana saklanmış nesnelere, mekanlar arası yerleştirilmiş ilişkisiz objeler, izleyicinin algısı üzerinde oynamaktadır. Robins'in (1999:114) belirttiği gibi, bu temsil, hem görme hem de görememe biçimi olarak ele alınmaktadır. Böylece temsil, ertelenmiş bir anlama gönderme yapmaktadır. Anlam ertelenince ya da sürekli yer değiştirince, sanat yapıtı adeta bir göstergeler sistemine dönüşür. Bu sistemin gereği olarak, yapıt ve sanatçı geri plana atılarak alıcı öne çıkar. Sanat alıcısı anlam yaratmaktan çok süreci paylaşandır. Bu sistem "açık yapıt" olarak ele alınır. Ve pek çok postmodern sanat pratiğinde alıcı yapıtla ya da olayla etkileşir. Olayın içine dahil olur. Postmodern sanatın temsilinde alıcının anlam olmaksızın oyuncu haline gelmesi yeni temsil biçimidir.

4. SONUÇ

Sanatın tarihi, insanlığın yüzyıllar içinde yapıp yarattığı ve bazen yapmaktan kaçındığı bir kültür birikiminin temsilidir. Bu bakımdan sanatın tamamı bir temsil alanıdır. Kuşkusuz temsil sadece kültürün okunup yorumlanması değil, kendini kuşatan zaman ve coğrafya ile de koşulludur. Bu nedenle temsil büyük bir tarihsel sorumluluğu da içerir.

Sanat tarihi izleğinde sanatsal temsil pek çok parametreye bağlı olarak değişken bir yapı içerdiği, özellikle yaşanan çağ ve coğrafyaların ekonomik, bilimsel, teknolojik, felsefi ve sosyo-kültürel yapıları ile koşullu bir paralellik göstermiştir. En genel belirlemeyle modernizme kadar kuramsal olarak temsil, gerçeklik algısı ve bu algının yansıması olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda gerçeklik, nesnel dış gerçeklik ya da idealize edilmiş düşünsel bir gerçeklik olarak yorumlanmıştır. Gerçekliğe bu farklı bakış açıları, gerçekliğin temsil biçimini de bu ölçüde dönüştürmüştür. Resmin temsilinde gerçeklik genel olarak benzetme ve mimesis kavramları ile yakın bir ilişki içinde ele alınmıştır. Yeni bir döneme adım atan modern çağ kendi dinamiklerinden yepyeni bir toplum biçimi yaratırken, sanatın temsil biçimini de değiştirmiştir. Öyle ki sanatçı eski ve geleneksel olan biçimleri yeni ve dinamik toplumun özünden yıkmış, öncü, avangart ve eleştirel bir temsil anlayışını kurmuştur.

1960'lı yıllardan başlayarak dönüşen ve değişen değerler ve dinamikler postmodernizm olarak anılan bir durumun gündeme taşınmasına neden olmuştur. Postmodern durum çoğu kez modernizmin bir eleştirisi ya da modernizmden köklü bir kopuş olarak ele alınırken, postmodernizmin bir toplum teorisi olarak yerleşmekte olduğunu savunan eleştirmenler de bulunmaktadır. Postmodernizm diğer alanlarda olduğu gibi sanat alanında da sanatın ana bileşenlerini altüst etmiş ve bu bağlamda yeni bir temsil anlayışı oluşturmuştur. Postmodern sanatın temsil anlayışı, postmodern durumun kendini belirleyen ana hatları ile bağlantılıdır. Küreselleşme, eklettizm, melezeleşme, parçalanma, parodi, pastiş, ironi, oyunculuk ve kültürün yüzeyselliği, sanat üreticisinin özgünlüğünün gözden düşüşü ve sanatın ancak yinelenmeden ibaret olabileceği (Featherstone, 2005:29; Sarup, 2010:186), gibi ana unsurlar temsil anlayışında belirleyici olmuştur.

Postmodern sanat homojen olmayan çoğulcu temsil biçimlerini içerir. Kısaca temsil, doğadan kopmuş, kavramsal temsil biçimleri yaygınlaşmıştır. Temsilin sunum biçimleri değişerek, tuval, boya ve geleneksel malzemeler yerine her türlü malzeme temsilde kullanılmaya başlanmıştır. Zaman-mekan birbirinden ayrılarak, mekan temsiline sunum aracı olmaktan çıkarak, temsiline paydaşı olmuştur. Her türlü nesne sanat yapıtı olma özgürlüğünü elde etmiştir. Popüler, kitsch ve gündelik olan sanat nesnesi ya da konusu, temsil özelliği kazanmıştır. Sanatın estetik kriterleri muğlaklaşmış, yaşam estetikleşince estetiğin ne olduğu ya da olup olmadığı tartışma konusu olmuştur. Temsil sürekli şimdi ve anı içeren bir süreç olmuştur. Bu bakımdan gerçeklik algısı temsilde indirgenmiştir. Simülasyon gerçekliğin yerine geçerek alıcı üzerinde anlam ertelenmesi ya da anlamın kurulamamasına neden olmuştur. Anlam yapıtı üzerinden değil, alıcı üzerinden temsil edilir olmuştur. Postmodern temsiline global dolanımı, uluslararası sermaye destekli homojenleşmiş söylem biçimlerine dayanır. Pastiş, parodi ve eklettik postmodern pratiklerinin bir kısmı, üretilmiş olanın güncelle yinelenerek tüketilmesi üzerine kurmuştur.

KAYNAKÇA

- AKAY, A., (2010). **Birleşmeyen Sentez**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- AKYÜREK, E., (1994). **Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- ARNHEIM, R., (1997). **Art and Visual Perception**, University of California Press, U.S.A.
- ARTUN, A., (2013). **Çağdaş Sanat ve Kültüralizm, Kimlik ve Estetik**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- BAUDRILLARD, J., (1998). **Simülakrlar ve Simülasyon**, Oğuz Adanır (çev.), Dokuz Eylül Yayınları, İzmir.
- BEST, S. ve K. Douglas, (2011). **Postmodern Teori**, Mehmet Küçük (çev), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- BURNETT, R., (2012). **İmgeler Nasıl Düşünür**, Güçsal Pular (çev.), Metis Yayınları, İstanbul.
- CASTORIADIS, C., (2001). **Dünyaya, İnsana ve Topluma Dair**, Hülya Tufan (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul.
- CORBUSIER, L., (2013). **Bir Mimarlığa Doğru**, Serpil Merzi (çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- CRICK, F., (2000). **Şaşırtan Varsayım-İnsan Varlığının Temel Sorularına Yanıt Arayışı**, Sabit Say (çev), Tübitak Yayınları, Ankara.
- DANTO, A.C., (2010). **Sanatın Sonundan Sonra**, Zeynep Demirsü (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- DAŞÇI, S., (2011). "Ortaçağ Avrupa Resminde Mimarinin Kullanımı", **Sanat Tarihi Yıllığı**, 15: 131-147.
- DELEUZE, G., (2004). **Proust ve Göstergeler**, Ayşe Meral (çev.), Kabalcı yayınları, İstanbul.
- DENKEL, A., (1998). **Nesne ve Doğası**, Göçebe Yayınları, İstanbul.
- DUBUFFET, J., (2010). **Boğucu Kültür**, İsmet Birkan (çev.), Dost Kitabevi, Ankara.
- ECO, U., (2008). **Yorum ve Aşırı Yorum**, Kemal Atakay (çev.), Can Yayınları, İstanbul.
- FARAGO, F. (2006). **Sanat**, Özcan Doğan (çev.), Doğu-Batı Yayınları, Ankara.

FEATHERSTONE, M., (2005). **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, Mehmet Küçük (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

FISCHER, E., (1993). **Sanatın Gerekliliği**, Cevat Çapan (çev.), V Yayınları, Ankara.

FREELAND, C., (2008). **Sanat Kuramı**, Fisun Demir (çev.), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

FUKUYAMA, F., (1999). **Tarihin Sonu ve Son İnsan**, Zülfü Dicleli (çev.), Gün Yayınları, İstanbul.

GIDDENS, A., (1994). **Modernliğin Sonuçları**, Ersin Kuşdilli (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

GOMBRICH, E. H., (1992). **Sanatın Öyküsü**, Bedrettin Cömert (çev.), Remzi Kitabevi, İstanbul.

GOODMAN, N., (1976). **Languages of Art an Approach to a Theory of Symbols**, Hackett Publishing Company, INC, Indianapolis, USA.

GÖKBERK, M., (1996). **Felsefe Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

GÜVEN, H. N.,(2009). "Leonardo Da Vinci'nin Anatomi Çalışmalarının Sanat Yaşamına Katkısı", **Süleyman Demirel Üniversitesi Yaşam Dergisi**, 2(1): 22-24.

HANÇERLİOĞLU, O., (1987). **Düşünce Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

HORKHEIMER, M., Adorno, T.W., (1996). **Aydınlanmanın Diyalektiği II**, Ç. O. Özügül (çev), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

ISER, W ., (1989). **Prospecting: From reader response to literary antropology**, The Johns Hopkins UP, Baltimore.

İPŞİROĞLU, N. ve M. İpşiroğlu (1991). **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

JACKSON, I., (2008). "Gestalt-A Learning Theory for Graphic Design", **International Journal of Art and Design Education**, 27 (1): 63-69.

JAMESON, F., (2011). **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı**, Nuri Pülümer ve Abdülkadir Gölcü (çev), Nirengi Kitap, Ankara.

KELLNER, D., (2001). **Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası**, Gülcan Seçkin (çev), Doğu Batı Yayınları, İstanbul.

LEPPERT, R., (2002). **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, İsmail Türkmen (Çev), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

LYNTON, N., (1998). **Modern Sanatın Öyküsü**, Cevat Çapan ve Sadi Öziş (çev), Remzi Kitabevi, İstanbul.

LYOTARD, J.F., (1994). **Postmodern Durum**, Ahmet Çiğdem (çev), Vadi Yayınları, Ankara.

ÖRS, B., (2006). "Siyasal Temsil", **İ.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi**, NO: 35.

ROBINS, K., (1999). **İmaj-Görmenin Kültür ve Politikası**, Nurçay Türkoğlu (çev), Ayrıntı yayınları, İstanbul.

ROSENTHAL, M. ve P. Yudin., (1972). **Materyalist Felsefe Sözlüğü**, Aziz Çalışlar (çev), Sosyal Yayınlar, İstanbul.

SAĞOÇAK, A.M., (2003). **Tasarım Tarihi**, Uludağ Ün. Güçlendirme Vakfı Yayınları, Bursa.

SARUP, M., (2010). **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm, Eleştirel Bir Giriş**, Abdülbaki Güçlü (çev), Kırk Gece Yayınları, İstanbul.

STALLABRASS, J., (2010). **Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller**, Esin Soğancılar (çev), İletişim Yayınları, İstanbul.

ŞAYLAN, G., (2009). **Postmodernizm**, İmge Kitabevi, Ankara.

TODOROV, T., Focroulle, B., ve Robert Legros. (2012). **Sanatta Bireyin Doğuşu**, Esra Özdoğan (çev), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

TUNALI, İ., (1983). **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

TÜKEL, U., (2005). **Resmin Dili İkonografiden Göstergelime**, Homer Kitabevi, İstanbul.

WEBER, A., (1991). **Felsefe Tarihi**, H. Vehbi Eralp (çev), Sosyal Yayınlar, İstanbul.

WUNDRAM, M., (2008). **Rönesanas**, Selva Suman (çev), Taschen&Remzi Kitabevi, İstanbul.

YILMAZ, M., (2006). **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınları, Ankara.