

T.C.
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI



POSTYAPISALCI YAKLAŞIMLAR VE ELEŞTİREL
DÜŞÜNCE İLE İLİŞKİNDE POSTMODERN ESTETİK

Yüksek Lisans Tezi

Gülçin AKBAŞ

Danışman

Doç. Dr. Elif ŞENEL

SAMSUN
2022

TEZ KABUL VE ONAYI

Gülçin AKBAŞ tarafından, Doç. Dr. Elif ŞENEL danışmanlığında hazırlanan “POSTYAPISALCI YAKLAŞIMLAR VE ELEŞTİREL DÜŞÜNCE İLE İLİŞKİSİNDE POSTMODERN ESTETİK” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından 05 / 09 / 2022 tarihinde yapılan sınav sonucunda oy birliği ile başarılı bulunarak Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

	Unvanı Adı Soyadı Üniversitesi Ana Bilim/Ana Sanat Dalı	İmza	Sonuç
Başkan	Doç. Dr. Engin GÜNEY Ondokuz Mayıs Üniversitesi Resim Ana Sanat Dalı		<input checked="" type="checkbox"/> Kabul <input type="checkbox"/> Ret
Üye	Doç. Dr. Elif ŞENEL Ondokuz Mayıs Üniversitesi Resim Ana Sanat Dalı		<input checked="" type="checkbox"/> Kabul <input type="checkbox"/> Ret
Üye	Dr. Öğr. Üyesi Hafize PEKTAŞ Selçuk Üniversitesi Resim Ana Sanat Dalı		<input checked="" type="checkbox"/> Kabul <input type="checkbox"/> Ret

Bu tez, Enstitü Yönetim Kurulunca belirlenen ve yukarıda adları yazılı jüri üyeleri tarafından uygun görülmüştür.

ONAY

... / ... / 2022

Prof. Dr. Ali BOLAT

Enstitü Müdürü

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI

Hazırladığım Yüksek Lisans tezinin bütün aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara riayet ettiğimi, çalışmada doğrudan veya dolaylı olarak kullandığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin Kaynaklar'da gösterilenlerden oluştuğunu, her unsurun enstitü yazım kılavuzuna uygun yazıldığını ve TÜBİTAK Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu Yönetmeliği'nin 3. bölüm 9. maddesinde belirtilen durumlara aykırı davranılmadığımı taahhüt ve beyan ederim.

Etik Kurul Gerekli mi ?

Evet (Gerekli ise ekler kısmına ekleyiniz)

Hayır

İmza

22 / 06 / 2022

Gülçin AKBAŞ

TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPOR BEYANI

Tez Başlığı: POSTYAPISALCI YAKLAŞIMLAR VE ELEŞTİREL DÜŞÜNCE İLE İLİŞKİSİNDE POSTMODERN ESTETİK

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışması için şahsım tarafından 22 / 06 / 2022 tarihinde intihal tespit programından alınmış olan özgünlük raporu sonucunda;

Benzerlik oranı : % 10

Tek kaynak oranı : % 2 çıkmıştır.

İmza

22 / 06 / 2022

Doç. Dr. Elif ŞENEL

ÖZET

POSTYAPISALCI YAKLAŞIMLAR VE ELEŞTİREL DÜŞÜNCE İLE İLİŞKİSİNDE POSTMODERN ESTETİK

Gülçin AKBAŞ
Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Resim Ana Sanat Dalı
Yüksek Lisans, Haziran/2022
Danışman: Doç. Dr. Elif ŞENEL

“Postyapısalcı Yaklaşımlar ve Eleştirel Düşünce İle İlişkisinde Postmodern Estetik” başlıklı bu çalışma; postyapısalcı yaklaşımlar ile bu yaklaşımlar zemininde yer alan eleştirel düşüncenin, son 50-60 yıl içerisinde postmodern sanat ve estetik üzerinde meydana getirdiği epistemolojik ve pratik değişimlerin aydınlatılması amaçlamaktadır. Bununla birlikte postyapısalcı yaklaşımlar ve eleştirel düşünce ışığında postmodernizm kavramının estetik ile temasları ve postmodern estetik kapsamında gerçekleştirilen sanat pratiklerinin postyapısalcı düşünceler perspektifinden ele alınması bu çalışmanın ortaya çıkış düşüncesini oluşturmuştur.

Postyapısalcı yaklaşımlar 1950-1960’lı yıllarda Fransız teorisyenler ve düşünürler tarafından ortaya konulmuş, belirli bir yönelimi olmaksızın eleştirel düşünce pratiğinde toplumbilim, göstergebilim, dilbilim, felsefe ve siyasi kuramlar gibi pek çok alanda gerçekleştirilen araştırmalar için başlıca yaklaşım biçimlerinden biri olmuştur. Toplumsal, ekonomik, sosyolojik, kültürel, ideolojik vd. alanlarda eleştirel yönüyle sınırsız ifade biçimi sergilemesi dolayısıyla postmodern dönemin de bir yansıması olarak kabul edilmektedir. Postmodernizmin ve postyapısalcılığın bu birlikteliğinin bir sonucu olarak etkileri sanat ve estetikte de tezahür etmektedir.

Postmodern dönemin ve postyapısalcı yaklaşımlarla belirmiş olan eleştirel düşüncenin gündeme getirmiş olduğu çoklu düşünce, çeşitlilik, belirsizlik ve sınırsızlık, sanat ve estetik alanında da çeşitli anlayışları meydana getirmiştir. Bu dönemin sanatsal yaratımlarının, dönemin toplumsal, kültürel ve politik uzantılarına temellendiği, kültür, kimlik ve beden; küreselleşme ve politika; popüler kültür, tüketim estetiği ve teknoloji gibi kavramların bu yaratımlar üzerinde belirleyici olduğu görülmüştür. Postmodern estetiği derinlemesine tasnif edebilmek adına, bu kavramlar üzerine eleştirel düşünceyi ihtiva eden postyapısalcılık büyük bir öneme sahiptir.

Bu çalışmanın genel amacı doğrultusunda, modernizm ve postmodernizm kavramlarına değinildikten sonra postyapısalcı yaklaşımlar ve eleştirel düşünce irdelenmiştir. Postyapısalcı yaklaşımlar ve eleştirel düşünce üzerinden postmodern estetiğe dair detaylı bir analiz yapılarak, bu ilişki seyrinde postmodern estetik ile okunabilen sanatsal ifade olanakları üzerinde durulmuştur. Çalışma, konuyu örneklere elverişli olduğu düşünülen görsel materyallerle desteklenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Postyapısalcılık, postmodernizm, eleştirel düşünce, postmodern estetik

ABSTRACT

POSTMODERN AESTHETIC IN RELATION TO POSTSTRUCTURALIST APPROACHES AND CRITICAL THINKING

Gülçin AKBAŞ

Ondokuz Mayıs University

Institute of Graduate Studies

Department of Painting

Master, June/2022

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Elif ŞENEL

This study titled "Postmodern Aesthetics in Relation to Poststructuralist Approaches and Critical Thinking"; poststructuralist approaches and the epistemological and practical changes that critical thinking on the basis of these approaches have brought about on postmodern art and aesthetics in the last 50-60 years aim to be elucidated. In addition to this, in the light of poststructuralist approaches and critical thinking, the contacts of the concept of postmodernism with aesthetics and the discussion of art practices realized within the scope of postmodern aesthetics from the perspective of poststructuralist thoughts formed the emergence thought of this study.

Poststructuralist approaches were introduced by French theorists and thinkers in the 1950s-1960s and became one of the main approaches for research in many fields such as sociology, semiotics, linguistics, philosophy and political theories in the practices of critical thinking without a specific orientation. It is accepted as a reflection of the postmodern period due to its unlimited form of expression in the fields of social, economic, sociological, cultural, ideological etc. in a critical aspect. As a result of this union of postmodernism and poststructuralism, its effects are also manifested in art and aesthetics.

Multiple ideas, diversity, uncertainty and limitlessness, brought to the agenda by the postmodern period and critical thinking that emerged with poststructuralist approaches, have also created various understandings in the field of art and aesthetics. The artistic creations of this period are based on the social, cultural and political extensions of the period, culture, identity and body; globalization and politics; It has been seen that concepts such as popular culture, consumption aesthetics and technology are decisive on these creations. In order to classify postmodern aesthetics in depth, poststructuralism, which includes critical thinking on these concepts, has a great importance.

In line with the general purpose of this study, after referring to the concepts of modernism and postmodernism, poststructuralist approaches and critical thinking were examined. A detailed analysis of postmodern aesthetics was made through poststructuralist approaches and critical thinking, and in the process of this relation, the possibilities of artistic expression that can be read with postmodern aesthetics were emphasized. The study was supported by visual materials that were thought to be conducive to illustrating the subject.

Keywords: Poststructuralism, postmodernism, critical thinking, postmodern aesthetic

ÖN SÖZ VE TEŞEKKÜR

Tez çalışma sürecinde bana daima destek olan; inancını, bilgilerini ve emeğini sakınmayan değerli tez danışmanım Doç. Dr. Elif ŞENEL'e,

Derslerinde estetik ve sanat kuramlarını araştırma, sorgulama ve bilgi edinmeye heveslendiren değerli hocam Prof. Dr. Metin EKER'e,

Lisans ve lisansüstü eğitim sürecimde bilgilerini ve desteğini esirgemeyen değerli tüm hocalarıma,

Eğitim hayatım boyunca duydukları sonsuz inanç ve güven; verdikleri cesaret ve maddi manevi tüm destekleri için canım babam Mahmut AKBAŞ, sevgili annem Gülseren AKBAŞ, biricik ablam Gülnur AKBAŞ'a teşekkürlerimi arz ederim.

Gülçin AKBAŞ

İÇİNDEKİLER

TEZ KABUL VE ONAYI.....	i
BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI	ii
TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPOR BEYANI	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ VE TEŞEKKÜR	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ŞEKİLLER DİZİNİ	vii
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Cümlesi ve Tanımı	1
1.2. Alt Problemler.....	1
1.3. Amaç ve Önem	2
1.4. Sınırlılıklar.....	2
1.5. Sayıtlar	3
1.6. Yöntem	3
1.7. Tanımlar	4
2. POSTYAPISALCI YAKLAŞIMLAR VE ELEŞTİREL DÜŞÜNCE.....	5
2.1. Parçadan Bütüne: Yapısalcılık	5
2.2. Yapısalcılık Sonrası Postyapısalcı Düşünce	7
2.3. Postyapısalcı Yaklaşımlar.....	9
2.3.1. Yapısöküm	10
2.3.2. Üst Anlatımın Eleştirisi	13
2.3.3. Özne ve İktidar İlişkisi.....	15
2.3.4. Metinlerarasılık	17
2.3.5. Simülasyon ve Gerçeklik	20
2.4. Postyapısalcı Yaklaşımlar İle İlişkisinde Eleştirel Düşünce.....	22
3. SANATSAL DÖNEMLER BAĞLAMINDA MODERN VE POSTMODERN ESTETİK.....	26
3.1. Kavramsal Örüntü Açısından Modern Dönem ve Modernist Düşünce	26
3.2. Bir Dönem Kapsamı Olarak Postmodernizm.....	28
3.3. Modern Sanat ve Estetik.....	31
3.4. Modern Sanattan Postmodern Sanata Geçiş Süreci.....	33
3.5. Postmodern Sanat ve Postmodern Estetik	35
4. POSTMODERN ESTETİK BAĞLAMINDA SANATTA YENİ KONUMLANMALARA POSTYAPISALCI YAKLAŞIMLAR VE ELEŞTİREL DÜŞÜNCE ÜZERİNDEN BAKMAK.....	37
4.1. Postmodern Estetiğin Postyapısalcı Yaklaşımlar ve Eleştirel Düşünce Bağlamında Yorumu.....	37
4.1.1. Sanatta Temsil Sorununa Yapısökümcü Yaklaşım	38
4.1.2. Üst Anlatıya Karşı Toplumsal Dönüşümün Sanatta Yansımaları	44
4.1.3. Tahakküm İlişkisinde Sanatın Konumu.....	54
4.1.4. Alıntılama Mozaïği Çerçevesinde Sanat.....	73
4.1.5. Gerçekliğin Yitimi ve Sanat.....	78
5. TARTIŞMA	86
6. SONUÇ	88
KAYNAKÇA.....	90
ÖZGEÇMİŞ	97

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 4. 1. René Magritte, İmgelerin İhaneti, 1928-1929.	39
Şekil 4. 2. Doris Salcedo, 1550 Sandalye, 2003.	42
Şekil 4. 3. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965.	43
Şekil 4. 4. Sylvie Fleury, Akne, 2014.	46
Şekil 4. 5. Andy Warhol, Bonwit Teller Vitrin Düzenlemesi, 1961.	47
Şekil 4. 6. Jeff Koons, Yeni Hoover Convertible, 1980.	48
Şekil 4. 7. Robert Rauschenberg, Kanyon, 1959.	49
Şekil 4. 8. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917/1964.	51
Şekil 4. 9. I. Uluslararası Dada Sergisi, Berlin, 1921.	52
Şekil 4. 10. Jeremy Deller, Dokunuş, 2015.	53
Şekil 4. 11. Pipilotti Rist, Bedenini Dök (7354 metreküp), 2008.	54
Şekil 4. 12. Ilya Kabakov, Dairesinden Uzaya Uçan Adam, 1985-1988.	57
Şekil 4. 13. Christian Boltanski, Chases Lisesi'ne Sunak, 1987.	59
Şekil 4. 14. Cindy Sherman, Untitled Film Still #3, 1977.	60
Şekil 4. 15. Mierle Laderman Ukeles, Yıkama/Palet/Dış Bakım, 1973.	61
Şekil 4. 16. Lorna Simpson, Beş Günlük Tahmin, 1991.	62
Şekil 4. 17. Tehching Hsieh, Bir Yıllık Performanslar, 1978-1979.	63
Şekil 4. 18. Janine Antoni, Loving Care, 1993.	65
Şekil 4. 19. Yves Klein, Mavi Dönemin Antropometrisi, 1960.	66
Şekil 4. 20. Yves Klein, Mavi Dönemin Antropometrisi, 1960.	67
Şekil 4. 21. James Luna, Kültürel Nesne, 1987/1990.	67
Şekil 4. 22. Yinka Shonibare, Senin Gibi Bir Kız Nasıl Senin Gibi Olur?, 1995.	70
Şekil 4. 23. Nedko Solakov, El Bulgaro, 2000.	70
Şekil 4. 24. Jimmie Durham, Buzdolabını Taşlamak, 1996.	72
Şekil 4. 25. Banksy, Bayrak, 2006-2007.	72
Şekil 4. 26. Florian Kuhlmann, Alpha ve Omega, 2010.	74
Şekil 4. 27. Jean-Auguste Dominique Ingres, Türk Hamamı, 1863.	76
Şekil 4. 28. Kristyna Milde, Ingres'dan Sonra Türk Hamamı, 2008.	76
Şekil 4. 29. René Magritte, Adamın Oğlu, 1964.	77
Şekil 4. 30. Lluís Barba, Zamanda Gezinler, 2012.	77
Şekil 4. 31. Eadweard Muybridge, Atın Hareketi, 1878.	81
Şekil 4. 32. Jeff Wall, Ani Bir Rüzgâr (Hokusai Sonrası), 1993.	83
Şekil 4. 33. Nam June Paik, TV Buddha, 1974/2002.	84

1. GİRİŞ

1.1. Problem Cümlesi ve Tanımı

Modern sonrası dönemde toplumsal, kültürel ve ideolojik alanlarda meydana gelen parçalanmalar, birtakım çoğullaşmaları da beraberinde getirmiştir. Postmodern dönemle birlikte 1960'lı yılların başında gelişmeye başlayan postyapısalcı yaklaşımlar, çoğunlukla postmodernist düşünce pratikleri ile birlikte anılarak gündeme gelen bu parçalılık ve çoğulluğun başka bir ifade şekli olarak açıklanmaktadır. Ağırlıklı olarak Batı toplumlarında hâkimiyetini hissettiren postmodernist yapılanmanın içerisinde gelişen eleştirel düşüncenin de bu postmodernist ve postyapısalcı yaklaşımlarla paralellik sergilediği görülmektedir.

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra gelişen ve doğruyu, hakikati ve mutlak bilgiyi sorgulayan postmodernizm, postyapısalcı yaklaşımlar üzerinden gerçekleşen eleştirel düşünce ile temelde aynı noktalara temas etmektedir. Postmodern ve postyapısalcı düşünce doğrultusunda toplumsal ve kültürel parçalanmanın bir ifadesi olarak gündeme gelen sanatta, estetiğe dair sorgulamaların da postmodernleştiği görülmektedir. Bu maksat ve temellendirme ile “eleştirel düşünce ve postyapısalcı yaklaşımlar ilintisinde bir estetik konumlandırma”nın olanağının incelenmesi bu tez çalışmasının odağında yer almaktadır. Dolayısıyla “postyapısalcı yaklaşımların etkilerini temellendiren ve eleştirel düşünme süreçlerini çözümsel kapsamlarına ve yönelimlerine referans alan bir estetik ufkunun postmodern temellendirme gerekçesi olma potansiyelinin incelenmesi” bu tez çalışmasının problem cümlesi olarak vurgulanabilir.

1.2. Alt Problemler

“Postyapısalcı Yaklaşımlar ve Eleştirel Düşünce İle İlişkisinde Postmodern Estetik” adlı bu çalışmaya ait şu alt problemlere yanıt aranmıştır:

- Postyapısalcı yaklaşımların eleştirel düşünce ışığında tarihsel, kültürel ve sanatsal etkileri nelerdir?
- Postyapısalcılık düşüncesi içerisinde yer alan yaklaşımların sanatla olan ilişkisi nasıl kurulabilir?
- “Postmodernizm” ile “postyapısalcılık” arasındaki benzerlik ya da farklılıkların ilişkisinde postmodern estetik okumaların saptamaları nelerdir?

• Postmodern estetiğin, postyapısalcı yaklaşımlar ve eleştirel düşünce ile ilişkisinin kapsamı; felsefi ve tarihsel temelleri nelerdir?

1.3. Amaç ve Önem

“Postyapısalcı Yaklaşımlar ve Eleştirel Düşünce İle İlişkisinde Postmodern Estetik” isimli tez çalışması, postmodern dönemdeki epistemolojik dönüşümlerin detaylandırılması; postyapısalcı yaklaşımlar ve eleştirel düşüncenin postmodern estetik ile temaslarının aydınlatılması; postmodern estetik kapsamında değerlendirilen sanat pratiklerinin postyapısalcı yaklaşımlar ve eleştirel düşünce üzerinden ele alınması amacındadır.

Postmodern dönemin sergilediği belirsiz, muğlak ve çoğulcu düşünce eksenini içerisinde ele alınan kavramsal yorumlamaların sanatsal yaratımları da etkilediği görülmektedir. Günümüz postmodern toplumlarında meydana gelen değişimler, dönüşümler ve yenilikler doğrultusunda sanat da kendine yeni bir alan yaratarak, postmodern dönemin çoğulculuğunu ve eleştirel karakterini kapsamına dâhil etmiştir. Böylelikle postmodern sanatın kendini geçerli ve meşru kılmaya yönelik arayışlarına referans sağlaması açısından postmodernizm ile birlikte postyapısalcı yaklaşımların da göstermiş olduğu çoğulcu konumlanmaların tespiti önemli bulunmuştur.

Bilginin, kültürün ve sanatın konumlamalarının belirsizleştiği günümüzde epistemolojik ve estetik dönüşümlerin sanattaki izdüşümleri, postmodern sanat ve postmodern estetik okumalarının anlaşılabilir kılınması açısından önemli olan bu çalışma, özellikle postmodern estetik ve postmodern dönem sanatının anlamlandırılmasına katkı sunacaktır. Literatürde, postmodern estetiği, postyapısalcı yaklaşımlar ve eleştirel düşünce ile ilintili olarak ele alan kaynakların kısıtlılığı konuyu ayrıca özgün ve önemli kılmaktadır.

1.4. Sınırlılıklar

“Postyapısalcı Yaklaşımlar ve Eleştirel Düşünce İle İlişkisinde Postmodern Estetik” isimli bu tez çalışmasında araştırmanın daha sağlıklı yürütülebilmesi için postyapısalcı yaklaşımlar ve eleştirel düşünce ilişkisinde ele alınan sanatsal çözümler, postmodern estetiğe dair irdelemeler görsel sanatlar ve çağdaş sanat pratikleri ile sınırlandırılmıştır.

1.5. Sayıtlar

“Postyapısalcı Yaklaşımlar ve Eleştirel Düşünce İle İlişkisinde Postmodern Estetik” isimli bu tez çalışması bazı ön kabuller üzerinden yürütülmüştür. Özellikle postyapısalcı yaklaşımlar ve eleştirel düşüncenin, postmodern estetik olgusunu ve bununla ilişkili olarak postmodern dönem sanatını anlamlandırma sürecini mümkün kıldığı düşünülmüştür. Bu doğrultuda postmodern estetiğin, postyapısalcı yaklaşımlar ve eleştirel düşünce ile ilişkisi üzerinden belirlenmesine yönelik referans alınan kaynakların konuyu objektif olarak yansıttığı kabul edilmiştir. Özellikle 1960 sonrası bazı Fransız düşünürlerin postyapısalcı yaklaşımlarının postmodern düşünceye olan katkıları temel alınmıştır. Ayrıca tez kapsamında kullanılan görsel materyallerin ve şekillerin konuyu örneklendirmeye elverişli olduğu ve alındıkları kaynaklarda doğru künyelendirildikleri kabul edilmiştir.

1.6. Yöntem

Bu tez çalışması kuramsal bir araştırma olup, postyapısalcı yaklaşımlar ve eleştirel düşünce ile ilişkisinde postmodern estetiği objektif olarak yansıtmaya olanak tanıyan bir kaynak taraması yapılmıştır. Tarama yöntemi ile kitaplar, sözlükler, makaleler, süreli yayınlar ve internet üzerinden elde edilen verilerden yararlanılmıştır. Elde edilen veriler konuyu örneklmeye uygun olduğu düşünülen görsel materyallerle desteklenmiştir. Bu çalışmada bilimsel araştırma etiğine ve akademik kurallara uyulmuştur.

Yöntem kapsamında elde edilen veriler üzerinden çalışmanın genel amacına ulaşmak için aşağıdaki sıra izlenmiştir:

İkinci bölümde; postyapısalcılık ve eleştirel düşünce sistemini açıklığa kavuşturmadan evvel yapısalcılık kavramı temellendirilmiştir. Ardından postyapısalcılık kavramı ve bu düşünce içerisinde yer alan postyapısalcı yaklaşımlar ele alınmıştır. Birbirleriyle ilişkisel bütünlük sağlayan postyapısalcı yaklaşımların tarihsel ve felsefi temellerin açıklanmasıyla birlikte yaklaşımların kendi içinde özneye, anlama ve tarihe dair eleştirilerini ifade eden görüşlere yer verilmiştir. Son olarak postyapısalcı yaklaşımlar kapsamında eleştirel düşünce üzerinde durulmuştur.

Üçüncü bölümde; postmodern estetik olgusunu anlaşılır bir biçimde açıklayabilmek adına modernizm ve postmodernizm kavramları analiz edilmiş, daha

sonra bu kavramlar temelinde şekillenen sanat ile modern ve postmodern estetik anlayışları incelenmiştir.

Dördüncü bölümde; tüm bilgiler üzerine temellendirilen postmodern sanat ve estetik pratiklerine postyapısalcı yaklaşımlar ve eleştirel düşünce üzerinden bakabilmek adına, bu dönemin estetiği ve sanatsal yönelimleri postyapısalcı yaklaşımlar perspektifinden kategorize edilmiştir. Bu bağlamda bölüm; sanatta temsil sorununa yapısökümcü yaklaşım; üst anlatıya karşı toplumsal dönüşümün sanatta yansımaları; tahakküm ilişkisinde sanatın konumu; alıntılama mozaigi çerçevesinde sanat; gerçekliğin yitimi ve sanat başlıkları ile detaylandırılmıştır.

1.7. Tanımlar

Sanat; imgelerin, olguların, kavramların, değerlerin ve nesnelerin bütünlük içinde başka bir yaratımın temelini oluşturan bir etkinliktir.

Yapısalcılık; bir yapıyı ya da değeri temelinde yer alan unsurlarla birlikte, yapıyı meydana getiren tüm toplumsal özellikleri ve öğeleri dâhilinde ele alıp incelemektir.

Modernizm; akılcılık ve bilimsel ilerlemelerle aydınlanmayı hedefleyerek geleneksel söylem ve tutumların karşısında yer alıp; felsefi, idari, ideoloji, toplumsal ve özellikle sanatsal yaratımların farklılaşmasını görünür kılan bir dünya görüşüdür.

Postyapısalcılık; yapısalcılığın devamı niteliğinde metin, çıktı ve anlamın sorgulanması, genel, evrensel ve tek doğru söylemlerinin reddedilmesi ve alışlagelmiş kuralların dışına çıkılmasıdır.

Postmodernizm; modernizmde hâkim olan çağın söylemlerine, büyük anlatılarına ve bilginin geçmişte ele alınan meşrulaştırıcı, genelleştirici ve evrensel tutumunu, yapısını kuşkuyla ve tartışmalı olarak ele alan bir dönemin kapsamıdır.

Estetik; güzelliğin insan algısı üzerindeki etkilerinin özümsemesini ve içeriğin farklı biçimlerde dışavurumunu inceleyen bilim dalıdır. Bunun yanı sıra postmodern dönemde yeniden şekillenen estetik kavramı ise, toplumsal algının ve bilincin, sanatsal yaratılar ve yasaların yapısını teorik ve pratik alanlarda yeni anlatımlarını incelemektir.

Eleştiri; bir temsilin ya da yapının biçimi, yorumla ve keşifle; gerçeklik, kesinlik ve anlatısal değerleri içinde ortaya çıkarılmasıdır.

2. POSTYAPISALCI YAKLAŞIMLAR VE ELEŞTİREL DÜŞÜNCE

2.1. Parçadan Bütüne: Yapısalcılık

Yapısalcılık, çok çeşitli yöntem ve yaklaşımları olduğundan tanımlanması oldukça güç görülmektedir. Yöntem olarak ele alındığında her türlü yapıyı bütüncül bir sistem içerisinde inceleyen yapısalcılık, yapıyı inşa eden tüm etmenleri birbirlerinden ayrı olarak tek başına ele aldığı ve incelendiği şekilde fikir bütünlüğü sağlamıştır. Yapısalcılık “zamanı gelmiş bir fikirdi ve ondan önce gelen düşünce biçimlerine karşı yaygın bir tepkinin parçasıydı; bu, çeşitli şekillerde atomistik, ampirist ve davranışçı olarak adlandırılabilir” (Sturrock, 2003: 48).

Bir yaklaşım biçimi ve düşünce akımı belirsizliği içindeki yapısalcılığı Piaget “(...) yapısalcılık bir yöntemdir; bir öğreti değildir, ancak öğretisel sonuçları çok olmuştur. Bir yöntem olduğundan uygulanabilirliği kısıtlıdır ve verimliliğinden dolayı başka yöntemlerle birleştirilmiştir ve bu yöntemlerin geçerliliğini savunmuştur” (2007: 116) şeklinde ifade etmiştir.

Sözen ve Tanyeli, birçok tartışmaya konu olan yapısalcılığı, çözümlenmesi gereken bir yapıyı meydana getiren çevresel koşulların bir ürünü olarak açıklamayı yadsımışlar, onu sadece kendisi olarak değerlendirmeyi öngörmüşlerdir (2020: 321). Birbirinden farklı pek çok alanda kullanılan yapısalcılığın, özellikle antropoloji ve dilbilimleri alanları ile sınırlı kalmayıp; edebi çalışmalar, matematik, estetik ve eleştiri, psikanalitik gibi kuramlar üzerinde etkili olduğu bilinmektedir (Sturrock, 2003: 50).

Batı dillerinde “yapı” kavramı (Fr. “structure”, İng. “structure”, Alm. “struktur”, İt. “struttura”) temelde “yapmak” anlamını taşıyan Latince “struere” fiili kökünden gelmektedir (Sözer, 2014: 87). Yapısalcılık “sanat eserlerini de içine alan tüm kültürel fenomenleri derin ve gizli bir yapı temelinden işleyen bir gösterge sistemi olarak algılayan etkili bir akımdır” (Barrett, 2015: 197) tanımı yapılmaktadır. Büyük evresini 1953’ten 1960’lı yılların sonuna kadar (Dekens, 2017: 20) gerçekleştiren yapısalcılık, özellikle Fransa’da popülerliğini hissettirmiştir.

Kökenini yapı kavramından alan ve parçaların bir araya gelmesiyle bütünü oluşturduğu görüşüyle geliştirilen bu düşünce için XIX. yüzyılın mekanik düşüncesi içinde meydana gelen parçalılık kavramından hareketle parçalar arasındaki ilişkinin

açığa çıkarılması ve aradaki bağların bütünü düzenleme işlevi ön plana çıkarılmaktadır. Böylelikle yapısalılık bütüne varmada unsurların ya da parçaların birleşiminden meydana gelen bütüncüllük anlayışını savunmaktadır. Kavramın toplumsal yansımasında ise toplumun bütünü oluşturduğu parçalar ve bu parçaların oluşturduğu ilişkilerin ortaya çıkarılması olduğu açıklanmaktadır.

Yapıların tek başlarına bir anlam ifade etmediği yapısalıcı düşünce temelinde, ancak sistemin içindeki parçaların bir araya gelmesiyle anlam kazanmaktadır. Yapıların birbirleri arasındaki ilişkileri ele alarak, dilin yapılarından bir araya gelen yönleri açıklanmaya çalışılmaktadır. Bunun yanı sıra parça bütün ilişkisi, toplum içinde yer alan öğelerin birbirleri ile arasındaki çelişkili ve bütünlük ilişkilerinin tümünü ifade eder şeklinde de açıklanabilir (Piaget, 2007; Sturrock, 2003).

Yapısalılık, ilk olarak İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün (1857-1913) ölümünden sonra yayınlanan Genel Dilbilim Dersleri (1916) kitabında dilbilimine yeni birtakım kavramlar getirirken, geçmişten beri tartışma konusu olan kavramlara yeni ve kesin çözümler getirmiştir (Sözer, 2014: 84). Saussure, dilbilimleri çözümlemesinde ve “dil konusunda herhangi bir araştırmaya girişebilmek için, önce onun ne olduğunu anlamak ve bunu sağlayacak temel kavramları belirlemek gerektiğine inanır” (Yücel, 2005: 27).

F. de Saussure, dili soyut sistem olarak ele almaktadır. Günümüzde yapı kavramı olarak anılan dizge kavramı dilin temelini oluşturmaktadır. Böylece insanlarla iletişim kurulmasının birincil kaynağı olarak ele alınan bu dizgesel soyutlamalardır. Dilin bir dizgeler serisi olarak incelenebilmesi için öncelik olarak dilsel unsurların birbirleri ile kurdukları farklı bağlantıların (zıtlık, ayırım, benzerlik vb.) belirlenmesiyle anlam kazanabileceklerini ortaya koymaktadır (Ece, 2004: 136). Toplumsal ve kültürel anlamda insanların iletişimlerini ifade eden dilin soyutluğu ve somut birlikteliği gösterge/gösterilen üzerinden izah edilmiştir.

Böylelikle Saussure'a göre, insanların konuştuğu tüm diller kendi kuralları olan ve kendilerine yeten göstergeler dizgesidir (Barrett, 2015: 197). Bir başka deyişle, tüm bu dilsel unsurlar göstergeler olarak adlandırılmaktadır. Göstergeler sistemi olarak ifade edilen sistemin unsurlarını ise gösteren ve gösterilen olduğunu açıklanmıştır. Bu anlayış içerisinde kavramlar herhangi bir nesneyi işaret ettiğinde “gösteren”, işaret edilen ise “gösterilen” adını almaktadır.

Temel hedefi karmaşık yapılar topluluğuna düzen getirmek olan Saussure'ün karşılaştırmalı dilbilim anlayışı karşısında, sınırlı ve belirli olan dilsel olgulara yaklaşım biçimlerini değiştirmek ve dilsel araştırmalara yeni anlamlar kazandırmak hedeflenmiştir. Gösteren/gösterilen, dil/söz gibi ayrımlarının yanı sıra; dizge/öge, ses/anlam, özdeşlik/karşıtlık, eşsüremliler/artsüremliler vb. karşıtlıkları da incelemeye alarak bu karşıtlıklar içinde onlara kültürel anlamlar yüklemiştir.

2.2. Yapısalcılık Sonrası Postyapısalcı Düşünce

Yapısalcılık gibi belirli ve kesin bir tanımı yapılamayan ve belirli bir alanda sınırlandırmanın mümkün olmadığı postyapısalcılık; dilbilim, antropoloji, göstergebilim, toplumbilimi, feminizm, felsefe ve siyasal kuramlar gibi birçok alanı ilgilendiren disiplinlerarası bir yaklaşım biçimi olarak açıklanmaktadır. Tanımlamasının ve anlaşılmasının zorluğunu C. Belsey, “uygulayıcıların sözcükleri alışılmadık biçimlerde kullanmaları ya da başka türlü anlatılamayacağını düşündükleri için yeni sözcükler üretmeleridir” (Belsey, 2013: 12) şeklinde açıklamaktadır.

Postyapısalcılık için öz, iç veya dış sınırlarından daha güvenilir, önemli ya da daha iyi olduğu bilinmemektedir. Çünkü özün ve sınırın net bir şekilde ayrt edilmesi mümkün değildir. Bu ayrımın eleştirisi, postyapısalcılığı yapısalcı görüşlerin çok ötesine taşıyor -ancak ilki ikincisine çok şey borçlu olsa da (Williams, 2005: 2).

Yapısalcılık ve postyapısalcılık mukayesesi sonucunda varılan sonuçlardan biri yapısalcılığın sınırlandırılabilir ve limitli bir olgu izlenimi verdiği ve tam tersi olarak postyapısalcılığın ise sınırlandırılmaz oluşudur. Bunun yanı sıra literatürde sıklıkla, postyapısalcılığın postmodern dönemin yansımaları ile ifade bulunduğu anlaşılmaktadır. Arnason ve Prather, yapısalcılık ile ilişkisinde postyapısalcılığı, postmodern dönemin eleştirel profili üzerinden ifade etmiştir. Bu ifadeye göre postyapısalcılık, yapısalcılığın gelişimini takip etmiş, bir toplumun dilinde barındırdığı tüm temel yapıların kültürün önemli kesitlerinin anlamlandırılmasına ve araştırılmasına olanak sağlamıştır (2001: 699).

Postyapısalcı argümanlar incelendiğinde postmodernist ve yapısalcı düşünce gibi postyapısalcıların da “metin”leri sorguladığı görülmektedir. Bu doğrultuda sorgulanan her metinden daha başka anlamlar ve sözcükler üretilmesi, tek doğrunun ve anlamın olamayacağını; genel ve evrensel söylemlerin reddedilmesini gündeme getirmiştir. Morgan, postyapısalcıların metinlere yaklaşım biçimlerini, “kelimelerin

içsel özelliklerine veya sabit bir sistem içindeki ilişkilere odaklanmak yerine, metinleri eleştirel analizlerinde genellikle dışsal koşulları –dil kullanmalarının sosyal niyetlerini– araştırırlar” (2007: 952) şeklinde ifade etmiştir.

Barthes’ın Saussure’ün çalışmalarından etkileneceğini ileri süren Cevizci’ye göre Barthes, Levi-Strauss’un antropolojiye, Lacan’ın psikanalize uyguladığı yöntemleri takip ederek, göstergebilimi savunması ve bunu birçok kültürel fenomenlere uygulamaktadır. Böylelikle kültürel, sosyal ve dil kuramları üzerine araştırmalar gerçekleştiren Barthes, toplumsal yapının anlaşılması konusunda mit, söylence ya da efsanelerin günümüzde etkin rol oynadığını savunmaktadır (2009: 1234).

Postyapısalcı düşüncenin bir diğer öncüsü ve önemli temsilcisi olarak kabul edilen Jacques Derrida ise kullanmakta olduğumuz “dil”in, problem haline gelen tüm sorunların temeli olduğunu belirtmektedir. Yapısalcılıktan postyapısalcılığa geçiş sürecinde Nietzsche ve Heidegger’in eleştirel düşünce sistemini temel alarak, Batı metafiziğinin geleneklerine genel ve derin bir okuma sistemi sunmuştur. Bu doğrultuda söylemlerde yer alan geleneksel tutumlardan ve davranışlardan yola çıkarak Batı metafiziği dilinin belirsizliği sorunsallaştırılmıştır.

Sosyal ve kültürel zeminler üzerinden araştırmalarını gerçekleştiren yapısalcılar ve postyapısalcıların, yöntem ve yaklaşımları tamamen sosyal bilimler çerçevesinde şekillenirken doğa bilimleri ile bağlantı kurma kaygıları olmamıştır. Postyapısalcıların da yapısalcılar gibi metinleri ve gerçeklikleri anlamlandırma girişimlerinde bulunduğunu ifade eden Barrett, yapısalcılık ve postyapısalcılık ayrımlarını şu şekilde özetlemektedir;

Yapısalcılar bütün “metinlerin” ardında sonsuz ve evrensel hakikatleri bulabileceklerine inanırlar; postyapısalcılar ise bize verilen alanla sınırlı olduğumuza ve her şeyi açıklamaya kalkışmanın ne mümkün ne de gerekli olduğuna inanırlar. Yapısalcılar dilin nispeten sarsılmaz ve hatta “gaddar” olduğunu düşünme eğilimdedirler; postyapısalcılar “fark”ı vurgular ve bütün “metinleri” asla tamamlanmayacak birer parça olarak görürler” (2015: 246).

Yapısalcılıkta yüzeyden ziyade derin yapılarla ilgilenildiği ve bu nedenle öznelerin de bu derin yapılar aracılığıyla oluşturulduğu kabul edilmiştir. Postyapısalcılıkta ise özne-nesne sorgulamalarının ve alışlagelmiş kuralların dışına çıkıldığı görülmektedir. Böylelikle incelemelerde metinlerden ötürü okuyucuların merkeze alındığı, bu sebeple gerçekliğin bilgisine tam anlamıyla ulaşamayacağı

söylemleri önem kazanmıştır. Yeni bir anlamlandırma ve yaklaşım biçimi olarak savunabileceğimiz postyapısalcılık, metin ile okuyucunun etkileşimine odaklanmış, metinler ve bu metinlerin okuyucular tarafından nasıl algılandığı düşüncesi sorunsallaştırılmıştır.

Postyapısalcılar gerçekte tek bir doğrunun ve merkezin olmadığını iddia etmektedirler. Çoğulculuğun ve çeşitliliğin önem kazanmasının da etkisiyle, “büyük anlatı –grand narrative– inşa etmekten kaçındıkları için metinleri “tutarlı bir bütün” oluşturmayacak şekilde dağıtır, de-organize ederler” (Özdoyran, 2019: 195). Kullanılan kelimeler ve kavramların da birden fazla anlama geldiği gibi mutlak bilginin yerini izafi bilginin aldığı düşünce sistemi içerisinde toplumsal ilişkilerin de mikro örgütlenmeler doğuracağı sonucuna varılmaktadır.

Evrensel hakikatin karşısında duruş sergileyerek, çoğulluğu ve değişebilir düşünceleri savunan postyapısalcılar, hakikate ulaşamayacağını ve böylelikle hakikat iddialarını sergileyen düşünce, davranış ve metinleri sorgulamayı amaçlamaktadırlar. Bu durumda postyapısalcılıkta genel bir belirsizlik ilkesi hâkimiyet kazanmış ve en basit göstergelerin bile sanılandan çok ötesinde ve başka anlamlar barındırmaktadır (Belsey, 2013: 33). Bir başka şekilde ifade etmek gerekirse, postyapısalcılık, rasyonalist argümanlar ışığında benimsenen ve evrensel gerçeklikler olarak değerlendirilen açıklamaları kesin ve net bir dille reddederek, belirli söylemlerin nasıl şekillendiği, belirlendiği ya da değiştirildiği ile ilgilenmektedir.

2.3. Postyapısalcı Yaklaşımlar

Postyapısalcılığın önemli temsilcileri arasında Jacques Derrida, Michel Foucault, Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze, Félix Guattari ve Jean Baudrillard gibi düşünürler yer almaktadır. Birbirinden farklı birçok kavram, yöntem ve olgu temelinde eleştirel tutumlar sergileyerek sorgulamalar yapan teorisyenler postyapısalcı yaklaşımlarla, dönemin sorunlarının temelinde yer alan meseleleri açıklığa kavuşturma amacı gütmüştür. Böylelikle disiplinlerarası bir tutum sergileyen ve çoğunlukta modernist düşüncenin temellerini sorgulayan teorisyenler, yapısalcı ve postyapısalcı yaklaşımların temelini oluşturmuş; bu doğrultuda yeni kavramlar ve tartışmalar gerçekleştirmişlerdir. Yapılan tartışmalar ile birlikte postyapısalcı düşüncenin genelinde postmodernist düşüncelerden izler olduğu görülmektedir

(Sarup, 2019: 205). Bu sebeple; postyapısalcı düşünürlerin çoğunun postmodernist olarak da anıldığı bilinmektedir.

2.3.1. Yapısöküm

Çalışmalarında özellikle metin okuma yöntemleri üzerinde yoğunlaşan Derrida, bu doğrultudaki eleştirileri sonucunda yeni stratejiler oluşturmuştur. Temelde postmodern dönemde çoğulcu düşünce yapısının hâkimiyet kazanması ile birlikte metnin algılama sistemine göre farklı anlamlara gelebileceği düşüncesini savunmuştur. Bir başka deyişle, Derrida'nın düşüncesine göre dünya bir metin ve bu metinlerin dışında bir şeyi temsil etmemektedir. Metnin içeriğinde yer alan anlamlara göre değişkenlik oluşturabileceği gibi kesin ve net okumaların varlığından söz edilememektedir. Bu doğrultuda metinlerin oluşturduğu anlam bütünlüğü ve kesinliğin olamayacağı gibi metinlerin anlamlarında birden fazla gerçeklik olabileceği düşüncesini ortaya koymaktadır.

Bütün metinlerin içinde birden fazla anlamın mevcut olduğu düşüncesiyle Derrida, birden fazla geçerliliğin oluşacağı ve böylelikle metnin kendi içinde kurduğu bağlamlar dolayısıyla bir yanılsama meydana geldiğini belirtmiştir. Bu durumda merkezi bir anlam doğruluğunun ve geçerliğinin olamayacağı düşüncesi önem kazanmıştır. Anlamlandırma sürecine yönelik detaylı ve ayrıntılı eleştirilerde bulunan Derrida, metni, yalnızca kitaplar ve yazılı metinler olması dışında diğer karmaşık öğelerle birlikte kendi içlerinde anlamlar üreten unsurlar olarak ele almıştır (Küçükalp, 2020: 37).

Anlamın yazar, metin ve okuyucu tarafından oluşturulduğu düşüncesi ışığında gerçekleştirilen “yapısöküm”ün bir anlam felsefesi olduğu görüşler arasındadır (Küçükalp, 2020: 34). Metnin içerik ve bağlamını oluşturan yazar ve okuyucuların ön plana çıkarılması ile ilişkisellik ve ayrılaşma meydana gelmektedir. Yapısöküm için önemli olan, “söylemin anlamını keşfeden bir dinleyici (ya da okuyucu) üzerindeki etkisidir” (Scalcau, 2020: 33).

Bu sebeple metinlerde meydana gelen çoğulcu anlamla; sabit bir anlamdan ziyade çelişkili, karmaşık ve oynak yapısı yüzünden yapısında belirsizlikler meydana gelmiştir. Başka bir deyişle, “(...) asla kesinleşmezler, asla herhangi bir kimlikte durmazlar, asla kalıcı olmazlar, bir varlıkta asla azalmazlar ve asla statik bir anlamla ilişkilendirilmezler” (Lurcza, 2014: 73). Böylelikle yapıda belirsizlikler yaratan

okuyucu, metni yapısöküme uğratarak metnin başka şekilde anlamlandırılmasını sağlamaktadır.

Bir metnin içinde gizli olan yeni anlamları açığa çıkarmak için metni yapısöküme uğratarak, metnin detaylarına inerek metnin mantığını yerinden etmek yapısökümün yöntemi olarak açıklanabilir. Çoğunlukla ele aldığı metodolojilerin anlaşılabilirliği bakımından karanlık bir filozof olarak anılan Jacques Derrida, kendisiyle yapılan bir röportajında yapısökümün amacının, Batı toplumları tarafından doğallaştırılmış olan tüm gelenekleri yıkmak olduğunu açıklamıştır (Küçükalp, 2020: 26).

Yapısöküm kavramının oluşmasında stratejik bir önem taşıyan ve geleneksel düşünceye olan bağlılığından dolayı Saussure'ü eleştiren Derrida, yapısalcı metinleri inceleyerek yapısöküme uğratmıştır. Saussure'ün yapısalcı dilbiliminin temelinde yer alan nesnellik kavramının eleştirilmesiyle geliştirilen yapısöküm; öncelikle yapısalcı olarak kabul edilmiş, fakat daha sonra “bozum ve sökülme” kavramlarıyla birlikte anılması ve bir parçalanmanın gerçekleştirilmesi nedeniyle negatif bir anlam teşkil etmesi sonucu postyapısalcı düşüncenin içinde yer aldığı savunulmuştur (Lurca, 2014: 74). Yapısalcı düşünce ışığında dil, gösterge, anlam ve simgeler üzerine oldukça fazla teoriler geliştiren Derrida, dilin yapısını inceleyerek Batı metafiziğinde oluşan temelsizliğin nedenlerini irdelemiştir.

Temelde Heidegger'in eleştirilerinden ve Nietzsche'nin düşüncelerinden etkilenen ve bu doğrultuda çalışmalar gerçekleştiren Derrida, Batı metafiziğinde yer alan olguları yapısöküme uğratmayı tasarlamıştır. İkili karşıtlıklar ya da kutuplaşmalar olarak konumlandırılan yapıların birbirleri üzerinde hiyerarşi yarattığı düşüncesiyle öncelikli ve baskın olan sistemi sökülme uğratmaya çalışmıştır. Derrida'yı bu çalışmaları gerçekleştirmeye yönelten durum, ikili karşıtlıklar üzerine kurulu olan tüm olguların sabit kimliklerinin kusurlu olduğunu düşüncesi olmuştur. Böylelikle Batı metafiziğinde etkin olan kavramsal hiyerarşileri, Batı kültürünün tüm metinlerinde varlık-yokluk, yazı-söz, gerçeklik-görünüş, kadın-erkek, siyah-beyaz, olgu-değer vb. gibi ikili karşıtlıklar üzerine kurulmasını incelemiştir (Küçükalp, 2020: 35).

Kavramsal hiyerarşinin en etkili ve belirgin örneği olarak yazı ve söz arasındaki ikilik gösterilebilir. Derrida (1994), batı geleneğindeki konuşmayı

mevcudiyet, şeffaflık ve otantiklik olarak kapsarken, yazmayı ise kopyalanan, yokluk ve okumayı gereksindiren bir olgu olarak ele almıştır.

Hiyerarşik düzende yer alan bu ikili karşıtlıkları birbirinden ayırmanın imkânsızlığını vurgulayan Derrida'ya göre, söz konusu kutuplaşan kavramlar birbirlerinin içinde yer alarak birbirlerini desteklemektedir. Bu doğrultuda yapısökümü açıklarken ikili karşıtlıkların kendi aralarında birbirlerini ötekileştirdiğini ve farklılaştığını ileri sürmüştür. Yapısöküm bağlamında irdelediği öteki ve farka yönelik açıklamalarını “Différance” kavramı üzerinden yapmıştır.

Derrida, Batı metafiziğinde özellikle de Saussurecü göstergebilim ve yapısalcılık düşüncesi sonrası oluşan kültür-doğa, kadın-erkek, numen-fenomen, olgu-değer gibi ikili karşıtlıkları sorgulamıştır. Saussurecü düşüncenin karşısında yer alarak, postmodernist etkiler taşıyan Derrida'ya göre gösterilen tek bir gösterileni ifade etmemektedir. Bu doğrultuda gösteren/gösterilen ayrımları ikili karşıtlık konumunda yer alamaz. Derrida gösteren/gösterilen arasındaki bağlantıyı “fark” kavramıyla açıklamıştır.

Derrida, “Différance” kavramını, ayrımların sistematik oyunu; yani, ayırım unsurlarının birbirleri arasında bağ kurabilmesini sağlayan dağılımın oyunudur, olarak açıklamıştır (Derrida, 1994: 51). Bir başka deyiş ile “bir yandan anlamlandırmanın koşulu olarak farklılığı belirtirken diğer yandan farklılıklar yaratan farklılaşma ve erteleme edimini belirtmektedir” (Derrida, 1994: 44). Ses merkeziliği içinde barındırmayarak anlamın ertelenmesine ve gecikmesine vurgu yapan bir kavram olmakla birlikte Batı metafiziğinde yer alan ikili karşıtlıkları da eleştiren bir yapıdadır.

Différance kavramıyla Derrida, ikili karşıtlık olarak anılan yazı/ses ayrımcılığına tepki göstermiştir. Bu ikili karşıtlığı Différance üzerinden açıklamak gerekirse;

Fransızca bir sözcük olan difference (e harfi olan) ayırım (difference) sözcüğünün anlambilimsel boyutunu karşılıyor. Ancak Derrida'nın asıl ilgisini çeken ikinci anlam: Latince differer fiilinden gelmesine karşın, Fransızca difference kapsamında olmayan bir anlam bu; yani “geciktirme eylemi” – ötelemek (differring). (...) difference ve différence'ın okunuşları arasında en ufak fark olmadığını bilmek önemli. (...) Yani, ses olarak aralarında hiçbir fark yok. Aralarındaki tek fark yalnızca “yazılışları” (Glendinning, 2014: 93-94).

Bu durumda batı metafiziğinin sesmerkezciliğinin temelsizliğini gözler önüne seren Derrida, sesmerkezciliğin uyguladığı şiddetin yerine yazının da değerinin olduğunu imlemektedir.

2.3.2. Üst Anlatının Eleştirisi

Modern toplumun geneline hâkim olan bütünlük, doğruluk ve kuralcılık gibi olgularda postmodern topluma geçişle birlikte dönüşüm yaşanmıştır. Postmodern dönemle birlikte, modern düşüncenin genel vargılarını mit ya da metafizik söylemler olarak değerlendirilmiş ve bu söylemlerin artık geçmişte kaldığı düşüncesi geçerlilik kazanmıştır. Söz konusu metafizik söylemler ya da mitler genel itibariyle “üst-anlatı”, “metaanlatı” ya da “büyük anlatı” çerçevesinde sorunsallaştırılmıştır. Modern dönem ile postmodern dönem arasındaki geçiş sürecinde yaşanan değişimler ile modernizmin yarattığı ve temellendirdiği ekonomik, kültürel, toplumsal ve ideolojik alışkanlıklar yerinden edilmiştir.

Lyotard, postmodernizmi "metaanlatılara karşı" olarak tanımlamıştır. Bilimsel (analitik, teorik) bilginin "geleneksel" anlatı bilgisine karşı ortaya çıktığını savunmuştur. Yine de bilimsel bilgi, kendisini meşrulaştırmakta, kendi epistemolojik önyüklemeleriyle kendisini yukarı kaldırmakta yetersiz kaldığı için, her zaman bilgi hakkındaki bazı "büyük anlatılara" meşrulaştırmaya başvurmak zorunda kalmıştır - bilgi yoluyla insan özgürlüğünün aydınlanma anlatısı, ruhun kendini gerçekleştirme diyalektiğinin Hegelci anlatısı, Marksist devrim ve sınıfsız bir toplum kuruluşu anlatısı, vb. (McHale, 2006: 19-20).

Postmodern tutumu benimseyen bir postyapısalcı olarak Lyotard'ın ifade ettiği şekilde postmodern duruş, “Tin'in diyalektiği, işçinin özgürleşimi, refah toplumun kurulması, sınıfsız toplum gibi bütün hepsi de güvenilirliklerini yitirmiş modernliğin grands récits'leri (büyük anlatıları) arasında bir anlatıdır” (Sarup, 2019: 206). Bir başka ifadeyle ise, “postmodern” sayılan tutum, üst-anlatılara karşı inançsızlıktır. (...) Anlatısal işlev işleyenlerini, büyük kahramanı, büyük tehlikeleri, büyük serüvenleri ve büyük hedefi yitiriyor” (Lyotard, 2013: 8). Yaşanan bu kopuşlarla birlikte büyük anlatıların parçalanması ve dolayısıyla üst-dil olgusunun anlamının yitirilmesi söz konusu olmuştur. Böylelikle toplumda tek bir tahakkümün bulunmadığı ve çoğullaşmaların meydana getirildiği savunulmuştur.

Postmodern düşüncenin yaygınlaşmasıyla toplumlarda yaşanan çoğullaşma ve çeşitlenmesi sonucu kültürlerde parçalanmaların yaşanması söz konusu olmuştur. Jürgen Habermas'ın ifade ettiği biçimiyle modernliğin başarısız olmasının sebepleri “hayatın bütünlüğü, uzmanların kesin yetkisine terkedilmiş uzmanlık alanlarında

parçalanmaya bırakmasındandır” (Lyotard, 1994: 46). Sürecin devamında bireysel yaşamda da parçalanmalar ve anlam yitirmeler meydana gelmiştir.

Modern döneme ait büyük anlatılar yerlerini postmodern dönemle birlikte küçük anlatılara bırakmıştır. Toplumun, kültürün, ekonomi, ideoloji vb. olguların artık mikro-politika sistemi içinde sürdürülmesi söz konusu olmuştur. Böylelikle modern dönemde hâkim olan her anlatı, üst-anlatı olarak ele alınmakta; mit ya da metafizik söylem olarak ifade edilmektedir.

Modern döneme ait temelleri temsil eden mitsel ve metafizik (anlatısal) bilginin yerini bilim ve bilimsel bilgiye bırakması gibi birçok şeyin değersizleşerek, önceki konumundan edilmesi Lyotard’ın postmodern durumunda dikkat çekmiştir.

(...) postmoderni metaanlatılara karşı güvensizlik olarak tanımlıyorum. Bu güvensizlik, kuşkusuz, bilimlerdeki ilerlemenin bir ürünüdür ama bu ilerleme de onu varsayar. Metaanlatısal yasallaştırma aygıtının modasının geçmesi, en belirgin şekilde, metafizik felsefenin ve geçmişte ona yaslanan üniversite kurumunun krizine karşılık gelir (Lyotard, 2020b: 1177).

Özellikle 1950’li yıllar itibariyle post-endüstriyel çağa geçişle birlikte toplumların ve kültürlerinin de postmodern döneme geçiş yaptığı görüşünü savunan Lyotard’a göre bilginin, doğruluğun ve hakikatin de konumu değişmiştir (2013). Bilginin konum değiştirmesiyle her söylemin önem teşkil ettiği, bilgi düzeyinde sapmaların gündeme geldiği görülmüştür. Bu durumu Lyotard, “(...) günlük söylemi bir tür üst-söyleme aktarmaya yöneliyor: Sıradan söylemler kendi kendilerini alıntılama, çeşitli pragmatik merciler de kendilerini dolaylı olarak ilgilendiren aslında aktüel masaya ilişkilenebilecek yönünde eğilim gösteriyor” (2013: 118) olarak açıklamıştır.

Toplumun genelinde parçalanmaların ve düşünce ve ifade özgürleşmelerinin yaşanması postmodern tutum için önem arz etmiştir. Bilginin değişimiyle birlikte bilinç düzeyinde de meydana gelen dönüşümlerle farkındalık ve özgürleşme düşünceleri ön plana çıkmıştır. Bu durum karşısında modern dönemde hâkim olan tek biçimciliğin yerini kültürel düzlemde açıklamak gerekirse, işçi ve sınıf hakları, bireysel yaşam, grup söylemleri gibi ifade özgürlüğü almıştır. Huysens’e göre, kadınlar, azınlıklar, siyahiler, sömürgeleştirilmiş halklar gibi bütün grupların kendi adlarına konuşabilmesinin meşrulaştırılması postmodernizmin çoğulcu tutumunun önemli bir özelliğidir (akt. Harvey, 1997: 63).

Postmodern dönemle birlikte kültürel düzeyde meydana gelen bu çeşitlenmelerin bir sonucu da öznenin parçalanması olmuştur. Jameson'ın (2011) "postmodern kültürde duygulanımın silinmesi" olarak ifade ettiği kültürel hissizlik ile yaratılan öznelerin, "zamansallığın yitirilmesi ve anlık etki arayışının öteki yüzü, buna paralel olarak derinliğin yitirilmesi" (akt. Harvey, 1997: 74) etkisiyle yüzeyselliği ve dayanıksızlığı vurgulanmıştır.

2.3.3. Özne ve İktidar İlişkisi

Modern dönemle birlikte öznenin biçimlendirildiği alanı ve anlamı sorunsallaştıran Foucault'nun yapmak istediği, tarihsel söylemler içerisinde öznenin yaşam koşulları ve söylem biçimleri gibi mekanizmalarını çözümlemektir. Ancak öznenin iktidar şekilleri içerisinde şekillendirildiğini vurgulayarak, öznenin çözümlenmesi için iktidarın çözümlenmesi gerektiğini belirtmiştir. Bu doğrultuda gerçekleştirdiği çalışmalarının sonucunda tek bir doğruluk, bilgi ve iktidar sisteminin olamayacağına; birbirleri arasında kopuk, bağlantısız ve bağımsız ilişkilerin var olduğuna dayandırmıştır.

Özne deneyimleri üzerinden iktidar işleyiş ve pratikleri sorgulamalarını gerçekleştiren Foucault, öznenin bir yandan üretim anlamlandırma ilişkileriyle olan bağını çözümlerken öteki yandan karmaşık nitelikteki iktidar ilişkilerini yansıttığını fark ettiğini belirtmiştir (2019b: 58). Böylelikle öznenin nesneleştirme sürecini tanımlamak için iktidar biçimlerinin boyutlarını incelemeye başlamıştır. Öğrenmek istediği asıl şeyin, iktidar pratiklerinin suça eğilimli olanlar ve olmayanlar, deli özneler ya da deli olmayan özneler üzerinde kendini nasıl gerçekleştirdiği olduğunu belirten Foucault, bu sebeple özne ile iktidar arasındaki belirli teorileri reddettiğini ifade etmiştir (Foucault, 2019b: 227).

Öznenin kendisiyle kurduğu ilişkinin (anlamlandırma, kavramsallaştırma, bilinçlendirme) değiştirilmesi gerekliliğini öncelikle geleneksel anlamlandırma, kavramsallaştırma kalıplarının reddedilmesi ile gerçekleştireceğini savunmuştur. Böylelikle anlamlandırma ve kavramsallaştırma kalıplarının hakikat ve doğruluk değerlerinin sorgulanması gerekmiştir.

Öznelerin kendi tarihsel koşulların sisteminde kendini gerçekleştirdiğini savunduğu düşüncesi ile özneler iktidar biçimlerine göre şekillendirilmiş ve toplumsal ilişkiler aracılığıyla oluşturulmuştur. Böylelikle Foucault'nun

sorunsallaştırdığı öznesi, geleneksel düşünceden modern topluma geçişini gerçekleştirmiş ve içinde bulunduğu kurallar ve söylemlerin iktidar tarafından belirlendiğini açığa çıkarmıştır.

İktidarın işleyişinden söz ettiğimde yalnızca devlet aygıtı sorununa, yönetici sınıf, hegemonik kastlar sorununa gönderme yapıyor değilim, bireylerin gündelik davranışlarından, bedenlerine varıncaya kadar üzerlerinde işleyen, giderek daha da incelen, tüm mikroskobik iktidarlar dizisine gönderme yapıyorum. İktidarın siyasi ayağına gömülmüş yaşıyoruz; tartışma konusu edilen de bu iktidardır (Foucault, 2019a: 50).

Foucault'nun belirtmek istediği iktidar biçimi siyasi söylemlerin dışarıda tutulduğu ve siyasi söylemlere indirgenemez bir analizdir. Toplumun temelinde köklenmiş biçimde varlığını sürdüren iktidar, artık merkezde var olan makro bir iktidar düşüncesinin yerini birçok mikro iktidar olduğu düşüncesi almıştır. Mikro iktidar ile toplum çeşitliliğine bağımlı olarak mikro özneler üretilmiştir. Bu öznelerin, kadın ile erkek, öğretmen ile öğrenci ya da bilen ile bilmeyen arasındaki tahakkümle ve birbirine uyguladığı iktidar pratikleriyle açığa çıktığını belirtmiştir (Foucault, 2019a: 112).

İktidar ilişkilerinin devlet sınırlarını aşması iki anlamda gerçekleşir: Her şeyden önce devlet, kendi aygıtlarının sahip olduğu mutlak güce rağmen, bütün fiili iktidar ilişkileri alanını işgal edebilecek güçten yoksun olduğu için; ikincisi, devlet ancak başka, yani zaten var olan iktidar ilişkileri temelinde işleyebileceği için. Devlet, bedeni, cinselliği, aileyi, akrabalığı, bilgiyi, teknolojiyi, vb. kuşatan bir dizi iktidar ağı karşısında üstyapısal konumdadır (...) (Foucault, 2020c: 71).

İktidarı yalnızca devlet ve siyasi söylemler çerçevesinden şekillendirmek, sorgulamak ve analiz etmek; iktidarı bir hukuksal üstyapı olarak ele almak, onun iktidarı hukuksal üstyapı olarak işlev kazanmasında etkin olan burjuvanın klasik düşüncelerini ve davranışlarını tekrar etmekten öteye geçmemektedir (Foucault, 2019b: 143). İktidarın özneler üzerinde hâkim güç elde etmesi ve özneye kazandırılan her anlam, böylelikle iktidarın çeşitliliğine vurgu yapmaktadır. “Her güç ilişkisi, her an bir iktidar ilişkisi içerir (...) ve her iktidar ilişkisi, kendi sonucu ya da olabilirlik koşulu olarak, ait olduğu siyasi alana gönderme yapar” (Foucault, 2019a: 114).

Foucault'ya göre özneler, birbirlerine bağımlı ve kontrollü biçimde tabi olmakta ve bu doğrultuda kendilerinde gerçekleştirdikleri bilinç ve ben'in bilgisi yoluyla bağlantılar kurmaktadır. Bu savunulan düşünceye göre her iki durumda da boyunduruk altına alan bir iktidardan söz edilmektedir (Demir Güneş, 2013: 61).

Öznelerin yürüttükleri bir iktidar konumundan ziyade iktidarın ürettiği özneler söz konusudur. İktidarın işleyiş biçimini, global bir iktidar olmayışı fikri üzerinden, birilerinin başkalarına uyguladığı eylem kipi ile açıklamıştır (Foucault, 2019b: 72).

Özneyi söylemsel bir inşa olarak atfeden Foucault, öznenin toplumsal ve söylemsel nesneleştirmelerin baskısında olduğunu vurgulayarak; öznelerin kimliklerini tanıma, bedenleri, arzuları ve hazları üzerinde hâkimiyet kurma ve benlik özgürlüklerinin fark edilerek ortaya koyulması gerektiğini savunmuştur. Bu doğrultuda Foucault'ya göre özneler artık yaratıcı edim ile baskıcı toplum arasında bir köprü oluşturmaktadır. Kendilerini tanıyan, bilinç düzeylerini ve arzularını yönetebilen özneler olarak konumlandırmıştır. Öznelerin çözümlenmesi ile birlikte iktidar ve iktidar pratikleri ekseninde kendini oluşturma bağlamına değinerek iktidar biçimlerine göndermeler yapmıştır (2020a: 142).

Soybilimsel çalışmalarında genellikle sınıflandırma, nesneleştirme, normalleştirme ve disiplin altına alma gibi kavramlar üzerinde çalışan Foucault, öznelerin normalleştirme ve disiplin altına alma amaçlı “kapatılması” problemine yönelmiştir. Söz konusu olan kapatılma; okullar, askeri kışlalar, hapishaneler, hastaneler ve psikiyatri klinikleri gibi modern dönemin kurumlarının ortak paydada düzen yaratma pratiklerini açıklamıştır;

Bütün bu kurumlar, düzenin fabrikalarıydı. Ve bütün fabrikalar gibi bunlar da ta işin başında tasarlanan bir ürün elde etmek için girişilen maksatlı etkinliklerin mekânıydı. Bu düzen fabrikalarının yapmak istediği şey ise, kesinliğin restorasyonu, rastgeleliğin ortadan kaldırılması ve kendi sakinlerinin davranışlarının yeniden düzenli/kurallı ve öngörülebilir –belirlenmiş– kılınmasıydı (Bauman, 2018: 150-151).

Normalleştirme, düzene tabi kılma ve gözetim altında tutma gibi amaçlar karşısında asıl yapılmak istenen öznelerin sınıflandırılması ve belirli kalıplara dönüştürülmesidir. Söz konusu olan, iktidarın kurumlarında yer alan öznelerin bastırma ve bastırılma karşısında gösterdikleri tutumlara açıklık getirmek değildir; “ister akıl hastalığı, ister cezalandırma, ister suç, (...) bir sistemin kabul edilebilirliğini kuran şeyi kavramaya olanak tanıyan bilgi-iktidar bağlantısını tarif etmektir” (Foucault, 2020b: 51).

2.3.4. Metinlerarasılık

Özellikle postmodern dönem öncesi eserleri ve yapıtları incelendiğinde, metinlerin daha çok yazar merkezli ve toplumsal tarihsellik zemininde ele alındığı

görülmektedir. Günümüz düşüncesi doğrultusunda ise metinlerin ve anlamların, parçalanarak, birbirleriyle iç içe geçerek eklettik bir yapı doğrultusunda üretildiği savunulmaktadır.

Çoğunlukla postmodern eleştiri alanında çalışmalarını gerçekleştiren Julia Kristeva, metinlerin birbirleri ile sürekli etkileşim ve ilişki içinde olduğunu; bir metnin başka metinlerle, bir söylemin başka söylemlerle ifade edildiğini, “çok seslilik” ilkesinin hâkimiyetini açıklayabilmek adına “metinlerarasılık” kavramını öne sürmüştür. Anlamın oluşma süreci üzerine çalışmalar yapan Kristeva, tarihsel ve toplumsal arka planın, fiziksel ve kültürel katmanların anlam yaratma süreci üzerinde yoğunlaşmıştır (1986). Kristeva, kavramın temellerini oluştururken çoğunlukla Mihail Bakhtin’in “söyleşimcilik” kuramından etkilenmiş; onun düşüncelerini Fransa’ya tanıtmak için göstergebilimsel bir bakış açısı kullanmış; göstergebilimsel yazın kuramının temeline metinlerarasılık kavramını yerleştirmiştir (Aktulum, 2000: 40).

Bakhtin’in yapıtlarında ön plana çıktığı görülen söyleşimlerdeki çokseslilik, yazınsallık olgusunun vazgeçilmez unsurudur. Bu doğrultuda söyleşimci yöntemini oluştururken özünü tarihsel olgulara dayandırmıştır. Toplumsal ve tarihselin aynı kökenden geldiğini, bir metni ele alırken onu yalnızca dilbilim yöntemleriyle açıklamanın yetersiz olacağını savunmuştur. Yapıtın özerk bir bütün nesne olmadığını belirten Bakhtin, eserin arka planını oluşturan tüm etmenlerin, dilsel ve kültürel ilişkilerin de anlaşılması gerektiğini vurgulamıştır (akt. Yurttaş, 2018: 89). Bir başka deyişle, yazınsal oluşumları inceleyebilmek için bu oluşumların geçmişi ve tarihsel olguları da göz önünde bulundurmak gerekmektedir (Aktulum, 2000: 25).

Metinlerarasılık kavramı, metinlerin birbirleri arasında ya da metin ile kültür, metin ile edebi gelenekler arasındaki ilişkiler, çoğulculuk olgusunu gündeme getirmesiyle özetlenmektedir. Bu çoğulculuk, metinler içindeki kodlarla ve söylemlerle ifade edilmektedir. Bir başka deyişle, metin ile okuyucu, metin ile yazar arasındaki diyalektik ilişki olarak açıklanmaktadır. Böylelikle metinlerarasılık kavramı ile okuyucu ön plana çıkarılmış, yazarın, bağımsız yazarlık ve özerk statüsü elinden alınmıştır (Hoffmann, 2005: 72).

Özellikle 1960’lı yıllardan itibaren kullanılan ve kesin olarak anlam kazandırılması Kristeva tarafından gerçekleştirilen metinlerarasılık, Kristeva’nın

açıkladığı biçimiyle her metin, bir başka metnin okunabileceği uzamı ifade etmektedir (Ifrim, 2015: 55). Metinlerin kendinden önceki metinlerde de yer aldığı düşüncesiyle eklettizme dikkat çekilmiş, hiçbir söylemin ilk kez söylenmediği görüşü benimsenmiştir.

Her metnin diğer metinlerle olan ilişkisine dikkat çekilerek, birbirlerini taklit etmek yerine birbirlerinden dönüştürülerek kullanıldıklarına işaret edilmiştir. Bu durumu Kristeva alıntılar mozaigi olarak ifade ederken, söylemlerin birbirleriyle sonsuz bir döngüde olduklarını, birbirlerini metin içinde eriterek dönüştürmeleri işlemi ile açıklamıştır. Metinlerarasılık kavramı bir yeniden yazma (recriture) işlemi olarak da algılanmaktadır. Bu doğrultuda yazar bir başka yazarın metinlerinden alıntıladığı parçalardan yeni bir bağlam oluşturarak yeniden yazmaktadır. (Koçakoğlu, 2018: 95). Böylelikle bir metin kendinden önceki metinlerden bağımsız oluşturulduğu düşüncesinin temeli sarsılmıştır.

Metinlerarasılık kavramı üzerinde yoğunlaşan Roland Barthes, öğrencisi Kristeva'nın ve dolayısıyla Bakhtin'in çalışmalarını özümseyerek, metnin kendinden önceki parçalardan oluştuğunu ve içinde o parçalardan izler taşıdığını kabul etmiştir. Metni oluşum halinde olarak ele alıp, onun başka metin ve kodlarla bağlantısını, topluma ve tarihe "alıntılama yollarıyla bağlanan bir üretim" olarak açıklamıştır. Metni bir üretkenlik biçimi olarak addeden Barthes'a göre, metin üretildikten sonra da sürecini devam ettirmektedir (2021: 170). Böylelikle Barthes'a göre, metin yapıt-yazar ilişkisinden ziyade metin ile başka bir metnin birleştiği alandır (Aktulum, 2000: 57).

Bu birleşim alanında metnin, yazarın ya da sanatçısının yarattığı edim dışında ele alınarak, farklı metinlerle etkileşimi dolayısıyla edilgen durumuna düşmesi ve alıntılar dokusunu inşa eden unsur olarak addedilmesi yazarın ölümüne tekabül etmektedir (Ifrim, 2015: 55).

Barthes için tüm sözler metinlerdir; ve bu tür metinlerin sembolik enerjiyle nasıl dolduğuna dikkat etmemizi istemektedir; bu da nihai ve tekil bir anlamı amansızca ertelemektedir. (...) Okuyucu olarak, metinlerle işbirliği yaparak; onlara yalnızca yazarın amaçlamış olabileceği veya olmayabileceği anlamı değil, aynı zamanda bireysel, kültürel ve tarihsel özelliklerimizle de uyumlu olan anlamları veririz (Mavor, 2006: 271).

Barthes'ın geliştirmiş olduğu bu düşünce doğrultusunda yazarın ölümüyle metnin anlamında genişlemeye ve anlam aktarımının gerçekleştirilmesine olanak

sağlanmıştır. Böylelikle okurun sürece dâhil edilmesi ve etkin bir konumda yer alması ile metnin içeriğine dair kavramlarda, anlamlandırma ve algılama biçimlerinde de çoğullaşmalar söz konusu olmuştur (Aktulum, 2021: 665). Bu durum, okurun yapıt karşısında edineceği tutum ve haz deneyimlerinde meydana gelecek çeşitlenmeleri de çağrıştırmaktadır.

Metin çoğuldur. Bu da onun birkaç anlamı olduğunu söylemek değil, anlamı çoğulunu yerine getirdiğini söylemektir: indirgenemez (...) bir çoğul. Metin bir anlamlar biraradalığı değil bir geçit, bir üst geçitidir, yani bir yoruma (...) yanıt vermez, bir patlamaya, bir saçılmaya yanıt verir. Yani Metnin çoğulu içeriklerinin ikircikliğine değil gösterenler örgüsünün stereografik çoğulu denebilecek şeye dayanır. Etimolojik olarak, metin (text) bir doku, örülmüş bir kumaştır (Barthes, 2020: 1016).

Metnin içindeki çoğulun oluşturduğu birliktelik, yine yorumlama ile birlikte çeşitlenmeyi gündeme getirmektedir. “Yapıtın çoğullaşması okumanın da çoğullaşmasına olanak sağlar. Buna göre her okumanın ötekine destek olduğu savıyla odağa alınan okura, izleyiciye, dinleyiciye yorum serbestliği tanınır” (Aktulum, 2021: 667).

2.3.5. Simülasyon ve Gerçeklik

Modern toplumlarda, özellikle Batı toplumlarında meydana gelen ideolojik, ekonomik, kültürel ve politik değişimler sonrasında; Baudrillard tüm bu ortak değerlerin çöktüğü düşüncesini savunmuştur. Batı toplumlarında oluşan değişimler, gelişme olarak adlandırılmış olsa bile toplumlarda kapitalist düşünce doğrultusunda yeni bir toplum tipi oluşmuş ve bu sürecin bir başarısızlık belirtkesi olduğunu iddia etmiştir.

Bu yeni toplum evreninde gerçeklik ilkesi geçerliliğini yitirmiş, yerini hipergerçeklik ilkesi olarak Modernizm’in sonuna varılmıştır. Modernizmi sorunsallaştırarak eleştiren Baudrillard, gerçekliğin artık gerçeklik olarak algılanmadığı ve simülakrumun gerçekliğin yerini aldığını ifade etmiştir. Simülasyon teorisi ile analizler ve yorumlamalarda bulunmuş, gerçekliğin ekranlar üzerinden yaratıldığını belirtmiştir (Umar ve Şaylan, 2021: 222). Artık Batı toplumlarında üretilebilecek bir değer kalmamıştır. Baudrillard bu durumu, Batı kültürlerinin artık nihai bir sonuca ulaştığını ve yerine başka şeyler üretemedikleri için kendi simülasyonlarını üreterek özgürlüklerini yitirmiş ve toplumlarının sonuna geldiği şeklinde ifade etmiştir (2000: 119).

Batı toplumları, ütopya haline getirdikleri amaçlarını aşmış ve illüzyonlarını da yitirerek, gerçekleştirecekleri hedeflerini şaşırılmışlardır. Böylelikle toplumlar kendi çevrelerinde bir kısır döngü içinde kalarak, model olma özelliğini yitirmiştir. Simülasyon evreni de bu yitirilmişliğin gizlenmeye çalışıldığı evren olarak tanımlanmıştır (Adanır, 2008: 13).

Baudrillard'a göre, Modern Batı'ya ait değerler (ideoloji, ekonomi, kültür, politika vb.) önce yok edilip sonra yeniden canlandırmaya çalışılmaktadır. Yaşamsallığa dair her şey özelliğini yitirmiş, fakat her şeye eski özelliği kazandırılmaya çabalanmaktadır. Yeniden canlandırma düşüncesi ile hareket edilen her değer karşısında gerçekliğin ve anlamın yitirildiğini savunmuştur (2021: 30). Gerçeğin üretimi ve yeniden üretimin temelleri kapitalist düşünce ile ilişkilendirilmiş ve bir çağ hastalığı olarak nitelendirilmiştir. Bu doğrultuda hipergerçeklik, şiddetlendirilmiş bir yansıma olarak maddi ve geleneksel üretim özelliklerin yerini almıştır (Adanır, 2016: 153-154).

Simülasyon kuramı, hâkim olduğu postmodern toplumların gündeminde yer alan bir başkaldırı olarak algılanmakta ve bu başkaldırının küreselleşme ve kapitalizmin yaygınlaşması ve hız kazanmasının bir sonucu olarak yorumlanmaktadır. Ekonominin direkt olarak etkilendiği bu kapitalist toplum biçiminde temel düzeni almak-vermek ve iade etmek olan sistem içinde, verileden çok alınan üzerine kurulu bir sistem yaratılmıştır. Böylece kapitalist sistem ile ekonomi-politiğin yerini gösterge ekonomi-politiği, üretimin yerini tüketim ve gerçekliğin yerini simülasyon evreni ele geçirmiştir (Adanır, 2016: 48).

Üretimin yerini tüketimin aldığı bu kapitalist toplumlarda nesnel gerçekliğin yerini göstergeler olarak gerçekliği yok etmiş ve güçten düşürmüştür. Böylelikle gerçeklik ilkesi etkisini yitirerek "Bütünsel (Sanal) Gerçeklik" önem kazanmıştır (Baudrillard, 2019c: 16). Gerçekliğin yitirilmesini fiziki bir anlamdan ziyade metafizik anlamda yitirildiğini belirten Baudrillard, bütünsel gerçekliği ise dünyayı çevreleyen teknolojik gelişmeler aracılığıyla çözümlenmesi ve anlamlandırılması sonucu oluşan gerçeklik olarak ifade etmiştir.

Bütünsel gerçekliğin, düş gücüyle bir ilgisinin olmadığını savunan Baudrillard, gerçekliği inanç nesnesiyle aynı zemin üzerine yerleştirmiştir. Gerçekliğin de Tanrı gibi kendisine inanılmaya başladığı anda ortadan kaybolduğunu belirtmiş,

gerçeklikle karşılaşmayı Tanrının ortadan kaybolmasıyla ilişkilendirmiştir (2019c: 17). Göstergeler ve yansımalar yoluyla inşa edilen imgeler, anlaşılabilir bir Tanrı düşüncesini doğurmuştur (Baudrillard, 2021: 18).

Gerçekliğin hâkim olduğu toplumsal yaşantıda belirleyici güç olarak sunulan üst-anlatısal değerler illüzyona neden olmaktadır. Bu doğrultuda üst anlatı olarak ele alınan değerlerden din ve iktidar güçlerinin, toplumun genelinde büyük bir yanılsama yaratması ve kendini bir yanılsama olarak göstermesi söz konusu olmuştur. İktidarın uzun yıllardır kendini tekrar ederek benzer göstergeler üretmekte olduğunu düşünen Baudrillard, iktidar göstergeleri etrafında kutsal bir ittifak oluşturulduğunu ifade etmiştir (2021: 43). “İktidar da (...) artık gerçekle karşı karşıya değil. Meşruiyet de artık kendi gerçekliğini ele alamaz olur. O halde düzeni kuracak hiçbir merci kalmamıştır. Bu anlamda herkes aynı akımın içine sıkışmıştır” (Akay, 2019: 19). Yüzyıllardır süregelen burjuva ve sosyalist düşünce yanı sıra sosyal demokrasi adı altında bütünleştirilen görüşler ışığında herhangi bir muhalefetten söz edilemeyeceği belirtilmektedir.

Simülasyon evreninde yaratılan göz yanılmaları ile gerçek nesnelere kendilerinden daha çok gerçek nesne olarak sunulmasını engelleyerek gerçeklikten ziyade büyülü nesnelere gibi sunulması söz konusudur. Bu durum Keyes’e göre, hakikat sonrası dönemde yanılsama ve illüzyon yaşamının her alanında yer edinmiştir. Yanılsama olmadığı gibi gerçeği de yansıtmayan üçüncü belirsiz ifadeler kategorisi oluşmuştur (Umar ve Şaylan, 2021: 211). Böylelikle “nesnelere gereğinden fazla kendilerine benzerler” (Baudrillard, 2019a: 84) ve söz gelimi iki boyutlu nesnelere bile üç boyutlu etkisi yaratabilmektedir.

2.4. Postyapısalcı Yaklaşımlar İle İlişkisinde Eleştirel Düşünce

Temelde modernite, aydınlanma ve pozitivizm gibi olguları sorgulayarak tartışmaya açan eleştirel düşünce; Adorno, Horkheimer, Habermas gibi düşünürlerin sahip oldukları bir düşünce pratiği olarak ele alınmaktadır. En önemli çıkış noktası olarak Aydınlanma Diyalektiği’nin temelindeki geleneksel/bilimsel teori ile eleştirel teori arasındaki farklılık olarak ifade edilebilir. Adorno ve Horkheimer’in savunduğu görüşe göre, bilimsel bilgi, bilgiyi araçsal kullanımlarla birlikte manipüle edilme amacıyla “nesneleştirici ve araçsal”dır (Cevizci, 2009: 1204). Buna karşılık bir tutum sergileyen eleştirel teori ise;

Özgürleşmeyi ve aydınlanmayı, faillerin gizli zorlanmaların farkına varmasını sağlamayı ve böylece onları bu zorlamadan kurtarıp, doğru çıkarlarının nerede olduğunu belirlemelerini sağlayacak bir yere getirmeyi hedeflerler. (...) daha karmaşık bir değerlendirme sürecini başarıyla tamamlarsa bilgisel açıdan kabul edilebilirler (Geuss, 2002: 85).

Rasyonelleşmenin zemine yerleştirildiği düşünce sistemlerini kapalı sistemler içerisinde ele alan eleştirel teori, modern toplumların yapısındaki ayrımları değerlendirerek tekeli ve totaliter olarak tanımlamıştır. Modern dönemin yapısını oluşturan Aydınlanma ile rasyonelleşmenin eleştirel teori içerisinde kabul edilebilir bir şey olmadığı savunulmuştur. “Tüm kapalı sistemleri eleştiri yoluyla çözmeyi ya da yıkmayı amaçlayan eleştirel teori, (...) insanın toplumsal eleştiri yoluyla, baskılardan kurtarıp özgürleşmesine katkıda bulunan her felsefi görüşe sıcak bakmaktadır” (Cevizci, 2009: 1205).

Eleştirel teori yaklaşımının genel ve kapsamlı bir açıklaması, özellikle pozitivist eleştirisi Frankfurt Okulu’nun felsefe ve bilimi radikal yöntemlerle sentezleme planının aktarıldığı “Geleneksel ve Eleştirel Teori” isimli makalede yer almaktadır. Bu makale Frankfurt Okulu’nun “kurucu belgeleri” olarak anılmakla birlikte, eleştirel teori yaklaşımını ve amacını Horkheimer; geleneksel teori anlayışı olarak tanımlanan her şeyin eleştirisi olarak özetlemiştir (Alway, 1995: 26).

Horkheimer, eleştirel teoriyi rasyonel bir toplum kurmayı, felsefi ve bilimsel temellere dayandırmaya yönelik bir çaba olarak adlandırmıştır. Toplumsal biçimler ve toplumun bireyselleşmesi üzerinde yorumlamak gerekirse eleştirel teori;

Toplumun radikal dönüşümü ve insanın özgürleşmesiyle ilgilenir ve özgür bireylerin yaratıcılığından, kendiliğindenliğinden ve bilincinden kaynaklanacak ve buna dayanacak yeni toplumsal biçimlere, biçimlere yol açan bir süreçte kendisini aktif bir unsur olarak kavramaktadır (Alway, 1995: 27).

Rasyonel bir toplum kurma yolunda düşünsel, toplumsal ve özellikle bireysel özgürleşme düşüncesi önem kazanmıştır. Toplumsal kurumlar ve oluşturdukları kurallar doğal süreç ve unsur olarak kabul edilemez; aksine kendiliğindenlikten uzak bir olgu olarak kabul edilmiştir. Bu durumda bir toplumdaki kurumlar ve kurallar dayatılma ve zorlama yoluyla onaylanmıştır.

“Eleştirel tutum’u benimseyen düşünürler, öte yandan, toplumsal bütünlüğün mevcut durumdaki iki taraflı karakterini”, onun içindeki düşmanlıkları, özellikle sınıf çatışmalarını kabul ederler ve “kendilerini bu bütünlükle özdeşleştirirler ve onu istenç ve us olarak kavrarlar”ken aynı zamanda “savaşın ve baskının desteklediği kültürel biçimler birleşik, bilinçli istencin yaratımları olmadıkları için toplumun insani olmayan doğal süreçlerle, saf düzeneklerle karşılaştırılabilir olduğu gerçeğini deneyimlerler”. (...) eleştirel kuramın amacı toplumun

dönüştürülmesi ve insanlığın özgürleştirilmesi olarak açık hale gelir (Bottomore, 2016: 36-37).

Toplumsal özgürleşme ve bireyselleşme yolunda atılan kesin adımların eleştirel teori yaklaşımıyla gerçekleştirildiği düşüncesi savunulmuştur. Toplum ve bireyler eleştirel teori tarafından aydınlatılarak özgürleştirilmiştir. “Eleştirel teori failleri kendi kendilikleri üzerine dönüşlü olarak düşünmeye sevk eder; bu şekilde düşünerek failler bilinç biçimlerinin ideolojik olarak yanlış olduğunu ve maruz kaldıkları zorlamayı kendi kendilerine dayatıldığını anlarlar” (Geuss, 2002: 93).

Toplumsal alanda meydana gelen sorgulamaların ve düşünsel özgürleşmelerin yaşanması postyapısalcı yaklaşımlarla ilişkilendirilmektedir. Modernite ve geleneksel düşünce postyapısalcı düşünce ışığında meta anlatı olarak ele alındığı gibi, postyapısalcı yaklaşımlarda olduğu şekliyle eleştirel düşünce içinde de karşı duruş sergilendiği görülmektedir. Postmodern dönem ile birlikte toplumsal ve kültürel olarak çeşitlenmelerin, çoğullaşmaların ve birden farklı görüşlerin gündeme gelmesi ve savunulması söz konusudur. Doğruluk ve gerçekliğin yalnızca tek bir bağlamda ele almak yerine düşünce çeşitliliğine vurgu yapılmaktadır;

Eleştirel teori, kendi konumunu diğer düşünörlere atıflarda bulunarak belirlemesiyle farklı bir yol ve yöntem izlemektedir. Eklektik yapılanmalara karşı duruş sergileyerek, birbirinden farklı felsefi düşünceleri eleştirmesiyle ortaya yeni bir sentez çıkarmaktadır. Bu sentez, klasik sistem felsefesindeki gibi bir kopuş üzerine kurulmadan, eleştirdiği düşünceleri harmanlayarak ortaya yeni alternatif koymaktadır (Kulak, 2017: 65).

Eleştirel teorinin etkisinin özellikle Batı toplumunda hissedilmesi ve çoğunlukla Batı toplumunun gelenekselliği üzerinden incelenmesi modern toplumdaki postmodern topluma geçişin bir göstergesi olmuştur. Postyapısalcı yaklaşımlar adı altında incelenen kavramlar ele alındığında zihinsel ve düşünsel olarak toplumlarda yaşanan özgürleşmeler ve çoğullaşmalar gelenekselin bir reddi olarak anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda açıklandığı üzere, “çeşitli alanlardaki postyapısalcı, farklı alanlardaki bir dizi sosyal, kültürel ve politik olguyu sorgularken, çoğu zaman sorunsallaşmadan kaynaklanan çeşitli bulmacalar hakkında eleştirel bir açıklama yapmaya çalışmıştır” (Howarth, 2013: 1).

Ekonominin toplumsal yaşantı üzerindeki tahakkümü hakkında sınıf yapılarının ve etkileşimlerinin belirleyici rolü konusunda toplumsal kimliklerin

işleyiş biçiminde postyapısalcı düşünürlerde görüldüğü gibi eleştirel teorisyenlerde de Marksist düşüncenin hâkimiyeti söz konusudur. Adorno ve Horkheimer'in düşüncelerine göre, eleştirel teori yaklaşımı Marksizm ile ilişkilendirilmekte ve demokratik devlet, kapitalizm ve kitle iletişim araçları ile bağlam kurmaktadır. Bu doğrultuda; yeni toplum biçimi, düşünce sistemleri, özgürleştirici, bireysellik ve çoğulculuk gibi kavramlar ışığında değerlendirilen postyapısalcı yaklaşımların ve eleştirel teorinin aynı çatı altında değerlendirildiği görülmektedir.

3. SANATSAL DÖNEMLER BAĞLAMINDA MODERN VE POSTMODERN ESTETİK

3.1. Kavramsal Örüntü Açısından Modern Dönem ve Modernist Düşünce

Modernizm, endüstri çağında ve endüstriye paralel olarak gelişmiş bir dönem ve bir dünya görüşü olarak ifade edilmektedir. Aydınlanma çağı sonrası ortaya çıkan modernizm, bilimsel ilerleme ve akılcılığı esas alarak; bilim, felsefe, sanat gibi alanlarda kendi içinde ayrılarak gelişmeler ve değişimler meydana getirmiştir. Modernlik, yalnızca değişimin ve dönüşümün izlendiği bir dizin değil, değişimin getirdiği çıktıların toplum nezdinde yaygınlaştırılmasıdır. Akılcı, bilimsel, teknolojik ve ideolojik çıktılar toplumsal yaşantının büyük bir bölümünde ilerleyen farklılaşmayı içermektedir. Siyaset, ekonomi, kültürler, din ve özellikle sanatta kendini hissettirir kılmıştır.

Endüstriyel devrim ile birlikte önemli düzenleme ve gelişmelerin hissedildiği siyasal iktidarın yanı sıra toplumda da büyük bir değişim yaşandığı gözlemlenmektedir. 19. yüzyılın başlarında biçimlenmeye başlayan yeni düşünce sistemi, yüzyıl sonlarında büyük ve kapsamlı bir dönüşüm meydana gelmesine yol açmıştır (Şahin, 2012: 105). Geçmiş reddedip geleceğe yönelmeyi, aydınlanmayı ve bilimsel gelişmeyi amaçlayan modernist düşünce sahipleri, yerleşmiş kültür anlayışının da değişmesini gerekli görmüştür. Kimi bilgilere göre ise modernist temellendirmelerin 17. yüzyıla dayandığı belirtilmektedir:

Modern bir zihniyetin en erken gelişiminin tanımları, on yedinci yüzyılın başlarından itibaren, doğanın maddi sömürüsüne genişletilebilecek olan doğal dünya hakkında sistematik, pragmatik bilgi oluşturmaya adanmış rasyonalist felsefelerin yükselişine odaklanmaktadır (Wheale, 1995: 5-6).

Modernizmde hâkim olan evrensellik anlayışı doğrultusunda insanlığın akıl ve bilim yoluyla eşitlik, özgürlük ve ileri düşüncelerle daima sıçrayış gerçekleştireceği savunulmuştur. Modernlik fikri, toplumun özünde yer edinen Tanrı olgusunun karşısına bilimi yerleştirmiştir. Böylelikle dinsel inançlara yönelimin özel yaşantıyla sınırlandırılması söz konusu olmuştur. Dolayısıyla modernlik düşüncesi akılcılık ve bilim fikriyle sıkı sıkıya birbirine bağlanmıştır. İnsanların akıl ve bilim sayesinde bilimsel bilgiyi ve teknolojiyi kullanarak dünyayı tekrar inceleme, geliştirme ve yeniden şekillendirme düşüncesi üzerine yoğunlaşmıştır. Evrensellik ve gerçeğe

yalnızca akıl ve bilim yoluyla ulaşılabileceği gibi hukuki, ahlaki ve etik değerlerin de önem arz ettiği görülmüştür. Böylelikle büyük anlatıların ortaya çıkmasıyla sosyal yapı şekillendirilmiştir.

Belirgin sınırlarının olmasıyla bilinen modernizm, en seçkin özelliği olan insan ve insan aklına duyulan güveni, sürekli artan bilginin işlenmesi ve doğanın bir parçası olarak toplumda kendine uygun koşullar yaratması ile vurgulamaktadır. “İnsanın yüceltilmesi” olarak yorumlanan modernizmde Aydınlanmacı düşünürlerce, evrensel ahlak ve yasa, nesnel bir bilim ve özerk bir sanat anlayışı doğrultusunda çalışılmıştır (Şahin, 2012: 94).

Aydınlanma ve Sanayi Devrimi sonrası meydana gelen toplumsal değişimler, modernizm sorgulamalarına kapı aralamıştır. Modernizmin, yapısı gereği küreselleştirici olduğu düşünülmüştür (Giddens, 1994: 62). Küreselleşmenin bir sonucu olarak etkisini hızla hissettiren kapitalizm ve tüketim çılgınlığı ile bireyler tüketim döngüsüne dâhil edilmiş ve ortaya tüketim kültürü çıkarılmıştır. Geleneksellikten bağımsızlaşmayı temsil eden modernizm hayatı daha iyi yaşama, dönüştürme ve yenileştirme olarak düşünülmektedir. Böylelikle teknolojik gelişmelerden yararlanılarak yeni toplumsal düzenin zemini oluşturulmaktadır.

Modernizm, geleneksel düşünce anlayışının karşısında bir tutum sergilemiştir. Böylelikle modern dönem için, bilimsel bilgi, endüstri, teknoloji, uzmanlaşma vb. eksenler çerçevesinde şekil değiştiren toplumsal yaşam alanlarının yeni düzenlemelerle şekillendirilmesi olarak proje özelliği taşımaktadır. En etraflı etkilerinin Batı’da yaratıldığı modernlik tasarımı, özellikle, akılcılığın geleneksel olarak adlandırılan söylemlerin, toplumsal mensubiyetler, duygular, inançlar ve göreneklerin yıkımıyla gerçekleştirileceği savunulmuştur. Modernleşmenin yalnızca düşünsel alanda belirli kategorilendirmeden ya da toplumsal sınıfa hitap etmeden uzakta, aklın kendisinin bir kabul olarak tarihsel geçerliliğini sağlaması gerektirdiği vurgulanmıştır.

Teorik anlamda, kültürün farklılaşması ya da parçalanması, genel olarak Kant'ın felsefe, bilim, ahlak ve sanat içeriğinin ayrılmasıyla ifade bulmuştur (De Moi, 1999: 17). Modern dönemle birlikte farklılaşma ve aydınlanmayla oluşan bu yeni toplumun, geleneksel köklerinden ve alışkanlıklarından ayrılarak yeni bir duruma dönüştürüldüğü savunulmaktadır. Böylelikle bütünlükten ziyade parçalılık

ve çoğulluk ön plana çıkmış, bütünselliğin ve metafiziğin yerini anlıksal ve diyalektik oluşumlar almıştır.

3.2. Bir Dönem Kapsamı Olarak Postmodernizm

Modernizm her şeyin akılla ve bilimle açıklanabileceği ve böylelikle toplum için yaşam koşullarının artabileceği görüşünü savunmaktadır. Toplum aklının üstünlüğünü savunarak gelişen bilimsel süreçleri desteklemiştir. Meydana gelen dünya savaşları gibi toplumsal olaylar karşısında araştırma, sorgulama ve çözümleme yetileri gelişmiş, toplumsal dönüşüm sürecini hızlandırmıştır. Tarihçiler özellikle Avrupa ve Amerika'da meydana gelen ekonomik servetlerin gelişimine odaklanmış ve birtakım incelemelerde bulunmuşlardır. 1979-83 yılları arasında Avrupa'da yaşanan iktisadi gelişmeler, yeni endüstriyel düzenlemelere yol açmıştır. Eski üretim tekniklerinden vazgeçilerek küresel çapta genişleyen kuruluşlara yönelimler artmıştır. Kapitalizm, modernizmin tekelci veya emperyalist evreleriyle ilişkiliyken, geç kapitalizm postmodern dönemle ilişkilendirilmiştir (Hopkins, 2018: 223).

1970'li yıllardan itibaren geçerliliğini sürdüren postmodernizm, sanatsal anlamda ilk olarak mimari alanda bir akım biçiminde 1977 yılında Charles Jencks'in öncülüğünde döngüye dâhil edilmiştir. Modernizmden büyük bir kopuş sergileyen mimariler, postmodernizmin eğreti yapılar ve pop eğilimlerle başlangıcını oluşturmuştur (Akay, 2013: 25). Jencks, postmodernizmi modernizmin hem devamı hem de aşılması olarak tanımlarken, postmodern döneme geçiş sürecini ise Pruitt-Igoe konutlarının 15 Temmuz 1972 günü, saat 15:32'de içinde yaşayan insanlar için elverişsiz bir yapıya sahip olduğu gerekçesiyle dinamitle havaya uçurulması ile ilişkilendirmiştir (akt. Harvey, 1997: 54).

Postmodernizmi anlamlandırma tartışmaları, 1979 yılında Lyotard'ın yazdığı "La Condition Postmoderne" kitabının yayınlanması ile belirginlik kazanmıştır. Lyotard, postmodernizm kavramının daha önce Amerika'da kuramcılar ve eleştirmenler tarafından sıkça kullanılmasını belirtmekle birlikte kavramı, en gelişmiş ülkelerdeki bilgi durumu olarak açıklamaktadır. Bilimde, sanatta, edebiyatta ve anlatılarda yaşanan kural değişimleriyle birlikte kültürün de etkilenmesi sonucu postmodern bir durumun oluştuğunu savunmaktadır. Böylelikle Lyotard birçok alanda hissedilen dönüşümleri ve etkilerinin, üst anlatıların bunalımı ve çöküşüyle olan ilişkisini sorunsallaştırmıştır (2013: 7).

Bu doğrultuda postmodern çağda bilginin ve bilimin toplumda aldığı formla ilgilenen Lyotard; bilginin bir söylem haline geldiğini savunarak, post-endüstriyel toplumda bilginin otoritesinin ve Batı toplumunun organizasyonu ile ilişkilendirmiştir (Cevizci, 2009: 1273). Lyotard'ın savlarına göre post-endüstriyel toplumlara girişle birlikte kapitalizm mantığının değişmesi ve kültürel çelişkilerle birlikte postmodern çağa girilmiştir. Postmodern bir durumu belirtmek üzere “ayrım” olarak çevrilen “le différent” kavramı, postmodernliğin içindeki ayrımlara (sınıfsal, kültürel, cinsel, sanatsal vb.) dikkat çekmektedir.

Postmodernizmle toplumsal yaşantıyla sanat, iktisat, siyaset gibi alanların farklılıklarının reddini eleştiren Touraine göre, hem toplumsal ve siyasal hem de estetik yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki ayrımın bulanıklaşması vurgulanmaktadır (2002: 213). Yeni toplum düzeninde meydana gelen sınıfsal ayrıcalık ve farklılıkların değişiminin, yeni değerler oluşmasına neden olduğu görülmektedir. Fredric Jameson, 1982 tarihinde yaptığı konuşması ile “Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı”nın oluşmasını sağlamıştır (Akay, 2013: 27). Ardından Jameson, 1984 yılında kaleme almış olduğu “Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı” isimli makalesinde, postmodernizmin genel hatlarını belirlemiş ve kapitalizmin önem kazanarak sermayenin uluslararasılaşması, teknolojik yeniliklerin hız kazanması ve siyasal ve kültürel üslup farklılıklarının öne çıkması olarak açıklamıştır (2011: 101). Böylelikle kültürün kaderinin de kapitalizme bağlı olduğu düşüncesini savunmuştur. Aristokrasinin rafine kültür ve zevki işçi sınıfının belirli hiçbir özellik barındırmayan tüketim kültürü içinde kaybolmuştur.

Kelime anlamı olarak incelendiğinde ‘post’ takısı dolayısıyla modernizmin devamı anlamında kullanılan postmodernizm, çeşitli alanlarda kullanılmakla birlikte oldukça tartışmalı bir kavram olmuştur. Postmodernizm kavramı tam olarak açıklanmamış olmasıyla birlikte belirsizliğiyle birçok farklı anlama gelmektedir. Birçok postmodern düşünürü göre, postmodernizm genel olarak toplumda parçalanmışlık, süreksizlik ve kaos meydana getirmiştir. Bu nedenle toplumda herhangi bir kuramın savunulması imkânsız hale gelmiştir (Şaylan, 2020: 288). Kimi düşünürü göre modernizmin sonrasını ifade ederken, kimine göre modernizmin bir sonucu ya da devamı olarak nitelendirilmektedir. David Harvey ve Stuart Hall, postmodernizmi açıklarken kültürel, politik ve düşünsel eleştirilerin oluşmasında

postyapısalcılık ile post-fordizm ve post-endüstriyel tutumların ekonomi temelli olduğunu savunmaktadır:

(...) David Harvey'in "postmodernliğin durumu" olarak adlandırdığı, elbette tartışmaya ve uzlaşmaya açık, ancak yine de maddenin, sosyal, ekonomik ve kültürel yaşam fenomenleriyle ilgili olarak görülmesi gereken bir durum olan maddi bir durumu vardır. (...) Stuart Hall ve hatta David Harvey gibi bazı teorisyenler bahislerini koruyor ve sosyal dünyamızın bu özelliğini karakterize etmek için post-fordizmi kullanıyorlar; fordizmin kapitalist ekonomisinden sonra gelenleri ifade eden post-Fordizm, Madonna'nın ikonik imgesi ya da Cindy Sherman'ın fotoğraf çalışması gibi fenomenleri kapsayacak kadar kavramsal olarak yetersizdir -ve yeterince akılda kalıcı değildir-, çünkü terim özellikle çok ekonomist bir kavramdır (Wicke ve Ferguson, 1992: 2-3).

Postmodernizm, kültürlerde meydana gelen yeni özellikler ile oluşmaya başlayan yeni toplumsal ve ekonomik düzenle ilgili olarak görülmektedir (Turani, 2019: 182). Terim olarak kullanılması ise 1960'larda New York'lu sanatçılar ve eleştirmenler arasında olmuştur, 1970'lerde ise Avrupalı kuramcılar tarafından benimsenmiştir. Yeni bir toplum tipinin benimsenişi, toplum ile kültür evreninde meydana gelen köklü değişiklikler ve dönüşümlerin yaşanması sebebiyle farklı birçok kesim arasında büyük bir merak uyandırmıştır.

Postmodernlik teriminin belirli bir tarihsel dönemi çağrıştırdığını savunan Eagleton postmodernliği, geleneksel hakikat, akıl, tekillik ve nesnellik kavrayışlarını aşmak; büyük anlatılardan ve belirsiz merkezlerden duyulan kuşku olarak tanımlamıştır. Temelsiz, çoğulcu, merkezsiz, eklektik, derinlikten yoksun olarak kabul edilmiş dağınık bir kültürel üslup olarak kabul edilmiştir. Böylelikle seçkin kültür ile popüler kültür arasındaki sınırın bulanıklaşması ile biçimselciliğin yükselmesine neden olmuştur (2015: 9-10). Birçok düşünür bu durumda postmodernizmin derinliğe değil yüzeye verilen önemi vurguladığına dikkat çekmişlerdir. Madan Sarup postmodernizme dair açıklamasında şu ifadeleri kullanmıştır;

(...) vurgunun içerikten biçime ya da biçime kayışı; gerçekliğin imajlara dönüşümü; kendi içinde süreklilik arz eden tek tek anlarda zamanın parçalanışı. Dermeciliğe, dönüşlülüğe (kendi üstüne dönmeye), kendine gönderimliğe (self-refentiality), alıntılama, tuzaklamaya, yapıntıya, rastlantısallığa, anarşiye, bölük pörçüklüğe, pastiş ile alegoriye bıkıp usanmadan sürekli başvurulduğu görülmektedir. Bunun da ötesinde, postmodernizmin son yıllarda gösterdiği gelişimle birlikte, ayırım gözetmeden he şeyi 'metinselleştirme'ye dönük bir hareket de doğurmuştur; içlerinde tarih, felsefe, hukuk, sosyoloji gibi temel disiplinler de olmak üzere yürürlükteki bütün disiplinlerin tek tek her biri zorunlu olmayan çeşitli 'yazı türleri'nden biri olarak algılanmakta, seçimi isteğe bağlı sayısız söylemden herhangi birisi olarak değerlendirilmektedir (2019: 189).

Pek çok yorumcu postmodernizmi keyfi, belirsiz ve kapsamsız olarak nitelendirmekle birlikte modernizmle ilişkili ahlaki ve kültürel niyetlerden hiçbirine sahip olmadığı düşüncesini savunmaktadır (Whitham ve Pooke, 2018: 33). Modernizmde evrensellik, temeldencilik ve uyum gibi kavramlar toplumun esas konusu iken postmodernizmde bu durum çeşitlilik gösterse de çoğu teorisyen için postyapısalcılıkta var olan temeldencilik karşıtı, otoriteden hoşlanmama şüphecilik, gelenekleri reddetme gibi özellikleri dolayısıyla aynı paydada ele alındığı görülmektedir (Sim, 2011: 3-4).

Postmodernist düşüncenin terim ve temalarının çoğu postyapısalcılıktan kolayca aşınadır: heterojenlik, serbest yüzen öznellik, farklılık, dağılma, çoğulculuk, süreksizlik, belirlilik vb. Ama postyapısalcılık kimlik oluşumları olasılığının koşullarına eleştirel bir sorgulama yolu geliştirmiş ise, yani, Batı idealizm biçimlerinin yapısökümüyle; postmodernizm, postyapısalcı fikirleri hem entelektüel bir önyargısına hem de post-endüstriyel toplumun mevcut tarihsel durumunu putatif olarak tanımlayan unsurlara çevirir (Abbeele, 2011: 19).

Bu çerçevede ekonomi, kültür, ideoloji, sanat, edebiyat, mimari ve felsefe gibi çeşitli alanlarda varlığını sürdüren postmodernizm tartışmaları, modern düşünce eleştirileriyle temellenen felsefi bir kategori olarak ele alınabilir. Birçok açıdan benzerlik taşıdığı postyapısalcılık ile ilişkisi, politik söylemlerin toplumsal yapılanmaları ve tahakkümleri afişe etmesidir.

3.3. Modern Sanat ve Estetik

Sanata dair argümanlar incelendiğinde modernizm öncesi eserler, manzara, portre olay ve durumların olduğu, görüldüğü, deneyimlendiği biçimiyle yansıtılmış ve betimlenmiştir. Sanatçıların daha çok bireysellikten uzak, toplumun isteklerini göz önünde bulundurarak, kendinden önce yapılmış eserlerden esinlenmeler yaparak sipariş üretimler gerçekleştirdikleri bilinmektedir.

Yirminci yüzyılın başlarından itibaren etkisini hissettirmeye başlayan modern sanat anlayışı, yenilikçi yapısı ile tüm sanat dallarını etkisi altına almıştır. Modern sanatta meydana gelen değişimlerle klasik estetik kurallarının yıkıldığı; uyum, oran ve ritim psikik oluşumların rastlantı durumunun bir özelliği olarak ele alındığı görülmüştür (Read, 2020: 55). Klasik estetiğin getirdiği kurallar ve çerçeveler temelsiz ve niteliksiz olarak değerlendirilmiştir. Yeniye ortaya çıkarma isteğiyle sanatçılar, geleneksellikten sıyrılarak, resim yüzeyi kullanımının değiştirilmesi

gerekliliğini vurgulamışlardır. Böylelikle modern sanatta; yüzey, renk ve biçim ön plana çıkarılarak sanatta öze varma isteği temel formları önemli kılmıştır.

Dış dünyanın ve görünenin olduğu haliyle verilmesini reddederek, bireysel tahayyülüne yönelen modern sanatçı, aslında görünenin aslında görüldüğü gibi olmadığını görünenin arkasındaki anlamın varlığını gündeme getirmiştir. Modern düşünce temelinde yer alan bilimsel düşünce ve akılcılığın hakimiyetiyle sanatta da nesnenin görüldüğü ve algılandığı biçimiyle gerçekliğinin kavranamayacağı sorunsallaştırılmıştır. Bu doğrultuda, varlığı anlamak ve anlatmak isteyen modern sanat, görünenin arkasındaki hakikati aramaya yönelerek yeni bir bilinç ve anlatım halini ortaya çıkarmış, geleneksel göstergeleri yıkmıştır.

Zamanla değişen dengeler, yeni arayışlar, yeni yöntemler ile sanatçıların seçenekleri çoğalmış, önlerine uçsuz bucaksız pencereler açılmıştır. Sanatçının kişiliğinde bir ifade aracı haline gelen sanat, yeni özgürlüğüne kavuşmuş, geleneklerden kurtulmuştur (Read, 2020: 82). 19. yüzyıl Fransız sanat camiasında genel tutum kendinden önceki üstatların izinden gitmek olmuştur. İzleyici herhangi bir sergide yer alacak eserlerin seçilmesinde jüriye koşulsuz güven duymuştur. Fakat modern sanat anlayışı ve geleneklerin terk edilmeye başladığı dönemlerde bu düzen ve sistem bozulmaya başlamış; sanatçı ve toplum beğeni arasında engeller belirmiştir.

Bilindiği üzere özellikle Rönesans dönemi sanat ve estetik anlayışı temellerini gerçekçilik (realizm) üzerine atmıştır. Rönesans dönemiyle birlikte ortaya atılan ve klasik haline gelen sanat ve estetikte daha çok dogmatik ve dini temaların işlenmesi; insan, toplum ya da doğaya karşı herhangi bir betimlemenin gerçekleştirilmemesi modern sanatın oluşmasında büyük önem taşıyan bir özellik olmuştur. Modernizm ve aydınlanma dönemi ile birlikte akıl ve bilimin öncül hale gelmesiyle sanat ve estetik de gerçekçilik üzerine temellendirilmiş, insan ve insana dair gerçeklerin yansıtılması öngörülmüştür.

On dokuzuncu yüzyılın biçimlenmeye başladığı sanayi devrimi etkilerinin, toplumun kendilerini oluşturma biçimleri, nesnel ve düşün dünyalarında köklü değişimlerin sanat alanını etkilememesi mümkün değildir. Sanatın belirli kurallar ve kaideler içinde üretilmesine karşı çıkan modern sanat, dünya genelinde yaygın olan rasyonel Batı düşüncesinin sanat ve estetik aracılığıyla eleştirilmesi bağlamında

ilerlemiştir. Böylece modern sanatın başlangıcı ile birlikte toplumda yaşanan bireyselleşmelerin bir sonucu olarak sanattaki yeni arayışlar, özellikle insan kişilikleri ve ruhunun derinliklerine yönelik girişimlerle ilerlemiştir.

Modern sanat ve estetik anlayışı, yukarıda da değinildiği üzere 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra; 1870'li yıllarda başlayıp önem kazanmış ve postmodern dönemin 1960'lı yıllardan itibaren başlattığı tartışmalı söylemleriyle birlikte postmodern estetik anlayışına kadar güncelliğini korumuştur. Geleneksel sınırlarını aşan modern sanatçı, daha çok görünenin arkasındaki hakikat sorgulamaları ve üretimleriyle anlaşılabilir olarak etiketlenerek, sanatın bir adım öteye taşınmasına ve postmodern sanatın ve estetik anlayışının oluşmasına olanak sağlamıştır.

3.4. Modern Sanattan Postmodern Sanata Geçiş Süreci

19. yüzyıl sonlarında meydana gelen değişimler, Avrupa'daki tüm sanat uygulamalarının değişimini ve yeniden değerlendirilmesi gerektiği düşüncesini gündeme getirmiştir. Değişimin yaşandığı toplumsal ve ekonomik çerçevede çoğunlukla sanayi devrimi bağlamında değerlendirilmiş, bu değişimin modernden postmoderne geçiş dönemini sanatçıların da yaşadığı kültürel çatışmaların bir yansıması olarak ele alınmıştır.

Modernist sanatçılar genellikle sanatı bağımsız ve özerk olmaya yükselterek, sanatın yüksek ve alt kültürde bilinen şeylerin üstünde olduğuna inanmışlardır. Clement Greenberg gibi modernist kuramcılarının, kitsch özellikler belirten yapıtları orta ve alt sınıfın estetik kapasitesine hitap eden ucuz, bayağı ve zevksiz nesnelere gösterdikleri ve kitsch olanı küçümsedikleri görülmektedir. Bu durum karşısında tepki gösteren postmodernist sanatçılar pop art öncülüğünde yüksek kültür ve popüler kültür arasındaki sınırları ortadan kaldırmaya yönelmişlerdir (Barrett, 2015: 300).

Bu değişim, bazıları tarafından Batı'da sanayi üretimi etrafında örgütlenmiş toplumlardan tüketim ritüelleri etrafında daha açık biçimde yapılandırılan toplumlara doğru kademeli bir ekonomik değişimin göstergesi olarak görülmüştür ki bu da "modern" den "postmodern" kültüre geçişin habercisi olarak görülmüştür (...) Bu nedenle, "yüksek" ve "düşük" kültürler arasındaki -örneğin resim ve heykelin güzel sanatları ile kitle kültürünün biçimleri arasındaki- "büyük bölünmenin" sanatçıların uğraşması gereken önemli bir konu haline geldiği döneme işaret ediyor (Butt, 2006: 32).

Kültürel ve toplumsal olarak çoğulcu ve çeşitli görüşlerin ifade edilmesi sanatta da düşünce ve ifade özgürlüklerinin oluşmasını sağlamıştır. Modern sanat

anlayışına egemen olan –izm’ler evreninden ayıran postmodern sanat; disiplinlerarası, eklektik ve çoğulcu gibi sanat antolojilerini doğurmuştur. Böylelikle modern sanata ve sanat tarihine karşılık olarak, teori ve pratik arasındaki kopuk disiplin anlayışını sergilemektedir (Meecham ve Sheldon, 2005: 3).

Değişimler sanatın tüm alanlarında (resim, heykel, roman, dans, müzik, mimari, grafik vd.) meydana gelmiştir. Estetik yargı ve geleneksel varsayımların değiştirilmesine, bu sanatsal aktivitelerin ifade biçimleri ile birlikte gündeme gelen tartışmalar eşlik etmiştir. Bu sebeple, meydana gelen tüm toplumsal değişimler, sanatsal yaratımlar açısından problem edilmiş, algıda ve düşüncede yaşanan değişimleri desteklemiştir (Wheale, 1995: 15).

Bu gelişmelerin birçoğu, yeni Avrupa metropollerindeki görece küçük gruplar tarafından başlatılmış, Paris ve Berlin sanatsal değişimin ana motorları olarak hareket etmiş, bunu Viyana, Roma, Londra ve Moskova gibi diğer merkezlerde karmaşık tepki ve irtibat ağları izlemiştir. Sanattaki bu modernist devrim kaçınılmaz ve hızlı bir şekilde Avrupa ile güçlü kültürel gelenekleri paylaşan kıtalara yayıldı (Wheale, 1995: 15-16).

Özellikle savaş sonrası dönemde Avrupa toplumunda oluşan güvensizlik ve belirsizlik sanatın merkezinin Avrupa’dan başka kıtalara kaymasına ve yayılmasına sebep olmuştur. Greenberg, modernizmi “biçimsel tamamlama ve dokunulmazlık” ile eş anlamlı olarak tanımlamasıyla “sanatın bulunduğu ortam açısından doğru ve anlamı sadeleştirilmiş, estetik (ve toplumsal) mesafesini korumuş olmasını talep ediyordu” (Hopkins, 2018: 46). Yeni sanat anlayışında meydana gelen bu değişimler dünyanın farklı yerlerinde etkililiğini göstermiştir, özellikle teknolojik gelişmelerin daha az engellendiği Amerika’da hızla benimsenmiştir.

Batı’nın bunalımı –kitap yakmaların ve yozlaşmış sanat sergilerinin örneklediği, modern Batı kültürünün çözülüşü– gerçekten de derin bir bunalımdı ama Batı kültürünün ölümü değil yeniden doğuşunu, yeniden canlanışını, ateşle arınışını, yeni bir yerde, Amerika’da yeniden başlayışını simgeliyordu. Aslında New York dünyada Paris’in yerine geçebilecek kadar kozmopolit tek mekândı (Guilbaut, 2016: 86).

Paris’e bağımlı olmadan kendini gerçekleştiren Amerikan sanatının gerçek anlamda 1940’lı yıllarda başladığı düşünülmektedir. “Sanatsal göç” sürecinin 1940’lı yıllarda başlamış olması gerçeğinden ziyade kültürel dönüşümler sonucu göç, kesinliğini tam anlamıyla 1960’lı ve 1980’li yıllara bırakmıştır denilebilir. Yeni Amerika toplumunun sanatçıya sunmuş olduğu sınırsız imkân ve kuralsızlık, sanatçılara adeta bir kucak açma olarak görülmüştür. Sanatçılar bu imkânları fırsata

çevirirken, sanat meraklıları ve koleksiyoncular da Avrupa sınırlarından uzaklaşarak sanatın yeni merkezine doğru harekete geçmiştir. Sanat camiasının Amerika'ya yayılması ve yaygınlaşması sonucunda birçok sanatçının ses duyurma ve en elverişli konumda yer alması sanatın ve sanatçının özgürleştiğini göstermektedir (Guilbaut, 2016: 92).

3.5. Postmodern Sanat ve Postmodern Estetik

Postmodernizm, kültürel ve siyasi dönüşümlerden, felsefi ve bilimsel ilerlemelere kadar toplumu birçok açıdan etkilemiş ve kendine özgü bir anlayış geliştirmiştir. Toplumun ve kültürün postmodern bir etkilenmede olduğu dönemde sanat ise bu durumun dışavurumlarını yansıtarak gelişir. Yirminci yüzyılın son yıllarında meydana gelen politik, ekonomik ve kültürel koşulların belirsizliği sanatın gelişmesine ve dönüşmesini hızlandırmıştır. F. Jameson, 1984 tarihli "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı" (2011) isimli makalesinde kültürün geleceğinin kapitalizme bağlı olduğunu düşüncesini savunmuştur. Buna ek olarak Eagleton, Jameson'ın kültür ve kapitalizmin birlikteliği düşüncesini "kimlik politikaları öbeğine bıraktığı teknoloji, tüketimcilik ve kültür sanayisinin geçici, merkezsizleşmiş dünyasını doğuran yeni bir kapitalizm biçimi" (2015: 10) yorumuyla desteklenmiştir.

Yüksek kültür ile popüler kültür sınırlarının belirsizleşmesi sanat ile günlük yaşam sınırlarının da belirsizleşmesi sonucunu doğurmuştur. Modern dönem sanatında geniş bir kültüre egemen estetik ve etik anlayışlarla özneye ve bireye biçilen değerden ziyade postmodern dönem, sanatta orijinallik ve özgünlük gibi modernist anlayışlara karşı çıkan nitelikleri bünyesinde barındırır. Postmodern sanat anlayışını inceleyen Kuspit, yüksek sanatın artık var olmadığı ve popüler kültür tarafından ortadan kaldırıldığı şeklinde eleştirmektedir (2018: 18).

Postmodernistler, her şeyin sanat olabileceği görüşünü paylaşmaktadır. Bu durumun olumlu yanı sanatın estetik bir yaşantı olarak önem kazanması olurken, olumsuz yanı ise sanatçının toplumsal işlevinin yitirmesi olarak yorumlanabilir (Sarup, 2019: 200). Kitle kültürü ve zevkinin yaygınlaşması, gelip geçici moda anlayışı ve özellikle pop art ile burjuva otoritesinin toplum üzerindeki etkisinin azalması sonuçlarını doğurmuştur. Yaşanan değişim ve dönüşümlerle yüksek kültür

ile alt kültür arasındaki ayrımlar belirsizleşmiş, melezleşmiş ve estetik sınırların yok edildiği bir sanat anlayışı ortaya çıkmıştır.

Postmodernizmi ve postmodernist sanatçıyı sorunsallaştıran Turani postmodernist sanatçıyı, “derinliği olmayan, kolaja bağımlı, üst üste getirilmiş imgelere endeksli, kendine özgü bütünlüğü ve tutarlılığı olmayan, sağlam bir kültür düşüncesinden uzak, çökmüş bir zaman-mekân duyarlılığına dayalı anlayış çerçevesinde hareket etmektedir” (Turani, 2019: 191) şeklinde açıklamıştır. Bu doğrultuda postmodernist sanatçılar, klasik anlayışın aksine her malzemeyi yüzey üzerinde kullanılabilmekte ve farklı yaratımlarla izleyici karşısına çıkabilmektedir. Postmodern sanatçının sanatını Habermas, “geçici, ele geçmeyen ve kısa olana yüklenen yeni değer ve dinamizmin göklere çıkarılması, lekelenmemiş, saf ve durağan bir şimdiye duyulan özlemi açığa vurur” (Habermas, 1994: 33) şeklinde ifade etmiştir.

Postmodern dönemde üretilen çoğu kavramsal yapıt, gerçeklik ve mantık temellerinin sorgulandığı toplumsal ve siyasal düşünceleri gündeme getirmiş, dilbilim, felsefe, psikoloji ve sosyoloji gibi temel bilimlerle beslenen kuramsal bir zeminde daha anlaşılır olmuştur. Böylelikle postmodern dönemde toplumsal ve siyasi yapıların açığa çıkarılması niteliği, birçok sanatçıya kılavuzluk eden başlıca değer olmuştur. Günlük yaşam deneyimleri, medya imgeleri, cinsellik gibi kavramlar sanatın yaratım sürecine dâhil edilmiş “özellikle feminist çalışmalar, sınıf ve ırkın yanı sıra cinsiyete bağlı güç ilişkilerinin farkında olan yeni bir öznelik duygusu geliştirmeye çalışmıştır” (Cheetham, 1997: 170).

Postmodern görüşün ilk savunucularından olan Ihab Hassan, postmodern terimini ilk olarak Duchamp’tan Cage’e, Thomas Pynchon gibi yazarlara kadar çeşitlenen, sanatsal açıdan deneysel çalışmalar yapan bir kuşağı tanımlamak amacıyla kullanmıştır (Hopkins, 2018: 224). Bu postmodern süreçte benimsenen sanatsal yaklaşımlar, belirli bir mecraya ait olmamış; resim, heykel, fotoğraf gibi farklı ifade üsluplarıyla yeni kavramsal sanat anlayışlarını geliştirilmiştir. Salt bir sanat dalının hâkimiyetine son verilip disiplinlerarası ve çoğulcu bir üslup geliştirilmiştir. Sanat yapıtlarının bu bileşenleri kullanarak sınıflandırılması, sanat yapıtlarından oluşan heterojenliğin ortaya çıkacağı neredeyse kesindir (Danto, 2014: 35).

4. POSTMODERN ESTETİK BAĞLAMINDA SANATTA YENİ KONUMLANMALARA POSTYAPISALCI YAKLAŞIMLAR VE ELEŞTİREL DÜŞÜNCE ÜZERİNDEN BAKMAK

4.1. Postmodern Estetiğin Postyapısalcı Yaklaşımlar ve Eleştirel Düşünce Bağlamında Yorumu

Postmodern dönemle birlikte yaşanan parçalanma, çeşitlenme, çoğullaşma ve melezleşme gibi fenomenlerin teorik sistemin yanı sıra pratik sürece yansımaları da olmuştur. Bu sanatsal yaratım sürecinde birçok noktada disiplinlerarası söylemlerin olduğu görülmektedir. Sanatta imgelem boyutundan kavramsal arayışların sürdürülmesiyle birlikte pek çok kavram üzerinde sorgulamalar, eleştiriler ve yansımalar gündeme gelmiş, sanat anlayışı artık bu kavramsallaşma süreci içinde gelişmektedir.

Sanatsal eleştirinin, tam da içinde bulunulan postmodern dönemin başat unsurlarından biri haline gelmesiyle, postmodernizmin özünde barındırdığı muallak ve belirsiz söylemleri meşrulaştırmaktadır. Sanat üretiminin ve tüketiminin tamamen bireylere yönelik ve birey kadar çeşitlenmesi, eleştirel tutumların da sınırsızlaşması sonucunu doğurmuştur. Postmodernizmle ve doğal olarak postmodern sanat ve estetikle asıl verilmek istenen bu olmuştur. Bilginin, sanatın ve söylemlerin salt belirli çizgilerde sınırlandırmadan, özgürce ve gelip geçici biçimde ilerlemesi hedeflenmiştir.

Bazı eleştirmenler çeşitli şekillerde postmodernizmi “eleştirel, tepkisel ve gerici” gibi kavramlarla nitelendirirken, bazıları ise sanatsal ve eleştirel deneyimlerinin ve üretimlerinin çeşitliliği dolayısıyla “çoğulculuk” kavramına sarılmışlardır. Böylelikle çoğulculuk olgusu ışığında çeşitlenen sanatsal üretimler, geleneksel estetik yargıların boğuculuğundan kurtulduğunu işaret etmiştir. Bu düşüncenin sanatçıları rahatlattığı görüşüne karşılık, birçok sorun ve belirsizliğin de gündeme gelmesi söz konusu olmuştur (Lee, 2013: 6).

Postmodern sanatın gündeminde birbirinden farklı birçok kavramın yer alması dolayısıyla malzeme ve üslup anlayışında da çeşitlenmeler meydana gelmiştir. Pek çok kavramın algılayıcının kapasitesine göre şekillenmesiyle uçsuz bucaksız sanatsal enformasyon ağı oluşturulmuştur. Toplumların ve toplumları oluşturan her bireyin

sanatı farklı biçimlerde yorumlaması, sanatsal aktiviteleri farklı biçimlerde yaratmaya ve alımlamaya elverişli hale getirmiştir. Postmodern sanatın eleştirel tutumuyla, böyle bir sanatsal enformasyon yığıntısı altındayken sanatın da belirli kalıplara sıkıştırılarak yorumlanmasından uzaklaşmıştır.

Postmodern dönemle birlikte bilginin el değiştirmesi ile kültürel değişimlerin ve yozlaşmaların meydana gelmesi, toplumun genelinin kendini kapitalist davranışlara teslim etmesini beraberinde getirmiştir. Tüm küresel çıktılarda hissedilen bu yozlaşma sanatta ve estetikte de hissedilmiştir. Popüler kültürün hâkimiyeti; gelip geçiciliğin, hakikat yanılsamasının, yüzeyselliğin, yaratıcılığın ve eklektizm krizinin oluşması sanatsal yaratımlarda ve sanatsal eleştirilerde büyük sorunlara sebebiyet vermiştir.

Postmodern dönemin sonuçlarından biri olarak çeşitlenme ve çoğullaşma, sanat içerisinde de kendiliğinden var olmuş, bu doğrultuda teorik ve pratik sistem içerisinde sorunsallar meydana gelmiştir. Süreç içerisinde sanatta sınırsız anlamlandırma pratikleri içinde yeni estetik konumlanmalar söz konusu olmuştur. Postmodern dönemde sıklıkla üzerinde durulan yapısöküm, metinlerarasılık, meta-anlatı, iktidar, gerçeklik ve simülasyon gibi postyapısalcı kavramlar ve bunlarla ilişkili olarak sanatta temsil krizi, yeniden üretim ve alıntılama, kültür ve kimlik, küreselleşme ve politika gibi konular sanatın yeni ilgi odakları haline gelmiştir. Bu doğrultuda postmodern söylemlerin belirsizliği, postyapısalcı yaklaşımlar ışığında ele alınması, bir bakıma belirsiz söylemleri anlaşılır kılmaktadır. Postmodern dönemin sanatsal ve estetik yönelimlerinin eleştirel tutumlarının da postyapısalcı argümanlar eşliğinde irdelemesi, sanatsal çeşitliliği anlamlandırmıştır.

4.1.1. Sanatta Temsil Sorununa Yapısökümcü Yaklaşım

Yapısöküm ve Différance kavramları pek çok alanda olduğu gibi sanatta da ifade bulmuştur; bu doğrultuda anlamın ertelenmesi, zaman içinde değişime uğratılarak algılanması şeklinde yorumlanmaktadır. “Sanat çoğunlukla yapıbozum için bir alan sağlar” (Richards, 2020: 65) düşüncesi çerçevesinde ele alınan yapısökümde gösterge olarak kullanılan dil öğeleri, ses gibi işaretler, sanat açısından önem teşkil etmektedir. Bu doğrultuda Derrida'nın metinleri, sanat içinde farklı anlamlandırmaların ve metinlerarasılığın yanı sıra kavramsallığın da okunmasını sağlamaktadır.

Derrida'nın düşüncesi temelinde yer alan metinlerin başka metinlerle olan ilişkileri sonucunda farklı imgelerin ortaya çıkmasının sanatsal ifadesi olarak ile sanat eserleri yeni yorumlarda ve yeni bağlamlarda ele alınmasıyla açıklanabilir (Richards, 2020: 130). Böylelikle Derrida düşüncesi sayesinde postmodern sanatta kavramsal sanatın yaratımındaki tezahürleri görmek mümkündür. Kavramsal temelli işlerde dilsel ve bağlamsal çözümlenmeleri ile felsefi temelli bir metin ile sanat yapıtı arasında kesin ve net bir ayırmadan söz edilememektedir. Bu doğrultuda sanat eserlerinde de gösteren/gösterilen bağlamında temsil sorunları gündeme gelmektedir.

Temsil, ifade edilecek herhangi bir şeyi algılanan dünyada belleğin aracılığıyla değişik kimliklere bürünebilecek bir ses, bir olgu, bir düşünce ya da bir imge olarak değerlendirilmektedir. Varlık, durum, sezgi, duygu gibi kavramların algı boyutundan öte, gerçekliğin göreceli çerçeve içinde aktarımını sağlamaktadır.

Aydınlanma dönemi ve modernizm ile birlikte imgede yaşanan gerçeklik algılarının sorgulanması durumu gündeme gelmiştir. İmge artık görünenin arkasındaki görünmeyeni yani metafizik gerçeği, insanın düş gücü kabiliyeti sayesinde ortaya koyulan bir gerçeklik anlamı halini almıştır. Modernizmde görünmeyeni kendinde gösterme, arkada saklananı ortaya çıkarma düşüncesiyle geleneksel beğeni anlayışını reddeden araştırmalar öne çıkmaktadır. Bu arayışların bir sonucu olarak sanatta temsil edilen yalnızca verilenle ve gösterilenle sınırlandırılmamış, verilmeyen ve gösterilmeyen de irdelenmiştir.



Şekil 4. 1. René Magritte, *İmgelerin İhaneti*, 1928-1929.

Modernizmle birlikte temsilin geleneksel anlayışından çıkılarak yeni temsil anlayışının kurulması tarihsel dönemin ve toplumsal koşulların temelinde yer almıştır. Bu bakımdan temsil, içinde bulunduğu dönemin ve toplumun göstergesini ve gerçeklik algısını yansıtmaktadır. Toplumun gerçeklik algısının bir göstergesi olarak toplumsal sürecin içinde gelişerek dönüşmektedir. Bu gerçekliğe verilebilecek bir örnek olarak Magritte'in 'İmgelerin İhaneti' (1928-29) (şekil 4.1) adlı yapıtı üzerinde görsel okumalar yapan Foucault (2017), bir ifade yöntemi olarak dil ve temsil arasındaki bağlantıya odaklanmış ve bunu bir sorun haline getirmiştir:

Rönesans'tan beri Batı resminin temel ilkelerinden biri, resimsel temsilin dilsel temsilden ayrı olması, resim figürleri temsil ettikleri şeye benzerken dil figürlerinin benzememesidir. Dil göstergesi keyfiyen, resimde temsil ve benzerlik arasında eşdeğerlilik vardır. Temsil etme ile temsil edilenin bu şekilde birbirine girmesi, mimesis buyruğunun temelinde yatar (Foucault, 2020d: 86).

Modern dönemden postmodern döneme geçildiğinde ise gerçeklik ve temsil anlayışında yaşanan bu dönüşümlerin etkilerinin daha hissedilir olduğu görülmektedir. 1960'lı yıllarda Derrida tarafından geliştirilen yapısöküm yöntemi, anlamın çoğulluğuna ve alımlayıcıya göre değişiklik gösterebileceğine dair gerçekleştirilen araştırmalar, algının ve anlamın tekrar sorgulanmasını gündeme getirmiştir. Derrida, yapısökümün metin çözümlemelerinde sıklıkla kullanılmasını ve metinlerin kendi içlerinde kurdukları anlamları incelemeyi öngörmüştür. Metnin içeriğinde gizil olan anlamın açığa çıkarılması dolayısıyla yapısöküm yöntemi sanat yapıtlarının çözümlenmesinde de kullanılan önemli bir yöntem olmuştur. Metinlerin başka metinlerle kurdukları karmaşık bağlamlar, kendi içlerinde oluşturdukları anlam ögeleri olarak ele alınmış ve bu doğrultuda okunan/izlenen metinden/yapıttan birden fazla anlam çıkarılabileceği savunulmuştur. İzleyicinin kültürel belleğine ve algı kapasitesine hitap eden imge, bellek aracılığıyla değişiklik göstererek farklı durum ve değerleri açığa çıkarmaktadır. Zira temsilin sanat açısından önemi de tam bu noktada vurgulanmaktadır. Kültüre ya da özneye bakılmaksızın, yorumbilimsel değeriyle farklı anlayışlara ve bakışlara hitap ederek, yeni kimlikler kazandırılmaktadır (Erzen, 2020: 61).

Bir sanat yapıtı yapısöküme uğratılmasıyla elde edilen sonuç, herhangi bir algının, düşüncenin veya niyetin temsili olmaktadır. Sanatçı tarafından somutlaştırılan şey, malzemeler ile görünür kılınmaktadır. Sonrasında ise, "sanatçı ne yaparsa yapsın, izleyicinin kendi düşüncelerini eklediği, anlamlandırdığı şeydir"

(Yılmaz, 2009: 310). Sanatçı, yapıt ve izleyici üçgeninden oluşan anlamlandırma süreci değişime uğratarak izleyicinin ön plana çıkarılması söz konusudur. İzleyicinin süreç içinde etkin konuma getirilmesi ile yüksek sanat anlayışından toplumsal sanat anlayışına varılmıştır.

Bu bağlamda sanatta temsil pek çok etkene bağlı üretilmektedir. Toplumsal dönüşüm ve etkilerle gerçeklik algısında yaşanan farklılıklar ve bu farklılıkların temsili; kendi gerçekliği ve temsilin gerçekliğinin yansıttığı olgu, durum, düşünce ve bunların bağlı olduğu pozisyonlarla ifade edilmektedir. Temsil artık postmodern düşünce ışığında kendi gerçekliğini oluşturmuş, dış gerçeklikten öte içinde barındırmış olduğu duygu, düşünce, durum ya da olgunun temsili olmuştur.

Sanat yapıtını salt estetik temellerine dayanarak incelenmesinden ziyade sanat yapıtlarının bilgi nesnesi olarak incelenmesiyle göstergebilim bir başka önemli yöntem haline gelmiştir. Göstergebilim ile yapıtın içine yerleştirilen sosyolojik, tarihsel veya psikolojik nüansları kalıplaşmış anlayıştan uzak biçimde çözümlenmektedir (Şahiner, 2008: 159). Sanatsal göstergeler, simgesel ve tasarımsal bir değer taşımaktadır. Sanatsal göstergelerin göstergebilim yöntemleriyle incelenmesi, yapıtın insani, toplumsal, kültürel ve psikolojik gibi alt katmanlarının da çözümlenmesini sağlamaktadır (Ziss, 2016: 89). Böylelikle postmodern sanat yaratımlarında, gösterilenden çok gösterilenin içindeki göstergelerle ilgilenilmektedir. Göstergebilimin en seçkin temsilcilerinden Umberto Eco (2019b), yaratılan bir temsilin, alımlayıcının algısını ve imgesini şekillendirmek ve planlamak üzere kurulmuş bir araç olduğunu savunmaktadır. Anlamın ve anlamanın alımlayıcıdan ileri geldiğini öne sürmektedir.



Şekil 4. 2. Doris Salcedo, 1550 Sandalye, 2003.

Temsilin postmodern sanatta belirgin biçimde değiştiği görülse de, değişimin temelini Dadaist hareketle atıldığı gözlemlenmektedir. Dadaist hareket geleneksel sanat pratiklerini reddederek soylu sanat anlayışını yıkmaya yönelik girişimleri, toplumsallığa bazen de sanata karşı duruşu ile bilinmektedir. Marcel Duchamp'ın ilk girişimleri ile gündeme gelen hazır yapım nesne kullanımları, kavramsal sanat pratiklerinde de etkili olmuştur. Duchamp'la birlikte geliştirilen imaj, kavram, yazı gibi olguların birlikte sanatsal ifade nesnesi olarak kullanımıyla, sanatta temsilin düşünsel alanda yeni bir biçime büründüğü görülmektedir. Sanatsal ifadenin, temsil nesnesine ait imgeden ziyade temsil edilen nesnenin kendisi ile oluşturulması, postmodern sanatta temsil sorunsalı içinde tartışılmalı bir konu olmuştur.



Şekil 4. 3. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965.

Kavramsal sanatta, nesnelere gönderge olarak yer almakta ve nesnenin içinde barındırdığı tüm anlamlarıyla birlikte irdelenmektedir. Bu düşünce çerçevesinde düzenlenen kavramsal anlayış, alımlayıcıların zihinsel kapasitelerine hitap etmektedir. Kavram ve dil yapısı üzerinden anlam sorgulamalarını gerçekleştiren Kosuth, yapıtlarıyla, kavramların göstergesel özelliklerine dikkat çekerek kullanılan nesnelere anlamlarını ve dildeki yansımalarını irdelemiştir.

Kosuth'un 'Bir ve Üç Sandalye' (1965) (şekil 4.3) isimli çalışması, nesnenin kendisi, fotoğrafı ve sözlük tanımının birlikte sergilendiği bir yerleştirmedir. "Eğer sözcük nesnenin zihinsel imgelerini sonsuza kadar açık bırakıyorsa, betimleme ve nesnenin kendisi de varlığı kendi sonsuzluğuna götürür" (Francalanci, 2012: 98). Böylelikle kavramların ve göstergelerin içinde barındırdıkları anlamların dışavurumları nesneleştirilmesiyle ifade edilmektedir. Böylece izleyiciler göstergelerin içsel ve dışsal anlamları arasındaki ilişkiyi gözleme sürecini deneyimlemektedir.

Postmodernizmin şimdiye ve şu ana yaptığı vurguyla gerçeklik algısında yaşanan değişim ve dönüşümün etkisi, sanatta güncel ve gündelik olana yönelmesiyle görülmüştür. Böylelikle sanatçı bir yüzey üzerinde verilen zaman-mekân algısının temsilinden uzaklaşarak kendi gerçekliği içinde zaman-mekân temsil

gerçekliğini oluşturmuştur. Temsil; teknik, ifade ve gösterge olanaklarından sınırsızlaşarak disiplinlerarası anlayışa teslim olmuştur. Bu durumda sanatçı, her türlü malzeme ve nesneyi sanat yapıtı olarak kullanabilmektedir.

4.1.2. Üst Anlatıya Karşı Toplumsal Dönüşümün Sanatta Yansımaları

Postmodern dönemin sanat anlayışında ifade biçimleri salt resim, heykel ya da mimari gibi disiplinlerle sınırlandırılmamış, daha ziyade kendi içinde parçalanmalarla anlamlandırılmıştır. Sanat artık akımlar ve ‘izm’ler ile ifade edilmekten uzaklaşarak anlayışlara hitap etmektedir.

Bu durumun başka bir etkisi olarak, kültürde ve özellikle bilginin el değişimiyle yaşanan belirsizlikler uzamında “kültürel yozlaşma” olarak belirtilen bir dönem yaşanmıştır. Alt kültür ve yüksek kültür arasındaki sınıflandırma ve sınırların silinmesiyle toplumun geneline hâkim olan popüler kültür, gelip geçiciliğin moda olduğu ve özellikle kapitalist topluma hitap eden kitle zevki ve sanat anlayışı yaratılmıştır (Harvey, 1997: 78). Sonuç olarak ise aydın kesimin yok olmasıyla “kitsch” olgusunun gündeme gelmesi; sanat eserlerinde sıradan ve bayağı olana dikkat çekmiştir.

Gösterenden ziyade gösterilenin ön plana çıkarılmasıyla anlık yaşam olaylarına ve gündelik nesnelerin sanat nesnesi konumuna getirilmesiyle birlikte, izleyenlerin anlamlandırma süreçlerine de müdahale edilmiştir. Söz konusu bu müdahale izleyici/alımlayıcıların sürece aktif olarak katılmasıyla gerçekleşmiştir. Lyotard, bu durumda sanatçının filozof konumuna yerleştirilmesi ve yaratımlarından söylemlerine kadar anlatılarındaki aykırılıklara odaklanmıştır.

Bir postmodern ressam ya da yazar bir filozof konumundadır: Yazdığı metin, ürettiği eser ilke olarak önceden belirlenen kurallarla yönetilmez ve belirleyici bir yargıya göre, metne ya da esere bilinen kategorileri uygulayarak yargılanamazlar. Bu kurallar ve kategoriler sanat eserinin aradığı şeylerdir. Öyleyse, sanatçı ve yazar ne yapmış olması gerekiyorsa onun kurallarını dile getirmek üzere kuralsız çalışmaktadır (Lyotard, 2020b: 1191).

Kültürlerin bilgiyi meşrulaştırma söylemleri üzerinden açıklamalar yapan Lyotard’a göre, kültürel ve toplumsal bilgi birikimi yön değiştirmiş, meta anlatılar içerisinde yer alan geleneksel anlayıştan uzaklaştırılmıştır. Meta anlatı, kendisine yüklenen -ister spekülâtif olsun ister özgürleştirici olsun- anlamı ve söz konusu olan inanılabilirliğini yitirmiştir (2013: 74). Modern döneme ait genel ve kapsamlı tanımlamalar ışığında yorumlanan üst-anlatıların postmodern dönemde kültürel,

ekonomik ve ideolojik parçalanmalar ile eleştirel sistem içinde sorgulandığı görülmektedir. Böylelikle postmodernizm üst-anlatıların meşrulaştırıcı güçlerinin sarsıldığı, inançsızlık dönemi olarak yorumlanmaktadır. Genel anlamda epistemolojik alanda yaygınlaştığı görülen bu krizin dolaylı olarak sanatı da etkilediği anlaşılmaktadır.

Yirminci yüzyılda popüler kitle kültürü ve tüketim kavramları, gündelik hayata ilişkin sıradanlığı ve gelip geçiciliği çağrışımlarına rağmen toplumu şekillendiren ve dönüştüren kavramlar olarak kabul edilmiştir. Çoğulculuğun hâkim olduğu postmodern toplumlarda sürekli değişim halinde olan yaşam biçimlerinde anlamlandırma süreci, kültürel yapılanmalar aracılığıyla gerçekleştirilmektedir.

Popüler kültür oluşum sürecinde meydana gelen tüketim süreci, yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda psikolojik bir süreci de temsil etmektedir. Tüketim dünyasında birey, ihtiyaç gereği tüketim gerçekleştirmez, tüketmiş olmak için tüketmektedir. Böylelikle tüketim ekonomisi içinde amaç, ihtiyaçtan ziyade tüketimin gerçekleşmesidir. Bu doğrultuda, temel ihtiyaçlar bütününden çıkmış postmodern göstergeler niteliği taşımaktadır. Featherstone'un postmodernizmi incelerken, postmodern yeni yaşantıya ait olan kültürün mal üretimi, dolaşımı ve tüketimini araştırmasının merkezine almıştır (Bertens, 1997: 109).

Postmodern tüketim kültürü, postmodernizm ile birlikte yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki sınırları kaldırmıştır. Bu doğrultuda postmodern tüketim kültürü, birbirinden bağımsız özerk toplulukları ve sosyal grupların ifade edilmesinden ziyade gruplar ve topluluklar arasında yeni yaşam tarzlarıyla birleşerek psikolojik, ekonomik ve kültürel pratiklerdir. Tüketimin toplumun hayatında önemli bir yer oluşturduğu düşüncesini savunan Featherstone'a göre göstergelerin aşırı üretimi ve imajlarla simülasyonların yeniden üretilmesi kitlelerin bu akışın büyümesine kapılmasına yol açmıştır (2005: 103).

Toplumun bütün katmanlarına hitap edebilecek değerler, beğeniler ve algılar yaratma amacıyla olan, bilinçli olarak oluşturulan bu tüketim kültürünün en belirgin özelliklerinden biri, hızlı ve çabuk yayılma politikası içerisinde tüketilen olguların değişmesi, dönüştürülmesi ve yitilmesi olarak ifade edilmektedir (Melly, 2012: 12). Baudrillard'a göre tüketim yalnızca nesnelere değil, sembol ve değer tüketimi olarak karşımıza çıkmaktadır. İsteklerin, ihtiyaçların ve ilişkilerin tüketilmesi

şeklinde yorumladığı tüketim, hayatın anlayış ve fikirlerin merkezine yerleştirilmiştir. Zaman içinde ihtiyaç olmayan şeyler yeni ihtiyaçlar olarak üretilmektedir. Tüketim mantığını “yok etme” kavramıyla açıklayan Baudrillard’a göre tüketim, toplumunun temeli niteliğindedir (2008: 69).



Şekil 4. 4. Sylvie Fleury, Akne, 2014.

Postmodern dönemde popüler kültürün tüketimle birleştiği noktada medya unsurunun ön plana çıktığı görülmüştür. Baudrillard, popüler kültürün medyayı imaj ve imgesel hafıza kullanarak görselleştirilmesinin, televizyon ile sağlandığını belirtmiştir. Kitle iletişimlerinin (medya), eski üretim ile tüketim tarzlarının yerini yepyeni bir iletişim evrenin bıraktığını ileri sürmüştür (2008: 156). Baudrillard’la bütünleşen bu postmodern konuda Kellner’a göre televizyon;

postmodern esrimede (ecstasy) tam bir şamata, tam bir içe patlama, anlamın yok edildiği, içinde fark edilebilir etkilere sahip hiçbir imajın artık kalmadığı büyüleyici bir medya uzamında yalnızca farklı imajların sürekli ışıltı saçarak titreştiği, imajların giderek artan hız ve miktarının, onların diğer imajlara sonsuz biçimde gönderme yaparak tanımlama işlevini tümünden kaybettikleri bir hızla uçtuğu bir postmodern hayal perdesi ürettiği ve sonunda bu imaj artışının gereksiz, anlamsız imajların dev aynasındaki sonsuz oyununda izleyicinin kendini yitirdiği bir kayıtsızlık, ilgisizlik ve doygunluk ürettiği, tembelliğin kayıtsızlığın, aralıksız imaj ve enformasyon yayılımının ve radikal nicelik artışının (semiurgy) girdap ve kaleydoskopunda tüm anlam ve mesajların yutulduğu, massedildiği bir karadeliktir (2004: 193).

Bu durumda gerçeklik algısındaki değişimler ile “gerçek olan artık dünya ile doğrudan bir bağlantı içinde bulunuyor olmamız değil, televizyon ekranından bize verilir: dünya televizyondur, televizyon dünya olmuştur” (Sarup, 2019: 232).

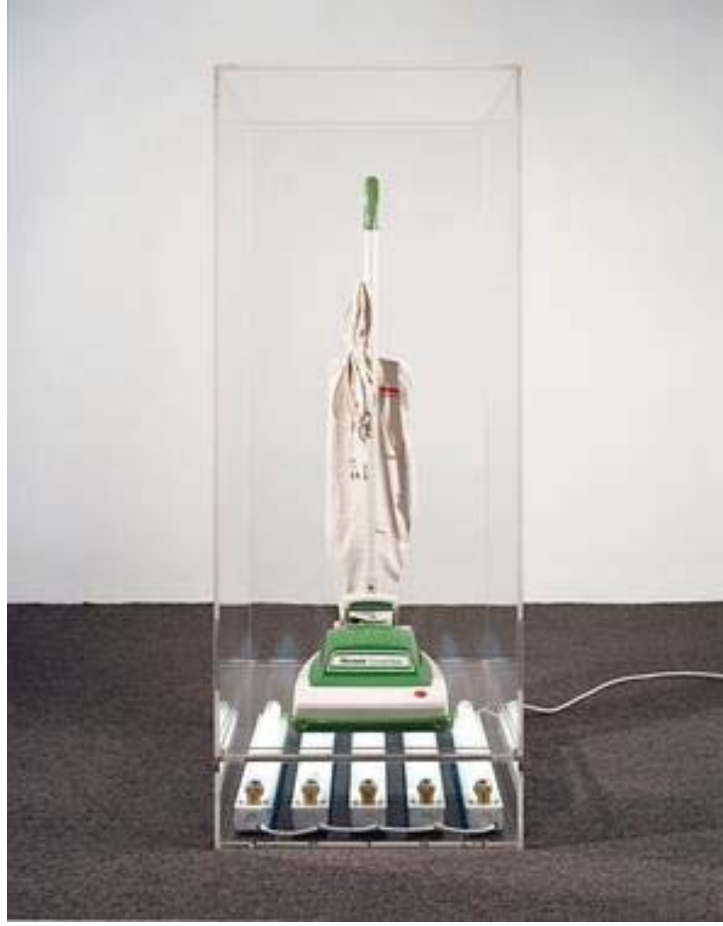
Popüler kültür bilinçdışı bir oluşumla kültürün bütün yönlerini içinde barındıran, kendi etik ve estetik anlayışını, sanat ve müziğini yaratan, güncel olanı imgelemesi ile birlikte geleneksel olana da imalarda bulunan bir özelliktir. Yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki sınırların bulanıklaşması, günlük yaşam ile sanat birlikteliği ve biçimci modernist anlayışları alt üst etmiş olmasıyla gündeme gelmiştir. Clement Greenberg gibi modernist yorumcular popüler kültürü, yüksek kültür için bir tehdit olmakla birlikte bayağı olarak adlandırmıştır (Whitham ve Pooke, 2018: 163).

Hızla gelişen teknoloji ve iletişim araçları, hızla üretilen göstergelerin topluma yaygınlaştırarak çoğalmasını sağlamıştır. Teknoloji ve medyaya dayalı popüler kültür ve tüketim, dünyanın birçok yerinde gündelik hayatın önemli bir parçası olarak önem teşkil etmektedir. Sanat da bu popüler kültüre kenetlenerek tüketim ve sanat arasındaki ayrımı bulanıklaştırmaktadır.



Şekil 4. 5. Andy Warhol, Bonwit Teller Vitrin Düzenlemesi, 1961.

Pop art'a kadar sanat statüsünü korumuşken pop art'la birlikte göstergelerin üretimi, sanayi yöntemleri ve seri üretim biçimiyle ifade bulmuştur. Bu doğrultuda sanat, tüketim ve hazır nesne üzerine kurulu düzene pop art ile birlikte katılmıştır. Sanat, pop art'ın hazlara ve arzulara hitap etmesi yönüyle çabuk üretilir ve tüketilir bir anlam kazanmıştır. Foster'a göre pop art, yüksek kültürün sanatını kitle kültürünün sınırlarında dolaşarak sınamaktadır. Sonuç olarak yüksek sanatın yerine gündelik olanı getirmek olmuştur (2017: 97).

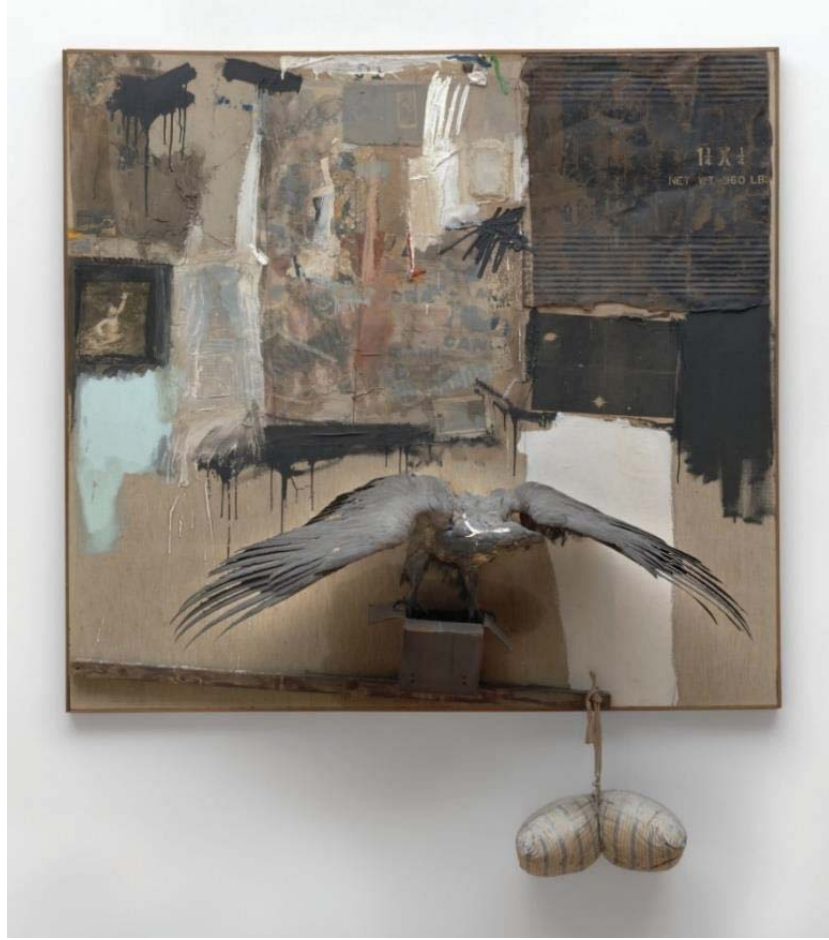


Şekil 4. 6. Jeff Koons, Yeni Hoover Convertible, 1980.

Pop sanatçıları, sanatsal yaratımları için reklam sektöründen beslenmişlerdir. Rosenberg pop art'ın reklamcılık ile ilişkisini kurarken reklamı tüketim kültürüyle ilişkilendirmiş, pop art'a ait unsurlarla izleyicilere sunulmasını ve imgeleri kültür ayrımı yapmaksızın ele almasıyla eleştirmiştir (Antmen, 2017: 161). Reklam ve tüketimin ilişkisi Featherstone'a göre ise, reklam unsurlarıyla öne çıkarılan sıradan ürünlerin aşırı imgesel iltifatlarla sunulmakta ve bunun bir sonucu olarak tüketim tarzları değiştirilmiş ve ürünlerde simgesellik önem kazanmıştır (2005: 139). Medyanın etkileme ve manipüle etme girişimlerinin en çok reklamcılıkta ortaya çıktığı görülmektedir. İmgeler yığını ve yoğun mesaj yağmuru olarak adlandırdığı reklamı John Berger, "tüketici toplumunun yarattığı kültürdür" (2016: 139) olarak açıklamıştır.

Endüstriyel biçimlerden beslenerek oluşturulan pop art, eğlence ve spor gibi alanlara yönelerek gelişmiş kapitalist üretim ve tüketim sisteminin ifade aracı olarak sunulmaktadır. Seri üretim mantığından yararlanarak oluşturulan üretim, pop artta sanat eserinin başat özelliklerinden biri haline gelmiştir. Aynı işlemleri tekrarlama

yöntemiyle farklı imgeler üretilmesi fikri, seri nesnelere ve imgelere sanatın hiçbir yerinde görülmediği kadar kullanılmıştır (Foster, 2017: 104).



Şekil 4. 7. Robert Rauschenberg, Kanyon, 1959.

Seri üretim ve gündelik nesnelere sanatın dâhil edilmesi mantığı zamanla önemli boyutlara ulaşmış ve bu çerçevede sanatsal üretimler ve karşı gösteriler gündeme gelmiştir. Bu mantık doğrultusunda üretimler gerçekleştiren postmodernist sanatçı Robert Rauschenberg'in 'Kanyon' (1959) (şekil 4.7) isimli çalışması incelemek doğru olacaktır. Popüler kültür ile yaygınlık kazanan her şeyin sanat olabileceği görüşü doğrultusunda sanatçı yaratımını, 1954 senesinde yapmaya başladığı eseri günlük gezintileri esnasında edindiği buluntu nesnelere gerçekleştirmiştir. Tuval üzerine alelade şekilde yerleştirilen tesadüfi imgeler sanatçının eleştirel tutumunu gözler önüne sermektedir.

Sanatsal beğenin yerini kitle beğenisi almasıyla "artık sanatın bir mesaj verme ya da bilgilendirme gibi bir kaygısı kalmayacaktır" (Koçakoğlu, 2018: 114). Nesnelere sanatsal üretim aracı olarak kullanılması, imgeleneenin gösterilen olarak

direkt verilmesi, gündelik içeriğin doğrudan anlatılması anlamın muğlaklaşması ve bulanıklaşmasına sebep olmuştur. Üretimde değişen anlamın mantığını soyutlama ve yeniden üretimi sorunsallaştıran Foster, “soyutlama iptal ettiği betimlemenin sadece bir parçasını saklar, simülakrın (yeniden) üretimi, yani tekrarlama ise betimlemenin göstergesel mantığını çökertmek için onu altüst etmeye çalışır” (2017: 100) olarak ifade etmiştir.

Sanat popüler kültürün her konusunu kendine sorun edinmiştir. Toplumda problem haline gelen gerçeklik sorgusu, sanatçıların yeniden üretim ve tüketim kavramları üzerine çalışmalarına zemin oluşturmuştur. Baudrillard’ın ifadesiyle sanat artık değişen anlamıyla gerçeklikten koparak hipergerçekliğe dönüşmüş ve pop sanatın eliyle yer değiştirmiştir. Trans-estetik kavramıyla açıklanan sanat, gerçekliğini yitirerek kendi eliyle oluşturduğu gerçekliğini kurmaktadır (2010: 23). Bu durumda pop art anlayışında artık imgelerin ve göstergelerin kendi başına ürettikleri anlamlar ve tüketilen nesnelerin artık kültür nesnesi olarak anılması sanatın yeni alanı olarak tanımlanmaktadır. Gerçeklik, bir temsil olarak ifade edilmekten ziyade gerçeğin kendisi olarak işlev taşımaktadır.

Tüketim kültürüne dair imgeler ve nesnelere sanata dönüşmüş; sanat nesnesi konumuna getirilmiştir. Böylelikle postmodernizm ile birlikte sanat nesnesinin ne’liği sorgulaması gündeme gelmiştir. Baudrillard ve Jameson gibi postmodern dönem kuramcıları, sanatta yaşanan değişimlerin temelini kültürel unsurların değiştirilmesiyle ilişkilendirmektedir. Gündelik hayatın estetize edilmesi ve her şeyin sanat olabileceği düşüncesi sonucunda tüketim nesnesi sanata dönüştürülmüştür. Yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki sınırların belirsizleşmesi sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırların da yok olmasına neden olmuştur. Böylece sanatla ilgisi olmayan şeylerin sanat olarak adlandırılmasıyla sanat nesnesi kültürel değerler tarafından kuşatılarak korunaklılığını kaybetmiş, metaya dönüştürülmüştür.

Sanat ve gündelik yaşam arasında ayrımın gözetilmeyişi ve tüketim kültürüne ait sıradan nesnelerin ön plana çıkışına ilişkin Danto, sanat nesnesi ve diğer nesnelere arasındaki farkın dil kavramı üzerinden açıklanabileceğini savunmuştur. Bununla birlikte yapıt ve dil aracılığıyla anlamlandırma sürecinin zihin ve beden arasındaki ilişki gibi karmaşık bir düzen içinde gerçekleştirildiğini öne sürmektedir (2019: 125).



Şekil 4. 8. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917/1964.

Modernist düşüncenin temelinde yer alan nesnenin gerçekliği ve anlamın direkt olduğu gibi verilmesine karşılık postmodern sanatta, yapıtın arka planında yer alan anlamın parçalanması ve merkezsizleşmesi söz konusu olmuştur (Şahiner, 2008: 219). Derrida, Strauss ve Baudrillard gibi postmodern kuramcılar, nesnelere parçalamış ve bir sistem üzerinden yorumlamışlardır. Bu kuramcılar etkisinde üretim gerçekleştiren sanatçılar, postmodernizm ile birlikte sanat nesnelere kuramsal ve kavramsal sistem üzerinden ifade edilir hale getirilmiştir.

Gündelik nesnenin sanat eserine dönüşümü temelde Dadaizm ile birlikte gündeme gelmiştir. Dadaistler, nesneyi çoğunlukla sanattaki yıkıcı fikirleri için kullanmışlardır. Herhangi bir nesnenin sanattaki temsilini göstermek yerine hazır nesnelere kullanarak sanata yeni bir soluk getiren Duchamp, sanatsal yaratımlarıyla hem pratik hem teorik yönden sansasyonel etkiler yaratmıştır. Hazır nesne kullanımında bir başlangıca işaret eden Duchamp böylelikle sanatın ne'liği ve değerinin sorgulanmasını sağlamıştır. Şahiner, "Duchamp'ın hazır nesnelere ancak sanat eseri kategorisine atıfta bulunarak anlam kazanabilir" ifadesiyle herhangi bir nesneyi sanat eseri olarak sergilere göndermesini sanat kurumlarına bir provokasyon olarak yorumlamıştır (2008: 214). Başka amaçlar doğrultusunda ve başkaları

tarafından üretilen hazır nesnelere, bir başka problemi daha gündeme getirmektedir. “Sanat artık ille de eli becerikli özel bir insan tarafından yaratılan bir nesne olmak zorunda değildir” (Yılmaz, 2009: 203).



Şekil 4. 9. I. Uluslararası Dada Sergisi, Berlin, 1921.

Sanatta fikir kavramını önceleyerek psikanalizle de bağ kuran Dadaistler, kavramsal sanatın oluşmasında önemli rol oynamışlardır. Sanatın sorgulayıcı yönünü irdeleyen kavramsal sanatçıların girişimiyle, sanatın ne’liği sorgulaması üzerinden, sanat ve sanat nesnesi tartışmaya açılmıştır.

Dil, anlam ve gösterge üzerinden yürütülen çalışmalar doğrultusunda Derrida, Barthes ve Saussure gibi kuramcılarının düşüncelerini referans alarak çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Postyapısalcı düşünce zemininde gösterilmek istenenin tek ve kesin bir anlamı yoktur. Bu doğrultuda Derrida’ya göre gösterilenin tek bir göstereni olmaz, sabit ve bilindik yöntemlerle okumalar yapmak yerine metni yeni yöntemlerle yapı sökümü uğratmak önem arz etmektedir. Böylelikle dil ve anlam ekseninde üretim gerçekleştiren sanatçılar sanatın nesneye olan gereksinimi sorgulamasıyla görsel algıya hitap eden sanat yapıtlarından zihinsel kapasitelere varan dilsel çözümlenmelere odaklanılmışlardır.



Şekil 4. 10. Jeremy Deller, *Dokunuş*, 2015.

Sanat yapıtları artık yalnızca resim ya da heykelden ziyade tek başına bir nesne konumunu almıştır. Kavramsal sanatla birlikte sanat, herhangi bir disiplin veya araçla sınırlandırılmamış; mekânla ilişkisini görselleştiren yerleştirmeler ile bütünlük yapı içinde sunulmuştur. Sanatın edindiği yeni anlam konusunda Danto, her şeyin sanat yapıtı olabileceğini ve duysal deneyimden düşünceye yönelmek gerektiğini savunmuştur. Bu konuda dikkatleri müzelere yöneltmiştir.

(...) sanatın neye benzemesi gerektiği konusunda a priori bir ölçüt ya da müzenin barındırdığı yapıtların uygunluk göstermesi gereken bir anlatı yok. Bugün sanatçılar müzeleri ölü sanat yapıtlarıyla değil, capcanlı sanatsal seçeneklerle dolu yerler olarak görüyor. Müze kendini sürekli yeniden düzenlemeye açan bir alan; hatta müzeyi bir savı önerecek ya da destekleyecek şekilde düzenlenmiş bir nesnelere kolajının malzemeleri için bir depo olarak kullanılan bir sanat biçimi de belirlemekte (Danto, 2014: 27-28).

Mekânla birleştirilen nesnelere gerçekleştirilecek sanatsal eyleme göre şekil almaktadır. Bu durumda O'Doherty, "galeri mekânına giren nesne, galeriyi ve galerinin yasalarını kendi "çerçevesi" içine alır" (2019: 31) şeklinde ifade etmiştir. Gündelik nesne ve müze anlayışını karşı karşıya getiren çarpıcı sanatsal etkinlikler arasında Jeremy Deller'in 'Dokunuş' (2015) (şekil 4.10) isimli uygulaması örnek verilebilir. Sanatçı, seçili müze eserlerinin, belirli süreler zarfında cam fanuslardan çıkarılmasına ve kamusal alanda izleyicilere arz edilmesine olanak sağlamıştır.



Şekil 4. 11. Pipilotti Rist, *Bedenini Dök* (7354 metrekiüp), 2008.

Duchamp'ın öncülük etmesiyle gündelik nesnelerin sanatsal nesnelere olarak sunulması, kavramsal sanat anlayışını ve yaratımlarını gündeme getirmiştir. Bu anlayış doğrultusunda nesne, merkeze alınarak anlamlandırma sorgulamalarının yapılmasını sağlamıştır. Hazır nesne kullanımıyla estetik algı ve nesnenin sanatsal müphemliğini eleştiren Danto'ya göre, Duchamp gündelik olanı kutsallaştırmaktan ziyade sanat ve estetik değerlerini azaltarak sınırları test etmektedir (2014: 166).

Nesnelerin işlevleri dışında anlam kazanmaları, bu süreç içerisinde sanat ve nesne arasındaki değerlerin değiştiğini gözler önüne sermektedir. Böylelikle sanatın toplumdaki konumunun da değiştiği görülmektedir. Gündelik nesnelerin kullanımı bağlamında ele alınan sanatsal yaratımlar alımlama çeşitliliğini vurgulamış; dil, anlam ve gösterge kavramları önem kazanmıştır. Böylelikle sanatta artık geleneksel sınırların dışına çıkmış, sanat ve gerçeklik sorgusu gündeme getirilmiştir.

4.1.3. Tahakküm İlişkisinde Sanatın Konumu

Özne iktidar diyalektiği sanat çatısı altında incelendiğinde sorunsallaştırılan iktidarın öznelere üzerinde kurmuş olduğu tahakkümün yansımalarına rastlanmaktadır. İktidar tekniklerine ve iktidar teknolojisine yönelik çalışmalarda bulunan Foucault, sorunun temelini, iktidarın ağlarının özne bedenlerinden geçtiği şeklinde açıklamaktadır (2020a: 161).

Postmodern dönemin sanatsal söylemlerinde, iktidarın öznelere uyguladığı tahakküme karşı, kadın-erkek eşitliğinin, toplumsal cinsiyet rollerinin, alt-üst kültür ayrımlarının eleştirisi ile ırklar ve türlerin çeşitliliğine yapılan vurgu dikkat çekmiştir. Meseleye kadın-erkek eşitliği ve toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinden yaklaşıldığında, feminist söylemlerin de desteklemesi ile kadın bedeninin edilgin kullanımından sanat yaratıcısı konumuna geçtiği bilinmektedir. Feminist hareket ile

kadının değişimini, yüzyıllarca izole yaşam sürmesini, çeşitli durumlarla yoksun bırakılmasını ve aşığılanmasını sorunsallaştıran Foucault, erkek tahakkümündeki bir dünyanın sınırlarını yıkma düşüncesiyle erkek iktidarının tahakkümünü eleştirmektedir (2019b: 281).

Bunun bir yansıması olarak “görsel sanatlarda arzulayan erkek bakışının nesnesi olarak kadının kabulü o denli evrenseldir ki bir kadının bu olguyu sorgulaması veya buna dikkat çekmesi küçümsemeye davetiye çıkarmak (...)” (Nochlin, 2021: 33) olarak yorumlanmaktadır. Sanat tarihi incelemelerinde de yaygın olarak görülen erkek görüş hâkimiyeti ve bunu sorunsallaştıran feminist sanatın önemli belgelerinden biri olan metinde de karşı duruş şu şekilde ifade edilmektedir;

Bugüne dek sanat daha çok erkekler tarafından yaratılıyordu, genellikle yaşam koşullarını ve duygusal yaşamın sorunlarını ele alan erkekler oluyordu, erkekler görüş bildiriyordu, artık bizim de görüşlerimizi dile getirmemiz gerekiyor! (...) Bize erkek tarafından dayatılan sanatı değiştirmek erkek tarafından yapılan kadın çehrelerini yıkmaktır. Uygarlık süreçleri aracılığıyla sanata getirdiğimiz yeni değerler bize kadın olarak yeni değerler verecek (...) (Export, 2020: 977).

Konuya ırk, sınıf, çeşitlilik gibi olgular tarafından yaklaşıldığında da toplumda meydana gelen “öteki” ve “ötekilik” söylemlerinin söz konusu olduğu görülmektedir. Toplumda meydana gelen çeşitlilik, çoğulluk ve bu çoğulluğun oluşturduğu küreselleşme ile iktidarın öznelere ötekileştirerek iktidar biçimlerinin çeşitlendirdiği başka bir alan olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda bu söylemlerin sanatsal ifadesini küreselleşme ve evrenselleşme düzlemi üzerinden sanatçıların politik yaklaşımları oluşturmaktadır.

Temel kavramsal ve örgütsel kategoriler olan “sınıf” ya da “cinsiyet” tekilliklerinden uzaklaşmak, modern dünyada kimlik talebinde bulunan özne konumlarının –ırk, cinsiyet, kuşak, kurumsal konum, jeopolitik mekân, cinsel yönelim– farkındalığına yol açtı. Kuramsal açıdan yenilikçi ve politik açıdan önemli olan şey, kökensel ve başlangıç öznelliklerinin anlatılarının ötesinde düşünmek ve kültürel farkların dile getirilmesiyle üretilen moment ya da süreçlere odaklanmaktır (Bhabha, 2020: 1164).

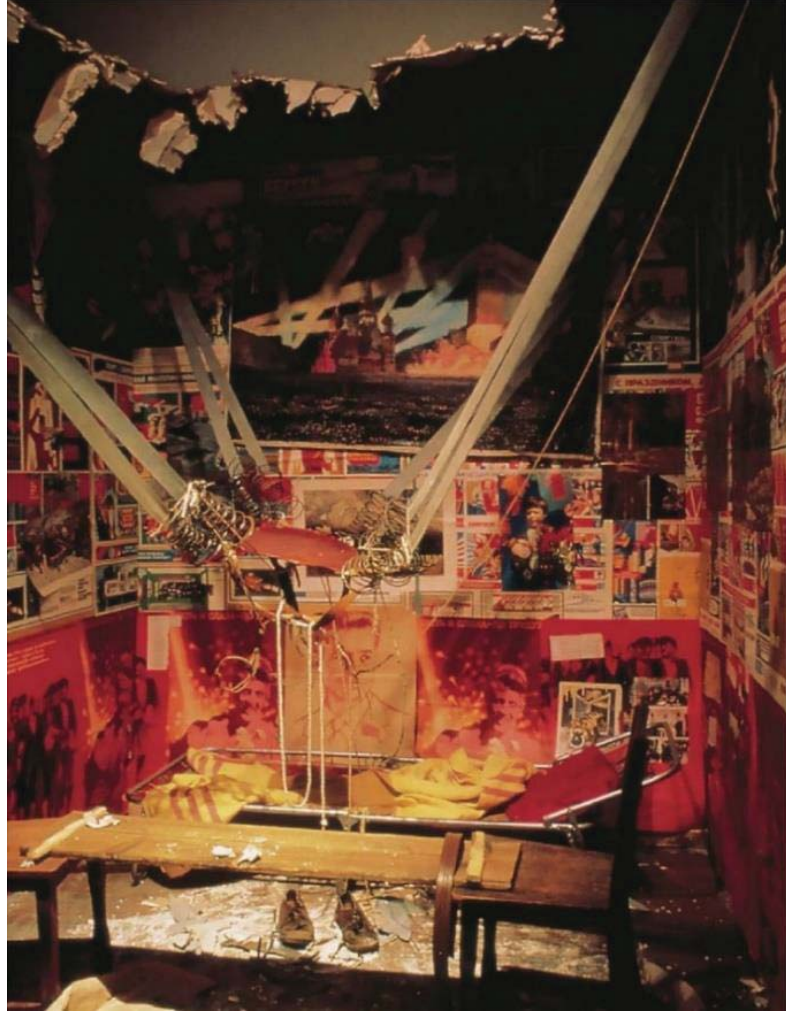
Küresel çapta önem kazanan çokkültürlülük, farklılıklara ve çoklu düşünce sistemine yapmış olduğu vurgu ile heterojen politikalar uygulanarak çeşitli yaşam tarzlarını meydana getirmiştir. Bu bağlamda kültürler ve kimlikler; yerel farklılıkların desteklenmesi, kültürlerin birbirleriyle kaynaşması, çoğulcu kültür anlayışlarının oluşmasının yanı sıra, baskın olan kültürün ötekine egemen olması, kendine benzetmesi ve dönüştürmesi gibi sonuçlarla da karşılaşmıştır.

Postmodern dönemde değişimde olan toplumlar, aşırı parçalılık ve çokkültürlülüğe yapılan vurgu ile toplumda bütünleşme ve kimlik sorunlarını gündeme getirmiş; ideolojik, etnik ve dini gibi çatışmaların oluşmasıyla karşı karşıya kalmıştır. Parçalılığın ve çoğulculuğun hâkim olduğu toplumlarda, postmodernist teorisyenler toplumsal prosedürlerin belirlenemez ve analiz edilmekten uzak gördüklerini ifade etmişlerdir. Bunun sonucu olarak, toplumsal ilişkilerle etkileşimlerinin öncü olması sebebiyle bütünleştirici, indirgeyici toplumların artık hiper-parçalı tutum sergilemeleriyle bağlamlarının ve anlamlarının genelleştirici analizler temelinde irdelenemeyeceği gerekçelendirilmiştir.

Postmodern dönemde toplumların küreselleşmesiyle, ideolojik farklılıklar ve çeşitlenmeler desteklenmiş ve bunun bir sonucu olarak toplumlarda belirsizlik ve güvensizlik hâkim olmuştur. Böylelikle etnik, dini, ırksal ya da cinsel ayrımlara vurgu yapılmış ve çatışmalar şiddetlenmiştir. Kùltürler, kimlikler ve toplumlar arasında çatışmaların ve kutuplaşmaların hız kazanmasının bir başka sebebi ise teknolojinin gelişmesiyle olmuştur. Teknoloji aracılığıyla zamansal ve mekânsal mesafelerin sıfıra indirgenmesi, belirli insanları yerel sınırlardan bağımsız kılmakta ve bu durum insanlık durumunu kutuplaştırmaktadır (Bauman, 2012: 24-25).

Toplumsal yaşantılar ve kùltürler değişmekte ve yeniden yorumlanmaktadır. Bu durumda siyasi yapıda da meydana gelen parçalanmışlık; alt kùltür ve gruplara ait zihniyetin, toplumun geneline hâkim olan kùltür ve ideolojiden ayrılma eğilimlerine sebebiyet vermiştir. Parçalanmışlık, farklılık, çoğulculuk ve çeşitlilik gibi tutumlar Batı metafiziğinde yer edinmiş bastırılmışlıklarından arınmasını sağlamıştır.

Kùltürel çeşitlilik, çoğulculuk ve farklılık, farklı toplumsal grupların örgütlenmesine ve farklı kimliklerin üst kimlik içinde asimile olmasından ziyade, çeşitliliğin korunması ve ortak bir yaşam oluşturulması düşüncesi yer edinmiştir. Toffler'a göre, toplumsal değişimlerle grup ve birey kimliklerinde yapısal değişimler meydana gelmektedir. Modern dönem öncesi toplumlarda aidiyetlerle belirlenen ve hemen hemen hiç değişim göstermeyen kùltür ve kimlikler, sanayi devrimi sonrası yerel gruplaşmalar ile birlikte çok uluslu ve sınıf bütünlükleri içinde değişimler belirginleşmiştir (1997: 175-177).



Şekil 4. 12. Ilya Kabakov, *Dairesinden Uzaya Uçan Adam*, 1985-1988.

Postmodernist kültür, modernizmin ötelediği ve ötekileştirdiği kültürleri dışarıda bırakmak yerine kendine dâhil ederek görünür kılmıştır. Modernizmle mukayese edilen postmodernizmde sınıf politikaları çoğulcu ve yaygın kimlik politikaları sunmaktadır. Bu doğrultuda “kültürlerin farklılaştırılması ve ötekileştirilmesi, bu politikalardan kaynaklı, yani, farklılığın ve ötekiliğin hangi asli kültüre göre yapılandırıldığı yolundaki sorgulamalara yol açmıştır” (Artun, 2015: 37). Postmodern dönemde ötekilik üzerinden kimliklerin değersizleştirilmesi ve indirgenmesi karşısında duruş sergilenmekte; kültürler, ideolojiler ve mücadeleler gibi çokluğun güvenli alanlar içine alınması gerektiği görüşler biçimlendirilmiştir.

Postmodern toplumda moderniteye özgü sınıf, ulus gibi genel kimlik ve kültür bütünlükleri kabul edilmemiş; tüm kültür, alan, sınır ve görüşlerin özgü nitelikleri ön plana çıkarmış; bu durum bir farklılık ve karşıtlıkların birlikteliği olarak kabul edilmiştir. Değişim, hareketlilik ve istikrarsızlıkla birlikte anılan postmodern kültür,

yerel ve bölgesel olanın kendine özgü gücünü açığa çıkarıp homojenleşmesini meydana getirmiştir (Eagleton, 2015: 57). Böylelikle kimlik kavramı da modern dönemde belirgin şekilde biçimlendirilmiş sınırların dışına çıkarak, farklılıklar ve benzerlikler üzerinden ele alınmıştır. Kültür ve kimlik kavramlarını birbirlerini tamamlayan ve anlamlandıran kavramlar olarak açıklayan Bauman, modern ve postmodern kimlik sorunu mukayesesi üzerinde ayrıma varılmasını sabitlik kavramı üzerinden ele almıştır. Böylelikle Bauman'a göre, "modern kimlik nasıl inşa edileceği ve nasıl sağlam ve sabit tutulacağına dair idiyse, postmodern kimlik sorunu birincil olarak sabitlemekten nasıl kaçılacağı ve seçeneklerin nasıl açık bırakılacağına dairdir" (2018: 116).

Tarihsel süreç içerisinde toplumsal yapılarda meydana gelen değişimler ile kimliğin anlamlandırılmasında da farklı oluşumlar gündeme gelmiştir. Toplum değişip geliştikçe bireyin kendini biçimlendirme anlayışı da değişime uğramış ve kendisini karşıya yönelterek "öteki" üzerinden kimliğini inşa etmiştir. Ötekiyle kurulan ilişkide farklılığın bilincine varılması ile "ötekini dışlarken beni, beni oluştururken de ötekini biçimlendiririz" (Baudrillard, 2010a: 162). Fakat modernizmde ele alındığı gibi postmodernizmde de irdelenen öteki kavramını Foster, başkalarınca yeri değiştirilerek ayrıcalıklı konuma getirilmesi ve idealleştirilmesi olarak açıklamıştır (2017: 235).

Postmodernist düşünde esasında varoluşsal çoğunluğun kabulüne dayanmaktadır. Bu yaklaşımda postmodern anlatıların zemin bulduğu, üst anlatıların eleştirildiği ve böylelikle bütünleştirici araçların postmodernist düşünce içinde yeri olmadığı savunulmakla birlikte, bireylerin ve grupların bireysel farklılıkları yüceltilmektedir. Postmodern kimliklerin parçalanmışlığı ve çoğulculuğu ile geçiciliği de dikkat çekici niteliktedir. Kimlikler üzerinde bu değerlerin hâkim olması dolayısıyla bütünleştirici etkilerin olmasına engel durumlar meydana gelmektedir.

Küreselleşme ile kültürlerin hareket alanının genişlemesiyle çoğulcu ve çokkültürcü oluşumların güçlenmesini sağlarken, sanatta bu değişimden etkilenmiştir. Postmodernizmin kültür ve kimlik politikasındaki çoğulluk ve çeşitlilik anlayışının sanata yansması, toplumun farklı kesimlerinin, ırk, cinsiyet, ten rengi, dil, kültür ve kimliği dolayısıyla ötekileştirilmesinin gündeme getirilmesiyle olmuştur. Toplumdaki kültürel oluşumların açıkça yer edinebilmesi ve görünür kılınması amacıyla bu gibi farklılıklar doğrultusunda sanatçılar kendi sanatsal

üslubunu oluşturmuştur. Bu doğrultuda “1980’li yıllarda çeşitli Amerikan müzelerinde ırk, etnik köken, cinsiyet ya da cinsel kimlik açısından farklı olanların ifade olanağı bulabileceği sergiler düzenlenmeye başlanması, bu “çok-kültürcü” eğilimin sanat ortamındaki başlıca göstergesi olmuştur” (Antmen, 2017: 295).

Postmodern kuramın parçalı ve çeşitli söylemi sanatta da farklılık temasının anılmasıyla önemine vurgu yapılmıştır. Kendi içinde ayrıştırıldığı postyapısalcı yaklaşımların modernist düşüncenin temelinde yer alan evrensel insanlık halinden uzaklaştırıldığı görülmüştür. Kültür, ırk, cinsiyet gibi konularda postyapısalcı düşünürlerden “Barthes ve daha sonra Derrida gibi kuramcılar batılı kültürlerde sözlü yapıların ikili karşıtlıklar etrafında inşa edildiğini göstermişlerdir: olumlu/olumsuz, varlık/yokluk, erkeksi/kadınısı, siyah/beyaz” (Hopkins, 2018: 249) gibi her durumda olumsuzluk barındıran öteki, hem ideolojik hem de kültürel ötelenmiştir. Ötekilik ve farklılık konularının sanattaki etkilerini, Christian Boltanski, Mierle Laderman Ukeles, Carria Mae Weems gibi sanatçıların çalışmalarında görmek mümkündür.



Şekil 4. 13. Christian Boltanski, Chases Lisesi'ne Sunak, 1987.

Kültür, kimlik, ölüm, bellek gibi kavramlar bağlamında çalışan sanatçı Christian Boltanski (1944-), II. Dünya Savaşı sonrasında dünyaya gelmiş ve yaşamının önemli bir kısmında Yahudi Soykırımı'na tanıklık etmiştir. Anlatımlarını

fotoğraf ve enstalasyonlar üzerinden gerçekleştiren Boltanski, temelde Yahudi Soykırımı'na göndermelerde bulunarak, ırk, etnik kimlik, cinsiyet ve cinsel tercih gibi türlü farklılıkları yok sayan ve yok eden düşüncelerin tehlikesini göstermeyi amaçlamaktadır. Kutu, giysi, hatıra eşya ve spot gibi farklı nesnelere bir araya getirilerek sergilediği gibi arşiv belgeleri, aile görselleri gibi buluntu görsellerle yerleştirmeler yaparak, kolektif kimlik ve bireysel kimlik arasındaki farkları irdelemektedir (Arnason ve Prather, 2001: 719).

Alt kimlikler bağlamında sorunsallaştırılan kadın kimliğinin tarihsel gelişimini ve bu süreç içinde sanattaki ifadesini sorgulayan sanatçılar, toplumdaki kadın imgesinin konumunu da sorgulamışlardır. Kadınlığın geçmişten günümüze indirgemeci bakış açısıyla esir alındığı düşüncesindeki Butler'a göre kadınlık, daima eril öznenin basitleştirilmiş olumsuzlaması ya da öteki olarak farklılığı temsil etmektedir. Bununla birlikte erkek hegemonyasındaki edilgen kadın ve diğer azınlıkların sorunlarının görmezden gelindiği savunulmaktadır (2016: 68).



Şekil 4. 14. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #3*, 1977.



Şekil 4. 15. Mierle Laderman Ukeles, *Yıkama/Palet/Dış Bakım*, 1973.

Kültürel kimlik sorunu, toplumdaki ötekileştirilen bireyler ve atalarının yaşadığı eziyetler ve yönetim şeklinin sömürgeci baskısında eziyet çektirilen çok sayıda sanatçı tarafından daha önemli tutulmuştur. Postmodern sanatta, etnik kültürel kimliğe sahip (Afrikalı-Amerikalı, Asyalı-Amerikalı gibi) sanatçıların görünür kılınması ve konumlarının güçlendirilmesi amacıyla çokkültürlülükle ilgili tartışmaları körükleyen öncül sergilerde farklılık ve ötekilik durumları vurgulanmıştır. Bu doğrultuda 1989 yılında Paris'teki Jean-Hurbert Martin ve Mark Francis'in küratörlüğünde, La Villette ve Pompidou Centre'da gerçekleştirilen "Magiciens de la terre" (Yeryüzünün Sihirbazları) sergisi, 40'tan fazla ülkeden, tüm kültürlerle açık bir 'küresel' vizyon girişimiyle sanat dünyasında tarihe geçmiştir. Batılı ve batılı olmayan kültürlerin 100'den fazla sanat yapıtlarına yer verilen sergide "öteki" kültürlerin "madun" statüsüne (Hopkins, 2018: 251) indirildiği için eleştirilerin hedefi olmuştur.

1980'li yıllardan itibaren kimlik politikaları bağlamında çok sayıda çalışmalar üreten sanatçılar, toplumda mevcut olan açık ya da örtülü ayrımcı politikalarını görünür kılmış ve dilsel, kültürel ve ideolojik olarak benimsenmiş "öteki" düşüncesinin psikolojik yansımalarını irdelemiştir. Bu doğrultuda yapıtlar üreten Amerikan sanatçılar yakın geçmişine dayalı ırksal söylemleri toplumsal olarak deneyimlemiş, yalnızca siyah/beyaz olarak değil, Latin Amerika gibi tüm etnik

köken farklılıklarının irdelendiği bu ortamda kimlik olgusunun önem kazandığı görülmüştür.



Şekil 4. 16. Lorna Simpson, *Beş Günlük Tahmin*, 1991.

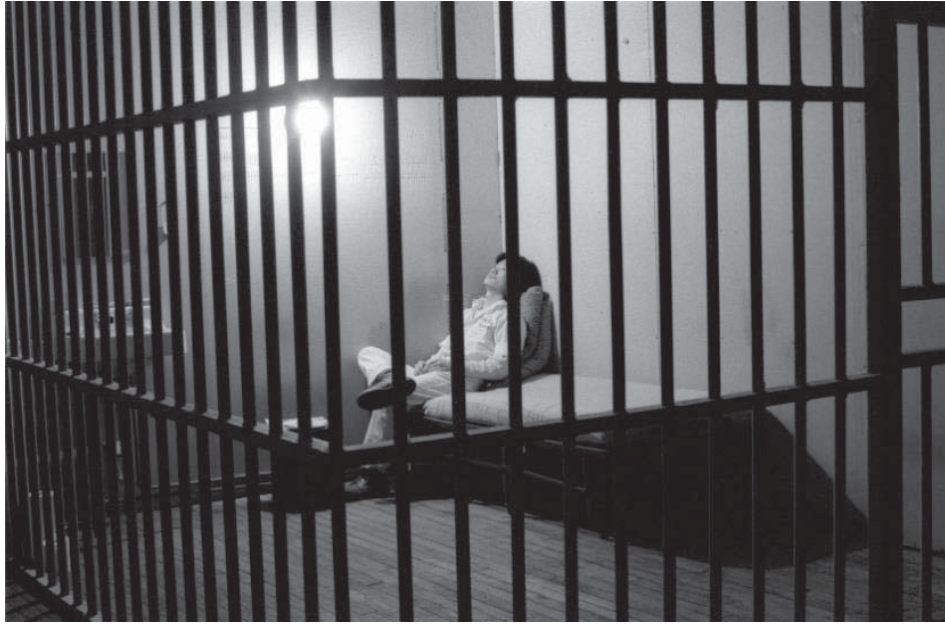
Metin-görüntü ifadesini benimseyerek kavramsal dille aktaran Afrika-Amerika kökenli sanatçı Lorna Simpson, Amerika toplumunda kadın olmanın yanı sıra zenci kadın olmanın önemini çalışmalarına yansıtmaktadır. İzleyicilerin anlamlandırmakta zorlandığı yapıtlarından biri olan 'Beş Günlük Tahmin' (1991) (şekil 4.16) adlı yapıtında, siyahi bir kadının baş bölgesinin gizlenmesiyle toplumsal görünmezlik konusuna değinirken, yapıtta kullandığı başlıklar ile bir anlam bütünlüğü oluşturduğu görülmektedir. Postmodern kültürle birlikte birçok yorumcuya göre beden, hakikatin gizli olduğu travmatik öznelerin deforme olmuş gerçeği olarak yorumlanmıştır.

Foucault iktidarın her şeyi yönettiğini ve öznelerin bedenlerine dahi ulaştığını "bedene hâkim olma, beden bilinci, ancak iktidarın bedeni kuşatmasıyla elde edilebilmiştir" (2019b: 43) olarak ifade etmiştir. Bu durumda H. Foster ise bedenleri hakikate ulaşma ve iktidara karşı gelerek elde edilen başarının yegâne temeli olarak görmüştür (2017: 221). Foucault, iktidar söyleminde, öznenin kendi bedeninde kurduğu iktidar olarak görülen beden olgusu, sanat içerisinde bir direniş formuna dönüştürüldüğünü belirtmiştir. Sanatsal ifadelerde bedenin kullanımı, iktidarın himayesinden kurtarılıp öznenin hükmetmesini sağlamış ve sorunsalların belirginleştirilmesi bakımından önemli bulunmuştur.

İnsan bedeninin de bir üretici güç olduğunu biliyoruz, ama beden biyolojik bir nesne olarak veya bir malzeme olarak, öylece var olamaz. İnsan bedeni siyasi bir sistemin içinde ve dolayımında var olur. Siyasi iktidar bireye belli bir alan

verir: Hareket edebileceği, özel bir beden duruşunu benimseyebileceği, belli bir biçimde oturabileceği, sürekli olarak çalışabileceği bir alan (Foucault, 2020c: 183).

Fiziksel olarak dışarıyla direkt olarak bağlantı kurduğumuz beden kendisine ve deneyimlerine hapsolmuş durumdadır. Böylelikle yaşanan ve deneyimlenen her şeyi yansıtma aracı olarak bedeni kullanmak önem taşımaktadır. Bedeni bir şeyler yapılması gereken yer olarak açıklayan Merleau-Ponty, bedeni dışarıdan görmeyi özeleştirir ve ruh sağlığı göstergesi olarak ele almıştır (2017: 57). Bu durum bedenin ancak yaşayarak deneyimlenebileceğini anımsatmaktadır. Bu doğrultuda, Hsieh'in 'Bir Yıllık Performanslar' (1978-79) (Şekil 4. 17) isimli etkinliğiyle izleyicileri, yaşamın ne anlama geldiği üzerine düşünmeye teşvik etmiştir. Bir yılını bir kafeste, hiçbir şey yapmadan bir başkasına bağımlı olarak gerçekleştirmesiyle “yaşamının sanatı olması ya da tam tersi sanatının yaşamı olması deneyimiyle, her performansını gerçek yaşamın bir kesitine dâhil ederek yoğunlaştırmıştır” (An ve Cerasi 2021: 94).



Şekil 4. 17. Tehching Hsieh, Bir Yıllık Performanslar, 1978-1979.

Postmodern dönem ile sanatçılar göstergelerin aktardıkları anlamların çözümlenmeleriyle ilgili çeşitli yollar aramışlardır. Bu arayışları öncelikli olarak malzeme arayışları ile gerçekleştirirken “daha sonra gerçek beden ve mekânlar (...) kullanarak göstergeyi yerleştirecekleri bir temel” (Foster, 2017: 120) yaratmışlardır. Süreç içerisinde beden olgusunun sorgulanmasıyla birlikte bedeni malzeme olarak ele alan sanatsal üretimlerinde, toplumsal değerler gözetilmeden sunulmuştur. Beden doğa olarak ele alınırken akıl ile hiyerarşik düzen yerine bedensel deneyimlere

öncelik verilmesi en belirgin özellik haline gelmiştir (Antmen, 2017: 223). Kültürel ve iktidar karşıtı söylemleriyle performans sanatı, toplum ve birey arasındaki ayrılıkların sorgulanmasıyla temellendirilmiştir. Böylelikle günlük hayatın içine dâhil edilen sanat ile birlikte bedenler üzerinden yapılan ayrımların ne boyutlarda olduğu gözlemlenmiştir.

Bazı açılardan, 1970'lerin ve 1980'lerin toplumsal cinsiyet meselelerine yapılan "postmodern" vurgu, toplumsal cinsiyet kimliğinin "performatif" doğası, kadınlık veya erkeklik gibi konulara daha fazla odaklanmıştır; ne de olsa dönemin feminist tartışmaları, sözde "temel" niteliklerden ziyade cinsiyetin "inşa edilmiş" doğasına odaklandı (Hopkins, 2006: 155).

Willoughby Sharp tarafından ilk kez 1970 tarihinde "beden işi" şeklinde kullanılan Beden Sanatı, fluxus gibi bedene dayalı, sanatçıların malzeme olarak kendi bedenlerini kullandığı performansların gerçekleşmesi üzerine kurulmuş bir tür canlı performans olarak düzenlenmiştir (Hopkins, 2018: 212-13). Kavramsal sanata yönelik gelişmelerle şekillenen sanatçılar kendilerini en doğru biçimde ancak kendi bedenleriyle ifade edebilecekleri düşüncesini savunmuşlardır. Böyle bir anlayış içinde gerçekleştirilen sanat, geleneksel düzende yer alan model bedenlerden uzaklaştırılmış, anlatılmak istenen, salt kendisi üzerinden gerçekleştirilen, sanatın öznesi konumundan nesnesi konumuna taşınmıştır. Sanatçı ile birlikte izleyici konumunu da eleştiren beden sanatı üretimlerinde, "izleyicinin pasif konumuna müdahale eden (...), izleyicinin dâhil olduğu performanslar başlı başına bir tür olarak gündeme gelmeye başlamıştır" (Antmen, 2017: 226). Bu durumda, sanatçı ve izleyici hem eserin bir parçası olarak nesne, hem de gerçekleştiren konumu ile özne olarak eylemin içinde bulunmuşlardır.

Postmodern toplum ile birlikte silikleşen ve etkisini yitiren bedeninin, toplumsal normlar ötesinde bedeninin görünürlüğünü sağlamak adına değiştirilmiş ve dönüştürülmüş, bir kimlik mücadelesi olarak yorumlanmıştır. Bedenin ön plana çıkarılarak kullanılmasıyla belirlenmiş kimliklerin ötesine geçilerek kendi farkındalığını arttırmış, feminist ve eşcinsel söylemlerin sorgulandığı ve sergilendiği ortamları meydana getirmiştir. Genel olarak ırk, cinsiyet, etnik köken, kadın-erkek eşitliği, kültürel-politik sorunlar gibi olguların sorgulandığı bir zemin geliştirilmiştir. Bunun yanı sıra feminist söylem çerçevesinde kadının kimliği, imajı, rolleri bağlamında yeryüzündeki konumu sorgulanmıştır. Kadın ve erkek "beden işi" üretimleri mukayesesinde genellikle ortaya çıkan sonuçlar; erkeklerin zarar

görmediği ve yaralanmadığı; kadınların ise genellik toplumsal normlar içinde pasif konumlarının eleştirildiği, kültürel söylemlere ve beklentilere karşı çıkıldığı yönünde olmuştur (Hopkins, 2018: 217).



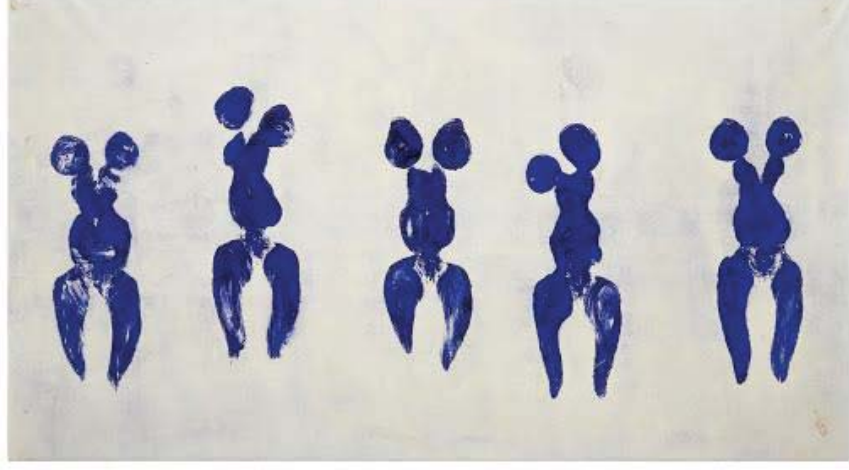
Şekil 4. 18. Janine Antoni, Loving Care, 1993.

Kapitalist sistem içinde tüketilen nesnelere konumunda yer alan bedenın sıradanlaşması sorunsalına karşılık sanatçılar, bedenın görünürlüğünü sağlamak amaçlı üretimler gerçekleştirmişlerdir. Böylelikle beden nesne konumuna indirgenmiş, toplumsal farkındalıklarının beden sanatıyla arttırılacağı düşüncesi hâkim olmuştur. Tüm bu durumlar karşısında bedenın nesneleşmesi ve sanatsal üretim sürecine dâhil edilmesi, Yves Klein'ın üretimlerinde başat özellik taşımış ve sansasyon yaratmıştır.



Şekil 4. 19. Yves Klein, Mavi Dönemin Antropometrisi, 1960.

Performans sanatı üretimleri belirli bir süre ve mekân içinde gerçekleştirilirken verilmek istenen mesajlar ancak teknolojik imkânlar dâhilinde kayıt altına alınmaktadır. Tekrarlanamayan, alınıp satılamayan ve taşınamayan gibi yönleriyle beden ve performans sanatının herhangi bir müzeye girmek gibi bir gayesi de yoktur. Böylelikle beden sanatı öncüleri arasında yer alan Yves Klein, patentini aldığı Klein mavisi ile gerçekleştirdiği performans ile “müze dışı sanat” (Danto, 2014: 225) algısının hâkim olduğu performans sanatına farklı bir açı sağlamıştır. Bir sanat galerisinde ilk performans sanatını gerçekleştiren Klein, planladığı ‘Mavi Dönemin Antropometrisi’ (1960) (şekil 4.19) isimli gösterisini, üç çıplak model, yirmi müzisyen ve izleyicilerin arasında gerçekleştirmiştir. Müzisyenlerin eşliğiyle birlikte gösterinin ilk yarısını Monoton Senfonisi’nin çalınmasıyla sesli, diğer yarısını ise sessiz devam ettirerek sürdürmüştür. Bu esnada modellerin bedenlerini boyayıp daha sonra yerde ve duvarda bulunan kâğıt ve ipek bezlere bedenlerini bastırmalarını istemiştir. Bu tür çalışmalarını iki yıl boyunca arayışlarla devam ettiren Klein, bedenin göstergesel iziyle kendi gerçekliğini sorgulamıştır.



Şekil 4. 20. Yves Klein, Mavi Dönemin Antropometrisi, 1960.

Geleneksel sanat formlarını reddedip, konformist sanat anlayışının değerlerine karşı çıkmaktadır. Toplumun sosyopolitik sisteminin eleştirisi olarak yorumlanan beden sanatında, burjuva sanatındaki “hastalıklardan” arındırılması; canlandırma ve devrim niteliğinde etki yaratma amacı güdülmüştür. Birçok bireyin benimsediği inançları, kültürel özellikleri, karakterleri, kimlikleri, entelektüel birikimleri ve konumları ile bağlantılı öğeleri de kapsamı içine almaktadır. Her kültüre göre değişkenlik gösteren beden; güzellik ve kültürel deneyimlerin de sorgulandığı bir zemin halini almıştır.



Şekil 4. 21. James Luna, Kültürel Nesne, 1987/1990.

James Luna, 'Kültürel Nesne' (1987/1990) (şekil 4. 21) isimli performansını kendi bedenini kullanarak toplumda var olan ötekileştirme ve ayrımcı politikaları eleştirmiştir. Bu doğrultuda Man Müzesi'nde sergilemiş olduğu performansını giymiş olduğu peştamal ve etrafında yer alan kayıtlar, diplomalar ve fotoğraflar gibi belgelerle gerçekleştirmiştir. Kültür ve kimlik kavramlarına değinmiş; ırk, din, cinsiyet ve etnik kimlik gibi söylemlerini kendi bedenini sanat formuna yerleştirmesiyle eleştirmiştir. Eleştirmenlerce Kızılderili kültürünün Batı eliyle yok edilmesini ve anlam çerçevesi dışına çıkararak kültürel bir nesne olarak sergilenmesi açısından çarpıcı etki yaratmıştır.

Kültürel etkileşimlerin kapitalist sistem karşısında yenik düştüğünü ve himayesi altına girdiğini belirten Artun'a göre, kültürlerin çeşitliliği, kültürel reform, kültürlerarası hoşgörü gibi uzlaşmacı idealler yerini ırkçılık ve milliyetçilik gibi söylemlere bırakmıştır. Çokkültürlülüğün tasarımlarından olan kültürel çeşitlilik, kültürel zenginlik ve kültürel derinlik, özellikle ırk ve din kimlikleri arasında ayrımcılık ve köktencilğe maruz kalmıştır (2015: 36).

1960'lı yılların sonlarında yaşanan; Vietnam krizi, Amerika ve Avrupa'daki toplumsal hareketler ve Amerika'nın kapitalizm modellerinde oluşan problemler, enflasyon ve petrol krizleri, ardından 1989 yılında Berlin Duvarı'nın yıkılması ve Sovyetler Birliği'nin dağılması ile birlikte Batı Avrupalı politikacıların sıkça kullandığı bir söylem olarak "Soğuk Savaş sonrası barış geleceği" fikri hâkim olmuştur. Böylelikle liberal Batı demokrasileri baskı ve totalite karşısında güç kazanmış, yeni dengelerin oluşacağı bir döneme geçiş yapılmıştır (Whitham ve Pooke, 2018: 218). Özellikle Berlin Duvarı'nın yıkılmasının ve Doğu Blok'un parçalanması küreselleşme sürecine hız kattığı savunulmaktadır.

Küreselleşme; ekonomi, sosyal alan ve teknolojik gelişmelerin yanı sıra kapitalizmin sonuçlarından biri olarak nitelendirilmektedir. Bununla birlikte küreselleşmenin birçok sebebi olduğu bilinmektedir. Örneğin;

(...) sınıf ayrımının bitmesi, kullanım eşyası tasarısından "biçim-mal" tasarısına geçiş, malların –her ne kadar tüketim mallarını indirgese de, Batı ile Doğu, Kuzey ile Güney arasında gittikçe artan yakınlaşmadan kaynaklanan-evrenselleşmesi, işin kesintisiz ve aşamalı olarak ülke dışına taşınması, reklamsal iletişimin yayılma gücü ve onaylanması, kitle turizmi, meydanın uydulaştırılmış gücü, hayali olanın standartlaştırılması (Francalanci, 2012: 46).

Bauman'ın ifade ettiği şekilde küreselleşmenin anlamı “dünya meselelerinin belirsiz, ele avuca sığmaz ve kendi başına buyruk doğasıdır; bir merkezin, bir kontrol masasının, bir yönetim kurulunun, bir idari büronun yokluğudur” (Bauman, 2012: 64). Dengeler değişmiş ve eski emperyalist güçlerin hâkimiyetinden teknolojik, ekonomik ve politik unsurlar üzerinden küresel üretim tarzına geçiş gerçekleşmiştir. Kapitalizm ve buna bağlı olarak küreselleşme ile birlikte iş süreçlerinin uluslararasılaşması, iş yerlerinin parçalanması, gevşemesi ve süreksizliği sonucunda yönetim, üretim, işletme, sevk hiyerarşisi yıkılmıştır (Artun, 2015: 24). Böylelikle Eagleton'ın kapitalizmi “ilk küresel üretim tarzı” olarak açıklaması şu şekildedir:

İnsanlararası iletişimin önündeki tüm topluluk kaynaklı engelleri kökünden söküp atar ve uluslararası bir topluluğun ortaya çıkmasının koşullarını hazırlar. Gündeme yerleştirdiği politik idealler -özgürlük, adalet, kendi kaderini tayin hakkı, fırsat eşitliği- hiç değilse ilke düzeyinde, sahip oldukları hümanizm derinliği ve kapsamlarının evrenselliği açısından daha önceki ideolojileri gölgede bırakır (2015: 89-90).

Bölgesel üretim tarzından küresel kapitalizm tarzına geçilmesi ile yerel ve küreselin sürekli karşı karşıya kaldığı ortamda çıkmaza girilmez bir durum oluşmuştur. Bu durumun sonuçlarından biri olarak birçok alanda meydana gelen üretimin uluslararası seviyeye çıkarılması ve buna bağlı olarak tüketim alışkanlıkları ve tüketim hızında meydana gelen değişikliklerin yaşanması söz konusu olmuştur.

Sanayi sonrası dönemin getirilerini küreselleşme boyutunda ele alan Michael Hardt, küreselleşmenin temel bileşkelerini, ekonomi, politika ve kültürün birlikteliğinden beslenerek birbirlerini yaptırımcı ve baskıcı sistem prosedürleri içinde geliştirmesi şeklinde özetlemiştir (Hardt ve Negri: 2000: 15-17). Böylelikle ekonomik, sosyal ve politik koşulların toplumsal düzeyde geçirdiği değişiklik ile birlikte kültürün de küreselleşmesi söz konusudur.

Çağdaş sanatta sıkça kullanılan etnik kültürlerin ön planda yer alması, bir bakıma ötekileştirilen ve farklılaştırılan ayrıcalıklı ve daha üstün olduğu imajını çizmektedir. Çokkültürlülük terimi içerisinde öbekleşen etnik ayrımcılık ve ırkçılık gibi söylemlerin köklendiği düşünülmektedir. Kültür temelinde gerçekleştirilen ayrımlar için küreselleşme temelinde “baskın olan kuramsal söylemin, tarihsel gelişim söz konusunu özelden evrensele, modernizm öncesi kapalı toplumlardan, kurallardan, hiyerarşiden, geleneklerden ve kültürel kimliklerden açık evrensellik alanına” (Groys, 2013: 153) doğru değişim gösterdiği görülmektedir.



Şekil 4. 22. Yinka Shonibare, *Senin Gibi Bir Kız Nasıl Senin Gibi Olur?*, 1995.

Küreselleşme politikası adı altında ele alınan özgürleşme ve özgürlükçü kavramlar etnik, cinsel, ırksal gibi nitelikleri önemsemekten daha çok, devlet-politika üzerinden parçalanmaları, bölünmeleri ve sonuç olarak ulus-devlet gücünü zayıflatmayı amaçlamaktadır. Bu sebeple 20. yüzyıl sonlarından itibaren pek çok genç sanatçı kültürel çeşitlilik sonucu melezleşme ve küresel etkileşimini ele almaktadır. Böylelikle çağdaş sanatta politik güçlerin kültürel ve ideolojik farklılıkları karakterize edilerek yansıtılmaktadır.



Şekil 4. 23. Nedko Solakov, *El Bulgaro*, 2000.

20. yüzyılın sonlarına doğru kendini tamamıyla hissettiren küreselleşme ile kültürün ve dolayısıyla sanatın da ekonomikleştirildiği bir ortam meydana gelmiştir. Sanatın ekonomikleştiği ve piyasanın isteğine göre şekillenmesinde sanat bienallerinin ve fuarların katkısı konusuna Hamid'in şu ifadesi açıklık getirmektedir: “Birkaç ülkeden gelen güçlü katılımcılar üretim, sergi, satış ve karlara hükmediyor. (...) yüksek sanat, ülkelerin ekonomik merkezinden yüzde bir oranında kültürel kimlik, prestij ve gelişmişlik kazandıran bir araç haline geldi” (2015: 99). Uluslararası düzeyde gerçekleştirilen sanat bienalleri dünyada düzenlenen en karlı pazarlar olarak görülmektedir. Politika düzeni tarafından sanatsal üretimler ve sektörler ekonomik gelişmenin ve toplumsal kalkınmanın önemli etkenleri olarak tanımlanmaktadır. Sanat ve politika arasındaki ilişkiyi Irmgard Emmelhainz şu şekilde ifade etmiştir:

Çağdaş sanat ile politika arasındaki ilişki düşünüldüğünde, sanatın, öyle ya da böyle kapitalizmin “gizli” çelişkilerini açığa çıkarabilme gücüyle, politik eylem ya da katılımın katalizörü olduğu düşünülür. Gözleme ya da yorumlamaya dayalı, eğitici bir uğraş olduğuna inanılan sanata, hep karanlık ve geçirimsiz olan bir şimdide, bize şeyleri farklı biçimde görmeyi veya algılamayı öğretme görevi atfedilir. Son dönemdeki sergi ve bienaller, emek, yoksulluk, sömürü, şiddet, küreselleşme, savaş ve dışlanma gibi “politik” adledilen konuları sorgular oldu (2015, 172-173).

Günümüz sanatında gündeme getirilen konular, toplumlarda meydana gelen olumsuzlukları kavramsallaştırarak irdelenmiştir. Olumsuzluklar ve karşıtlıkların sanattaki ifade edilmesini eleştiren Gorki'ye göre, sanat artık bir şeylere karşı savaştır. Bu durumda sanatın özü politikadan ayrı tutulamaz (akt. Ziss, 2016: 51). Böylelikle çağdaş sanat, yeni dünya düzeni sonrası yeni toplumsal düzene geçişte etkin rol oynayıp aracılık ederek küreselleşmenin boyutlarını yansıtmaktadır. Küreselleşme politikası ile kültürler homojenleştirilirken, sanat da kendi içinde homojenleştirilerek çeşitlenmiştir. Sanat artık daha eklektik, pastiş ve kimliksiz, geçmiş ile günümüz arasında bir köprü kurmuş, hatta sıkışıp kalmıştır. Farklılığın homojenleştirilmesi gibi sanatsal evreleri Jameson, Avrupalı toplumların sömürge halkları üzerinde kurduğu hegemonyanın uluslararası kapitalizmin ifade edilmesiyle ilişkilendirmektedir (akt. Whitham ve Pooke, 2018: 225-226). Bu durumda kapitalist düşünce, kültürle birlikte gündelik hayatın her alanında sömürge oluşturmuştur.



Şekil 4. 24. Jimmie Durham, *Buzdolabını Taşlamak*, 1996.

Çağdaş sanat, sanat ve siyaset ilişkisini ele alırken protest sanat ile aktivist sanat anlayışlarına da değinilmektedir. Bu durumu içselleştiren sanatçılar iletmek istedikleri mesajları genellikle, sokak sanatı, grafiti ve performans sanatı gibi disiplinlerarası etkileşimlerle yansıttıkları görülmektedir. Aktivist tavırlarıyla dikkat çeken Banksy, politik tutumlarını ironi üslubuyla sokak sanatı ve grafiti sanatına yansıtan sanatçılar arasında önemli bir konumda yer almaktadır.



Şekil 4. 25. Banksy, *Bayrak*, 2006-2007.

Gerçek kimliği henüz bilinmeyen Britanyalı sanatçı Banksy, dünyanın farklı yerlerinde yaptığı duvar resimleri ile gündeme sıkça gelen bir sanatçıdır. Yapmış olduğu grafitilerle aktivist ve protest tavrı sergileyen Banksy, sanat-siyaset-politika üçgeninde üretimlerini gerçekleştirmektedir.

Küreselleşmenin etkisi ile birlikte çağdaş sanat fuarlarının yaygınlaşmasının en önemli nedeni tüketim kültürünün toplumu dönüştürmesidir. Tüketim kültürünün oluşturduğu düzende sanat bienalleri ve sanat fuarları içeriğinde izleyiciler eğlence, sosyalleşme gibi aktivitelerin yanı sıra alım-satım işlerinin gerçekleştirildiği bir düzen yaratmıştır. Böylelikle izleyiciler tüketici konumunu sağlamlaştırarak, “pazar ortamı” kavramını gerekçelendirmiş ve sanata olan erişimini dönüştürmede aktif rol oynamıştır (Kadhim, 2012: 49).

4.1.4. Alıntılama Mozaïği Çerçevesinde Sanat

Genellikle yazın alanında hâkimiyetini gösteren bir postmodern öğreti olarak ele alınan metinlerarasılık, yalnızca bu alanda sınırlı kalmayıp, sanatın temel yaklaşımlarından biri konumuna getirilmiştir. Günümüzde farklı sanat disiplinleri arasında bir alışverişin söz konusu olmasıyla birlikte, metinlerarasılık sanatsal/göstergesel bir ölçüt olarak değerlendirilmektedir. Yaklaşımın etkisi, anlamlandırma sürecinde meydana gelen çoğulculuk anlayışı doğrultusunda ön plana çıkan okuyucu/izleyici ile sanat yapıtları arasındaki diyalogda hissedilmektedir.

Sanat eseri, onu alımlayan kişide bir düşünme anlamlandırma süreci başlatır. Bu süreçte sanatçının eseriyle getirdiği malzeme ve biçimler kadar, onu alımlayan kişinin kendi ruhsallığından kattığı malzeme ve biçimler de önemlidir. Bir anlamda bu iki kişinin ruhsallıkları sanat eserinin oluşturduğu alan üzerinde buluşup bir etkileşime girerler ve bunun sonucunda anlamlar oluşur (Gündoğmuş, 2021: 29).

Metinlerarasılık okuması, özellikle postmodern döneme kadar savunulan görüşlerin, okuyucuların/izleyicilerin art alanda bırakılması ve edilgin durumda kalması gibi düşüncelerin yıkılmasını sağlamıştır. Metinlerin, kavramların ve anlamların birbirleri üzerinde inşa edilerek kurulan yapıtların tarihsel, toplumsal ve kültürel katmanların da etkisiyle birbirinden farklı görüşleri gündeme getirmiştir.

Sanat yapıtlarının yalnızca sanatçı temelli öznel bir üretim olduğu düşüncesinin yanına okuyucunun da sürece dâhil edilmesiyle ortak bir üretim gerçekleştiği düşüncesi getirilmiştir. Yapıtların yorumlanmasında meydana gelecek çeşitlenme ve farklılıkları açıklamada Umberto Eco'nun Açık Yapıt (2019a) adlı eserinde temas

ettiği nokta tam olarak budur. Postyapısalcı argümanları analiz etmede büyük önem taşıyan açık yapıt/metin anlayışı herhangi bir yapıtın çözümlenmesinde yalnızca salt doğrulukla sınırlandırılmaması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu doğrultuda metinlerarasılığın aktif olarak kullanılması, yapıtlarda anlamsal olarak çeşitlenmeleri gündeme getirmiş ve toplumsal farklılıkları okunur kılmıştır.

Sanatçı ve izleyicinin anlamlandırma sürecinde yaşadığı ve deneyimlediği bu değişimle birlikte toplumun kültürel kapasitesinde hitap amaçlı da olsa eskiye olan öykünmelerle esinlenmeler sıklıkla gündeme gelmiştir. Büyük sanatçıların sanatlarını geliştirmek adına kendilerinden önceki sanat eserlerine öykünmeleri sanat tarihinde sıkça karşılaşılan bir durum olmuştur. Postmodern dönemle birlikte çağdaş sanatta disiplinlerarası bir üslup oluşturulmuş; farklı teknikler kullanılmış; günlük yaşam sorunları, toplum, kimlik, ekonomik gibi çeşitli konular irdelenmiştir. Fakat artık öncülleri tekrar ederek yeniyi bulmak söz konusu değildir. Postmodern sanat ile birlikte modern dönem ve öncesindeki gibi sanatçıların kopya ile uğraşmadıkları açıkça görülmektedir.



Şekil 4. 26. Florian Kuhlmann, Alpha ve Omega, 2010.

Üretilen yapıtın, bulunduğu koşullar dâhilinde değerlendirilmesi önem arz etmektedir. Bu durumda yeniden üretilen bir eserin ne şekilde değerlendirileceği postmodern izleyicinin konumu ve algısı ile ilgilidir. Postmodern sanat ile önem kazanan izleyici, sanatın parçası olarak alana dâhil edilmiştir. Tüketici konumunda bulunan izleyici de böylelikle üretici durumuna gelmiş, kendi tükettiğini üretir hale gelmiştir (Turani, 2019: 193). “Foucault ve Barthes’ın savlarını referans gösteren postmodern yaklaşımlarda, yapıtı oluşturan anlam sadece müellifçe (author) belirlenmez” (Şahiner, 2008: 206); daha çok sanat, sanatçı ve izleyici üçgenindeki birliktelik değişime uğrayarak her izleyici açısından farklı yorumlanabilecek üretimler gündeme gelmiştir. Yapıtın, salt sanatçı tarafından üretilmediği, izleyicilerin de üretime dâhil edildiği ve her alımlamada değişen bir anlam yapısına sahip olduğu görülmektedir. Kuspit yeniden üretimle sanatçı ve izleyici konumlarının yeniden şekillendiğini savunmuş; sanatçının yeniyi yaratmak yerine röprodüksiyon yöntemine sığındığını belirtmiştir. Röprodüksiyonun artık gerçek tabloyu aratmadığı, gerçeğin yerine geçmiş ve gerçekten daha gerçek, daha kabul edilebilir hale gelmiştir. Böylelikle artık sorumluluk sanatçıdan izleyiciye, izleyicinin algı kapasitesine bırakılmıştır (2018: 25).

Neredeyse kültürün tüm alanlarında karşılaşılan temellük etme ve pastiş eylemlerinin görüldüğü postmodern dönemin sanatında, sanatçılar önceden yapılmış yapıtların kaynakları gizlenmeden yeniden üretim yoluyla heterojen ve çoğulculuğu benliğine katmıştır. Temelinde sentetik bir yapı olan postmodern sanat, bütün koşulları ve bilgileri deneyimleyerek benimsemektedir. Sanatın bütün imkânlarını kullanıp benimsemeye hevesli olması ile nitelendirilir. Böylelikle postmodern sanatçının yaratıcılık ile ilgilenmediği, alıntı yapmaktan ve kopyalamaktan çekinmediği düşünölmektedir (Turani, 2019: 189). Kendilerinden önce üretilmiş olan yapıtları alıntılanmak, öykünmek ve kopyalamakta hiçbir uygunsuz durum görmemektedirler.



Şekil 4. 27. Jean-Auguste Dominique Ingres, Türk Hamamı, 1863.



Şekil 4. 28. Kristyna Milde, Ingres'dan Sonra Türk Hamamı, 2008.

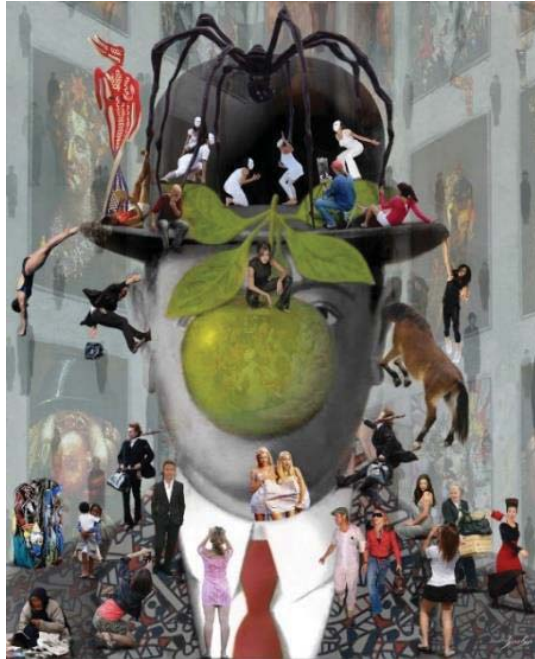
Yaygın birçok görüşe göre sanatçı, üretilenleri kullanarak yeniden üretendir. Kendi üretimlerini diğer sanatçıların yapıtlarına yerleştiren sanatçılar “üretim ve tüketim, yaratı ve kopya, hazır nesne ve orijinal iş arasındaki geleneksel ayırımın kökünü kazınmasında ciddi rol oynuyorlar” (Girgin, 2019: 31). Danto ise bu durumu daha sert bir dille eleştirerek kendi eserlerinin biricik sahibi olmaktan aciz insanlar ve başka şeyleri taklit ederek yönlerinden sapmış olarak ifade etmiştir (2019, 31).

Postmodernizm, eskiyi ve geçmişi reddetmek yerine yenidenlik çerçevesi içinde yeni bir tartışma geliştirmiştir. Postmodern söylemlerle sanatçılar, modern sanat ve öncesini yok sayılmasının aksine, modern döneme ait yorumları çözümleyerek yeniden yorumlamalara yönelmiştir. Kültürel dışavurumlarla geliştirilen sanat, “tek değerliliğin karşısına çok değerliliği, saflığın karşısına

karışıklığı, tekliğin karşısına metinlerarasılığı koyar” (Girgin, 2019: 39). Metinlerarasılık, sanatı çok çeşitli ve esnek olmasıyla her değişime açık tutmaktadır. İzleyicinin de sanatçı kadar aktif yer almasıyla, psikoloji, gelenek, popüler kültür, felsefe, din gibi konulara da değinilir. Bunları gerçekleştirmek içinse ironi, pastiş, parodi, eklektizm, geçmiş sanatı kullanma gibi araçlar kullanılmaktadır.



Şekil 4. 29. René Magritte, *Adamın Oğlu*, 1964.



Şekil 4. 30. Lluis Barba, *Zamanda Gezinler*, 2012.

Seri üretime bağı kapitalist dönemde sunulan şeyleşme ve parçalanma durumu göstergeler üzerinde de göstergelerin parçalanması ve şeyleştirilmesi ile karşımıza çıkmaktadır. R. Barthes “gösterge ancak bir başka göstergenin yüzüne açılan bir çatlaktır” (2016: 59) açıklaması ile biçimler ve imgeler üzerinde oynamalar yapıldığı gerçeğini destekler. Böylelikle bir göstergeden başka bir anlamı ortaya çıkması savları geçerlilik kazanmaktadır.

1963 yılında verdiği bir röportaj ile Warhol, “tüyler ürpertici bir fotoğrafı tekrar tekrar gördüğünüzde, artık hiçbir etkisi olmaz” (akt. Foster, 2017: 177) yorumu ile tekrarlama ile travma etkisinin çarpıcılığı konusuna değinmiştir. Tekrar tekrar üretip sunma ile travma etkisi yaratmaktan uzak ve şaşırma duygusuyla alınan hazzın engellenmesi durumuna işaret etmektedir. Tekrarlama ve taklit konusunda Danto ise taklitten alınan hazzı, fantezilerden alınan hazla aynı görmüş, bunu, fanteziyi kuran kişinin aldığı hazzın fantezi kaynaklı olduğunu bilmesiyle gerçek olduğunu sanarak kendini kandırmamasıyla açıklamıştır (2019: 34).

Metin çözümlemelerinde metinlerarasılığın öne çıkarılması, metnin tamamen bir yazara/üreticiye/sanatçıya ait olamayacağı düşüncesiyle metnin içindeki eklektik unsurlarla yeniden üretim sorunu bir bakıma açıklanabilir nitelik kazanmaktadır. Kristeva'nın açıklamalarına göre, bir metnin oluşumunda yalnızca sonuç değil, sürecin ve kültürel altyapının da göz önüne alınarak değerlendirilmesi gerekliliği yeniden üretim ve müellif sorununu görünür kılmaktadır. Bu doğrultuda üretilen her nesne/yapıt ister alay etme amaçlı, isterse saygıyı dile getirme amaçlı olsun yapılan alıntılar, anıştırmalar, benzetmeler ve etkilenmeler tamamen metnin yazınsal ölçütü olarak metinlerarasına bağlanmaktadır (1986: 44).

4.1.5. Gerçekliğin Yitimi ve Sanat

Klasik sanat anlayışına göre toplumda temellenen gerçeklik algısı, sanatçının evrensel ve nesnelliği doğrultusunda yansıtılmaktadır. Bu klasik sanat anlayışında estetik ölçüt tamamen sanatçı tarafından belirlenirken, modern toplumun sanat anlayışında değişimler söz konusu olmuştur. Modern düşünce ile birlikte özgürleşen sanatçının, hakikati ve gerçekliği kendi öznelliği ve yorumları doğrultusunda eserlerinde yansıttığı bilinmektedir.

Sanat eseri, içinde bulunduğu toplumun ve tarihsel dönemin hakikat ve gerçeklik algısıyla ilişkilendirilip, biçim ve içeriğine etki etmektedir. Sanat

eserlerinde ön plana çıkan gerçeklikle olan ilişki, içinde bulunulan dönemin gerçeğe yönelik bakış açısıyla biçimlendirilmektedir. Böylelikle, toplumun üretmiş olduğu kültürün hakikat ve gerçekliğe yönelik yorumu sanat eserinde anlam ve bağlamını oluşturmaktadır. Tarihsel gerçekliğin ve nesnelliğin yanı sıra estetik ölçütlerin de değiştirilmesiyle sanat eserinin anlamlandırılmasında biçimden ziyade, bağlam ve hikâyenin öne çıkarıldığı görülmektedir.

Baudrillard'ın vurgulamış olduğu gibi sanatsal üretim artık bir yanılsama ve bir simülasyon olarak kendini gerçekleştirilmektedir. Bu sebepten dolayı sanat eserlerinde kesin estetik yargıların belirtilmesindeki imkânsızlık ve belirsizlik, toplumsal işlev bakımından bir beklenti içinde olmayı da gereksiz kılmaktadır. Simülasyon evreninde sanatın anlamını ve ahengini yitirmiş olduğunu savunan Baudrillard, bu durumu;

Sanat artık hiçbir surette dünyanın olumlu veya olumsuz koşullarının mekanik yansıması değildir; dünyanın doruğa varmış yansıması, hiperbolik aynasıdır. Kendini kayıtsızlığa adanmış bir dünyada, sanat olsa olsa bu kayıtsızlığa kayıtsızlık ekler; nesne olmayan nesnenin, imgenin etrafında döner” (2010b: 32).

şeklinde ifade etmektedir. Toplumsal olarak gerçekliğin ve hakikatin yitirilmesi sonucu sanatsal yaratımlarda var olan illüzyon ve yanılsamalar da geçerliliğini yitirmiştir. Gerçekliğin yapısal değişimi sonrasında gerçeklik ve sanat eseri arasındaki ilişki karmaşık bir yapıya bürünmüştür. Göstergeler ve gerçeklik arasındaki bağlantının değişimine değinen Baudrillard'a göre tüketim toplumlarında imge ve gerçeklik arasında var olan bağlam yön değiştirmiştir. Böylelikle tüketim toplumu koşullarında üretilen sanat eserleri, tüketim aracı konumuna indirildiği ve gerçekliğe dair hiçbir belirti taşımayan bir görüntü aracı olmuştur.

Göstergenin en yüce işlevinin gerçekliği ortadan kaldırmak ve aynı zamanda bu kayboluşu perdelemek olduğu bir dünyada yaşıyoruz. Günümüzde sanat da farklı bir şey yapmıyor. Günümüzde kitle iletişim araçları farklı bir şey yapmıyor. Bu nedenle aynı yazgıya boyun eğmiş durumdalar (Baudrillard, 2019b: 18).

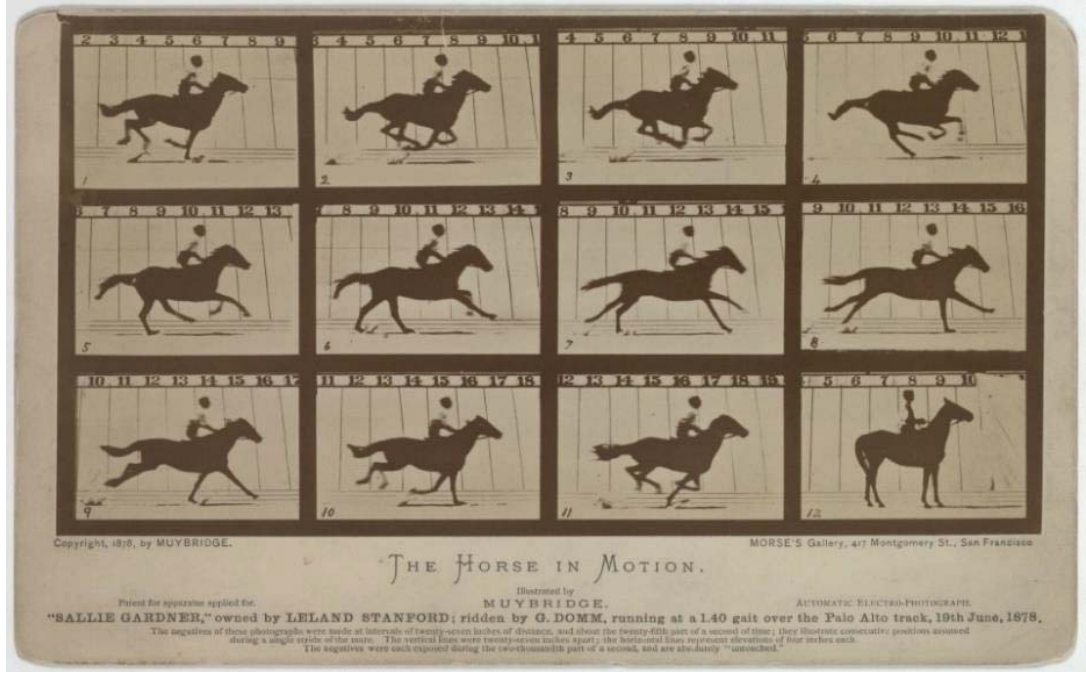
Baudrillard'a göre, modern batı toplumlarında sanat, beş para etmeyecek kadar yüzeysel görüntülerden ibaret olmuştur (2000: 167). Bu doğrultuda sanat, gerçeklik ve görüntü üzerinde imgelerin daha görünür kılınması sağlandığı gibi, trans-estetik bir görünümde yanılsama arzusunu yitirmiştir. Gerçekliğin yerini hiper gerçekliğe bıraktığı bir sistem içinde çağdaş sanat, imge düşmanı olarak simülasyon evreninde

hiçbir anlam barındırmamaktadır. Böylelikle çağdaş sanat biçim düzleminde ele alınırken, içerik bakımından yetersiz kalmıştır.

1950’li yıllardan sonra haberleşme, elektronik ve teknolojik gelişmelerde artan ivme, toplumun yapısını değiştirmiş ve dönüştürmüştür. Teknoloji ve endüstrinin gelişim gösterdiği toplumlarda yabancılaşma kavramı dikkat çekmiştir. Teknolojinin, insanı, kendine karşıt bir dünya olarak yabancılaşmaya götürdüğünü savunan Tunalı’ya göre (2020: 86), yeni keşfedilen durumlar karşısında toplumda belirli çelişkiler ve karmaşalar yaşanması sonucu yabancılaşma duygusu oluşmaya başlamıştır. Böylelikle endüstriyel gelişmeler sonucu bilim ve teknolojideki gelişme ile kültürel yapı; insan kavramının özü, etik ve estetik değerleri yitirilmiştir. Bununla birlikte 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan makineleşme ve seri üretim ile el emeği ve estetik değerlerin ilişkisi sorgulanmaya başlanmıştır (Avcı Tuğal, 2018: 17).

Alman düşünür Walter Benjamin’in 1935 yılında yazmış olduğu “Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri” adlı makalesinde, teknoloji ve teknik anlamda ilerlemelerin sanat, kültür ve toplum için yeni değerler oluşturduğunu ele almıştır. Dönemsel olarak yaygın olan radyo ve sesli film temelinde fotoğraf ve sinema alanlarına odaklanılmıştır. Jimenez, teknoloji çağı ile birlikte çoğaltma tekniklerinin artmasını, “sanatı, kültürü, özellikle dünyayı nasıl olduğu (...) biçimiyle eleştirme yeteneğini arttırdıkları düşünülebilir, çünkü bilgiyi bir uzmanlar ya da ayrıcalıklılar topluluğu değil, geniş bir kitleye yayar” (2008: 252) şeklinde yorumlamıştır.

Konuyu fotoğraf üzerinden ele alan Benjamin’e göre teknik üretim yöntemleriyle oluşturulan, çoğaltılan ve izleyiciye ulaştırılan sanat eseri aura kaybına uğramaktadır. Sanat eserinin ayırt edici önemli özelliklerinden olan auranın yitimi ile eserin biricikliği, kayda değer özellikleri yok edilmiş ve sanatın geleneksel, şatafatlı ve törensel köklerinden özgürleştirildiğini ve sanatsal nesnelerin kitlelere yakınlaştırıldığını iddia etmektedir (akt. Foster, 2017: 282).



Şekil 4. 31. Eadweard Muybridge, Atın Hareketi, 1878.

Fotoğraf ve sinema üzerinden ele alınan bu makalede tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebilen sanat olarak fotoğraf ve sinema, sanata hareketin getirildiği alanlar olarak kabul edilmektedir. Üretim yöntemleri ve doğası gereği teknolojinin sunduğu imkânlarla gerçekleştirilip, sunulup gösterilmeye bağımlı olmuştur. Günümüzde bu teknolojik üretimlerin salt sinema ve fotoğraf alanlarıyla sınırlandırılmasından ziyade artık sanat eserinin kendisi teknolojik imkânlarla üretilir olduğu görülmektedir.

Dijital teknolojilerin öncülü olarak kabul edilen bilgisayar, günümüzde sanat anlayışı ve üretme biçimlerinde değişiklikler yaratmıştır. Yeni anlatım biçimleri ve çalışma alanlarının genişlemesine; algılanma sürecinin, düşünce tarzının ve davranışlarının değişmesine neden olmuştur. Teknoloji temelli üretilen sanatsal yaratımlarla belirli kavramsal tartışmalar gündeme getirilmiş; sanat, sanatçı, sanat yapıtı ve izleyici kavramları sorgulanmaya başlanmıştır. Böylelikle 1960 ve 1970'li yıllarda sanat dünyasında ilgi çekici hale getirilen bilgisayar üretimleriyle çalışmaların sanat eseri olup olmadığı sorusu gündemde yer edinmiştir.

Postmodern dönem ile birlikte meydana gelen disiplinlerarası üretimler ile mühendislik ve sanat birlikteliğinden de söz etmek mümkündür. Günümüzde mühendislik ve sanat birlikteliğinden epey yaratıcı ve etkileyici çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Bilim ve mühendislik alanları ile fizik ve matematik gibi

alanlarla da etkileşime geçilmiştir. Böylelikle sanatsal üretim sürecinde salt sanatçı üretimlerinden ziyade, teknik bilgi ve beceri sahibi kişilerin de bu sanatsal yaratım sürecine dâhil olmasıyla birlikte, bilgisayar temelli üretimlerde yaratımların yalnızca üstün yetenekle ilgili olmadığı görüşü önem kazanmıştır.

Postmodern dönemde teknolojinin rastgeleleştirilen üretimlerini eleştiren Kuspit'e göre "kuramın, toplumsal eleştirinin ve bilinçdışının yerini teknoloji almıştır; işte bu yüzden günümüzde aynı zamanda –hatta öncelikle- mühendis, bilgisayar dehası ya da video teknikeri olmadan sanatçı olmak giderek imkânsızlaşmaktadır" (2018: 119). Böylelikle sanatsal yaratıcılığın, salt üstün yetenekli kişilerin sahip olabileceği bir özellik olduğu görüşünden, bir ölçüde herkesin yaratıcı olabileceği görüşüne geçilerek; sanatın demokratik bir hak olduğu düşüncesi yaygınlaşmıştır (Çokokumuş, 2012: 61).

1980'li yıllardan itibaren bilgisayar ve dijital teknolojide yaşanan gelişmeler ve beraberinde olağan hale getirilen sanal kavramı ile sanal ortam yaşama eklemlenmiştir. Hızla evrimleşen teknoloji ile "bilgisayar ve insan ilişkisi kişiselleşmiş, stereoskopik gözlükler, ekranlar, sanallaştırma kaskları, (...) gibi birçok dijital teknoloji ürünü insanları görüntülerin oluşturduğu yeni dünya ve evren içine almıştır" (Avcı Tuğal, 2018: 41). Bu sanallaşma içinde bilgi alımı ve sunumu, zaman ve mekân algısı, insan ve makine arasındaki etkileşimin sorgulanması, farklı gerçeklik algıları ile dijital sistemlerle kurulan yaşam yeniden oluşturulmaktadır. Alışılmışın dışında teknik yöntemleriyle oluşturulan görüntü ile insanların kurduğu iletişimin boyutu değişikliğe uğramıştır.

1990'lı yıllara gelindiğinde gelişen teknoloji ile birlikte sanal gerçeklik ve arttırılmış sanal gerçeklik uygulamaları toplumlarda varlığını hissedilir kılmıştır. Sanallığın sınırsızlaşması ile "gerçek uzamı ve bizi çevreleyen her şeyi eşi görülmemiş bir biçimde ıssız, çorak bir ortama dönüştürmektedir" (Baudrillard, 2000: 65-66).

Fransız düşünür Jean Baudrillard'ın (1929-2017) simülasyon kuramında yer alan gerçeklik, hiper-gerçek, simülakr gibi kavramları, günümüzde dijital teknolojiler ile üretilen tüm yapıtlarla da ilişkilendirilmiştir. Baudrillard'a göre simülasyon, gerçeğin yerine geçmiş, belirli bir kökten yoksun ve imajlar aracılığıyla üretilmesiyle anlam kazanmıştır. Gerçekliğin artık yitirilmesi ve gerçeği kanıtlayabilmenin de

imkânsızlaşması (2021: 40) düşüncesi ile günümüzde insanların simülasyon evreninde yaşadığı görüşünü savunmuştur. “Uzun yıllardan bu yana toplumun hiç durmadan üretip, yeniden can vermeye çalıştığı şey, işte o elinden kaçırdığı gerçektir. İşte bu yüzden “maddi” üretimin bizzat kendisi günümüzde hipergerçek bir şeye dönüşmüştür” (Baudrillard, 2021: 43). Böylelikle simülasyon evreninde artık hakiki ve gerçeğin yerini sahte gerçeklik ve hiper-gerçeklik almıştır.



Şekil 4. 32. Jeff Wall, *Ani Bir Rüzgâr (Hokusai Sonrası)*, 1993.

Walter Benjamin ile aynı görüşleri savunan Baudrillard da birçok söyleminde sanatın hızla anlam dolanışında olduğundan ve yapıtların artık okunamaz duruma getirildiğinden bahsetmiştir. Klasik sanat anlayışından oldukça uzaklaşıldığını ve göstergeler yoluyla “geçmiş ve güncel biçimlerin yeniden kullanıma sokulmasından sanatı ayıran simgesel uzlaşma niteliğiyle” (2010a: 19) sanatın yok oluşunu belirtmiştir.

Güncel sanat biçimlerinin sürekli birikmesiyle, hızla çoğalmasıyla ve çeşitlenmesiyle bir yığıntı oluştuğunu ifade eden Benjamin’e göre, orijinalliğin yitirilmesi durumunda retrospektif tarih anlayışının asıl görünümü verdiğini savunmuştur (Avcı Tuğal, 2018: 110). Benjamin’in günümüzde teknoloji boyutlarının ulaşabileceği aşamaları öngörememesini eleştirmekle birlikte saptamış olduğu sinema, fotoğraf alanlarının çoğaltılabilirlik niteliklerini orijinal üretilere gerek duyulmayan süreçler olarak tasdiklemiştir (akt. Baudrillard, 2021: 140).

Böylelikle fotoğrafın icadı ile başlayan bu süreçte meydana gelen çoğaltılabilirlik özelliği, çağdaş sanat pratiklerinde önemli bir yer kazanmıştır.



Şekil 4. 33. Nam June Paik, TV Buddha, 1974/2002.

Günümüz teknolojik ilerlemelerin etkisiyle yeni sanat yaratım süreçlerini ve ifade biçimlerini ortaya çıkmıştır. Bu konu üzerine sorgulamaların belirmesiyle toplum, kültür ve teknolojinin birlikte çalışılması gitgide artmış ve yaygınlaşmıştır. Teknolojinin gelişmesine bağlı olarak bilgisayar yazılımları, bilgisayar sistemleri ve bilgisayarlar üzerinden üretim yapan sanatçı, sanatı dönüştürmeye başlamıştır. Bir noktada bilgisayar yazılımları ile üretimi sürdürülen bu dijital sanat anlayışının, kendi içinde birçok alana ayrıldığı ve kendi aralarında oldukça yakın ilişkiler içinde buldukları gözlemlenmiştir.

Dijital sanat, ışık ve hareketin işlendiği sanat alanı olarak güncelliğini sürdürmektedir. 1920'li yıllardan günümüze ulaşan araştırmalar ve incelemelerle ışık kaynaklarının ve hareketlerinin sanat yapıtlarına yansıtıldığı görülmektedir. Elektrikle canlandırılan, çerçevelerden ve kaidelerden bağımsız bir biçimde üretilen sanat anlayışı gelişmiştir. Sanat, artık zamanda ve mekânda sabit değil, izleyicilerin interaktif olarak yer aldığı bir etkileşim sürecinde ifade edilmektedir (Avcı Tuğal, 2018: 27).

Teknolojiyi bir ifade aracı olarak kullanan Nam June Paik'in, 'TV Buddha' (1974/2022) (şekil 4.33) isimli eseri, çağdaş sanatta disiplinlerarası çalışmaları

simgeleyen önemli eserlerden birisi olarak görülmektedir. Bu eserin yer aldığı serinin tamamında, ekranların toplum üzerindeki etkisi, Doğu-Batı sentezi, din ve tarih etkileşimi gibi temaları işlemiş; gelişen teknoloji sonucu medya aracılığıyla toplumun kendi içine kapandığını ima etmiştir. Böylelikle toplumların medya ve teknoloji ile sürekli gözetim altında olduğu görüşündeki gibi, sanatında çeşitli mesajları izleyicilerle sunmak için teknolojinin gücünden yararlanmıştır.

5. TARTIŞMA

20. yüzyıl ile başlayan küresel dönüşümler, günümüz sosyal yaşamında da etkilerini hissettirmeye devam ettirmektedir. Yeni düzenlemelerle pek çok şekilde ve pek çok alanda karşılaşılan bu dönüşümlerin temelinde evrensellik, toplumsal çeşitlilik ve kültürel farkındalık olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir başka ifade ile küresel dönüşümler toplumlarda var olan kültürel çeşitliliği görünür kılmıştır. Yeni kültürel çeşitliliğin, hem sosyal hem bireysel özelliklerde ön plana çıkması, dönemin koşulları içinde tartışılan kavram ve olguların da çeşitlilik içinde belirsizleşmesi ve çoğullaşmasına sebebiyet vermiştir.

Postmodern dönem, belirsizliği, çoğulluğu ve muğlak yapısıyla dikkat çekmektedir. Toplumlar da meydana gelen ideolojilerin özgürleşmesi ve çeşitlenmesi, bilginin söylem haline gelmesi, post-endüstriyel çağ ile küresel kapitalizmin yaygınlaşması, kültürler arası sınırların bulanıklaşması ve farklılıkların görünür kılınması gibi sosyolojik durumlar postmodern dönemin çeşitliliğini ve çoğulcu tutumunu gözler önüne sermiştir. Modern dönemle birlikte temeli atılan fakat postmodern dönemde daha sıkça gündeme gelen doğrunun “evrensel” ve “tek” olamayacağı düşüncesi, bilimin ve aklın ön plana çıkarılmasıyla önem kazanmıştır. Bu doğrultuda hakikat olgusu araştırma, geliştirme, inceleme gibi evrelerde şekillendirilmiş; alımlayıcı kapasitesine göre çeşitlenebileceği vurgulanmıştır.

Postmodern dönemde kültürel çeşitliliğe vurgu yapılırken düşüncenin arka planda yer alan toplumsal altyapıyla ele alınması kültürel belleğin alımlayıcı kapasitesini oluşturması görüşünü anlaşılır kılmaktadır. Aynı dönem içinde meydana gelen kapitalizmin meşrulaşması, sermayenin ulusaşırı yönetimi, teknolojik gelişmelerin ivme kazanması gibi durumlar kültürleri de etkileyerek bir arada homojen bir eksen üzerinde yoğunlaşmasını sağlamıştır. Kültürel toplumların benliğini oluşturan kültürel bellekler de bu profil üzerinden dönüştürülmüş ve şekillendirilmiştir. Bu nedenle toplumlar da belirli bir düşünce ve kuramın varlığının savunulması imkânsız hale gelmiş, olgular üzerinde meydana gelen “yeni” ve “eleştirel” yönleriyle dikkat çekmiştir.

Postyapısalcı yaklaşımlar, postmodernizm ile aynı temel ve perspektifte tutum sergileyerek postmodernizmi kuramsallaştırdığı görüşü ile postmodernizmi daha anlaşılır kılmıştır. Tanımlanamaz ve sınırlandırılmaz biçimiyle kendi içinde de

farklı yöntemler ve yönelimlerle ifade bulması, postyapısalcılığın kendi içinde eleştirel üslup tutarlılığını da kanıtlar vaziyettedir. Bu doğrultuda postmodernizmde olduğu gibi eleştirel yönüyle postyapısalcı yaklaşımların da modern üst anlatıların, ideallerin, metafizik söylemlerin ve geleneklerin ötesinde ve karşısında bir dünyayı ifade etmekte olduğu kabul görülmüştür.

Postyapısalcı düşüncenin temelinde “metin” ve “anlam” sorgulanmış, tek doğrunun kabul edilemezliği vurgulanmış, dilin sosyal niyetleri ve amaçları sorgulanmıştır. Modernist düşüncenin geneline hakim olan özne-nesne diyalektiği problematik olarak ele alınmış ve iktidar olgusu üzerinden irdelenmiştir. Görünenin ardındaki görünmeye gerçeklik/hakikat yapısı çözümlenmesi amacıyla detayına ve belleğine ulaşılarak söküme uğratılmıştır. Böylelikle bir metnin bir öteki metnin temelini oluşturduğu gibi vargularla bir bütün halinde sistematikleştirilmiştir.

Postmodernizmin dolayısıyla postyapısalcı yaklaşımların sıkça üzerinde durarak vurguladığı toplumsal ve kültürel dönüşümlerin yansımalarının en çok hissedildiği alan kuşkusuz sanat olmuştur. Postmodern dönemin estetik ve sanat anlayışında meydana gelen ve modernizmin devamı ya da aşılması olarak yansıdığı biçemi parçalı ve çeşitli olarak ele alınmıştır. Sıklıkla kavramsal temellerle oluşturulan sanatsal pratikler eleştirel yönlerini toplumun genelinin problematik haline getirdiği olgular üzerinden gerçekleştirilmiştir. Kapitalizmin, küreselliğin, kimlik sorunlarının ve teknolojinin hız kazanması gibi sorunsalları gündeme getirerek, sınırlandırılmaz ve anlaşılamaz olarak adlandırılmaktadır.

Sanatsal yaklaşımların parçalı, çeşitli, kuramsal temelli, sınırsız ve disiplinlerarası bir zeminde yer alması, postmodern estetiğin postyapısalcı yaklaşımlar ve postyapısalcı eleştirel düşünce ile doğal olarak örtüştüğüne işaret etmektedir. Postyapısalcı yaklaşımlar temelinde sorunsallaştırılan tartışmalı teorik söylemlerin postmodern sanat ve estetiğin okunabilirliği ve ifade edilebilirliği açısından büyük bir öneme sahiptir. Bunun bir göstergesi olarak postmodern estetiğin ifade bulduğu sanat yaratımlarına bakıldığında, sorunsallaştırılan olgularda, kavramlarda ya da konularda postyapısalcı düşünürlerin görüşlerine ve yöntemlerine –bütün postyapısalcı yaklaşımlara, eleştirel biçimlere ve eleştirilen konulara, sorunsallara- ulaşabilmektedir. Sonuç olarak postyapısalcı yaklaşımlar için sorunsallaştırılan her durum postmodern estetiği de şekillendirmektedir.

6. SONUÇ

Modern dönemden postmodern döneme geçiş sürecinde pek çok alanda olduğu gibi sanat ve estetik alanında da küresel düzeyde değişimler meydana gelmiştir. Sanat ve estetik değişimlerin sorunsallaştırıldığı bu tezin amacı doğrultusunda; postmodern dönemdeki epistemolojik dönüşümlere değinilerek, postyapısalcı yaklaşımlar ve eleştirel düşüncenin postmodern sanatla ve estetikle olan temasları irdelenmiştir. Bu doğrultuda postmodern estetik kapsamında değerlendirilen yeni sanatsal ifadeler, postyapısalcı yaklaşımlar ve eleştirel düşünce bağlamında ele alınmıştır. Postmodern estetik üzerinden okunan sanatsal ifadeler, postmodern dönemin sosyolojik, kültürel, ideolojik temelleriyle ilişkilendirilmiştir.

Sanatsal yaratım çözümlerinde daima başvurulan sosyolojik ve tarihsel temeller, sanatın anlaşılabilirliği bakımından önem teşkil etmiştir. Bu doğrultuda postmodern estetiğin anlamlandırılmasında öncelikle sosyolojik ve tarihsel temellere dayanan durumları çözümlenmek gerekmektedir. Postmodern estetikte ifade bulan olgu ya da durumların eleştirel tutumla ele alınması, dönemin içinde bulunduğu belirsizlik, çeşitlilik ve muğlaklığı gözler önüne sermektedir. Bu doğrultuda postmodern tutumların kuramsallaştırıldığı temellerden incelemek postmodern estetiğin özünde yer alan eleştirel yönelimlerini belirginleştirmektedir.

“Postyapısalcı Yaklaşımlar ve Eleştirel Düşünce İle İlişkisinde Postmodern Estetik” adlı bu çalışma, postmodern estetiğin parçalı ve belirsiz söylemlerinin postmodernizmin postyapısalcı yaklaşımlar temelinde kuramsallaştırılması ve postmodern estetiğin de bu bakış açısından ele alınması anlaşılabilirliği açısından önem teşkil etmektedir. Bu doğrultuda, postyapısalcı görüşler ve eleştiriler, postmodern estetik kapsamındaki sanatsal söylemlere yön vermiştir.

Yapısöküm yönteminin sanatta bir tahlil aracı olarak kullanılması; sanattaki temsil krizine sebep olan etmenleri açığa çıkarmıştır. Üst anlatılara karşı postmodern dönemin kültürel ve toplumsal parçalanışını ifade eden postyapısalcı söylemler; sanatta popüler kültür ve tüketimin hegemonyası ile gündelik nesnelere sanat nesnesi konumuna getirilmesi sorunsalını aydınlatmıştır. Postmodern dönemde ön plana çıkan bireyselleşme ve tahakküm kavramları ilişkisinde irdelenen öznenin pratikleri; sanatta kültür, kimlik, beden, küreselleşme ve politika kavramları çerçevesinde ifade bulmuştur. Sanatta esinlenmeler ve etkilenmeler ile pastiş, parodi,

temellük etme gibi yeniden üretim teknikleri, postyapısalcı yaklaşımlar ve eleştirel düşünce bağlamında ön plana çıkan metinlerarasılık üzerinden okunmuştur. Teknolojinin ve elektronik sistemlerin ivme kazanmasıyla gerçeklik ve hakikat olgularında yaşanan yanılsamalara, simülasyon ve sanallık kavramlarına getirilen postyapısalcı eleştiriler; sanat yapıtlarının aurasının yitilmesi sorunsalında, izleyicinin aktif katılımıyla görselleşen interaktif sanatlarda ve bu kapsamdaki dijital sanat üretimleri sınırlarında tezahür etmiştir. Böylelikle postmodern estetiğin ve postmodern estetik bağlamında okunan sanatın, modern hiyerarşilere ve tekilliğe karşı çoğulcu, mutlaklığa karşı kesinlikten yoksun, kültürel ve politik ideolojiler doğrultusunda araçsallaşmaya karşı bağımsız yapısı, postyapısalcı yaklaşımlar ve eleştirel düşünce üzerinden anlam kazanmıştır.

KAYNAKÇA

- Abbeele, G. V. D. (2011). "Postmodernism and Critical Theory". S. Sim (ed.). *The Routledge Companion to Postmodernism*. s. 15-24. London and New York: Routledge.
- Adanır, O. (2008). *Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler*. İstanbul: Hayal Et.
- Adanır, O. (2016). *Baudrillard*. İstanbul: Say.
- Akay, A. (2013). *Postmodernizmin ABC'si*. İstanbul: Say.
- Akay, A. (2019). *Sanat Tarihi: Sıradışı Bir Disiplin*. İstanbul: YKY.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki.
- Aktulum, K. (2021). Bir Çözümleme Yöntemi Olarak Sanatta Göstergelerarasılık. *Folklor/Edebiyat Dergisi*, 27 (107), 661-686. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=1012165>.
- Alway, J. (1995). *Critical Theory an Political Possibilities: Conceptions of Emancipatory Politics in the Works of Horkheimer, Adorno, Marcuse and Habermas*. London: Greenwood.
- An, K. ve Cerasi, J. (2021). *Kim Korkar Çağdaş Sanattan?*. Mehmet Üstünipek (çev.), İstanbul: Hayalperest.
- Antmen, A. (2017). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel.
- Antoni, J. (1993). Loving Care. Erişim: 30 Haziran 2021. <http://www.janineantoni.net/#/loving-care/>.
- Arnason, H. H. and Prather, M. F. (2001). *A History of Modern Art*. London: Thames & Hudson.
- Artun, A. (ed.). (2015). *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm-Kimlik ve Estetik*. İstanbul: İletişim.
- Avcı Tuğal, S. (2018). *Oluşum Süreci İçinde Dijital Sanat*. İstanbul: Hayalperest.
- Badiou, A. (2017). *Başka Bir Estetik*. Aziz Ufuk Kılıç (çev.), İstanbul: Metis.
- Banksy, (2006-2007). Bayrak. Erişim: 22 Ağustos 2021. <https://www.banksy.co.uk/in.html>.
- Barba, L. (2012). Zamanda Gezinler. Erişim: 12 Haziran 2021. <http://luisbarba.com/portraits>.
- Barrett, T. (2015). *Neden Bu Sanat?*. Esra Erment (çev.), İstanbul: Hayalperest.
- Barthes, R. (2016). *Göstergeler İmparatorluğu*. Tahsin Yücel (çev.), İstanbul: YKY.
- Barthes, R. (2020). "Eserden Metne". C. Harrison ve P. Wood (ed.). *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. s. 1016-1018. İstanbul: Küre.
- Barthes, R. (2021). *Göstergibilimsel Seriiven*. Mehmet Rıfat ve Sema Rıfat (çev.), İstanbul: YKY.
- Baudrillard, J. (2000). *Tam Ekran*. Bahadır Gülmez (çev.), İstanbul: YKY.
- Baudrillard, J. (2008). *Tüketim Toplumu: Söylencenin Yapıları*. Işık Ergüden (çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Baudrillard, J. (2010a). *Kötülüğün Şeffaflığı: Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*. Işık Ergüden (çev.), İstanbul: Ayrıntı.

- Baudrillard, J. (2010b). *Sanat Komplosu: Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik*. Elçin Gen ve Işık Ergüden (çev.), İstanbul: İletişim.
- Baudrillard, J. (2019a). *Baştan Çıkarma Üzerine*. Ayşegül Sönmezay (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Baudrillard, J. (2019b). *Kusursuz Cinayet*. Necmettin Sevil (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Baudrillard, J. (2019c). *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği*. Oğuz Adanır (çev.), Ankara: Doğu Batı.
- Baudrillard, J. (2021). *Simülakrlar ve Simülasyon*. Oğuz Adanır (çev.), Ankara: Doğu Batı.
- Bauman, Z. (2012). *Küreselleşme*. Abdullah Yılmaz (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Bauman, Z. (2018). *Parçalanmış Hayat*. İsmail Türkmen (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Belsey, C. (2013). *Postyapısalcılık*. Nursu Öрге (çev.), Ankara: Dost.
- Berger, J. (2016). *Görme Biçimleri*. Yurdanur Salman (çev.), İstanbul: Metis.
- Bertens, H. (1997). "The Sociology of Postmodernity". J. W. Bertens, H. Bertens and D. Fokkema (ed.). *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. s. 103-120. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Bhabha, H. K., (2020). "Melezlik" ve "Öteye Geçmek" üzerine". C. Harrison ve P. Wood (ed.). *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. s. 1163-1169. İstanbul: Küre.
- Boltanski, C. (1987). Chases Lisesi'ne Sunak. Erişim: 25 Haziran 2021. <https://www.imj.org.il/en/content/christian-boltanskilifetime>.
- Bottomore, T. (2016). *Frankfurt Okulu ve Eleştirisi*. Ümit Hüsrev Yolsal (çev.). İstanbul: Say.
- Butler, J. (2016). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. Başak Ertür (çev.), İstanbul: Metis.
- Butt, G. (2006). "America" and Its Discontents: Art and Politics 1945-60". A. Jones (ed.). *A Companion to Contemporary Art Since 1945*. s. 19-37. New York: Blackwell.
- Cevizci, A. (2009). *Felsefe Tarihi: Thales'ten Baudrillard'a*. İstanbul: Say.
- Cheetham, M. (1997). "Postmodernism and Visual Art". J. W. Bertens, H. Bertens and D. Fokkema (ed.). *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. s. 167-176. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Çokokumuş, B. (2012). Dijital Ortamda Kültür ve Sanat. *International Journal of New Trends In Arts, Sports & Science Education (IJTASE)*, 1 (3), 51-66. <http://www.ijtase.net/ojs/index.php/IJTASE/article/view/83>.
- Danto, A. C. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra*. Zeynep Demirsü (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Danto, A. C. (2019). *Sıradan Olanın Başkalaşımı*. Esin Berктаş ve Özge Ejder (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- De Moi, L. (1999). *Romantic Desire In (Post)modern Art and Philosophy*. New York: State University of New York Press.
- Dekens, O. (2017). *Yapısalcılık*. Atakan Altınörs (çev.), İstanbul: Bilge.
- Deller, J. (2015). Dokunuş. Erişim: 11 Ekim 2021. <https://www.jeremydeller.org/Ihme/Ihme.php>.

Demir Güneş, C. (2013). Michel Foucault'da Söylem ve İktidar. *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, (21), 55-69. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kaygi/issue/27372/288052>.

Derrida, J. (1994). *Göstergebilim ve Gramatoloji*. Tülin Akşin (çev.), İstanbul: AFA.

Duchamp, M. (1917/1964). Çeşme. Erişim: 14 Ekim 2021. <https://www.artsy.net/artwork/marcel-duchamp-fountain>.

Durham, J. (1996). Buzdolabı Taşlamak. Erişim: 14 Ekim 2021. <https://www.spikeartmagazine.com/articles/view-1?page=21>.

Eagleton, T. (2015). *Postmodernizmin Yanılsamaları*. Mehmet Küçük (çev.), İstanbul: Ayrıntı.

Ece, A. (2004). Yapısalcılık Sonrası Yaklaşımlar ve Çeviribilim. *Litera: Journal of Language, Literature and Culture Studies*, (16), 135-152. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iulitera/issue/1242/14585>.

Eco, U. (2019a). *Açık Yapıt*. Tolga Esmer (çev.), İstanbul: Can.

Eco, U. (2019b). *Yorum ve Aşırı Yorum*. Kemal Atakay (çev.), İstanbul: Ayrıntı.

Emmerhainz, I. (2015). "Sanat ve Kültürel Dönemeç: Özerk Sanatın Sonu Mu?". A. Artun (ed.). *Çağdaş Sanat ve Kültürizm-Kimlik ve Estetik*. (s.171-187). İstanbul: İletişim.

Erzen, J. N. (2020). *Çoğul Estetik*. İstanbul: Metis.

Export, V. (2020). "Kadın Sanatı". C. Harrison ve P. Wood (ed.). *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. s. 976-977. İstanbul: Küre.

Featherstone, M. (2007). *Consumer Culture and Postmodernism*. London: SAGE.

Fleury, S. (2014). Akne. Erişim: 14 Ekim 2021. <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/61803/Sylvie-Fleury-Acne>.

Foster, H. (2017). *Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard*. Esin Hoşsucu (çev.), İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve Şeyler*. Mehmet Ali Kılıçbay (çev.), Ankara: İmge.

Foucault, M. (2014). *Sonsuza Giden Dil*. Işık Ergüden (çev.), İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, M. (2017). *Bu Bir Pipo Değildir*. Selahattin Hilav (çev.), İstanbul: YKY.

Foucault, M. (2019a). *İktidarın Gözü*. Işık Ergüden ve Osman Akınhay (çev.), İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, M. (2019b). *Özne ve İktidar*. Işık Ergüden ve Osman Akınhay (çev.), İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, M. (2020a). *Büyük Kapatılma*. Işık Ergüden ve Ferda Keskin (çev.), İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, M. (2020b). *Eleştiri Nedir?*. Murat Erşen (çev.), İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, M. (2020c). *Entelektüelin Siyasi İşlevi*. Işık Ergüden, Osman Akınhay ve Ferda Keskin (çev.), İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, M. (2020d). *Manet / Valezquez ve Estetik Modernizm*. Savaş Kılıç (çev.), İstanbul: İletişim.

Francalanci, E. L. (2012). *Nesnelerin Estetiği*. Durdu Kundakçı (çev.), Ankara: Dost.

Geuss, R. (2002). *Eleştirel Teori: Habermas ve Frankfurt Okulu*. Ferda Keskin (çev.), İstanbul: Ayrıntı.

Giddens, A. (1994). *Modernliğin Sonuçları*. Ersin Kuşdil (çev.), İstanbul: Ayrıntı.

- Girgin, F. (2018). *Çağdaş Sanat ve Yeniden Üretim*. İstanbul: Hayalperest.
- Gombrich, E. H. (2015). *Sanatın Öyküsü*. Erol Erduran ve Ömer Erduran (çev.), İstanbul: Remzi.
- Groys, B. (2013). *Sanatın Gücü*. Firdevs Candil Erdoğan (çev.), İstanbul: Hayalperest.
- Guilbaut, S. (2016). *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı*. Elif Gökteke (çev.), İstanbul: Sel.
- Gündoğmuş, N. E. (2021). *Sanatçının Kendine Yolculuğu*. İstanbul: Metis.
- Habermas, J. (1994). Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje. N. Zeka (ed.). *Postmodernizm: Jameson, Lyotard, Habermas*. s. 31-44. İstanbul: Kıyı.
- Hamid, R. (2015). "The Market and The Artist: Positioning Artists Internationally". P. Stupples and J. Venis (ed.). *Art and Money*. s. 89-120. United Kingdom: Cambridge Scholars.
- Hardt, M. and Negri, A. (2000). *Empire*. United States of America: Harvard University.
- Harrison, C. ve Wood, P. (ed.). (2020). *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. Sabri Gürses (çev.), İstanbul: Küre.
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu*. Sungur Savran (çev.), İstanbul: Metis.
- Heartney, E. (2008). *Sanat ve Bugün*. Osman Akinhay (çev.), İstanbul: Akbank.
- Hoffmann, G. (2005). *From Modernism to Postmodernism: Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction*. Amsterdam, New York: Rodopi.
- Hopkins, D. (2006). Re-Thinking the "Duchamp Effect". A. Jones (ed.). *A Companion to Contemporary Art Since 1945*. s. 145-163. New York: Blackwell.
- Hopkins, D. (2018). *Modern Sanattan Sonra 1945-2017*. Firdevs Candil Erdoğan (çev.), İstanbul: Hayalperest.
- Howarth, D. R. (2013). *Poststructuralism and After: Structure, Subjectivity and Power*. United Kingdom: Palgrave Macmillan.
- Hsieh, T. (1978-1979). Bir Yıllık Performanslar. Erişim: 19 Ekim 2021. <https://www.tehchinghsieh.net/oneyearperformance1978-1979?lightbox=dataItem-ir4rnak3>.
- Ifrim, M. A. (2015). Building on the Woolfian Text: Intertextuality, Instrument or Philosophy?. *Cultural Intertext*, 9 (3), 53-61. <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=584692>.
- Ingres, J. A. D. (1863). Türk Hamamı. Erişim: 12 Haziran 2021. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010066606>.
- Jameson, F. (2011) *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*. Nuri Plümer ve Abdülkadir Gölcü (çev.), Ankara: Nirengi.
- Jimenes, M. (2017). *Estetik Nedir?*. Aytekin Karaçoban (çev.), İstanbul: Doruk.
- Kabakov, I. (1985-1988). Dairesinden Uzaya Uçan Adam. Erişim: 14 Ekim 2021. <http://www.kabakov.net/portfolio/iozh97hefn77eon243h0gaopay83xr>.
- Kadhim, N. (2012). The Impact of Trade on Art Production. *Contemporary Practises Art Journal*, (11), s. 46-51. <http://www.contemporarypractices.net/essays/volumeXI/theimpact.pdf>.
- Kellner, D. (2004). Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası. çev. Gülcan Seçkin, *Doğu Batı Üç Aylık Düşünce Dergisi*, (15), 187-219.

- Klein, Y. (1960). Mavi Dönemin Antropometrisi. Erişim: 30 Haziran 2021. https://www.yvesklein.com/en/ressources/#/en/ressources/view/photo/468/presentation-of-the-anthropometries-de-l-epoque-bleue-at-the-galerie-internationale-d-art-contemporain?sb=_created&sd=desc.
- Klein, Y. (1960). Mavi Dönemin Antropometrisi. Erişim: 30 Haziran 2021. <https://www.yvesklein.com/en/ressources/#/fr/ressources/view/artwork/595/anthropometrie-de-l-epoque-bleue-anthropometry-of-the-blue-period>.
- Koçakoğlu, B. (2018). *Anlamsızlığın Anlamı: Postmodernizm*. Konya: Palet.
- Koons, J. (1980). Yeni Hoover Convertible. Erişim: 14 Ekim 2021. <http://www.jeffkoons.com/artwork/the-new/new-hoover-convertible>.
- Kosuth, J. (1963). Bir ve Üç Sandalye. Erişim: 26 Eylül 2021. <https://www.moma.org/collection/works/81435?>.
- Kristeva, J. (1986). Word, Dialogue and Novel. T. Moi (ed.). *The Kristeva Reader*. s. 34-61. Columbia University.
- Kuhlmann, F. (2010). Alpha ve Omega. Erişim: 15 Ekim 2021. https://floriankuhlmann.com/WORK_2015-2021.php.
- Kulak, Ö. (2017). *Theodor Adorno: Kültür Endüstrisinin Kıskaçında Kültür*. İstanbul: İthaki.
- Kuşpit, D. (2018). *Sanatın Sonu*. Yasemin Tezgiden (çev.), İstanbul: Metis.
- Küçükalp, K. (2020). *Jacques Derrida: Felsefenin Dekonstrüksiyonu*. İstanbul: Ketebe.
- Lee, P. M. (2013). *New Games: Postmodernism After Contemporary Art*. London and New York: Routledge.
- Luna, J. (1987/1990). Kültürel Nesne. Erişim: 30 Haziran 2021. <https://www.nga.gov/press/acquisitions/2022/luna.html>.
- Lurcza, Z. (2014). Cultural Identity and Deconstruction. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai – Philosophia*, 59 (3), 69-82. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=89962>.
- Lyotard, J. F. (1994). “Postmodern Nedir Sorusuna Cevap”. N. Zeka (ed.). *Postmodernizm: Jameson, Lyotard, Habermas*. s. 45-58. İstanbul: Kıyı.
- Lyotard, J. F. (2013). *Postmodern Durum*. İsmet Birkan (çev.), İstanbul: Bilge.
- Lyotard, J. F. (2020a). “Postmodern Durum’a Giriş”. C. Harrison ve P. Wood (ed.). *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. s. 1176-1177. İstanbul: Küre.
- Lyotard, J. F. (2020b). “Postmodernizm Nedir?”. C. Harrison ve P. Wood (ed.). *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. s. 1185-1191. İstanbul: Küre.
- Magritte, R. (1928-1929). İmgelerin İhaneti. Erişim: 24 Eylül 2021. <https://unframed.lacma.org/2013/09/09/magritte-and-the-trading-of-images>.
- Magritte, R. (1964). Adamın Oğlu. Erişim: 12 Haziran 2021. https://tr.wikipedia.org/wiki/Adamın_Oğlu#/media/Dosya:Magritte_TheSonOfMan.jpg.
- Mavor, C. (2006). The Writerly Artist: Beautiful, Boring and Blue. A. Jones (ed.). *A Companion to Contemporary Art Since 1945*. s. 271-295. New York: Blackwell.
- McHale, B. (2006). *Constructing Postmodernism*. London and New York: Routledge.
- Meecham, P. and Sheldon, J. (2005). *Modern Art: A Critical Introduction*. London and New York: Routledge.

- Merleau-Ponty, M. (2017). *Algılanan Dünya*. Ömer Aygün (çev.), İstanbul: Metis.
- Milde, K. (2008). Ingres'dan Sonra Türk Hamamı. Erişim: 12 Haziran 2021. <http://www.mildeart.com/cumeni>.
- Morgan, B. (2007). Poststructuralism and Applied Linguistics: Complementary to Identity and Culture in ELT. J. Cummins and C. Davison (ed.), *International Handbook of English Language Teaching*. s. 949- 968. Springer: Norwell.
- Muybridge, E. (1878). Atın Hareketi. Erişim: 7 Ağustos 2021. https://uk.m.wikipedia.org/wiki/Файл:Eadweard_Muybridge-Sallie_Gardner_1878.jpg
- Nochlin, L. (2021). *Kadınlar, Sanat ve İktidar*. Süreyya Evren (çev.), İstanbul: YKY.
- O'Doherty, B. (2019). *Beyaz Küpün İçinde – Galeri Mekânının İdeolojisi*. Ahu Antmen (çev.), İstanbul: Sel.
- Özdoyran, G. (2019). Yeni Medya'ya Yönelik 'Yeni' Yaklaşımlar: Yeni Medya ve Postyapısalcılık/Postmodernizm. *Etkileşim Dergisi*, (4), 1, 186-218. doi: 10.32739/etkileşim.2019.4.70.
- Paik, N. J. (1974/2002). TV Buddha. Erişim: 22 Ağustos 2021. <https://publicdelivery.org/nam-june-paik-tv-buddha/>
- Piaget, J. (2007). *Yapısalcılık*. Ankara: Doruk.
- Rauschenberg, R. (1959). Kanyon. Erişim: 21 Haziran 2021. <https://www.moma.org/collection/works/165011>.
- Read, H. (2020). *Modern Sanatın Felsefesi*. Elif Kök ve Hazal Ongun (çev.), İstanbul: Hayalperest.
- Richards, K. M. (2020). *Yeni Bir Bakışla Derrida*. Zeynep Talay (çev.), İstanbul: Kolektif.
- Rist, P. (2008). Bedenini Dök (7354 metreküp). Erişim: 14 Ekim 2021. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/307>.
- Salcedo, D. (2003). 1550 Sandalye. Erişim: 14 Ekim 2021. <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/untitled-istanbul/>
- Sarup, M. (2019). *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*. Abdülbaki Güçlü (çev.), Ankara: Pharmakon.
- Scalcau, A. (2020). A Historical Perspective on Political Correctness. *Management Research and Practise*, 12 (4), 29-39. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=912066>.
- Sherman, C. (1977). Untitled Film Still #3. Erişim: 14 Ekim 2021. <https://www.moma.org/collection/works/56520>.
- Shonibare, Y. (1995). Senin Gibi Bir Kız Nasıl Senin Gibi Olur?. Erişim: 22 Ağustos 2021. <https://www.moma.org/collection/works/86007>.
- Sim, S. (ed.). (2011). *The Routledge Companion to Postmodernism*, London and New York: Routledge.
- Sim, S. (2011). "Postmodernism and Philosophy". S. Sim (ed.). *The Routledge Companion to Postmodernism*. s. 3-14. London and New York: Routledge.
- Simpson, L. (1991). Beş Günlük Tahmin. Erişim: 25 Haziran 2021. <https://www.tate.org.uk/kids/explore/who-is/who-lorna-simpson>.
- Solakov, N. (2000). El Bulgaro. Erişim: 14 Ekim 2021. http://nedkosolakov.net/content/el_bulgaro/the_sensational_discovery/index_eng.html.

- Sözen, M. Ve Tanyeli, U. (2020). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi.
- Sözer, O. (2014). *Felsefenin ABC'si*. İstanbul: Say.
- Sturrock, J. (2003). *Structuralism*. New York: Blackwell.
- Şahin, H. (2012). Postmodern Sanat. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 1 (5), 90-111. doi:10.7816/idil-01-05-07.
- Şahiner, R. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*. İstanbul: Yeni İnsan.
- Şaylan, G. (2020). *Postmodernizm*. Ankara: İmge.
- Toffler, A. (1997). *Dünyayı Nasıl Bir Gelecek Bekliyor?*. Murat Çiftkaya (çev.), İstanbul: İz.
- Touraine, A. (2002), *Modernliğin Eleştirisi*. Hülya Tufan (çev.), İstanbul: YKY.
- Tunalı, İ. (2020). *Tasarım Felsefesi*. Ankara: Fol.
- Turani, A. (2017). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi.
- Turani, A. (2019). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi.
- Ukeles, M. L. (1973). Yıkama/Palet/Dış Bakım. Erişim: 24 Haziran 2021. <https://www.wsj.com/articles/maintenance-art-puts-trash-in-full-view-1474587241>.
- Umar, N. and Şaylan, G. (2021). The Crisis in the Rise of Representative Liberal Democracy to Populist Authoritarianism with Post-Truth Politics. *Review of Research and Social Intervention*, (72), 210-235. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=960951>.
- Wall, J. (1993). Ani Bir Rüzgâr (Hokusai Sonrası). Erişim: 14 Ekim 2021. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/t/tableau>.
- Warhol, A. (1961). Bonwit Teller Vitrin Düzenlemesi. Erişim: 21 Haziran 2021. <https://www.theartstory.org/blog/how-a-nyc-department-store-launched-the-art-careers-of-warhol-and-friends/>
- Wheale, N. (ed.). (1995). *The Postmodern Arts: An Introductory Reader*. London and New York: Routledge.
- Whitham, G. ve Pooke, G. (2018). *Çağdaş Sanatı Anlamak*. Tufan Göbekçin (çev.), İstanbul: Hayalperest.
- Wicke, J. and Ferguson, M. (1992). Introduction: Feminism and Postmodernism: Or, The Way We Live Now. *Boundary 2*, 19 (2), 1-9. doi: 10.2307/303530.
- Williams, J. (2005). *Understanding Poststructuralism*. London and New York: Routledge
- Yılmaz, M. (2009). *Sanatçıları Okumak Ya Da Postmodern Söyleşiler*. Ankara: Ütopya.
- Yurttaş, H. (2018). Identity and Intertextuality in Kate Atkinson's Emotionally Weird. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (40), 87-102. doi: 10.21497/sefad.515044.
- Yücel, T. (2005). *Yapısalcılık*. İstanbul: Can.
- Zeka, N. (ed.). (1994). *Postmodernizm: Jameson, Lyotard, Habermas*. Gülelgül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu ve Deniz Erksan (çev.), İstanbul: Kıyı.
- Ziss, A. (2016). *Estetik-Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*. Yakup Şahan (çev.), İstanbul: Hayalperest.

ÖZGEÇMİŞ

Gülçin AKBAŞ, 2014’te lisans eğitimine başladığı Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nden 2018 yılında mezun oldu. 2022 yılında Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı yüksek lisans programını bitirdi.

İletişim Bilgileri

ORCID ID : 0000-0001-6290-4599

Katıldığı Sergiler:

1. “Base.ist 2018”, Galata Rum Okulu, İstanbul, 2018.
2. “Füg”, Müze Evliyagil, Ankara, 2019.
3. “Şimdi Yeni Şeyler Söylemek Lazım”, Genç Sanat: 5. Güncel Sanat Proje Yarışması, Ankara, 2019.
4. “Yüksek Lisans Karma Sergisi”, OMÜ GSF Sanat Galerisi, Samsun, 2019.
5. “Coğrafya Kaderdir”, Genç Sanat: 6. Güncel Sanat Proje Yarışması, İstanbul, 2020.
6. “Gümüş Döngü”, Evliyagil Dolapdere, İstanbul, 2021.
7. “Bir Ben Vardır Bende, Benden İçeri”, Genç Sanat: 7. Güncel Sanat Proje Yarışması, İstanbul, 2021.