

VIDEO SANATINDA GÖSTERGELERARASILIK: “TATE MODERN YOLUNDA (2003)” ÖRNEĞİ INTERSEMIOTIC IN VIDEO ART: THE CASE OF “ON THE PATH OF TATE MODERN (2003)”

Alper ALTUNAY
Anadolu Üniversitesi
İletişim Bilimleri Fakültesi
Sinema ve Televizyon Bölümü
aaltunay@anadolu.edu.tr
ORCID: 0000-0002-3323-6584

Elif GÜNTÜRKÜN
Anadolu Üniversitesi
İletişim Bilimleri Fakültesi
Sinema ve Televizyon Bölümü
elifgunturkun@anadolu.edu.tr
ORCID: 0000-0003-2003-6441

ÖZ

Geliş Tarihi:
05.12.2022
Kabul Tarihi:
18.12.2022
Yayın Tarihi:
30.12.2022
Anahtar Kelimeler
Video sanatı
Göstergelerarası
Yeniden üretim
Alıntı
Parodi
Keywords
Video art
Intersemiotic
Reproducing
Quote
Parody

Postmodern sanatın çoklu okumaya izin vermesi, yeni bağlantılar kurmayı anlamı zenginleştiren bir yaklaşım olarak görmesi gibi etmenler, metinlerarası yaklaşımı postmodern sanatta çok sık kullanılan bir unsur haline getirmiştir. Farklı sanat türlerinde ve türler arası ilişkilerde metinlerarası aktarımlar, sanat eserinin farklı dönemlerde üretilmiş farklı türlerle ilişkisini kurmaktadır. Sanat eserini alımlarken izleyicinin söz konusu bağlantıları ve ilişkileri anlamlandırabilmesinin yolunu açan metinlerarasılık; filmlerarasılık, medyalararasılık, göstergelerarasılık gibi farklı ilişkileri içerebilmektedir. Video sanatında da metinlerarası ilişkilerin izini sürmek mümkündür. Bir başka video eserden alıntılama yapılabileceği gibi, farklı türde eserden de alıntılama yapılabilmekte ve bu doğrultuda hem videonun üretim sürecinde hem de izleyiciler tarafından alımlanma sürecinde anlamı zenginleştiren farklı açılımlar parodi, pastiş, burlesk gibi yöntemlerle mümkün olabilmektedir. Farklı alıntılama biçimleriyle eserin başka metinlerle ve türlerle bağlantısını kuran alıntılama biçimlerinden biri de “kendine mal etme” veya “temellük” olarak adlandırılan yöntemdir. Bu çalışma kapsamında “Tate Modern Yolunda” eseri göstergelerarası çözümlenmeye tabi tutulacak ve alıntılama stratejisi olarak parodi ve kendine mal etmenin video eserde ne şekilde kullanılabileceği, anlama oluşturduğu katkılar üzerinden irdelenecektir.

ABSTRACT

Factors such as the fact that postmodern art allows multiple readings and that it sees establishing new connections as an approach that enriches the meaning have made the intertextual approach a frequently used element in postmodern art. Intertextual transfers in different art genres and inter-genre relations establish the relationship of the work of art with different genres produced in different periods. Intertextuality, which paves the way for the viewer to make sense of these connections and relationships while receiving the artwork; It can include different relations such as interfilm, intermedia, intersemiotic. It is also possible to trace the intertextual relations in video art. It is possible to quote from another video work, as well as from different types of work, and in this direction, different expansions that enrich the meaning both in the production process of the video and in the process of reception by the audience are possible with methods such as parody, pastiche and burlesque. One of the quotation styles that connects the work with other texts and genres with different quotation styles is the method called "appropriation" or "appropriation". Within the scope of this study, the work “Tate Modern Yolunda” will be subjected to intersemiotic analysis and how parody and appropriation as a citation strategy can be used in the video work will be examined through its contributions to understanding.

DOI: <https://doi.org/10.30783/newsosbilen.1214923>

Atıf/Cite as: Altunay, A. ve Güntürkün, E. (2022). Video sanatında göstergelerarasılık: “Tate Modern yolunda (2003)” örneği *Neşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi*, 12(4), 2600-2611.

Giriş

Modernizmin yücelttiği ve belli normlara bağladığı tüm varsayımları ve kurumsallaşmış düşünceleri sorunsallaştıran postmodern yaklaşım, sanatta da çeşitli açılımlara neden olmuştur. Sanat eserinin ve sanatçının ayrıcalıklı konumuna meydan okuyan postmodern yaklaşım, sanat eserini gündelik hayatın sıradan bir nesnesi olarak ele alma, sanatçıyı sanata atfedilen tüm kural ve normlardan özgürleşmiş bir bakış açısına kavuşturma gibi çeşitli misyonları ortaya koymuş dolayısıyla sanat eseri de sanatçı da bu yeni olanaklar sayesinde -aynı zamanda postmodernizmin hâkim olduğu tarihsel döneme ilişkin toplumsal ve kültürel olguların etkisiyle- sanatta yeni ifade olanaklarını aramış ve kullanmıştır.

Özellikle postmodern sanatı şekillendiren yeni ifade olanakları, parodi, pastiş, kolaj, aşırma, taklit gibi çeşitli metinlerarası yöntemi içermektedir. Bir metnin mutlaka bir başka metinle iç içe geçmesi, ondan etkilenmiş olması düşüncesine dayanan metinlerarasılık yöntemi, bir yandan modern sanat tahayyülünde yer alan sanatın özgünlüğü ve orjinalliği, yüksek sanat, sanatçıya atfedilen kutsallık gibi temel düşünceleri de aşma, alaya alarak eleştirme gibi bir amacı taşımaktadır.

Bunun yanı sıra bir eserin yeniden üretilmesine dayanan ve “alıntılama” olarak ifade edilen uygulamalar da metinlerarası yöntemlerden biridir. Özellikle önemli kült eserleri yeniden üreterek (taklit, pastiş, parodi, aşırma vb.) bir eseri bağlamından çıkarıp, başka bir bağlama taşıyan sanat uygulamaları eseri, tam da postmodern düşüncenin temelini oluşturan çoğulculuk, çoklu okuma, izleyiciyi aktif konuma getirme gibi dinamiklerle özgürleştirme, sabit ve verili gerçekliğe meydan okuma gibi unsurları karşılamaktadır (Aktulum, 2016, s. 48).

Postmodern düşüncenin sanattaki yansımalarından biri de sanatı sokağa taşıyan ve belli kurallardan özgürleştiren yeni sanat türleridir. Bu bağlamda video sanatı, 60'lı yıllardan itibaren hem gelişen teknoloji ve ucuz ekipman olanaklarıyla hem de dönemin sosyo-kültürel iklimiyle ortaya çıkan yeni sanatsal ifadelerden biri olmuştur. Sinemanın olanaklarını, sinemanın kurallarını yok sayarak genişleten ve farklı sanat türlerinin olanaklarından da yararlanan video sanatı, günümüzde de çağdaş sanat içinde önemli bir sanat türü olarak yer almaktadır.

Video sanatı, film dilinden ayrılan yapısıyla bilinen anlamıyla dramatik yapı, diyalog, çatışma gibi unsurları taşımadan bir mesajı iletebilme, sanatçının eleştirisini yansıtabilme potansiyelini taşımaktadır. Bu doğrultuda okuyucuya çoklu okuma imkânı veren metinlerarası ilişkilerin video eserlerde kullanımı mümkün gözüktüğü de literatüre bakıldığında genellikle video eserler yerine video kliplerde alıntılama ve metinlerarası ilişkilerin daha fazla kullanıldığı görülmektedir (Yıldız, 2019; Aktulum, 2010; Genç, 2019).

Bu çalışma kapsamında, Şener Özmen ve Erkan Özgen imzalı *Tate Modern Yolu* (2003) adlı video, göstergelerarasılık bağlamında incelenecektir. Öncelikle videoda göstergelerarası okumayla alıntılanmış eserle ilişkisi, aktarımı ve alıntılanmış eseri kavuşturduğu yeni bağlamın ne olduğu, hangi sebeple kullanıldığı ve hangi düşünce ya da olguyu eleştirdiği üzerinde durulacaktır. Videoda, eşek üzerinde Tate Modern'in yolunu arayan takım elbiseli iki karakterin yolculuğu konu edilir. Ancak bu iki karakterin Cervantes'in klasik eseri Don Kişot'a çeşitli göndermeler yaptığı görülmektedir. Söz konusu videoda klasik bir eser olan Don Kişot'un alıntılanmış ve kendine mal etme stratejisiyle göstergelerarası bir ilişki kurduğu görülmektedir. Ayrıca literatürde metinlerarası alıntılama yöntemlerinin daha çok müzik videolarında araştırıldığı, video sanatında özellikle de Türkiye'de yapılmış video eserlerde metinlerarası alıntılama yönteminin kullanımına rastlanmadığı bilgisinden hareketle, “Tate Modern Yolunda” eseri üzerinden metinlerarası ilişkilerin video eserlerde de kullanılabildiği ve bu doğrultuda sanatçının eleştirisi için elverişli bir strateji olabileceğinin gösterilmesi amaçlanmaktadır.

Postmodern Sanat ve Metinlerarasılık

Postmodern sanatta görülen önemli eğilimlerden ikisi, türlerin iç içe geçişi ve izleyicinin konumudur. Modernist sanat anlayışında sanatçı, onu özel kılan bir yetenekle üretim yapar ve bu nedenle eserin orjinalliği ve biricikliği (Şahiner, 2013, s. 115-117). Bunun yanı sıra sanatçı açıkça izleyiciden üstün konumdadır. Postmodern sanat, izleyicinin söz konusu edilgen konumunu dönüştürmüştür. İzleyiciyi, eseri üreten sanatçının düşüncesi ve yaklaşımıyla sınırlayan çerçeve genişleyerek, çoklu okuma olarak adlandırılan, her izleyicinin farklı okumalar yaparak farklı yorumlara ulaşabildiği açık yapıtı aracılığıyla özgürleşmiştir. Bu aynı zamanda izleyiciyi esere dahil eden, ortaklaştıran bir yaklaşımdır.

Postmodern sanat veya çağdaş sanat olarak ifade edilen sanat anlayışını, modernist sanattan ayıran bir diğer nokta da orjinallik iddiasını aşarken, doğayı taklit etme nosyonunu demodeleştirmesidir. Günümüz sanat anlayışında

eskiyi alıntılanmak, kopyalamak, onun orijinaliyle kasıtlı olarak oynamak çok sık kullanılan bir yöntemdir. Burada temel nokta, eskiyi birebir kopyalamaktan öte, kopyalanan veya alıntılanan eserin hangi bağlamda ele alındığıdır. Bu yaklaşım köklerini 1960'ların kavramsal sanat anlayışından almaktadır. Burada eserin biçiminden, özgünlüğünden ziyade ele alınan konu ve ele alınışındaki temel düşünce, eleştiri önem kazanmaktadır. (Girgin, 2018, s. 26-27).

Verili bir anlam yerine, alımlamanın sınırsızlığını öncelleyen yaklaşımda, göstergebilimin terminolojisi ve metodolojisi de 1960'lardan itibaren, özellikle de kavramsal sanat ve kavramsal sanattan beslenen türlerde önem kazanmıştır (Şahiner, 2013, s. 144). Bunun temel nedeni eserin okunmasında metnin önem kazanmış olmasıdır. Bu durum izleyiciden önemli bir entelektüel repertuvar talep etmekte, söz konusu metnin veya ilişkili olduğu metnin çözülmesi konusunda belli bir yeterlilik gerektirmektedir. Özellikle sanatta alıntılama yöntemleri, bir metnin bir başka metinle kurduğu ilişkileri çözümlemeyi gerektirmekte ve dolayısıyla eserin gönderme yaptığı eski esere dair bilgi sahibi olunmasını zorunlu kılmaktadır. Metinlerarası ilişki, "Öteki yapıtlardan değişik unsurların alınarak başka bir yapıtta kullanıma sokulması işlemi (...)" olarak tariflenmektedir (Aktulum, 2016, s. 79).

Metinlerarasılık, bir edebiyat teorisi yöntemidir ve temelde bir metnin, tek başına özgün ve bağımsız olamayacağı düşüncesine dayanmaktadır. Bu yaklaşıma göre her yeni metin, kendinden önceki metin/metinlerle ilişkilidir (Plett, 1991, s. 17). İlk kez Julia Kristeva tarafından 1979 yılında kullanılsa da metinlerarasılık Mikhail Bakhtin'in üzerine eğildiği ve romanlar üzerinden incelediği bir alandır. Metinlerarası ilişkiler bağlamında metin, ilk ele alındığında yazınsal metin olarak değerlendirilmiştir. Yazınsal metne dair tanımlardan birinde metin, "eyleyenlerden kurulu, hem anlatımda hem de içerikte çoğul anlamlı, kendi kendine yeten bir bütün" (Rifat, 2012, s. 16) olarak tariflenmiştir ve buradaki "çoğul anlam" metinlerarası ilişkilerin bir okuma yöntemi olarak ele alınmasını gerekli kılan noktaya da işaret etmektedir. Yazınsal metni bitmiş, tamamlanmış ürünler olarak ele alan yaklaşımların aksine, yazınsal metni bir üretim kaynağı olarak gören ve bu bağlamda metnin, metin öncesinin ve metin sonrasının anlam üretimine girdiğini dolayısıyla metnin anlamlandırılmasında hem yazarın hem metnin hem de okurun ortak bir üretim içinde olduğunu ileri süren bir yaklaşım vardır. Buna göre her okuyucunun metne yüklediği anlam, o metin ve diğer metinler arasında kurduğu ilişkiler ile biçimlenmektedir (Rifat, 2009, s. 96). Kristeva'ya göre de metin bir üretim kaynağıdır ve metnin ilişkide bulunduğu diğer metinlerle arasındaki etkileşimi inceleme girişimi, o metnin hem eski hem de çevresel kültürlerle ilişkisini içerdiği için toplumsallık ve tarihsellik içinde değerlendirilmektedir (Rifat, 1998, s. 29).

Yazınsal metinde çokanlamlılığa perde aralayan, doğal dilin, kimi durumlarda söylediğinin ötesinde başka anlamlar taşımasından da kaynaklanmaktadır ve böyle bir bağlantı sadece yazınsal metinlerle sınırlı değildir (Rifat, 2009, s. 94). Her ne kadar edebi metinler arasındaki (sözel) ilişkileri esas alsa da farklı alanlardaki aktarımlar da metinlerarasılığın sınırları içinde değerlendirilmektedir. Metinlerarasılık açısından göstergebilimin gelişimi, bu çerçevenin genişletilmesinde etkili olmuştur. Y. M. Lotman'a göre sadece yazınsal metin değil, kültürün diğer ürünleri de göstergebilime dahil edilmelidir çünkü sözcükler edebi sanatları oluştururken çizgiler de görsel sanatları oluşturmuş ve bu açıdan metinlerarası ve göstergebilimi edebiyat alanının sınırlarından çıkararak, plastik sanatlar alanıyla genişletmiştir (Lotman, 1973'ten akt. Beteş, 2019, s. 5).

Görsel sanatların çeşitli dallarında metinlerarası ilişkileri irdelemek mümkündür. Bu bağlamda sanatçı bir alıntı yaptığı ve kendine mal ettiğinde bunu imgeler ve biçimlerle oynayarak yapmaktadır (Girgin, 2018, s. 16). Metinlerarası ilişkilerde bir eserin basitçe başka bir sanatçı tarafından kopyalanması, alıntılanması veya herhangi bir şekilde kullanılması meselesinin ötesinde bir bağlam ilişkisi kastedilmektedir. Bir eserde metinlerarası bir ilişki saptandığında "(...) metinlerarasına başvuran bir yazarın, onu bir dönüşüm işlemine tabi tutarak yeni bir anlamla donattığı, daha önce okuduğu bir metinden kimi kırıntıları olduğu gibi metnine yerleştirmeye yetinmeyerek, bir yeniden-yazma işlemiyle, yeni bir anlam alanı yarattığı, başvuru ilk sözün içerisine sokulduğu yeni bir metnin bağlamında yeni bir işlev ile belirlediği (...)" düşünülmeli ve eser bu konularda değerlendirilmelidir (Aktulum, 2000, s. 14). Bu durum sözsel olmayan alanlardaki aktarımların/ilişkilerin ne şekilde ele alınacağı sorusunu gündeme getirmiştir. Metinlerarası ilişkilerde veya alıntılama yöntemlerinde temelde iki yaklaşım gündeme gelmektedir: açık alıntı veya gizli/örtük alıntı. Açık alıntıda, orijinal metin, yazar/sanatçı tarafından açıkça kopyalanır ve sahiplenilirken, gizli/örtük alıntılarda ise söz konusu metinlerarası örtük ilişkiyi tespit etmek okuyucunun işidir (Gürses, 2013, s. 140). Bu açıdan, her metnin kendisinden önceki ve sonraki metinlerle ilişkisini ortaya koyma meselesi, okuyucuya bu entelektüel donanımı kazanma zorunluluğu yüklerken bir yandan

da metni, üretenin anlam dünyasından çıkararak sonsuz olasılığın ve anlamın mümkün olduğu bir anlamlandırma evrenini mümkün kılar. Bu, postmodernitenin temel nosyonu ile paralellik göstermesi açısından önemli bir noktadır. Metinlerarasılık yalnızca eserin alıntılacağı kaynağın izleri ve etkilerine odaklanmaz, alıntılamanın içerdiği tanımlanamayan söylemsel pratikleri, kaynağı kaybolmuş kodları da içerecek biçimde anlamlandırmayı genişletir (Shabir & Mudasir, 2019, s. 328). Postmodern sanatçıların eserlerinde de sıklıkla metinlerarası ilişkiler kurması bu açıdan postmodern sanatı, modernist sanata göre daha çoğulcu ve özgür bir alanda konumlandırmıştır.

Metinlerarası ilişkilerin edebiyat dışındaki alanları da kapsamaması, farklı türlerdeki yapıtlar arasındaki farklı ilişkileri gündeme getirmiştir. Aktulum'a göre, sözsel olan metinlerin kendi aralarındaki ilişkileri metinlerarası ilişkiler olarak ele almak gerekir ancak sözsel olmayan heykel, resim, müzik gibi eserlerin kendinden önceki sözsel metinlere yaptığı göndermeleri göstergelerarasılık olarak adlandırmak daha doğrudur: "(...) Göstergelerarasılık iki farklı gösterge dizgesi arasındaki (örneğin yazının resimle, resmin müzikle vb.) alışveriş işlemini, değişik gösterge dizgelerine ait yapıtlar arasındaki açık ya da kapalı ilişkileri belirtir. Bu ilişkiler iki biçimde gerçekleşir; Birincisi, sözsel bir sanat sözsel-olmayan bir sanata söze dökerek kendi içerisine alır. İkincisi, sözsel-olmayan bir sanat açıkça sözsel olan bir sanata gönderme yapar" (Aktulum, 2011, s. 17). Bu bağlamda farklı sanat türleri arasında alıntılama ve metinlerarası ilişkilerden söz etmek mümkündür.

İki metin arasında ilişki kuran çeşitli alıntılama yöntemleri bulunmaktadır. Bu yöntemler, ilk metinden alıntılanan imgeyi ya da sözü, yeniden dolaşıma sokar ve bu kez bambaşka bir bağlamda, okuyucuya çoklu okuma fırsatı sunar. Bu, postmodern anlamda metni de sanatçıyı da verili sınırlardan özgürleştiren girişimler olarak açıklanabilir. Bu yöntemlerden bazıları temellük sanatında olduğu gibi, bir resmi yeniden canlandırırken bazıları da alıntılanan metne örtük ya da açık göndermede bulunmaktadır.

Göstergelerarasılık

Postmoderniteyle birlikte eserin, sanatçının ve izleyicinin moderniteden farklılaşan konumları eseri ele alırken yapılan sorgulamayı da farklı bağlantılar ve köprüler kuracak biçimde genişletmiştir. Metinlerarası yaklaşımın temelinde, iki ya da daha çok metnin birbiriyle ilişkisi, önceki metnin, sonraki metinde dönüştürülen biçimi, anlamı ve bağlamı yatmaktadır. Bu bağlamda izleyicinin eserin üretimine katılma misyonunun önem kazanması, bir yandan da izleyicinin farklı bağıntıları kurabilecek bir bakış açısı ve entelektüel birikime sahip olması koşulunu getirmiştir. Moderniteden farklı olarak izleyicinin edilgen konumunun etkinleşmesiyle birlikte sanat yapıtlarında postmodern süreçte üretilen eserlerin farklı bağıntılara ve ilişkilere açık, mümkün olduğunca bu ilişkileri çoğaltan ve farklı okumaları mümkün kılan aktarımlar içerdiği söylenebilir. Bu bağlamda metinlerarası ilişkiler ve aktarımlar içinde yer alan ve sanat eserini okuma yöntemi olarak ele alınabilecek bir yaklaşım da göstergelerarasılıktır.

Resim, müzik gibi eserlerin de birer metin olarak ele alınabileceğini ileri süren Barthes'a atıfta bulunan Aktulum, kimi dilbilimcilerin ise metni yalnızca dilbilim üzerinden ele alınmak üzere sınırlayan görüşlerine yer vermiştir (2011, s. 13-15). Sözel ve sözsel olmayan sanat eserleri arasındaki aktarımları görmezden gelen yaklaşımların aksine Saussure'un ileri sürdüğü, "dil bir göstergeler dizgesidir" tanımını esas alan Jakobson, Molinié, Gignoux gibi kuramcılar, sanatın farklı biçimleri arasındaki ilişkilerin metinlerarasılık yerine göstergelerarasılık kavramı üzerinden ele alınmasını önermişlerdir (Aktulum, 2021, s. 669).

Sanatın farklı formları arasındaki biçim ve bağlam ilişkilerini ele alan, söz konusu bağıntıları bu farklı eserlerin aktarımları üzerinden sorgulayan bir yaklaşım olarak göstergelerarasılık, resim ile müzik veya metin ile resim gibi farklı türler arasındaki aktarımları okuma yöntemi olarak ele alınmaktadır. Söz konusu aktarımlar iki şekilde oluşabilir;

"(...) göstergelerarasılık iki farklı gösterge arasındaki (örneğin yazının resimle, resmin müzikle vb.) alışveriş işlemini, değişik gösterge dizgelerine ait yapıtlar arasındaki açık ya da kapalı ilişkileri belirtir. Birincisi, sözsel bir sanat sözsel olmayan bir sanata söze dökerek kendi içerisine alır. İkincisi, sözsel olmayan bir sanat açıkça sözsel olan bir sanata gönderme yapar" (Aktulum, 2011, s. 17).

Postmoderniteyle birlikte farklı aktarımların önünü açan önemli etmenlerin başında teknolojik gelişmeler gelmektedir. Teknolojinin eserler üzerinde manipüle etme imkânı vermesi ve çeşitli müdahaleleri mümkün kılması ile açık bir dizge üretimi kolaylaşmış video klip, fotoğraf ve sinema gibi farklı sanat formlarında

göstergelerarası ilişkileri olası hale getirmiştir (Bayraktaroğlu, 2010, s. 6). Bu noktada sanatçıların söz konusu farklı eserler arasındaki aktarımlar sayesinde “(...) ayrışık, kopuk, bütünlük arayışının göz ardı edildiği, anlık etkilerin peşinde koşulduğu, çoksesli yapıda, farklı türleri ve disiplinlerin verilerini buluşturan, eski dönem yapıtlarından parçaları yeni bir bağlamda değişik amaç ve işlevlerle kullanıma sokmaktan geri durmayan, ötekilere yaslanarak türe(til)miş yapıtlar üretilmeye başlandı” (Aktulum, 2010, s. 6).

Postmodernitenin sanattaki eğilimlerinden biri eserin orijinalliği ve biricikliği iddiasına zarar vermektir. Bu bağlamda sanatçılar önemli eserleri dönüştürerek, kasıtlı olarak bozarak, esere çeşitli biçimlerde müdahale ederek eskinin orijinalliği ve modernist sanat anlayışını alaşağı etme eğilimindedir. Bu yeniden üretim süreci, eski eserin farklı bağlamlarda anlamının dönüştürülmesi ve yeni bir bağlama kavuşturulması şeklinde gerçekleşmektedir. Söz konusu dönüştürme işleminde, göstergelerarası perspektiften çeşitli stratejiler kullanılmaktadır. Yeniden üretim süreci olarak değerlendirilebilecek bu aktarımlarda, orijinal eserden çeşitli unsurlar alıntılanmakta ve farklı biçimlerde dönüştürülerek yeniden üretilmektedir. Bu noktada metinlerarası ilişkilerde parodi (yansılama) en fazla kullanılan yöntemlerden biridir.

Parodi, metinlerarası türev ilişkiler içinde değerlendirilmektedir. Bir yapıtın biçemi değiştirilmeden konusu değiştiğinde parodi gündeme gelmektedir. Parodiye ilişkin unsurların yapıtta nasıl meydana geldiğini Aktulum şöyle açıklamıştır;

“(…) Bir yapıtı değiştirip yeni bir yapıt oluştururken aranan şey daha çok destan türüyle (aynı biçimde soylu ya da yalın bir biçimde, ciddi olarak kabul edilen bir tür ile) alay etmektir. Bunu yaparken de yazarlar soylu, ciddi bir metni, çoğunlukla sıradan başka bir metne, ya da soylu bir metnin biçimini-çoğunlukla da destanın biçimini-hiçbir kahramanlık olayı anlatmayan sıradan bir konuya uyarlarlar. Birinci durumda “yansılama” başvuran yazar bir metnin konusunu değiştirerek vermek istediği anlamı da saptırır; ikinci durumda ise metnin konusuna dokunmadan salt biçimini bütünüyle değiştirerek biçimsel bir dönüşüm uygular” (1999, s. 117-118).

Postmodern sanatta kült eserlerin orjinallerinin alıntılanarak, üzerinde çeşitli müdahaleler uygulanıp yeniden üretildiği örneklerle sıklıkla rastlanmaktadır. Bu alıntılama uygulamalarından biri de ‘kendine mal etme’ veya ‘temellük’ olarak ifade edilen uygulamadır.

Bir Alıntılama Yöntemi Olarak ‘Kendine Mal Etme’

Sanatçıların sıklıkla başvurdukları kendine mal etme stratejisi, postmodern sanatta en sık rastlanan yeniden üretim biçimlerinden biri haline gelmiştir. Özellikle 1980’li yıllardan itibaren postmodern söylemin sanatsal yaklaşımlarda önemli ölçüde karşılık bulmasıyla Yeni Kavramsalılık anlayışı önem kazanmıştır. Bu anlayışı benimseyen sanatçılar, sanatlarında nesneden ziyade anlama ve anlamın kurgulanma, temsil edilme süreçlerine odaklanmışlardır. Bu çerçevede toplumsal cinsiyet ayrımcılığı, medya eleştirileri, ırkçılık başta olmak üzere pek çok konuya dair ‘alt metinleri’ okumaya ve disiplinlerarası bir anlayışla sanatlarına konu etmeye yönelmişlerdir. (Antmen, 2014, s. 277) .

Bu süreçte kendine mal etme yöntemi ve yapıbozumcu hamleleri bir arada kullanan feminist kadın sanatçılar sanatta orijinallik, aidiyet meseleleri üzerine düşünürken bir yandan hâkim sistemin belirlediği erkek egemen bakışı ve bu bakışın sanat tarihindeki etkisini okumaya ve deşifre etmeye girişmiştir. Nesnesizleşmiş sanat anlayışıyla başka sanatçıların eserlerini sahiplenerek üretim yapan sanatçıların başında Sherrie Levine, Cindy Sherman, Mike Bidlo gibi fotoğraf sanatçıları gelmektedir. Bu sanatçılar önemli sanatçıların çalışmalarını yeniden fotoğraflayarak ürettikleri işlerine kendi imzalarını atarak kendilerine mal etmişlerdir. Bu durum başlı başına orijinal olana yönelik ciddi bir muhalif tavrı göstermektedir. Bunlar aynı zamanda fotoğrafın çoğaltım teknikleri ve dijital olanaklara dayalı yapısıyla sanat nesnesini sıradanlaştıran bir yaklaşımı da içermektedir. Sanat nesnesinin modern sanat anlayışındaki yüce değerini alaşağı edilerek, ironik bir yaklaşımla sanat eserinin ve sanatçının konumu tartışmaya açılmıştır. Yüksek sanat eseriyle gündelik nesnelere arasındaki sınır kalkmıştır.

Kitle iletişim araçları aracılığıyla dolaşıma sokulan imajların belleğimizdeki yerinden ilham alan bu yaklaşım, sonsuz görüntüler bombardımanında üretilecek yeni bir görüntü kalmadığını savunur. Bu sebeple eskiye, belleğimizdeki görüntülere geri dönerek onları bağlamından koparır. Bu görüntüleri yeni bir bağlama yerleştirerek anlamı yeniden inşa eder. Postmodern sanattaki bu geçmişe dönüş eğilimleri, modernizmin her şeyi akılcılaştırmaya çalıştığı bir sistemde gizemini kaybeden dünyanın yeniden büyülenmesi çabalarıdır. (Ritzer, 2016) Postmodern sanat yeni bir söz söylenemeyeceği varsayımından hareket ederken, toplumsal konulardaki muhalif

tavrını da korur. Dolayısıyla kendine mal etme eylemi de sanatsal bir eylemden çok fikir düzeyinde bir eylem olarak gündeme gelmektedir. Başkasına ait bir eser yeniden üretilirken önemli olan kopyalama işleminin kendisi değil, bağlamın nasıl oluşturulduğudur. Çünkü anlam bu noktada yorumlanabilecektir. Bu açıdan izleyicinin donanımı da önemli bir unsur olarak bu metinlerarası aktarımların önemli bir parçası haline gelmiştir.

Temelde bir alıntılama biçimi olan kendine mal etme eylemi, “temellük”, “iyeleme” olarak da adlandırılabilen ve çeşitli biçimlerde gerçekleşebilmektedir. Bu anlamda resimsel alıntılama Kubilay Aktulum, “Bir sanatçının bilerek ve etken biçimde var olan bir yapıtı ya da yapıttan bir bölümü farklı bir resimsel uzama taşınması ve böyle bir yer değiştirme işlemiyle “yeni” anlamlar yaratması işlemi...” olarak tarif etmektedir”. (Aktulum, 2016, s. 115) Dolayısıyla sanatçı sahiplendiği eser seçiminde belli bir amacı taşımaktadır. Resimler arasında aktarımlar, bugünkü anlamıyla hazır nesnelere ve imajların kullanımı dışında bakıldığında sanat tarihinde Rönesans ve Barok’tan beri varlığını sürdüren bir yöntemdir. Alıntılamanın bu ilk örneklerinde özellikle insan vücudu ön plandadır ve alıntılar heykellerden ilham alınarak resme aktarılmıştır. Roma dönemine ait *Üç Güzeller* heykeli sıklıkla alıntılanarak resme aktarılan eserlerden biridir (Girgin, 2018, s. 32-33).

Sanat tarihinde alıntılanan, farklı dönemlerde yeniden üretilen eserlerde Manet’in, *Kırda Öğle Yemeği*, Da Vinci’nin *Mona Lisa*’sı; Michelangelo’nun *Son Yargılama* adlı yapıtı en sık alıntılanan eserlerin başında gelmektedir. Alıntılama şemsiye bir terim olarak düşünürsek, taklit, öykünme, aşırma, temsil etme, saygı gösterme gibi çeşitli amaçlarla kullanılan farklı türlerde alıntılama biçimleri mevcuttur. Kubilay Aktulum’un Resimsel Alıntı isimli eserinde aktardığı şekliyle geçmiş dönemlerden beri kullanılan resimsel alıntı en temelde bir resimden diğerine yapılan aktarım ya da aktarımları içerir. Böylece iki resim arasında bir ilişki kurulur. (Aktulum, 2016, s. 49) Bu yineleme aracılığıyla alıntılanan eserden alınan görüntü, imge, yeni eserde farklı bir bağlamda yerleştirilir. Üslup, tarz, teknik gibi kimi unsurlar değişikliğe uğratılmış olabilir. Bu durumda yeni eserde, eski eserden yapılan alıntı, yeni bir bağlama yerleştirilerek yeni bir anlam oluşturulmuş olur. Dolayısıyla postmodern dönem sanatçıların çeşitli alıntı biçimleriyle ama özellikle de kendine mal etme yöntemiyle ürettikleri işlerin basitçe bir yineleme ya da kopyalamadan farklı olarak görülüp orijinal olarak değerlendirmelerine neden olan nokta budur. “Her temellük (kendine mal etme) edimi bir dönüştürme vaadidir: her el koyma edimi, o farazi başkalaşımı öngörür” (Buchloh, 2018). İki resim arasındaki alıntılama ve etkileşimlerin dışında özellikle kendine mal etme eyleminde sıklıkla olduğu gibi bir sanat türünden alıntılanan imaj bir başka sanat türünde yeniden üretilebilir. Tıpkı heykel ve resim arasında olduğu gibi kendine mal etme, farklı sanat formlarında da görülebilmektedir. İyelenme, sahiplenme olarak da ifade edilen alıntılama yönteminin resimler arasındaki kullanımı şöyle ifade edilmektedir; “Başka bir sanatçının yapıtını şu ya da bu yönetime göre alıntılama, onun içeriğini olduğu kadar biçimini taklit ederek yinelemek ve onu yeni bir bağlamda aynı, benzer ya da başka anlamlarla donatarak yeniden üretmek biraz da öteki resmi kendi iyisi yapmaktır. (...) Sanatın alanında bir sanatçının başka bir sanatçının yapıtını kendine özgü bir biçimde yeniden üretmesi ereğiyle sahiplenmesi, kendi iyisi yapması söz konusudur” (Aktulum, 2016, s. 139).

Yeniden üretilmiş bir yapıtta, alıntılanan eserin tanınması ise izleyiciyi sanatsal sürece katan en önemli unsur olarak önem kazanmaktadır. Bir başka eserden alıntılanan parçaların sanatçının tercihi doğrultusunda yerleştirildiği yeni bağlamda postmodern sanatın ayrılmaz unsurlarından biri olan ironi de vardır. Böylece sanatçı belli noktalarda anlamı değişime uğratarak esere eleştirel bir mesafeyi mümkün kılar. Sanat tarihinde önemli yeri bulunan eserleri ironik bir yaklaşımla itibarsızlaştırır. Ciddiyetine zarar verir. Böylece modernist sanatın biriciklik ve yücelik mitlerine saldırırken, geçmiş ve bugün arasında bir köprü kurar. Geçmişle kurduğu ilişkide temsil noktasında verili bakış açılarını kırarak izleyiciyi sorgulamaya çağırır. Bunu yaparken malzeme olarak kitle iletişim araçlarından, popüler kültürden, diğer sanatçıların eserlerinden yararlanabilir.

Batı sanatının sanat tarihindeki baskın konumu nedeniyle kendine mal etme stratejisini seçen ve başka sanatçıların eserlerini yeniden üreten sanatçılar genellikle batı sanatına ait eserlere yönelmektedir. Batı sanatının tartışmasız yeri ve teknik, kaynak ve literatür açısından sağladığı olanakların yanı sıra sanat piyasasındaki yeri de bu durumu sanatçılar açısından kaçınılmaz kılan etmenlerdendir. Bir yeniden üretim stratejisi olarak kendine mal etme, video eserlerde çok sık rastlanan bir uygulama değildir. Metinlerarası alıntılama yöntemleri olarak bakıldığında bu tip aktarımlara daha çok video kliplerde rastlanmaktadır. “Tate Modern Yolunda” eseri ise bir video eser olarak göstergelerarası bir okuma yapmayı mümkün kılan, aynı zamanda kendine mal etme stratejisini kullanan bir eser olarak örnek teşkil etmektedir. Bu çerçevede metinlerarası alıntılama ve yeniden üretim ilişkileri

bağlamında eserin incelenmesi, metinlerarası alıntılamanın video eserlerde de kullanılabilmesine yönelik bir perspektif sağlamaktadır.

Tarihsel ve Kültürel Gelişim Sürecinde Video Sanatı

Videonun ortaya çıkışına bakıldığında tarihsel olarak kamerayla ilk görüntünün elde edilişi sürecine kadar uzanan bir dönemi ele almak gereklidir. Video, temelde üretildiği araç bakımından bir objektifin varlığından hareketle inşa edilen görüntü ve hareketli görüntü üretimi süreci içinde gelişmiştir. “Işık ve maddenin bir aradalığından meydana gelen fotoğraf, optik ve kimya biliminin bir ürünüdür” (Yıldız, 2019, s. 14) . Ancak fotoğraf ilk ortaya çıktığında görüntünün kayda alınması anlamında bir devrim niteliğinde olsa da fotoğrafın bir sanat olarak ele alınabileceğinin keşfedilmesiyle farklı arayışlar başlamıştır. Fotoğrafın ürettiği imgenin durağan olması, hareketli görüntünün üretimiyle ilgili başka arayışları getirmiştir. Fotoğrafa ilişkin teknik özelliklerin keşfedilmesi, enstantaneyle belli bir zaman aralığında birden çok fotoğrafın çekilebilmesi ve bu karelerin artarda getirilmesiyle hareketli görüntüye yakın bir sonuç elde edilmesiyle hareketli imgenin de temelleri atılmıştır (Baker, 2015’den akt. Yıldız, 2019, s. 14-15).

Hareketli görüntü, mesaj iletim gücü olan bir kitle iletişim aracıdır. Görüntü ve sesi eş zamanlı olarak iletebilen bir ortam olarak video da tıpkı fotoğraf gibi zaman içinde çeşitli teknik olanakların keşfedilmesi ve gelişmesiyle birlikte bir kitle iletişim aracı olmanın ötesinde sanatsal bir potansiyel, bir sanat formu olarak da gündeme gelmiştir. Bununla birlikte video ve film arasında çok belirgin bazı temel farklar vardır. Levend Kılıç’a göre buradaki temel fark iki medya arasında görüntü oluştururken kullanılan malzemeden ve yapısal farklılıklardan oluşmaktadır. Video ışıklı noktacıklardan oluşan ekranda elektronik olarak üretilmekteyken fotoğraf ve filmde ise görüntü, ışık yansıtma yoluyla üretilir. Bu yapısal fark videoya yeni olanaklar sunması bağlamında öne çıkmaktadır (1995, s. 11).

Videonun ortaya çıktığı dönemden itibaren yaygın olarak kullanılması, özellikle televizyon başta olmak üzere görsel kitle iletişim araçlarına yapısı gereği kolay aktarımı ve maliyetinin ucuzluğuyla yakından ilişkilidir. Teknolojinin gelişmesiyle hafıza kartı ve dijital disk gibi avantajlar (Çankır, 2018, s. 4), video kayıt cihazlarının kolay taşınabilir olması gibi etmenlerle ve aynı zamanda eş zamanlı ses ve görüntü sağlamasıyla birlikte ekrana kolaylıkla yansıtılabiliyor olması, videoyu yaygın olarak kullanılan bir ortam haline getirmiştir.

1960’lı yıllardan itibaren referanslarını Aydınlanma düşüncesinden alan Modernizmin bir ideoloji ve proje olarak beklenen refahı sunamaması video sanatı da dahil olmak üzere pek çok sanat formunun ortaya çıkmasında ve birbiriyle eklektik biçimde etkileşime geçmesinde önemli bir tarihsel eşik olarak gündeme gelmiştir. Modernizmin aklı önceleyen mantığı, ilerlemeyi ve bilimsel nosyonları temel alan yaklaşımı, sosyal hayatta ve entelektüel dünyada her şeyi temel karşıtlıklar ve kutuplar olarak ele almayı gerekli kılmıştır. Bu mantık, pozitivist bilimsel paradigmayı temel alsada toplumsal ve düşünsel alanlarda ikili karşıtlıkları merkeze alması, bu ikili kutupların dışındaki ve ötesindeki çeşitli varoluş hallerini, cinsiyeti, kimlikleri yok saymış ve bu durum özgürlüğün ihlali bağlamında postmodernizm olarak deneyimlenen tarihsel süreçte muhalif toplumsal tepkileri tetiklemiştir (Altunay, 2013, s. 30-31).

Aydınlanma’nın ve Modernizmin belirlediği estetik ölçütlerin yadsınması, sanatçıların muhalif ve eleştirel tutumlarının odaklandığı başat noktalardan biri olmuştur. Sanatçılar modern sanatın kurumsal mantığını ve estetik ölçütlerini, sanat türlerini melezleştirerek ve sanatçıyı üstün tutan hiyerarşik konumu dönüştürmeyi amaçlayarak eleştirmişlerdir. Bu bağlamda sanatı, stüdyodan, belli bir sanatsal birikim ve donanıma sahip kişi olarak işaretlenen sanatçının güdümünden ve müzelerden çıkararak sokağa taşımışlar ve herkesin üretebildiği bir sanat anlayışını ortaya çıkarma çabalarını sürdürmüşlerdir (Yılmaz, 2013, s. 28-29).

İster fotoğraf ister video olsun görüntüye duyulan bu olağanüstü talebe verilen arz, sonunda görüntünün de gerçekliğin de aşırı tüketimine yol açarak geçiciliği olağanlaştırmaktadır. Sontag’a göre bunun nedeni kameraların bize, kısa anlara müdahale etme, onları ‘düzeltme’ imkânını tanımasıdır (Sontag, 2006, s. 251). Kapitalist modelin talepleriyle de ilişkili olarak görüntüye yönelik tüketim eğilimlerinin artması ve bu durumun sanatı da içine alacak kapsamda genişlemesi ile sanat görüntüsü ve diğer görüntüler arasındaki değer farkının erimesi video sanatını, tüm bu süreçlerden etkilenerek hem kendi olanakları ölçüsündeki sınırları kullanarak hem de mevcut kapitalist düzeni eleştirerek var olma alanı sağlamıştır. Dolayısıyla video sanatının öncelikle televizyona yönelmesi ve

televizyonun standart görüntü akışını sekteye uğratarak ilk örneklerini vermesi bu mevcut düzenin toplumsal ve ideolojik eleştirisi olarak okunmaktadır (Altunay, 1999, s. 117).

Videonun görüntüye müdahalesiyle oluşturulan yapıbozum denemeleri “plastik unsurlar” olarak ortaya çıkmış ve 1960’lı yıllardan itibaren video sanatının diğer disiplinlerle ilişkisi içinde oluşan video film, video performans, video heykel, video enstalasyon gibi farklı açılımları oluşturmuştur (Saray, 2014, s. 10). Özellikle 1990’lı yıllardan itibaren hem internet altyapısının hem de bilgisayar teknolojisinin gelişmesi ve ulaşılabilirliğinin artması, video sanatının üretim ve sergilenme süreçlerine de yansımıştır. Yeni medya veya bilgisayar sanatı olarak adlandırılan sanatların içinde anılan video sanatı, erken dönemlerinde verdiği örneklerden farklılaşmış, her türlü imajın, ses ve sözün sanatçının istediği şekilde inşa edilebildiği, manipüle edilebildiği bir ortam özelliği kazanarak dijitalleşen hayatlarımızın dijital bir uzantısı niteliği kazanmıştır (Alp, 2015, s. 75).

Video sanatı, tarihsel gelişimi içinde teknolojik olanakların gelişmesiyle birlikte kendi olanaklarını da var olan sanat sınırlarını aşmak için daha aktif biçimde kullanmaya devam etmiştir. Alıntılama yöntemleri ve diğer manipülasyon stratejileriyle birlikte düşünüldüğünde tüm bu olanakların video sanatı bağlamında kültürel, sınıfsal veya dönemin bireysel sorunlarını ele alacak biçimde kimlik, hafıza ve mekanla ilişkili olarak işlenebildiği eleştirel bir misyonu da taşıdığı söylenebilir.

Tate Modern Yolunda (2003) Eserinin Göstergelerarasılık Bağlamında İncelenmesi

Video eserde, iki adamın bir eşek ve bir atın üzerinde engebeli bir dağ yolunda ilerlemeye çalıştıkları görülmektedir. Diyaloglardan 40 gün 40 gecedir yolda oldukları anlaşılan karakterlerin oradan geçen bir yabancıya “Tate Modern’e hangi yoldan gidebiliriz?” sorusunu sordukları görülmektedir. Takım elbiseleriyle hayvanlar üzerinde ilerleyerek Tate Modern’e ulaşmaya çalışan bu kişilerin diyalogları ve karakterler, izleyiciye Cervantes’in Don Kişot eserini anımsatmaktadır.

Don Kişot’ta kahraman, kendisini üstün niteliklerle özdeşleştirmekte, her şeye muktedir olduğunu düşünmekte ve sisteme meydan okumaktadır. Onun kendisini yüceltmesini görenler gerçeği ona göstermek yerine ona gülmeyi tercih etmektedirler. Don Kişot’u bir kahraman yapan soylu ya da zengin olmamasına rağmen sistemi karşısına alabilecek cesareti kendisinde bulmasıdır. Bu bir anlamda da bir delilik halidir.

Eserde kahramanların bulunduğu yer net olmasa da bir dağda oldukları ve hem siyasi hem coğrafi konum olarak Doğu’da buldukları görülmektedir. Burada Doğu’dan kasıt, oryantalist düşünce içinde coğrafi sınırlardan bağımsız olarak Batı’nın üstünlük kurduğu ve aynı kümede kategorileştirdiği ülkeler ve halklardır. Bu bağlamda düşünüldüğünde kahramanların at ve eşek üzerinde Tate Modern’e ulaşmaya çalışmaları ironiktir. Don Kişot romanına gönderme taşıyan video eserde at ve eşek üzerinde ilerleyen kişilerin Don Kişot ve Sancho Panza’nın yeniden canlandırmasını yaptığı görülmektedir.

Don Kişot romanında kahraman, kendisini öyle olmamasına rağmen son şövalye olarak görür ve uşağı Sancho Panza’yla birlikte ezilen halkı kurtarmak için yola çıkar. Mükemmel ve ihtişamlı olarak gördüğü atı, eski püskü eşyalardan bulup kuşandığı kılıçlarla hayalindeki şövalye görünümüne bürünür. Yolda karşılaştığı kişileri, hayvan sürülerini ve insanlara kötülük yaptığını düşündüğü yel değirmenlerini düşman olarak görür.

Video eserde, Don Kişot’un at, eşek ve mümkün olmamasına rağmen ulaşmaya çalıştığı yerle ilgili olarak göstergelerarası bir okumayla Don Kişot romanının parodisini yaptığı görülmektedir. Parodi, genellikle soylu ya da ciddi bir metnin hiçbir kahramanlık olayı anlatmayan sıradan bir metne uyarlanması (Aktulum, 2000) olarak tariflenmektedir. Parodisi yapılan metnin zaman, mekân ve konusu değişse de çeşitli göstergelerde biçimsel olarak belli benzerlikler taşımaktadır. Bu bağlamda video eserde, kahramanlık mitinin de kendi içinde bir parodisinin yapıldığını söylemek mümkündür. Video eserde romandaki yel değirmenlerinin yerini Tate Modern almıştır. Roman kahramanı Don Kişot’un eski püskü kıyafetlerle soylu bir şövalye görünümüne bürünmesi, video eserde karakterlerin takım elbiseyle at ve eşek üzerinde dağda ilerlemeye çalışmaları şeklinde dönüştürülmüştür. Ancak söz konusu yolculuğun sebebi, Don Kişot’taki gibi bir kahramanlık teması taşımamaktadır. Alıntılanan ve alıntının yapıldığı metinde, yani orijinal metin ve sonradan üretilen metinde parodi, gülünç çelişki, uyumsuzluk gibi unsurları belli bir tezatlık ilişkisi içinde dönüştürür. Bu dönüşümde ciddi olanı saçma olanla, eski olanı modern olanla biçim ve içerik açısından tezat düşürür (Rose, 2016, s. 54).

Sözel bir eserden yapılan alıntılama bir video eserde uygulanmıştır. Bu bağlamda göstergelerarası okumanın yanı sıra video eserde bir diğer alıntılama da roman kahramanlarını yeniden canlandırması bağlamında temellük,

iyeleme veya diğerk bir ifadeyle kendine mal etme olarak ifade edilen alıntılama biçimidir. Göstergelerarası ve kendine mal etme stratejisiyle yapılan alıntılama esas olan noktalardan biri, alıntılanan eserin, alıntının yapıldığı metinde yeni bir anlam oluşturulması, ilk metindeki anlamı dönüştürülmesidir. Don Kışot romanında kahramanın ezilenlere karşı verdiği mücadele hayal ürünü varsayımlarla ilerlemekte, kahraman kendisini de öyle olmamasına rağmen üstün vasıflara sahip biri olarak görmektedir. Don Kışot'un halka eziyet edenlere karşı çıktığı yolculuk video eserde Tate Modern'e yolculuk şeklinde dönüştürülmüş ve burada Tate Modern'in seçilmesi, bağlamın alıntılanan eserdeki dönüşümüne işaret etmektedir. Aynı zamanda eserde kahramanın kendisini şövalye sanması ve kılıç vb. eşyalar kullanması da video eserde takım elbise kullanılması şeklinde dönüştürülmüştür. Bu sayede eski yapıt, yeni bir yapıta taşınmış ve yeni koşullarda, yeni bir bağlamda yeniden ele alınmıştır (Aktulum, 2016, s. 61).

Video eserde, Don Kışot'un çıktığı yolculuğun, Tate Modern'e yolculuk olarak pardileştirilmesi, kendine mal etme yöntemiyle alıntılanarak göstergelerarası bir bağlama taşınmıştır. Yazılı bir metin olan Don Kışot'un bir video eserde alıntılanması göstergelerarası çözümlemeyi mümkün kılmıştır. Yolculuğun video eserde Tate Modern'e yapılması sanatın Batılı üstünlüğüne bir eleştiri olarak okunmaktadır.

Küreselleşmeyle birlikte yerellik ve evrensellik meseleleri sanatta öne çıkan temalar olurken, geleneksel ve evrensel karşıtlığında veya sentezinde, evrensel sanattan kastın baskın şekilde Batı Sanatı olduğu kabul edilmektedir (Karaca, 2017, s. 41). Bu bağlamda Batı'nın, Modernizmle birlikte kurumsallaştırdığı ideolojik bakışla her düzeyde Batı'ya atfettiği hiyerarşik üstünlüğün sanatta da baskın şekilde kendini gösterdiğini söylemek mümkündür.

Çağdaş sanat bir yanda katı ve seçkinci yapısı ile eleştirilirken diğerk yandan söz konusu yapının küreselleşmeyle ilişkisi çeşitli eleştirileri aydınlatan bir faktör olarak gösterilmektedir. "Küreselleşme, bir yandan kendisine çağdaş dünyanın yarattığı olanaklarla mecra bulmaya çalışırken bir yandan da varlığını feodal bir kavram olarak "kolonileştirme" üzerinden yaşatmaya çalışmaktadır. Bu keskin çelişki, sanat için karşı koyamayacağı çekicilikte bir kontrast yaratmaktadır" (Erdoğan, 2015, s. 80). Standardize olmuş kültürü, yerel temalarla canlandırma ve otantik kültürel öğeleri sanatta kullanma meselesi bu açıdan bakıldığında yerel olanı, tıkanan ve sıkılaştıran evrensel temaları cazip hale getiren, ilham veren bir unsur olarak gündeme getirmektedir. Dolayısıyla belli dönemlerde Batı'nın Doğu'ya yönelttiği ilginin, Doğu'ya ait belli temaları ve görsel-işitsel kodları yağmalaması gibi, sanatta da yerele ve geleneksel olana duyulan ilginin oryantalist bir bakıştan beslenip beslenmediği meselesi ayrı bir tartışma konusudur. Söz konusu tartışma her ne kadar bu çalışmanın kapsamını aşsa da Batı'nın Doğu'ya yönelik algısını çağdaş sanat piyasası özelinde yerellik ve evrensellik üzerinden düşünürken eleştirel referansı oluşturması açısından önem taşımaktadır. Video eserde karakterlerin Tate Modern'e varma yolculuğu, Doğu'nun Batılı sanat üstünlüğüne başkaldırısı bağlamında metinlerarası ilişkilerin eleştirel bir amaçla kullanıldığını göstermektedir.

Sonuç

Özellikle postmoderniteyle birlikte sanat, farklı eserlerle ve hatta farklı türde eserlerle ilişki kurabilmiştir. Metinlerarası yöntemin temelinde basit bir hatırlatma değil, ilk alıntılanan eserin başka bir bağlama yerleştirilmesi bulunmaktadır.

Video sanatı da tıpkı diğerk sanat dalları gibi farklı eserlerle ilişkilenebilmekte ve bu bağlamda izleyiciye farklı okumalar yapabilme olanağı sağlamaktadır. Böylece izleyicinin anlam haritası çeşitlenerek birbirinden farklılaşabilmektedir. Tate Modern Yolunda örneğinde Don Kışot romanına göndermeler yer almaktadır. Yazılı bir eserin biçimsel belli özellikleri değiştirilerek başka bir bağlamda ve farklı bir sanat eserinde örnek eserdeki gibi alıntılanması göstergelerarası çözümlemeyi mümkün kılmıştır.

Video eserde parodi dışında bir diğerk alıntılama biçimi ise kendine mal etmedir. Sanatçılar video eserde Don Kışot ve Sancho Panza'nın yerine geçerek orijinal metni kendilerine mal etmişlerdir. Bu noktada parodi ve kendine mal etme gibi alıntılama biçimlerini uygularken orijinal metindeki bağlamı ikinci metinde dönüştürmüşlerdir. Bunu yaparken hem romandaki karakterlerin giyim kuşam özelliklerini hem de zaman ve mekânı dönüştürmüşler ancak konuyu özellikle parodi anlamında eleştirel bir bağlama taşımışlardır.

Video eserde, Don Kışot'un yolculuğu Tate Modern'e yolculuk olarak dönüştürülmüş ve böyle bir seçimin yapılması Tate Modern'in temsil ettiği değerler bağlamında bir sorgulamayı gerekli kılmıştır. Buradan yola

çıkılarak at ve eşek üzerinde dağda ilerledikleri görülen karakterlerin tıpkı Don Kişot'un kendisini şövalye sanması gibi, varamayacakları bir noktaya yolculuk yapmaları tezatlık taşımaktadır. Tate Modern'e yolculuk bu açıdan karakterlerin öyle olamamalarına rağmen kendilerine kahramanlık misyonu yükleyerek Batı'ya, aslında sanatın Batılı konumuna başkaldırısı olarak okunmaktadır. Sanatın ağırlıklı olarak Batı'nın tekelinde olması ve Doğu'nun yalnızca belli temaların zaman zaman ödünç alındığı, oryantalist bir çerçevede sınırlandırılması video eserde Batı sanatının oryantalist tutumuna ilişkin bir eleştiri olarak görünmektedir. Tıpkı Don Kişot ve Sancho Panza gibi video eserdeki iki karakter de kendilerinden üstün bir sisteme karşı hayalperest bir tavırla başkaldırmaktadır.

Kendine mal etme ve parodinin bir alıntılama biçimi olarak kullanılması video eserde göstergelerarası bir ilişkilene kurabileceğini örneklendirmektedir. Eser, anlatım dili olarak videonun estetik olanaklarını kullanmaya çalışırken, uluslararası güçlü bir metin üzerine yapılandırıldığı öyküsel kurguya sırtını dayamaktadır. El kamerasının hızlı, belgeci ve filmik kullanımından uzak yapısı ile, bir edebi başyapıtın hazır metni arasında ilişki kurmaya çalışan eser, izleyicilerinden yarattığı kurgusal yapıyı çözümlemesini beklemektedir.

Video sanatı tarihinde, hazır yapımlar ile yeni ilişkiler kurma geleneği oldukça fazla olmasına rağmen, edebi bir metnin doğu kültürü içinde yeniden yapılandırılması, eserin özgün bir anlatı kazanmasını desteklemekte; Don Kişot romanındaki kahramanın yolculuğu, videografin belgeci üslubu ile birleştiğinde, güçlü bir eleştirel kimlik kazanmaktadır.

Videonun filmin ve film dilinin çeşitli avantajlarından muaf olmasına rağmen metinlerarası bağıntıları ve göndermeler sayesinde video sanatında sanatçılara eleştirel bir alan açabilmesi açısından Tate Modern Yolunda yapıtı bir örnek teşkil etmektedir.

Kaynakça

- Aktulum, K. (1999). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2010). Video-Klip ve Alıntılama: Hold Your Horses Adlı Müzik Grubunun 70 Million'u. *Art-e Sanat Dergisi*, 1(6), 3-50.
- Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Aktulum, K. (2016). *Resimsel Alıntı*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Aktulum, K. (2021). Bir Çözümleme Yöntemi Olarak Sanatta Göstergelerarasılık. *folklor/edebiyat*, 27(107), 661-686.
- Alp, M. (2015). Teknolojinin Algılama Biçimlerine Etkisi ve Video Sanatının Alternatif Arayışları. *Yüksek Lisans Tezi*. Kocaeli Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi.
- Altunay, A. (1999). Mekanik Sanattan Elektronik Sanata Geçiş ve Video Sanatı. *Doktora Tezi*. Anadolu Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi.
- Altunay, A. (2013). *Sanat Ortamında Video*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Antmen, A. (2014). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bayraktaroğlu, A. M. (2010). Gérard Rancinan'ın Methamorphoses Adlı Fotoğraflarında Yenidenüretim. *Art-e Sanat Dergisi*, 3(6), 1-23.
- Buchloh, B. H. (2018, 03 28). *skopbülten*. e-skop.com: <https://www.e-skop.com/skopbulten/temelluk-sanati-ve-parodi/3739> adresinden alındı.
- Çankır, M. B. (2018). *VİDEO SANATININ GÖRSEL DİSİPLİNLERLE ETKİLEŞİMİ*. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İstanbul Aydın Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi.
- Erdoğan, M. (2015). Küresel Çağda Sanat ve Küresel Sanat Pazarı. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15(1), 75-98.
- Girgin, F. (2018). *Çağdaş Sanat ve Yeniden Üretim*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

- Gürses, İ. (2013). Transgresyon ve Anarşi: Fotoğrafta Aşırılığın Estetiği. *Doktora Tezi*. İzmir: Ege Üniversitesi.
- Karaca, G. (2017). Yerellik ve Gelenekten Beslenen Evrensel-Çağdaş Sanat Anlayışı. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi* (3), 40-4.
- Kılıç, L. (1995). Giriş / Çoğaltım aracından Sanat Ortamına. L. Kılıç içinde, *Video Sanatı Eleştirel Bir Bakış* (s. 11-16). İstanbul: Hil Yayın.
- Plett, H. F. (1991). Intertextualities. H. F. Plett içinde, *Intertextuality*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Rifat, M. (1998). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Rifat, M. (2012). *Roman Kurgusu ve Yapısal Çözümleme*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ritzer, G. (2016). *Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek*. (F. Payzın, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rose, M. A. (2016). *Parodi: Antik, Modern ve Postmodern*. (C. Dikme, Çev.) Ankara: Hece Yayınları.
- Saray, Ç. (2014). Güncel Sanatta Sinema ve Anlatısallık. *Sanat - Tasarım Dergisi*, 1(1), 9-13.
- Shabir, S., & Mudasir, M. (2019). Intertextuality in Contemporary Criticism: A Critical Assessment. *10(2)*, 325-330.
- Sontag, S. (2006). The Image-World. S. Manghani , A. Piper, & J. Simons içinde, *Images: A Reader* (s. 249-253). London: Sage.
- Şahiner, R. (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yıldız, L. (2019). Videoda Çoklu İmge Öğelerinin İlişki Ağları. *Yüksek Lisans Eser Metni*. İstanbul: Marmara Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.

EXTENDED SUMMARY

Postmodernism has been experienced as a process that has brought important opposition ideas and new approaches to the agenda in the world of thought as well as in cultural and social life. Contrary to modernism's definitions of fixed reality prioritizing reason, postmodernism has accepted all known meanings and reality as dubious definitions that should be questioned. As a result, various oppositions have been replaced by pluralism, and different states of existence and identities have gained importance instead of a given and single truth in terms of meaning. Along with the different representations of reality and the importance of experience, the reflections of postmodernity in art have also been experienced as the denial of the general aesthetic and intellectual criteria of modern art. In parallel with the oppositional thoughts of the artists of the 1960s, different genres and art forms in art began to come to the fore with a new perspective with different approaches. The fact that the work becomes clear in postmodern art, allowing different readings and different expansions of meaning, has gained importance in the trend of reproduction of original works in postmodern art. In the light of quotations from the original texts or references to other texts (works) by intertextual methods, both the artist and the viewer were responsible for the meaning and value of the work, and on the other hand, they were liberated from the given schemes.

The use of intertextual relations and exchanges in video art is less common than other types of art. Instead, it is seen that intertextual citation methods are used more frequently in video clips. Intertextual citation was used in the video work examined in the context of this study, and in this context, it set an example that intertextual relations can take place in video art. Intersemiotic analysis has been made in the video work and quotations from the novel *Don Quixote* have been identified in the work. The theme of character and journey, borrowed from a literary work, is reproduced in another art form, the video work. It has been seen that the parody and appropriation methods determined by the inter-signature analysis were used in the reproduction in question, and thus the heroes and the story of the original work, *Don Quixote*, were reproduced in the video work in another context. The work, which uses intertextual methods with parody and appropriation strategies, transformed *Don Quixote's* journey theme of the hero and his assistant, who set out to fight against imaginary enemies. In the video work, the heroes, just like the heroes in the *Don Quixote* novel, have embarked on a job that they cannot handle, but the windmills and imaginary enemies in *Don Quixote* have been replaced by the Tate Modern museum in the video work. The characters trying to reach the Tate Modern by walking on horses and donkeys on the mountain, while parodying *Don Quixote*, also took the place of the characters in the novel. In this way, they criticized the Western position of contemporary art and the dominance of the Western-centered approach in art.

In this context, the use of the method of appropriation along with parody in intertextual relations in video work has been an important ground and material for artists to bring their criticisms to the agenda. With this perspective, it is the aim of this study to present a framework for the use and critical nature of intertextual relations in video works. On the Tate Modern Way, his work sets an example in terms of revealing the aforementioned qualities, and it is thought that the intertextual citation methods set forth in this work can also be used in other video works and will offer a perspective to artists and viewers in terms of the meanings they bring to the work.