

# POSTMODERNİZM SÜRECİNDE KENDİNE MAL ETME: LLUIS BARBA'NIN YAPITLARININ GÖSTERGELERARASILIK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Elif ÇAKIROĞLU  
Pamukkale Üniversitesi, Türkiye  
eliphcakiroglu@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0003-1516-7527>

<i>Atf</i>	Çakıroğlu, E. (2021). POSTMODERNİZM SÜRECİNDE KENDİNE MAL ETME: LLUIS BARBA'NIN YAPITLARININ GÖSTERGELERARASILIK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 11 (2), 490-504.
------------	---

## ÖZ

Kendine mal etme bir diğer adıyla temellük, genel olarak sanat eserlerinin alıntılanarak yeniden yorumlanması ve üretilmesi olarak açıklanabilir. Kendine mal etme, önceleri de görülmesine karşın postmodern dönemle ilişkilendirilmektedir. Yüksek sanatın eski önemini yitirdiği çoğulcu anlayışın öne çıktığı, kolaj ve montajın yaygınlaştığı postmodern dönemde sanatçılar; göstergelerarasılık kapsamında alıntı, pastiş, parodi ve benzeri kullanım biçimleriyle farklı ifade ve etkiler içeren yeniden üretimler gerçekleştirmektedirler. Sanatçılar söz konusu yeniden üretim biçimleri aracılığıyla alıntıladıkları yapıtları, anlam ve içerik olarak farklı bağlamlarda kullandıkları gibi benzer eğilimler içerisinde de kullanabilmektedir. Çalışmada, postmodern dönemin sanatsal nitelikleri doğrultusunda kendine mal etme kavramının ve İspanyol sanatçı Lluís Barba'nın *Amerikan Gotik*, *Atina Okulu* ve *Başak Toplayanlar* adlı ünlü eserler üzerine gerçekleştirdiği yeniden üretim yapıtlarının orijinalleriyle ilişkilendirilerek göstergelerarasılık bağlamında incelenmesi amaçlanmaktadır. Çalışma kapsamında türdeş ya da farklı türde sanat ürünleri arasında biçimlerarası alıntıları inceleyen göstergelerarasılık ile analiz edilen yeniden üretimler, sanatçının açıklamaları göz önünde bulundurularak yorumlanmıştır. Yeniden üretimlerin eserlerle ilişkilendirilerek analiz edilmesi ve yorumlanması, yorum bilgisi ve eleştirel bakış açısı geliştirmek açısından önemli görülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** *Kendine Mal Etme, Göstergelerarasılık, Amerikan Gotik, Atina Okulu, Başak Toplayanlar*

## APPROPRIATION IN THE POSTMODERNISM PROCESS: REVIEW OF LLUIS BARBA'S ARTWORKS IN THE CONTEXT OF INTERSEMIOTIC

### ABSTRACT

Appropriation can generally be explained as the reinterpretation and production of artworks by quoting them. Appropriation is associated with the postmodern period, although it was also seen in previous periods. In the postmodern period, in which the pluralist approach gained prominence, collage and montage became widespread; artists perform reproductions containing different expressions and effects, using quotes, pastiche, parody, emulation, and similar usage within the scope of intersemiotic. Artists can use the works they quote through these reproduction forms in different contexts as meaning and content, as well as in similar tendencies. In this study, it is aimed to examine the concept of appropriation in line with the artistic qualities of the postmodern period and the Spanish artist Lluís Barba's reproduction on famous artworks named *American Gothic*, *Athens School* and *The Gleaners* in the context of intersemiotic. Within the scope of the study, the reproductions analyzed with intersemiotic,

which examines interformal quotations between homogeneous or different types of art products, were interpreted in consideration of the artist's explanations. Analyzing and interpreting the reproductions in relation to the artworks is considered important in terms of developing interpretation knowledge and critical perspective.

**Keywords:** *Appropriation, Intersemiotic, American Gothic, Athens School, The Gleaners*

## GİRİŞ

Çağdaş toplumların iletişim, kendini ifade etme ve sağaltım amacıyla yarattığı sanat ürünleri, tarihsel dönemlerini yansıtmaktadır. Her bir dönemin belirleyici ve ayırıcı özellikleri bulunmaktadır. Postmodern dönem, çoğulculuk ve çeşitliliği içeren ve eklektisizmden beslenen ancak dışavurumları bakımından da oldukça birleştirici özellikler göstermektedir (Kumar, 2013: 127,128). Postmodern dönemi açıklarken Lyotard, toplumların postendüstriyel, kültürlerin de postmodern çağa girdikçe bilginin konumunun değiştiğini; enformasyon sağlayan makinaların verimli kullanılmasının ses ve görsel imgelerin dolaşımında etkili olduğunu belirtmektedir (1997 :16,18). Postmodern dönemde enformasyon sağlayan bilgisayar teknolojilerin gelişmesi sonucu internet aracılığıyla bilgi ve görsel paylaşımı, kitlesel iletişimi hızlandırırken bilgiye erişimi kolaylaştırmakta; popüler kültürün yaygınlaşmasını ve günlük yaşamımıza nüfuz etmesini sağlamaktadır. Böylelikle yaşamımızın her alanında üretim ve tüketim alışkanlıklarımız değişirken algımız, sorgulama biçimlerimiz ve tepkilerimiz de dönüşmektedir.

Sanat, toplumsal dönüşümleri yaratan düşünce dünyasıyla etkileşim içerisinde ilerlemektedir. Postmodern dönemin sanat anlayışı da sözü edilen sosyal ve teknolojik gelişmelerin dönüştürücü özellikleriyle ilişkilendirilmektedir. Referans verme yoluyla imge paylaşımının artması, dijital teknolojilerin gelişimiyle sanatsal üretimin ve tüketimin hızlanması, aynı zamanda farklılıkları bir arada barındıran çoğulcu anlayış, bu dönemin sanat anlayışının belirleyici özelliklerindedir. Postmodern dönemde yaygınlaşan kendine mal etme ise sıklıkla karşılaşılan bir sanatsal üretim biçimi olarak öne çıkmaktadır.

Kendine mal etme, çalışmanın amacı doğrultusunda bir sanatsal üretim biçimi olarak postmodern dönemin özellikleriyle ilişkilendirilerek açıklanmıştır. Ayrıca Lluís Barba'nın (d.1952) Amerikan Gotik, Atina Okulu ve Başak Toplayanlar adlı ünlü resimler üzerine gerçekleştirdiği yeniden üretimler, orijinalleriyle ilişkilendirilerek göstergelerarasılık bağlamında analiz edilmiştir. Alıntılanan resimlerdeki imgelerin, biçimlerin ve popüler kültür unsurlarının yeniden üretimdeki etkileşimi, sanatçının açıklamaları dikkate alınarak yorumlanmıştır. Kendine mal etme kavramının açıklanması, eserlerin ve yeniden üretimlerin betimlenerek incelenmesi; postmodern sanata ilişkin bir bakış açısı geliştirme ve eleştiri bilgisi açısından önemli görülmektedir.

Kendine mal etme bir diğer adıyla temellük, çağdaş sanatta, sanatçının önceden var olan sanat ya da kültür eserlerinden görüntüleri, fikirleri veya malzemeleri benimsediği bir eğilimi ifade etmektedir (Marter, 2011: 108). Bir şeyi sahiplenmek onu kendi iyisi yapmak edimine karşılık gelmektedir. Başka bir sanatçının yapıtını çeşitli yöntemlerle alıntılanmak; içeriğini ya da biçimini taklit ederek yinelemek; yeni bir bağlamda birbirine benzeyen ya da başka anlamlarla donatarak daha çok belli bir amaca yönelik olarak ötekinin yapıtını yeniden üretmek ve belli bir kullanıma yönelik olarak uyarlamak anlamına gelmektedir (Aktulum, 2016: 139). Kendine mal etme teriminin kökeni genellikle 20. yüzyılın başlarında avangard uygulamalarda ve özellikle kolaj, fotomontaj gibi hazır yapımlar gibi uygulamalara dayanmaktadır. Ancak 1970'lerin sonunda 1980'lerin başında Troy Brauntuch (d.1954), Jack Goldstein (1945-2008), Barbara Kruger (d.1945), Robert Longo (d.1953) Sherrie Levine (d.1947), Richard Prince (d.1949) ve Cindy Sherman (d.1954) gibi sanatçılar çalışmalarında yaygın olarak kullanmaya başlamıştır (Marter, 2011: 108). Söz konusu sanatçılar postmodern dönemde resim, heykel, fotoğraf gibi sanat türleri ya da sinema, televizyon gibi kitle iletişim araçlarının kültürel içeriklerini ve imgelerini yeniden üretmek için kendilerine mal etmişlerdir. Kendine mal etme, başlangıç olarak modern dönemle ilişkilendirilse de yukarıda verilen örneklerde de görüldüğü üzere postmodern sanat anlayışıyla

yaygınlaşmıştır. Dolayısıyla kendine mal etme ve yeniden üretim sürecinin anlaşılması için öncelikle modern ve postmodern dönemlere ait sanat eğilimlerinin ele alınması uygun görülmektedir.

### **MODERNİZM VE POSTMODERN DÖNEMDE SANATIN DÖNÜŞÜMÜ**

Modernizm, aydınlanma düşünürlerinin *nesnel bilimi, evrensel ahlak ile hukuku ve kendi ayakları üzerinde duran sanatı, kendi iç mantıkları temelinde geliştirme* amacıyla özgür ve yaratıcı biçimde çalışan çok sayıda bireyin katkı sağladığı bilgi birikiminin insanlığın özgürleşmesi ve günlük yaşamın zenginleşmesi yolunda sunulmasını; insanlığın evrensel ve değişmez niteliklerinin ortaya çıkarılmasını hedeflemektedir. Böylelikle rasyonel düşünmenin gelişmesi sonucu bilimsel düşüncenin hakimiyetiyle kısıtlı kaynaklardan dolayı yaşanan sıkıntılardan, yoksulluk ve doğal afetlerin sebep olduğu zararlardan kurtuluşu vaat etmektedir (Harvey, 2014: 25). Modernitenin kavramsal öncülleri, aydınlanma çağı ve ilerici tarih anlayışıdır. Bu iki öncül, insanoğlunun aklını ve bilimi kullanarak evrene egemen olacağını, önce doğanın güçlerini denetleyebileceğini sonra da evrenin bir parçası olan toplumu akla uygun (rasyonel) olarak düzenleyeceğini ön görmektedir (Şaylan, 2006: 30). Ancak akıl ile şekillendirilmesi hedeflenen bilim, ahlak ve sanat alanları, günlük yaşama nüfuz etmek yerine sıradan anlamlar dünyasına kapalı birer uzmanlık alanı olma yoluna girmiştir. Örneğin 19. yüzyıl boyunca sanat, topluma giderek yabancılaşmıştır. 20. yüzyıl başlarında gerçeküstücülük gibi avangard akımlar, estetik yaklaşımlarıyla sanat ile yaşam arasındaki bu mesafeyi kaldırma yönünde girişimlerde bulunmuşlarsa da bu çabalar işe yaramamıştır (Anderson, 2005 :58). Postmodernlik terimi ise özgül bir tarihsel dönemi çağırıştırır. Postmodernlik, klasik hakikat, akıl, kimlik ve nesnellik olgularından, evrensel ilerleme ya da kurtuluş düşüncesinden, bilimsel açıklamanın başvurabileceği tekil çevrelerden, büyük anlatılardan kuşku duyan anlayışı ve düşünce biçimini ifade etmektedir (Eagleton, 2015: 9).

Sanatsal eğilimlere bakıldığında ise modern çağda rönesans ve aydınlanma düşüncesiyle dinsel temalar sanattan büyük oranda çıkarılmıştır. Modern bilim nesnellik üzerine inşa edilerek, doğru kullanıldığında akıl ve bilimin her türlü sorunu çözeceği varsayılmıştır. Modernizmde eskiyi ve geleneği reddetmek yeni ve modern olana ulaşmak hedeflenmiştir. Modern dönemde sanatın başka amaçlar için kullanılmasına karşı çıkılarak sadece kendisi için var olması düşüncesi ortaya çıkmıştır. Diğer yandan modernizm, modern teknolojilerle gerçekleştirilen kolaj ve montaj içeren yapıtlar aracılığıyla sanat dışı unsurların sanata dahil edilmesine kapı aralamıştır. Ancak bu unsurlar çoğulcu yapıyla postmodernist sanat tarafından benimsenmiştir (Yılmaz, 2006: 16,18). Ayrıca estetik modernlik, kültürü dönüştürmeyi ve yaratıcı özgerçekleştirimi sanatta bulmaya çalışan yeni avangard modernist hareketlerde ortaya çıkmıştır (Best ve Kelner, 2000: 15). Modern dönem, yinelenemeyen dehanın -Proust'un (1871-1922), Joyce'un (1882-1941), Kafka'nın (1883-1924)- ve öncü akımların; simgecilik, dışavurumculuk, konstruktivizm, gerçeküstücülük gibi kollektif hareketlerin dönemi idi. Bu hareketlerin sınırları manifestolarla ve kesin çizgilerle ayrılmaktaydı. Postmodern dönemde ise böyle bir örüntü bulunmamaktadır. 1970'lerden itibaren avangard ve bireysel deha fikri kuşkuyla karşılanmaya başlanmıştır. Kollektif yenilik hareketleri giderek azalmış, özgün bir "izm" ise neredeyse hiç çıkmamıştır. Çünkü postmodern dünya bir sınırlılık dünyası değil, bir iç içelik dünyasıdır (Anderson, 2005 :131). Sınırlı sanat yönelimleri içermemesi postmodernizmin birleştirici bir özelliği olarak görülebilir.

Postmodernistler, modernist sanat ve estetik anlayışına iki eleştiri getirmektedir. Bunlardan birincisi misyon sahibi olma ögesidir. Postmodernist yaklaşımda, sanatçılar hiçbir misyon ya da bir şeyi anlatma kaygısı olmadan yaşamı olduğu gibi yansıtmalıdır. İkinci eleştiri ise, modern sanatın özgün olma ve seçkincilik anlayışına yöneliktir. Postmodern sanat anlayışı estetik ölçütlerini popülizm ve eklektizm üzerine kurmaktadır. Yüksek sanat ve kitle sanatı arasındaki ayırım ortadan kalkarken taklit ve yapıştırma (kolaj) sanatsal yapının üretilmesinde ön plana çıkmaktadır (Şaylan, 2006). Postmodernizmde sürekli olarak seçimciliğe, düşünömselliğe, özgöndergeliliğe (self-referentiality), aktararak söylemeye, alıntılanmaya, rastlantısallığa, anarşiye, parçalılığa, pastiş ile benzetmeye başvurma söz konusudur (Sarup, 2010 :187).

Postmodernizmin sahip olduğu kültürel üslup, yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki, sanat ile günlük yaşam arasındaki sınırları eriten, merkezlessiz, oyuncu, türevsel, eklektik ve çoğulcu bir sanatı içermektedir (Eagleton, 2015: 9,10). Postmodern olarak adlandırılan sanat yapıtları klasik estetik anlayışını dışarıda bırakan, çoğulluğu başköşeye oturtan bir anlayış getirmektedir. Yapıtın çoğullaşması okumanın da çoğullaşmasına imkân sağlamaktadır. Buna göre her okumanın ötekine denk olduğu düşüncesiyle odağa alınan okura, izleyiciye, dinleyiciye yorum serbestliği tanınır. Özneyi öne alan ve gerçeği farklı öznelerin katılımıyla çoğullaştırmaya dayanan görüngübilimsel (fenomenolojik) bir okuma yasal konuma böylelikle gelmiştir (Aktulum, 2016: 12).

Postmodern dönemde, sanatçı sanat nesnelere üreticisi olmaktan çıkıp gösterge yönlendiricisi olur ve seyirci de estetiğin edilgen izleyicisi ya da gösterinin tüketicisi olmaktan çıkıp mesajların etkin okuru olur (Harrison ve Wood, 2016: 1090). Sanatçı artık, satılan ürünleri, var olan formları ve mimari yapıları; sanat, sinema, edebiyat ve iletişim alanında, modernist orijinallik ideolojisinin yaptığı gibi, *aşılması* gereken işleri bir araya getiren bir müze olarak değil, kullanılabilir araçlarla dolu bilgi hazineleri ve manipüle edilecek verilerden oluşan stoklar olarak görmektedir (Bourriaud, 2018: 29). Tabii böyle bir durumun oluşmasında teknolojinin gelişmesi ve bunu yapabilecek araç-gereçlerin yaşamımıza girmesi önemli bir etken olmuştur. Modern elektronik aletlerin ortaya çıkması, teknolojiye yeni yenilikler, iletişimdeki olanaklar ve gündelik yaşamımızdaki değişiklikler; insanların yaşam biçimleri, düşünce yapıları ve algılarındaki değişimin tetiklenmesinde önem kazanmıştır (Akay, 2013: 27). Bununla birlikte günlük yaşamımızın büyük bir kısmını oluşturan televizyon, bilgisayar, akıllı telefon gibi görüntü üreten ve kitlesel iletişimi sağlayan teknolojilerin, internetin ve sosyal medyanın imgelerimizi zenginleştirerek görsel anlatım dilini çeşitlendirmesi önemli bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır. Görsel imgeler, çoğulcu bakış açısını geliştiren bir görsel belleğin oluşumuna katkı sağlamaktadır. Geline durumda yani postmodern dönemde Bourriaud'a göre;

Sanatsal soru artık “Nasıl yeni olan bir şey ortaya çıkarabiliriz?” değil “Elimizdekilerle nasıl bir şey yapabiliriz?” dir. Başka bir deyişle, soru şudur: Günlük yaşamımızı oluşturan bu kaotik nesnelere, isimler ve referanslar yığından nasıl tekil ve anlam üretebiliriz? Sanatçılar bugün formları yaratmaktan çok onları programlıyor. İşlenmemiş bir materyali (boş bir tuval, çamur vb.) mükemmel bir şekilde dönüştürmek yerine, hali hazırdaki formları remiksliyor ve verilerden faydalanıyor (Bourriaud, 2018: 28).

Böylelikle sanatçılar, farklı bağlamlar içinde imgeleri yeniden üretmektedir. Kendine mal etme ya da bir diğer adıyla yeniden üretim sürecinde göstergelerarasılık kullanılmaktadır.

Göstergelerarasılık, bir sanat biçiminin (sözel bir sanat, örneğin bir roman) başka bir sanat biçimindeki (sözel olmayan bir sanat, örneğin müzik, resim) varlığı yanında türleri, farklı biçimler arası alışverişleri göstermek için de kullanılır; özgül olarak ayrışıklık yaratan bir biçimin, türün (resimsel ya da müziksel biçim) başka biçim ya da türde nasıl işlediği sorusuna yanıt aranırken göstergelerarasılık sürecine girilir (Aktulum, 2001:19).

Buradaki açıklamadan da anlaşılacağı üzere göstergelerarasılık, biçimler arası etkileşimi sağlayarak postmodernist sanat anlayışının eklektik ve çoğulcu yapısının önemli bir aracı olmaktadır. Göstergelerarasılık kullanımında da resimlerarasılık kullanımında da bir yapıtın tümünün ya da bir kesitin bir bağlamdan çıkarılarak başka bir bağlamda kullanılmasıyla bir aktarım işlemi gerçekleştirilmektedir. Böylelikle bağlam değiştiren unsurlar biçimsel olmasa da anlamsal bir dizi dönüşüme uğratılmaktadır (Aktulum, 2016: 17). Farklı sanat türlerinin, biçimlerinin ya da imgelerin bir arada yeni bir bağlam içinde kullanılmasıyla anlam inşası gerçekleştirilmektedir. Yeniden üretim sürecinde başka yapıtlara ilişkin unsurları biçimsel ve anlamsal olarak dönüştürülüp *yeni* bir yapıtta kullanmanın değişik yöntemlerinden söz edilmektedir. Örneğin alıntı, yansılama, öykünme, kolaj, gönderge ve diğerleri gibi. Bu ve benzeri kullanımlarla yapıtta değişik etkiler yaratılır (Aktulum, 2016:

15,16). Sanatçılar, alıntı ve öykünme gibi kullanımlar aracılığıyla görsel anlatımlarını zenginleştirerek etkili bir sanatsal dil geliştirebilmektedir. Yapıtlarında parodi, ironi ve benzeri unsurlar aracılığıyla eğlenceli bir anlatım ya da eleştirel bakış açısı sunabilmektedirler. Ayrıca sanat çevreleri ve izleyiciler tarafından bilinen hem tarihsel hem de güncel görsel imgeleri alıntılarla yapıtlarının görünürlüğünü arttırmakta ve izleyicilerin imgelem dünyasını harekete geçirmektedir. İzleyiciler ise yapıttaki farklı unsurların oluşturduğu anlam katmanları arasında iz sürerek etkin bir şekilde anlam inşasına katılmaktadır.

Postmodern dönemde sanatçıların üretim sürecinde sıklıkla alıntılamaya başvurarak göstergelerarasılıktan yararlandıkları görülmektedir. Sanatçılar, yüksek kültür ile popüler kültür arasında bağ kurarak görsel kültürde yer alan imgeler aracılığıyla toplumsal ve kültürel açıdan empati ve farkındalık içeren sanatsal ifade biçimleri geliştirmektedirler. Son yıllarda özellikle dijital teknolojinin ilerlemesi ve sanatçılara teknik kolaylıklar sunması, imgelerin paylaşımını ve göstergeler arası iletişimi de hızlandırmaktadır. Sonuç olarak sanatçıların birbirlerini referans alarak ortaya koydukları yeni yapıtların anlamı derinleşerek zenginleşmektedir. Böylelikle izleyiciler de eleştiri ve yorumlarıyla anlamlandırma sürecine dahil olmaktadır.

Çalışma kapsamında yapıtları incelen Lluís Barba postmodern bir bakış açısıyla; kanonlaşmış ünlü resimleri dijital kolaj tekniğiyle yeniden üretmiştir. Sanatçı, alıntılama ile sanat tarihinin önemli kilometre taşları olan ünlü resimlerin sanatsal ve felsefi olarak yarattığı anlamdan yararlanarak kendi sanatsal anlatımını ve görsel ifadesini güçlendirmektedir. Bir yandan da sinema, televizyon, internet ve sosyal medya platformlarından alıntılanan popüler imgeleri kullanarak günümüze ayna tutmaktadır. Barba, kompozisyonlarında yer verdiği imgeler aracılığıyla atıfta bulunduğu anlam katmanlarında karşılaştırmalar yapılmasını sağlayarak çoğulcu bir okumaya imkân sağlamaktadır. Barba'nın bütünlük içerisinde ele aldığı ünlü resimler ile yeniden üretim yapıtları, göstergelerarasılık bağlamında incelenmiştir.

## **GÖSTERGELERARASILIK BAĞLAMINDA LLUIS BARBA'NIN YAPITLARINDA YENİDEN ÜRETİM**

Çalışmada resim, fotoğraf, video sanatı gibi alanlarda eserler veren multidisipliner bir sanatçı olan Lluís Barba'nın "Tourist In Art" ve "Travelers In Time" serileri kapsamında yer alan yapıtları incelenecektir. Bu yapıtlar, ünlü eserlerin yeniden üretimleridir. Sanatçı çalışmalarına ilişkin manifestosunda şu açıklamaları yapmıştır:

Çalışmam toplumun bir yansıması ve ürettiği sorunların bir eleştirisidir. Sanat ayrıcalıklı bir platformdur ve erişimimiz olan bu platformlara dokunmamız gerekir. Dünyamızda toplumun baş döndürücü bir hızla ve dengesizce ilerlediği iki şeyi ayırıyorum; zenginlik ve yoksulluk, kültür ve cehalet... ve diğer yandan izolasyonu, toplu tüketimi, yabancılaşmayı ve günlük kimlik kaybını gösteriyorum. Bu kavramları, kavramsal ve biçimsel olarak tercüme etmeye çalışıyorum. Etkilenmenin formel kısmı, beynimizin dış ileticileri alma biçiminden kaynaklanıyor. Retina yoluyla aldığımız görüntü hipotalamusta tamamen bölümlendiğinden burada sanal bir görüntü, türümüzün evrimsel parametreleri tarafından koşullandırılarak yeniden yapılandırılır. Kullandığım öğeler kameralarla çektiğim fotoğraflar, videolar ve diğer belgelerin sonucudur. Bunlar mesajımı ironik bir şekilde iletmek için sembollere dönüştürülmüş karakterler ve ikonlardır. Bu unsurlar, destek olarak kullandığım geçmiş sanat eserlerinde bir arada var oluyor. Dilim bu kombinasyondan ortaya çıkıyor. Biçimsel olarak geçmişi temsil etmek için siyah ve beyaz ve bugünüümüze göstermek için renkliyi kullanıyorum. Kültür dünyasının karakterleri olan sanatçılar, küratörler, sinemacılar, düşünürler, dini, politik, fakir, marjinalleştirilmiş, yerinden edilmiş kişiler ve sanat eserleri arasında ilişki kurarım. Agresiflikle ilişkilendirilen imajları açıklamak için çiçek desenli asker üniformasından tutun da doğrultulan silah yerine

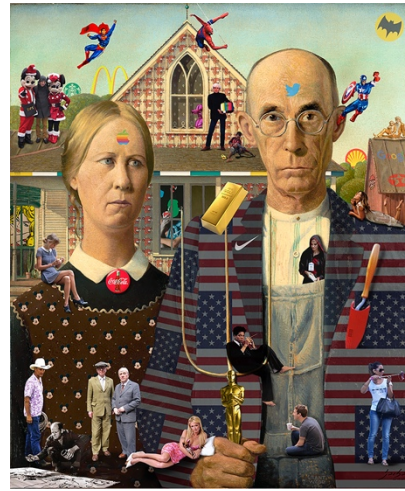
dondurmaya kadar steryotipler yaratıyorum. Barcod dövmelerini; bireysel kimlik kaybı, kabul görme ve kitle tüketimi sembolleriyle ilişkilendiriyorum (Barba, 2020).

Barba yapıtlarında ürettiği içerik ve biçimlere ilişkin açıklamasında toplumsal ve kültürel değişimleri zenginlik, yoksulluk, kültür ve cehalet gibi zıt kavramlarla ele aldığını; yabancılaşma ve toplu tüketim gibi sosyal içerikli güncel konuları, eleştirel bakış açısıyla incelediğini belirtmektedir. Sanatçı, dijital kolaj tekniğiyle gerçekleştirdiği çalışmalarında ironi ve karşıtlıklardan yararlanarak yeniden anlamlandırıldığı imgelerle görsel dilini oluşturmaktadır. Sanatçının geçmiş zaman imgelerine atıfta bulunarak günümüz sorunlarına yönelik farkındalık geliştirmek istediği söylenebilir.

Barba sanat tarihindeki birçok eseri yeniden üreterek kendisine mal etmiştir. Bu çalışmada, *Amerikan Gotik (American Gothic)*, *Atina Okulu (Athens School)* ve *Başak Toplayanlar (The Gleaners)* adlı eserlerin yeniden üretimleri, sanatçının manifestosu göz önünde bulundurularak göstergelerarasılık bağlamında incelenmiştir. Bu kapsamda incelen yapıtlarından ilki Grant Wood'a (1891-1942) ait olan *Amerikan Gotik* adlı eserin üzerine gerçekleştirdiği yeniden üretimidir.



**Resim 1:** Grant Wood, Amerikan Gotik, 1930, Mukavva üzerine yağlı boya tekniği, 78 × 65,3 cm, Art Institute of Chicago.



**Resim 2:** Lluis Barba, Amerika ve Grant Wood Amerikan Gotik, 2019, Diasek baskı, 144x175 cm.

Amerikan Gotik, Grant Wood tarafından 1930'da yapılmıştır. Resme bakıldığında kırsal bir alanda verandalı bir evin önünde adeta poz veren biri kadın biri erkek olmak üzere çift olarak algılanan iki figür görülmektedir. Ancak Wood, resimdeki figürlerin baba ve yetişkin kızı olduğunu belirtmiştir (Wood, 2020). Baba olarak tasvir edilen erkek figür izleyiciye doğru, yetişkin kızı olarak resmedilen kadın figür ise hafifçe yana bakmaktadır. Resimde yer alan diğer unsurlar ise bize yaşamları ilgili bilgi vermektedir. Baba figürün elindeki dirgen, tarım ile yaşamlarını devam ettirdiklerini göstermektedir. Arka planda verandada yer alan saksılardan ve giydiği önlüğü ile kadın figürün domestik bir yapısının olduğu, ev işleriyle uğraştığını anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra figürlerin giyim ve duruşlarından geçmiş zamana ait oldukları anlaşılmaktadır. Bu durum resmin yapıldığı 1930'lu yılları akıllara getirmiş olabilir. Ancak resim, 1930 tarihli Iowa'lıları değil, daha çok 1881-82'lerde yaşayan insanları ve yaşamlarını tasvir etmektedir (Corn ve Wood, 1983: 256). Resmin popüleritesi de kırsal konusundan ve amaçlanan arkaizmlerinden kaynaklanmaktadır. Bu imge, Amerika'da 1930'lu yıllarda ekonomik krizin yol açtığı depresyonla daha da güçlenen kırsal geçmişe yönelik kentsel nostalji duygusunu canlandırmıştı. Gerçekten de yapıldığı dönemde resim, hızlı bir tempoyla 1920'lerdeki toplumsal değişim ve 1930'ların ekonomik belirsizliklerine saplanarak sarsılan insanlara temel bir kültürel kimlik sağlayarak, güçlü bir tarihsel tarımsal istikrar mesajı vermekteydi (Page, 2003: 97).

Resimdeki figürlerin arkaik görünümünün sağlanması için ise Wood eski fotoğrafları kaynak olarak kız kardeşi Nan ve dış doktoru Dr. McKeeby’i model yaparak eski aile albümündeki fotoğraflardaki gibi giydirmiştir. Ressamın isteği üzerine kız kardeşi Nan, eski bir elbiseden eski moda bir önlük yaparak ondüleli saçlarını başının arkasında sıkıca toplamıştır. Önlüğü, broşlu ve beyaz yakalı elbisesiyle Wood’un aile albümündeki fotoğraflara benzemektedir. Wood, Dr. McKeeby’e ise resim paçavralarının arasında bulunduğu önlüklü tulum ve koyu renk bir ceketle giyilebilecek eski moda yakasız bir gömleği giydirmiştir (Corn ve Wood, 1983: 256). Böylece ressam hedeflediği gibi dönemin ruhunu yansıtması için eski fotoğraflardan ve eşyalardan yararlanmıştır. Bir diğer taraftan resmin adında geçen Gotik sözcüğü, Wood’a ilham veren evin ikinci kat penceresinin tasarımından gelmektedir. Wood’un 1920’lerin sonlarında Iowa’da bulunduğu ve daha sonra resmini yaptığı ev, 1880’lerde *Carpenter Gothic* adı verilen bir tarzda inşa edilmiştir. Wood, mimari terim olan *Carpenter* yani Marangozu, *Amerikan* adıyla değiştirerek, resmi yöreselcilikten çıkararak daha geniş bir anlam kazandırmıştır. Resimdeki figürler sadece bir Iowa çiftçisini ve kızını değil, aynı zamanda esasen iki Amerikalıyı temsil ediyor gibi görünmektedir. Ya da en azından bu şekilde düşünmesi için izleyiciyi yönlendirmektedir. Bunu destekler biçimde ressam daha sonra yazdığı bir mektupta, resimdeki figürlerin yüzünde Amerikan yaşamının gerçeğini yansıtan bir şeyleri ifade etmek istediğini belirtmiştir (Soltysik, 2005: 238).

Wood’un resimlerinde açıkça görülen kırsal-kentsel ve tarımsal-endüstriyel ikilikler, Amerikan sanatçıların savaş arası boyunca Avrupa geleneklerinden kopma ve kendi yerel tarzlarını kurma çabalarının daha geniş bir orta-batı çeşidi olan yöreselcilik düşüncesiyle desteklenmiştir (Page, 2003: 97). Yöreselcilik, Amerika’nın tarım merkezlerinde ortaya çıkan muhafazakâr değerleri benimseyen ve avangard sanattan kuşku duyan bir harekettir (Harrison ve Wood, 2015: 470). Wood’a göre yöreselcilik, erişilebilir bir temsil stiline kullanılması ve sanatçının aşına olduğu yerel sahnelere odaklanması anlamına geliyordu. Bu, sanatçıların evlerine ve kırsal köklerine dönmeleri, böylelikle gerçek Amerikan sanatının kaynağını ortaya çıkarmaları için bir çağrıydı. Böylece resim, kent karşıtı bir kültürel dönüşümün merkezi ve aynı zamanda ülkenin tarımsal geçmişinin başlıca sembolü haline geldi. Yöreselcilik 1940’ların başında ekonomik kaynaklı depresyon azaldığında ve Wood öldüğünde eski önemini yitirdi. Ancak Amerikan Gotik’in sembolik gücü yıllar içinde yoğunlaştı. Bugün, Amerikan Gotik tarımcılık ve kırsal yaşam için sanal bir kısa el olarak popüler hayal gücünde durmaktadır (Page, 2003: 97). Buradan anlaşıldığı gibi resim, 1930’larda yaşanan ekonomik krizde endüstrileşme ve kentleşme yönünde dönüşen Amerika’nın ekonomik, sosyal ve kültürel sorunlarına karşı tarımın ve kırsal yaşamın sürdürüldüğü eski Amerikan yaşamını hatırlatmaktadır.

Lluis Barba’nın yapıtına bakıldığında ise pek çok paraodisi yapılmış ve kült bir imge haline gelen “Amerikan Gotik” seçimi tesadüf gibi görünmemektedir. Aktulum’un da belirttiği gibi;

*“Alıntılanan özne için alıntı ediminin temel amacı, bir yandan alıntılanan sanatçıyla özdeşlik kurmak, model olarak alınan sanatçının sanatsal değerini kabullenmek ya da bir alt-resmin belli bir kesitini alıntılıyıp kendi iyesi yaparak yeni bir bağlamda dönüştürerek kullanıma sokmaktır”* (Aktulum, 2016: 59).

Barba yapıtında, eserin orijinaliyle özdeşim yaparak kültürel dönüşüme dikkat çekmiştir. Barba, 1930’lu yılların Amerikan kültüründeki değişimi vurgulayan bir resim üzerinden bugünkü kültürel değişimi anlatmak istemektedir. Aynı zamanda Wood’un resminde yöresellik ve yerellik vurgusu yer alırken Barba, yapıtında karşıtlıklardan yararlanarak küresellik ve kitle iletişim araçlarıyla yayılan küresel kültüre işaret etmektedir. Bu nedenle çalışmasına dahil ettiği imgeler aracılığıyla Amerika’da doğan ve tüm dünyayı etkisi altına alan sosyal ve kültürel olarak değişim yaratan unsurlara değinmiştir. Örneğin tüketim kültürünü vurgulamak için Coca Cola, McDonalds ve Apple gibi Amerika ile özdeşleşen markaların logolarına; kitle iletişiminin sağlandığı Google, Twitter gibi internet ve sosyal medya amblemlerini içeren imgelere yer verilmiştir. Ayrıca pop sanatının önemli isimlerinden Richard Hamilton (1922-2011) ve “Herkes bir gün 15 dakikalığına ünlü olacaktır” sözüyle neredeyse bugünleri öngören Andy Warhol’un (1928-1987) elinde bir televizyon tuttuğu görseli yer almaktadır. Bunun yanı

sıra Jackson Pollock'un (1912-1956) görseli ve Jeff Koons'un (d.1955) eserinin görseli yapıtta yer almaktadır. Yapıtta yer alan sanatçılar ve eserler aracılığıyla Amerika'da doğan çağdaş avangard sanatlara atıfta bulunarak sanat ve toplum ilişkisi bağlamında sanatın dönüştürücü yönüne vurgu yapıldığı söylenebilir. Aynı zamanda Wood'un yer aldığı yöreselcilik yaklaşımına karşın Barba'nın yapıtında avangard sanatı temsil eden sanatçı ve eserlerine yer verilerek bir zıtlık yaratılmıştır. Buradaki zıtlık ile kültürel dönüşüm ve küreselleşme vurgulanmıştır.



**Resim 3:** Lluís Barba, Amerika ve Grant Wood  
Amerikan Gotik'ten kesit, 2019, Diasek baskı,  
144x175 cm.

Barba'nın yapıtına daha detaylı bakıldığında ise figürlerin aynı yüz ifadesiyle aynı yerde olduğunu görmekteyiz. Ancak burada Wood'un resminde yapmak istediği gibi Barba'nın da figürleri, Amerika'nın yeni değerlerini temsil eden bir gösterge haline getirdiği fark edilmektedir. Görseller karşılaştırıldığında baba figürünün giyiminde ve elinde tuttuğu dirgendeki değişiklikler göze çarpmaktadır. Baba figürünün ceketini Amerikan bayrağı deseniyle kaplanmıştır. Elindeki dirgenin altın renginde olması ve ucundaki külçe altın ile dirgenin sapının Oskar ödül heykeli olarak şekillendirilmesi dikkat çekicidir. Dirgenin Wood'un resminde tarımda kullanılan bir araç olarak tarım toplumunun ve değerlerinin bir göstergesi olduğu düşünülürse, Barba'nın yapıtında yer alan Oskar ödül heykelli dirgen; sinema, gösteri ve sanat dünyasını da içine alan kitle iletişim araçlarıyla yayılan popüler kültürü akıllara getirmektedir. Ayrıca yapıtta Hollywood film yıldızlarına ve süper kahramanlara yer verilmesi bizleri popüler kültürünün dünyaya yayılmasında sosyal medya ile sinema ve film endüstrisinin etkisini düşünmeye davet etmektedir. Sinema, internet ve sosyal medya içerikleri, moda ve yaşam trendleri gibi birçok popüler kültür unsuru, bireysel ve toplumsal yaşamda sosyoekonomik ve kültürel değerler üzerinde belirleyici olmaktadır. Bu unsurların kültürel değerleri belirleyerek küresel bir yaşam tarzının oluşmasına katkıda bulunduğu söylenebilir. Ayrıca sanatçının fotoğraf çeken turist görüntüsü aracılığıyla sanat eserinin hayata geçirildiği an ile bulunduğumuz an arasında bağ kurmak istediği sonucu çıkarılabilir.





**Resim 4:** Raffaello Sanzio, Atina Okulu, 1509-1511, Fresk tekniği, 500x770 cm, Apostolik Sarayı, Vatikan.

**Resim 5:** Lluis Barba, Atina Okulu, Raffaello, 2011, Perspex montajlı C tipi baskı, 116.8x 177.8 cm.

Barba'nın yeniden üretimini gerçekleştirdiği bir diğer eser ise Raffaello'nun (1483-1520) *Atina Okulu* adlı eseridir. Raffaello 1508'de Papa II. Julius tarafından Vatikan'da yer alan Papalık tarafından çalışma ve küçük kütüphaneler olarak kullanılan odaları (İtalyancada "stanza", oda) süslemekle görevlendirilmiştir. Raffaello'nun resmettiği stanzalardaki duvar resimlerinde, bilgeliği ve güzelliği soylu bir insanlık idealinde birleştirmeye çalışan Yeni Platoncu ve hümanist bir bakış açısı hakimdir (Krausse, 2005: 18). Raffaello'nun İmza Odası'nda karşılıklı iki büyük duvarında *Kutsal Tartışma* ve *Atina Okulu* yer almaktadır. Raffaello, böylelikle teoloji ve felsefeyi karşılıklı yerleştirmiştir. Yan duvarlara ise hukuk ve sanat; tavana sanat, yasa, felsefe ve dinin alegorisi olan dört kadın figürünü yerleştirerek eserini tamamlamıştır. Raffaello'nun teoloji ve felsefeyi karşılıklı yerleştirmesinin nedeni, hümanist düşüncenin bir sonucu olarak gerçekliğe iki yol ile ulaşılacağına inanılması ve bu iki yolun da, inanç ve akıl olduğudur (Pelvanoğlu, 2005: 120).

Atina Okulu resminde merkezi perspektifle betimlenen kubbeli salonlarda özgür bir tartışma ortamında bir araya gelen bilgin ve sanatçıların şahsında, yedi *liberal sanat* dalının aynı çatı altında toplanması tasvir edilmiştir (Krausse, 2005: 18). Ayrıca *Atina Okulu* resminin merkezinde Platon ve Aristoteles bulunmaktadır. Platon'un elinde tuttuğu *Timaios* adlı yapıt, perspektifin odak noktasını oluşturmaktadır. Aristoteles'in elindeki *Etika* ise, kompozisyona göre ikincil konumdadır (Pelvanoğlu, 2005: 120). Resme dikkatle bakıldığında figürlerin oluşturduğu grupların belirli bir düzene göre oluşturulduğu görülmektedir. Örneğin ön planda solda, Anakreon ve Pitagoras çevresinde kümelenmiş filozof ve şair grubu vardır. Sağda ise Öklid ve Ptolemeus'un (yer küreyi elinde taşıyan) etrafında matematikçilerle doğa-bilimciler toplanmıştır. Soldaki grubun önünde (Michelangelo'nun yüz hatlarını taşıyan) bir figür, izleyiciyi resmin içine çekmek üzere tasarlanan ve yazı yazmaya yarayan taş bir yükseltinin başına oturmuş dalgın bir şekilde düşünmektedir (Krausse, 2005: 18). Bahsedilen bilimlerin ustaları, bu bilimler ile ulaşılmış seviyeyi temsil etmek için resmedilmiştir. Bütün figürler, uğraştıkları alanı temsil eden bir tarzda konumlandırılmıştır (Gündoğan, 2019: 61). Resmin arka planında yer alan kemerli nişlerde, Athena ve Apollon heykelleri yer almaktadır. Örtük bir biçimde İsa ile ilişkilendirilen ve ışık tanrısını sembolize eden Apollon, elindeki liriyile ruhsallığın zaferini ve ilahi armoniyi simgelemektedir. Yine örtük bir biçimde Meryem ile ilişkilendirilen Athena ise, akıllı temsil etmektedir ve erdemlerin temsil edildiği tarafta yer almaktadır (Pelvanoğlu, 2005: 120).

Görüldüğü üzere eserde temelde felsefe, bilim, inanç, dini değerler, evrenin ve insanlığın varoluşu, ahlaki ve etik değerlerin birer göstergesi olarak ünlü filozof ve bilim insanlarının temsiline yer verilmiştir. Barba'nın yapıtı incelendiğinde ise eserin siyah beyaz renklere dönüştürüldüğü görülmektedir. Ayrıca sanatçı yapıtına kolajla eklediği figürler arasında hayatta olanlar için renkli görseller, yaşamını

kaybedenler için siyah-beyaz görseller kullanarak bir kronoloji oluşturmuştur. Böylelikle eski ve güncel arasındaki farka dikkat çekmek istemiştir. Barba manifestosundaki “Biçimsel olarak geçmişi temsil etmek için siyah ve beyazı ve bugünümüzü göstermek için renkliyi kullanıyorum” (Barba, 2020) ifadeleriyle de bu durumu doğrulamaktadır. Dikkat çeken bir diğer unsur ise yapıtın mekan düzenlemesidir. Eserin orijinalindeki ciddiyetin yerini, alışveriş merkezlerinde ya da eğlence yerlerinde görmeye alışkın olduğumuz renkli süslerin hafifliği almıştır. Ayrıca tonozun üst kısmındaki ikonların yerinde film ve reklam afişlerini andıran görsellerin yer aldığı görülmektedir. Yine burada tonozun üzerinde kitsch sanatla özdeşleşen Jeff Koons’un Michael Jackson and Bubbles adlı eserine yer verilmiştir. Barba’nın birçok yapıtında Jeff Koons’un kitsch eserlerine yer verdiği görülmektedir. Bu yapıtta kitsch sanatın ve gerçek sanatın değerini sorgulayan bir gösterge olarak kullanıldığı söylenebilir.

Barba’nın Atina Okulu’nda genel olarak bilim, sanat ve kültürde yozlaşmaları ifade eden göstergelere yer verilmiştir. Örneğin Barba’nın yapıtında, henüz ilk bakışta dikkatleri çeken unsurlardan biri de üzerinde televizyon taşıyan eşek görselidir. Bu görüntüyle toplumların televizyon ve benzeri gibi kitle iletişim araçlarıyla yayılan popülist tutumlarla yönlendirilmesinin olumsuz sonuçları ve değersizliği ima edildiği söylenebilir. Raffaello’nun eserinde Platon ve Aristoteles’in kitapları ve düşünceleri vurgulandığı göz önünde bulundurulduğunda Barba’nın zıtlık yaratmaya çalışarak ünlü filozoflar ve fikirleriyle günümüzün kültürel ve düşünsel yapısı arasındaki farklılıklara dikkat çekmek istediği söylenebilir.



**Resim 6:** Lluís Barba, Atina Okulu, Raffaello’dan kesit, 2011,  
Perspex montajlı C tipi baskı, 116.8x 177.8 cm.

Yapıttaki diğer figürler, çoğunlukla Hollywood film ve pop müzik yıldızlarındandır. Rihanna, Jennifer Lopez, Lady Gaga, Anjelina Jolie gibi popüler kültüre mal olan ünlülerin görselleri kullanılmıştır. Ayrıca Albert Einstein, Charles Darwin, Pablo Picasso, Steven Spielberg, Umberto Eco, Friedrich Nietzsche gibi yirminci yüzyılın ve günümüze yakın bir tarihe kadar aramızda olan sanatçı, düşünür ve bilim insanlarına yer verilmiştir. Aynı zamanda Amerika Birleşik Devletleri’nde köleliğe son veren eski Başkan Abraham Lincoln (1809-1865) ve küresel ısınma konusundaki çalışmalarıyla Nobel Barış Ödülü alan Amerika Birleşik Devletleri eski başkan yardımcısı Al Gore’a (d.1948) yer verilmesi dikkat çekicidir. Burada bir karşılaştırma değil bir tamamlanma söz konusudur. Böylelikle yapıtta yaşamımıza katkı sağlayan düşünürlere, bilim, sanat ve siyaset insanlarına yer verilmiştir. Barba’nın diğer yapıtlarında da sıklıkla kullandığı evsizler, Afrikalı ve kimsesiz çocuk görüntüleri yapıtta yer bulmaktadır. Ayrıca Barba’nın manifestosunda da belirttiği üzere çiçek desenli üniformalı asker görüntüsüne de yer verilmiştir.

Sanatçı genel olarak yapıtında karşılaştırma yapmanın yanında tamamlayıcı unsurları bir arada kullanarak iyiyi ve kötüyü, olumlu ve olumsuz bir arada sunarak izleyiciyi düşünmeye ve sorgulamaya

davet etmektedir. Yapıtın önünde ise bir temizlik işçisi işini yapmaktadır. Bu görüntü adeta burada olan bitenleri normalleştirerek bizi günlük yaşamın içine çekmektedir. Hayat devam ederken insanlar da yaşamlarına devam etmektedir. Son olarak da Barba'nın diğer yapıtlarında da olduğu gibi bir turist fotoğraf çekerek geçmişin ve şimdinin bir parçası olarak olan biteni belgelemektedir.



**Resim 7:** Jean François Millet, Başak Toplayanlar, 1857, Tuval üzerine yağlı boya tekniği, 83.8 cm x 111.8 cm, Orsay Müzesi, Paris.



**Resim 8:** Lluis Barba, Başak Toplayanlar, Jean François Millet, 2009, Diasek baskı, 150x200cm.

Son olarak çalışma kapsamında incelenecek bir diğer yapıt ise Jean François Millet'in (1814-1875) orijinal adı *The Gleaners* olan, dilimize ise *Başak Toplayanlar* olarak çevrilen ünlü eseridir. Resimde tarlada çalışan üç figür ve yeni hasat edildiği tahmin edilen bir ekili alan bulunmaktadır. Hasatların arka planda arabalara yüklenerek taşınmaya hazır hale getirildiği anlaşılmaktadır. Eserin adından da yola çıkarak ön planda yer alan kadın figürlerin, yere eğilerek başak taneleri ve saman parçaları topladığı görülmektedir. Bu insanlar güzel ya da zarif olarak betimlenmemiştir. Ayrıca resimde idealleştirilmiş bir kır manzarası da yer almamaktadır. Kendisini işine veren köylü kadınlar ağır ve yavaş bir şekilde çalışmaktadırlar. İlk bakışta rastlantısal gelen kompozisyon, sakin ve dengeli görünmektedir. Figürlerin hareketlerinde, dağılımlarındaki dengeli ve ölçülü bir ritim, Millet'nin hasat sahnesini ağırbaşlı bir ciddiyetle algıladığını hissettirmektedir (Gombrich, 2007: 508, 511).

Eser daha detaylı incelendiğinde ise orijinal adının geldiği yani gleaning sözcüğünün (Türkçe'deki karşılığı toplama) kültürel anlamı dikkat çekmektedir. Toplama (Gleaning), kırsal kesimde yaşayan bir toplumun yaşlılık, hastalık ya da geçici aksilikler nedeniyle ihtiyacı olan herhangi bir üyesinin, ortak hasadı takip etme ve biçerdöverlerin kasnaklarından kaçan tahılları toplama ve tutma hakkıdır; Hristiyanlığın ilk zamanlarından beri organize toplumlarda kabul gören bir uygulama olmuştur (Murphy vd., 1999: 75).

Kilise tarafından yetkilendirilen ve kutsal metinler tarafından onaylanan feodal bir ayrıcalık olan (gleaning) toplama hakları sürekli olarak değişen sosyal ve ekonomik koşullara göre ayarlanmaktaydı. İhtiyaç sahibi olduğu belirlenen yetim, dul, yaşlı ve yoksulların hasat bittikten sonra, haftanın sınırlı bir süresi boyunca hiçbir alet kullanmadan açık tarlalara girmesine izin verilmekteydi. Ancak toplama hakkı sorunu, Fransa'da 1854 ile 1856 yılları arasında parlamento müzakerelerinde hararetle tartışılarak basında geniş çapta yer almıştır. Yeni burjuva toprak sahipleri, toplama hakkını yalnızca fakirleri *bedava öğle yemeği* beklemeye teşvik eden bir özel mülkiyet ihlali olarak gördüler. 1857'de ise toplama komisyonu, uygulamanın *her türlü suistimali davet ettiğini ve topraklarda çok sayıda tahribata fırsat verdiğini* ilan ettikten sonra toplayıcılık suç sayılmaya başlanmıştır (Boime, 2007: 123,124). Görünüşe göre Millet, bu tartışmalar devam ederken hayata geçirdiği resimde başak toplayanları ve toplumsal değişimi betimlemek istemiştir. Sonuç olarak köylülerin ve tarlada çalışan işçilerin güzel sanatlara uygun olarak görülmediği ancak bugün bakıldığında gerçekçi olarak görülen resimde Millet, kaderci bir

bakışla; hasadı tamamlanmış buğday ve saman yığınlarını ve bir diğer taraftan da başak toplayan kadınları ustaca ve barışçıl bir denge içerisinde kompoze ederek yoksulluk ve bolluk görüntülerindeki çelişkiyi ilişkilendirerek bağlamaktadır (Murphy vd., 1999: 75).

Genel olarak bakıldığında Millet'in eserinde, tarım toplumuna özgü olan ekonomik ve sosyal eşitsizliği gidermeyi hedefleyen bir geleneğin zaman içerisindeki değişimiyle ilgili dul, yetim, yaşlı, yoksul insanların oluşturduğu dezavantajlı gruplara yönelik toplumsal farkındalık ve empati geliştirmek istediği anlaşılmaktadır. Barba'nın yapıtında ise tarımsal ve endüstriyel üretimin bir karşılaştırması dikkati çekmektedir. Yapıtı dikkatlice bakıldığında, zaman kavramının bir göstergesi olarak bir önceki yapıtta olduğu gibi eserin siyah beyaza dönüştürüldüğü görülmektedir. Kolajla eklenen yeni görseller ise renklidir. Ayrıca yapıttaki nesnelere ve renkli maskotlar nedeniyle mekân, tarım arazisinden çok bir festival alanı ya da benzeri bir alanı andırmaktadır. Barba'nın diğer yapıtlarında olduğu gibi burada da popüler kültüre ait imgeler ve Hollywood yıldızları yer almaktadır. Andy Warhol ise yapıtın arka planında elindeki Campbell çorba konservesini uzatmaktadır. Burada Andy Warhol'un 1962 yılında günlük hayatta kullanılan sıradan tüketim nesnelere sanatla dönüştürdüğü, her biri 50,8x40,6 cm boyutlarında olan 32 tuvalden oluşan *Campbell Çorba Konserveleri* (Acıbunar, 2012: 28) adlı eseri alıntılanmıştır.

Millet'in Başak Toplayanlar'ı, burada endüstriyel bir ürünün temsili olan Andy Warhol'un Campbell çorba konservelerini toplamaktadırlar. Çevredeki insanlar da onlara eşlik etmektedir. Burada dikkat çeken bir diğer nokta Barba'nın, yapıtında sıradan bir endüstriyel ürünün görüntüsünü kullanmaktansa Andy Warhol tarafından gerçekleştirilen bir temsili kullanmış olmasıdır. Böylece hem ürüne hem de yapıtın yaratıcısı Andy Warhol'a atıfta bulunmuştur. Yapılan alıntının yeniden üretilen yapıta kattığı anlamın ortaya konması için Warhol'un eserleri ve ifadelerinden kısaca bahsetmek gerekmektedir.



**Resim 9:** Lluís Barba, Başak Toplayanlar'dan kesit, Jean François Millet, 2009, Diasek baskı, 150x200cm.



**Resim 10:** Andy Warhol, Campbell'in Çorba Konserveleri, 1962, Tuval üstüne sentetik polimer boya tekniği, Moma, NewYork.

Pop sanatının önemli sanatçılarından olan Andy Warhol'un *Campbell Çorbaları*'nın yanı sıra *Brillo Kutusu* ve *Coca Cola Şişesi* adlı çalışmaları da bulunmaktadır. Eşitlikçiliğinden taviz vermeyen Warhol'a göre her bir kutu çorba bir diğeri kadar öngörülebilir ve şaşırtıcılıktan uzaktır. Kişiler tavuk suyunda yapılmış şehriye çorbasını ya da erişteli domates çorbasını tercih etmekte serbesttir; ancak her bir tavuk suyunda yapılmış şehriye çorbası bir diğerekinden farklıdır (Danto, 2016: 168). Warhol aynı zamanda "Coca Cola'ya hayranım, çünkü hem zengin hem de fakir bu ürünü tüketiyor: Burada tüm ayrımların silindiği bir eşitlik var" demektedir (Şahiner, 2013: 18). Bunu destekleyen başka bir söyleminde ise Warhol "kola koladır. İnsan istediği kadar zengin olsun, köşedeki ihtiyarın içtiğinden

daha iyi bir şişe kola içemez. Her kola diğerinin aynısıdır ve tüm kolalar iyidir. Bunu Liz Taylor da ABD başkanı da köşedeki ihtiyar da bilir; sen de bilirsin” ifadeleri yer almaktadır (Danto, 2016: 168).

Warhol’un alıntılanan eserinin temsil ettiği felsefenin ışığında bakıldığında Barba’nın yapıtında Millet’in yoksul Başak Toplayanlar’ının ve çevredeki insanların Warhol’un çorbalarını toplaması, sosyoekonomik eşitliğin önemini akıllara getirmektedir. Sonuç olarak Warhol’un Champbell Çorbaları’nın sosyoekonomik düzeylerdeki eşitliğin gerekliliğinin bir göstergesi olarak sunulduğu söylenebilir. Dolayısıyla Barba yapıtında Millet’inkiyle ilişkili olarak üretim biçimleri üzerinden tarım toplumu ya da endüstri toplumlarının sahip olduğu sosyal adalet, eşitlik gibi kavramları ve uygulamaları karşılaştırarak bizi düşünmeye davet etmektedir.

## SONUÇ

Postmodern dönemde sanat, yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki sınırları eriten günlük yaşamın unsurlarına yakınlaşan eklektik ve çoğulcu bir bakış açısı içermektedir. Öncesinde bahsedildiği üzere “kendine mal etme” modern dönemde de görülmesine rağmen postmodern dönemde yaygınlaşmıştır. Postmodern sanatçılar, her bir nesne ya da sanat eserini, film ve reklam görüntülerini, kitlesel iletişimi sağlayan televizyon, internet ya da sosyal medyada yer alan görsel imgeleri; veri kaynağı sağlayan bir arşivin önemli öğeleri olarak görmektedir. Kendine mal ederek yeniden üretimler gerçekleştirme, söz konusu arşiv aracılığıyla sınırsız ve yaratıcı bir anlatım aracına dönüşmektedir. Sanatçılar kolaj ya da montaj gibi yöntemlerle yapıtlarını gerçekleştirirken bir yandan da izleyicilere farklı yorumlama imkânı veren özgür bir alan sunmaktadır. Aynı zamanda izleyiciler de farklı yaklaşım ve yorumlarıyla bu yaratıcı ve özgür alanın bir paydaşı olmakta ve postmodern sanatın farklılıkları bir arada barındırabilen yapısına katkı da bulunmaktadır.

Çalışmada Lluís Barba’nın sanat tarihinin farklı dönemlerine ait üç farklı eseri dijital kolaj yöntemiyle kendisine mal ederek gerçekleştirdiği yeniden üretimler, orijinalleriyle ilişkilendirerek göstergelerarasılık bağlamında incelenmiştir. Bu eserler *Amerikan Gotik*, *Atina Okulu* ve *Başak Toplayanlar*’dır. Çalışmada yapıtlar, sanatçının açıklamaları göz önünde bulundurularak incelenmiş ve yorumlanmıştır. Sanatçı yaptığı açıklamalarda, yapıtlarında toplumun sorunlarını yansıtarak eleştiriler getirdiğini belirtmektedir. Toplumda hızlı gerçekleşen kültürel değişimlerin yarattığı yabancılaşma, toplu tüketimi ve kimlik erozyonunun sonuçlarını yapıtlarına yansıtmaktadır. Ayrıca zenginlik ve yoksulluk; kültür ve cehalet gibi zıtlıklar içeren kavramları ironik bir şekilde ele aldığı da eklemektedir.

Çalışma kapsamına analizlerin ve yapıtlara ilişkin göstergelerarası açıklamaların anlaşılması için öncelikle orijinal eserlerin içerdiği göstergelerin işaret ettiği anlamlar belirlenerek biçimsel ve içerik olarak açıklanmıştır. Söz konusu eserler açıklanırken yapıldığı dönemin sosyoekonomik ve kültürel koşulları ise göz önünde bulundurulmuştur. Sonrasında Barba’nın yapıtındaki göstergeler, orijinal eserdeki göstergelerle ilişkilendirilerek yorumlanmıştır. İlk olarak sanatçının Grant Wood’un Amerikan Gotik adlı eseri üzerine gerçekleştirdiği yeniden üretimi incelenmiştir. Yapıtta Wood’un sanatsal yaklaşımı olarak yöreselcilik ve Barba’nın yapıtındaki küreselliği ifade eden imgeler, karşıtlıklar bağlamında yorumlanmıştır. Wood’un eserinde Amerika’nın sosyoekonomik geçmişine işaret eden imgelerle açıklanan yerellik, yerini Barba’nın yapıtındaki günümüz Amerika’sından sanat, film endüstrisi, internet ve sosyal medya ile tüm dünyaya yayılan ve kültürel dönüşümü yaratan küresel imgelere bırakmıştır. Böylelikle sanatçının, kültürel dönüşümleri ve toplumsal algıların değişimini vurguladığı anlaşılmaktadır.

Barba’nın incelenen ikinci yapıtı ise Raffaello’nun Atina Okulu adlı eserini kendisine mal ederek gerçekleştirdiği yeniden üretimidir. Raffaello’un ünlü eserinde evrenin varoluşunu, ahlaki ve etik değerleri; felsefe, bilim ve teoloji aracılığıyla sorgulayan bilim insanlarını ve filozofları temsil eden imgeler yer almaktadır. Barba’nın yapıtındaki ise felsefe, bilim ve sanatın yer aldığı yüksek kültüre ait temalar ve kutsal değerlere karşıt olarak popüler imgeler yer alarak kültürel yozlaşmalar

vurgulanmaktadır. Bunun yanında sanatçının, karşıtlıkların yanında toplumsal yaşamda olumlu değişimler yaratan sanat, siyaset ve bilim insanlarına yer vererek bir tamamlanma ve bütünleşme duygusunu da yansıttığı söylenebilir.

Son olarak yapıtta incelenen bir diğer yapıt ise Jean François Millet'in Başak Toplayanlar adlı eseri üzerine gerçekleştirdiği yeniden üretilmiştir. Millet'in eserinde Hristiyan toplumlarında İncilin neredeyse ilk ortaya çıkışından beri bilinen bir gelenek aracılığıyla sosyal adaleti sorgulayan temalar ele alınmıştır. Barba'nın ise yapıtında sosyal adaleti ifade eden Millet'in imgelerinin yanında bir de seri üretimin ve eşitliğin göstergesi olarak Andy Warhol'un eserini alıntılararak toplumsal düzendeki eşitlik ve adalet gibi kavramlara dikkat çektiği söylenebilir.

Postmodern dönemin ayırıcı bir özelliği olarak çoğulcu bakış açısı göz önünde bulundurulduğunda farklı anlamlara ulaşmak mümkün görünmektedir. Sonuç olarak Barba'nın yapıtlarına bakıldığında manifestosunda da belirttiği gibi alıntılardığı orijinal eserlerin temsil ettiği temaları, zıt imgelerle manipüle ederek zihnimize bir karşıtlık yaratmak istediği anlaşılmaktadır. Böylece izleyiciyi eleştirel bir bakış açısı geliştirmeye ve düşünmeye davet ettiği söylenebilir.

#### KAYNAKÇA

- Acıbnar, F. (2012). *Andy Warhol resimlerinde resimlerarasılık sürecinin incelenmesi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Isparta.
- Akay, A. (2013). *Postmodernizmin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Aktulum, K. (2001). *Metinlerarasılık/göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Aktulum, K. (2016). *Resimsel alıntı resimlerarası etkileşimler ve aktarımlar*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Anderson, P. (2005). *Postmodernitenin kökenleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Barba, Lluís, (2020). "Travelers in time", <http://lluísbarba.com/about>. Erişim tarihi: 11.12.2020.
- Best, S. ve Kellner, D. (2011). *Postmodern teori*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Boime, A. (2007). *Art in age of civil struggle 1848-1871*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bourriaud, N. (2018). *Postprodüksiyon senaryo olarak kültür: sanat dünyayı nasıl yeniden programlıyor*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Corn, M. W. ve Wood, G. (1983). The birth of national icon Grand Wood's "American Gothic". *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 10, 252-275. Erişim adresi <https://www.jstor.org/stable/4104340>.
- Danto, A. C. (2016). *Brillo kutusu post-tarihsel perspektiften görsel sanatlar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, T. (2015). *Postmodernizm yanılsamaları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gombrich. E. H. (2007). *Sanatın öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gündoğan M. (2019). *Düşüncenin resmi: Raffaello'nun Atina Okulu Freskinin felsefi tahlili*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Muğla.
- Harrison C. ve Wood P. (2016). *Sanat ve kuram 1900-2000 değişen fikirler antolojisi*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Harvey, D. (2014). *Postmodernliğin durumu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Krause A.C. (2005). *Rönesanstan günümüze resim sanatının öyküsü*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Kumar, K. (2013). *Sanayi sonrası toplumdaki post-modern topluma çağdaş dünyanın yeni kuramları*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Lyoard, J. F. (1997). *Postmodern durum*. Konya: Vadi Yayınları.

- Marter, J. (2011). *The Grove encyclopedia of American Art volume 1* (Ed.). New York: Oxford University Press.
- Murphy R. A., Rand R., Allen T. B., Ganz J. ve Goodin A. (1999). *Jean François Millet Drawn in to the light*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- Page, B. (2003). Labor and the landscape of american gothic, *Labor History*, 44:1, 95-110, doi:10.1080/0023656032000057149.
- Pelvanoğlu, B. (2005). *Antik düşünce ve sanatın 15. ve 16. yüzyıl batı resim sanatı üzerindeki yansımaları*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sarup, M. (2010). *Post-yapısalcılık ve postmodernizm: eleştirel bir giriş*. İstanbul: Kırk Gece Yayınları.
- Soltysik M. A. (2005). The uses of the American Gothic: The politics of a critical term in post-war American literary criticism, *Comparative American Studies An International Journal*, 3:2, 237-248, doi: 10.1177/1477570005052527.
- Şahiner, R. (2013). *Sanatta postmodern kırılmalar*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Şaylan, G. (2006). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Wood, Grant, (2020). Grant Wood's comments about American Gothic and what he portrayed in this painting, [http://www.campsilos.org/mod2/students/wood\\_letter.htm](http://www.campsilos.org/mod2/students/wood_letter.htm). Erişim tarihi: 11.12.2020.
- Yılmaz, M. (2005). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.