

T.C
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS

**POSTMODERN DÖNEM SANATINDA
ŞİDDET VE İRONİ KAVRAMLARININ YARATTIĞI
ŞİZOFRENİK AÇILIM**

Gökçen ŞAHMARAN

Danışman

Yrd. Doç. Rasim ÖZGÜR

İZMİR
2006

T.C
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS

**POSTMODERN DÖNEM SANATINDA
ŞİDDET VE İRONİ KAVRAMLARININ YARATTIĞI
ŞİZOFRENİK AÇILIM**

Gökçen ŞAHMARAN

Danışman

Yrd. Doç. Rasim ÖZGÜR

İZMİR
2006

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Postmodern Dönem Sanatında Şiddet ve İroni Kavramlarının Yarattığı Şizofrenik Açılım” adlı çalışmanın tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

... / ... /

Gökçen ŞAHMARAN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü'nün .../ .../ ...
Tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim
Yönetmeliği'nin maddesine göre Anabilim /
Anasanat Dalı / Yüksek Lisans / Doktora öğrencisi..... 'ın
.....
konulu tezi incelenmiş ve aday ... / ... / ... tarihinde, saat'da jüri
önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra
dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan
anasanat dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar
değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile
karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/proje No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının
Soyadı: *Şahmaran*

Adı: *Gökçen*

Tezin/Projenin Türkçe Adı: *Postmodern Dönem Sanatında Şiddet ve İroni Kavramlarının Yarattığı Şizofrenik Açılım*

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: *Schizophrenic Expansion Created by Violence And Irony in Art of Postmodern Age*

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: *Dokuz Eylül Üniversitesi* Enstitü: *Güzel Sanatlar* Yıl: *2006*

Diğer Kuruluşlar:

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: *Türkçe*

Doktora:

Sayfa Sayısı: *171*

Tıpta Uzmanlık

Sanatta Yeterlik:

Referans Sayısı:

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: *Yrd. Doç.*

Adı: *Rasim*

Soyadı: *Özgür*

Ünvanı:

Adı:

Soyadı:

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- İroni*
- Şiddet*
- Hınc*
- Şizofreni*
- Postmodernizm*

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- Irony*
- Violence*
- Grudge (Ressentiment)*
- Schizophrenia*
- Postmodernism*

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum

Evet

Hayır

ÖZET

1900'lü yılların sanat, sosyoloji ve felsefe birlikteliğini su yüzüne çıkarıp, edebiyat, plastik sanatlar, sinema ve tiyatro sanatına yeni bir çehre kazandırmış olduğunu gözlemliyoruz. Özellikle ekonomik ve siyasal egemenlik sisteminin değişim/gelişim süreçleri olarak kapitalizmin neden olduğu, pek çok teorisyenin çoğu zaman birbirleriyle çelişen tanımlar ve anlayışlar öne sürdüğü günümüz postmodern çağ söyleminin; kapitalizmin değişen yüzüyle, mikro-elektronik devrimle, bilgi (Enformation) alışverişinin bu devrim sonucu hızlanmasıyla ve bunun üretim de dahil ilgili her alanda önem kazanmasıyla varlık kazandığı söylenmektedir. Konumuzun içeriğini kapsayan kavramların ancak kapitalizmle, kapitalizmin erken ve geç mantığıyla anlaşılacak kavramlar olduğu varsayımıyla, konuya, modernizmden postmodernizme kopuş değil, ayrım noktası tartışmaları doğrultusunda, ideolojiler, ekonomik hareketler ve toplumsal devinim koşullarından hareketle daha somut verilere ulaşmaya çalışılarak açıklık getirildi.

Endüstriyel gelişme çağındaki sanatçıların yapıtlarına baktığımızda kapitalizmin sömürü sisteminin eleştirildiğini, 19. yüzyılın ilk çeyreğinden günümüze kadar gelen tarihsel süreçte, sanatın günlük yaşamı eleştiren bir tasvir dalı olma niteliği kazandığı ve toplumsal konuları ele almaya başladığı görülmektedir. Toplumsal nitelikli ideoloji kavramı ile romantik sanat özelliklerini de benimseyerek sanat ve yaşam bağlamında varlık kazanan Klasik Marksist estetik kavramları, Yeni-Marksist (Neo-Marksist) anlayışla, 1920'li yıllardan 1970'li yıllara uzanan tarihsel bir süreçte Frankfurt Okulu araştırmaları sonucunda yeni bir bakış açısıyla günümüze kadar gelir. Frankfurt Okulu'nun; Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Fredrich Pollock, Leo Loventhal, Erich Fromm ve Adorno gibi önemli teorisyenlerinin düşünceleri ışığında; yerleşik ve sistemik yapının bir bütün olarak gözden geçirilmesi sanata da yeni açılım olanakları kazandırır.

Frankfurt Okulu'ndaki dönüşümler sonucu gelişen yeni popülist düşüncelerin hakimiyetiyle iktidar sistemlerinin kuramsal temeli, Marksist siyasal ekonomiden yapısalcı gösterge bilime dönüşmüş; Klasik Marksizmin özünü

oluşturan, her şeyi olumlayan Hegel felsefesi, Anti-Oidipus kuramıyla Nietzsche felsefesine evrilmiştir. Bu Freud'un ataerkil, merkeziyetçi, "Oidipus kuramı"nın, merkez-kenar ilişkisinin reddedildiği, özgürlükçü, devrimci ve Lacancı "Anti-Oidipus" kuramına dönüştüğü şizofrenik bir oluşumdur.

Tüm toplumsal, kuramsal olayların etkisini sanatsal pratiklerde gördüğümüz gibi, toplumsal hareketlerin sanatı, sanatın toplumsal hareketleri tetiklediği, paralel bir etkileşim içinde olduklarını gözlemlemekteyiz. Şizofreni, kaos ve yabancılaşmanın egemen olmaya başladığı, Frankfurt Okulu düşünürlerinin ve Foucault'nun "*yönetim altına alınmış dünya*" dedikleri bu toplumsal zeminde; Nietzsche, Frankfurt Okul'u düşünürleri ve Max Scheler'in ortaya attıkları, otoritenin verdiği sıkıntılara karşı hınç duyanları kapsayan bir kavram olan "Ressentiment" (Hınç) ile kişilerin insanlara ve onlardan yansıyarak da kurumlara, düşüncelere, pratiklere, yapıtlara hatta genel olarak da değerlere ve değer yüklenmiş nesnelere karşı duyduğu kızgınlıkla şiddete, yıkıcılığa başvurdukları, modernlik kuramının bir başkaldırı ögesine dönüştüğü ve modernliğin temel ideolojik uzantılarını hedef alarak sanatın da yıkıcılığa dönüştüğü görülmektedir. Nietzsche'nin Hıristiyan devrimini yorumlamakta kullandığı bu perspektif, "Ressentiment", Otto Rank'a göre, tüm devrimler için geçerlidir. Her devrim farklılıktan duyulan acıdan gelişir, farklı ve güçlü olan bu psikolojiyi yenmeye çalışır. Eğer mücadeleyi kazanırsa, bu kez kendi farklılığını ve kendi psikolojisini başat kılmaya çalışır. Bu bağlamda, 1980'lerde başlayan sanatın yeniden siyasallaşması olarak tanımlanabilecek sürecin küreselleşmeyle başladığı ve küreselleşmeyle somutlaşan ırkçılık, ayrımcılık, ötekilik, göç, milliyetçilik, yersiz-yurtsuzlaşma ve yoksulluk karşıtı politikaların, Deleuz ve Guattari'nin, Lacan'ın "şizofreni" kavramı ile açıklık getirmeye çalışarak sanatın da ifade alanı içine soktuğu kavramlar olarak karşımıza çıktığını görmekteyiz. Günümüzde postyapısalcı bir anlayışla, genel anlamda modernizmin kendine özgü stratejileri ve biçimleri olarak kolajla başlayan ve beden politikalarıyla Body-Art'a kadar gelen çeşitli ifade biçimleriyle (eklektik, montaj, pastiş, parodi, ironi, kinizm vs.) postmodern sanat da, neo-nihilizmle yeni bir iktidar söylemi oluşturma çabalarına girişmiştir. Post-endüstriyel yeni dünya düzeninin olumsuz

koşullarının ve postyapısalcı-postmodernist düşünürlerin de etkileriyle – Baudrillard, Jameson, I.Hassan, Lyotart, Foucault, Deleuze, Guattari, Sloterdijk, Madan Sarup, Derida, Kristeva vb. – mutlak evrensel doğruların güç kaybettiği, gerçeklik ve hakikat kavramlarının sorgulandığı, göreliliğin güç kazandığı postmodern toplumda; ruhsal yüceliğe, yüksek akla işaret eden haysiyetli ve yüce sanat gözden düşmüş, klasik estetik biçim değerini kaybetmiştir. Geçerli olan modernliğin tüm hiyerarşik mesafelerini ortadan kaldıran şizofrenik bir tavidir.

Bu romantik direniş: kökenleri Sanayi Devrimi'ne kadar giden ve amacı bütün dünyayı fethetmek, farklılıkları ortadan kaldırmak olan Batılı ekonomik ve kültürel düzeni alaşağı edecek bir uyanış arzusu barındırır ve bunu da verili olan sınırları ihlal ederek, gülünçleştirme ve tahrip etme yöntemiyle yıkararak, bozguna uğratarak yapı bozumuna soktukları melez bir çoğulculukla haysiyetli ve yüce olandan zelile kayarak oluşturmaktadır. Bu şizofrenik oluşum sonucunda, kendi otoritesiyle otoriteyi reddeder ve her yerde onun önüne geçer.

ABSTRACT

We observe that the 1900's have obtained a new aspect to literature, plastic arts, cinema and theatrical arts by bringing out the company of art, sociology and philosophy. It's to be said that the present postmodern age discourse especially economical and sovereignty system as an alteration/development progression caused by capitalism which most of the theorists usually propose contradictory definitions and understandings is existed by the altered aspect of capitalism, the micro-electronic revolution, acceleration of data (information) transfer by this revolution and getting more important in every related field including production. With an assumption that the concepts covering the content of our subject are to be understood by only capitalism, the early and late logic of capitalism, subject is explained by studying to obtain more concrete data in the direction of discussions through modernism to postmodernism on point of separation, not breaking with ideologies, economical movements and provisions of social motions.

It's to be seen that the work of artists in industrial age are criticizing the exploitation system, art is to be characterized as a depiction branch criticizing the daily life and starts considering social subjects in the historical progression through the first quarter of 19. century to the present. Social attributed ideology concept based on subjective relations and Classical Marxist aesthetics concepts existing in arts and consistency of life by its revolutionary romanticism behaving as altering completely as romantic arts problematics which are most important concepts of the Marxist theory that meets at the form/content distinction in the way for realism, reflection and ideology appear to be up to present as a result of Frankfurt School researches in a historical progression through 1920's up to 1970's in an understanding of Neo-Marxist. In the light of the most important theorists of Frankfurt School like Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Friedrich Pollock, Leo Loventhal, Eric Fromm and Adorno review of settled and systematic structure as a whole gains new possibilities to art.

The political power base via the new populist thoughts developed as a result of the transforms at the Frankfurt School is transformed to structuralist indicator science from Marxist political economy; Hegel Philosophy affirming everything, constituting the essence of Classical Marxism is evolved to Nietzsche philosophy via Anti-Oedipus theory. This is the schizophrenic formation that Freud's patriarchal, centralist, "Oedipus Theory's" center-side relation is been refused, transformed into partisan of freedom, revolutionist and Lacanian "Anti-Oedipus" theory.

As we see the influence of the all social, theoretical events on artistic and visual practicals, we observe that the social movements and arts are triggered each other in a parallel interaction. On the social base which the schizophrenia, chaos and alienation dominating as intellectuals of Frankfurt School and Foucault says "*the world under control*", it is to be seen that via the "Ressentiment" (grudge) as a concept comprising the grudgers opposing the distress of authority suggested by Max Scheler people apply violence, destruction by anger to humans and reflecting to institutions, thoughts, practicals, work of arts furthermore in general to values and valued objects and the theory of modern transformed into rebellion subject and targeting the basic ideologic extensions art transformed into destructiveness. According to Otto Rank's Perspective, Ressentiment, used by Nietzsche to interpret the Christian revolution's demand for every revolution. Every revolution makes progress by the pain felt via difference, it tries to beat this different and strong psychology. If it beats then this time it works to dominate its own psychology. At this point of view we see that the progress defined as repoliticize of the art that started in 1980's began via globalizing and politics contrary to racism, differentiation, being the other, migration, nationalism, being completely homeless and poverty concretized via globalizing appear to be concepts in expression field of art and "schizophrenia" as Deleuze and Guattari suggested. Present, in a poststructural understanding, as unique strategies and forms of modernism in general, beginning with collage and various kinds of expressions up to the Body-Art via body politics (articulation, montage, paste, parody, irony etc.) also postmodern arts attempted an effort to formate a new

political power oration. Artists resisted understanding of despot traditional art accepted as eminent and honourable where the absolute universal truths becoming weaker, the concepts reality and truth are judged, in the postmodern societies that the relativity is getting stronger, by nihilist/schizophrenic behaviour via the influences of bad conditions of the new world order and poststructuralist-postmodernist intellectuals – Baudrillard, Jameson, I. Hassan, Lyotard, Foucault, Deleuze, Guattari, Sloterdijk, Madan Sarup, Derrida, Kristeva etc.

This romantic resistance: contains an awakening desire which will depose to Industrial Devolution originated west economical and cultural order which purposing to conquer the whole world and to eliminate the differences and it is constituted via breaking the boundaries that are given, destructing by methods of comicalizing and devastation, with hybrid pluralism that they deformed via defeating them, moving through eminent and honourable to worthless. As a result of this schizophrenic formation, it rejects the authority via its authority and come in front of it everywhere.

ÖNSÖZ

Modernizm'den Postmodernizm'e geçen sosyolojik ve tarihsel süreçte, kapitalist toplum teknolojileri sayesinde oluşan “*kapitalist ve küresel*” yaşam biçimlerinin, insan bedeni ve zihni arasındaki ayrışmanın gitgide büyüdüğünü hissetmeden yaşayan insanların psişik konumlarını yıkıma uğrattığını, en sapkın yanlarıyla kendilerine ve insanlıklarına yabancılaştırdığını gözlemliyoruz. Ekonomik, politik ve düşünsel alanda gerçekleşen değişimlere koşut olarak günümüz sanat yapıtları da, Heidegger'ın “*tekniğin hakimiyeti altında insanın unutulduğu*” görüşünü savunurcasına, insanlığın unutulmuş sürecini bizlere hatırlatmaktadırlar. Bu bağlamda, kültürel anarşizmin doğurduğu kaotik yapıyla değişim sürecine giren, farklı evrelerden geçerek bugünkü karmaşık boyutuna ulaşan şizoid sanatsal yapılanma bu çalışmayı gerçekleştirmemde itici bir güç oluşturmuştur. Ayrıca, sanat alanında yapılan her türlü çalışma ve hareketlerde etkili olan güçler, araştırmamızın ana konuları olarak değerlendirmeye tabi tutulmuştur.

Bu konuyu bana öneren ve tezin hazırlanması aşamasında günümüz sanatının yapılanması açısından temel bir yaklaşım kazandıran hocalarıma, özellikle danışman hocam Yrd. Doç. Rasim ÖZGÜR'e teşekkürlerimi sunuyorum.

Gökçen ŞAHMARAN

İzmir, 2006

**POSTMODERN DÖNEM SANATINDA
ŞİDDET VE İRONİ KAVRAMLARININ YARATTIĞI
ŞİZOFRENİK AÇILIM**

YEMİN METNİ	iii
TUTANAK	iv
Y.Ö.K DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	ix
ÖNSÖZ	xiii
İÇİNDEKİLER	xiv
RESİMLERİN LİSTESİ	xvi
GİRİŞ	xix

BİRİNCİ BÖLÜM

POSTMODERN DÖNEM SANATININ GENEL NİTELİĞİ

1.1. Geç-Kapitalizm ve Sanatın Buluşma Noktası

1.1.1. Kapitalist Sistem Paralelinde Sanatsal Olguların Gelişimi: Pop-Art ve Sonrası.....	1
1.1.2. Düşünce/İdeoloji ve Kültürel Bir Form Olarak Sanatta Değişme: Kavramsal Sanat ve Uzantıları.....	14
1.1.3. Anlatımcı Süreçte Egemen Olan Birey Kavramı Çerçevesinde Yeni-Dışavurumculuk ve Grafiti.....	24

İKİNCİ BÖLÜM

**SOSYOLOJİK VE DÜŞÜNSEL PERSPEKTİFTE
POSTMODERN DÖNEM SANATINA YÖN VEREN
ÖNEMLİ KAVRAMLAR**

**2.1. Nietzsche'den Foucault'ya Uzanan Süreçte Sanatsal Üretimi Etkileyen
Kavram ve Olgular:**

2.1.1. İktidar, Şiddet ve Nihilizm.....	45
- Ressentiment (Hınç), Ötekilik, Feminizm, Anti-Oidipus, Şizofreni -	
2.1.2. İroni ve Kinizm	57
- Eklektizm, Pastiş, Parodi, Kiç -	
2.1.3. İktidarın Temsilinde Beden ve Zillet.....	63
- Abject Art , Pornografi, Şok, Kurban edim (Ölüm) -	

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
GÜNÜMÜZ SANATINDA
KARŞIT ESTETİK BAĞLAMINDA ÖNE ÇIKAN SANATÇI TAVIRLARI
VE YAPIT ÇÖZÜMLEMELERİ

3.1. Günümüz Sanatında “Şiddet ve İroni” Bağlamında
Bazı Yapıtların Şizofrenik Açıdan Analizi

3.1.1. Ana MENDIETA	78
3.1.2. Mona HATOUM	82
3.1.3. Cindy SHERMAN	84
3.1.4. ORLAN	88
3.1.5. William KENTRIDGE	93
3.1.6. Kara WALKER	99
3.1.7. Damien HIRST	102
3.1.8. Vanessa BEECROFT	107
3.1.9. Rineke DIJKSTRA	110
3.1.10. Ron MUECK	112
3.1.11. Shirin NESHAT	117
3.1.12. Tracy EMIN	121
3.1.13. Chris OFILI	125
3.1.14. Jeff KOONS	128
3.1.15. STELARC	131

SONUÇ
KAYNAKLAR
EKLER

Resimlerin Listesi

Sayfa

(Resim 1)	Rene Magritte, “Bu Bir Pipo Değildir”, Tual Üzerine Yağlıboya, 27.5x19.5 cm, 1929.....	xxv
(Resim 2)	Jasper Johns, “Üç Bayrak”, Tual üzerine karışık teknik, 115x76x13cm, 1958.....	1
(Resim 3)	Robert Rauschenberg, “Yatak”, Ready-Made, Karışık Teknik, 190x 80x15 cm, 1955.....	2
(Resim 4)	Andy Warhol, “Marliyn Monroe”, Tual Üzerine İpek Baskı emaye ve akrilik, 208x140 cm, 1962.....	3
(Resim 5)	Claes Oldenburg, “Dondurma Külâhı”, Enstitü binası üzerine yerleştirme Karışık malzeme, 1965.....	4
(Resim 6)	Martial Raysse, Tual üzerine yağlıboya, 1965.....	4
(Resim 7)	Jean Tinguely, Heykel, Karışık malzeme, 1960.....	9
(Resim 8)	Donald Judd, İsimsiz, Pirinç ve yeşil pleksiglas, y.457.2cm,1993.....	12
(Resim 9)	Sol Le Witt, Açık geometrik strüktür, Boyanmış tahta, e98xy438, 1990.....	13
(Resim 10)	Joseph Kosuth, “Üç Sandalye”, Enstelasyon, 1965.....	17
(Resim 11)	Lavrence Weiner, “Batı”, Tual üzerine akrilik, 1996.....	17
(Resim 12)	Yves Klein, Happening, Tual üzerindeki mavi boyada vücut izleri, 1960.....	18
(Resim 13)	Joseph Beuys, Performans, 1970.....	20
(Resim 14)	Gina Pane, Gövde Sanatı, 1998.....	22
(Resim 15)	Oleg Kulig, “Amerika beni ısırır, ben Amerika’yı”, Performans, 1997.....	23
(Resim 16)	Rainer Fetting, Tual üzerine akrilik, 1987.....	25
(Resim 17)	George Immendorff, “Cafe Deutschland”, Tual üzerine yağlıboya, 29.3x 20.7 cm, 1978.....	26
(Resim 18)	George Baselitz, “Gleane”, Tual üzerine yağlıboya, 1978.....	27
(Resim 19)	K.H. Hödicke, Tual üzerine akrilik, 210x170cm, 1987.....	29
(Resim 20)	Anselm Kiefer, Tual üzerine karışık malzeme, 10088x777 piksel, 1980.....	30
(Resim 21)	Sandro Chia, “Acayip, Alışılmadık Şarkıcı”, Gövde Sanatı, 1975.....	32
(Resim 22)	David Salle, Enstelasyon, 600x638 piksel – 69 k, 1987.....	33
(Resim 23)	Julian Schnabel, Soldaki, “Doktorlar ve Resimler”, Karışık teknik, 9x19m,1974, Sağdaki, “Çatı Kirişi”, Karışık teknik, 118x254 cm, 1974.....	34
(Resim 24)	J.M. Basquiat, Tual üzerine karışık malzeme, 1984.....	37
(Resim 25)	Keith Harring, Tual üzerine akrilik, 195x195 piksel, 1984.....	37
(Resim 26)	Cy Twombly, Kağıt üzerine renkli tebeşir ve kurşunkalem, 1969.....	38
(Resim 27)	Velazquez, “Papa”, Tual Üzerine Yağlı Boya, 1650.....	68
(Resim 28)	Francis Bacon, “Papa I.”, Tual Üzerine Yağlı Boya, 1953.....	68
(Resim 29)	Francis Bacon, “Papa II.”, Tual Üzerine Yağlı Boya, 1953.....	68
(Resim 30)	Francis Bacon, “Papa III.”, Tual Üzerine Yağlı Boya, 1953.....	68
(Resim 31)	Marcel Duchamp, “Bıyıklı Mona Lisa”, 1919.....	74
(Resim 32)	Marcel Duchamp, “Çeşme”, Ready-Made, 1917.....	74

(Resim 33)	Serrie Levine,	“Çeşme-Duchamp’a Nazire”, 1991.....	74
(Resim 34)	Ana Mendiata,	“Siluet”, Düzenleme, Karışık Malzeme, 1978.....	78
(Resim 35)	Ana Mendiata,	“Hayat Ağacı”, Body-Art, 1972.....	79
(Resim 36)	Ana Mendiata,	“Beden Üzerinde Çiçekler”, Body-Art, 1973.....	80
(Resim 37)	Ana Mendiata,	“İsimsiz”, Body-Art, 1978.....	81
(Resim 38)	Mona Hatoum,	“Uzaklık Ölçüleri”, Video-Art, 1988.....	82
(Resim 39)	Mona Hatoum,	“İsimsiz”, Fotoğraf, 1992.....	83
(Resim 40)	Cindy Sherman,	“İsimsiz Film Stilleri”, Fotoğraf, 1977-1982.....	84
(Resim 41)	Cindy Sherman,	“İsimsiz Film Stilleri”, Fotoğraf, 1977-1982.....	84
(Resim 42)	Cindy Sherman,	“İsimsiz Film Stilleri”, Fotoğraf, 1977-1982.....	84
(Resim 43)	Cindy Sherman,	“Tarihi Portreler”, Fotoğraf, 1989.....	85
(Resim 44)	Cindy Sherman,	“İsimsiz Film Stilleri”, Fotoğraf, 1994.....	85
(Resim 45)	Cindy Sherman,	“Tarihi Portreler”, Fotoğraf, 1989.....	85
(Resim 46)	Cindy Sherman,	“Seks Resimleri”, Fotoğraf, 1992.....	86
(Resim 47)	Cindy Sherman,	“Seks Resimleri”, Fotoğraf, 1992.....	86
(Resim 48)	Cindy Sherman,	“Sherman’ın Yüzü”, Fotoğraf, 1992.....	86
(Resim 49)	Cindy Sherman,	“Seks Resimleri”, Fotoğraf, 1992.....	87
(Resim 50)	Cindy Sherman,	“Seks Resimleri”, Fotoğraf, 1992.....	87
(Resim 51)	Orlan, “İsimsiz”,	Body-Art, 1999.....	88
(Resim 52)	Orlan, “İsimsiz”,	Body-Art, 1999.....	89
(Resim 53)	Orlan, “İsimsiz”,	Body-Art, 1999.....	89
(Resim 54)	Orlan, “İsimsiz”,	Body-Art, 1999.....	90
(Resim 55)	William Kentridge,	“Günah Çıkaran Atlas”, Fotoğraf, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 2002.....	93
(Resim 56)	William Kentridge,	“59 Dakika”, Gölge Animasyon, 2001.....	95
(Resim 57)	William Kentridge,	“Koyu Renkli Köy” Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 11.2 x13.5/28.4x34.3 cm, 1999.....	96
(Resim 58)	Kara Walker,	“İsyan!”, Video/46 seconds (Light Projections)1995.....	99
(Resim 59)	Kara Walker,	“Eşit Haklara Yakın Benzerlik”, Silcreen 44x34 inc, 1999-2000.....	100
(Resim 60)	Damien Hirst,	“Ante Camara”, Heykel, 360x321cm, 1996.....	102
(Resim 61)	Damien Hirst,	“Domuz”, Enstelasyon, Karışık Teknik, 220x270 cm, 1996.....	103
(Resim 62)	Damien Hirst,	“Köpek Balığı”, Enstelasyon, Karışık Teknik, 479x315 cm, 1991.....	104
(Resim 63)	Vanessa Beecroft,	Performans, 1998.....	107
(Resim 64)	Vanessa Beecroft,	Performans, Fotoğraf I., Venedik Bienali, 1997.....	108
(Resim 65)	Vanessa Beecroft,	Performans, Fotoğraf II., Venedik Bienali, 1997.....	108
(Resim 66)	Rineke Dijkstra,	“Tecla”, Fotoğraf, 1994.....	110
(Resim 67)	Ron Mueck,	“Ölü Adam/Ölü Babam”, Heykel, 1997.....	112
(Resim 68)	Ron Mueck,	“Ölü Adam/Ölü Babam”, Heykel, 1997.....	112
(Resim 69)	Ron Mueck,	“Gebe Kadın”, Heykel, 3000x385 piksel-27k, 2001.....	114
(Resim 70)	Ron Mueck,	“Anne ve Çocuk”, Heykel, 24x89x38 cm, 2001.....	115
(Resim 71)	Ron Mueck,	“Anne ve Çocuk”, Farklı Açıldan.....	116
(Resim 72)	Shirin Neshat,	Fotoğraf, 2000.....	117
(Resim 73)	Shirin Neshat,	Fotoğraf, 1997.....	118
(Resim 74)	Shirin Neshat,	Fotoğraf, 1997.....	119
(Resim 75)	Shirin Neshat,	Fotoğraf, 2000.....	119

(Resim 76)	Tracy Emin, “Yatağım”, Enstelasyon, Karışık Malzeme, 1999.....	121
(Resim 77)	Tracy Emin, “Yatağım”, Detay.....	121
(Resim 78)	Tracy Emin, “Yatağım” üzerinde performans yapan Çinli sanatçılar.....	124
(Resim 79)	Chris Ofili, “Kadın Yok Ağlamak Yok”, Tual Üzerine Fil Dışkısı ve Yağlı boya, 500x376 cm, 1999.....	125
(Resim 80)	Chris Ofili, “Siyah Bakire”, Tual Üzerine Fil Dışkısı ve Yağlıboya, 500x376 cm, 2002.....	126
(Resim 81)	Jeff Koons, “Bacaklar Arasındaki Parmaklar”, Fotoğraf, 1990.....	128
(Resim 82)	Jeff Koons, “Adem Durumunda Jeff”, Fotoğraf, 1990.....	129
(Resim 83)	Stelarc, “Üç Elle Çizmek”, Body-Art, 1982.....	131
(Resim 84)	Stelarc, “Üç El”, Body-Art, 1976-81.....	131
(Resim 85)	Stelarc, “Heykele Eğilim”, Body-Art, 1990.....	132
(Resim 86)	Stelarc, “Üçüncü Bir El ve Lazer Göz İlave Edilmiş Vücut”, Body-Art, 1986.....	136

GİRİŞ

Kökleri Romantizm'e kadar varan, bir ekonomik ve siyasal egemenlik sistemi olarak kapitalizmin neden olduğu ve egemen bir sınıf olan Avrupalı entelektüellerin soğuk savaşın hemen sonrasında, ilk kez mimaride ve diğer plastik sanatlarda sonra da felsefe ve siyaset kuramında bir kavram olarak karşımıza çıkardığı, pek çok alanda varlık gösteren günümüz popüler söylemi Postmodernizm; Ortaçağ ya da feodalizme bir karşı söylem, 1789 Fransız Devrimi etkisiyle oluşan modernlik kavramına bir tepki olarak sanayi devriminden sonra hızlı bir değişim süreciyle varlık kazanır. Pek çok teorisyenin çoğu zaman birbiriyle çelişen tanımlar ve anlayışlar öne sürdüğü, Modern çağın teorik ve kültürel pratiklerinin ötesi, modernizmin bir uzantısı veya karşıtı, tükenmiş olan modern ideolojilerden, üsluplardan ve pratiklerden net bir kopuşu ifade eden, eklektizm* veya yerelliğin ön planda olduğu veya kapitalizmin yeni bir safhası olan Geç-kapitalizm ile birlikte tüketim toplumu anlayışının hüküm sürdüğü bir görüş olarak kabul edilen Postmodernist dönemde; bilgi ve iletişim alanında odak hale gelen mikro-elektronik devrimin, üretim yapısını değiştirmesi ile (Enformation) bilgi üretimi ve bilginin önemli bir güç kaynağı haline gelmesinin günümüz sanat anlayışına zemin hazırladığı, pek çok postmodernist teorisyenin de söylemleriyle varlık kazanmıştır.

Özellikle ekonomik gelişim süreçleri, kapitalizmin değişen veya gelişen yönüyle oluşan ekonomik krizler emeğin örgütlenmesinin 1973'ten bu yana değişmesine yol açmıştır. Günümüz postmodern çağ söyleminin kapitalizmin değişen yüzüyle, mikro-elektronik devrimle, bilgi alış verişinin bu devrim sonucu hızlanmasıyla ve bunun üretim de dahil ilgili her alanda önem kazanmasıyla varlık kazandığı söylenmektedir.(1)

Oluşan bu yeni toplumsal formasyonda, ileri kapitalist aşamada, toplumsal ve kültürel ilişkilerin herhangi bir ekonomik sistemle oynadıkları rolün etkisiyle dünyanın nitelikçe değiştiği, ileri kapitalist toplumların bölünmüşlük, parçalanma ve farklılaş-

(1) Bkz. Steven Connor, **Postmodernist Kültür**, Çev: D. Şahiner, YKY, İstanbul, 2001.

* **Eklektizm**: Ayrı düşünceleri tek düşüncede kaynaştırma yöntemi; sanatta ve üslupta seçmecilik; farklı üsluplar ve fikirler içerisinde kendine uygun geleni, zamanı öne çıkarmadan tarihsellik boyutunu dışlayarak seçmek.<Bkz. Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü**, Remzi kitabevi, İstanbul, 2002, s. 366>

mayla nitelenir hale geldiği dünyamızda, değişen ekonomik dengeler ve sosyo-kültürel alandaki değişmeler günümüz sanatsal oluşumuna zemin hazırlamıştır. Batılı toplumların yaşamında köklü değişikliklere yol açan, Aydınlanmayla gelişen tarihsel süreçte yeni bir çağ oluşmuş, makineleşmeyle birlikte mekanik üretim çağı başlamış, sermayenin ve el emeğinin merkezileşmesiyle farklı sosyal ilişkiler oluşmaya başlamıştır. Feodalizmden kapitalizme geçiş, teknolojik, siyasal, sosyo ekonomik bir geçiş çağını başlatmış ve dünya sisteminde köklü bir dönüşüme neden olmuştur. Buhar makinesinin ve üretim araçlarının icadıyla başlayan endüstri devrimi, üretim dünyasında, yeni bir dönemin, sanayi ve teknolojinin gelişmesiyle birlikte, farklı sınıfların yeni bir ideolojik mücadelesine yol açmıştır. Sanayi devrimi ile oluşan bu sınıflar, burjuvazi ve proletarya arasındaki sosyal eşitsizlikler iktidar kavgalarını başlatmıştır. Sınıflar arasındaki zıtlık ve çelişkinin büyümesi, toplumun yapısını derinden derine değiştirmiş, geleneksel düşünce, siyaset ve ekonomi sistemlerine karşı, gerek felsefe alanında, gerek siyasal alanda köklü bir başkaldırı, sanat da dahil, o zamana değin dokunulmaz sayılan pek çok inanca ve kuruma karşı saldırılara girişilmesine yol açmıştır.

Endüstriyel gelişme çağındaki büyük sanatçıların yapıtlarına baktığımızda kapitalist gerçekliğin trajik çatışmalarla dolu olarak verildiğini, sömürü sisteminin eleştirildiğini görürüz. Bu, sanatçının kapitalist toplumdaki konumunun ve kapitalizm şartlarında sanatın gelişmesinin, genel estetik anlayışın sosyo-politik yapıyla ve egemen üretim/tüketim tarzı ile ilişkili olduğunun bir göstergesidir.

19. yüzyılın ilk çeyreğinden günümüze kadar süren tarihsel süreçte, kapitalist burjuva toplumunun kuruluş sürecinde ortaya çıkan köklü değişikliklerle bugüne kadar gelen günümüz sanatı, I. ve II. Dünya Savaşları sonrasında, 1950'lerde yeni oluşumlarla karşımıza çıkar. Savaş sonrası Avrupa siyasi çalkantılar yaşamaktadır. Faşizmin gelişmesi ve emperyalist işgallerin devrimleri ve karşı devrimleri gündeme getirmesi sonucu savaş sonrası yurtlarını terk eden Avrupalı sanatçılar, Amerika'nın savaş sonrasında ekonomik, siyasal ve kültürel anlamda güçlenmesiyle New York'a yerleşirler. Savaş sonucu süregelen bölgesel ve kitlesel yıkım tehdidi karşısında duyulan endişe, korku ve kaygı 1950'lerde sanatsal ifadelerle kendini gösterir. Bütün dünyayı

etkisi altına alacak olan Soyut-Ekspresyonizm’le sanatçılar, eserlerinde dünyanın içinde bulunduğu olumsuz koşulları, günümüz sanatında da etkilerini halen gördüğümüz “ironi” kavramıyla vermeye çalışmışlardır. Savaştan önce kaybolmaya yüz tutmuş soyut sanat, savaştan sonra, komünizm ve faşizmce yasaklanmış olmasının da etkisiyle, özgür bireylerin olduğu kadar, özgür toplumların da simgesi haline gelmiştir. Bu arada Avrupa’da savaş sonrası “Elementarist” ve “Konstrüktivist” sanat anlayışları öne çıkmaya başlar. Her iki akım da, daha sonraları “Op-Art” olarak anılacak, kinetik sanatı da kapsayan biçimsel bir soyut sanat anlayışıyla ortaya çıkar. Bu eğilimler başta Güney Amerika olmak üzere, birçok ülkeye, özellikle İsviçre, Hollanda ve İngiltere’ye yayılır. Yine savaş sonrası, sanatla yaşanan dünya arasında açılan uçurumu kapatma çabasıyla Dessau’da Bauhaus Okulu açılır. Amerika ve Avrupa’da eş zamanlı süreçte meydana gelen bu hareketler arasında, tohumları Romantik sanatçılar tarafından atılan; bireyin kendi duygularını ifade etmesi görüşü yaygınlaşır. Bu anlamda, Doğu Avrupa’da yasaklanan fakat Batı Avrupa’da desteklenen bir oluşumla Kopenhag, Brüksel ve Amsterdam’daki sanatçıların bir araya gelerek oluşturdukları “Kobra” grubu dikkat çeker. Kobra sanatçıları çiğ, parlak renkler ve sert fırça hareketlerinden oluşan resimleriyle savaşın dramatik yönünü sergilemeye çalışmışlardır.(2)

Özellikle İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra oluşan bütün bu düşünce anlayışları tüm sanatçıları ve akımları etkileyen bir özellik taşımış ve Avrupa sanatının önemli özelliklerinin ihlal edilmesiyle, bir başkaldırıyı içererek, geleneğin parçalanmasını ileri boyutlara vardırılmıştır. Savaş sonrası yaşanan boşluk ve hiçlik duygusu geçmişin manevi değerleriyle olan tüm bağları koparmış, kapitalist burjuva değerlerine olan güvensizlik sonucu, nihilizme dayanan “varoluşçuluk” dönem sanatına damgasını vurmuştur. Sanatçılar burjuva devriminin kötü sonuçlarını yeni bir dünya görüşü ve başkaldırı olgusuyla sanatsal ifadelerinde biçimlendirmeye başlamışlardır.

Bu olgu, sosyolojik ve sanatsal bağlamda, iki önemli sosyolog Deleuz ve Guattari’nin 1950’lerde ortaya attıkları, Lacan’ın “şizofreni” tanımından pek de uzak olmayan bir tanımla açıklık getirmeye çalıştıkları şizofrenik bir oluşumdur. Her şe-

(2) Bkz. Nibert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev: Cevat Çapan, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982

yin bir imha sistemi ve simülakr* üzerine kurulu olduğu kapitalist yaşam, şizofreniyi kaçınılmazlaştırmıştır. Kapitalist yaşam içinde var olmaya çalışan insan artık “Ben” olayına inanmaz. Şizofren “Ben”den koparak farklı bir mekan arayışına girer, bu aynı zamanda “bellek yitimi” ile gerçek dünyadan kopuşu da simgeler. Çünkü, “Ben”in olduğu yerde dayanılamayacak acılar yaşamıştır. Lacan’a göre, şizofren, geçmişten kalan bölük pörçük hatıralarla kendi dünyasında, şimdide yaşayan geleceği olmayan, yersiz-yurtsuz bir tiptir. Böyle bir tip geleceği düşünmediği için, yeni bir şey üretmez ve var olanı da yok eder. Bu nedenle “şizofren” yıkıcıdır. Ayrıca Deleuze ve Guattari, şizofreniyi “ötekilik” kavramıyla özdeşleştirmişlerdir. Kenarda yaşayanlar, dışlanmışlar – kadınlar, eşcinseller, zenciler, etnik gruba dahil olanlar vb. – bu terorisyenlere göre “merkez ve kenar” ilişkisini yadsıdıkları, özgürlükçü ve devrimci oldukları için sosyolojik anlamda şizofrendirler. Bundan dolayı Nietzsche felsefesine, nihilizme yakındırlar.(3) Ve dışarıda kaldığını düşünenler için şiddet, yıkıcılık, pek çok terisyenin tezinde de doğrulandığı gibi kaçınılmaz bir oluşumdur. İkinci bölümde detaylı olarak ele aldığımız bu kavram Nietzsche, M. Scheller, E. Fromm, O. Rank ve R. May vs. gibi düşünür ve bilim adamlarının kuramlarına göre “Ressentiment” (Hınc) kavramıyla açıklık getirilmiştir. Bu bağlamda, modern dünyanın baskıları karşısında kendilerine dönen sanatçılar, kendi ben’lerinde yaptıkları çözümlemelerle, Madan Sarup’un da söylemlerinde varlık bulan kırık-kopuk, kolaj, parçalanma vb. gibi sanatsal ifadelerle, kısaca nihilist/şizofrenik bütün tutumlarla direnmiş, kendilerini ifade ettikleri çoğulcu, öznel bir dil oluşturmuşlardır. Sanatçılar bunu geleneksel, klasik bütün oluşumları yadsıyarak, şok edici nihilist bir tutumla kavramların anlam saptırmalarını gerçekleştirdikleri gibi, sanatın sınırlarını da belirsizleştirerek görsel pratiklere dökmüşlerdir. Kısaca yaşam koşullarının etkisiyle oluşan olumsuzlukların, daha sorunsuz bir çağa dönme arzusuyla sanatsal düzlemde bir mücadeleye, direnişe dönüştüğünü, yaşama ve sanata ve onun bütün kurumlarına karşı direnmenin

* **Simülakr**: Baudrillard’ın kuramı “simulasyon”, gerçekten ve fiili olarak var olmayan bir şeyi (durumu vs.) bütün bileşenleriyle birlikte geçmiş ve fiilen varmış gibi gösterme durumudur. “Simülakr” deyimini de imaj-idol anlamına geldiği gibi, Baudrillard’ın kastettiği anlamda, bir simulasyon olayının sonucunda ortaya çıkan görüntü-nesnedir. <B.k.z. Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve simülasyon**, çev:Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, 1998, s.77>

(3) Bkz. G. Deleuze-F.Guattari, **Kapitalizm ve Şizofreni I.II.**,Çev:Ali Akay, Bağlam Yay,İstanbul,1991 Ali Akay, **Tekil Düşünce**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004, s.71-96

“şizofrenik” sanatsal ifadelerle oluşturulduğunu söyleyebiliriz. Sanattaki ilk önemli kırılmalar, I. Dünya Savaşı sonunda ortaya çıkan “Dadaizm” ve “Sürrealizm” de gözlemlenmiştir.

I. Dünya Savaşı sonrası dünyadaki değer kaybının farkında olan sanatçılar 1916 yılında, Zürih “Cabare Voltaire”de manifestolarını sunarak “Dada”yı oluştururlar. “Cabare Voltaire”de Hugo Ball, Hans Arp, Hans Richter, Richard Hüelsenbeck, Tristan Tzara, Marcel Janco gibi sanatçılar, halkı tedirgin ve şok edecek şekilde, anlamsız sözcüklerden oluşan karmaşık, değişik anlatım biçimleriyle gösteriler düzenlerler. Şiddete varan gösterilerde amaç yeni bir sanat akımı oluşturmak değil aksine değerlere ve değer yüklenmiş bütün nesnelere, düşüncelere, yapıtlara karşı yıkıcılığa başvurarak, modernlik kuramını ve modernliğin temel ideolojik uzantılarını hedef alarak karşı çıkmaktır.

Bütün bu oluşumlarda 1917 Rus Devrimi’nin etkisi yadsınmayacak boyuttadır. Devrim tüm dünya dengelerini sarsmıştır. Kısa zamanda, feodal bir yönetimden farklı bir kapitalist düzene - feodalizmden sosyalizme - geçilmesi dünyada farklı toplumsal hareketlerin oluşmasına neden olmuştur. Siyasal ve ekonomik alanda değişen dengeler Avrupa’da da etkisini hissettirmektedir. Soğuk savaş sürecinde Avrupa’da yaşanan devrimci işçi hareketleri ekonomik buhrana yol açarak kapitalist burjuvaziyi karşısına alır. Bu arada Almanya Nazizminin dışında, özellikle İtalya ve Rusya’da milliyetçiliğin gelişmesi, savaşın ekonomik yönünün ötesinde ideolojik ve politik yönünün de ileri boyutlara vardığının göstergesidir. Faşist toplumsal baskı yalnız halkı değil, dönemin sanatçıları da etkisi altına alarak politik savaşları plastik savaşlara döndürür. Reddedilen bütün ulusal değerler Dada ve Sürrealist gibi sanat hareketlerinde varlık bulur.

Bu bağlamda Dadaizm’in ayırıcı bir özelliği olan protest tavırlarla sanatın ne olması konusundaki yerleşmiş görüşlere karşı çıkılır. Sanatçı Kurt Schwitters, “*sanatçının tükürdüğü her şey sanattır*”(4) diyerek bunu kanıtlar biçimde kolaj çalışmalar üretir.

(4) B.k.z. Lynton, a.g.e., s.142-148

“...Schwitters, ‘ticari’ ‘kommerziell’ sözcüğünden yola çıkarak bulduğu ‘merz’ sözcüğünü, farklı plastik ve şiirsel faaliyetlerini nitelemek için kullanmıştır. Heterojen unsurların temel olduğu kolaj-tablolar olan Merzbilder’ler geleneksel resmin seyri içine sokulan ilk sosyolojik menzili oluştururlar. Sanatçı yaşadığı anın arkeoloğu olarak, kübistler ya da fütüristler gibi çok iyi kurulmuş bir bağlam içinde estetik değeri ya da anlamına değil, ama özünde varolan ifadeselliğine bağlı olarak, kırılğan kalıntısı çöpün dökümünü sabır ve coşkuyla çıkartır. Otobüs bileti, etiket, konserve kutusu kapağı, tanıtım ilanları, yırtık zarfta onu çeken terkedilmişlikleri, pislikleri, atmış ya da solmuş renkleridir; modern yaşamın bu alçak gönüllü nesnelere, sanatçının duyarlılığını harekete geçirir ve bunları, az görülen bir incelikle, yoketme ve yaratma süreçlerini uzamsal-dinamik bir eytişimle bir araya getirmek için kullanır...modern endüstrinin baroğunun, analitik kavramsallaştırılmasının ilk deneyimleri olarak beliren, çöpün estetiğine dayanan, mimarileştirilmiş, üç boyutlu gerçek yapılara ulaşır, Merzbau’lar....”(5)

Kübizm’den miras kalan Dada ile pekişen kolajlar, Schwitters ile birlikte özellikle 1945 savaş sonrasında olağanüstü bir yaygınlık kazanır. Plastik değerleri bilinçli olarak bırakma eğilimi sanatçı Marcel Duchamp’ın yapıtlarının da temel özelliği olmuştur.

1917’de Marchel Duchamp, sanat nesnesi yüceliğine yükseltilmiş gündelik nesnelere “Ready-Mades” (Hazır-Malzemeler) adı altında, Makyevelist* bir tavırla sergiler. Bu sergilerin ilkinde, “Richard Mutt” adlı hayali bir sanatçının yapıtı olarak, “Fountain” (Çeşme) diye adlandırılmış, aslında kaideye ters çevrilmiş beyaz fayanstan bir pisuar gönderir. Başta reddedilen ready-made daha sonra dünya sanat tarihinde yerini alır. Duchamp’ın bütün çabası sanatın yüceliğine, saygınlığına son vermek ve tablo tüccarlarının yönettiği ortamdan kurtulma istencidir. Bu bağlamda, New York’ta “Vitalisme” (Dirimselcilik), yaşamın sanata üstünlüğü teması, sanat ile politika, sanat ile yaşamı birleştirmeye yönelik Nietzscheci (nihilist) yaklaşım yaygınlık kazanır. 1960’lar Avrupa’sında sanatçıların, Dada’nın anti-kapitalist, alaycı, putkırıcı ve nihilist yöntemlerine tekrar yöneldiklerine tanık oluruz. Bu şok edici tavır postmodernizmin kendine özgü stratejileri ve biçimleri olarak çeşitli ifade biçimleriyle günümüze kadar gelmiştir. “Eklektizm”, “ironi”, “kinizm”, “pastiş”, “parodi” ve “oyun” postmodern

(5) Pierre Cabanne, **Kolajlar**, Çev: Meltem Cansever, Modernizmin Serüveni II., YKY, ..., s.93

* **Makyevelizm:** Siyasal amaca ulaşmak için her türlü ahlaksızlığın yapılabileceği savı. <Bkz. Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2002, s.239>

süreçte sanatçıların en çok başvurdukları stratejiler olur. Beğeni artık önemli değildir. Günümüzde de bu tür göndermelerin Amerikalı sanatçı Sherrie Levine örneğinde olduğu gibi, Marcel Duchamp'ın yapıtlarıyla oluşturulduğuna tanık oluyoruz.

Hasan Bülent Kahraman'a göre, günümüz sanatında şizofreniye zemin hazırlayan bir diğer önemli akım (Sürrealizm) Gerçeküstücülüktür. Gerçeküstücülük, I. Dünya Savaşı sonunda şair Andre Breton önderliğinde bir grup sanatçının bir araya gelerek 1924 tarihli ilk sürrealist manifesto bildirimleriyle oluşturulmuş, Dada kaynaklı bir harekettir. Gerçeküstücülüğün özelliğini oluşturan tutumlar, yıkıcılık, yadsıyıcılık, hiççilik olarak öngörülmiştir. Fakat bunlar Kahraman'a göre gerçeküstücülüğün yöntem bilimidir asıl özünü oluşturan temel, gerçekle kurduğu ilişki ve onu sorgulama biçimidir.

“...Gerçeküstülük, öteki akımlardan ve anlayışlardan farklı olarak, gerçeğin dönüştürülmesini ya da yeniden sunumunu (representation) ortaya koymakla yetinmez. Asıl kaygısı bunun çok ötesindedir. Çünkü, gerçeğin bir başka gerçekle yer değiştirmesini ister, öngörür ve önerir. Bu anlamda sanatsal ifade düzleminde imgeyi çok aşan bir içeriğe sahip olur...Gerçeküstücülüğün onca dışa dönüklüğüne ve ifadeci tutumuna karşın özellikle bu yanıyla kendi içine kapandığını düşünmek gerekir. Fakat gene bu temellendirme, özellikle (neo) Platonik çıkışı nedeniyle gerçeklikten önemli bir kopma demektir. Giderek de bir şizofreniye zemin hazırlar. Bu şizofreni olgusu ikili bir sonuca ulaşır. Bir yanda gerçeküstücülüğün en önde gelen yazarları-şairleri doğrudan şizofreninin ateşten çemberini yazarak yerlerini ve o arada da gerçeküstücülüğün ne olduğunu belirlerken öte yandan bu olgu gerçeküstücülüğün kendi üstüne kapanmasına yol açar. Çünkü, öylelikle daha çok aklın egemenliğine sürüklenen ve öznenin nesneleşmesiyle sonuçlanan modernist bilincin karşısına tek seçenek olarak akıldışı çıkarılır.”(6)

Bu bağlamda, Pop-Art sanatçılarını ve dolayısıyla günümüz sanatçılarını Post-yapısalcı/Postmodernist anlayışla etkileyen en önemli sanatçılardan biri olan gerçeküstücü Rene Magritte'i ve sanatını örnek olarak verebiliriz.

(6) Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, Everest Yayınları, İstanbul, 2002, s.154-160



(Resim 1)

Rene Magritte

“Bu Bir Pipo Degildir” Tuval üzerine yağlıboya, 27.5x19.5, 1929

Rene Magritte yapıtlarında, “Bu Bir Pipo Değildir” adlı yapıtında olduğu gibi, resmettiği nesnenin altına gerçekte bağdaşmayacak saçma bir isim vererek veya yadsıyarak gerçeklikle çatışma yaratmaya çalışır. Böylelikle yaptığı resmin imgesiyle gerçek ve dokunulabilir bir nesnenin karıştırılmamasını, hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığını vurgular. Dolayısıyla yaşananlara karşı tepkisiz kalan aklı, şok etme mantığıyla uyararak hayatın diğer olguları karşısında da uyanık olmaya ironik ve şizofrenik bir tutumla yaklaşır. Bu tavrıyla Magritte, kurallarla düzenlenmiş topluma, genel kabul görmüş düşünce ve biçimlere meydan okuyarak saldırır.

Sosyolog Ali Akay ve Emre Zeytinoğlu'na göre ise, “...Magritte, çok bildik objeler çizer (bir çanta, bir çakı, bir yaprak ve bir sünger) ve altlarına başka isimler yazar. İzleyici önce şaşırır ve kendisini bir iletişim sisteminin dışına atılmış olarak görür. Durum (izleyici için) güven kırıcı ve korkutucudur. Bu yüzden izleyici yeni duruma hemen uyum sağlamak gereğini hisseder ve korkusunu hafifletecek bir mantığa gereksinim duyar ki; bunun çaresi ‘kabullenmek’ tir. Ancak kabulleniş anı, tam da Magritte’in beklediği ‘saldırı anı’dır. Sanatçı son karede bir ‘sünger’ çizer ve altına ‘sünger’ yazar. İzleyici için hiç de şaşırtıcı olmaması gereken görüntü (süngerin resmi ve genel söylemde dile getirilmesi) onun bir kez daha sarsılmasına neden olur.”(7)

(7) Ali Akay-Emre Zeytinoğlu, **Kavramın Sınırlarında**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1998, s.61

Dadaizmin ve Sürrealizmin iki önemli temsilcisi Marcel Duchamp ve Rene Magritte'in yapıtlarının, günümüz çağdaş sanatını da etkileyerek, yıkıma uğratma olgusunda başı çektğini söyleyebiliriz. Yaratıcılık ile şiddetin-yıkıcılığın bu derece yakınlığı, gücü günümüzde bile hissedilen romantik bir aşırılığın mirasıdır. Duchamp ve Magritte'de olan bu romantik direniş, kökenleri Sanayi Devrimi'ne kadar giden, Batılı ekonomik ve kültürel düzeni ters-yüz edecek bir uyanışı barındırmaktadır. Bu uyanışın etkilerini II. Dünya Savaşı sonunda da görmekteyiz.

1945 savaş sonrası sosyo-politik ortam yine plastik sanatlarda yeni oluşumlara neden olmuş, 1958 yılında Düsseldorf'ta düzenlenen "Dada Sergisi" Fluxus adında yeni bir hareketin yönünü belirlemiştir. 1960'larda Avrupa ve ABD'de etkin olacak olan Fluxus hareketinin en önemli sanatçı isimlerinden Alman Joseph Beuys'un yapıtları temel olarak performanslardan doğmuştur. Galerilerde sergilenen enstelasyonlardaki nesnelere, performans sonunda oluşan atıklardan oluşmuş, performans sürecinde değişime uğramış maddelerdir. 1960-70 ve 1980'li yıllarda bile etkisini sürdüren sanatçının sanat bildirisi şu yöndedir:

"...Sanat insan düşüncesi ve eylemiydi, dünyanın da çağımızın toplumsal ve siyasal kısıtlamalarına karşı eylemde bulunması gerekiyordu...Beuys Almanya'da yüksek öğretim sorumlularını ve parti yöneticilerini bu sorunlarla savaşmaya çağırıyor, ama onun asıl çağrısı dünyanın insan yaratıcılığı konusundaki anlayışsızlığına kısıtlayıcılığına karşı savaş açılması doğrultusunda idi. Ona göre, kullanılmayan yaratıcılık saldırganlığa dönüşüyordu...kendi yaşadıklarıyla ve herkesin yaşantı ve durumuyla ilgili simgesel nesnelere ve çevrelere de yaratabiliyordu. Bazen, Batı Alman bayrağındaki renk şeritlerindeki oranlara verdiği yeni biçimle kapitalist Wirtschaftswunder (ekonomik mucize)'nin ülkesindeki eşitsizliği gösterirken, ya da bir kartpostalda New York'taki Dünya Ticaret Merkezinin iki kulesine Hıristiyanlığın ilk dönemlerinde vebaya karşı koruyuculuk görevini üstlenen ve 'kutsal züğürtler' diye bilinen Cosmes ve Damian gibi iki aziz ve din şehidinin adını verirken yaptığı gibi görsel özdeyişler aracılığıyla da konuşuyordu. 1985'te Londra'da gerçekleştirdiği (1958'de tasarladığı düşünceleri geliştiren) heykellerini de içeren çevre düzenlemeleri büyük ölçüde onun düşüncelerinin bir özeti idi."(8)

(8) Norbert Lynton, **Post-Neoizmler ve Sanat**, Çev. Cevat Çapan, Modernizmin Serüveni I, YKY, ,...,s.28

Beuys, keçelerle oluşturduğu mekan/evre düzenlemeleriyle insanlığın içinde bulunduğu olumsuz koşulları ve baskı altına alınmışlıklarını dile getirmekteydi. Sanatçı bu tavrıyla etkisi günümüzde bile hissedilecek şekilde birçok sanatçıya önderlik etmiş, bir bakıma sanatçıları önemli problemler üzerine düşünmeye yöneltilmiş, sanat ve yaşam arasındaki bağın önemini vurgulamıştır.

Verilen önemli örneklerden grldğu üzere, endüstri ve teknoloji sonucu ortaya çıkan Modernleşme olgusu beraberinde savaşları, terörü, kaosu ve dolayısıyla bir kimlik bunalımını da beraberinde getirmiştir. Aynı zamanda kapitalizm güçlü bir ideolojik baskı süreci oluşturmuş ve sanatta da etkilerini gördüğümüz yıkıcı tepkilerin doğmasına neden olmuştur. Teknolojik yaşama karşı girişilen bütün bu başkaldırılar, teknolojik hayatın planlanmasında egemen olan sınıfın ideolojisine ve kültürüne karşı bir başkaldırıya dönüşerek sanata damgasını vurmuştur.

I. BÖLÜM
POSTMODERN DÖNEM SANATININ
GENEL NİTELİĞİ

1.1. Geç Kapitalizm ve Sanatın Buluşma Noktası

Tarihsel açıdan bakıldığında üretim/tüketim tarzı ve ilişkilerinin sanatı önemli ölçüde etkilediği görülür. Özellikle 17. yüzyılda pusulanın icadıyla başlayan yeni yerlerin keşfi ile iktisadi alanda büyük oluşumlara neden olan coğrafi keşifler ve bu keşiflerin Batı uygarlığı için en önemli sonuçlarından biri olan kapitalizmin etkisiyle sanat yön değiştirmiştir. Kapitalizmin gelişmesi sonucu oluşan “Sanayi Devrimi” ile insanlık gitgide genişleyen bir makineleşmeye yönelirken, Avrupa ve Amerika’daki iktisadi gelişmeler plastik sanat anlayışının değişmesinde etkili bir rol oynamıştır.

Bu bağlamda, geç kapitalist yaşam tarzı dönem sanatının çizgisini belirlemede en önemli faktörlerden biri olur. Teknolojik gelişmelerle yeni bir aşamaya gelen kapitalist üretim ve sonucunda oluşan tüketim bilincinin sosyal yaşam içinde önemli bir kültürel unsur durumuna gelmesiyle birlikte, kapitalist gelişmenin olumlu yüzü yavaş yavaş yerini ekonomik bunalımlara bırakmış, bu bunalımlar umutsuzluk ve başkaldırıyı da beraberinde getirmiştir. Kitle kültürü üzerinden siyaset yapılmaya başlanmasıyla birlikte sanatsal başkaldırının yönü de belirlenmeye başlamıştır.

Yaşanan büyük toplumsal olaylar sonucu sosyo-ekonomik düzeyde görülmeye başlanan hareketler, sosyal rollerin sorgulanmaya başlanmasına, toplumsal ilişkilerin değişmesine, seçkin ve sıradan olan ayırımın ortadan kalkmasına neden olmuştur. Geç kapitalizmin getirdiği bu yeni değerler ile halk kültürü ve içerdiği kavramları da içine alan sanat ve yaşamı birleştirmeye yönelik atılımlar, sanatçıların dünyaya karşı aldığı tavırla “Pop-Sanat” akımının doğmasına neden olmuştur.

1.1.1. Kapitalist Sistem Paralelinde Sanatsal Olguların Gelişimi:

Pop-Art ve Sonrası

II. Dünya Savaşı sonrası Amerikan sanatına egemen olan Soyut-Ekspresyonizm akımına karşı girişilen yeni nihilistik meydan okumalar olarak adlandırabileceğimiz 1960’ların popüler sanatı “Pop-Art”, endüstri ve teknolojinin ileri aşamalarında kitle iletişim araçlarının gelişimiyle ortaya çıkmış bir akımdır. Amerika ve İngiltere’de

birbirinden bağımsız olarak eşzamanlı ortaya çıkan bu yeni akım, kimi eleştirmenlerin olumsuz görüşlerini yansıtan “New Vulgarianism” (Yeni bayağılık, Adilik) gibi isimlerle anılmış, kimilerince de sanat tarihiyle olan bağlarını vurgulayacak biçimde “Yeni Gerçekçilik” ve “Yeni Dadacılık” gibi isimler verilmiştir. Televizyon, radyo, gazete, dergi vb. gibi kitle iletişim araçları Pop-Art’ın gelişmesinde önemli etkenler olmuşlardır. Pop sanatçılarının en temel özelliği Dadaizme özgü tavırlarla yüksek ve soylu sanata, kitle iletişim araçlarını kullanarak saldırmalarıdır. Bu bağlamda sanatçılar, sanat aracılığıyla protest tavır sergileme geleneğine tekrar dönmüş, sanat ve yaşam arasındaki ayrılmaz bütünlüğü tekrar irdelemeye başlamışlardır.

Bu sanat akımının ilk dikkat çekici oluşumlarını 1955’lerde Amerikalı ressam Jasper Johns ve arkadaşı Robert Rauschenberg’in yapıtlarında gözlemliyoruz. Johns, kamuoyunda kızgınlık yaratacak şekilde, Amerikan bayraklarından oluşan bir dizi resim yaparak dikkatleri üzerine çeker. Çünkü, ilk defa ulusal bir simgeyle, oyun oynar gibi sanat üretilmiştir. Bayrak ve türevlerini gören izleyiciler bir bilmeceyle karşı karşıya



(Resim 2)

Jasper Johns

“Üç Bayrak”

Tual üzerine karışık malzeme, 115x76x13 cm, 1958

kalmış gibidirler. Karşılarındaki ne Amerikan bayrağıdır, ne de bir resim. Johns’un ne amaçla yaptığı sorusu belirgin değildir. Yine aynı dönemde Robert Rauschenberg “Şunun bunun kuvvetli ve gürültülü patırdılı derlemeleri” adı altında, gazete ve dergilerden alınan fotoğraflarla oluşturduğu kompozisyonlarla, sanatın ve insanın alçaltılmasını ima eden resimler yapar. En dikkat çeken yapıtlarından biri olan “Yatak”,

Soyut- Ekspresyonizm'e özgü tekniklerle boyanmıştır, fakat bu tekniğin kullanılmasıyla o sanat üslubunu yücelttiği mi, yoksa yediği mi izleyici tarafından açık bir şekilde okunamamaktadır. Klasik döneme ait resimlerin fotoğraflarıyla başka imgeleri bir arada kullandığı serigrafî yapıtlarında, sanatın saf kökeni veya yapıtın tek yaratıcısı düşüncesini sorgulatmak amacı gütmüştür.



(Resim 3)
Robert Rauschenberg
“Yatak”
Karışık Teknik, 190x80x15 cm, 1955

Bu dönemlerde (1952-55) Londra'da bir grup sanatçı ve sanat tarihçisinin gözlemlendiği; reklamlarda ve resimli dergilerde kullanılan tüketiciye yönelik imgelerin, sanatçılar tarafından çok basit, bayağı ve geleneklere ters düşecek bir şekilde, bunu kendi sanat anlayışlarıyla ilişkilendirerek yapmakta olduklarıdır.

1956 yılında Richard Hamilton, John Mc Hale adlı ressamlar ve John Voelcker adlı mimarın, “İşte yarın” adlı sergide düzenledikleri bir gösteride, reklam malzemeleri kullanarak oluşturdukları enstelasyonda; Marilyn Monroe'nun bir imgesi, bira ve cocacola şişeleri, konserve yiyecekler, televizyon, afişler vb. gibi Batı Dünyası'ndaki her insanın yaşamını özetleyen imgeler yer almaktaydı. Eleştirmenlere göre bu tavır özde geleneklere karşı oluşturulmuş bir olgudur. Çünkü o zamana kadar sanat ve kitle iletişim araçları birbirinden uzak tutulmaktaydı. İngiltere'deki ressamlar ise, sanat ile

bir takım mesajlar verilebileceği geleneğini yeniden benimsemişlerdi. Amerikan pop sanatı başlarda sanata ve topluma daha fazla meydan okumuş, fakat eleştirmenler, savaş sonucu yaşanan olumsuz koşulların izlerini üzerinden atamayan Avrupa ülkelerinden özellikle İngiliz sanatçıları, Amerikan sanatçılarına göre daha romantik bulmuşlardır. R.B. Kitaj, Hockney, Richard Smith bu anlamda verilebilecek önemli İngiliz ressamlardır. Amerika'daki pop sanatçıları için tüketim dünyası çok daha çekici boyuttadır. Yapıtlarındaki tüketim nesnelere, toplumdaki açgözlülüğe dikkat çekmek üzere kullanmışlardır. Amerikan pop sanatının önemli isimlerinden Roy Lichtenstein ve Andy Warhol radyo, televizyon, gazete ve dergi gibi kitle iletişim araçlarındaki imgeleri çok kullanma özellikleriyle dikkat çekmişlerdir. Warhol, ünlü Amerikan film yıldızlarının fotoğraflarını, suçluları veya çok sıradan basit nesnelere tual üzerinde seri şekilde tekrarlayarak yapıtlar oluşturmuştur. Seri şekilde gösterime sunmasının özünde kapitalist seri üretime göndermeler yatmaktadır. Kitlelerin ürettiği bu tür imgeleri çok parlak, çığ renkle ve büyük boyutlarda üreterek ilgi çekici sonuçlar elde eder. Sanatçı bu tavrıyla kitle iletişim dünyasındaki bayağılıklara, insanların katledilmelerine, çıkar uğruna sömürülmelerine dikkat çeker.



(Resim 4)
Andy Warhol, "Marliyn Monroe", 1962

Claes Oldenburg ise daktilo, dondurma külahı, hamburger, otomobil motoru, vantilatör, banyo eşyaları gibi alış-veriş nesnelere alışılmış boyutlarından daha büyük yapıp sergileyerek alışılmış değerlere, kutsal ve yüce olana karşı meydan okuyarak genel kabul görmüş kuralları sorgulamaya çağırır.



(Resim 5)

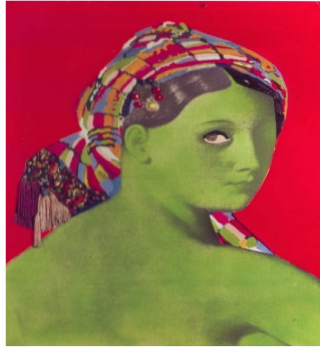
Claes Oldenburg

“Dondurma K lahı”

Enstitü binası üzerine yerleştirme, Karışık malzeme, 1965

Tom Wesselmann’ın resimleri ise o dönem Batılı kültürü yansıtacak türden, Batılı insanın düşlerini süsleyen eğlenceye, yemek yemeye, radyo dinlemeye yönelik basit, gündelik Şeylere davet içeren imgelerle doludur. Yapıtlarındaki kompozisyon kurgusunun, 19. yy. başlarındaki Ingres’ın sanata kazandırdığı özelliklerle (Siluet ve boşluktan faydalanma konusu) benzerlikler taşıdığı görülür.

Yine sanatçı Martial Raysse’ın Fransız sanatının soylu sanatına göndermeler içeren resimlerini, Pop-Art’a özgü kitle iletişim araçlarını kullanarak yaptığını gözlemliyoruz. “Japonya’da Martialcolor’la Yapılmış” adlı resim, romantik dönem klasizminin büyük ustası Ingres’ın bir eserinin, “parodi” içeren uyarlamasıdır.(9)



(Resim 6)

Martial Raysse

Tual  zerine yağlıboya, 1965

(9) B.k.z. Lynton, a.g.e. s.307

Verilen örneklerden anlaşılacağı üzere, gerçekte Pop-Art'ın ortaya çıkmasında rol oynayan sosyo-kültürel etkenler, Amerikan ticaret kültürünün, seri üretim biçiminin bütün dünya üzerindeki egemenliğidir. Sanatçılar, kitle iletişim araçlarını kullanarak oluşturdukları yapıtlar aracılığıyla, halkı eleştirel bir bilinçle bakmaya davet ederler. Popüler sanat, bu bağlamda tüketim toplumuna bir takım eleştiriler getirmiştir. Yapıtlarda ele alınan popüler olaylar, popüler kişiler, popüler nesnelere ilgiyi teknolojiye, kapitalist toplumun kapitalist üretim ve pazarlamaları sonucu sömürülmelerine dikkat çekmek için, halkın anlayacağı şekilde basit estetik duyarlılık içeren üsluplarla oluşturulmuştur. Bu akım, sanata karşı yeni sayılmayacak bir tutumla yeniden, Kübizm ve Dada için önemli olan hazır malzemelerle kolaj tekniğini kullanarak atağa kalkmıştır. Modern dünyada yer alan bütün nesnelere, abartılı bir gerçeklikle ele alınarak izleyicinin, modern dünyanın bilincine eleştirel bir gözle bakmaları sağlanmıştır. Pop-Art, yeteneğin ayrıcalığı, sanat eserinin saygı duyulması gereken ve maddi değeri olan kıymetli bir nesne olarak değerlendirilmesi anlayışına karşı bir meydan okumaya dönüşmesiyle, sanatsal değeri yok etme yöntemi açısından Dada'yla özdeştir.

I. ve II. Dünya Savaşları sonunda sosyo-kültürel ve politik olayların sanata yansımaları olgusunu, 1960'larda Vietnam Savaşı sonrasında ve bütün dünyayı etkisi altına alacak olan 1968 öğrenci olayları sonrasında da görüyoruz. Vietnam Savaşı ve 68 olayları, 1960-70'lerde Avrupa sanatını önemli ölçüde etkilemiştir.

Sosyolog Toby Clark bu toplumsal olaylara sanatsal pratikler açısından şu şekilde açıklık getirmeye çalışmıştır; Clark'a göre, Paris, Afrika'daki Fransız sömürgelerinden gelen siyah entelektüellerin yoğunlukta olduğu bir yer olduğu için, 1920'lerden itibaren siyah bilinçlenme hareketi o bölgede oluşmuştur. Bu nedenle "Üçüncü Dünya Tartışmaları" Fransız aydınları arasında diğer ülkelere nazaran daha çabuk gelişmiştir. Dolayısıyla, Vietnam Savaşı Fransız'lara Hindçini Savaş'ını ve Cezayir'deki sömürge çatışmalarını hatırlatmıştır. Bu tür etkilenmelerden dolayı, 68 Mayıs'ında öğrencilerin eğitim-öğretim sistemine karşı oluşturdukları protestolarda, polislerle aralarında çıkan küçük çatışmalar, inanılmaz boyutlara ulaşarak bütün dünyayı etkisi altına almıştır. Bu olay Fransa'da dokuz milyon fabrikanın işçisinin genel

grev yaptığı büyük bir harekete dönüşmüştür. Eylem üniversitelerden fabrikalara yayılınca, öğrenciler mücadeleye evrensel bir devrim gözüyle bakmışlardır. Ayaklanma birçok öğrenci ve işçinin ölümüne neden olmuş, başladığı gibi aniden son bulmuştur. Hareket, birçok kişiye göre ne reformlar için ne de dünya devrimi için gerçekleştirilmiştir. Sadece, düşüncelerin yaygın şekilde değişmesi için yapılmıştır. Bu durum, duvar yazılarında, düşünce gücü yansıtan afişlerde, grafik çalışmalarda ve gençlik sloganlarında büyük bir patlamaya neden olmuştur. Fransız aydınlarına göre bu olay, gösteri toplumundaki ticarileşmiş eğlence biçimlerini karşılaştıran düşüncelerden beslenmiştir. 1920'lerdeki Fransız Gerçeküstücülerin, kapitalizme karşı politik amaçlı eylemlerinden esinlenerek ve Marksizmin ideolojik etkileriyle, bir grup entelektüelin 1957 yılında kurduğu "Situationist International" (Durumcu Enternasyonal), kitle kültürü tüketiciliğinin içi boş eğlence biçimlerinin, geleneksel toplumsal ilişkileri bozduğuna değinmişlerdir.(10)

Popüler kültürün kapitalizmle birleştiği bu sosyal ortamda, kültürün ana sorun olmaya başladığı gözlemlenmektedir. Kitle kültürü üzerinden siyaset yapılmaya başlanması, bazı sol görüşlü aydınları harekete geçirmiş, özellikle, Frankfurt Okulu kurucularından Herbert Marcuse'un düşünceleri, Avrupa'daki öğrenci hareketlerinin önderleri arasında etkili olmuş, sanatın, insanın son eleştirel sığınağı olduğunu öne sürerek toplumsal çözümlerinde estetik üzerine yaptığı tartışmalarla, Neo-Marksizan çerçeve içinde, "karşıt-sanat" oluşumuna zemin hazırlamıştır.

Herbert Marcuse'e göre, sanatta siyasi ideolojilerin vurgulanması, her şeyden önce yerleşik gerçekliğe karşı çıkmak için etkili bir yoldur. Bu aynı zamanda, tahakküm, zorbalık vs. gibi baskıcı hakimiyeti yıkabilmek için de gerekli bir koşuldur. Ona göre, topluma karşı yürütülen siyasal savaşta, yıkıcılıkla verili olan olumsuzlanmalı ve bir anti-sanat, "yaşayan sanat" geliştirmek amacıyla baskı güçlerini temsil eden klasik estetik biçim reddedilmelidir.(11)

(10) Bkz. Toby Clark, **Sanat ve Propoganda**, Çev: Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2004, 181-186

(11) Bkz. Herbert Marcuse, **Karşı Devrim ve İsyan**, Çev: Gürol Koca/Volkan Ersoy, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, s.69-89

Marcuse'e göre, baskı güçlerini temsil eden estetik biçim özellikleri şunlardır:

- *Gerçek insanlık durumunu yeterince ifade edemez;*
- *Uzlaşmazı uzlaştıran, haklı gösterilemez olanı haklı gösteren, güzel bir yanılısama, şiirsel adalet, sanatsal uyum ve düzen dünyası yarattığı için gerçeklikten uzaktır;*
- *Bu yanıltıcı uzlaşım dünyasında, kurtuluşun silahları olan yaşam içgüdüleri enerjisi, gövdenin duyum enerjisi ve maddenin yaratıcılığı bastırılmıştır, hem de bu özellikler sayesinde;*
- *Estetik biçim, baskıcı toplumda bir istikrar ögesidir ve bu yüzden kendisi de baskıcıdır.*(12)

Burada sorgulanan, sanat sayesinde yerleşik düzeni güzelleştirmeye hizmet eden kapitalist burjuva kültürünün "göz boyayan" karakteridir. Yoğunluğu giderek artan meta dünyası fetişizmi, insan aklını sarsmış, toplumu şiddet kurumuna dönüştürmüştür. Paradan başka bir şey düşünülmeyen bu kültürel ortamda, iktidarda olanların tek düşünceleri de iktidarlarının sağlamaştırılması, sürmesi olgusudur. Bu bağlamda, klasik estetik biçim, baskı güçlerinin otoritesini kabullenmeye zorlayan bir düzeni içermekte olduğu için yadsınmalıdır.

İlk oluşumlarını Dada ve Gerçeküstücülükte gördüğümüz klasik sanat ve baskı arasındaki ilişkiyi, Kültürel devrimin ilk bildirgelerinden biri olarak, Londra'daki ilk gerçeküstücü sergide, Herberd Read şu şekilde formüle etmişti:

"Klasizm – başka açıklamaya yer bırakmaksızın belirtelim ki – artık bizim için baskı güçlerini ifade ediyor ve hep ifade edegelmiştir. Klasizm, siyasi zulmün düşünsel eşdeğeriştir. Eskiçağ dünyasında da, Ortaçağ imparatorluklarında da böyleydi; Rönesansın diktatörlüklerini ifade etmek üzere yenilendi ve bu tarihten itibaren kapitalizmin fermanı oldu.

(ve daha sonraları) Klasik sanatın normları düzenin, orantının, simetrisinin, dengenin, uyumun tüm statik ve inorganik özelliklerin tipik 'kalıpları' oldu. Bunlar gelişmenin ve bu yüzden de değişimin bağlı olduğu hayati içgüdüleri kontrol ve baskı altında tutan düşünsel kavramlardır ve hiçbir anlamda özgürce belirlenmiş tercihleri temsil etmezler; sadece zorla kabul ettirilmiş bir ülküyü temsil ederler."(13)

(12) Y.a.g.e., s.83

(13) Y.a.g.e., s.83

Bu görüşe göre, sanat ve gerçekliğin karşılaştığı yer hayat tarzıdır. Toplumdaki temel değişikliklerle birlikte yabancılaşma tarzları da değişir. Kapitalizm ve sanayileşmeyle beraber klazizm de kendi gerçekliğini kaybetmiştir. Bu bağlamda, sanat da kendine yabancılaşır ve sanat yapıtı da gerçek dışı, var olmayan bir dünya, bir görüntü, yanılsama dünyası yaratır. Ancak bu şekilde, gerçekliğin yanılsamaya dönüşmesi ile sanatın yıkıcı gerçeği ortaya çıkar. Bu demektir ki, görünen ve görünmeyen tüm gerçekliklerin sanatta ifadesi, ancak gerçekliğin hiçe indirgenmesiyle oluşur.

Bu bağlamda sanatın sınırları kapitalizmle oluşan nesnel çevreye göre yeniden oluşur, ve popüler kültürle birlikte her türlü yöntem ve tekniği içermek üzere, abartılmış bir hiçlikle yeniden çizilir.

Günümüz postmodern dönem sanatının da dört temel üslubu olan; dünya gerçeklerini alaya alarak tartışma konusu yapan ironi ve kinizm, her şeyi hiçbir kural gözetmeden, saldırgan bir ifadeyle gözden düşüren ve itibarsızlaştıran pastiş ve parodi ile sanatın sınırları nihilist bir ifadeyle kaldırılmıştır.

1967’lerde sanatçı John Latham, modernizmin savunucusu eleştirmen Clement Greenberg’in* modernizme övgü dolu makalelerinin toplanmış olduğu “Art and Culture” adlı kitabını bilimsel bir deney yaparak, arkadaşlarının da yardımıyla çiğnemiş ve bir kavanozda biriktirmiştir. Kimyasal maddelerle kavanozda damıttığı kitabı bir sene sonra, uyarı kartı gönderen kütüphaneye iade etmiştir. Kavanozu daha sonra geri alan Latham, kavanoz, uyarı kartı ve mayalamada kullandığı malzemeleri “Stil and Chew” (Sakin ve Çiğnemiş) adıyla sergilemiştir. Latham’ın bu eylem niteliğindeki saygısız ve muhalif kabul edilen performansı, ABD’nin Vietnam’a saldırması sonrasında sanatçıların uyguladıkları sanatsal yöntemlerden biri olmuştur.(14)

* **Clement Greenberg:** 1960’larda ABD ve Batı Avrupa’da büyük bir ticari ve eleştirel başarı kazanan Amerikan soyut sanatının estetik değerlerinin gelişmesini sağlayan yazılarıyla Amerika’daki en ünlü Modernist eleştirmendir. Greenberg’in yazılarındaki dolaylı düşünce, modern sanatta “hakiki değer” ancak kullanılan malzemelerin biçimsel özelliklerinin keşfedilmesi ve geliştirilmesi yoluyla sağlanabileceğiydi. Greenberg’e göre, resim sanatı renk, yüzey, kompozisyon ve derinlik arasındaki ilişkilerin incelenmesine adanmalıydı. <Bkz.Clark. a.g.e., s.168>
(14) Clark, a.g.e., s.167-168

Gerçekliğin sorgulanması, gerçekliğin çeşitli yönlerinin bu tür yöntemlerle betimlenmeye başlanmasıyla, popüler sanat içinde görsel pratiklerde yeni keşiflere yol alındığını gözlemliyoruz.

1960'larda, "Yeni Gerçekçilik" (New Realism) adıyla anılan bu yeni estetik oluşumlar, "Gerçekliğin kavranmasında yeni yaklaşımlar" olarak tanımlanır. Toplumun sanatı birkaç tanımla sınırlandırmalarına karşı olarak, varoluşçu bir etkiyle hareket eder. Popüler kültürün özünde var olan nesnelere, kentlerin görüntüsü, fabrikalar, endüstri ürünleri yeni-gerçekçiliğin temaları olmuştur. Modern dünyaya ait her nesne kullanılarak bir bakıma kalıplaşmış sanatsal kurallar yıkılmaya, diğer yandan da toplumsal baskı ve normlar ihlal edilmeye çalışılmıştır. İlk kez Pierre Restany tarafından ortaya atılan yeni-gerçekçilik sanat anlayışının önemli diğer isimleri; Yves Klein, Raymond Hays, Martial Raysse, Jean Tinguely, Niki de Saint, François Dufren, Descamp'tır.



(Resim 7)
Jean Tinguely
Heykel, Karışık malzeme, 1960

Sanatçı Jean Tinguely'in son dönem çalışmaları, farklı endüstri ürünlerinin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş yapıtlardır. Teknolojik ürünlerin birbirine eklenmesiyle meydana getirilen yapıtlar, geç dönem yeni gerçekçilik içinde önemli bir yer tutmaktadır. Sanatçı 1950'lerin sonlarında ve 1960'larda kendi kendini harekete geçiren, sesli, müzikli makineler yaratır.(15) Bunların oluşturulmasını ve hemen ardından yok edilmesini gösteren performanslarıyla sanatçı, izleyiciyi gerçek dünya üzerine sorular sormaya çağırır.

(15) Sanat Kitabı, **500 Sanatçı 500 Sanat Eseri**, Yem Yayın, İstanbul, 1997 s.459

Geç kapitalizm evresinde ileri düzeye gelen endüstri, teknoloji ve bilimin toplumsal çevreyi, dünya politikasını etkilediği gibi sanatçıları da etkilediğini gözlemliyoruz. Örnek olarak, ilk 1920'li yıllarda karşılaştığımız, daha sonra 1960'larda tekrar gündeme gelerek sanatsal faaliyetlerde bulunan Op-Art, görsel pratiklerin bilimsel olarak da sınıanmasına dayalı, genel olarak "Kinetic-Art" (Kinetik Sanat) diye adlandırılan sanat içerisinde yer alır. Optik sözcüğünün ön ekiyle ifade edilen sanatın görsel özelliği, gözdeki retina tabakasının uyarılmasıyla, seyircinin gözünde fizyolojik anlamda görsel tepkiler uyandırmaktır.(16) Lucio Fontana, Bridget Riley, Victor Vasarely, Jesus Raphael Soto Op-Art için önemli isimlerdir.

Optik sanat eserlerinde seyirci ile yapıt arasında özel bir iletişim vardır. İzleyicinin yapıtla göz temasında, fiziksel bir biçimlenme oluşur, izleyicinin yer değiştirmesiyle yapıt hareket ediyormuş hissini verir. Gerçekte, hareket ediyormuş izlenimini veren bir biçim yoktur. İzleyici üzerinde fizyolojik ve psikolojik etkiler yaratmak Op-Art sanatçısı için önemlidir. Bu yanılsama oyunu da, bir çeşit, "gerçekliği" sorgulatmak için tasarlanmış illüzyonlardır.

Akımın öncülerinden kabul edilen Lucio Fontana, "hareketler, renkler, zaman ve mekan yeni sanatın kavramlarıdır" diyerek mekan, hareket ve ışık ilişkilerinden doğan görsel etkilerle oluşturduğu yapıtlarıyla sanatçıları etkilemiştir. 1950'lerin sonlarına doğru, tuvali tek renge boyadıktan sonra, tuvalin ötesine yeni bir bakış açısıyla bakılmasını sağlamak amacıyla üzerine keskin aletlerle yarıklar atarak izleyicinin, tuvalin arkasını da görmesini sağlayan Fontana, izleyicide bir takım sorular uyandırmaya çalışmıştır. Bunun özünde, geleneksel resim yöntemlerini reddetme düşüncesi yatmaktadır. Ve dolayısıyla içinde yaşanan dünyaya göndermeler barındıran bir anlayış da içerir.(17)

Çok kısa ömürlü olan Op-Art'tan sonra, 1969'larda Amerika'da Op-Art'tan farklı bir dünya sunan yeni bir hareket ortaya çıkar. "Foto-Gerçekçilik" olarak sanat tarihine geçen bu akımı benimseyen sanatçılar, yaşadıkları çevreye ait fotoğrafların bir parçasını

(16) Lynton, a.g.e. s.311

(17) Sanat Kitabı , a.g.e.,s. 159

olarak birebir tuale aktarıırken, resme kendi kişiliğinden de bir şeyler katar. Richard Estes, Malcolm Morley önemli isimler arasında yer alır. Fotoğrafla ilgili unsurlara dayanan “Hiper-Gerçekçi” heykel sanatı ise Foto-Gerçekçi resim anlayışının çok ileri boyutundadır. Günümüz sanatında da etkilerini hala gördüğümüz bir anlayış ve aynı ideolojik mantıkla sanatsal ifadelerini sürdürmektedirler.

Diğer yandan popüler sanat içerisinde, özelliklerini reklamcılık tekniklerinden alan bir sanat anlayışıyla karşılaşyoruz. “Minimalizm” olarak adlandırılan minimal sanat, açık ve sadelikten duyulan bir zevkle, en basit, yalın biçimlerle oluşturulmuştur. Dönem içerisindeki sanat anlayışının, sosyo-politik yönünün ağır basmasına karşı bir tepkiyle, içeriğin bütünüyle kaldırılıp, biçim ve tasarımın ön planda tutulduğu bir anlayış geliştirilmiştir. Bu yönüyle de bir bakıma geleneksel plastik sanatlar anlayışına karşıt bir tutum sergilerler. Bu oluşumun ilk izleri Kübizm, Konstrüktivizm, Bauhaus Okulu vb. gibi sanat anlayışlarında hissedilmesine karşın, “Minimalizm” olarak literatüre geçmesi 1965’lerden sonradır. 1966 yılında açılan sergiler sonunda bir sanat hareketi içinde anılmış, tek bir isim altında toplanmıştır. Üç boyutlu bir sanat anlayışını ifade eden minimal sanat, daha çok bu anlayışla yapılmış heykellerde kendini gösterir. Bu sanat anlayışındaki yapıtlar, bina içleri ve açık havada sergilenebilecek boyutlarda ve süslemeden arındırılmış yalın geometrik formlarda oluşturulmuştur. Yapıtların sergilenme sürecinde, tasarlanmış simetrik düzenlemeler dikkat çeker. Kullanılan malzemelerde endüstri ürünlerinin (neon tüpler, fiberglas, plastik, bakır, krom vs.) sıkça kullanıldığını gözlemliyoruz. Sanatçılar teknolojik ürünleri kullanırken öznellikten tamamen sıyrılmak, kişisel bağları koparmak adına formları fabrikada yaptırmış, spreyci boyalarla boyatmış ve başkaları tarafından yerlerine yerleştirilmelerini istemişlerdir. Yapıtlarının hepsi isimsiz ve olabildiğince yalındır. Donald Judd, Carl Andre, Dan Flavin, Johns, Sol LeWitt, Ryman bu akım içinde önemli sayılabilecek isimlerdir.(18)

(18) Bkz. Lynton, a.g.e., s.315



(Resim 8)
Donald Judd
İsimsiz, Piriç ve yeşil pleksiğlas.y:457.2 cm, 1993

Sanatçı Donald Judd, birbirinin aynı dikdörtgen kutuları matematiksel bir sıralama içinde, duvara yapıştırarak oluşturduğu dikey düzenlemesinde sanatı temeline, geometriye indiriyor. Bütün minimal yapıtlarda olduğu gibi geleneksel bir düzenleme içermeyen bu yapıtın da amacı herhangi bir şey göstermek veya söylemek değildir.(19)

Carl Andre'nin tamamen endüstriyel ürünlerle oluşturduğu yapıtları, geleneksel heykel kavramından çok uzaktır. Birbirinden bağımsız parçalar, mekanda kaide üzerinde değil de gelenekselin tersine yüzey üzerinde yürünebilir bir anlayışta yan yana dizilidir. 1960'lardan sonra tuğla, köpük levha ve çimento blokları döşemeye basit matematik kurallarla yayarak oluşturduğu yapıtlarla dikkat çekmiştir.(20)

Dan Flavin'in yapıtları yine endüstriyel bir ürün olan neon tüplerinden faydalanılarak oluşturulmuştur. Boya yerine renkli ışıklar kullanılmasındaki amaç, ışığın sınırları belirleyen hiçbir çerçeveye sahip olmaması özelliğidir. Yapıtın ötesine sınırsızca yayılan ışık, kapladığı alanı yeniden tanımlayarak, sanatın sınırlarının nerede başlayıp nerede bittiğini sorgular.(21) Bu yönüyle minimalist sanat anlayışından çıkılmaya başlandığı anlaşılmaktadır.

(19) Bkz. Sanat Kitabı, a.g.e., s.240

(20) Bkz. Y.a.g.e., s.11

(21) Bkz. Y.a.g.e., s.158

Minimalist sanat ve Kavramsal sanat arasında önemli bir köprü oluşturan sanatçılardan biri Sol Le Witt'tir. Yalnızca kenarları ile tanımlanabilen açık küplerden, yine matematik kurallarla yerleştirdiği düzenekte, sanatçı, var olduğu bilinen nesnelere gerçekte görünenler arasındaki çelişkiyi irdelemek istemiştir. Yapıt, bu özelliği ile kavramsal bir içerik taşımaktadır. Bir yapıtın ardındaki düşünce sanatçı için yapıtın kendisinden önemli olmuştur. Özgün çizimlerini ve yapıtlarını sergiledikten sonra imha etmesiyle bunu kanıtlamıştır.(22)



(Resim 9)
Sol Le Witt
Açık geometrik strüktür, Boyanmış tahta, e98xy438, 1990

1960'ların sonlarına doğru ilk oluşumlarını Dan Flavin ve Sol Le Witt'in yapıtlarında gördüğümüz minimalist sanat anlayışından uzaklaştığı ve dolayısıyla yine "sanat nesnesinden kopma" anlayışıyla karşı karşıya gelindiği görülmektedir. Bu neredeyse sanatsal ağırlık hiçe indirgenmiş derecede nihilist bir boyut kazanmıştır. Sanattaki bu kırılmalar ilk değildir, fakat bu dönem sanatta, yüce olan değeri yok etme açısından, Greenberg'ün savunduğu sanata karşı gelinen son noktadır denilebilir.

(22) Bkz. Y.a.g.e., s.273

1.1.2. Düşünce/İdeoloji ve Kültürel Bir Form Olarak Sanatta Değişme: Kavramsal Sanat ve Uzantıları

1960'ların sonları, artık yapıtın nasıl görüldüğü sanatçı için önemli değildir, asıl önemli olan sanatçının düşüncesinin kavranmasıdır. Dolayısıyla yapıtın nasıl olduğunun ve görüldüğünün önüne "kavram" geçer. Bu bağlamda devreye giren "kavramsal sanat" (Conceptual Art), sanat nesnesine karşı bir tutum sergiler. Bütün bu oluşumların özünde ise Greenberg'ün "sanat için sanat" anlayışına, kısaca modernist anlayıştaki bütün ideolojik ve kültürel oluşumlara karşı bir tavır vardır.

İngiltere'de Michael Baldwin, Terry Atkinson, David Bainbridge ve Harold Hurrell isimli sanatçıların bir araya gelerek oluşturdukları "Art&Language" (Sanat ve Dil) grubu, "Art&Language" (1969) adlı bir dergi çıkarırlar. Sanat hakkındaki yaptıkları tartışmaları, bu dergi aracılığıyla yayınladılar. Sanat, pratikten teoriye bu sanatçılar aracılığıyla dönüşür. Derginin editörlüğünü üstlenen ABD'li sanatçı Joseph Kosuth'un kavramsal sanat üzerine yaptığı çözümlenmeleri, plastik sanatlar için önemli verilerdir. Kosuth'a göre, sanat ancak her türlü biçimin ötesinde, kavramın içinde yer aldığı sürece etkin olur. Sanatçı olmak, sanatın özünün ne olduğunun sorgulanmasıyla eşdeğerdir ve estetik biçimden çok, önemli olan sanatın işlevidir. Asıl amaç, alegorik ve ironik bir dil kullanılarak izleyiciyi düşündürmeye ve tartışmaya yönlendirmektir.(23) Burada sanatın ve sanatçının toplumsal konumuna karşı (ilk olarak Dada'da karşılaştığımız) iki önemli meydan okuma vardır. Biri sanat kavramını özel bir biçimde yaratılmış nesne düşüncesinden ayırmak, ikincisi sanatın, ayrıcalıklı toplumsal bir değer taşıdığı inancının reddedilmesi görüşüdür. Kapitalist kültür içerisinde, yapıtın maddi değeri olan, alınıp satılabilen bir metaya dönüşmüş olması en önemli etkenlerden biridir. Kavram sanatı, genel anlamdaki sanat düşüncesine karşı bir tavırla, sanatın özel bir nesne ve özel bir yerle sınırlanamayacağı düşüncesi ile sanatın sınırlarını sorgular.

(23) Nancy Atakan, **Sanat ve Dil Grubu**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM, İstanbul, 1997

Nancy Atakan, **Arayışlar**, Çev: Zeynep Rona, YKY, İstanbul, 1997. s.44-59

http://tr.wikipedia.org/wiki/kavramsal_sanat

<http://www.arkitera.com>

1960-70'li yıllarda Amerika ve Avrupa'da yaşanan ekonomik bunalımlar, mali sorunlar, işsizlik ve grevler kısaca sosyo-kültürel ortam, bu sanat anlayışının oluşumunda önemli unsurlardır.

Sanat tarihçisi Norbert Lynton “kavram sanatına” şu şekilde açıklık getirmiştir:

“...Kavram sanatının en iyi örnekleri çeşitli sorunlara ışık tutarlar: Birbirimizle nasıl iletişim kurarız? Nasıl hareket ederiz: Nasıl yaşarız? gibi. Kavram sanatını oluşturan hareket türlerine şu örnekler verilebilir: Davranış şekilleri; insanların birbiriyle ilişki kurma biçimleri; tedirgin edici, ısrarlı hareketler ya da yalnızca bir kerelik ve keyfi hareketler; kendi kendini yaralama gibi zararlı hareketler; yer aldığı mekan ve orada toplanan seyircilerin beklentileri doğrultusunda anlamın oluşturulduğu gösteriler; açık havada politik konuşmalar ve tartışmalar; doğada, insanın yarattığı kent ortamında, halka yapılan değişiklikleri fotoğraflarla, teyplerle, alınan örneklerle, notlarla kaydetmek. Bu listeye katabileceğimiz daha pek çok hareket ya da eylem çeşitleri olabilir; bu da hepimizin birer kavram sanatçısı olabileceğini gösterir. Kavram sanatı sonuçta bize, kendi hareketlerimizin ve tepkilerimizin bilincine varmamızı öğretir...Kavramsal sanat, alışık olduğumuz toplumsal çevrenin koşullandırmalarından arınmış olarak, az ya da çok belirgin bir biçimde idrak edilir. En etkili Kavram Sanat eserleri, hergün rastlanan şeylerle onlara en uygun gelen düşünceleri bir araya getirerek - tıpkı üç boyutlu bir resmi oluşturan iki slaydı üst üste getirerek şaşırtıcı bir perspektif elde etmemiz gibi - gerçeğin derinliğini görmemizi sağlar...sanata yaklaşımımızda sanatı aşan şeyler üzerinde de yeniden düşünmemizi ister. Böylece alışılmış kalıpları yıkar...”(24)

Tarihi avangard bir akım olan Dada'nın alternatif yöntemleriyle, Kavramsal ve Performans sanatına dayanan yeni yöntemlerle sanatçılar, sanat ve politikanın birbirinden ayrı tutulması görüşünü reddetmiş, her seferinde yeni biçimler kazanarak yarattıkları eylemlerle etkinliklerine devam etmişlerdir.

İlk örneklerine 1905 yılında İngiltere'de, kadınların haklarını aramak için gerçekleştirdikleri propoganda eylemlerinde rastlıyoruz. 1914 yılında oy verme hakkını elde etmek için, İngiliz Mary Richardson Londra Ulusal Müzesindeki Riego Velazquez'in (1599-1660) “Venüs” adlı tablosunu baltayla kırma eyleminde

(24) Lynton, a.g.e., s.340-341

bulunmuştur. Sosyolog Toby Clark'a göre, "*Richardson, mücadelesini ülkenin en önemli müzesine taşıyarak devletin kültür koruyucularının değerlerini alışıya etmiş ve ünlü bir çıplak kadın resmini seçerek aynı zamanda kurumsal iktidar ile kadınlığın sunumunun kesiştiği noktayı hedeflemiştir.*"(25)

Görülen şu ki, kavramsal sanatın literatürlere geçmesinden 50-55 yıl kadar öncesine varan bir toplumsal ortamın oluştuğu ve olayların yeni bir sanatsal oluşumu belirlediğidir. İlk kadın hakları hareketleri, ideolojik olarak görsel pratiklere dönüşmüştür.

Clark'a göre bu ideolojik hareketler, "*1909 yılında kurulan, amacını 'kadınları sanat ve zanaatta etkili propaganda gerçekleştirebilecek şekilde geliştirmek' ve 'resimli reklamlar, bayraklar ve süslemelerle kadın hareketini desteklemek' olarak tanımlayan 'Kadınlara Oy Hakkı Atölyesi' gibi sanatçı toplulukları, hareketin estetik boyutunu geliştirmiştir. Kadın sanatçılar topluca çalışarak çizim, işleme ve iğne işi yapma gibi becerilerini politik el ürünleri ortaya çıkarmakta kullanmıştır. Sanatı zanaattan, 'ebedi şaheserleri' kısa ömürlü anonim eserlerden daha değerli gören geleneksel hiyerarşiyi bilinçli bir şekilde gözardı etmişlerdir.*"(26)

Bu ve benzeri sanatsal olaylar, yaşanan dünyada olup bitenlerin bilincinde olmak, kültürel yaşamı politik bilinçle kaynaştırmaya önem vermek, 1960-70'lere geldiğinde kavram sanatı olarak bir patlama yaratmış, sanatta "kolaj"la başlayan kırılmaları ileri boyutlara taşımıştır. Kısa sürede yaygınlaşan, yaşamı ve sanatı sorgulayan bu eğilim, kavramların içeriğine bağlı olarak çok çeşitli örnekler vermiştir. Kolaj, (assemblage) assemblaja, çevre düzenlemesine (enstalasyon), Art-Povera (Yoksul Sanat), heykel mimarlık sentezi kavramlara, Happening, Fluxus, Body-Art (Gövdesel Sanat), Performans gibi eylem gösterilerine dönüşmüştür.

(25) Clark, a.g.e.,s. 39

(26) Y.a.g.e., s.43

Yazıyı “sanat nesnesi” olarak kullanan bir diğer sanatçı Robert Barry’dır. Yapıtlarında yazıyı tuvalden taşıyarak, tersten yazarak veya yarım bırakarak cümleleri izleyicinin tamamlamasına izin vermiştir. Böylece izleyiciyi de sanatsal eyleme dahil ederek yorumlamalarına izin vermiştir. Yapıtlarıyla kavramlar öne süren sanatçı, izleyiciyi bunları anlamaya, çözümlmeye ve kendi düşünceleriyle tamamlamaya davet eder.(28)

Kavram Sanatçısı, bunu sanat nesnesinin “estetik değer”ini yadsıyarak yapar. Maddi bir varlık olarak sanat yapıtı yoktur artık. 1954 yılında Amerika’lı besteci John Cage’in, “4’33” (Dört dakika, Otuzüç saniye) olarak adlandırdığı müzik parçası, Kavramsal Sanatın anlamlı ve önemli bir habercisi olarak nitelendirilmiştir.(29) Konseri izlemeye giden seyirciler dört dakika otuzüç saniye boyunca, etrafta oluşan seslerden başka bir şey duyamayınca şoke olurlar. İzleyicileri bu durum karşısında düşündürmeye sevk eden eylemde, sanatçı, sanat nesnesini yadsıyarak amacına ulaşmıştır.

Yves Klein, 1958’de Paris Iris Clert Galerisinin içini beyaza, pencerelerini maviye boyadığı ve geri kalan her yeri boş bıraktığı “Le Vide” (Boşluk) adını verdiği bir sergi açar. 1959 yılında John Cage ile Allan Kaprow New York Reuben Galerisinde “6 Bölümlü 18 Happening” adlı gösterisini sunar. 1960’lardan sonra Amerika’da ve Avrupa’da “Happening”ler (Olay) yaygınlık göstermeye başlar.



(Resim 12)

Yves Klein, Happening, Tual üzerindeki mavi boyada vücut izleri, 1960

(28) <http://www.mip.at/de/dokumente/1123-content.html> - http://www.ubu.com/papers/barry_interview

(29) Lynton, a.g.e., s.341-342

Sanatçı Adnan Tönel “Happening”i şöyle tanımlamaktadır: “1950’lerde Japonya, ABD ve Avrupa’da sanatlar arası bir uygulama olarak ortaya çıkmış Happening, eylem resmi (A.Kaprow, J.Pollock) kolaaj, dadacılık, Bauhaus sahnesi, vahşet tiyatrosu, beat edebiyatı gibi sanat eğilimlerinin etkisinde türemiştir. Resim, heykel, müzik projeksiyon, monolog karışımı, katılanların tepki verdikleri plastik bir uygulama biçiminde ortaya çıkan Happening, belli bir metne, alışa geldik bir düzene bağlı kalmaksızın, mekanın somut ve bütüncül olarak kullanılması yoluyla, hemen orada ve o anda kişilerin kendi içlerinde doğdukları biçimde, herhangi bir eyleme yönelmeleriyle gerçekleşiyordu. Happening böylece sahne ile seyirci yeri, oyuncu ile seyirci arasındaki sınırı kaldırdığı kadar, gerçeklik ile imge, yaşam ile sanat arasındaki sınırı da kaldırmaya çalışarak, topluca doğaçlama ve kendiliğindenlik yoluyla yaşamı yaşanan anında sanatsallaştırmayı amaçlar.”(30)

20. yüzyılda gelişen endüstri ve teknolojinin toplumsal yaşamı ve doğayı tahrip etmesi, insan-doğa ilişkilerinin sorgulanarak yeniden düzenlenmesi zorunluluğunu da beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda ortaya çıkan, kısaca teknolojiye sırtını dönen Happening, Fluxus, Performans gibi sanatsal olgularla eyleme geçen sanatçılar, kentsel yapılara ve peyzajlara varan mekansal (Land Art-Arazi Sanatı gibi) her ortamı veya her düşünce sistemini yeni sanatsal formlarla biçimlendirmeyi amaçlamıştır. İçinde yaşanan toplumla sanatın bütünleşmesi için sanatçı görsel, işitsel vs. her yolu kullanarak, buna izleyiciyi de dahil ederek eylemler yaratmaya başlamıştır. Bu aynı zamanda görsel sanatlarla sahne sanatları arasında köprü oluşturan bir yaklaşım olmuştur. 1970’li yıllara gelindiğinde pek çok geleneksel anlamda sanat üreten sanatçı, kendine özgü ifadelerle Performans sanatıyla ilgilenmeye başlamışlardır. Sanata kavramsal nitelik kazandıran her eylemin özünde, geleneksel sanata ve dolayısıyla geleneksel baskıcı düzene karşı bir duruş yatmaktadır.

Performans sanatının en önemli isimlerinden biri olan Joseph Beuys, etkisi günümüzde de hissedilen bir ikna kabiliyetiyle Avrupa ve Amerika’daki bütün sanatçıları etkisi altına alarak “Fluxus” hareketinin yaygınlaşmasına neden olmuştur.

(30) Adnan Tönel, **Sanatçı Refleksi “Happening” ve Şiddet**, Cogito, Sayı:6-7, Kış-Bahar 1996, s. 364

Düsseldorf'ta düzenlenen "Dada Sergisi" ile varlık kazanan bu sanat oluşumunda Beuys, 1972 yılında "referandum yoluyla doğrudan demokrasi için" düzenlediği boks maçını teatral bir gösteriye dönüştürmüştür. Amaç, seçim prosedürlerinin yeniden düzenlenmesi ve heykel dersleri verdiği Dusseldorf Sanat Akademisi'nde kayıtların parasız yapılmasıdır. Bu olay üzerine aynı yıl Akademiden atılmasını da performansa çevirmiştir. Bu tür eylemler Beuys'un politik bakış açısının temelini oluşturmuştur. Dünya düzeyinde yaşanan toplumsal baskılar, varolan şiddet, çağın gerçekleri sanatçının performanslarında dile gelir. Aynı zamanda, ilgili olan herkesin sanat yapabileceğini ve öğrenci olabileceğini savunur.(31)



(Resim 13)
Joseph Beuys, Performans, 1970

Bir diğer örnek, Beuys'un, Berlin Karl Marks Meydanındaki 1 Mayıs gösterileri sonunda, kızıl bir süpürgeyle bütün meydanı süpürüp, çöpleri sarı ve siyah derili iki kişinin taşıdıkları torbaya doldurduğu eylem; estetik kaygılardan çok toplumsal kaygıları ön plana alan Fluxus hareketi için sanatta sınır olmayacağını bir kanıttır. Bu bağlamda "sınırların ihlali" kavram sanatının en temel özelliği olmuştur.

1980'lere gelindiğinde Yirminci yüzyıl sanatsal oluşumlarının, Dadaist etkilerle önemli bir dönüşüm içine girdiği görülmektedir. 1980'ler sosyo-kültürel anlamda önemli kopuşların yaşandığı, farklılaşmaların su yüzüne çıktığı bir dönem olmuştur.

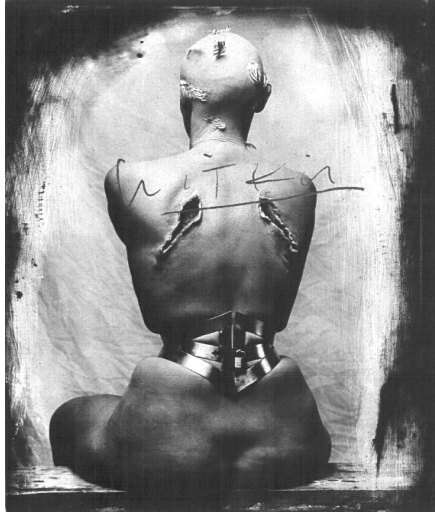
(31) Clark, a.g.e., s.178 – <http://artchive.com/artchive/B/beuys.html> - <http://www.diacenter.org>

Dönemin kimlik ve fark politikalarını öne çıkarması, sanatsal anlamda yeni ifadelerin oluşmasına neden olmuştur. Kimlik ve fark politikaları bu dönemlerde “beden politikaları”yla birlikte gündeme gelir. Feminist politikalar, bu yönelmelere etken olan en önemli olgulardır. Sistemik yapının yeniden gözden geçirilmesi, eleştirilmesi sanatta yeni ifade olanaklarını gündeme getirmiştir. Bu da yaşam ve politikanın sanata yeniden taşınması sürecini başlatmıştır. Sanatın yeniden siyasallaşması süreci 80’li yıllarda küreselleşme olgusuyla varlık bulan bir dönemdir. Küreselleşmeyle birlikte somutlaşan ırkçılık, ayrımcılık vb. karşıtı politikalar sanatın da ifade alanı içine soktuğu kavramlar olmuşlardır. Bu bağlamda, beden, kimlik, ayrımcılık gibi kavramların sanatta ifade edilişi, kökleri 60’lara kadar varan “gövde sanatı” (Body-Art) ile varlık bulmuştur. Bunun nedeni gövdenin Batı anlayışındaki önemli yeridir. Gövde, Batılı modernist ideolojilerde, iktidarın temsili gibidir. Gövdeyi iktidarın kullanabileceğini ve bu yetkinin sadece devletin elinde bulunduğunu kabul eder. Bütün sistemin, eğitim, sağlık, hapisane, cinsellik, askerlik vb. gibi kurumların kuruluşları bu düşünceye dayandırılmıştır. Gövdeye yönelik her türlü yaklaşım bu yüzden politiktir.

Bu nedenle 1980 sonrası sanatsal yaklaşımlar “gövdeye” odaklanmıştır. Çünkü, gövdeye yönelik her türlü performans, her türlü yaklaşım öncelikle içinde bulunulan sistemi eleştirir. Bu yaklaşım bütün modernite anlayışını alt üst eder. Aynı zamanda gövdenin sanat nesnesi olarak kullanımı, öznenin yeniden bilincine varılmasıyla eşanlamlıdır. Modernitenin yarattığı sistemin, baskıların aşılmasının gövdeyle anlatılması çabasıdır. Bu süreçte bellek, kimlik, mekan gibi öğeler de devreye girer. Gövdeye dönük bütün yorumlar, bütün bu alanlara da göndermede bulunur. Bu aynı zamanda gövdenin etkileşim odaklarından biri olan “kamusal alan” ve “özel alan” ayrımını da ortadan kaldıran bir oluşumdur. Çünkü kamusal alan iktidarın denetimi altındadır. İktidarın müdahalelerinin kamusal alanla sınırlı kalmayıp, özel alana da kaymak istemesi durumu gövde ile ilişkilidir. Kamusal alanla özeli kesiştiği yer gövdedir, bu durumda gövde, kamusalda konumlanan iktidarı dışlamak için kullanılacak tek objedir. Bu bağlamda sanatçılar, yaşamı tüm yönleriyle ele alarak, cinsel tercihlere,

ırkçı ve cinsiyetçi saldırılara karşı kültürel farklılıkların bilinciyle, politik görüşleri vs. yaşamdaki tüm olumsuzlukları bedenlerini kullanarak anlatma çabası içine girmişlerdir.(32)

1950'lerde R. Rauschenberg, J. Johns, Cy Twombly vb. gibi sanatçıların cinsel içerikli yapıtları, 1960'larda C. Oldenburg'un devasa heykelleri, L. Samarras ve Paul Thek'in enstelasyonları hep gövdenin sorgulanmasıyla ilintili yapıtlardır. 1970'lerde feminist bilincin uyanmasıyla, Eva Hesse, Lynda Benglis, Louise Bourgeois, Yayoi Kusama vb. gibi sanatçıların yapıtlarında da bu oluşumu gözlemlemekteyiz. Toplum karşısında kendini yaralamaya kadar varan eylemler, her türlü sapkınlığı ve teşhirciliği örnekleyen hareketlerle beden politik bir alana dönüşmüştür. Gina Pane ve Hermann Nitsch gibi sanatçıların, kendilerine acı çektiren kanlı eylemleri ile dönüşüme uğrayan bedenleri söylemlerini iletmek için birer plastik nesneye dönüşürler.



(Resim 14)
Gina Pane, Gövde Sanatı, 1998

Bütün bu sapkınlığa varan sado-mazoşist gösterilerdeki estetik çarpıklıklar, genel kabul görmüş, gerek toplumsal gerek estetik bütün kuralları hiçe saymak için nihilist bir yaklaşımla oluşturulur. Beden bu bağlamda kavramsal bir nesne konumuna

(32) Kahraman, a.g.e., s.196-212

dönüştürülerek verilmek istenen mesajı iletir. Beden'ini sanat nesnesi olarak kullanan diğer sanatçılara Chris Burden, Stelarc, Stuart Brisley, j. Koons, Robert Wilson, Marina Abramoviç, Oleg Kulig vb. örnek olarak verilebilir.



(Resim 15)

Oleg Kulig

“Amerika beni ısıtır, ben Amerika’yı”, Performans, 1997

En gösterilmeyen gösterilerek, sınırlar aşılarak, içsellik dışsallaştırılarak gövde ve dolayısıyla temsil ettiği her şey sorgulanmaktadır. Söylem ve kavramların “gövde” üzerinde dönmesi, gövdelerdeki şiddetli biçim bozmaları ve parçalanmalar, figürlerin “güzel” olanı değil, “çirkin” ve “kaba” olanı göstermesi, toplumun bunalımlarını, sorunlarını, gizli gerçeklerini temsil ettiği sanatsal pratiklere dönüşür.

Yine 80’li yıllarda “Neo-Ekspresyonizm” (Yeni Dışavurumculuk) kapsamında üretilen resimlerdeki “gövde” görüntüleri, toplumsal gerçekçilikle birlikte insanın iç dünyasının dışavurumuna yönelir.

Bu dönem, bütün sanatsal üslupların yadsınarak bir arada olduğu, üslupsal çeşitlilik ve farklılığın amaç haline getirildiği anti-otoriter bir dönemdir. Sadece, içinde bulunulan zamanın sanatsal üslubuna değil, geleneksel bütün otoritelere karşı çıkılan “Şizoid” bir dönemdir. “Pluralizm” (Çoğulculuk) olarak adlandırılan bu dönemde, Amerikan Soyut Ekspresyonizmine, Pop, Minimalist, Kavramsal, Yeni-Figürasyon ve hatta 1905’lerdeki ilk kaynağına dahi karşı olarak “Neo-Ekspresyonizm” (Yeni-Dışavurumculuk) akımı gündeme gelir.

1.1.3. Anlatımcı Süreçte Egemen Olan Birey Kavramı Çerçevesinde Yeni Dışavurumculuk ve Grafiti

1905’lerde Hıristiyan kültür ve felsefesi içerikleriyle başlayan “Ekspresyonizm” hareketleri – Fov, Die-Brucke, Die Blaue Reiter – 1946 yılında Soyut Ekspresyonizme dönüşmüş, 1980’lerde tekrar Neo-ekspresyonizm olarak karşımıza çıkmıştır. Bu sanat anlayışı özünde Nietzsche’ci felsefi görüşle, içinde yaşanılan topluma karşı duyulan tepkileri barındırmaktadır. “Neo-Ekspresyonizm” (Yeni-Dışavurumculuk) ile sanatçı içinde yaşadığı toplumda her şeyin metalaştırılmasına ve mekanikleştirilmesine duyduğu bir tepkiyle, endüstri ve teknolojinin yarattığı yeni oluşumları yadsımaya başlar. Batı uygarlığında yaşanılan toplumsal olaylara karşı duyulan bu tepkiler, birey kavramı çerçevesinde, primitif görsel pratiklere dönüşür.

Geç-kapitalist ortam sonucunda, toplum, kent ve tarihsel yapıda oluşan olumsuz koşullar – savaşlar, ekonomik bunalım, uyuşturucu madde, şiddet vs. - sanatçının “ben”inde onulmaz yaralar açmıştır. Çağdaş uygarlığın, bilim ve teknolojinin insanı değersizleştiren, metaya dönüştüren birer nesne konumuna getirmesi ile kendine yabancılaşan sanatçı, yerleşik bütün değerlere, kurumlara, otoritelere karşı tepki vermeye başlar. Bu bağlamda, mekanikleşen sanayi toplumunun yarattığı Minimal ve Kavram sanatında neredeyse yok sayılan “bireysel öznellik”, Yeni-Dışavurumculukta sanat yapıtının “nesnesi” konumuna dönüşür. Modernizmin bünyesinde oluşan kültüre, romantik bir yaklaşımla karşı duran Yeni-Dışavurumcu, bireyi tekrar sanatın merkezine taşır.

Klasik sanat ve baskı arasındaki ilişkiyi, Yeni-Dışavurumcu sanat anlayışında da gözlemliyoruz. Baskı güçlerini temsil eden klasik estetik biçim içerisinde özellikle sanatçıya ait izler görülmez. Fakat Yeni-Dışavurumcu sanat anlayışının özünde, en derin içsel duyuların dışavurumu vardır. Kaygı, sıkıntı, sinirlilik ve korku kendiliğinden çıkan bir yaratıcılıkla fırça sürüşünden ve renklerinden okunur. Klasik sanatçı, gerçeği taklit etmek için belirli sınırlar içerisinde, doğal olanı vermeye çalışırken, Yeni-Dışavurumcu sanatçısında bu özellikler alabildiğine özgür ve

içgüdüselidir. Tarihsel, mitik, dinsel ve cinsel gerçekliği, küçümsenmeyecek bir anlam kaydırmasıyla görsel pratiklere dökmüşlerdir. Burjuva ahlakına karşı geliştirdikleri yıkıcı saldırganlık, biçimsel düzeydeki sanatsal ifadelerle kendini gösterir.

Yeni-Dışavurumcu sanatçı duygu yoğunluğunu yeterince verebilmek için biçimlerde abartı ve deformasyona başvurmuştur. Figürlerde görülen aşırı deformasyon “gerçekliği”, içinde yaşanılan olumsuz koşulları fark ettirmek içindir. Sanat onlar için güzelleştirmek, çirkinliği gizlemek değil, aksine yozlaşmış, köhnemiş bütün çirkinlikleri göstermek için vardır.

Yeni-dışavurumcu sanatçıların bilinçlerinde yer eden, ölüm, şiddet, iktidar ve baskı güçleri Alman Yeni-Dışavurumcuların sanatlarında çok daha belirgindir. Özünde yatan temel neden, günümüz Alman sanatını oluşturan sanatçıların II. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında doğmuş olmalarıdır. Çocukluk ve gençlik yılları savaş sonrasında geçen Alman sanatçıların bilinçlerinde oluşan karamsar yapı, onların sanatına kaynaklık etmiştir.

Resmin yoğun bir ifade aracı olduğuna inanan bir grup ressam, Helmut Middendorf, Rainer Fetting, Salome ve Bern Zimmer; “New Wilds” (Yeni Vahşiler) adıyla çalışmalarına başladılar. Bu sanatçılar çoğunlukla kent yaşamında odaklanan

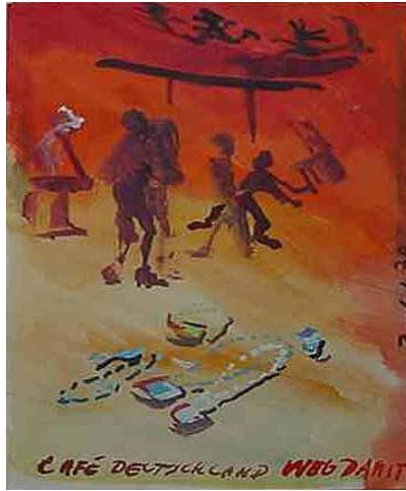


(Resim 16)

Rainer Fetting, Tual üzerine akrilik, 1987

kişisel varoluş sorunlarına ve kültürel kökene yönelmişlerdir. Genellikle büyük şehir yaşantılarını, kent peyzajlarını, gece görüntülerini, erotizmi ve şiddeti konu alarak, sanatı spontan bir dışavurumla ifade etmişlerdir. Fetting, Salome, Koberling ve Middendorf, Berlin'in günlük yaşamdan alınmış kesitleri ve sanatsal ortamları yansıtan resimleriyle özellikle bugünün Almanya'sını yansıtan peyzajlarıyla bilinirler. Buna karşılık Köln'de bu gelenek doğrultusunda olmayan, Alman sanatçısı Beuys'un öğretilerine daha bağımlı bir grup oluşmuştur. Beuys'un sanat anlayışını benimseyen George Immendorff, mesajının kolay okunduğu bir sanatı hedef olarak seçer. 1968 yılında Dada hareketleriyle bağlantısı olan "Lidl Eylemleri"ni kurar. "Lidl Eylemleri", toplumdaki çelişkileri dile getirmeyi amaçlayan, çalışan insanların çıkarları doğrultusunda yapılan protestolardır.(33)

1970'li yıllarda, siyasi gerçeklerin ve imgelerin, geçmişin, şimdiki zamanın ve geleceğin birbirine karıştığı bir görüşle; ölüm, yıkım ve yeniden doğuşun anlatıldığı "Cafe Deutschland" serisini yapar. Bu serinin ana konusu duvarlarla ve tel örgülerle ayrılmış Almanya ve sorunlarıyla boğuşan, parçalanmış, bölünmüş Alman halkıdır.(34)



(Resim 17)

George Immendorff

"Cafe Deutschland"

Tual üzerine yağlıboya, 29.3x20.7cm,1978

(33) <http://www.ronamir.com>. – [http://www.raab-galerie.de/pages/bilddatenbank/artists/...](http://www.raab-galerie.de/pages/bilddatenbank/artists/)

(34) <http://www.artret.com/artwork> - <http://www.experts.about.com>

Alman Yeni-Dışavurumcu resminde George Baselitz, Anselm Kiefer, Markus Lupertz, K.H.Hödicke ve A.R.Penk, insanın dünya üzerindeki konumunu sorgulayan yapıtlarıyla, evrenselliğe daha çok sahip olan sanatçılardır.

Hitlerizm etkisini derinden hisseden, Doğu Almanya'da doğmuş önemli sanatçılardan biri George Baselitz'dir. Tersten yapılmış etkisini veren, kaba cinsel görüntüler içeren resimleri (1969) veya yıkık yapılar arasındaki güçlü delikanlıların dikey görüntüleriyle, geleneksel bütün tutumlara karşı bir duruş sergiler. Bu arada ilkel kahramanların imgelerini bölüp parçalayarak yeniden tuale geçirir. İmgelerin doğru görünmelerine alışık olan izleyiciye, imgeleri alt-üst ederek resmedip sergilemesi bir meydan okuma eylemidir. Ekspresyonist etkilerle ve o zamana dek hiç görülmemiş



(Resim 18)
George Baselitz
“Gleane”, Tual üzerine yağlıboya, 1978

biçimlerde tersten yapılmış resim izlenimi ile bir ölçüde ulusal, bir ölçüde de İtalya ile Fransa'dan gelen Klasizme karşı tepki verir. Klasizmin baskıcı estetik anlayışına karşı protest bir tavır sergiler. Güçlü fırça darbeleri ve çarpıcı renklerle oluşturduğu ters biçimlerle, bir bakıma dünyaya meydan okur, dünya ve insan arasındaki ilişkide insanın yerini sorgular.(35)

(35) Norbert Lynton, **Post-Neo-İzmler ve Sanat**, Modernizmin Serüveni I., YKY, İstanbul, ..., s.29
http://www.leninimports.com/baselitz_bio.html

Geçmişleri Baselitz gibi bölünmüş olan, Markus Lüpertz ve A.R. Penk gibi Doğu Almanya'dan gelen sanatçılar ve giderek kendi durumlarını daha çok yansıtan Batılı Alman sanatçılar, Komünist bloğu içinde, Ekspresyonizmle Alman sanatının en etkin konumuna yükselirler. Batı Berlin sanatı içinde, ruhun açıklanması olarak kabul edilen, Almanların "Heftige Malerei" dedikleri şiddet resimlerini, daha duygusal ve daha figüratif yapma doğrultusunda birleşmişlerdir.

Markus Lüpertz, 1970'lerden sonra büyük şehir konularına eğilmiştir. Berlin duvarı olgusunu, şehir konulu düzenlemelerinde önemli bir simge olarak kullanmıştır. Alman tarihinin anlamını değiştirdiğini düşündüğü olgulardan kurtulmayı amaçlayan Lüpertz, miğfer, askeri üniforma, şapka ve diğer eşyaları doğadan aldığı salyangoz, palamut, geyik boynuzları, başak gibi görünümlere dönüştürerek ölümün alegorisini ve iktidarın baskıcı otoritesini dev boyutlu resimlerle oluşturmaya çalışmıştır.(36)

Boş Alman savaş miğferleri, olumsuz duygular yüklenmiş nesnelere. Burada miğferin altında baş olması gerektiğini düşündüren bir olgu vardır. Hem ölüm hem de iktidar anlamına gelen miğferler, insan başının simgesi olarak görselleştirilmiştir. Bu şekilde, modern toplumun olumsuz yönlerini, saldırgan bir dille eleştiren sanatçı, Almanya'nın karanlık geçmişini de sorgulamaktadır.

K.H. Hödicke de Lüpertz gibi Yeni-Dışavurumculuğun önemli temalarından biri olan şehir ve sokaklar konusuna yoğunlaşmış, kendisi için önemli olan resimsel temaları, savaş sonrası Berlin'deki soğuk, boş binalardan seçmiştir. Sanatçının resimlerinde yer alan bina figürleri, Berlin duvarını temsil eder. İnsan vücutlarını kimliği belirsiz formlara dönüştüren Hödicke, duvarlarla çevrili dışlanmış bir toplumun bireylerini bu biçim dili ile ifade etmiştir. Resimlerindeki kompozisyon kurgusu klasik estetik biçime ters düşecek şekilde oluşturulmuştur. Figürler belli bir düzen içerisinde resmin ortasında değil, aksine parçalanmış, bölünmüş insanları ifade edercesine, ortadan ikiye bölünmüş bir şekilde kompozisyon kurgusunun içinde yer almışlardır.(37)

(36) <http://www.artnet.com>. – <http://www.blickachsen.de/root/index>
<http://www.namederkunst-de/markus-lupertz/e/index>

20th Century Art, Museum Ludwig Cologne, Taschen, Italy, 1997, s.442-444

(37) <http://www.gethe.de/kue/bku/thm/ein/de178614.htm> - <http://www.deutsche-bank-kunst.com>



(Resim 19)
K.H. Hödicke
Tual üzerine akrilik, 210x170 cm, 1987

1945 yılında Batı Almanya'da doğup, bir Fransız sınır kasabası olan Freiburg'ta çocukluğu geçen Anselm Kiefer ise, savaşın izlerini üzerinden atamamış bir dünyada çocuk olarak yaşamış olmasının etkisiyle, kendini sürekli tehlike ve tehdit altında hisseder. Savaşın izleri görsel pratiklerde etkisini hissettirir.

Kiefer de 1970'li yıllara kadar, diğer Alman sanatçılar gibi 1960'larda gündemde olan, Pop-Art ve minimal sanat gibi akımlardan etkilenecek şekilde sanatsal faaliyetlerde bulunmuş ancak, Beuys ve Baselitz'in etkisiyle, 1969 yılında kendi kimliğine bir Alman olarak bakmaya başlamıştır. Resimlerinde işlediği konular, Almanya'nın, gerek kişisel düzeyde, gerekse gizli ve ulusal bir hastalık olarak yaşadığı ve benimsediği kültür değerlerini içeren geçmiştir. Alman Nazi döneminin korkunç olayları, anlamlı bir biçimde kullandığı simgesel malzemeleri olmuştur. Kiefer, resimlerinde Nazi dönemini simgesel olarak kullanırken, batı sanatının saygın ve önemli sanat biçimi olan tarihsel resme yeni bir anlam kazandırır. Tarihsel resimde genelde önemli bir olay ele alınarak, manevi değerleri açısından yeniden incelenirdi. Kiefer de bunu yapmaya çalışır, fakat yüceltmek için değil, aksine çirkinlikleri göstermek için ele alır. Sanatçı, II. Dünya Savaşı'nda Naziler tarafından yakılarak öldürülen Yahudileri, resimlerinde siyah,



(Resim 20)

Anselm Kiefer

Tual üzerine karışık malzeme, 10088x777 piksel, 1980

külrengi ve kahverengi ile simgeleştirir. Ölümü ve yanmayı, gerçek ile görüntünün farkını çarpıcı bir biçimde anlatarak düşündürmeye yöneltir. Bunu, çeşitli kaynaklardan derlenmiş kitaplar ve tahta kalıpla basılmış resimlerle olduğu kadar, büyük devasa boyuttaki tablolar aracılığıyla da anlatır. Teknik olarak kolajlarında hasır, kum ve kurşun gibi farklı materyallerden faydalanır. Bütün bunlar, ölümü ve iktidarı anlatmak için kullandığı simgesel malzemelerdir. “Başlıksız” adlı tablosundaki “merdiven yılan” simgesi, madde dünyasından ve kötülük güçlerinden uzaklaşmanın ifadesidir. Tarihi ve güzel gösterilmeye çalışılan değerleri, geleneksel olan bütün tutumları dışlayarak oluşturmaya çalışmıştır.(38)

Alman Yeni-Dışavurumcular dışında, kavramsal sanat ve öncesine bir tepki olarak İtalya’dan da önemli sanatçılar çıkar. Nedeni, kavramsal sanatın ve uzantısı olan “Arte Povera”nın (Yoksul Sanat) İtalya’da güçlü bir şekilde etkinlik sürdürmüş olmasıdır. Biçimsel tasarımın yadsındığı, sanatın bireysel bir ifade aracı olarak varlık bulduğu Yoksul Sanat, yaşamın ve doğanın temellerine varmayı hedefleyerek gerçekliği

(38) 20th Century Art, Museum Ludwing Cologne, Taschen, İtaly, 1997, s. 337-341

<http://www.images.google.com>.

Lynton, a.g.e. s.26-34

ortaya koymaya çalışmıştır. 1967 yılında bir akım olarak isimlerini duyurmaya başlayan önemli sanatçılar; Alighiero Boetti, Giovanni Anselmo, Jannis Kounellis, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Gilberto Zoria'dır.(39) Sanatta bireyin yadsınması olgusuyla ortaya çıkan "bireysel öznellik", İtalyan Yeni Dışavurumcularının da sanat nesnesi olur ve resimlerde figür ağırlıkla yer almaya başlar.

En önemli temsilcilerinden Francesco Clemente'in yapıtlarında kendine odaklanmış bir tema ve kaba cinsellik göze çarpar. Gerçekliğin tümüyle öznellikle ilişkili olduğuna inanan sanatçı, özneliğin ve hayal gücünün akla üstün olduğunu "kuş" gibi simgelerle anlatmaya çalışır.(40)

Klasik dönem İtalyan sanatı, önemli sorunlar yerine sanattaki inceliği ve yeteneği önemli bulmuştu, bu yüce ve soylu sanata karşı, 80'li yıllar İtalyan sanatçıları, sanatı eğlence ve boş zaman etkinliği kategorisinden çıkarıp insanları düşündürmeye sevk edecek ironik yapıtlar üretmeye başlarlar. Bunu, bilinçli olarak bazen öz yaşam öykülerine yoğunlaşarak, bazen parodi ve alıntı yöntemini kullanarak, kinik ve ironik bir tutumla esprili ve saygısız görüntüler yaratarak, sanatın durumunu ve dünyayı tartışma konusu yaparlar. Kendilerini birer kabare oyuncusu olarak da niteleyen bu sanatçılardan önemli bir isim Sandro Chia'dır.

1970'lerde "Arte Povera" akımı içinde yapıtlar üreten sanatçı, birey kavramının unutulduğu düşüncesiyle tekrar figüratif resimler yapmaya başlar. Yüce ve soylu kabul edilen klasik sanata, ironik ve kinik bir tutumla karşı gelir. En ünlü yapıtı, klasik tipleri gaz çıkartırken gösterdiği resmidir. Bir diğer önemli yapıtı, "Korkusuz Çocuklar İş Başında" adlı tablosudur. Sanat Tarihçisi Lynton, Chia'nın yapıtını şöyle çözümlenmiştir: "*Sandro Chia'nın resminin yüzeyini kaplayan gri duvardaki yazılara ve çizgilere yenilerini ekleyen gençler (Malevich tarzını andıran) Fovist tarzda yapılmış olmakla birlikte, klasik geleneğin en yaygın konularından biri olan 'Et in*

(39) <http://www.ucanuniversite.org/yoksul-sanat.html>

(40) Bkz. Sanat Kitabı, a.g.e., s.102



(Resim 21)

Sandro Chia

“Acayip, Alışılmadık Şarkıcı”, Gövde Sanatı, 1975

Arcadia ego’yu da çağrıştırmaktadır. Ben ( l m) Arkadia’da (Yetkin cennette) da varım derken şehirlileri de ölümün beklediği konusunda uyarıyor, belki de sanatın ölümünden söz ediyor; ama herhalde açıkça söylediği bu gençlerin duvara bir Şeyler çizdikleri ve yasalara karşı çıktıkları. Bunu da Őakacı bir biçimde yapıyor.”(41)

İtalyan Yeni-Dışavurumculardan bir diğer isim, Enzo Cucchi, iktidar ve ölümü konu alan yapıtlarıyla Kiefer’a daha yakın bir sanatçıdır. Yaşam ve ölüm, yapıtlarında birlikte ele alınır.  l m  kurukafa imgeleriyle anlatan sanatçı, resimlerinde tahta ve metal malzemeler de kullanmıştır.

Yirminci yüzyılın sonlarında endüstriyel çağın bunalımlarının en çok ABD’de hissedilmesinin etkisiyle, “modernist baskıların insan benliğini unutturması” olgusu ABD’de de etkisini kısa zamanda hissettirmiştir. İnanç ve varoluş sorunsalları üzerine düşünmeye başlayan sanatçılardan  ne çıkan önemli Yeni-Dışavurumcu isimler; David Salle, Julian Schnabel, Eric Fischl, Jonathan Borofsky’dır.

1970’lerin başlarında California Güzel Sanatlar Enstitüsü’nde kavram sanatçısı John Baldessari’den aldığı sanat eğitimine fotoğrafla başlayan ve eklektik resimleriyle postmodern resmin önemli isimlerinden biri haline gelen David Salle, Amerikan Yeni

(41) Lynton, a.g.e. s.31

Dışavurumculuğunda şiddet, cinsellik ve erotizm konularıyla ön plana çıkmıştır. Duygusal dışavurumunu öfke ve kinle ifade eden sanatçı, pornografiyi kışkırtmak amaçlı kullanır. İçe ve kendine dönük, eklektik yapıtları çeşitli pornografik fotoğrafların, yüce ve soylu sanatın önemli resimlerinin, tarihten alınmış görüntülerin üst üste ve birbirinin içinden geçiyormuş izlenimiyle verilmeye çalışılmış durumudur.

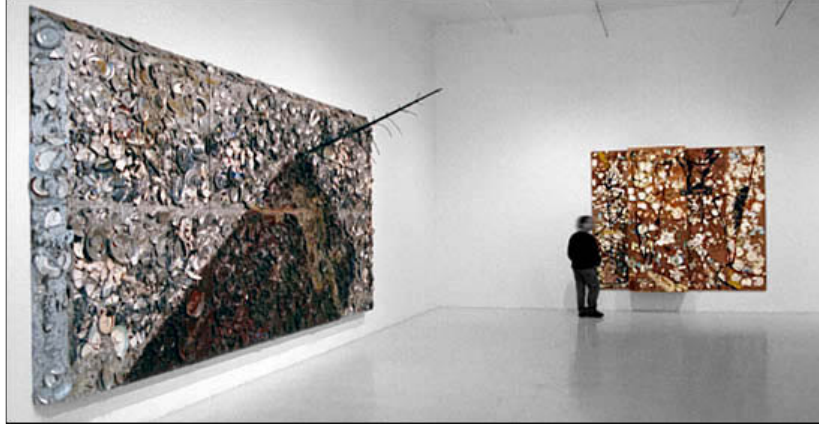


(Resim 22)
David Salle
Enstelasyon, 600x638 piksel – 69 k, 1987

Birbiriyle ilişkisi yokmuş gibi görünen objeler, D. Salle'in resimlerinde bir araya gelerek anlam kazanırlar. Kullandığı sembolik imgelerle, günümüzün kalıplaşmış geleneksel değerlerine göndermelerde bulunur. Benim işimin gerçek teması diye başlayan Salle: *“...kalıpların dışına çıkıp aşama kaydetmektir ve dünyanın başka türlü olabileceğini de gösterebilmektir.”* der.(42)

Julian Schnabel'in parçalanmış tabaklar ve camlardan oluşturduğu üç boyutlu, assemblaj resimleri, espri ve ağırbaşlılık arasında bir dengeyle kurulmuştur. “Gerçek ve görüntü”yü parçalanmış yüzeylerle anlatmaya çalıştığı iddialı ve şaşırtıcı resimlerinin konuları, popüler kültür ve Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun izlerini taşımaktadır. Beuys ve Kiefer'in etkilerini, Avrupa mitleri ve çağdaş Amerika

(42) <http://www.california.pawnshop.com/overture/sallevdavid.html>
20th Art, Museum Ludwing Cologne, Taschen, Italy, 1997, s.652



(Resim 23)

Julian Schnabel

Soldaki, “Doktorlar ve Resimler”, Karışık teknik, 9x19 m, 1974

Sağdaki, “Çatı kirişi”, Karışık teknik, 118x254cm, 1974

görüntülerini, kendi üslubuyla harmanlayıp oluşturduğu yapıtlarıyla Amerika’da başarıya ulaşmış bir sanatçıdır. Soyut ve figüratif öğeleri genellikle bir arada kullanan sanatçı Salle gibi eklektik bir ifade kullanır.(43)

Eric Fishl da figüratif resimlerinde çoğunlukla cinsel temalar üzerinde durmuştur. Kendine dönük yapıtlarında, özellikle çocukluğunda geçirmiş olduğu cinsel travmaları görselleştirerek, bir bakıma özel yaşamını gözler önüne sererek, sanat aracılığıyla birey kavramının önemini tekrar vermeye çalışmıştır. Bunu da klasik sanat anlayışında olmayan özelliklerle, özneliği ve erotizmi son derece kışkırtıcı bir şekilde kullanarak başarır.(44)

Bir kavram sanatçısı olarak yapıtlar üreten Jonathan Borofsky de, daha sonra aynı kaygılarla diğer Yeni-Dışavurumcu sanatçılar gibi ekspresif figür resmine yönelmiştir. Kavramsal yapıtlarında bile endüstri toplumunda bireyin yadsındığı kavramı önemli bir tema olmuştur. Her yapıtının “kendisi” olduğunu öne süren sanatçı, özneliği; rüyalarını ve çocukluk anılarını sergileyerek, kendine dönük yapıtlar üreterek anlatır. Enstelasyonlarında teknolojinin sunduğu bütün olanaklardan faydalanan Borofsky, devinim, sesler, görüntüler ve ışığın yanı sıra çizimlerinden ve renkli çalışmalarından da

(43) <http://www.images.google.com> - Sanat Kitabı, **500 Sanatçı 500 Sanat eseri**, Yem Yayın, İstanbul, 1997, s. 417

(44) <http://www.haberarts.com> – <http://query.nytimes.com>

faydalanmıştır. Mekanik olarak hareket eden, dans eden şarkı söyleyen robot-kuklalar üretmek bir bakıma teknolojinin ve yarattığı batılı modernist geleneklerin ve iktidarın insanı kuklalara çevirdiğinden dem vurarak insanı düşünmeye sevkeder.(45)

Dünyanın içinde bulunduğu kaotik durum; teknoloji, iktidar, erk yarışı, şiddet ve yabancılaşma bireyin yadsınması olgusunu beraberinde getirmiştir. Bu oluşum, Yeni Dışavurumcu sanatçıların yapıtlarında, değeri yok etme yöntemi olan şizofrenik açılımlar ve ifade olanaklarıyla sanatta kırılmalara yol açmış, kaygı ve korkular, duyguların dışavurumu olan ekspresif bir dille ve öznelliğin tekrar sanatın merkezine taşınmasıyla bir kere daha anlatılmaya çalışılmıştır. “Gerçeklik ve görüntü” bir kez daha sanatsal ifadelerle tartışmaya açılmıştır. Yüceltme duygusuyla yapılmış herhangi bir sahte görüntüye artık sanatın içinde yer yoktur. 1960-70’lerde yaşanan sosyo-politik ortam ve küreselleşme sonucu oluşan ayırmacılık, ırkçılık vs. sorunsalı, şizofreniyi de beraberinde getirmiş, sanatı New York gettolarında yaşanan sokaklara taşımıştır.

New York’ta yaşayan etnik azınlığın, zencilerin bir güç gösterisine dönüşen duvar yazıları, grafik çizimleri daha sonra sanat tarihine “Grafiti” olarak geçecektir. Bu duvar çizimleri, etno-politik içerikli doğaçlamalardan oluşmuş kolektif çalışmalardır. Sosyal ortamda yaşanan olumsuz koşulların saldırganlığına özdeş bir saldırganlıkla duvarlardan metrolara, otobüs duraklarına, asansörlere, alt ve üst geçitlere taşınmıştır. Dışlanmış gençlerin geceleri gizlice püskürtme boya ile yaptıkları grafik yazı ve çizimler yasaklanmasına, yapanların cezalandırılmalarına rağmen, yeniden aynı güçle devam etmiştir. Baskı altındaki “öteki”lerin sosyo-politik bilinçlenmesi üzerine kurulmuş, aynı vahşilikte yansıtıcı bir karşı kültürdür.

(45) <http://www.cmu.edu/magazine/02spring/borofsky.htm> - <http://www.e-fineart.com>

Bkz. Hakkı Engin Giderer, **Resmin Sonu**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2003, s.168

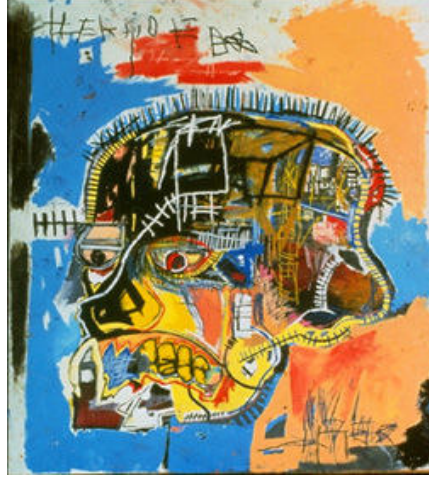
Baudrillard, Grafitilere ve sistem tarafından nasıl kontrol altına alındıklarına şöyle açıklık getirmektedir:

- “ Sistem bunlara sanatsal bir değer atfederek amaçlarından saptırmaktadır – Jay Jacocks: ‘İlkel, bin yıllık bir geçmişi olan, cemaatleşmeyi savunan, seçkinlik yanlısı olmayan Soyut dışavurumcu bir biçim’ ya da : Grafitilerin yer aldıkları metro vagonlarının bir istasyona girerken raylar üzerindeki homurtulu ilerleyişleri sanat tarihi koridorlarından bağıra çağıra yuvarlanarak inen birer Jackson Pollock resmine benzemektedir.’ ‘Grafiti sanatçılarından’, ‘popüler sanatın yaptığı atılımdan’ söz edilmektedir. Gençlerin yarattığı ve ‘1970’li yılların en önemli özgün gösterilerinden biri olarak tarihe geçecektir.’, vs. Her zamanki gibi bizim kültürümüzün belirleyici biçimi olan estetik bir indirgemeye başvurulmaktadır.
- Bunları kimlik talebi ve kişisel özgürlük, marjinalite terimleriyle yorumlayanlar (burada en hayranlık duyulacak yorumlardan söz ediyorum) vardır. ‘insanlık dışı bir çevrede bireyin yok edilmesini olanaksız kılan bir yaşam mücadelesi’ (Mitzi Cunliffe, New York Times). Büyük kentlerin yol açtıkları anonim ortamda asap bozukluğu duygumuzun neden olduğu burjuva insan anlayışına uygun bir yorumdur bu. Yine Cunliffe: ‘Graffitiler: BU DÜNYADA BEN DE VARIM, yaşıyorum, gerçek bir varlığım, burada yaşadım, KİKİ YA MİKE YA DA GİNO yaşıyor, durumu iyi ve New York’ta oturuyor’ demektirler diye yazıyor, Öyle olsun ama bunları söyleyen, bize göre, grafitiler değil her birimizi istisnai ve bir başkasıyla karşılaştırılması olanaksız, aynı zamanda kent tarafından un ufak edilmiş, bizlere özgü varoluşçu burjuva romantizmidir. Genç siyahlar daha başlangıçtan itibaren bir kişilik savunması peşinde koşmaktan çok bir cemaat savunması peşindedirler. Hem burjuva kimliğini hem de anonimayı (kimliksizlik) yadsımaktadırlar. COOL COOK SUPERSTRUT SNAKE SODA VİRGİN. Metropolün beyazlara ait merkezine giderek yıkıcı olmaya çalışan Siyu duasıyla, anonimayı hedefleyen bu yıkıcı duayı, savaş isimlerinden oluşan bu simgesel saldırıya kulak vermek gerekir.”(46)

Sistem tarafından sanat tarihine geçirilmiş en kayda değer isim Jean Michael Basquiat’dır. Jean-Michael Basquiat çocuk denecek yaşta evinden kaçıp sokaklarda yaşamış, siyah azınlıktan bir sanatçıdır. “Samo” takma adıyla duvarlara grafitiler yapmaya başladıktan sonra, tuvalde grafiti tadında, acı dolu yaşamını konu alan resimler yapmaya başlamıştır. Basquiat’nin resimlerinin temaları çeşitlilik gösterir. Yapıtları, otomobiller, silahlar, ajanlar, kurukafalar vb. gibi ekspresif, ilkel ve çocuksu imgelerle,

(46) Jean Baudrillard, **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, Çev: Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayın Evi, İstanbul, 2002, s.134-135

sanat tarihindeki ünlü yapıtları anımsatan sözcüklerle doludur. Resimlerinden kazandığı parayla çok genç yaşta zengin olmuş, aşırı doz uyuşturucudan 26 yaşında hayatını kaybetmiştir.(47)



(Resim 24)
J.M. Basquiat
Tual üzerine karışık malzeme,1984

ABD'ye 1970'li yıllarda gelen sanatçı Keith Haring ise, sanat eğitimini New York'ta almıştır. 1980'lerde metro panolarına grafik resimler yapmaya başlayan sanatçı, metro idaresi tarafından şikayet edilince fark edilmeye başlanır. Haring'in grafitileri, öz yaşam öyküleriyle, birbirinden ilgisiz imgelerin bir arada olduğu, köpekler, bebekler, insan bedenli hayvan imgelerinin kullanıldığı figürlerle doludur. Endüstri toplumunun içinde bulunduğu durumu, gündelik yaşamları, primitif ve ekspresif bir dil kullandığı, cinsellik ve politika içeren grafitileri ile anlatır.(48)

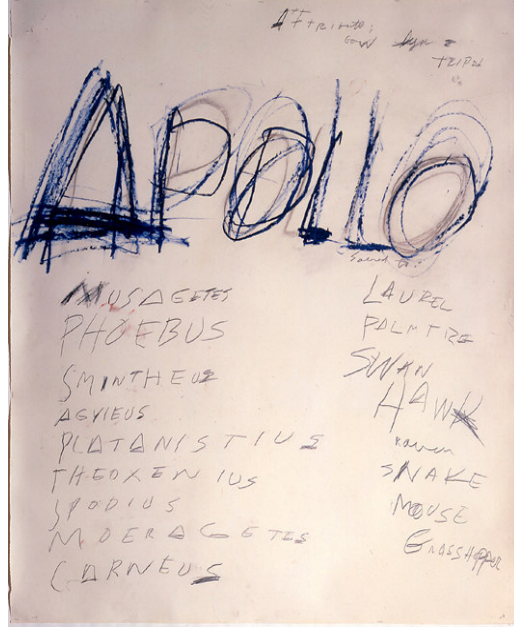


(Resim 25)
Keith Haring, Tual üzerine akrilik, 195x1955 piksel,1984

(47) <http://www.en.wikipedia.org>-<http://www.getty.edu/art/gettyguide/art-Giderer,a.g.e,s.174-Sanat> Kitabı, a.g.e., s.29

(48) <http://www.en.wikipedia.org> - <http://www.haring.com> - <http://www.starr.pausd.org> – Giderer,a.g.e., s. 173

Grafiti benzeri resimler yapan diğer sanatçılar arasında Cy Twombly, A.R.Penck, Dubuffet önemli isimlerdir. Twombly, Antik Yunan Dönemi'nin önemli isimlerini, özellikle baskının, düzenin ve biçimin simgesi sayılan Tanrı Apollon'un adını bir kağıt parçasına gelişigüzel karalayarak klasik estetik biçim özelliklerine meydan okuduğu ironik resmiyle izleyicisini düşünmeye ve tartışmaya davet eder.



(Resim 26)
Cy Twombly
Kağıt üzerine renkli tebeşir ve kurşunkalem, 1969

Yaratıcılık ve şiddetin, yıkıcılığın bu derece rahatsız edici birlikteliği, gücü günümüzde bile hissedilen romantik bir aşırılığın mirasıdır. İçinde, kökleri Romantizme kadar varan, Dada ve Sürrealizm ile kışkırtıcı bir biçimde yeniden uyanan, amacı bütün dünyayı hakimiyeti altına almak olan Batılı ekonomik ve kültürel düzeni altüst edecek romantik bir uyanış arzusu barındırır. Bunu da sanatçılar, sanatsal bağlamda verili olan baskıcı klasik estetik biçimin sınırlarını ihlal edip değersizleştirerek, daha öncesinde olmadığı kadar saldırgan bir tutumla işittirerek, dokundurarak, göstererek, ürküterek, tiksindirerek, parçalayarak, bozarak kısaca “şok” ederek görsel pratiklere dökmeye çalışmışlardır. Bir bakıma verili olan kültürel rejime yönelik olan bu saldırıya, dize getirme arzusu taşıyan bu düşünceye teoriyken Steven Connor şu şekilde açıklık getirmeye çalışmıştır:

“...söz konusu olan, Charles Newman’ın sözünü ettiği ikinci devrim gibi, entelektüel sahneye devrimci bir sanat pratiğinin meydan okumalarını ve çarpıklıklarını paspaslamak üzere çıkmış bir kuramsal-söylemsel pratik değil, dadaizm ya da sürrealizmdeki herhangi bir şeyden daha öteye giden (aynı zamanda bunları içererek) bir bozma iradesi içinde, kendi bozgununun kategorilerini kendisi sürekli yansıtan bir kuramdır. Burada irade ve teslimiyet, egemen olma ve feragat, yüce olana yönelmenin bir başka çeşidi olan sarsılmaz bir sarmal halinde birbirine dolanır. Böyle bir kuram kendi meşruluğunu kendi otorite kaybının biçimleri yoluyla ileri sürer ve kendisini dağıtıp merkezsizleştirmeyi ancak otorite sahibi söylemin daha kıvrak biçimlerini üretmek için kabul eder. Postmodern teori, hiçbir kenarı, hiyerarşisi ve merkezi olmayan, ama gene de her zaman varlık kazanmasını istediği bir kültürel “heterotopi*” görüşüne izin verir. Bu öyle bir teoridir ki, yayılan bir kapsayıcılık ya da ‘yaysama’ (perclusion) içinde, kendi otoritesiyle otoriteyi reddeder, her yerde onun önüne geçer.”(49)

Sanatçıların yapıtlarını, öngörülmuş geleneksel bütün tutumları yıkıma uğratma mantığıyla reddederek, bir ölçüde Connor’ın belirttiği gibi, otoriteyi reddedip yerine kendi otoritelerini yerleştirerek görsel pratiklere döktüklerini gözlemliyoruz. Yaşanan toplumsal hareketlere, parçalanmış kimlikler ve azınlıkların yarattığı sosyolojik olaylar olarak bakıldığında, farklılığın altının çizilmesinin bir parçalanmayı da beraberinde getirdiği görülüyor.

* **Heterotopia:** Bulunduğu durumdan çıkmış olmak ve bu durumdaki farklılıklar. Heteroklit (alışlagelmemiş) sözcüğünün etimolojik anlamında, şeyler, birbirinden farklı yerlere yerleştirilmiş, konulmuş ve öyle farklı yerlerde düzenlenmişlerdir ki, bunların altında ortak bir zemin bulmak olanaksızdır. Ütopiyalar, bir avunma sağlarlar, gerçek yerleri olmadığı halde yine de, kendilerini açık gösterdikleri fantastik ve dingin bir bölge vardır. Heterotopiyalar ise rahatsız edicidirler ve belki de bu durumun nedeni, bunu ve şunu adlandırmayı olanaksız kılmaları; adları paramparça ve karmakarışık etmeleri; sözdizimini, sözcükleri ve şeyleri hem yan yana hem de karşıtlık içinde birbirine tutturmaya neden olan söz dizimini yıkıma uğrattıkları için, dilin altını gizlice kazıp oymalarıdır. Dolayısıyla ütopiyalar masallara olanak tanırılar, heterotopiyalar ise söylemi kuruturlar, mitleri çözüp eritirler. <Bkz. Michel Foucault, **Bu Bir Pipo Değildir**, Çev, Selahattin Hilav, YKY, İstanbul, 2004, s.10>
(49) Connor, a.g.e. s. 33

II.BÖLÜM
SOSYOLOJİK VE DÜŞÜNSEL PERSPEKTİFTE
POSTMODERN DÖNEM SANATINA YÖN VEREN
ÖNEMLİ KAVRAMLAR

2.1. Nietzsche'den Foucault'ya Uzanan Tarihsel Süreçte Sanatsal Üretimi Etkileyen Önemli Kavram ve Olgular

1950-60-70'ler, savaş sonrası yaşanan yeni toplumsal ve siyasal hareketler, batının bilinç ve düşünce yapısında, günümüze kadar süregelen yeni kırılmalara neden olmuştur. Postmodern olarak adlandırılan bu dönemler, farklı postmodern toplumsal teorilerin bir arada olduğu, tartışıldığı dönemlerdir. Postmodern eleştirilerin ilk işaretlerinin Nietzsche, Heidegger ve Wittgenstein'da ve daha ileri boyutlarda Artaud, Sade ve Bataille gibi yazarlarda karşımıza çıktığı görülmektedir. Aslında bu kavramın, teorisyenlerin farklı açıklamaları doğrultusunda, tam anlamıyla anlaşamadığı da görülmektedir. Teorisyen Jean Baudrillard yeni toplum ve kültür biçimlerinin yaratıldığı, taklitler ve simülasyonlardan ibaret bir postmodern toplum tanımı yaparken, Jean-François Lyotard modernitenin - Marksizm temelli söylemler vb. gibi - büyük söylem ve umutlarının sona erdiğinden bahseden yeni bir "postmodern" durumdan söz eder. Amerikalı eleştirmen Fredrick Jameson ise Baudrillard ve Lyotard gibi toplumsal gelişmede bir kırılma olduğunu ve postmodern duruma benzer bir şeyin ortaya çıktığını öne sürer fakat bu durumu Neo-Marksizan çerçevede içerisindedir. Postmodernizmi yeni bir kültürel egemenlik olarak, geç-kapitalizmin kültürel mantığı olarak sunmaya çalışır. Yeni bir sosyo-ekonomik sistemin yeni bir kültürü oluşturduğundan söz eder, bu da geç-kapitalizm kültürüdür. Bu, Klasik Marksist anlayışın bir anlamda farklı, yeni bir okumasıdır. Bu bağlamda, günümüz kapitalizmi yaşamın bir çok alanına sızmış, toplumu derinden etkilemiş, yeni bir postmodern toplum yaratmış ve bu postmodern dünyanın görünüşteki kaotik, çözülmeci yapısı sanata ve siyasete yeni meydan okumalar olarak yansımıştır. Günümüz sanatında, "pastiş" ve "şizofreni" F. Jameson'a göre, postmodernizmin iki önemli özelliğidir. Bu teorisyene göre, birey öznenin yok olduğu, parçalandığı, üslupsal yeniliğin olamayacağı bir dünyada yaşıyoruz ve bugün yapılabilecek tek şey de pastıştır. Yaşadığımız çağdan daha az sorunlu bir çağa geri dönmeyi arzulamak olan "pastiş"i Jameson, Lacan'ın şizofreni kuramıyla geçmiş, gelecek ve şimdiki zaman kavramıyla açıklamaya çalışır. Şizofrenin gelecekle bir bağlantısı yoktur, geçmişten kalan kırıntılarla

şimdide yaşar. Şimdiyi, birbirine eklenen bölük pörçük zamanların oluşumuyla bir parçalanmışlık doğrultusunda, gelecekle ilgili bir tasarımı olmadan yaşar. Sanatsal düzlemde “pastiş ve şizofreni” olgusu karşılığını kolaj, montaj, bölük pörçüklük, kırılma, parçalanma gibi özelliklerle neo-nihilizmde bulur. Bu avangard sanatın sanat karşıtı bir niyetle oluşturdukları ifadelerin hala postmodern sanatta kullanılmakta olduklarını gözlemliyoruz. Kimi eleştirmenlere göre modernizmde yaşam ve politika haricinde, sanat kavramını da içine alan protest tavrılı ifadeler, postmodernizmde ayırım noktası olarak sanatsal amaçlı kullanılmaktadır. Bu görüşe uymayan bir düşünce içerisinde olan Jameson’a göre, postmodern dönem sanatsal oluşumlarında değeri yok etme açısından kullanılan ve en iyi ifade eden baskın tür, (Video-Art) “video”dur. Video kendi formu gereği baskıcı modernist estetik kurallarını hiçe sayan bir başkaldırıcıyı temsil etmekte ve eleştirmektedir. M. Sarup’a göre Jameson, Postmodernizmde gösteren ve gösterilen bağlamında, videonun vb. etkilerine şu şekilde açıklık getirmektedir:

“...Jameson videometnin temel iç mantığının, izleklerin ortaya çıkışının dışarıda bırakılmasına dayalı anlama direnen bir yapıdan ya da bir gösterge akışından oluştuğunu ileri sürer. Bunu başka türlü söylersek, iyi bir videometin –her ne ise o- ne zaman bir yorumlanma olanağı ile karşılaşsa, yapılan yorum ister istemez kötü ya da kusurlu olmak durumunda kalacaktır. Jameson bu konuyu kısa bir öyküyle sonuca bağlar: ‘Bir zamanlar, uzunca bir süre önce, gösterge kendi göndergesiyle sorunlu olmayan ilişkilere sahipmiş görünmekteydi. Ama şimdi, şeyleştirme göstergenin kendisine sızar, göstereni gösterilenden ayırır. Şimdilerde gönderme ile gerçeklik beraberce ortadan kayboldular, böylelikle de anlam –gösterilen- sorunsallaştırıldı. Postmodernizm diye andığımız, bundan böyle modernist türde heybetli ürünler vermeyen ama daha önce varolan metinlerin parçalarını, eski kültürel ve toplumsal üretimin inşa edilmiş bloklarını birtakım yeni ve abartılı tarzlar (yaptakçılıklar) içerisinde aralıksız yeniden karıştırıp duran arı ve rastlantısal bir gösterenler oyunuyla baş başa kaldık’...”(1)

(1) Madan Sarup, **Post-yapısalcılık ve postmodernizm**, Çev: Abdülbaki güçlü, Bilim ve Sanat yayınları, Ankara, 2004, s.247

Baudrillard tam bu noktada şöyle bir tez öne sürmektedir. Baudrillard'a göre, neo-kapitalist toplumlar, düşünce ve davranışları da boyunduruk altına alınan, yaşamın ve toplum ilişkilerinin önceden tasarlandığı ve denetlendiği, (hiperreal) yüksek/hipergerçek toplumlardır. Önceden tasarlandığı ve kontrol altında tutulduğu için kırılmalara yol açacak, toplumsal patlamalara neden olacak olgular da olmayacaktır. Çünkü bu toplumda insanın eleştirebileceği bir gerçeklik yoktur, bu nedenle yüksekgerçektir ve bu bağlamda toplumsal bir eleştiri olamaz, eleştirel bir sanatın olması da olanaksızdır.(2) Baudrillard burada sanatın, siyasetin ve bireylerin yapabileceklerinin ancak üretilmiş olanlarla, artakalanlarla oynamak olabileceğini öne sürer. Araştırmalarına sosyo-ekonomik toplumsal düzenin üretim olgusundan yola çıkarak Marksist temelli çalışmalarla başlayan düşünür, sonraları Marksizmi yadsıyan postmodern görüşlere yönelmiştir. Baudrillard'a göre tüketim toplumunda yaşıyoruz ve bu tüketim kültürü de postmodern bir kültürdür. Bu kültürde modası geçmiş Marksist temelli sınıfsal ayrımlar, hiyerarşik düzenler, insanın özgürlüğünü temel alan Aydınlanma tasarısı çökmüştür, çok kültürlülük, kiç (kitsch), pop kültürü ve farklılık yüceltilmektedir. Eski moda endüstriyel üretim nesnelerinin değiş-tokuşunun, iktidar ilişkilerinin yerini enformasyon, medya ve iletişim göstergelerinin aldığı postmodern bir dönemde yaşamaktayız. Postmodernliğin temel ilkesi üretim değil tüketimdir. Bu dönüşümün sonucunda, birey, doğa, toplum, iktidar ve gerçeklik olgularının anlamı değişmiştir. Bu yüzden toplumun uğrunda savaş verdiği herhangi bir düşünce yoktur. Çünkü bir medya ve iletişim hegemonyasında yaşanmaktadır, verili gerçeklikler ve kodlar toplumu zaten yönlendirmektedir.

Baudrillard'ın bu kuramı simülasyon üzerine temellendirilmiştir. Simülasyonun tanımı şöyledir: “...simülasyon, gerçekten ve fiili olarak var olmayan bir şeyi (durumu vs.) bütün bileşenleriyle birlikte gerçekmiş ve fiilen varmış gibi gösterme durumudur...simülakr deyimi de imaj-idol anlamına geldiği gibi, Baudrillard'ın kastettiği anlamda, bir simülasyon olayının sonucunda ortaya çıkan görüntü nesne'dir...

(2) Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, Everest Yayınları, İstanbul, 2002, s.243-244

Ve simülasyon her zaman gerçekten daha etkilidir. Örneğin Nükleer bir felaket simülasyonu evrensel ve bildik caydırma girişiminin stratejik gizli nedenidir. Amacı halkları salt bir güvenlik ideolojisi ve disiplini doğrultusunda yönlendirebilmektir...”(3)

Baudrillard’ın bu görüşlerine eleştiri getirenler olduğu kadar, savunan eleştirmenler de olmuştur. Bu görüşü savunan teorisyenlerden önemli bir isim Arthur Kroker’dir.

Teorisyen Ihab Hassan ise, “...tarih bir palimpsesttir, kültür geçmiş zamana, şimdiki zamana ve gelecek zamana nüfuz edebilir” diyerek modernizm ile postmodernizm arasında mutlak bir kopuş olmadığını, fakat ikili karşıtlıklar ilişkisi içinde olduklarını söyleyerek şöyle bir tablo* sunar:

Modernizm	Postmodernizm
Romantizm/Sembolizm	Patafizik/Dadaizm
Form (birleşik, kapalı)	Antiform (ayrışık, açık)
Amaç	Oyun
Tasarım	Şans
Hiyerarşi	Anarşi
Egemenlik/Logos	Tükeniş/Sessizlik
SanatNesnesi/TamamlanmışYapıt	Süreç/Performans/Happening
Uzaklık	Katılım
Yaratım/Bütünleştirme	Yoketme/Yapıçözme
Sentez	Antitez
Mevcut olma	Mevcut olmama
Toplama	Dağıtma
Tür/Sınır	Metin/Metinlerarası

* Bkz. Steven Connor, **Postmodernist Kültür, Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş**, Çev: Doğan Şahiner, YKY, İstanbul, 2001, s.161-162

(3) Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev: Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, 1998, s.77

Paradigma	Sentagma
Hipotaksi	Parataksi
Metafor	Metonimi
Seçme	Birleştirme
Kök/Derinlik	Köksap/Yüzey
Yorumlama/Okuma	Yoruma Karşı/Farklı Okuma
Gösteren	Gösterilen
Okunabilirlik (Okura göre)	Yazılabilirlik (Yazara göre)
Anlatı/ Büyük Tarih	Karşı-anlatı/Küçük Tarih
Ana Kod	Kişisel Lehçe
Belirti	Arzu
Jenital/Fallik	Polimorf/Androjen
Paranoya	Şizofreni
Köken/Neden	Farklılık-Farklılaşım-İz
Metafizik	İroni
Belirlenmişlik	Belirlenmemişlik
Aşkınlık	İçkinlik

1970'lerin sonları, savaş sonrası çıkan ekonomik krizlerin etkisiyle siyasalın yeniden dönüşü olarak kabul edildiği bir döneme girilir. Postmodernin, toplumsal ve kültürel teorilerinin bu dönemlerde gelişen arıyapısalcı (poststructuralist) ve yapısökümcü (deconstructivist) gelişmelerden etkilendiği görüşü kabul edilmektedir. Arıyapısalcılığın, yaşam ve politika, yaşam ve sanat birlikteliğini nihilist bir yaklaşımla ortaya çıkaran, "ben"ın çevresinde gelişen bir anlayış olduğu savı yaygındır. Ve bu yaklaşım "ıktidar" ve "cinsellik" üzerine gelişmiştir. Bu bağlamda Derrida'nın feminist yorumlarından faydalanılmıştır. Feminizm, arıyapısalcılığın ve yapısökümün ele aldığı kavramları kendi anlayışıyla yeniden yorumlama çabasıdır. Bu anlayış, "öteki"nin kabulü, etnik kökenli insanların, kadınlar ve eşcinsel ötekilerin kendilerini ifade edebilme özgürlüğünü kazandığı bir bireyselleşme savaşıdır. Bu yelpaze giderek genişlemiş, Derridacı bir düşünsel perspektifle Neo-Marksist bir toplumsallık; Foucault, Deleuze ve Guattari'nin "beden ve iktidar" tanımlamalarını da içeren bir boyuta

gelmiştir. Feminizm eksenli bir artyapısalcılık ve yapısöküm çabası postmodernin sınırlarını çizmiş, kimlik, benlik, ayrımcılık kavramları tartışma konusu olarak yeni bir demokrasi kavramının oluşmasına neden olmuş, ve bu olgular sanatta da etkisini hissettirmiştir. Oluşumlar, geleneksel Kant felsefesini kırmış, yeni postmodern toplumsal ve kültürel teorilerin bir aradallığıyla yeni tartışmalar başlatmış, postmodern/postyapısalcılık yönelimin eklettik, pastiş, çoğulcu vb. yönünde gelişmesine olanak sağlamıştır. Bu kavramlar, modernizmin özündeki biriciklik, yücelik ve merkeziyetçiliğe karşı bir oluşumla gelişmiştir. Fakat postmodernin içerdığı yenilik, merkezi iktidarı reddettiği yeni iktidar anlayışı bir anlamda, avangard modernist anlayışla örtüşmektedir. Bu çerçevede gelişen sanatsal oluşumlar, 1990'lara gelindiğinde, politik bir karşı tavır alma ve iktidar yaratma gerekçesiyle, çoğulcu, içinde eklettizm, pastiş, parodi, ironi ve kinizmi barındıran neo-nihilist bir anlayışla gelişmiştir.

2.1.1. İktidar, Şiddet ve Nihilizm

- Ressentiment (Hınc), Ötekilik, Feminizm, Anti Oidipus, Şizofreni -

İnsanın varoluşundan bu yana, doğayla ve toplumla yaşadığı mücadele, tarihin tüm evrelerinde şiddet olgusu ile iç içe olmasını gerektirmiştir. Başkalarının fiziksel bütünlüğüne bir saldırı biçimi olarak ele alındığı gibi, farklı açılardan da ele alınan şiddet; insanları sindirmek ve korkutmak için yaratılan bütün girişimler olarak açıklanmıştır.

Antropolojik yönlerinin dışında, sosyolojik açıdan da araştırılan "şiddet" kavramını, iktidarı elde etmek veya onu yasal olmayan amaçlara alet etmek için bir zora baş vurma anlamında tanımlayan teorisyenler, "iktidar" ve "şiddet" sorununu ayrılmaz bir bütün olarak görmektedirler. Açıklamalar, sosyal düzeni devam ettiren şiddet ile yıkıcı şiddet arasında sıkı bir bağ olduğu, iktidarın, zaten içinde var olan yıkıcılığı, sürekliliğini korumak için kullandığı yönündedir. Birçok bilim adamının gözlemleri de aynı bulguyla sonuçlanmıştır. Postmodern konusunda bütün çağdaş araştırmalara

kaynaklık eden “Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü” (Frankfurt Okulu)* düşünürlerinin ve Postmodernizmin önemli teorisyenlerinden biri olan Michel Foucault’nun da araştırma konusu içinde yer alan kavramlara şu şekilde açıklık getirilmiştir.

Yıkıcılığı “politik iktidarsızlık”la eş tutan Frankfurt Okulu modernist düşünürlerinden E. Fromm, Wilhelm Reich ve Adorno(4) ile Postmodern teorisyenlerden Michel Foucault’nun, “disipline edici ve hapishaneye dönüşmüş modern toplum teorisi”(5) benzerlik taşımaktadır. Bu teorisyenlere göre, doğanın tahakküm (hükmetme) altına alınması ile baskı altındaki bireyin bir iktidarsızlık durumu yaşaması, yıkıcılığı kaçınılmazlaştırmıştır.

Michel Foucault, bireyin günlük yaşamını planlandırmayı, çerçevelemeyi kısaca sınırlandırmayı hedefleyen bir iktidar mekanizmasından söz etmektedir. Amaç, otorite tarafından belirlenmiş düzene, kurallara ve kendini kontrol altına almış otoriteye itaat eden boyun eğen bir birey yaratmaktır. İktidarın daha etkili, daha düzenli ve daha kalıcı olması için hazırlanmış bir stratejidir bu. Bu stratejilerin kurumsal anlamda varlık bulması için, toplumsal baskı unsuru yaratan devletin yasalarında, öngördüğü biçimlerde ve yerlerde cisimleşmiştir. Foucault’nun “Bio-iktidar” adını verdiği bu iktidar

***Frankfurt Okulu:** Postmodern konusunda yapılan bütün çağdaş tartışmaların önemli bir kaynağı kabul edilen “Frankfurt Toplumsal Araştırma Enstitüsü”, 1923 yılında, Horkheimer, Herbert Marcuse, Teodor Adorno, Erich Fromm gibi önemli aydınların bir araya gelerek kurdukları bir enstitüdür. Bu Okulda, Ekonomik temelden kurumsal ve düşünsel üst yapıya kadar, “bütün toplumsal yaşamın bilgisi ve kavranması olgusu” araştırılmıştır. Sanatsal açıdan, 1920’li yıllardan 1970’li yıllara kadar uzanan tarihsel süreçte Klasik Marksist estetik kavramlarını yeni bir boyutta ele alarak Neo-Marksist Estetik çerçevesi içinde yeniden anlamlandırmışlardır. Herbert Marcuse’un 1960-70’li yıllarda açıkladığı sanatsal bildireleriyle günün sanatçıları etkilediğinden birinci bölümde bahsedilmiştir. <Bkz. Phil Slater, **Frankfurt Okulu**, Çev: Ahmet Özden, Kabalcı Yay., İstanbul, 1998>

(4) Bkz. Martin Jay, **Adorno**, Çev: Ünsal Oskay, Der Yay., İstanbul, 2001

(5) Bkz. Ferda Keskin, **Foucault’da Şiddet ve İktidar**, Cogito, Sayı:6-7, Kış-Bahar 1996 -

Ali Akay, **Michel Foucault’da İktidar ve Direnme Odakları**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2000

mekanizması, iki biçimde gelişmiştir. İnsana bir makine gözüyle yaklaştığı ilk biçimi, disiplinci iktidardır. Amacı bedeni disipline etmek, yeteneklerini geliştirmek, daha yararlı ve uysal kılmaktır. İnsan bedenine doğal bir tür olarak yaklaştığı ikinci biçimde, nüfusu düzenleyici bir denetim üzerine yoğunlaşır. Bio-iktidar, kapitalizmin gelişmesi için vazgeçilmez bir unsurdur. 18. yüzyıldan beri meydana gelen bu gelişme sonucu insan bedenine, bütünlüğüne hakim olabilmek adına aile kurumuna, okula, orduya, hapishaneye, hastahaneye, fabrikaya vs. yayılan bir iktidar ağları dizisi ortaya çıkmıştır. İktidar buralarda, bireyleri normlara uymaya zorlayan, bireyi normalleştirmeye çalışan ve üretim süreçlerine uygun bir hale getirmeyi amaçlayan bir kurum olarak görev yapar. Bu bağlamda iktidar, bireyin engellenmeler ve baskı altına alınma durumunda doğan gerginliğiyle, şiddeti karşısına almış olur. Bu baskılar sonucu bir iktidarsızlık durumu yaşayan birey iktidarı ele geçirmek isteği ile yıkıcılığa başvurur.

E. Fromm'un söylemlerinde de varlık bulan bu düşünce açılımında, en tehlikeli şiddet türlerinden biri olan, tehdit edilme duygusu ile bunun yol açtığı “tepkisel şiddet”(6) ve bunun bir başka biçimi, Foucault'nun da bahsettiği, engellemeler ve baskıdan doğan gerginlikle ortaya çıkan, kısaca bir iktidarsızlık durumu yaşanması sonucunda iktidarı tekrar ele geçirmek için ortaya çıkan yıkıcılıktan söz edilmektedir.

Sanat bağlamında ele aldığımızda, çoğu sosyal hareketlerin ve psikolojik ifadelerin bir uzantısı olarak “iktidar ve şiddet” kavramının ayrılmaz bir bütün olarak at başı gittiğini gözlemliyoruz. “İktidar, şiddet ve yaratıcılık” ilişkisine sanatta, Nietzsche, Max Scheler, Rollo May, Otto Rank gibi önemli düşünürler şu şekilde açıklık getirmeye çalışmışlardır.

Martin Heidegger'ın felsefesine zemin hazırlayan Avrupa'nın en etkili düşünürlerinden Max Scheler (1874-1928), şiddeti, “Ressentiment” (Hınç, Kin) gibi bir Fransızca sözcükle felsefenin gündemine sokmuştur. Ressentiment kavramının kökeninde, kişinin insanlara, insanlardan yansiyarak da kurumlara, düşüncelere,

(6) Bkz. Erich Fromm, **Sevginin ve Şiddetin Kaynağı**, Çev: Yurdanur Salman/Nalan İçten, Payel Yay, İstanbul, 1990, s.20-33

pratiklere, yapıtlara ve genel olarak değerlere ve değer yüklenmiş nesnelere karşı duyduğu kızgınlık, garaz, haset ve intikam isteği gibi olumsuz duygular yatmaktadır. Ressenteiment gibi olumsuz bir duygunun varlık bulması için bir iktidarsızlık ve tıkanma halinin oluşması gerekmektedir. Scheler, böyle bir durumun ancak toplumsal koşullarda, hukuksal ve maddi eşitsizliklerin veya maddi varlıkla siyasal güçsüzlüğün yaşandığı ortamlarda doğacağından bahsetmektedir. Ressentiment'dan söz edilebilmesi için, bir değersizleştirme ve kötüleme dürtüsünün genelleşmesinden, nihilizme dönüşmesinden söz eder. Kapitalist üretim ve kültürün bu değersizleştirmedeki rolüne değinir. Kökeni nedeniyle Ressentiment* ağırlıklı olarak, tahakküm altında olanları, otoritenin verdiği sıkıntılara karşı hınç duyanları kapsar.(7)

Bu bağlamda, bir ekonomik egemenlik sistemi olarak kapitalizmin insanlığı tüketime zorladığı ve bir hiçe indirgediği ortamdan doğal olarak sanatçılar da etkilenmişler, modern dünyanın birey üzerinde kurduğu baskı ve şiddet gibi unsurlar sanatçıların sanatsal ifadelerinde varlık bulmuştur.

Ressentiment'ın, yıkıcılığın ve başkaldırının yaratıcılığa dönüşen şekline Otto Rank ve Rollo May gibi düşünürler şu şekilde açıklık getirmişlerdir. Bu düşünürlere göre, günümüz modern insanı, yabancılaşmış bir dünyaya doğuyor ve potansiyel olarak yabancılaşmış bir halde toplu şizofren ve toplu nevroz şeklinde yaşama uyum sağlama çabasıyla içindeki boşluğu doldurmaya çalışıyor. Kendine yabancılaşmış, modern insan mutsuz, doyumсуuz, korku ve endişe dolu. Yabancılaşma ise sadece insanın insana uyguladığı şiddet ile gerçekleşiyor. O. Rank ve R. May'in irdeledikleri bu nevrotik ya

(7) Bkz. Max Scheler, **Hınç**, Çev: Abdullah Yılmaz, Kanat Kitabevi, İstanbul, 2004

* **Ressentiment**: Daha öncesinde bu kavramı felsefenin gündemine sokan ve özellikle "Ahlakın Soykütüğü" adlı kitabında teknik terime dönüştüren Friedrich Nietzsche de bu sözcüğü Fransızca bırakmıştır. Ressentiment, Nietzsche'nin Hıristiyanlığa karşı polemikine bir reddiye olarak okunabileceği gibi, daha genel bir din fenomenolojisi olarak da algılanabilir. Ama incelenen konu birçok disiplinin (felsefi, antropoloji, psikoloji, sosyoloji) en önemli kavşaklardan birinde yer aldığı ölçüde, bu polemikten büsbütün bağımsız araştırma nesnesi de oluşturmaktadır. <Bkz. Max Scheler, **Hınç**, Çev: Abdullah Yılmaz, Kanat Kitabevi, İstanbul, 2004, s.vii>

da şizoid diye adlandırdıkları yıkıcılığın, aynı olgunun toplumsal boyuttaki ifadesinin Nietzsche’de varlık bulduğudur. Nietzsche’nin Hıristiyan devrimini yorumlamakta kullandığı “Ressement” olgusu, Rank’a göre tüm devrimler için geçerlidir. Her devrim farklılıktan duyulan acıdan gelişir, farklı ve güçlü olan bu psikolojiyi yenmeye çalışır. Eğer bu mücadeleyi kazanırsa, bu sefer kendi farklılığını ve kendi psikolojisini başat kılmaya çalışır. Her türlü devrimin yaşandığı bir çağda, devrimlerin ortaya çıkardığı akıldışılık, bilimsellik iddia eden kuramlarla toplumsal biçim almaya zorlanmıştır ve bu akıldışı kaynakların bireysel biçimlenişi ise sanatta ifadesini bulmuştur.(8)

Bu bağlamda bazı postmodern düşünürlerin de katıldıkları, siyasal, felsefi ve kültürel tartışma zeminlerinde postmodernizmin 18. yüzyıla kadar geri giden akıldışı kuramlardan etkilenmiş olduğudur. Bu yaklaşımın mantığı, kapitalist dünyada ortaya çıkan toplumsal olaylarda, I. Dünya Savaşı, 1917 Rus Devrimi, II. Dünya Savaşı ve son olarakta Mayıs 68 hareketleri vs. gibi büyük toplumsal olaylar sonunda yaşanan durgunluklar gibi birbirini izleyen krizler doğrultusunda anlaşılabilir. Gerçekte ekonomik ve siyasal düzeylerde kurulan egemenlik ilişkileri ve standartlaştırıcı kültür endüstrisi bireyleri tek düze varlıklar haline getirmiş ve onları şeyleşmiş dünyanın özneleri konumuna getirmiştir. Ayrıca postmodernizmin farklılığa yaptığı vurgunun yanında küreselleşme adı altında pazarlanan yeni sömürgecilik de yeniden bir ulus düşüncesini, özellikle Üçüncü Dünya Ülkeleri’nde gündeme getirmiştir. Farklılığın altının çizilmesi, tahakküm altında olanların yaşadıkları iktidarsızlık durumu toplumsal olaylarda patlak verdiği gibi sanatsal çalışmalarda da kendini göstermiştir. Bugün Avrupa sanatına yön veren, Deleuze ve Guattari’nin söylemlerinde “şizofren”* olarak adlandırılan, ağırlıklı olarak faaliyetini arttıran bir grup marjinal vardır. Siyahlar, eşcinseller, kadınlar vs. gibi azınlığın dile getirdiği ırkçılık, cinsiyete yönelik ayrımcılık, iktidar sorunu gibi bireyselleşme arayışları postmodern sanata politik anlamda bir yön vermiştir.

(8) Bkz. Rollo May, **Yaratma Cesareti**, Çev: Alper Oysal, Metis Yayınları, İstanbul, 1994

Rollo May, **Kendini Arayan İnsan**, Çev: Ayşen Karpat, Kuraldışı Yay., İstanbul, 1998

Yirminci yüzyılın başındaki radikal sanat hareketlerinin çoğu sınıf sorunlarını öncelikli olarak ele almıştı. Etkisi günümüze kadar gelen bu durum - sanatsal değeri yok etme yöntemlerinden biri olarak kolajla başlayan ilk kırılmalar - (1905) kadınların oy hakkını isteme hareketlerinde, “öteki” kabul edilen kadınlar tarafından başlatılmıştır. Birinci bölümde bahsettiğimiz, Kadınlara Oy Hakkı Atölyesi gibi sanatçı toplulukları, hareketin estetik boyutunu geliştirmiştir. Örneğin Fotomontajı ilk geliştiren sanatçılardan Hannah Höch (1889-1978) “Dada Panorama” adlı fotomontaj çalışmasıyla, *“politikacıları hem kadınsı süslemelerle hem de tuhaf penislere benzeyen çiçeklerle süsleyerek, politikacıların pörsümüş iktidarsızlıklarıyla dalga geçmiş, hem cinsel hem politik devrimi simgeleyen bir görüntü yaratmak için tekniğin “tahrip etme” ve “gülünçleştirme” politikasını kullanmıştır.”* (9)

Postmodern kapitalizm döneminde, iktidar mekanizmalarının sürekliliği açısından, tüketimin oluşması yönünde hareket eden devlet politikaları baskıcı, otoriter tutumunu büyük ölçüde piyasalara devreder. 1960-70’lerden sonra isteklerin bastırılması değil de, ticarileştirilerek tüketime yönlendirilmesi düşüncesi, modernliğin birey üzerinde kurduğu baskıların azalmasına yol açar. Modernliğin görmezden geldiği “öteki”ler (kadınlar, eşcinseller vs.) seslerini duyurmaya başlarlar. Bedenin kodlanmış kimlik işaretleri beden endüstrisi tarafından seri olarak üretilmeye başlanır. Beden, plastik cerrahi, moda vb. aracılığıyla yeni biçimler alan ticari bir meta haline gelir. Elektronik teknolojinin gelişmesiyle kitle iletişim araçlarının ileri düzeye varması

* **Şizofren:** Etimolojik olarak; *Schiz:* “kırılmış”, *Phrenos:* “ruh” veya “kalp” : “kalbi kırık” anlamına gelmektedir. Bu varoluşsal anlamda şizofreni’nin nedeni bütün toplumsal bağlamın incelenmesiyle bulunur. Toplumsal etkenlerin şizofreniyle ilişkisini araştıran birçok çalışmanın, şizofrenin herhangi bir etnik grupta, toplumsal sınıfta, cinsiyette, aile içindeki kıdem durumunda vb. daha fazla veya az ortaya çıkıp çıkmadığını keşfetmeye dönük çabalar olduğudur. Şizofren olarak etiketlenen yaşantı ve davranış, bir kişinin yaşanamaz bir durumda yaşamak için icat ettiği özel bir stratejidir. Hayat koşullarında kişi artık savunulamaz bir konumda olduğunu hissetmeye başlamıştır. Hem içsel olarak kendinden hem de dışsal olarak etrafındakilerden gelen çelişkili ve padoksik baskılar ve istekler, itmeler ve çekmeler tarafından kuşatılmaksızın bir hareket yapamaz veya hiç kıpırdamaz. <Bkz. R.D.Laing, **Yaşantının Politikası**, Çev: Kemal Sayar, Vadi Yay., Ank.,1993, s.109-123>

(9) Clark, a.g.e. s.43

(bilgisayar vb.) iletişimi de uzaklaştırarak bedenın sanallaşmasına yol açar. Toplumsal ilişkilerin yerini sanal ilişkilere bırakmasıyla, eskinin beden üzerindeki siyasi politikalarının hükmü azalmaya başlar. Modernliğin eve hapsettiği kadın öteki, postmodern dönemde, cinsiyetçi baskıların azalmaya başlamasıyla bir ölçüde özgürlüğüne kavuşur. Modernliğin baskı altına aldığı “ötekinin” hareketi olarak feminizm özel hayatın politikliğini vurgulayan bir yönelime girer. Irigaray, Cxous, Kristeva gibi feminist kuramcılarının düşünceleri ışığında sanatta “feminist sanat” , “eşcinsel sanat” vb. gibi isimler adı altında sınıflandırmalar başlar.

Postyapısalcı düşünürlerden Deleuze ve Guattari, bu tip kodlanmış beden anlayışına eleştirel yaklaşarak yerine, kaotik, anarşik bir oluşu ifade eden, üzerine kazanmış bütün sabit kimlikleri söküp atan “Organsız beden”i önerirler. Hem erkek hem kadın kimliklerini dışlayarak, insan odaklı bütün hümanist yaklaşımları reddederler. Onlara göre organsız bedenın varolma durumu hayvan oluşturu. Feministlerden “Organsız beden” yaklaşımına tepkiler gelir, bu düşünürlerin cinsiyeti yok ettiklerinden, kadının cinsel farklılığının kadınlar için önemli olduğundan söz ederler. Bu bağlamda, kadın kimliğinin yok edilmeye çalışıldığı düşüncesiyle feministler tepki verirler. Aslında burada Deleuze ve Guattari’nin savundukları kimliğin yok edilmesi değil, sınıf, ırk, cinsiyet gibi kavramların kimliği sabitleştirip hapsettiği düşüncesidir. Kadın hareketi kendini hiçbir amaçla sınırlandırmamalı, tek bir sabit kimlikte durup kalmamalı, iktidarın ele geçiremeyeceği bir hareketlilik ve değişim içinde olmalıdırlar diye savunan Deleuze ve Guattari, her türlü düzen, sistem ve organizasyona karşı oldukları için “organsız beden”i önerirler.(10)

Postmodern kültür politikasında “marjinallik romantizmi” olarak kabul edilen, marjinallerin veya kenarda yaşayanların söz konusu edildiği, dışlanmışların üzerine yüklenen devrimci roller, iktidarda olan merkezdekilerin ele aldığı kamusal alan ile ilgili araştırmaları gündeme getirmiştir. 1960’lı yıllarda M. Foucault ile başlayıp,

(10) Yaşar Çabuklu, **Postmodern Toplumda Kriz ve Siyaset**, Pusula Yay, İstanbul, 2004, s.113-114

Deleuze ve Guattari gibi teorisyenlerin “şizo-analiz” adı verdikleri tezlere kadar gelen süreçteki bu araştırmaların ortak yönleri: “Sistem dışı olanları normalize eden kurumların analizi ve eleştirisidir.”

Deleuze ve Guattari, “Anti-Oidipus-Kapitalizm ve Şizofreni I. II.” (1972) adlı kitaplarında “kitle psikanalizi”nin eleştirisini yaparlar. Bu Freudçu psikanalizden çok onun yeni biçimi olan Lacancı yapısalcı psikanaliz eleştirisi*, Marx ve Freud ikilisine Nietzsche boyutunu ekledikleri bir psikanalist eleştiridir. Bu kitap sonrasında marjinallerin, kenarda yaşayanların veya Deleuze ve Guattari’nin 1950’lerde sosyolojik açıdan ortaya attıkları “şizofreni” kavramıyla özdeşleştirdikleri “marjinal:Şizofren”lerin (kadınlar, eşcinseller, siyahlar vb.) devrimci yanları, 60-70’li yıllarda ön plana çıkmıştır. Deleuze ve Guattari, şizofrenlerin devrimci potansiyeli içlerinde barındırdıklarından söz etmişlerdir. Artık marjinallik ile kapitalizm birlikte yürümektedir. İçerisi ve dışarıyı arasındaki ayırım, “merkez ve kenar” ilişkisi yoktur, Hegelciliğin** yerinin Nietzscheciliğe bırakıldığı bir dönemdir.

* **Lacancı Yapısalcı psikanaliz eleştirisi:** Fransa’da Rene Louraux ve F. Guattari gibi entelektüellerin “kurumlar Analizi” şeklinde “transveraslite” (yatay geçişlilik) kavramını ileri sürdükleri yapısalcı bir psikanaliz ile sembolik ve imgelemin öne çıkarıldığı ve psikanalizin girdiği bunalım çerçevesi içinde kitle psikanalizinin öne alındığı bir dönemdir. Deleuze ve Guattari “kapitalizm ve şizofreni” kitaplarında bu yapısalcılığı eleştirirler. Bu antropolojide Claude Levi-Strauss’un, psikanalizde ise Freudçu bir psikanalizden çok onun yeni biçimi olarak ortaya çıkan ve sembolüğü ön plana çıkaran Lacancı “yapısalcı” psikanaliz eleştirisidir. 1968 sonrasında Marx ve Freud ikilisine Nietzsche boyutunu eklerler. <Bkz. Ali Akay, **Sanatın Sosyolojik Gözü**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 1999, s. 82-87>

** **Hegelcilik:** Alman idealistlerinin en büyüğü G.W.F. Hegel (1770-1831), gençliğinde mistik denebilecek görüşlere sahipti. Bazı eleştirilenler onun bu eğilimini sonuna kadar sürdürdüğünü söyler. Birçok yapıtı içinde en önemlileri Zihnin Fenomenolojisi, Mantık Bilimi ve Hukuk Felsefesi’ydi. Monist olan Hegel, tek bir bütünlük oluşturan “mutlak ruh” a inanıyordu. Kant’ın kendinde şey’ini ve numenler dünyasını reddederek işe başladı. Kant’ın var olan bir şeyi (kendinde şey’i) bilinemez saymasının açık bir çelişki olduğunu, Kant’ın böylece bilginin sınırlarına ilişkin kendi yasalarını çiğnediğini söyledi. Hegel ve diğer idealistler, olan her şeyin bilinebilir olduğunu savunuyorlardı. Hegel’in ünlü deyişiyle: “Gerçek olan ussaldır, ussal olan da gerçektir.” Kant’ın aksine Hegel bilinebilir olana hiçbir sınır getirmiyordu. Her şeyin birbiriyle ilişkili olduğu görüşü, Hegel’in düşüncesinde merkezi bir yer tutuyordu. Aristoteles’ten beri filozofların çoğu gerçeğin ayrı parçalara (olgulara, nesnelere, monadlara vb.) bölünmesi gerektiğini savunmuşken, Hegel hiçbir şeyin diğer şeylerle ilişkisiz olmadığını savunmaktaydı. Hegel’e göre Nihai Gerçeklik, Mutlak Fikir’di. “Gerçek bütündür” diyor ve gerçeklikle kendi sistemini özdeşleştiriyordu. <Bkz. Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2002, s. 153-159>

Marksizmin alt-yapı ve üst-yapı ilişkileri, Freud'un "Oidipus Kompleksi"* günümüzde; Frankfurt Okulu'ndaki dönüşümler, III. Sanayi devrimi ve popülist düşüncelerin hakimiyetiyle iktidar sistemlerinin kuramsal temeli, Marksist siyasal ekonomiden yapısalcı göstergebilime dönüşmüş, Marksizmle beslenen Hegel felsefesi yadsınarak "Anti-Oidipus"** kavramıyla Nietzsche felsefesine evrilmiştir.

Kapitalizm döneminde, toplumsal olguların psikanalitik yorumu yapılan Anti-Oidipus kuramı'nda, Deleuze ve Guattari, ilkel toplumları "yabanlar", despotları "barbarlar", kapitalist toplumları da "uygarlar" olarak sınıflandırmışlardır. Bu toplumlardaki değişimler, farklar anlatılır. Tam bir düzen ve hiyerarşik bir özelliğe sahip olan despotları "paranoid", imha sistemi ve her şeyin simülakr üzerine kurulu olduğu bir kapitalist yaşamı "şizofrenik" olarak tanımlamaktadırlar. Bu iki toplum biçiminden paranoidleri faşist ve otoriter, şizofrenik olanları ise devrimci ve özgürlükçü olarak tanımlarlar.

Anti-Oidipus, öznenin merkezine yerleştirilen "Ben" kavramını dışlayarak "şizofreni"yi öznenin merkezine yerleştirir. Nietzsche'ye doğru yönelişin en büyük nedeni Anti-Oidipus kuramının benimsenmesi olmuştur. Deleuze ve Guattari, Freud ve Marks'tan aldıkları "arzu", "üretim" ve "makine" kavramlarını yeni bir psikanalist bakış açısıyla bir araya getirmişler ve insanların arzulayan makineler olduklarını söylemişlerdir. İnsanın özgürlüğü, arzu duyan bir hayvan olmasıyla eşdeğerdir. Hiyerarşi ve tabuları merkez alan ataerkil fallusçuluğu yadsırlar. Oidipus kompleksine karşı gelmelerinin en önemli nedeni, Freud'un Oidipus Kompleksi'nde ataerkil bir yan

* **Oidipus Kompleksi:** Çocuğun anne ve babasına karşı beslediği sevgi ve düşmanlık duygularının bir bütün halinde örgütlenmesi. Olumlu ve olumsuz olmak üzere iki ayrı biçimde kendini açığa vurur. Olumlu biçimi, kompleksin adını aldığı Oidipus efsanesine uygunluk gösterir. Yani oğlanlar babalarına, kızlar annelerine rakip gözüyle bakıp içten içe onların ölmesini ister; oğlanlar annelerine, kızlar babalarına aşırı bir cinsel eğilim gösterir. Olumsuz biçimde ise durum tersidir. Freud'a göre, çocuklar penis (fallus) döneminde, yani üçbeş yaşları arasında bu kompleksi yaşar, beş yaşından sonra kompleks etkisini yitirir, bu uyuklama döneminin ardından buluşla yeniden canlanır, dışarıda bir sevi objisinin seçiminin ardından az ya da çok bir başarıyla yıkımı sağlar. < Bkz. Sigmund Freud, **Sanat ve Sanatçılar Üzerine**, Çev: Kamuran Şipal, YKY, İstanbul, 2001, s. 346>

** **Anti-Oidipus Kuramı:** Kapitalizm öncesi ve sırasında toplumsal formasyonların nasıl geliştiği (toplumsal olguların psikanalitik yorumlamayla anlaşılmasına çalışılması) konusu üzerinde durulmaktadır.<Bkz. Ali Akay, **Tekil Düşünce**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2004, s.71-88>

olduğudur. İrdelenen “arzu” kavramına, psikanalizde “iktidar” kavramıyla açıklık getirilmeye çalışılır. Ve bu bağlamda, şizofrenik arzu istencini, Nietzscheci iktidar istenci ile bir tutarlar.

“...Bu ‘arzu’nun sorgulanmasıdır. Arzu nesnelere düzenlemektedir. Psikanalizin öne sürdüğü ‘Ben’ ebeveynine indirgenmiş gibi gözükmektedir. Deleuze ve Guattari, gerçekte, tek öznenin olanaksızlığını vurgularlar. Örneğin, Nietzsche için bir özne vardır, ama bu özneyi değişik durumlar etkilemektedir; böylece, onun için ‘Ben’ ortadan kalkar. Özne artık ‘Ben’in merkez olduğu yerde değildir, merkezin çevrelerinde dolaşır. Şizofren, uzun zamandan beri ‘Ben’ olayına inanmaz. Şizofren ‘Ben’den ayrılmıştır ve başka bir yere çadırını kurar, çünkü ‘Ben’in olduğu yerde, dayanılmaz acıları bedeninde duyar. Yani ‘Ben’ pisliğini terk eden şizo rahat bir mekana ulaşmaya çalışır. Artık ‘Ben’den kopmuştur; bu aynı zamanda gerçek dünyadan kopuşu da simgeler. Psikanalizin babası sayılan Freud Ben’den yola çıkmaz. Onun üçlü formülü ‘Ben-Ana-Baba’ teslisidir: Freud şizofrenleri de pek sevmez, çünkü şizolar Oidipus’a karşı mücadele verirler.” (11)

Deleuze ve Guattari’nin “arzu ve politika” ilişkisini irdeledikleri bu kuramla, Freud’un oidipusu’nu, Marksizmin alt yapısal ekonomik temasını bir ölçüde kırarlar. Burada, yerleşik iktidarın yadsınıp yenisinin yaratıldığı bir iktidar mekanizmasından söz edilmektedir. Bu da şizofrenler olarak tabir edilen kadınlar, eşcinseller, siyahlar vb. gibi dışlanmışların yarattıkları; artık kadınların, eşcinsellerin, siyahların da sözlerinin olduğu yeni bir iktidar mekanizmasıdır. Kişisel ve toplumsal deneyim arasında hiçbir ayrım gözetmeyen şizofrenler için, kişisel dışavurumlar başlıbaşına birer politik anlatım olur. Deleuze ve Guattari için şizofrenlik üstün bir durumdur. Şizofren asla ataerkil, fallusçu tutsak bir hapisaneyeye girmek istemez. Deleuze ve Guattari’ye göre, şizofrenler Nietzscheci bir tutum sergilerler, şöyle ki:

(11) Ali akay, **Tekil Düşünce**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004 s. 71-72

“...Şizofrenler, kendisini özgür, sorumsuz, yalnız ama neşeli bir insan olarak üretir; hiç kimseden izin istemedi dilediğini söyleyebilir, istediğini yapabilir. Arzu hiçbir şeyden yoksun değildir; bütün engellerin ve kurallar düzeninin üstesinden gelen bir akıdır. Arzu bundan dolayı her ne olursa olsun asla bir ego olarak tasarlanamaz. Şizofren deli olma korkusuna bütünüyle son vermiş kimsedir...” (12)

Şizofrenik arzu isteği ile Nietzsche’ci iktidar isteğini bir gören Deleuze ve Guattari’ye göre, daima birilerinin bir diğerini ezmek istediği bir iktidar istenci tartışmasız vardır ve bu istenç, arzu, Nietzsche’nin savunduğu gibi daha güçlü, daha üstün insan olma arzusunu içinde barındıran, otoritesiyle otoriteyi reddeden, kendi otoritesinin kabul gördüğü bir iktidar arzusudur.

Bu bağlamda kendi döneminden günümüze kadar insanları fikirleriyle tartışmasız etkisi altına aldığı görülen Friedrich Nietzsche’nin (1844-1900) en çok, insanın doğası üzerine yazdığı “Ecce Homo”, “Böyle Buyurdu Zerdüş” ve Yunan felsefe ve sanatına ilişkin araştırması olan “Tragedya’nın Doğuşu” adlı yapıtlarıyla etkilediği anlaşılmaktadır. Şöyle ki, “Tragedya’nın Doğuşu”nda düzenin, biçimin ve kendini kısıtlamanın simgesi olan Tanrı Apollo ile tutku patlamalarının ve yaşam güçlerinin simgesi olan Tanrı Diyonizos arasındaki yaptığı önemli ayırımla, ondokuzuncu yüzyıl kültürünün Diyonizosçu öğeyi reddeden ve yaşamı yadsıyan Hıristiyan dindarlığıyla her şeyi boğan bir Apolloncu felsefeye tabi olduğundan bahsetmiştir. Sanatın, uyum ve düzenle birleştirilen Apollon’a dayanmadığını, Diyonizos’un kaotik ve yıkıcı gücünün bir ifadesi olduğunu öne sürerek, Yunan trajedisini Apollo’nun Diyonizos üzerindeki zaferiyle sanatı da ikisi arasındaki çatışmayla anlatan Nietzsche yüzyıllar sonra yine sanatçıları etkisi altına almıştır. Her türlü gerçek varlığı inkar eden aşırı bireycilik, hiççilik, her türlü siyasi düzeni inkar eden, toplumun birey üzerinde hiçbir baskısını kabul etmeyen bu nihilist görüş “Ecce Homo” ve “Böyle Buyurdu Zerdüş” adlı yapıtlarında kapsamlı bir biçimde dile getirilmektedir. Nietzsche bu yapıtlarında kendi iradesiyle iktidarı arzulayan “Übermensch”ten (Üstün İnsan) söz

ediyordu. “İktidar isteği” içgüdünün ve onun bastırılışının diğer yüzüydü. Ona göre bu “arzu” daha yüksek, daha güçlü bir varlık durumunda olma arzusuydu. Üstün insan, insanlığın oluşturduğu geleneksel bütün kavramların üzerine çıkabilen, başkalarından çok kendini aşabilen, başkalarının değil de kendi kendisinin efendisi olabilen insandır. Modern insanın benimsediği değerlerin geleneksel dayanaklarının çöktüğünü düşünen Nietzsche için önemli olan, insanlığı acı dolu varoluşundan kurtarabilecek asıl gerçekleri araştırmaktır. “Ahlak gibi gerçek de görelidir: Olgu diye bir şey yoktur, yalnızca yorumlar vardır. Dil gerçekliği yalanlar. ” vb. gibi “varoluşçuluk” içeren fikirleriyle gerçekliği sorgulayan düşünür, yirmibirinci yüzyıla girdiğimiz bugünlerde bile insanlığı hala etkileyebilmektedir.(13)

Postmodern kültürde “iktidar”, “değer” ve “gerçeklik” kavramlarının sorgulanmaya başlanması ile günümüz sanatçıları sanatsal ifadelerini Deleuz ve Guattari’nin öne sürdükleri kavramlar üzerinden; şok edici, ironik ve kinik, nihilist bir tutumla işittirerek, göstererek anlam saptırmalarını gerçekleştirerek, kavramların sınırlarını zedeledikleri gibi, sanatın sınırlarını da belirsizleştirip, yıkarak görsel pratiklere dönüştürmektedirler. Bu, bireysel olan politiktir düşüncesiyle, yaşamın, estetiğin ve sanat eleştirisinin ilkelerinin, iktidar yaratma gereğiyle gerçekliğin sorgulanmaya başlandığı şizoid bir dönemdir.

(13) <http://www.ayrinti.net/nietzsche/h-lanet.htm> - <http://www.turkcelbilgi.com/Friedrich%20Nietzsche>
http://www.historicalsense.com/Archive/nietzsche_2.htm
http://www.historicalsense.com/Archive/nietzsche_3.htm
http://www.ayyas.com/murekkep-hokkasi/10386-friedrich_wilhem-nietzsche-gars34-39htm
Bkz. Georges Bataille, **Nietzsche Üzerine**, Çev: Mukadder Yakupoğlu, Kabalcı Yayınevi, İst.,2000
Bkz. Keith Ansell-Pearson, **Kusursuz Nihilist, Politik Bir Düşünür Olarak Nietzsche’ye Giriş**, Çev: Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998
Bkz. Friedrich Nietzsche, **Böyle Buyurdu Zerdüşt**, Çev: A.Turan Oflazoğlu, Cem Yayınevi, İstanbul, 1995

2.1.2. İroni ve Kinizm

- Eklektizm, Pastiş, Parodi, Kiç -

Antik dönemden günümüze kadar “İroni” kavramının estetik üzerine yapılan tartışmalarda ve neredeyse tüm sanatsal üretimler için bir ön koşul olarak karşımıza çıktığını görüyoruz. Sokrates’le birlikte gündeme gelip, günümüze kadar varlığını koruyan “ironi”, soyut fikirleri somut hale getirmek ve gelişimleri başlatmak için gösterilen bir çaba olmuştur.

Soren Kierkegaard’a göre, ironi, gerçek olarak var olanla ortaya çıkan bir olgu ve söylenen sözün aksinin ima edildiği, söylev sanatında sık kullanılan bir söz oyununun adıdır. Fenomen öz değil özün karşıtıdır. Bir diğer özelliği, bir bilmece ve çözümünün aynı anda var olması gibidir. Anlaşılmasına rağmen, doğrudan anlaşılmamasından kaynaklanan bir ayrıcalıktır. İronist, insanları yoldan çıkarıp, ilginç durumların içine düşmelerini sağlayıp, düşündürmeye sevk edebilirse eğer amacına ulaşmış olur. Kierkegaard, ironiyi kısaca şöyle tanımlamıştır: “...İroni kendisini, neredeyse dünyayı kavrayacak kadar; kendisini gizlemek için değil, gizlenenlerin ortaya çıkmalarını sağlamak için çevresini büyülemeye çalışırcasına gösterir...”(14)

Moderniteyi ve onun çok sözü edilen ardılı postmoderniteyi anlamaya çalışırken ele alınan kavramlardan, modernizm ile postmodernizm arasında mutlak kopuş olmadığı, onun karşıtı olarak görülebileceği tezini savunan teoriyese İhab Hassan ise, birçok kavram karşıtlığının yanında, modernizmdeki gizli olanın “metafizikine” karşıt olarak postmodernizmdeki “ironi” kavramını getirmiştir. Modernizmden postmodernizme geçişin daha esnek başka bir yorumunu Alan Wilde, biri modernizme diğeri postmodernizme özgü “ayırıcı” ve “erteleyici” olarak iki ironi biçimini tanımlar:

“...Ayırıcı ironi, parçalı bir şekilde algılanan bir dünyaya tepkidir ve hem tutarsızlığa sadık kalma hem de onu aşma arzusunu temsil eder...ikili karşıtlıklar (ten ve ruh, benlik ve toplum) halinde tasarlanarak kontrol halinde tutulur. Dolayısıyla paradoks ve

(14) Soren Kierkegaard, **İroni Kavramı**, Çev: Sıla Okur, Kültür Yayınları, İstanbul, 2003, s. 230

bağlantısızlık telafi edilemez, ama tanınabilir bir estetik biçim içinde sınırlanır. Zaten ironinin yeri de, kendi koyduğu ikilemi biçimin yüceliği içinde gidip gelmenin dışında bir karara bağlayamayan ya da çözemeyen, estetik ve estetikleştirici bilinçtir...” Wilde, postmodernizmde “ayırıcı ironi”nin yerini “erteleyici ironi”ye bıraktığını söyler. “*Erteleyici ironi, tutarsızlık bilincinin artık estetiğin düzenleyici çerçevelerinden bile sorumlu tutulamaz ve hatta bu çevreler içinde yer almıyor gibi görüldüğü bir noktaya kadar yoğunlaşmasını ve bununla birlikte düzen ihtiyacının azalmasına ve sonuç olarak örgütlenme yoğunluğunun düşmesine delalet eder. Dolayısıyla, postmodernist erteleyici ironi, en kötü tutarsızlığın ve yabancılaşmanın katı bir bilinci ile bunlara karşı uysal ve iyi ayarlanmış bir hoşgörüyü bir araya getiren, modernist hiddet nöbetlerinden türemiş bir sanatın işaretidir...”*(15)

Umberto Eco’nun belirttiği gibi, “gerçeğin önceden bilindiğini varsayarak gerçeğin tersini söyleyip, dünyanın içinde bulunduğu durumu tartışma konusu yapan ironi”(16) postmodern dönem sanatında da bir ifade aracı olarak kullanılmıştır.

Postmodern dönem sanatında ironi, ayrı dönemlerde oluşturulmuş yapıtlar arasında kurulan ilişkiyle de sağlanmaktadır. Çeşitli yapıtların taklit edilerek yeniden biçimlendirilmesi ve bazı üslup özelliklerinin topluca ya da birkaçının bir arada, her şeyin hiçbir kural gözetilmeden bir araya getirilmesi olgusu olan “Pastiş”, benzerliğin temelindeki farklılığı ortaya çıkaran, ironiye imkan tanıyan, eleştirel bir uzaklıkla tekrarlama eylemi olan, büyük ve yüce eserleri, saldırgan ve yıkıcı bir tutumla gözden düşürerek, itibarsızlaştırarak, komikleştirerek taklit etmesi varsayılan “Parodi” ve “kolaj” gibi sanatsal ifade araçları, ironi oluşturma hünerine dönüşmüş ve okuma katmanlarını çoğaltmıştır. Bu bağlamda ironinin anlaşılabilmesi için yapıtın ne anlattığını göstermek yetmemektedir. Yapıtın ironisini kavrayabilmek için, biçim bilgisiyle desteklenmiş biçim okumalarının ve gönderme yapılan öteki yapıtların da bilinmesi gerekmektedir.

(15) Steven Connor, **Post-modernist Kültür, Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş**, Çev:Doğan Şahiner, YKY, İstanbul, 2001, s.165-166

(16) Bkz. Umberto Eco, **Alımlama Göstergebilimi**, Çev: S. Rifat, Düzlem Yayınları, İstanbul, 1991

Postmodern iktidar söyleminin temelini oluşturan ironi ve birbirinden fazla uzak olmayan, ironi'nin "egoizmi" ve "küstahlığı" kabul edilen kinizm, mutlak evrensel doğruların güç kaybettiği, gerçeklik ve hakikat kavramlarının sorgulandığı, göreliliğin güç kazandığı postmodern toplumda artmıştır.

Sosyolog Yaşar Çabuklu ironi ve kinizm arasındaki farkları şu şekilde açıklamıştır: "...gerçeğin farklı boyutları olabileceğini göstermeye çalışan, gerçeğin göreceli olduğuna işaret eden ironiden farklı olarak kinizm her türlü gerçek iddiasını reddeder...İroni, şeylerle arasına mesafe koyar, kabul görmüş olana saygı göstermeye son verir, kinizm ise yerleşik, saygın, kutsal olan her şeyi yıkmak ister...Kinizmde bir alçalma, ihlal, provokasyon söz konusudur...İroni mevcut değerleri kibarca eleştirirken, kinizm onları kaba, bayağı bir biçimde yıkar...İroni eleştirel bir söylem oluşturmaya yönelir, sadece negatif değil kurucudur da, Kinizm ise negatif ve yıkıcıdır..."(17)

Eski Yunan toplumundaki düzene karşı Sokrates'in ironisi, Diogenes'in kinik duruşu ve Nietzsche'nin nihilizmi 1970-80'li yıllarda postmodern toplumda tekrar egemen olmaya başlar. 1920-30'lu yıllardaki Klasik Marksistler ironi, kinizm ve nihilizmi hakikat ve gerçeklik arayışı karşısında bir korkaklık, bir teslimiyet olarak görüyorlardı. Frankfurt okulu teorisyenlerinden Adorno, H. Marcuse, Horkheimer vs. gibi teorisyenlerinin eleştirel teorileriyle Neo-Marksist bir dönüşüme uğrayan Klasik Marksist teori artık geçerli değildir. Adorno, Diogenes'in devlete ve topluma meydan okuyan, sistemin akılcı söylemiyle alay eden kinik tutumuna ve kitle kültürünü çok acı bir dille eleştiren Nietzsche'nin nihilist tutumuna saygı duyduğunu belirten postyapısalcı/postmodernist söylemlerde bulunmuş, Hegelin pozitif olumlayıcı etkisinden uzaklaşmış/uzaklaştırmıştır. İçinde hazzı ve onayı barındıran her şeyde iktidarla bir uzlaşma olduğunu savunan Adorno'nun söylemleri modernliğe ve modernliğin getirdiği baskıcı tutuma içerden yöneltilen bir eleştiri olur. 1970'lerde Adorno ve benzer anlayışa sahip diğer teorisyenlerin söylemleri, küreselleşmeyle birlikte dönemin kimlik ve fark politikalarının öne çıkmasında etkili olmuş, marjinallerin cinsellik, milliyetçilik, ırkçılık, ötekiyle ilişki vs. gibi sosyo-politik

(17) Yaşar Çabuklu, **Postmodern Toplumda Kriz ve Siyaset**, Kanat Kitap, İstanbul, 2004, s.68-69

düşüncelerinde, postmodern bir inançsızlığı da beraberinde getirmiş, bu inançsızlık ise neo-nihilizm çerçevesinde şekillenmiştir. Bu durum modernliğin tüm hiyerarşik mesafelerini ortadan kaldırmış, artık yüceliğe ve ussallığa dayanan düşünceler yerini postmodern toplumda, her şeyi tiye alan, kimsenin kimseyi ciddiye almadığı sosyal bir ortama bırakmıştır. Bu olgunun kökeni postmodern kapitalizmin kolay tüketim mantığında yatmaktadır. Geç-kapitalizmin kültürel oluşumu, modernliğin baskıcı, totaliter tutumuna bir karşı duruş olarak, yüksek değerlerin varlığına inanmayan postmodern bir toplum yaratmış, pop, ironi ve kinizm bu toplumun dili olmuştur.

Postmodern sanatsal oluşum bu bağlamda, estetik amaç güden klasik sanat anlayışına kinik ve ironik, nihilist bir tutumla karşı koymuş, tepkiye dayalı bir anlatımı ön plana çıkarmıştır. Yapıtların oluşumunda kurgusal bir sistem hiyerarşisi yerine, parçaları bütünün kurgusunu düşünmeden bir araya getiren, içinde ironi ve kinizmi de barındıran “eklektik” bir tutum sergilemiştir.

1980’ler toplumsal anlamda önemli kopuşların yaşandığı, farklılaşmaların ortaya çıktığı bir dönem olarak, postmodern sanat anlayışında eklektizmin oluşmasına neden olmuştur. Küreselleşmeyle somutlaşan ayrımcılık karşıtı politikalar sanatın da ifade alanı içine soktuğu kavramlar olarak karşımıza çıkmıştır. Farklı ifadelerin ve farklı üslupların bilinçli olarak bir tür karşı-modernizm anlayışı içinde yan yana gelişi diye kabul edilen “eklektizm”e teorisyen Yalçın Sadak şu şekilde açıklık getirmiştir:

“...Aydınlanma projesi en genel anlamıyla insanlar arasındaki, din, kültür, ırk vb. kaynaklı farklılıkların değil, benzerliklerin peşindedir ve dünyanın bir bütün olarak ve ussal temeller üzerinde yeniden yapılandırılmasını öngörür. Modernist evrensel stil genel anlamda bu öngörünün estetik planda araştırılmasının ürünüdür. Postmodernizmin başat ifade biçimi olan eklektizmde ise durum farklıdır. Eklektik bir bütün tam da öğelerin toplamından ibarettir. Bütünü oluşturan öğeler birbirlerine eklenmiş değil, eklenmiştir, öğeler arasında yan yanalık ilişkisidir belirleyici olan ve her öge bir başınalığını korur; bulunduğu yere ait olmamazlık durumundadır ve bizi sürekli olarak asıl dizgesine götürür. Yanına katıldığı öğelere bir anlam yüklemeyiz, bir başınalığı içindeyse aslının ‘benzeşimidir’. Bu anımsatış hiçbir diziye

dayanmadığından, geçmiş silinir, anımsanan olarak bile ortada kalmaz. Modernist bir yapıtta alıntılar düzlem değiştirir, postmodernist bir yapıtta ise düzlem kaydırma söz konusudur. Birinci durumda alıntılanan şey, bir tarihsel düzlemde diğer bir tarihsel düzleme geçerken aldığı konumuyla yeni bir tarihsel değer yüklenir, ikinci durumda alıntılanansa tarihselliğinden arınarak doğal bir konuma çekilir, yeni bir içerik yüklenmez. Eklektik bir bütünde öğeler tam da bu doğal konularından ötürü hiçbir çatışma üretmezler, aralarında keyfi bir biçimde kazandıkları yerlerini her an terk etmeye hazırdırlar; tam bir kayıtsızlık içinde değiş tokuşa girebilirler. Farklılıklar böylece silinir, eski-yeni, seçkin-sıradan, her şey aynı düzlemine çekilerek eşitlenir. Eşitlenmez aslında, her türlü farklılık tam bir tarafsızlıkla onaylanırken, tam da bu biçimde, bütün farklılıklar yok sayılır, mutlaklaştırılır...”(18)

Diğer dönemlerden ve kültürlerden gelme imge ve üslupları bilinçli olarak kendine mal eden yapıtlar bu anlayışla postmodern olarak kabul görmektedir. Sosyolog H. Bülent Kahraman ise “melez yaratıcılık” dediği bu şizofrenik yaklaşıma şöyle açıklık getirmiştir:

“...Melezleşme bu dönemde bir tür ya da bir tercih veya üslup ögesi olarak değil, bir durum olarak ortaya çıkmaktadır. Bu durum özellikle avangart-geleneksel ayrımının kesişiminde ortaya ve öne gelmektedir. Bugün, tüketim toplumunun ana mantığı, bozgunculuk veya yıkıcılıktır. Tüketim alışkanlığını ve edimini ayakta tutabilmek için piyasa ve sektör sürekli olarak yeni mal ve seçenek üretmek zorundadır. Bu üretilmiş malın ve kazanılmış alışkanlığın hızla değiştirilmesi demektir. Sistemin ayakta kalabilmesi bir anlamda sistemin kendisini sürekli yenilemesine ve buna giden yolda yıkmasına bağlıdır. Bu mantık özellikle mekan söz konusu olduğunda ortaya çıkmaktadır. Sürekli olarak yenilenen mekan anlayışı bir yerleşiklik düşüncesini daha başlangıçta ortadan kaldırmaktadır. Melezleşme artık farklılıkların bir araya gelerek yeni bir ürün yaratmasından öte bir anlam taşımakta ve daha çok bir aradalık olarak

(18) Yalçın Sadak, **Modernist ve Postmodernist Sanatta Alıntılar Sorunu**, Çağdaş Düşünce ve Sanat, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, İstanbul, 1991

ortaya çıkmaktadır. Bu, 80'li yılların başında farklı itkilere dayanan, farklı ifadelerin ve üslupların bilinçli olarak ve bir tür karşı-modernizm anlayışı içinde yan yana geliştiği olan 'eklektik' anlayış ve yaklaşımların, yeninin postmodernite tartışmalarından bu yana aşılamayan bir belirleyicilik kazanmıştır..."(19)

Geçmiş kültürün ve bugünün bir aradalığıyla, süslemeye varan, kiç (kitsch) vs. beğenin her düzeyi, karşıt-modernist anlayış içinde kuralları yıkan her şey sanat ve sanatsal ifadeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Süslemecilik, halk sanatları vb. gibi büyük iddialar gözetmeyen her türlü ifade geçerlidir artık. Kiç'in biçimsel anlamda geleneksel bütün tutumları içermesine rağmen postmodernizmde bir strateji olarak kullanılmasının, kabul görmesinin nedeni; sanat eserinin saygı duyulması gereken ve maddi değeri olan kıymetli bir nesne olarak değerlendirilmesi anlayışına, seçkin ve düşük ayırımına son vermek içindir. Çünkü, kiç, genel anlamda seçkinlerin benimsemediği, sıradan, yetersiz ve düşük görülen bir sanattır. Bu bağlamda, bütün disiplinlerde göze çarpan bir çokluk, çoğulculuk ve bir aradalık pek çok postmodernist teorisyen için şizofrenik bir durum olarak değerlendirilmiştir. Üslupsal sınıflandırmaları kabul etmeyen, kendini bireyselliğin gücü içinde belirleyen, içe kapalı yalnızca kendisi olan bir sanata karşı geliştirilen bu özellik, kısaca "şizofrenik" algılamının ve tip'in Freud'un "yarık benlik" kavramının karşısına geçirilmesiyle yapıtın önce sanatçının daha sonra da yapıtla karşı karşıya gelen izleyicinin öznel değerlendirilmesine terk edildiği, niteliğin ve niceliğin göreceli olduğu, nihilist bir karşı tavır sergilemektedir.

(19) Kahraman, a.g.e., s.165-210

2.1.3. İktidarın Temsilinde Beden ve Zillet

- Abject Art , Pornografi, Şok, Kurban Edim (Ölüm) -

1980'lerde başlayan sanat ve siyasetin bir aradalığı, sokağın ve siyasetin sanata yeniden taşındığı 1990'lara gelindiğinde, sanatsal ifadeler iktidar yaratma gerekçesiyle beden üzerinde yoğunlaşır. Küreselleşme sonucu oluşan fark politikaları, kökleri 60'lara kadar giden Body-Art'ı (Gövde Sanatı) gündeme yeniden getirir, ve modernist baskılar beden üzerinden anlatılmaya çalışılır. Nedeni birinci bölümde bahsettiğimiz, bedenin batı kültüründe, batılı modernist anlayışta tutuğu önemli yerdir. Batılı modernite sistemi, egemen iktidarın bedeni kullanabileceğinin, yetkinin sadece merkezi bir otoritenin elinde olduğunun anlayışıyla oluşturulmuş bir sistemdir. Bu yüzden sanatsal ifadelerde, bedene yönelik her türlü yaklaşım, sistemi eleştirmeyi öngörür. Bedenin sanat nesnesi durumuna getirilmesi aynı zamanda birey kavramının yeniden öncelikli konuma getirilmesiyle aynı anlamı taşır.

Postmodern sanatta gövde ile ilgili sanatsal "direniş" oluşumlarına teorisyen Schneider, Hal Foster'in postmodernite yorumlarından; içinde bulunulan tüketim toplumu ve kültüründen hareketle açıklık getirmeye çalışır, şöyle ki: "...Foster, modernite bilincinin sanatsal düzlemde kendisini 'bozguncu (transgression) sanat'la dışavurduğunu söyler. Postmodernitenin neredeyse ayrılmaz bir parçası olan temellük (appropriation) kavramını ele aldığı makalesinde Foster, bunun, avangart sanatın içerdiği sürekli yenilik arayışı ve sürekli olarak mevcut olanı ortadan kaldırma yönündeki davranışını dengeleyen bir oluşum olduğunu belirtir. Temellük, Foster'a göre aslında bir direniştir (resistance).

Foster bu anlayışı oluştururken içinde bulunulan tüketim toplum ve kültüründen hareket eder. Tüketim mevcut kapitalizmin kendisini ayakta tutmak için vazgeçemeyeceği tek araçtır. Kadın ve zevk de metalaştırılmış bir tüketim nesnesidir. İnsanlara onlardan nasıl zevk alacakları, almaları gerektiği öğretilmiş, belletilmiştir. Buradan yola çıkan Schdeiner'a göre tüketim gerçeği kendisini en çok gövde sanatında göstermektedir. Çünkü, gövde sanatı ve özellikle onun feminist versiyonları yerleşik,

egemen kadın algulamalarına, kadının görsel ideoloji içindeki konumuna karşı bir 'direniş'tir. Bu direniş, kadının bir tutku ve zevk nesnesi olmasına ve kadının metalaştırılmasına bir başkaldırıcı da içerir..."(20)

Teorisyenlerin de belirttikleri gibi postmodern kapitalizmin ana mantığı tüketmekten geçmektedir. Bu kavramın karşılığı da yıkıcılıkla özdeştir. Sistemin kendini ayakta tutabilmesi için de bu çarkın işlemesi gerekmektedir. Bu bağlamda tüketim nesnesi olarak metalaştırılan kadın, gövde sanatında "sanatın nesnesi" konumunda yer alır. Feminist bilincin uyanmasıyla kadına ilişkin tabuların çiğnenmesinin örnekleri "Feminist sanat"la varlık bulur. Kavramsal bir sanat nesnesi konumuna getirilen kadın bedeni, verilmek istenen mesajı iletmek üzere, bu kez sanat nesnesi olarak sahnede yerini alır. Bu bağlamda, Cindy Sherman, Kiki Smith, Andres Serrano, Ana Mendieta, Robert Mapplethorpe, Mike Kelley, Robert Gober, Sarah Lucas, Vanessa Beecroft vs. gibi sanatçıların yapıtlarının sanat tarihi içinde önemli bir yeri vardır. Gövde üzerinden oluşturulan hemen hemen bütün pratiklerde, sado-mozoşist eylemler ve zillet adı altında tanımlanan, insan bedeninin çıkardığı bütün salgılar hiç çekinilmeden en ince ayrıntısına kadar verilmekte, gösterilmektedir.

1990'lı yılların sonunda söylem ve kavramların "gövde" üzerinden oluşturulmasının, figürlerin güzeli, ideali, yüce olanı değil de iğrenç ve çirkin olanı göstermek üzere kullanılmasının nedeni, toplumsal bunalımları, sorunları, gizli olan bütün gerçekleri su yüzüne çıkarmak içindir. Bu en gösterilmeyenin gösterildiği, sınır tanımayan, tabuların yıkıldığı, toplumda tabu olarak görülen cinsellik, seks vs. gibi bütün olguların sorgulandığı bir eylem niteliği taşır. Bedenin gerçekleri olarak gövdenin dışarıya attığı, sprem, dışkı, sidik, sümük, kusmuk, kan vb. gibi salgılar toplumsal anlamdaki gerçekliği sorgulatmak adına, gizlenen ne varsa ortaya çıkarılması için simgesel olarak kullanılır.

Gövde üzerinden yapılan bütün eylemlerde, sanatsal değeri yok etme yöntemlerinin kullanıldığı ve sınırların ihlali açısından son noktaya gelindiği görülmektedir. Şöyle ki; batı estetik kuramı onsekizinci yüzyılın ikinci yarısından beri güzel, yüce ve haysiyetli kavramlarını içinde barındıran bir “felsefi disiplin kuramı” olarak temsil ediliyor, sanatın sınırları bu anlamda çiziliyordu. Kant estetiği felsefesini de içeren bu kuram, otorite tarafından öngörülen, özünde toplumsal hiyerarşik düzeni barındıran, seçkin ve soylu bir estetik biçimdir. Birinci bölümde verdiğimiz H. Marcuse’un eleştirdiği bu klasik estetik biçim, otoriteye karşı gelmeyen bir toplum yaratmak adına, toplumu estetik açıdan eğitmek üzere oluşturulmuş bir güzellik bilimidir. Sanatı ahlakiliğin ya da toplumsal kurtuluşun hizmetinde bir etkinlik olarak algılayan bu estetik kuram içinde, birliğe, düzene ve uyuma dayalı olan her şey güzeldir ve “güzel” ahlakiliğin sembolü olarak görülür. Burada estetik kendi başına bir yasa koyucu olarak görülür.

Kant, estetik projesini şu hedefler doğrultusunda bütünler:

- *Estetiğe kavram ölçütünden bağımsız özerk bir temel kazandırmak;*
- *Hakikat sorununa estetik alanda yer vermemek;*
- *Estetik yargıyı bilgi kapasitelerinin harmonisi üzerinde temellendirmek.*

Kant’ın güzel’e ilişkin olarak yapmış olduğu dörtlü tanım:

- *Beğeni, bir nesneyi veya o nesneyi tasarlama tarzını, herhangi bir ilgiden bağımsız olarak hoşlanma veya hoşlanmama ile yargılama yetisidir. Bu tür bir hoşlanmanın nesnesine de güzel denir.(Nitelik bakımından)*
- *Güzel, kavramsız bir şekilde tümel olarak hoş giden şeydir.(Nicelik bakımından)*
- *Güzel, bir amaç tasarımından bağımsız olarak nesnede algılandığı ölçüde, bir nesnedeki amaçlılık formu’dur.(Bağıntı bakımından)*
- *Güzel, kavram olmaksızın zorunlu bir hazzın nesnesi olarak bilinen şeydir.(Modalite bakımından)(21)*

(21) Taylan Altuğ, **Kant Estetiği**, Payel Yayınları, İstanbul, 1989, s. 179-180

Kant estetik kavramı, görüldüğü üzere ancak bu türden genel bir ilke doğrultusunda toplumsal bir projeye dönüşmüştür. Güzel sanatlar söz konusu olduğunda, güzel yüce ve haysiyetli olan birlikteliği atbaşı gitmektedir. Hakikat ve gerçekliğin sorgulanmaması, bu bağlamda kavrama yer verilmemesi bir ön koşuldur. Genel anlamda içinde güzeli barındırmayan hiçbir duyguya, kavrama, olguya yer yoktur.

Eleştirmen Zeynep Sayın, “Batıda ve Doğuda Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet” adlı makalesinde konuya şu şekilde açıklık getirmiştir; Kant’a göre, güzellik ve kusursuzluk idealini özünde taşıyan tek varlık insandır. Değerli, saygın ve itibarlı olan kısaca haysiyetli olan tek varlıktır. Dolayısıyla insan bedeninin görselleştirilmesi, ancak onun içindeki değerler ortaya çıkarılmasıyla mümkündür. Bu bağlamda haysiyet uğruna bedene dair haysiyeti bozan duygusalığa yer verilmemelidir. Kant, haysiyet uğruna öznenin pathos’tan (yoğun duygu durumu) soyutlanmasını öngörür. Pathos’a dair her türlü özellik acı, şehvet uyandıran erotizm, şiddet, vahşet vs. gibi her tür özellik gizlenmelidir. Ahlaklılık ve güzellik uğruna apati gereklidir. Bu bakımdan Kant, Lessing’le örtüşmekte, her ikisi de güzellik ve haysiyet yasası uğruna, bedeni bedensel özelliklerinden sıyırmayı önermektedirler. Ve bedensel “arzu”, çünkü arzu da kişiyi pathos’a bağlı kılmaktadır. Arzu, en yüce ve haysiyetli şey olan insan bedenini zevk alma özelliğiyle doğaya aykırı, zevk alınabilir bir şeye, yani tiksinti verici bir nesneye dönüştürmektedir. Arzulayan insan bedeni, kendi ötesinde bir şeye gönderme yapacağına, kendi zevk ve çıkarı için dayatır, bu da tiksinti verici bir şeydir. Onun için Lessing gibi Kant için de güzel sanatların asli özelliği, doğadaki çirkinlikleri örtebilme çirkinlikleri güzel gösterebilme yetisidir. Kant’a göre, bir nesnenin güzel bir biçim olarak algılanabilmesi için, onun birbirinden bağımsız algılanan öğelerinin bir bütün ilişkisi içinde birleştirilmesinin gerekliliğidir. Diğer bir deyişle acı çekme ve ölüm anında bile bedenin organlarının yerli yerinde durması, uzuvların bedenden ayrılmamış olması, güzellik ve haysiyetlilik uğruna gereklidir. İnsan bedeni de ancak organik bütünlüğünü koruduğu sürece güzeldir. Kısaca, bedenin ve sanatsal beden imgesinin haysiyetini bozan şey, onun bedensel bütünlüğünü yitirmesidir. Hıristiyanlıkta ve Antik Yunan’ı harmanlayan onsekizinci yüzyıl tasarımında sanat yapıtı “tam şeklini almış bir şey, bir organizma” olduğu sürece ve olduğu için güzel ve haysiyetlidir. Onsekizinci

yüzyıl Avrupa sanatınının güzellik ideali olarak örnek aldığı Yunan sanatı özelliklerinde, figürler kusursuzluk içeren, pürüzsüz bir ten sunumuyla verilir. Gerçek güzellik formunda beden yüzeyinin güzelliğini ve haysiyetini zedeleyen kesintili parçalar, çıbanlar, yaralar, kırışıklıklar, eklem yerleri ve ellerdeki damarlar verilmez, gizlenir. Onsekizinci yüzyıl Avrupa estetiği, bedenselliğini giderek yitiren bir estetiğe dönüşür. Sayın'a göre, modern topluma dayatılan bu estetik yasası yirminci yüzyıla gelindiğinde, İkinci Dünya Savaşı'ndan çıkıldıktan sonra hemen hemen her yerdedir. Lessing, Kant, Schiller ve diğerlerinin savunduğu estetik program, savaşın yıkımından sonra yeniden inşa edilmeye başlanan kentlerin yapılanmasında baz alınır. 80-90'lı yıllara kadar bu güzelleştirme hareketi gözlenir. Aynı düş insan bedeni içinde geçerli olur: kusursuzluk içeren, asla yaşlanmasına izin verilmeyen bir beden olur insan bedeni. Yirminci yüzyılın piyasa ekonomisine dayalı bu dönem kusursuzluk dönemidir. Ancak 90'lı yıllara gelindiğinde, yalnız beden değil sanat da duysal özelliklerinden vazgeçer. Öğretilmiş teknik yasalara, duysallıklara bağlı değildir artık sanat. Bilgisayar teknolojilerinin gelişimiyle, maddesellik yitirmekte ve sanayi ürünleri bile estetik birer ürüne dönüşerek sanatsal pratiklerde yerini almaya başlar. Böylece sanat ortamında, güzelleştirmeye karşı gösterilen tepkiye gelinmiş olunur (Aslında bu tepki, yüzyıl ortalarında çok daha önceleri Romantiklerde ortaya çıkmıştır). Onsekizinci yüzyıldan bu yana süregelen estetik yasa özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra tersyüz edilmiştir. En önemli verilebilecek örnek, Deleuz'un irdelediği Francis Bacon örneğidir.

Deleuze'e göre, Bacon, *"...Bir dokunuşu, çığlığı ya da acıyı temsil edeceğine resmini acının ve çığlığın kendine dönüştürmeyi ve resme bakan kişinin duysalarını ve sinir sistemini harekete geçirmeyi başarmıştır...günün birinde insan çığlığının en iyi resmini yapmayı amaçlamış ve insan çığlığını insan etiyle ilişkilendirmiş, mezbahalarda kesilen hayvanların böğürtüsüyle insanın yarası içinde çıplak ete dönüştüğü anda ağzından çıkan çığlık arasındaki ortaklığı vurgulamış, insan ile hayvan arasındaki o belirsiz sınırı ortak bedensel acıda buluşturmuştur...bedensel acıyı, basbayağı İsa'nın yeryüzündeki temsilcisi papanın ağzından çıkan çığlıkla ilişkilendirmiş; bedene dair Hıristiyan haysiyetini yerle bir etmiştir. Eğer yeryüzündeki en haysiyetli nesne, insan bedeniye, yüzyılların bilgisini kırmak uğruma Bacon'un bedeni hayvan leşleriyle birlikte resmetmekten başka çaresi yoktu. Ağzını sonuna kadar açan ve bağırان*

papalardır Bacon'un resmettiği papalar, Bacon haysiyeti, insana özgü zilletle değil, hayvanların böğürtüsüyle ilişkilendirir. Yani insan bedeni haysiyetli ya da zelil değil, diğer organik nesnelere yada hayvanlar misali tiksindirici...beden onu bir arada tutan ve örgütleyen organlarından kurtularak etini ve sinirlerini açığa sermiş; kendini

(Yüce ve Haysiyetli Olandan Zillet'e)



(Resim 27)
Velázquez, "Papa", 1650



(Resim 28)
F.Bacon
"Papa I.", 1953



(Resim 29)
F.Bacon
"Papa II.", 1953



(Resim 30)
F.Bacon
"Papa III.", 1953

savunmasızca dışavurmuştur. İçi ya da dışı belli değildir artık bu bedenlerin;...ergon ile parergon (içerisi ve dışarı) arasındaki hiyerarşi aşılmıştır...bireştirici bir yeti olan güzelliğe meydan okumakta; beden formunu, ağzın formsuzluğuna devşirmektedir...böyle bir imge, 18. yüzyıldan bu yana süregelen estetik anlayışa meydan okumaktadır..." (22)

(22) Bkz. Zeynep Sayın, **Batıda ve Doğuda Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet**, Defter Dergisi, ..., s.158-189

Bu bağlamda, günümüz sanat anlayışının direniş içeren şizofrenik oluşumu, Sayın'ın da irdelediği, belirttiği gibi, Antik Yunan sanat özelliklerini içinde barındıran, modern topluma dayatılan estetik yasalarına karşı oluşturulmuş özellikleri barındırır. Özellikle I. ve II. Dünya savaşları'ndan sonra Kant, Lessing, Schiller ve benzerlerinin savunduğu estetik projenin, elektronik teknolojiyle oluşan Üçüncü Sanayi Devrimi sonrasında, toplumsal olaylarda meydana gelen çözümlerle birlikte sanatta da çözümlere neden olduğunu gözlemliyoruz. Nasıl ki yasaklar yasakları aşmaya kışkırtıyorsa, baskıcı toplumsal estetik yasasının da estetiği kırma yönünde kışkırttığına tanık oluyoruz.

1980'lerde "Dehşetin Gücü. Abject Üzerine Denemeler" adlı kitabında, "beden, haysiyet ve zillet" ile ilgili ilk tartışmalara neden olan feminist teorisyen Julia Kristeva, Sayın'a göre, "Abject Art" (Zelil Sanat) kavramına şu şekilde açıklık getirmiştir; *"...Kristeva zilleti, David Wellerby'nin savıyla örtüşecek biçimde doğum olgusuyla ilişkilendirir. Bedenin doğum anından daha çok cismanileştiği ve bedenselleştiği bir başka an daha yoktur ve bu anı çağrıştıran her şeyin estetize edilmiş bir uzamdan uzak tutulması, doğumun sahiciliği gereğidir...Kristeva'nın yeni bir bağlamda önerdiği ve Türkçe'de zillet diye karşıladığımız "abject" sözcüğününün, Batı ülkelerinde inanılmaz bir hızla konjüktür kazanmış ve fotoğrafçılar tarafından hızla benimsenmiş olmasıdır. Bu özellikle ABD için geçerlidir. Whitney Museum of Modern Art, 1993 senesinde 'Abject Art' başlıklı bir sergi düzenler ve Cindy Sherman, Robert Mapplethorpes gibi fotoğrafçıları sergiye dahil eder. Zelil sanat, artık icazet alınmış ve tasdik edilmiş bir sanattır ve o güne değin bastırılmış olan haysiyetin ters yüzüyle, bedenini bedenselliğiyle, onun yaralarıyla, salgılarıyla ve iltihaplarıyla ilgilidir...Aslında abject(ion), sözcüğü sözcüğüne "atık" demektir: Latince abicio atmak, kendinden fırlatmak, aşağılamak anlamına gelirken, abiectus aşağılık, düşük, alçak; Fransızca abjection ise atık, iğrençlik, zul anlamına gelir. Türkçe zillet ise hakirlik, horluk, aşağılık, alçaklık ifade ederken zelil, aşağı tutulan ve hor ve hakir görülen anlamına geldiği için istenmeyen ve aşağı görülen şeyleri kendinden fırlatıp atma eylemini tamına içermemekte, hele object-nesne bağıntısını hiç mi hiç vermemektedir. Kristeva'nın tanımını kabaca özetlemek gerekirse, henüz daha bir nesne özelliği bile taşımadan fırlatılıp atılan şeydir zillet; daha ilksel bastırmadan önce oluşan, ama böyle*

bir bastırma gerçekleşir gerçekleşmez kendini ele veren sahte bir nesnedir. Zillet, object değil, abject'tir ve bilinç ve bilinç altı, özne ve nesne ayrımı öncesi konuşan öznenin kendi kimliğinden söz edebilmesi –ben diyebilmesi- için fırlatılıp atılması gereken şey'dir...Kristeva'ya göre, belirli bir nesneye sahip olan arzunun tersine, dışlamaya dayalı bir ilişkidir zilletle kurulan ilişki ve işin daha ayrıksı yanı zillet basbayağı anne bedeniyle ilintilidir...Zillet, saf ve arı olan her şeyin tersidir...biçimi olmayan bir şeydir zelil anne bedeni; biçimsizlik, dile ve imgeye, yani simgesel düzene gelememe şeklinde kendini gösterir...kendi ötesinde hiçbir şeye gönderme yapmayan ve yüceliğe asla ulaştıramayan bir formsuzluktur zilletin formsuzluğu; o, ilksel bastırmanın öncesinde yatan dehşettir. Bu bağlamda Laokoon örneğine geri dönmek gerekirse bu nedenle Lessing, eril bedeninin haysiyetini ve güzelliğini dişil bedeninin dehşet verici zilleti üzerinden kurgular: güzel heykeller, dişil ve annesel bir iğrençliğin karşı kutbundadır. Dişil ve annesel zillet, anlamsal döngülerin ötesindedir, ama yüce değildir...kişiyi duyularla baş başa bırakan ve hoşnutlukla hoşnutsuzluk arasında salınmayan bir şeydir zelil, sadece hoşnutsuzluğa itmektedir...Bu nedendir ki güzellik yasası, dişil bir cismaniliği ve duyusalılığı yadsıyarak, ölçütlerini, kendini duyusuzlaştırmayı bilmiş bir erkek bedeni üzerinden alır...80'li 90'lı yılların Batılı uzamında, ciddi bir imge patlamasına yol açmasına şaşırılmaması gerekir. Bundan böyle zillet, haysiyet karşısında konumlandırılacak ve görsel sanatlar zelil kadın bedenini muştulayan örneklerle dolacaktır. Bu, Lyotard'ın sözünü ettiği yüce ve soyut sanata meydan okuyan bir tavır da içerir...Onun için doğum, adet kanı, pamuk, akıntı, idrar ve diğer zelil ve dişil şeyler, Baconvari bir etsellikle birleşerek piyasayı kaplamıştır...Piyasaya egemen olan, eril güzellik yasasına karşı konumlandırılan dişil zillet yasasıdır..."(23)

Kristeva'nın irdelediği bu kavramlarla ilintili olarak günümüz sanat anlayışı, bütün klasik estetik biçim özelliklerini kıran, bütün sınırları ihlal eden bir özelliği içinde barındırmaktadır. Bu bağlamda zillet kavramı değer karşısında, yüce ve soylu olan karşısında konumlanmaktadır. Gerçekliğin sorgulanması adına, bedeninin ölümlülüğüyle birlikte, Antik Yunan ve sonrasında saklanan bedeninin bütün zelil

(23) Y.a.g.e., s. 196-201

gerçekleri su yüzüne çıkarılır. Bu yüzden doğum, adet kanı, iltihap, akıntı, idrar vs. gibi bütün zelil şeyler gizlenmez aksine ortaya serilir, sergilenir. Bu olgunun özünde, yaşama dair örtbas edilen bütün çirkin gerçekliklerin ortaya çıkarılması, hiçbirşeyin aslında görüldüğü gibi olmadığı görüşü yatmaktadır. Genelde feminist sanat ve eşcinsel sanat tarafından ele alınan bu olgunun özünde “öteki” olmak kavramı yatmaktadır. Otoritenin öngördüğü “haysiyetli” estetik yasa doğal olarak eril bir sanata karşılık gelmektedir, bunun karşısında, Abject Art (Zelil Sanat) dışil olarak şizofrenik bir oluşumla sanatsal pratiklere dönüşür. Haysiyetli eril bir sanat ile yadsınmış olan dışil’liğin ölümünü yeniden doğuşa dönüştürmek adına, kendi otoriteleriyle otoriteleri reddedip, kendi kendilerinin efendileri oldukları bir olguyla karşı kaşıya gelmekteyiz. Bir bakıma itaatsizlik yaparak birey olma savaşımı verdikleri ve bu noktada kararlarıyla, kendi efendileri olma görevini başardıklarını görmekteyiz.

Eleştirmenlere göre, “Abject Art” kavramı çerçevesinde eser veren sanatçılar çeşitlilik gösterirler: Mike Kelley, Matthew Barney, Cindy Sherman, Orlan, Rineke Dijkstra, Ron Mueck, John Miller, Gilbert&George gibi isimlerin yanında Marcel Duchamp, Claes Oldenburg, J. Johns ve R. Rauschenberg gibi eskiler de bu kavramın çatısı altında toplanır. Julia Kristeva’ya göre, zelilin, iğrençliğin daha doğrudan erotik, cinsel ve arzularcı enerjisiyle zilletin, en uç noktada Proust’un yapıtlarında karşılaşıldığıdır. “Proustvari edebiyat” deyişiyle günümüze kadar gelen bu üslupta arzu ve iğrençlik maskelenmez aksine en uç noktalarda sergilenir. Kristeva, “Korkunun Güçleri, İğrençlik Üzerine Deneme” adlı kitabında, “Proustçu edebiyat” özelliklerine şu şekilde açıklık getirmiştir:

“...Proustçu edebiyatsa tersine, bölen, sürgüne gönderen, bölüştüren ya da cezalandıran, yargılayan, belki de Kutsal Kitap’a dayalı bir kereden asla vazgeçmez; göstergelerden, bir aykırılıklar, retler ve iğrenmeler bozgunu üstüne gerilmiş kırılğan bir fileden başka bir şey olmayan bir türdeşlikte (cins, sınıf, ırk) farklılıklarını sonsuzcasına bir araya getiren Proustçu tümcenin, hafızanın, cinselliğin ve ahlakın yapısı, bu yargılayan kerteye göre, onunla birlikte ve ona karşı oluşur. Proust’ta arzu ve göstergeler, maskelenmeye çalışılan iğrençi gizlemeyen, aksine ortaya çıkaran

sonsuz bir tual dokurlar; maskelenen iğrenç, bozulma (defaillance), sıkılma, utanç, pot kırma şeklinde, yani aslında yazarın iğrençle birlikte ve iğrence karşı oluşturduğu türdeşleştiren retoriğe yönelik sürekli bir tehdit olarak görünür kırlarlar...”(24)

Burada sanatçılarn otoriteye karşı bir otorite yaratma gerekçesiyle; iğrençliğe karşı iğrençliği, şiddete karşı şiddeti, bir anlamda yıkıcılığı kullandıklarını söyleyebiliriz. Günümüz sanatında gerek içeriksel gerek biçimsel anlamda pornografinin kullanımı gizli olanı ortaya çıkarma ve tabuların yıkımı açısından protest bir tavır sergiler. Bedenin erojen bölgelerinin gösterime sunulmasıyla, beden politik bir kavram nesnesine dönüşür. Bu sanat ile politika, sanat ile yaşamı birleştirmeye yönelik Nietzscheci (nihilist) yaklaşım, postmodernizmin kendine özgü bir stratejisi olarak, modernizmin bünyesindeki “şok edim” mantığının yeniden kullanılmasıyla varlık bulmuştur. Bu bağlamda, Proust kentsel, endüstriyel modern hayatın rahatsız edici etkilerinin neden olduğu “şok yaratıcı” deneyimlerini ilk fark eden sanatçılardan biridir. Politika ve şiddet üzerine düşünmeye başlayan sanatçılar, modern hayatın şokları karşısında duyarlı tepkileri vermişler, düşüncelerinin karşılığını anarşizmde bulmuşlardır. Önemli bir diğer isim, W. Benjamin’dır*. Sanatçılar, yapıtlarını bir skandal merkezi haline getiren “şok” etkisiyle, modern hayatın şoklarına karşı bir savunma ve kendini koruma aracı yapmışlardır. “Şok”un sanattaki karşılığı olan montaj, teknolojik çağda sanatsal üretimin ana ilkesidir. Bu “şok edim” mantığı, geçmiş gelecek ve şimdinin bir aradalığıyla, gerçekleri saklamayıp, en uç noktalarda vererek (buna zaman ve mekan kavramlarının bir aradalığını da ekleyerek) haysiyetli ve yüce olana karşı bir tavır sergileme çabasıdır, ve postmodernizmin kendine özgü stratejileri olarak çeşitli ifade biçimleriyle günümüze kadar gelmiştir. Bu ifadeler “yüce kabul edilen sanat eserleri üzerinde oynama-pastiş, parodi, kolaj, ironi, kinizm vs.” postmodern süreçte sanatçılarn en çok başvurdukları stratejiler olarak varlık kazanmıştır. Alıntı, kolaj geçmiş zaman karşısında “şiddet” gibi bir yol sunar sanatçılara ve geçmişe sadık kalmanın, gücüne sahip çıkmanın yolu da onu yıkmaktan, bozmaktan

(24) Julia Kristeva, **Korkunun Güçleri-İğrençlik Üzerine Deneme**, Çev: Nilgün Tural, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s.35-37

* Detaylı bilgi için Bkz. Walter Benjamin, **Pasajlar**, Çev: Ahmet Cemal, YKY, 1993
Walter Benjamin, **Estetize Edilmiş Yaşam**, Çev: Ü. Oskay, Dost Kitabevi, İstanbul, 1982

geçer. Zaman kavramının yitirildiği ve bir sonluluk duygusunun yaşandığı kısaca belleksiz ve gelecekte yoksun bir duygunun hakim olduğu toplumsal aşamada, sanatta şizoid bir vaka olarak kolaj, parçalanma, dağılma, çoğulculuk vb. gibi olgular bu sürecin dışavurumu olarak karşımıza çıkar.

Bu kavram, Bataille'in "Kurban edim" mantığıyla sanat tarihine geçmiş bir olgudur. Bir bakıma, geçmişin bugün üzerindeki otoritesini sarsmak ve yıkmak için, içeriksel bir anlamlandırma uğruna sanatın kurban edilmesi gerçeğidir. Sözlük anlamıyla açıklanacak olursa, Türk Dil Kurumu'nun çıkarmış olduğu Türkçe sözlükte, "Kurban", "...Bir ülkü uğruna feda edilen veya kendini feda eden kimse..." olarak geçer. "Kurban etmek" ise, "...kendi çıkarı için birini veya bir şeyi feda etmek..." tir. Teorisyen Elisabeth Arnold, "Kurban edilişin Bataille ve Nancy Yaklaşımından Eleştirisi" adlı makalesinde, "kurban edim" olgusuna şu şekilde açıklık getirmiştir:

"...Kurban etmenin felsefi ve Hıristiyanlık versiyonu, kurban etme anının içindeki sonluluk doğasının, ondan vazgeçmekle birlikte aynı anda gücünün sahiplenildiği ruhsal dönüşüm olarak anlaşılmaktadır. Örneğin, ruhsal bir yeniden doğuş adına Platon'un ya da İsa'nın kurban edilmeleri, bunun diriliş olarak betimlenmesi nedeniyle ölümün içselleştirilmesi sonucunu doğurur. Hiçbirşeyin içselleştiremeyeceği ölümün diyalektik idealleştirmesini suçlayabilmek amacıyla onun kana susamış vahşetini yüceltir..."(25)

Buradaki "kurban edim" mantığı, kısaca "ölüm", kendisini yeniden doğuşun bir koşulu olarak sunmaktadır. Bu noktada, kararlarıyla, eylemleriyle bir kayboluşu, ölümü, yeniden "doğuş"a dönüştüren ve bu sayede kendi kendinin efendisi olma, iktidarı yeniden ele geçirme görevini başaran bir olguyla karşılaşmaktayız.

(25) Elisabeth Arnold, **Kurban Edilişin Bataille ve Nancy Yaklaşımından Eleştirisi**, Çev: Melike Demirbağ, <http://www.Zinhar.com/tekst/kurban.html>

Marchel Duchamp, Leonardo da Vinci'nin "Mona Lisa"sı üzerinde uyguladığı parodide, Mona Lisa'ya bıyık ekleyerek ve altına yazdığı – L.H.O.O.Q – "elle a chaud au cul" (onun kıçını ısıtmış) ibaresiyle yıkıcılığa başvurmuş, alçak ve yüksek, sanat ve sanat olmayan tartışmasına kendi anlayışıyla, sanatı "kurban" ederek cevap vermiştir. Ona göre beğeni artık önemli değildir. Günümüzde de bu tür göndermelerin Marcel



(Resim 31)
Marchel Duchamp
"Bıyıklı Mona Lisa" 1917

Duchamp'ın yapıtlarıyla oluşturulduklarına tanık oluyoruz. Amerikalı sanatçı Sherrie Levine, geçmiş döneme ait orijinal yapıtlarla oynayarak, geleneksel ve geleneksel olmayan arasındaki karşıtlığı göstererek insanları düşünmeye sevk eder. Yeni bir şey üretmek yerine, önceden yapılmış olanları kendine mal etme mantığının özünde, iktidarı ele geçirerek uygulamaya soktuğu, çağı eleştiren ve yeniden gözden geçirilmesine sevk eden bir olgu yatmaktadır.



(Resim 32)
Marchel Duchamp
"Fountain" (Çeşme), 1917



(Resim 33)
Sherrie Levine
"Çeşme - Duchamp'a Nazire", 1991

İnsanın yarattığı tüm değerler ve sistemler tarafından kuşatılması, baskı altına alınması ve sınırlandırılması sonucu oluşan bu yeni postmodern gerçekçilikte; Nietzsche'nin savunduğu "evrensel ve sonsuz olmayan gerçeklik değerlerinin yeniden gözden geçirilmesi" düşüncesi yatmaktadır. Süreksiz ve göreceli olan gerçeklik tanımını karşılamaya başlar. Bu bağlamda, postmodern sanatsal oluşumun özündeki stratejilerin, gerçekliği sorgulatmak adına ve iktidar yaratma gerekçesiyle onu deliliğe, bir ölçüde kendi kendini tahrip edip yok etme uçlarına götüren nihilizm ile yıkarak ve bozarak günümüz sanatının içeriksel ve biçimsel oluşumuna katkıda bulunduğunu gözlemliyoruz.

III. BÖLÜM
GÜNÜMÜZ SANATINDA
KARŞIT-ESTETİK BAĞLAMINDA
ÖNE ÇIKAN SANATÇI TAVIRLARI
VE YAPIT ÇÖZÜMLEMELERİ

3.1. Günümüz Sanatında “Şiddet ve İroni” Bağlamında Bazı Yapıtların Şizofrenik Açıdan Analizi

Günümüz sanatında, sanatçının kavram ile oynayarak, ona işlerlik kazandırarak, kavramı yersiz-yurtsuzlaştırarak, anlamsızlaştırarak, yapıbozuma sokarak, anlamların bağlamlarını yeniden bir okuma içine koyarak, kavram ile işini başka yerlere taşıyabildiklerine tanık oluyoruz. Günümüz sanatçıları arıyapısalcı, yapı sökümcü bir anlayışla yaşam ve politika, yaşam ve sanat birlikteliğini neo-nihilist bir ifadeyle sanata yeniden kazandırmış, “kişisel olan siyasaldır, kişisel ile toplumsal, bireysel ile kolektif arasında hiçbir ayırım yoktur” görüşüyle sanatsal ifadelerini oluşturmaya başlamışlardır. Bu bağlamda, geleneksel sanatın belirleyicileriyle değil – biçim, kurgu, yöntem vb. – doğrudan doğruya sanatın ve yaşamın tartışıldığı, sanatın ölüm ilanıyla doğan erk boşluğunda sanatın, iktidar yaratma gerekçesiyle sorgulanmaya başlanarak kendi öznel estetik ilkelerininin oluşturulduğu, çoğulcu bir sanatla karşı karşıya olduğumuzu görüyoruz. Bu öznel estetik ilkelerle – eklektizm, pastiş, parodi, ironi, kinizm ve oyun – eski değersizleştirilmeye çalışılmaktadır. Postmodern sanatsal oluşumu, postyapısalcı teorisyen Madan Sarup’un, postmodernizm üzerine söyledikleriyle açabiliriz; Sarup, günümüz sanatının temel özelliklerini şöyle sıralamıştır: “...Sanatla gündelik yaşamın arasındaki sınırların silinmesi; seçkin kültür ile popüler kültür arasındaki sıradüzen ayırımının çökmesi; biçimsel seçmecilik ile kodların karışması. Bu bağlamda parodi, pastiş, ironi, oyuncu en çok öne çıkan izleklerdir...Postmodernizmde sürekli olarak seçmeciliğe, düşünümselliğe, özgöndergeliliğe, aktararak söylemeye, alıntılama, yapıntıya, rastlantısallığa, anarşiye, parçalılığa, pastişe ve benzetmeye başvurma söz konusudur...” (1)

Bunlar, modernizmin baskıcı katı kurallarından, avangardın yenilik arayışından soyutlanmış, bireysel olan toplumsaldır anlayışıyla, içe kapalı ve yalnızca kendisi olan bir sanata karşı geliştirilen özelliklerdir. Gelinek noktanın Yeni Dünya düzeniyle, tümüyle yaşadığımız dönemin sorunlarıyla ilgili ideolojik bir fenomen olduğu kuşku götürmez bir gerçektir. Küreselleşme politikalarının felsefi içeriği ile H.B.Kahraman’ın

(1) Madan Sarup, **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, Çev: Baki Güçlü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, s.188-189

da belirttiği gibi, kuralları çağdaş kapitalizmin koyması, kendisinin uygulaması ve devletin medyalar ve diğer öğeler aracılığıyla giderek etkinliğini arttırması, baskıcı özelliğini öne çıkarmasıyla birey, kapitalist dünyada iktidarın kendisine “vermek” istediği her şeyi “tüketim” kavramından geçerek alıyor. Çağdaş kapitalist toplumlarda her şeyin tüketim olgusuyla ve onun getirdiği açılımlarla; günümüz sanatının da geç-kapitalizmin biçimlendirdiği tüketim toplumu bağlamında evrildiğini görüyoruz. Bu oluşum çerçevesinde ağırlığını giderek arttıran bir dizi azınlığın (marjinal) – kadınlar, siyahlar, eşcinseller, çevreciler, öğrenciler – güç odağı oluşturmasıyla ve bu güç odaklarının dile getirdiği ırkçılık, cinsiyete yönelik ayrımcılık, iktidar sorunu ve bireyselleşme arayışlarının sadece kuramsal anlamda değil görsel anlamda da sanatı yepyeni ufuklara taşıdıklarını gözlemliyoruz.

60’lardan günümüze toplumsal düzeyde yaşanan bu olayların sanata yansımaları günümüze kadar gelmiş ve böylelikle günümüz sanatı bir yandan soru soran ve yanıt arayan bir süreci başlatırken bir yandan da sanatın biçimsel gelişmelerinden etkilenmeyi ve onları etkilemeyi sürdürmüştür. Sanatçılar, sanatsal ifadelerine kendi içsel algılarını katarak toplumsal söylemlerde bulunmuşlar, toplumsal olayların ve popüler kültürün insanlığı tüketime zorladığı bu süreçte, yapıtlarıyla karşı durmuşlardır. Modern dünyanın birey üzerinde kurduğu baskı ve şiddet gibi unsurları, sanatçının kendi “ben”inde yaptığı çözümlenmelerle, neo-nihilist “şizofrenik” bir dille sanatsal uygulamalarda hayata geçirdiklerini günümüz yapıt örneklerinde görebiliriz.

İçe kapalı ve yalnızca kendisi olan bir sanata karşı geliştirilen özellik, kısaca, “şizofrenik” algılamının ve tip’in, Freud’un “yarık benlik” (bölünmüş kişilik) kavramının karşısına geçirilmesiyle estetiğin ve sanat eleştirisinin ilkelerinin, iktidar yaratma gerekçesiyle sorgulanmaya başlandığını ve sanat eserinin önce sanatçının daha sonra da o yapıtla karşı karşıya gelen izleyicinin öznel değerlendirilmesine terk edilerek niteliğin göreceli, biçimin uçucu, anlamın keyfi, varoluşun rastlantısal olduğunun ilan edildiği bir ortamın bütün özelliklerinin “şizofreni” kavramı ile içinde barındırdıkları: yersiz-yurtsuzlaşma, göç, milliyetçilik, kimlik ve ötekilik olgularıyla post-yapısalcı süreç içerisinde sadece kuramsal düzeyde değil, sanatsal pratiklerin oluşumunda da nihilist bir yaklaşımla karşımıza çıktığını görmekteyiz.

3.1.1. ANA MENDIETA

Küba doğumlu Ana Mendiata, kadınlar tarafından kadın vücudunun kişisel ve sosyal ifade için bir araç olduğu “feminist görüş” bağlamında yapıtlar üretmektedir. 70’lerde kendi vücudunu kullandığı çalışmalarıyla zamanın ağır basan modernist teorilerine karşıt bir konsept oluşturur. Bu şekilde sanatçı, kadın vücudunun kadın sanatçı için realistik bir araç olduğunu vurgulayarak idealize kadın çıplaklığının erkeksi geleneğine meydan okur.

Mendiata, kadın vücuduna yontma taş devrine ait tanrıçaların sembolü olarak “öncelikli yaşam kaynağı” görüşünü kazandırır. 1973 ve 1980 yılları arasında, “Silueta” ya da “Siluet” başlıklı serisini oluşturur. Bu çalışmalarında sanatçı, kendi vücudunu ya da kendi vücudunun doğal nesnelere ile ilişkisinden elde edilmiş resimleri kullanır. Parçalar süresizdir, oluşturulmuş parçalar, bozulmadan evvel ya da bozulurken resmedilmiştir. Kullanılan nesnelere semboliktir. Serinin içindeki bir çalışmada, kendi figürünü barut ile çerçeveleyerek eski çağların mağara çizimlerini anımsatan bir şekil yaratmıştır. Figürü yakarak ateşin, kötü ruhları kovma ve arındırma temsili ile dinsel kullanımını yapıtlarına dahil eder.



(Resim 34)
Ana Mendiata
“Siluet”
Enstelasyon, 1978

Mendiata, çiçekleri de Meksika’nın geleneklerinden alıntı yaparak serisinde araç olarak kullanır. Öncelikli nesnesi kendisidir. “*Tree Of Life*” (Hayat Ağacı) serisinde

çıplak bedenini çamurla kaplayıp, koca bir ağaca dayanarak poz vermiştir. Görsel olarak ağaçla birleşmiş ve kollarını teslim olurcasına yukarı kaldırmıştır.



(Resim 35)
Ana Mendieta
“Hayat Ağacı”
Body-Art, 1972

Mendiata'nın sanata ilk yaklaşımı, onların kaba formlarına göre de devrimsel olarak nitelendirilebilir. Özellikle tuval, boya, kağıt vb. gibi kabul gören sanat materyallerine meydan okumak ilgisini çekmekle birlikte, insan bedeni gibi kullanılmamış ve önemsenmemiş materyallerle keşif yapmayı tercih etmiştir. İnsan bedenine, genellikle, sanatsal çalışmaların en önemli bileşeni gözüyle bakmış ve bedeni yaratıcı anlatımın aracı olarak denemeyi tercih etmiştir.

Kayıtlara geçen, kendi bilincindeki ifadeyi ortaya koyan ilk çalışması (1973); kampüste meydana gelen bir tecavüz ve cinayet vakasından sonra, kampus idaresinin olaya yaklaşımını (olağan susturma yaklaşımını) protesto eden çalışmadır. Dairesine davet ettiği arkadaşları onu yerde neredeyse çıplak bir halde bağlanmış ve kana bulanmış olarak bulurlar. Charles Merewether, Mendieta'nın kendi yoluyla yaklaşımı-



(Resim 36)
Ana Mendieta
“Beden Üzerinde Çiçekler”
Body-Art, 1973

nı “*tecavüzün adını koymak sadece sessizlik kuralını kırmak değildir*” sözleriyle yorumlamıştır. Bu çalışmada kanın varlığının altını çizmek önemlidir. Ana, Katolikliğin ve gizemli Voodoo’nun tuhaf büyüleyici karışımı sonucu oluşan Santeria’nın çıktığı Küba’da büyümüştür. Santeria, Hıristiyanlığın güçlü ikonografik gelenekleri ve Afrika kökenli batıl ve dinsel inançların birleşiminden oluşmuştur.

Ana Mendieta’nın ilk sanatsal deneyleri (72-78) kozmetik zarafet ve detaycılığı kapsar. Her iki (kadın ve erkek) fiziksel beklentiye meydan okuyarak (cinsiyet rollerinin zor farkedildiği detaylar ekleyerek) makyaj, çamur, cam, şampuan vb. gibi maddelerle modifiye ettiği bedeninden, değişik ve tartışmaya açık biçimlerde yararlanmıştır. Böylelikle, farklı kişilikler varsayımıyla yola çıktığı çalışmalarında, bedenini kavramsal bir nesneye dönüştürerek mesajını iletir.

Son yıllarına yakın, Mendieta, (Siluet) “*Silueta*”nın tam olarak kalıplarından ortaya çıkan taş oyması serisi olan “*Rupestrian Heykelleri*” üzerine çalışmıştır (81-85). Çalışmaların yeri Havana dışındaki Jaruco Parkıdır. Bu parçaları oluşturan katılmış yapılar neredeyse amorf ama insan bedeninin müstehcen şekilleri ve tarih öncesine

ilişkin verimlilik sembolleri belirgindir. Eleştirmenlere göre, “*Rupestrian Sanatı*”nın belirleyici özellikleri şunlardır: Gunaroca (İlk Kadın), Bacaya (Günün Işığı), Guacar (Menstruasyon–Yumurtlama–Adet), Atabey (Suların Annesi-Yemandja gibi)dir.

1975’lerin başında beden merkezli sanat yeni bir seviye kazanmıştır:

Kareyle bütünleşen bedenini damgaladığı “*Silueta*” serisiyle ilgili bazı eleştirmenler bu çalışmaların, daha önceki feminist sanatçıların kadın formu ile Ana Dünya (Mother Earth) figürü arasında bir bağlantı içinde olduğunu öne sürer. Yine de Mendieta’nın çalışmalarının ardında farklı bir düşünce vardır. Tıpkı Pupestrian sanatı gibi “*Mythical Geology*” (Efsanevi yer bilimi) konseptinden etkilenmekle birlikte buna ulaştığı ortadadır.

Mendiata, sanatına yön veren olguyu şöyle açıklar: “*Küba’daki o ilkel sanat ve kültürlerden ilk etkilendiğimde çocukluk yıllarımdaydım...Görülüyor ki bu kültürler ne kadar içsel bilgi ile elde edilirse doğal kaynaklara o kadar yakınlık sağlanır. İşte görüntülere gerçekliği veren bilgi budur. Bu büyüünün hissidir, bilgidir ve ilkel sanatta bulunan güçtür, sanat üretimindeki kişisel yargılarımı etkileyen. Son 12 yıldır doğada çalışıyorum; ben, dünya ve sanat arasındaki ilişkiyi keşfediyorum. Kendimi meydana getiren elementlerin içine bıraktım, dünyayı tuvalim ve ruhumu araçlarım gibi kullanarak.”(2)*

1985 yılında ölen Kübalı Ana Mendieta, tabuları yıkıcı ve kurbanımsı performanslarıyla erkeklerin temiz kavramsal işlerine karşı o “kanla işler yaptığını” ilan ederek zamanın modernist teorilerine karşıt bir konsept ve şizofrenik açılımla yapıtlarını oluşturan ilk sanatçılardan biri olmuştur.



(Resim 37)
Ana Mendieta
“Ísimisiz”, Body-Art, 1978

(2) http://www.galeriadv.com/artistas/artis_zen_09.html - http://www.xs4all.nl/akinci/Ana_.....

3.1.2. MONA HATOUM

1975 yılında, Londra’da yaşamaya başlayan Filistin’li sanatçı Mona Hatoum da, Lübnan’daki iç savaş esnasında gerçekleştirdiği bir dizi performans ve enstelasyonla, yabancılaşma ve bölünme gibi politik sorunları ifade etmek için kendi kişisel geçmişinin içsel dramlarını sergilemiştir. “...Performanslarında genellikle izleyiciyle özel bir yakınlık kurmuş, ancak, aynı zamanda aradaki ayrımı ifade eden klostrufobik yöntemler geliştirmiştir: Kendini örtü veya peçeyle sarılmış olarak kafes benzeri şeffaf bir kutu içerisinde sergilemiştir. Hem fiziksel hareketi hem de iletişimi kısıtlayan bu engeller daha geniş anlamda sömürgeleştirilmiş ve bölünmüş bir ülkeden ayrılmış olma durumunu anlatmaktadır. Tutuklu olma metaforu, sürüldüğü yabancı kültürün Hatoum’u sürekli bir yabancı olarak sınırlayan yöntemlerini de anımsatmaktadır. Hatoum’un çalışmaları kendini anlatma ile politik duruş arasında değişmez bir ayırım yapılmayan sanat ürünününün tipik örnekleridir...”(3)



Measures of Distance, 1988 Video

(Resim 38)
Mona Hatoum
“Uzaklık Ölçüleri”
Video-Art, 1988

(3) Toby Clark, **Sanat ve Propoganda, Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**, Çev: Esin Hoşsucu, Sanat ve Kuram, Ayrıntı Yayınlar, İstanbul, 2004, s.202

Süren fiziksel özellikler tarafından aktive edilen duygusal gerilimlerin araştırmasının devamında Mona Hatoum, sağlamlık ile birleşen güven hissini yanıltmacalı sunan, ve eve dair akla gelen fikirlerden biri olduğu varsayımıyla konfor hissini sorun eden heykel çalışmalarıyla da gündeme gelir.

Bu çalışmalar, yararlılık ve dramatik şiddetlerinin ölçüğünde bozulmalara itimat ederler. Hatoum “büyütme” ve “çoğaltmadan” yararlanarak gözün tam olarak göremediğini ortaya koyar. Örneğin Corps Etranger’ın kendi vücudundaki endoskopik bir yolculuğu büyüten ve bir başka yapıtı olan (Bak Beden Yok!) “*Look No Body!*” de - sanatçı kendi kalp atışlarını ve midesinin sesini yükseltmiştir – olduğu gibi... Mimetik yineleme, biçimsel yönden ağır basan 60’ların Minimalizm’ini yaşatır. Minimalizm’in anahtarı biçimsel simetri ve benzerliktir. Rengin yok edilmesi ya da etkisinin azaltılması, endüstriyel tasarımın temel materyallerine (metal, kaya, ahşap ve beton vb...) karşı özel tutku beslemek Hatoum tarafından kabul edilebilirdir. Hem işlem, hem de formal materyalizasyonun Hane Darboven, Donald Judd, Agnes Martin, Sol Le Wit ve diğer sanatçılarda olduğu gibi kullanılması ile “yinelemenin” varlığı, Hatoum tarafından daha öznel, ironik ve tiyatral olasılıklar boyunca yeniden yönlendirilmiştir.(4)



(Resim 39)
Mona Hatoum
Fotoğraf, 1992

(4) <http://www.arken.dk/view.asp?ID=1825=HatoumUK>

3.1.3. CINDY SHERMAN

New York Long Island'da büyüyen, 1972 yılında New York Eyalet Üniversitesi'nde (SUNY) resim eğitimi alan, daha sonra fotoğrafa yönelen Cindy Sherman, Post-yapısalcılık ve feminizm eksenleri doğrultusunda 70'lerin ve 80'lerin kültürel ortamıyla biçimlenen çalışmalar sergilemiştir. Sanatçı, kendini model olarak kullandığı fotoğraflarıyla kadınlara verilen klişe rolleri sorguladığı bir görüntü çizmektedir.

1977'de bilinen en iyi serilerinden (İsimsiz Film Stilleri) “*Untitled Film Stills*” üzerine (1977-1982) çalışmaya başlar. 8-10 inçlik siyah beyaz fotoğraflardan oluşan seri, seyirciye kadının belirsiz portresini seks objeleri olarak sunar. Sherman seri hakkında; “*rol temsilinin sahteliği, görüntüleri seksi olarak algılayan baskın erkek seyirciler için saygısızca da olabilir*” açıklamasını yapmıştır. İngiliz (Orta Çağ asil tabakanın kullandığı) perukları ve kostümleriyle kültürel basmakalıp örneklerle karşı meydan okuyarak kendi fotoğraflarına model olur.(5)



(Resim 40)
Cindy Sherman”
“İsimsiz Film Stilleri”
Fotoğraf, 1977-1982



(Resim 41)
Cindy Sherman
“İsimsiz Film Stilleri”
Fotoğraf,1977,1982



(Resim 42)
Cindy Sherman
“İsimsiz Film Stilleri”
Fotoğraf, 1977-1982

Sherman, kendi görüntüsünü film yıldızlarının imge kalıplarına sokarak fotoğrafa aktarıyor ve bu imgeler üzerinden kendisini imgeleştiriyor. Kendi imgesini

(5) <http://www.moma.org/exhibitions/1977/sherman>

kurguladığı bir mekan ve zaman içinde tanıdık gelen ama tam anlamı ile teşhis edilemeyen bir kadın kahramana dönüştürüyor. 70'lerin sonlarında gerçekleştirdiği “*Untitled Film Stills*” adlı çalışması incelendiğinde, 13 numaralı fotoğraftaki kadın imgesi B. Kategorisindeki filmlerin kadın kahramanını, 15. imge baştan çıkarıcı bir lolitayı, 35. imge Yeni-gerçekçi İtalyan filmlerinin seksi köylü kadını, 53. imge Marilyn Monroe'nun bir çeşit kopyasını ve 7. imge ise elinde içki kadehi ile paparazziler tarafından yakalanmış alkolik bir Hollywood yıldızını andırdığını ve Sherman'a kaynaklık eden kahramanların Sherman'ın benliğinin araya girmesi ile değişime uğradığını görmekteyiz. Sherman'ın bu karelerde hem fotoğrafı çeken, hem de poz veren kişi olarak yer almasının, bu değişimi özellikle pekiştirdiği anlaşılmaktadır. Sherman'ın film yıldızları alışık olduğumuz yıldız portrelerinden farklı olarak bakma ve bakılma sürecinin bir aradalığının getirdiği belirgin bir kırılma ve kuşku edası taşımaktadırlar.



(Resim 43)
Cindy Sherman
“Tarihi Portreler”,1989



(Resim 44)
Cindy Sherman
“İsimsiz Film Stilleri”,1994



(Resim 45)
Cindy Sherman
“Tarihi Portreler”,1989

Görüldüğü üzere Sherman cinselliğe yönelik bölünmüş bakış açısını bu kadın imgelerine taşımakta, kendi varoluşu, kimliği ve cinselliği ile olan mücadelesini film yıldızlarının görüntü kalıpları ile temsil etme çabasına girerek, bu çabanın sonucunda belirli temsiller arası gerilim içinde kalmış kadın imgeleri doğurmaya çalışmaktadır. Sherman, kendisine dayatılan kadın rol modelleri ile öznel görüntüsü ve cinselliği ile kısaca benliğini inşa eden tüm ana etkenler ile hesaplaşmaya girmektedir.



(Resim 46)
Cindy Sherman
“Seks Resimleri”, 1992



(Resim 47)
Cindy Sherman
“Seks Resimleri”, 1992



(Resim 48)
Cindy Sherman
“Sherman’ın Yüzü”, 1992



(Resim 49)
Cindy Sherman
“Seks Resimleri”, 1992



(Resim 50)
Cindy Sherman
“Seks Resimleri”, 1992

Sherman'ın, kadın film kahramanlarını canlandırırken, onlara ait gerçekleri izleyiciye aktarmanın imkansızlığının bilincinde hareket ettiğini ve kimliğinde içselleştirdiği nesnelere temsil etmenin sıkıntılı bir süreç olduğunu izleyiciye belli etmeye çalıştığını görmekteyiz. Burada Sherman, bize tanıdık gelen tüm imgelerin yüzlerini değiştirerek kendi benliğinin ve geçmişinin kodlanmış halini bozmaktadır.(6)

1980'lerde Sherman renkli film kullanarak çok geniş noktaları sunmaya, ışık ve yüz ifadeleri üzerine odaklanmaya başlar. 1990'larda ise Sherman klişe kadın kimliğinin alaycı, ironik bir yorumcusuna dönüşür. 1997'de kara mizah filmi “*Office Killer*”ı (Ofis Katili) yönetir. Ve 1990'ların sonlarında parçalanmış oyuncak bebekler, vitrin mankenleri, plastik vücut parçaları ve maskelerle hazırlanmış cinsel ilişki mizansenleri kurgular. Bu parçaların rahatsız edici görüntüleriyle sanatı “*şiddet*” ve “*yapaylığa*” çeker. Haysiyetli ve yüce kabul edilen eril sanatın karşısına zelil kavramının geçirilmesiyle baskı ve otoriteyi temsil eden Klasik estetik biçime, dolayısıyla ideolojisine meydan okunmuş olur.

(6) Bige Akdeniz, **Yeni Yönelimler-3**, Temmuz 2001, http://www.nbcfilm.com/mayis/pres-yini_yonelim3bige.ph
<http://www.profotos.com/education/referencedesk/masters/cindysherman/cindysherman.sh>

3.1.4. ORLAN

Sanatı bir direnme biçimi olarak alan Fransız kadın sanatçı Orlan, bunu, var olan verilerin, dayatmaların saptırılmasından yola çıkarak gerçekleştirmektedir.

Ali Akay'a göre, Orlan, para ve güzelliği yücelten toplumsal ideolojik konumuyla estetik cerrahi bir tiyatro sahnesine dönüştürerek gerçek bir operasyonu sahteletirmekte, ve sahtelik efekti ile simülakr kavramını işin içine sokarak simülakr'dan toplumsal bir proje sunmaktadır. Nietzsche'nin ve Deleuze'ün "Platonculuğu ters yüz etmek" perspektifini içinde barındıran bir olguyla (Simülakr Platon'un Sofist kitabında sofistlere attığı, beğenilmeyen bir kavram) hareket etmekte. "Ben asla ben değilim" önermesi kimliksizleşme politikası için önemli bir sözce ve sözcenin eyleme geçmesinin ise Lacan'ın psikanaliziyle ilişkili olduğu düşüncesi yatmaktadır.



(Resim 51)
Orlan
Body-Art,1999

"Lacan (stade du mirror) ayna devresini ele alırken, ben'i (ego) imgenin imgesi olarak düşünmekteydi. Yani ben (ego) imgeden önce geleceğine, ben kendisinin dışına çıkıyor, ve imgesinde vecd durumuna geçiyor. O halde Lacan için ikiz olan (double) ilk olandır. Burada yine; Platon'un tersyüz edilmesiyle karşı karşıya geliyoruz; çünkü model değil, aslolan; onun imgesi yani simülakrı. (Halbuki modelin kopyası imge benzerliği veya görüntü benzerliği üzerine değil, töz benzerliği üzerine kurulmaktaydı.) Ayna sayesinde Freud'un 'ilkel narsisizm teorisi'nin açık ve seçik olmadığını gösterir Lacan.(Bu Lacan'ın 1936'da 14. Uluslar arası Psikanaliz Kongresi'nde yaptığı konuşmadır ve Ecrits'de yayınlanmıştır.)

Ayna evresinde, bebek her çağrılışında, ismini duyduğunda önce aynaya bakar. Benliğini sonradan elde eder. Yani, kimlik kendi kendimize sonradan verdiğimiz ve bize verilen bir şey. Dışarıdaki bir imgeden kendi imgemizi algılarız. (Orlan da 'imgenin kalitesini değil, imgenin kendisini kurallaştırmaktan bahsediyor.)



(Resim 52)
Orlan
Body-Art, 1999



(Resim 53)
Orlan
Body-Art, 1999

Ben (ego) bir imge, ve öncelikle bir 'nesne'dir. Ben; (ego) kendi üzerine bir gecikme sayesinde kendi karşısında benliğini elde ediyor. Ben kendi kendisini önüne doğru fırlatıp, hayal gücünün öncelikleştirilmesiyle, öne alınmasıyla sabit bir benliğe ulaşabiliyor. Ben (çocuk) kendi benliğini ve bedensel imgesinin bütünlüğünü kendi dışındaki imgeden almaktadır. O halde ego'nun bütünlüğü tamamıyla hayalidir.” (7)

Ali Akay'a göre, Orlan da bu bütünlüğün bedensel olarak ne kadar hayali ve yanılsatıcı olduğunu bizlere göstermekte. “Freud'un narsizminde olduğu gibi ego öncelikle kendisini seviyorsa, kendisini bir nesne olarak sevmektedir, çünkü kendisi aynadaki ötekidir. 'Lacan için insan cinselliği bir sahteliktir, imgedir, simülakrdır: Libidinal güdü hayal gücünün işlevi üzerinedir.... Aynı şekilde 'psychose'larda ikiz hep kötülüğü yapandır. (Ben değil o (imge) yaptı) aynadaki, öteki olarak suçları işleyendir.”(8)

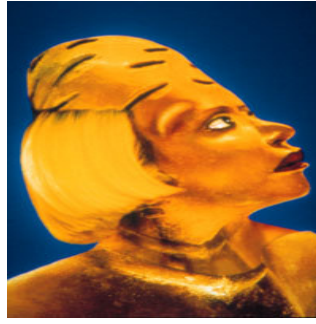
Orlan bu süreci bize gösteriyor ve Freud'un ilkel narsisizmini tersyüz ediyor. Totaliter imgeyi “parçalanmış imgeye” doğru taşıyor. Bir çeşit evrimi tersyüz ediyor. Nekahet devresine çekiyor ve zaten Lacan için “ben” hep öznenin yarısıdır. Özne “sen” ve diğer benlikten oluşmaktadır.

(7) Ali Akay, **Postmodern Görüntü**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002, s. 41

(8) Y.a.g.e., s.42

Orlan “*organsız surat*” olarak ele aldığı üretken olmayan kaygan mekanına sanat tarihinin pürüklü mekan öğelerini yerleştiriyor. Bu şekilde de üretkenleştiriyor (Bir çeşit kan ve ten birleşmesinden Arlequin’in mantosunu oluşturuyor. Patchwork meydana getiriyor).

(Burada Deleuz ve Guattari’nin “*Şizo-Analiz*”ndeki: “*her türlü bütüncü mantığa boyun eğmeyi reddeden kendi kendine göndermede bulunan söylemsel mantıklara bağlı saydıkları*”, adını “*Organsız beden*” koydukları kavramı hatırlatmak gerekir.)



(Resim 54)
Orlan
Body-Art, 1999

Orlan Yahudi-Hıristiyan zihniyetine karşı Yunan medeniyetini öne çıkarırken ise kendisini kutsal azize Orlan olmaktan çıkararak aşkınlığı içkinlik’e çeviriyor.

Söz konusu olan bir münacat (Tanrı’ya yakarma, yakarış). Yaratılanın organsız beden olduğunu düşünerek kendisine yapay kimliklerle yeni suretler (simülakr) veriyor. Bunu da “*verilene karşı mücadele*” diye adlandırıyor. Ben Vautier’ye göndermede bulunuyor: “*sanat pis bir iş birinin bunu yapması lazımdı*” diyerek sanatı kutsallığından çıkarıyor yani “ben” kendini kendi bedeninin yabancısında arayacak bir *xenopathie* eylemini gerçekleştiriyor ve yabancı bir bedene duyulan ilgi ortaya çıkıyor. Bu da, Orlan’ın imgesini Simülakr’dan bir *xenopathie* yapıyor.

Ali Akay’a göre, Tensel Sanat (L’Art Charnel), acı ve arınma üzerine kurulu olan Body Art’a karşın, bu *xenopathie* üzerine kurulu. Orlan, Tensel Sanat kavramıyla, teknolojik araçlarla xenopatik otoportresini sunuyor. Bu otoportre bitmiş bir tablo olmaktan çok, ameliyat sürecinin sergilenmesi anlamına geliyor. “*Modifie (Bireyde*

meydana gelen değişiklik, değişme) olmuş Ready made” organsız sanat bir opera (eser) ve bir operation (cerrahi müdahale) intervention olarak (ikisi aynı kökenden gelmekte) acıya karşı münacatı işlevselleştiriyor.(9)

Ali Akay: *Orlan, işinizi tensel sanat diye adlandırıyorsunuz ve bunu Body Art’a karşı kullanıyorsunuz. Bize bu tensel sanatın ne olduğu hakkında bilgi verir misiniz?*

Orlan: *İşimi Body Art’a tamamen karşıt olarak ele almıyorum. Kendimi, daha çok, Body-Art’dan ayırıyorum. Şu anda yaptığım Body-Art’a nazaran büyük farklılıklar taşıyor. Bu daha çok fiziki ve psişik sınırlara ve acıya karşı yapılmış bir şey çünkü zaten günümüzde muhteşem olan, bu acıları dindirecek sakinleştiricilerin olması. Eski dönemlerde insanlar çok acı çekiyorlardı. Ve, bir diş ağrısını gidermek için aspirin bile yoktu. Acı çekmekten kurtulmaya çalışıyorum. Günümüzde ağrı kesiciler, anestezi acıyı rahatlıkla dindirebiliyorlar. Bunlar, mesela, sezeryanda kullanılabilir. Çok ağır hastaysak ve ölmek üzereyse bir takım acı dindirici ilaçlar kullanabiliyoruz. Benim çalışmamda bedensel acıyı ve acıyla arınmayı ortaya koymak çok saçma bir şey. O bakımdan da Body-Art sanatçılarından kendimi bayağı uzakta hissediyorum. Ben, daha çok, acının tecrübesi üzerine çalışıyorum.*

Body-Art’a karşı değilim ama benim yolum başka.

Ali Akay: *Siz çalışmanızı Body Art’ı aşmak üzeremi kullanıyorsunuz?*

Orlan: *İçinde bulunduğumuz toplumda benim yaptığım Body-Art’ın mantiki bir kaçıışı gibi algılanabilir. Çünkü Body-Art’da beden rengin mekanıydı, rengin tüpüydü, sado-mazo-skato eylemlerle toplumsal baskıyı aşmanın yeriydi. Onlar, bu şekilde cinsel serbestleşmeyi gerçekleştirmeye çalışmışlardı. Zannediyorum, şimdi, benim gibi çalışan pek çok sanatçı Body-Art’dan başka yerlere doğru yöneldiler ve, yeni teknolojileri kullanıyorlar, bedeni ve insan varlığının anlamını sorguluyorlar. Bunlar daha çok genetik manipülasyonlar üzerine biyolojinin ilerlemesi, yeni bulunan ilaçlar, hava kirlenmesi, AIDS ve hastalıklar üzerine savaşıyorlar. Bu, Body-Art’a göre bambaşka bir çalışma. Benimki de çok farklı tabii. O yüzden benim çalışmamı Body-Art’a indirgemek yanlış olacak.*

Ali Akay: *Diğer yandan dine karşı tutumunuz oldukça eleştirel. Sizi yapmış olduğunuz bir videoda elinizde haçlarla görüyoruz. Bu ne anlama geliyor?*

Orlan: *Gördüğünüz imgelerde bir beyaz bir siyah haç var. Bu aynı anda manipüle ettiğim iyi ve kötü kavramları. Ben, hiç din eğitimi görmedim. Onun için kendime bir başkaldırı değil bu. Bütün çalışmam Barok sanattan geliyor. Barok sanatın yaptığı gibi, iyi ve kötüyü aynı anda göstermek bana önemli gibi görünüyor. Gördüğünüz videoda iki tane haç vardı. Daha sonrakilerde bunlar çoğaldı, zannediyorum ki bu haçlar daha önceki çalışmaların ardında kalan şeyler. Evet, Ben 20 yıl boyunca dini ikonografya ve Barok üzerine çalıştım. Bunları da kendi sevdiğim bedenim ve kimliğimle gerçekleştirdim. Şu anda yaptığım ise imgemi sorgulamak, şimdi bunun dine göre bir kuyruklu yıldız olduğunu söyleyebilirim, öyle ki şu anda Michel Serres’(Mişel Ser)in yazmış olduğu bir metinden yola çıkarak sandukaları, aynı zamanda kanımı, tenimi ve yağımı sergiliyorum ve satıyorum. Bu da dinle alakalı bir şey ama tabii çok ironik bir yaklaşım. Komik çünkü sandukalar dinle alakalı bir şey.*

Ama tabii dine göre estetik olarak çok mesafeli. Bu daha çok aziz Orlan'ın vücudunu dinden uzaklaştırmak demek. Çünkü 20 yıl boyunca bu sorun üzerine çalışmışım. Bu bir fetişleştirilmekten çok bir mesafe koyma eylemini ortaya çıkarıyor.

Ali Akay: *Sizi ve panelde videonuzu dinlediğimde sandukalardan bahsettiniz. Bunların üzerindeki metni ve içindekileri 'yok olmaya kadar çoğaltacağınızı' söylediniz. Bu yok olma noktası nedir?*

Orlan: *Bu nokta sandukalara koyacak et kalmayınca kadar sürecek. İçinde yaşadığımız dönemde kaybolmakta olan birçok dilin durumu bana temel bir mesele olarak görünüyor. Mesela, Montreal'den geliyorum. Orada birçok Kızılderili dili var ve kaybolmakta. 2 bin yerli orada bir dili konuşuyor, 3 bin yerli burada başka bir dili konuşuyor. Bunların hepsi kaybolmak üzere. Söz konusu olan şey dilleri ve bedenleri de korumak. Bu tenler, sandukaların içinde bir yerden bir yere taşınmak fikriyle orantılı olarak ele alınıyor.*

Ali Akay: *Yaptığınız eser aynı zamanda politik bir şey değil mi?*

Orlan: *Zamanımız olsaydı size burada çok kısa biçimde sanat tarihini anlattırdım. Binlerce yıl önce; sanat, sosyal kesişmenin alanıydı. Dinle, kutsalla vs. ilgili, çok hızlı gidersek; daha sonra, sanat gerçeğin temsiliyeti haline geldi. Yeni teknolojilerde hala buradayız. Bunlar beni çok ilgilendirmiyor. Daha sonra, sanat kendinden bahsetmeye başladı. "Sanat için sanat" oldu. Bu da enteresan bir şeydi. Ardından kavramsal sanat anını yaşadık. Sonra, birdenbire pazarın büyük patlamasını gördük. O anda, bütün fiyatlar yükseldi.*

Ali Akay: *Bu 80'li yıllar değil mi?*

Orlan: *Evet 80'li yıllar. Ben 80'li yıllardan nefret ediyorum. Bütün sanatçılar böyle değildi ama bir çoğu piyasaya uydu. Ondan sonra da, büyük bir çöküş ortaya çıktı ki, bu sadece finans problemi değildi. Ve; sanat emin olunmayan bir olgu haline girdi.*

Ali Akay: *Bu da 87'de.*

Orlan: *Evet böyle, Entelektüel olarak da kredisini yitirdi. Biz de, şimdi sanata yeniden bir işlev vermek zorundayız. Ben bunu yapmaya çalışıyorum. Toplumumuz kendi dışına çıkmaya başlarken sanatın topluma bir şeyler vereceğini düşünüyorum. Yani, sadece sanat çevresini ilgilendiren sorunlarla kalmayıp, toplumsal olarak bilime ve reklamlara soru sormak gerekir. Birçok sanatçı kaynaklarını bu alanlardan elde ediyor. Ben de cerrahi alanını kolladım. Sanat kendi dışındaki alanları kazımaya başladığında bu sefer çok daha geniş bir kesime seslenebilir. Bu çağımızın sorunlarını ortaya koyup, zihinlerin gelişmesini sağlayabilir. Mesela, ben çok sergi açıyorum. Ama her seferinde programlanmış bir konferans da vermeyi önemsiyorum. Çünkü sanatçı olarak eserden ayrı izleyici ile birleşmek, bir fikir tartışması ortamı açmak çok önemli. Bu anlamda yaptığımın politik olduğu söylenebilir. Çünkü sanatın dışında birçok başka alan, içinde bulunduğumuz konumun ileriye doğru gitmesini sağlayabilir. Ben de zihinlerin daha ileriye gitmesi için çalışıyorum ve sonunda ne fiziki ne ahlaki ne de psikolojik cevabını veremeyeceğimiz sorunları ortaya koymaya çalışıyorum. İçinde bulunduğumuz toplumda, bütün bunlarla karşı karşıya kalmaya hazır değiliz.*

Ali Akay: *Sizin yüzünüzü tüm sanatsal politik, sosyal, estetik sorunların kamu önünde tartışıldığı bir sosyal alan olarak görmemiz mümkün mü sizce?*

Orlan: *Evet, evet bu mümkün.*

Ali Akay: *Çok teşekkür ederiz.(10)*

3.1.5. WILLIAM KENTRIDGE

1955 doğumlu William Kentridge, çizgileri ve animasyon filmiyle Batı'nın kanlı sömürgecilik deneyimini, kapitalizm ve iletişim boyutu ile görselleştirmekte. Siyasi olduğu kadar duyarlı ve estetik olarak nitelendirilen yapıtlarındaki animasyon tekniğini Rus ve Alman Dışavurumcu sinemasını hatırlatırcasına kullanmakta. Johannesburg'da yaşayan sanatçı, tüm Güney Afrika deneyimlerinden gelen bilinciyle kapitalist ilişkileri ve sömürge sonrası dönemi sorgulayarak post küresel sorular sorduruyor, hayvan-oluşlara (Organsız Beden) doğru yol aldırılmaya çalışıyor. Apartheid'in sınıfsal ve ırksal çatışmalarının "sınıf mücadelesi" üzerine olan gücü yapıtlarında okunmakta. Animasyon film çalışmaları; hayaletlerin, gulyabanilerin ve işçilerin, evini kaybedip, taşıyanların ve son imgede de tüm karanlığı taşıyanların silüetlerinden oluşmakta.(11)



(Resim 55)
William Kentridge
"Günah Çıkaran Atlas"
Kolaj, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 2002

Kentridge'in filmleri, sanatçının kendi tanımıyla "*taş devri film çekimi*" diye betimlediği ev yapımı animasyon tekniğine sahiptirler. Animasyonlar her bir geçici durumun, izlerin kağıdın yüzeyine toplandıkça fotoğrafının çekilmesiyle

(11) Ali Akay, **Sanatın Sosyolojik Gözü**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1999, s.143-151

oluşturulmuştur. Sonuç, sanatçının eli görünmeden karakalem çizimlerini gizemli bir şekilde çizginin kendi isteğiyle perdeye yansımalarıdır. Kentridge'in filmleri geçmiş Rus ve Alman Ekspresyonizm'inin sesiz sinemasını anımsatır. Çocukluk dönemini “*konforlu bir varoş yaşantısı*” olarak tanımlarken, filmlerinde doğduğu bölgenin kırsal ve sosyal anılarından derinden etkilendiğini, ülkesinin ırkçılık ayırımının üstesinden gelme savaşını görsele taşıdığına değinmektedir. Sanatçı hiçbir zaman ırkçılığın illüstrasyonlarını yapmaya çalışmadığından, ancak çizimlerin ve filmlerin kesinlikle kendi uyanışına bırakılmış, acımasızca davranılmış toplumdan türemiş ve beslenmiş olduğundan söz etmektedir.

Kentridge'in film edilmiş çizimler ya da çizilmiş filmleri, statikten zaman esaslıya geçiş ile durgunluktan harekete geçiş arasında merak uyandıran bir süspansiyon durumunu yaşatır. Bu “*devinim içindeki çizimler*” perdeden yansıyan karakalem yüzeylerinin neredeyse dokunulabilecek etkisini yitirmediği zaman sabit değişim gösterir ve yeniden tanımlanırlar. Dumanlı zeminler ve kaba kesik işaretler, sürekli, her şeye rağmen görünmeyen, uykudan önce gelen kısa zamanlı hipnagogik görüntüleri anımsatan bir serbest beraberliğin akışına dönüşürler. Gövdeler kareye karışırlar, kedi daktiloya, bombaya, teyp kayıt cihazına dönüşür, dolu ise bir kol sıvamasıyla boşa...

Kentridge canlandırma filmlerini şöyle yorumlamaktadır: “*Önceleri filmler çizimlerin sınanması şeklinde başladı, ancak sonradan anlatı unsurları çıka geldi ve çizimler filmin hizmetindeydi. İlk 'Soho Eckstein' filmi çizim çalışmasından açık bir şekilde farklı bir denemeydi. Öncelikle Soho'yu aç gözlü sanayici Ruslardan ve George Grosz ile Alman Ekspresyonizm'in ilk Fütürist propaganda çizimlerini temel alarak ve bir uzaylı olarak tasarlamıştım. Ancak, birkaç film sonra anladım ki Soho her yönüyle 'büyük babama' benzemekteydi. Bu şekilde Soho'nun beklediğimden uzak biri olmadığını anladım. 'Stereoscope'* ise belirsiz bir başlangıca sahipti. İstedğim bildiğim birkaç görüntü vardı ancak bunların birbirleriyle nasıl ilişkili olduğundan tam olarak emin değildim. En sonunda nasıl bir araya geleceklerini bulabilmem için film üzerinde birkaç ay çalışmam gerekti. Filmin bakış açılarının birleştiği ve ayrıldığı bir bölüm oldu ki Mayakovsky'nin çalışması buna ilham kaynağı olmuştur. Her zaman*

* **Stereoscope:** Her iki göze aynı sahnenin farklı bakış noktalarını sunarak üç boyutlu görüntü etkisi yaratabilen bir araçtır.

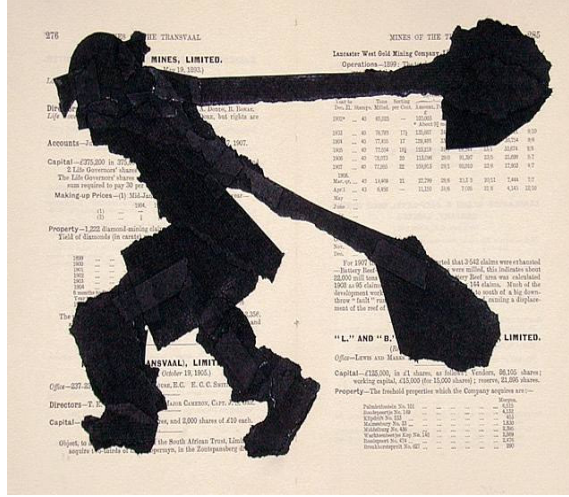


(Resim 56)
William Kentridge
“59 Dakika”
Shadow Procession (Gölge Geçidi), 2001

‘Viladimir Maykovsky’ türü bir yapım ortaya koymak istemişimdir ki ‘Stereoscope’ buna en yaklaştığım filmidir. Film ilerledikçe umduğumdan daha az bir Johannesburg portresi sergilendi. Bunun daha büyük ölçekte olacağını düşünmüştüm ancak şehir gerçeğinde daha klostrofobik bir yapı sergilemektedir. Şehirden bir çok çizim kattım. Belirli binalar, yollar, benzer mimari yapılar... Filmin sonunda bütünüyle yolculuk duygusu ortaya çıkmaktadır. Filmin ‘Chaos In The City’ (Şehir’de Kaos) bölümünde şehir ikiye ayrılmakta ve iki oda arasındaki şiddeti yansıtmaktadır. Kaostaki sivillerin görüntülerinin bir kısmı Johannesburg’dan, bazıları Kinshsa ve Moskova’dan, bir tanesi de Jakarta’dandır. Tüm kaostaki şehir resimleri o seriyi yaptığım haftaya aittir. O hafta Ruble için insanlar Moskova’da ayaklanıyor, asiler Kinshsa’da köprülerden atlıyor, Jakarta’da öğrenciler protesto gösterileri düzenliyor ve Johannesburg’da arabalar ters çevriliyordu. Tüm bunların karışımı Soho’nun içsel uyuşmazlığının şehrin objektif portresiyle ilişkisini ortaya koymuştur. Şehir telaşı, telgraf telleri ve trafolar ile kısa süreli bir duyu oluşmasını istedim. Çift odaya ait stereoskop fikri daha sonra çıktı.

Sanırım çalışmalarımın çoğu çocukluk dönemimden dünyaya karşı yanıtlarımı çıkarmakta. İlk defa şiddet içeren bir görüntüyle karşılaştığımızda yaşadığımız çok daha sonra benzerlerini televizyonlarda defalarca gördüğünüzde hissetmeyeceğiniz bir şeydir. Bu bir temsil boyunca dünyayı algılamanın bir yoludur.”(12)

(12) http://www.creativetime.org/programs/archive/59/artist_kentridge.html



(Resim 57)
William Kentridge
“Koyu Renkli Köy”
Kolaj, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 11.2x13.5/28.4x34.3cm, 2000

Yine çizimlerinde yeni çizgileri ortaya çıkararak ya da önceden var olan çizgileri silerek ayarlamalar yaptığı filmlerinden “*The 59th Minute*” (59. Dakika) da “*Stereoscope*”, “*Shadow Procession*” (Gölge Geçidi) da olduğu gibi mukavvadan yapılmış kukla benzeri figürlerin akıllardan silinmeyecek geçitlerini betimler. Filmde sakat kambur figürler perdenin solundan sağına doğru kendilerine ait (eşek, sandalye, çıkın vb...) her şeyi götürürler. Sanki göç ediyorlarmış gibi arkalarında bütün şehir görülmektedir.

Doğduğu topraklar olan Apartheid’in acımasızlığından etkilenircesine “*Gölge Geçidi*” uzun zamandır şiddetin ortasında yaşamının ağırlığını taşımaktadır. Geçitleri, toplu bir yolculuktaki anonim gölgelerin klasik frizleri gibi görülmektedir.

Richard Leppert’e göre, “*Batı resminde ırksal farklılığın temsili tarihsel olarak itaatın görselleştirilmesine dayanır; bu olmadan kadınsallaştırma üzerinden cinsiyet farkı zaten ortaya çıkmaz. Siyah ötekiye (Batılı renk saplantısını tanımlayan asıl şey siyahlıktır) kerhen tahsis edilen iktidar, ironik biçimde, Batı resminde bu iktidarı inkar çabalarının yoğunluğu tarafından tanınmaktadır.*”(13)

(13) Richard Leppert, **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Çev: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002, s.262

Bu bağlamda Kentritge'in yapıtlarındaki silüetler gölge şeklinde, başka bir deyişle siyah dünyanın isimsiz, dolayısıyla da anonim temsilcileri, stereotip (klişeleşmiş) bir şekilde sadece siyah renkle görselleştiriliyor. Resim herhangi bir olayı temsil etmiyor; bunun yerine kültürel farklılığı, kültürel hiyerarşiyi ve Batı'nın uzak sömürgelerindeki ilerleyişini ironik ve mecazi bir şekilde sahneliyor. Renk insan derisine iliştiirildiği zaman, sayısız kültürel kod ve toplumsal pratiğe gönderme yapar; Kentritge'in gölge adamlarında da siyah renk tek başına konu olarak bizlere "Öteki" olduğunu işaret ediyor.

Bunun ötesinde, Zeynep Sayın'ın, imgenin sanat öncesi ve sonrası hallerini irdelediği "İmgenin Pornografisi" adlı kitabında, İsa'dan sonra I. Yüzyılda sanatın ve imgenin tarihine ilişkin fikirleriyle önemli bir yer edinen Plinius'un düşünceleri bağlamında ilişki kurulacak olursa; Kentritge'in gölge silüetlerinin çıkış hikayesini ve özde yatanın ne olduğunu, gösteren ve gösterilen ilişkisiyle bağ kurarak daha iyi kavrayabiliriz. *"...Plinius'a göre; sanat önceleri 'insan gölgesinin kontürünü çizerek' resmetmeye başlanmıştır, renk sonraları kullanılmaya başlanmış ve giderek çeşitlendirilmiştir. Sanat üstünde durulması gereken, gerçekliğin temsil edilmesiyle ilgili bir sorun değildir, önemli olan çizerken kullanılan malzeme ve rengin niteliği ve maddeselliğidir. Teknik biçim verme süreci ve yapma biçimleri, verilen biçimden daha önemlidir. İmge, yalnızca kendini temsil etmeme, kendiyle temsil edilememe ve kendi ötesinde bir yere gönderme yapma özelliğini yitirdiği an sanat değeri taşımaya başlamıştır. Plinius'un sözünü ettiği ve imgenin oluşumuna yol açan gölgedir izi sürülen. Plinius'a göre, Roma'da ölünün arkasından alınan maske (imago) geçmişte kalan bir şeyi temsil etmektedir. İmago, insan gölgesinin kontürünü çizen türden bir imgedir ve sevginin işaretidir. Balmumu maskelerle yondeşen ilk "imago" örneği, sevgilisi uzaklara giden bir kadının, onun gölgesini mum ışığında duvara kontür şeklinde resmetmesiyle – muhtemelen önce kömür ya da tebeşir yardımıyla duvara bir silüet çizmiştir kadın, sonra resimsilkme denen yöntemle çizdiği silüetin kontürünü kesip çıkarmış, bunu yapmak için bir tür karton kullanmıştır. Silkme denen yöntem, bir resmi bir başka zemin üzerine geçirmeyi betimlemek için kullanılır. Resimsilkme, önce belirli*

bir bedeninin düşen gölgesinin kenarlarını çizmeyi, sonra çizimi başka bir zemine aktarmayı ve farklı bir merci olan kartona silkelemeyi gerektiren karmaşık bir operasyon zinciridir. - gerçekleşmiş, kadının aşık olduğu erkeğin gölgesi, sevilen bedeninin varlığıyla yokluğu arası bir varoluşu esinlemiştir...”(14)

Batı'nın kendine dahil ettiği görsel temsil biçimleri geleneğinde, “*sanatsal imge*” İsa'dan önce 5. yüzyılda Antik Yunan tapı geleneğinden kesinkes uzaklaşılmasıyla başlamıştır. Artık ölümler diyarını anırtmaktan öte, yaşayan canlıyı temsil etmeye başlamış, ölümleri ve ölümsüzleri kendi düzenlerine göre göze getirmeye soyunmuşlardır. Antik Yunan'a özgü beden temsili, bu bağlam içinde bir gereklilik haline gelmiştir. Kentritge bu bağlamda, yapıtlarında, bir zamanlar atalarının acımasızca yerinden yurdundan edilişlerini, figürlerin sadece silüetlerini veya gölgelerini kullanarak bir bakıma “*yüce*” ve “*haysiyetli*” olan sanata meydan okumakta, dolayısıyla da iktidar odaklarına göndermede bulunarak hem klasik sanatı yok saymakta hem de iktidara karşı bir duruş sergilemektedir.

(14) Zeynep Sayın, **İmgenin Pornografisi**, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s.35-48-219

3.1.6. KARA WALKER

“Ötekiliğin gücü, önemli ölçüde, kültürel bir imalat olan kaynaşma korkusunun sonucudur. Sayısız yollarla hükümet politikalarınca tesis edilen ve hukuk tarafından da hayata geçirilen ayrı(mcı)lık resme siyah beyaz karşıtlığı olarak yansıyor. Bu renkler genellikle birbirine karıştırılmıyor ve örneğin esmer tenli insanların temsilinde olduğu gibi karıştırıldıkları zaman ise, bu defa da renk dışındaki öbür geleneksel parametreler devreye sokularak seyirciye şu mesaj veriliyor: Sonuçta esmer ten tiksindirici ve fakat dikkat ve korku uyandırıcı siyahın bir gölgesinden başka bir şey değildir.” (15)



(Resim 58)

Kara Walker

“İsyan!”

Video/46 Seconds (Light Projections) Video gösterimi, 1999

Leppert’in analizinden yola çıkarak William Kentridge’de olduğu gibi Kara Walker’ın da yapıtlarında - siyah rengin kültürel koduyla - sadece “siyahın gölgesinden” yola çıkarak toplumsal hiyerarşik düzene göndermelerde bulunduğunu gözlemleyebiliriz: “Kara Walker’in hayaletimsi gölge figürleri, siyasi olarak ele alınabilirken, sömürge sonrası dünyanın sömürgeciliğe devam etmesine, ironik bir yaklaşımla, mesafe koymakta. Körlük, karanlık görüntüler, çevresi belli olan ama içi doldurulamayan görüntüler (simülakrlar), yüzeyin derinliğinde dolaşmalar, Nietzsche’nin söylediği gibi, yüzeyden geçen bir felsefenin ciddiliği, Derida’nın yazdığı gibi hayaletlerin cisimsizliğin ardında yatan maddilik; Marx’ın dünyada kol gezen

(15) Leppert, a.g.e., s.272

hayaleti: komünizm. Walker'ın çalışmasında zenci veletin zenci kanının beyinin hayaletinin karşısında mantar tabancalı başka bir velet silueti. Kahvenin çikolatanın 'lezzetini' çağrıştıran tutkusal işler..."(16)



(Resim 59)
Kara Walker
“Eşit Haklara Yakın Benzerlik”
Silcreen 44x34 inc.
Duvar üzerine kağıt yapıştırma, 1999-2000

Büyük uzun bir duvar üzerinde duran ve sanki milliyetlerin ortak resim bankasından kesilmiş gibi görünen hayat uzunluğunda siyah kağıt silüetlerden oluşturulmuş yapıtlar: Çember etekler, İspanyol yosunları, burulmuş örgüler, doğan bebekler, 19. yüzyılın popüler kültürüne ait tarihi aşktan, cinsel fanteziden salon oyunlarından, tiyatral melodramdan gelen karakterler arasındaki gücün takasının çıkışı ve somutlanması duvar boyunca akar gider. Kara Walker'ın görselliğin gücünde göz kamaştırıcı bir tür zarif, şamatalı ve had safhada acı dolu yapıtlarında, görsel arşivde her kültüre ait kanıtlardan parçalar ortaya çıkarmaktadır. Her bir çalışmada süregelen bir görsel türbülans ile sabit bir değişim gücünün uygulandığı görülmektedir.(17)

(16) Ali Akay, **Sanatın Sosyolojik Gözü**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1999, s.143

(17) <http://www.Wellesley.edu/womensreview/archieve/2004/01/highlt.html>

http://www.mam.org/collections/printsanddrawings_deatail_walker.htm+kara+walker+colle...

Çalışmaların görsel mesajlarını çalışmanın üzerine eklemeyerek oluşturan Walker'ın saldırgan tutumlu sanatı hem tarihsel örtbasçılığa hem de izleyicilerin kendilerine ani bir saldırı hazırlar gibidir. Köleliğin altından çıkan, Amerika'da kalkışılan zorbalığa hitap ederek insanlık dışı davranış ve şiddeti sunar. (Plinius'un bahsettiği, Batı geleneği içinde “*resimsilkme*” tekniği ile yapılan ilk resim, Kentridge'de olduğu gibi Walker'da da görülmektedir.) Basitçe oluşturulmuş siyah kağıt kesimlerinin beyaz duvara yerleştirilmesiyle yaptığı çalışmalarda karikatürize edilmiş şekiller şaşırtan bir grafik yetenek sunmaktadırlar. İzleyici mesajın orada siyah ve beyazın içinde olduğunu kabul etmek zorunda kalır ve mesajın kendisi aynı derecede yalın ve uzlaşmaz durumdadır. Georgia'da büyüyen genç bir Afro-Amerikan kadın için Walker, nazik toplumun maskesi altında uzun süre etkisini koruyan ırkçı tutumları bizzat yaşamış, ve onun gölge draması bu maskeyi çıkarmıştır.

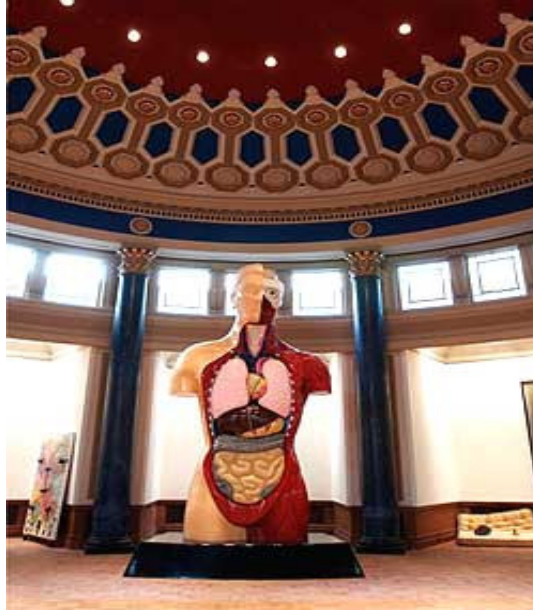
3.1.7. DAMIEN HIRST

“İktidar mücadelesi vücut vücuda verilen mücadeledir.”

Michel Foucault

“Bedenlerimiz kuşkusuz herkesten çok bize aittir. Onların üstünde, sahip olduğumuz bir iktidar var. O nedenle beden, baştan beri iktidarların temel müdahale alanlarından biridir.”

H. Bülent Kahraman



(Resim 60)

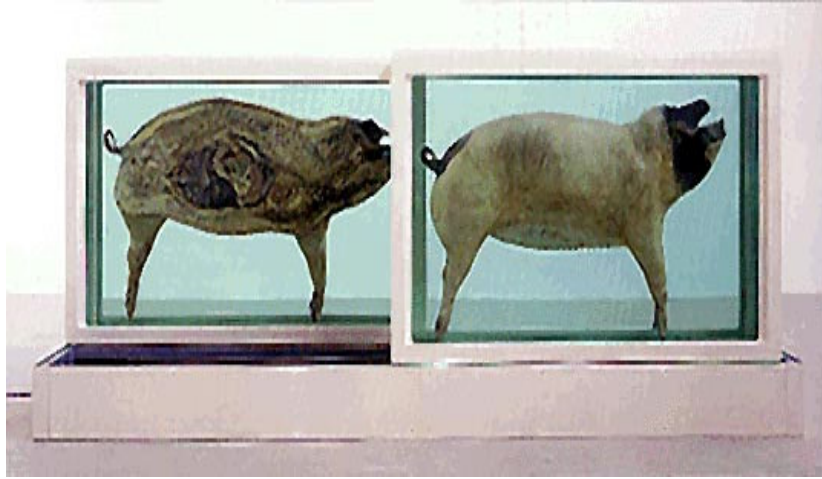
Damien Hirst

“Ante Camara”

Heykel, Karışık Malzeme, 360x321 cm, 1996

Damien Hirst'ün okullarda insanların iç organlarını göstermek için kullanılan küçük anatomik heykellerden esinlenilmiş - bir yanı kapalı, “ciltli” bir insanı gösterirken bu heykellerin öteki yanları (anatomik olarak) açılmış, (teşhir edilmiş) bir insanı sergiler - bir tarafı deriyle kaplı, diğer tarafı kıpkırmızı et, kan, damar, kas ve dokuları gösteren devasa boyuttaki, bakanları hayrete düşüren, ürküntü ve tiksinti uyaran heykeli beden denilen kavramın sınırlarını sorgulamaktadır.

Daima aykırı olanı arayan, diğerk yapıtlarında da belli kimyasal sıvılar içinde ölü hayvan parçacıklarını sergileyen - ortadan ve boydan boya kesilmiş bir domuzu (veya koyun) iki parça halinde sergilediği yapıtında olduğu gibi - sanatçı; ikiye böldüğü hayvan parçacıklarını, parçaların hareket etmesini sağlayacak şekilde, ayrı ayrı ve karşılıklı olarak hareket eden bir raylı sisteme yerleştiriyor. Yapıtın bir parçası arkası görülmediği zaman bütün ve belli bir kimya içinde saklanan bir domuz gibi duruyor, öte yandan yaklaşan parça, domuzun arkasını veya içini gösteriyor: yarım, kesilmiş bütün iç organları yerli yerinde bir domuz (veya koyun) parçası. Karşılıklı hareket eden parça bir noktada birbirine kavuşuyor, hayvan bütünleniyor, sonra tekrar ayrılıyor. Hirst, bu hareketlerle, “normal/anormal”, “iç/dış” ilişkilerine göndermede bulunarak, neyin kime ait olduğunu soruyor ve aslında hiçbirşeyin görüldüğü gibi olmadığını sorguluyor.



(Resim 61)
Damien Hirst,
“Domuz”
Enstelasyon, Karışık Teknik, 220x270 cm, 1996

H. Bülent Kahraman’ın belirttiği gibi, bütün bunlarla birlikte bakınca insanın bedenine ama daha çok da bedeninin içine yabancı olduğu, ona uzak olduğu sorgulanıyor. Bize ait olan bedenlerimiz üstünde sahip olduğumuz bir iktidar var, ve bu nedenle beden baştan beri iktidarların temel müdahale alanlarından birisi: Uygarlık da bu müdahalelere direnmekle başlıyor. Fakat daha derinlemesine bakınca hangi bedenin bize ait olduğu sorusunun yanıtı güçleşiyor. “Görmediğimiz” o iç bedene uzağız. Sonuç itibarıyla kendi kendimize yabancıyız. Bu yabancılaşma aslında uygarlığın ta kendisi.

İlkel insanın kendisiyle, bedeniyle çok daha barışık olduğu açık bir gerçek. Bugün de kırsal alanın insanı kendisini çok daha iyi tanıyor ve kendisiyle daha çok uzlaşık. Uygarlığın düzeyi yükseldikçe ve kırsaldan kentsele, oradan “salon”lara geçtikçe, insanın bedenine uzaklığı da artıyor. 20. yüzyıl sanatı bu uygarlık yabancılaşmasına bedenin doğallığını makineye dönüştürerek yeni bir boyut getiriyor.(18)



(Resim 62)
Damien Hirst,
“Köpek Balığı”
Enstelasyon, Karışık Teknik, 479x315 cm, 1991

Simber Atay’a göre; “...Kimliği belirsiz bir insana ait cansız bir bedenin ya da beden parçalarının görüntüleri diğer bir ifadeyle hayatın sonunun fotografik karşılıkları boyunca söz konusu morg kahramanı paradoksal olarak hayatın kendisine ait felsefi nitelikli enerjik bir tanımlama yöntemi formüle etmektedir. Çünkü konvansiyonel kültürel anlamlarının sterilize edildiği bir ortamda ölümün durağanlığı ve anlamsızlığı, uzunca bir süredir hayatımızın birincil özelliği olarak gittikçe artan popülist dozlarla ifade edilen, özellikle de sonun başlangıcı süreci gibi cazip bir bağlamda sunulan kaos tanımlamasının yetersizliğini ortaya koymaktadır. Bu münasebetle Joseph Konrad’ın ‘Karanlığın Yüreği’ adlı romanının ünlü kahramanı Marlowe’un sözlerini hatırlarsak: ‘Ölümlle dövüştüm ben. Düşünebileceğiniz en can sıkıcı karşılaşmadır bu. Elle tutulmaz bir pusun içinde yer alır, ayağınızın altında bir şey yoktur, çevrenizde bir şey yoktur, seyirci yoktur, gürültü

(18) http://www.lookart.com/news/march_april_2004/giysin

<http://images.google.com/ingres?imgurl=http://www.gresen.ugs.no/kunt>

yoktur, ün yoktur, büyük bir kazanma isteği yoktur, büyük bir yenilgi korkusu yoktur, ılık bir umursamazlıkla dolu sağlıksız bir havada, kendi haklılığınıza inanmadan, rakibinizinkine hiç mi hiç inanmadan sürer gider. Bilgiçliğin son aşaması buysa eğer yaşam sandığımızdan da gizemli bir bilmece demek.’ Diğer bir ifadeyle bu sanatçı tipi fenomenolojik reflekslere dayalı bir radikallikle yeni zamanların yeni varlık tasarımını biçimlendirmeye teşebbüs eder görünmektedir. Böylece ortaya çıkan yorumlar, her bir sanatçının üslubu çevresinde ağırlıklı bir şekilde natüralist, neo-klasik ve barok/ironik niteliklerdir.

Örneğin Damien Hirst, teşhir masasındaki ceset parçalarıyla birlikte poz verdiği oto-portresi hatıralık grup fotoğrafı çağrışımıyla ironik bir boyut sergilemektedir.”(19)

İnsanı kendi ölümlülüğünü, yani doğasını unutma tehlikesinden koruma görevi büyük ölçüde sanata düşmüştür. Hayvanları kesip parçalayarak ve dondurup kimyasallar içinde sergileyen Hirst de, bütün yapıtlarında korku, ölüm ve bedeni; kısaca bilinmeyeni görsele taşıyarak bir bakıma insanoğlunun doğayı kontrol etme çabasını anlatmaya çalışmıştır. Faniliğin vücut bulduğu bedeni, o kötücül çürüme, çözülme ve yok olma sürecinden koruma deneylerinin çıkış noktası ile yıkımın kendisini ironiyle yaratıcı bir eyleme dönüştürür.

Hirst’ün yapıtlarında “yıkım” ile “yaratma” girift bir şekilde birbirine girmiştir. Bunu önce hayvanın tamamını parçalayıp, daha sonra teknoloji yardımıyla – mış gibi yaparak: (simülakr) – bütün bir parçaymış gibi görmemizi sağlayarak elde eder. Bunlar önce tamamı tahrip edilmiş, yapı bozumuna uğratılmış, sonra da yeniden yapılmış yapıtlardır.

Foucault’un belirttiği gibi, hep diğer vücutların üzerinde iktidarını sürdürmekte olan bir iktidar vardır. “*Damiens*”: Damien’in yaralanmış, paramparça edilmiş, birbirinden ayrılmış hayvan vücutlarında olduğu gibi...

(19) Simber Atay, **Olmak ya da olmamak, hala!**, B&W in COLOURS, İzmir, 2001
<http://ozgurpolitika.org/1997/kasim/1106ksb>

3.1.8. VANESSA BEECROFT

Jean Baudrillard'ın belirttiği gibi, “*Tüketim düzeninde diğerlerine göre çok daha güzel, değerli ve parlak bir nesne vardır, üstelik bu nesne tüm tüketim nesnelere ait yan anlamları özetleyen otomobilden çok daha fazla yan anlama sahiptir. Bu nesnenin adı: ‘İNSAN VÜCUDUDUR’...Kapitalist toplumdaki özel mülkiyetin genel konumunu vücuda, vücudun toplumsal pratikteki yerine ve onun zihinsel düzeyde yeniden canlandırılmasına da uygulayabiliriz...Dikkati çekmek istediğimiz nokta üretim/tüketimin güncel yapılarının kişiyi ikili bir pratiğe zorladığıdır. Bu pratik ise insanı vücutundan ayırmış (ancak ona bütünüyle bağımlı), uyumsuz bir yeniden – canlandırmaya bağlıdır. Bu yeniden-canlandırma KAPİTAL olarak vücut, FETİŞ (ya da tüketim nesnesi) olarak vücudun yeniden-canlandırılmasıdır. Her iki durumda da önemli olan vücudun yadsınması ya da unutulmasından çok bilinçli olarak (terimin iki anlamında: ekonomik ve psişik) ele alınmasıdır.”(20)*

Sanatçı Vanessa Beecroft'un sık sık “*ordu*” diye tanımladığı, çalışmalarının temel nesnelere olan modeller de tüketim nesnesi konumundaki kadın vücudunun ironik bir sunumu gibidirler. “*Ordu*” tanımı, otoriter kontrolü açıklamaktadır. “*Asker*” modelleri savaşa hazır durumdadırlar, fakat askercilikleri, tekdüzeliği ve tek biçimliliği ile ironist bir dille kurallara uyabilmeyi içerir.

Supervert'un yaptığı tanımla: “*kati zorbalık, Vanessa Beecroft'un çalışmalarında olduğu gibi, konuların yaşanmasını amaçlayan klasik sanat üretme yöntemlerinin takdirinde ortaya çıkar.*”

Konular yaşayan insanlar olduğunda her şeyin değiştiği gibi zaman içinde yüceltilen sanat tekniklerinin uygulamaları, yaşayan insanlar için uygulandığında artık yüceltilemeyecektir. Çalışmalarının esin kaynağı klasik olan Vanessa Beecroft'un çıplak yarı çıplak kadınları, kendi bireyselliğini ifade eden kırılmış süslemelerle mümkün olduğunca hareketsiz ve sessiz olmaya zorlanırlar. Yatay bir düzlemde

(20) Jean Baudrillard, **Metinler ve Söyleşiler**, Çev: Oğuz Adanır, Ajans Tümer Yay., İzmir, 1988, s.116-117



(Resim 63)
Vanessa Beecroft
Performans, 1998

dikine yerleştirilmiş grupların kompozisyonunda Poussin'in resimlerinin etkisi var gibidir. Tek fark Beecroft'un çalışmalarında konu bir çizim değil yaşayan etlerdir. Birinde hayatın modelini zamansız bir figürle göstermek diğerinde hayatın kendisini göstermek vardır. Birincisinde, ikincisinin sahip olduğu bireysellik kişiselleştirmekten uzaklaştırılarak, klasizmi ortaya çıkarıyor. Birincisinde Altın kesim gibi matematiksel teknikler kullanılarak mükemmelleştirme varken, ikincisinde bunlara bağlı kalınmamıştır. Beecroft tarafından daha çok kişiselleştirmek için değil homojenize etmek için, çıplaklık ise cinsel temalı değil, tenin özgün tek biçimli olması nedeniyle kullanılmıştır. Beecroft'un elinde klasizm bir adım öteye gider ve bireysellik onun sunumunda değil, ele aldığı konuda aktif olarak kendini sunmasındadır.(21)

Beecroft'un modellerle oluşturduğu kompozisyonlardaki temel kuralları; modellerin hareket etmemeleri, konuşmamaları, seyirciyle etkileşime girmemeleri ve tek bir noktaya odaklanmalarındır. Bu estetik kurallarla kızları bir grup halinde biçimleştirerek tek bir görüntü yaratır. Sanatçı, ilk koşulları görüntünün oluşumunu yaratmak için dikte eder, ancak sonradan çalışmasının bozulmasına ve harap olmasına şizoid bir vaka olarak izin verir.

(21) <http://supervert.com/essays/art/beecroft.html>



(Resim 64)
Vanessa Beecroft
Performans, Fotoğraf I., Venedik Bienali, 1997

Modaya uygun kızları sergilerine askere alırcasına davet edip, onları otoriter ve piramit benzeri kontrol modeli olarak yerleştirirken; modellerin vücutları artık bir arzu nesnesi veya tüketim nesnesi değil, işlevsel bir nesnedir. Modellerin vücutları bir vücut değil bir “*biçim*”dir. Ve bu vücutlar toplumsal denetim stratejisi örneğidir.



(Resim 65)
Vanessa Beecroft
Performans, Fotoğraf II., Venedik Bienali, 1997

3.1.9. RINEKE DIJKSTRA

1959 Hollanda doğumlu fotoğraf sanatçısı Rineke Dijkstra, fotoğrafçılık ve videoda kendi jenerasyonu içinde kendini uluslararası boyutta geliştirmiş, önemli bir sanatçıdır. Büyük ölçekteki çekimleri sadece biçimsel klasisizmin etkilerini taşımakla kalmayıp, psikolojik derinlik ve sosyal içerikliği ile Diane Arbus ve Agust Sander gibi farklı sanatçıları da hatırlatır.

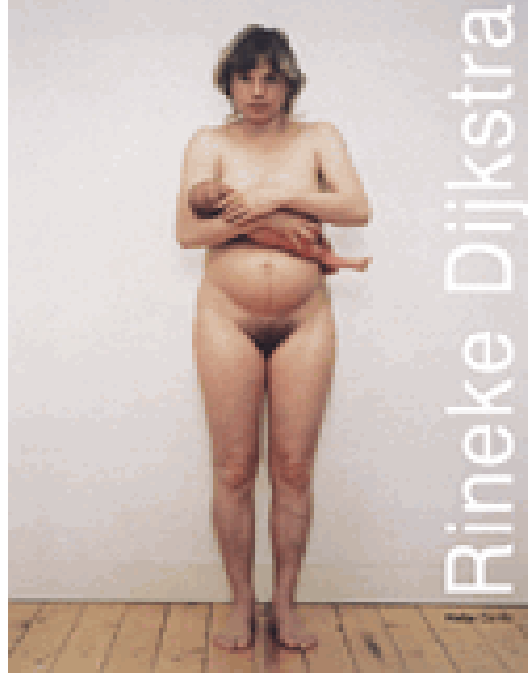
1992 yılında A.B.D ve Doğu Avrupa plajlarında çektiği ergen yüzücü fotoğraflarıyla övgüye değer düzeyde eleştiri almıştır. Dijkstra'nın çocuklar ve ergenler üzerine olan portre çalışmalarının yaklaşımı özetlenirse:

- Bilimsel benzeri
- Çapraz kültürel
- İnsan davranışlarının sosyolojik açılımı

olarak ele alınabilir. Fotoğrafik portrelerini ayırt etmenin yolu ise konularıyla olan tekil empatisidir. Ayrıca farklı portre çalışmalarına da imzasını atan sanatçı, yeni doğmuş bebekleri ile Hollandalı kadınları tiksinti verecek kadar kanlı ve bütün çıplaklığı ile Portekizli matadorlardan gece kulüplerindeki İngiliz ve Hollandalı gençlere kadar bir dizi büyük boyutlu portre fotoğrafları çekmiştir. “*Matadorlar bitkin ve kanlar içindedir, tıpkı yeni doğum yapmış anneler gibi... Çünkü bütün maçolar anne gibidir.*”(22) diyen sanatçı erkek egemenliğine ironik bir atıfta bulunarak iktidara, şiddete ve zulme dikkat çeker.

Zeynep Sayın'a göre, Dijkstra'da Kristeva'nın tartışmaya soktuğu, 80'li ve 90'lı yıllarda ciddi bir imge patlamasına yol açan “*Zillet*” kavramıyla - Lyotard'ın sözünü ettiği yüce ve Avangard sanata meydan okuyan bir tavırla – çalışmalarına yön vermektedir.

(22) <http://www.absolutearts.com/artnews/2001/04/11/28374.html>



(Resim 66)
Rineke Dijkstra
“Tecla”
Fotoğraf, 1994

“...Yeni doğum yapmış kadınların bir dizi fotoğraflarını çeken Dijkstra'nın bu fotoğrafları, zillet içeriğine bire bir yaklaşan bir tavidir. Kadınların kimi çıplak kimi giyiniktir. Yarı giyinik olan kadınların iç çamaşırlarında doğumun izini taşıyan kadın bağları vardır. Ve bütün kadınlar, kameranın karşısında, fotoğraf karesinin ortasında kucağındaki bebekle çırılçıplak durmakta, emzirdikleri çocuklarıyla kameraya bakmaktadır. O kadınlardan biri olan Tecla'da doğumdan daha yeni kalkmıştır: bacak arasından kan sızmakta, parkeye akmaktadır. Bebek henüz mordur, meme emmekte, süt içmektedir. Kocaman karnı ve memeleriyle bedeninde hamileliğin izini taşır kadın. Nasıl bebek daha birkaç dakika önce doğmuşsa, kadının bedeni de yeni bir doğumun izlerini taşır. Çifte bir doğumdur bu: bedeninden çocuğu atan kadın, kendi bedenini de atığa dönüştürmüştür. Yani Kristeva'ya ters düşerek çifte atığı görselleştirir. Dijkstra, anneyi ilksel bir dehşet olarak kurgulayarak kendinden fırlatıp atacak olan yalnızca çocuk değil, aynı zamanda annedir. Anne, hem kendi zilletini hem çocuğun zilletini ele vermektedir. Yalnızca kadına değil, aynı anda doğuma ve çocuğa bütün duyusallığı ve cismaniliği iade edilmektedir bu fotoğrafta; sanal dünyaların güzelleştirilmiş, kaygan ve kusursuz bedenleri karşısında zelil bir beden vardır ve

kadının gözleri, arananlar listelerindeki sabıkalı fotoğraflarını hatırlatırcasına dosdoğru merceğin içine bakmaktadır. Ancak onay alma amacıyla merceğe bakan gözler değildir bunlar; karenin ortasında yer alan beden sorgu yargıcı karşısındaki poz görünümünde olduğu halde, kadının gözlerinde alabildiğine doğal bir bakış vardır; o sanki karşı karşıya kaldığı tablonun dışındadır.

Zelil sanat kavramının bütün kuramsal koşullarını yerine getirir görünmesine karşın, yine de zilleti içerik olarak dayatacağına zillete mesafe kazandıran bir edası vardır bu fotoğrafın; bu kısmen Dijkstra'nın kullandığı aracın fotoğraf olmasından, kısmense Tecla'nın kendini – az önce söylenene ters düşer biçimde – haysiyetli ya da zelil olarak dayatmamasından kaynaklanır. Lessing'in söylediği şeyi tersinden gerçekleştirmiş bir görüntüdür bu: haysiyetli ve güzel bir an yerine doğum anını ve zilleti sonsuzlaştırmış, haysiyetsiz bir anı mekansallaştırmıştır. Ne var ki fotoğrafın, Kracauer'in 'nesnellik' diye nitelediği özelliği sayesinde ki, Dijkstra'nın çektiği bu fotoğraf zillete yine de mesafeyle yaklaşmayı başarabilmiştir...”(23)

Sanatçı, doğum yapan kadın ve Matador serisinde, kan ve doğum sonrası atıklarla, çekilen bedensel ve ruhsal acının iğrençliğini, bedenin birebir yaşantıladığı, bedenin kendisiyle ilintili olan acı, ölüm ve vahşeti görselleştirmektedir. Bu durumda “Zillet” Dijkstra'nın sanatında, temsile konu olabilecek bir içeriğe dönüşmekte ve imgeleşmekte. Bu yalnızca acının, vahşetin, yıkımın ve çürümenin kaçınılmaz duyuşal imgeleşmesi değil, bedene ilişkin duyuşal imgelerin tümüdür.

(23) Zeynep Sayın, **Batıda ve Doğu'da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet**, Defter Dergisi, s.158-205

3.1.10. RON MUECK

1958 Avustralya doğumlu olup İngiltere’de yaşayan Ron Mueck, oyuncak imalatçısı ailesinin yanında bir kukla ustası olarak yetiştikten sonra, özel efektler hazırlamak üzere televizyonlarda çalışmış, daha sonra reklam modelciliği adı altında kendi firmasını kurmuştur. Onca emek harcanarak istek doğrultusunda yapılan modellerin tek bir açıdan fotoğraf karelerine sıkıştırılmaları Mueck’i sanata yönlendiren önemli nedenlerden biri olmuştur. Fotoğrafların heykelin bütününe bozmasından rahatsız olan sanatçı, 90’ların başında hala reklam modelciliği ile uğraşmaktayken, gerçeğe en yakını elde etmek amacıyla latexten daha sert bir malzeme arayışına girmiş ve fiberglas resin ile cevabı yakalamıştır. Bu malzemenin hayatına girişi, yapılmış ve yapılacak olan bir sürü heykel anlamına gelmektedir artık.

Mueck’in uluslar arası tanınır duruma gelişi, çıplak, yarım ölçekli, ölmüş babasının balmumu heykelini yapmasıyla başlar. “*Dead Man*” (Ölü Adam-Ölü Babam) adlı heykeli 1997’de Londra Royal Akademi’de “*Sensation*” adlı sergide izleyiciye sunulur. Aynı heykel daha sonraları “*Young British Artists*” içeriği ile Saatchi Koleksiyonuna eklenir. Bu aşamadan sonra Charls Saatchi, Mueck’i destekler hale gelir ve Mueck mermer ve bronz niyetine kullandığı silikon, fiberglas ve resin ile gerçekte düşü çakıştıran heykellerini yaratmaya başlar.



(Resim 67)
Ron Mueck
“Ölü Adam/Ölü Babam”
Heykel, 1997



(Resim 68)
Ron Mueck
“Ölü Adam/Ölü Babam”
Heykel, 1997

Heykellerdeki büyü detaylardaki inceliklerden, ölçeklerdeki çarpıcı değişikliklerden geçerken korkutucu güzellik yaratmakta, canlanıp bir şeyler söylemesini bekletir duruma getirmektedir.

2002’de kendi yüzünü çalıştığı heykel, Mueck için önemli bir yer tutmaktadır. Sanatçı çalışması için yapacağı işe inanması gerektiğini ve maskeyi çalışırken bunu yakalayabildiğini anlatır. *“Yakaladığımı bir izleyici yorumuyla aktarmak istiyorum: Sadece ağzın içine doğru eğilin; dişleri, tükürüğü, hatta bir miktar akan salyayı keşfettiğinizde, karşınızdakinin horladığını duyacaksınız.”* diye belirtir.

Mueck, gözün normal büyüklükteki her şeye alışkanlıkla baktığını, dikkati detaylara çekmek için ölçekle oynadığını vurguluyor. Eserlerinde yarattığı bu yaşayan, ama nefes alamayan gerçeklik ince detaylardaki çeşitlilikte saklanıyor ve izleyicide fiziksel, duygusal bir çöküntü yaratıyor.

National Gallery’de Associated Artist olarak çalıştığı sırada, *“Big Boy”* adlı devasa boyuttaki heykelini yapmaya başlayan sanatçı, genelde çektiği fotoğraflardan, gördüğü resimlerden esinlenirken, *“Big Boy”*’da yepyeni bir başlangıçla, katıldığı bir çizim atelyesinde çizimini yaptığı gençle çalışmaya başlıyor. Gençten duruş için yararlanacak olan Mueck, uzun süreli çalışmalardan sonra istediği anı yakalayamayacağını düşünüyor. Portre duruşları yapmaya alışık gencin her pozu doğalın oldukça dışında kalıyor sanatçı için. Bir köşede, açıklanacak kararı bekleyen çocuğun o anki umutsuz hali, *“Big Boy”*’a ilham kaynağı oluyor.

Mueck hemen çizimlere başlıyor, ardından heykelin küçük bir ön çalışması yapılıyor, ölçekte karar kılınıp, iskelet yapıyla başlanıyor işe. Çalışmalar sırasında geriye dönüp objektif eleştiriler yapabilmek için adım fotoğraflarını çekiyor çalışmalarının, uzun süre izerinde çalışılan objeye gözün alıştığından ve farkı fark etmenin güçleştiğinden dolayı, çalışma sırasında bunu aşmak için ayna kullandığından bahsediyor.

Ana şekil, metal omurga üzerinde tel örgüyle şekillendiriliyor. Çıkan ilk kaba şekil sarı sert bir dişçi plasteriyle kaplanıyor. Plasterin üzerine sürülen cila, tüm bu katmanların üzerine kaplanacak kilin neminden koruyor. Kille yapılan detaylı şekillendirme de daha sonra cila ile kaplanıyor, bu, kilin plaster kalıp çıkartılırken kurummasını engelliyor. Böylece milimetrik hatalardan ya da kalıp kaymaları ihtimalinden kurtulmuş olunuyor. Kilin cila ile spreyleneceği heykele aniden koyu bir renk veriyor. Daha sonra kalıbın tutunacağı tahta bir iskelet yapılıyor. Kalıp çok ince bir plaster tabaka ve kendir bezinden oluştuğu için kırılması ancak bu şekilde sabitlenerek önlenabiliyor. Daha sonra çıkan kalıbın içine katmanlar halinde renkli polyester resin boyanıyor. Kalıptan çıkan ilk görüntü yeni doğmuş biri hissi yaratıyor, daha sonra kırışıklıklar, benler, damarlar işleniyor ince ince. İlk çalışmalarında kendi bacağındaki kılları kullanan ancak bir süre sonra benek benek görüldüğünü fark ederek buna son veren ve ardından *“maalesef insanların üstü kıllarla kaplı, belli bir noktada durmak zorundayım”* diyerek her şeyi kontrol etmek isteyen mükemmeliyetçi Avustralya’lı heykeltıraş, 2001’de *“Pregnant Woman”*a başlıyor.



(Resim 69)
Ron Mueck
“Gebe Kadın”
Heykel, 300 x 385 piksel – 27 k, 2001

3,5-4 metre kadar olan boyuyla, hamilelik sonucu dizlerde oluşan şişlikler ve damarlarla, birazdan dünyaya gelecek bebeği hissediyorsunuz. Tek tek işlenen saç telleri ve genital bölgedeki kıllar ve bu bölgelerde değişen malzeme silikon çekiyor

dikkati, her şey gerçeğe en yakına ulaşma çabası içinde yarışıyor sanki... “*Pregnant Woman*” daha sonraları Avustralya’daki National Art Galery tarafından 461.300 dolara alınarak yaşayan Avustralyalı bir sanatçıya verilen en büyük mebla ile dikkatleri başka bir açıdan da olsa yine üzerine çekiyor.

Beklenen çocuğun doğması da gerçekleşiyor sonunda. Hamile bir kadın, yeni doğum yapmış, doğurduğu bebeği hala göbek kordonuna bağlı bir şekilde karnının üzerinde... Annenin yüzündeki yorgunluk ve merak ifadesi ile doğum sonrası rahatlamaı okuyabiliyoruz. Tüm elde edilenlerin ardından heykelleri ile olan ilişkisi kalıyor geriye, soru işaretleriyle. Sanatçı onları ne manken olarak, ne de yarattığı yaşayan insanlar olarak görüyor... Ancak gerçeğe en yakını yaşatmaları, durup şaşırtmaları, dikkatli dalgın izleyici bakışları hoşuna gidiyor, kendi deyimiyle.(24)



(Resim 70)
Ron Mueck
“Anne ve Çocuk”
Heykel, 24 x 89 x 38 cm, 2001



(Resim 71)
Ron Mueck
“Anne ve Çocuk” farklı açıdan

Sanatçının, Baudrillard'ın “*simülasyon*” ve Kristeva'nın “*Abject*” kavramları arasında kurduğu ilişkiyle görünen bedenlerin sahiciliğine ve cismaniliğine geri dönmeyi önererek sistemi eleştirdiği, gerçekliği sorguladığı görülüyor.

(24) <http://atlas.cc.itu.edu.tr/ensicia/designophy/inceleme/ronmueck.php>
<http://images.google.com.tr/images?q=ran+mueck&hl=tr&=lang-tr&sa=N8>
<http://www.sozluk.sourtimes.org>
http://www.artmolds.com/ali/lalloffame/ron_muek.html

3.1.11. SHIRIN NESHAT

A.B.D'ye İran'dan 80'lerde gelmiş olan New York'lu fotoğraf, enstelasyon ve film yapımcısı Shirin Neshat, çalışmalarına fotoğrafla başlamış, ve son yıllarda müze ve galeri sergileri için tasarladığı filmlerle uluslar arası başarıya ulaşmış bir sanatçıdır.



(Resim 72)
Shirin Neshat
Fotoğraf, 2000

Neshat, yapıtlarında kendi kendinden kaçmayı konu alan - kaçan belki de sadece bir gölge, kendi bedeninin gölgesi - ama aynı zamanda kendi dinini de sorgulayan çalışmalarıyla bedenini bir protesto sahnesi olarak sergiliyor, temsil ediyor. Cinsiyet ve kültürel farklılığın diasporasında, üzücü ve önemli noktalardan bakan serilerle müzeler ve sergi alanlarına “*Elsewhere*” (Başka Yerde) filmi ve videosuyla konuk oluyor.

İlk filmi olan “*Turbulent*” (bozguncu, azgın), 16 mm siyah beyaz stoka (stock) olarak çekmiş ve birbirine karşı duran iki perdeden sunmuştur. Perdenin birinde, oditoryuma giren erkek yöresel bir şarkı söyler, diğer perdede erkeğin şarkısı bitince kara çarşaflı Müslüman bir kadın gelir ve şarkı söylemeye başlar: sözleri ve gerçek ritmini içindeki ihtirasa kapılarak, yutarak; nefes almaya yakın tonda derinden gelen seslerle söyleyerek, hareket etmeye başlar, (ilahi bir hava ile) sesler, kameranın kadının etrafında daireler çizmesiyle artar.



(Resim 73)
Shirin Neshat
Fotoğraf, 1997

Bundan sonraki birkaç yıl Neshat için potansiyeli keşfetmek anlamına gelir ve bunun sonucunda; uluslararası alkış aldığı ve yabancılaşma ile kişi özlüğüne merkezlenmiş bir dizi ortaya çıkarır. “*Turbulent*”ın devamında çift perdeli (ekranlı) “*Rapture*” (esrime, vecd) ve “*Fervor*” (sıcaklık, aşk) parçaları çekilmiştir. “*Fervor*”, kadın ve erkeğin karşılaşmasını, sosyal tabular ve toplumun temasa karşı tavırlarına rağmen birleşme çabalarını betimler. Neshat, dikkatlice kadın üzerine odaklanırken yüzüne daha da yaklaşarak kameraya kavisli bir hareket kazandırır.

Neshat sorulan sorularda sanatı için şu yanıtı verir: “*Geçenlerde biri bana: ‘Neden çalışmaların hepsi İran hakkında, Niçin Amerika hakkında da bir çalışma yapmıyorsun’ diye bir soru sordu. Cevabı basitti: Neshat’ın en büyük kişisel ikilemi bir topluma ait olmasına rağmen yurdundan uzakta, köklerin ve ait olmanın düşünceleriyle yaşaması ve ‘kendim için küçük bir yer bulma’ güdüsüydü. Araştırma, yazma ve film çekmek, hala bir topluluğa ait olma hissine katkıda bulunmasına karşın Amerika ve İran arasındaki binlerce kilometrelik mesafe ile karanlık kültürel körfez, Amerikan seyircileri için İslami görüşü sislendirmektedir.*



(Resim 74)
Shirin Neshat
Fotoğraf, 1997



(Resim 75)
Shirin Neshat
Fotoğraf, 2000

Bence çalışmalarında çok önemli bir unsur var. Bu da, kişi – yani ben ile içimden, kadın olarak, göçmen olarak geçen her şey ve sahip olduğum tüm sahip olduğum endişe arasındaki ikilemdir. Ve sonrasında da herkes hakkındaki önemli noktalardır. Yani benim için önemli olan her zaman özel-kişisel ile toplumsal olan arasındaki bağ ile yönlendirmektir. Mantıklı olan mantıksız olana karşıdır. Ancak bunu mantıklı olarak düşündüğümü hiç sanmıyorum. Bu sezgisel bir durumdur.”

Neshat filmlerinde sezgisel olarak bulunan bir unsura dikkat çeker: “*Birisi her yaptığım filmde kadının kaçtığı ya da suya girdiğini veya intihara teşebbüs ettiğini veyahut feryat ettiğini söyleyerek dikkatimi çekti. Aslında kadın çılgın, bu yüzden her filmde kadının çılgınlık seviyesi farklı. Bu benim teşhisim, bu benimle ilgili.*”(25)

(25) http://www.res.com/magazine/articles/shirinneshatandresistanceinres_2003-07-09.html

3.1.12. TRACY EMIN

Babası Kıbrıs Türk kökenli, annesi İngiliz olan, otobiyografik yapıtlarıyla İngiltere'nin Uluslararası tanınmış sanatçıları arasına giren Tracy Emin (1963); üzerinde pis, sidikli, kırışık battaniyeler, çarşafklar, yastıklar, kullanılmış kirli kanlı külotlar, prezervatifler, kanlı tamponlar, kullanılmış pedler ve kirli sümüklü havlular (Zelil, dişil atıklar) bulunan bir yatak ile yatağın yanında yığın halinde duran boş votka şişelerinden, izmarit dolu kültablalarına, boş sigara paketlerinden, gebelik önleyici hap ve aletlere, üç yaşından beri saklamış olduğu oyuncak koltuğuna ve polaroid fotoğraflardan günlüğüne kadar pek çok kişisel eşya içeren “*My Bed*” (Yatağım) adlı çalışmasında; topladığı yaşanmış nesnelere mekana taşıyarak onları bir temsil aracına ve kendisini çoktan tüketmiş orijinalinin yerine yeniden sunumla sanat nesnesi haline dönüştürüyor (Abject-art). Monitörlerle aktarılan performansın, meşrulaştırılmış mekanlara taşınması ve bir video film olarak gösterime sunulmasıyla orijinal yaşanmış mekanlar yok oluyor, ve temsiller orijinal olanın yerini alıyor. “Şeylerin” sanat olduğuna işaret eden mekan, sanatçının yaşamla giriştiği bunca kaynaşma noktasından sonra, “vahşi ortam” diye nitelenen yaşamdan kurtularak sanat nesnesi haline dönüşüyor, ve bizi sorgulamaya çağırıyor. Bu durumda nesnelere yerine kavramlar temsil edilir hale geliyor. Burada biçim ve anlam, imge ve gösterge birbirlerine kaynaşıyor. Plastik nesne gösteren olarak gösterilenleri ima ediyor. Tracy Emin'in yapıtlarındaki yığınlar normal yaşamda kokuşmuş atılması gereken çöplüklerden, meşru mekanda sanat yapıtı olarak “gösteren” konumunda sunulduğunda, burada yaşamın ikiyüzlülüğünü, iğrençliği, kokuşmuşluğu, vahşeti, şiddeti, acıyı temsil eden “gösterilen” konumuna dönüşüyor. Malzeme ile yapıt arasında “gösteren” ve “gösterilen” ilişkileri bir bileşen olarak ele almıyor.

“*My Bed*”, “Yaşam ve Sanat” arasındaki çatışmaları gösteren ve yirminci yüzyılın sonunda, evsizlik, yerinden atılma, göç ve kimlik gibi kavramların politik bağlamda, sadece kendini ifade şekliyle değil aynı zamanda bir kir ve tiksintinin estetik bağlamında görselliğe dönüşmüş şeklidir.



(Resim 76)

Tracy Emin

“Yatağım”, Enstelasyon, Karışık Malzeme, 1999



(Resim 77)

“Yatağım”, Detay

İlk kez 1998’de Tokyo “Sagacho Galeride” sergilenen “*My Bed*” bir tarafında pencereleri olan dikdörtgen bir alanda kurgulanmıştır. İlmek şeklinde bir ip ve yanında iki tane kutu bulunan tahta bir tabutla sergilenmiştir. Diğer duvarda iki tane mavi neon yazısı vardır. Serginin unsurları ve yerleştirme şekillerinin her enstelasyonda değişmesi gibi, parçalar da sergiden sergiye değişir.

Turner ödülü için yatağın yeniden düzenlenmesi; (1999, İnmigration and Asylum Act) Britanya’da Avrupa Birliğinin üye devletlerinin toplandığı bir zamana denk gelir. “*My Bed*” bu müzakerelerin yapıldığı süre içinde, Avrupa Birliğinin üye devletlerinin politika uyumunu sağlamak için yeniden dizayn edilip, yasama bitene kadar sergilenir. Britanya’ya akın eden göçmen dalgalarının, yasa dışı girişlerin önlenmesi için, Britanya’da barınak arayanlara daha katı bir rejim uygulanmaya başlanmıştır. Bu evsiz yurtsuz insanların yaşam şartları sürekli kötüye gitmektedir. Sığınak arayanların sayısının arttığı, Avrupa Birliği dışından olan insanların Britanya’ya ilticaları 1990’larda sorun yaratmaya başlamıştır. 1990’larda Avrupa Birliğindeki bir çok ülke, ortak bir Avrupa kimliği oluşturmakla meşguldürler. Berlin duvarının 1989’da yıkılması, Komünizmin başarısızlığı, daha önce muhalefet olarak kabul edilen ülkelerin Avrupa Birliğine katılımını çekici kılar fakat Avrupa Birliğinin Doğu’yu bir tehdit olarak görmesi, kültürel bir geçimsizlik ideolojisi geliştirmelerine neden olmuştur. Ayrıca İslamiyet, Avrupa kültür ve medeniyeti için bir kesilme, bir tehdittir. Bundan dolayı, Gibraltar Boğazlarından, Akdeniz ve Boğaziçi’ne kadar olan kısım sınır olarak kabul edilir. Bu durumda kültürel farklılıklar politikası güdülerek Türkiye’nin üyeliği reddedilir.

Tracy Emin “*My Bed*”i bu tarihi zaman tartışmaları içinde bozup, tekrar yerleştirerek sergiler (Emin, Kıbrıs Türk kökenli göçmen bir babanın kızıdır ve Türkiye ile ilişkileri kopmamıştır). Emin bu enstalasyonuna Türkiye’ye gidiş gelişlerinin, Asya’dan Avrupa’ya Avrupa’dan Asya’ya geçişlerinin görüntülediği bir video gösterimi de dahil ederek Batı sınırındaki Laik Hristiyan şehrin ve Doğudaki Müslüman şehrin aralarında şekillendirilen kimlikleri ve dinamik kontrastlarıyla; Ulusal

kimlikleri çağırıldığı kadar, tekrar yazılan, tekrar dikilen ve şekillendirilen dokuma parçalarından oluşmuş çalışmalarıyla; New Lakour'un "Cool Britania" promosyonunu ve hayal edilen halk sorusunu çağırıştırır.

Emin'in sanatını, kendi duyguları için ifadesel bir geçiş yolu ya da sahne yönetimi olarak açıklayan Çağdaş eleştiri, belirli kapanışları etkilemektedir. "*My Bed*" başlığı bile bir sahiplik ve çoğu insana göre sanatçının kendisi olmakla birlikte sahibin kim olduğunu ifade etmektedir. Jacques Derida'ya göre (1972) başlık, tıpkı imza gibi, bir çalışma için nihai bir sınır olmasa bile belirli bir sınır çizerek anlamların aniden artmasını engelleyen bir sınır çizgisi rolü oynar. Ancak anlamların çoğalması, başlığın belirlediği bu sınır içinde alabildiğine gelişir. "*Eğer, bir yazıya yaklaşacaksak onun bir sınırı olmalıdır*" diye açıklamaktadır. Ve imza sadece güvenilirlik sağlamaz aynı zamanda da garanti verir. Batılı bir varlık yokluk metafiziğinde, imza ve başlık, bir zamanlar var ama şimdi yok olan bir sanatçıyı belirtir. Bu mantık içinde "*yatak*" sosyal bir yaşama sahiptir. Yatağın dağınık hali aslında artık giden ya da kaybolan figürlerin varlığını simgeler ve sanatçının eşyaları ya da sanatçıda kalan eşyalar bir kayıp insanın, belki de iç çamaşırlarını giyen adamın varlığını anlatır.(26)

Doğulu ve Batılı olma imgeleri üzerinden kurulu ikilikle, şizofrenik olan aynılaşıyor ve bu şekilde de farklılaşıyor. Sömürge sonrası bir dönemde, metropollerde oturup, çalışıp, kendi kültürünü kendisinin azınlık durumu gibi azınlıklaştırarak, yersiz-yurtsuzlaştırıyor.

Varlığın ve yokluğun metafiziği, Emin'in yatağı üzerinde, giysilerinin bazılarını çıkarıp, bağırıp, zıplayan, yastık savaşı yapan Cia Yuan ve Xi Jianjun adında iki sanatçının performansı ile sorgulanmaya başlar. Medya için, sanatın sıcak yatağında tüylerin uçuştığı bu olay bir eğlenceyken; sanatçılar için sanat kurumunu ve sanatın siyasetini sorgulamak için dizayn edilmiş zekice ama aynı zamanda ciddi bir performanstır.



(Resim 78)

Tracy Emin'in "Yatağım" yapıtı üzerinde performans yapan sanatçılar

Sanatsal politika ve sosyal aktivitenin geleneklerinde, Londra'yı sergi alanları olarak kullanan sanatsal yer işgalcileri rolü oynarlar. Edvorado Walsh'e göre, bu ironik ve eğlenceli kişisel gösteri, İngiltere'deki Çinli sanatçılarının varlığına dikkat çekmek, güvenilirlik arzularını çürütmek ve aynı zamanda Çağdaş İngiliz Sanatının ve basınının dikkat çekmesi için gerçekleştirilmiştir. Bu sanatçılar, insanları şoke etmeye çalışmadıklarını sadece kendiliğinden yapılan sanatın, Turner Ödüllerinde baskın olan kurgulanmış sanata üstün olduğunu göstermeye çalıştıklarından bahsetmişlerdir.(27)

(26) <http://www.sussex.ac.uk/unist/ar..> Aol

(27) <http://www.renewal.org.au/artcri> Aol

3.1.13. CHRIS OFILI

İngiltere'nin "Turner Ödül"lü siyah ressamı Chris Ofili, siyah kültür ve Batılı olma anlayışını konu aldığı yapıtlarını, Londra Hayvanat Bahçesi'nden aldığı fil dışkılarını kullanarak oluşturmaktadır. Sanatçı, özgün, enerjik ve dinamik renklere yer verdiği, çağdaş kentli kültürün çok katmanlı yapısını yansıtan, sanat tarihini özümsemiş resimleriyle; din, porno ve ünlü kişiler gibi popüler öğelere ironik atıflarda bulunmaktadır. Yapıtları, Rönesans resmine ve siyah kültüre göndermeler içeren parlak, karikatürize edilmiş karakterler ve kurutulmuş fil dışkılarından oluşmaktadır.(28)

60'larda başlayan sanatsal dönüşüm ve yabancılaşmayla kendine dönen sanatçının oluşturduğu işlerde kendisinden ve organik maddelerden protest amaçlı yararlandığına günümüzde de tanık oluyoruz. Chris Ofili'nin fil dışkılarıyla oluşturduğu "kinik" yapıtlarını zelim organik atıklarla ilişkilendirmesinin özünde yatan neden, kendi deyimiyle; "yüce ve soylu" kabul edilen klasik estetikle dalga geçmek ve dolayısıyla Batılı iktidar odaklarını bu şekilde tiye alarak yok saymak.



(Resim 79)

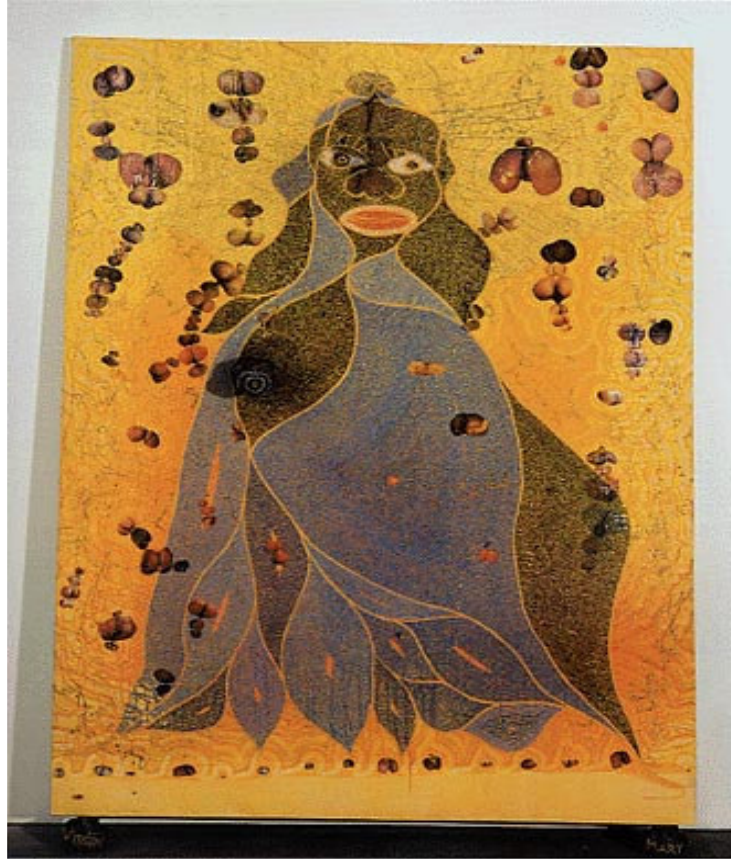
Chris Ofili

"Kadın Yok Ağlamak Yok"

Tuval Üzerine Fil Dışkısı ve Yağlıboya, 500x376cm, 1999

Tipik bir Chris Ofili yapıtı olan, adını Bob Marley'in şarkısından alan “*No Woman, No Cry*” adlı çalışması cinayete kurban giden siyah genç Stephen Lawrence'ın annesine ithaf edilmiştir. Stephen Lawrence'ın küçük portreleri şeklinde gözyaşı damlaları döken kadının boynundaki kolye ise fil dışkısından yapılmıştır.

Etrafı pornografik beden parçalarıyla çevrelenmiş “*Siyah Bakire*” adlı çalışmasında yine devasa boyuttaki bir tuvale kurutulmuş fil dışkılarıyla çalışan sanatçı, genel doğrulara aldırmadığını ve eğlenceli resimler yapmaktan hoşlandığını söyleyerek bir bakıma hem kendisiyle hem de sanat tarihiyle dalga geçmektedir.



(Resim 80)
Chris Ofili
“Siyah Bakire”
Tuval Üzerine Fil Dışkısı ve Yağlıboya, 500x376 cm, 2002

3.1.14. JEFF KOONS

Jeff Koons'un çalışmalarının ilk adımlarını 1979-1980 yılları arasında gerçekleştirdiği yerleştirmeler oluşturur. Sanatçı, enstelasyonlarında hazır nesne olarak kahve makinelerini ve elektrikli süpürgeleri kullanır. Bu alışmaları 1985 tarihli "*Equilibrium*" dizisi izler. Bu kez çalışmalarının odak noktasını basketbol topları oluşturur. Topları su içinde dengeli bir Şekilde oturttuğu yerleştirmeleri, Nike firmasının basketbol topu tanıtım afişleriyle top, snorkel, bot gibi nesnelerin bronz dökümü tamamlar. Koons'un 1986'da gerçekleştirdiği "*Luxury and Degradation*" alışmasında ise James B. Beam Distilling Company'nin tanıtım amacıyla dağıttığı porselen bir trenin paslanmaz çelikten, içine viski doldurulmuş kopyası yer alır. Yerleştirmede çeşitli iki firmalarının tanıtım afişlerinin ve ilanlarının tuval üzerinde yeniden üretilmiş tıpkı basımları yer alır. Koons, paslanmaz çelikten ki (*kitsch*) nesnelere üretmeyi, "*Statuary*" ve "*Kiepenkerl*" alışmalarıyla sürdürür. 1988-1989'da gerçekleştirdiği büyük bölümü porselen ve boyanmış ahşap çalışmalarından oluşan "*Banality*" dizisi, Koons'un yapıtında Ki'in ağırlıklı olarak iktidarını vurgular. 1990-1991'de ise "*Made in Heaven*" ile bu iktidar uç noktasına ulaşır: Koons, bir porno yıldızı olan Ilona Staller (Cicciolina) ile evlendikten sonra birlikte verdikleri pornografik pozlarla dikkat çeker. Ilona ile Jeff Koons'un pornografik sahnelerinin cam, boyanmış mermer, plastik ve tuval üzerine baskı gibi farklı malzemelerde üretildiği çalışma ilk kez 1990 Venedik Bienali'nde sergilenir. Artık sanatçının kendisi de yapıtının nesnesi konumundaki ki'in bir parçasına dönüşmüştür.

Koons'a yönelik medyatik ilginin ve yaşamının vardığı uç noktada, çeşitli okumalara açık yapıtının bütününe baktığımızda, karşımızda endüstri toplumunun anonim kültür retimiyile ilişkiye giren bir sanatçı görüyoruz. Bu, hazır nesnelere tanıtım afişlerine ve giderek çağımız insanının vazgeçemediği tktim nesnesi olan pornografik üretime bağlayan olgudur. Endüstri toplumundaki anonim üretim önlenemez bir zorunlulukla ki üretime dönüştüğünü gözlemliyoruz. Ki, bu bağlamda Koons'un yapıtlarının ağırlık noktasını oluşturuyor.

"...Jeff Koons'un ocukluğunun A.B.D. taşrasında geçmiş olması, anonim popüler kültürle doğrudan ilişkiye girmesine büyük bir olanak taniyor. Ama bu ilişki, kitsch'in

çağdaş sanat üretimi içinde yeniden üretilmesinin de ötesine geçiyor ve sonunda Koons'un yapıtında özne ve nesne örtüşüyor, giderek yer değiştiriyor. Başka bir deyişle, çağdaş sanatın kitsch'le girdiği hesaplaşma sonunda kitsch'in çağdaş sanatla hesaplaşmasına dönüşüyor. Bu bağlamda, çağımızın anonim üretimiyle çağdaş sanatçının kurduğu ilişkiyi irdeleyecek olursak:



(Resim 81)
Jeff Koons
“Bacaklar Arasındaki Parmaklar”
Fotoğraf, 1990

Endüstri toplumunun anonim üretimini hazır nesne olarak kullanan ilk sanatçı Marcel Duchamp'tı. Fakat Duchamp ne anonim olanı yüceltme peşine düşüyor, ne de anonim olanla bir hesaplaşma içine giriyor. Hazır nesne Duchamp için bir araç yalnızca. Yüzyılın başının sanat üretiminin statuquo'suna başkaldırı. Ne var ki sonunda Duchamp'ın hazır nesnelere modern sanat koleksiyonlarının en değerli parçalarına dönüşerek müzelerin baş köşesine (yani Duchamp'ın başkaldırdığı statuquo'nun içine) yerleşiyor. Duchamp'ın hazır nesnelere yüzyılın ikinci yarısındaki çağdaş sanat üretimiyle birlikte yeni anlam katmanlarıyla donanıyor ve öncü bir konum kazanıyor. Anonim üretim nesnesiyle sanat üretiminin girdiği ilişkide bir başka önemli durak ise Andy Warhol. Ancak Warhol öncelikle endüstriyel üretimin çoğaltım boyutunu sorguluyor. Warhol için bir Coca Cola şişesinin yanı sıra Elvis Presley, Marilyn Monroe gibi popüler kültür imgeleri ya da Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa'sı konu olabiliyor. Anonimlik, popülerlik bağlamında ilgilendiriyor Warhol'u.

Yirminci yüzyılın anonim popüler üretimiyle gerçek buluşmayı ise Post-modernist söylem ve üretim içinde görüyoruz. Endüstri toplumunun anonim üretimi denetimsiz bir kendiliğindenliğin sonucu olduğu için, Modernizm'in keskin denetimine başkaldıran Post-modernizm'in, anonim popüler üretime daha yakından bakması son derece anlaşılabilir bir durum. Post-modernist düşüncenin öncü çalışmaları arasında yer alan, Venturi'nin "Learning from Las Vegas"ı, anonim üretimi Las Vegas örneğiyle yüceltirken daha başlangıçta Post-modernist üretimle kitsch üretimi arasındaki tehlikeli ilişkiyi de haber veriyordu. Venturi'nin Las Vegas olumlamaı aynı yıllarda Moore'un "Pizza d'Italia"sının neonlarla çevrelenmiş tarihselci cephe düzeninde karşılığını buldu. C. Moore, Koons'un paslanmaz çelik treninden on yıl önce, "Pizza d'Italia"nın eklektik sütun başlıklarını paslanmaz çelikten dökmüştü.



(Resim 82)
Jeff Koons
"Jeff, Adem Durumunda"
Fotoğraf, 1990

Jeff Koons'un yaptığı, anonim üretimin denetimsiz kendiliğindenliğinin kesin iktidarında, sanatçının kendisini de bu anonimliğin bir parçası kıldığı için anlamlı. Çağdaş sanat üretiminin "evcilleştirdiği" kitsch, Koons'un üretiminde, popüler kültürün "evcilleştirdiği" sanata dönüşüyor. Ne ki sanatı yeniden anonim sınırlarına çeken bu evcilleştirmede Koons önce kendini "kurban" ediyor. Venedik Bienali için gerçekleştirdiği yerleştirme çalışmasını, Bienal'in açıldığı gün Benetton'un

reklamı olarak yayınlayan ve böylece çalışmasını bir giyim firmasının popüler tanıtım imgesine dönüştüren Toscani ise kurban olmak yerine Bienal'i kurban etmeyi seçmişti, hem de Benetton'a yüklü bir fatura keserek..."(29)

Mehmet Güteryüz'ün belirttiği gibi, cinsellik, sadece biyolojik bir dürtü değil, iktidar alanları içerisinde işleyen toplumsal inşanın da açık bir parçası. Sanat uzun zamandır bedeni, öz kimlik ve toplumsal normlar arasında duran önemli bir bağlantı noktası olarak işliyor, insan gövdesini politik bir alan olarak görselleştiriyor. Eza görmüş bedenler, kanatılan, acı çektirilen, hapsedilen, son milimetre karesine kadar erojenliği kullanılan arzulu gövdeler hem kuramcılarının hem de sanatçıların en gözde temalarından. Serrano'dan Jeff Koons'a, Oleg Kulik'ten Orlan'a kadar her türlü sapkınlığı ve teşhirciliği örnekleyen ve kutsayan çalışmalar bu akışın kısmen tüketilen birer parçası. Ayrıca bugün için sanat alanının dışında, özne olarak bedenden nesne olarak bedene kaymış bulunan bir "*plastik cinsellik*"ten söz etmek mümkün. 1960'lardaki özgürlük arayışlarından sonra, çıplaklığın getirdiği gizli olanı açma, ortaya serme cesareti, örtük olanın tahrik ediciliğini ortadan kaldırarak erotizmi kısa sürede kendi başına bir endüstri haline dönüştürdü. Özgürleşme isteğiyle gelen cinsel devrim, içerisinde pornografi ve plastik cinsellik barındıran dev bir sektör doğurdu. Cinsel imgeler, devasa bir satış tuzağı olarak pazarda çikolata reklamlarından araba pazarlamasına kadar neredeyse her üründe kullanılır hale geldi. Kadın bedeni, nesne olarak resim endüstrisinin en lezzetli imgelerinden. Dolayısıyla, modernliğin altını çizdiği sıkıntıların çoğunlukla erkek hakimiyetinin sıkıntıları olduğu iddiası hala geçerli.(30)

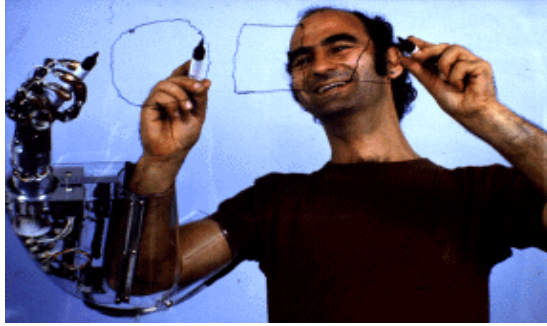
(29) Arredamento Dekorasyon, Aralık 12, s.98-99

<http://arkitera.com.tr/diyalog/aykutkoksal/makale17.htm>

(30) http://www.upsd.org.tr/cagdassan_html/harem

3.1.15. STELARC

Avustralyalı performans sanatçısı Stelarc, teknolojinin yardımıyla, vücudun yapay araçlarla genişletilmesi ve bazı kısımlarının kontrol dışı bırakılması ile ilgilenmektedir. “Benim bir kolum daha olsa ne olur?” ya da “Benim kolum, benim istemim dışında hareket etse ne olur?” gibi düşüncelerle hareket eden Stelarc, bunu “*Extended Arm*” adlı dört saatlik bir performans gösterisiyle sunar.



(Resim 83)
Stelarc
“Üç Elle Çizmek”
Body-Art, 1982

Bu performansta sanatçının bedenine yerleştirilmiş, programlanmış bir robot kol var ve kendi başına buyruk bir takım hareketler yapıyor. Bu kol sanki kendisine ait değilmiş gibi davranıyor, çünkü bu kolun bir takım kaslarına gelen uyarılar, parmak hareketlerini, el ve kol hareketlerini kontrol ediyor. Diğer kol kendisine ait. Dolayısıyla gösteride hem Stelarc’ın kendisinin kontrol edebildiği bir kolu hem de başkası tarafından kontrol edilen yapay bir kolu var.



(Resim 84)
Stelarc
“Üç El”, 1976-81

Stelarc'ın bir başka projesi olan 45 dakikalık gösterisi “*Extended Body*”de sanatçı altı bacaklı büyük bir robot üzerinde yer alıyor. Bu robot Stelarc'ın gelişmiş bacakları olarak düşünülebilir; bacakların hareketi sıvı sistemle kontrol ediliyor. Üzerinde duran kişi sağa-sola yatarak, el ve kol hareketleriyle ve çenesini oynatarak bu bacakların hareketlerini kontrol edebiliyor. Ayrıca hareketler ışık ve sesle bütünleştiriliyor. Yapım aşamasında Stelarc, önce projeyi tasarlıyor, sonra teknolojiden çok iyi anlayan büyük bir gruba sunuyor ve bu grup, sanatçının projesi üzerinde uzun bir süre çalışarak eseri ortaya çıkarıyor.

“*Third Ear*” (Üç Kulak), yine Stelarc'ın vücut parçalarını geliştirmek üzere düşündüğü projelerden birisi. Bu proje için “*Bir kulak nasıl geliştirilebilir, kaburga kemiğinden alınıp deriye nasıl yerleştirilir?*” gibi konularda bilgi edinmek üzere tıp fakültesinden bazı kişilerle birlikte çalışmıştır. Proje kapsamında epeyce inceleme yapılmış ve fikirler geliştirilmiştir. Stelarc, üçüncü kulağı ile sadece duymak için değil başka amaçlar için de - müzik yayını yapmak gibi - kullanmak istediği için bu projeyi gerçekleştirmiştir.(31)



(Resim 85)

Stelarc

“Heykele Eğilim”, 1990

BBC'nin web sitesindeki habere göre, Avustralya'da yürütülen Tissue Culture and Art (TCA-Doku Kültürü ve Sanatı) projesi kapsamında, Stelarc'ın koluna yerleştirmek için, derisinden ve kıkırdağından alınan dokularla bir kulak geliştiriliyor. Sanatçı, insan vücudunun artık yeterince kullanışlı olmadığını ve yeniden yapılandırılması gerektiğini düşündüğü için böyle bir projeye kalkışmış olduğundan

(31) <http://vision1.eee.metu.edu.tr/%7Emetafor/yazi/2103-tech-sanat.htm>

bahsediyor. Stelarc'a göre, “*insan vücudu dünya dışındaki çevre koşullarına yerçekimine vb. uyum sağlayamıyor ve bu yeni ortamlarda işlevini yerine getirmesi için teknolojik yaşam destek sistemlerine ihtiyaç var.*” (32)

Stelarc'ın beden gösterilerinin bir başka yorumu: Stelarc'ın insan bedeninin teknolojiyle kurduğu ilişkiyi sahnelemesindeki neden; çağdaş bedenin teknoloji tarafından pasifleştirildiğinin anlatılması olgusudur.

Stelarc, kancalar geçirilmiş bedenini kalabalık bir izleyici karşısında çıplak bir şekilde asar. İzleyici, sanatçının etine giren kancalara baktıkça acı hisseder (ya da acıyı anımsar), içi burkular, yüzü buruşur, içinden çarmıha gerilir. “*The Shedding of Skin*” (Deri Değiştirme) adını verdiği bu gösterisinde, anlatmak istediği şudur: Deri, bir yüzey olarak bir zamanlar dünyanın başladığı yerd ve aynı zamanda “Ben”in sınıırıydı. Oysa şimdi teknoloji tarafından gerildi, deşildi ve delindi. Deri artık hassas ve pürüzsüz bir yüzey değil. Deri artık bir örtüşü ifade etmiyor. Derinin ve yüzeyinin yarılması demek, içerisi ile dışarısının silinmesi anlamına geliyor. Burada Stelarc, çağdaş bedenin teknoloji tarafından pasifleştirildiğini anlatmaktadır. Beden işlevlerinden koparılmıştır. Duyarsız ve bağlantısız beden, ancak arayüz ve simbiyoz (başka bir bedene bağlı yaşam) olarak ayakta durabilir. Beden, henüz otonomisini yitirmemiştir ama hareketliliğini kesin olarak kaybetmiştir. On milyonlarca yıl önce iki ayağı üzerine kalkan insan, artık zorda kalmayınca yürüyemez. Yürümek sıkıntı verir, dert olur. Yürümek asli faaliyeti olmaktan çıkmıştır. Yürümek için doğaya ya da doğal alanlara gider. Bu da büyük sıkıntıdır. En iyisi spor salonunda elektrikli bant üzerinde yürümektir. Bir robot gibi... Dev aynanın karşısında kendisini yürürken, koşarken, terlerken gören insan, bedenini hatırlar. Bedeni karşısına gelmiştir. Onunla bakışır. Onu bazen beğenir, bazen beğenmez. Salonda çalan tekno müziğin ritmine uyar ve bacaklarına kuvvet gelir.(33)

Günümüz sanatının geldiği bu noktada sanatçıların teknolojiyi – olumlamak veya olumsuzlamak adına - kullanarak oluşturdukları bu tip oluşumlarda bedeni teknoloji ile birleştirerek iktidar ve mücadele alanları bağlamında kullandıklarına tanık oluyoruz.

(32) <http://www.hurriyetim.com.tr>

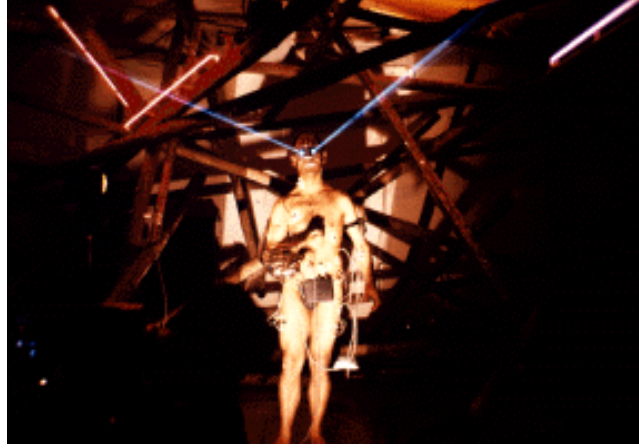
(33) <http://www.kesfetmekicinbak.com>

Michel Faouault ve pek çok teorisyenin belirttiği İktidar politikalarının “beden” üzerinde yoğunlaşmalarının açılımını, A.Çağrı Mutlu, “‘Tek Tip’ten Tek Et’e ” adlı makalesinde, Stelarc’ın sanatı ile bağlantı kurarak şöyle açıklık getirmektedir: “...Tahakkümcü düzenlerin bedeni biçimlendirmeye yönelik duydukları yoğun arzu, o düzeni bedenlerde yeniden üretme, vazgeçilmez ve dayanıklı kılma, meşruiyeti yalnızca “ruh”ta değil, etin üzerinde de somut olarak kazanma amacıyla güttükleri politikadan kaynaklanır. Bedenlerin biçimlenmesi, kazanılan biçim düzeni sürekli anımsatacağından, “ide”deki düzenin yeryüzüne inmesini garantiye alacaktır. “Tek ruh” düşüncesinin ebediyetini sağlamak için bedeni zayıflatan Hristiyanlığın hayalleri, peygamber İsa’nın çelimsiz, her yanından acı akan bedeninde putlaşır. Dinlerin peygamberleri, yalnızca ahlaki ideali değil, görsel ideali de üzerlerinde taşırlar. Deriyle kemik arasındaki etin azalması, her biri ayrı birer düşman olarak görülen “içgüdü”lerin de güçten düşmesine neden olacak, olmasa dahi bu yönde bir isteğin bir baskı unsuru olarak yaşamaya devam etmesini sağlayacaktır. Muhammedin – tasvirlere göre – yapılı bedeni, erkeksi bir din olarak İslam için, Dar-ül Harb’de kefare, Dar-ül İslam’da da Müslüman tebaa üzerinde “güç”ü sürekli vurgulamaya yarayacaktır. Burjuvazi de ise, çıplak bedenin hareketsiz olarak görünümünden çok, kamusal alanda hareket eden, toplumsal etkileşimler içerisinde yer alan bedenin giyiminde, jestlerinde, oturup kalkarken, yürürken alacağı hallerde varlık bulmuştur. Keskin iş bölümlerinin sürekli görünür olmasına, yüksek tabakayla düşük olanı arasındaki farkın göze batmasına yol açan kıyafetler, zamanla bedenin ayrılmaz birer parçasına dönüştüklerinden, bedene yönelik politikanın unsurları olmuştur. Kültürlerin içinde yeşerdikleri coğrafyadan etkilenerek, iklimsel koşullara uygun, eldeki kaynakları veri alarak yarattıkları giyinme tarzlarının, - baskıcı nitelikleri de bazen içinde barındırmakla birlikte - kültürün organik kökenini zorlamamasına, hiyerarşik olarak üstte olan bir ya da bir kaç bireyin çok keskin şekilde farklılaşmasından öteye gitmemesine rağmen, sanayi toplumunun getirdiği kentleşme ve doğal ‘kısıtlama’lardan kopuş, egemenliğini ilan etmeye doğru hızla ilerleyen kapitalist düzenin, kendi yarattığı fanuslar (şehirler, fabrikalar, okullar, hapishaneler, tımarhaneler ve evler) içerisinde hem bedeni, hem de zihni zapt-u rapt altına alan biçimler kurgulayabilmesine olanak sağlamıştır. Kapitalist sistem, her işlevsellik alanını gözle görülür bir şekilde birbirlerinden farklılaştırıp, bunları aynı verimlilik ilkesi doğrultusunda işleyerek

kendisini sağlama almıştır. Artık, çıplak beden alacağı biçim önemini görece yitirmiş, ölçülebilir ve mübadele edilebilir beden soluk alıp verişinin arasına kodlama sokulmuştur. Genel hatlarıyla adab-ı muâşeret kuralları da dahil olmak üzere, beden hareketlerinin sistem tarafından biçimlendirilmesi, zihni de sisteme adapte edecektir. Sistemin ete olan gereksinimi yalnızca savaşlarda etten makinaları kullanma değil, kendisini kazıyacak, her an somut kılacak bir yüzeyi bulma arzusundan da kaynaklanır. Aynı kazıma, kapitalizmin getirdiği adaletsizliğe ve tahakküme karşı çıkanların ağızlarından çıkıvermiş sözlere, ellerinden çıkıvermiş karikatürlere de yansır: Şu “şişko, kel kafalı, ağzının suları akan” kapitalist...”(34)

Bedenin iktidara sağladığı olanaklar vasıtasıyla beden, moda, estetik cerrahi vs. gibi olanaklarla rahat işlenebilir bir “nesne”ye dönüştürülmüş; beden nesneye dönüştürülerek her açıdan biçimlendirilmesi ve yerine başka nesnelere konması normal karşılanmıştır. Doğaya müdahalenin, insanlığı özgürleştirdiği, ilerlettiği olgusu gelişimini göstermiş ve bedene müdahaleyi de meşrulaştırmıştır. Teknolojik gelişmeyle teknolojinin bedenine içine dahi girmeye başlamasıyla her türlü iktidarın düşlediği bir egemenliğin sağlandığı görülmektedir. Stelarc ve benzer anlayıştaki sanatçıların bedenlerini birer kavram nesnesine dönüştürerek oluşturdukları performansları, bu düşünceye yönelik bir anlayışı protesto etmek için pratiklere dökülür. Stelarc birçok ülkede katıldığı sanat festivallerinde kendisinin tasarladığı, teknik anlamda başkaları tarafından hayata geçirilen ve bedene yerleştirilen üçüncü, dördüncü uzuvlarla sanal bir beden yaratmıştır. Bu sanal beden, ancak uzaktan kumandayla etkin hale gelebilmektedir. Stelarc, bedenini metamorfoza uğratarak oluşturduğu sanatına şu sözlerle açıklık getirmeye çalışır:

“...Bedeni yeniden kurgulamak/insan olanı yeniden açıklamak. Artık, bedeni ruhsal ya da toplumsal bir mekan olarak görmek anlamını yitirdi. O, daha çok, gözleyen ve değişen bir doku. Özne olarak değil, nesne olarak beden (tapılan değil), tasarımılanan bir nesne. Bedenin mimasisinin değişimi, dünya hakkındaki bilgisine, uyumuna ya da gelişimine neden oluyor. Bir nesne olarak beden, geliştirilebilir, hızlandırılabilir ve küresel uçuş hızına ulaştırılabilir. O, evrim sonrası, geçici, biçim ve işlevleri çeşitlenebilir bir çekirdektir...”(35)



(Resim 86)

Stelarc

“Üçüncü Bir El ve Lazer Göz Eklenmiş Vücut”, 1986

Kimi eleştirmenlere göre ise, Stelarc’ın, sistemin kendi devamlılığını sağlamak adına, teknolojileri kullanarak bedene uyguladığı müdahaleyi protesto için değil, sınırlamalardan, baskılardan kurtulup özgürleşmek için değil, aksine, sistemin hiyerarşik düzenlemesini, gittikçe artan baskısını içselleştirmek için yaptığıdır.

Günümüzde, teknolojik modern dünyanın etkileriyle beden ve zihin arasındaki ilişkiler bulanıklaşmış, belleksizlik insanoğlunu hakimiyeti altına almıştır. Yaratıcı, geliştirici bir varoluşa olanak sağlayan “bellek” teknolojinin gelişimiyle, teknolojik aletlere devredilmiş ve belleksiz, geleceksiz şizofrenik algılamanın hüküm sürdüğü yeni bir toplum oluşmuştur. Bilginin, belleğin teknolojiye devredilmesiyle (Bilgisayar, televizyon vs.), insan üzerindeki kontrolün birkaç merkezden denetlenebilmesi sağlanmıştır. Bu bağlamda bilgi, sistemin sürekliliği için, iktidar sağlama açısından gerekli bir ihtiyaç olmuştur. İktidarın kullandığı teknolojinin kişi üzerine kurduğu hakimiyetle insan, Stelarc’ın uzaktan kumanda edilir sanal bedenlerine dönüşmüş, istekleri sistem tarafından belirlenen birer öge haline gelmiştir.

(34) <http://www.munzurhayattir.org>

(35) <http://www.digibodies.org/online/stelarc.html>

<http://www.friend-magazine.com/06/art-stelarc.htm>

SONUÇ

“Modern olmak, paradoks ve çelişkilerle dolu bir hayat sürdürmek demektir. Çağdaşlık, ortak yaşamları kontrol etme ve çoğu zaman yok etme gücüne sahip devasa bürokratik örgütlerin gölgesi altında yaşamak, ama gene de bu güçlerin karşısına çıkmaktan, dünyayı değiştirmek ve bizim kılmak için savaşmaktan bir an olsun caymamak demektir. Aynı zamanda hem devrimci hem de muhafazakar olmak, yeni deneyim ve serüven olanaklarına kucak açmak, ama bir yandan da çoğu modern serüvenin yol açtığı nihilistçe derinlikler karşısında korkuya kapılmak, her şey buhar olup giderken bile gerçek bir şeyler yaratıp onlara tutunmak istemiyle yanıp tutuşmak demektir.

Marshall Berman

Sanayi devrimiyle başlayan teknolojik gelişim sonucunda sanayi toplumunun bilgi toplumuna dönüşmesiyle bilimsel ve teknolojik gelişmeye paralel olarak gelişen teknoloji, hızla yayılan iletişim araçları ve değişen yaşam koşullarının, insanların günlük yaşamındaki tüm davranış biçimlerini derinden etkilediği görülmektedir. Kişilerin birbirleri üzerinde kontrol ve iktidarı uyguladıkları postmodern çağda, günümüz modern insanı, kapitalist üretim/tüketim ve kültürün neden olduğu yabancılaşmış bir dünyaya doğuyor, ve potansiyel olarak yabancılaşmış bir halde, yaşama uyum sağlama çabasıyla içindeki boşluğu doldurmaya çalışıyor. Bu bağlamda, kapitalist sistem olumsuzluklarının doğayı hatta insanın içindeki doğayı dahi bozmuş ve bireyi bir kimlik bunalımına sürüklemiş olduğunu gözlemliyoruz.

Bilgisayar teknolojilerinin gelişmesiyle her şeyin bilgisayarlarla yapılar hale geldiği modern dünyada, insan bedeni artık kentteki insanlarla ve mekanlarla doğrudan ilişkisini kaybetmiş, bu ilişki yerini ekran yüzeyi aracılığıyla kurulan bir iletişime bırakmıştır. Mikro-Elektronik Devrim, coğrafi yerler arasındaki uzaklığın önemini ortadan kaldırmış, zamanın olduğu kadar maddenin de sonuna geldiğini işaret etmiştir. Sadece maddi özne değil maddi nesne de gerçekliğini kaybetmiştir. Baudrillard'ın öne sürdüğü gibi, günümüz kenti artık 19. yüzyılın endüstriyel kenti

değil, işaretlerden, medya görüntülerinden ve göstergelerden oluşan bir alandır. Mekansal, çevresel olan her şey artık tasarımın, simülasyonun konusu haline gelmiştir. Devlet, postmodernist kapitalizm sayesinde modernliğin beden üzerinde kurduğu baskıları, bedeni biçimlendirme görevini bu şekilde piyasaya devretmiştir. Kişilerin birbirleri üzerinde kontrol ve iktidarı uyguladıkları biçimlerde, politik düzende ve iletişimin yerini alan elektronik bir ortamda yabancılaşma ve şizofreni kaçınılmazlaşmıştır. Savaş tehlikesi, ekonomik belirsizlik gibi insanları huzursuzluğa iten dış etmenler sonucunda, sosyal değişimlerde insanların kendilerini anlamsız bir boşlukta ve işe yaramaz hissettiği bir kitle oluşmuştur. Bu boşluk hissi sonucunda sosyolojik veriler; insanın yıkmaya ve yok etmeye dayalı davranışlarının kaçınılmazlaşacağını, yabancılaşmayla oluşan boşluk sonucunda bireyin ya ruhsal açıdan tam bir çöküntüye girip, yok etmeye programlanmış otoriter bir düzene teslim olacağından ya da sadece yıkmak için yıkacağından bahseder olmuşlardır.

Guattari, dünyanın teknolojik-bilimsel dönüşümlerle dolu dönemin çözüm getiremediği taktirde; yaşamı tehdit edecek ekolojik dengesizliklere yol açacağından bahseder. “*Bütünselleşmiş Dünya Kapitalizmi*” adını verdiği, sanayi-ötesi kapitalizmin iktidarının, medya yoluyla giderek daha merkeziyetçi bir yapıya büründüğünü ve sanayi-ötesi kapitalizm çağında bireyin, kendini gerçekleştirmek üzere eylemde olan bir özne değil, sistemin her istediğini yapabilen ancak, istekleri sistem tarafından belirlenen bir öge olduğundan bahsetmektedir.

Adorno ve Horkheimer 18. yüzyılda sanayileşmenin gelişimi ile birlikte, bireyin eriyip yok oluşunu çok incelikli bir biçimde ele aldıkları “*Aydınlanmanın Eleştirisi*”nde, araçsal aklın doğanın tahakküm altına alınması ile kurdukları bağda, aklın araçsal boyutunun gelişmesi ile toplumsal dünyanın da denetim altına alınmasına yol açtığından bahsetmişlerdi. Günümüz postmodern toplumunda uzam, elektronik gelişim sonucunda medyatik ve iletişimsel akımların yardımıyla (İnternet, tv, vb..) toplumsal bir ürün ve kontrol aracına dönüşmüştür (İnternet’in ilk olarak A.B.D.’de askeri amaçlı bir proje ile ortaya çıkmış olduğundan bahsetmek gerekir. Bkz. Güliz Uluç, Küreselleşen Medya: İktidar ve Mücadele Alanı, s.21). “*Bilgi İktidardır*” diyen Foucault’nun savunduğu gibi, uzam, her türlü iktidar uygulaması açısından temel alınmıştır. Modern birey ve insan

kavramları iktidarın insan bedeninin kuşatma biçiminde meydana gelen değişikliğin ürünüdür. Çıplak yaşamın kendisi politikanın tam merkezindedir ve ona yönelik şiddet de karşısına iktidarı alır.

Her şeyin simulakr ve imha sistemi üzerine kurulu olduğu kapitalist, şizofrenik bir ortamda, Adorno, Horkheimer ve Foucault'nun “*yönetim altına alınmış dünya*” dedikleri bu “bio-iktidar” ortamında bireyin bir iktidarsızlık durumu yaşaması sonucu; Nietzsche, Frankfurt Okulu düşünürleri ve Max Scheler'in üzerinde durdukları (Ressentiment) hınç kaçınılmazlaşmıştır. Ressentiment, tam gerçekleşmemiş bir demokrasinin, en temel kültürel ve ruhsal gerçeğidir. Kökeni nedeniyle ağırlıklı olarak tahakküm altında olanları, otoritenin verdiği sıkıntılara karşı nafile bir hınç duyanları kapsar ve bir iktidarsızlık durumunun yaşanması da kişiyi yıkmaya ve yok etmeye teşvik eder. Bu bağlamda kişiyi, insanlara ve onlardan yansıyarak da kurumlara, düşüncelere, pratiklere, yapıtlara hatta genel olarak da değerlere ve değer yüklenmiş nesnelere karşı intikam ve haset gibi olumsuz duygulara yöneltir.

Nietzsche'nin Hıristiyan devrimini yorumlamakta kullandığı bu perspektif Otto Rank'a göre tüm devrimler için geçerlidir. Her devrim farklılıktan duyulan acıdan gelişir, farklı ve güçlü olan bu psikolojiyi yenmeye çalışır. Her türlü devrimin yaşandığı bir çağda, devrimlerin ortaya çıkardığı olumsuzluklar, akıl dışı kuramlar, ideolojik yönleriyle toplumsal biçim almaya zorlanmış ve bu olumsuzlukların bireysel biçimlenişi ise sanatta ifadesini bulmuştur. Nasıl ki yasaklar yasakları aşmaya kışkırtıyorsa, baskıcı toplumsal estetik yasası da estetiği kırmaya kışkırtmıştır.

Bu olguyu sanat ve yaratıcılık açısından ele aldığımızda, Aydınlanmanın araçsal aklının gözden düştüğü, bilimciliğin, mutlak evrensel doğruların güç kaybettiği, gerçeklik kavramlarının sorgulandığı, göreliliğin güç kazandığı Postmodern iktidar söyleminde; yaratıcılık ve şiddetin bir arada yürüdüğünü gözlemliyoruz. Kökleri Romantizme kadar giden bu romantik direniş arzusu, özünde, verili olan düzenin sınırlarını aşmak isteyen, sınırları ihlal eden bir yaratma arzusu barındırır.

Adorno'nun - Marksizmi Hegel'in diyalektiğinin pozitif olumlayıcı etkisinden uzaklaştırıp Nietzscheci bir tutumla, hazzı ve onayı barındıran her şeyde "iktidarla" bir uzlaşma olduğu düşüncesi barındıran - eleştirel teorisi ve post-yapısalcılık arasında bir sentez oluşturan günümüz sanatı; kökleri Antik Yunan'a kadar giden bir ironik-kinik tavırla sistemin akılcı söylemiyle alay ederek, aşağılayarak, kendini ciddiye alan her şeye karşı bir tür anarşik, yıkıcı nihilizmi öne çıkararak bozmaya çalışmaktadır. Bu tavırla sanat, Aydınlanmanın yeni değerlerini reddeder. Cinsellik, ötekiyle ilişki, kültür ve politika, postmodern inançsızlık sonucu gelişen neo-nihilizm çerçevesinde şekillenmektedir. Bireyin üzerinde baskı ve denetim kurabilecek tüm otorite kaynağı şizofrenik bir tutumla redde neden olmuştur. Artık ruhsal yüceliğe, yüksek akla işaret eden haysiyetli ve yüce sanat gözden düşmüş, klasik estetik biçim değerini kaybetmiştir. Geçerli olan modernliğin tüm hiyerarşik mesafelerini ortadan kaldıran şizofrenik bir tavidir.

Görülen şu ki, toplumun bir şiddet kurumuna dönüştüğü günümüzde, çağın özelliği olan tarzların ve bakış açılarının çeşitliliği bugün de her dönemde olduğu gibi günümüz sanatçıları etkilemiş, çağımız estetik kalıplarının parçalanmasına neden olmuş ve sanat alanına da yeni estetik boyutlar getirmiştir.

KAYNAKLAR

- ADAIR, Gilbert; **Postmodernci Kapıyı İki Kere Çalar**; Çev: Sabahattin Eyüboğlu-Erol Güney, İletişim/Sosyal Yayınları, İstanbul, 1983
- AKAY, Ali; **Tekil Düşünce**, Bağlam Yay., İstanbul, 2004.
- AKAY, Ali – ZEYTİNOĞLU, Emre; **Kavramın Sınırlarında**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1998
- AKAY, Ali; **Postmodern Görüntü**; Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002
- AKAY, Ali; **Kapitalizm ve Pop Kültür**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002
- AKAY, Ali; **Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001
- AKAY, Ali; **Sanatın Sosyolojik Gözü**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001
- AKAY, Ali; **Michel Foucault'da İktidar ve Direnme Odakları**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2000
- AKAY, Ali; **Kıvrımlar**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1997
- ALTUĞ, Taylan; **Kant Estetiği**, Payel Yayınları, İstanbul, 1989
- ATAKAN, Nancy; **Arayışlar: Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar**, Çev: Zeynep Rona, YKY, İstanbul, 1997
- ATAKAN, Nancy; **Sanat ve Dil Grubu**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM, İstanbul, 1997
- BATAILLE, Georges; **İç Deney**, Çev: Mehmet Mukadder Yakupoğlu, YKY, İstanbul, 1999
- BATAILLE, Georges; **Nietzsche Üzerine**, Çev: Mukadder Yakupoğlu, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000
- BAUDRILLARD, Jean; **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev: Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 1998
- BAUDRILLARD, Jean; **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, Çev: Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2002
- BAUDRILLARD, Jean; **Üretim Aynası**, Çev: Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 1998
- BAUDRILLARD, Jean; **Foucault'yu Unutmak**, Çev: Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 1998
- BAUDRILLARD, Jean; **Sessiz Yığınların Gölgesinde ya da Toplumsalın Sonu**,

- Çev: Oğuz Adanır, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1991
- BAUDRILLARD, Jean; **Metinler ve Söyleşiler**, Çev: Oğuz Adanır, Tümer Ajans, İzmir, 1988
- BAYRAKOĞLU, Ramazan; **Çağın Düşünüş Biçimlerine ve Alışkanlıklarına Yansımaları Bakımından Postmodernizm**, Araştırma Raporu, D.E.Ü. Resim Anasanat Dalı, İzmir, 1993
- BELGE, Murat; **Marxist Estetik**, Birikim Yayınları, İstanbul, 1997
- BENJAMİN, Walter, **Estetize Edilmiş Yaşam**, Hazırlayan: Ünsal Okay, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1982
- BENJAMİN, Walter, **Pasajlar**, Çev: Ahmet Cemal, İkinci Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995
- BERGER, John; **Görme Biçimleri**, Çev: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 2003
- BESNIER, Jean-Michel; **İmkansızın Politikası**, Çev: Işın Gürbüz, Ayrıntı Yayınları İstanbul, 1996
- BOYNE, Roy; **Foucault ve Derrida'da Feminizm ve Ayrım**, Çev: Ayşe Banu Karadağ, Sel Yayıncılık, İstanbul, 1998
- CAMPBELL, Joseph; **Yaratıcı Mitoloji**, Çev: Kudret Emiroğlu, İmge Kitabevi, Ankara, 1999
- CHARRIER, Jean Paul; **Bilinç Dışı ve İnsan**, Çev: Hüsen Portakal, Cem Yayınevi, İstanbul, 2000
- CLARK, Toby; **Sanat ve Propaganda**, Çev: Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004
- CONNOR, Steven; **Postmodernist Kültür**, Çev: Doğan Şahiner, YKY, İstanbul, 2001
- ÇABUKLU, Yaşar; **Postmodern Toplumda Kriz ve Siyaset**, Kanat Kitap, İstanbul, 2004
- DELEUZE, G. – GUATTARI, F.; **Kapitalizm ve Şizofreni I.**, Çev: Ali Akay, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1991
- DELEUZE, G. – GUATTARI, F.; **Kapitalizm ve Şizofreni II.**, Çev: Ali Akay, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1991
- ECO, Umberto; **Alımlama Göstergelimi**, Çev: S.Rifat, Düzlem Yayınları,

- İstanbul, 1991
- ECO, Umberto; **Açık Yapıt**; Çev: Yakup Şahan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1992
- ECO, Umberto; **Günlük Yaşamdan Sanata**, Çev: K. Atakay, Adam Yayınları, İstanbul, 1991
- EDMAN, Irwin; **Sanat ve İnsan**, Çev: Turhan Oğuzkan, M.E.B., İstanbul, 1998
- ERİNÇ, M. Sıtkı; **Resmin Eleştirisi Üzerine**, Hil Yayıncılık, İstanbul, 1995
- FISCHER, Ernest; **Sanatın Gerekliliği**, Çev: Cevat Çapan, İmge Kitabevi-Verso Yayınları, Ankara, 1990
- FOUCAULT, Michel; **Bu Bir Pipo Değildir**, Çev: Selahattin Hilav, YKY, İstanbul, 2004
- FOUCAULT, Michel; **Kelimeler ve Şeyler**, Çev: M. Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, İstanbul, 1994
- FRANKL, E. Victor; **İnsanın Anlam Arayışı**, Çev: Selçuk Budak, Öteki Yayınevi, Ankara, 1998
- FREUD, Sigmund; **Sanat ve Sanatçılar Üzerine**, Çev: Kamuran Şipal, YKY, İstanbul, 2001
- FROMM, Erich; **Sevginin ve Şiddetin Kaynağı**, Çev: Yurdanur Salman – Nalan İçten, Payel Yayınevi, İstanbul, 1990
- GENÇ, Adem; **Dada**, Doktora Tezi, DEÜ-GSF Yayınları, İzmir, 1983
- GENÇ, Adem – SİPAHİOĞLU, Ahmet; **Görsel Algılama-Sanatta Yaratıcı Süreç**, Sergi Yayınevi, İzmir, ...
- GİDERER, Hakkı Engin; **Resmin Sonu**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2003
- GOMBRICH, E. H.; **Sanat ve Yanılsama**, Çev: Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992
- GRAY, John; **El Kaide – Modern Olmanın Anlamı**, Çev: Zehra Savan, Everest Yayınları, İstanbul, 2004
- HANÇERLİOĞLU, Orhan; **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2002
- JAMESON, Fredric; **Postmodernizm**, Çev: Nuri Plümer, YKY, İstanbul, 1992
- JAMESON, Fredric; **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği**, Çev: Nuri Plümer, YKY, İstanbul, 1994
- JAY, Martin; **Adorno**, Çev: Ünsal Oskay, Der Yayınları, İstanbul, 2001
- KAHRAMAN, Hasan Bülent; **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, Everest

- Yayınları, İstanbul, 2002
- KANDINSKY, Wassily; **Sanatta Ruhsallık üzerine**, Çev: Gülin Ekinci, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul, 2001
- KIERKEGAARD, Soren; **İroni Kavramı**, Çev: Sıla Okur, Kültür Yayınları, İstanbul, 2003
- KONGAR, Emre; **Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995
- KRISTEVA, Julia; **Korkunun Güçleri-İğrençlik Üzerine Deneme**, Çev: Nilgün Tural, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004
- KÜÇÜK, Mehmet; **Modernite Versus Postmodernite**, Vadi Yayınları, Ank.,2000
- LAING, R.D.; **Yaşantının Politikası**, Çev:Kemal Sayar, Vadi Yayınları, 1993
- LENOIR, Beatrice; **Sanat Yapıtı**, Çev: Aykut Derman, YKY, İstanbul, 2002
- LENTRICCHIA, F.-McAULIFFE, J, **Katiller, Sanatçılar ve Teröristler**, Çev: Barış Yıldırım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004
- LEPPERT, Richard; **Sanatta Anlamın Görüntüsü-İmgelerin Toplumsal İşlevi**, Çev: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002
- LYNTON, Norbert; **Modern Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982
- LYOTARD, Jean, F.; **Postmodern Durum**, Çev: Ahmet Çiğdem, Ara Yayıncılık, İstanbul, 1990
- MARCUSE, Herbert; **Estetik Boyut**, Çev:Aziz Yardımlı,İdea Yayınevi, İstanbul,1997
- MARCUSE, Herbert; **Karşı Devrim ve İsyân**, Çev: Gürol Koca-Volkan Ersoy, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998
- MAY, Rollo; **Kendini Arayan İnsan**, Çev: Ayşen Karpat, Kuraldışı Yayıncılık, İstanbul, 1998
- MAY, Rollo; **Yaratma Cesareti**, Çev: Alper Oysal, Metis Yayınları, İstanbul, 1994
- MAY, Tod; **Postyapısalcı Anarşizmin Siyaset Felsefesi**, Çev: Rahmi G. Öğdül, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000
- MISIR, Mustafa Bayram – BALTA, Ecehan; **Modernizm, Postmodernizm ve Sol**, Öteki Yayınevi, Ankara, 1999
- MORAN, Berna; **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, CemYayınevi, İstanbul, 1994
- NEHAMAS, Alexander; **Yaşama Sanatı Felsefesi-Platon’dan Foucault’a Sokratik Düşünümler**, Çev: Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002

- NIETZSCHE, Friedrich; **Böyle Buyurdu Zerdüşt**, Çev: A. Turan Oflazoğlu, Cem Yayınevi, İstanbul, 1995
- ÖNER, Yılmaz; **Bilimlerde ve Sanatta Diyalektik**, Belge Yayınları, İstanbul, 1990
- PANOFSKY, Erwin; **İkonografi ve İkonoloji**, Çev: Engin Akyürek, Afa Yayıncılık İstanbul, 1995
- PEARSON, Keith Ansell; **Kusursuz Nihilist**, Çev: Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları İstanbul, 1998
- RORTY, Richard; **Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995
- ROUSSEAU, J.J.; **Toplum Anlaşması**, Çev: Vedat Günyol, M.E.B., İstanbul, 1997
- SARUP, Madan; **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, Çev: A. Baki Güçlü, Ark Yayınları, Ankara, 1995
- SAYIN, Zeynep; **İmgenin Pornografisi**, Metis Yayınları, İstanbul, 2003
- SCHELER, Max; **Hınç**, Çev: Abdullah Yılmaz, Kanat Kitap-Pusula Yayınları, İstanbul, 2004
- SHAYEGAN, Daryus; **Yaralı Bilinç**, Çev: Haldun Bayrı, Metis Yayınları, İstanbul, 1997
- SLATER, Phil; **Frankfurt Okulu**, Çev: Ahmet Özden, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1998
- SOROKIN; **Bir Bunalım Çağında Toplum Felsefeleri**, Çev: Mete Tunçay, Göçebe Yayınları, İstanbul, 1997
- TANİLLİ, Server; **Uygarlık Tarihi**, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1996
- TOLSTOY; **Sanat Nedir?**, Çev: Baran Dural, Şule Yayınları, İstanbul, 1996
- TURANİ, Adnan; **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2003
- ULUÇ, Güliz; **Küreselleşen Medya: İktidar ve Mücadele Alanı**, Anahtar Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 2003
- ÜNLÜ, Mahir; **Kavramlar ve Boyutları**, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1980
- WOLFFLIN, Heinrich; **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995
- YAŞAYANLAR SAĞLAM, Gülay; **Sanat Eleştirisinde Post-Yapısalcı Süreç**, Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir, 1998
- YETİŞKEN, Hülya; **Estetiğin ABC'si**, Simavi Yayınları, İstanbul, 1991

MAKALELER

- ANTMENT, **Sanatın Ateş Hattı**, Anadolu Sanat, A.Ü.G.S.F. yayınları, sayı:14, Güz 2003
- ARNOLD, Elisabeth; **Kurban Edilişin Bataille ve Nancy Yaklaşımından Eleştirisi**, Çev: Melike Demirbağ, <http://www.zinharcom/tekst/tekst/kurban/html>
- ATAY, Simber; **Olmak ya da Olmamak Hala!**, B&W in COLOURS, İzmir, 2001
- CABANNE, Pierre; **Kolajlar**, Çev: Meltem Cansever, Modernizm Serüveni II., YKY, İstanbul
- GENÇAYDIN, Zafer, **Teknolojik Toplumda Sanat ve Sanatçı**, Teknoloji ve Sanat, Hacettepe Yayınları, Ankara, 1997
- HOBART, Mark, **Şiddet ve Susku: Bir Eylem Siyasetine Doğru**, Cogito, Sayı: 6-7, Kış-Bahar 1996
- KELEŞ, Ruşen/ÜNSAL Artun; **Kent ve Siyasal Şiddet**, Cogito, Sayı:6-7, Kış-Bahar 1996
- MADRA, Beral; **Yaratıcılık-Ruh ve Gövde İkilemi**, Papirüs Kültür ve Sanat Dergisi.
- SADAK, Yalçın; **Modernist ve Postmodernist Sanatta Alıntılar Sorunu**, Çağdaş Düşünce ve Sanat, Plastik Sanatlar Derneği Yazı Dizisi, İstanbul,1991
- SAĞLAM, Mümtaz; **Resim/Anlatı Özdeşliği Üzerine ya da Aykırı Resme Giriş İçin Denemeler**, Anadolu Sanat, A.Ü. G.S.F. Yayınları, Sayı:4, Güz 2003
- SANOUILLET, Michel; **Dadacılığın Kökeni**, Çev: Turhan Ilgaz, Modernizm Serüveni II., YKY, İstanbul
- SAYIN, Zeynep; **Batı'da ve Doğu'da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet**, Defter Dergisi, ...
- TÖNEL, Adnan; **Sanatçı Refleksi "Happening" ve Şiddet**, Cogito, Sayı:6-7, Kış-Bahar 1996
- ULUSOY, Demet; **Bilgi Toplumunda Kültürel Globalleşme Sürecinde Sanat ve Sanatçılar**, Bilgi Çağı ve Sanat VI. Ulusal Sanat Sempozyumu, H.Ü.G.S.F. yayınları, Mayıs 2000, Ankara
- ÜNSAL, Artun, **Genişletilmiş Bir Şiddet Tipolojisi**, Cogito, Sayı:6-7, Kış-Bahar 1996
- YAŞAYANLAR, Gülay; **Kimlik Bulanması ya da Arzulayan Öznenin Öte Tarafı** Anadolu Sanat, A.Ü. G.S.F. Yayınları, Sayı:14, Güz 2003

YABANCI KAYNAK İNTERNET ADRESLERİ

<http://www.arken.dk/view.asp?ID=1825=HatoumUK>

<http://www.moma.org/exhibitions/1997/sherman>

http://www.creativetime.org/program/archive/59/artist_kentridge.html

<http://www.Wellesley.edu/womensreview/archive/2004/01/highlt.html>

http://www.mam.org/collections/printsanddrawings_deatail_walker.html+kara+walker+collection&hl=tr

<http://www.profotos.com/education/referencedesk/masters/cindysehrman/cindysherman.shtml>

<http://www.lookart.com/news/march-april-2004/giysin>

<http://www.images.google.com/ingres?imgurl=http://www.gresen.ugs.no/kunts>

<http://www.supervert.com/essays/art/beecroft.html>

<http://www.absolutearts.com/artnews/2001/04/11/28374.html>

http://www.artmolds.com/ali/lallofame/ron_mueck.htm

<http://www.atlas.cc.itu.edu.tr/ensicia/designopohy/inceleme/ronmueck.php>

<http://www.images.google.com.tr/images?q=ran+mueck&=lang-tr&sa=N8>

<http://www.channel.O.org/massumi>

<http://www.lebriz.com/mag/mayo03/kavsan05/.asp>

<http://www.sussex.ac.uk/unist/ar..Aol>

<http://www.renewal.org.au/artcri> Aol

<http://www.digibodies.org/online/stelarc.html>

<http://www.friend-magazine.com/06/art-stelarc.html>

<http://www.smcm.edu/users/inshear/lecture%20web%20pages/1202obtrar>

http://www.artnet.com/artist/16647/wolfgang_Tillmans.html-58k

<http://www.home.att.net/artarchives/tonekentridge.html>

http://www.res.com/magazine/articles/shirinneshatandresistanceinres_2003-07-09.html

http://www.newyorkmetro.com/nymetro/arts/art/reviews/n_7987

http://www.ubu.com/papers/barry_interview.html

<http://www.cmu.edu/magazine/02spring/borofsky.html>

<http://www.en.wikipedia.org>

<http://www.harring.com>

TÜRKÇE KAYNAK İNTERNET ADRESLERİ

<http://www.radical.com.tr/1998/12/kultur/fil.html>

http://www.upsd.org.tr/cagdassan_html/harem

<http://www.arkitera.com.tr/diyalog/aykutoksal/makale17.htm>

<http://www.vision1.eee.metu.edu.tr/%7Emetafor/yazi/2203-tech-sanat.htm>

<http://www.zinhar.com/tekst/kurban.html>

<http://www.radical.com.tr?haber.php?haberno=139934>

http://www.nbcfilm.com/mayis/pres_yeniyonelim3bigе.ph

<http://www.http:www.sozluk.sourtimes.org>

<http://www.hurriyetim.com.tr>

<http://www.kesfetmekicinbak.com>

<http://www.munzurhayattir.org>

<http://www.mimoza.marmara.edu.tr>

http://www.milliyet.com.tr/ekler/gazete_pazar981101/indeks.html

http://www.turkishtime.org/kasim/91_1tr.htm

<http://www.okuyanus.com/icerik.asp?IcerikID=826>

<http://www.netyorum.com/bolum/sanat/20030123-07.htm>

<http://www.istanbulmuseum.org/muze/dergi/turkcedergi/sansasyon.html>

http://www.fotografya.gen.tr/issue-11brock/lisa_brock.html

<http://www.evrensel.net/04/04/22/kultur.html>

<http://www.ntvmsnbc.com/news/106549>

<http://www.mimoza.marmara.edu.tr/avni/dersbelgeligi/kunduz/siddet/sanatvesiddet>

<http://www.metiskitap.com>

<http://www.tiyatrodergisi.com.tr>

<http://www.ozgurpolitika.org/1997/kasim/1106ksb.htm>

<http://www.evrenselbasim.com/kultur/102d.html>

<http://www.ilef.ankara.edu.tr/fotograf/yazi.php?pad=1985>

<http://www.e-kolay.net/haber/Haber.asp?PId=1406&HID=1&HaberID=268432>

<http://www.dexigner.com/jump/news2213.html>

<http://www.milliyet.com.tr/2002/01/27/yazar/uras.html>

http://www.ayyas.com/murekkep-hokkasi/10386-friedrich_wilhem-nietzsche-gars34-39

<http://www.ayrinti.net/nietzsche/nietzsche/h-llanet.htm>

EKLER

Ek: 1

**İKTİDAR VE MÜCADELE ALANLARINDA
MODERN VE POSTMODERN OLMANIN ANLAMI**

	Modern Egemenlik	Emperyal Egemenlik
Uzam	Yer (Sınırlar)	Yok-yer(Tüm Dünya)
İnsan Unsuru	Halk	Çokluk
Görüngü	Kriz (Ontoloji)	Çürüme(de-Ontoloji)
Varoluşu	Aşkın(transcendental)	İçkin(immanent)
Denetim Biçimi	Disiplin	Kontrol
İçsel Çelişkinin Görünüşü	Diyalektik Muhalefet	Melezlik İdaresi
Algı/Düşünüş		
İdeoloji	Modern(lik)	Postmodern(lik)
Yönetim	Tekli	Çoklu
Başat Emek		
Gücü	Maddi/Endüstri	Maddi Olmayan/Hizmet
Üretim	Sınai(Endüstriyel)	Enformatik
Tablo 1*		

* **Tablo 1:** Güliz Uluç, **Küreselleşen Medya: İktidar ve Mücadele Alanı**, Anahtar Kitaplar Yayın-
evi, İstanbul, 2003, s.200

Modernleşme Kuramı ve Eleştirisi

1960'lardan beri, ülkeler arası iletişim alanı, üç başarılı bilimsel kuram tarafından etki altına alınmıştır. Bunlar 'modernleşme/gelişme', 'kültürel emperyalizm' ve 'küresel çoğulculuk'tur.

Bu kuramların kısa bir tekrarı, hem entelektüel geçmiş hem de bu günkü anlayış için yararlıdır.

'Modernleşme' diğer bir deyişle 'gelişme' kuramı 1960'ların başındaki gelişmeci düşünceden ortaya çıkmıştır. David Lerner, Wilbur Schramm, Everett Rogers, Peter Berger ve Marshall Berman'ın öncüleri olduğu bu kuramın anlayışına göre; az gelişmişliğin nedeni olan, geleneksel düşünce ve davranış kalıpları ile inanç ve değerler sisteminin terki halinde, kendiliğinden gelişme süreci gerçekleşecektir. Bu görüş taraftarlarına göre, her toplumun kaçınılmaz bir biçimde aynı yapısal özellikleri içeren dönüşüm geçirmesi modernleşme için şarttır.

Bu dönüşüm ise; sanayileşme, kentleşme, okur-yazarlık oranının ve eğitim düzeyinin yükselmesi, kitle iletişim araçlarının varlığı, siyasal birlik ve bütünleşme, toplumsal yapılanmaların ve kurumların gelişerek uzmanlaşması ve sanayileşme sürecine ayak bağı olan geleneklerin yok edilmesi ile gerçekleşmektedir.

Kurama göre, gelişmemiş ülkelerin, modernleşebilmek ve gelişebilmek için Batılıların gittikleri yoldan geçmeleri, Batılıların uyguladıkları sosyal-ekonomik ve siyasal yapıların oluşturulması gerekmekte olup, bu yeniden yapılanmada kitle iletişim araçlarının rolü büyüktür. Bu bağlamda, modernleşmenin (gelişme) başlıca şartı olan iletişim araçları, ulus içinde ve uluslararası ekonomik ve toplumsal bütünleşmenin temel aracıdır. Bütünleşme ve iletişim konusundaki çalışmaların başlatıcısı olan Karl Deutsch, iletişim ağlarının 'hükümetin sinir ağları' olarak tanımlayarak, iletişim teknolojilerine 'bütünleşmenin hem eyleyeni hem de göstergesi' olarak önem vermiştir.

Uluslar arası iletişimin kültürel boyutu, modernleşme kuramı taraftarlarınca, kültürel alışverişi ve demokratik iletişim olarak nitelenir. Modernleşme sorunu, yeniliğin yayılma süreci olarak tanımlanır. Az gelişmiş toplumlar tutumlarını modernleştirerek, geleneksel olarak tanımlanan bir kültür ve toplumdan, çağdaş olarak tanımlanan bir kültür ve topluma geçeceklerdir.

Bu görüşe göre önemli olan teknolojiyi daha fazla ve daha yaygın elde etmektir. Modern kitle iletişim araçlarına sahip olmak eşitliği sağlayacaktır ve teknoloji bu anlamda modernleşmenin tek aracıdır. İletişim teknolojisinin dünya genelinde yaygınlaşması ile uluslararası ortak anlayış, dayanışma ve işbirliği sağlanabilecektir. Bu teknolojiler ile baskıcı rejimlerin ayakta kalma şansları ortadan kalkarken, halkların dünyaya açılmaları sağlanmakta ve küresel anlamda demokrasi gelişmektedir.

Modernleşme kuramına göre, toplumsal değişim ve ekonomik gelişme, bunlara uyum sağlayamayan geleneksel toplumu kaçınılmaz olarak modernleşmeye zorlamaktadır. Tıpkı bir biyolojik evrime benzeyen bu süreçte, toplumsal değişim sonucu ortaya çıkan değer yargıları, toplumsal davranış kalıpları ve ilişkiler, kitle

iletişim araçları ile yayılmakta ve yaygınlaşmakta, bu ise geleneksel unsurların kitle iletişim araçlarının etkisiyle ortadan kaybolarak, modern topluma uygun bir yapının oluşturulmasını sonuçlamaktadır. Gelenekten modernliğe doğru yapılan bu tek yönlü yolculukta, geleneksel topluma özgü öğeler ne kadar çok ve hızla elimine edilirse, modern topluma geçiş o denli başarılı olacak ve modern toplumun bireysellik, özgürlük, akılcılık, yetkinlik gibi özellikleri o kadar kolay pekişecektir.

Modernleşme kuramının eleştirisinde ise, bu görüş, kapitalist Batı'nın, özellikle ABD'nin, orta yolcu düşünce ikliminin, sömürgecilikten sözde bağımsızlığa geçen ülkelere uygulayacağı kalkınma politikaları konusunda gerekli kuramsal zemini hazırlamaya yönelik bir çaba olarak görülebilir. Kuramın öngördüğü iyimser düşüncelere karşın, modernleşme kuramı, gelişmekte olan ülkelerde 1970'li ve 1980'li yıllarda beklenen olumlu sonuçları vermedi. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Hindistan, Cezayir, Gana gibi ülkelerin Avrupa kolonisi olmaktan kurtulup, bağımsız ulusal politik sistemlerin ortaya çıkması ile Batılı akademisyenler arasında bu ülkelerde gelişmenin doğası ve engelleri hakkında tartışmalar başladı. Söz konusu yıllarda belirtilen sorunların artması üzerine kuramın bakış açısı, ideolojik önyargılar ve ırksal üstünlük tartışması, tek yönlü olması, gelişmeyi evrimsel kabile modası olarak kavraması ve bunların üstesinden gelmeye yardımcı olmak yerine bağımlılığı güçlendiren çözümler önermesi nedenleri ile eleştirildi.

Inayetullah'a göre, evrimci, aşırı ben merkezci fazlasıyla ideolojik olan bu kuram, gelişmenin evrensel ve kaçınılmaz bir süreç olduğunu ve modernleşmek isteyen tüm toplumların Batılı örnekleri benimsemesini önerirken, gelişmekte olan ya da diğer bir deyişle üçüncü dünya ülkelerinin kendilerine özgü kültürel, tarihsel, siyasal ve ekonomik özelliklerini ve birikimlerini yok saymaktadır, bu da kuramı tutarsız ve kabul edilemez kılmaktadır. Buna göre, Batılı toplumlar, merdivenin tepesinde, ideal bir yerde durarak gelişmenin yönünü elleriyle işaret etmektedirler. Merdivenin en alt noktasında, Batılılara hayretle, hayranlıkla ve gözleri kamaşarak bakan geleneksel toplumlar, eğer gerçekten modernleşmek istiyorlarsa, ellerindeki her şeyden feragat etmek zorundadırlar. Inayetullah'a göre, bugünün küresel oyuncularının "hür Dünyası"nda kültür, Avrupa kültürü, Amerikan kültürü olup, dünyanın geri kalan kısmının kültürü ise folklorik ve "vasat" olarak değerlendirilmektedir. Bu durum güzel sanatlarda, edebiyat ve müzikte de geçerli olup, Asya, Latin Amerika ve Afrika kıtalarının, egemen sanayi ülkelerinin kültür anlayışıyla ölçülmesi söz konusudur.

Modernleşme kuramı; gelişme ideallerinin, söz konusu ülkenin içinde yaşadığı durum göz önüne alınmaksızın, tepeden inmece bir biçim içermesi nedeniyle eleştirilmektedir. Kuram, Batılı toplumları idealize ederek, orada periyodik olarak yaşanan ekonomik sıkıntıları, bunun dışında şiddet, uyuşturucu, organize suç örgütleri, terör vb. gibi toplumsal yapıyı kemiren sorunları ve bireysel bunalımları tamamı ile görmezden gelmektedir.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemde, uluslar arası iletişime modernleşme aracı olarak atfedilen değer, yerini yavaş yavaş, küresel iletişimin gelişme ve modernleşme, bu paralelde büyüme ve özgürleşmeden çok, ulusal ve yerel kimliklerin yok olduğu ve kültürel homojenleşmenin söz konusu olduğu yeni sömürgeciliğe yol açtığı düşüncesine bırakmıştır.

Emperyalizm, en yalın tanımı ile, bir devletin, ulusun veya grubun, başkası üzerinde haksız bir biçimde üstünlük kurması ve hakimiyet sağlamasıdır. Modernleşme kuramının eleştirilerinin iskeletini oluşturan kültür emperyalizmi ise bir tanıma göre 'gelişmiş ve az gelişmiş ülkeler arasındaki bağımlılığın yapısal ilişkilerinin kaçınılmaz bir sonucudur.' Kültürel emperyalizmde (dinin, dilin, yönetsel pratiklerin, eğitim sisteminin ve değer yargılarının ihracı) medyanın rolü, Batı kültürünün dayatması olarak görülür ve medya genellikle kapitalist Batı kültürünün merkezine yerleştirilir. Söz konusu durumda medya ideolojik bir görev yapmaktadır. Schiller'e göre, iletişim teknolojileri, gelişmiş ülkelerin, özellikle ABD'nin ekonomik çıkarları ve askeri-endüstriyel yapıları yararına üretilmektedir. İletişim teknolojilerinin 3. dünya ülkelerine girişi ise, ABD'nin dünya sisteminde iktidar olmaktan doğan ekonomik-askeri çıkarlarının gereği ve sonucu olarak gerçekleşmektedir.(1)

Modern Olmanın Anlamı

John Gray'e göre, 11 Eylül 2001'de Washington ve New York'a saldıran intihar eylemcileri, binlerce sivil öldürüp Dünya Ticaret Merkezi'ni yerle bir etmekten daha fazlasını yaptılar. Batının egemen mitini yok ettiler.

Batı toplumlarına, modernitenin her yerde aynı ve her zaman güvenli tek koşul olduğu inancı egemendir. Toplumlar modernleştikçe giderek birbirlerine daha çok benzerler. Aynı zamanda da daha iyi olurlar. Modern olma kendi değerlerimizi – her zaman söylemekten hoşlandığımız şekliyle 'Aydınlanma'nın değerlerini – gerçekleştirmek demektir.

El Kaide'nin en yakın habercileri, ondokuzuncu yüzyıl sonu Avrupa'sının devrimci anarşistleridir. Sovyetler Birliği, iktidarsız veya çatışmasız bir dünya şeklindeki Aydınlanma idealini somutlaştırma çabasıydı. Sovyetler Birliği bu ideal uğruna milyonlarca insanı öldürmüş ve köleleştirmiştir. Nazi Almanyası ise tarihteki en kötü soykırım hareketini gerçekleştirmiştir. Bunu da yeni bir insan türü yaratma amacıyla yapmıştır. Daha önce hiçbir çağ böyle projeler doğurmamıştır. **Gaz odaları ve Sovyet çalışma kampları moderndirler.**

Modern olmanın pek çok yolu vardır; bazıları gaddarcadır. Ancak tek yolun olduğu ve bu yolun her zaman iyi olduğu inancı derinlere kök salmıştır. On sekizinci yüzyıldan itibaren bilimsel bilgi artışının ve insanlığın esaretten kurtuluşunun kol kola yürüdüğüne inanılmaya başlanmıştır. Bu Aydınlanma akidesi - çünkü çok geçmeden dinsel bir kisveye bürünmüştür - en açık ifadesini, ondokuzuncu yüzyılın başında kendine **Pozitivizm** adını veren, yabansı, bazen tuhaf ancak büyük ve kalıcı etkileri olan entelektüel harekette bulmuştur.

Pozitivistler, toplumların bilime dayandıkça zorunlu olarak birbirlerine daha fazla benzeyeceğine inanıyorlardı. Bilimsel bilgi, toplumun amacının mümkün olduğunca çok üretim olduğu evrensel bir ahlak doğuracaktı. İnsanlık, teknolojiyi kullanarak kendi gücüyle dünyanın kaynaklarını aşacak ve doğal yetersizliğin en kötü türlerinin üstesinden gelecekti. Yoksulluk ve savaş ortadan kaldırılabilirdi. İnsanlık bilimin kendisine verdiği güçle yeni bir dünya yaratabilecekti.

Pozitivist fikirler Marks'ın üzerindeki derin etkileriyle, Sovyetler'in merkezi ekonomik planlama alanında felakete dönüşen deneyine esin kaynağı olmuştur. Sovyet sistemi çöktüğünde bunlar serbest Pazar kültüründe yeniden ortaya çıkmıştır. Sadece Amerikan tarzı 'demokratik kapitalizm'in gerçekten modern olduğuna ve muhakkak her yere yayılacağına inanılmaya başlanmıştır. Böylece evrensel bir uygarlık meydana gelecek ve tarih sona erecektir.

Bu fantastik inanç, dünyanın dört bir yanındaki ana akım siyasi partilerin programlarını şekillendirmekte, Uluslararası Para Fonu gibi kurumların politikalarını yönlendirmekte ve El Kaide'nin geçmişten bir kalıntı gibi görüldüğü "terör savaşı"nı kızıştırmaktadır.

Bu görüşün yanlış olduğu açıktır. **Komünizm ve Nazizm gibi, radikal İslam da moderndir.** Marksistler ve neoliberaler gibi radikal İslamcılar da tarihi yeni bir dünyaya giriş olarak görürler. Hepsi de insanın durumunu yeniden yaratacaklarına inanırlar. Bütünüyle modern olan bir mit varsa, işte budur.

Yüzyıl önce Avrupa kendisini bütün dünya için bir model olarak görüyordu. Ezici ekonomik ve askeri güçten destek alan uygarlığı bütün diğer uygarlıklara üstün görünüyordu. Birçok Avrupalı, yirminci yüzyıl boyunca Avrupa değerlerinin her yerde kabul göreceğinden şüphe etmiyordu.

Bir açıdan haklıydılar. Sovyetler komünizmi, Nasyonel Sosyalizm ve İslamcı köktendincilik; bütün bunlar Batı'ya saldırı şeklinde tanımlanmaktadır. Aslında bu üç proje de en doğru şekilde modern Avrupa idealini gerçekleştirme çabası olarak anlaşılır.

Gerçekte insanlar arasındaki çatışmaların kökleri çok daha karmaşıktır. Sınıf ayrımları, çatışmanın nedenlerinden sadece biri ve nadiren en önemlisidir. Ayrımın daimi kaynakları, etnik ve dinsel farklılıklar, doğal kaynakların azlığı ve rakip değerlerin çarpışmasıdır. Bu tür çarpışmaların üstesinden gelinmesi mümkün değildir; bunlar ancak hafifletilebilirler. Geleneksel yönetim biçimlerindeki denge ve kontrol sistemleri de bu olguyla başa çıkma sistemleridir. Devleti ortadan kaldırma girişimi sınırsız bir yönetimle sonuçlanır. Çatışma ve iktidarın olmadığı bir dünya hedefinin peşinde koşulan her yerde bunları devamlı olarak totalitercilik (Demokratik hak ve özgürlüklerin baskı altında tutulduğu, bütün yetkilerin bir elde veya küçük bir yönetici grubunun elinde toplandığı demokratik olmayan devlet düzeni) izler. Sovyet deneyi, muazzam bir insani bedel ödenerek, başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Sovyet terörü, gerek boyutu gerekse yeni, sosyalist bir insanlık amacı bakımından, son derece moderndir. Aynı şey Nazi soykırımları için de geçerlidir. Hitler'in Nazizmin modern bir proje olduğundan hiç şüphesi yoktu. Henry Ford'un ve Amerikan seri üretim tekniklerinin ateşli hayranı olan Nazi lideri, teknolojiyi insan gücünü artırmanın bir yolu olarak görüyordu. Bilim de insanlığın – veya bir bölümünün – evrimi kontrol etmesini sağlıyordu. En iyi insan türlerinden üstün bir ırk üretilecekti. Geri kalanlarsa, ya yok edilecek ya da köleleştirilecekti.

Hitlerin dünya görüşü, Avrupa'nın ilerici entelektüellerinin bazı kesimlerinin dünya görüşüyle ortak unsurlara sahipti. J.D. Bernal ve Julian Huxley gibi sola yakın bilim adamları, bilimin daha üstün bir tür yaratmak için kullanılabilceği düşüncesi üstünde durmuşlardır.

Üçüncü bir modern hareket de modern dünyayı reddettiğini iddia etmektedir. Radikal İslam kendisini modern değerlerin düşmanı şeklinde görmektedir. Bu bağlamda geleceğe ilişkin görüşler son derece bulanıktır. Bu geleceğin varsayılan faydalarından çok, yıkımın kendisiyle ilgilidir. Rus Anarşizminin babası Mikhail Bakunin, bu tavrı ünlü bir sözünde özetlemiştir: **'Yıkım arzusu aynı zamanda yaratıcı bir arzudur.'** Bu sloganla hareket edenlere göre terör, iradenin zaferidir.

Pozitivizme göre bilim, tarihsel değişimin motorudur. Yeni teknoloji etkin olmayan üretim biçimlerini ortadan kaldırarak yeni sosyal yaşam biçimleri meydana getirmektedir. Bu süreç tarihin her döneminde işlemektedir. Bitiş noktası ise tek bir ekonomik sistemde birleşmiş bir dünyadır. Bilimsel bilginin nihai sonucu da seküler, "dünyevi" bir ahlakla yönetilen, evrensel bir uygarlıktır.

Saint-Simon ve Comte'a göre teknoloji demiryolları ve kanallar demektir. Lenin'e göre elektriktir. Neoliberalere göre ise **İnternettir**. Mesaj aynıdır. Teknoloji – bilimsel bilginin pratikteki uygulaması – değerlerde bir yakınlaşmaya yol açar. Bu, pozitivistlerin savunduğu ve bugün herkesin gerçek olarak kabul ettiği temel modern mittir.(2)

Sanayi Toplumundan Enformasyon (Bilgi) Toplumuna : Yabancılaşma

Son üç yüz yıldır geçerli olan sanayi uygarlığı ve sanayi toplumundan sonra, içinde bulunduğumuz 21. yüzyılda, yeni bir uygarlık ve toplumsal yapı dönemine girdiğimize ilişkin düşünce canlanarak, dünya geneline yayılmıştır. Bu yeni toplum için değişik adlar önerilmekte olup, bunlardan başlıcaları 'endüstri sonrası toplum', 'postmodern toplum', 'bilgi toplumu' ve 'enformasyon toplumu'dur. Sanayi toplumunun yerini alan yeni toplum, ABD'de 'sanayi sonrası toplum' diye adlandırılırken, Japonya'da 'bilgi toplumu' olarak anılmaktadır.

Türkçede bilgi sözcüğü, başlıca, 'insan aklının alabileceği gerçek, olgu ve ilkelerin tümüne verilen ad', 'bir konu ya da iş konusunda öğrenilen ya da öğretilen şeyler', 'bir şeyden haberi olma durumu, bir şeyi bilme durumu', 'araştırma, gözlem ya da öğrenme yoluyla elde edilen gerçek'tir.

Bir bilgi toplumuna doğru ilerleyip ilerlemediğimiz oldukça tartışmalı bir konu olup, bu konuda iyimser bir görüşe sahip olan D. Bell, H.Kahn, A.Toffler, B. Jones gibi düşünürlere karşı, H.Marcuse, R.Bahro, J.Galtung ve E.F.Schumacher gibi düşünürler tarafından tepki ve eleştiri gelmiştir. Bilgi toplumu kavramını idealleştiren ilk grup yazarlara göre, kitle iletişim araçlarının kalkınma/modernleşme/gelişme işlevleri doğrultusunda, ileri düzeyde endüstrileşmiş toplumlarda bilgi toplumuna yönelik yapısal bir dönüşüm yaşanmakta olup, bu yeni toplum biçiminin küreselleşme dalgası, tüm ülkeleri etkisi altına almaktadır.

Bu görüşe karşı olan yazarlara göre ise, bilgi devrimi ve toplumu bir ütopyadan ibaret olup, halen sanayi toplumunun değerleri ve güdülleri uluslar arası topluma yön vermektedir. Bir bilgi devriminden ve toplumundan bahsedebilmek için henüz çok erkendir. Bilgi toplumu, en basit deyişle, bilginin üretilmesi, depolanması ve dağıtılması süreçlerinin, toplumda en önemli faaliyetler olarak belirlediği toplum türüdür. Bilgi toplumu düşüncesi ile modernleşme kuramı paralelinde, teknolojik determinizm (gerekirciler veya belirleyicilik-her olayın başka olaylardan doğduğunu, onların gerekli ve kaçınılmaz sonucu olduğunu, insan istenç ve eylemlerinin özgür olamayacağını öne süren öğretisi) olarak, ya da benzer bir kavram olan teknoloji merkezlik (teknosantrizm) olarak adlandırılan, toplumsal yaşamın tüm alanlarındaki ekonomik ve toplumsal değişimlerin teknoloji ve teknolojik gelişmelerle şekillendirilmesi yaklaşımı benimsenmektedir.

Kötümser bakış açılı teknolojik deterministler, yeni bir teknolojinin varolan toplumsal yapı üzerindeki etkilerini sorgularken, iletişim egemenliği ve teknoloji üretimi üzerinde durmakta, teknolojinin sadece tüketim aşamasında rol alan ve yabancı kaynaklara bağımlılık nedeniyle iletişim egemenliğinin bulunmadığı toplumlarda, söz konusu yeni teknolojinin, toplumun siyasal, sosyal ve ekonomik bağımsızlığı üzerinde ciddi bir tehdit unsuru oluşturduğunu vurgulamaktadır.

İyimserlere gelince, Mc Luhan'ın 'küresel köy' ve 'elektronik gelin', Masuda'nın 'küresel enformasyon toplumu', Bell'in 'endüstri sonrası yeni toplumsal düzen' kavramları ile öncülüğünü yaptıkları bilgi toplumu düşüncesi ile bilginin önem kazanması sonucu, insan, tarih boyunca ilk kez emek gücü ile değil, beyin gücü ile değerlendirilip, üretim sürecinde yer almaktadır. Böylelikle şimdiye kadar var olan toplumsal düzenlemeler ve üretim biçimleri ortadan kalkarak, ezenler, ezilenler, kazananlar, kaybedenler, yönetenler, yönetilenler kategorileri yok olmaktadır. Ekonomik, siyasal, sosyal ve kültürel alanlarda yeni bir yaşam biçimi, yeni bir uygarlık ve farklı bir dünya görünümü oluşmaktadır. Bilgi toplumu, zamanı, mekanı, mantığı ve nedenselliği ele almada kendi özgül biçimlerini geliştirmekte ve geleceğin politikasının ilkelerini de kendine göre oluşturmaktadır.

Sanayi toplumunun otorite, disiplin, bağlılık, özel mülkiyet, erkeklik, rekabet, saldırganlık, hırs, güvenlik gibi değerlerinin yerini, karşılıklı dayanışma, ortak katılım, unisex, özgürlük, sosyal yarar, bireysellik, gerçeklik, güzellik gibi iyimser bakış açısını ifade eden değerler alacaktır. Bilgi toplumu standartlaşmanın, merkezîyetçiliğin, fabrika düzeninin ortadan kalktığı bir toplum biçimidir. Bireyselliğin güçlendiği bu toplumda ulus devlet de eski gücünü kaybetmekte, yerel kimlikler ön plana çıkmakta, bu eğilimse kendini 'küresel düşün, yerel hareket et', sloganı ile ifade etmektedir. Bilgi toplumu, katılımcı bir siyasal yapı öngörmekte olup, enformasyon toplumunda karar verme mekanizmasının merkezi niteliği söz konusu olmayacaktır. Siyasal sistem olarak parlamenter demokrasi değişime uğramakta ve katılımcı demokrasiye dönüşümü gerçekleşmektedir. Böylelikle, iktidarın yönetici belirli bir kesimin tekeline çıkarak, bireylerin, iletişim teknolojilerinin sağladığı imkanlarla sadece bir düğmeye basması ile referandumun gerçekleşebildiği bir demokratikleşme süreci ve yapısal dönüşüm önerilmektedir. Bilgi toplumu, daha fazla bilgiye tüm yurttaşların sahip olması

gereğinin özellikle vurgulandığı ve iktidarın, yönetici elit kesimin elinden alınmasının sadece bir düğmeye basmakla gerçekleştirilebildiği bir referandum olgusunun varolduğu gerçek demokratikleşme sürecine doğru dönüşümü önermektedir.

Sanayi devriminden sonra teknolojinin gelişimi ile birlikte kaçınılmaz bir süreç olan küreselleşmenin, dünya pazarlarının bütünleşmesi, artan üretim ve teknoloji alanında gelişmeler sağlanması, toplumları ve insanları birbirine yaklaştıran ortak değerlerin benimsenmesi gibi iyimser, olumlu görüşlerin yanı sıra; enformasyon bombardımanı altında, kişinin bireysel yalnızlığı, sınırlı kapasitesinin elverdiği ölçüde, iletişim kurabildiği küçük topluluklar halinde yalnızlık biçimini almakta olup, anlam yoksunluğuna neden olan arz ve talep arasındaki dengesizlik, Van Cuilenburg tarafından bir top atışında patlamayan kör atış (blind round) olarak adlandırılmaktadır. Yeni iletişim teknolojileri ile en uzun mesafelerin en kısa zamanda alt edilmesi, yakınlığı getirmemektedir. Çünkü yakınlık mesafenin kısalığı ile ölçülmemekte, televizyon ekranında olduğu gibi bizden çok az uzakta olan bir kişi, bizden çok uzakta olabilmektedir. Bunun tersine, bizden ölçülemeyecek kadar uzak mesafede olan bize aslında çok yakın olabilir. Kısa mesafe kendi başına yakınlık anlamına gelmemekte iken aynı şekilde uzun mesafe de ayrılık değildir.

Büyük mesafelerin kitle iletişim araçları ile aşılması, beraberinde yakınlık değil sadece gerçek yaşam deneyimlerinden uzak bir mahremiyet, gizlilik getirmektedir. Hiç şüphesiz ki, işaretlerin aşırı bolluğu (beraberinde anlam yoksunluğu getirmekte) sonucu, iletişim selinin suları altında boğulmak üzere olan insanların çaresizliği giderek artmaktadır. Bu da kişilerin yalnızlığını ve dış dünyasının karmaşıklaşmasını sonuçlamaktadır. Bu öylesine bir çelişkidir ki, iletişim alanında tüm gelişmelere ve sayısal artışa karşın, insanların iletişim eksikliğinden şikayet ettikleri gözlenmektedir. Kişisel ilgi alanlarının ve motivasyonun daha özele yönelmesiyle, sosyal ilişkilerde zayıflama ve toplumsal bir aradalığın azalması ortaya çıkmaktadır. Küreselleşen iletişim sürecinde yaygınlaşan iletişim teknolojileri, insanların birbirleriyle insani ilişkiler kurmalarını sağlamaktan çok, onların birbirinden ayrı parçalara bölünmüş rollerle ilişkileri sürdürecekleri kurumlar yaratmaktadır. Böylesi insan, hem kendine hem çevresine yabancılaşmakta, giderek artan bir şekilde izole olmaktadır.

“Enformasyon artık alınıp satılan, ekonomik ticaret eşyası üretmekte kullanılan bir araç değildir; çünkü enformasyonun kendisi alınıp satılan bir meta haline gelmiştir.” diyen Umberto Eco’ya göre iletişim tamamıyla, dev bir endüstri haline gelmiş olup, bu ise beraberinde yabancılaşma sorununa yol açtığından enformasyonun anlamını da değiştirerek, iletilen enformasyonda bir anlam kaybına neden olmaktadır.(3)

-
- (1) Güliz Uluç, **Küreselleşen Medya: İktidar ve Mücadele Alanı**, Anahtar Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 2003, s.93-135
 - (2) John Gray, **El Kaide – Modern Olmanın Anlamı**, Çev: Zehra Savan, Everest Yay., İstanbul 2004
 - (3) Uluç, a.g.e

Ek: 2

VI. ULUSAL SANAT SEMPOZYUMU – H.Ü. G.S.F. – 2000 – Beytepe/Ankara

KONU: BİLGİ ÇAĞI VE SANAT

I. BİLGİ TOPLUMUNDA KÜLTÜREL GLOBALLEŞME SÜRECİNDE SANAT VE SANATÇILAR

Sosyo-kültürel olguların temel özelliklerinden birisi sürekli değişimleri ise, diğeri de paradoksal bir vaziyet alış sergilemeleridir. Kültürel olgular bir taraftan birbiriyle örtüşüktürler, diğeri taraftan da açık uçludurlar. Böylelikle de birbirlerinin ontolojik alanlarını tesis ederken, aynı zamanda bu etkileşimin paradoksal bir sonucu olarak başkalaşmalarını da sağlarlar ve bu dairesel bir süreçtir. Dolayısıyla, her sosyo-kültürel konjokturun kendi sanat anlayışını ortaya koyduğu, kriterlerini belirlediği ve aynı zamanda kendi sorunlarını da yarattığı görülmektedir.

.....estetik deneyim Archer Bruce'un (1965) da belirttiği gibi teknik bilginin bir parçasıdır. Teknik ilerleme ile sanat kendine sürekli yeni anlatım araçları ve yeni içeriksel alanlar bulmaktadır. Kuşkusuz, teknik ilerleme bilimsel bilginin ilerleyişine endekslidir. Teknolojinin sanata yaptığı etkiyi görmenin en kolay yolu teknolojik ve bilgi toplumlarıyla geleneksel toplumların sanatsal vaziyet alışını karşılaştırmaktır.

.....geleneksel toplumlar homojenlik, ön belirlenmişlik, bağımlılık, katılık ve lokalizasyonla karakterize olurlar.

Bilgi ve teknoloji toplumları ise, bilimsel bilgi patlaması ile karmaşık bir teknoloji, yoğun, hızlı ve yaygın iletişim, toplumsal ilişkilerin geçici, bilimsel ve araçsal nitelikte olması, bürokratik örgütlenme ve geleneklerin büyük oranda yıkılması ile açığa çıkan "ben duygusu" yani bireycilik ile karakterize olmaktadır.

Bu çerçevede geleneksel toplumların sosyo-artistik örgütlenmesi ve yaratıları ile bilgi-teknolojik toplumların sosyo-artistik örgütlenmesi ve yaratıları arasında önemli farklılıklar kaydedilmektedir.

Geleneksel toplumların ilkel toplum aşamasında sanat kutsal bir etkinliktir. Bireylerin ortak simgelere katılımı çok yüksektir. Sanatsal nesnelerin hem üretimi hem de anlamı ortaktır. Sanat herkesce herkes için yapılır.

Sanatın bilimsel ve teknik bilgiyi kullanarak kendi özgürlüğünü elde etmesi ile, o güne kadar biricik olduğu kabul edilen kalıplar kırılarak çeşitliliğe yol açmıştır. Özgür ifade tarzlarının taşınması ile birlikte yüksek kültür anlayışı çökmüştür ve sanat eserini yargılamada da hünerden çok orjinalite temel kriter haline gelmiştir.....

II. Dünya Savaşı'ndan sonra yaşanan bilişim ve iletişim teknolojilerinin bombardımanı ile çok hızlı bir değişme dönemine girilmiştir. O kadar ki, her akım kısa sürede demode olmaktadır. Bu durum ister istemez yeni ile eski olanın bir aradalığını ve sürekli karma sentezlerin ortaya çıkışını gündeme getirmiştir.

Artık, kitle iletişim araçlarının da devreye girmesiyle yaşanan kültürel globalleşme sürecinde, herkesin her bilgiye kolayca erişebilmesi ile "eklektik" bir yapılanma gözlenmektedir. 20. yüzyılda endüstri devriminin yerine elektronik devrimin geçmesiyle birlikte sınırların kalktığına şahit olmaktayız. (Mc Luhan 1963)

Elektronik dönemin yaşandığı günümüzde sanatlar arası sınırların da kalktığına şahit olmaktayız. Örneğin Plastik sanatlarda ortaya çıkan assemblaj, kolaj veya toplu gösteriler vb. gibi...(Kabaş 1976:23)

Böylelikle artık sanatta belli etiketler koymak oldukça güçleşmiştir. Kroeber'in (1970) söylediği gibi artık yeni bir vaziyet alış ile karşı karşıyayız. Günümüzün belirleyici sanatı stilsizliktir. Artık istisnai ve tipik stiller yerine evrensel fakat çoklu sanat stilleri gözlenmektedir. Sosyo-sanatsal örgütlenme heterojenlikle bireysel tercihlerle, tercihli birliklerle ve akışkanlıkla karakterize olmaktadır.

Bu tür bir yapılanma sonucunda sanat ve sanatçı açısından paradoksal görünümünün de ortaya çıktığı görülmektedir.

Paradoksal Sonuçlar

Bilimsel metodu kullanan ve bilişim-iletişim teknolojisi ile korelatif bir ilişki içine giren sanat ve sanatçı bireyselliğini elde etmiştir. **Bu durum, sanatın artık sanat dışı alanların normları ile değil kendi otonom alanına ait olan bireysel ve artistik kriterlerle yargılanmasını sağlamıştır**(Shapiro 1978:148).Aşırı uzmanlaşma ise insanları birbirine yabancılaştırmaktadır (Wiener 1975).

.....kültürel globalleşme sürecinde başka kültürlerin bilgisine ulaşma ile görelilik ve öznelilik nosyonları ile akademik sanatın kredisi bitmektedir. **Böylelikle yüksek kültürün yüksek sanat anlayışı da geçerliliğini kaybetmiştir. Çünkü, kültürel görelilik ve bireycilik ister istemez insana ait her bir aktiviteye hürmet etmeyi gerektirir.**

Bu durum sanatta her şeyin mübah olması sonucunu getirir ve işte tam bu noktada sanatta nihilizm sorunsalı karşımıza çıkmaktadır. Bu nihilist tavır içinde, "her şey sanattır" anlayışı "ister istemez" yeşerir ve bu hüküm zorunlu olarak kendi çelişğini de içinde taşır. Eğer her şey sanat ise, diğer taraftan hiçbir şey sanat değildir. Çünkü, her şeyin sanat olması demek sanatı ayırt eden otonom bir alanın olmaması demektir. Bu durum, neyin sanat ve neyin sanat olmadığına dair kriterleri de geçersiz kılarak, sanata açık bir tehdit oluşturur.....

* Bu bölüm için, H.Ü. G.S.F. nin, "**Bilgi Çağı ve Sanat**" konulu VI. Ulusal Sanat Sempozyumu'nda hazırlanan kitaptan faydalanılmıştır. Daha fazla bilgi için bakınız: H.Ü. G.S.F. yay, Ankara, 2000

Ek: 3

YANILSAMACI VE BİREYCI ESTETİK TAVIR (AYNA)*

- Gerçeklik, görünür ve hesaplanabilir öğelerin bir toplamı olarak anlaşılır. (İnsan dahil)
- Doğa, insan doğası da içinde olmak üzere, evrensel ve değişmezdir. Sonsuza kadar var olur.
- Mimesis, tek gerçek olarak 'doğa'yı kopya eder. Sanat, yansıtılmış, artılmış bir doğadır. (Pseudo-Nature)
- Sanat, öznel olarak yansıtılmış nesnel bir gerçekliği ortaya koyar. Fikir ve ideolojiler, estetik varoluşun temelleridir: Felsefi idealizm.
- Kainat, tekil ve gerekirci bir yapıdadır.
- En yüksek ideal: Ölümsüzlük, salt mutluluk; insanın aşırı istek ve tutkularından kurtulma yoluyla eriştiği mutluluk. Soylu bir kişi olarak ölmek.
- Babaerkil, otoriter güç.
- Sihirli bir estetik yanılşamayı duyumsamak, sonsuz bir insan deneyimine nüfuz etmektir.
- İdeal izleyici, öyle bir kişidir ki, onun için tüm yabancı şeyler yabancı değildir, çünkü onların ölümsüz özünü dış görünüşleriyle kavrar – Tanrı.

ELEŞTİREL VE DİYALEKTİK ESTETİK TAVIR (DİNAMO)*

- Gerçeklik, acı verici bir insancılaştırma süreci içinde, birbiriyle etkileşimde bulunan süreçler olarak anlaşılır.
- Doğa insan doğası da içinde olmak üzere, tarihsel olarak koşullandırmıştır ve değişebilir.
- Mimesis, belirli bir gerçekliği öne çıkarır. Sanat doğanın teşbihidir, bir Meta-Doğa'dır.
- Sanat yapıtı, kendi varoluşunu yaratıcı bir görünüm ve nesne olarak kanıtlar.
- Sanat, olabilir gerçekliklerdeki özne-nesne ilişkilerini açıklar.
- Estetik varoluşun temeli, tarihsel gerçekliktir: Felsefi materyalizm. Kainat çoğuldur ve bir olasılıklar bütünüdür.
- En yüksek ideal: Özgürlük; üretken yaşamda görev alma.
- Anaerkil, özgürleştirici (kurtarıcı) esneklik. Eleştirel bir estetiği kavramak, insan deneyiminin toplumsal sınırlılık ve olasılıklarına vakıf olmaktır.
- İdeal izleyici, tüm yabancı olmayan şeylere yabancıdır, çünkü o, insan gelişiminin her evresinde gerçekleştirilememiş potansiyeller arar.

* Adem Genç-Ahmet Sipahioğlu, **Görsel Algılama-Sanatta Yaratıcı Süreç**, Sergi Yayınevi, İzmir, s.220-222

KAVRAMLAR SÖZLÜĞÜ

- Anti(Karşı)-Estetik** : Postmodern dönem sanatında, genel kabul görmüş bütün estetik kuralların yadsınması olgusu.
- Anti-Oidipus Kompleksi** : Freud'a göre, çocuklar penis (fallus) döneminde, yani üç beş yaşları arasında bu kompleksi yaşar, beş yaşından sonra kompleks etkisini yitirir, bir uyuklama (latent) döneminin ardından buluşla yeniden canlanır, dışarıda bir sevi objesinin seçiminin ardından az ya da çok bir başarıyla yıkımı sağlanır.
- Arketipsel Psikolojik Eleştiri** : İnsan ruhunun ebedi coğrafyasını çıkarır; insan hayatı için değerli olan, dolayısıyla sürekli tekrarlanan temaların dökümünü yapar.
- Asemblaj (Assemblage)** : Bir araya getirme, birleştirme. Birbirinden ayrı nitelikteki birçok doğal ya da endüstriyel malzemenin yeni bir düzen içinde bir araya getirilmesi işlemi.
- Aydınlanma** : İnsanın insanlığa dönüşü... Aydınlanma, klasik anlamında metafizik bir kavramdır, toplumu insan usü ve doğasıyla düzenleme amacını izler.
- Çoğulculuk (Pluralizm)** : Sosyal, kültürel, ekonomik, politik alanlar başta olmak üzere oluşturulmuş bütün yapılarda yaşanan çoğulculuk postmodernizmin temel kavramlarından biridir. Çoğulculuk, yaşamdaki çelişkileri belirginleştirerek, eski çelişkilere değişen değerler doğrultusunda yeni çelişkiler ekleyerek, bireyin günümüz dünyasında ya da dünyalarındaki yalnızlığını ön plana çıkarır. Yalnızlığının bilincine varan birey, çelişkili dünyalarda ve/veya çelişkiler dünyasında bir takım değerleri kabullenerek ya da reddederek "parçalı" bir yaşam biçimine geçişe uyum sağlamak zorunda kalır. "Ya o, ya bu" yerine "hem o hem bu" yaklaşımı geçerlilik kazanır. Tüm etnik gruplar ve marjinal konumlar sanatsal ifade ve politik arenada daha aktif bir konum elde eder. Belirli bir merkezin yitirilişi ile merkez-dışı grupların kitle iletişim araçları başta olmak üzere, tüm baskın toplumsal yapıyı etkileyerek kendi kendini besleyen yapının olgunlaşması, çoğulculuğu sürekli kılar.

- Dadaizm** : Kurallara ve kurulu düzenin bütün anlayışlarına bir başkaldırı niteliği taşıyan bir hareket.
- Eklektizm** : Ayrı düşünceleri tek düşüncede kaynaştırma yöntemi; sanatta ve üslupta seçmecilik; farklı üsluplar ve fikirler içerisinde kendine uygun geleni, zamanı öne çıkarmadan tarihsellik boyutunu dışlayarak seçmek.
- Ekozofi** : Son yıllardaki yeşiller hareketinin örgütlenme biçiminden etkilenecek, yenilik hareketleri ortaya çıkarmak gerekliliğini düşünenen Guattari, sadece çevre kirliliği üzerine kurulu olmayan bir sosyal etik ve estetik ekoloji istencindedir: “*Üç Ekoloji*” adlı yapıtında konuya açıklık getirerek bunun adına ekozofi demiştir.
- Eleştirel Toplum Teorisi** : Frankfurt Okulu’nun ideoloji eleştirisi olan “Eleştirel Toplum Teorisi”nin temel ilkesi; bilimsel sosyalizmle ve felsefeyle ilişkilendirilerek, ekonomik temelden kurumsal ve düşünsel üstyapıya kadar, bütünselliği içinde toplumsal yaşamın bilgisi ve kavranması olgusudur.
- Enformasyon (Enformation)** : 1. Danışma, tanıtma 2. Haber alma, haber verme, haberleşme. 3. Bilgi üretimi ve bilginin önemli üretim haline gelmesi.
- Estetik** : Bir felsefe kolu olarak, güzelliği inceleyen bilim olan estetik; Alman düşünürü Immanuel Kant’la önem kazanmıştır. Güzellik kavramı, antikçağ Yunan felsefesinde törebilim ve metafizik açılarından ele alınmış ve iyilik kavramından da kesinlikle ayrılmıyordu...Kant’a göre estetik us, bir yargı gücüdür ve doğru düşüncenin iyi uygulandığını güzel yargısıyla yargılar...Kant’a göre güzel olan, doğru’nun iyilik’te gerçekleştirilmesidir...Güzel’in ereği başkaca hiçbir erek gözetilmeksizin, gene kendisinden doğan estetik haz’dır...
- Feminist** : Feminizm yanlısı (kimse, görüş).
- Feminizm** : Toplumda kadının kısıtlı olduğuna inanılan ve yararlanması gereken hakları çoğaltıp ve erkeğinkiler düzeyine çıkarmak, eşitlik sağlamak amacını güden düşünce akımı.
- Gerçeklik** : İnsanın yarattığı tüm değerler ve sistemler tarafından kuşatılması ve sınırlandırılması, postmodern

teoride yeni bir gerçeklik tanımını oluşturur: Evrensel ve sonsuz olmayan gerçeklik değerinin yeniden gözden geçirilmesi gerekmektedir. Yerel olan, sınırlı olan, geçici olan, süresiz olan gerçeklik tanımını karşılamaya başlar.

Gerçeküstücülük(Sürrealizm): Aklın, geleneklerin, alışkanlıkların denetiminden uzak bilinçaltı gerçeklerini yansıtan, yani bilinen gerçekle bağını kesip kendince bir gerçek yaratmak amacını güden edebiyat ve sanat akımı, sürrealizm.

Heterotopia : Bulunduğu durumdan çıkmış olmak ve bu durumdaki farklılıklar. Heteroklit (alışlagelmemiş) sözcüğünün etimolojik anlamında, şeyler, birbirinden farklı yerlere yerleştirilmiş, konulmuş ve öyle farklı yerlerde düzenlenmişlerdir ki, bunların altında ortak bir zemin bulmak olanaksızdır. Ütopialar, bir avunma sağlarlar; gerçek yerleri olmadığı halde yine de, kendilerini açıp gösterdikleri fantastik ve dingin bir bölge vardır. Heterotopialar ise rahatsız edicidirler ve belki de bu durumun nedeni, bunu ve şunu adlandırmayı olanaksız kılmaları; adları paramparça ve karmakarışık etmeleri; söz dizimini, sözcükleri ve şeyleri hem yan yana hem de karşıtlık içinde birbirine tutturmaya neden olan söz dizimini yıkmaya uğrattıkları için, dilin altını gizlice kazıp oynamalarıdır. Dolayısıyla ütopyalar masallara olanak tanırırlar, heterotopialar ise söylemi kuruturlar, mitleri çözüp eritirler.

Hınc (Ressentiment) : Daha öncesinde bu kavramı felsefenin gündemine Sokan ve özellikle “*Ahlakın Soykütüğü*” adlı kitabında bir teknik terime dönüştüren Friedrich Nietzsche de bu sözcüğü Fransızca bırakmıştır. Ressentiment, Nietzsche’nin Hıristiyanlığa karşı polemiklerine bir reddiye olarak okunabileceği gibi, daha genel bir din fenomenolojisi olarak da algılanabilir. Ama incelenen konu birçok disiplinin (felsefi, antropoloji, psikoloji, sosyoloji) en önemli kavşaklardan birinde yer aldığı ölçüde, bu polemikten büsbütün bağımsız araştırma nesnesi de oluşturmaktadır.

İktidar : 1. Bir işi yapabilme gücü, erk, kudret. 2. Bir işi başarabilme yetki ve yeteneği. 3. Devlet yönetimini elinde bulundurma ve devlet gücünü kullanma yetkisi; bu yetkiyi elinde bulunduran kişi ve kuruluşlar.

- İnsansızlaştırma** : Modernizm ve postmodernizmde eski gerçekliğin sonunun gelişiyile ortaya çıkan “insansızlaşma”; modern dünyanın iletişimsizlik ve yabancılaşma olguları ve korku ile uyumsuzluk duyguları sonucu ortaya çıkmıştır.
- İroni** : Sokrates’le birlikte gündeme gelen “İroni” kavramı, öznel bir diyalektik biçimdir ve insanlarla iletişim kurmanın bir yoludur. “*Kişinin bilgisiz olduğunu bilmesi, bilgeliğe giden yolun başlangıcıdır.*” bilgisiyile; Sokrates her konuşmaya hiçbir şey bilmediğini ifade ederek, cahilmiş gibi davranıp ve ders alma kisvesi altında, başkalarına ders verirdi. Diyalektiğin asıl ilgi alanı, olayların nedenleridir, ama buradaki ironi bir kişi ile diğeri arasındaki belirli bir davranış biçimidir. Kierkegaard’a göre, ironi kavramı gerçek olarak var olanla ortaya çıkan bir olgudur. Söylev sanatında sık kullanılan bir söz oyununun adıdır ve özelliği, söylenen sözün aksinin ima edilmesidir. Yani fenomen öz değil, özün karşıtıdır. Umberto Eco’ya göre ise, İroni, belirsiz bir söz oyunudur. Gerçeğin tersini söylerken senin ironi yaptığını kavrayabilmek için senin gerçeği bildiğini önceden varsayar. İroni dünyanın durumunu tartışma konusu yapar...İroni belirtilerini tanıyabilen bir toplumda dilin zaferi haline gelebilir.
- Kavramsal Sanat** : 1960’lı yıllarda ortaya çıkan bu akım düşüncüyü Maddesel olgulardan üstün tutan tavrıyla belirlenmektedir. Her şeyden bağımsız olarak fikirlere ağırlık veren bir bilgisel sanat hareketidir.
- Kiç (Kitsch)** : Estetik kategoride bir toplumbilimsel olgudur. Geniş kitlelerin beğendiği, sevdiği ve benimsediği veya yetersiz, düşük değerli, sıradan, ilkel olan her şeydir. Seçkinlerin benimsemediği, kitlelerin kopamadığı olarak da tanımlanır. Kiç ürünlerinin tümü yoğun bir duygusallıkla yüklüdür. Kiç üretiminde kullanılan nesnelere “güzel”, “hoş”, “sevimli” ve duygusaldır. Duygusallık ve bilinen şeyler kiç’in bünyesini oluşturur. Ağlayan bir çocuk resmi bu nedenle kiç’tir. Hem tanıdık, bildik bir duygusallığı vurgular, hem de o duygusallığı sorgulamamızı değil aynen kabul etmemizi mümkün kılar. Kiç sanatta gerçeği zorlayan, öteleyen bir şey söz konusu olmaz. Mesaj açık ve nettir. Kiç’in öznesi, basit anlamda ve düzeyde gerçekçi olmalıdır. Bu gerçekçilik 19. yüzyılın bir akımı olan toplumsal gerçek-

çilikle karıştırılmamalıdır. Çünkü “o” yaklaşımda gerçeğin belli bir disiplin için ötelenerek verilmesi durumu söz konusudur. Oysa kiç’in gerçekçiliği biraz abartılmış, ilk bakışta göze çarpan, hiçbir değişikliğe uğramamış bir gerçekliktir. Kiç’in gerçekliği bu nedenle doğallık ötesi bir gerçekliktir. Kiç’in kendisi daima geleneksel nitelik kazanmış estetiklerle bütünleşir. Kiç’in içerdiği nesne ya da konu bir çırpıda tanınacak türdedir ve bir çırpıda alımlanmasına olanak verecek biçimsel özellikleri içerir. Kiç resimlerde resmin ismiyle mesajı arasında tam bir beraberlik vardır. Bir yapıt çağrışımlardan ne kadar uzakta kalarak, sadece belli bir kavramı en keskin biçimde anlatıyorsa kiç yönünden o kadar başarılıdır.

- Kinizm** : Kinizm sınırsızlaşmak isteyen ironinin egoizmidir, küstahlığıdır. Yerleşik, saygın, kutsal olan her şeyi yıkmak ister. Gerçeğin göreliliğine işaret eden ironiden farklı olarak kinizm her türlü gerçek iddiasını reddeder.
- Kolaj (Collage)** : Mevcut her tür basılı, çizgili ve fotografik malzemenin bir yüzey üzerine yeni bir kompozisyon oluşturacak düzende yapıştırılmasıyla elde edilir. Kumaş, tahta gibi malzemelerle yapılan, kağıt veya kartona yapıştırılan resim veya kompozisyon.
- Konstrüksiyon (Construction)** : 1. Bir yapıda taşıyıcı nitelikte olan ya da olmayan bütün imalatlar. Bir inşa etme eylemi sonucunda ortaya çıkan ve bir araya gelerek yapıyı oluşturan öğeler bütünü. 2. İnşa etme etkinliği. Yapım.
- Küreselleşmek (Globalleşme)** : Dünya milletlerini ekonomi, siyaset ve iletişim bakımlarından birbirine yaklaştırma ve bir bütün olmaya götürmek, globalleşmek.
- Makyavelizm** : Siyasal amaca ulaşmak için her türlü ahlaksızlığın yapılabileceği savı.
- Manipülasyon** : Varlıkları yapıcı, açıklayıcı ve yararlı bir biçimde kullanma işi.
- Marksist Estetik** : Dünyayı algılama biçimi olarak Marksist estetik anlayışı, her şeyi ekonomik temele indirgeyerek, gerçekçilik üzerine oturtmakta, bu gerçekçilik, yansıtma ve ideolojiler şeklinde biçim/içerik ayrımında bulunmaktadır. Biçim sanata ilişkin öğeleri, içerik de hayata ilişkin öğeleri temel aldığından yansıtma

ve yaratma sorunsallarından yola çıkarak sanatçının dönemin özüne inmesini gerektiren bir anlayışa sahiptir.

- Merkez-Çevre İlişkisi** : Merkez-Çevre ilişkisi kavramı, yalnızca toplum-bilimsel değil, geçmişten bugüne felsefi uzanımlarda, Batı metafiziğinde daha çok Derida'nın değindiği anlamda "ikili karşıtlıklar" özelliği taşır. Bu yaklaşım, özünde, zaman-mekan ilişkisiyle ve onu kapsayacak biçimde özne-nesne değerlendirmeleriyle iç içedir.
- Modernizm** : Modernizm, yüzyılın dönümünde ortaya çıkmış, yakın zamana gelinene dek çeşitli sanat dallarına egemen olmuş sanatsal hareketle birlikte anılan özel bir kültürel ve estetik biçimler dizisiyle ilintilidir.
- Modernlik** : Modernliğin genellikle Rönesans ile birlikte ortaya çıktığı kabul edilmiş, Eski Yunan ve Roma uygarlıkları ile bağlantılı bir biçimde tanımlanmıştır. Oldukça etkili olan Alman toplum-bilim kuramının bakış açısından modernlik ilerici ekonomik ve yönetsel ussallaştırmayı ve toplumsal dünyanın ayırma-laştırılmasını bildirir. Weber, Tönnies ve Simmel'e göre bunlar modern kapitalist sanayi devletinde ortaya çıkan süreçlerdir. Kısacası, modernlik Batı'da onsekizinci yüzyıl civarında ortaya çıkan, o zamanlardan bu yana toplumsal, ekonomik ve siyasal dizgeler demetine gönderme yapan bir şemsiye terim olarak alınabilir.
- Nazizm** : Almanya'da 1930'lu yıllarda Hitler tarafından kurulan Nasional Sosyalist Partisinin, Alman ırkının üstünlüğünü savunan politikası, Hitlercilik.
- Nihilist** : Nihilizm yanlısı.
- Nihilizm** : 1. Moral gerçeği ve değerleri reddeden bir öğreti. 2. Her türlü gerçek varlığı inkar eden aşırı bireycilik, yokçuluk. 3. Her türlü siyasi düzeni inkar eden, toplumun birey üzerinde hiçbir baskısını kabul etmeyen görüş.
- Oidipus Kompleksi** : Çocuğun anne ve babasına karşı beslediği sevgi ve düşmanlık duygularının bir bütün halinde örgütlenmesi. Olumlu ve olumsuz olmak üzere iki ayrı biçimde kendini açığa vurur. Olumlu (pozitif) biçimi, kompleksin adını aldığı Oidipus efsanesine uygun-

luk gösterir. Yani oğlanlar babalarına, kızlar annelerine rakip gözüyle bakıp içten içe onların ölmesini ister; oğlanlar annelerine, kızlar babalarına aşırı bir cinsel eğilim gösterir. Olumsuz (negatif) biçimde ise durum tersidir (Anti-Oidipus).

- Öteki(lik)** : Bilinenden, sözü edilenden ayrı, öbür. 2. Sözü edilen veya benzer iki nesneden önem veya konum bakımından uzakta olan. Öteki olma durumu.
- Parodi** : Benzerliğin temelindeki farklılığı ortaya çıkaran ironiye imkan tanıyan, eleştirel bir uzaklıkla tekrarlama eylemi... “büyük” ve “usta” eserleri komikleştirerek taklit etme.
- Pastiş** : Hicivlendirerek taklit etme...Çeşitli yapıtları taklit ederek yeniden biçimlendirme; bazı üslup özelliklerinin topluca ya da birkaçının bir arada kullanımı.
- Pathos** : 1. Duygu, acı vb. 2. Coşturucu söz sanatı.
- Postmodernizm** : Postmodernizm günümüz kapitalist kültüründe, özellikle de sanatlarda gelişen bir harekete verilen addır.
- Postmodernlik** : Postmodernlik modernlikten sonra neyin geldiğini bildirir; modernlik ile birlikte düşünülen toplumsal biçimlerin daha başlangıç hallerindeyken fiilen çözülmelerine göndermede bulunur. Postmodernlik baskıcı bütüncülük ile tümcül siyaset yerine çoğulcu ve açık bir demokrasi üzerinde durur.
- Pozitivizm** : 19. yüzyılda Batı’da, bilimlerdeki olağanüstü gelişme ile ilerleme düşüncesinin gitgide güç kazanması felsefi düşünceyi de etkiler; 18. yüzyılın filozoflarının mekanik, maddeci görüşlerine karşı aynı yüzyılın sonlarında bir tepki başlar. Fransa’da felsefi düşünce bakımından Auguste Comte “pozitivizm”i kurmaktadır. Pozitivizme göre, gerçek bilgi “bilimsel bilgi”dir. Bu bilgi ise, denemeyle ve denemeye dayanan usavurma ile kazanılır. 19. yüzyılda artık felsefeye dayalı bilimler değil aksine bilime dayalı bir Olguculuk (Pozitivizm) felsefesi ortaya çıkıyor ve giderek kültür ile sanatın oluşumu gözlem ve deneye bağlanarak açıklanmaya çalışılır.
- Romantizm** : Neo-Klasizm’e karşı gelişen Romantizm akımının kökleri 1780 yıllarına kadar gider. 18. yüzyılın so-

nunda güç kazanmaya başlayan yeni duygu ve anlayışların sonucunda, Fransız İhtilali sonrası Avrupa'da meydana gelen hareketliliğin, özgürlükçü ve milliyetçi akımların etkisiyle oluşmuştur. Dini ve mistik bir mahiyeti de olan anlayışın temelinde yatan duyum ve duygusallık dönemin hareketli yaşamından kaynak almakta ve değişen bir orta sınıf anlayışının yansıması olarak hareket kazanmaktadır. Gizem ve yapaylıktan arınmışlığın temelini teşkil ettiği Romantik hareket içinde bilinmeyene, tarihe, tarihi olaylara, yiğitliklere, doğaya ve egzotik uzak ülkelere karşı büyük bir alaka vardır. Neo-Klasik anlayıştaki dengeli kompozisyon şeması kırılarak yerine asimetrik bir sahne teşekkülü geçmiştir. Geleneksel bütün anlayışlara bir başkaldırı hakimdir.

- Şiddet** : 1. Bir hareketin, bir gücün derecesi, yeğinlik, sertlik. 2. Hız. 3. Aşırılık. 4. Karşıt görüşte olanlara, inandırma veya uzlaştırma yerine kaba kuvvet kullanma
- Simülakr** : Simülakr deyimini imaj-idol anlamına geldiği gibi, Baudrillard'ın kastettiği anlamda bir simülasyon olayının sonucunda ortaya çıkan görüntü-nesnedir.
- Simülasyon** : Baudrillard'ın kuramı simülasyon, gerçekten ve fiili olarak var olmayan bir şeyi, durumu bütün bileşenleriyle birlikte gerçekmiş ve fiilen varmış gibi gösterme durumudur.
- Şizo-Analiz** : Sistem dışı olanları normalize eden kurumların analizi ve eleştirisidir.
- Şizofren(i)** : Etimolojik anlamda; *Schiz*: “kırılmış”, *Phrenos*: “ruh” veya “kalp”: “kalbi kırık” anlamına gelen şizofren; bu varoluşsal anlamda şizofreni'nin nedeni bütün toplumsal bağlamın incelenmesiyle bulunur. Toplumsal etkenlerin şizofreniyle ilişkisini araştıran bir çok çalışmanın, şizofrenin herhangi bir etnik grupta, toplumsal sınıfta, cinsiyette, aile içindeki kıdem durumunda vb. daha fazla veya az ortaya çıkıp çıkmadığını keşfetmeye dönük çabalar olduğudur. Şizofren olarak etiketlenen yaşantı ve davranış, bir kişinin yaşanamaz bir durumda yaşamak için icat ettiği özel bir stratejidir. Hayat koşullarında kişi artık savunulamaz bir konumda olduğunu hissetmeye başlamıştır. Hem içsel olarak kendinden hem de dışsal olarak etrafındakilerden gelen

çelişkili ve padoksik baskılar ve istekler, itmeler ve çekmeler tarafından kuşatılmaksızın bir hareket yapamaz veya hiç kıpırdıyamaz. Jacques Lacan'a göre şizofren olan kişi dilin eklemlesini normal insanın algılayabildiği gibi algılayamaz; dünyayı, süreklilik kavramını ayırt edemez. Geçmişle kısmi, az bağlantının kurulabildiği, gelecek duygusundan yoksunluk ve şimdinin sürekliliğinin içten içe yaşandığı bu durum, postmodern kuramda paranoyanın karşıtı olarak ele alınır. Kolaj, parçalanmışlık, kırık ve kopuk gibi özellikler, postmodern sanatta, şizoid bir vaka olarak ortaya çıkar.

Stereoskop (Stereoscope) : Her iki göze aynı sahnenin farklı bakış noktalarını sunarak üç boyutlu görüntü etkisi yaratabilen bir araç.

Sublimasyon : Yüceltme, cinsel içgüdü enerjisinin toplumsal bakımdan daha üst değerdeki etkinliklere dönüşümü. Freud'a göre (Toplu Eserler, VII, 150), cinsel içgüdü uygarlığın gelişim sürecinin emrine olağanüstü miktarlarda enerji buyur eder. Bunu da yoğunluğunu yitirmeksizin amacını bir başkasıyla değiştirebilmek gibi kendisinde var olan bir yetenek sayesinde gerçekleştirir. Cinsel amacın cinsel olmayan, ama psikik bakımdan ona akraba bir başkası üzerine kaydırılması da yüceltme (sublimasyon) diye nitelenmektedir. Sublimasyon, başlıca sanatsalve bilimsel alanlardaki etkinliklerde karşılaşılan bir olaydır.

Varoluşçuluk (Existentialism): İnsanın kendi kendisini vrettiğini ileri süren bilimsel dışı burjuva öğretisi. Varoluşçuluğa göre, varoluş insanın özgül varolma biçimidir. Varoluşçuluğun temellerini atan gizemci Kierkegaard'a göre varoluş, başkaca her türlü varoluşlardan bağımsız olarak insanın evrendeki yalnızlığını dile getirir. Varoluşçuluğun kurucusu sayılan Heidegger'e göre gerçekten varoluş sadece insan'dır ve insanın özü, varlığı, varoluşundadır. Sartre göre, varoluş, sınırsızca özgür bir kendi kendini gerçekleştirme'dir. Varoluşçuluğun düşünsel temeli Nietzsche'ye kadar gider. Varoluşçuluk ben'le varoluşun ayrılmazlığı düşüncesinden yola çıkar. Ateist bir düşünce hakimdir.

Vulgar : 1. Kaba, bayağı, adi. 2. Zevksiz. 3. Açıkça edepsizce 4. Halka ait, halka özgü

- Vulgarianizm** : Bayağılık, adilik.
- Yapı Bozum (Deconstruction):** Derrida'ya göre; “Bir metne egemen olan karşıtlığı ve bu karşıtlığın ayrıcalıklı ögesini ortaya çıkartmak karşıtlığın metafizik ve ideolojik varsayımlarını belirgin duruma getirmek; bu karşıtlığın kendi kurduğu bir metin içinde nasıl bozulup parçalandığı ve tam tersi bir durumun ortaya çıktığını göstermek; karşıtlığı ters yüz etmek ve başlangıçta ayrıcalıklı gözükmeyen ögeyi ön plana çıkarmak, ön plana çıktığını saptamak; karşıtlığı sarsıp, yerinden oynatıp metnin anlam sorunsalını yeniden ele almak. Bu işlemler sırasında yapı çözüştürmesi yapılan metinde saptanan karşıtlık tümüyle bir yana itilmez, ama iç yapısındaki aşama sırası ters yüz edilir ve eklemlenme noktası değiştirilir.”
- Yapı (Structure)** : Bir nesneyi ya da yapıyı ayakta tutan taşıyıcı sistem. ögelerin somut bağımlılığı olan bütün...Bütünle parçanın karşılıklı ilişkilerinin hikayesi... “parçaya nispetle bütünü, unsura nispetle yapıyı öngören bir karakter taşır...Bu karakter, bölük pörçük görüşlerden topyekün, bütün görüşe geçiş eğilimini belirtmektedir. Yapı kavramı, idealist alanda, özellikle dili bir işaretler sistemi olarak inceleyen yapısalcılık (structuralizm) anlayışıyla önem kazanmıştır.
- Yapıtı** : Uydurma... Gerçek deyimi karşıtıdır. Gerçeğe uymadığı bilinerek yapılmış olma niteliğini taşır. Özellikle mantık ya da sanat alanında kurulan yapıtlar bu niteliktedir. Genelde postmodern sanat yapıtları için kullanılan bir sözcük olarak yaygınlaşmıştır.
- Yapısalcı** : Yapısalcılıktan yana olan.
- Yapısalcılık (Structuralism)** : İnceleme konusu olarak yapıyı ele almak gerektiğini ileri süren çeşitli bilim dallarındaki ortak görüşün adı. Fransız dilbilimcisi Ferdinand de Saussure'ın çalışmalarıyla dilbilim alanında gerçekleşmiş ve çeşitli insanbilim dallarına yayılmıştır. Ele alınan konu, o konunun bağımlı bulunduğu yapı'yla açıklanmaya çalışılır.
- Zelil** : Hor görülen, aşağı tutulan, aşağılanan.
- Zillet** : Hakirlik, horluk, aşağılık, alçaklık...Hor görülme, alçalma.