

1980'DEN GÜNÜMÜZE SANATTA POSTMODERN YÖNELİMLER
VE ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINA ETKİLERİ

ÖZLEM EKİN TEKER

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2012

1980'DEN GÜNÜMÜZE SANATTA POSTMODERN YÖNELİMLER
VE ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINA ETKİLERİ

ÖZLEM EKİN TEKER

Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Yönetimi Bölümü,
2010

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne
Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2012

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

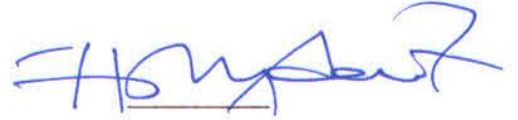
1980'DEN GÜNÜMÜZE SANATTA POSTMODERN YÖNELİMLER
VE ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINA ETKİLERİ

Yüksek Lisans Tezi
ÖZLEM EKİN TEKER

ONAYLAYANLAR:

Prof.Dr. Halil AKDENİZ
(TezDanışmanı)

İşık Üniversitesi



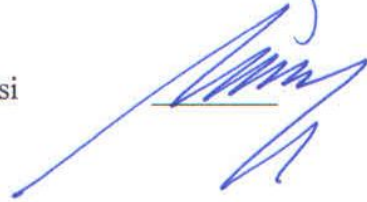
Prof.Dr.Rifat ŞAHİNER

Yıldız Üniversitesi



Doç. Dr. A.Kamil GÖREN

İstanbul Üniversitesi



OnayTarihi: 05/09/2012

1980'DEN GÜNÜMÜZE SANATTA POSTMODERN YÖNELİMLER VE ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINA ETKİLERİ

Özet

1980'li yıllar postmodernizmin yoğun bir şekilde irdelendiği yıllardır. Aynı dönem gerek sanatçılar gerekse teorisyenler modernitenin krizinde hem fikirdir. Kriz ortamında gelişen postmodernizmi ve postmodern sanat kuramlarını araştırmak bugünün sanatını anlamak açısından oldukça önemlidir. Postmodernizmin mihenk noktalarını işaret edebilmek temelde çok çeşitli referansların bir araya getirilmesi ve bunlar arasında düşünsel bir bağlamın kurulabilmesini gerektirir. Böyle bir yaklaşımla geliştirilen bu tezin ilk amacı 1980'li yıllardan itibaren sanata damgasını vurmuş düşün insanlarının fikirleriyle birlikte gelişen yeni sanat anlayışlarına eğilmektir. İkinci amacı ise Dünya'da yaşanan sanatsal değişimle birlikte Türkiye'deki sanatsal değişimlere bakabilme olanağı sağlamaktır.

Anahtar Kelimeler: Postmodernizm, Sanat Kuramları, 1980'lerden Günümüze Sanat

POSTMODERN ART TRENDS FROM 1980s TO TODAY AND
INFLUENCES ON CONTEMPORARY TURKISH ART

Abstract

Postmodernism is intensively taken into consideration in 1980s. In this period, artists agree with the theoreticians on the crisis of modernity. It is very important to understand postmodernity and postmodernist art theories developing in this crisis time in order to comprehend today's art. Uncovering the cornerstones of postmodernism requires gathering of many various references and relating these references to establish a theoretical framework. Based on such an approach, first aim of this thesis is to analyse new art mentalities stemming from the ideas of influential thinkers onwards 1980s. The second aim is to look into the changes in art in Turkey with respect to changes in world.

Teşekkürler

Türkiye’de çağdaş sanatın düşünsel zemini için kaynak oluşturmuş, çağdaş sanat kuramına büyük katkılar sağlamış, tez yazım sürecimde emeğiyle ve önerileriyle her zaman bana destek olan danışman hocam Sayın Prof. Dr. Halil Akdeniz’e, çağdaş sanat alanında birikimiyle çalışmama ışık tutan ve değerli katkılarını sunan Sayın Prof. Dr. Rıfat Şahiner’e, sanat tarihi alanındaki yetkinliğiyle çalışmam için yeni değerlendirmeler yapmamı sağlayan, örnek bilgisiyle yol gösteren Doç. Dr. Ahmet Kamil Gören’e, bir öğretmen olarak bilgisiyle, öğütleriyle ve anlayışıyla esin aldığım, sözcüklerini hiç unutmayacağım değerli hocam Prof. Dr. Süleyman Saim Tekcan’a, öğrenim hayatımda büyük emekleri olan, emeklerini ve çabalarını örnek aldığım saygıdeğer hocam Sayın Cengiz Akıncı ve Ailesine, desteklerini her daim hissettiğim Aileme teşekkürü borç bilirim.

İçindekiler

Özet	i
Abstract	ii
Teşekkürler	iii
İçindekiler	iv
Resimler Listesi	vi
1. Giriş	1
2. 1980'leri Hazırlayan Sanatsal Dinamikler.....	3
2.1 Duchamp - Hazır Yapıt / Nesnesiz Sanat.....	12
2.2 Teknolojinin Sanata Etkileri	16
2.2.1 Fluxus.....	19
2.2.2 Video.....	21
2.3 Modernizmden Postmodernizme Geçiş Sürecinde Mekan - Zaman ve Çevre.....	24
2.4 II. Dünya Savaşı Sonrası Sanat Kurumu ve Politik Zemini.....	28
3. 1980'ler Sonrasında Sanat Ortamı.....	31

3.1	Geç Kapitalist Süreç, Küreselleşme ve Etkileri.....	59
3.1.1	Çok Uluslu Şirketlerin Sanat ve Kültür Alanına Etkileri.....	61
3.1.1.1	Bienaller, Müzayedeler, Fuarlar ve Müzeler.....	63
3.2.	Postmodern Sanatsal Yönelimler.....	65
3.2.1.	Pastiş ve Temellük.....	65
3.2.2	Melezleşme.....	70
3.2.3	Teknoloji ve Yeni Medya.....	72
3.2.4	Toplumsal Cinsiyet ve Beden Politikaları.....	74
4.	1980'den Günümüze Çağdaş Türk Sanatında Postmodern Yansımalar.....	77
4.1.	Duyusaldan Düşünsele.....	85
4.2.	Sanatçı Birey, Medya ve Toplum.....	88
5.	Sonuç	95
	Kaynakça	97
	Özgeçmiş	101

Resimler Listesi

- Resim 1** Tabure Üstünde Bisiklet Tekerleği, 1913, (Yılmaz, 2006:118).....12
- Resim 2** Jeff Koons, Threeball 50/50 Tank, 1985, Cam, çelik, damıtılmış su ve üç basket topu (Eleanor, 2012: 43).....15
- Resim 3** E.A.T. – Experiments in Art and Technology, «Pepsi Pavilion for the Expo '70», 1970 (<http://www.medienkunstnetz.de/works/pepsi-pavillon/>).....17
- Resim 4** Joseph Beuys, Süpürme, 1 Mayıs Karl Marx Meydanı Berlin, 1972, (Yılmaz, 2006:279).....20
- Resim 5** Nam June Paik, 1960, Etude For Pianoforte, sanatçının John Cage'in Kravatını kesme performansı, (Eleanor, 2012: 392).....22
- Resim 6** Nam June Paik, TV Garden, 1974 Monitörler ve canlı bitkilerle video ve ses enstalasyonu, (Eleanor, 2012: 147).....23
- Resim 7** Andy Warhol, Altı Adet Marilyn, 1963, tuval üzerine ipek baskı ve akrilik, (Yılmaz, 2006: 190).....25
- Resim 8** Andy Warhol, Sleep, 1963, Sessiz, Siyah-Beyaz Video, 5 saat 21 dakika, (Eleanor, 2012: 144).....25
- Resim 9** Douglas Gordon, Between Darkness And Light, (After William Blake) 1997 Çift Projeksiyonlu video enstalasyonu, (Eleanor, 2012:148).....27

Resim 10 Jean-Michel Basquiat, Untitled, 1981, Tuval Üzerine Akrilik ve çubuk boya, , (Eleanor, 2012: 31).....	33
Resim 11 Anselm Kiefer, Sülamith 1983 Oil, emulsion, woodcut, shellac and straw on canvas 290 x 370 cm (http://www.saatchigallery.co.uk/aipe/anselm_kiefer.htm).....	37
Resim 12 Jeff Koons , New Hoover Convertibles, Green, Red, Brown, New Shelton Wet/Dry 10 Gallon Displaced Doubledecker 1981, (http://www.tate.org.uk/art/).....	41
Resim 13 Alta (pink), James Turrell, 1968 (http://www.artnet.de/galleries/exhibitions.asp?gid=826&cid=75933).....	43
Resim 14 Ilya Kabakov, The Man Who Flew Into Space From His Apartment 1968-1996, (http://www.all-art.org/art_20th_century/nonconformist_art1.html)....	55
Resim 15 Tracey Emin, 1998, My Bed (http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/artpages/tracey_emin_my_bed.htm).....	56
Resim 16 Robert Rauschenberg, Allegory,1959-60 (http://www.easyart.fr/posters/Robert-Rauschenberg/Allegory,-1959-60-80284.html).....	66
Resim 17 David Salle, Old Bottles1995, Oil and acrylic on canvas (http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/artpages/salle_david_old_bottles.htm).....	67
Resim 18 Andy Warhol, Campbell hazır çorba kutuları, (http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79809).....	68

Resim 19 Cindy Sherman, Untitled Film Still #35, 1979. (http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A5392&page_number=38&template_id=1&sort_order=1).....	69
Resim 20 Tom Phillips, Peter Greenway ' TV Dante 1989 (http://petergreenaway.org.uk/dante.htm).....	70
Resim 21 İnka Essenhigh, İn Bed, 2005, Tuval üzerine yağlıboya, (Eleanor, 2012: 29).....	73
Resim 22 Judy Chicago. Akşam Yemeği Partisi, Enstalasyon, 1975–1979 (http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/judy_chicago.php?i=1288).....	75
Resim 23 Barbara Kruger, Untitled / We have received orders not to move – 1982 (http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/feminist/images/BarbaraKruger-We-have-received-orders-not-to-move-1982.jpg).....	76
Resim 24 Sarkis - Mimar Sinan Hamamı1. İstanbul Bienali 1987 (http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal/110.htm).....	86
Resim 25 İzmir Körfez Kirlenmesi İle İlgili Görsel Değerlendirmeler-I, 1978-81, tuval üzerine akrilik, 115x115 cm. (http://www.halilakdeniz.com/photo/resim/r5_2.jpg).....	87
Resim 26 Bedri Baykam, atölyesinde, 2006 (http://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Dosya:Bedri_Baykam_(IMG_0586).jpg&filetimestamp=20080921160235).....	88

1- GİRİŞ

II. Dünya Savaşının ardından değişen ekonomi ve politika tüm Dünya düzeninin yeniden şekillenmesine zemin hazırlar. Sanat alanında ise Marcel Duchamp'ın getirdiği yenilikler gündemi sarsmış, teknolojinin gelişiminden etkilenen yeni sanat hareketleri doğmuş, ama en önemlisi yüksek modernist tavır sorgulanır olmuştur.

İşte 1980'ler böyle bir geçmişin kültür ortamına sahiptir. Aynı yıllar büyük bir kriz devam etmektedir. Postmodernizm pek çok açıdan bir krizdir. İster modernizm'in sorgulanması olsun, isterse düşün alanında yaşanan tıkanmaya verilen ad olsun postmodernizm 1980'li yılların tartışma odağında yer alır. Böylece postmodern yapıtlar, postmodern düşünceler birbirini kovalamaya başlar.

Bu önemli krizin mihenk noktalarını işaret edebilmek bugün için komplike bir alanda kendi yolunu çizebilmek edimini beraberinde getirecektir. Bu tezin amacı ilkin 1980'li yıllardan itibaren sanata damgasını vurmuş düşün insanların fikirleriyle birlikte gelişen yeni sanat anlayışlarına eğilmektir. İkinci amacı ise Dünya'da yaşanan sanatsal değişimle birlikte Türkiye'deki sanatsal değişimlere bakabilme olanağı sağlamaktır.

1980'li yılların özellikle vurgulanan belli başlı felsefi yönelimleri ve bu yönelimler ekseninde sanat algısı araştırılmıştır. Bugün için birçok kaynakta yer alan referanslar ana çıkış noktalarını oluşturmaktadır. Jean-François Lyotard, Fredric Jameson, Jean Baudrillard gibi düşünürlerin sanata bakış açıları paralelinde araştırmalar yapılmıştır.

Aynı yıllar var olan Geç Kapitalist süreç ve KreselleŒme paralelinde geliŒen kültür endüstrisine deęinilmiŒtir.

1990'lı yıllar ise sanat akımlarının erimeye baŒladığı yıllar. Bu dönem geliŒen teknoloji sayesinde mthiŒ bir bilgi akışı baŒlar. Dünyanın eŒitli yerlerinde üretilen sanat iŒlerinde yerelliğin ötesinde benzerlikler oluŒur. Türkiye'de ise postmodern pek çok kuram tartiŒılmıŒ ve bu yıllara damgasını vurmuŒtur.

Yine bu dönem disiplinlerarası alıŒmaların yoęunlaŒtığı, sanatın deneyim kavramı ile hareket ettiği ve sanatçının yapıtlarında genel kaygının bilinen ezber bozmak olduğu gözlemlenir.

Fuarların ve bir yerden baŒka bir yere taŒınan sergilerin yapıldığı 1990'lı yıllarda enstalasyon sanatının ykseliŒi baŒlar. Mekan, zaman ve izleyicinin oldukça popüler olduğu bu yıllar sanatın kurumlarla iŒbirlięinde ileri düzeye gelindiği yıllardır. Bir yandan kurum pratiklerine karŒı sanat alıŒmaları, öte yandan kurumsal davranışı iyiden iyiye zdeŒleŒtiren bir sanat algısı dönemin genel atmosferini oluŒturur.

Neoliberal politikaların damgasını vurduğu 1990'larda Batının merkezi yönünü kaybetmesi, çok merkezli bir sanat dünyasına giriŒin anahtarı olur. KreselleŒme ve bilgi ağının hızı ise batı dıŒından sanatçıları ön plana çıkaracaktır. Bienaller bunun en önemli ipuçlarıdır. Bu önemli geliŒmelerle 2000'li yıllara gelinir. Sonuç olarak 2000'li yıllara kadar sürekli dnŒen bir sanatın dŒn katmanlarına değinmek bu tezin nihai amaçlarındandır.

2. 1980'LERİ HAZIRLAYAN SANATSAL DİNAMİKLER

Modern hayat düşündürücüdür. Sanayinin gelişimiyle paralel ilerleyen, sanayi toplumlarının egemen güç haline gelmesine destek veren bir sistemdir. Bu ve benzeri nedenlerle modernleşmeye sosyal bilimlerin pek çok farklı alanından eleştiri gelir. Çünkü temelini Aydınlanma düşüncesi üzerine kuran modernite zaman içerisinde toplumsal bağlamda uygulamalarıyla sorunlar yaratmış ve hatta ortaya konulan çeşitli pratiklerdeki eksiklikleriyle toplumu sarsmıştır.

Nihayetinde modernitenin söylemleri son derece keskin sınırlara sahiptir ve sürekli bir ilerleme fikrine dayanır. Modernizm ise görsel sanatlarda moderniteye tepkisel çıkışlarla ve teslim oluşlarla dolu bir tarihi barındırır. Örneğin modern sanatın başlangıcında görülen dünya gerçekliğine yeni bir pencereden bakma hevesi, (gelişen bilim ve teknoloji gibi alanlarla) dünyayı yeniden kavrama isteği açıktır. Sonuçta gelinen nokta (çok farklıdır) sanatın saflığına erişmek, sanatın temeline inmek olarak değerlendirilen soyutlama anlayışıdır. Aynı anlayış Soğuk Savaş döneminin bitimine kadar sürecek olan Doğu-Batı ayrımını gözler önüne serer. Bu ayrımında Batı sanatı soyut, bireysel, özgürleşmeye öncelik veren ve yüksek kültürün sınırlarını çizen bir misyon yüklenir.

Kısaca sanat alanında adeta Bourdieu'nün belirttiklerini kanıtlarcasına bir değişim yaşanır. Bourdieu'nün temel amacı, "kültürün bir iktidar kaynağı haline getirilebileceğine işaret etmektir." (Swartz, 2011:111) Ki böyle bir iktidarla birlikte o iktidarı destekleyen entelektüellerin misyonuna eleştirel yaklaşım geliştirilebilir.

Örneğin Peter Greenberg'in ABD'nin kültürel gelişiminde nasıl bir görev üstlendiği gözden geçirilebilir. Greenberg'e göre soyutlama temelinde gelişen sanat avangarddır ve bu sanatın doğuşu Avrupa'da bilimsel çalışmaların yaygınlaşmasıyla çıkarılır. Ancak hemen belirtmekte yarar var ki Greenberg'in sanatsal düşünceleri ABD'nin taşıdığı "ideolojik tarafı" kültür alanına yansıtmaktadır.

A.B.D.'nin kültürel yaklaşımı çerçevesinde, Marshall yardımları sayesinde ABD Soyut ekspresyonizmi Avrupanın çok çeşitli yerlerinde sergilenir. Soyut ekspresyonist koleksiyonlar kurulur ve bunlar müzelere, galerilere tanıtılır. “Greenberg estetiği, Soğuk Savaş döneminde ABD'nin başta perişan haldeki Avrupa'da olmak üzere, bütün dünyada örgütleyeceği kültürel hegemonyanın sanatsal ayağını oluşturacaktır.” (Artun, 2011: 34) Sonuçta Amerika'nın kültür politikalarına dayanan Greenberg, avangardın kiçten kurtarıldığını düşünür.

Nitekim Greenberg'in yazdığı “Avangard ve Kiç” manifestosu uzun yıllar sanat ortamında tartışma yaratmıştır. Düşünürü göre kiç gerçekliği olmayan bir sanattır. Kiç'in en büyük tehlikesi yüksek kültürü yok edebilme gücüdür. Popüler olanın sıkıntısına işaret eden düşünür, her şeyin beğenilebileceği bir döneme kiç'in davetiye çıkardığını ve bunun sonucunda da sanatın toplumsalın dışında kalan, “o kendine has evreninin” çökebilme tehlikesinin gelişebileceğini belirtir. Greenberg'in tezi 1970'lere gelindiğinde kendini doğrular niteliğe kavuşacaktır. Kiç ve onun somut hayata kavuşabilmesini sağlayan popüler beğeni 1970'lerle birlikte sanat gündemine oturur. Aynı dönem Greenberg'in desteklediği soyut sanat ve soyut sanatın avangardlığı eleştirel değerlendirilmeye başlanır. Örneğin Greenberg'in yüksek kültür adına sanat alanından dışladığı bütün kavramlar Pop sanatıyla birlikte geri döner.

Pop Sanat, sanatçıların farklı perspektiflerle yaklaştığı, farklı düşünceleri bardındıran bir akım şeklinde gelişir. İngiltere'de Richard Hamilton tüketim kültürünü yererken, Amerika'da Andy Warhol medya algısına benzer şekilde; tüketim kültüründen beslenerek çalışır. Medya, Warhol'un kullandığı kilit noktadır. Warhol'un medya ilgisine istinaden 1960'larda “Araç mesajdır.” gözlemiyle gündeme gelen Marshall McLuhan “kitle iletişim araçlarının verdiği imajların, kendi deneyimlerimizden daha gerçek olduğunu saymamız gerekiyormuş gibi yönlendirdiğini belirtir.” (Heartney, 2011: 21) McLuhan bu erken tarihlerde televizyonun nasıl bir algı yarattığını fark etmiş ve bu algının insanlar üzerindeki etkisinin kolektif olabileceğini ifade etmiştir. McLuhan'ın düşünceleri aynı zamanda 1980'lerde Jean Baudrillard'ın felsefesinin olgunluğuna açılan bir kapı olarak görülebilir.

Bu dönem Warhol'un birçok konuda çalıştığı bilinmektedir. Fakat bir konunun özellikle altı çizilmelidir. 1980 sonrasında yakından ilgilendiren bu konu Elanor Heartney'in de belirttiği gibi "Warhol'un en iyi eserinin kendisi oluşu"dur. Çünkü Warhol medyada görünür olmayı oldukça önemser.

Şu halde reklamın ve temelini oluşturan pazar gücünün etkisine değinmekte fayda vardır. Warhol¹ şöhret kültürünün gelecek için ne kadar önemli olacağını fark eder ve bu farkedişle hem kendini hem de yapıtlarını medyaya yakın durarak sunar. Ne de olsa 1970'li yıllardan beri küreselleşen piyasa fikrinin temel unsurlarından biri pazar düşüncesidir. Zamanla toplum fikrinin yerine kullanılacak olan "pazar" düşüncesi modernden postmodern döneme geçişin temel özelliklerindedir.

Pazar gücünün tetiklediği değişimin yanı sıra modernlik fikri entelektüel çevreden çok çeşitli yönlerden eleştiriler almasıyla da kültürel gücünü, kapsayıcılığını yitirecektir. Alain Touraine "1968'lerde başlayan karşı modernlik fikrinin 1970'lerde başat bir hal aldığı" belirtir. (Touraine, 1994:172) Modern düşüncüyü sorgulayan özellikle 1968 kuşağı düşünürlerinin ortaya koyduğu eleştiriler o döneme kadar bilinen sanat tarihinde derinden etkileyecektir. Çünkü bu kuşakta yer alan "Foucault, Baudrillard, Lyotard, Derrida, Lacan, Deleuze, Guattari gibi düşünürlerin açtığı çığır, Batı metafiziğinin bütün temel kavramlarının sorgulanmasının yolunu açar: insan, evren, gerçeklik, akıl, bilgi (güzel, iyi, doğru), zaman..." (Artun, 2010: 64)

Sanat alanında ise bu çıkışı en iyi yansıtan, moderniteye eleştirel bakan avangardlardır. Nitekim Ali Artun'un belirttiği gibi "avangard ruh 1968 sıralarında yeniden canlanır. 1970'lerde Londra, Paris, Berlin, Chicago ve New York'ta devasa avangard sergiler açılır." (Artun, 2004: 9)

¹ Andy Warhol'un 1975 yılında söylediği "En müthiş sanat ticarettir." sözüne işaret etmekte fayda vardır. Bu sözle aynı dönemde "sanat yönetimi" gündeme gelir ve en kestirme ifadesini sanatçının parayla sanatı özdeşleştirdiği yukarıdaki özdeyişte bulur. Zamanımızda işletme disiplinlerine uyarlanarak rasyonelleştirilen sanat adeta yönetime evrilmiştir. (Artun, 2011:103 -104)

Avangardların temel esin kaynağı ise Marcel Duchamp'tır. Çünkü:

“Duchamp’ın pisuarı bir müzenin duvarları içinde yer aldığına “özerk” sanat kurgusunun parçalandığı anlamına gelir. Aynı zamanda müze çağının sona ermesini sağlayan, dolayısıyla sanatçının özgürlüğünü yeniden elde etmesine olanak tanıyan kişi yine Marcel Duchamp olmuştur.” (Clair, 2000: 13-14)

Marcel Duchamp sanatının etki alanını sınırlandırmak oldukça zordur. Pop sanatın ortaya çıkışından, Fluxus hareketine ve kavramsal sanata kadar pek çok sanat akımının var oluşuna kaynaklık eder.² Hatta Duchamp sonrasında sanatın ölümü tartışmaları yine onun etkisini taşır.

Duchamp'ın temel derdi yapıtın kalıplaşmış kodlarını değiştirmek, sanat tarihinde var olagelmış özerk sanatçı ve özerk sanat eseri tanımlarını zorlamaktır. Bu zorlayış kavramaya, anlamlandırmaya yönelik iken, zamanla Duchamp'ı esin kaynağı olarak gören kuşakta değişecek, örneğin Pop sanat içinde tüketime yönelik gelişecektir.

Yine özerk sanat kurgusunu sarsan başka bir düşünür Roland Barthes'tır. Barthes 1967'de kaleme aldığı “Yazarın Ölümü” metniyle, yazarın tek taraflı anlamlandırma modeliyle ürettiği dönemin sonuna gelinmesi gerektiğini belirtir. “Bir sanat eserinin sahip olduğu bütünlük duygusu ona göre yazardan değil, metne dalan ve onu harekete geçiren okurdan gelir.” (Heartney, 2011,123) Bu düşünce ise teknolojik gelişmelerle birleştiğinde etkileşimlilik fikrine kaynaklık edecektir.

² 1942'den itibaren Matta ve John Cage, Duchamp'ın mirasında yararlanır. 1950'li yıllar Duchamp'ın etkisinde gelişir. Bu aynı zamanda Birleşik Devletlerde Raushenberg ve Jasper Johns, İngilterde Richard Hamilton'la Pop sanatın doğuşudur. 60'lı yılların başında Warhol ve Jim Dine'la Pop Sanat etkisini sürdürmektedir. Yine aynı yıllar Fransa'da Kelin, Arman, Tinguely, Spoerri, Filliou gibi Yeni Gerçekçiler vardır. Happeningler ve eylemlerle Fluxus hareketi hayat ve sanat arasındaki sınırların kalkmasını sağlar. 60'ların ortasından itibaren bu Marcel Duchamp mirasçısı kuşak büyümeyi sürdürür. Zaman içinde minimal sanat ve en sonunda kavramsal sanat doğar. Örneğin ABD'da Kosuth, İngiltere'de Art&Language İnstitute, metinsel uygulamalarını Duchamp'ın yazılarına borçlu olduklarını bildirirler. Yine görüntü üzerine çalışan Duchamp'ın “Görüntü mühendisliği ve göz yanılma meraklısı özellikleriyle hiperralizmin ön belirtisini oluşturmuştur. (Clair, 2000: 14-15)

Ancak modern eleştirinin yoğunlaştığı bu dönem henüz postmodern ile modern kavramlarının birbirleriyle tarihi açıdan keskin sınırlarla ayrıştırılmadığı bir dönemdir. Denilebilir ki 1970'lerin ortalarından itibaren modernizme bakış radikalleşir ve modernizm karşıtı bir postmodernizm konulur.

Öyleyse bir yandan pazar fikrinin güçlenmesi, diğer yandan sanatta avangardın belki de son tepkilerinin ortaya çıkması gibi birbirinden kopuk, birçok kutba ayrılmış bir tarihsel döneme geçiş yaşanmıştır. İşte böyle bir işleyiş zaman içinde birbirine zıt kavramların erimeye³, zıtlığın yok olmaya başlamasına neden olacaktır.

Konu hakkında Halil Akdeniz tanım olarak Ard-çağdaş ya da Postmodern kavramının ilk kez 1975⁴ yılında mimaride ortaya çıktığını ve daha sonra 1980'lere doğru resim sanatını ve diğer plastik sanat dallarını kapsadığını yazar. Akdeniz'e göre mimari de olsun resimde olsun, Ard-çağdaşçı anlayışın ilk göze çarpan özelliği, benzeri görülmemiş bir karmaşa ve çoğulluk göstermesidir. (Akdeniz, 1990: 157-158)

Nitekim bu yeni modernistler sanat ile insanın sosyal yaşamı arasındaki engelleri kaldırılmak isterler ve uzmanlık alanları arasında etkileşimi savunurlar. Marshall Berman'a göre Rober Venturi, Susan Sontag ve John Cage gibi yeni modernistlerin amaçları modern hayatın içinde bulunan düşünce bolluğundan esinlenmedir.

Berman'ın bu yeni modernistlerde bulduğu temel eksiklik ise geçmişteki modernistlerin (Mayakovski, Baudelaire ve Apollinaire gibi) modern hayatı irdelemelerindeki yoğunluğun onlarda görülmeşiştir. Yazar, Postmodernistlerin bu yoğunluktan yoksun kalışlarına dikkat çeker ve eleştirel bakışın geçmişteki kadar güçlü olamadığını ekler. (Berman, 2005: 51-52)

³ Steven Conner'a göre aslında "post" önekinin işlevinde çarpıcı olan şey, biri teslimiyetçi ve terk edici diğeri ise put kırıcı ve teşvik edici olan bu iki çağrışım arasındaki farktan çok, bu çağrışım alanlarının kesişme eğilimi içinde olmalarıdır. (Conner, 2005:108)

⁴ Post-modern sözünü 1975 yılında ilk ortaya atan Charles Jencks'tir. (Charles Jencks'ten Aktaran: Halil Akdeniz, 1990: 239)

Bugüne baktığımızda genel olarak modernleşmeyi irdeleyerek gelişen postmodernlik kavramıyla karşılaşırız.⁵ Postmodernizm'in bu eksenden kurtulup farklı bir düşünce ortaya koyacak kadar güçlü bir dayanak, bir temel oluşturamaması belki de en önemli tartışmalardandır. Hatta konu hakkında çeşitli yazarlar postmodernistlerin sadece modernizme getirdikleri eleştirel duruşla farklılıklarını ortaya koyduklarını belirtirler.

Ancak Andreas Huyssen'in bu yazarlara cevabı "postmodernizmlerin eleştirel boyutu, tam da modernizm ve avangardın, kendini modernleşmenin zihinsel durumuna bağlayan önkabullerini radikal sorgulayışlarında yatar" şeklindedir. (Huyssen, 2011: 233) Huyssen'in ele aldığı gibi irdelenen "postmodernizimler" çoğuldur ve postmodernizmin tartışıldığı dönemlerin de birbirinden farklı yaşanması söz konusudur. Örneğin 60'lar ve 70'lerin avangard ruhu, 80'lerin rutin hayatına evrilir. Bu değişim de ister istemez postmodernizm kavramıyla etkileşim halindedir. Şu halde elimizde ikili bir postmodernizm kavramı vardır: İlki düşünürlerin çeşitli yaklaşımlarla eleştirdiği modernizm⁶ ve buna bağlı gelişen postmodernizm, ikincisi ise geçen yıllar içinde çoğalan postmodernizm tanımlarının evcilleşmiş modellerinin kabul görüşüdür. Bütün bunlara zemin olarak tarihsel değişimin kendisinin teslimiyetçi bir ruha dönüştüğü, toplumsal beklentilerin ufalandığı, küçüldüğü gözden kaçırılmamalıdır.

Öyleyse tarih fikrindeki kırılmalar postmodernizmle birlikte öncelikle farkedilen şey olacaktır. Keza Touraine'a göre postmodernizme dair araştırmalarda postmodern

⁵ Postmodern devrimci olmaktan çok evrimci bir yaklaşımdır. (Aktaran: Akdeniz, 1990: 239)

⁶ Bu noktada tezimi göz önünde bulundurarak eleştirilen modernizmin sanat yapıtına etkilerinin açıklanması gerektiğini düşünüyorum. Çünkü modernizmin özerk sanat yapıtı kavramını doğurduğu bir gerçektir. Modernizmin temel sorunlarından biri sanat yapıtının özerkliği sorunudur. Konu hakkında Ahmet Öğüt: "Modernizm ile birlikte Özerk sanat yapıtı ortaya çıkmıştır. Modernizm, sanatı meta değeri, sanatçıyı da 'dahi' kavramı ile tanımlayarak özerk sanat yapıtının yolunu açtı. 20. yy. ilk çeyreğinin sonuna kadar kendinden menkul sanat yapıtı, estetik ve kuramsal açıdan kendini tamamiyle kanıtlamış ve hesap vermek zorunda olmayan yapıtı. Çünkü özerk sanat yapıtı alımlayıcı ile arasındaki mesafeyi bir şekilde korumayı tercih ediyordu. Fakat koşullar zamanla değişmiştir. Postmodern tartışmalarının başlamasıyla, artık sanatçıların tutumu ve deneyim önem kazanmıştır. Yapıtın özerkliğinin yerini, sanatçının tutumu ve deneyimin kendisi almıştır." demektedir. (Öğüt, 2006: 2)

izleğin ilkin tarih algısındaki değişimle karşımıza çıktığını gözlemliyoruz. “Artık merkezi toplumsal çatışmaların egemen olduğu bir sanayi toplumunda değil, bir tür aralıksız değişiklikler akımının içinde yaşıyoruz. Toplum fikri yerini “pazar” fikrine bırakıyor. (Touraine 1994: 202-203)

Toplum fikrinin yerine pazar fikrinin geçişiyle birlikte “bireyselliğin var olması” ile “geleşen ekonominin günden güne etkisini arttırması” arasında uçurumlar oluşmaya başlar. Öte yandan toplumsallık da etkisizleşme eğilimindedir ve aklın ayrışması, aklın çoğalması gitgide kabul gören bir görüş olmaktadır. Aklın ayrışması, temelde modernitenin en büyük eleştirilerinden birini doğuracak niteliktedir. Kısaca “düşünsel olarak ortak bir neticeye ulaşma hevesi” zamanla uçup gitmektedir. Çünkü postmodern düşünce zıtlıklar üzerine kurulu ilerleme fikrini bozmaya güdümlüdür. şu halde postmodernizmin bugün için nihai sonuçlarından biri budur.

Konu hakkında Touraine “Modernlik, geleneksel toplumlar ve kültürü, modern toplumlar ve kültürün karşıtı olarak sunarak ve her tür toplumsal ya da kültürel olguyu gelenek-modernlik çizgisi üzerindeki yeriyle açıklayarak, kültürle ilerlemeyi birbirine bağlamışsa, post-modernlik işte bu bağlanan şeyleri birbirinden ayırmaktadır.” çözümlemesinde bulunur. (Touraine, 1994: 208)

Postmodern düşüncenin böylesine yaygın bir kırılma başlatacağı belki başlangıçta birçok düşünürün, sanatçının gözünden kaçmıştır. Bir yandan batının kültürel hegemonyası, kapsayıcılığı diğer yandan başka kültürlerin sadece baskı ile yok olmaması, bağlamlarını sürdürecekleri bir mecra da bulamamaları yavaş yavaş kültürel kayıplara neden olmaktadır. Geriye dönüp baktığımızda rahatlıkla söyleyebileceğimiz şey güçsüz bırakılan kültürlerin dayandıkları kurumların onların seçtiği kurumlar olmayabileceğidir.

Nitekim Batı kendi dışında var ettiği “ötekinin” alışkanlıklarına, geleneklerine yöneldiğinde komplike bir durum doğar. Ötekileştirdiğinin temel “yaşam

keyfinden”⁷ (Zizek, 2006: 215) koparılışına tanık oluruz. Böylece farklı toplumlarda benzer yaşam keyifleri doğar. Ötekenden alınan eskiler yerine yeni keyifler verilir. Temel sorun üçüncü dünya ülkelerinin yaşam keyiflerinin yabancılaştırılması değildir sadece; aynı zamanda Batının kurumlarının da batılı insana yabancılaşmaya dayalı yeni yaşam alanları sunmasıdır.

Şu halde karşılaştığımız şey modernliğin krizidir. Bu kriz modern teorinin vaatlerinin tutarsızlığının ortaya konulmasında yatar. Barry Smart modern toplumbilimlerinde görülen kriz hakkında yaptığı açıklamada şunları bildirmiştir:

“Burada sorunun esası, modernliğin pratik doğurganlığının, yine modernliğin pragmatik vaadiyle sürekli bir uyumsuzluk sergilediğinin farkına varılmasında yatıyor. Modern toplumbilimleri ve bunlarla ilgili politik teknolojiler zorunluluğu anlattıklarını sanırken olumsuzluğu, evrenselliği anlattıklarını sanırken tikel bölgeselliği, bölge dışı ve zaman dışı hakikati anlattıklarını sanırken geleneğe bağlı yorumu, saydamlığı anlattıklarını sanırken kararlaşdırılmazlığı, dünyanın kesinliğini anlattıklarını sanırken, insanlık durumunun geçiciliğini, doğanın düzenini anlattıklarını sanırken insan yapımı zıt değerliliği bildirmiştir.” (Barry Smart’dan Aktaran, Mehmet Küçük, 2011: 356-357)

Öte yandan moderniteye getirilen eleştiriler paralelinde zamanla sanat alanında ne gibi değişimlerin yaşandığını ve bunların sanatçılar tarafından nasıl ifade edildiğini incelemek araştırmacıları çok değişik sonuçlara götürecektir. Çünkü Elektronik çağ ve bu çağa bağlı olarak teknolojinin gelişimi 1960’lı yıllarla birlikte çağdaş sanat alanında yeni bir iklim yaratır. İster Pop Sanatı, ister Performans sanatçıları, isterse Fluxus hareketi teknolojinin olanaklarından faydalanır. E.Lucie-Smith teknolojinin avangard sanat alanında kendini var edişini şöyle açıklar. “El kamerası insan

⁷ Slovaj Zizek “aslında ötekende canımızı sıkan şey, tam da keyfini organize etme tarzıdır” der. Düşünür bunu onların yiyeceklerinin kokusu, onların gürültülü şarkıları ve dansları, onların tuhaf tavırları ve iş karşısındaki tavırları gibi örnekler üzerinden açıklar. (Zizek, 2006: 215)

faaliyetlerinin birden fazla alanında etkilidir. Video tam 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında tipik cinsel özgürlük ve siyasi protesto iklimine uygun bir şekilde gelişmiştir.” (Lucie-Smith, 2001:236-237) Bu aynı zamanda iktidar olan ve teknolojiyle beslenen medyaya başkaldırı olarak yeni kuşak avangard sanatçılarda gözlemlenen malzeme değişikliğini simgeler.

Sanat üslubunda ise biçimsellikten ayrılma ve hikâyeye geri dönüş çarpıcı bir biçimde görülür. Renk, biçim gibi yüzey elemanlarından uzaklaşan sanatçılar içeriğe⁸ yeniden dönmek isterler. Düşsel ya da gerçek birçok hikâyeye sanata girecektir. Hemen belirtmekte fayda vardır ki burada anlatı artık bir üslup olarak kullanılmaktadır. Kısaca izleyiciye ben bir anlatıyım⁹ ve kendimin farkındayım mesajı veren bu üslup kimi zaman karmaşık ya da parçalı sunulabilmektedir.

⁸ “1970’lerde Pop sanat, Performans sanatı gibi çalışmalarla bütün anlatsal malzemeler sanata geri sokulmuştur ve bu durum o zamandan beri geçerliliğini korur.” (Heartney, 2011:122)

⁹ Çünkü anlatıyı oluşturan dil daha önce kavramsal sanatçılar tarafından ele alınmış, yapıt içeriğinin önemi vurgulanmıştır. Sonuçta postmodern dönem dilin yarattığı dünyayı irdeleyen bir dönemdir. Kavramsal sanat ise düşüncenin, dilin en çok araştırıldığı sanat akımlarındandır. Böylece bu dönemde değişen sanat anlayışı ile dil arasında araştırma yapan sanatçılar kurmaca bir dünyaya işaret ederler. Ancak kurmaca sadece hikâyeyi doğurmaz, o aynı zamanda sanatın ifade araçlarını da değiştirir.

2.1 Duchamp - Hazır Yapıt / Nesnesiz Sanat

Marcel Duchamp'ın ilk çalışmalarında kübizm, fütürizm ve fotoğraf sanatından etkiler gözlemlenebilir. Fakat sanatçının asıl sorunu sanat nesnesi, bu nesnenin imgesinin oluşumu ve ortaya çıkış sürecidir. Böylece sanatçı 1910'lu yıllar gibi erken bir tarihte tuval resmini bırakır. Bu tarihten sonra izleyici artık hazır-yapıtla karşılaşacaktır.



Resim 1 Tabure Üstünde Bisiklet Tekerleği 1913 (Asıl Yapıt kayıptır)

Hazır-yapıt ise salt varlığıyla birçok tartışmayı beraberinde getirir. Örneğin Mehmet Yılmaz'a göre Duchamp'la birlikte

“Bir zamanlar belli bir amaç ve işlev için üretilmiş bir şey, daha sonra kendi işlevinden sıyrılarak başka bir bağlama geçer.” Duchamp'a göre “dün sanat yapıtı olmayan bir şey bugün sanat yapıtı olabilir. Ancak bu söz “bugün sanat yapıtı denen bir şey, yarın bu niteliğini kaybedebilir.”

bağlamında da okunabilir. Böylece kalıcılık tartışması başlar.”(Yılmaz, 2006: 120-121)

Çünkü Duchamp’ın temel dertlerinden biri sanatın ne olduğu sorusu üzerine düşünülmesini sağlamaktır. Böyle bir sorgulama yoluyla Marcel Duchamp, sanat nesnesinin özerkliği ve dolayısıyla sanatçının o özerklik alanındaki yerini sarsmıştır. Sanatçı bilinen anlamda güzeli ve estetiği eleştirir. Hazır yapımlarında adeta bir mühendismişi gibi çalışır ve bu mühendis endüstriyel toplumun sanatçısıdır. Ancak bu mühim noktada tercihini “gündelik olanı yüceltmek yerine, sanatı kaidesi üstünde gündelik hayatın içine sokmak’tan yana kullanır.” (Heartney, 2011: 40) Böyle bir fikir iki tarihsel gelişimle pekiştiğinde görülen tablo şaşırtıcı olacaktır. Bu gelişimlerden ilki 1964 yılında Duchamp’ın hazır yapımlarının kopyalarının üretilmesine izin vermesi, ikincisi de Pop sanatın temsil krizini açığa vuran çoğaltımları gerçekleştirmesidir.

Çünkü Duchamp’ın sanat ve hayat arasındaki geçirgenliği somutlaştırmaya yönelik adımları sanat tarihinde önemli yerini korumaktadır. Andy Warhol ise popüler kültürün de desteğiyle yüksek sanat-alçak sanat ayrımını kırıcı çalışmalarda bulunur. Burada seri üretim fikrinin zamanla yaygınlık kazandığını belirtmekte yarar vardır. Seri üretimle birlikte hazır nesnelere sanat alanı içinde değerlendirilmektedir. Pop sanat bunu bir adım ileri taşıyarak tüketim kültürünü hazır nesneyle pekiştirir. Zamanla sanat nesnesinin bir tüketim nesnesine dönüşümü kaçınılmaz olur.

Rıfat Şahiner Duchamp’ın mirasının Pop sanattaki gelişimini şöyle açıklar:

Sanattan çok yenilik olarak kabul edilen Pop, kullandığı sanat gereçlerinin seyirci tarafından kendi kültürünün bir ürünü olarak kabul edilmesinden ileri gelir. O yüzden ne aşkın bir hakikate yönelmiştir, ne de anıtsallık hedefli yapıtlar üretir. Çağdaş nesnenin gerçeği, kullanım işlevinin ötesinde, kendisiyle veya görüntüsüyle göstermek, araç olmaktan çok, gösterge olmaktır. Bu imgelerden yola çıkarak pop çalışmanın anlamı bu durumun irdelenmesinde yatmaktadır.(Şahiner, 2008: 139-140)

Andy Warhol, ünlü kişilerin portrelerini yüzlerce kez çoğaltarak, insan imajını farklı bir mekanik imaj haline dönüştürmüştür. Bu özellik Duchamp'ta yoktu. İkincisi ise Warhol'un seçtiği hazır-nesne gerçekten bir tüketim aracıdır. (Şahiner, 2008:142-143)

İşte bu tüketim aracı düşünceyi nesnelere sevk ederken, göstergeler ise barındırdıkları tüketim kültürüne götürecektir. Oysa Marcel Duchamp'ın yapıtlarında görülen bir diğer yenilik ise yapıtın bir düşünce bağlamı içermesinde öte, düşüncenin kendisini ifade etmesidir. Sanatçı adeta resmin duyusallaşmasına karşıt bir eylem belirler.¹⁰

Sanatçıyı ve yapıt kavramını sanat tartışmalarının ortasına yerleştiren Duchamp, sanatın ifade araçlarını araştırır, sanat nesnesinin toplumdaki karşılığını değiştirici bir kırılma başlatır. Öyle ki hem hazır yapımların yaygınlaşmasına, hem de tepkisel olarak hazır yapıma benzetilen el yapımı nesnelere üretimlerine kaynak olur. Ancak konu hakkında belirtilmesi gereken önemli detayı Jale Nedret Erzen şöyle açıklar:

“Sanatı ve kültürü kutsal ve yüksek mevkiiden indirerek gündelik yaşama ve herkese mal etme iddiaları aslında avangard sanatının 20.yüzyıl başından beri sürdürdüğü bir tutumdur. Dada akımı içinde çalışanlar, şok etkisi yapan uygulamalarla sanat, yaşam ve toplum arasındaki mesafeyi yok edeceklerine inanıyor, bu amaçla özellikle saygı duyulan konulara saldırıyorlardı. Yalnız belirtmekte yarar vardır ki bu hareketler yalnızca elit kültürü eleştirmezler aynı zamanda sanatın anlamını ve toplumdaki rolünü de sorgularlar. (Erzen, 2011: 166)

¹⁰ Gerçekte, 19. Yüzyıla kadar Resim sanatı bütünüyle dinsel veya, başka bir deyişle, yazınsaldı: Resim anlığın hizmetindeydi. Bu özellik geçen yüzyılda yavaş, yavaş kayboldu. Resim giderek duyusallaştıkça daha yüksek sayıldı. Matisse'in yapıtlarında, sunduğu güzellik için sahip olmak iyi bir şey belki ama, çağımızda yeni bir fiziksel resim atımı oluşturdu bu yapıtlar; en azından 19. Yy. ressamlarından kalıt geleneğin canlanmasını sağladılar. (Marcel Duchamp'la Söyleşi- James Johnson Sweney, Aktaran: Şükrü Aysan, 1984: 57-58)

İşte Dada ve Duchamp'ın takibi sanatçıların temel sorunlarından biri de budur. Sanatın anlamını içinde yaşadıkları tüketim kültürünü eleştirme yoluyla bulmaya çalışırken o kültürün kapsayıcılığına teslim olurlar.

Nitekim 1980'lere gelindiğinde Simülasyoncular olarak adlandırılacak bir grup sanatçının çalışmaları (Duchamp'ında etkisiyle) dönemin genel havasını en iyi sunan örnekler arasında olacaktır. Bu sanatçılar her ne kadar gerçekliği sorgulayıp gündelik nesne ve o nesneyi yapıta dönüştüren “pazar” olgusunu araştırsalar da şok etkisi yerini, deyim yerindeyse tüketim kültürünün etkisine bırakır. Ve bundan böyle bireysel olarak hiçbir seçiciliğimizin kalmadığını ön gören Jeff Koons, Haim Steinbach, Ashley Bickerton ve Allan McCollum gibi sanatçılar postmodernist sanat içinde yerlerini alır.



Resim 2 Jeff Koons, Threeball 50/50 Tank, 1985, Cam, çelik, damıtılmış su ve üç basket topu

Artık avangart sanat söz etmek zorlaşmıştır. Çünkü “avangard sanatın postmodernizmin bir simülasyon ve kolaj rezervuarına dönüşmesi “ söz konusudur. (Artun, 2010: 65)”

2.2 Teknolojinin Sanata Etkileri

II. Dünya Savaşının ardından teknoloji ve sanayi üretimlerinde gerçekleşen değişimler sanat alanında da yerini bulur.

Hülya Toksöz Şahiner'e göre *“Endüstri devrimi sonrası, özellikle 1950-60'larda gelişen kitle iletişim araçları, bilişim teknolojisinin akıl almaz bir hızla ilerlemesi ve elektronik donanımlı araçların (tv, video, bilgisayar) iletişimsel kapasitelerinin artmasıyla, yeni sanatsal formlar ve düşünme-uygulama biçimleri yaratmıştır. Özellikle 1960'lar sonrasında hızla gelişen televizyon, video ve bilgisayar gibi elektronik donanımlı araçlar, dünyanın gerçekliğini neredeyse görsel bir anlamlandırma evrenine dönüştürmüştür. Bu yeni dönem mikro- teknolojik araçların her alanına egemen olduğu “Elektronik Çağ”dır.”* (Toksöz Şahiner,2002:105)

Bu aynı zamanda etkileşimlilik kavramını gündeme taşıyacak bir sürece girişin habercisidir. Teknolojinin en büyük getirilerinden biri izleyici katılımını ve etkileşimini bünyesinde taşıyor olmasıdır. Nihayetinde etkileşimlilik fikri tekniğin olanakları paralelinde elektronik çağın sonucudan doğar. Öyleki Fluxus hareketinin önemli isimlerinden John Cage müziğiyle, Merce Cunningham deneysel dans çalışmalarıyla, sanat ve teknolojiyi bir araya getirecek bir grubun doğuşuna kaynaklık eder. Bu grubun adı Sanat ve Teknoloji Deneyleri'dir.

1966 yılında kurulan ve sanatçılar ile mühendisler tarafından ortak projeler geliştirmek üzere yola çıkan Sanat ve Teknoloji Deneyleri grubu teknolojinin parlak zaferini sunar. Grup kar gözetmeyen bir kuruluş olarak birçok çalışma yapar. Bunlar arasında en çok ses getirenlerden biri 60 üzerinde sanatçı ve mühendisin katılımıyla gerçekleşen Expo 70'de yer alan Pepsi Pavilion'dur.



Resim 3 E.A.T. – Experiments in Art and Technology, «Pepsi Pavilion for the Expo '70», 1970

Artık sanat yapıtının temsil olanakları değişir, çünkü sanatçılar elektronik çağın geniş mecrasıyla tanışrlar. Örneğın 1968’de Moma’da gerçekleştirilen “Mekanik Çağın Sonunda Makinenin Görünüşü” sergisi hakkında Rıfat Şahiner’in yorumu şöyledir:

“İletişimsel aygıtların yoğunluğuna dayalı yeni bir toplumsallığı, yani postmodern iletişim toplumunun kültürünü açılmayan post-endüstriyel dönemin yükselişini yansıtmaktadır. Teknolojik verileri yorumlayan ya da belirli bir üslupla makine estetiğine gönderme yapan sanat yapıtlarının yerini, bilgisayar ve video ortamında oluşturulan ve yeni temsil olanaklarının irdelendiği elektronik medya çalışmalarına bırakmıştır.” (Şahiner 2008: 191)

Bütün bu gelişmeler seyrinde 1970’ler genellikle sanatçılarn gelişen teknolojinin olanaklarından yararlanmaya başladığı yıllar olur. Takip eden yıllarda şirketlerin de katkısıyla dijital sanat yaygınlık kazanır. Dijital sanatın gelişimini Bruce Wands şöyle aktarır: “Benoit Mandelbrot 1975’te IBM’de araştırmacı olarak çalışırken, matematik vasıtasıyla tanımlanacak doğal formlar elde edilmesini sağlayan fraktal

geometri kavramını geliştirir. Yine 1977’de Apple 11 bilgisayarı, sanatçıları renkli grafik yetenekleri olan ilk kişisel bilgisayarla tanıştırırken, 1979’da ise modemin geliştirilmesi dijital sinyallerin telefon hatlarıyla iletilmesine imkan tanır.” (Wands, 2006: 25-26)

Sonuçta 1970’ler teknolojinin olumlu anlamda sanat üzerindeki etkisini arttırdığı yıllardır. Ancak 1980’li yıllarda bazı postmodernist sanatçılar teknoloji ve bilimin toplumsal uygulamalarda yarattığı sorunlara eleştirilerini sunacaktır.

2.2.1 Fluxus

George Maciunas'ın 1960 yılında adlandırdığı Fluxus, 1962 yılında bir sanat akımı olarak tanımlanmaya başlanır.

Fluxus sanat hareketi tıpkı Dada gibi kuramsal bağlamında sistem karşıtı bir görüş taşıyan gruplaşma ve bu gruplaşmanın geliştirdiği eylemleri ifade etmektedir. Kısaca Duchamp'ın izinden giden Fluxus sanatçıların önerisi birlikte çalışmak ve bu çalışmaların ekseninde sosyal ve siyasi değişimleri yansıtmaktır. Dada hareketine çok benzeyen Fluxus akımı için Rıfat Şahiner:

“Batı Sanatının geleneksel estetik yönelimlerine karşı geliştirilecek yeni sentezler, bu defa kendine başka çıkış noktaları ve kaynaklar ararken, eklektisizm gibi postmodern döneme ilişkin bir dönüşümü yansıtmaktadır. Bu bağlamda; 1. Dünya Savaşından sonra Dada neyse, 2. Dünya Savaşında sonra Fluxus odur denilebilir. İkisi de burjuva sanatına ve kurallara bağlı bir estetiğine kafa tutar. Duchamp'ın yerini bu kez Beuys almıştır.” der. (Şahiner, 2002/03: 38)

Performans ve video gibi unsurları bünyesinde taşıyan Fluxus salt bir sanat olmaktan öte bir yerde kendini konumlandırır. Fluxus sanatçıları hayat devinimi arttıran ya da değişimlerin tetikleyici unsurlarını başlatan çalışmalar yapar. Bu çalışmalar herkesin katılabileceği, etkileşimlilik fikrinin ön görüldüğü bir düşünce ile hayata geçirilir. Mehmet Yılmaz konu hakkında:

“Fluxusun, gerek sanatsal disiplinlerde bir ayırım yapmaması gerekse yapay engellerle sanatın çok yönlülüğünü sıkıntıya sokmaması” dikkat çekicidir. yaşam ve sanat arasındaki ayırma karşı çıkan bu akım malzemenin devingenliğine önem verir. Bu akımda “belirlenmemişlik” ve “sınırsızlık” üzerinde ısrarla durulmaktadır.” açıklama bulunur. (Yılmaz, 2006: 266)

Fluxus hareketi deneysel müzik örnekleriyle başlar. Pierre Schaeffer ve John Cage hareketin ilk akla gelen isimlerindedir. Joseph Beuys ise bu hareketin en tanınmış isimlerinden biri olur.



Resim 4 Joseph Beuys, Süpürme, 1 Mayıs Karl Marx Meydanı Berlin, 1972

Beuys için teori ve pratiğın hayata aktığı yerde sanat başlar. Eylem ise hem sanatın hem de yaşamın ayrılmaz bütünüdür. Sanatçı sosyal yaşamda var olan sorunlara eğilir, o sorunları çözme ve hatırlatma yönünde hareket eder. Çünkü ona göre toplum sanatın kendisidir. Beuys'un görüşleriyle ilgili olarak Hülya Toksöz şahiner şunları yazar:

“Foucault'nun “yaşam tümden bir sanat eseri olabilir mi?” sorusunun yanıtını verir bir anlamda. “Yaşamım, sanatımdır!” diyen Beuys, gerçekleştirme eylemini salt bir yapıyla ilintilendirmekten çok, tüm edimleriyle, politik tavrıyla ve söylemleriyle, yaşamının tümünü kapsayan bir “Eylem devi” bulur sanatsal duruşunu. (Toksöz şahiner, 2002: 113)

2.2.2 Video

1960'lı yıllar televizyonun toplum üzerinde etkin olduğu yıllardır. Kültürel açıdan televizyonun bu yönlendiriciliği çeşitli tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Bahsedilen yönlendiricilik aynı zamanda şirketlerin oluşumu ve çalışmasıyla birlikte işlemiştir.

Televizyon kültürünün değerli eleştirmenlerinden McLuhan bu dönemi şöyle aktarır: “Medya kolektif bilinçlilik aracılığıyla elde edilen yeni bir dildir. Medya gerçek bir dünyadır ve geçmişi bu dünya yeniden kurmaktadır.” (Rush, 2005: 84)

Temelde elektronik çağın ürünü olan video sanatı televizyon kültürünü eleştirmeye yönelik olarak gelişir. Bu gelişimde kuşkusuz 1960'lı yıllarda Fluxus sanatçılarının hazırladığı zemin önemli bir yer tutmaktadır. Zamanla medya sadece yönetim sistemlerinin aracı şeklinde düşünülmeğe kurtarılabacak, ticari bakış açısını bir kenara bırakıp farklı düşünsel yaklaşımlar yaratan sanatçıların da arenası olacaktır.

1960'lar özellikle video sanatı için bir dönüm noktasıdır. Kavramsal sanat ve Çevre sanatında gelişen değişim önerileri ve sanat pazarı eleştirileri video sanatını farklı bir bağlama konumlandırır.

“Böylece Video Sanatı, sadece görsel teknolojiler (sinema ve fotoğraftaki olanaklar) tarafından önerilen yeni olasılıklarla sunulan bir ifade biçimine değil, aynı zamanda içsel bir estetik kod aracılığıyla yönlendirilen orijinal imaj üretimine dönüşmüştür.” (Toksöz Şahiner, 2002: 122)

Sanatçılar video sanatını iki farklı şekilde kullanırlar. Bunlardan ilki nesneyi odak alır. Video burada bir kayıt cihazıdır ve örneğin Performans sanatçılarının hareketlerinin takibi için kullanılabilir. Videoyu bu şekilde kullanan sanatçılardan bazıları Vito Acconci, Gina Pane, Gilbert & George'dir.

İkinci grupta yer alan sanatçılar ise teknolojinin olanaklarından faydalanmayı seçer. Bu sanatçılar elektronik sistemlerin özelliklerini irdeler ve çalışmalarına dahil ederler. Bu gruba örnek sanatçılar Bruce Nauman, Peter Campus, Wolf Vostelli, Joseph Beuys ve Robert Rauschenberg'dir.

Video sanatının belkide en mühim temsilcilerinden biri Nam June Paik'dir. Michael Rush, Video sanatının doğduğu günü şöyle tarif eder: "Paik'in Papa törenlerinin New York 5. Cadde de yapılmış çekimlerini alıp cafe a Go Go'da göstermesi Video sanatının doğduğu gündür. Çünkü bu herhangi bir haber niteliği taşımaz ve sanatçının kişisel ifadesidir." (Rush, 2005: 85)

Paik, 1950'li yılların sonunda John Cage ile tanışır ve bu tanışıklıktan kısa süre sonra Fluxus hareketine katılır.



Resim 5 Nam June Paik, 1960, Etude For Pianoforte, sanatçının John Cage'in Kravatını kesme performansı

1960'lı yıllarda ise John Cage ile Paik'in "Televizyon Heykelleri" büyük yankı bulur.



Resim 6 Nume June Paik, TV Garden, 1974 Monitörler ve canlı bitkilerle video ve ses enstalasyonu

Paik, genel olarak video sanatçılarının da üzerinde durduğu televizyon karşıtı tutuma sahiptir. Örneğin televizyon görüntülerini mıknatıs yardımıyla bozar. Temel eleştiri televizyon ve onun dayattığı tüketim kültürü üzerinedir ki bu eleştirel tutum 1980'lerin ortalarına kadar sürecektir. Tıpkı Fluxus sanatçıları gibi Video sanatçıları da televizyon kültürünün nasıl sonuçlar doğurdunun altını çizer.

2.3 Modernizmden Postmodernizme Geçiş Sürecinde Mekan-Zaman ve Çevre

Modernite lineer gelişen bir zamanda geleceğe yönelik kurguları taşıyan bir anlayıştır. Yeni ve yakın kavramları bu anlayışın parolaları olur. Temelde üretim süreçlerinin endüstriyel alandaki gelişimine paralel konumlandırılan insan ve onun geri döndürülmesi imkansız olarak algıladığı zaman olmuşunu söz konusudur. Çünkü modern insan geçmişe değil geleceğe sarılır. Ancak Jale Nedret Erzen'e göre: "Modernizm yeni bir zaman anlayışının çelişkisini ifade etmektedir; sürekli geleceğe bakarak, geçmişini inkar etmek ve geçmişin sadece yadigar olarak saklanması, şimdiki yaşamamak demektir." (Erzen, 2011: 48)

Moderninin zaman algısı paralelinde geçmişin yadigar olarak saklanması sanat tarihi açısından çok önemli bir doğuşa neden olur. Bu müzenin doğuşudur. Hal Foster, müze mekanının doğuşunu Clement Greenberg'in 1961 yılında modernizm üzerine yazdığı metni değerlendirerek açıklar. Greenberg ilginç olarak bu metinde modernizmin geçmişten kopuşu ifade etmediğini net bir biçimde belirtir. Ancak Foster'a göre Greenberg geçmişini bir mekana hapsedmiş, estetik özerklik ve bu özerkliğin yer aldığı alanın kapsamını net bir şekilde çizmiştir. "Bu sınırlamayla gelişen kurumsal alan çok önemlidir. Çünkü bu ilkeyle sanat pratiği; sanat müzesi ve sanat tarihi modern sanatın çehresinde birleşmiştir." (Foster, 2009: 114)

Bu mühim noktada modern yönetim bilimi ve bu bilimin toplumsal yaşama etkileri araştırılabilir. 1930'larda yaşanan büyük ekonomik kriz sonrasında devreye giren ve İkinci Dünya Savaşı sonrası koşullarda Sovyet Bloku ülkelerini de etkisi altına alarak yayılan Fordist üretim genel olarak Taylorizm adı altında incelenir. Teknolojinin ilerlemesiyle birlikte sanatçıyı adeta bir mühendise dönüştüren taylorist bakış: "Üretim sürecinde zamanın-mekanın rasyonelleştirilmesine dayanır. Ve o insanın her hareketinin işlevselleştirilmesi ve verimliliştirilmesine yönelik disipline sahiptir." (Artun, 2011: 116-117)

Taylorist bakış zamanı üretim sürecine göre ayarlayan bir bakıştır. Bu bakışta insan hareketlerinin işlevselleştirilmesi ve üretim süreçlerinin de bu işlevi belirlemesi söz konusudur. Yönetim şekli ise montaj zamanı destekler.

Sinemasal olarak kabul edilen montaj zaman için Andy Warhol'un Fabrika isimli atölyesinde seri üretilen serigrafiler örnek verilebilirken, yine Andy Warhol'un Sleep videosunda kullandığı ise gerçek zamana örnektir.



Resim 7 Andy Warhol, Altı Adet Marilyn, 1963,

Tuval üzerine ipek baskı ve akrilik



Resim 8 Andy Warhol, Sleep, 1963, Sessiz, Siyah-Beyaz, Video, (5 saat, 21 dakikalık uyku zamanının kaydı)

1960'lı yılların sonunda kırılan gelecek ve sürekli gelişim¹¹ fikri yerine yaşanan ana ve anların oluşturduğu süreci barındıran gerçek zamana ilgi gittikçe yoğunlaşır. Sinemasal zamana başkaldırı örneklerinden biri de John Cage'in 4.33 adlı eserinde izleyicileri (sessizliğe çağırarak) gerçek zamana, kendi zamanlarına davet etmesidir.

Bu mühim noktada değinilmesi gereken 1968'li yılların kültürel ortamıdır. Bu dönem bireysel özgürlüğün önemi yoğun olarak vurgulanır. Modernizmin bütünleştirici değerleri geriye itilip, çoğul ve parçalı postmodern bir bakış hakim olur. Aynı dönem entelektüellerin pozitivist bakışa eleştirel yaklaşımı söz konusudur. Ve düşüncenin modern tarihle hesaplaştığı zaman kriz zamanıdır. Postmodernizm bir bunalım zamanıdır ve "bunalım zamanı kuşkusuz; süratin azaldığı, kaygılı bir insanlığın sıkışıp kaldığı bir mekan oluşturur." (Abel Jeannire'den aktaran Mehmet Küçük, 2011: 123-124)

Postmodernizmle birlikte tarih kavramının sorgulanışına değinen Burcu Pelvanoğlu konu hakkındaki düşünceleri:

"Eklemek gerekir ki Baudrillard'a göre modernizm bitmiştir, beraberinde tarih denilen şey de yok olmuştur; çünkü postmodernizm zaman fikrini yok etmiştir. Öznenin tamamen yörüngesinden çıkması gibi, nesne de artık nesnelliğini kaybetmiş durumdadır. Sanat alanında tükenme noktasının ardından tarihe yönelen sanat orada ne bulabilirse şimdinin bir boyutuna taşır." (Burcu Pelvanoğlu, 2009: 113-116)

Böylece gerçek zamana yönelik çalışmalar 1970'lerden itibaren sanatçılar arasında yayılır. Örneğin On Kawara ve Roman Opalka yapıtlarıyla gerçek zamanı yakalamaya çalışırlar. Ancak bu dönem Taylorizm yeni bir krizle çöküşe geçerek son bulur. 1970'lerden sonra esnek üretim modeline uygun olan Post-Fordist yönetime geçilir. Beri yandan teknolojinin gelişmesi karşısında, gerçek zamanı, şimdiiyi yakalamak sanatçıları farklı sonuçlara götürecektir.

¹¹ Bu dönem İkinci Dünya Savaşı'nın ardından sanat yapmanın hala mümkün olup olmadığı kültür çevrelerini derinden etkiliyor, çevre sorunları ve dünya kaynaklarının sınırsız olmadığı gerçeği eklenir. (Naumann, 2012: 35)

1980’li yıllarda sanatçılar “zaman” üzerine çok çeşitli çalışmalar gerçekleştirir. Temel yönelim gerçek zamanla montaj zaman arasındaki zıtlığa dikkat çekmek ve montaj zamanı ifşa etme yönündedir. Örneğin Christian Marclay, Paul Pfeiffer ve Douglas Gordon gibi sanatçılar montaj zaman üzerinde oynayarak bu zamanın yanılsamalarını gösterirler.



Resim 9 Douglas Gordon, *Between Darkness And Light, (After William Blake)*
1997 Çift Projeksiyonlu video enstalasyonu,

Artık birçok sanatçı öznel zaman anlayışını ortaya koymak isteyecektir. Kişisel olan bu zaman algısında izleyici etkin olarak bir zamanın ve bir mekanın (Enstalasyon) içerisinde yer alır. Öyleyse gerçekliği tartışılan bir montaj zamandan şimdiki değerli kılan gerçek zamana geçilmiş ve gittikçe bu gerçek zamana sanatçı ile izleyicinin öznel algısı eklemlenmiştir.

Günümüzde ise Hal Foster’ın değişikle sanat “dijital bir veritabanı- müzeleri açacak bir elektronik arşive dönüşmüştür.” (Foster, 2009:126) Kısaca modernizmde sanat ve toplumsal tarih ilişkilendirilirken, postmodernizmle bu ilişki oldukça karmaşık bir hal almıştır.

2.4 II. Dünya Savaşı Sonrası Sanat Kurumu ve Politik Zemini

İkinci Dünya savaşı'nın ardından özellikle Batı'da var olan sanat siyasi bakış açılarını geride bırakmış ve bireysel ifade alanlarını genişletmiş gibi bir görünüm sunar. Sanat bu dönemde özgürlükçü söylemleriyle gelişen Soyut Ekspresyonist tavırla kendini aktaran sanatçıları barındırır. Yalnız Soyut Ekspresyonist akım Batı'da dalga dalga yayılmış, Doğu'da ise ideolojisi olan ve onu savunan toplumsal bir sanat yaşanır olmuştur. Kısaca denilebilir ki İkinci Dünya savaşıyla birlikte Doğu-Batı zıtlığı kesin sınırlarla çizilecektir. Julian Stallabrass'a göre "Paris'in sanat merkezini New York'a devretmesi ile Soğuk Savaş yılları yaşanacak olan bölünme başlamıştır." (Stallabrass, 2010, 19)

Soyut ekspresyonist çalışmalar ise siyasi bir ifade taşımayan ve kişisel dışavurumları aktaran bir zeminde gelişir. Ancak durum görüldüğü kadar saf değildir. Amerikan Sanatını temsil eden Soyut ekspresyonist sanatçıların sergileri CIA'in yönlendirmesiyle özellikle Avrupa'da birçok yerde sergilenerek Amerika'nın propaganda malzemesine dönüşür.¹² Böylece:

"Sovyet toplumsal gerçekçiliği, sanatçıları propaganda makinesinin ajanları olmaya zorlayan totaliter bir rejimi temsil etmekteyken, Soyut Ekspresyonizm kendine özgü, doğaçlama hamleleriyle, Amerikan demokrasisinin yurttaşlarına sağlanan eylem özgürlüğünün timsaliydi." (Heartney, 2011: s:366)

Burada açıkça gözlemlenebilen nokta Devlet destekli sanatın üstünlüğüdür. Sanat alanında kamu sektörünün yardımı ve yönlendiriciliği kuşku götürmemektedir. Kamunun bu baskınlığı 1980'lere kadar devam edecek, 1980'li yıllarda sanat serbest piyasa ekonomisinin, dolayısıyla şirketlerin yönetimine devredilecektir.

¹² Özellikle "1970'lerde Max Kozloff ve Eva Cockroft, Soyut Ekspresyonistlerin sanatının Soğuk Savaş siyasetinde etkin bir oyuncuya dönüştüğüne dair çığır açıcı makaleler yayınlamışlardır." (Heartney, 2011s:366)

Kısaca Batı'da Devlet desteğiyle gelişen sanatın 1980'li yıllara kadar çok farklı aşamalardan geçtiğini söyleyebiliriz. Örneğin Britanya ve Amerika'da kurulan sanat kurumları aynı Devletlerin yönlendiriciliğiyle öncelikle en geniş kitlelere ulaşmayı hedef edinmişlerdir.

Örneğin Britanya Sanat Konseyi kurulduğu ilk yıllarda yarım milyonu aşan izleyici kitlesine kavuşur. Ancak Konsey 1942 yılına gelindiğinde iki yönlü değişim yaşar. İlki konseye sunulan mali desteğin kesilmesi ikincisi ise John Moynard Keynes'in konsey başkanı olmasıdır. Keynes halk için hizmet anlayışını bir kenara bırakır ve sanat söylemini seçkin bir perspektiften geliştirir.

Yine Britanya'da kurulan konsey projesine benzer bir proje Amerika'da gelişir. Kültür projeleri geliştirmek amacıyla yola çıkan İstihdam Geliştirme Kurumu bir dizi etkinliği hayata geçirir. Fakat zamanla elitleyecek olan sanat izleyicisinin ve hakim sınıflara ait olacak sanat pazarının önüne geçilemez. Çünkü "en üst düzeyde halkın katılımı, gerçekte Batı demokrasilerinin çok sık rastlanan bir katılım tarzı değildir." (Wu Chin-tao, 2005: 63)

1980'lere doğru Devlet eliyle başlatılan dönüşüm 1980'lerle birlikte İş adamlarının girişimiyle tamamlanır. Burada eksik halka toplumsal temsil krizini oluşturan gruplardır. Çünkü 1980'ler çoğalan orta sınıfa yapılan kültürel yatırımla adeta özdeşleşmiş, bu sınıf dışında kalan gruplar sorun olarak görülmüştür.

İşte temsil dışında kalan bu gruplar için Hal Foster:

"Marksizmin tarihin öznesi olarak sınıf (proletarya) ve devrimci mücadelenin nesnesi olarak üretim araçları üzerindeki vurgusunun değiştiğinin altını çizer. Ancak ekonomik kimlikten toplumsal farklılığa bir kayma yaşanmıştır. Böylece son dönemde var olan proleterleşme göstergelerine ek olarak yeni toplumsal güçler yani kadınlar, siyahlar, diğer azınlıklar, gay hareketleri, ekoloji grupları ve öğrenciler benzeri oluşumlardan bahsedilebilir. Buna bağlı olarak siyasi sanatında sınıfsal bir

öznenin temsilinden ziyade toplumsal temsillerin eleştirisi olarak görülmeye başlanır.” (Hal Foster’dan Aktaran Artun, 2004:132-133)

Temsil krizi ise kültürün yönetimle birlikte kurgulanmasıyla açığa çıkar. Burada bahsedilmesi gereken kültürel çalışmaların nasıl amaçlarla başladığı ve nasıl sonuçlara vardığıdır. Çünkü bugün için kültürel çalışmalar oldukça tartışma yaratan bir alandır.

Popüler kültür terimi ilkin İngiltere’de Üniversite çevresinde bulunan entelektüellerin konuştuğu bir terimdir. Birmingham Üniveristesi 1964 yılında Kültürel Çalışmalar Merkezinin etkinliği çerçevesinde bu kavram üzerinde durur. Bu dönem entelektüeller popüler kültürü kentleşme ve endüstrileşme karşısında İşçi sınıfının yarattığı devrimci bir kültür olarak tanımlar. Ve zamanla kültürel çalışmalar verimli sonuçlar doğurur.

Ancak kültürel çalışmalar başarılı oldukça kurumsallaşması da kaçınılmaz olur. Böylece entelektüellerin popüler kültüre dahil ettikleri temalar dışında bir çok konu yeni çalışma alanları olur. “Örneğin Disneyland, romantik romanlar ve güreş gibi..” (Artun, 2011: 38)

İşte bu kurumlaşma sanatın ve kültürün yönetimle birleştiği yeni alanları yaratacaktır. Unutulmaması gereken nokta Taylorizmle birlikte üretim sürecinin yönetim alanına geçişidir. Ve “Sanat yönetimi”de büyük şirketlerin 1970’lerde neo-liberal politikalarla birlikte örgütlenmeye başlamasıyla ortaya çıkar.” (Artun, 2011:120)

3. 1980'LER SONRASINDA SANAT ORTAMI

1980'ler elit sınıfın orta sınıf üzerinde çeşitli söylemlerle ve kültür endüstrisi aracılığıyla etkisini sürekliliğe dönüştürmeye çalıştığı yıllardır. Nitekim egemen sınıfla halkın kurduğu negatif ilişki yerine Metropol ile Çevre arasındaki zıtlık bu yıllarda iyiden iyiye belirginleşir.

Kültür alanında ise Neo-liberal politikaların etkisiyle büyük kırılmalar yaşanır. Böylece kültürel çalışmalar alanı iki yola ayrılır. İlki eleştirel düşünce geleneğiyle beslenirken, ikincisi “cultural studies” ekolu olarak kültürün özelleştirilmesine sıkı sıkıya bağlıdır ve yönetim çalışmalarına yoğunlaşır. Çünkü bu ekol herşeyin yönetilebileceği inancıyla doğar. Kültür alanındaki bu gelişmeler bundan böyle var olacak olan iki kutuplu kültürel bakışı ortaya çıkaracaktır.

Nitelikçiler olarak adlandırılan Robert Hughes ve Hilton Kramer “cultural studies” ekolünü desteklercesine yüksek kültüre sıkıca tutunur. Hatta Hughes eleştirilerinde oldukça serttir. Öyleki sanatçıların yapmış olduğu işlerle kadınları, gayleri ve azınlıkları bir çeşit kurban pozuna soktuklarını belirtir.

Benjamin Buchloh ve Hal Foster ise anti-estetikçiler kampında yer alır. Onlara göre estetik değerler sistemin isteklerinden ibaret olan ahlaki kodların aktarımıdır. Heartney'e göre:

“Bu eleştirmenler geleneksel sanatın dayanakları (sanatçının özgüllüğüne duyulan inanç, gerçek anlamda kendini ifade etme ihtimali, sanatın özel türde bir gayret olduğu düşüncesi) yerine, estetik hazzın nasıl otoriter bir siyasal, ekonomik ve toplumsal aygıtın çıkarlarına hizmet ettiğini açığa çıkaran eleştirel bir analizden yanadırlar.” (Heartney, 2011: 366)

Sonuçta gerek Nitelikçiler gerekse Anti-estetikçiler ortak bir krizden yola çıkarlar. Bu kriz modernin analizinin devam ettiğini, hatta modernin analiziyle geliştirilen

düşüncelerin 1980'lere damgasını vurduğunu gösterir. Konu hakkında Zygmunt Bauman postmodernizmi tanımlarken “*kendi kendisini gözetleyen modernlik*” cümlesini kullanır. (Zygmunt Bauman'dan aktaran Mehmet Küçük, 2011: 356)

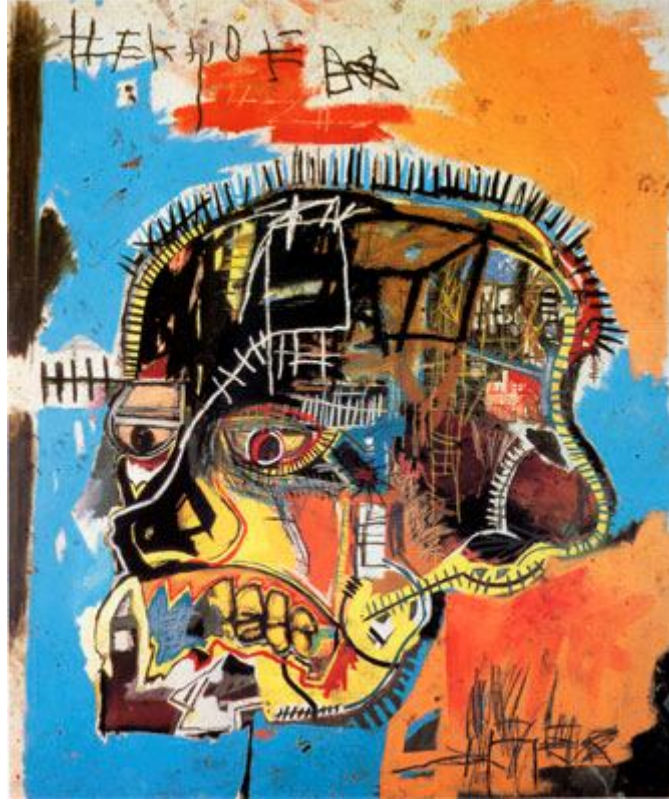
Ancak modernliğin kendisiyle hesaplaşması sürecinde var olan ortam, popüler kültürün hızla yayıldığı ve kültür endüstrisinin kapsayıcılığını günden güne arttırdığı bir ortamdır. Burada bahsedilmesi gereken 1980'lere gelindiğinde artık kitle kültürüyle popüler kültür arasındaki ayrımın erimeye başladığıdır. Bu aşamada popüler kültür ve halk kültürü birbirine bağlanır. Çünkü “Egemen popüler kültür, postmodernizm içinde anlamını bulur. Postmodernizm, popüler kültürü çevreler, popüler kültür ise ona içkindir.” (Selçuk, 2011:3880-3881)

Açıkça görülmekte ki kültür ile ilerleme mantığı yerine popüler olanla halk bağdaştırılmıştır. Çünkü popüler olan hem halka özgü hem de yenilikçi gibi sunulmaktadır. Frederic Jameson'ın yaklaşımıyla ifade edecek olursak “tüm postmodernizmlerin tek bir özelliği, yüksek kültürle ticari kültür ya da kitle kültürü arasındaki o eski (özünde ileri modernist) sınırı ortadan kaldırdığı”dır. (Jameson, 2008: 30-31). Ve pazar fikrine dayalı olarak kültür endüstrilerinin globalleştiği bu çağda dolanıma sokulan bilgi yığınları geçmişteki kültür stoklarının bağlamlarından uzaklaşmış bir hale gelmesine neden olabilmektedir.

Pop özellikle postmodernizm için oldukça önemli bir kavramdır. Hatta denilebilir ki “en geniş anlamında pop, bir postmodern nosyonun ilk şekillendiği bağlamdır.” (Huysen, 2011: 239)

Beri yandan gündelik hayattan beslenen sanatçılar ve fikir adamları üretimlerini o hayattan çekip alır. Gerçi gündelik yaşam, geçmişte sanatsal tepkilere konu edilmiş, avangard çıkışların esin kaynağı olmuştur. Ancak 80'lerle birlikte gündelik hayatın kavramları yoğun olarak ön plana alınır, her alanda görünür olur. “Seksenlerde sanat hiç olmadığı kadar, stüdyodan taşarak sokağa dökülür; otobüsler, trenler, neredeyse bütün yüzeyler sanatla bezenir.”(Yapp, 2001: 196) Graffiti'nin

yaygınlaştığı bu dönemin yükselen sanatçılarından Jean-Michel Basquiat 1980'leri aktaran en iyi örneklerdendir.



Resim 10 Jean-Michel Basquiat, Untitled, 1981, tuval üzerine akrilik ve çubuk boya,

Bu dönem için Rıfat Şahiner şu çözümlemeye bulunur:

“Postmodernistler, modernizm’i fazlaca “akademik düzeyli” bulur ve yüksek sanat anlayışı yerine alçak ve gündelik kavramlarını kullanmayı tercih eder. Yine modernist yaklaşımlar lineer bir gelişime dayanırken, postmodernist yaklaşım böylesi bir evrimin olanaksızlığı üzerine temellenir.” (Şahiner, 2008: 194-195)

Artık zaman ileriye doğru akmamakta, yenilik ve sürekli gelişme fikri ağırlığını kaybetmektedir. Sanatçının sirayet ettiği alan ise gündelik yaşamdır. Bu yaşamda sanat üretimi çok içeriden, günün içinden, hayatın belleğinden gelir. Çünkü modern sanatın sadece belirli bir zümreye hitap ettiği düşüncesi yaygınlaşmıştır. Ama sanat

sokağa taşıdığına, “yapıtın” ona rastlayacak her izleyiciyle etkileşimi mümkündür. Üstelik bu etkileşim yapıtın orijinalliğini günden güne sorgulayacaktır.

Orijinal sanat yapıtı daha önce Marcel Duchamp tarafından sorgulanmıştır. Ve 1980’lerde bir grup eleştirmen Duchamp’ın izinden gider:

“Bir yandan “Rosalind Krauss, Hal Foster, Douglas Crimp gibi October dergisi eleştirmenleri yazılarıyla sanatın içkinliği ilkesini, modernist estetikteki “mutlak orijinallik kültürünü” Duchamp’ı izleyerek yıkmaya çalışıyorlardı. (Duben, Yıldız 2008: 14) Diğer yandan “Lyotard, Postmodern Durum ve postmodernizm üzerine yazdığı makalelerde büyük anlatıların (Klasik Sosyalizm, Hristiyanlık’ın kurtuluş anlatısı, Aydınlanma’nın ilerleme anlatısı, Hegelci tin, Keynesçi denge anlatıları) gerçekliklerini yitirdiklerini ilan eder. Arthur Danto ise sanatın ölümüne değil, anlatıların ölümüne işaret ettiğini söyler. Sanat alanında da büyük anlatıların sonunun geldiği bu tüketme ve tüketme noktasında sanat, parodi ve pastiş gibi yöntemlerle geçmişten alıntı yapmaya başlar. (Duben, Yıldız 2008: 16)

İlginç bir biçimde birbirine paralel “sanatta son” (ki Jameson bunu postmodern durumla ilişkilendirmiştir.) düşünceleri oluşmaya başlar. Örneğin 1980’li yıllarda Arthur Danto kendisi gibi düşünür olan Hans Belting’le hemen hemen aynı dönemde sanat tarihine ilişkin bir metin kaleme alır. Belting ve Danto yazdıkları metinlerde sanatın sonundan bahsetmektedirler.

İlerleyen zamanda Hans Belting’in “Sanat Tarihinin Sonu” kitabından örnek veren Danto, Belting’in şu sözlerine parmak basar: “Çağdaş sanat belli bir sanat tarihine dair bir farkındalık ortaya koyuyor ama artık onu ileriye taşıyor. (Danto 2010: 26) Danto’nun temel derdi artık büyük bir anlatıya ait olamama duygusudur.” (Danto, 2010: 27)

Yukarıda yazılan cümle bize postmodernizmi ilk aktaran düşünürlerden Jean-François Lyotard'ı¹³ çağrıştırmaktadır. Nejat Bozkurt'un Lyotard değerlendirmesi oldukça dikkat çekicidir. Nejat Bozkurt'a göre:

Lyotard "Postmodern Durum" adlı eserinde, bilgiye karşı Postmodern tutumun özetini vermeye çalışır; Postmodern durumun iki büyük devrimin sonucu olduğunu söyler. Bunlardan ilki Avrupa toplumlarının, Aydınlanmadan beri, kendilerini temellendirmek ve haklı kılmak için kullandıkları tüm meşrulaştırma söylemlerinin, modernizmin ki de dahil olmak üzere çöküşü ve sona erişidir. İkincisi ise geleneksel kültürün yerini alan enformasyon teknolojisinin, yeni bir uzmanlık türüyle birlikte yükselişidir. (Bozkurt 1995:396)

Ancak Batının kendisiyle hesaplaşması, farklı referanslarla da olsa yeni bir Batılı söylemi kurma girişimine davet mektubudur. Çünkü Bozkurt'un da belirttiği gibi postmodern toplumun tercihlerinde Batı söz sahibi olup, yönlendirici güç medya ve iletişim ağıdır. (Bozkurt 1995: 396)

Lyotard'ın anlayışında postmodern sanatçı düşünür konumundadır. Ve bu düşünürün çalışma yönteminin temelinde yerleşik kuralları reddetmek vardır. O herhangi bir kategorileştirmeden uzak çalışmak durumundadır. Çünkü sanat yapıtı yaratmak için düşünür rolüne soyunacak sanatçı ilkin kendi kurallarını, kategorilerini oluşturmak zorundadır. Lyotard'ın oluşturduğu bu formülde: "Sonuçta yazar ve sanatçı, yapılacak olmakta olanın kurallarını formüle etmek için kuralsız çalışmaktadır." (Lyotard, 1990: 97)

¹³ Postmodernin karşısına koyduğu modern tanımlarken, Lyotard her şeyden önce bütün meşrulaştırma formlarının hikâyeler anlatmayı veya anlatılar ortaya koymayı ihtiva ettiğini söyler. Söz konusu meşrulaştırıcı anlatılar, belirli birtakım faaliyetlerin içinde pozitif anlamlarını kazanıp, meşrulaştırdıkları, anlamlı ve görünüşte tartışmasız olan, alabildiğine geniş bir bağlamı tanımlama işlevi görürler. Lyotard'a göre üstanlatılar çok sayıda olmakla birlikte, bunların arasından iki tanesi, Aydınlanma anlatısı veya modern bilimin nesnel bilgi anlatısı ile Hegelci idealizmin veya Marksizmin toplum anlatısı öne çıkar. Düşünür her iki üstanlatının da temel amacının, ilerlemenin mutlak anlamda kaçınılmaz olduğu varsayımı temelinde, aklın politikada, üretimde, kısacası hayatın her alanında nasıl tek otorite haline getirilebileceğini göstermek olduğunu öne sürer. (Cevizci, 2011: 1273-1274)

Şu halde Lyotard'ın iddiasıyla sanatçı bir düşünür gibi üretmekte, düşün alanına katkılar sunmaktadır. İşte böyle bir ortamda sanatçı rolü ister istemez değişime uğramıştır. Çünkü 1980'ler felsefe alanının görsel sanatlar üzerinde etkisinin arttığı yıllardır. Ne var ki bu durum günümüzde tartışmaya açık bir hale gelen konudur. Zamanla sanat yapıtının dünyayı etkileyici, dönüştürücü somut katkılarının azalması söz konusudur. Buna karşın teorik olarak üretimlerin yaygınlaşması, kısaca düşünce alanında yoğunlaşma başlamıştır. Ki bu tutum moderne getirdiği eleştirinin tuzağına düşmüş bir postmodern sanat söylemine işaret etmektedir.

Oysa postmodern döneme damgasını vuranlardan örneğin October dergisi eleştirmenleri orijinallikle baş etmeyi seçmişlerdi. Sanat her şey olabilirdi. Duchamp'ın gösterdiği hazır nesnelere sanatın ta kendisiydi. Ama süreç içinde hazır nesnelere arkasındaki düşünce alanı genişledi. Düşünceler hazır nesnelere doğurdu. Ve düşünceler hayatın içinden, akıp giden, bazen bağlandığımız, bazen koptuğumuz o nesnelere uzaklaştı. Kendi kültürünü yarattı. Modernin bizi düşürdüğü kısıp, sanatın insanlardan ayrışması, elitistleşmesi ise, postmodernin kısacası çok hayatın içinde görünüp çok dışından, kuramsal bilgi katmalarından gelip yaşamımızı kuşatması ve yaşamımızda yer alan nesnelere gölgelemesidir.

Sanatçıyı bir düşünür gibi gören ve büyük anlatıların sonunu ilan eden Lyotard'a geri dönersek, bir diğer Lyotard eleştirisi de Ali Akay'dan gelir. Lyotard'ın büyük anlatıların sonu diye ele almış ve saptamış olduğu durumun aslında bazı alanlarda öyle olmadığını savunur. Öncelikle tarih disiplindeki değişimden bahseden Akay:

“Bir yandan mikro tarih diyebileceğimiz bir tarih anlayışı sürerken, diğer yandan tam da Lyotard'ın bize büyük anlatıların sonunun bittiği bir zamanda “büyük insanların”, “tarihi savaşların” tarihine bir dönüşü hissettik.” der. Özellikle Fransa örneğini veren Akay, biyografi çoğalımlarına dikkat çeker. Aynı dönem sanatında bir anıtsallık örneği göze çarpar, Anselm Kiefer'in büyük resimleri, devasa tabloları buna örnek verir.” (Akay, 2010: 33-42)



Resim 11 Anselm Kiefer¹⁴, Sülamith 1983 Oil, emulsion, woodcut, shellac and straw on canvas 290 x 370 cm

Plastik sanatlardan söz eden Akay:

“Postmodern diye adlandırılan döneme ait “büyük anlatıların sonunun” arkasından plastik sanatlara bakacak olursak 1960 başında Amerikan minimalistlerinde sanki tıpkı Fransız Yeni Romanı’nda olduğu gibi öznesonrası anlayış vardı. Artık son noktaya giderken, Rauchenberg’in kombinasyonları söz konusuken, 1980’lerin başında bir tür pentüre dönüşü izlemeye başlıyoruz. Bu hareket, resim piyasasının açılmasıyla ilgili ama yine de sanatsal olarak önemli geliyor bana. Resimselliğe, retinaya doğru giden bir çizgi söz konusu. İtalyan Trans-avangardları yahut Alman neo-ekspresyonistleri, Neo-geolar ve bu çizginin hemen arkasından 1980’lerin içinde bir tür postmodern resim adı altında geçen fakat aynı zamanda korkunç bir 17. Yüzyıla doğru geri dönen bir resim var. Yine Fransa Avignon’da yapılan “La beaute” adlı sergide sergilenen eser karşılıklı yerleştirilen iki ekranda ateş ve suyun karşı karşıya işlenmesi, bir mitolojik dünyanın geri geldiğini gösteriyor bize. Prehistorik, Hristiyan olmasa bile pagan büyük bir anlatının aynı zamanda döndüğünü görebiliriz ki buna bir

¹⁴ “Kiefer örneğinde sanatçı arkaik kültürel olguları zaman algısıyla katmanlaştırmıştır. Kendine özgü geliştirdiği doğa kavrayışını, belirsizliğin imgelerinden izleyerek modern dünyanın söylensel alanına dâhil eder. Sanatçı Heidegger felsefesinden etkilenmiştir.” (Karkın, 2012: 89) Heidegger düşüncesinde “dünya insanın dışında değildir, dünyaya dışarıdan öylesine bir nesne gibi bakılmaz. İnsan ve yaşam onun içerisinde, onunla birlikte kurgulanır. Bu yüzden varoluş dünya ile diyalogdur. (Tepebaşı, 2007: 100-101)

parantez açarsak büyük anlatıların bittiğini söylediği sırada (Lyotard Yahudi-Hristiyan dünyasından bahsediyor) Yahudi-Hristiyan dünyasının içinde de çok kuvvetli bir biçimde var olan ve Müslüman dünyasının bugün tamamen aktüalitesini oluşturan dinselliğin bir geri dönüşü Postmodernizm ile birlikte söz konusudur.” der. (Akay, 2010: 33-42)

Bu noktada Lyotard’ın değindiği asıl meseleyi irdelemek gerekir. Düşünür tarihsel değişimlerin nasıl meydana gelmiş olduğuna eğilir. Özellikle postmodernizmin var oluşuna yönelir. Bu var oluşu sonraya değil önceye¹⁵ yerleştirir. Sanat açısından örneklersek yeni gelen kuşak hep bir önceki kuşağa eğilir ki bu aynı zamanda geçmişle kurulan bir bağıdır; Sonra geçmiş kuşakla hesaplaşarak onu yeni düşüncelere adapte eder.

Yine postmodern döneme damgasını vuran bir başka düşünür Baudrillard’dır. “1980’lere gelindiğinde Jean Baudrillard, McLuhan’ı gölgede bırakır ve eylemlerin değil, onların basit simülasyonlarının egemen olduğunu belirtir.” (Heartney, 2011:21)

Baudrillard’ın temel araştırmasında gerçeklik üzerinedir. 1980’li yıllarda sanatçılar arasında gerçekliği sorgulama fikri yaygındır. “Gerçeklik duygusunun dil, televizyon sinema ve medya dolayımından geçtiği ve hatta onlar tarafından yaratıldığı düşüncesi.” (Heartney, 2011: 24) bu dönemin genel paradigmasıdır.

Çağımızda özellikle medya araçlarının kullanılması sayesinde iktidarlar tarafından kurgusal gerçeklikler yaratılmaktadır. Bu eylem öyle bir hale gelmiştir ki gerçekliğe yaklaşmak imkansıza doğru yol almıştır. Baudrillard’a göre: “mutlak bir

¹⁵ Öyleyse postmodern nedir? Görüntünün ve anlatının kurallarına yöneltilen soruların devinen analizinde ne tür bir yer tutar veya tutmaz? Şüphe yoktur ki modernin bir parçasıdır. Cezanne hangi uzamı sorgulamaktadır? Picasso ve Braque hangi nesneye saldırmaktadır? Duchamp 1912’de hangi ön-kabulü (varsayımı) reddetmektedir? Birinin resim yaptığında kübist olması gerektiği varsayımdır kırdığı. Ve Buren Duchamp’ın çalışmasında değinmediği bir diğer ön-kabulü sorgulamaktadır: çalışmanın sunulmasının yeri. Büyüleyici bir hızda, jenerasyonlar kendilerini yoğunlaştırmaktadırlar. Bir çalışma ancak öncelikle postmodernse, modern olabilir.” (Lyotard, 1993: 12-13)

gerçeklikten söz edebilmek ne kadar güçse, illüzyonun sahnelenmesinden söz etmek de o kadar güç bir şeydir. İllüzyondan söz edebilmek imkansızdır çünkü ortada gerçek diye bir şey kalmamıştır.” (Baudrillard, 2005: 39)

Bütün bu gerçeğin kayboluşu fikri, gerçeğin tasavvurundan uzak cisimleşmiş ikameleri doğurur. Cisimleşen şey her seferinde postmodern bir deneyim olarak bireyin yüzüne çarpar. Drama etkisi, hayat modellerinin rutinliği sayesinde çoğu zaman farkında olmadan “sessiz yığınların” postmodernliği deneyimlemesinde yatar. Hatta Baudrillard metinleri için postmodernlik tecrübesi iddiaları gündeme gelmiştir.

Baudrillard'ın toplum tasarımının kökeninde postmodern dönemde üretimin yerine geçen taklit modeli yer alır. Taklidin yarattığı bir sistemde gerçeklikten bahsedilemez, çünkü gerçeklik onun kurallarına göre oluşur ve algılanır. Böylece toplumun yaşamsal zemini hipergerçeklik olarak yeniden kodlanır. “Baudrillard'ın taklit toplumuyla sonuçlanan ve tarihsel bir perspektif içerisinde ele aldığı bu suret düzeni onun toplumsal tasarımının da temelidir.” (Karadoğan, 2005:137)

Baudrillard için taklit toplumunda gözlemlenebilecek netice oldukça vahimdir. Dünyanın gerçekliği ile göstergelerin işaret ettikleri arasında derin uçurumlar yaratılmıştır. Düşünüre göre “temelde bütün çağdaş yaşamın sökülüp dağıtılmış ve başarılı bir taklit olarak yeniden üretilmiştir.” (Connor, 2005: 83-85)

Çağdaş yaşamda kitleler nasıl var olacaktır? Tüketimin anahtar rol oynadığını belirten Baudrillard belki de tüketimin çağdaş yaşamda ana hatlarıyla varlığını en iyi anlatan düşünürlerdendir. Başarılı bir taklit olarak üretilen hayat, başarılı bir taklit olarak üretilen sanatı da kapsayacaktır. Taklidin kilit nokta olduğu bu dönemde, sanat yapıtı üretimi yüne taklit kavramıyla gündeme gelecektir.

Nitekim 1980’li yıllarda gerçeği sorgulamaya yönelik bir grup sanatçı tüketim nesnelere yönelik çalışacak ve Simülasyonist olarak adlandırılacaktır. Ancak Bourriaud’a göre:

“Simülasyonizm’e sahip çıkan sanatçılar, sanat işini “salt meta” ve tüketim etkinliğinin tek vekili olarak değerlendirdiler. Simülasyonu destekleyen işler “Nesne kişiyi satın almaya yönlendirecek bir bakış açısından, arzunun bakış açısına verilir; ulaşılamama ile el altında olma arasındaki ara bir nokta gösterilir. Simülasyonist çalışmaların gerçek konusu olan pazarlama işidir. Simülasyonistler için çalışma, tüketici ve sanatçı/erzak müteahhidinin eşit derecedeki önemini şart koşan bir sözleşmeden kaynaklanır. Bourriaud bu bağlamda sanatçı örneği olarak Jeff Koons’u gösterir. Örneğin ona göre “Jeff Koons nesnelere arzu konvektörleri olarak kullanır.” (Bourriaud 2004: 43-44)

Bugün için Jeff Koons’un¹⁶ hazır nesnelere sadece sanatçının kendi adıyla birleştiğinde sanattan bahsedilebilecek ticari metalardır. Koons adeta nesnenin kendisiyle ilişki kurmaktan ziyade izleyici ve sanat arasında aracılık kurmayı tercih etmiştir. Kısaca pazarlamayı ön plana almayı seçmiştir.

Duchamp’tan beri gelen hazır nesne kavramının değişimine yönelik gelişen bu tür sanat yapıtları için kiç terimi kullanılabilir. Mehmet Aslışen, Jeff Koons’un hazır nesnelere için “Koons’un işleri endüstri tarafından üretilen kiç ürünleri seçme ve farklı bağlamlarda sunma üzerine kuruludur.” der. (Aslışen, 2006: 94)

¹⁶ 1980’lerin ortalarında Jeff Koons sahneye en pazarlanabilir metanın kendisi olduğunu fark ederek çıkar. Koons kiçi sıkıcı olmayacak şekilde yedirirken, çağdaş hayattan alınan nesnelere yeniden kavramlaştırmayı seçer. (Heartney, 2011: 17)



Resim 12 Jeff Koons, New Hoover Convertibles, Green, Red, Brown, New Shelton Wet/Dry 10 Gallon Displaced Doubledecker 1981-7

Baudrillard ise Jeff Koons'un işlerinin çok da kötü olmadığını savunur. Düşünür, kendi geliştirdiği gerçek ve sahte simülasyon kavramlarıyla sanata yaklaşmıştır. Bu yaklaşım çerçevesinde beğendiği sanatı gerçek simülasyon kapsamında inceler. Ancak konu hakkında Rex Butler:

Eğer Koons o kadar da kötü değilse, o zaman Warhol¹⁷ simülasyonu 'orijinalliğini kaybetmiş' hale gelmiştir. Eğer Warhol görüntünün kalbindeki 'hiçbirşeylik'i gösteriyorsa, Duchamp'da yalnızca banalize bir estetik vardır. Eğer Duchamp hazır-çalışmalarıyla (readymade) radikal bir şey başlattıysa, o zaman zaten sanat Baudelaire'le ticari bir hale gelmiştir eleştirisinde bulunur. Butler'a göre Baudrillard'ın sanatın tarihsel olarak simülasyon kavramının altına girmesiyle ilgili analizine bakarsak, bu analizlerde her

¹⁷ Baudrillard Warhol'un ilk yapıtlarını değerlendirirken benzetimin, eski temsil birliğini, gerçek ile imgesini ortadan kaldırıp saf, koşulsuz benzetime, yani transestetik yanılsamaya dönüşme anını belirlediğini söyler. Daha sonra Warhol aynı temeyi 1986'da tekrarlayınca, Baudrillard'a göre "hakiki olmayan biçimde" bir benzetime geri gitmiştir. (Murray, 2009: 50)

birinin hep bir önceki akıl yürütmenin dolaylı kritiği ve düzeltmesi olarak işlediğini görürüz. Çünkü Baudrillard'ın analizi, analizinin başladığı nokta olan 'omega noktası'nı bulmak için sürekli olarak geriye gitmek zorundadır. (Butler, 2009: 51-52)

Ali Akay ise Baudrillard'ın düşün eleştirisini şöyle dile getirmektedir:

Baudrillard'ın ileri sürdüğü şey “sanat, yanılısama üzerine kurulu bir veri olarak kendisinin “illusion” üzerine kurulu düzenini yitirmiştir: hayal gücünün ve hayalin ortaya çıkardığı her şeyi kaybetmiş görünümündedir. Estetik olanın bir yası başlamıştır. Kendi tarihine nazaran sanatsal bir nostalji yok olan bir alanın, yani yanılısamanın, sanatı bitirdiğini ileri sürenlere karşı, sanat bitmekten öteye bir vaziyete girmiştir. Sanat artık sadece daha önce yapılanların bir retrospektifi olarak gözükmeye başlamıştır. Ancak Baudrillard niçin bu önermede bulunduğu dair bilgi hemen ardından verir: Çünkü sanat gibi siyaset ve tarih de aynı durumdadır. Fakat Baudrillard hiçbir şekilde malzemeleri göz önüne almıyor gibi durmaktadır; özellikle 1960'lı yıllardan beri, sanat alanında malzemelerin teknolojik olarak nasıl değişim gösterdiğini göz ardı etmemek gerekmez mi? Işığın veya James Turrell gibi üç boyutluluğunu gösterdiği ışığın yeniden düşünülmesi hep yenilik olarak karşımıza çıkmıyor mu?

Baudrillard bunu istediği kadar “kaydırma” hareketi diye adlandırınsın, burada çok bariz bir şekilde yenilik vardır. Zamanın sonuna gelindiği ise Baudrillard'a yakışmayacak kadar Fukuyama kokmaktadır. Sonuç olarak Baudrillard'ın simülasyon kavramında gerçekten çok görüntünün biricikliği yatar. Örneğin Disneyland, Paramount, Universal Studios ve Amerikan sinemasının parodileridir.” (Akay, 2010:119-145)



Resim 13 Alta (pink), James Turrell, 1968

Akay'ın şaret ettiği James Turrell örneğinde gelişen teknoloji ile ışığın (sanki nesneymiş gibi kullanımı) nesneleştirilebilir olması görüntüyü bozan bir şeydir. Çünkü görüntünün olmazsa olmazı ışık bir başka tercih yapar, hatta belki bu tercihle görüntüyü yerinden eder. Yapılan iş başarılı bir taklit sunumu değildir. Işığın bir bakıma dondurulmasıyla yeni alanlar ortaya çıkmasına imkan veren teknoloji gelişmiştir. Üstelik bakış retrospektife yönelmez artık.

Baudrillard'a dönecek olursak, yazarın çağdaş sanat hakkındaki fikirleri Ali Akay'ın yenilik tanımlamasına bir yanıt gibi durmaktadır:

“Baudrillard'a göre çağdaş sanatın büyük bir bölümünün çabası: Bayağılığı, kalıntı döküntülüğü, niteliksizliği, bir değer ve ideoloji olarak kendine mal etmeye çalışmaktadır. Bu sayısız enstalasyonlarda, performanslarda, hem

şeylerin durumuyla, hem de sanat tarihinde gelmiş geçmiş tüm biçimlerle bir uzlaşma oyunu vardır yalnızca. (Eroğlu, 2007: 70)

Kısaca Baudrillard tarihsel zamanın yitirilmesiyle birlikte, birer inanç nesnesi olarak ütopyanın da yitirildiğini vurgulamaktadır. (Baudrillard, 1998: 6) Karşı karşıya olduğumuz ayna yokluktan süzülen tarihi yansıtmaktadır. Yaşam içinde (sırf gereklilikten değil) olmasını insanlar için hayal edebileceğimiz güzel düşlerin hikâyeleri toplumsalda tükenmiş gibidir. Üstelik 1980'lerin kimi entelektüelleri taşıdıkları ağır görevin bu çağa ayak uyduramayacağını düşünmüşlerdir. Sanatçı-entelektüel kimseyi yönlendiremez (böyle bir misyonu- böyle bir etki alanı yoktur) ve toplumsalın beklentileri, hayat algısı, maddi kaygısı değiştiği için kahramanlık (ve anti-kahramanlık) yapamaz. Artık yeni sorun sanatçının gerek kendi hayatında, gerekse toplumsal hayatta birçok ön kabulle hareket edip edemeyeceğidir.

Burada 1980'lerin pazar fikrine ve bu fikrin besleyicisi olan Aşırı liberalizm'e yeniden dönmek yerinde olacaktır.

“Aşırı liberalizm, modernizmin ileri ucudur ve şimdiden ötede yer alarak post-modernist kültürün geliştiği ekonomik toplum türünü oluşturur. Toplumumuzun yüzyıl sonundaki başat işletme modelidir. Toplum, giderek, ideolojinin hatta siyasal hedeflerin yok olduğu bir pazara benzedikçe, geriye kalan, ancak para için mücadele ve kimlik arayışdır; toplumsal sorunlar yerlerini toplumsal ve siyasal alanın aşağıdan ve yukarıdan dışarısına taşan ve onun neredeyse tüm içeriğini boşaltan, bireye ya da dünyaya ait, toplumsal olmayan sorunlara bırakır.” (Touraine, 1994: 204)

Toplumsal olmayan sorunlar cümlesi özellikle üzerinde durulması gereken bir derde işaret eder. Toplumsalın hayatında olan sanat yoksa toplumsalın yeniden kodlanmasıyla çok uzağa mı itilmektedir? Örneğin Ernst Fischer uzun yıllar sanatta etkin olacak metinleriyle sanatı istemeden de olsa dünya görüşlerinden uzaklaştırmamış mıdır? Ya da Amerikan kapitalizminin önde gelen ideologlarından

Daniell Bell¹⁸, ‘ideolojilerin sonu’ kuramını daha 1950’lerin sonunda ortaya atarken (Birkan, 1992/ Şubat: Birikim) sanatın sonunu düşünmüş müdür?

Ernst Fischer’a örneğinden gidersek konu hakkında yazar Avner Ziss:

“Toplumun manevi yaşamının, özellikle de sanatın çeşitli alanlarını ideolojiden ayırma girişiminin en ateşli savunucularından biri olmasından bu yana, Fischer, burjuva kuramcılarının kendisine karşı bir gönül borcu duymalarını gerçekten hak etmişti. Fischer’ın öngördüğü manevi kültürün ideolojiden ayrı tutulması girişimi, son çözümlemede sadece ideolojiyi bilimsel öğretiye göre anlamayı açıktan açığa reddetmektir ve bir ideolojik teslimiyeti açığa çıkarır. Fischer temelde sanatı ideolojik içeriğinden özgürleştirdiği düşüncesindedir. Oysa “sınıflı bir toplumda sanat belli sınıflara kendi ortaklıklarının, çıkarlarındaki birliğin bilincini kazandırmakta yardımcı olan manevi estetik değerleri dile getirir. Sanat sınıf çıkarları prizmasından yansıtır gerçekliği ve aynı yolla da dile getirmeye çalışır; ideolojik işlevi de buradan gelir. (Ziss, 2009: 45-48)

Sanatın ideoloji ile ne tür bir ilişkisi vardır? Terry Eagleton’a göre bu cevaplama kolay bir soru değildir. Bu noktada iki tane birbirine zıt pozisyon bulunmaktadır. Bunlardan biri sanatın belirli bir artistik formdan başka bir şey olmadığı yani edebiyat yapıtlarının zamanlarının ideolojilerinin ifadelerinden ibaret olduğu fikridir. Sanat çalışmaları “sahte bilinç”in mahkûmlarıdır, gerçeğe ulaşmak için

¹⁸ Amerikalı yeni-muhafazakâr yazar. Bell’e göre modernist kültür gündelik yaşamın değerlerine hastalık bulaştırmıştır. Kendi içinde taşıdığı güçlerden ötürü hiçbir sınırları tanımayan modernizmin kendini gerçekleştirme ilkesi, sahici biçimde kendini yaşama istemi, aşırı uyarılmış duygusallığın özneliliği egemen bir konuma gelmişlerdir. Hazcılık düşkünlüğüyle yakından bağlantılı olan bu serbest kalmış dürtüler, toplumdaki mesleki yaşam disipliniyle asla uzlaştırılmazlar. Bell gibi yeni muhafazakârlar hazcılığı, toplumsal kimlik yoksunluğu, boyun eğmenin kayboluşunu, narsizmi, statü peşinde koşmaktan vazgeçilmesini, hakkıyla uygulanan rekabet ortamını kapitalist ekonominin başarıyla modernleşmesinin değil, kültürel modernizmin bir sonucu olarak görmektedirler. (Sarup, 2010: 203) Amerikalı toplum bilimci Daniel Bell "ideolojilerin" sonu adlı kitabında; teknolojik gelişmelerden hareketle yakın bir gelecekte sosyalizm, liberalizm gibi ideolojilerin anlam ve etkisini yitireceğini, teknolojik gelişmeyi yakalayan toplumların benzer yapı ve kültüre sahip olacağını ileri sürer. (Kale, 2002)

bu eşiği aşmada başarısız olurlar. Bu edebi yapıtları yalnızca dominant ideolojilerin yansımaları olarak gören “basit Marksist” eleştiri tarafından sahiplenilen bir pozisyonudur. Fakat bu pozisyon neden çok miktarda edebi metnin zamanının ideolojik varsayımlarını sorguladığını açıklayamamaktadır. Diğer pozisyonsa oldukça fazla edebi eserin içinde yaşadığı ideolojiyi sorguladığını ve dolayısıyla bu sorgulamayı edebi sanatın tanımı içine sokar. Ernst Fischer İdeolojiye Karşı Sanat adlı yapıtında, özgün sanatın hep döneminin ideolojik sınırlarını aştığını ve dolayısıyla bize ideolojinin sakladığı gerçekliklere öngörü sağladığını savunmaktadır.

Bu iki görüş de Eagleton’a göre fazlasıyla basit görünmektedir. Edebiyat ve sanat arasındaki ilişki üzerine daha ince (yine de hala eksik olan) bir analiz Fransız Marksist Louis Althusser tarafından sunulmuştur. Althusser sanatın ideolojiye indirgenemeyeceğini savunmaktadır: sanat daha çok ideoloji ile özel bir ilişki içerisindedir. İdeoloji insanların gerçek dünyayı deneyimlediği hayali yolları belirtmektedir, bu aslında aynı zamanda edebiyatın da bize verdiği deneyimdir: Koşulların kavramsal bir analizinden çok bu koşullarda yaşamının neler hissettirdiği. Fakat sanat bu deneyimi pasif bir biçimde yansıtmaktan daha fazlasını yapmaktadır. İdeolojinin içerisinde tutulmaktadır fakat aynı zamanda kendini ondan belirli bir noktaya kadar uzaklaştırmayı başararak bizim bu sanatın budaklandığı ideolojiyi 'hissetmemizi' ve 'algılamamızı' sağlamaktadır. Bunu yaparken sanat bize ideolojinin gizlediği gerçeği bilme fırsatı veremez, çünkü Althusser için 'bilgi' tam anlamıyla bilimsel bilgi anlamına gelmektedir- örneğin Dickens'ın Zor Zamanlar da sağladığı bilgiden daha çok Marx'ın Capital de bize verdiği bir tür bilgi. Bilim ve sanat arasındaki ilişki farklı konularla ilgilenmeleri değildir, fakat aynı konularla farklı yollarda ilgilenmeleridir. Bilim bize bir durumun kavramsal bilgisini verirken sanat bize bu durumun deneyimini vermektedir ki bu da ideolojiye eşdeğerdir. Bunu yaparak sanat, bizim bu ideolojinin doğasını 'görmemizi' sağlar ve bizi bilimsel bilgi haline gelecek şekilde ideolojinin tamamen kavranmasına doğru götürmektedir. (Eagleton, 1998: 16-17)

Bu fikir Baudrillard'ın ekonomi ya da üretim alanını ideoloji ya da kültür alanından ayırmanın mümkün olmadığı düşüncesiyle paralellik gösterir. Yine Baudrillard'ın düşüncesi de “kültürün ekonomi içine “patladığını” söyleyen Jameson'ın (Connor, 2005: 76) çözümlemesini akla getirmektedir.

Jameson postmoderniteyle sosyo-ekonomi arasında sıkı bağlantılar kurmuştur. Sanat alanında ise “estetiğin değişen” algısına dikkat çeker:

“Estetiğin kapalı uzamı bundan böyle tümünden kültürleştirilmiş bağlamına, postmodernistlerin, modernist dönem boyunca varlığını sürdüren ya da daha iyisi, felsefi köşe taşı olarak iş gören antik “sanat yapıtının özerkliği” ve “estetiğin özerkliği” nosyonlarına olan eleştirel saldırıların gerçekleştiği yere açılmaktadır. İşin doğrusu, katı felsefi bir anlamda, modernin bu sonu, bizzatı estetik olanın ya da genelde estetiğin sonunu, estetiğinin her şeyin üzerine yayıldığı, her şeyin şu ya da bu şekilde kültürlendirilmiş olduğu, estetik olanın (ve aslında kültürün bile) geleneksel ayırt ediciliğinin ya da özgülüğünün ister istemez bulanıklaştırıldığı ya da büsbütün kaybedildiği noktaya doğru genişlemesini de ifade etmektedir. (Jameson 2005:119)

Şu halde postmodern dönemin estetik algısı nasıl örneklendirilir? Belki bu dönemi estetik alanda en iyi çözümlenlerden biri Peter De Bolla'dır. De Bolla, sanat yapısıyla karşılaşan insanın deneyimini önemser. Ona göre yapıyla karşılaşan kişinin deneyimi duygulanımla ilgilidir. Temel araştırması sanat yapıtı tarafından derinden etkilenmek kavramı üzerinedir. Bu kavramı estetik kavramıyla pekiştirir. Sanat ve Estetik isimli kitabının ilerleyen sayfalarında sanat yapıtı ile karşılaşmaya değinen De Bolla; “her duygulanım deneyimi, hem nesnenin kendisinin hem de bizim onunla karşılaşmamızın özel olması sonucunda ortaya çıkar görünmektedir.” der. (De Bolla, 2006: 15-37)

Bu mühim noktada “Sanat, bir karşılaşma halidir.” Sözüyle Nicolas Bourriaud hatırlanabilir. Onun geliştirdiği ilişkisel estetik kavramı “bir kökenin ve bir

yönelimin ilanına işaret eden bir sanat kuramı değil, bir form kuramı kurar. Düşünür formu kalıcı bir karşılaşma olarak tanımlar.” (Bourriaud 2005: 27-30)

Burada form ve onun karşısında yer alan özne sorununa değinmekte fayda vardır. Jameson “postmodern kültürde “duygulanımın silinmesinden” (yazar burada egonun psikopatolojilerinin sonundan) bahseder. Ancak hemen eklemek gerekir ki Jameson duygulanım silinmesinin tüm öznelğin yitirildiği anlamına gelmediğinin altını çizer ve açıklar:

“Öznenin yabancılaşması yerini öznenin fragmanlaşmasına bırakır. Çağdaş toplumda merkezi öznenin bir zamanlar yaşamış olduğu anonimden kurtulma, aynı zamanda, bu duyguları yaşayan bir benliğin de artık ortadan kalktığına göre, yalnızca kaygıdan kurtulma değil, aynı zamanda tüm diğer duygulardan da kurtulma anlamına gelebilecektir. Ancak bu, postmodern dönemin kültürel ürünlerinin tümüyle duygudan yoksun olduğu anlamına gelmez. Jameson burada J.F.Lyotard ardından duyguları “yoğunluklar”¹⁹ olarak adlandırmanın doğru olacağını belirtir.” (Jameson, 2007: 39-54)

Geriye dönüp baktığımızda ise modern dönemin saygın sanatçılarından Marcel Duchamp’ın akıl ile duygu arasında kurduğu ayrımla estetiği alaşağı etmek için yoğun bir çaba gösterirken duyumsamayı düşünsel alanın dışına itmesi çarpıcıdır. Kuspit konu hakkında “Akıl ile duygu arasındaki ayrım modern sanatın başına bela olmuş, onu içten çökerten bir yarılmaya yol açmıştır.” der. (Kuspit, 2010: 56)

Nihayetinde yok olmakla yüz yüze kalan bir özne, onun ürettiği kültürel nesne modeli ve bu değişimin ardından karşılaştığı nesnelere duygulanımını aktaran bir “yeni özne” estetiğine dönüşten bahsedebiliriz. Akdeniz konu hakkında:

¹⁹ Yoğunluklar terimi: duyguların atık serbestçe boşlukta yüzdükleri, kişisel olmadıkları ve tuhaf bir coşku tarafından yönlendirildikleri anlamında kullanılmıştır.

“Ard çağdaşçılık üslupsal gruplamalara sığmayan ve kendini bireyselliğin gücü içinde belirleyen bir eylem ya da eylemcilik tavrı olarak görülmektedir. Bir kısım değerlendirmelere göre postmodern sanatçılar, tarihsel kaynakları içeriksizleştirerek ve buna karşılık geçerli bir yeni eleştirel çerçeveye oluşturmadan tarihin özelliklerini yok edip duygusallığa varan genel bir mitoloji yaratmaktadırlar.” der. (Akdeniz, 1990: 159 – 161)

Bütün bu süreci anlamlandırabilmek için modernliğin merkeze koyduğu özne soruna dönmek faydalı olacaktır.

“Habermas’a göre modernlik, her şeyden önce öznel özgürlük işareti ile kendini göstermişti; üstelik bu işaret, sadece sivil toplum ve devlet alanında değil, kamusal alan ve özel alanda da aynı hegemonik etkiyle belirmişti: Öznel özgürlük sivil toplumda, kişinin kendi çıkarlarını rasyonel bir biçimde maksimize edebilmesinin sivil hukuk dolayısıyla güvence altına alındığı özel bir uzam olarak gerçekleşirken; devlet düzleminde, siyasal iradenin oluşum süreçlerine eşit katılım hakkı olarak gerçekleşmişti. Bununla birlikte öznel özgürlük özel alanda, kendini gerçekleştirme ve etik özerklik olarak görünürken; kamusal alanda, düşünümsel bir kültürün tesis edilmesine karşılık düşen kurucu bir süreç olarak tecessüm etmişti. Antikite ile modern zamanlar arasındaki farkın temel eksenini ve merkezi olan öznel özgürlük hakkı, her bakımdan uygarlığın yeni biçiminin vazgeçilmez evrensel ilkesi haline gelmiştir. İster daha negatif bir akıl yürütmeye, modernliği tarihsel bir dayanağın verebileceği huzurdan yoksun bıraktığını ve onu mutlak bir yeninin belirsizliğine zorladığını düşünelim; isterse pozitif bir akıl yürütmeye, modernliği her türlü bağımlılıktan kurtardığını ve ona yalnızca kendine başvurma hakkını / özgüvenini verdiğini düşünelim, her iki durumda da öznel özgürlüğün modernliğe damgasını vurduğunu kabul etmiş oluruz. Başta da belirttiğimiz gibi, sivil toplum ve devlette olduğu kadar kamusal ve özel alanda, estetik ve hukukta olduğu kadar felsefe ve ahlakta, sanat ve kültürde olduğu kadar inanç biçimleri ve dinsel yaşamda da aynı hegemonik etkiyle kendini gösteren şey öznel özgürlüktür. Ne var ki, Habermas bütün bu

süreci, aynı zamanda hayatın etik bir bütünlüğünden yabancılaşma olarak okur. (Ağta, 2004: 61-63)

Modern dönemde öznel özgürlüğün dayandığı temel olan “birey”in postmodern dönemde etkinliği nasıl gelişmiştir? Öncelikle moderne sığdırılmaya çalışılan deyim yerindeyse özgür bireyin doğuşuna bakmak gereklidir. Çünkü çoğu kuramcılar modern hayatla birlikte bireyin ifadesinin, bireyin görüşünün zamanla yok oluşuna hem fikirdir. Hatta Jameson daha ileri giderek burjuva bireyin bir söylenden ibaret olduğunu aktarır.

Çünkü “Jameson’a göre modernizm kişisel ve özel biçimin icat edilmesine dayandırılmıştır. Ve modern estetik, sahici benlik kavrayışının yanında hem kendine özgü biricik dünya görüşünü oluşturacağı hem de hata yapmaz özgün biçimini yaratacağı özel bir kimlik kavrayışı üzerine kuruludur.” (Sarup, 2010: 206)

Öyleyse postmodern dönemle bireyin öznelliğinin çözülüşünden bahsedebiliriz. Nihayetinde modern dönem eleştirileri bunu kanıtlamıştır. Bundan böyle tarih içinde bireyin durduğu yer “yabancılaşmadan öte”²⁰ parçalıdır. Düşünceler kaygan bir zeminde birbirine bazen çarpar, bazen teğet geçer. Böylesine çoğalan bireyin karşısında duran form ise kuramsallaşmasını tamamlamıştır. Sonuçta denilebilir ki postmodernizm kimi zaman tektipleşmeden uzaklaşma iddialarıyla gündemini korusa da tektipleşen bir dünyanın nesnelereyle “nesne artık öncelikle, beden gereksinimlerine benzerlik yolu ile anlaşılabilir bir gereksinimi doyurmak için var olan bir şey değil, fakat gereksinimin doyurulması ile yapay uyaranlar arasında artık açıkça bir ayrım yapamadığımız bir tür soyut ve simgesel değerdir.” (Jameson, 2006: 327) insanoğlu var olmaktadır. Kısaca kültürel farklılıklar, küreselleşme paralelinde birbirini tanımaya elverişli gösterilse de günlük yaşamın hemen her yerde aynılaşma söz konusudur.

²⁰ “Jean Baudrillard: “Eğer artık yabancılaşma sisteminde değilsek özgürlükle ilgilimiz kesilmiş demektir.” Akay, Ali, (2009) Sanat Tarihi: Sıradışı Bir Disiplin, İstanbul: Y.K.Y. S-18.

Bu “aynılaşma” ise özellikle görsellik olgusunun başkalaşması nedeniyle yaygınlık kazanır. Örneğin sosyolog Norman K. Denzin görselliğe dair araştırmalar yapar. Onun postmodernizm tanımlaması kuramsallaşan bir form ve toplumsallaşan (genele yayılan) bir düşünce dönemidir.

“Denzin görsel olanın saltanatını, toplumun kendisine sunduğu gerçeği imal edilmiş yapılar (görsel imgeler) üzerinden gören ve bilen gözün, röntgenci gözün hâkimiyeti olarak değerlendirmektedir. Denzin'e göre modern/postmodern toplumlarda göz, bilmenin ve temsilin diğer organlara dayalı yönünü bastırmıştır ve bu durum, herşeyin merkezinde, sabit bir konumu olan, görürken görünmeyen özne kategorisine dayanmaktadır. Ona göre, toplumsal imgelerden oluşan sinematik yaşam, günlük yaşamı da kuşatmaktadır; çünkü günlük yaşam şimdi sinematik olan tarafından tanımlanmaktadır.” (Aslan, 2003: 43)

Görsel olanın saltanatı, temelde hâkimiyet kurmak isteyen iktidar gözüyle ilgilidir. Foucault'un²¹ konu hakkında çalışmaları bize bunu göstermiştir. İktidar merkezde gören bir göz olarak bireyin bireyselleşmesini engellemeye güdümlüdür. Buna rağmen birey bireyselleştini düşünür. Ve iktidar, zamanla varolan imajları da egemenliğinde sunmak ister. Sonuçta sinematek bir yaşam oluşmaya başlar ki bu yaşam içindeki imge ve imajlar daha bir tartışmaya açık hale gelecektir.

Öyleyse postmodern dönem için görsellik iktidar tarafından hem bireyin öznelliği üzerinde hem de toplumsal roller üzerinde egemenliği kurma girişimi olarak düşünülmüştür. “Görme eylemi, ruhsal yapılar kadar, cinsiyet ve iktidar ilişkileri ya da bedene ait özellikler ile de belirlenmektedir. Dolayısıyla, bu eylem aynı zamanda bir bireyin öznelliğini de belirler.” (Erek, Ödekan, 2008: 14)

²¹ Örneğin Michael Foucault, İktidarın Gözü, Ayrıntı Yayınları: 2003, Michael Foucault, Hapishanenin Doğuşu, İmge Kitabevi, 2006

Ancak bireyin öznelliğine açılan bir pencere olan görmek, belirli bir bilinci olan sinematek imgelerle kuşatılmıştır. Görülen formun kuramsallaşması ise kültürel üretim sürecindeki düşünce boyutlarının giriftleşmesini sağlayacaktır. Böyle bir ekseninde düşünen özne yok olmamak için duygulanımını (hatta belki öznelliğini) forma²² yükler ve form bütün ağırlığıyla dile gelir. Her karşılaşma öznelleşir.

Ya da her karşılaşma sanat üreticisi, sanat izleyicisi, sanat yazarı kişileri kurtarabilir mi? Öyle görünüyor ki karşılaşmaya anlam yüklemek bizi başka sonuçlara götürecektir. Derrida'ya göre:

“Hem seyirciyi hem de sanat yapıtını “rastlantısallık hali”ne sokacak anın yaratıcı gücü sanat kavrayışımızın temel taşıdır. Ki yapı-bozmacılık, hem sanat yapıtının hem de onu kavrayışımızın bütünüyle rastlantısal olduğu konusunda ısrar eder: Bireysel kavrayış anı asla yinelemez, hiçbir kalıba sığmaz, yapıtı hiçbir biçimde “sabit” hale getiremez ve kuşkusuz hiçbir bütünlük yaşantısı içermez.” (Murray, 2009:121-122)

Bütün bu veriler değerlendirildiğinde eleştirinin (sanat eleştirisi) gücünün zayıfladığına, Derrida'nın önerisinin eleştiri dışında bir alan olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Bugün eleştiri sanat alanının (kurumsallaşma paralelinde) sadece bir bölümüne yönelir, kısaca bugün eleştiri sanat kurumları üzerine odaklanmaktadır.

Hatta 1980'lere damgasını vuran çağdaş ve modern kavramları arasındaki çekişmenin sanatın eleştiriden uzak ve kurumlarla içiçe oluşunun sonuçlarından biri olduğu söylenebilir. 1980'li yılların ana gündemini “Çağdaş” ve “Modern” kavramlarıdır. Ne yazık ki bu mühim kavramlar uzun süre birbirine karışır. Konu

²² Postmodernizm sanat formu için çeşitli görüşleri taşımaktadır. Formun özellikle irdelenmesi söz konusudur. Örneğin Funda Altınkale modernist orijinal form karşısında geliştirilen postmodernist form hakkında şunları söyler: “Modern sanat anlayışındaki ‘özgün form’ a karşıt olarak, iki ayrı tepkinin yer aldığı gözlenmektedir. Bu tepkinin ilki, formu ortadan kaldırmaya yönelik hareketler zinciri şeklinde, diğeri ise; form olarak tarihsel değerlere dönüş hareketleri şeklinde kendini göstermektedir. Bu iki ayrı gelişme, yıllara göre farklılık gösterebileceği gibi, kimi zaman aynı dönemlere rastlayabilmekte ve yanyanalık ilişkisi içinde gelişebilmektedir.” (Altınkale, 2001:58)

hakkında örneğin seksenlerin sanat algısını hedef alarak konuşan Danto “Her hâlükârda modern ile çağdaş arasındaki ayrım yetmişlerle seksenlerin ortalarına dek netleşemedi. Çağdaş sanat uzun süre “çağdaşlarımızın ürettiği modern sanat” olarak kaldı.” demektedir. (Danto, 2010:34)

Belki de modern ile çağdaş sanatın ayrımını en net çizen yazarlardan biri Donald Kuspittir. Kuspit modern estetiğin rafa kaldırılmasını ayrı uçlardan, farklı bakışlardan ortak bir zemin yaratılmasının sonucu olarak görür. Çağdaş sanat bu zemin üzerinde şekillenen sanattır. Şu halde bu zeminin ortak özelliği nedir? İlginç bir şekilde ister Duchamp olsun isterse Newman olsun estetiğin konumunun değişmesinde hem fikir gözükmektedir. Konu hakkında Kuspit’in tespiti ise: “Her ikisi de estetiği, gerçek anlamda sanat eseri yapmak için gereken fiziksel ve zihinsel emeğin dışında anlıyorlar. Estetiği sanat eserinde değil, sanat eseri üretiminin öncesinde ve sonrasında bulurlar.”(Kuspit, 2010: 44)

Gerek Duchamp gerekse Newman tarihsel yorumlamadan uzak bir bakışa sahiptir ki; bu nedenle anlamaya, anlamlandırmaya dayalı yorum yapmışlardır. Ancak 1980’lerde çağdaş sanat pozitivist söylemler içinde değerlendirilmektedir. Ve bu değerlendirmeler kısır döngü yaratmaktadır. Konu hakkında Akay:

“Çağdaş sanatta ise pozitivism ilerlemeci mantığı ile devam etmektedir. Birinin bitip yerine başka bir şeyin gelmesi süregelmektedir. Meşhur Auguste Comte’un, yani sosyolojinin kurucusu olarak kabul edilen düşünürün deyişiyle; 3 hal yasası, yani teoloji gider metafizik gelir, o gider, yerine bilim, yani pozitivism gelir. Sanatlarda da aynı şekilde birinin yerine geçen yeni bir akım olageldiği gibi çağdaş sanatlar malzemeleriyle işlenirken ve gelişirken aslında bu mantığı sürdürür. Yani soyut Amerikan ekspresyonizminden minimaliste, minimalistten Pop Art’a ve yahut Kavramsal diye adlandırılan sanata, So Le Witt’ten Kosuth’a felsefenin yerini alan bir sanat olarak felsefe ve kavramsalın sonrasında, Fluxus ile birlikte ve sonrasında da 1980’lerde bütün neolar ortaya çıktığı sırada, bu ilerleme ve aşmaya göre gelişen ve tikanan sanat akımlarıdır. Aşma yani saklayarak başka bir aşamaya, başka

bir merhaleye geçme çağdaş sanatların içinde hala mevcut gibidir. Ama bu neolar, yeni diye adlandırılan sanat, -yeni ekspresyonizm, yeni Geov.s.- bütün bir süreç bu ilerleme mantığına bir sekte vurduğunda da malzemeler çeşitlenmeye devam eder. 80'lerde başlayan ve 90'lara doğru giden bir çizgi içinde bütün malzemelerin yan yana ve aynı sanatçı tarafından kullanılmaya başlandığı bir süreç başlar.” (Akay 2005: 11)

1990'lı yıllar, Akay'ın da belirttiği gibi sanat yapıtında çok farklı malzemelerin bir araya geldiği yıllardır. Çünkü “Ard- çağdaşçı resim, dışavurumcu, eklektik, farklı teknik ve malzemenin, eleman ve araçların bir araya geldiği, bunların kolajının yapıldığı, estetik amaçlı olma yerine, tepkiye dayalı bir anlatıma sahiptir.” (Akdeniz, 1990: 162) Bu tepki ise modern sanata ve bu sanatın kuralları dışına çıkma fikrine dayalıdır. Aynı yıllar bilginin dolaşımındaki hızın artmasıyla birlikte yapılan sanat işlerinde de benzerlik gözlemlenir.²³

Böylece 1990'ların malzeme çeşitliliğini ve üslup farklılığını bir arada barındırabilecek olan enstalasyon sanatına doğru yöneliş başlar. Yine 1980'li yıllar boyunca kamusal alanı olabildiğince değerlendiren sanatçılar bu alanın tanımı üzerine zorlayıcı işler üretmeye yönelirler. Bir nevi kamusal alanı tartışmaya açan bu işlerde “mekan” baş rol oynar. Özel alan kimi zaman kamusal alana, kimi zamanda kamusal alan özel alana dönüştürülmeye çalışılır. Sonuçta “Boya ve tuval, kalem ve kağıt bütün dünyadaki galerilerin duvarlarından, müzelerden kayboldu gitmiş, onların yerini enstalasyon adı verilen sanatsal yaratıcılık biçiminde odaların ya da binaların aranjmanı alır.” (Yapp, 2005:198)

Enstalasyon sanatı olasılıkla 1980'li yıllarda kayıp özne ve kuramsallaşan form sorununa eğilmiş sanatçıların artık deneyim üzerine çalışmaya başlamasına zemin

²³ Konu hakkında Necmi Sönmez şu açıklamaları yapar: 1980'lerin başında tipik “Doğu Avrupa” anlatım tarzından, Yeni Dışavurumcu Alman, İtalyan resminden, Fransız ya da Amerikan kavramsal sanatından söz etmek mümkündür. Ancak günümüzde bölgelere, kültürlere, uluslara özgü yerel renklerden, olgulardan söz etmek mümkün gibi gözüküyor. Bir Fransız'ın dünyaya bakış açısı, bir İsveçliden elbette farklı, ama 1990'larda üretilen işler hem teknik hem de kurgusal yaklaşımlar açısından büyük paralellikler gösteriyorlar. (Sönmez, 2006: 248)

olur. Deneyim postmodern sanatın kritik noktalarındandır. Rahmi Ögdül enstalasyon ile deneyimi şöyle anlatır:

“Enstalasyon sanatıyla birlikte mekânın da bir aktör olarak, izleyicinin duyumsamasını belirleyen, sanat yapıtını etkileyen bir kuvvet olarak işin içine katıldığını görüyoruz. Mekânın bu öne çıkışı, aktif bir rol oynaması kuşkusuz dönemin paradigmasından kaynaklanıyor ve zaman kavramından mekân kavramına doğru gerçekleşen bir vurgu değişimini gösteriyordu.” (Ögdül: 24/11 2011, Birgün Gazetesi)



Resim 14 Ilya Kabakov, The Man Who Flew Into Space From His Apartment
1968-1996



Resim 15 Tracey Emin, 1998, My Bed

Mekana yapılan vurgu neticesinde sanatın izleyici ile buluşması da değişir. Bu aynı zamanda “ortak deneyim” anlayışına açılan bir kapıdır. Örneğin 1990’lı yıllar boyunca artan sanatçı inisiyatifleri kamusal mekan ve özel mekan kavramlarını irdeler ve bu irdelemelerin etkisiyle çalışmalar gerçekleştirir.

Artık sanatçının amacı izleyiciyi üretken kılmak, ama bunu yaparken de izleyicinin sosyal yaşamını göze alarak çalışmaktır. Sanat genel olarak sanatçının çalışmak istediği konuda kaynakları göz önünde bulundurmasıyla gelişir. Küreselleşmenin yoğun yaşandığı bu dönemde yerel olana müthiş bir ilgi ve bu ilgi paralelinde geliştirilen ilişki sanatçıları değişik yaklaşımlara yönlendirir. Nihayetinde “1990’lar postmodernizm, göstergebilim, dilbilim... gibi alanlarda ciddi tartışmaların yapıldığı bununla birlikte geleneği reddetmek yerine eklektik bir yapı içerisinde pek çok geleneğin bileşiminden oluşan bir anlayışın oluştuğu dönemdir.” (Kozlu, 2011:149)

Kısaca 1990’larda geleneği reddetmek yerine bileşim formülü sermayenin kendini her alana yayabilmesini sağlamaştırır. Aynı dönem “dünyasal bir homojenleşmeye ve melezleşmeye doğru bir geçiş başlar.” (Tüzünoğlu, 2007: 16)

Ali Artun'un postmodern işleyişe yanıtı ise şudur:

“1990'dan bu yana sanat dünyasında, şirket kültürünün yağmaladığı erdemlerin ehlileştirilmiş tezahürleri bol bol sunuluyor. Postmodern kuramların ısrarla savunduğu iddia şuydu: Simülasyon, dünyayı ve düşüncüyü o kadar doldurmuştu ki, temsilin bitip gerçeğin başladığı noktayı belirlemek mümkün değildi. Gelgelelim çağdaş metanın hayaletimsi, gayri maddi karakteri neoliberalizmin yükselişiyle el ele yürüyordu.” (Artun, 2010: 75)

Şu halde 1990'lar için önemli sorunlardan biri sanatçının entelektüel misyonuna geri dönüş yolunun sorgulanmasıdır. Bourdieu'nün bu alanda yaptığı çalışmalar çok önemlidir. Çünkü Bourdieu²⁴ entelektüellere belirli bir özgürlük alanı (üretimleri açısından) sunarken, yine entelektüellere atfettiği bir simgesel iktidar kavramı 1990'larla birlikte başlayan bu süreçte gündem oluşturacaktır. Sosyolog kültürel üretim alanlarının toplumdan uzaklaşmasına değinmiştir. Böylece sanat ve sanat üretimi kendine yönelik olmaya başlar. Onun önerdiği disiplinlerarasılık 1990'larda çok tartışılan bir kavramdır. Disiplinlerarasılık örneği olarak video-belgesel sanat bu dönem göze çarpmaktadır. Video-belgesel sanatla pek çok sanatçı aynı anda hem kurgu, hemde belgeselden faydalanmaktadır.

Bu dönem belgesellik sanatta oldukça mühim bir yere sahiptir. Temelde gerçekliğin sorgulandığı 1980'lerden sonra, öğretilen imajların, imgelerin çoğunun bir gerçeklik yanılgısı olduğunu fark eden sanatçı sürekli gerçekliğin sınırlarını zorlar. Nihayetinde elinde kalan belgeseldir. Evet, belgesellerin gerçekliği vardır. Ama değişim arzusunu ve sanatta olması gereken zihin açıklığı kimi zaman es geçen bir yönü de vardır. Çünkü belgeselleştirme aynı zamanda zihinde geçmişe itme

²⁴ Bourdieu'ya göre kültür üreticileri özgül bir iktidara sahiptirler: Birşeyler gösterip insanları bunlara inandırmayı; doğal ve toplumsal dünyanın az çok karışık, belirsiz, formüle edilmemiş, hatta formüle edilemeyecek deneyimlerini açık ve nesnel bir biçimde ortaya koymayı ve böylece o deneyimleri var etmeyi sağlayan simgesel iktidara. (Swartz, 2011: 303)

anlamına gelebilir. Oysa Şu anda devam eden bir Şeyi zamanda geriye itme “Şimdiyi” görünmez kılabilir.

Yine bu dönem gelişen teknoloji zaman yaklaŐımlarını çeŐitlendirirken öznellik arayıŐları yükselir. Teknoloji olanaklarından faydalanan her sanatçı içsel zamanda yeni deneyimleri tartışmaya başlar ancak tartışma zemini toplumsala kayar. Örneğin (bilginin en hızlı Şekilde iletimini sağlayan) internette üretilen işler günden güne artar. Kutup’a göre:

“Sanat bundan yirmi beŐ yıl evvel kendi sınırları içerisinde var olup gelişimini bu duvarlar içinde yaparken bir grup yenilikçi sanatçı, farklı Şeylerin olabileceğini gördüler. Internet gibi bir zgr ve belki de kaotik diye tanımlayabileceğimiz bir ortamda net.art yolcuları, estetik tariflerini altüst eden, biraz Dadacı, biraz teknoloji tutkunu, sınır tanımayan, prosedürleri yok sayan eserler üretmeye baŐladılar.” (Kutup, 2010: 5)

GrldĞu gibi yenilikçi sanatçılar dijital olanakları kullanarak sanatın sınırlarını sorgular. Ancak dönemin tek meselesi sanatın sınırları sorunu değildir. Aynı zamanda “kültürel uygulamaların, artık zorlayıcı olmayan bir bağlamda dayatılabileceği meselesidir.” (Tomlinson, 1999: 251) Sanat reticisi zihnin, küreselleşmeyi ve var olan pazarı nasıl algıladığı meselesidir. Burada müthiş bir sanat birikiminin dolaşımı ve bu dolaŐımın piyasa ile bağlantısını gözlemlemek sanatçıya düŐmektedir. Ya da rneğin Bourriaud’un nerisi “Bir taraftan gelenekselciğe bir taraftan da globalleŐmenin getirdiği tektipleŐmeye karşı direniş” (Akay-Bourriaud, 2009: 91) sanatı daha zgr kılabilir mi?

3.1. Geç Kapitalist Süreç, KreselleŖme ve Etkileri

Taylorizmin sonrasında Post-Fordist yönetimle karŖılaŖırız. Post fordist yönetimde sermaye piyasası egemendir. Ve kreselleŖme ile birlikte sermaye dünyanın her yerine ulaŖabilecek duruma gelmiŖtir. Bu aynı zamanda tek bir g merkezini pek çok g merkezine evriren bir etken olur. Bu g merkezlerinin deėiŖken üretim/tüketim istekleri oluŖur. Ve bu istekler doğrultusunda alıŖan kiŖiler için hiçbir iŖte uzun soluklu alıŖamama durumu doğar. alıŖan kiŖilerin iŖhayatının sürekli olarak deėiŖimi söz konusudur. Böylece gemiŖ ve gelecek fikri arasındaki “bütünlük” algısı kırılır. KiŖiler hep Ŗimdiki zamana bağlı olarak kararlar vermeye zorlanır. Bu bir bakıma da kiŖinin toplumsal benliğinin yok olmasıdır. Ki Yersiz-Yurtsuzluk kavramı doğar. Artık kiŖiye ait olan toplumsal benlik Ŗirketlerin eline geçer. Kimlik ve aidiyet Ŗirketin kurumsal kültürü olur.

Fakat Ŗirketlerin de kurumsal yönetimi (ok geniŖ bir bilgi paylaŖımı, aktarımı) bilgisayarlar tarafından yürütülmektedir. Zamanla toplumlar bilgisayarların zihinleriyle hareket etmeye baŖlar, bilgisayarlar bir bakıma kiŖilerin davranıŖ biçimlerinin belirleyicisi olurlar.

Teknolojinin böylesine güçlü sonuçlar doğurması “KreselleŖme” baŖlıėıyla yakından ilintidir. KreselleŖme Soğuk SavaŖın bitiminin ardından Sovyet rejiminin sona ermesiyle baŖlayan bir süreçtir. Noam Chomsky’nin kreselleŖme hakkındaki dŖnceleri oldukça ilgi çekicidir “2. Dünya SavaŖının peŖinden dünya ekonomisinde regülasyonu sağladığı dŖnlen kreselciliğin aslında egemen büyük Ŗirketlerin elitlerinin ayrıcalıklarını saėlamlaŖtırma araçları olduğunu” dŖnr. (Heartney, 2011,292)

İŖte bu saėlamlaŖtırma araçlarının aėdaŖ sanata nasıl yansıdığı oldukça mühimdir. Çünkü aėdaŖ sanat serbest piyasa ekonomisinden uzakta bir yerde kendini konumlandırmaya alıŖsa da piyasadaki deėiŖimler kısa sürede sanat alanına yansımaktadır. Hatta diyebiliriz ki Amerika’nın kültürel alandaki kapsayıcılığı ile sanat satıŖlarında Dünya’da ilk sırayı alması paralellik göstermektedir.

Durumun farkında olan Postmodernist sanatçılar 1970'lerden itibaren çağdaş sanatın geç kapitalist sürece dahil olmaması için ellerinden geleni yaparlar. Ancak örneğin Amerika'da özellikle 1989 sonrasında devlet destekli mekanlarda müstehcen bulunan işler nedeniyle kaynak aktarımlarında sınırlamalara gidilir. Hemen belirtmekte yarar var ki geç kapitalist süreçle baş etmeye çalışan sanatçıların yanı sıra küreselleşmeyi heyecanla karşılayan bir başka kesimde mevcuttur. Kısaca "Sanat dünyası politik açıdan liberal yönü benimserken, özellikle kültürel sentezin ya da melezliğin yararlarını överken, söz konusu retoriğin arkasındaki vizyon "küresel sermaye rüyası" bütünüyle ve büyük bir hızla sanat dünyasına yansımıştır." (Stallabrass, 2010: 22) İşte bu kesimin de desteğiyle sanat evrensellik kavramıyla dünyaya açılacak ancak 1990'ların başında yaşanan yoğun ekonomik durgunluk döneminin de etkisiyle yerellik ve melezlik kavramı önem kazanacaktır.

Geç kapitalist dönem ve küreselleşmenin nasıl bir değişken oluşturduğunu enstalasyon sanatının değişimine bakarak gözlemleyebiliriz. Enstalasyon özellikle 1980'lerde yeniden canlanır. Fakat bu sanat kısa zamanda taşınır hale getirilerek satılabilir bir şey olur. Temelde "Enstalasyonun kendisi bir mecraya olmadığı gibi, belli bir mecraya özgü bir tür de değildir. Videoyu ve giderek artan şekilde resim gibi daha eski mecraları kapsamaktadır. Ve her tür mecrayı hatta performans sanatı unsurlarını bile içeren mekânsal bir sanat olarak görülebilir." (Stallabrass, 2010: 31) Burada küreselleşme ile mekan sınırsızlaşması ve bunu taşıyacak kapital güç belirlenmesine değinmekte fayda vardır. Enstalasyon tam da neo-liberal ekonomiye uygun biçimde şekillenmiş ve bütün diğer mecraları kendi içinde taşıyabilecek özelliği almıştır.

3.1.1 Çok Uluslu Şirketlerin Sanat ve Kültür Alanına Etkileri

1980'lerin ardından uluslararası şirketlerin siyasi güçlerini arttırmak istemeleriyle birlikte sanat yatırımlarına yönelimleri gerçekleşir. Temelde bu şirketlerin kamu sanat kurumlarına fon sağlayarak (kültür dünyasını kullanarak) uluslararası açılım sağlama beklentileri vardır. Sermayenin küreselleşmesi ise şirketlerin sanat kurumlarına kaynak aktarımlarını ve küresel arenada kendini var etmelerini sağlayacaktır.

1980'ler gerek Amerika'da gerekse İngiltere'de şirketlerin kültür alanında en büyük yatırımları yaptıkları yıllardır. Bu yatırımların doğurduğu hakimiyet ile şirketler kültürel yönetimde söz sahibi olurlar. Böylece kültür kurumları ve bu kurumların şirket tanıtımlarına dönüşmesi kaçınılmaz bir hale gelir. Şirketler için bu davranış biçimi kurumsal kimliklerine bağlı olan çalışanları ve şirket müşterileri üzerinde etkili bir pazarlama stratejisi olur.

Sonuçta serbest piyasa politikaları sanatın sermaye ile ilişkisinde farklılıklar yaratacak “Şirketlerin kültürel etkinliklere ilgisinin altında yarattıkları kültürel sermayeyi uygun bir siyasi güce dönüştürme ve bu gücüde açık ya da kapalı yollardan kendi çıkarları için kullanma” ortamı sağlanacaktır. (Wu Chin-tao, 2005: 37)

Çok uluslu şirketlerin kaynak aktarımı ise çoğunlukla sponsorluk adı altında yapılmaya başlanır. Sponsorluk ile ulaşmak istenilen söylem, kültürel alana katkı sunan “bir etik anlayışı taşıyan” imaj ve halk için özgürlükçü, yenilikçi tavrı benimseyen bir profildir.

Burada bahsedilmesi gereken önemli nokta şirketlerin neden bu boyutlarda yatırımlara kalktığıdır. Örneğin müze ziyaretçilerinin genel özelliklerine bakacak olursak “İstatistiklere göre sanat müzelerinin ziyaretçileri öteki müzelerin ziyaretçilerine göre çok daha iyi eğitilmiş, iyi işlere sahip ve ekonomik açıdan daha

iyi durumdadır.” (Wu Chin-tao, 2005: 219) Şirketler ise bu ziyaretçilere hem şirket imajını iyi göstermenin, hemde bilgilendirme yoluyla pazarlama yapabilmenin kilit noktasını sponsorlukta bulurlar.

Yine 1980’lerin sanat pazarında şirketler (adlarını duyurma isteğiyle) kamuyu geri plana iterek dev sergiler düzenlemeye başlarlar. Bu devleşme sadece sergilerle kalmaz, aynı zamanda müzelerin büyümesi söz konusudur. Sonuçta şirketlerin sanat dünyasındaki etkileri sadece mali çıkarları doğrultusunda gelişmez; kültür mekanları, sanat sergileri ve buna bağlı olarak sanatçılarda da değişimler yaşanır. Zamanla ne bir akım, ne de bir sanatçı uzun süre gündem oluşturamaz. Ya da gündem oluştursa bile sanat ekonomisinin içinde oluşturmaktadır. Temel gündem sanat kurumlarının odağında gelişmektedir.

3.1.1.1. Bienaller, Müzayedeler, Fuarlar ve Müzeler

Uluslararası sermayenin kültür dünyasına girişi hem modernizmin krizi hemde postmodern bir döneme girişin belirtisi olarakda okunabilir. Örneğin Hal Foster'a göre "Postmodernizm, başka şeylerin yanı sıra, sanatı ile kültürü daha çok sayıda kişinin icrasına, daha farklı kesimlerin izlemesine açık hale getirme girişimiydi."der. (Foster, 2009: 23)

Nihayetinde büyük şirketlerin sermayesi aracılığıyla Metropol kavramı oluşmuş ve Metropoller arasındaki kültürel ağı ise uluslararası şirketler üstlenmiştir. Böylece Metropollerin küreselleşmeye adaptasyonu sağlanmış, ancak daha da önemlisi sanat bir mecra olarak yönetime ve şirket kültürünün davranışlarına yaklaştırılmıştır.

"Böylece bienaller ve yeni "post-modern" müzeler, giderek sanat fuarları, bu endüstrisi geri plana çekilen veya iflas eden kentlerin, metropoller arası küresel ağa formatlanmasının mecralarını oluştururlar." (Ali Artun, Söyleşi, Metropolİstanbul, 26 Nisan: 2007)

Bu aynı zamanda yüksek kültür ile alt kültürün ortak bir paydada buluşması anlamında da okunabilir. Ki bu döneme kadar kültür mekanları "yüksek kültürün" taşıyıcısı görevini görmektedir. Mike Featherstone'ın belirttiği gibi "On dokuzuncu yüzyıldan itibaren yüksek kültürün yaygınlaşma aracılığını müzeler üstlenir." (Featherstone:1996: 181)

Burada kilit nokta küreselleşmedir. Küreselleşen bir dünyanın yeni sanat anlayışı da farklı olacaktır. Bienaller ise bu anlayış doğrultusunda sınırsız bir bakış açısıyla gerçekleştirilmeye çalışılır. Bu aynı zamanda Batılı sanatçının yerine farklı milliyetlerden gelen yeni tip sanatçıların sanat dünyasında yer bulabilmesine denk gelir. Fakat sahne görüldüğü kadar demokratik bir algının sonucunda oluşturulmuş değildir.

Örneğin Chin-tao Wu, Kassel Documenta sergilerine 1968-2007 yılları arasında katılan sanatçıların ezici çoğunluğunun Kuzey Amerika'lı ve Avrupa'lı olduğunu belirtmiş, yenedünya düzeninde kabul gören Küreselleşmenin de oldukça Batılı olduğunu vurgulamıştır. (Chin-tao Wu, 2009: 107-115)

3.2 Postmodern Sanatsal Yönelimler

3.1.1. Pastiş ve Temellük

Parodi bir metinden faydalanarak yeni bir metin oluşturma ya da metinlerarasılık olarak adlandırılır. Postmodern döneme gelindiğinde parodinin tanımı değişir. Çünkü bu dönem parodi politik herhangi bir anlam taşımayan, derinliği olmayan söylemler oluşturur. Postmodern parodi tarihsizdir; geçmişle herhangi bir bağ kurmaz. O bir bakıma içeriksel kopmadır. İşte bu içeriksel kopmayla birlikte birbirinden çok farklı sanatsal yönelimlerin herhangi bir yöneme başvurulmadan ortak bir yapıtta biraraya getirilmesine pastiş denilmektedir.

Fredric Jameson'ın pastişe dair düşünceleri oldukça önemlidir. Düşünür bireyin varlığının, bireyin bireyselliğinin yittiği bir dönemde artık yeniliğinde var olamayacağını ve dolayısıyla parodinin oluşamayacağını belirtir. Bireyselleşmenin yitimine paralel yenilikte yoktur ki bu durumda boş parodi veya pastişle karşılaşırız.

Jameson için “ biçimsel yeniliğin artık olanaklı olmadığı bir dünyada bize kalan tek şey pastıştır. Pastiş pratiği, ölü biçimlere öykünme, özellikle “nostalji filmlerinde” görülebilir. Jameson postmodernizmin kendine özgü bir zaman tasarımı olduğunu vurgular. Düşünür zaman tasarımını Lacan'ın şizofreni kuramı doğrultusunda bunu açıklar. Şizofrenik deneyim birbiriyle bağlantısız göstergelerin uygun bir düzen içinde bir türlü biraraya getirilemediği yalıtık bir deneyimdir. Öyleyse şizofren bizim dünyayı verili şimdide deneyimlediğimizden çok daha yoğun biçimde deneyimler, çünkü bizim şimdimiz daima geçmiş ile geleceği içeren birtakım geniş tasarımların bir parçasıdır. Kısaca şizofren birbirine eklenen şimdilerden oluşan bir bölük pörçüklük doğrultusunda deneyimler zamanı.”(Sarup, 2010: 206-207)

Pastiş'in imgesel bağlamda ortaya çıkışı postmodern dönemde nesnelerin kendi anlamlarından uzaklaşması ve bu uzaklaşmayı sanatçıların dışavurmalarıyla paralel gelişir. Oysa örneğin alegori geçmişle bir bağı olan kavramdır. Ve geçmişten bağı koparılan alegori zamana dair bir iz taşımadığında, nesnelere içeriklerinden koptuklarında pastiş kavramı konuşulacaktır. Bu mühim noktada postmodern alegori kavramını irdelemek gerekir.

Örneğin Robert Rauschenberg'in alegori resmini değerlendirdiğimizde, resimde bir çok nesnenin birarada sunulduğunu farkedebiliriz. Ancak bu nesnelere bütüncül bir düşünce oluşturamaz ya da herhangi bir bağlam kurma eğiliminde resme konu edilmemişlerdir. Sanatın herhangi bir şeyi ifade etme aracından sıyrılıp, sadece merak etme ve araştırma yönüne göndermeler vardır. Böylece postmodern sanatta nesnelere taşıdıkları (geçmişle gelen) anlamın yükünü değil onların yapılarını, oluşlarını görebiliriz.



Resim 16 Robert Rauschenberg, Allegory, 1959-60

Öyleyse Alegori resminde düpedüz anlamın kendisiyle bir savaş vardır. Postmodern alegori adeta anlam ile dil arasındaki kopukluğun göstergelerini anlatmaya çalışmaktadır. Sanatçılar ise bütün imajları bir araya getirdiğinizde izleyiciye yansıtacağınız bir düzen, bir kurgu, bir anlam oluşmayabilir görüşüyle postmodern sanata örnek oluştururlar.

Aslında alegori kavramı geçmişi anlaşılır kılan bir zaman algısını taşır. Oysa Rauschenberg izleyiciyi şu ana hapsetmeyi seçer. Şu anın içinde ise sadece

sanatçının kullanmış olduğu materyaller dünyası bulunur. Bu materyalleri biliriz ama tarihsel bağlayamayız. Neden ve sonuçların yokluğu yapının çarpıcı özelliklerindedir.

“Anlamaya, geleneksel bağlamda anlam-üretmeye karşı olan bu güvensizlik postmodernist sanatın anlama karşı sıklıkla ilişkili olan tavırlarının tipik bir örneğidir ve pozitif içeriğin vurgusunu azaltırken metinsel belirsizliği ve metnin içsel çelişmesini ortaya çıkaran okuma alışkanlıklarını doğurmaktadır. Diğer bir ifadeyle, alegori üstüne çağdaş yorum, alegorinin anlamı nasıl iletildiğini yok sayarken veya bunun önemini azaltırken; alegorinin anlamı nasıl problematize ettiği üstüne odaklanma eğilimindedir.” (Petrolle, 2008: 10-13)

Sonuçta modernizmin kesinliği postmodernizmin oyunbozanlığına çevrilir. Postmodernizm Platon’un mimesis kavramını yeniden kurgular. Ancak bu kurgu içinde herhangi bir ideal öz bulunmaz. Böylece hiçbir şeyin gerçekliği yoktur sonucuna varılır.

Bu sonuç aynı zamanda pastişin temel çıkış noktası gibi değerlendirilebilir. Örneğin David Salle’nin resimlerinde anlatı bütünlüksüz, açıklığı olmayan, taklidin yoğun bir şekilde görüldüğü biçimlerin yoğunluğuna bürünür. Bu resimler sanat tarihçisi Heartney’e göre Jameson’ın pastiş ilkesini örnekler.



Resim 17 David Salle, Old Bottles 1995, Oil and acrylic on canvas

Temellük²⁵ ise sanattaki görüntü biricikliğine, teklğine ve spesifik auraya meydan okumak amacıyla tek ya da birden çok form görüntülerinin foto-mekanik reproduksiyonudur.

Örneğin Andy Warhol, Campbell Çorba Kutuları çalışmasını serigrafî işlemiyle çoğaltır. Bu noktada mekanik çoğaltma yöntemine başvuran sanatçının resim diline tamamen farklı bir açıdan baktığını gözlemleriz.



Resim 18 Andy Warhol, Campbell hazır çorba kutuları, Tuval üzerine Tipî Sentetik polimer boya, 50,8 cm x 40,6 cm (16 × 20), Modern Sanat Müzesi Yer. Lillie P. Bliss miras, New York

Başka bir açıdan Temellük, bir şeyin göstergesi üzerine yeni bir gösterge sistemi kurarak asıl şeyin anlamını değiştirmedir. Barthes bunu göstergebilimsel dizgenin üzerine kendi göstergebilimsel şemasını kurarak ikinci dereceden bir gösterge sistemiyle ifade etmiştir. Düşünür Burjuvazinin temel çıkarının bir nevi göstergelerle oynamak olduğunu ve bu sayede de kendi söylemini kabul ettirdiğini aktarmıştır.

Hal Foster'a göre "Son dönem sanatında eleşitirel iddiasıyla başvuru olan imge temellükünün altında yatan siyasi etken ikincil mitleştirmedir. Miti bu şekilde soyma,

²⁵ Owens, Craig. (Bahar, 1980), Alegorik Darbe: Postmodernizm Kuramına Doğru, October Dergisi, Vol.12 (pp. 67-8667-69) Craig Owens 1980 yılında yayımlanan "Alegorik Darbe" metni postmodern sanat pratiğinin karakterlerinden biri olan temellük tanımıdır.

göstergelerin kitle iletişim araçlarınınca temellük edildiği mitleştirme sürecini taklit etmekten ziyade, bu sürece karşı bir süreç yaratma ya da onu parçalarına ayırma işlevi görür. Sanatta “mit soygunu”, temelde, özgün göstergeyi sosyal bağlamına yeniden yerleştirme ya da soyutlanmış, mitsel göstergeyi parçalara ayırıp onu bir karşı - mit sistemine yeniden yazma çabasıdır. İlk aşamada gösterge ait olduğu sosyal gruba iade edilir; ikincisinde temellük edilen göstergenin izi sürülür, yeniden değerlendirilir, yeniden yönlendirilir.”(Artun, 2004: 169)

Foster için temellük bir bakıma tüketim kültürüne karşı sanatçıların üretim ve yıkım davranışları sergilemesidir. Bu sayede sanatçı var olan söylemi ya kıracak ya da gerçekliğine geri döndürmeye çalışacaktır. Örneğin kadın bedeninin kapitalizmde var olan imajı çeşitli sanatçıların temellük yöntemiyle yeniden değerlendirilecektir.



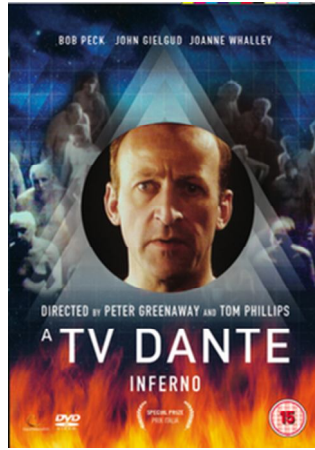
Resim 19 Cindy Sherman, Untitled Film Still #35, 1979. Gelatin silver print, 9 7/16 x 6 9/16" (24 x 16.7 cm).

3.1.2. Melezleşme

1980'lerle birlikte gelişen melezleşme geç kapitalist dönemde farklı üslupların ortak bir zeminde buluşturulmasıdır. Ancak bu salt sanat üzerinden gerçekleşen bir durumdan ibaret değildir. Küresel sermayenin biraradalığı, geniş ölçekte farklı anlayışların biraradalığına dönüşür. Bu aynı zamanda sistemin ihtiyaç duyduğu esnek üretim modeline cevap niteliğindedir. Çünkü yeni üretimlerin yeni tüketimlere çevrilmesi gereklidir. Tüketim kültürünün ana mantığı budur.

Melezleşme sanat bağlamında eklektik ve modern karşıtı postmodern bir tavır olarak kendini gösterir. Daha çok postmodern bir olgu olan melezleşme birçok yönde sanata etki eder. İlk yaklaşım farklı üslupların, materyallerin bir arada kullanılabilir olmasına dair geliştirilmiştir. Bu yaklaşım sanatın tüketim kültürüyle olan bağının yoğunlaştığı döneme denk gelir. Sanat tüketim kültürüne bağlı olunca tüketilen şey de sanat olacaktır. Özellikle Andy Warhol'un çalışmaları tüketim kültürüyle barışıklığı nedeniyle melezliğe örnek gösterilir.

Craig Owens ise melezliği şöyle tanımlamaktadır "Son derece eklektik yapılar üretmek amacıyla tür ve dönem başvurularıdır. Saf sanat nesnesi kavramına aykırı olarak içerik ve form uygulamalarını kapsar. (Wheale, 1995, 119-120)



Resim 20 Tom Phillips, Peter Greenway ' TV Dante 1989

Melezlik özellikle medyanın farklı görüntü malzemelerini biraraya getirerek kullandığı bir yöntemdir. Örneğin TV Dante işinde Peter Greenaway Tom Phillips ile birlikte çalışır. Sanatçılar Dante Alighieri'nin vizyonundan yola çıkarak günahlar ve günahkârlar için bir evrensellik düşünürler. Bu evrensellik şimdiki zamana ve topluma bağlıdır. Böylece yirminci yüzyıl toplumunun yüzleşmesi gereken sorunlarını dışavururlar. Filmde katmanlı, yan yana görüntüler ve bu görüntülere referanslar bulunur.

Peter Greenaway örneğinde görüldüğü gibi sanatçıların anlatıda ana konuya bağlı olması gerekmez. Bugün sanatçılar hikâyelerini kendi kişisel düşünceleri, deneyimleri ve daha farklı birçok malzemeyi ekleyerek sunabilir. “Kısaca bugünün anlatı sanatçıları kişisel deneyimler, tarih, geçmişin sanatı, edebiyat, popüler kültür, fantezi ya da hayali kurulabilecek başka şeylerden hikaye çıkarabilecek durumdadırlar.” (Heartney, 2011, 122)

Melezliğin bir diğer açısını ise kültürel çalışmaların ağır bastığı cinsiyet ve kimlik politikaları oluşturur. 1980'li yıllarda çok kültürlülük tartışması sanat dünyasını kısa sürede içine alır. Hilton Kramer ve Robert Hughes gibi Nitelikçilik yandaşları siyasetin sanata etkisinin kötü sonuçlar doğuracağını, sanatı taşıyan yüksek kültürün kirleneceğini savunurlar. Aynı zamanda köklü modernist tavra bağlı bu düşünürler çokkültürlülük savunucuları tarafından getirilen çeşitli eleştirileri görmezden gelirler. Ancak var olan gerçek, sanatsal üretimin beyaz Avrupalı yada Amerikalı sanatçılar çevresinde gerçekleştiğidir.

Zamanla çokkültürcülük hakim paradigma olur ve bu paradigma ister bienallerde isterse galerilerde yaygınlaşmaya başlar. Temel istek toplumsal katmanlar ve farklılıklar arasındaki ayrımların kaldırılması istediğidir ve bu paralelde ırk, etnik köken, cinsiyet ve kimlik gibi kavramlar vurgulanmaya başlar. Hemen belirtmekte yarar var ki kimlik kavramı feministlerin uzun uğraşları sonucunda 1960'lı yıllardan beri irdelenen bir kavramdır. Sonuçta kimlik algısı 1960'lı yıllarda feministlerin sanatın genel otoritesi erkeklere karşı başlattıkları hareketle birlikte sorunlaşmıştır.

3.2.3. Teknoloji ve Yeni Medya

Çağdaş sanatta teknolojinin etkileri çok derinden hissedilir. Mimar ve eleştirmen Paul Virilio konu hakkında “*bir değil iki gerçekliğin olduğu bir dünyaya giriyoruz: Aktüel ve görsel. Simülasyon değil, yerine ikame var.*” der. (Rush, 2005: 181) Çünkü teknolojinin gelişimi görüntüyü durağanlıktan kurtarmış ve farklılaştırmıştır. Bu farklılık görüntünün artık bir bilgi olması; bu bilgininde çok değişik şekillerde kullanılabilmesidir. Böylece sanat yapıtının nesnesiyle olan bağlantısı kırılır. Nihayetinde yapıt, bilgisayarın içinde ve her an değişebilecek akışkan bir bilgidir. Ve böylece dijital çağın çok önemli getirisi gerçekleşir: İzleyiciyi yapıt karşısında etkin bir role sahip olur. İzleyici artık yapıtın başlangıç ve bitişi de dahil olmak üzere bütün süreçlerine katılır. Bu aynı zamanda dijital çağın interaktifliğidir. İnteraktif kelimesi izleyicinin yapıt üzerinde değişiklikler yapabilmesi yani izleyicinin yapıtla doğrudan etkileşimini betimler. Ki teknolojinin bir getirisi de sanat öznesinin özerkliğini kırmasıdır.

Christiane Paul’e göre dijital ortamın ayırt edici özellikleri farklı bir estetik form oluşturur ve bu form: İnteraktif, katılımcıdır, dinamiktir, genelleştirilebilir. (Paul, 2008: 67) Bütün bu özellikler dijital teknolojileri sanatsal üretimin vazgeçilmez araç ve ortamlarından biri haline dönüştürmüştür.

Zuhal Özel Sağlamtimur konu hakkında “Dijital sanat yeni gelişen bir sanatsal anlatım biçimi olarak görülmesine rağmen, temelde geleneksel sanatın teorik altyapısı ve kuramları üzerine temellenmekte, heykel, resim, grafik gibi hem geleneksel hem de yeni dijital anlatım biçimleri bir arada harmanlanabilmektedir. Bununla birlikte dijital sanat, bir araç ve ortam olarak kullanılan dijital teknolojiler vasıtasıyla simülasyon, yapay yaşam, manipülasyon, etkileşim gibi farklı anlatımsal içeriklerle kendini zenginleştirerek farklılaştırmaktadır. Dijital sanat ve eserlerini daha iyi kavrayabilmek için, dijital teknoloji ve çağdaş sanat ilişkisini, eserlerin nasıl ve hangi teknolojilerle üretildiğini, dijital sanatçının iç dünyasını ve anlatım tarzını irdelemek gerekmektedir.” görüşündedir. (Sağlamtimur, 2010: 213-218)

Dijital çağın bir getirisi de “görsel kültür”dür. Son yıllarda görsel kültür sanat üzerindeki egemenliğini gittikçe arttırmıştır. İzleyiciyi tarihsel açıdan dönemi ve kültürüyle uyumlu bir şekilde değerlendiren görsel kültür çok uzun zamandan beri var olan bir ikilemi yeniden ortaya koyar. Bu ikilem Hal Foster’a göre “Sanat tarihi ifadesinde sanatla ima edilen özerklik ile tarihle işaret edilen örtüşme arasındaki gerilim, görsel kültür ifadesinde de söz konusudur. Bu görselde ifade edilen sanallık ile kültür de ifade edilen maddilik arasındaki gerilimdir.” (Foster, 2009:121)

Bugün için görsel kültür çalışmaları teknolojinin gelişimiyle orantılı olarak işler. Ancak görsel kültürün işaret ettiği sanal alana tezat olarak izleyicilerin somut kültürel farklılıkları ya da yaşadıkları dönemden farklılıkları şöyle bir soru doğurabilmektedir. Görsel kültür, bilgi depolama sistemi olan elektronik ortamı kullanırken (ve aynı zamanda o ortam için kurgulanmış ortak imgeleri kullanırken) kültürel farklılıkları barındırıyor mu? Görünen o ki görsel kültürün hâkimiyeti sürdükçe yukarıda yer alan soruyla ilgili olarak tartışmalarda devam edecektir.



Resim 21 İnka Essenhigh, İn Bed, 2005, Tuval üzerine yağlıboya

İşte dijitalliğin böylesine kuvvetlendiği dönemde genç sanatçılar görsel kültürün bilgi yığınlarıyla zihni sarstığını fark ettiren işler üretir. “Örneğin İnka Essenhigh çizgi romanlar, internet ve video oyunları gibi vasıtalarla gelen görsel etkiler girdabını işler. Birçok referansın bilinçli bir karışımını yaratır.” (Heartney, 2011: 28)

3.2.4. Toplumsal Cinsiyet ve Beden Politikaları

Modern devletin kuruluşuyla birlikte Batı'da beden varoluşu değişir. Foucault'a göre modernleşen iktidar bireyin bedenini yaşamak üzerine kurgular. Çeşitli kurumlar sayesinde beden geçmişte olduğu gibi yok edilemeyecek, bunun yerine yaşatmaya çalışılacaktır. Örneğin deliliğe çare olan hastanelerin kurulması, beden yaşatılması için iktidarın bulduğu çözüm yollarından biridir. Bu noktada iktidar varlığını sürdürebilmek için üretim-tüketim ilişkilerine dayalı yeni beden kurgusunu yapar. Bu yeni beden hem tüketici, hem de tükettiğiyle iktidarın kontrolünü sağlamlaştırıcı yeni görevini üstlenir.

Ancak 1968'li yıllarda gelişen beden çözümlemeleri ve cinsel özgürlük savunusu iktidarın beden söylemini kırar. Özellikle feminist teorisyenler, tarihin kadın bedenini tanımladığı metadan kurtarmaya çalışır ve yine tarihte yer almayan kadın sanatçıların üzerine yeniden yazmaya koyulurlar.

“Ne niceliksel olarak bir azınlık grubu, ne de sosyolojik açıdan kültürel bir grup teşkil edemeyecek denli geniş bir toplumsal tabanı imleyen feminist eleştiri, postmodern teori ile güçlü bir ittifak halinde yapılır. Postmodern feministler, kadınlığı tanımlayan pozitif imaj ve betimlemelerin inşasına hizmet eden bir sanat anlayışını reddediyorlar ve bunun, bir ideolojinin reddedilirken, bir başka türevinin kabul edilmesi anlamına geldiğini savunurlar.”(Ergaz, 2005: 28-31)

Nitekim Lucie-Smith 1980'li ve 1990'lı yıllarda en çok göze çarpan içerik tabanlı sanat hareketinin feminist bir alanda olduğu söyler. “1980'li yıllarda çok daha militan bir duruşu muhafaza eden çalışmalar kadınlar tarafından yapılır. Bunlar arasında örneğin Judy Chicago ve Barbara Kruger gelir.” (Lucie-Smith, 2001: 207-210)

Feminist sanatçılar yaptıkları çalışmalarla cinsel kimliklerini vurgularken, genele yayılan ahlaki kodları kırmaya çalışırlar. Burada amaç bedene getirilen türlü kısıtlamaları sona erdirmek; Örneğin cinsellik, şiddet ve mazoşizm gibi kavramlara yönelerek dini ve ahlaki otoriteleri sarsmaktır.



Resim 22 Judy Chicago. Akşam Yemeği Partisi, Enstalasyon, 1975–1979

Eleanor Heartney feminist sanat hareketinde bir köşe taşı olarak gördüğü Dinner Party için şunları söyler:

“Mitolojiden ve tarihten büyük kadınları yücelten 39 seramik tabak ve işlenmiş desenlerle üçgen bir masadan oluşan anıtsal bir enstalasyondur. Masanın altındaki fayans döşemeye 999 saygın kadının ismi yazılmıştır. Dinner Party tarihe katkıda bulunmuş fakat gölgede bırakılmış kadınlara borcunu ödemenin yanı sıra, kadınlarla birlikte anılan zanaatları yüceltir ve kadın bedeniyle cinselliğini onurlandırır. Belirli bir konuğa ayrılan tabakların hepsi vajina şeklindedir; masada tarihler ilerledikçe bunların daha boyutlu hale gelip belirginleştiğini görürüz. Tartışmalı kadın cinsel organı resimleri ve feminizme biyolojik belirlenimci yaklaşımına rağmen, bu çalışma hala dikkatleri üstüne toplamaktadır. Dahası, etnik köken ve cinsel yönelim gibi kimlik sorunlarının sanata ve sanat söylemine girmesinde katalizör rolü oynamıştır.” (Heartney, 2012: 245)



Resim 23 Barbara Kruger, Untitled / We have received orders not to move

Barbara Kruger ise medyada yer alan söylemlerden yararlanarak, eleştirel bir perspektifle, toplumsal cinsiyetin genele yayılan sınırlarını sorgular.

4. 1980'DEN GÜNÜMÜZE ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA POSTMODERN YANSIMALAR

1980'li yıllar Dünya'da ve Türkiye'de siyasal ve toplumsal yaşamda pek çok değişikliklerin gerçekleştiği yıllardır. Aynı yıllar gelişen teknoloji ve bilimsel çalışmalar ülkelerarası iletişim ağını hızlandırmış, bilgi her an ulaşılabilir hale gelmiştir. Böyle bir ortamda “ardçağdaş sanatçılarda genellikle toplumsal yapıyı, kültürü, insan ilişkilerini daha eleştirel bir bakışla değerlendiren daha çok bir tavır, bir düşünce ve yaşam anlayışını dile getirme endişeleri gözlemlenmektedir.” (Akdeniz, 1990: 168)

Nitekim bu dönem 12 Eylül 1980 darbesinin etkisi sanatçıların eleştirel tavır geliştirmelerinde etkindir. Aynı dönem liberal ekonominin ve özel sektörün gücü artmaya başlar. Ve bu sayede 1970'li yılların ortalarından itibaren açılmaya başlanan sanat galerileri 1980'lerde iyice çoğalır. Paralel olarak sanatın meta değerinin ön plana alınması gerçekleşir.

Özel sektörün desteklenmesi ve yabancı sermayenin ülkemize girişinin yaşandığı bu yıllar ilginç bir şekilde “kültür” kavramının en fazla tartışıldığı yıllar olur. Yaşanan değişim “modernizmler” içinde değerlendirildiğinde Batı'dan çok farklı bir görüntü ile karşılaşırız. Çünkü “postmodernizm” Batı'nın kendi modern tarihiyle hesaplaşma girişimiyken, Türkiye'de bir kavram olarak araştırılır, tartışılır, fakat zamanla aynı kavram Batı'dan ödünç alınan bilgi yığınının derlenmesi ve istiflenmesi şekline bürünür.

Bu mühim noktada belirtmekte yarar var ki Türkiye Batı'nın kıstaslarından çok farklı kıstaslara sahiptir. Örneğin 1980'lerde devlet sansürü ve serbest ekonominin davetkarlığı arasındaki gerilim dönemin genel havasını oluşturur. Hem yasakçı hem de teşvik edici bu tutum sanatçıların üretimlerinde başat rol oynayan aktörlerden biridir.

Bütün bu atmosfere somut örnekler vermek gerekirse bir yandan YÖK kanunu Akademilerin daha resmi olmasına ve sanatçıların daha sınırlı çalışmasına neden olurken, diğer yandan aynı dönem zenginleşen kişilerin desteğiyle Bienaller (özellikle ilk iki Bienal) gerçekleştirilir.

Ancak “zihinsel tutum” olarak 1990’lı yılların başına kadar İstanbul’da yaşanan sanat tartışmaları pozitivist eksen içinde kalmaktadır. (Akay, 2010: 17) Pozitivizm hem yalıtkan bilgi sınıflandırması hem de neden sonuç ilişkisinin birbirine sıkıca tutunduğu ortam düşüncesidir. “Pozitivizm ülkemizde ilk modern, ilk Batılı düşüncedir. Pozitif olan şimdi var olandır, tarihte kalan değil. Akıl, doğa, bilim ve Bilimadamı, pozitif özelliklere sahiptir; geçmiş ve geçmişteki her şey negatiftir. Negatif olan din, gelenek, kültür, ideoloji, mit ve değerlerdir.” (Şen 1995: 566-567) İşte böyle bir ideolojinin (ki pozitivizm her ne kadar ideolojilerle savaşa da kendi ideolojisini yaratarak diğer dünya görüşlerinden sıyrılmayı başarmıştır.) 1980’li yıllar gibi geçmiş ve şimdi arasında sıkışıp kalmış sanatçılarda yaratacağı boşluk kesin gibi görünmektedir. Öte yandan daha “1940’larda 2. Dünya savaşıyla başlayan büyük kırılmayı Frankfurt Toplumsal Araştırmalar enstitüsünden Horkheimer ve Adorno batı dünyasının 20. Yüzyılda yaşadığı “dekadans”tan veya daha doğrusu korkunç sapmadan esasen nesnel bilimin hâkimiyetini sorumlu tutmaktadırlar.” (Delacampagne, 2010: 202) Frankfurt Enstitüsünde özellikle modernitenin ve modern toplum bağlamında kapitalist toplum eleştirisi çarpıcıdır ve günümüzde normal karşılanan postmodern söylemin temeli olarak okunabilir.

Rıfat Şahiner konu hakkında:

Enstitü genel anlamda üretim biçimlerini sorgular. İnsansı olanı yok sayarak bir makinanın parçasına indirgemek onu ve bu makine estetiği olarak sanatın değerlendirilmesi başlıca tartışma alanlarındandır. 20.yy. da çağın estetiği mühendisin bir tanrı olduğunu söyler. Sanatçı kavramının da adeta bir mühendis gibi ortaya çıkması söz konusudur. Örneğin Adorno bir aklın var

*olduğunu ve o egemen aklın (pozitif bilgiye dayalı) her yerde var olabileceğini tartışır.*²⁶

Frankfurt Okulu modernliğin eleştirisini yapan bir ekoldür. Onlara göre modern insan artık aklın evrensel kurallarına göre davranmaz. Enstitüye yakın olan Walter Benjamin'in önerdiği karşıtlığı kullanacak olursak “yaratıcı deneyimin yerini yaşanmış deneyim, yani yaşantı” alır.

Benjamin paralelinde düşünürsek 1980’lerde hem yaşamla tanışma hem de yaşamın içinden sanat üretimi hevesi gündem oluşturmaktadır. Fakat burada dikkat edilmesi gereken unsur sanatçılarda bu hevesin sadece yöntem bağlamında yaşanır olup olmadığıdır. Kısaca hayatın sorunlarını bir yapıtta belirtmek bu yapının amacı mıdır? Ya da yöntemi mi olmuştur? Nihayetinde “Akıldan ayrılan bireysel özne siyasal ya da iktisadi iktidara bağımlı hale gelir. Nesnel akıl kuramları insanı ve amaçlarını da içeren, tüm varlıkların kapsayıcı ya da hiyerarşik sistemini oluşturmayı amaçlarken, artık yöntemler erekerin yerini alır.” (Touraine, 1994: 173-174)

Kısaca Kurban (Tarkovski, Film, 1989) filminde yer alan babanın çocuğuyla hesaplaşması, bu hesaplaşmadaki eksiklik ve boşluk 1980’li yıllara damgasını vurur. Çocuk babanın bir parçasıdır, fakat ondan çok uzaktadır. İşte bu tarihsel iletişimsizlik tamda iletişimin yaygınlaştığı 1980’lere hem Dünya’da hem de Türkiye’de damgasını vurur. İster Yeni dışavurumcuların, isterse Neo Geocuların esin kaynağı, oluşturulmuş şeyin, bir kopyanın, kısaca kültürün doğasıdır.

Burada özellikle değinilmesi gereken nokta Akdeniz belirttiği gibi “Neo Geocuların üretimi geçmişin sanatında aradıkları, referans noktalarının geçmişte olduğudur. Ayrıca Neo Geometrinin çıkış kaynağı tamamen Amerikan toplumundandır. Türkiye’de bu alanda 1980’lerde herhangi bir örneğe rastlanmaz.”²⁷

²⁶ Prof.Dr. Rıfat Şahiner, (21 11 2011) Frankfurt Okulu konulu Çağdaş Sanat Felsefesi Dersinde böyle anıldı.

²⁷ Prof. Dr. Halil Akdeniz, (16 10 2011) Kendisiyle yapılan görüşmeden alıntı.

Türkiye’de 1980’li yıllara genel olarak damgasını vuran felsefi yönelişler ise Varoluşçuluk ve Yapısalcı yaklaşımlardır. Bu iki eksen dışında postmodernizm tartışmalarının yoğunlaşmaya başladığı bu dönemde, ilk modern eleştiriyi yapan filozoflardan Nietzsche’nin popülaritesi akla gelebilir. Düşünür sanatı insan yaşamından ayırık tutmaz, tam tersine sanatsal üretimle insansal faaliyetlerin birlikteliğini savunmuştur. Batı düşüncesini ve aklın krizini ilk eleştirenlerden biri olan Nietzsche, 1980 sonrası postmodern düşünürlerle de kaynak olacaktır. Hatta 1980’li yıllarda üretimine devam eden sanatçı Füsun Onur için Nietzsche örneği veren Çiğdem Kaya yazdığı metinde “üç boyutlu fiziksel mekanda yeni mekanlar yaratarak hayat pratiğinin sanatlaşabilme potansiyelini ortaya çıkarmayı amaçlamıştır.” (Duben, Yıldız, 2008: 37) demektedir.

Kısaca 1980’li yıllar Nietzsche okumalarının yoğunlaştığı yıllardır. Nihayetinde “Postmodernizme asıl esin veren filozoflar Nietzsche ve Heidegger’dir.” (Kale, 2002: 32) Akıl kavramını sorgulayan, dini akıl gibi düşünen ve aydınlanmaya karşıt eleştiriler geliştiren filozof, 1980’ler krizinde de önemli bir yere sahip olur.

Derya Fırat, Nietzsche hakkında şu bilgileri verir:

“Düşünüre göre felsefe yaşamı olumlmalıdır. Ona göre felsefe yaşamı değil ama yerleşik değerleri eleştirerek yeni yaşam olanaklarını ortaya koymalıdır. Sokrates’ten beri felsefe akılcı bilgiyi her şeyden üstün tutmuştur. Hegel ise sanatı bilimin ilkel ve tamamlanmamış bir biçimi olarak görmüştür. Nietzsche’nin felsefi anlatım biçimi içine aforizmalar katması bu türden bir görüşe “sanatın felsefi akılcı bilgi karşısındaki değersizliği” bir tepki olarak anlaşılmalıdır. Nietzsche “çağdaş insanın akılcılığı reddetmek yerine onu duygulanımların hizmetine sokmanın bir yolunu bulmalıdır. Akılcılığı yeni amaçlar için kullanmalıdır.” der. Ve sadece sanatçının bu yolu açabileceğini söyler. Sanatçı-Filozof kavramını ortaya atar. Sanatçı filozof uygarlığın

*doktoru olacaktır. Sanat eserlerinin felsefi açıdan yorumlamak ve felsefi yapıtlardaki estetiği bulmak. Sanatçı filozof her iki işlevi de yerine getirir.*²⁸

Şu halde hayatla iç içe olan sanatçının hayatın sorunlarına eğilmesi, sanat dışı mecralardan kaynak bulması kaçınılmazdır.

Nitekim “80’li yıllar tüm dünyada ifadeci taşkınlığın toplumsal davranış sorunsallarıyla bütünleştiği bazı değer sistemlerinin yaratılmasına tanık olmuş ve ruhsal yapıların dışa-vurum süreçlerine dinamik yolların araştırıldığı davranışlar belirlemiştir.” (Tansuğ, Sanal müze, 80 li Yıllarda Türk Resmi, panel)

Ancak 1980’lerde Türkiye’de gelişen sanat piyasası genç sanatçılara destek olmaktan ziyade “geçmişe” yönelik çalışır. Bu dönem henüz çağdaş sanata ilgi gösterilmezken, yabancı sermaye artışı aynı zamanda dışa açılmayı destekler niteliğiyle 1990’larda bu ilgiye zemin hazırlayacaktır. Kısaca sanat yapıtının meta değeriyle ilgilenen sermaye sanat alanını da bir yatırım aracı olarak benimseyecek, böylece sanat alanında değişimler yaşanacaktır.

Zamanla piyasa özel sektörün çıkarları doğrultusunda işlemeye başlar. Üstelik bu durum hem bazı sanatçıların ekonomisini ferahlatacak, hem de sanata ilginin yoğunlaşmasını sağlayacaktır. Ancak bu durumdan en çok yararlananacak sanat kurumlarıdır. Çünkü “1970’li yıllarda başta İstanbul olmak üzere Ankara ve İzmir’de açılan galeri sayısı artmış, 1980’lerde kurumsallaşma yönünde adımlar atılmış, müzayede evleri ise 80’lerin sonları özellikle de 90’larda sanat piyasasının canlı tutulmasına katkıda bulunmuşlardır.” (Ötkünç, 2007: 90-92)

Popüler kültürün iyiden iyiye yerleşeceği 1980 sonrası ortamda “yeni” tanımı tartışma öğelerinden biri olur. Çağdaşlaşma boyutuna eklemlenen bu kavram için:

²⁸ Yrd. Doç. Dr. Derya Fırat, (02 12 2008) Friedrich Wilhelm Nietzsche konulu Kültür Yönetimi Dersinde böyle anıldı.

“1980 sonrası Türkiye’de sanat bir eski-yeni çatışması üzerinden çağdaşlaşmaya başlamıştır. Yeni Eğilimler, Yeni Boyut, Yeni Dışavurumculuk gibi başlıklarla düzenlenen sergiler bu gelişmeye işaret eder. Bu yaklaşım, Türkiye’nin modernleşme tarihinde ortaya konan sanat pratiğini topyekûn reddeder, ona sırtını döner. Yeni bir dille birlikte inşa edilen bu yeni sanat, çağdaş sanat piyasasının yöneticileri tarafından kurgulanan tarihsizleştirmenin avantajlarını kullanarak kendine ‘güncel’ bir tarih yazmaya koyulur. Kendi toplumuna, kültürüne özgü modernleşme hareketini ve ona bağlı bir sanatsal dinamiği saf dışı bırakan bu çağdaş tarih-yazımı, bir anlamda kendisini süreksizleştirir. Bu tarih-yazımı bağlamında sanat, Batı söylemi içerisinden konuşan, teknik, malzeme ve ifade olarak Batı’ya eklemlenen bir sanattır. Dolayısıyla neoliberal kültür politikalarının dikte ettiği bir dille tanımlanır. İstanbul Bienali de buna göre “oryante” olur.” (Can, 01/10/2011 / Skopdergi)

“Yeni” tanımı dışında özellikle medya kanalıyla bu döneme başka bir darbe vurulur. Bu darbe 1980 öncesinin politik havasına tam zıt bir şekilde geliştirilen apolitikleştirmedir. Rıfat Şahiner bu dönem için, hem özel sektöre ayak uyduran hem de devlet ve küreselleşmeyle uyumlu yeni bir sanatçı tipinin doğuşundan bahseder. Artık yeni avangardlar gerek devlet gerekse şirketlerle iyi anlaşan role soyunurlar.²⁹ Ancak küreselleşen dünyada sanatçının, sanatın yeri henüz net bir şekilde anlaşılamaz. Çünkü Türkiye’de modern sanatın kendisiyle yüzleşmesi gerçekleşmemiş ve postmodern döneme bize ait olmayan başka bir modernlik tecrübesi örneğiyle geçilmiştir.

Üstüne üstlük kurumlaşma bu yüzleşmeyi ister istemez negatif yönde etkileyecektir. Bugünkü sanat piyasasına baktığımızda kurumsallaşmanın kültür endüstrisinin istekleri doğrultusunda değiştiğini fark edebiliriz. İşte bu değişiklik 1980’lerde yaşanan kırılma noktalarıyla yakından ilişkilidir. Deleuze kurum ve kurumsallaşma

²⁹ Şahiner R., "Küresel Ekonomi ve Sanat", "Uluslararası Sanat Ekonomisi Sempozyumu, Çanakkale, 1-2 Aralık 2006

ile ilgili olarak “imkanlı bir hoşnutluğun organize olmuş biçimidir.” tanımını yapmaktadır. Nihayetinde kurum insan hareketlerinin kısıtlandığı yerdir. Kurum yararlılık üzerine kuruluyken insan güduları yararlılık üzerine kurulmaz. Ancak insani eğilimler kurumlar tarafından hoşnut edilebilirler.

Fakat kurumlardaki “insan” toplumsaldır ve güduları yok edilmiştir. Sanat ise kurumların veremediği iştahı ve arzuyu bireyde oluşturan şeyin kendisidir. Öyleyse sanatın kurumsallaşması ile eserin yaratılması arasında çok büyük bir ayrım vardır.³⁰

Bu mühim konu ile ilgili olarak eklenmesi gereken son nokta kurumlarla sanatçıların ortak hareket edişlerinin doğurduğu yanlış sonuçlardır. Şimdiye bakacak olursak kurumsal davranış biçimlerinin sanatçıyı nasıl etkilediğini, sanat üretimini nasıl etkilediğini fark edebiliriz.

Ali Artun 2011 yılında yayınlanan kitabında kurumsallaşma hakkında:

“Artık borç yönetimi, risk yönetimi, fon yönetimi, borsacılık, yatırım, spekülasyon, arbitraj vb. gibi finansal operasyonlar sadece şirketlerin işi değil, hayatını sürdürmek için – veya sürdürülebilir bir hayat için- finansman şebekelerine eklemelenmek zorunda olan yurttaşlıktan bahseder. Sanki her yurttaş bir şirket ve her şirket bir yurttaşdır. Hayat bir finansman okulu” olmuştur.(Artun, 2011: 141) der.

Bir başka açıdan kurumlara eğilen Jürgen Habermas “modernliğin kültürel huzursuzluklarını “yaşam dünyasının sömürgeleştirilmesi” dediği olguyla açıklar. Yaşam dünyası artık sorgulanmadan faydalanılan kültür kaynaklarıdır.” (Tomlinson, 1999: 244-245) Bu kaynakların mekan halinde sunulduğu kurumlar ise yaşam dünyasının dışında kalan özerk kurumlardır.

³⁰ Akay, Ali, (6/2011)Deleuze Üzerine Seminer’den Notlar. Akbank Sanat.

Ŗu halde yaŖam dŖnyasını sŖmŖrgeleŖtirme kurumlar aracılığıyla sağlanıyorken kŖreselleŖen bir dŖnyada zihinsel pozitivizm, eski-yeni atıŖması, yŖksek kŖltŖrŖn savunuculuğu ve sanatçıların ŖrgŖtlenmesi gibi tutumlar zamanla kaybolmaya yŖz tutacaktır.

Nitekim bu dŖnem henŖz Ŗđrenci olan ve deneysel sanat hareketlerine katılan Caner Karavit ise kendi kuŖađını ŖŖyle deđerlendirmiŖtir:

“LidersizleŖmek, 80’li kuŖađın ŖrgŖtlenmesinde de Ŗnemli bir rol oynamıŖ ve ŖrgŖtlenme biçimini de etkilemiŖtir. Grup olmanın TŖrk sanatındaki yerine baktığımızda da gerek gemiŖtekiler, gerekse gŖnŖmŖzdekiler kendi anılarının politik yaŖamının etkilerini yansıtımıŖlardır. Yeniler, MŖstakiller, D Grubu gibi gruplar kendi kŖltŖrel sŖreleri içerisindeki Ŗzelliklere gŖre ŖrgŖtlenme biçimlerinin oluŖtuđunu gŖrmekteyiz. 80 kuŖađında ise yatay bir ŖrgŖtlenmeden sŖz eden Karavit, bu yatay ŖrgŖtlenme içerisinde grupta birinin diğerine dayattığı dikey bir iktidar sŖylemi yoktur.”demektedir. (Karavit, 2002: 22)

4.1. Duyusaldan Düşünsele

1980'lerdeki resim ve çok gereçli yapıt üretiminde "Altan Gürman'ın işleri ve Sanat Tanımı Topluluğunun çalışmaları yol gösterici olmuştur." (Madra 2007: 32) 1980'li yıllarda süren kavramsal sanatta ise yapısalcı yaklaşımın ağırlığı göze çarpmaktadır.

Kavramsal sanatta yaşanan bütün bu değişimi iyi anlamak için 20.yy'ın ikinci yarısının başlarında felsefi yorum bilgisi ve bilimsel yapısalcılığa yönelmek gerekir. Örneğin "Gadamer ile yorum bilgisi terimi daha geniş bir boyut kazanır: terim, bütün bilimlere ve daha ötesi, göstergeler bütünlüğü olarak ele alınan her türlü kültürel üretime uygulanabilen bir deşifre etme çabasına işaret eder."(Delacampagne, 2010: 266)

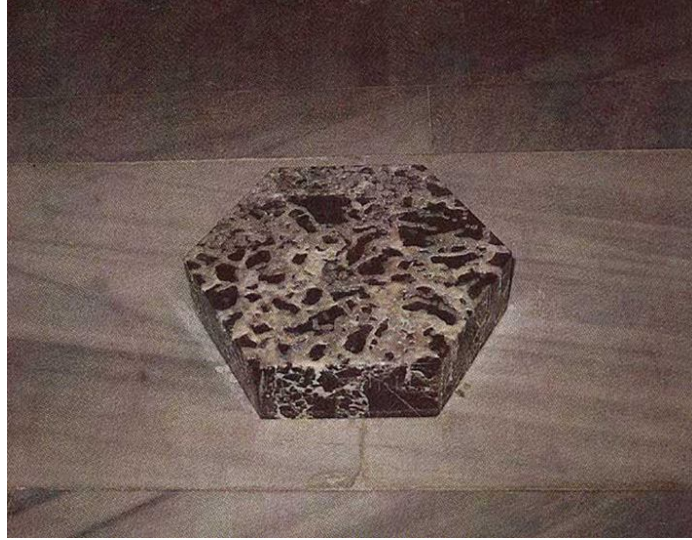
Gadamer bütün insani faaliyetler içinde dilin oynadığı temel rolü keşfetmeye yönelir. (Delacampagne 2010: 267). Gadamer'in estetiği ise işlenen konu kavramını esas alır. (Murray, 2009:153)

Sanat tarihinde özellikle yapısalcı yaklaşımda, dil³¹ ve göstergelerin oynadığı rolün kavramsal sanata etkisini görebilmekteyiz. "Bu sanat, sanatın kazanılmış özgürlüklerine zarar vermeden sanatı gerçeğe yaklaştırmak ve izleyicinin dikkatini duyusaldan düşünsele çekebilme gibi amaçlar taşımaktadır." (Akdeniz 1990: 150)

Türkiye'de kavramsal Yeni Eğilimler sergileriyle ivme kazanır. Böylece "ivmesini 1977'den itibaren gerçekleştiren Yeni Eğilimler sergisinde bulan kavramsal temelli yaklaşımlar da gündeme gelir." (Budak 2006: 57) Yine Sanatçı Sarkis'in 1980'lerin

³¹ Çağımızda Martin Heidegger logos sözcüğünün özellikle "koyma, toplama vb." anlamlarına dikkat çekerek onu yüzyıllardır süren uykusundan uyandırmayı başarır. Aklın ve dilin sanıldığından daha yakın olduğunu gösteren Heidegger "Dil ve konuşma yoluyla varlıkları derliyoruz, topluyoruz, onları derli toplu tutuyoruz, toplamını yapmak üzere göz önüne seriyoruz. Dilde varlığın bir çeşit hasadını yapıyoruz." demiştir. (Sözer, 1992: 23-24)

sonunda gerekleŒen 1. Bienalde yer alan yapıtı adeta 1990’lı yılları mjdelemiŒtir. Yapıt bir Hamam’a yerleŒtirilmiŒ ve yerleŒtirilen hamam taŒı o Hamam’ın parçası olmuŒtur. Mekan, dil ve sanat birleŒince düzenlenen bu ilk bienalin ilgi çekici iŒi oluŒmuŒtur.



Resim 24 Sarkis - Mimar Sinan Hamamı1. İstanbul Bienali 1987

Bütün bu geliŒmeler ıŒıĒında kavramsal sanatın özellikle toplu sergilerde ilerleyiŒi gözlemlenebilir. Öte yandan bu sanatın Batı’daki gibi tepkisel bir yönelime sahip olup olmadıĒı tartıŒma konusudur. Duyusaldan dŒnsele geiŒ aŒamalarının bulanık oluŒu da bu sanatı daha bir kaotik hale getirir. Kısaca sorulması gereken; 1980’lerde Türkiye’de aĒdaŒ sanat açısından bir hesaplaŒma olduĒu söylenebilir mi? Bir hesaplaŒma varsa, Batı sanatı, yerel deĒerler ve sanat tarihi ekseninde bu hesaplaŒmanın parametreleri özellikle 1980’li yıllar için nasıl tanımlanır?

Nihayetinde “80’lerde Türkiye’de aĒdaŒ sanatta paradoksal bir zgrleŒmeden söz edilebilir. Postmodernitenin merkez dıŒı kültürlere meŒruiyet tanınması ile birlikte özgünlük paradigması sanatın yapısal/kavramsal/teorik temellerini ve bu alandaki yaratıcılık iddialarını geri plana atarak, farklı kültürlerin kendi meselelerini ön plana çıkartarak, yeni, ilginç, aĒdaŒ, güncel deĒerler kazanmasına Batı ile eŒ düzeyde imkan saĒlanmıŒtır.” (Duben, Yıldız 2008: 19-21)

Örneğin 1980'leri tekrar gözden geçirdiğimizde “Tüm dünyada yaşanan çevre kirlilikleri, küresel ısınma, doğanın ve kültürlerin” (Madra 1990: 48) yok olması karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda “seksenli yıllarda kavramsal düzlemde resimdeki farklı eğilimlere örnek olarak Halil Akdeniz'in İzmir Körfezi'nin Kirlenmesiyle İlgili Görsel Değerlendirmeler ve İzmir'den Görsel Notlar gibi çevresel, kültürel tarihe ait verilerle şekillenen, simge, alıntı, bilgi nesnelere yer verdiği çalışmaları vardır.” (Duben, Yıldız 2008: 29) Akdeniz'in çalışmaları bugün için kamusal alana dair yapılan sanat arayışlarına örnek oluşturan bir zemin sağlamaktadır.



Resim 25 İzmir Körfezi Kirlenmesi İle İlgili Görsel Değerlendirmeler-I, 1978-81, tuval üzerine akrilik, 115x115 cm.

4.2. Sanatçı Birey, Medya ve Toplum

1980’li yılların odağında Türkiye’de bulunan çağdaş akımlardan Yeni dışavurumculuk Bedri Baykam ile gündeme gelir. 1980 yılında Amerika’ya taşınan sanatçı Bedri Baykam, 1984’e kadar California Collage Art and Crafts’da resim ve sinema eğitimi görmüştür. Yeni Dışavurumculuk Akımının öncülerinden olan Baykam 1987 yılına kadar Amerika’da kalmıştır.



Resim 26 Bedri Baykam, atölyesinde, 2006

“80’li yıllarda Türkiye’deki sanat ortamına Baykam nefes ve renk getirdi. AKM sergi salonlarını kiralayarak birbiri ardına yaptığı büyük ve gösterişli sergilerde pop sanatçılarının, sinema dünyasından ünlülerin, siyasilerin, basın elemanlarının görsel sanatla tanışmasını sağladı. Bir anlamda postmodern çoğulculuğu sosyal eksende gerçekleştirerek, sanat olaylarını küçük bir elitin işi olmaktan, İstanbul’un bakımsız, köhne müzesi ve sayılı galerinin dışında şıklığa önderlik edecek bir “happening” olayına dönüştürdü. Bu bağlamda Baykam çağdaş sanat/yüksek kültür olgusunu kitle tüketimine açtı denebilir. Bunu yaparkende yüksek kültürün eğlence kültürü

ile arasındaki sınırları sorguluyor, belirsizleştiriyordu.” (Duben, Yıldız 2008:238)

Baykam’ın üretiminde ve yaşamında yüklendiği entelektüel misyon Sartre’ın aydın kişiye atfettiği sorumluluk ve görevleri andırmaktadır. Aydın topluma yön göstermelidir cümlesinin Baykam’ın dönemine nasıl etki ettiğini bilmekteyiz. Yine varoluştan gelen özgürlük ve özgünlük hevesleri Yeni dışavurumcu akım üretimlerine yansımaktadır.

“Baykam resmin şimdi ve burada meydana gelen ani bir olay şeklinde ifade ederken boyanın ve çizginin bu denli çarpıcılığı ve varlığı, belki Sartre’ın Varoluşçuluk³² anlayışı ile bağdaşabilir demektedir.” (Akdeniz 1990: 167) Öte yandan Bedri Baykam’ın şimdiki zamanı Baudelaire’in şimdiye özlemine benzemektedir. Baudelaire de “ Her bir fragman değişik ve yenidir; hep şimdiye aittir; anlıktır. Zaman biteviye şimdiki zamandır.” (Baudelaire 2004: 45) Ama 1980’lerin yenilik algısı çok değişmiştir. Çünkü modernizmin yenilik tutkusu kendisiyle hesaplaşmıştır. Üstelik “Batı tarihinin eğrisi yukarıya doğru ilerleyen bir eğriydi. Ancak artık tarih eğrisi yukarıya doğru çıkan bir şey olarak algılanmamaktadır. Genel olarak insanlık ileriye dönük düş kurmanın metafiziğini ve tekniğini kaybetmiştir.”(Steiner, 2009: 58-61)

Baykam’ın tutumuna belki de yanıt Michel Foucault’dan gelir. Çünkü dönemin güçlü düşünürü Foucault’un ifadeleri “sanatçı konumunu” daha da karmaşık hale getirmiştir. O “içinde bulunduğumuz tarihsel ve psikolojik determinizmlerin yarattığı parmaklığın kaçınılmazlığını” savunur.(Foucault, Chomsky, 2005: 26-27) Marsahll Berman, Foucault için 80’li yıllarda “geçtiğimiz on yıl içinde modernliğin özüne ilişkin söyleyecek bir şeyleri olan neredeyse tek yazar.” (Berman, 2005: 55)

³² “Bir özgürlük ahlakı ve bireyi merkeze alan bir felsefe sistemi kurmayı deneyen Sartre, nesnel varlığı insanın varlığına, insanın varlığını kişisel varlığa, kişisel varlığı da kişisel tasarıya indirgemektedir. Nihayetinde Sartre’ın “Bireycilik” ve “Marksizm”in bir bireşimine giriştiğini söylemek mümkündür.” (Bozkurt, 1990: 116)

tanımını yapar. “Michael S. Roth ise Foucault’un amacının bugünü geçmiş haline getirmek olduğunu gözlemlemiştir. Bu önermenin gücü tam anlamıyla en aşırı haliyle kavrandığında hissedilir: Yargılanıp mahkûm edilen şey, bütün yönleriyle, her şekilde bugündür; yani saldırının hedefi bugünün kendisidir.” (Megill, 2008: 272)

“Öte yandan Türkiye’de 80’lerde patlak veren Yeni dışavurumculuğa, olayın gerçek oluşu biçimiyle, yeni Minimal ve Kavramsal sanata bir tepki, yeni bir kuşağın bireysel, özgün yaklaşımı, oradan geçen akımların sentezinden etkilenmiş Yeni bir dışavurum olarak algılanmaz. Olay biçimsel açıdan kendi ortamında, tutucu izlenimci resme karşı modern bir tavır olarak basite indirgenir ve 1910’un Avrupası gibi yaşanır.

Batıdaki ilgi Minimal ve Kavramsal akımların 70’li yıllarda getirdiği boşluğu doldurma sevdalarından, bir tuval resmine dönüş tavrı getirdiğindedir. Bizde farklı algılanması da doğaldır çünkü Türkiye zaten tuval resminden çıkmamıştı ki ona dönüş yapsın. Her ne kadar Şükrü Aysan, Adnan Çoker gibi sanatçılar minimal yada kavramsal sanatı savunmuş olsalar da bu akımlar hiçbir zaman Türkiye’de dolu dolu yaşamadığından bunların insanlarda yaratacağı bir tuval resmine, boya, insan konulu gerilimli resimlere özlemi de oluşturmamıştır.” (Budak 2006: 55-56)

Hal Foster ise Dünya ölçeğinde bir değerlendirme yaparak minimalizmin bilinçli bir şekilde eski olarak sunulduğunu ve Yeni Dışavurumculuğun öncü gösterildiğini belirtir. Ona göre bu dönem kültür politikalarının sanat üzerindeki etkisi büyüktür. Sonuçta Yeni Dışavurumcular³³ Reagan-Bush döneminin bir parçası olurken, minimalist sanat ilerlemeye devam etmiştir. Bu ilerlemeye en iyi örnek ise heykelin kaidesinden kurtulup, bulunduğu mekana göre kurgulanmaya başlamasıdır. (Foster,

³³ Ayrıca Donald Judd’ın Yeni Dışavurumculukla ilgili dikkat çeken eleştirisi “yeni olan tek şey boyutlar, bu tür çalışmalar çevremizden hiç eksik olmadı ki.”dir. (Öğüt, 2008: 30)

2009: 64-65) Türkiye’de ise Yeni Dışavurumculuğun özellikle gelişen sanat piyasasıyla yakından bağlantısı olduğunu söylemek mümkündür.

1990’lı yıllar ise sanat akımlardan ziyade sanatçıların ve kurumların konuşulduğu, kültür endüstrisinin metropoller odaklı geliştiği bir dönemi ifade eder. Yine düşünsel alanda Türkiye’de postmodernizmin tarihsel gelişimi 1990’lı yıllara denk gelir. Konuyla ilgili olarak Ali Akay:

*“Postmodernizm bizim ülkemizde 1990’lı yılların başında konuşulmaya başlandı; Jean-François Lyotard’ın kitabı, “Postmodern durum” adı altında Türkçeye 1990’lı yılların başında tercüme edildi ve özellikle Bilar ve Mimar Sinan Üniversitesi Sosyoloji Bölümündeki derslerimde ele alınmaya ve tartışılmaya başlandı. Necmi Zeka’nın Kıyı Yayınları tarafından 1990 yılında yayımlanan Postmodernizm derlemesi ise Türkçe’deki ilk kaynaktır.”*der. (Akay 2010:31)

Şu halde tartışılmaya başlanan postmodernizmin somut örnekleri nasıl yansımıştır? Akay konu hakkında, Üçüncü Dünya ülkelerindeki sanatın popülerleşmesine dikkat çeker ve bu yeni dönemde “merkezin” ülkelerden şehirlere kaydığını belirtir. Bu noktada postmodernizmin avantajı İstanbul’un ve Türk sanatçılarının kendilerine yer bulabilecekleri bir küresel sanat ortamıdır.

Öte yandan döneme dair, postmodernizm, kültür ve sermaye birbirine sıkıca bağlı olduğuna değinen eleştiriler de gelmektedir. Örneğin Özdemir şu açıklamaları yapar: “21. yüzyılda emperyalizmin yeni yüzü postmodernizm ile maskelenmektedir. Postmodern sanat politikası da siyasi ayağıyla paralel politikalar üretmektedir. Kültür sanat üzerinden emperyal amaca ulaşmak 21. Yüzyılın stratejisi olarak karşımıza çıkıyor.” (Özdemir, 2007: 37)

Kısaca 21. yüzyılın sanatı ulus-devletlerin yerine metropollere yönelen bir şirket ağının kültür politikalarından etkilenmiştir. Bu dönem Metropollerin önem kazandığı bir dönemdir. Ve “İstanbul’u, özellikle Balkanlar’da bir çekim merkezi

haline getirir. Bu gelişme diğer çevre ülkelerde de izlenir. Dünyada 1990 sonrasında düzenlenen festival ve bienallerde görülen artış, küreselleşmenin çevre ülkeleri fethetmesinin bir sonucudur.” (Can, 01/10/2011 Skopdergi)

Artun ise 1990’ları, var olan kültürel birikimle şirket kültürünün birlikte hareket etmesi açıdan bir milat olarak görür. Konu hakkında:

“Bu yılların sanatını inceleyen Johanna Drucker’a göre yeni dönem postmodernizmin aşıldığı ve “özerklikte, muhalefetten veya radikal itirazlardan uzaklaşarak, onaylama ve işbirliğine dayalı tavırlara dönüldüğü” zamanlardır. Sanatın kültürel hayatın sembolik düzenine müdahale ederek toplumu dönüştürebileceğine inandığı ütopyaların modası çoktan geçmiştir. Radikal estetiğin yerini “işbirlikçi ve iliştilirilmiş” bir sanat almıştır. Bourdieu’nün sanatın umulduğu gibi insanları birleştiren değil, aksine sınıfsal ayrımları, toplumsal kutuplaşmayı pekiştiren bir araç olmasına ilişkin 1979’da ortaya attığı düşüncelerin gerçekliği günümüz müzelerinde, galerilerinde, müzayedelerinde, bienal ve fuarlarında apaçık meydandadır. (Artun, 2011: 40-42)

Bütün bu sahneye eklemenecek olan Çağdaş Türk Sanatçıları ise yeni bir tavır arayışı içine girerler. Ve bu tavır genel olarak geçmişi taşıyan bir birleşimi gösterir. Ancak, ilginç bir biçimde sanatçının tavrı bir kez oluştuktan sonra yeni deneyimlere açık olmayan üretimler yapmaya başlar. Kısaca sanatçı sentez yapar ve o sentezin peşinden gider. Sanat piyasasının özellikle sentezci anlayış hakkında ısrarcı olduğu düşünülebilir. Çünkü sorun sanatın meta kültürüyle işbirliği sorunudur. Canan Beykal 1990’lara dair değerlendirmelerinde “sentezci anlayışı eleştirmektedir. Bu anlayışa göre “Bir yapıtı değerlendirirken sıkça kullanılan “ bir senteze kavuşabilmiş” tanımlaması yapıtın iyi vasıflarından biri olarak ileri sürülür.

Beral Madra’nın dikkat çektiği unsur ise modernizm kaynaklı bir çok akımın yada hareketin zenginliğine rağmen sanatçının tek bir söylem üretmesi ve bu söylemin

peşinden gitmesidir. Sanatçı çok çeşitli kaynaklara sahiptir ve bu kaynakları araştırmasına rağmen (modern referanslara başvursada) kesin sınırlara sahip bir yapıt oluşturma derdini taşımaktadır. Sonraki adım ise “yapıtın uzmanlar tarafından dünyanın (düşünsel ya da özdeksel) tüketimine hazırlanması ve sunulmasıdır.” (Madra, 03/1997)

Başka bir açıdan “sanatın meta kültüründen ayrılması ya da onunla birleşmesi sorunu uzun bir geçmişe dayanır; gelgelelim, 1990’lar boyunca bu süreçteki kuvvetler –birçoğu kapitalizmin eski unsurlarıydı- daha da yoğunlaştı, bu da, tüketim kültürünün yalnızca sanat üzerinde değil, kültürel üretimin bütünü üzerinde zafer kazanarak egemenlik kurmasına katkıda bulundu. Metaların işlevselliği giderek azalmaya başladı ve metalar, karmaşık, kerameti kendinden menkul bir oyunun içerisindeki yavaş yavaş yitip giden hamlelere dönüştü. Michael ve Antonio Negri’nin belirttiği gibi Dünya piyasasına ait ideoloji her zaman tam anlamıyla, özcülüğe ve kuralcılığa karşıt bir söylem oldu.” (Stallabrass, 2010: 72-73)

Döneme dair yeni kuşak sanatçılardan Rafet Arslan ise 21. yüzyıl sahnesinin güncel sanat için oluşturulan kolektif hareketlerin ve büyük söylemlerin bitişine dair bir zemin oluşturduğuna dikkat çeker. 21. yüzyılın siyaset söylemiyle nasıl ki muhalefetin küçülmesine sebep olunduysa, kültür endüstrisinin gelişimiyle birlikte de sanatta tekil sanatçılar çağına girilir. (Arslan 2010: 25-26)

Keza 1998 yılında Arthur Danto Sanatın Sonundan Sonra kitabıyla sanatın ölümünü yineler. Çünkü yaşanan modernist sürecin kendisiyle hesaplaşmasından çok kendisini tüketme eğilimidir. Eleştirinin üretime neden olamamasıdır. Konu hakkında Erol değerlendirmesi çok önemlidir: “Tüm bu sonlar gerçekte sanatı ya da sanat tarihini değil, halen temsil çözümleneleri yapan ve simgelerin varlığıyla yetinen oluşturulmuş insan zihnini hedef almaktadır.” (Erol, 2010: 54)

İnsan zihni üzerine yaşanan bu tartışmalar ve kırılmalarla aynı dönemde büyük düşünürlerin çevirileri yayınlanmaya başlanır. Nitekim 1990’lı yılları etkileyen

önemli noktalardan biri de Foucault'un, Deleuze ve Guattari'nin³⁴ ve Baudrillard gibi düşünürlerin çevirileridir. Sadece Türkiye'de değil, 90'lı yılların Avrupa sanatında da bunlar temel bir dönüşüm noktası olmuştur. (Akay - Çalıkoğlu 2008: 22)

Örneğin Levent Çalıkoğlu, Derrida ve Yapıbozumculuğa dikkat çeker ve 1990'ların sanatıyla yakından bağ kurar. İçeriksel değişimi hedefleyen yapıbozumcu anlayış sanatçıyı anlatıcı rolüne koyup öyküleme yapmasını sağlar:

“Anlatımın sürekli karşıt bağlar ve bağlamlar yaratacak şekilde çoğaltılması ya da tam tersi dışlanması, ana öykünün anırtırma yaptığı alttaki mitin ne olabileceğini gizleyen anlatı ve anlatıya dayalı öğelerin çözülüşü, hiçbir ortak özellik ilkesine ya da düzene bağlı olmayan imgelerin yan yana istiflenmesi ve her şeyden önemlisi de, resmin göndergesinin önceden görülmeyen merkezsiz bir evrene doğru aktığının ve bunun da üreticisi tarafından kontrol edilemez olduğunun kabulü, kendisini farklı mediumlarla ifade eden genç kuşak sanatçıların tipik özellikleridir.” (Çalıkoğlu, 2008: 13)

Ancak bütün bu gelişmelerin sonrasında 11 Eylül 2001 itibariyle postmodernizmin özgürlükçü söylemi bulanıklaşmaya başlar. Artık yeni sanat “medeniyetler çatışması” ve şiddeti taşıyacaktır. Konu hakkında Artun, “9/11 terörünün intikamı, şiddetin ve savaşın küreselleştirilmesine bahane oldu. Neo-liberal “çok kültürlülük”, “kültürlerarasılık”. “kültürel farklılık” politikaları, yerini “medeniyetler çatışmasına bıraktı.” görüşündedir. (Artun, 2011:194)

³⁴ Örneğin Ali Akay, günümüz Amerika'sında Sylvaire Lautranger'nin 'Semiotext' dergisini kurduğunda fark ettiği gibi, Deleuze ve Guattari'yi izleyenlerin sosyal bilimlerden çok sanat alanında çalışanların olduğunu söyler. (Özcan, 2009: 14-15)

5. SONUÇ

1980’li yıllarda Postmodern izleğin Dünya tarih sahnesinde yükselişi çeşitli yönlerden incelenebilir. Liberal politikaların bu sahnede önemli bir yer edinmesi ve toplum fikrinin yerini pazar fikrine bırakması paralel zamanlarda gerçekleşmiştir. Artık ilerleme fikrinin terk edilmeye başlandığı sanayi toplumlarında zaman algısı da günden güne değişmektedir. Çünkü nesnel olarak düşülen zaman gittikçe erir.

Postmodernizm nesnelliği sorgulamış, birbirine zıt kavramların belirli bir düzlemde buluşturulmasıyla zıtlıkların yok oluşunu tetiklemiştir. Popüler kültürün egemenliğinde hayat ve sanat dönemine girilmiştir.

Öte yandan Postmodernizmin en çok sokağa yayılan sanat hareketlerinin olduğu dönemde parladığını söylemek mümkündür. Çünkü Modernizm belirli bir zümreye hitap eder hale gelmiş, özerkliğinden ötürü izleyiciden uzaklaşmıştır. Sanatta postmodernizm sanatın özerkliğini sorgulayarak başlar.

Ancak 1980’ler liberalizmin ve onun beslediği pazar fikrinin parlak zaferi söz konusudur. Kültür alanının metalaşması gerçekliğin kayboluşuna sebep olur. Öyle ki bu dönem düşünürler tarafından tarihin, formun ve öznenin yokoluşu tartışılmaktadır. Böylece yeni kültür kuramları doğar. Sanat alanında ise, yok olmakla yüz yüze kalan bir özne, onun ürettiği kültürel nesne modeli ve değişiminin ardından karşılaştığı nesnelere duygulanımını aktaran bir “yeni özne” ortaya çıkar. Düşünen özne yok olmamak için duygulanımını (hatta belki öznelliğini) forma yükler. Artık karşılaşmanın tekilleştiği sanat teorileri tartışılır.

1980’li yıllarda sanat Türkiye’de ise (her ne kadar dönem postmodern olarak kabul görsede) zihinsel olarak modern tavır sürdürülmektedir. Bunun önemli örneklerini dilsel üslup ve yeni akımların gelişiminde bulabiliriz. Dilsel üslup için “Yeni” kelimesi ile başlayan sergiler bu üslubun önemli göstergeleri olur. Ayrıca dilsel üsluba ek olarak sanat akımlarından bahsetmek gerekirse örneğin Dünya’da Yeni

Dışavurumculuk geçmiş ile hesaplaşma ve şimdiye ait güncel sorunları dile getirme bağlamında yaşanmış, Türkiye’de ise bu akım bu bağlamdan uzakta kalmıştır. Oysa Dünya’da bu akım (geçmişini araştıran bir akım olsa da) güncel sorunlara eğilme gereği duyar. Burada iki yönden değerlendirme yapmak gerekir. Öncelikle Dünya’da postmodern eğilimlerin modernlikle hesaplaşması, daha ötesi kimi düşünürlere göre Batı’nın modernliği tüketmesi söz konusuysen, Türkiye’de bu hesaplaşmayı zorlaştıran başlıca etmenler: 1980 darbesi, geçmişle kurulan bağ sorunu, teorik alandaki boşlukları piyasaya uygun düşüncelerle doldurmaya çalışan kültür endüstrisi ve sanatçının konumudur.

Bütün bu değişimin seyrinde 1990’lı yıllara gelinir. Neticede Dünya’da 1990’lı yıllar şirketlerin ve şirketler kanalıyla gelişen kültür endüstrisinin damgasını vurduğu yıllar olur. Küreselleşme ve bilgi ağının hızı, Batı dışından sanatçıları ön plana çıkaracaktır. Bienaller böyle bir düşüncenin taşıyıcısıdır. Bu önemli gelişmeler 2000’li yılların sanatını kurumlar üzerinden değerlendiren, eleştiren bir döneme dönüştürür. Bu dönem aynı zamanda 1990’lı yılların yenilikçi-özgürlükçü bulunan bienallerinin sorgulanma yıllarıdır. Öyleyse Dünyada olduğu gibi Türkiye’de de postmodern sanat için bir “hatırlama”, “hatırlatma” (yapılan sanat işlerinde geçmiş ve şimdiyi aynı anda barındırmasıyla) ile bir “unutma”, “unutturma”nın (sanat ve sanatçının zamanla kurum benzeri davranışlar göstermesiyle) varlığı arasında gidip gelmektedir. Çünkü postmodernizm sadece ekonomik düzenin yarattığı bir varoluş değildir. Aynı zamanda kültürel kriz dönemine sanat açısından bir tepkidir.

Nihayetinde 1980’lerden 1990’lara ve hatta 2000’li yıllara uzanan süreçte yaşamın realitelerini ya da yaşam için tasarlanan kurguları gündeme taşıyan sanat üretimleri gerçekleşir. Fakat burada dikkat edilmesi gereken unsur sanatçılarda bu üretimlerin sadece yöntem bağlamında algılanır olup olmadığıdır. Kısaca hayatı bir yapıtta belirtmek üretilen yapıtın amacı mıdır? Ya da yöntemi mi olmuştur?

Kaynakça

- Ağta, Özkan, (2004) **Özne Kategorisi: Olumsuzluk, İktidar ve Politika**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Akay, Ali, (2009) **Sanat Tarihi: Sıradışı Bir Disiplin**, İstanbul: Y.K.Y.
- Akay, Ali, (1997) **Postmodern Görüntü**, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akay, Ali, (2010) **Birleşmeyen Sentez**, İstanbul: Y.K.Y.
- Akay, Ali, (2010) **Postmodernizmin ABC'si**, Ankara: Say Yayınları.
- Akay, Ali, (2005) **Sanatın Durumları**, İstanbul: Bağlam Yay.
- Akdeniz, Halil, (1990) **Çağdaş Resim Sanatında Kuram (Düşünce Boyutu)ve Türk Resim Sanatına Yansıması Üzerine Bir Araştırma**, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir: Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Altınkale, Funda, (2001) **Postmodernist Resimde Figürasyon ve Klasik Değerlerine Genel Bir Bakış**, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Artun, Ali, (2011) **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi- Estetik Modernizmin Tasfiyesi**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, Ali, (2010) **Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, Ali (Editör) (2004) **Sanat ve Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ali Artun, Vasıf Kortun söyleşi, (26-Nisan-2007) **Metropolün Günlük Yaşamda Ürettikleri: Kültür ve Sanat Mecraları**, İstanbul: Metropolİstanbul
- Arslan, Rafet, (2010) **Çağdaş Sanat Manifestoları**, İstanbul: Altı Kırkbeş Yayınları.
- Aslan, Umut Tümay (2003) **Görsel Olanı Okumak: Eleştirel Görsel Okur - Yazarlık**, İletişim Araştırmaları, Sayı: 1.

Aslışen, Mehmet, (2006) **Postmodern Süreçte Kitsch Olgusu**, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Aysan, Şükrü, (Yayıma Hazırlayan) (1984) **Marcel Duchamp, Sanat Tanımı Topluluğu Yayını 3**, İstanbul: Özdemir Basımevi

Baudelaire, Charles, (2004) **Modern Hayatın Ressamı**, Çev: Ali Berktaç. İstanbul: İletişim Yayınları.

Baudrillard, Jean, (2005) **Simülasyon ve Simülarklar**, Çev: Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Berman, Marshall, (2005) **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, İstanbul: İletişim Yayınları.

Birkan, Tuncay, (1992 Şubat) **Modernlik Olarak Sosyalizm ve Postmodernizm**, Birikim Dergisi, Sayı:34.

Butler, Rex, (2009) **Baudrillard's Taste, Jean Baudrillard Fatal Teories**, Edited By: David B. Clarke, Marcus A. Doel, William Merrin, Richard G. Smith,

Bourriaud, Nicolas, (2005) **İlişkisel Estetik**, Çev: Saadet Özen, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Bourriaud, Nicolas, (2004) **Postprodüksiyon**, Çev: Saadet Özen, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Bourdieu, Pierre, (2006) **Sanatın Kuralları Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bozkurt, Nejat, (1995) **20.YY. Düşünce Akımları**, İstanbul: Sarmal Yayınevi.

Bozkurt, Nejat, (1990) **Çağdaş Felsefelerden Kesitler**, İstanbul: Nejat Sosyal Yayınları.

Budak, Alparslan, (2006) **Türk Resminde Yeni Dışavurumculuk**, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Erzurum: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Bürger, Peter, (2004) **Avangard Kuramı**, İstanbul: İletişim Yayınları.

Can, Nevin Aslı, (01/10/2011) **René Block ve 1990 Sonrası Türkiye Çağdaş Sanat Ortamında Otorite ve Dil Kurguları**, Skopdergi, Sayı 1.

Cevizci, Ahmet, (2011) **Felsefe Tarihi**, İstanbul: Say Yayınları.

- Clair, Jean (2000) **Marcel Duchamp ya da Büyük Kurgu, Büyük Cam'ın Söylensel Çözümlemesi Üzerine Bir Deneme**, İstanbul: Y.K.Y.
- Connor, Steven, (2005) **Postmodernist Kültür/ Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş**, Çev: Doğan Şahiner, İstanbul: Y.K.Y.
- Çadırcı, Orçun, (Haziran/2010) **Çağdaş Sanat Sürecinde Resimsel Bir Dil Olarak Neo-Geo**, Sanat ve Tasarım Dergisi, Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 5. Sayı.
- Çalıkoğlu, Levent, (2008) **90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat**. İstanbul: Y.K.Y
- Danto, Arthur C., (2010) **Sanatın Sonundan Sonra**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- De Bolla, Peter, (2006) **Sanat Ve Estetik**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Delacampagne, Christian, (2010) **20. Yüzyıl Felsefe Tarihi**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.
- Duben, İpek, Yıldız, Esra. (2008) **Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.
- Eagleton, Terry, (1998) **Marxism and Literary Criticism**, Methuen and Co Ltd.
- Erek, Ayşe Nur, Ödekan, Ayla, (Aralık 2008) **Ekran ve Yer: Uzamsallık ve 1990'lardan Sonra Sanat Üretimi**, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler, Cilt:5, Sayı:1
- Ergaz, Erdem, (2005) **Postmodern Teorinin Günümüz Estetik Söylem ve Pratiği Üzerine Getirdiği Açılımlar**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Eroğlu, Özkan, (2009) **Sanat Birikimi**, İstanbul: Artist Yayınları.
- Eroğlu, Özkan, (2007) **Jean Baudrillard'a Saygı**, İstanbul: Kendi Yayınları
- Erol, Yavuz, Seda, (Nisan 2010) **Yapıt Öldü... Yaşamın Metin**, Genç Sanat, İstanbul: Seçil Ofset.
- Erzen, Jale Nedret, (2011) **Çoğul Estetik**, İstanbul: Metis Yayınları
- Featherstone, Mike, (1996) **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, İstanbul: Y.K.Y

Foucault, Michel, Chomsky, Noam, (2005) **İktidarın Doğası, İktidara Karşı Adalet**. İstanbul: Bgst Yay.

Foster, Hal, (2009) **Gerçeğin Geri Dönüşü**, Çev: Esin Hoşsucu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foster, Hal, (2009) **Tasarım ve Suç**, Çev: Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları.

Heartney, Eleanor, (2012) **Sanat ve Bugün**, İstanbul: Akbank Yayınevi.

Heidegger, Martin, (2007) **Sanat Eserinin Kökeni**, Ankara: De Ki Basım Yayım.

Jameson, Fredric, (2005) **Kültürel Dönemeç**, Çev: Kemal İnal, Ankara: Dost Kitabevi.

Jameson, Fredric,(2007) **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı**, Çev: Abdulkadir Gölcü, Nuri Plümer, İstanbul: Mirengi Kitap.

Jameson, Fredric, (2006) **Marksizim ve Biçim**, İstanbul: Y.K.Y.

Kale, Nesrin, (Mayıs-Temmuz 2002) **Modernizmden Postmodern Söyleme Doğru**, Doğu-Batı Dergisi, Yeni Düşünce Hareketleri Özel Sayısı.

Karadoğan, Ali (2005)**Postmodern Sinema mı Film mi?** İletişim: araştırmaları <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/23/667/8498.pdf>

Karavit, Caner, (2002) **Akadeğil mi? Akademiden Üniversiteye Geçiş Sürecinde 1980-1990 Dönemindeki Öğrencilerin Deneysel Sanat Hareketleri**, İstanbul: Stüdyo İmge Yayınları.

Karkın, Necmi, (Aralık 2011- Ocak 2012) **Estetiğin Palimpsestic Mecburiyetleri**, Rh+Magazin, İstanbul: Antik Sanat Eserleri Tic. Ltd. Şirketi, Sayı:86

Kocur, Zoya, Leung, Simon (Yayına Hazırlayanlar) (2005) **Theory in contemporary art since 1985**, John Wiley & Sons.

Kozlu, Düriye, (2011) **Türkiye'nin 1990 ve 2000'li yıllardaki Çağdaş Sanat Ortamına Genel Bir Bakış**. Türk Sanatları Araştırmaları Dergisi Sayı 2/ Cilt 1, Isparta: Süleyman Demirel Üni. Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü.

Kuspit, Donald, (2010) **Sanatın Sonu**, İstanbul: Metis Yayınları.

Kutup, Nejat, (2010) **İnternet ve Sanat, Yeni Medya ve Net.Art**, Akademik Bilişim, Muğla: Muğla Üniversitesi.

- Küçük Mehmet,(2011) **Modernite Versus Postmodernite**, İstanbul: Say yayınları.
- Lucie-Smith, Edward, (2001) **Movements In Art Since 1945**, London: Thames andHudson Ltd,
- Lyotard, Jean-François, (1990) **Postmodern Durum**, İstanbul: Ara Yay.
- Lyotard, Jean-François, (1993) **The Postmodern Explained: Correspondance, 1982-1985**,University of Minnesota.
- Madra, Beral, (Ocak 1990) **Çağdaş Sanatta İpuçlarını Yakaladık**. İstanbul: Hürriyet - Gösteri.
- Madra, Beral (2007) Altındere, Halil, Evren, Süreyya, Editörler, **Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat 1986-2006**, İstanbul: Art-İst Yayıncılık.
- Madra, Beral, (1997) **Sanat kendini kurtarabilir mi? 1997 ve sonrası için çağdaş sanata ilişkin düşünceler (II)**, Arredamento Mimarlık Dergisi.
- Megill, Allan, (2008) **Aşırılığın Peygamberleri**, Ankara: Ayraç Yayınları.
- Murray, Chris, (2009) **Yirminci Yüzyılda Sanatı okuyanlar**, İstanbul: Sel Yayıncılık
- Murphy, John W. (1995) **Postmodern Toplumsal Analiz ve Postmodern Eleştiri**, İstanbul: Eti Kitapları.
- Naumann, Anette, (Ocak- 2012) **Sanat Yapıtlarının Yorumlanmasında Zaman, Mekan ve Hareket**, Yayınlayan: İFSAK: İstanbul
- Owens, Craig, (Bahar, 1980), **Alegorik Darbe: Postmodernizm Kuramına Doğru, Ekim Dergisi**, Vol.12
- Öğdül, Rahmi, (24/11/2011) **Çevreden “Yerleştirmeye”:** **Mekanın Enkazıdır İnsan**. Birgün Gazetesi.
- Öğüt, Ahmet, (2006) **Günümüz Sanatın Kurumsallaşma Sürecinde Sanat Yapıtının Dolaşımı ve “Strateji”nin Rolü**, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Sanat ve Tasarım Programı, İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi
- Öğüt, Mehmet, (2008) **Sanat Yapma Hakkı: 1980 Sonrası Sanatı Anlamak**. Marmara Üni. Eğitim Bilimleri Enstitüsü Resim İş Öğretmenliği Ana Bilim Dalı, İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Özcan, Şefik, (2009) **Güncel Sanatta Dilsel Göstergeler**, Hacettepe Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Ankara: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu.

Özdemir, Sezai, (Mart 2007) **21. Yüzyılda Post-modernizm: Emperyalizmin Yeni Yüzü mü, Oligarşik Yapının Kamuflesi mi?** RH Sanat, İstanbul: Mart Matbaacılık

Özkünç, Öztürk, Yıldız, (2007) **1980’li Yıllarda Türkiye Sanat Ortamının Değerlendirilmesi: Bu Bağlamda Dönemin, Özellikle Resim Alanında Üretilen İşlere Yansıması**, İstanbul Kültür Üniv, İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Paul, Christiane, (2008) **Digital Art**, Thames & Hudson Ltd. London,

Pelvanoğlu, Burcu, (2009) **1980 Sonrası Türkiye’de Sanat: Dönüşümler**, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Petrolle, Jean Ellen, (2008) **Religion Without Belief: Contemporary Allegory and Search For Postmodern Faith**, Suny Press.

Sağlamtimur, Zuhul Özel, (2010) **Dijital Sanat**, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt:10, Sayı:3.

Sarup, Madan, (2010) **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, Çev: Abdülbaki Güçlü, İstanbul: Kırk Gece Yayınları.

Selçuk, Güven, (Temmuz, 2011, 6. sayı) **Postmodern Söylem ve Popüler Kültür Kavramının Semantik Dönüşümü**, “JOY” Dergisi, İstanbul: Yaşar Üniversitesi

Simmel, George, (2011) **Modern Kültürde Çatışma**, İstanbul: İletişim Yayınları.

Sönmez, Necmi, (2006) **Sanat Hayatı İçerir mi?** İstanbul: Y.K.Y.

Sözeri, Önay, (1992) **Felsefenin ABC’si**, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Stallabrass, Julian, (2010) **Sanat A.Ş.- Çağdaş Sanat Ve Bienaller**, Çev: Esin Soğancılar, İstanbul: İletişimYayınları.

Stangos, Nikos (edited by) (2006) **Concept Of Modern Art**, Thames &Hudson World of art. London.

Steiner, George, (2009) **Mavi Sakalın Şatosunda**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Swartz, David, (2011) **Kültür ve İktidar, Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi**, İstanbul: İletişim Yayınları.

Şahiner, Hülya Toksöz, (2002) **Sanat ve Teknoloji Bağlamında 20. Yüzyılda Gelişen Yönelimler ve Kişilik**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İstanbul: Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi.

Şahiner, Rıfat, (2008) **Sanatta Postmodern Kırılmalar Ya Da Modernin Yapıbozumu**, İstanbul: Yeni İnsan Yay.

Şahiner Rıfat, (Nisan-2005) **“Kömürleştirilmiş Bir Geçmişin Kurşuni İzlerinde: Anselm Kiefer”**, Rh+ Sanat, Sayı:16.

Şahiner, Rıfat, (Mayıs-Ağustos 2002) **Fluxus: Çoğulcu Bir Gelecek Tasarımı** Türkiye’de Sanat, Sayı: 54,

Rush, Michael, (2005) **New Media İn Art**, London: Thames & Hudson Ltd.

Şen, Sabahattin, (Yayına Haz.) (1995) **Türk Aydını ve Kimlik Sorunu**, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Tepebaşı, Fatih, Heidegger, Martin, (2007) **Sanat Eserinin Kökeni**, Ankara: De Ki Basım Yayın.

Touraine, Alain, (1994) **Modernliğin Eleştirisi**, Çev: Hülya Tufan, İstanbul: Y.K.Y.

Tansuğ, Sezer, **80’li Yıllarda Türk Resmi**, <http://www.sanalmuze.org/paneller/>,

Tarkovski, Andrey, (1989) **Kurban**, Film.

Tomlinson, John, (1999) **Kültürel Emperyalizm**, İstanbul: Ayrıntı Yay.

Tüzünoğlu, Azra, (2007) **Sosyoloji Paradigmasında 1990’larda Türkiye’de Güncel Sanatın Dönüşümü (1990-1999)**, Mimar Sinan Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Wands, Bruce, (2006) **Dijital Çağın Sanatı**, İstanbul: Aksanat yayınları

Wheale, Nigel, (1995) **Postmoderns Arts**, Printed and bound in Great Britain by Antony Rowe Lowe Ltd.

Woods, Tim, (1999) **Beginnig Postmodernism**, Manchester University Press.

Wu, Chin-tao (2005) **Kültürün Özelleştirilmesi**, İstanbul: İletişim Yayınları.

Wu, Chin-tao "(May-June 2009) **Biennials without Borders**", New Left Review, sayı 57

Yamaner, Güzin, (2007) **Postmodernizm ve Sanat**, Ankara: Algı Yayınları.

Yapp, Nick, Çev: Banu Karaçam, (2005) **Fotoğraflarla 20.Yüzyılın Sosyal Tarihi**, 1990'lar, London: Getty Images,

Yılmaz, Mehmet, (2006) **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara: Ütopya Yayınları.

Ziss, Avner, (2009) **Estetik (Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi)** İstanbul: Hayalbaz Yayınları

Zizek, Salvoj, (2006) **Kırılğan Temas**, İstanbul: Metis Yayınları.

Özgeçmiş

1981 yılında İstanbul'da doğan Özlem Ekin Teker, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat Yönetimi Programından mezun olduktan sonra Işık Üniversitesi, Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programı'nda eğitimine devam etmiştir.