

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**ÇAĞDAŞ SANATTA KÜLTÜRALİZM OLGUSU VE
ETKİLERİ
(Sanatta Yeterlik Tezi)**

**Hazırlayan
Ali KOÇ**

**Danışman
Prof. Dr. Aygöl AYKUT**

**Ocak 2021
KAYSERİ**



**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**ÇAĞDAŞ SANATTA KÜLTÜRALİZM OLGUSU VE
ETKİLERİ
(Sanatta Yeterlik Tezi)**

**Hazırlayan
Ali KOÇ**

**Danışman
Prof. Dr. Aygöl AYKUT**

**Ocak 2021
KAYSERİ**

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Adı-Soyadı: Ali KOÇ

İmza:

YÖNERGEYE UYGUNLUK

“Çağdaş Sanatta Kültüralizm Olgusu ve Etkileri” adlı Sanatta Yeterlik tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi’ne uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan
Ali KOÇ

Danışman
Prof. Dr. Aygöl AYKUT

Prof. Dr. Aygöl AYKUT danışmanlığında **Ali KOÇ** tarafından hazırlanan “**Çağdaş Sanatta Kültüralizm Olgusu ve Etkileri**” adlı bu çalışma, jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalında **Sanatta Yeterlik** tezi olarak kabul edilmiştir.

..... / /

(Tez savunma sınav tarihi yazılacaktır.)

JÜRİ:

Danışman :.....

Üye :.....

Üye :.....

Üye :.....

Üye :.....

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun tarih ve sayılı kararı ile onaylanmıştır.

..... / /

Prof. Dr.

Enstitü Müdürü

ÖN SÖZ / TEŞEKKÜR

‘Çağdaş Sanatta Kültüralizm Olgusu ve Etkileri’ başlıklı bu çalışmada Türkiye’nin çağdaş sanat çevreleri için yeni olan kültüralizm kavramı irdelenmiştir. Bu tezde, ‘Çağdaş Sanat’ terimi kapsamında, kültüralizm olgusunun temel dinamiği olarak Modern Dönem; kültüralizm olgusunun varlıksal ve yaşamsal dinamikleri olarak da - halen devam eden - Postmodern Dönem incelenmiştir. Söz konusu kültüralizm olgusu, Modern Kültüralizm, Postmodern Kültüralizm ve ‘Öteki’ Kültüralizm olmak üzere üç farklı başlıkta ele alınmıştır. Öte yandan, araştırmacının kültüralist çalışmaları, Modern Kültüralizm, Postmodern Kültüralizm ve ‘Öteki’ Kültüralizm olgularına katkı sağlayan yerli ve yabancı çağdaş sanatçıların çalışmaları ile karşılaştırılmıştır. Dolayısıyla, kültüralizm olgusunun günümüzde dünya çağdaş sanat platformlarına olan yansımaları ve buradan yayılan etkiler bu tezin kapsamına işaret etmektedir.

Çalışmalarım boyunca farklı bakış açıları ve sanatsal katkılarıyla beni aydınlatan, yakın ilgi ve yardımlarını esirgemeyen ve bu günlere gelmemde en büyük katkıyı sunan sayın hocam Prof. Dr. Aygöl AYKUT’a teşekkürü bir borç bilirim.

Tez çalışmalarım sırasında karşılaştığım zorlukları aşma konusundaki yardımları dolayısıyla, Doç. Dr. Ebru ALPARSLAN ile Doç. Dr. Osman YILMAZ’a teşekkür ederim.

Katkıları nedeniyle, aynı kurumda çalıştığımız, meslektaşım ve çalışma arkadaşım, Dr. Öğr. Üy. Mehmet Akif KAPLAN’a teşekkür ederim.

Tezin yazım ve imla hatalarını düzelterken sevgili yeğenim Muhammed KOÇ’a teşekkür ederim.

Ayrıca; çalışmalarım süresince sabır göstererek beni daima destekleyen eşime ve çocuklarıma en içten teşekkürlerimi sunarım.

Ali KOÇ
Kayseri, Ocak 2021

ÇAĞDAŞ SANATTA KÜLTÜRALİZM OLGUSU VE ETKİLERİ

Ali KOÇ

Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanatta Yeterlik Tezi, Ocak 2021

Danışman: Prof. Dr. Aygül AYKUT

ÖZET

‘Çağdaş Sanatta Kültüralizm Olgusu ve Etkileri’ başlıklı bu tez çağdaş sanatın yaklaşık olarak son yüz elli yıllık tarihini - 19. yüzyıl sonu ile günümüz arasını - kapsar. Türkçede ‘kültürelilik ya da kültürelcilik’ olarak anlaşılan kültüralizm olgusunu, araştırmanın problem sorusu olan ‘çağdaş sanat yapıtlarında kültüralizm olgusunun yansımaları nedir? ne olacaktır?’ bağlamında ele alır. Bu çerçevede tezin birinci bölümünde, çağdaş sanat, kültür, olgu ve kültüralizm kavramları tanımlanmıştır. Daha sonra kültüralizm olgusunun Modern Dönem’den günümüze kadar olan süreci üç farklı başlıkta ve bölümde incelenmiştir. Sözü edilen bu başlıklar sırasıyla, Modern Kültüralizm, Postmodern Kültüralizm ve ‘Öteki’ Kültüralizm’dir.

‘Modern Kültüralizm ve Çağdaş Sanat’ başlıklı ikinci bölümde, Modern Kültüralizm’in iki farklı yönü tespit edilmiştir. Bunlardan ilki Modern Kültüralizm’in ‘Kültürel Emperyalizm’ ikincisi pozitivist rasyonalist yönlerdir. Modern Kültüralizm’in ‘Kültürel Emperyalizm’ yönünde ‘Batı’nın ‘Doğu’ coğrafyalarına karşı uzun yıllardır egzotik, oryantalist, kolonyalist ve emperyalist bakış açılarıyla sürdürdüğü ‘kültürelci’ çalışmalar ele alınmıştır. Modern Kültüralizm’in pozitivist rasyonalizm yönünde ise bu dönemde ‘Batı’da ortaya çıkan akımlar ve bu akımlara bağlı çalışan sanatçıların yapıtları üzerinde durulmuştur.

‘Postmodern Kültüralizm ve Çağdaş Sanat’ başlıklı üçüncü bölümde, Postmodern Kültüralizm’in 1960’lı yıllardan günümüze kadar gelen sürecinin ‘durum’una bakılmıştır. Bu bölümde önce Postmodern Kültüralizm’in kuramsal zeminini meydana getiren sosyal bilim insanlarının görüşlerine yer verilmiş sonra bu teorisyenlerin küresel

teknokapitalizm kapsamında sorun olarak tartıştıkları çok sayıdaki kavram ve tema tespit edilmiştir. Öte yandan burada, gündeme gelen sorunların bu dönemin postmodern çağdaş sanatçıları tarafından çok sayıdaki çağdaş sanat stratejisi ve formu ile sorunsal haline getirildiği görülmüştür. Daha sonra ise araştırmacının çalışmalarıyla analogik bağlantısı olduğu tespit edilen çağdaş sanatçılar ve onların işleri tezin verileri olarak değerlendirilmiştir.

‘Öteki’ Kültüralizm ve Çağdaş Sanat’ başlıklı dördüncü bölümde, Postmodern Dönem’le eş zamanlı hareket eden ve ‘Batı’ (Avrupa ve Amerika) coğrafyası dışında kalan ‘Doğu’ (Asya ve Afrika) coğrafyasının çağdaş sanat işleri gündeme getirilmiştir. Bu bölümde, özellikle ‘Doğu’lu sosyal bilim entelektüellerinin ‘öteki’ toplumların sorunlarını tartıştıkları görüşleri bir araya getirilerek, ‘Öteki’ Kültüralizm başlığı altında farklı bir sınıflandırma önerisi sunulmuştur. Çağdaş Türk sanatı da ‘Öteki’ Kültüralizm başlığına dahil edilirken, coğrafi yakınlık durumu gözetilmiştir. Bu bölümde ele alınan kuramsal temellerin ve çağdaş sanat uygulamalarının Postmodern Kültüralizm’le eş zamanlı bir süreci yaşamalarına karşın, kavram ve tema açısından farkları; strateji ve form açısından ise benzerlikleri tespit edilmiştir.

‘Bulgular ve Değerlendirme’ başlıklı beşinci bölümde, önce araştırmacının çalışmalarının kültüralizm olgusu ile olan bağlantıları bulgu noktasında analiz edilmiş ve sonra sözü edilen bu çalışmaların Modern, Postmodern ve ‘Öteki’ Kültüralizm’de yer alan çağdaş sanatçıların işleri ile karşılaştırması yapılmıştır. ‘Sonuç ve Tartışma’ başlıklı altıncı bölümde ise önce Modern, Postmodern ve ‘Öteki’ Kültüralizm bölümleri ayrı ayrı tartışılmıştır. Daha sonra çağdaş sanat üzerinde söz konusu kültüralizmler ile araştırmacının işlerinin etkileri karşılaştırma yapılarak değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: çağdaş sanat, kültür, kültüralizm, modernizm, postmodernizm, ‘öteki’, kuram, tema, akım, form, strateji.

CULTURALISM IN CONTEMPORARY ART AND EFFECTS

Ali KOÇ

Erciyes University, Institute of Fine Arts

Thesis in Art Thesis, January 2021

Supervisor: Prof. Dr. Aygöl AYKUT

SUMMARY

This thesis titled "The Case of Culturalism in Contemporary Art and Its Effects" covers the history of contemporary art for approximately the last hundred and fifty years - between the end of the 19th century and the present. What are the reflections of the concept of culturalism, understood as "culturalism or culturalism" in Turkish, which is the problem question of the research, "the phenomenon of culturalism in contemporary artworks?" what will happen? In this framework, in the first part of the thesis, the concepts of contemporary art, culture, phenomenon and culturalism are defined. Then, the process of the phenomenon of culturalism from the Modern Period to the present day has been examined under three different titles and sections. These titles mentioned are Modern Culturalism, Postmodern Culturalism and "Other" Culturalism, respectively.

In the second chapter titled "Modern Culturalism and Contemporary Art", two different aspects of Modern Culturalism have been identified. The first of these is the "Cultural Imperialism" of Modern Culturalism, and the second is the rationalist aspects that develop depending on positivism. The "culturalist" studies that Modern Culturalism has carried out for many years against the "Eastern" geographies of the "West" in the direction of "Cultural Imperialism" with exotic, orientalist, colonialist and imperialist perspectives are discussed. On the other hand, in the direction of positivist rationalism of Modern Culturalism, the movements that emerged in the "West" in this period and the works of the artists working with these trends were emphasized.

In the third chapter titled "Postmodern Culturalism and Contemporary Art", the "state" of Postmodern Culturalism from the 1960s to the present is examined. In this section, firstly, the views of social scientists that constitute the theoretical basis of Postmodern

Culturalism are included, and then many concepts and themes discussed by these theorists as a problem within the scope of global technocapitalism have been determined. On the other hand, it has been observed that the problems that came to the agenda here were made problematic by the postmodern contemporary artists of this period, with numerous contemporary art strategies and forms. Later, contemporary artists and their works, which were found to have an analogical connection with the researcher's work, were evaluated as the data of the thesis.

In the fourth chapter titled "The Other" Culturalism and Contemporary Art ", contemporary art works of the " East "(Asia and Africa) geography, which moved simultaneously with the Postmodern Period and remained outside the " West "(Europe and America) geography, were brought to the agenda. In this section, a different classification proposal is presented under the title of 'Other' Culturalism by bringing together the opinions of 'Eastern' social science intellectuals discussing the problems of the 'other' societies. While contemporary Turkish art is included in the 'Other' Culturalism title, geographical proximity status has been considered. Although the theoretical foundations and contemporary art applications discussed in this section live concurrently with Postmodern Culturalism, their differences in terms of concept and theme; Similarities were determined in terms of strategy and form.

In the fifth chapter titled "Findings and Evaluation", the connections of the researcher's work with the phenomenon of culturalism were analyzed at the point of finding, and then these studies were compared with the works of contemporary artists involved in Modern, Postmodern and 'Other' Culturalism. In the sixth chapter titled 'Conclusion and Discussion', the sections of Modern, Postmodern and 'Other' Culturalism were discussed separately. Then, the effects of the aforementioned culturalisms and the work of the researcher on contemporary art were evaluated by comparing them.

Key words: contemporary art, culture, culturalism, modernism, postmodernism, 'the other', theory, theme, movement, form, strategy.

İÇİNDEKİLER

ÇAĞDAŞ SANATTA KÜLTÜRALİZM OLGUSU VE ETKİLERİ

	<u>Sayfa</u>
ÖNSÖZ	i
ÖZET	ii
SUMMARY	iv
İÇİNDEKİLER	vi
GÖRSELLER LİSTESİ	x
 GİRİŞ	 1
1. Tezin Amacı	6
2. Tezin Önemi	7
3. Yöntem	8

1. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANAT VE KÜLTÜRALİZM

1.1. Çağdaş Sanat Üzerine	11
1.2. Kültür Üzerine	14
1.3. Olgu Üzerine	19
1.4. Kültüralizm Üzerine	20

2. BÖLÜM

MODERN KÜLTÜRALİZM VE ÇAĞDAŞ SANAT

2.1. Modern Kültüralizme Giriş	23
2.2. Modern Kültüralizmin Kökleri	25
2.3. Modern Kültüralizmde ‘Kültürel Emperyalizm’	30
2.4. Modern Kültüralist Sanat Akımları	43
2.5. Modern Kültüralist Sanatçılar ve Yapıtları	56

2.5.1. Camille Pissaro	58
2.5.2. Robert Delaunay	59
2.5.3. Fernand Leger	60
2.5.4. Piet Mondrian	62
2.5.5. Jean Dubuffet	63
2.5.6. Richard Estes	65

3. BÖLÜM

POSTMODERN KÜLTÜRALİZM VE ÇAĞDAŞ SANAT

3.1. Postmodern Kültüralizme Giriş	67
3.2. Postmodern Kültüralizmin Kökleri	69
3.3. Postmodern Kültüralizmin ‘Durum’u	75
3.4. Postmodern Kültüralist Sanat Formları	84
3.5 Postmodern Kültüralist Sanatçılar ve İşleri	104
3.5.1. Marx Bradford	105
3.5.2. On Kawara	107
3.5.3. Doris Salcedo	109
3.5.4. Carlos Garaicoa	111
3.5.5. Christina Kubisch	112
3.5.6. Paul Chan	114
3.5.7. Andreas Gursky	115
3.5.8. Brian Eno	116
3.5.9. Christo ve Jeanna-Claude	118
3.5.10. Gabriel Orozco	120

4. BÖLÜM

‘ÖTEKİ’ KÜLTÜRALİZM VE ÇAĞDAŞ SANAT

4.1. ‘Öteki’ Kültüralizme Giriş.....	122
4.2. ‘Öteki’ Kültüralizmi Temellendirmek.....	126
4.3. ‘Öteki’ Kültüralist Sanat Formları	135
4.4. ‘Öteki’ Kültüralist Sanatçılar ve İşleri	148

4.4.1. Alaybey Karoğlu	149
4.4.2. Aygöl Aykut	150
4.4.3. Mona Hatoum	151
4.4.4. Sarkis Zabunyan	153
4.4.5. Mounir Fatmi	155
4.4.6. Hüseyin Bahri Alptekin	156
4.4.7. Kutluğ Ataman	158
4.4.8. Maha Maamoun	159
4.4.9. Bülent Şangar	161
4.4.10. Hale Tenger	162

5. BÖLÜM

BULGULAR VE DEĞERLENDİRME

5.1. Yapıt Raporuna Giriş	165
5.2. Araştırmacının İşlerinin Göstergesel Düzlemi.....	166
5.2.1. Yüzeysellik	167
5.2.2. Disiplinlerarasılık	170
5.2.3. İlişkiselik	170
5.2.3. Gerçek-Kurgu Karışımı	171
5.3. Araştırmacının İşlerinin Kavramsal Düzlemi	171
5.3.1. Kaotiklik-Belirsizlik	172
5.3.2. Çokkültürlülük	174
5.4. Araştırmacının İşleri	175
5.4. Bulguları Değerlendirmek	194

6. BÖLÜM

SONUÇ VE TARTIŞMA

6.1. Modern Kültüralizmi Tartışmak	200
6.2. Postmodern Kültüralizmi Tartışmak	204
6.3. ‘Öteki’ Kültüralizmi Tartışmak	209
6.4. Çağdaş Sanatta Kültüralizm Olgusu ve Sonuç	213

KAYNAKÇA	219
1. Kitaplar	219
2. Sözlükler ve Ansiklopediler	224
3. Süreli Yayınlar	224
 İNTERNET KAYNAKLARI	225
 GÖRSEL KAYNAKLAR	226
 ÖZGEÇMİŞ	232

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel-1, Fransız Louis Jacques Dagurre'nin 1839 Yılında Çektiği İlk Fotoğraf	28
Görsel-2, Fransız Ressam Claude Monet'in 1872 Tarihli 'İzlenim' Adlı Tablosu	28
Görsel-3, Jean Auguste Dominique Ingres, 1863, 'Türk Hamamı' (Turkish Bath), Ahşap Üzerine Monteli T. Üzerine Yağlıboya, 108x110 cm. (Paris-Louvre Müzesi, Fransa ...	34
Görsel-4, Jean Leon Gerome, 1879, 'Yılan Oynatıcısı' (The Snake Charmer), T.Ü.Y.B., 83,8x122,1 cm., Clark Sanat Enstitüsü, ABD	35
Görsel-5, Jean Leon Gerome, 1866, 'Köle Pazarı' (Slave Market), T.Ü.Y.B., 84x63 cm., Clark Sanat Enstitüsü, ABD	35
Görsel-6, Paul Gauguin, 1896, 'Neden Bu Kadar Kızgınsın?', (Why Are You Angry?), T.Ü.Y.B., 96x63 cm., Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart, Almanya	38
Görsel-7, Pablo Picasso, 1907, 'Avignon'lu Kızlar', (The Girls of Avignon), T.Ü.Y.B., 243,9x233,7 cm., MoMA, New York, ABD	38
Görsel-8, Güney Afrika'lı Köle Kadın (Hotanto Venüsü) Sarah Baartman'ın Fransa'nın Paris Etnoğrafya Müzesinde 1878 Yılından 1976 Yılına Kadar Sergilenen İskeleti ve Vücut Dökümü	40
Görsel-9, Kongo'lu Hipertrikoz (Kıllılık) Hastası Kız Çocuğu Krao Farini'nin 'Kayıp Halka' (Missing Link) Olarak Sunulması. İngiltere'de Basılan 1887 Tarihli Bir El İlanı ve Kanadalı Eğlence Organizatörü Guillermo Antonio Farini ile Krao'nun 1883 Tarihli Fotoğrafi	41
Görsel-10, Fransa'nın Kolonilerinden Martinikli Bir Kız Çocuğu Olan Madeleine'nin Le Masurier Adlı Sanatçı Tarafından 'Martinikli Madeleine ve Annesi' Adıyla 1782 Yılında Tuval Üzerine Yağlıboya Olarak Yapılan Tablosu	41

Görsel-11, Meksikalı ‘Sakallı Kadın’ Miss Julia Pastrana’nın Avusturyalı Ressam Vinzenz Katzler Tarafından 1860 Yılında Yapılan Litoğrafi Baskısı ve Mumyalanmış Halinin İngiltere’de 1862 Yılında Yapılmış Gravürü	42
Görsel-12, Sir İsaac Newton’un 1704 yılında, Güneş Işığını (Beyaz ışık) Tayf Renklerine Ayırma Deneyi, (Bilimsel Anlamda Güneş Işığı Renklerinin Keşfi), İngiltere	45
Görsel-13, Vincent Van Gogh, 1889, ‘Yıldızlı Gece’ (The Starry Night), T.Ü.Y.B., 73x92 cm., The Museum of Modern Art, New York, ABD	46
Görsel-14, Georges Braque, 1908, ‘L’Estaque’de Evler’ (Houses at L’Estaque), T.Ü.Y.B., 73x60 cm., Kunstmuseum, Basel, İsviçre	47
Görsel-15, 1905 Yılında Keşfettiği Görelilik Kuramı (Relativity Theory) ile Bilimsel Çalışmalarda Devrim Yaratın Ünlü Fizikçi Albert Einstein	48
Görsel-16, Umberto Boccioni, 1910, ‘Şehir Yükseliyor’ (The City Rises), T.Ü.Y.B., 199,3x301 cm., Museum of Modern Art, New York, ABD	50
Görsel-17, Wassily Kandinsky, 1909, ‘Doğaçlama-III’ (Improvisation-III), T.Ü.Y.B., 94x130 cm., Musee National d’Art Moderne, Centre Pompidou, Paris, Fransa	52
Görsel-18, Pablo Picasso, 1937, ‘Guernica’ (Guernica), T.Ü.Y.B., 349x776 cm., The Museum of Reina Sofia, Madrid, İspanya	54
Görsel-19, Andy Warhol, 1962, ‘Campell Çorba Konserveleri’ (Campell’s Soup Cans), T.Ü. Akrilik, Otuz iki Çalışma, Her biri 50,8x40,6 cm., The Museum of Modern Art, New York, ABD	56
Görsel-20, Camille Pissaro, 1896, ‘Sabah, Bulutlu Bir Günde, Rouen’ (Morning, An Overcast Day, Rouen), Tual Üzerine Yağlıboya, 54,3x65,1 cm., Avenue 820 Gallery, Avenue, Fransa	59

Görsel-21, Robert Delaunay, 1911, 'Eyfel Kulesi' (Eiffel Tower), T.Ü.Y.B., 138, 4x202 cm., Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, ABD	60
Görsel-22, Fernand Leger, 1920, 'Şehirdeki Diskler' (The Discs In The City), T.Ü.Y.B., 97x130 cm., Louise Leiris Galerisi, Paris, Fransa	61
Görsel-23, Piet Mondrian, 1942-1943, 'Broadway-Boogie Woogie', (Broadway-Boogie Woogie), T.Ü.Y.B., 127x127 cm., Modern Sanat Müzesi, New York, ABD	62
Görsel-24, Jean Dubuffet, 1961, 'İşleri İyi Gidenler' (Business Prospers), T.Ü.Y.B., 165x220 cm., The Museum of Modern Art, New York, ABD	63
Görsel-25, Richard Estes, 1979, 'Manhattan Doğu Yönü 34. Cadde', (34th Street Manhattan Looking East), Tuval Üzerine Yağlıboya, 231,1x231,1 cm., Marlborough Gallery, New York, ABD	65
Görsel-26, Sherrie Levine, 1981, 'Walker Ewans'ın Ardından', (After Walker Evans), Analog Fotoğraf Baskısı, 25,4x20,3 cm., Whitney Museum of American Art, Walker Ewans Archive, The Metropolitan Museum of Art, New York, ABD	73
Görsel-27, Panoptikon Hapishane Tasarımı Örnek Alınarak, Fidel Kastro Döneminde Küba'da Yaptırılan ve Yıllarca Kullanılan Hapishanenin Gözetleme Kulesi ve Mahkum Odalarını Yansıtan İç Görüntüsü	74
Görsel-28, Vincent Van Gogh, 1887, 'Bir Çift Bot', (Pair of Shoes, A), Tuval Üzerine Yağlıboya, 40x50 cm., The Baltimore Museum Of Art, Baltimore, Maryland, ABD ...	80
Görsel-29, Andy Warhol, 1980, 'Elmas Tozlu Ayakkabılar', (Diamond Dust Shoes), Elmas Tozu ile Film Baskısı, 40x59 cm., New York, ABD	80
Görsel-30, Marcel Duchamp, 1917, 'Pisuvan', (Fountain), Yerleştirme/Enstalasyon Sanatı, New York, ABD	85

Görsel-31, Jörg Immendorf, 1992-1993, ‘Gyntiana’, (Gyntiana), Tuval Üzerine Yağlıboya, 3,5x7 m. Galerie Michael Werner, Köln, Almanya	88
Görsel-32, Joseph Beuys, 1965, ‘Resimler Ölü Bir Tavşana Nasıl açıklanır?’, (How to Explain Pictures to a Dead Hare?), Düsseldorf’ta Gerçekleştirilmiş Performans, Galerie Schemela, Almanya	90
Görsel-33, Olafur Eliasson, 2003, ‘Hava Projesi’, (The Weather Project), Yerleştirme/Enstalasyon, Tate Modern, Londra, İngiltere	92
Görsel-34, Marina Abramoviç, 2010, ‘Sanatçı Aramızda’, (The Artist is Present), Performans, Museum of Modern Art, New York, ABD	94
Görsel-35, Cindy Sherman, 1977-1980, ‘İsimsiz Film Kareleri’, (Untitled Film Stills), Fotoğraf, Museum of Modern Art, New York, ABD	96
Görsel-36, Bill Viola, 2002, ‘Doğum’, (Emergence), Video Art, Karanlık Odada Duvara Monte Edilen Ekran Üzerinde Geriden Gösterim Renkli, Yüksek Çözünürlükte Video, Gösterim Süresi: 12 dk., Yansıtılan Görüntünün Ebadı 200x200 cm; Oda Boyutları Değişiklik Göstermektedir, J. Paul Getty Museum, Kaliforniya, ABD	99
Görsel-37, Walter De Maria, 1977, ‘Yıldırım Tarlası’, (The Lightning Field), Paslanmaz Çelik Direkler, Ortalama Yükseklik 6.29 m. Tamamı 1,609.34x1,005.84 m. Quemado, New Mexico Yakınlarında, Die Art Foundation, New York, ABD	101
Görsel-38, Alighiero Boetti, 1971-1972, ‘Harita’, (Mappa), Kumaş Üzerine İşleme, 147x228 cm. Özel Koleksiyon	103
Görsel-39, Mark Bradford, 2007, ‘Hayalet Para-Los Angeles’, (Ghost Money-Los Angeles), T.Ü. Karışık Teknik ve Kolaj, 259x365,8 cm., New York, ABD	106
Görsel-40, On Kawara, 1968-1984, ‘Başlık ve Telgraflar’, (Title And Postcards), Dört Ahşap Panel Üstüne Yağlıboya ve Akrilik, 240x720 cm. New York, ABD	108

Görsel-41, Doris Salcedo, 2003, '8. Uluslararası İstanbul Bienali İçin Yerleştirme', (Installation for the 8th International İstanbul Biennial), Yerleştirme Sanatı/Enstalasyon, Yaklaşık 1550 Ahşap Sandalye, İstanbul, Türkiye	110
Görsel-42, Carlos Garaicoa, 2007, 'Havana Kenti', (City of Havana), Yerleştirme/Enstalasyon, Çağdaş Sanatlar Enstitüsü, Pensilvanya Üniversitesi, ABD..	111
Görsel-43, Christina Kubisch, 2010, 'Kentte Yürü', (Walk in the City), Katılımcı Performansı, Ars Electronica, Linz, Avusturya	113
Görsel-44, Paul Chan, 2007, 'New Orleans'ta Godot'yu Beklemek', (Waiting for Godot in New Orleans), Performans, Louisiana, New Orleans, ABD	114
Görsel-45, Andreas Gursky, 2002, 'Copan-Brezilya' (Copan-Brazil), 214,5x301,5 cm., C-Baskı Fotoğraf, Gagosian Galeri, New York, ABD	116
Görsel-46, Brian Eno, 1981, 'Ortaçağ Manhattan'ının Yanlış Anıları', (Mistaken Memories Of Mediaeval Manhattan), Video Sanatı, 45 dk. Londra, İngiltere	117
Görsel-47, Christo ve Jeanne - Claude, 1975-1985, 'Paketlenmiş Pont Neuf', (The Pont Neuf Wrapped), Arazi Sanatı, Açık Alanda Kamu Yapısı Üzerine Yerleştirme, Paris, Fransa	119
Görsel-48, Gabriel Orozco, 1993, 'Ada İçinde Ada', (İsland Within İsland), Yoksul Sanat, Açık Alanda Yerleştirme, Tahta Parçaları ve Çöpler, 32,7x47,3 cm., Manhattan, New York, ABD	121
Görsel-49, Zhang Xiaogang, 1997, 'Soy Serisi 1997', (Bloodline Series 1997), Tuval Üzerine Yağlıboya, 148x188 cm., Courtesy M+Sigg Collection, Hong Kong, Çin	138
Görsel-50, John Latham, 2005, 'Tanrı Büyüktür', (God is Great), Kavramsal Sanat, Cam, Kitaplar, Silikon Muhtelif Boyutlarda, Tate Britain Gallery, Londra, İngiltere	140
Görsel-51, Romuald Hazoume, 2005, 'Article 14', (Article 14), Yerleştirme/Enstalasyon Sanatı, Karışık Malzeme, October Gallery, Londra, İngiltere	142

Görsel-52, Yoko Ono, 1964/2003, ‘Parça Kesmek’, (Cut Piece), Performans Sanatı, Canlı Performans, Yamaichi Hall, Kyoto, Japonya/Theatre Le Ranelagh, Paris, Fransa	144
Görsel-53, Hai Bo, 2000, ‘Köprü’, (Bridge), Fotoğraf Sanatı, İkili (Diptik) Fotoğraf, 180x240 cm. Pekin, Çin	145
Görsel-54, Şirin Neşat, 2001, ‘Geçit’, (Passage), Video Sanatı, Renkli ve Sesli Video Yerleştirilmesi, 11 dk. 30 sn., Solomon T. Guggenheim Museum, New York, ABD	147
Görsel-55, Alaybey Karoğlu, 2017, ‘Doğadan Çözümlemeler’, (Analysis From Nature), Tuval Üzerine Akrilik, 70x100 cm. Sanatçı Koleksiyonu, Ankara, Türkiye	149
Görsel-56, Aygül Aykut, 2019, ‘Çocuk Oyunu’, (Kid Game), Tuval Üzerine Akrilik ve Karışık Teknik, 60x60 cm. Sanatçı Koleksiyonu, Kayseri, Türkiye	151
Görsel-57, Mona Hatoum, 1996, ‘Şimdiki Zaman’, (Present Time), Kavramsal Sanat, Sabun ve Cam Boncuklar, Boyutlar: 55x2325x2890 mm., Tate Modern Museum, Londra, İngiltere	152
Görsel-58, Sarkis Zabunyan, 1986-2006, ‘Çaylak Sokak, Çaylak Sokakta’, (Çaylak Street on Çaylak Street), Kavramsal Sanat, Sanatçı Koleksiyonu, İstanbul, Türkiye	154
Görsel-59, Mounir Fatmi, 2007, ‘Şehrin Silüeti’, (Skyline), Yerleştirme/Enstalasyon, WHS Kasetler, 800x365 cm. Paris, Fransa	156
Görsel-60, Hüseyin Bahri Alptekin, 2007, ‘H-Durum: Misafirperverlik/Düşmanlık’, (H-Fact: Hospitality/Hostility), Yerleştirme/Enstalasyon, Kentlerin Işıklı Tabelaları, Tate Modern, Londra, İngiltere	157
Görsel-61, Kutluğ Ataman, 2007, ‘Türk Lokumu’, (Turkish Delight), Performans Sanatı, 16’ 14’ Video, Renkli ve Sesli, Özel Koleksiyon, İstanbul, Türkiye	158

Görsel-62, Maha Maamoun, 2010, ‘Yurtiçi Turizm I: Geceleyin Kahire’, (Domestic Tourism I: Cairo at Night), Fotoğraf Sanatı, C-Baskı Fotoğraf, 50x74,9 cm. Kahire, Mısır	160
Görsel-63, Bülent Şangar, 1997, ‘İsimsiz’, (Untitled), Fotoğraf, (90 Fotoğraf), 234x400 cm., İstanbul, Türkiye	162
Görsel-64, Hale Tenger, 1996, ‘Kesit’, (Cross Section), Video Sanatı, İki Kanallı ve Eş Zamanlı Video Projeksiyonu ve Ayrı Dış Ses, 16’, Sanatçı Koleksiyonu, İstanbul, Türkiye	163
Görsel-65, ‘Maraş 1935: Kuzey Doğu Yönü’ Adlı Resim İçin Temel Alınan 1935 Tarihli Fotoğraf, 32x44 cm.	177
Görsel-66, Ali Koç, 2000, ‘Maraş 1935: Kuzey Doğu Yönü’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x180 cm. Yedi Güzel Adam Edebiyat Müzesi, Kahramanmaraş, Türkiye	177
Görsel-67, Ali Koç, 2019, ‘Bir Varmış, Bir Yokmuş-1’, Banner Kumaşı Üzerine Dijital Baskı, Bakır Bant, Akrilik Boya, 140x193 cm., Kayseri, Türkiye	177
Görsel-68, ‘Maraş 1925; Güney Yön-Bayraklı’ Adlı Resim İçin Temel Alınan 1935 Tarihli Fotoğraf, 30x40 cm.	180
Görsel-69, Ali Koç, 2001, ‘Maraş 1925; Güney Yön-Bayraklı’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x185 cm. Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Kültür, Turizm ve Spor Dairesi Başkanlığı, Kahramanmaraş, Türkiye	180
Görsel-70, Ali Koç, 2019, ‘Bir Varmış, Bir Yokmuş-2’, Kanvas Kumaşı Üzerine Dijital Baskı, Bakır Bant, 100x148 cm., Kayseri, Türkiye	180
Görsel-71, ‘Maraş 1925; Güney Yön-Ova’ Adlı Resim İçin Temel Alınan 1925 Tarihli Fotoğraf, 24x30 cm.	182

Görsel-72, Ali Koç, 2004, ‘Maraş 1925; Güney Yön-Ova’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 105x155 cm. Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Kültür, Turizm ve Spor Dairesi Başkanlığı, Kahramanmaraş, Türkiye	182
Görsel-73, Ali Koç, 2019, ‘Bir Varmış, Bir Yokmuş-3’, Kanvas Kumaşı Üzerine Dijital Baskı, Sim Sırma İp Şerit, Akrilik Boya, 100x148 cm., Kayseri, Türkiye	182
Görsel-74, ‘Maraş 1950; Kuzey Yön-Kale’ Adlı Resim İçin Temel Alınan 1950 Tarihli Fotoğraf, 25x37 cm.	184
Görsel-75, Ali Koç, 2005, ‘Maraş 1950; Kuzey Yön-Kale’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x170 cm. Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Kültür, Turizm ve Spor Dairesi Başkanlığı, Kahramanmaraş, Türkiye	184
Görsel-76, Ali Koç, 2019, ‘Bir Varmış, Bir Yokmuş-4’, Polyester Kumaşı Üzerine Dijital Baskı, Karton Kağıt Şerit, 100x148 cm., Kayseri, Türkiye	184
Görsel-77, ‘Maraş 1930; Kuzey Yön-Kışla’ Adlı Resim İçin Temel Alınan 1930 Tarihli Fotoğraf, 24x30 cm.	185
Görsel-78, Ali Koç, 2006, ‘Maraş 1950; Kuzey Yön-Kışla’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 108x156 cm. Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Kültür, Turizm ve Spor Dairesi Başkanlığı, Kahramanmaraş, Türkiye	185
Görsel-79, Ali Koç, 2019, ‘Bir Varmış, Bir Yokmuş-5’, Kanvas Kumaşı Üzerine Dijital Baskı, Doğal Deri Şerit, 100x120 cm., Kayseri, Türkiye	185
Görsel-80, ‘Maraş 1923; Doğu Yön-Kapalı Çarşı’ Adlı Resim İçin Temel Alınan 1923 Tarihli Fotoğraf, 14x19,3 cm.	187
Görsel-81, Ali Koç, 2012, ‘Maraş 1923; Doğu Yön-Kapalı Çarşı’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x120 cm., Kahramanmaraş, Türkiye	187
Görsel-82, Ali Koç, 2020, ‘Bir Varmış, Bir Yokmuş-6’, Kanvas Kumaşı Üzerine Dijital Baskı, 83x125 cm., Kahramanmaraş, Türkiye	187

Görsel-83, ‘Maraş 1919; Kuzey Batı Yön-Acemli’ Adlı Resim İçin Temel Alınan 1919 Tarihli Fotoğraf, 16x22,7 cm.	190
Görsel-84, Ali Koç, 2012, ‘Maraş 1919; Kuzey Batı Yön-Acemli’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 96x136 cm., Kahramanmaraş, Türkiye	190
Görsel-85, Ali Koç, 2020, ‘Bir Varmış, Bir Yokmuş-7’, Kanvas Kumaşı Üzerine Dijital Baskı, 88x125 cm., Kahramanmaraş, Türkiye	190
Görsel-86, ‘Maraş 1919; Doğu Yönü-Kümbet’ Adlı Resim İçin Temel Alınan 1919 Tarihli Fotoğraf, 14x19,5cm.....	192
Görsel-87, Ali Koç, 2014, ‘Maraş 1919; Doğu Yönü-Kümbet’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 96x136 cm., Kahramanmaraş, Türkiye	192
Görsel-88, Ali Koç, 2020, ‘Bir Varmış, Bir Yokmuş-8’, Kanvas Kumaşı Üzerine Dijital Baskı, 87x125 cm., Kahramanmaraş, Türkiye	192

GİRİŞ

Kültür, tarihsel süreçte insanla birlikte var olagelen bir olgudur. İnsan temelli din, sanat ve bilim olgularının yaratımı ve ihtiyaçlarının karşılanması sırasında yapılan faaliyetlerin tümü kültürü meydana getirir. İnsan tarafından yaratılan kültür; doğa, imge ve sanat unsurları etrafında vücut bulur. Kültürü oluşturan üç önemli unsurdan biri olarak sanat; doğadan aldıklarını, insanın 'arzu'larına göre şekillendirirken, doğanın gerçekliği ile insanın 'arzu'ları 'alıcı' ve 'verici' roller üstlenirler. Sanat yapan insan kültür yaratımı esnasında, doğayı ve 'arzu'larını bir yandan teknikler, formlar ve biçimler diğer yandan kavramlar, imgeler ve içerikler aracılığıyla oluşturur. Doğa karşısındaki insan; sanat yaparak ve kültür yaratarak kendi varlık mücadelesini verir. Dolayısıyla, tarihsel süreçteki insan, hem sanat yapan hem de kültür yaratan bir kimlik sunar.

Avrupa'da 15. yüzyılda Rönesans'la başlayan, 17. yüzyılda Aydınlanma Dönemi'yle devam eden ve 19. yüzyılın ortalarından sonra hız kazanan bilimsel gelişmeler, kültürel değişimleri ve dönüşümleri de beraberinde getirir. Bu süreçte sosyal bir disiplin olarak sanat, toplumsal yapı için önemli bir aktör konumundadır. Öte yandan, Avrupa'da yaşanan Rönesans, Barok, Aydınlanma ve Klasizm hareketlerinin oluşumunda sanat, kültürü yaratan temel bir değer olarak nitelendirilir. Avrupa yüzyıllarca süren toplumsal hareketler sırasında, sanatı hegemonik bir güç haline getirir; onu bir iletişim aracı olarak kullanır ve kendine ait gördüğü geçmiş dönem kültürleriyle (Antik Yunan-Roma) 'öteki' kültürlerle hükmetmenin imkân ve şartlarını arar. Sözü edilen bu süreçlerin akabinde - özellikle 19. yüzyıl sanayi devrimi sonrasında - Avrupa ile Amerika'da yaşanan Modern Dönemin endüstriyel gelişmeler isanatsal aksiyonlar ile harmanlanınca, kültür noktasında bir takım değişimler yaşanır.

Kültür çalışmalarının başladığı ve sistematize edildiği, son yüz elli yıllık bir çağdaş sanat sürecinde ortaya çıkan kültüralizm olgusu, bu çalışmanın kapsamını göstermektedir. Kuramsal ve uygulama açısından kültüralist çalışmaların ilk yönelişleri Modern Dönem içinde görülmüştür. Modern Dönemin kuramcıları çağdaş sanat için, 'yeni', 'güncel', 'çağdaş' 'contemporary', 'modern', 'günümüze ait', 'şimdi' ya da 'şu anda olmakta olan' gibi farklı anlamları kullanmışlardır. Çağdaş sanatın çokça tartışılan kaygan zemini 'şu

an olmakta olan' bağlamına yerleştirilse de, ilk kültürel çalışmaların yapıldığı Modern Dönem'de - 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl ortasında - aynı zamanda kültüralizm olgusunun tartışıldığı bir süreci de yansıtmaktadır. Öyle ki, Modern Dönem bu tez kapsamında, kültüralizmin 'tarihsel altyapı'sı olarak değerlendirilmiştir. Bu bakımdan, Avrupa ile Amerika coğrafyalarından sosyal bilim ve sanat insanlarının çağdaş sanat ekseninde yaptıkları çalışmalar, önce 'Modern Kültüralizm' başlığını açmamızı gerekli kılmıştır. Daha sonra, 20. yüzyılın ortalarından sonra - 1960'larda - ortaya çıkan Postmodern Dönem'den itibaren günümüze kadar gelen süreç, Postmodern Kültüralizm ve 'Öteki' Kültüralizm adı altında iki farklı başlıkta incelenmiştir.

Avrupa ve Amerika'da yaşanan modern süreç, pozitivist rasyonalizmi öne çıkarırken homojen bir toplumsal yapı önerir ve insanların bilimsel, dinsel, kültürel, felsefî, ahlakî ve sanatsal yönlerden normatif değerlere bağlı kalmasını gerekli görür. Modern Dönem olarak adlandırılan bu dönemdeki kültür çalışmaları, sosyal ve bilimsel çevreler tarafından 'kültüralizm' olarak adlandırılır. Modern Dönem'in kültüralizm olgusu, sosyal bilim kuramcıları tarafından pozitivist rasyonalizm, akılcılık, nesnellik, endüstriyel gelişmeler, üretim tüketim ilişkileri, kitle kültürü, popüler kültürü ve teknokapitalizm kavramları etrafında tartışılır. Öte yandan, bu dönemde kültüralizm kavramı politik ve ideolojik olanın kültürel olanı belirlemesi anlamında da değerlendirilir. Kültüralizm olgusunun bu ideolojik yönünde, Avrupa ve Amerika egzotik, oryantal, kolonyal ve emperyal hedefleri doğrultusunda sanatı ve kültürü hem 'alma' ve hem de 'yayma' aracı olarak kullanır. Bu dönemde modernizmi yaratan ve yayan Avrupa ve Amerika güçleri, kendi hegemonik anlayışlarını, dünyanın 'öteki' ülkelerine ve insanlarına sanatı araç ederek, kültüralist yöntemlerle aktarmaya çalışırlar.

Modern Dönem'in Avroamerikalı sosyal bilimcileri kültürü hem pozitivist hem de egzotik, oryantalist, kolonyalist ve emperyalist (sömürgeci) hedefler doğrultusunda iki farklı yönde kullanırlar. Modern Dönem'de pozitivizmin akla, tekniğe, bilimsel bilgiye, nesnelliğe, deneye, yapısalcılığa, rasyonalizme (gerçekçilik) ve gelişmeye olan inancı, bu dönemin çağdaş sanat kültüralizm olgusunu yaratan bir yönüdür. Bu süreçte, Avroamerika insanı refah ve huzura ulaşmak için, sözü edilen anlayışları tüm kültürel kodları etkileyecek şekilde, çağdaş sanat dâhil her alanda kullanır. 'Batı' dünyasının yüzlerce yıl öncesinden başlayarak, kendinden olmayan toplumlara karşı uyguladığı

emperyalist bakış açısı Modern Dönem kültüralizminin diğer yönüdür. ‘Batı’lılar kendi mutlulukları için ‘Öteki’lerin kültürleri dâhil tüm soyut ve somut zenginliklerini yağmalamakta bir sakınca görmediler. Dolayısıyla, modern dönemde ‘Batı’lılar hem pozitivist ve hem de emperyalist hedeflere ulaşma noktasında, o dönemin kültüralizm olgusunu yaratırken çağdaş sanat dilini kullanırlar. Çağdaş sanatta son yüz elli yıllık dönemin kültüralizm olgularından ilki Modern Kültüralizm olgusudur. Bu çalışmada, o dönemin çağdaş sanatçılarından; Empresyonist Vincent Van Gogh, Kübist Georges Braque, Fütürist Umberto Boccioni, Ekspresyonist Wassily Kandinsky, Sürrealist Salvador Dali ve Pop Art sanatçısı Andy Warhol ile Camille Pissaro, Robert Delaunay, Fernand Leger, Piet Mondrian, Jean Dubuffet ve Richard Estes’in yapıtları Modern Kültüralizm olgusunu etkilemeleri bakımından değerlendirilmişlerdir.

Postmodern Dönem, Modern Dönem’de ortaya çıkan kültüralizm olgusunu kendi ‘durum’u doğrultusunda biçimlendirir. Postmodernizm, ‘modernizmin ötesi’ olarak nitelendirilmesine karşın, ne tam olarak sonrayı, ne tam olarak önceyi, ne de tam olarak şimdiki zamanı kapsar. Postmodernizm, kimi akademik çevrelere göre modernizmin eleştirisi, kimilerine göre de modernizmin tasfiyesi olarak değerlendirilir. Postmodern Dönem’de ortaya çıkan kültüralizm olgusu ise; ‘kültürelcilik’, ‘kültürellik’, çokkültürlülük, kültürlerarasılık, ilişkisellik, disiplinlerarasılık, melezlik, kaotiklik, hiyerarşisizlik, farklılık, zamansızlık, uzamsızlık, şimdilik, bireysellik, fragmanlaşma, iletişimsizlik, etnisite, kimlik, kent, toplumsal cinsiyet, siyaset ve ekonomi gibi küresel sorunlar içeren kavram ve temalar etrafında genişler. Modern Dönem’in kültüralizm olgusunda, insanlar ve toplumlar bazen pozitivist rasyonalizme, aklıcılığa, nesnelciliğe, ilerlemeciliğe ve endüstriciliğe yönelirler, bazen de ‘öteki’ toplumları sömürü aracı olarak kullanırlar. Postmodern Dönem’de küreselleşmenin etkileri altındaki sosyal bilim insanları ve çağdaş sanat çevreleri ise, yukarıda sözü edilen sorunları daha önce olmadık şekilde hem tartışır, sorgular, tanımlar, sorunsallaştırır, analiz ederler ve hem de ‘bozar’lar, (yapıbozum), dağıtır ve ‘yamuk’ halde bırakırlar.

Modern Dönem’de, her açıdan Avroamerika’nın (Avrupa ile Amerika) merkez alındığı bir anlayış yaşatılırken, Postmodern Dönem’de tüm dünya coğrafyalarını ilgilendiren, küreselleşme kaynaklı merkezsizlik anlayışı yaşatılır. Modern Dönem’de yapılan ulus, devlet, siyaset ve politika savaşları yapılırken, Postmodern Dönem’de küreselleşmenin

de etkileriyle; kültürleşen uluslar, devletler, etnik topluluklar ile kültürel siyaset, ekonomi, politika, rekabet ve sanat öne çıkar. Postmodern Dönem’de kültüralistler iktidarı, yapıyı, toplumu, insanı yani tüm ortalığı düzeltme ve iyileştirme kaygısı taşımazlar. Postmodern Dönem’de her şey mübah' (anything goes) anlayışı kapsamında normatif değerlerin yerini, rölatif değerler alırken toplumları meydana getiren homojenik yapılar, değişerek heterojenik, melez ve çokkültürlü yapıları doğurur.

Postmodern Dönem’in kültüralizm anlayışı, çağdaş sanata karşılık gelirken bu çalışmanın sınırları da söz konusu olgu etrafında gelişen sanatsal etkinliklerle belirginleşmektedir. Postmodern süreçte, çağdaş sanata bağlı ‘iş’ler üreten sanatçıların 1970’lerden sonra yoğun bir şekilde, dönemin kültüralizmine hizmet ettikleri gözlenir. Çağdaş sanatta kültüralizm olgusu, artık bu zamanda, farklı sosyal bilim disiplinlerinin kapsama alanında bulunmakta; çok çeşitli türlere ayrılmakta ve yayılmakta; güncel, ekonomik, ideolojik, politik, hegemonik; yani toplumsal olan her şey sanat için bir 'sorunsal' haline getirmektedir. Günümüzün çağdaş sanatçıları; felsefeden sosyolojiye, sanattan psikolojiye, antropolojiden tarihe, arkeolojiden coğrafyaya, etnolojiden dilbilimine kadar birçok sosyal bilim disipliniyle iletişime geçmekte, küresel dünyanın çok farklı sorunlarıyla yüzleşmekte ve dolayısıyla çözmeye ya da ‘çözmeme’ye çalıştıkları sorunsallarıyla, kültüralizme destek veren 'kimlik'ler haline gelmektedirler.

Bugünün çağdaş sanatçıları Postmodern Dönem kapsamında; resim sanatı, kavramsal sanat (conceptual art), yerleştirme/enstalasyon sanatı (installation art), performans sanatı, fotoğraf sanatı, video sanatı (video art), arazi/çevre sanatı (land art) ve yoksul sanat (arte povera), feminist sanat ve etnik sanat gibi çağdaş sanat formlarında ‘iş’ler üretmektedirler. Bu çağdaş sanat türleri, dönemin sosyal bilimcileri tarafından belirlenen sorunlardan olan; çokkültürlülük, ilişkisellik, gerçek-kurgu karışımı, yüzeysellik, sınıflandırma, şok durumlar, disiplinlerarasılık, melezlik, kaotiklik, hiyerarşisizlik, farklılık, zamansızlık, uzamsızlık, tarihsel süreçsizlik, anlık durumlar, şimdilik, bireysellik, bölünmüşlük, fragmanlaşma, paradoksluk, metinlerarasılık, iletişimsizlik, etnisite, kimlik, kent, toplumsal cinsiyet, siyaset ve ekonomi gibi kavram ve temaların çağdaş sanatçılar tarafından sorunsal haline getirilerek ‘iş’lenmeleri neticesinde, bu dönemin kültüralist anlayışı da oluşmaktadır. Bu kapsamda, Postmodern Dönem’in çağdaş sanatçılarından; resim sanatı formunda Jörg Immendorff, kavramsal sanat formunda Joseph Beuys,

yerleştirme/enstalasyon sanatı formunda Olafur Eliasson, performans sanatı formunda Marina Abramoviç, fotoğraf sanatı formunda Cindy Sherman ve video sanatı formunda Bill Viola ile Marx Bradford, On Kawara, Doris Salcedo, Carlos Garaicoa, Christina Kubisch, Paul Chan, Andreas Gursky, Brian Eno, Christo ve Jeanna-Claude ve Gabriel Orozco'nun işleri Postmodern Kültüralizm olgusunu etkilemeleri noktasında ele alınmıştır.

Postmodern süreçte ortaya çıkan bir diğer tavır, 'Öteki' Kültüralizm olgusudur. 'Öteki' Kültüralizm, Modern ve Postmodern Dönemin Kültüralist anlayışlarına göre, diğer, farklı ya da 'Öteki' coğrafyalar - Avrupa ve Amerika dışında kalan Asya ve Afrika - nezdinde gerçekleşmiş bir durumdur. Avroamerika'nın kendi dışında tuttuğu ve emperyalist emellerine kurban ettiği bu Asya ve Afrika coğrafyalarında yer alan sosyal, kültürel ve sanatsal çevrelerin 'kendi gerçeklerine' sahip çıkma girişimi, burada 'Öteki' Kültüralizm olarak adlandırılmıştır. Çağdaş sanat formlarını kullanan ve 'Öteki' Kültüralizmin 'kendi meseleleri' olarak işledikleri kavram ve temalar arasında; kimlik, toplumsal cinsiyet, ulus, kent, özgürlük, bellek, 'öteki', bireysellik, göçmen, mülteci, yerli, yabancı, kolonyalizm, emperyalizm ve kapitalizm görülmektedir. Tüm bu kavram ve temalar Postmodern Dönemin sanat stratejileri ve çağdaş sanat formları aracılığıyla sorunsallaştırılarak işlenmiştir.

Bu çalışmada, 'Öteki' Kültüralizme çağdaş sanat noktasında katkı sağlayan Asya ülkelerinden: Türkiye, Çin, Japonya, İran ve Filistin; Afrika ülkelerinden ise Fas, Mısır, Benin ve Zambiya'nın sanatçıları incelenmiştir. 'Öteki' Kültüralizmin çağdaş sanatçılarından: resim sanatı formunda Zhang Xiaogang, kavramsal sanat formunda John Latham, yerleştirme/enstalasyon sanatı formunda Romuald Hazoume, performans sanatı formunda Yoko Ono, fotoğraf sanatı formunda Hai Bo, video sanatı formunda Şirin Neşat ve Alaybey Karoğlu, Aygöl Aykut, Mona Hatoum, Sarkis Zabunyan, Mounir Fatmi, Hüseyin Bahri Alptekin, Kutluğ Ataman, Maha Maamoun, Bülent Şangar ve Hale Tenger'in işleri 'Öteki' Kültüralizm olgusunu etkilemeleri bakımından irdelenmişlerdir.

Modern Kültüralizm, Postmodern Kültüralizm ve 'Öteki' Kültüralizm başlıkları altında değerlendirilen kültüralizm olgusunun çağdaş sanat üzerindeki etkileri incelenirken birçok kavram, tema, sorun, çağdaş sanat akımı, çağdaş sanat formu, çağdaş sanat

stratejisi ve çağdaş sanatçı gündeme gelmiştir. Bu bağlamda tez çalışmasında, Modern Kültüralizm’de 6 sanatçının 6 yapıtı; Postmodern Kültüralizm’de 10 sanatçının 10 işi; ‘Öteki’ Kültüralizm’de 10 sanatçının 10 işi ve toplamda 26 çağdaş sanatçının 26 çalışması incelenmiştir. Öte yandan, Modern, Postmodern ve ‘Öteki’ Kültüralizm başlıklarının akımlar ve formlar kısımlarında ise her bölümde 6 sanatçı olmak üzere toplam 18 sanatçının 18 çalışması değerlendirilmiştir.

‘Çağdaş Sanatta Kültüralizm Olgusu ve Etkileri’ başlıklı bu tez de, Modern, Postmodern ve ‘Öteki’ kültüralizm olguları etrafında ortaya çıkan kuramsal çalışmalar, kavramlar, temalar, sorunlar, çağdaş sanat akımları, çağdaş sanat stratejileri ve çağdaş sanat formları incelenmiştir. Burada, günümüz Postmodern ve ‘Öteki’ süreçte ürün veren çağdaş sanatçıların kültüralizm olgusuna yaklaşımları ve katkıları ele alınmış ve sanatçıların yapıtlarının görülen anlamları, sanat yapıtlarının biçimsel çözümlemeleri, sanatsal formlar ve çağdaş sanat stratejileri aracılığıyla göstergebilimsel yöntem ana ekseninde okunmuş ve kültüralizm olgusuna olan katkıları değerlendirilmiştir. Öte yandan, araştırmacının sanat temelli uygulamalı uygulamalı işleri, bu tezde gündeme getirilen Modern, Postmodern ve ‘Öteki’ kültüralizm olgularıyla olan ilgileri bağlamında bir takım kıyaslamalara tabi tutulmuştur. Dolayısıyla, bu tezde görsel araştırma yöntemlerinden, betimsel ve göstergebilimsel yöntem ile sanat temelli araştırma yöntemi artografi - yapıt raporu için - kullanılmıştır. Tez, sözü edilen bu araştırma yöntemleri bağlamında ise, karma araştırma yöntemi özelliğine sahiptir.

1. Tezin Amacı

Bu tezde, kültüralizm olgusu etrafında şekillenen bağlamlar dikkate alınmıştır. Bu tez, çağdaş sanatta kültüralizm olgusunun rolü ve ileti olarak kültüralizm olgusuna hizmet eden çağdaş sanatın oluşumlarını, biçimlerini ve üretim türlerini yapıtlar üzerinden incelemeyi amaç edinmiştir. Bu doğrultuda, tezin kavramsal çerçevesi içinde var olan; çokkültürlülük, ilişkisellik, gerçek-kurgu karışımı, yüzeysellik, sınıflandırma, şok durumlar, disiplinlerarasılık, melezlik, kaotiklik, hiyerarşisizlik, farklılık, zamansızlık, uzamsızlık, tarihsel süreçsizlik, anlık durumlar, şimdilik, bireysellik, bölünmüşlük, fragmanlaşma, paradoksluk, metinlerarasılık, iletişimsizlik, etnisite, kimlik, toplumsal cinsiyet, ekonomi ve siyaset gibi kavramlar ve temalar üzerinden, kültüralizm olgusunun sanat yapıtlarında belirme stratejileri incelenmiştir.

Söz konusu amaç doğrultusunda araştırmanın problemi: ‘Çağdaş sanat yapıtlarında kültüralizm olgusunun yansımaları ve rolü nedir, ne olacaktır?’ sorusu ile araştırmanın alt problemlerinden: ‘1-Kültüralizm olgusunun çağdaş sanatla bir ilişkisi var mıdır, varsa yansımaları nasıl olmuştur? 2-Bu bağlamda yukarıda belirttiğimiz tezin kavramsal çerçevesini oluşturan kavramlar ve temalar, sanat yapıtlarında nasıl ortaya çıkmaktadır; sanat yapıtlarının oluşumunu nasıl etkilemişlerdir ve hangi stratejilerle ele alınmaktadırlar ? 3-Araştırmacının yapıtlarında kültüralizm olgusunun yansımaları var mıdır, varsa nelerdir?’ sorularından oluşmaktadır.

Öncelikli olarak araştırmanın problem sorusu kapsamında, ‘çağdaş sanat yapıtlarında kültüralizm olgusunun yansımaları ve rolü’ konusuna cevap olacak verilere ulaşma amacı güdülmüştür. Bu çerçevede, Modern Kültüralizm, Postmodern Kültüralizm ve ‘Öteki’ Kültüralizm başlıkları, çağdaş sanat yapıtlarında kültüralizm olgusunu yansıtan veriler olarak değerlendirilmişlerdir. Araştırmanın alt problemlerinin ilk sorusu kapsamında ‘tezin kavramsal çerçevesini oluşturan kavramların ve temaların, sanat yapıtlarında nasıl ortaya çıktıkları’ konusu ile ilgili verilere erişmek için de, Modern Kültüralizm, Postmodern Kültüralizm ve ‘Öteki’ Kültüralizm’e yakın çalışan çağdaş sanatçıların yapıtları kullanılmıştır. Araştırmanın alt problemlerinin ikinci sorusu kapsamında ‘araştırmacının yapıtlarında kültüralizm olgusunun yansımalarının neler olduğu’ konusu bağlamında ise, araştırmacının daha önceki yaptığı resimler üzerinde yapılan çağdaş sanat uygulamaları (stratejiler ve formlar) bu problemin çözümü noktasında ele alınmıştır.

2. Tezin Önemi

Avrupa'da 18. yüzyılın başında ve modernizm öncesinde yapılan 'sanat' tanımları, tarihsel süreçte o güne kadar var olan 'sanat' tanımlarını başka yerlere getirmiştir. Bu yeni tanımın içindeki sanatçı 'pratikçi' bir uysal kimlikten; 'teorikçi-deneyselci pratikçi' bir araştırmacı kimliğine bürünmüştür. 20. yüzyılın ortalarından sonra gelen postmodernizmle birlikte 'sanat'ın ve 'sanatçı'nın 'kuramsalcılık yükümlülüğü oldukça artmıştır. Postmodern Dönem'de sanatçı; felsefeden sosyolojiye, sanattan psikolojiye, antropolojiden tarihe, arkeolojiden coğrafyaya, etnolojiden dilbilimlerine kadar birçok sosyal disiplinle iletişimde, etkileşimde ve 'ilişki'de olmak zorundadır. Ortaya çıkan tüm bu fotoğraf

çağdaş sanatçının ya da sanat emekçisinin kuramsal araştırmacı kimliğe sahip olmasını gerekli kılmaktadır.

Kültüralizm Avrupa'da 19. yüzyılın sanayi ve endüstri devrimleri ile başlamış ve dönüşerek, değişerek, farklılaşarak postmodernizm içinde de varlığını devam ettirmiştir. Ancak çağdaş sanat alanında kültüralizm olgusunun nasıl yansıdığına, sanat yapıtlarındaki etkisinin ne olduğuna ilişkin bir tespitin ve çözümlemelerin henüz tam bir tez ya da kitap konusu olarak ele alınmadığı görülmektedir. Konunun, literatür taramalarında çağdaş sanata yansımaları genellikle yukarıda belirtilen çok sayıdaki kavram ve tema altında işlenmektedir. Fakat postmodernizm olgusu etrafında gelişen, çağdaş sanat ve onun kavramları, yeniden, sürekli bir kültüralizm olgusu ve incelemesini gerekli kılmaktadır. Çünkü günümüzün postmodernist anlayışındaki kültüralizm olgusu, sanat türleriyle, kavramlarıyla, temalarıyla, sanatçıların stratejileriyle ve sanat yapıtlarıyla sürekli değişen ve dönüşen bir yapıya sahip durumdadır. Dolayısıyla, çağdaş sanatın sorunsalları bağlamında, kültüralizm olgusunun Türkiye'de ve dünyada yeniden ele alınmasının gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Kültüralizm olgusunu yeniden ele almayı planlayan araştırma, bu bakımdan önem arz etmektedir. Konunun Türkçe yayınlardan anlaşılacağı üzere, yeterince çalışılmamasından kaynaklanan boşluk görüntüsünün, yukarıda söz konusu edilen amaçların yerine getirilmesiyle ve tezin yapılmasıyla doldurulabileceği umut edilmektedir.

3. Yöntem

Bu araştırmanın kavramsal çerçevesi literatür taramasından - betimsel bulgulardan - elde edilmiştir. Yapıt analizlerinde, göstergebilimsel yaklaşım kullanılırken, yapıt raporunda ise sanat temelli araştırma yöntemlerinden olan artografi yöntemi kullanılmıştır. Dolayısıyla, bu tezde karma araştırma yöntemi tercih edilmiştir.

Yukarıda belirtildiği üzere bu tez çalışmasında, günümüzde çağdaş sanatın kuramsal araştırma alanlarında yaygın bir şekilde kullanılan ve görsel araştırma yöntemlerinden biri olan, göstergebilim araştırma yöntemi kullanılmıştır. “Göstergebilim çalışmaları bütün kültürel ürün ve süreçlere ilişkin anlamlar oluşturan işaretler dizgisi ile ilgilenmelidir.” (Erişti, 2017, s. 13-14). Çalışma sırasında genel göstergebilim yönteminin

alt başlıklarından olan; metinsel göstergebilim, sosyal göstergebilim ve yapısal göstergebilim yöntemleri sırasıyla kullanılmıştır. “Çağdaş sanata ait yapıtların kültüralizm kavramı bağlamında incelenmesi, metinsel göstergebilim yöntemiyle yapılmakta ve burada yapıt görüntülerinin göstergebilimsel (gösterge-gösteren-gösterilen) analizleri metinsel/yazınsal olarak gerçekleştirilirken, spekülâtif, manüpülâtif durumların ötesine geçilmekte ve çoğunlukla yeni hipotezler öne sürülmektedir. Sosyal göstergebilim bağlamında da; farklı insanların, farklı toplumların, söz konusu edilen çağdaş görsel sanat yapıtlarına ve imgelerine ilişkin ne söylediği ya da ne tepki verdiği gibi sorulara cevaplar aranırken; farklı insan gruplarının farklı bakış açılarının sonuçları ortaya çıkarılmaktadır. Tez çalışmasının özellikle sonuç ve değerlendirme kısmında kullanılacak olan yapısal göstergebilim başlığında ise önerisi yapılan tezler (iddia) ve hipotezler (önerme) buluşsal bir yaklaşımla; yorumlanmakta ve değerlendirilmektedir.” (Erişti, 2017, s. 13-14).

Bu tez çalışmasının yapıt analizi ve yapıt raporunun yazım aşamalarında sanat temelli araştırma yöntemi (Artografi) kullanılmıştır. “Artografi yönteminde sanatçıların ve eğitimcilerin uygulamaları söz konusu araştırma yöntemi için bir temel oluşturmaktadır. Artografide yaşanan bir uygulamanın/pratiğin, faydacı bir bakış açısına dönüşmesi durumu ortaya çıkmaktadır. Artografinin, araştırma odaklı uygulamalar çerçevesinde yürüttüğü bu bakış açısının içinde, 'kim, neden ve nasıl' gibi soruların cevaplarının derinlemesine araştırılması vardır. Artografide uygulama sürecindeki sorgulayıcılar, araştırmacılarıdır. Artografide sanat ve eğitim ayrıntılı bir şekilde bir araya getirilmektedir. Yaşayan/canlı bir uygulama alanı olarak Artografi, geleneksel ya da bilimsel bir bakış açısı ile değil, alternatif bir bakış açısı ile araştırmaların yeniden ve tekrar tekrar sorgulanmasını mümkün hale getirmektedir. Artografi, sanatsal ve yazınsal ifadeleri oluşturmanın yanı sıra, sanatsal ve yazınsal anlamlandırma ve deneyimler aracılığıyla da yaşayan bir sorgulama sürecini içermekte ve yeni anlamlar bularak olayı somutlaştırmaktadır. Yaşayan bir sorgulama süreci olarak Artografi, araştırma ile ilgili bir nesne ya da forma/biçime ilişkin sorgulamalarında süreklilik göstermektedir. Bu yüzden Artografik araştırmalara bir veya bir kaç soru ile başlanmaktadır. Ancak süreç içerisinde 'yaşayan bir sorgulama yaklaşım biçimi' uygulandığı için soru sayıları giderek artmaktadır.” (Erişti, 2017, s. 191-221).

Bu araştırmanın bulguları; alanda yazılmış kitaplar, tezler, makaleler, sanatçı katalogları, sanatçı biyografileri, sanat eseri analizleri, sanat eseri yorumları ile internet ortamından ulaşılabilecek sanatçı videoları ve sanatçı siteleri gibi kaynaklardan elde edilmiştir. Bu araştırma, aynı zamanda Türk ve yabancı sanatçıların çalışmaları ve onlara kaynaklık eden dokümanların incelenmesi ile sağlanmıştır. Burada, Modern Kültüralizm, Postmodern Kültüralizm ve ‘Öteki’ Kültüralizm kapsamında iş üreten sanatçıların çağdaş sanat alanında öne çıkan ve kültüralizm olgusuna işaret eden çalışmalarının kuramsal ilgileri ve etkileri irdelenmiştir. Bu bağlamda tezin sınırları, Modern Dönem ve Postmodern Dönem (19. yüzyıldan günümüze kadar) arasında kültüralizm olgusu ile ilgisi bulunan sosyal bilim kuramları, teorisyenler, çağdaş sanatçılar ve onların çalışmaları olarak belirlenmiştir.

1. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANAT VE KÜLTÜRALİZM

1.1. Çağdaş Sanat Üzerine

Çağdaş nedir? sorusu üzerine düşündüğümüzde, Antikite'den bu yana - özellikle sosyal bilim çevreleri tarafından - durumlarla ilgili sorunları çözme noktasında kullanılan bir terim olduğu görülür. Bir taraftan 'sorun'lu bir görüntü veren çağdaş kavramı, diğer taraftan modern öncesinden günümüze kadar geline süreçte, dönemsel, tarihsel, zamansal ve kültürel sorunlara da çözüm sunar. Tarihsel süreçte, 'sorun' teşkil ederek ve 'çözüm'ün bir parçası olarak yol alan çağdaş kavramı, farklı dönemlerde, tarihlerde, zamanlarda ve kültürlerde, farklı isimler ve tanımlar etrafında kullanılarak, farklı anlamlara, algılara ve yorumlara neden olur.

Çağdaş kavramı Türk Dil Kurumu sözlüğünde: “aynı çağda yaşayan, bulunulan çağın şartlarına, anlayışına uygun olan, çağın tutumuna uyan ya da tekniğin, bilimin yeniliklerinden yararlanan” olarak tanımlanırken; çağcıl, asri, muasır, uygarca, yüzyıldaş, güncel ve modern kelimelerinin de eş anlamlısı olduğu belirtilir. İngilizce Merriam-Webster sözlüğünde çağdaş için: “güncel (current, up-to date) aynı anda (simultane), eş zamanlı (simultane), eşlik eden, eş evli ve birlikte yaşayan kelimeleri eş anlamlı” olarak kullanılır. “Çağdaş kelimesinin köklerine Latince’ de modo (hemen şimdi) ve modernus’ta rastlanmaktadır. Çağdaş’ın İngilizcesi contemporary (dönemdeş, çağcıl, asri, modern); şimdi, hemen şimdi, var olan şey ve aynı döneme ait olan anlamlarına gelmektedir.” (Williams, 2018, s. 251-252).

İlk kullanımına Antikite’de modernus olarak rastladığımız çağdaş kelimesinin üzerinde zamansal değişimin olumlu ve olumsuz etkilerinin olduğu yadsınamaz bir realitedir.

“Kuşkusuz ‘çağdaş’ kelimesi deiktik, yani anlamı geçtiği bağlama göre belirlenen bir kelimedir; insanın bu kelimeyi sarf ettiği zamanla ‘aynı anda’ anlamına gelir ama bu zamanın kendisi değişmektedir.” (Örge ve Artun, 2017, s. 20-21). Dolayısıyla, çağdaş kelimesinin tarihsel süreçte sorunlu bir görüntü verme sebebi: hangi bağlama, hangi döneme, hangi üsluba, hangi coğrafyaya, hangi topluma, hangi kültüre ve hangi zamana bağlı kaldığına karar verme noktasında ortaya çıkmaktadır. 19. yüzyılın sonundan itibaren avangardizmin bayrağını taşıyan modernizmin çağdaşlığının ölçüsü nedir ve kime göredir? Çağdaş yüzyıllık bir periyot mudur? Yoksa 20 ya da 40 yıllık bir zaman dilimi bu iş için yeterli midir? Avrupa’nın ve Amerika’nın emperyalist ve teknokapitalist dönemlerinde bu coğrafyalarda yaşayan insanlar çağdaş iken Afrika ve Asya’da yaşayan insanlar çağdışı mı kalırlar? Ya da 1950’li yıllardan sonra Türkiye’de laiklik anlayışını benimseyenler çağdaş, benimsemeyenler çağdışı mıdırlar? Çağdaş’ın gelenek, klasik, güncel, yeni, şimdi, şu an, bugün, avangard, değişim, dönüşüm, orijinalite, icat, ileri, öncü, modern, postmodern vb. kavramlarla alıp veremediği bir şeyler mi vardır? Bu ve benzer sorular çağdaş kelimesinin hareketli, ‘sorun’lu, canlı, değişken ve göreceli yapısını yansıtır.

Çağdaş kavramını Amerikalı felsefeci ve estetik teorisyeni Arthur Coleman Danto (1924-2013) 1997 yılında yayınladığı ‘Sanatın Sonundan Sonra’ adlı kitabında: “Çağdaş, en açık anlamıyla şu anda olmakta olan demektir.” olarak belirtir. (Danto, 2014, s. 33). Kavram, 19. yüzyılda modernizmin ortaya çıkmasıyla, dönemi anlatmak için ‘Modern Sanat’ ve ‘Çağdaş Sanat’ tabirleri hem Avrupa hem Amerika ve hem de Türkiye’de birbirlerinin yerine karıştırılarak kullanılır. Yukarıdaki açıklamalarda ‘modern’ kelimesinin Latince kök anlamında ‘çağdaş’ın eş anlamlısı olduğu belirtilmiştir. Dolayısıyla, bu kökensel eş anlam durumu çağdaş ve modern kelimelerinin karıştırılma sebebi olarak görülmektedir. Ancak ‘çağdaş sanat’ sadece modern dönemin yerine kullanılmakla kalmamış; günümüzde Postmodern Dönem’in yerine de zaman zaman kullanılmaya başlanmıştır. Oysa ‘çağdaş sanat’ tabiri belirli bir zaman dilimini ve kronolojiyi anlatmaz. Ancak, bir çağ anlatımından ziyade Danto’nun söylediği gibi ‘olmakta olan’ ya da Fransız göstergebilim kuramcısı Roland Barthes’in, Alman felsefeci Friedrich Nietzsche’den uyarladığı ‘çağdaş olan vakitsiz olandır’ sözünü hatırlatır. Arthur Danto bu çerçevede çağdaş sanat için şunları söyler: “Çağdaş sanat, çağdaşlarımızın ürettiği sanat olsa gerektir. Bu sanat, zamanın sınavından henüz geçmemiş olacaktır şüphesiz. Çağdaş sanat

bir dönemden çok sanatın büyük anlatısında dönemlerin tükenişinin ardından ne olacağını gösteriyor. Çağdaş sanat, bir sanat üretme üslubundan çok, üslupları kullanma tazına işaret ediyor.” (Danto, 2014, s. 33). Bu bakımdan çağdaş sanat; bir durumun, bir güncelin, bir anın, bir şimdinin; üsluplara, yöntemlere, tekniklere, stratejilere bağlı kalmadan anlatımıdır. Nihayetinde, çağdaş sanat kendi zamanını, stilini, stratejisini ve gündemini de kendisi üretir.

Friedrich Nietzsche ‘Çağa Aykırı Düşünceler’ adlı kitabında çağdaş sanat konusunda şunları yazar: “Çünkü ben çağın haklı olarak gurur duyduğu bir şeyi, onun tarihsel kültürünü ve oluşumunu burada çağın zararına bir şey olarak, çağımızın hastalığı ve eksikliği olarak anlamayı deniyorum; dahası hepimizin insanı yiyip bitiren bir tarih hummasının ızdırabını çektiğimize ve hiç değilse bundan acı çektiğimizi bilmemiz gerektiğine inanıyorum.” (Örge ve Artun, 2017, s. 42). Giorgio Agamben ise Nietzsche’nin bu düşüncelerini şöyle yorumlar: “Diğer bir deyişle Nietzsche, kendi ‘güncellik’ (actualite/attualita) iddiasını, şimdiki zamanla ‘çağdaşlığını’, bir irtibatsızlığa ve uyuşmazlığa yerleştiriyor. Kendi zamanıyla mükemmelen çakışmayan, çağın taleplerine de uymayan ve bu yüzden, bu anlamda güncel olmayan kişi, gerçekte kendi zamanına ait ve çağdaştır; fakat bilhassa bu nedenle bilhassa bu irtibatsızlık ve bu anakronizm (tarih yanılığı) aracılığıyla, kendi zamanını görme ve kavrama konusunda başkalarından çok daha yeteneklidir. Şu halde çağdaşlık, kişinin bağlı olduğu ve aynı anda mesafeli durduğu zamanıyla arasındaki tekil ilişkidir ki zamana bir ayrılma ve anakronizm aracılığıyla bağlanır. Dönemleriyle fazlaca çakışan, onunla her noktada mükemmelen buluşan kimseler çağdaş değildir; çünkü tam da bu yüzden onu görmeyi başaramaz, bakışlarını onun üzerinde tutmayı beceremezler.” (Örge ve Artun, 2017, s. 42-43). Bu kapsamda, çağdaş sanat, zamana yani şu anki zamana aykırı duruş sergilemesiyle değer kazanır. Yani, çağdaş sanat hem güncel, şimdiye, duruma odaklanır hem günceli, şimdiyi ve durumu bir problem haline getirir hem onu aşmaya çalışır ve hem de avangardizmi önceler.

Geçmişte modern sanat ile çağdaş sanat arasında yaşanan kavram karmaşası günümüzde postmodern sanat ile çağdaş sanat kavramları arasında yaşanır. Bugün, çağdaş sanat kavramı postmodern sanat kavramına yakın durmakta, hatta bazen bu iki kavram birbirine karışmaktadır. Yaşanan bu süreç günümüz sanat dünyasında (sanat kuramcısı, sanatçı,

sanat eleştirmeni, küratör, sanat tarihçisi, koleksiyoner, müzeci vb.) özellikle kuramsal noktalarda iki kavramın bulanık, gri ya da melez görüntüler yansıtmasına neden olur. Modern sanat, bir dönem ya da olup bitmiş bir zaman olarak algılandığında o dönemde yapılan çağdaş sanat üretimlerinde ‘tüketim kültürü’ ön planda var olur. Günümüzün postmodern sürecinde yaşanan çağdaş sanat üretimlerinde ise ‘iletişim kültürü ve küreselleşme kültürü’ değer kazanır. Dolayısıyla, modern ve postmodern sanat ilişkisinde ortaya çıkan çağdaş sanat üretimlerinde bir takım kültürel öğelerin önemsendiği, vurgulandığı ve odak yapıldığı görülür.

1.2. Kültür Üzerine

Tarihsel süreçte insan, doğa ile olan etkileşimi ve iletişimi sırasında ‘iyi’ ya da ‘kötü’ en aktif oyunculardan biri olma konumunu sürdürür. İnsanlık tarihinin somut ve soyut birikimleri, kültür olgusu olarak ortaya çıkar. Yani kültür, insanın dünyada kendini var etme çabaları sırasında elde ettiği tüm kazanımlardan meydana gelen unsurların bir bütünüdür. Bu bakımdan, dünyada insanın oluşturduğu ‘soyut ve somut birikimler’in tamamı kültür olgusunu yansıtır.

Kültür kavramı Türk Dil Kurumu sözlüğünde: “Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü, hars, ekin” ile “Bir topluma veya halk topluluğuna özgü düşünce ve sanat eserlerinin bütünü” olarak tanımlanır. Felsefe sözlüğünde ise kültür için şu ifadeler yer alır: “İnsanın belli bir ereğe göre meydana getirdiği üretimin tümüdür. İnsan doğayı üretirken kendi kendisini de üretir. Kültür, bütün bu üretimin toplamıdır ki ilkel doğanın karşısına yepyeni bir doğa, insansal bir doğa koyar. İnsan var olan doğadan yeni bir doğa üreterek kültürü meydana getirir”. (Hançerlioğlu, 1999, s. 231-232).

Ortaçağ Avrupası’nda kültür kavramı tanınmıyordu. Avrupa’da 17. yüzyıldan itibaren ‘kültür’ kavramı ‘doğa’ kavramının karşıtı olarak kullanılmaya başlandı. Bu yıllarda ‘kültür’, insana, doğanın verdikleri yanında kendi arzusu ve birikimleri ile ortaya koyduklarının tümüne verilen addı. İngiliz kültür tarihçisi ve eleştirmeni Raymond Williams (1921-1988), 1976 yılında yayınladığı kitabında kültür için: “İngiliz dilinin en karmaşık iki üç sözcüğünden biridir.” derken, kelimenin tarihsel izini sürdüğü çalışmasında şunları yazar: “Kültür’ün kökeni Latince’deki colera ve cultura kelimelerine

dayanmaktadır. Latince ‘deki colera; ikamet etmek, yetiştirmek, korumak ve ibadetle onurlandırmak anlamlarına gelirken, ‘ikamet’ anlamı 19. yüzyıl başlarında colonus aracılığıyla colony’ye (sömürge) dönüşmüştür. Ayrıca ‘ibadetle onurlandırmak’ anlamı da, cultus aracılığıyla cult’a (inanç, tapınma) dönüşmüştür... Bir başka Latince köken cultura ise Ortaçağdan itibaren Avrupa’da çiftçilik, yetiştirme, bakma (özellikle ekinlerin ve hayvanların bakımı) ve tapma anlamlarına gelmekteydi.” (Williams, 2018, s. 105). Kültürün Avrupa’da çiftçilik temelinde doğal büyümenin gözetilmesi anlamının metaforlaştırılarak (mecaz, eğretilme) insan içinde kullanılmaya başlaması noktasındaki anlamı, günümüzde de halen devam eder. Kültür kelimesinin insanla olan bu yaklaşması, bundan sonra kültürle ilgili çok sayıdaki tanımın, ifadenin, açıklamanın, makalenin ve kitabın ortaya çıkmasını sağlar. “Amerikalı iki antropolog (Alfred Kroeber ve Clyde Kluckhohn) 1952 yılında yayınladıkları bir antolojide, kültür ve kavramının 164 farklı tanımını derlemiş ve tartışmışlardır.” (Güvenç, 2018, s.121).

Kültürle ilgili olarak, Türk felsefeci Ahmet Cevizci (1959-2014) şunları söyler: “Toplumların, biyolojik olarak değil de, sosyal olarak kuşaktan kuşağa aktardığı maddi ve maddi olmayan ürünler bütünü, sembolik ve öğrenilmiş ürünler ya da özellikler toplamı; insanın faaliyetinin genetik değil de, toplumsal olarak aktarılan yönlerinden oluşan bütün.” (Cevizci, 2005, s. 1048). Kuşaktan kuşağa aktarılan tüm insanlık birikimi olarak nitelendirilen kültür için, yerçekimi ve ışık teorisinin kâşifi ünlü “İngiliz fizikçi Isaac Newton (1642-1727) 1675 tarihli bir mektubunda şunları yazar: ‘Eğer daha uzağı görebiliyorsam, bu, devlerin omuzları üstünde durduğum içindir.’ Newton’un anlatmaya çalıştığı şey, kendisinin, entelektüel öncellerinin katkıları olmadan bilime katkısının mümkün olmayacağı idi.” (Smith ve Riley, 2016, s. 25). Kültür, dünya sahnesinde insanın varlık mücadelesi sonucu oluşturduğu birikimlerin akademik ve entelektüel adıdır. Kültür, on binlerce yıllık insanlık tarihi sürecinin büyük bir kısmında yazılmasa da, çizilmese de, resmedilmese de, adı konulmasa da; fizik ve metafizik âlemlerde varlığını devam ettirir. Bu bakımdan, kültür, insanın hayata, zamana, mekâna ve tarihe tutunma çabalarından meydana gelen bir birikimdir. Kültür, insanlık tarihi süreci içinde, kendi dışında ürettiği fiziksel-tinsel, soyut-somut, görünen-görünmeyen, maddi-manevi birikimlerden oluşan ve insanla birlikte var olagelen bir olgudur.

Antropolojie kültür; hem insan davranışları hem de onun yarattığı maddi ve maddi olmayan ürünleriyle görünür hale gelen fikir, inanç, düşünme ve değer yönelimleri sistemi olarak anlaşılmaktadır. “Kültür, başlangıçta tümüyle materyalist bir süreci imlemiş, zamanla mecazi olarak tinsel meselelere kaymıştır. Buna bağlı olarak kelime kendi anlam haritasını çıkarırken insanlığın kır yaşamından kent yaşamına, hayvan besiciliğinden Picasso’ya, toprağı işlemeden atomu parçalamaya uzanan tarihsel değişimini de gözler önüne serer. Marksist tabirle, altyapı ile üstyapıyı tek bir kavramın çatısı altında toplar.” (Eagleton, 2016, s. 10).

Kültür kelimesinin kökeni, ne olduğu ve ne olmadığı ile ilgili çalışmalar özellikle sosyal bilimciler tarafından 18. yüzyıldan (Aydınlanma Dönemi) itibaren Avrupa’da yoğun bir şekilde devam eder. Kültür kavramı, Aydınlanma Çağı ile birlikte insan ve toplum odaklı bir tanıma ulaşır. Avrupa’da sosyal bilimlerin yükselişe geçtiği 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkan, pozitivism düşüncesiyle birlikte kültürün yeri ve değeri belirlenir. Bu tarihlerde antropoloji, psikoloji, tarih, felsefe, sosyoloji, arkeoloji, eğitim gibi disiplinlerin ortaya çıkması kültür kavramını ve kuramını daha çok tartışmayı, konuşmayı, değerlendirmeyi gerekli kılar. “Söz konusu süreçte; Alman-Rus felsefeci Karl Marx (1818-1883), Fransız sosyolog Emile Durkheim (1858-1917), Alman sosyolog Max Weber (1864-1920), Alman felsefeci Georg Simmel (1858-1918) ve Alman felsefeci Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) kültür kavramını ve kuramını tartışan isimlerden bazılarıdır.” (Smith ve Riley, 2016).

Pozitivist düşüncenin hissedildiği modernizmin başlarında, sosyal bilimcilerin kültür olgusuna bakışları Alman-Rus felsefeci Karl Marx’ın (1818-1883) öncülüğünde yeni bir güce ulaşır. Marx, 1867 yılında yayınladığı ‘Kapital’ adlı ünlü kitabında o döneme kadar toplumlar için çok önemli görülen ekonomi ve iktidar sistemlerinin yanına, daha önce geri planda tutulan kültürü, ayrı bir sistem olarak önerir. Kültür ve insan kapsamında, Karl Marx şu ifadeleri kullanır: “Kültür, doğanın yarattıklarına karşılık, insanoğlunun yarattığı her şeydir.” (Güvenç, 2018, s. 123). “Marx’a göre, sanayi toplumunda kültür bir egemen ideoloji olarak işler... Marx’ın düşüncesinin büyük gücü, onun kültürü iktidar ve ekonomik yaşam ile sistematik biçimlerde ilişkilendirme becerisidir.” (Smith ve Riley, 2016, s. 26-28).

Marx'ın önerisini takip eden sosyal bilimciler bir yandan kültürün diğer unsurlarla (sistem, disiplin, toplum, din, ekonomi...) olan ilişkilerini tespit ederken diğer yandan kültürün o ana kadar görülmeyen ve yaşanmayan farklı yönlerini gündeme getirmeye başlarlar: “Durkheim, kültürün toplumsal uzlaşma, toplumsal bütünlük, toplumsal istikrar ve toplumsal etkileşim getirdiğini varsayar... Durkheim’de kültürün temel bir boyutu olarak din merkezdedir ve aşkındır (dünyevî olmayan).” (Smith ve Riley, 2016, s. 30-32). “Weber’in kültür anlayışının merkezinde, insan eylemini kavrayış vardır... Weber’de kültürün temel bir boyutu olarak rasyonalizm (akılcılık) merkezdedir ve içkindir (dünyevî olan).” (Smith ve Riley, 2016, s. 33-36). “Nietzsche, sosyal bilim anlamında kültür ile ilgilenen bir düşünür olarak genellikle görülmüyorsa da, yine de, düşüncesinin temel unsurlarına dönük bir kavrayış, çağdaş kültürel kuramın en önemlilerinden bazılarını, özellikle de beden üzerine pot-yapısalcı ve postmodern düşünce ve kuramdaki bazı gelişmeleri anlamak açısından büyük önem taşır.” (Smith ve Riley, 2016, s. 43-46).

Aydınlanma Dönemi’nde insan odağına alınan kültür kavramı, devamında her topluma, her ulusa, her millete göre farklı kültür düşüncesini de ortaya çıkarır. “Alman felsefeci Herder’ e göre her kültür farklı olup kendi anlam ve değer sistemine sahiptir; bu yüzden bütün kültürlerin aynı evrensel cetvelde bir ve aynı düzeyde olabilmeleri mümkün değildir.” (Cevizci, 2005, s. 1048). Bu çerçevede insanla ilgili bir kavram olarak kültür; devletlerin, ülkelerin, yönetimlerin, toplulukların kendi topraklarında yaşayan insanların kendilerine ait bir kimlik ya da aidiyet kazanmaları için bir araç haline gelir. Bu nedenle, kültürel kimlikler ve kültürel farklar ortaya çıkar. “Kültür insan tarafından keşfedilmiş bir gerçeklik ve aynı zamanda bir temsildir. Kültür, belirli bir toplumsal yapı tarafından yaratılır, fiilen mevcuttur ve aynı zamanda sürekli olarak kendini yeniler... Her kültür kendi değerlerini seçer, normlarını oluşturur, idealler tasarlar ve bütün bunları kurumlar içinde somutlaştırır. Kültür, kendi karşısını içeren bir konumu temsil eder. Böylece kendi sınırlarını çizer ve diğerlerinden ayrılır. İşte bu nedenle farklı ya da 'öteki' kültürle ilgilidir.” (Kartarı, 2016, s. 29-30).

Kültür kelimesi bazı uluslarda ve toplumlarda bazen uygarlığın (medeniyet) yerine; bazen de uygarlığa eş anlamda ya da yakın anlamda kullanılır: “Kültür genel bir biçimde ve uygarlıkla eşanlamlı olarak, insan türünün hayatını, yaşam tarzını tüm diğer yaşam tarzlarından ayıran unsurlar bütünü diye ve daha özel olarak da, bir uygarlığı meydana

getiren değerler toplamı şeklinde tanımlanabilir. Buradan hareket edildiğinde, insanların toplum tarafından yaratılan, içinde anlam buldukları bir dünyada yaşadıkları gerçeğinin dikkate alınması koşuluyla, kültürün kendisiyle bütün insanların karşı karşıya kaldıkları ve kendisinden yola çıktıkları kompleks gündelik dünya diye de tanımlanması mümkündür. Bu açıdan kültürün, insanların doğal miraslarında verilmiş olanı aştıkları noktada başladığını söylemek gerekir.” (Cevizci, 2005, s. 1049).

Binlerce yıldan bu yana, farklı yöntemlerle, biçimlerle, dillerle, anlayışlarla, ideolojilerle, felsefelerle, paradigmalara, kavramlarla ve disiplinlerle gündemi işgal eden kültür olgusu, çok anlamlı, çok yönlü ve parçalı bir görünüm sunar. İngiliz kültür tarihçisi Raymond Williams, güncel kültür kullanımlarının birincisini eğitim alanına, ikincisini sanat alanına ve üçüncüsünü de antropoloji alanına yakın görür: “Kültür terimi, bugünün sosyal bilimlerinde şu temalar etrafında kendini gösterecektir: 1-Kültür, maddi, teknolojik ve sosyal yapısal olana karşı olma eğilimindedir. (Paradoks/Aykırı Kültür)... 2-Kültür, ideal olanın, manevi olanın ve maddi olmayanın gerçekliği olarak görülür. (Soyut Kültür)... 3-Kültürün aynı zamanda pratiklerle ve performanslar ile güçlü ve karmaşık bir ilişkiye sahip olduğu kabul edilir. (İlişkisel Kültür)... 4-‘Kültürün Özerkliği’ne önem verilir. (Özerk-Kendine Ait-Kültür)... 5-Çabalar değer-tarafsızlığı sürdürmek içindir. (Özgür/Tarafsız Kültür).” (Smith ve Riley, 2016, s. 21).

Günümüzün Amerikalı sosyologlarından David Swartz, 20. yüzyıl sosyologlarından olan Fransız Pierre-Felix Bourdieu’yu (1930-2002) incelediği ‘Kültür ve İktidar’ adlı kitabında kültürün, toplumsal yapılarla insanlar arasındaki iletişimsel fonksiyonuna vurgu yaparken şunları yazar: “Kültür, insanlar arasındaki iletişimin ve etkileşimin zemindir, ama aynı zamanda bir tahakküm kaynağıdır. Sanat, bilim, din, hatta dil de dâhil olmak üzere bütün simgesel sistemler, gerçeklik anlayışımızı şekillendirerek insanlar arası iletişimin temelini oluşturmakla kalmaz, toplumsal hiyerarşilerin tesisine ve idamesine de katkıda bulunurlar. Kültür; inançları, gelenekleri, değerleri, dili kapsar; aynı zamanda bireyleri ve grupları kurumsallaşmış hiyerarşilere bağlayan pratikleri dolaylıdır.” (Swartz, 2001, s. 11).

Kültür, tarihle olan bağında, birçok kavramı, temayı, sorunu, stili, inancı, uygarlığı, dili, geleneği ve disiplini bünyesinde barındırmıştır. İnsanın varoluşundan bu yana, doğa

dışında; doğadan yararlanarak meydana getirdiği nesne, imge, temsil, gösterge, yaşam ve davranış öğelerinin toplamı kültürü yansıtır. Tarihsel süreç içinde: insan, doğa, bilgi, nesne, devlet, ulus, kimlik, ekonomi, savaş, benzerlik, farklılık, simge, imge, uygarlık, temsil, gösterge, soyut, somut, yenilik, keşif, değişim, gelişim, birikim, başkalaşım, uzam, zaman gibi hem soyut hem de somut kavramlar, kültür kavramının ortaya çıkmasına ve bu tür nesnelliğin onun toplumsal alanda - bilgisel (episteme) temelde kalmayıp - değerli (aksiyolojik) hale gelmesine de sebep olmuştur. Tarihsel süreçte, insanla birlikte var olan kültür, binlerce yıldan bu yana oluşturduğu ve nesillerden nesillere aktardığı miraslarla bilgi, gelenek, birikim, davranış ve yaşantılar bütünü olarak toplumlarda; değişim, gelişim ve dönüşümlere yol açmıştır. Kültür, insanlık tarihi boyunca sürekli olarak, var olan, yaşanan, yenilenen ve güncellenen bir olgudur. Dolayısıyla, kültür, insan üretiminin görülebilir, duyulabilir ve hissedilebilir yönlerini teşkil eder. Sözü edilen bu yönleri meşru kılan nesneler sanat ve kültür arasındaki bağın sıklığını vurgular.

1.3. Olgu Üzerine

Olgu, Türk Dil Kurumu sözlüğünde: “Birtakım olayların dayandığı sebep veya bu sebeplerin yol açtığı sonuç, vakıa” ya da kısaca: “Varlığı deneyle kanıtlanmış şey” olarak belirtilir. Türk felsefeci Ahmet Cevizci ise şu tanımları yapar: “1-Aktüel olarak ortaya çıkan, gerçekleşen olay, nitelik, bağıntı ya da durum; tartışılmaz, reddedilemez, tartışılmazcasına, inkâr edilemezcesine kabul edilen şey. 2-Dilden, düşünceden bağımsız olarak ortaya çıkan oluşum; doğru bir cümle ya da önermeye dış dünyada karşılık gelen şey. 3-Tespit edilmiş, bilimsel incelemeye elverişli ve bir deney konusu yapılabilecek tabii olay. 4-Oluşum süreci içinde veya başka bir şeyin emaresi olarak gözlemlenmiş olay.” (Cevizci, 2005, s. 540). Olgu ile ilgili olarak Orhan Hançerlioğlu da (1916-1991) felsefe sözlüğünde şunları yazar: “Gerçekleşmiş olan her şey... Olmuş olan her şey olgu ’dur; bundan ötürü de olgu kavramı olası, olanaklı, düşünsel ve tasarımsal kavramlarıyla karşıt anlamlıdır. Çünkü bu kavramlar henüz gerçekleşmemiş olanı dile getirirler; gerçekleştirmeleri muhtemeldir, mümkündür ya da gerçekleştirilmeleri düşünülmektedir, tasarımlanmaktadır ama henüz olmamışlardır ve bundan ötürü de olgu değildir.” (Hançerlioğlu, 1980, s. 315).

Olgu kavramını sosyolojik açıdan inceleyen Türk sosyolog Hilmi Ziya Ülken (1901-1974) şöyle tanımlar: “Bir toplum olgusu, belirli bir tür içinde kendinde tekil (singulier) vasıfları toplayan ve türün incelenmesinde temel olan değişme halidir. Dar anlamı ile bütün toplum etkileşme süreçlerine ‘toplum olgusu’ denebilir.” (Ülken, 1969, s. 219). İngiliz sosyolog Gordon Marshall ise (1952) olgu ile ilgili şu ifadelerde bulunur: “Olgu teriminin gündelik ve sosyolojik kullanımları arasında genelleşmiş bir karşıtlık yoktur. Her iki kullanım da gerçeği yansıtan bir saptamanın/açıklamanın olgu diye nitelenebileceğini akla getirmektedir. Örneğin, Britanya yasalarının cinayeti yasaklaması, Rusya’nın nükleer silahlarının olması, Amerika’daki zenginliğin eşitsiz biçimde dağılması, bunların hepsi birer olgudur. Olgular ile kuramlar, ya da olgulara dayalı yorumlar arasındaki ilişki üzerine hatırı sayılır bir sosyal bilim literatürü bulunmaktadır... Ayrıca olguların geçici oldukları, aksi gösterilene kadar doğru sayıldıkları düşünülmektedir. Tabii, bir çok insan yanlışlanabilirliğin sosyal bilimler açısından yararlı bir kriter ortaya koyduğunu ileri sürmesine rağmen, olgu ile sav arasındaki sınırı çizmek kolay değildir.” (Marshall, 2005, s. 540-541).

Olgu, herhangi bir olay, durum veya biçimin realize olmuş hali olarak nitelendirilebilir. Olgunun gerçekleşmesini sağlayan kavramlar arasında: bağıntı, bilimsel inceleme, deney, nitelik, kabul edilebilirlik, etkileşim ve değişim önemli yer tutmaktadır. Olgunun varlık şartları için etkileşim, değişim, gerçeklik ve genel kabul edilebilirlik sözcükleri odak noktasında bulunurlar. Bu sözcükler bağlamında kültür, tüm zamanlarda yaşanan bir durum olarak; olgular yaratan bir aktör niteliğini sürdürmektedir. Son yüz elli yıllık süreçte kültür bağlamında ortaya çıkan kültüralizm olgusu, bunu gösteren iyi bir örnektir. Nihayetinde, Fransız felsefeci Jean François Lyotard’ın (1924-1998) 1979 tarihli ‘Postmodern Durum’ kitabı Postmodern Dönem’le birlikte, Postmodern Kültüralizm olgusuna işaret etmesiyle değer kazanır.

1.4. Kültüralizm Üzerine

Avrupa’da 15. yüzyılda Rönesans’la başlayan, 17. yüzyılda Aydınlanma Dönemi ve Klasizm akımıyla devam eden ve 19. yüzyılın ortalarından sonra hız kazanan bilimsel çalışmalar sırasında, kültür alanında da birtakım gelişmeler yaşanır. Sanat bu sırada sosyal bir disiplin olarak, kültürü oluşturan en etkili öğelerden biri durumundadır.

Rönesans Dönemi'nde yürütülen bilimsel çalışmalar sırasında, antik dönemlere ait Latince kaynakların çevirisine yönelmesi, yeni keşiflerin yapılması ve yeni sanatsal adımların atılması - o yıllarda adı konulmasa da - kültürü akademik yönden incelenen bir disiplin konumuna getirir.

Aydınlanma Dönemi ile birlikte kültür insanla birlikte anılmaya ve anlamlandırılmaya başlar. Modern Dönem'den itibaren günümüze kadar yaşanan sosyal ve bilimsel gelişmeler ışığında kültür hem sosyal bilimlerle hem de fen bilimleriyle iletişimini devam ettirir. Sözü edilen alanlar kültürün hem yazılmasında, hem yaratılmasında ve hem de yaşatılmasında itici güç konumunda bulunurlar. Sosyal bilimlerdeki gelişmeler, kültürü temel alarak; bir yandan, antropoloji, etnoloji, filoloji, sosyoloji, sosyal antropoloji, kültürel antropoloji, sosyal psikoloji gibi alanların ortaya çıkmasını sağlar diğer yandan bu alanların sanat disiplinleriyle bağlantı kurmasına önayak olur. 'Sanayi toplumu' olarak nitelendirilen bu Modern Dönem'de kültürel çalışmaların müstakil bir disiplin olarak kabul edilmesi ve bu sürecin yoğunlaşarak aktif hale getirilmesi sonucunda; 'kültürelcilik' olarak anlaşılan kültüralizm olgusu gündeme gelir.

Pozitivist düşüncenin ortaya çıktığı 'Sanayi toplumu' döneminde sosyal bilim teorisyenlerinin kültür hakkında yaptıkları çalışmalar değer kazanırken, felsefecilerin ve sosyologların kültürü, insan için odak noktasına yerleştirdikleri ve Türkçeye 'kültürelcilik' ya da 'kültürelcilik' olarak çevrilebilecek olan kültüralizm (culturalism) kavramını ortaya attıkları görülür. Bu kapsamda, aslen Polonyalı olan Amerikalı felsefeci ve sosyolog Florian Znaniecki (1882-1958), 1919 yılında yayınladığı 'Kültürel Gerçeklik' (Cultural Reality) adlı kitabında ilk kez 'kültüralizm' (culturalism) kavramını kullanır. Florian Znaniecki'ye göre: "İnsan için doğa (bilim) farklı, kültür farklı bir değer değildir. Doğa da kültür de insan için çok önemli unsurlardır. Doğa bilimsel gerçeklikleri açıklarken, kültürde sosyal olguları açıklamaktadır ve bu yüzden kültür çok önemlidir. Dolayısıyla Modern dönemde kültürün bu kadar önemli hale gelmesi, onun kültüralizm olarak anlaşılmasını gerekli kılmıştır." (Znaniecki, 1919, s.15-23). Florian Znaniecki 'Kültürel Gerçeklik' kitabından önce ele aldığı konularda hümanizm düşüncesi üzerinde durur. "Bu kitabın ilk bölümünde kültüralizmi anlatırken insani olan değerleri öne çıkarır ve bir başka açıdan hümanist düşünceye de yaklaşır. Florian Znaniecki'nin kültüralizm anlayışında bilgi (epistemoloji) ve varlık (ontoloji) öne çıkarılır. İnsanın dünyaya bakış

açısını ve düşüncesini oluşturan kültür bir olgu olarak kültüralizme işaret eder.” (Znaniiecki, 1919, s. 15-23).

Aydınlanma Dönemi ile birlikte insana yakın bir kavram durumuna getirilen kültür, Modern Dönem’de pozitivist rasyonalite (gerçekçilik) temelinde, toplum hayatında çok önemli olduğu kabul edilen, siyaset ve ekonomi alanları kadar önemli bir alan haline getirilir. Bu bakımdan daha önce ‘altyapı’ olarak görülen kültür olgusunun sosyal bilim teorisyenleri tarafından ‘üstyapı’ sınıfına taşınması ve ‘kültürelciliğin’ disipline edilmesiyle, kültüralizm olgusu, Modern Dönem’de ortaya çıkar. Bu dönemde kültüralizm, kimi zamanlarda kültürün, politik bir ideoloji olarak yer işgal etmesi olarak da nitelendirilir ve tanımlanır. Bu anlayışta kültür; kendi içinde ideoloji tarafından belirlenir ve politik olana işaret eder. Modern Dönem’in bu kültüralizmde bireyler, kendi kültürlerini, kendileri tanımlamakta ve bunu organik şekilde ve kapalı bir bütün halinde belirlemektedirler. Dolayısıyla, bireylerin bu kültüralizm anlayışını terk etmeleri mümkün görünmemekte ve kendilerini bu durumdan kurtaramamaktadırlar.

Kültüralizm olgusunun ortaya çıkmasından günümüze kadar olan zaman diliminde bu olgu, üç farklı dönem ve anlayış biçiminde yaşanmıştır. Birincisi kavramın adının konulduğu Modern Dönem Kültüralizmi’ni; ikincisi Postmodern Dönem Kültüralizmi’ni (20. yüzyıl ortalarından günümüze kadar) ve üçüncüsü emperyalizme (kolonyalizm) bir tepki olarak doğan ve etkileri hala devam eden ‘Öteki’ Kültüralizmi’ni kapsar. Kültüralizmin ikinci ve üçüncü dönemi olarak tespit ettiğimiz Postmodern Kültüralizm ile ‘Öteki’ Kültüralizm olguları günümüz çağdaş sanatını yansıtır. Bu aşamadan sonra, sırasıyla ve ayrı bölüm başlıkları altında Modern Kültüralizm, Postmodern Kültüralizm ve ‘Öteki’ Kültüralizmin çağdaş sanatla olan temas ve etkileşimleri, kuramsal, sanatçılar ve sanat yapıtları üzerinden değerlendirilmiştir.

2. BÖLÜM

MODERN KÜLTÜRALİZM VE ÇAĞDAŞ SANAT

2.1. Modern Kültüralizme Giriş

Pozitivist, akılcı ve rasyonalist düşünceler etrafında gelen Modern Dönem’de, sosyal bilim insanlarının kültür kavramına yaklaşımları felsefeci Karl Marx’ın öncülüğünde değişir. O döneme kadar toplumlar için ‘olmazsa olmaz’ olarak görülen ekonomi ve iktidar sistemlerinin yanına, daha önce varlığı bilinmesine karşın geri planda tutulan kültür, toplumsal yapı için önemli bir sistem olarak belirlenir ve önerilir. Bu öneriyi takip eden sosyal bilimciler, bir yandan kültürün diğer unsurlarla (sistem, alan, disiplin, toplum, din, ekonomi) olan ilişkilerini tespit ederler diğer yandan ise kültürün o ana kadar görülmeyen ve yaşanmayan farklı yönlerini gündeme getirirler. Sözü edilen bu akademik çalışmalar kültüre verilen rolün büyümesini sağlar ve akabinde Modern Kültüralizm olgusunun doğmasına zemin hazırlar.

Modernizm olarak da nitelendirilen bu dönem Amerikalı sanat eleştirmeni Jonathan Fineberg’in (d.1946) 1995 tarihli ‘1940’tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri’ kitabında şu ifadelerle anlatılır: “Modernizm, insanların bilimsel bilgiyi, teknolojiyi ve aklın gücünü kullanarak çevrelerindeki dünyayı inceleme ve yeniden şekillendirme yeteneğine dair bir inancın üzerinde yoğunlaşır. Modern bilim, 18. yüzyılın ‘doğa felsefesindeki’ başlangıcından itibaren doğrulanabilir ve kalıcı bir hakikatin arayışında gözleme ve akla dayalı kanıta yaslanmıştır. Akla olan bu bağlılık aynı zamanda sosyal ilişkileri düzenleme biçimi olarak demokratik tartışmanın da temelini oluşturur ve dinsel görüşler rasyonel olarak doğrulanamadığı için doğal olarak laikliğe götürür. Modernizm, ilerlemeye duyulan temel inanç ve değişimin kaçınılmaz ve hatta arzulanır bir şey olduğu varsayımıyla kendini şimdiye uydurur. Gerçekten de modernizm, ilerlemeye estetik bir değer bahşetmiştir ve sanatın, edebiyatın, toplumsal yapının ve ekonominin neredeyse

anında geçersizleşen geleneksel biçimlerini reddetmeye eğilimlidir.” (Fineberg, 2014, s.16).

Modern Dönem’in pozitivist rasyonalizmi ile ortaya çıkan gelişmeler sırasında yaşanan sanatsal hareketlerin ve akımların (empresyonizm, fovizm, sürrealizm, ekspresyonizm, soyut sanat, dadaizm, fütürizm, konstrüktivizm, pop-art, op-art...) kültürel alanla kurduğu sıkı ilişkiler; toplumsal yapı üzerinde etkili olan değişimler ve dönüşümler meydana getirir. Öyle ki, bu değişim ve dönüşüm pozitivist paradigmanın erişmek istediği hedefler arasındadır. Hindistanlı sosyolog ve eleştirmen Madan Sarup (1930-1993) 1989 yılında yayınladığı ‘Post-yapısalcılık ve Postmodernizm’ adlı kitabında modernizmin sanatsal hareketleri ile ilgili olarak şunları yazar: “Modernizm, yüzyılın dönümünde ortaya çıkmış, yakın dönemlere gelinceye dek de çeşitli sanat dallarına ağırlığını koymuş sanat hareketiyle birlikte anılan özgül bir kültürel ya da estetik biçimler dağarıyla yakından bağlantılıdır. Modernizm klasizme yönelik bilinçli bir karşı çıkış yoluyla gelişmiştir; deneyimin, deneyerek yaşamanın önemini üstüne basa basa vurgulamış, yüzeydeki görünüşün ardındaki hakikati, içteki doğruluğu bulmayı kendisine amaç edinmiştir.” (Sarup, 2017, s. 187).

Avrupa’da 19. yüzyıl sonunda başlayan ve hem Avrupa hem de Amerika’da 20. yüzyılın ortalarına kadar Modernizm etkin bir şekilde devam eder. Bu dönem bir yandan rasyonalizmi öne çıkarırken homojen bir toplumsal yapı önermiş öte yandan da insanların bilimsel, dinsel, kültürel, felsefî, ahlakî ve sanatsal yönlerden normatif değerlere bağlı kalmasını sağlamıştır. Modern Dönem’in kültüralizm olgusu hem toplumsallık temelinde tüm kültürel çalışmaları öne çıkarmış hem de siyasi, ideolojik ve ekonomik otoritelerin ‘kültürel emperyalizm’ hedeflerine çanak tutmuştur. Bu yüzden sanayi sonrasının Avroamerikası’nda, emperyalist ve kapitalist hedefler doğrultusunda ilerleyen üretim-tüketim ilişkilerinde ‘öteki’ kültür (egzotik-oryantalist-kolonyalist kültür), rasyonalist kültür, estetik kültür ve avangard kültür kavramları etrafında oluşan bir Modern Kültüralizm’den söz etmek mümkündür. Söz konusu bu dönemde Avroamerika, bir yandan sosyal ve bilimsel gelişmelerin büyümesini yaşarken diğer yandan emperyal, kolonyal ve oryantal hedefler doğrultusunda sanatı, kültürel olan şeyleri yayma 'aracı' kılarak, birilerinin kültürünü 'almakta'; birilerinin kültürünü de 'satmakta'dır. Modernizmi yaratan ve yayan endüstri toplumları, kendi hegemonik anlayışlarını, dünyanın 'öteki'

lkelerine ve insanlarına sanatı araç ederek, Modern Kültüralizm kapsamında aktarmaya çalışırlar. Dolayısıyla, bu dönemde sanat, Modern Kültüralizm olgusunu var eden en önemli aktörlerden biri konumundadır.

2.2. Modern Kültüralizmin Kökleri

Fransız felsefeci ve sosyolog Auguste Comte (1798-1857), 1842 yılında - 19. yüzyıl ortalarında - pozitivizmi tanımlarken, rasyonel akılcılığı ve bilimsel düşünceyi ne çıkarır ve modernizme giden yolu işaret eder. Alman-Rus felsefeci Karl Marx'ın, kültürü toplumsal yapı içinde, yönetim ve ekonomi ile birlikte üçüncü başlık olarak yerleştirmesi de, sonraki yıllarda modernizm içinde ortaya çıkacak olan kültüralizmin kuramsal temeline işaret eder. Pozitivist rasyonalizm ile modernist düşünceler ve kuramlar etrafında şekillenen bu dönemdeki sosyal bilimsel çalışmalar; antropoloji, sanat tarihi, etnoloji, filoloji, sosyoloji, sosyal antropoloji, kültürel antropoloji, sosyal psikoloji gibi kültüre destek veren disiplinlerin doğmasına neden olur. O tarihlerde Comte'un rasyonalizasyona; Marx'ın da kültüre vurgu yapmaları, sonraki yıllarda - özellikle - bu Modern Dönem'in estetik ve emperyalist tavrının, Modern Kültüralizm'e yol amasına sebep olur. Sanat çevreleri, yaptıkları uygulamalar sırasında, hem sosyal bilim insanların yarattıkları düşünsel platformdan beslenirler hem pozitivist rasyonalitenin bilimsel keşiflerine kulak kabartırlar ve hem de emperyalist hedeflere bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde destek verirler.

Modernist Dönem'in başlangıcında sosyal bilimcilerin - özellikle Karl Marx ve takipçilerinin - kültüre verdikleri aktif rol sayesinde, 20. yüzyıl başlarından itibaren kültüralizm olgusu toplumsal yapı içinde varlığını hissettirmeye başlar. Modernizm; ulusların kendi ilerinde ve diğer uluslara karşı yürüttükleri siyasi, ekonomik, sosyal mücadeleler sırasında kültüralizm gerçeğine sarıldıkları bir dönem olur. Modern dönemin endüstri toplumları içinde yer alan sosyal bilim insanları bu olgu üzerinde düşünce üreterek var olan sorunlara çözüm aramaya çalışırlar. "Söz konusu süreçte; İsviçreli Dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913), Macar felsefeci Georg Lukacs (1885-1971), İtalyan felsefeci-siyasetçi Antonio Gramsci (1891-1937), Cezayir kökenli Fransız felsefeci Louis Althusser (1918-1990), Fransız antropolog-etnolog Claude Levi-Strauss (1908-2009), Fransız tarihçi Georges Dumezil (1898-1986), Rus edebiyatçı Algirdas

Julien Greimas (1917-1992), Fransız felsefeci-göstergebilimci Roland Barthes (1915-1980), Amerikalı antropolog Marshall Sahlins (1930), Fransız sosyolog Pierre Bourdieu (1930-2002), İngiliz sosyolog Anthony Giddens (1938), İngiliz kökenli Alman sosyolog Norbert Elias (1897-1990), Avusturyalı psikolog Sigmund Freud (1856-1939) ve Fransız felsefeci Jacques Lacan (1901-1981) modern kültüralizm olgusunu sosyal bilimler platformunda değerlendiren isimlerdir. Ayrıca 1920’li yıllarda kurulan ve 1960’lı yıllara kadar varlığını sürdüren Frankfurt Okulu ve bu okulu temsil eden sosyal bilim kuramcıları Modern kültüralizm üzerinde etkili olurlar. Frankfurt okulunun temsilcileri arasında: Alman kültür tarihçisi-estetik eleştirmeni Walter Benjamin (1892-1940), Alman felsefeci Theodor Adorno (1903-1969), Alman felsefeci-sosyolog Jürgen Habermas (1929), Alman felsefeci-sosyolog Erich Fromm (1900-1980), Alman sosyolog Leo Löwenthal (1900-1993), Amerikalı felsefeci-sosyolog Herbert Marcuse (1898-1979), Alman felsefeci-sosyolog Max Horkheimer (1897-1973) ve Macar kökenli Alman sosyolog Karl Mannheim (1893-1947) yer alır.” (Smith ve Riley, 2016, s. 65-87).

Modern Kültüralizm olgusunun varoluşunda, yapısalcılık anlayışı önemli bir kilometre taşıdır. “Modern dönemde ve yirminci yüzyılın ilk yarısında etkili olan yapısalcı anlayış içindeki yapısalcı kültürel yaklaşımlar, kültürle ilgili düşünme biçimimizi köklü bir biçimde dönüştürmüşlerdir. Yapısalcı sosyal bilimcilere göre, kültür bir yandan dile (filoloji), diğer yandan göstergebilime (semyoloji) benzemektedir. Kültüre yönelik yapısalcı yaklaşımlar, benzeşen öğeleri (işaretler, kavramlar) tanımlar ve bu öğelerin mesaj taşımak için nasıl düzenlendiğini inceler.” (Smith ve Riley, 2016, s. 145-146).

Yapısalcılık düşüncesinin temelini atan isimlerden Ferdinand de Saussure, özellikle dilbilim üzerinden kültüre yönelik çalışmalar yapar. Saussure’ye göre: “Dil, karşıtlıklar ve farklılıklar üzerine kuruludur ve bunların oluşturduğu anlamlar önemlidir.” (Smith ve Riley, 2016, s. 147-148). Yapısalcı kültürel yaklaşımın bir başka ismi Claude Levi-Strauss, kültürün özerk olduğu vurgusunu yapar. Strauss’a göre: “Kültürel sistemler kendi kendilerini sürdürebilirler ve destekleyebilirler. Yani kültürel sistemler karmaşık olsalar da onların kendilerine ait kuralları ve işleyiş mantıkları vardır. Levi-Strauss, kültürü bütünüyle kavramamız için açık anlamların ve kişisel deneyimlerin görünürdeki düzeyinin ardına bakmaya ihtiyacımız olduğunu belirtir.” (Smith ve Riley, 2016, s. 148-150).

Modern Dönemde Almanya’da kurulan Frankfurt Okulu ve bu okulun temsilcileri Modern Kültüralizm olgusuna katkı sağlayan isimlerdir: “Frankfurt Okulu ile özdeşleşen pek çok figür vardır. Bunlar arasında Adorno, Benjamin, Fromm, Horkheimer, Lowenthal, Mannheim ve Marcuse yer alır.” (Smith ve Riley, 2016, s. 71). “Theodor Adorno kültürle ilgili düşüncelerini Frankfurt Okulu’nun üyesi Max Horkheimer ile birlikte ‘Aydınlanmanın Diyalektiği’ (1944) adlı kitapta yazmıştır. Adorno ve Horkheimer’e göre, kültür endüstrisi kapitalizmin yeniden üretiminde büyük bir rol oynar... Kültür endüstrisinde, kültüre yönelik bir üretim hattı oluşur... Muhasebeciler ve bilançolar, hangi kültürün nasıl üretilceğinin belirlenmesinde büyük bir rol oynar... Kültür endüstrisi, zombi gibi ne yaptığını bilmeyen ve durmaksızın eğlenen bir kitle toplumu yaratmanın yanı sıra, kapitalizm yanlısı ideolojileri de aktif olarak yayar. Uyum sağlama, tüketme, sıkı çalışma ve bireysel olarak başarma gereksinimleri ile ilgili mesajlar, kültür endüstrisi ürünlerinin tipik bir özelliğidir.” (Smith ve Riley, 2016, s. 75-77).

Modern Kültüralizm içinde yer alan yapısalcılık anlayışına yakın sosyal bilimcilerin bir kısmı insan bedenini bir kültürel nesne olarak ele alırlar ve tartışırlar. Modern Dönem kültüralizm olgusunu toplum ve kimlik (birey) üzerinden gündeme getiren söz konusu isimler arasında: Pierre Bourdieu, Anthony Giddens ve Norbert Elias bulunur. “Bu yazarlar açısından kültür, toplumsal yapı ve kimlik (birey) için köprü görevi yapar. Bu çerçevede, Pierre Bourdieu’nun habitus ve kültürel sermaye kavramları ile ilgili düşünceleri modern kültüralizmi besler. Bourdieu’ya göre habitus; iktidar ve sınıfla yapılanan bir toplum içindeki sistematik eşitsizlikler ile bağlantılıdır. Habitus, bu eşitsizliklerden kaynaklanır ve ‘sonucu olduğu nesnel yapıları daima yeniden üretme eğiliminde olan’ pratik eylem yolları üretir.” (Smith ve Riley, 2016, s. 193-198).

Modern Dönem’de gelişen psikanalitik yaklaşımın, Modern Kültüralizm olgusu ile bağlantıları vardır. Modern Dönem Kültüralizmi’ne psikanalitik yönden katkılar sunan sosyal bilim insanları arasında Sigmund Freud yer alır. “Sigmund Freud ‘Uygarlığın Huzursuzluğu (1930)’ adlı kitabında kültürü daha kolektif bir yolla incelemiştir. Burada Freud, uygarlığın gelişimi (bununla modern ve bürokratik toplumu kasteder) ile kişiliğin gelişimi arasında bir benzerlik kurar. Her iki durumda da, içgüdüler ve benlik, düzenli bir yaşam için önkoşul olarak denetim altına girmektedir. Freud’un psikanalitik kuramına

göre, toplum ve toplumun kültürel örgütlenmesi, benlikler tarafından deneyimlenen sorunlar içinde ifade ediliş biçimine odaklanmayı içerir.” (Smith ve Riley, 2016, s. 285-288).

Fransız ressam ve kimyager Louis Jacques Dagurre (1787-1851) ilk fotoğrafı (Görsel-1) 1839 yılında çekerken, genelde sanat, özelde resim tarihinde ortaya çıkacak olan gelişmelerin farkında olmaz. Fransız ressam Claude Monet (1840-1851) 1872’de ‘İzlenim-Gün Doğumu’ (Görsel-2) adlı tablosunu fotoğraf ile rekabet etme düşünceleri etrafında yapar. Modern Dönem’de yapılan kültürel çalışmalarda sanat önemli bir yer işgal ederken bu süreçte ortaya çıkan: empresyonizm, fovizm, sürrealizm, ekspresyonizm, soyut sanat, dadaizm, fütürizm, konstrüktivizm, pop-art, op-art gibi sanatsal akımlar Modern Kültüralizm’in yansımalarının görülebileceği en önemli veriler olarak ortaya çıkarlar. Dolayısıyla, 19. yüzyılın sonundan itibaren hayat bulan modernizm bir yandan kuramsal yapısını meydana getirmiş diğer yandan ise pratik çalışmaların sahne almasına neden olmuştur.



Görsel-1, Fransız Louis Jacques Dagurre’nin 1839 Yılında Çektiği İlk Fotoğraf.



Görsel-2, Fransız Ressam Claude Monet’in 1872 Tarihli ‘İzlenim’ Adlı Tablosu.

Avrupa ile birlikte Amerika, 20. yüzyılın başlarından sonra, Modern Dönem'in aktif ve etkili bir parçası olur; ancak modernizm yine de 'Avrupamerkezci' bir tavır etrafında karakterini ortaya koyar. Sözü edilen coğrafyaların sosyal bilim dünyası, kuramsal ve pratik çalışmalarıyla, modernizmin pozitivist rasyonalizm ve 'kültürel emperyalizm' hedeflerine ulaşmalarına katkı sağlarlar. Bu dönemin toplumsal yapısına en önemli üç aktör (siyaset-ekonomi-kültür) sıfatıyla giren kültür, yapılan teorik, pratik çalışmalar ve etkileri neticesinde kültüralizm adlandırmasına layık görülür. Fakat daha sonra gelecek olan postmodernizm, bu tez çalışması kapsamında söz konusu dönemi Modern Kültüralizm olarak adlandırmamızı gerekli kılar.

Avroamerika'daki kültürel çalışmalara verilen önem çerçevesinde gündeme gelen Modern Kültüralizm, Avrupamerkezci anlayış içinde iki farklı yönde kendini var eder. Bunlardan birincisine göre: dönemin hegemonik güçleri (Avrupa ve Amerika) dünyanın geri kalan ülkelerine (Asya ve Afrika) sömürü (oryantalizm, kolonyalizm, emperyalizm) anlayışı içinde yaklaşırlar ve kültürü de bu yolda bir araç olarak kullanırlar. Sözü edilen Modern Kültüralizm'in bu şubesi, bir yanda Avrupa ve Amerika kültürünü 'öteki' ülkelere emperyalist hedefler doğrultusunda ihraç eder diğer yandan da Asya ve Afrika'daki kültürleri yine aynı hedefler kapsamında Avroamerika'ya ithal eder. Bu bakımdan o dönemin kültürel çalışmaları; Avroamerika'nın sanayi devrimini gerçekleştirmek için kullandığı emperyalist hedeflerin en etkili şubelerinden biri olarak Modern Kültüralizm'i oluşturur. Burada Avrupa ile Amerika'yı 'Batı'; Asya ve Afrika'yı da 'Doğu' olarak algıladığımızda karşılıklı doğu-batı kültürlerinin bir ihraç ve ithal durumu söz konusu olur. Ancak ne var ki; bu durum üzerinde karşılıklı bir etkileşim varmış gibi algılansa da Avroamerika'nın baskın, tahakkümcü ve hegemonyacı tavrı bu algıyı tersten okumamızı gerekli kılar. Netice itibariyle Avrupamerkezci çevreler sömürü mantığı içinde bir yandan kendi kültürlerini 'öteki'lere empoze ederler diğer yandan 'öteki'lerin kültürlerini fütursuzca kullanırlar. Özellikle antropolojik, etnolojik, filolojik, sanat tarihsel ve sanatsal çalışmalar (Egzotizm ve Oryantalizm kapsamında) bu sürecin yaşanmasını sağlayan faktörler olarak nitelendirilebilir.

Modern Kültüralizm'in Avrupamerkezci çevrelerde görülen ikinci yönüne göre; kültür, pozitivistizmin ve modernizmin getirdiği sanayi devrimleri kapsamında Avrupalı ve Amerikalı toplumsal yapıların yaşadığı bir süreci yansıtır. O tarihlerde sosyal ve bilimsel

gelişmelerin yaşandığı coğrafyalarda yaşayan insanlara sunulan kültürel çalışmaların sistematikliği ve yoğunluğu Modern Kültüralizm'in bu pozitivist, rasyonalist, akılcı ve ilerlemeci yönlerini görmemizi sağlar. Modern Kültüralizm'in bu ayağında, Avroamerika'nın kendine dönük yaptığı kültürel çalışmalarda; sanat ve özellikle de plastik sanatlar önemli yer işgal eder. 19. yüzyıl sonunda yapılan sosyal ve fen bilim alanlarındaki keşifler, icatlar, ilerlemeler sanatta arkası arkasına çok sayıda yeni ve farklı akımın gelmesini; avangardizmi ve estetik kaygıları; dolayısıyla, kültürel alanda bir sanatsal devrim yaşanması durumunu ortaya çıkarır. Söz konusu bu sanatsal devrim, Modern Kültüralizm'in etkilerinin, Avrupamerkezci çevrelerde hissedilmesine ve hatta hayat bulmasına yol açar.

2.3. Modern Kültüralizmde 'Kültürel Emperyalizm'

Avroamerikalılar 19. yüzyılın sonundan itibaren 'öteki'leri keşfetmek adı altında, aslında emperyal hedeflere yürürken, teorik ve uygulamalı çalışmalar kapsamında, kültürü ve sanatı geniş ve hoyrat bir şekilde kullanırlar. Modern Kültüralizm'in 'Kültürel Emperyalizm' yönüne bakıldığında çoğunlukla 19. yüzyıl sonunda bir yoğunluk görülse de, Avrupa'nın 'öteki' kültürlere yönelik egzotik (egzotizm: yabancılık, sanat yapıtında başka ülkelerin doğasını, insanını yansıtır ve konu edinme, TDK sözlüğü), oryantalist ve kolonyalist bakış açısının tarihsel kökleri, 18. yüzyıl başlarına kadar gider. O tarihlerden itibaren, Modern Kültüralizm'in baskın karakteri olarak 'kültürel emperyalizm' yönünü gösteren; gerek kuramsal gerekse de pratik bir takım 'öteki'leştirme, aşağılayıcı, dikkat çekici, ilginç ve şaşırtıcı örnekler gündeme getirilir. Modern Dönem ve öncesinde 'öteki'ler ve onların kültürleri, Avroamerikalılar için adeta, bir 'şamar oğlanı'; kültürel çalışmalar ise bir 'kırbaç' olarak kullanılır.

'Kültürel Emperyalizm'in Modern Kültüralizmin içindeki varlığı; egzotik, oryantalist ve kolonyalist bakış açıları temelinde vücut bulur. Kendi aralarında anlamsal olarak nüans farkları olmasına karşın; aslında egzotizm, oryantalizm ve kolonyalizm, emperyalist hedeflerin birer parçası olarak görünürler. Bu üç kavramı kendi aralarında farklı kılan zamansal, uzamsal ve işlevsel durumlarıdır. Önceleri, Aydınlanma Dönemi'nde 'öteki'ni merakla başlayan egzotizm, sonra 18. yüzyılda keşfetmeyle oryantalizme ve daha sonra Modern Dönem'de de sömürmeyle kolonyalizme evrilir. Her üç kavramı da bünyesinde

barındıran ‘Kültürel Emperyalizm’, Avroamerika’nın ‘öteki’ coğrafyalar üzerinde uyguladığı siyasi, ekonomik ve kültürel hedeflere ulaşmak için, aynı emperyalist çizgi üzerinde hareket eder. Bu bakımdan, Modern Kültüralizm’in ‘Kültürel Emperyalizm’ yönü egzotik, oryantalist ve kolonyalist tavırların etrafında şekillenir.

Hindistanlı edebiyatçı, akademisyen Ania Loomba (1955-) 1998 yılında İngiltere’de yayımladığı ‘Kolonyalizm Postkolonyalizm’ adlı kitabında kolonyalizm kavramını, ‘başka insanların toprakları ve mallarının fethedilmesi ve denetlenmesi olarak’ tanımladıktan sonra Modern Dönem kolonyalizmini şu şekilde ifade eder: “Modern kolonyalizm fethettiği ülkelerden haraç, mal ve zenginlik toplamaktan daha fazlasını yaptı, fethettiği ülkelerin ekonomilerini yeniden yapılandırdı, kendi ekonomileriyle karmaşık ilişkiler içerisine soktu, böylelikle kolonileştirilmiş ülkeler ile kolonileştirenler arasında insan ve doğa kaynakları akışı başladı... Hem kolonileştirilenler hem de kolonileştirenler yer değiştirdi: Birinciler yalnızca köle olarak değil, aynı zamanda sözleşmeli işçiler, hizmetçiler, gezginler ve tacirler olarak; ikincilerse yöneticiler, askerler, tacirler, yerleşim yeri arayan göçmenler, gezginler, yazarlar, özel hizmetçiler, misyonerler, öğretmenler ve bilim adamları/kadınları olarak yer değiştirdi... Modern dünyada, toprak işgali, maddi kaynaklara el konulması, emeğin sömürülmesi ve başka bir toprak ya da ulusun politik ve kültürel yapısına müdahale edilmesi olarak kolonizasyon ile küresel bir sistem olarak emperyalizm arasında ayrım yapabiliriz.” (Loomba, 2000, s. 20-23).

‘Kültürel Emperyalizm’in Modern Kültüralizm oluşumuna katkı sağlayan bir diğer ögesi oryantalist olgusudur. Tarihsel çizgisi, egzotizm ve kolonyalizmde olduğu gibi Avrupa’da başlar ve Avroamerika ile devam eder. Oryantalizm kavramını ve düşüncesini en etkili biçimde, Filistin kökenli Amerikalı edebiyatçı Edward W. Said (1935-2003) 1978 yılında Amerika’da yayınladığı ‘Orientalism Western Conceptions of the Orient’ (Şarkiyatçılık Batı’nın Şark Anlayışları) adlı ünlü kitabında anlatır. Said, ‘şark/doğu/orient’ ifadesinin kapsadığı yerleri sadece Ortadoğu değil; Asya, Afrika ve Amerika’daki ‘sömürge mekânları’nın tamamı olarak görür: “Şark/Doğu, Avrupa’nın sadece komşusu değildir; Avrupa’nın en büyük, en zengin, en eski sömürgelerinin mekânı, uygarlıkları ile dillerinin kaynağı, kültürel rakibi, en derin, en sık yinelenen Öteki imgelerinden biridir. Ayrıca, Doğu, onun karşıt imgesi, düşüncesi, kimliği, deneyimi

olarak Avrupa'nın (ya da Batı'nın) tanımlanmasına yardımcı olmuştur.” (Said, 2017, s. 11).

Edward W. Said, söz konusu kitabında ‘Doğu’yu ‘Batı’yı bütün kılan bir parça olarak anlatırken, oryantalizmle ilgili olarak şunları söyler: “Doğu, Avrupa’nın maddi uygarlığı ile kültürünün bütünleyici bir parçasıdır. Oryantalizm (Şarkiyatçılık) bu bütünleyici parçayı, kültür, hatta ideoloji düzleminde, bir söylem biçimi olarak – bu söylemi destekleyen kurumlarla, sözcük dağarcığıyla, araştırmalarla, imge dağarcığıyla, öğretilerle, hatta sömürge bürokrasileri ve sömürge biçemleriyle (üslup) birlikte – dile getirir, temsil eder... Oryantalizm (Şarkiyatçılık), ‘Şark/Doğu’ ile (çoğu zaman) ‘Garp/Batı’ arasındaki ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayanan bir düşünme biçimidir. Aralarında ozanların, romancıların, felsefecilerin, siyaset kuramcılarının, iktisatçıların, imparatorluk yöneticilerinin de olduğu kalabalık bir yazar topluluğu, Doğu’ya, Doğu’nun insanına, törelerine, ‘aklına’, yazgısına vb. ilişkin kuramları, destanları, romanları, toplum betimlemelerini, siyasal kayıtları işleyip inceltirken, Doğu ile Batı arasındaki temel ayrımı başlangıç noktası saymıştır... Kabaca belirlenmiş bir başlangıç noktası olarak on sekizinci yüzyıl sonu alınırsa, Oryantalizm, Doğu’yla – Doğu hakkında saptamalar yaparak, ona ilişkin görüşleri meşrulaştırarak, onu betimleyerek, öğreterek, oraya yerleşerek, onu yöneterek – uğraşan ortak kurum olarak, kısacası Doğu’ya egemen olmakta, Doğu’yu yeniden yapılandırmakta, Doğu üzerinde yetke (otorite) kurmakta kullanılan bir Batı biçemi olarak incelenebilir, çözümlenebilir.” (Said, 2017, s. 12-13).

Edward W. Said, ‘Şarkiyatçılık’ kitabında ‘Batı’lıların yüzyıllardır ‘öteki’ toplumlara uyguladığı baskıcı, kendine faydacı ve ‘öteki’ne sömürgeci; siyasi, ekonomik ve kültürel politikalarıyla yüzleşmelerini sağlar. Öte yandan, ‘Doğu’luların ‘kendilerini temsil etmeleri gerkliliği’ düşüncesinin tohumlarını atar. Modern Dönem’in ‘Kültürel Emperyalizm’i tüm kavram, kişi, kurum ve coğrafyalarıyla ‘Doğu’nun ekonomik kaynakları yanında, somut ve soyut kültür varlıklarını ‘talan’ etmekte bir beis görmez. Modern dönemde, ‘Batı’ dünyası, ‘Öteki’lerin tüm varlıksal durumlarını kullanır ve böylelikle kendini bu dünyanın hegemonik güçleri haline getirir. Bu süreçte, ‘Kültürel Emperyalizm’, Asya ve Afrika’nın (‘Doğu’) kültür varlıklarını, sanat aracılığıyla kendine malzeme eder. Modern Dönem’de, keşfedilen fotoğraf makinasının imkânları ile varolan

ve yeni ortaya çıkan sanat akımları kapsamında yapılan egzotik ve oryantalist çalışmalar, ‘Kültürel Emperyalizm’in değirmenine su taşımaya devam ederler.

Modern Dönemin ‘Kültürel Emperyalizm’ yönünü gösteren oryantalist çalışmalarda, ‘Batı’lı sanatçıların ‘Doğu’ dünyası hakkındaki ön yargılarıyla ilgili olarak, İngiliz sanatçı ve yazar Stephen Farthing’in (d. 1950) editörlüğünde 2010 yılında İngiltere’de yayımlanan ‘Sanatın Tüm Öyküsü’ adlı kitapta Fransız sanatçı Alike Braine şunları belirtir: “Oryantalizm’in en temel özelliklerinden biri resimlerdeki gerçeklik hissidir. Bu gerçekçi yaklaşım, betimlenen olay ve nesneler doğru olsun ya da olmasın, Oryantalist eserlere topografik ve etnografik bir gerçeklik duygusu kazandırır. Aslında bazı resimler, doğulu ülkeler hakkındaki peşin hükümlere dayanır ve anlattıkları hikâyelerde belli başlı ön yargılar göze çarpar. Oryantalist olarak tanımlanan resimler, konu bakımından benzerlik taşısa da üslup bakımından ortak bir noktaları pek yoktur. Eserler; günlük yaşamdan kesitler, manzaralar, binalar, haremlere ilişkin hayali öğeler, sultanlar ve köle pazarlarını konu eder.” (Farthing, 2012, s. 286). Oryantalist resimler hakkında çalışmaları olan Türk sanat tarihçisi Semra Germaner ise (1944-2015) 2006 yılında İstanbul’da yapılan ‘Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu’nda sunduğu bildiride şunları ifade eder: “Oryantalist resimler bir bütün olarak ele alındığında bir kısım Batı’lı sanatçıların kendi toplumsal ölçütleriyle Doğu toplumunu yaşantısını değerlendiren yapıtlar ürettikleri görülmektedir. Çoğu kez peşin hükümlere, var sayılan olgulara ve hayal edilenlere dayanan bu tür resimlerde Batı’lı sanatçının Doğu’yu kendine göre tanımlaması ve Doğu toplumu üzerine bir yargı getirmesi söz konusudur. Bu sanatçılar Hristiyan Avrupa toplumunda alışık olmadıkları, dolayısıyla onlara farklı ve şaşırtıcı gelen sahneler betimlemeye çalışmışlardır.” (Germaner, 2017, s. 301).

‘Kültürel Emperyalizm’e işaret eden Oryantalist tavrı yansıtarak, Modern Kültüralizm olgusunu eserlerinde yansıtan sanatçılardan biri Fransız romantik ressam Jean Auguste Dominique Ingres’tir. (1780-1867). Ingres’in henüz modern dönemin başlangıcında (1863) ve seksen iki yaşında yaptığı ‘Türk Hamamı’ (Turkish Bath) (Görsel-3), adlı resminde oryantal anlayışın izlerini görmek olasıdır. “Türk Hamamı, vamp, çekici ve kusursuz nü kadınlarla dolu bir kompozisyonudur. Resmin dairesel olması, kadınların bir kapı deliğinden gözlendiği ve sahnenin izleyiciye zevk vermek üzere yapıldığı izlenimini

uyandırır. Her ne kadar Ingres’in eserlerinde egzotik (yabancı) motifler olsa da kendisi hiçbir zaman doğu seyahati yapmamıştır.” (Farthing, 2012, s. 287).



Görsel-3, Jean Auguste Dominique Ingres, 1863, ‘Türk Hamamı’ (Turkish Bath), Ahşap Üzerine Monteli Tual Üzerine Yağlıboya, 108x110 cm. (Paris-Louvre Müzesi, Fransa.

Oryantalist anlayış sergileyen bir diğer Fransız ressam Jean Leon Gerome’dır. (1824-1904). “Jean-Leon Gerome’un, son derece fallus merkezli oryantalist imgesi, 1879 tarihli ‘Yılan Oynatıcısı’ (The Snake Charmer) (Görsel-4), o zaman için, çocukların özellikle sorunlu bir şekilde cinselleştirilmesine, yani homoerotikleştirilmesine gönderme yapıyor. Bir oğlan çocuğu dimdik -hatta, bacaklarını sıkıca birleştirdiği için dingil gibi- ayakta duruyor ve eril cinsel iktidarın en basmakalıp ruhsal fantezilerinden biri olan kocaman bir yılanı tutuyor: sütunlu formların, düz ve keskin çizgilerin hâkim olduğu bir kompozisyonda gerçekleşiyor bu olay. Hepsi de erkek olan resimdeki figürlerin nerdeyse tamamının elinde ya bir değnek ya bir kılıç ya da üflemeli bir çalgı var. Arkadaki duvarın ortasına ise erkek cinsel organlarının ana hatlarını çağrıştıracak şekilde bir kalkan ve mızrak yerleştiriyor Gerome: birlikte çizilen bu iki figür, resmin konusunu haykıran sözel olmayan bir etiket hizmeti görüyor adeta... Oğlan cinsellik demek; ayrıca, duruşundaki ve tuttuğu yilandaki fallikliğe rağmen, kadınsılaştırılmış. Oğlanın kalçaları görsel bir fetiş haline getirilmiş. Resimde sağdan giren ışığı en iyi alan yer olan çocuğun kalçaları dikkatin odaklandığı ve gözlerin mıhlандığı yer haline geliyor.” (Leppert, 2009, s. 355).



Görsel-4, Jean Leon Gerome, 1879, 'Yılan Oynatıcısı' (The Snake Charmer), T.Ü.Y.B., 83,8x122,1 cm., Clark Sanat Enstitüsü, ABD.

Fransız ressam Jean Leon Gerome'nin 1866 tarihli bir başka resmi 'Köle Pazarı'nda da (Slave Market) (Görsel-5) Oryantalist etkiler yoğun olarak hissedilir: "Jean Leon Gerome'nin 'Köle Pazarı'ndaki çıplak kadın, cinsel cazibe gücünü sergilemek için



Görsel-5, Jean Leon Gerome, 1866, 'Köle Pazarı' (Slave Market), T.Ü.Y.B., 84x63 cm., Clark Sanat Enstitüsü, ABD.

uzanmış vaziyette resmedilen pek çok öteki çıplak kadın resminden farklı olarak, ayakta gösteriliyor. (çünkü muayene ediliyor). Sahibi, kadının hemen arkasında kölesinin

üzerinden aldığı beyaz elbiseyi tutuyor elinde. Elbisenin beyaz oluşu kadının bakire olduğunun işaretidir. Kadının müşterisi cafcacflı elbiseler içinde, o zamanlar böyle kostümler Batı’da Doğu’nun çöküşünün - ve hatta kadınsılığın (!) - işareti sayılıyordu... Adam çok esmer, yani Müseccel Öteki ve ten rengi taciz ettiği genç kadının neredeyse beyaz (Avrupalı) teniyle tam bir kontrast oluşturuyor. Adam kadının dişlerini muayene ediyor; bu işlem Batı’da satın alınacak atlara yapılan aşağılayıcı bir davranıştır... Bu şekilde Gerome Batılı seyircilerine ‘orada işler tam da böyle’ kisvesi altında bir köle pazarının resmini sunabiliyordu. Böyle yapmakla aynı anda hem Batı ahlakının (tabii o zamanlar köleliğin henüz kalkmadığı Amerika hariç) üstünlüğü konusunda ahkâm kesmiş oluyor hem de cinsel arzu, kültürel tahakküm ve kadın düşmanlığından oluşan tuhaf bir karmayla gözleri okşuyordu.” (Leppert, 2009, s. 317-319).

Modern Kültüralizm’in sanat akımları içinde - özellikle empresyonist/dışavurumcu akımda - yer alan bazı sanatçılar primif sanat anlayışında çalışmalar yaparak, ‘kültürel emperyalizm’e hizmet eden, oryantalizmi ve egzotizmi çağrıştıran yapıtlar üretirler. “20. yüzyıl başında gözlenen sanatsal gelişmeler izlendiğinde, ‘dışavurumculuk’ teriminin çoğu zaman ‘primitif’ kavramıyla yan yana geldiği, yan yana kullanıldığı görülür. 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçiş sürecinde gündeme gelen yeni birtakım estetik ve kültürel ölçütlerle ilgili olan bu durum, Dışavurumcu olarak nitelendirilen sanatçıların Batılı olmayan kültürlerin sanatsal verilerine ilişkin merakı ortaya koyar... Sanatçıların yüzyıl başında müzelerde, fuarlarda ya da antikacı dükkanlarında ‘Primitif’ olarak nitelendirilen kaynaklarla karşı karşıya gelmelerinin, gerçekten de Batı sömürgeciliğinin kaçınılmaz bir sonucu olduğunu iddia etmek mümkündür. Bu dönemde sömürge ülkelerinden çok sayıda fetiş nesne Avrupa’ya getirilmiş, etnoğrafik fotoğraflarda bir patlama yaşanmış, hatta bazı dünya fuarlarında ‘gerçek ilkeller’ sergilenmiştir! Avrupa’da müze koleksiyonları etnoğrafik nesnelerle dolarken, dönemin pek çok avangard sanatçısının atölyesi de Afrika, Okyanusya, İberyia gibi ‘uzak diyar’lardan getirilen masklarla, heykelciklerle ve ritüel işlevi olan birçok nesneyle süslenmiştir.” (Antmen, 2016, s. 35-36).

Modernizmin henüz başlangıç sürecinde, primitif sanat anlayışında oryantalist ve egzotik etkiler taşıyan çalışmalar üreten sanatçılar arasında: “Paul Gauguin, Henri Matisse, Maurice de Vlaminck, Andre Derain, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Emile

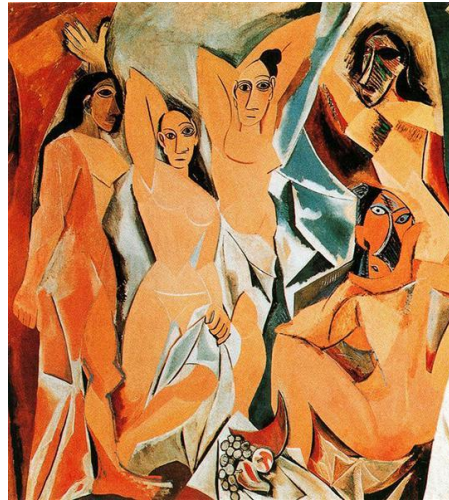
Nolde, Otto Müller, Wassiliy Kandinsky, August Macke, Franz Marc, Paul Klee, Robert Delaunay, Georges Braque ve Pablo Picasso” gibi isimler görülür. (Antmen, 2016, s. 34-38). Bu sanatçılar bir yandan Modern Kültüralizmin empresyonist, fovist, primitif, kübist sanat eğilimlerine bağlı kalırken öte yandan, ‘kültürel emperyalizm’ hedefleri istikametinde, ‘Batı’nın ‘Öteki’leri her alanda ‘yağmalama’ amacına bilinçli ya da ‘bilinçsiz’ bir şekilde hizmet etmiş olurlar.

Modern Kültüralizm’de empresyonist sanat akımının önemli sanatçılarından Fransız Paul Gauguin (1848-1903) “1891 ile 1893 yılları arasında Fransanın sömürgelerinden olan Fransız Polinezyasındaki Tahiti Adası’nda çok sayıda resim yapar.” (Serullaz, 1991, s. 100). Gauguin’in bu resminin biçimsel dilinde, önce primitif yaklaşım göze çarpar, sonra da bu resmin hem biçimsel hem de içeriksel dilinde oryantalist ve egzotik etkiler görülür ve sezinlenir: “Bu resimlerin çoğu çıplak, yarı çıplak veya sadece motifli bir bez parçasına sarınmış şehvetli genç yerli kadınları konu ediniyordu. Resimler erotik ve egzotikti, renkli ve basittiler: Modern ve ilkeldiler... Hoş Gauguin ne yerliydi ne de bir köylüydü. Bölgeye gelmiş bir sanatçıydı-bir turistti. Eski Parisli bankacı, bir Avrupa pazarı ve egzotik ve ilkel kültürlerin idealize edilmiş resimlerini beğenen burjuvazisi için şehvet dolu resimler ürettiyordu... Tahiti’ye ikinci seyahati sırasında 1896’da resmettiği ‘Neden Bu Kadar Kızgınsın?’ (Görsel-6) Gauguin’in o dönemine dair örnek bir iştir. Öncelikle, tek bir erkek yoktur resimde ve hoş pastoral ortam gibi bu da olağandır... Resim altı yerli kadın içerir. Üçü ağacın sağ yanında ayakta durmaktadır, diğer üçü de sol yanında oturmaktadır. Sağ yanda ayakta duran üç kadından ikisi arka planda kulübeye girmeye hazırlanmaktadırlar. Önden yürüyen kadın genç ve çekicidir ve sergilemek üzere göğüslerini açmıştır... Kulübenin bir genelev olduğuna dair ima ön plandaki evlenme çağındaki üç genç kızla görünür kılınır... İyi de gizli müşteriler kimlerdir? Tahitili erkekler mi? Muhtemelen. Gauguin mi? Muhtemelen. Avrupa’dan gelen sömürgeci güçler mi? Kesinlikle. Her ne kadar Gauguin Tahiti’nin yerli halkının masumluğu üzerinden prim yapmaktan memnun olsada kendisini adalıların destekçisi ve avukatı olarak görüyordu... Duygularının sahici olduğuna hiç kuşku yok, ama her ne kadar bu yetenekli ve zeki sanatçıya ait olsalarda çelişkili duygulardır bunlar.” (Gompertz, 2019, s. 70-72).



Görsel-6, Paul Gauguin, 1896, 'Neden Bu Kadar Kızgınsın?', (Why Are You Angry?), T.Ü.Y.B., 96x63 cm., Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart, Almanya.

Modern Dönem’de, primitif anlayışlı resimler yapan İspanyol sanatçı Pablo Picasso’nun (1881-1973) 1907 tarihli ‘Avignon’lu Kızlar’ (Görsel-7) adlı çalışmasında da ‘kültürel emperyalizm’in oryantalist ve egzotik etkileri görülür: “Picasso’nun bu resmi yaparken



Görsel-7, Pablo Picasso, 1907, 'Avignon’lu Kızlar', (The Girls of Avignon), T.Ü.Y.B., 243,9x233,7 cm., MoMA, New York, ABD.

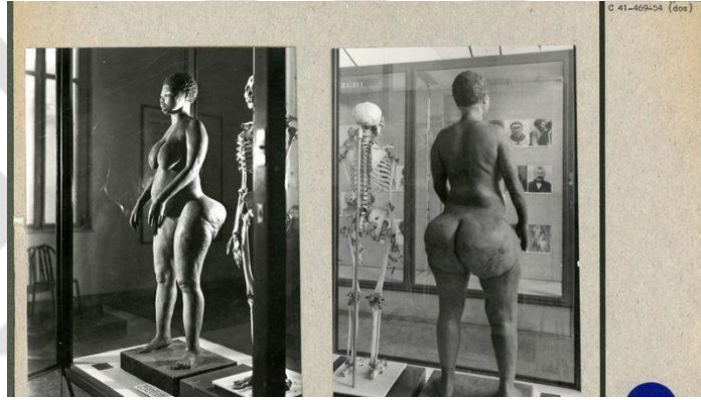
yararlandığı ‘primitif’ kaynaklar, üzerinde çokça durulmuş bir konudur ve bazı önemli soruları da beraberinde getirir. Örneğin, Batı sanatının geleneksel değerlerine kökten bir başkaldırıyı ifade eden bu resmin, ‘primitif’ olarak nitelendirilen Afrika masklarına ya da İberyaya heykelcikleri gibi birtakım kaynaklardan esinlenmiş olması, resmin özgün bir yeni keşif olarak değerlendirilmesine gölge düşürür mü? Ya da düşürmeli midir? Picasso’nun kompozisyonuna çok benzer etnografik fotoğrafların bulunması, bir tür kültürel etkileşim

midir, alıntı mıdır, yoksa düpedüz kopya mıdır? Picasso'nun etnografik nesnelere yönelik ilgisinin arkasında ne gibi düşünceler vardır? 'İlkel' olarak nitelendirilen toplumların kültürel motiflerinden esinlenmesi, Batı'nın Afrika'yla ilgili sömürgeci yaklaşımına karşı bir tepkiyi mi ifade eder? 1907'den beri bu ve benzeri birçok soru yalnızca 'Avignon'lu Kızlar'la ilgili değil, 1900'lerden itibaren gerçekleştirilen bir çok Dışavurumcu yapıt konusunda gündeme gelmiş ve 'Primitivizm' konusu, özellikle günümüzde, tarihsel, sosyolojik, antropolojik ve estetik boyutlarıyla Batı sömürgeciliğinin bir uzantısı olarak ele alınmaya başlanmıştır." (Antmen, 2016, s. 35-36).

Modern Kültüralizm'de 'Kültürel Emperyalizm'in yönü, akademik çalışmalar sanatsal uygulamalar ve bir takım teknik gelişmeler temelinde belirlenir. İnsan temelli ortaya çıkan sosyal bilim disiplinlerinin (antropoloji, filoloji, arkeoloji, etnoloji vb.) yanısıra, özellikle sanatsal pratikler, hem yeni teknik gelişmeler (fotoğraf, baskı teknikleri vb.) ve hem de yeni sanat üslupları (romantizm, empresyonizm, kübizm, fütürizm, primitivizm vb.) eşliğinde 'Kültürel Emperyalizm'in hedeflerine yol verir. Dolayısıyla, sözü edilen bu sosyal bilimsel akademik ve sanatsal uygulamalı faaliyetler Modern Kültüralizm'in 'Kültürel Emperyalizm' yönüne neden olurlar. Söz konusu bu çalışmalarda Asya, Afrika ve Amerika kıtalarındaki kolonileştirilen toplumlar; hep 'ucube'leştirilen, hep 'lanet'lenen, hep 'canavar'laştırılan, hep 'vahşi'leştirilen, hep 'zenci'leştirilen, hep 'yamyam'laştırılan, hep 'barbar'laştırılan, hep 'asimile'leştirilen, hep itilen, hep yerilen, hep 'öte'lenen ve hep 'öteki'leştirilen konumundadırlar.

Yeni gelişmeler doğrultusunda, Modern Dönem'in 'Kültürel Empeyalzim' yönünü yansıtan en dikkat çekici örneklerden biri Güney Afrikalı köle kadın Saaartjie (Sarah) Baartman'a (1789-1815) yapılan kötü muamelelerdir: "Fransızlar, anatomik vücut yapısını 'ilginç' buldukları Güney Afrika'lı köle kadın (Hotanto Venüsü) Sarah Baartman'ın (1789-1815) iskeletini ve vücut dökümünü (Görsel-8) Paris'deki Etnografya Müzesinde 1878 yılından itibaren sergilemişlerdir." (Artun, 2018, s. 22). "Hottento Venüsü olarak bilinen Sara (veya Saartjie) Baartman ırk ve cinsiyet eksenli ön yargıları birlikte harekete geçiriyordu: 'İnsan ırklarının en aşağı biçimi olarak hayvana en yakın' olduklarını düşündüğü için Sahra-altı- Afrikalıları üzerine çalışan Georges Cuvier isimli Fransız anatomist, ölümünden sonra onun bedenini parçalara ayırdı, iskeletini, beynini ve cinsel organlarını ayırdı ve onun bir kalıbını çıkardı. Yeniden inşa edilmiş

bedeni İnsan Müzesi'nde (Musee de Homme) 1976 ya kadar sergilenen bu farklı Venüs, şüphesiz siyah teni kadar bir Avrupalı için beklenmedik genişlikteki kalçaları nedeniyle de dikkat çekiyordu.” (Artun, 2018, s. 133). Modern Dönem'in 'Batılı Kültürel Emperyalist'leri, Güney Afrikalı köle kadın Saaartjie (Sarah) Baartman'ı hem sirk hayvanı gibi kullanmışlar hem fotoğrafını çekmişler hem karikatürünü çizmişler hem de öldükten sonra vücut dökümünün heykelini 1976 yılına kadar sergilemişlerdir. Dolayısıyla, 'Kültürel Emperyalizm' o dönemde sanatın var olan tüm imkanlarını (fotoğraf, resim, karikatür, heykel vb.) 'Batı'nın (Avrupa ve Amerika) kendi hedefleri için kullanmaktadır.



Görsel-8, Güney Afrika'lı Köle Kadın (Hotanto Venüsü) Sarah Baartman'ın Fransa'nın Paris Etnoğrafya Müzesinde 1878 Yılından 1976 Yılına Kadar Sergilenen İskeleti ve Vücut Dökümü.

Modern Dönem'de 'Kültürel Empeyalizm', 19. yüzyılın sonunda 'insan bilimi' olarak ortaya çıkan antropoloji alanında çalışan Avrupalı bilim adamları marifetiyle de varlık kazanır. Akademik çalışma yapan antropologlar da 'öteki' insanları ve kültürlerini emperyal hedeflerine 'kurban' etmekten çekinmezler. Antropologlar ya da bazı sosyal bilim dalları 'öteki'leri kullanırken Modern Dönem'in sanatsal gelişmelerinden yararlanmayı ihmal etmezler. Bu kapsamda, aşağıda bazı 'Kültürel Empeyalizm' örnekleri verilmiştir: "Darwin'in evrim teorisinde insan ile maymun arasındaki kayıp halka olduğu iddia edilen 1872 doğumlu Krao, (Görsel-9) siyahi bir kız çocuğuydu. 1904'te misyoner ve işadamı Samuel Phillips Verner tarafından Amerika'ya getirilen Kongo'lu siyah tenli ve 'pigme' Ota Banga da insan evrimi zincirinin bir 'delili' olarak sunulmuştu... Paris'teki Ulusal Doğa Tarihi Müzesi'nde (Musee National D'Histoire Naturelle) iki resmi bulunan Martinik'li Madeleine (Görsel-10) iki ırkın

karışımını temsil eden tuhaf bir kız çocuğuydu: cildindeki pigment kaybı nedeniyle siyah-beyaz benekli bir tene sahipti ve bu özelliği ırksal bir karışıklık kadar bir çeşit sakatlığa da işaret ediyordu... Meksikalı Kızılderili ‘sakallı kadın’ Julia Pastrana’nın (Görsel-11) ‘hilkat garibesi’ bedeni hem yaşarken, hem de öldükten sonra mumyalanarak sergilenmişti. Tıpkı diğer örneklerde olduğu gibi, Pastrana’nın teşhirinde üst üste binen ırk, cinsiyet/cinsellik ve sakatlık kategorileri, böylece birbirini doğrulamış ve bir ortak ötekiliğin vücut bulmasını sağlamıştı.” (Artun, 2018, s. 133-134).



Görsel-9, Kongo’lu Hipertrikoz (Kıllılık) Hastası Kız Çocuğu Krao Farini’nin ‘Kayıp Halka’ (Missing Link) Olarak Sunulması. İngiltere’de Basılan 1887 Tarihli Bir El İlanı ve Kanadalı Eğlence Organizatörü Guillermo Antonio Farini ile Krao’nun 1883 Tarihli Fotoğrafi.



Görsel-10, Fransa’nın Kolonilerinden Martinikli Bir Kız Çocuğu Olan Madeleine’nin Le Masurier Adlı Sanatçı Tarafından ‘Martinikli Madeleine ve Annesi’ Adıyla 1782 Yılında Tuval Üzerine Yağlıboya Olarak Yapılan Tablosu.



Görsel-11, Meksikalı ‘Sakallı Kadın’ Miss Julia Pastrana’nın Avusturyalı Ressam Vinzenz Katzler Tarafından 1860 Yılında Yapılan Litoğrafi Baskısı ve Mumyılanmış Halinin İngiltere’de 1862 Yılında Yapılmış Gravürü.

Modern Dönem’in öncesi ile sonrasında, ‘Kültürel Emperyalizm’ hedeflerini içeren ve Modern Kültüralizm olgusunu yansıtan çok sayıda kültürel ve sanatsal örnek bulunur. Egzotizm, oryantalizm ve kolonyalizm çerçevesinde yapılan bu sanatsal ve kültürel çalışmalarda Modern Dönem’in sanatçıları bir yandan kendilerine ait ‘Batı’ kültürünün pozitivist rasyonalist hedeflerini gözetirler diğer yandan ‘Doğu’ kültürünü ‘kayıtsız ve şartsız’ kullanırlar ve hatta bazen manipüle ederler. Batılı sanatçıların oryantalizm ile kolonyalizm kısılacında ve emperyalizm doğrultusunda; ‘öteki’ kültürleri yağmacı, sömürgeci, tahakkümcü, baskıcı, otoriter ve hegemonik bir anlayışla kullanmaları, ‘Kültürel Emperyalist’ bağlamı sanat yapıtlarının ortaya çıkmasını sağlar. ‘Batı’ bu gözlerle baktığı ‘öteki’ni ve onun kültürünü; sanat üretmek ve onu ‘Batı’lı insanlara ‘satmak’ amacıyla; oyun, eğlence ve mizah malzemesine dönüştürür; bazen de söz konusu kültürleri bilimsel çalışmalara ‘kurban’ eder. Egzotizm, oryantalizm ve kolonyalizm temelindeki Batı, ‘Kültürel Emperyalizm’de bu haliyle bir yandan kendine Doğulu ‘ucube’ler yaratırken, öte yandan kendini ‘melek’leştirme gayretine girer.

Modern Kültüralizm’in ‘Kültürel Emperyalizm’i hem egzotik, oryantal ve kolonyal bir çizgi üzerinde ilerler, hem de bazı Avrupalı sanatçıları ise, ‘Doğu’ coğrafyaların sanatını ve kültürünü kendi sanatsal çalışmalarının dayanak noktası haline getirirler. ‘Batı’lı sanatçıların empresyonist akım içinde primitivizm (ilkelcilik) temelli yapıtlar üretmeleri bunun tipik bir örneğini gösterir. Bu durum bir bakıma, ‘sanatta başkalaşım ya da sanatta melezeleşme’ kavramlarını çağrışırsa da, Avrupalı modernistlerin bu tavrında egzotik,

oryantalist ve kolonyalist anlayışların yanısıra, ‘Kültürel Emperyalizm’in izlerini görmek de olasıdır. Modernist sanat akımlarına bağlı bazı sanatçılar, kimi zaman geziler, kimi zaman işler ve kimi zaman da zorunluluk durumları neticesinde ‘öteki’ coğrafyalarda uzun veya kısa süreli bulunurlar. Neticede, o sanatçıların kişisel ve toplumsal belleklerinde, bu coğrafyalar ve kültürler ile ilgili önemli bilgiler yer eder. Geline durum itibariyle, bu sanatçılar bir yandan Modernizmin pozitivist ilkelerine bağlı kalmaya çalışırken öte yandan Avrupa’nın ‘kültürel emperyalist’ yaklaşımına hizmet etmeyi sürdürürler. Dolayısıyla, bazı Avrupalı sanatçılar ‘öteki’lerin sanatlarına ait kültürleri, kendilerine/kendi kültürlerine mal ederek hem ‘Kültürel Emperyalizm’in hedeflerini gerçekleştirirler hem de Modern kültüralizm olgusuna hizmet ederler.

2.4. Modern Kültüralist Sanat Akımları

Fransız sosyolog Auguste Comte, 1842 tarihli ‘Pozitif Felsefe Dersleri’ (Course on Positive Philosophy) adlı kitabında kuramsal çerçevesini çizdiği pozitivizmi genel olarak şöyle tanımlar: “Modern bilimi temel alan, ona uygun düşen ve batıl inançları, metafizik ve dini, insanlığın ilerlemesini engelleyen bilim öncesi düşünce tarzları ya da formları olarak gören dünya görüşü; metafizik ile bilim arasına kesin sınırlar koyan, dogmayı ve sezgisel olanı bilimsel etkinlik alanından uzaklaştıran ve üzerinde odaklanılması gereken tek bilgi türü olarak bilimsel bilgiyi öne çıkartan pozitivizm, dini ve metafizik söylemlerin yerini akla, gözleme ve deneye dayalı pozitif bilginin almasını öngören dünya görüşünü temsil eder.” (Cevizci, 2005, s. 1370).

19. yüzyılın ortalarından itibaren Avrupa ve Amerika’da, iktidarların tamamen bilimsel ve deneysel çalışmalara ağırlık vermeleri; endüstriyel ve teknolojik gelişmeleri yüceltmeleri; rasyoneliteye (gerçeklik), nesnelliğe, bireyselliğe, özgürlüğe ve akla odaklanmaları; kısaca, tüm siyasi, ekonomik ve sosyal doktrinlerin pozitivist paradigma etrafında şekillendirilmesi, modernizmin bu coğrafyalarda (Avroamerika) pozitivizm bağlamında ortaya çıkan durumunu gözler önüne serer. Pozitivizm yukarıdaki bilgilere göre, sadece fen bilimleri (doğa bilimleri) alanına hitap eder gibi görünmektedir; ancak, bu paradigma ile sosyal bilimler alanı içinde kesin tavırlar ortaya konulur: “Pozitivizm, doğa bilimleri ve sosyal bilimlerin tüm yönleriyle, özellikle de metodolojik açıdan aynılığını (birleşik bilim ilkesi) öne sürer; olguyu değerden ayıran bir tavır olarak

pozitivizmin ana özelliği nesnelcilik kültüne dayanması olup, o toplumsal dünyanın nesnel bir biçimde, yani önyargılardan bağımsız olarak tahlil edilmesi gerektiğini ileri sürer.” (Cevizci, 2005, s. 1371-1372).

Modern Kültüralizm’in belirleyicisi konumunda olan, bir başka etken ise, 20. yüzyılın başında yaşanan ve tüm Avrupa ülkelerini etkileyen, I. Dünya Savaşı’dır. (1914-1918). Savaştan sonra Avrupa ülkelerindeki entelektüel çevreler ve toplumsal yapılar, modernist kültürün getirdiği bu yeni gelişmelere ve değişimlere ayak uydurmaya çalışırlar: “Değişimin yeni hal ve gidişat olduğu akış halinde bir kıta. Boş zamanların tadını çıkaran yeni bir orta sınıf için hayatı daha da geliştiren yaşam zenginleştirici yeni mekanik buluşlar birbirini izliyordu. Sanatçılar, şairler, felsefeciler ve romancılardan oluşan gruplar süratle modernleşen kentlerde buluşuyor, içiyor ve düşüncelerini paylaşıyorlardı; geniş kentsel oyun sahaları yeni elektrik ışığının harika parıltıları altında yirmi dört saat süren yaşamla kaynıyordu. Bir önceki yüzyılın hastalıkları ve kentsel sefillik mazide kalmıştı. Tüm Avrupa’yı kateden çılgılık: geçmişe elveda yeniye merhaba demektedir.” (Gompertz, 2019, s. 126).

Modern Dönem sanatı pozitif paradigmaya bağlı kalırken, kültürel alanda da duyarlı ve sorumlu yapıtlar yaratır. Avroamerika ülkeleri bu ‘yeni hayat’larında Modern Kültüralizm’i, pozitivizmin rasyonalist ilkeleri doğrultusunda kendi toplumsal yapıları için bir yandan üretir bir yandan da kullanırlar. Bu dönemde kültürel çalışmalar, yükselen bir ‘değer’ konumundadır. Kültürel çalışmaların yaratıcısı olarak sanatçılar; doğayı deneyerek gözlemlerler ve incelerler; yapıtlarını nesnelleştirirler; bilinçdışını öznelleştirirler; kendi varlıkları ile toplumsal gelişmeleri ve ilerlemeleri sorunsallaştırırlar. Modern Dönem sanatçıların her yeni gelişme ve her yeni durum karşısında, pozitivist ve kültüralist farklı bir tavır takınmaları sonucunda, bu dönemin sanatsal akımları sahne alır. Modern Kültüralizm olgusu 19. yüzyıl sonundan, 20. yüzyılın ortalarına kadar: “Empresyonizm (1850-1900), Sembolizm (1885-1900), Fovizm (1905-1910), Kübizm (1907-1924), Fütürizm (1909-1932), Konstrüktivizm (1917-1930), Soyut Sanat (1910- 1960), Ekspresyonizm (1905-1945), Dadaizm (1916-1924), Sürrealizm (1924-1960) ve Soyut Ekspresyonizm (1945-1960) akımları” etrafında meydana gelir. (Farthing, 2012: s. 316-455).

Yaklaşık olarak, 1850 ile 1950 yılları arasındaki yüz yıllık dönemde etkili olan Modern Dönem için, Fransız ressam Claude Monet'in (1840-1892), 1872 tarihli 'İzlenim' adlı resmi (Görsel-2), sanat tarihçiler tarafından başlangıç olarak nitelendirilir. Monet bu resminde deneysel ve gözlemsel bir yaklaşımla, günün herhangi bir anındaki ışığın



Görsel-12, Sir İsaac Newton'un 1704 yılında, Güneş Işığını (Beyaz ışık) Tayf Renklerine Ayırma Deneyi, (Bilimsel Anlamda Güneş Işığı Renklerinin Keşfi), İngiltere.

durumunu resmine aktarmaya çalışır. Avrupa'nın Aydınlanma Çağında İngiliz fizikçi-felsefeci Sir İsaac Newton'un (1643-1727), 1704 tarihli, 'Optik' (The Optiks) adlı kitabında bilimsel renk deneyi (Görsel-12); 1839 tarihinde ilk fotoğrafın (Görsel-1) çekilmesi ve 1842'de August Comte'un pozitivizmin ilkelerini yayınlaması, Monet'in bir ressam olarak, neden gün ışığı konusuna eğildiğini gösteren kanıtlardır. Monet ve dönemin ışık konusuna eğilen diğer sanatçıları daha sonra, Empresyonizm olarak adlandırılacak olan izlenimci anlayışta yapıtlar üretirler. Pozitivist paradigmadaki fen (doğa) bilimleri ile sosyal bilimlerin aynı amaca hizmet edebilecekleri söylemini yansıtan bu empresyonist sanatçıları arasında: "Fransız ressam, Edgar Degas (1834-1917), Claude Monet (1840-1892), Auguste Renoir (1841-1919), Alfred Sisley (1839-1899), Paul Gauguin (1848-1903), Georges Seurat (1859-1891) ile Hollandalı Vincent Van Gogh (1853-1890)" vardır. (Farthing, 2012: s. 316-319).

Empresyonist ressam Vincent Van Gogh, Hollanda'nın Arles kentinde, 1889 tarihli 'Yıldızlı Gece' resmini (Görsel-13) yaptığı, Hollanda'nın Arles kentinden kardeşi Theo'ya mektubunda şöyle yazar: "Hazır ağaçlar çiçekliken olabildiğince çok çalışmam bizim çok yararımıza. İşin içine iyice girdim artık, aynı konuda on resim daha yapmam gerektiğine inanıyorum. Çalışmalarında oldukça değişkenim biliyorsun, meyve

bahçelerinin resmini yapma tutkum sonsuza dek sürüp gitmeyecek. Bundan sonra belki arenalara dalarım. O zaman pek çok desen çizmem gerekecek... Bir de yıldızlı bir gecede selvi ağaçları yapmalıyım. Ya da olgunlaşmış mısır tarlaları üstünde yıldızlar... Burada harika geceler oluyor. Dur durak bilmeden yanıp tutuşurcasına çalışıyorum.” (Van Gogh, 2001, s. 179-181). Van Gogh’un o dönemde yazdığı, bu mektubundan Modern Kültüralizm’in pozitivist rasyonalizminin işaretleri okunur. Bu mektubunda Van Gogh’un doğayı gözlemlediği, deneysel çalıştığı ve ‘gün ışığı’ takibi yaptığı görülür. Van Gogh ve o dönemin diğer empresyonist sanatçıları, çevrelerindeki doğal görünüm ve toplumsal görüntüler karşısında oldukça duyarlıdırlar, izlenimci bir yaklaşım sergilerler ve nesnelliklerini korurlar. Bu durumda, sanatçılar, çevresel ve kişisel duyarlılıklarıyla, modern kültürün birikimlerine; dolayısıyla Modern Kültüralizm’e yapıtlarıyla katkı sağlamaya devam ederler.



Görsel-13, Vincent Van Gogh, 1889, ‘Yıldızlı Gece’ (The Starry Night), T.Ü.Y.B., 73x92 cm., The Museum of Modern Art, New York, ABD.

Fransız ressam Paul Cezanne (1839-1906), 1904 tarihli mektubunda, ressam arkadaşı Emile Bernard’a (1868-1941): “Doğadaki her şeyi silindir, küre ve koni aracılığıyla ele al.” diye yazarken Kübizme işaret eder. (Gompertz, 2019, s. 86). Kübizm ekolüne bağlı sanatçılar için geometrik formlar yardımıyla tüm doğa (bitkiler, dağlar, denizler, mekanlar, uzamlar, hayvanlar ve insanlar...) resmedilir. Modernizmin pozitivist ilkeleri içinde bilimsel bilgi (Matematik, Geometri) nesnel sonuçlara ulaşmada aktif roller üstlenirken, sanatçılar da bu rollerden kendilerine ait bir çıkarım yaparak, kübist bir dünya oluşturmanın peşine düşerler. Modern pozitivist bilimin birleşik bilim ilkesine (doğa-sosyal

bilimler) bağılı hareket eden kübist sanatçılar arasında: “Fransız ressamalar, Georges Braque (1882-1963), Robert Delaunay (1885-1941), Fernand Leger (1881-1955), Jean Metzinger (1883-1956), Albert Gleizes (1881-1953) ile İspanyol ressamalar Juan Gris (1887-1927) ve Pablo Picasso (1881-1973)” bulunur. (Farthing, 2012, s. 388-391).

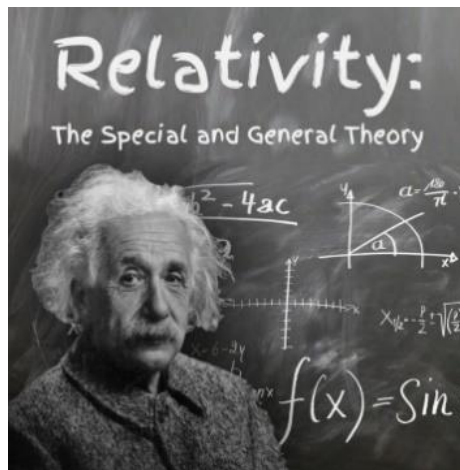
Kübist ressam Georges Braque: “1908 yılında Fransa’nın Paris kentinde Galeri Kahnweiler’de bir resim sergisi düzenledi. Sanatçı bu resimlerinde Fransa’nın L’Estaque kasabası görünümünü betimlemişti.” (Farthing, 2012, s. 389). “Sergideki 1908 tarihli ‘L’Estaque’de Evler’ (Görsel-14), adlı resmi en tipik işlerinden biriydi. Braque evlerin hakim olduğu ve aralara yer yer ağaçların ve çalılarının olduğu bir yamaç sahnesi betimlemişti. Sanki kamerada odağı artırıyormuş gibi yapmıştı bunu: Belirli bir alana zoom yapmış, manzarayı yoğunlaştırıp alanın derinliğini ortadan kaldırmıştı. Sanatçının ‘toplam’ tasarım tercihlerini gerçekleştirebilmesi için gökyüzü veya ufuk gibi bir manzara resminde bulmayı bekleyeceğimiz öğeler devre dışı bırakılmıştı... Braque çok fazla şeyi ön plana taşıyordu. Her şey, sürücü frenlere asılınca ön pencereye gelecek yolcular gibi öne getirilmişti. Yamaçtaki evler birbirinin üzerine biniyordu, ama ne camları vardı ne kapıları, ne bahçeleri vardı, ne bacaları. Kompozisyona ve tek tek parçaların birbiriyle nasıl iletişim kurduğuna yoğunlaşabilmek adına ayrıntılar feda edilmişti.” (Gompertz, 2019, s. 115).



Görsel-14, Georges Braque, 1908, ‘L’Estaque’de Evler’ (Houses at L’Estaque), T.Ü.Y.B., 73x60 cm., Kunstmuseum, Basel, İsviçre.

“Picasso ve Braque, henüz emekleme aşamasında olan akımın ortak liderleriydi ve bu ortaklık bir anlaşmadan değil sanatçıların aynı anda benzer eğilimler göstermesinden kaynaklanıyordu. İki ressam arasındaki yakın işbirliği Braque’nin kendilerini aynı iple dağa tırmanan dağcılara benzetmesine yol açmıştı. 1907 ve 1912 yılları arasında her iki sanatçı da bugün ‘analitik’ kübist resimler olarak nitelendirilen resimler yaptılar; bu resimler, yalnızca kameranın veya gözün resmi nasıl gördüğünü değil aynı zamanda zihnin bu görüntüleri nasıl işlediğini anlamak için de geliştirilen deneysel çalışmalardı. Sanatçılar, entelektüel bir yaklaşımla, yapıları analiz etmek ve yeniden yaratmak için biçim bozmaya başvuruyorlardı. Sonuçta ortaya dünyayı daha önce hiç bilinmeyen bir şekilde betimleyen resimler çıkmıştı.” (Farthing, 2012, s. 389).

Kübist sanatçılar, tuval üzerinde nesnel yaklaşımı bırakmadan, daha önceden bilinmeyen bir dünyanın arayışı içinde farklı yaratılar peşinde koştular. Sanatçılar, doğayı gözlemek, ve sonuçlarını ‘analiz’e (Analitik/Çözümleyici Kübizm) ve ‘sentez’e (Sentetik/Yapay Kübizm) tabi tuttular. Bu konuda en önemli desteği, geometrik formlardan (silindir, küre, koni) aldılar. “Bilimde ve teknolojiye yaşanan yeni olağanüstü gelişmelere yanıt veren; bu gelişmeler üzerine düşünen bir dünyanın yeni bakışıydı bu. Almanya doğumlu, İsviçre’de ikamet eden, erken yaşta ünlenmiş genç bilimadamı Albert Einstein (1879-1955), (Görsel-15), Görecelilik Teorisi ile 1905’te ortaya çıkmıştı. Gerek Braque



Görsel-15, 1905 Yılında Keşfettiği Görelilik Kuramı (Relativity Theory) ile Bilimsel Çalışmalarda Devrim Yaratın Ünlü Fizikçi Albert Einstein.

gerekse Picasso bu devrimci çalışmadan da zamanın ve mekanın göreceli doğasına dair Einstein'ın ulaştığı sonuçlardan da haberdardılar. Arkadaşlarının çoğu gibi, sanatçılar dördüncü boyut kavramı etrafında dönen uzun ve canlı sohbetlerden keyif alıyorlardı ve diğer bilimsel keşiflerden doğacak dallanıp budaklanmaları tartışmaktan da mutluydular.” (Gompertz, 2019, s. 119).

İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), “1909 yılı, şubat ayında, İtalya'nın ‘La Gazzetta dell Emilia’ gazetesinde ‘Le Futurism’ (Gelecekçilik) başlığını verdiği Fütürist Manifestoyu yayınlar.” (Farthing, 2012, s. 396). “Marinetti, etkili ve coşkulu bir dille, mekanik güçlerle donanmış dünyayı alkışlıyor; geçmişle bütün bağları koparıyordu. Hızı ve saldırganlığı, yurtseverliği ve savaşı yüceltiyor (bunun dünyanın sağlığa kavuşması için tek çare olduğu görüşü 1917'ye kadar şaşırtıcı sayıda çok kişinin paylaştığı bir görüştü); geçmişin kutsal kalıntılarının saklandığı yerler saydığı kitaplıkları ve müzeleri yıkacağına dair söz veriyordu. Bütün bu tumturaklı sözler arasında en kolayca akılda kalanı ‘güzelliğin yeni biçimi, hızın güzelliği’ sözüydü.” (Lynton, 1991, s. 89). İtalyan şair Marinetti'nin: “Çok geçmeden hız ve mekaniklemeye duyduğu tutku, mimarlar, besteciler, yazarlar, tasarımcılar, film yapımcıları ve sanatçılar tarafından paylaşılmaya başladı... Sanat eleştirmenlerine ‘tuzu kurular’ demenin yanında manifesto; İtalya'nın nostaljik bir şekilde geçmişe bakmayı kesmesini, modern yaşamı kutlamasını, yaşanan sanayileşmeyi yansıtacak, uygun bir kültür geliştirip değişimi kabullenmesini talep ediyordu... Tek bir hareket içinde çok sayıda görüntü olması mefhumu fütüristlerin eş zamanlılık kavramını yapılandırmasına imkan vermiş ve hareketi aynı görüntüyü tekrarlayarak betimlemelerine yol açmıştır... Modern pozitivist bilimsel ve teknolojik gelişmelerini yücelten fütürist sanatçılar arasında; İtalyan ressam, Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo Carra (1881-1916), Giacomo Balla (1871-1958), Gino Severini (1883-1966), Luigi Russolo (1885-1947) ile Fransız ressam Marcel Duchamp (1887-1958) yer alır.” (Farthing, 2012: s. 396-399).

“Fütürist ressamlar, pigmentleri fiziksel olarak birbirine karıştırmaktansa, izleyicinin optik olarak birleştirebileceği küçük renk dokunuşlarıyla hız yanılsaması yaratmaya çalıştılar. Umberto Boccioni, yaptığı ‘Şehir Yükseliyor’ (The City Rises) (Görsel-16), adlı resminde bu teknikleri kullandı, ama aerodinamik (hareket eden katı kütlelerin havayla etkileşimlerini inceleyen bilim dalı) bir girdap etkisi yaratmak için köşegenler

ekleyerek resme yeni bir dinamizm getirdi.” (Farthing, 2012, s. 397). Sanatçının ‘Şehir Yükseliyor’ adlı resmi, bir yandan modernizmin pozitivist ilkelerini (bilimsellik, endüstriyellik) kutsarken diğer yandan Marinetti’nin fütürist manifestoda idealize ettiği hız ve ilerleme düşüncelerini nesnel bir şekilde görselleştirir. Resmin ön tarafında hareket halinde çalışan, çaba gösteren insanlar ve atlar; arka planda ise inşaat halinde bir şehir görüntüsü vardır. Boccioni, bu çalışmasıyla hız, hareket ve anlık bir durumu Fütürizm bağlamında, divizyonist (renkleri tuval üzerinde yanyana kullanma) bir renk tekniği kullanarak, deneysel bir yolla betimlemeye girişir. Sanatçıya göre, önceki yılların durağan geçen dönemlerinin aksine, 20. yüzyılın modern insanı, pozitivist ilkeler istikametinde, kendi kentlerini yeni gelişen endüstrilerle hızlı bir şekilde değiştirir. Bu bakımdan, Boccioni ve diğer fütürist sanatçılar, çevrelerinde gelişen yeni mekanik keşifleri kutsayarak, yücelterek ve odak noktası kılarak kendi toplumsal ve kültürel yapılarını yaratırlar. Fütürizmin söz konusu bu yenilikçi, gelecekçi, endüstriyelci, hareketçi ve ‘hız’cı karakteri onu, modern pozitivist anlayışa çok yakın bir duruma getirir.



Görsel-16, Umberto Boccioni, 1910, ‘Şehir Yükseliyor’ (The City Rises), T.Ü.Y.B., 199,3x301 cm., Museum of Modern Art, New York, ABD.

Modernizmin pozitivist ilkeleri sadece fen bilimlerini veya teknik ve mekanik gelişmeleri değil, aynı zamanda sosyal bilimsel alandaki kültürel, toplumsal, varlıksal ve bireysel gelişmeleri de dikkate alır. İnsanın mutluluğunu ve refahını arayan modern düşüncüyü meydana getiren entelektüeller arasında: sanatçılar, felsefeciler, psikologlar, sosyologlar, antropologlar, arkeologlar vb. sosyal bilimciler de bulunur. Modernizmin pozitivist ilkeleri etrafında palazlanan bir başka sanatsal avangard yöneliş; ekspresyonizm

(dışavurumculuk) akımıdır. “Sigmund Freud’un psikanaliz kuramıyla ilgili yazdığı önsöz Anlatımcı kuram içinde çok etkilidir ve güncel psikanaliz çalışmalarıyla yeniden önem kazanmıştır.” (Barret, 2019, s. 102). “Sigmund Freud (1856-1939), ilk defa 1900 tarihli ‘Rüya Yorumları’ (The Interpretation of Dreams) kitabında açıkça ifade ettiği bilinçdışı konseptini Nietzsche’nin ikili (Dionysos’çu akıl – Apollon’cu duygusallık) yapısı üzerinden temellendirdi. Bu ve bunu izleyen yazılarında Freud insan zihnini, çelişen ilksel dürtülerin, kişinin kendi kendine empoze ettiği kontrollerin ve değişken sembolleştirmelerin karmaşık ve dinamik bir katmanlaşması olarak tanımladı... Kendi kendini inceleme ve özeleştiri, Modernizmin olmazsa olmaz özellikleridir.” (Fineberg, 2014: s. 17). “Sigmund Freud, 1922 yılında tanımladığı psikanaliz yönteminin üç kısımdan meydana geldiğini söyler: (1) bilinç altına odaklanan bir disiplin, (2) sinir bozukluklarının tedavisinde kullanılan bir terapi yöntemi ve (3) sanat, tarih, edebiyat ve felsefe dâhil kültürün pek çok yönü üzerine bir araştırma. Modernist sosyal bilimlerdeki düşünsel mirası çok büyüktür ve düşüncelerinin çoğu şu anki postyapısalcı ve postmodernist düşüncelere kaynaklık eder. Freud hiç bir şeyin görüldüğü gibi olmadığını ve insanların birer ‘metin’ gibi görülebileceklerini ileri sürer. ‘Bilinçaltı’ ve ‘baskılama’ Freud’un psikanaliz kuramının temelinde etkin bir şekilde işleyen birbiriyle ilişkili terimlerdir.” (Barret, 2019, s. 137).

Modernizmin sosyal bilimcilerinin ortaya koydukları fikirlerden etkilenen sanatçılar, Freud’un insanı incelediği psikanaliz yöntemini (İnsanın bilinçaltı/bilinçdışı yönüne odaklanma) dikkate alırlar ve ekspresyonizm/dışavurumculuk adını verdikleri bir anlayışta resimler yapmaya başlarlar. Ekspresyonistlere göre, sanatsal çalışmalarda, yaratıcı ve özgün yapıtlar ortaya koymak için bireyin kendi bilinçaltına, özüne, ruhuna, içine ve kimliğine dönmesi gerekir. Ekspresyonistler hem kendi kendilerini ifade ederler hem kendi varlıksal durumlarını gözlemlerler ve hem de kendi bilinçaltı durumlarını incelerler. “Almanya’nın Berlin kentinde 1913 yılında açılan resim sergisi için çıkarılan ‘Salon’ adlı katalogun önsözünde ‘Der Sturm’ dergisinin yöneticisi olan ressam Herwarth Walden (1879-1941), ekspresyonizmle ilgili olarak şunları yazar: ‘Ressamın yaptığı resim en içsel duyularıyla algıladığıdır, varlığının anlatımıdır, dışavurumdur; geçici olan her şey onun için sadece simgesel bir görüntüdür; kendisi için en önemli düşünce kendi yaşamıdır; dış dünyanın kendi üstünde bıraktığı izlenimleri o kendi içinden geçirerek dışa vurur. O gördüklerini, içindeki doğa görünümünü iletir ve bir yerde onlar tarafından

iletilir. Bundan böyle tüm sanatsal yaratıcılık, sanatçının kendi içindeki derinliği yansıtması olmalıydı.’ ” (Richard, 1991, s. 9). Modern Dönem’de sosyal bilim dalı psikoloji (psikanaliz; bilinçaltı/bilinçdışı) ile yakın temas kurarak yapıt üreten ekspresyonist/dışavurumcu sanatçılar arasında: “Alman ressamalar, Ernst Ludwig Kirchner (1880-1916), Franz Marc (1880-1916), Erich Heckel (1883-1970), Emil Nolde (1867-1956), Karl Schmidt Rottluff (1884-1976), Alexej Von Jawlensky (1864-1941) ve Rus ressam Wassily Kandinsky (1866-1944)” yer alır. (Farthing, 2012, s. 378-381).

“Wassily Kandinsky’nin ‘Doğaçlama-III’ (Improvisation-III) adlı eseri (Görsel-17), sanatçının hem Almanya’daki Murnau adlı kasabanın ve çevresinin resimlerini yaptığı hemde hayali manzaralar betimlediği bir dönemde üretilmişti. Bu hayali sahneler genelde folklorik hikayeler ve masallara göndermeler içeriyordu... Bu resimde ve serinin diğerlerinde, Kandinsky, konuyu rengin ifadeci, dışavurumsal potansiyelini başarıyla ortaya koyacak şekilde saklamıştı. Her yapıtında basitleştirilmiş topografik öge -kilise kuleleri, dağlar yahut bu resimde olduğu gibi at ve binicisi gibi- içeren motifler kullanarak temsili bir öz yaratıyordu.” (Farthing, 2012, s. 382). Kandinsky’nin “Doğaçlama-III’ adlı resmi, Modern dönemde, Freud’un ortaya attığı Psikanaliz yöntemini çağırıştırır. Sanatçı, Almanya’nın bir kasabasını çalışırken, hem gördüğünü ve hem de özellikle duyumsadıklarını (bilinçaltı ya da bilinçdışı) aktarmak peşindedir. Kandinsky için, renklerle, figürlerle ve biçimlerle oynamak büyük bir zevk olsa gerek. Sanatçı, bu resminde, gördüklerini kendi imgesel süzgecinden geçirir; kendi iç seslerine kulak verir ve kişisel özellik barındıran yapıtını ortaya koyar.



Görsel-17, Wassily Kandinsky, 1909, ‘Doğaçlama-III’ (Improvisation-III), T.Ü.Y.B., 94x130 cm., Musee National d’Art Moderne, Centre Pompidou, Paris, Fransa.

“Surrealist (Gerçeküstücülük) akım 1920’lerin başında Paris’te doğdu, yüzyılın en önemli ve etkili sanatsal hareketlerinden biri oldu.... Andre Breton (1896-1966) ve meslektaşları, yaratıcılığın amacının bilinçdışı zihni uyandırmak olduğuna inanıyorlardı. Onlara göre insan türü seks, şiddet ve ölüm olmak üzere üç temel itkiyle güdümleniyordu, ancak buna rağmen batının ‘düzenli’ toplumlarında bu içgüdülere göre davranmak mümkün değildi... Zihnin ürettiği ifadeleri algılamak amacıyla surrealistler uyşturucu madde kullanmak, alkol tüketmek, ruh çağırma seansları düzenlemek, hipnoz ve transa geçme çalışmaları ve deneysel girişimlerde bulundular.” (Farthing, 2012, s. 426). “1924 tarihli ilk ‘Surrealist Manifesto’da, Breton, Surrealizmi, ‘insanın sözlü olarak, yazı yazarak ya da diğer bir yöntemle, aklın gerçek işlevselliğini ifade etmeyi tasarlayacağı saf psişik otomatizm; Aklın herhangi bir kontrolü olmaksızın ve herhangi bir estetik ya da moral kaygının ötesinde, düşünce aracılığıyla dikte etme.” olarak tanımlar. (Fineberg, 2014, s. 21). Ekspresyonizmde olduğu gibi, Modern dönemin Freudyen psikoloji (psikanaliz yöntemi) disiplininin etkilenen ve bunları yapıtlarında kullanan surrealist (gerçeküstücü) sanatçılar arasında; “Fransız ressamlar, Max Ernst (1891-1976), Andre Masson (1896-1987), İspanyol ressamlar Joan Miro (1893-1983), Salvador Dali (1904-1989), Pablo Picasso (1881-1973), İtalyan ressam Giorgio de Chirico (1888-1978), Amerikalı ressam Yves Tanguy (1900-1955), Belçikalı ressam Rene Magritte (1898-1967) ve Şilili ressam Roberto Matta Echaurren (1911-2002)” vardır. (Farthing, 2012, s. 426-429).

İspanyol ressam Pablo Picasso, 1937 yılı iç savaşında İspanya’nın Guernica kentinin bombalanması olayını, 1937 tarihinde yaptığı mural resmi (duvar resmi) büyüklüğündeki tablosunda (Görsel-18), surrealist sembollerle ifade eder. “Sanatçı, şiddet dolu imgeler kullanarak savaş öfkesini dışa vurmuştu. Minotor (yarı insan yarı boğa efsanevi yaratık), İspanyol boğaları ve acı içindeki kadınlar gibi bazı rahatsız edici imgeler, diğer resimlerinde de mevcuttu. Guernica öyküsel sembollerle doluydu ancak Picasso bu simgeleri yorumlama işine hiç girişmedi. Konuyla ilgili olarak ‘Resimle aklınıza gelen tüm fikirler ve çıkarımlar bende de mevcut, ancak yalnızca içgüdüsel ve bilinçdışı bir biçimde.’ demişti.” (Farthing, 2012, s. 434). Pablo Picasso, Guernica kentinde yaşanan insanlık acısını avangard surrealist sanatın o tarihlerdeki güncel durumunu takip ederek ve kendi iç enerjisine (içgüdü, bilinçaltı) başvurarak, yapıtının estetik ve teknik diline uyarlar. Sanatçı, Guernica kentinin yaşadığı acılar karşısında duygusallığını korur; yapıtında kişisel ve öznel biçimler yaratır. Bu durum; Picasso’nun Modern Dönem’in

pozitivist rasyonalizmini gözettiğini ve yapıtıyla, o anda yaşanan ‘gerçek’ bir olayı/ sorunu kültürel bir olgu/sorunsal haline getirdiğini gösterir.



Görsel-18, Pablo Picasso, 1937, ‘Guernica’ (Guernica), T.Ü.Y.B., 349x776 cm., The Museum of Reina Sofia, Madrid, İspanya.

“Amerika’daki Pop Art, altmışların başlarında, tam da kitle reklamlarının ve televizyonların büyük sıçrayışını yaptığı sırada ortaya çıkar. Starları ve tüketim kültürünü över ve o zamana dek medyaya sunulmuş olan en kasıtlı biçimde sömürülebilir sanat biçimini sağlar. Televizyonun ve kitle kültürünün farklı çıkış noktalarının, giderek daha fazla sayıda insanın kendi çevresindeki dünyayı görme biçimi üzerinde oluşturduğu etki, altmışların başlarındaki Amerikalı Pop Art sanatçılarının en büyük konusu haline gelmiştir... Pop Art doğanın referansı olarak şeylerin kendilerinden çok şeylerin görüntülerini ele almış ve ikonoğrafi konseptini temel biçimde yeniden tanımlamıştır... Pop sanatçıları... görüntüleri, doğadaki herhangi bir özel bağlamdan bağımsız olarak var olan göstergeler biçiminde ele almaya başlar; dolayısıyla görüntüler, istendiği gibi yeniden şekillendirilebilir (ve yeniden tanımlanabilirler). Görüntüler, doğa haline gelir – onları algılama biçimimiz açısından, manzarada görülen bir ağaç ya da buluta eşittir.” (Fineberg, 2014, s. 230). “Pop Art’ın yaygın anlayışına göre gerçek sanatçılar, popüler kültürün topluma nüfuz etmesine karşı çıkmalıydılar... Pop Art sanatçıları sadece Modern tüketim toplumunu onaylayan değil, ona eleştiri getiren eserlerde ürettiler.” (Farthing, 2012, s. 484).

Pop Art sanatçıları Avrupa ve Amerika’da 1950’li yıllarda modernizmin getirdiği teknolojik devrimleri ve tüketim kültürünü bir yandan yüceltirler bir yandan ise yererler. Pop Art’a yakın duran sanatçılardan bazıları, modern kültürün getirdiği ‘teknoloji ve tüketim’ olgusunu, pozitivistimin deneyci ilkeleri kapsamında metaforik yahut ironik bir dil kullanarak eleştiriye tabi tutarlar. Bazı Pop Art sanatçıları da modern teknolojinin görsel dünyaya sunduğu geniş olanakları, söz konusu ‘görsel dünya’nın kendisini sanat yapıtı haline getirerek, göklere çıkarırlar. Modernizmin teknolojik devrimleri ve tüketim kültürü ile ilgili olumlu/olumsuz eleştirel bir tavır takınan Pop Art sanatçıları arasında: “İngiliz ressamı, Richard Hamilton (1922-2011), David Hockney (1937-), Peter Blake (1932-), Patrick Caulfield(1936-2005), Derek Boshier (1937-), Amerikalı ressamı Roy Lichtenstein (1932-1997), Tom Wesselman (1931-2004), Andy Warhol (1928-1987) ve Amerikalı heykeltıraş Claes Oldenburg (1929-).” yer alır. (Farthing, 2012, s. 484-487). “Temmuz 1962’de, Los Angeles’ta (ABD) Irving Blum’un Ferus Galerisi’nde, Pop Art’ın Amerika’lı temsilcisi Andy Warhol’un otuz iki resimlik ‘Campbell Çorba Konserveleri’ (1962) (Görsel-19), adlı sergisi açıldı. Otuz iki ayrı tuvalde sergilenmişlerdi, her biri Campbell’in başka bir çorbasını betimliyordu... Tek bir birleşik eser olarak ‘Campbell Çorba Konserveleri’ salt Warhol’u tanımlamakla kalmadı, Pop Art’ı ve akımın seri üretim ve kitle kültürüyle ilgili yoğun takıntısını da tanımladı... Warhol ayrıca ‘Campbell Çorba Konserveleri’nin özenli tektipliğiyle sanatın orijinal olması gerekir diyen ortak fikre de meydan okur. Eserlerin birbirlerinin tıpatıp aynısı olması ender oluşa ve biricikliğe-sanatsal ve ekonomik anlamda-değer veren sanat pazarının geleneklerine de karşıydı. Kendi grafik üslubunu yaratmamak ama ‘Campbell Çorba Konserveleri’ndeki üslubu aynen taklit etmek kararının toplumsal ve politik boyutları vardı. Hem sanatçıları her şeyi gören dahiler mertebesine yükselten sanat dünyasına Duchampvari bir karşı çıkış hemde seri üretimin homojenize dünyasında her bir işçinin azaltılmış rolü hakkında (John Ruskin ile William Morris tarafından on dokuzuncu yüzyılda dile getirilen kaygıyı takip eden) bir yorum içeriyordu.” (Gompertz, 2019, s. 257-258). Andy Warhol ve diğer Pop Art sanatçıları modernizmin pozitivist ilkeleriyle şekillenen 20. yüzyıl dünyası için deneysel çalışmalar yaparlar. Pop Art sanatçıları, endüstriyi, ‘fabrika’yı, teknolojiyi, tüketim kültürünü ve medyayı, söz konusu unsurların görsel malzemesini kullanarak sorgulama yöntemine tabi tutarlar. Bu alanlarla ilgili yazılı basın ve televizyon dünyasında kullanılan tüm görseller, Pop Art sanatçılarının deneysel çalışmalarına temel

teşkil eder. Dolayısıyla, Pop Art sanatçıları, modern dünyanın bu malzemelerini güncel sanat pratiklerine uygun stratejiler yardımıyla çağdaş yapıtlar haline getirirler.



Görsel-19, Andy Warhol, 1962, ‘Campell Çorba Konserveleri’ (Campell’s Soup Cans), T.Ü. Akrilik, Otuz iki Çalışma, Her biri 50,8x40,6 cm., The Museum of Modern Art, New York, ABD.

2.5. Modern Kültüralist Sanatçılar ve Yapıtları

Modern Dönem’in, 19. yüzyıl ortalarından 20. yüzyıl ortalarına kadar olan yüz yıllık öyküsünde, Avrupa ve Amerika coğrafyalarında, onlarca sanatsal anlayış, binlerce sanatçı ve on binlerce sanat yapıtı meydana getirilir. Tüm bu kültürel birikimin ortaya çıkmasında, pozitivist paradigma ve bunun üzerine düşünce üreten ve keşif yapan fen ve sosyal bilim insanların entelektüel çabaları yer alır. Eğer modernizmin bu gelişim çizgisi üzerindeki sosyal ve kültürel dalların, farklılıkları tespit edilirse, Modern Dönem Kültüralizmi’nin oluşum hikayesi de görülür. Amerikalı sanat eleştirmeni Clement Greenberg (1909-1994) 1965 tarihli ‘Modern Resim’ başlıklı makalesinde bu dönem ile ilgili olarak şunları yazar: “Modernizm sadece sanat ve edebiyattan fazlasını içerir. Artık kültürümüzde gerçekten canlı olan ne varsa hemen hepsini içeriyor. Ayrıca, tarihsel bir yeniliğe de benziyor.” (Harrison ve Wood, 2016, s. 817).

Modern Kültüralizm, ‘Batı’nın canlı ve hareketli entelektüel ortamında doğar ve vücut bulur. Bu dönemin düşünsel platformunda meydana çıkan benzer ve karşıt görüşlerin mücadelesinin aynısı, sanatsal platformda da yaşanırken ‘Modern Kültüralizm’ olgusu da doğmuş olur. Karl Marx’ın toplumcu marksizmi ile Sigmund Freud’un bireyselci

psikanalizini takip eden eleştirmenler ve sanatçılar bu çelişkilerden kendilerine düşen ‘iyi’ ya da ‘kötü payları almak durumunda kalırlar. Diğer yandan, fütürizmin teorisyeni sanatçı Filippo Tommaso Marinetti, sanayileşmeyi, kentleşmeyi ve kapitalizmi yücelterek, fütürist sanatçılara yön verir. Ancak Marinetti’nin modernist endüstricilik düşüncesini benimsemeyen ekspresyonistler ve sürrealistler kendi iç seslerine, kendi bilinçaltı duyumlarına güvenme kararlılığını sergilerler. “Modernite’nin temel hareket ve olayları demokrasi, kapitalizm, sanayileşme, bilim ve şehirleşme; alamet-i farikaları da özgürlük ve bireydir. Postmodernist bilim insanları Steven Best ve Douglas Keller modernleşmeyi ‘hep birlikte modern dünyayı oluşturan bireyselleşme, laikleşme, sanayileştirme, kültürel farklılaştırma, nesneleştirme, kentselleşme, bürokratikleştirme ve rasyonelleştirme süreçlerine gönderme yapan’ bir kavram olarak tanımlar.” (Barrett, 2020, s. 48).

Modern dönem sanatçıları, bazen kendi varoluşsal mücadelelerini ‘öteki’ kültürler üzerinden verirken; çoğunlukla, pozitivist rasyonalizmin ilkeleri doğrultusunda ortaya çıkan bilimsel gelişmeleri ve felsefi düşünceleri takip ederek avangard sanat peşinde koşarlar. Modern Dönem sanatçılarının özgürlük ve bireyselleşme çabalarının içinde, Avrupa’nın emperyalist hedeflerine bağlılık da vardır, pozitivizmin akılcı ilkelerine yönelmek de vardır. Marksist kuram etrafında oluşan, toplumsal olaylara duyarlı davranmak (Pop-Art); pozitivizm etrafında akılcılığa ve rasyoneliteye bağlı davranmak (Ekspresyonizm, Kübizm, Fütürizm); psikanaliz etrafında bireyin bilinçaltı bilgilerinin önemini bilerek davranmak (ekspresyonizm, sürrealizm) ya da kapitalist-emperyalist amaçlar için ‘öteki’ kültürlerin sanatını sömürme davranışını sergilemek, Modern kültüralist sanatçıların avangard yönelişlerine işaret eder. “Modernizm, Avrupa’yı kasıp kavuran toplumsal ve politik devrimin içine doğdu. Batı Avrupa kültürü gitgide daha şehirli ve daha az kırsal, tarımsaldan çok endüstriyel hale geliyordu. Laiklik yükselirken insanların günlük yaşamındaki dinin önemi ortadan kalkıyordu. Çünkü eski sanatsal himaye dönemi sona ermişti ve sanatçılar kendi içeriklerini belirlemekte özgürdü...Sanatlarının yeni kapitalist sanat piyasasında güçlenme ihtimali düşük olduğundan sanatçılar kendilerini deneyler yapmakta özgür hissettiler ve oldukça kişisel eserler ortaya çıktı.” (Barrett, 2020, s. 51).

Bu tez için, sanatçı ve yapıt tespiti konusunda, çalışmanın henüz başlangıcında çok fazla sanatçı, yapıt, akım, anlayış, tür, strateji, yöntem vb. olduğu görülmüştür. Söz konusu bu yoğunluğu teze odaklama noktasında, araştırmacının kendi çalışmalarında (5. Bölüm, Bulgular ve Değerlendirme) gündeme getirdiği kent resimleri, tez için sanatçı ve yapıt seçme kapsamını çoğunlukla kent ve şehir çalışmalarıyla kısmi daraltma düşüncesine ulaştırmıştır. Bu seçimler sırasında, tez kapsamı düşünülerek Modern, Postmodern ve ‘Öteki’ Kültüralizmler baz alınmıştır. Ancak bu üç başlık içinden ‘çağdaş sanat’a daha yakın duranlara (Postmodern ve ‘Öteki’ Kültüralizm), daha fazla örnek üzerinden yer verilmiştir. Modern Dönem’e ise postmodernizmin ve ‘Öteki’nin ‘yaratan’ı ve ‘yaşatan’ı olarak bazı örneklerle yer verilmiştir. Yapıtları örnek olarak bu çalışmaya alınan sanatçılar kendi dönemsel anlayışlarına yakın çalışırlarken, kimi zaman kent konusuna eğilme ihtiyacı duymuşlardır. Sanatçıların bu yönelimi bazen bir çalışmayla bazen bir kaç çalışmayla bazen bir sergi (20- 30 çalışma) çalışmasıyla bazen de kendi hayatında belirli bir süreçte ya da tüm sanatsal yaşantısı boyunca devam etmiş olabilir. Burada, kültüralizme yakın kent yapıtları seçimleri sırasında, sanatçının ne kadar ve kaç tane çalışma yaptığını sorgulamaktan ziyade, konuya yakın duruşlu yapıtlar gündeme alınmaya çalışılmıştır. Bu seçimlerden elde edilen Modern Kültüralist sanatçıları ve yapıtları aşağıda incelenmektedir.

2.5.1. Camille Pissaro

Modern Dönem’de pozitivist rasyonalizm hedeflerine yürüyen empresyonizmin (izlenimcilik) Fransız temsilcilerinden biri Camille Pissaro’dur. Sanatçı açık havada kişisel özgürlük içinde yaptığı, izlenimci anlayışta, deneyime dayalı kent ve kırsal manzaralarıyla bilinir. “Pissaro, konularını seçerken üzerinde uzun uzun düşünmüş ve ekili tarlaların, köylerin, çayırılara giden kır yollarının, meyve bahçelerinin ve benzeri yerlerin resmini yapmayı yeğlemiştir.” (Serullaz, 1991, s. 144). Pissaro 1896 yılında, Fransa’nın Rouen kentini (Görsel-20), resmetmiştir. Sanatçı bu yapıtında, nehir üzerinde modern teknoloji ürünü demir bir köprü, köprü üzerinde araçlar ve yoğun insan kalabalığı, sağ tarafta uzun bir fabrika kulesi ve dumanı ile endüstrileşen bir kent örneğini tasvir eder. Atölyesinden çıkarak, açık havada gördüğünü deneysel bir yaklaşımla resmeden sanatçı biçimsel (formalist) açıdan kompozisyon ilkelerine (estetik değerler) bağlı kalırken, içeriksel (anlam) yönden kapitalizmin endüstriyel kentlerini yücelten bir

tavir sergiler. Sanatçı adeta, ‘bizim kentlerimiz ekonomik, endüstriyel ve rasyonel gerçeklikler etrafında, modern görünüme ulaşıyor’ demektir. Bu bakımdan, Pissaro’nun yaşadığı Fransa’nın Paris ve Rouen gibi kentleri, sanat yapıtı üretme noktasında onun toplumsal belleğinden yansıyan eserlere dönüşmektedirler.

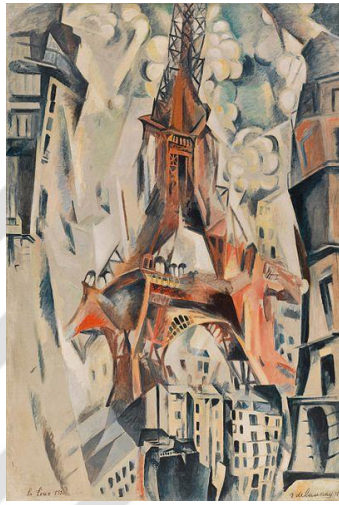


Görsel-20, Camille Pissaro, 1896, ‘Sabah, Bulutlu Bir Günde, Rouen’ (Morning, An Overcast Day, Rouen), T.Ü.Y.B., 54,3x65,1 cm., Avenue 820 Gallery, Avenue, Fransa.

2.5.2. Robert Delaunay

Pozitivizmin deneyci yönünden beslenerek Modern Kültüralizm’e katkı sağlayan kübizm (geometricilik) akımının Fransız temsilcilerinden biri Robert Delaunay’dır. “Picasso ile Braque, fizik ve görüngübilim (Phenomenology) konusunda sezgi yoluyla bilgi edinmiş olsalar bile, uğraşları sanattı; yaptıkları işlerde her şeyden önce var olan bir sanata, kendilerinin ve başkalarının yaptığı bir sanatla verilen bir yanıt sayılabılırdi... Picasso ile Braque’nin Kübizm’i teknoloji ve şehir hayatının özendirdiği ve ortam hazırladığı, o zamana kadar gizli kalan geniş bir geometri ve kesin çizgi beğenisinin yaygınlaşmasına yardım etmiştir.” (Lynton, 1991, s. 67-68). Delaunay, deneysel kübizme bağlı bir sanatçı olarak Fransa’nın Paris kentinin manzaralarını - özellikle Eyfel Kulesi civarını - çalışmalarına konu edinmiş bir sanatçıdır. “Sanatçının ‘Eyfel Kulesi’ (Görsel-21), dizisi (1910-1911) onun renk ve biçimlerle kişisel heyecanını nasıl dile getirdiğini, aynı zamanda da ele aldığı konuyu nasıl inandırıcı bir üslupla betimlediğini gösterir.” (Lynton, 1991, s. 69). Sanatçı bu resminde, Fransa’da modernizmin teknolojik gelişiminin önemli simgelerinden biri haline gelecek olan metal bir aksamla yapılmış olan Eyfel Kulesi’ni

ve onun çevresindeki Paris kentinin modern apartmanlarını resmeder. Sanatçı, Kübizmin merkezi perspektif yönteminin kurallarının tersi istikametinde kullandığı çalıştığı ‘Tersten Perspektif’ (Florenski, 2013) yöntemine bağlı kalarak Eyfel Kulesinin ve çevresindeki mimari yapıların görünmeyen boyutlarını, tuval yüzeyi üzerinde gösterme amacındadır. Delaunay, Eyfel Kulesi adlı resmi ile modern teknolojinin kentlere getirdiği yeniliklere gönderme yapar.



Görsel-21, Robert Delaunay, 1911, ‘Eyfel Kulesi’ (Eiffel Tower), T.Ü.Y.B., 138, 4x202 cm., Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, ABD.

2.5.3. Fernand Leger

Fernand Leger, Modern Dönem’in tekniği ve ilerlemeyi yücelten fütürizm (gelecekçilik) akımının Fransız temsilcilerinden biridir. “Modern savaşın (I. Dünya Savaşı) acımasızlığına, teknolojinin de büyük katkısı olmuştu. Makine barışa da aynı desteği sağlayabilecek miydi? Savaş öncesi iyimserliğin savaş sonrasındaki yılgınlığı, ekonomik bunalımları ve durgunluğu gidermesi için insana nasıl köklü bir inanç duyulması gerekiyorsa, sanatını maddi ve toplumsal ilerlemenin bir aracı olarak geliştirmek isteyen herkesin de bir kurtarıcılık inancı ile işine sarılması gerekiyordu. İşte 1918 ile 1921 yılları arasında Leger, ‘Şehirdeki Diskler’ (Görsel-22), adlı tablosuyla sonuçlanan ve böyle bir inancı, parlak bir biçimde dile getiren bir dizi resim yaptı... Leger bu resimlerde bireşimsel bir yöntem kullanmıştı. Evlerin cephelerini, damları, kireşleri, basamakları, sokak işaretlerini, afişleri ve insanları, Delaunay’ın romantik buluşu olan disklerde ise

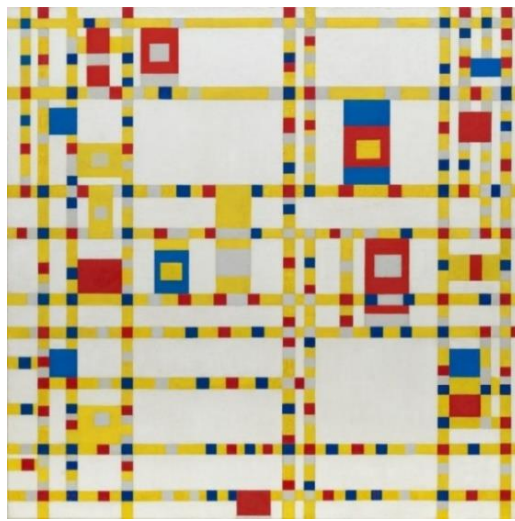
gündelik hayata daha yakın bazı biçimleri, örneğin ark lambalarının parlaklığını bir araya getirilmiş olarak görüyorduk... Bu resimle dizideki öbür resimlerin tümü, şehri insanın çalıştığı, dinlendiği, normal hayatını yaşadığı bir çevre olarak görüntülüyordu. Açık havanın sırlarını paylaşan, onunla sürekli bağ kuran ve bu bağdan sürekli güç alan son büyük ressam Cezanne'dı. Normandiyalı bir çiftçinin oğlu olan Leger ise sanatının odağı olarak, modern şehir hayatını seçen ilk büyük ressamdı. Üstelik kendisi, şehri kalabalığı ve sanayileşmiş görünümüyle bir canavar gibi yansıtan on dokuzuncu yüzyıl yaklaşımına karşı, olumlu yanlarıyla ele alıyordu. Leger'in bu yaklaşımında, şehri insanoğlunun en büyük başarısı sayan on yedinci ve on sekizinci yüzyılların görüşünün katkıları vardır. Leger'in klasik bir sağlamlıkla gerçekleştirdiği parçalanma aracılığıyla bize sunduğu yaşantı, Fütüristlerin Romantik özlemlerinin çok daha ötesine ulaşıyordu.” (Lynton, 1991, s. 100-101). Sanatçının ‘Şehirdeki Diskler’ adlı bu resminde, kent görünümünün aralarında kullandığı, dairesel ve yarı dairesel biçimli diskler makineye, mekaniğe ve endüstrileşmeye gönderme yapar. Modernizmin geliştirdiği şehirlerdeki fabrikaları, araçları, trenleri vb. kısaca endüstriyi çalıştıran diskler, sanatçı için sembolik birer imge konumundadırlar. Leger bu fütürist resmiyle bir yandan - savaşı yaşamış bir sanatçı olarak - sanatını insanların ekonomik ve toplumsal gelişmelerinde bir araç olarak kullanmakta öte yandan makineleşen şehri kutsamaktadır.



Görsel-22, Fernand Leger, 1920, ‘Şehirdeki Diskler’ (The Discs In The City), T.Ü.Y.B., 97x130 cm., Louise Leiris Galerisi, Paris, Fransa.

2.5.4. Piet Mondrian

Modern Dönem’de önce empresyonizm, sonra kübizm ve fütürizmin gelmesiyle soyut sanatın önü açılır. Temsil nesnelerinden ve figürlerden uzak, saf ve sade geometrik kompozisyonları benimseyen soyut sanat, Modern Dönemde uzun yıllar sanatçıların dikkatini çekmeyi başarmış bir akımdır. Soyut sanat, sanatçının imgesel gücü eşliğinde, zengin bir sembolik ve metaforik dünya yaratarak, Modern Dönem Kültüralizmi’nin göstergesel karakterinin belirleyicisi olur. Bu dönem soyut sanatın Hollandalı temsilcilerinden biri Piet Mondrian’dır. “Kendisi çevresine karşı her zaman bir ilgi duymuştu, fakat sokaklarının düzeni ve hafif müziğin canlılığıyla Newyork, yaşlı sanatçıyı bayağı heyecanlandırdı... ‘Broadvay-Boogie Woogie’ (Görsel-23), onun dilinde değilse bile, üslubundaki bir değişmeyi gösterir... İnsan ister istemez Amerika’ya özgü birşeyler görür bu resimde. Resim, ülkenin büyüklüğünü, Newyork’un canlılığını ve müziğin ritmini yansıtır gibidir. Hiç kuşkusuz bu resim, Avrupa’da yaptıklarının en sıcak olanlarından bile daha canlıdır ve daha sonraki soyut Amerikan resimlerinde bu düşünceyi doğrulayan izlere rastlanır. Ama şunu da söylemek gerekir ki, ‘Broadvay-Boogie Woogie’ Mondrian’ın Avrupa resimlerinden daha az kişiseldir, ruhsal ve fiziksel bakımdan insana uzak niteliktedir.” (Lynton, 1991, s. 217-218). Mondrian ‘Broadvay-Boogie Woogie’ adlı bu resmini 71 yaşında, yaşadığı kent olan Newyork’ta yapar.



Görsel-23, Piet Mondrian, 1942-1943, ‘Broadway-Boogie Woogie’, (Broadway-Boogie Woogie), T.Ü.Y.B., 127x127 cm., Modern Sanat Müzesi, New York, ABD.

“Newyork’un Broadway bölgesi sanat ve tiyatro etkinliklerinin yoğun yaşandığı bir yerdir; ‘Boogie Woogie’ ise sanatçının en çok sevdiği bir müzik türüdür.” (<https://www.moma.org/collection/works/78682> erişim: Eylül 2020). Sanatçı bu resminde kendi soyut imgelerini, kişisel ve toplumsal belleğinin yardımıyla ortaya serer. Bu bakımdan, Mondrian’ın yaşadığı kent olan Newyork’un ‘Broadway’ bölgesi onun toplumsal belleğine; sevdiği müzik türü olan ‘Boogie Woogie’ ise onun bireysel belleğine işaret eder. Sanatçı, bu yapıtında modernizmin yarattığı bir kentin teknolojik imkanlarını (kentin düzenli yolları, tiyatro sahneleri, ışıkları, müzikleri vb.) soyut sanat diline aktarır ve kendi imgeleriyle sentezler. Mondrian, bu çalışmasında Newyork kenti üzerinden, tekniğe ve bilime övgüler dizer.

2.5.5. Jean Dubuffet

Modern Dönem’de, sosyal bilim dalı içinde yaşanan felsefi, sosyolojik ve psikolojik gelişmeler kapsamında, Sigmund Freud’un psikanaliz kuramı ekspresyonizm (dışavurumculuk) akımına zemin oluşturur. Ekspresyonist sanat akımının önemli Fransız temsilcilerinden biri Jean Dubuffet’tir. “Konu olarak karmaşık kent peysajlarına doğru, bir kaymayla birlikte, 1961’de Dubuffet’in çalışmalarına yeni bir renk yoğunluğu girmiştir. İnsanlar kutuya benzeyen arabaların ve otobüslerin içinde kapana kısılmış biçimde otururlar ya da ‘İşleri İyi Gidenler’(Business Prospers)’de (Görsel-24), yürüyen kalabalığın içinde sıralanırlar; bu sürece ait tuvallerin çoğunda insanlar yeni, merkeze



Görsel-24, Jean Dubuffet, 1961, ‘İşleri İyi Gidenler’ (Business Prospers), T.Ü.Y.B., 165x220 cm., The Museum of Modern Art, New York, ABD.

yönelen yer çekimsel şema içinde yanlamasına ya da baş aşağı dururlar. Hicivli dükkan tabelaları, araçlar ve insanlardan oluşan yüzeysel eklemeler, Paris'teki yaşam enerjisini ifade eder. Oysa aynı zamanda her bir unsurun kimliği görsel aktivitenin genel uğultusu içinde eriyip gitmektedir. Görünüşe göre 1961 yılının çalışmalarında Dubuffet uyarıcıların aşırı bolluğunu değişik tür farklılaşmamış bir enerjiye dönüştürmüştür.” (Fineberg, 2014, s. 131).

Dubuffet ‘İşleri İyi Gidenler’ adlı bu kent içi çalışmasında, Paris’in insan ve mekan açısından yoğun olan bir bölgesini resmetmiştir. Perspektif kurallarının gözardı edildiği çalışma, naif havasıyla çocuk resimlerini de andırır. Sanatçıya göre: “Modern kent; binalar, eşyalar, araçlar ve insanlar açısından çok kalabalık, çok karışık, çok sıkıcı, çok bunaltıcı’ bir yerdir. Dubuffet, biçimsel ve içeriksel yönlerden; resim alanında boş yer bırakmayarak ve kenti çok kalabalık halde resmederek, bu kentlerde yaşamının ve nefes almanın güçlüklerini ifade etmeye çalışır. Sanatçı bu yapıtında, kişisel belleğine başvurmuş ve bilinçaltında yer eden endişelerini gündeme getirmiştir. Öte yandan, 1950’li yıllarda Paris’te Fransız felsefeci Guy Debord (1931-1994) öncülüğünde kurulan Sitüasyonizm (Sitüasyonist Enternesyonel), kapitalizmi ve Modern kentleri ‘Gösteri Toplumu’ (Debord, 2015) adı ile eleştirir ve psikocoğrafya terimini ortaya atar. “Debord’un sık sık tekrarladığı psikocoğrafya ‘tarifi’, ‘Bilinçli ya da bilinçsiz olarak örgütlenmiş coğrafi çevrenin, bireylerin davranışları ya da duyguları üzerindeki özgül etkilerinin işleyişini’ tanımlar. Ve geniş anlamda psikocoğrafya, adından da anlaşılacağı gibi, psikolojinin ve coğrafyanın kesiştiği noktada, kentsel alanın davranışsal etkilerini keşfetmenin bir yoludur.” (Coverly, 2011, s. 8). Dubuffet bu resminde, sitüasyonistlerin kapitalist dünyayı modern kentler üzerinden eleştirirken kullandıkları psikocoğrafya terimine de yaslanır. Sanatçının yaşadığı modern Paris kenti, mekanları ve uzamları itibariyle, insan davranışlarını olumsuz etkileyen bir yerdir. Dolayısıyla, Dubuffet, Freudyen psikanalizden, sitüasyonizmin ‘psikocoğrafya’ kavramından ve ekspresyonizmden aldığı güçle kendi bilinçaltına döner ve modern kentlerin yarattığı karmaşık dünyaya atıflar yapar.

2.5.6. Richard Estes

Modernizmi besleyen pozitivistizmin nesnel ve akılcı olanı yüceltmesi sonucunda, teknolojik gelişmelerden yararlanan sanat anlayışlarından biri de, 1970’ler de ortaya çıkacak olan foto-realizm (Foto gerçekçilik) akımıdır. “Richard Estes ve Chuck Close gibi ressamlar teknik anlamda mükemmel görünen ama referans noktasını doğadan çok fotoğrafik röprodüksiyondan alan bir görüntü üretmek için tepegözler, slaytlar ve başka mekanik aygıtlar kullandılar. Burada fotoğraf, artık yalnızca özneyi sabitlemekle kalmayıp, ressam ve motif arasındaki şaşırtıcı müdahalesiyle süjenin kendisi haline gelmiştir.” (Fineberg, 2014, s. 374). Foto-realist akımının Amerika’lı temsilcilerinden olan Richard Estes (1932-) nesnel tavırla yaptığı çalışmalarıyla bilinir. “Richard Estes foto-realizme , ‘gördüğünü resmetmeye çalışan eski kafalı akademik bir ressam,’ olmaya devam ettiği 1967’de yöneldi, ‘...yapıtımın arkasında herhangi bir sözel kuram falan yok’ diyordu. Resimlerinin kaynağı olarak fotoğraflar kullanarak, Yukarı Batı Yakasının (Upper West Side) nostaljik manzaralarını büyüleyici bir teknikle resmetti. Fotoğraflar mizansendeki dokuların ve objelerin çeşitliliğini biçimsel unsurlar olarak ortak bir payda da eşitledi, bu sanatçının her şeyi (fotoğraflardan farklı olarak) aynı keskin odakla resmederek daha da artırdığı bir etkiydi.” (Fineberg, 2014, s. 375).



Görsel-25, Richard Estes, 1979, ‘Manhattan Doğu Yönü 34. Cadde’, (34th Street Manhattan Looking East), T.Ü.Y.B., 231,1x231,1 cm., Marlborough Gallery, New York, ABD.

Richard Estes yaşadığı kent olan Newyork'un Mannhattan bölgesini, 'Manhattan Doğu Yönu 34. Cadde' (Görsel-25), adlı çalışmasında, fotogerçekçi bir anlayışla resmeder. Sanatçı, Modern teknolojinin getirdiğı tüm imkanları kullanarak yaptığı bu resmi, fotoğraf makinasından çektiğı bir fotoğraf kadar hatasız yapar. Estes tarafından; kentin tüm binaları, yolları, kaldırımları, ağaçlar, yollardaki araçlar, kaldırımlardaki insanlar, binalardaki reklam panoları, dışı camla kaplı binalara yansıyan diğerk görüntüler kısaca kentin tüm ayrıntıları 'fotoğraf gerçekliğı'nde tuvale aktarılır. Sanatçı bu çalışmasında da diğerk çalışmalarında olduğı gibi toplumsal belleğıne dönük bir nesnel bakış açısı sergiler.



3. BÖLÜM

POSTMODERN KÜLTÜRALİZM VE ÇAĞDAŞ SANAT

3.1. Postmodern Kültüralizme Giriş

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra dünyada yaşanan teknolojik, ekonomik ve küresel değişimler etrafında ‘Postmodern Durum’ ortaya çıkar. “Postmodernizm, ileri kapitalist ülkelerde, özellikle de sanat dallarında gözlenen bir hareketin adıdır. Modernizmin modernlik kültürü olarak görülmesinin bir anlam taşıdığı düşünülüyorsa eğer, postmodernizmin de postmodernlik kültürü olarak görülmesi gayet doğaldır. Postmodernizm terimi 1960’larda New York’ta yaşayan sanatçılar ile eleştirmenler arasında ortaya çıkmıştır; 1970’lerdeyse Avrupalı kuramcılarca yenir yutulurcasına benimsenmiştir.” (Sarup, 2017, s. 188). Önce, - 19. yüzyıl sonlarında – felsefeci Nietzsche tarafından hissedilen, sonra, - 20. yüzyıl başlarında - ressam Duchamp tarafından ilk uygulamaları yapılan ve daha sonra - 20. yüzyılın ortalarından itibaren - tüm sosyal bilim ve fen bilim (kuantum fiziği, kara delikler vb.) alanlarını etkileyecek olan postmodernizm; bütün sorunlarıyla, temalarıyla, kavramlarıyla, stratejileriyle ve sorunsallarıyla, küreselleşen dünyanın hemen her yerine, ‘her şey olabilir’ ihtimali ile gelir.

Kimi akademik çevrelere göre 1960’lardan sonra modernizmin eleştirisi, kimilerine göre de modernizmin tasfiyesi olarak görülen postmodernizm içindeki kültüralizm; çok kültürlülük, yeni-dönüşümlü kültürcülük ya da kültürlerarasılık gibi anlamlarıyla başka bir değişim, dönüşüm ve başkalaşım alanı yaratır. İngiliz edebiyat eleştirmeni Terry Eagleton Postmodern Dönem Kültüralizm’i hakkında şunları yazar: “Postmodern ‘kültüralizm’-insan ilişkilerindeki her şeyin kültür meselesi olduğunu savunan öğretiyi büyük bir bölümü bu bağlama geri döndüğümüzde meydana gelir. Kısaca, kültüralizmciler kültüralizmleştirilmiş olmalıdır ve tarihselleştirme konusundaki

postmodern ısrar, postmodern kuramın kendisine yönelmiştir. Biyolojicilik, economicilik, özcülük gibi en çağdaş indirgemeciliklere katılan kültüralizm, doğa ve kültür arasındaki diyalektikle ilgili bir mesele değildir. Çünkü doğa her durumda kültüralisttir” (Eagleton, 2016, s. 118). Eagleton, Postmodern Dönem Kültüralizmi’ni ‘insanlar arası ilişkilere’ indirgeyerek, doğayı ‘doğuştan’ ‘kültüralist’ olarak vurgular. Eagleton’a göre, günümüz insanları tarafından yapılan tüm bilimsel, sanatsal, kültürel, ekonomik, sosyal ve teknolojik eylemler, Postmodern Kültüralizm olgusunun veri kaynaklarıdır. Bu bakımdan, Postmodern Kültüralizm, kendi kapsamını; çok kavramlı, çok temalı, çok formulu ve çok stratejili ölçekler üzerinde belirler.

Kültüralizm olgusu içinde ele alınan postmodern stratejiler; çok başlıklı, çok sorunlu, çok farklı, çok çeşitli, çok değişken, çok karmaşık ve çokkültürlü bir görünüm sergilerken güncel paradigmanın mantığıyla da uyum halindedirler. "Çağdaş sanat stratejileri, karmaşık kavramları ya da bağıntıları basit, doğrudan ve bütün bir şekilde inşa etmeye yarayan bir takım sanatçı taktikleri olarak görülebilir." (Aykut, 2017, s. 43). Postmodern Dönem’in, bu ‘çok’lu ortamında çağdaş sanatçılar kültüralizm olgusunu yaratan çok sayıda çağdaş sanat stratejisi kullanırlar. Sözü edilen bu stratejiler arasında: metafor (mecaz), metonomi (mecazı mürsel), pastiş (stil öykünmesi), parodi (bir yapıttan komik yansılama) ironi (tersiyle alay etme), manipölasyon, kendileme (temellük), juxtaposition (dizme, yığışma, çakışma), postprodüksiyon (yapım sonrası), projeksiyon (geleceğe yönelik tahmin), reformating (yeniden biçimlendirme), sinizm/kinizm (toplumsal değerlere karşı çıkma), şizofreni (benlik parçalanması), simölakr (taklit), simölasyon (dijital yeniden yapım), dağılma (holistik yaklaşım), retorik (ikna etme), antiform (sanat yapıtının üstünün çizilmesi), serendipiti (mutlu tesadüf) ve rastlantı bulunur.

Modern Dönem’de kültüralizm, insanlar ve toplumlar için bazen geleneksele dönüş, bazen de sömürü aracı olarak kullanılmaktayken; Postmodern Dönemdeki kültüralizm, insanlar ve toplumlar için önemli bir kimlik ve iletişim aracı haline gelir. Postmodern Dönem’de insan, kültür, sanat, toplum, kimlik, ulus, ekonomi, iletişim kavramları hiç olmadığı kadar kültürel olanı tanımlar, bir araya getirir hatta bazen de ayrıştırıp 'kültüralizm' çatısı altında buluşturur. Modern Dönem Kültüralizmi’nde hizmet eden, iş yapan ve üretimde bulunan bir anlayış varken, Postmodern Dönem Kültüralizmi’nde söz konusu üretim mekanizmaları, sanatın kendisi haline getirilir; çoğulcu ve kargaşalı bir

görüntü verilir. Dolayısıyla, Postmodern Kültüralizm olgusunun dışa yansıttığı fotoğraf kareleri arasında; merkezsizlik, çoğulculuk, karışıklık, hiyerarşisizlik, çokkültürlülük, melezlik, kaotiklik ve belirsizlik dikkat çeker.

3.2. Postmodern Kültüralizmin Kökleri

Alman felsefeci Friedrich Nietzsche (1844-1900), Modern Dönem’de yaşamış olmasına karşın, postmodernizmin ipuçlarını veren ilk sosyal bilim insanıdır. Tarihsel olarak Modern Dönem ve Postmodern Dönem arasında yaşayan, düşünen ve yazan sosyal bilimcilerden Avusturyalı psikolog Sigmund Freud (1856-1939), Alman felsefeci Martin Heidegger (1889-1976), Fransız felsefeci Jacques Derrida (1930-2004), psikolog Jacques Lacan (1901-1981) ve felsefeci Michel Foucault (1926-1984) ise ‘arasatta kalarak’ ve ‘yapısalcılık’ karşısına ‘postyapısalcılık’ önerisi getirerek, postmodernist paradigmanın temellerini atan öncü isimlerdir. Gerek bu filozofların takipçileri gerek eleştirmenler gerekse de sanatçılar tarafından, kimi zaman modernist kimi zaman da postmodernist kategoride değerlendirilen bu isimler sözü edilen her iki dönemde de etkili olurlar. Söz konusu bu felsefeciler, Postmodern Kültüralizm’e kök (töz) oluşturacak düşüncelerini kamuoyu ile paylaşırlar.

Friedrich Nietzsche, 1872 yılında ‘Tragedyanın Doğuşu’ adlı kitabında, Yunan mitolojisinin tanrıları Apollon ve Dionysos zıtlığı üzerinden, modernizm ve - o zamanlar henüz adı konulmamış olsa da - postmodernizm kavramlarının farklarını belirterek, karşılaştırmaya çalışır. “Nietzsche’nin gözünde Apollon ‘ışıldayan tanrı’ olduğu gibi, aynı zamanda yanılsama tanrısıdır da (Nietzsche burada Almanca’da hem ‘ışık’ hem de ‘benzerlik’ ya da ‘yanılsama’ anlamına gelen Schein sözcüğünün muğlaklığından yararlanır). O, insanı ‘maya tülü’* ne sarıp onu bütünüyle korkutucu ve acıklı varoluşunun acımasız gerçekliklerine karşı koruyan tanrıdır. Apollon onlarsız yaşamamızı sürdürmenin mümkün olmadığı yanılsamalar yaratıyorsa, Dionysos da maya

* Maya Tülü: “Hintli bilgeye göre, mekan ve zaman içindeki nesneler dünyası yanıltıcı bir görüntüdür, düştür, maya (tülü) dür; dış gerçekliğe ilişkin bilgi de gerçek bir bilgi olmayıp, yanıltıcı bir bilgidir. Buna göre, varlığın pek çok biçimlerde görülmesi maya (tülü) dür.” (Cevizci, 2005, s. 1146).

tülünü ‘parçalar’ ve gerçekliğe doğrudan ve dolaylımsız bir biçimde katılmanın yolunu açar... Nietzsche’ye göre, Apolloncu maya tülü bizi varoluşun acımasız gerçekliklerine karşı korumaya çalışır. Bizi ‘şenlikli yanılsamanın sağaltıcı merhemiyle’ iyileştirir. Bize ‘güzellik tülüyle uyumsuzluğun üzerini örtecek harika bir yanılsama (illusion) verir. Ama Dionysos da aynı şevkle, Apolloncu tülü yırtıp atar, ‘Varlığın Anaları’na, ‘gizemli asi birliğe’ giden yolu açar. Nietzsche Dionysoscucu olanı, Apolloncu düşlere dur diyen ‘esrimiş (kendinden geçmiş, sarhoş) gerçeklik’ olarak niteler.” (Megill, 2012, s. 85-86). Nietzsche, Apollon’u bir ışık, benzerlik ve yanılsama tanrısı olarak niteleyerek modernist kültür; Dionysos’u ise ‘kendinden geçmiş, sarhoş, esrimiş gerçeklik’ şeklinde niteleyerek postmodernist kültür imaları yaratır. Nietzsche burada, modern sanatın, benzerlik ve yanılsama temelli temsiller yarattığı, - adı konulmasa da - postmodern sanatın ise bu temsilleri yıktığı, tahrip ettiği, sildiği ve kazıdığı bir dünya portresi çizer.

Sigmund Freud, 1900 yılında ‘Rüyaların Yorumu’ adlı kitabında, rüyaların konuşma diliyle değil, yazı diliyle ifade edildiği zaman anlam kazanabileceğini iddia eder. “Freud, ‘yasaklı’ düş düşüncelerinin anlamlarını bozmak ya da kırmak için, yani bir anlamda düşün resimli yazı metnini ortaya çıkarmak için, ruhsal düzende yer aldığı biçimiyle ‘düş çalışması’ yapılırken kullanılan dört teknik sıralar: (i) ‘yoğunlaşma’, (ii) ‘yerdeğiştirme’, (iii) ‘temsil edilebilir düşünceler’, (iv) ‘ikinci düzeltme’. Yoğunlaşma ile yerdeğiştirme sözbilgisel (retorik) açıdan yaklaşıldığında eğretilme (metafor, söz dilinde benzetme, mecaz) ile düzdeğiştirme (metonimi, ad aktarması, mecaz-ı mürsel) olarak anlaşılabilir.” (Sarup, 2017, s. 71). Freud, bu görüşlerinde bir yandan bilinçaltının önemine vurgu yapar öte yandan postyapısalcı düşüncenin izlerini verir. Freud’a göre, insan bir düşüncesini, rüyasını (gösterge), bir imge (gösterilen, anlam) olarak sunabilmek için , o söz konusu düşüncesini bozmaya ve sökmeye çalışmalıdır. Bu bakımdan, gösteren (özne), metni (gösterge/nesne) denetleyen önemli bir aktör konumunda olmalı ve metni oldukça yavan, çizilmiş ve bozulmuş şekilde gündeme getirmeliydi. Kısaca, posyapısalcı bağlam kapsamında Freud’a göre rüyaları yazı dilinde göstergesel malzemeler eşliğinde ifade ederken, gösterge (nesne), bozuk ve çizik; gösteren (özne), şişik ve kabarık; gösterilen (anlam) ise küçük ve silik halde bulunmalıdır.

Martin Heidegger, 1927 yılında ‘Varlık ve Zaman’ adlı kitabında, varlık (ontoloji) ve zaman kavramlarını sorgularken, varlık kavramını etkisiz kılmaya çalışarak, ‘üstünü

çizerek' postyapısalcı düşüncenin temellerini atar. "Heidegger, varlığın (olmaktalığın) anlamlama yoluyla asla denetim altına alınamayacağını, her durumda anlamlamaya önsel (deney olmadan, akıl yoluyla) olduğunu, gerçekten de anlamlamayı bütünüyle aştığını duyumsamıştır. Varlık, bütün gösterenlerin kendisine gönderdiği en son gösterilendir, 'aşkın gösterilen' ". (Sarup, 2017, s. 58). Heidegger, bu düşüncelerle, sonraki yıllarda, özellikle Jacques Derrida tarafından gündeme getirilecek olan yapıbozum/yapısöküm/yapıçözüm anlayışının işaretlerini verir. Bu noktada Heidegger, bir yandan varlık (ontoloji) kavramını gösterge (nesne) yerine koyup, onu yıkmayı dener diğer yandan göstereni (özne/sanatçı) çok önemli, çok büyük; gösterileni (anlam) önemsiz, küçük bir şey olarak ifade etmeye çalışır.

Jacques Derrida, 1967 yılında 'Yazıbilime Dair', 'Söz ile Görüngü' ve 'Yazı ile Ayrım' adlı üç önemli kitap yazarak, postyapısalcı (yapıbozum/yapıçözüm/yapısöküm) düşüncenin yönünü belirler. "Derrida göstergeyi bir ayrımlaşma yapısı olarak görür: her zaman için bir yarısı 'orada değildir', öbür yarısıysa her zaman için 'o öbür yarısı değildir'. Gösterenler ile gösterilenler, birbirlerinden kopup uzaklaşarak ya da yeniden biraraya gelip yaklaşarak hiç durmadan aralıksız yeni birleşimlere girerler; aynı sayfanın sanki iki ayrı yüzüymüş gibi ilişkilendirilen gösteren ile gösterilen temelli Saussure'cü gösterge örnekçesinin yetersizliğini de böylece ortaya sermiş olurlar. Gerçekten de, gösterenler ile gösterilen arasında öyle sanıldığı gibi değişmeden kalacak biçimde kesinlenip sabitlenmiş bir ayrım yoktur... Gösterenler ile gösterilenlerin karşılıklı olarak birbirlerini hiç durmadan dönüştürmeye devam ettiklerini, buna bağlı olarak kendisi gösteren olmayan en son bir gösterilene varamadığınızı da görürsünüz." (Sarup, 2017, s. 58-59).

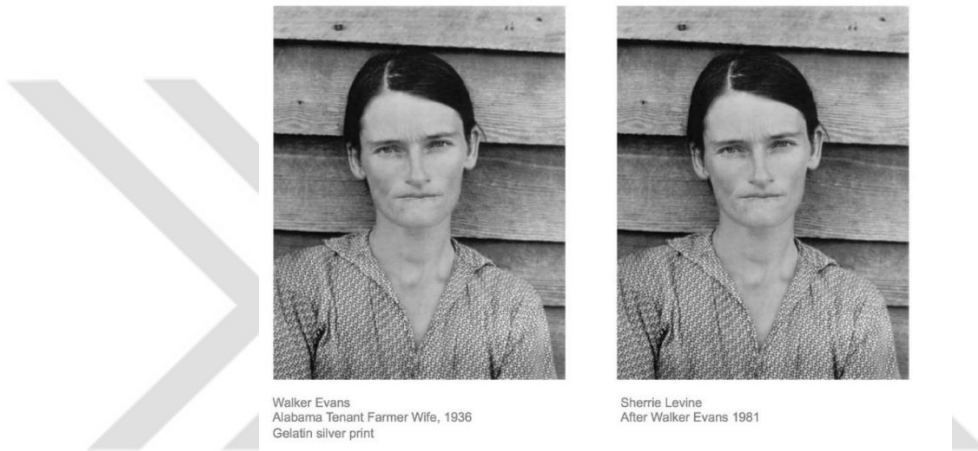
Jacques Lacan, 1968 yılında 'Psikanalizde Konuşma ve Dil' adlı kitabında, dil'in önemi üzerinde dururken şu görüşleri ortaya atar: "Dil bilinçten önce gelir ve kişinin arzularını yönlendirir, onlara aracı olur. Çocuğun dille tanışması biyolojik bir varlık olmaktan, insan olmaya geçtiğini gösterir." (Barret, 2019, s. 252). Lacan, hem dil üzerinde durur, hem de postyapısal düşüncelere de izin verir: "Lacancı dil görüşünde, bir gösteren hep başka bir göstereni göstermektedir; hiç bir sözcük önu sonu bir eğretileme olmaktan bağımsız değildir (eğretileme, bir gösterenin yerine geçen başka bir gösterendir; metafor. Bu noktada Lacan, anlamlama zincirindeki gösterenden gösterene doğru gerçekleşen bir

zemin kaymasından (akıp gitmeden, sürüklenmeden) söz eder... Gösteren (özne/sanatçı) ile gösterilen (anlam) arasında doğal bir ilişki yoktur.” (Sarup, 2017, s. 28-29). Lacan, bu noktada bir taraftan postyapısalcı durum hakkında bilgiler verirken öte taraftan postmodern tavır sergileyen sanatçılara farklı strateji kanallarında yol almalarını da önerir gibidir. Nihayetinde, kısa bir süre sonra postmodern stratejilerden olan ‘kendileme/kendine mal etme/temellük sanatı’ çağdaş sanat sahnesinde boy göstermeye başlayacaktır.

Lacan tarafından kuramsal platformda postyapısalcı bir çerçeve içinde dile getirilen bu durum çağdaş postmodern sanatçıları eski gösterenleri kayıtsız ve şartsız; hoyrat bir biçimde kendi işlerinde kullanmaya iter. “Uyarlama (kendine mal etme, temellük) modernist orijinallik kavramlarına doğrudan ve açık bir karşı koyuştur. ‘Uyarlamak/Kendine mal etmek’ kamusal alanda ve genel kültür dahilinde mevcut ya da diğer sanatçılar tarafından zaten üretilmiş imgeleri sahiplenmek, ödünç almak, çalmak, kopyalamak, alıntılanmak ya da iktibas etmektir.” (Barret, 2019, s. 310). “Sanat dünyası, kendine mal etme konusunu ve hazır-biçim/ready-formed görüntülerin gelişi güzel katmanlaştırılmalarını, büyümekte olan kurumsal kitle kültüründe orijinallik ve otantiklik olanağının yeniden değerlendirilmesinin bir parçası olarak kabul etti... Sherrie Levine ve Mike Bidlo New York’un ilgisini sanat tarihinden ünlü yapıtların eş görünümlü benzerlerini (look-alike) yaparak çekti. Bidlo bir Jackson Pollock benzeri resmetti ve Levine neredeyse orijinalinden ayırt edilemeyen bir tarzda Walker Evans’a ait bir fotoğrafı fotoğrafladı ve kendi yapıtı olarak sundu (Görsel-26). Bu sanatçıların sanatı, bir başkasının hazır nesne/ready-made dışavurumları kullanıldığında kendini ifade etme olanağını araştırır.” (Fineberg, 2014, s. 390-391).

Fransız felsefeciler Gilles Deleuze ile Pierre-Felix Guattari, birlikte 1972 yılında ‘Karşı-Oidupus: Kapitalizm ve Şizofreni’ adlı kitaplarını yayınlılar. Deleuze ve Guattari bu kitaplarında Freud’un psikanaliz kuramında bahsettiği Oidupus kompleksi (Oidupus kompleksi: çocuğun, ana-babasından karşı cinsten olanına duyduğu cinsel bağlılık. Hançerlioğlu, 1980, s. 191) konusu üzerinden postyapısalcı bir düşünce geliştirmeye çalışırlar. “Bu iki yazar Lacan’ın imgesel kavramını (dilin edinilmesinden önceki aşamayı) idealize ederler, düşünürün arzu kuramının önemini vurgularlar. Simgelele geçişi (dile, yapıya, topluma geçmeyi) bir yitiriş olarak görürler... Deleuze ile Guattari

için bunun gerçekleşmesinin olmazsa olmaz koşulu, şizofrenidir... Adına ‘benlik’ denen şey bütünüyle bir akıştır; bir parçalılık, bir bölük pörçüklük halidir; toplama bir makine gibi parçalarından kuruludur benlik. İnsan ilişkilerinde eksiksiz tam bir insanın bir başka eksiksiz tam bir insanla sözcüğün gerçek anlamıyla eksiksiz tam bir ilişkiye geçmesi asla olanaklı değildir; çünkü ‘eksiksiz tam bir insan’ diye bir şey yoktur. Yalnızca ‘arzulayan makineler’ arasındaki bağlantılar vardır. Bölük pörçük olma yalnızca şizofrene özgü bir şey değildir, insan olma durumunun evrensel bir koşuludur.” (Sarup, 2017, s. 141-143).



Görsel-26, Sherrie Levine, 1981, ‘Walker Ewans’ın Ardından’, (After Walker Evans), Analog Fotoğraf Baskısı, 25,4x20,3 cm., Whitney Museum of American Art, Walker Ewans Archive, The Metropolitan Museum of Art, New York, ABD.

Deleuze ve Guattari, ‘Karşı-Oidupus: Kapitalizm ve Şizofreni’ adlı kitaplarında, insan benliği üzerinden postyapısalcı bir yaklaşım içine girerler. Gösterge (nesne) = gösteren (özne/sanatçı) + gösterilen (anlam) bağlantısında yer alan gösterge (nesne) insanın ‘arzu’ları; gösteren (özne/sanatçı) bireyin kendisi ve gösterilen (anlam) ise insanın arzuları neticesinde ortaya çıkan karışık durumlardır. Deleuze ve Guattari’ye göre, bireyin ‘arzu’ları (gösterge) oidupus kuramına karşı gelerek ve reddederek, karışıklık çıkarır; birey ‘arzu üreten makineler’ (gösteren) olarak toplumda, geniş bir yer işgal eder ve bireyin ortaya çıkan arzuları (gösterilen) bölük-pörçük, parçalı, küçük haldedir. Dolayısıyla, burada, Deleuze ve Guattari insanın ‘arzu’larının postyapısal çerçevenin içindeki dengesiz, bozuk, ve bölük-pörçük halini yansıtır.

Michel Foucault, 1975 yılında ‘Hapishanenin Doğuşu’ adlı kitabında, iktidar ve bilgi arasında yaşanan ilişkileri incelerken, ‘söylem, iktidar, tarih ve etik’ temaları bağlamında, Postmodern Kültürizm’in temellerini atar. “Foucault, iktidar temasını üç farklı başlıkta ve üç farklı zaman dilimine gönderme yaparak değerlendirir. Foucault yaptığı bu sınıflandırmada; 18. yüzyılın mutlak monarşiye bağlı yönetimlerini ‘egemen iktidar’; 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl ortasının Modern yönetimlerini ‘disipliner iktidar’ ve günümüzün Postmodern yönetimlerini de ‘biyoiktidar’ olarak adlandırır. Foucault’nun modern dönemi imleyen ‘disipliner iktidar’ konusunu panoptikon kuramı (Görsel-27) üzerinden anlatır. Panoptikon kuramına göre, merkezi bir kule içinde bir muhafızın çevredeki hücreleri görebildiği, fakat onlar tarafından görünmeyen bir mimari biçimdir. Mahkûmlar, muhafızın yukarıdan bakışlarına tabi olacak, fakat gerçekte izlenip izlenmediklerini asla bilemeyeceklerdi. Foucault, Panoptikon kuramı üzerinden günümüzün modern ve postmodern iktidamlarını ‘biyoiktidar’ adı altında eleştirir... Foucault, biyoiktidarın baskıcı biçimlerden ziyade üretken biçimler işlediğini ileri sürer. Ona göre, biyoiktidar, bunu cinselliği ve arzuyu sadece sansürleyerek değil, harekete geçirerek de yapar.” (Smith ve Riley, 2016, s. 178-180).



Görsel-27, Panoptikon Hapishane Tasarımı Örnek Alınarak, Fidel Kastro Döneminde Küba’da Yapıtılan ve Yıllarca Kullanılan Hapishanenin Gözetleme Kulesi ve Mahkum Odalarını Yansıtan, İç Görüntüsü.

Michel Foucault, söz konusu kitabında Panoptikon tarzı hapishane üzerinden, postyapısalcı düşünceye yer verir. Foucault, burada gösteren (özne) olarak iktidarı; gösterilen (anlam) olarak bilgiyi; gösterge (nesne) olarak da hapishaneye gönderme yapar. Posyapısalcı anlayışa göre; Foucault’un bu Panoptikon örnekleme, gösterge olan

hapishaneyi kötü ve bozuk; gösteren olan iktidarı kabarmış ve büyümüş; gösterilen olan bilgiyi de küçülmüş ve sinmiş olarak gösterir. Burada, modern yapısalcı düşüncedeki ‘gösterge (nesne)=gösteren (özne) + gösterilen (anlam)’ arasındaki karşılıklı ve dengeli ilişkilerin yapılarının bozulması durumu, postyapısalcı bir anlayışla belirtilir. Foucault, bu Panoptikon örneklemede, toplumsal yapının tüm kurumlarının (okul, hastane, hapishane, ordu, fabrika vb.) çürüyen, sökülün, bozulan ve ezilen yönlerini postyapısalcı bir durum içerisinde anlatır. Foucault’a göre; bir gösterge konumundaki hapishane, okul, fabrika, ordu, hastane vb. kurumlar postmodern toplumun ‘sorun’lu çarkları arasında bozulurlar. Dolayısıyla, Foucault, Postmodern dönem içindeki kültürel göstergelerin durumunu, bu bozuk minval üzerinde görür ve anlatır.

Postmodern Kültüralizm’in zemini olarak nitelendirilen, postyapısalcı düşüncenin öncü isimleri - Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Sigmund Freud, Jacques Lacan, Jacques Derrida ve Michel Foucault - kendi düşünceleri etrafında bir takım göstergelerin (nesne) üstünü çizerek ve bozarak hareket ederler. Öte yandan, gösteren (özne) ile gösterilen (anlam) arasında, yapısalcılar tarafından dengeli, düzenli, ‘güzel’ olarak yansıtılan ilişkilerin, postyapısalcılıkta dengesiz, düzensiz ve ‘çirkin’ (kitsch) olduğunu iddia ederler. Bu bakımdan, postyapısalcılıkta ortaya serilen göstergeler (nesne) her hâlükarda bozuktur, çiziktir, kırıktır ve ‘yamuk’tur. Yapısal (ontolojik), bilgisel (epistemolojik), değersel (aksiyolojik) ve yöntemsel (metodolojik) ilişkilerin ‘yamuk’ (Zizek, 2016) olduğu bir toplum ve dünyadan, ancak günümüzün postmodernist sanat örnekleri ortaya çıkar. Nihayetinde bu örnekler, Postmodern Kültüralizm’e yön verirler.

3.3. Postmodern Kültüralizmin ‘Durum’u

1960’lardan itibaren günümüze kadar, birçok sosyal bilim insanı Postmodernizm’in Kültüralizm olgusu ile olan bağlantısını gündeme getirir. ‘İnsan ilişkilerindeki her şeyin kültür meselesi olduğunu savunan öğretisi’ olarak bilinen kültüralizm, bu dönemde, çoğunlukla Avroamerikalı teorisyenler tarafından irdelenir. Sözü edilen süreçte: “Fransız felsefeci Michel Foucault (1926-1984), Fransız felsefeci Jacques Derrida (1930-2004), Fransız felsefeci Jean-François Lyotard (1924-1998), Fransız felsefeci, sosyolog Jean Baudrillard (1929-2007), Amerikalı sosyolog Daniel Bell (1919-2011), Amerikalı edebiyat eleştirmeni (1934-) Fredric Jameson, Bulgar felsefeci Julia Kristeva (1941-) ve

Amerikalı coğrafyacı David Harvey (1935-)" Postmodern dönem kültüralizm olgusunu tartışan isimlerdir. (Smith ve Riley, 2016, s. 172-320). Bir yandan postyapısalcı düşünce 'öncü'leri diğer yandan postmodern 'durum' kuramcıları Postmodern Kültüralizm'in yaratılmasına katkı sağlayan entelektüellerdir. Tercihini ve yönünü postmodern kavram, tema ve stratejilerden yana kullanan çağdaş sanatçılar; Nietzsche, Heidegger, Freud, Lacan, Foucault, Derrida gibi 'öncü'ler ile Lyotard, Deleuze, Guattari, Baudrillard, Jameson ve Kristeva gibi 'durum' tesbiti yapan sosyal bilim insanlarının yazdıklarına kayıtsız kalamazlar.

Öte yandan, İngiltere'de 1960'lı yıllarda kurulan ve 1990'lı yıllara kadar varlığını sürdüren Birmingham Okulu ve bu okulun temsilcileri Postmodern Dönem Kültüralizmi'yle ilgili kayda değer tartışmalar yaparlar. Bu konuyu tartışan, Birmingham Okulu temsilcileri arasında: "İngiliz akademisyen Richard Hoggart (1918-2014), İngiliz eleştirmen Raymond Williams (1921-1988), İngiliz tarihçi Edward Palmer Thompson (1924-1993), Jamaika kökenli İngiliz kültürel teorisyen, sosyolog Stuart Hall (1932-2014) ve İngiliz kültürel çalışmalar akademisyeni Scott Lash (1945)" yer alır. (Smith ve Riley, 2016, s. 219-233).

Fransız felsefeci Jean-François Lyotard (1924-1998), Postmodern Dönem'in başladığını haber veren ve bu paradigmanın ilkelerini ortaya atan ilk isimdir. Jean-François Lyotard, 1979 yılında 'Postmodern Durum' adlı kitabı ile söz konusu dönemin sınırlarını çizerken; bu yeni dönemin, Modern dönemle ilgili olan farklarını ve karşıt yönlerini vurgulamaya çalışır. "Lyotard bilginin konumunun küresel ekonomi içinde ve bir uluslararası askeri izleme vasıtası olarak uluslararası metaya dönüşmek suretiyle kalıcı şekilde değiştiğini savunur. O, 'üst/büyük anlatılar'ı (örneğin Hristiyanlık ya da Marksizm) 'toptancı', otoriter ve baskıcı olarak görür. Bunların yerine kesinlik taşımayan, geçici, göreceli ve bağlama bağlı olan 'mini/küçük anlatılar'ı tercih eder. Totaliter, ideolojik sistemlerle uyuşmayan düşüncelerin ve seslerin nasıl susturulduğunu açıklamak içinse 'differend' (anlaşmazlık, farklılık, ötekilik) terimini kullanarak kuramına etik bir kaygıyı da eklemiş olur." (Barret, 2019, s. 270). "Lyotard'a göre toplumlar, sadece teknolojiler etrafında değil, ayrıca dil oyunları ve söylemler etrafında düzenlenir... Lyotard, şimdi yeni bir çağa, postmodern çağa girdiğimizi ileri sürer. Bilim, teknoloji, karmaşık idari sistemler ve bilgisayarlar, 'bilginin, son on yirmi üretimin temel gücü olduğu' bir aşamaya

getirilmiştir. Bu değişim, niteliksel olduğu kadar niceliksel boyutlara da sahiptir. Bir zamanlar toplumsal yaşamı canlandıran ütöpik, hayali, hümanistik söylemler otoritelerini yitirdiler. Lyotard bunu büyük anlatıların çöküşü olarak adlandırır.” (Smith ve Riley, 2016, s. 306). Lyotard, hem geleneksel tarih anlatıları ile hesaplaşır hem de kimliğe bağlı özgür anlatıları güncel ‘durum’ zaviyesinden öne çıkarır. Lyotard’ın bu ‘fark’lı ses vurgusu, postmodernist tavırlardan; yerelciliğin, küçük şeylerin, öznel anlatıların, bireyselliklerin, toplumsal cinsiyetin, etnisitenin ve çokkültürlülüğün doğmasını sağlayacak ve ‘öteki’ meselesini tüm yönleriyle (sosyolojik, psikolojik, ekonomik, sosyal, siyasi, coğrafi) ortaya çıkarır. Lyotard’ın ‘Postmodern Durum’u, bir başka açıdan ise ‘Her Şey Mümkün’ (Anything Goes) anlayışının Postmodern Kültürizm’e yansımalarını gösterir.

Jean Baudrillard, 1981 yılında ‘Simülakrlar ve Simülasyon’ adlı kitabında, medya ve tüketim çağında yaşadığımız günümüzün postmodern dünyasını, simülasyon (benzeşim) ve simulakr (taklit) kavramları üzerinden anlatmaya çalışır ve toplumun geçici şifreler/semboller ile yaşar hale geldiğini vurgular: “Simülasyon kopyanın kopyasıdır ve orijinalle ilişkisinden öyle koparılmıştır ki artık kopya olduğu anlaşılmaz. Simulakrum (taklitçe) bir modelden bağımsız, kendi başına bir kopya olarak durur.” (Barret, 2019, s. 271). “Baudrillard düşüncelerini modernlikten postmodernliğe geçişe dayalı tarihsel bir taslak üstüne oturtur... Taklitçelerin (simulakr) birinci düzeni ‘erken modernlik’ diye, ikinci düzeni ‘modernlik’ diye, üçüncü düzeni ise ‘postmodernlik’ diye adlandırılabilir... Şu an üçüncü düzende, taklitçe (simulakr) ile modeller düzeninde bulunmaktayız...Medya ve tüketim toplumunda insanlar dışarıyla, dış gerçeklik’le ilişkisi yok denecek kadar az olan bir imgeler ve taklitçeler (simulakr) oyununa kendilerini iyice kaptırmış görünüyorlar. Günümüzde gerçekten de hemen her olayın doğrudan kendisinin, göndergesinin ya da gösterileninin (anlam) deneyimi ile bilgisinin yerine, olayın imgesinin ya da göstereninin (özne/sanatçı) geçtiği taklitçelerden (simulakr) kurulu bir dünya içinde yaşamaktayız. Yeni postmodern evren her şeyi taklitçe yapmayı kafasına koymuş gibidir. Bu yeni evrenle Baudrillard’ın anlatmak istediği, hepimizin de belli taklitçeleri (simulakr) kullandığımız, bunların dışında ‘gerçek’ diyebileceğimiz hiçbir şeyin olmadığı, taklit dışında ayrıca taklidi yapılacak hiç bir ‘orjinal’in bulunmadığı bir dünyadır. Gerçek dünya denecek bir dünya yoktur artık bundan böyle, ‘öykünme’nin ya da ‘benzetme’nin karşıtı oluşuyla tanımlı bir gerçeklik alanından söz edilemez, yalnızca

gerçeklik taklitlerinin (simülasyon) bulunduğu bir düzlem söz konusudur.” (Sarup, 2017, s. 229-231).

Baudrillard’ın çizdiği postyapısal duruma göre; gösterge (nesne): simulakr (taklitçe); gösteren (özne/sanatçı): olayın imgesi; gösterilen ise olayın doğrudan kendisinin deneyimi ve bilgisi olarak okunur. Baudrillard’a göre, bize yansıyan göstergelerden ya da simulakrlardan kurulu bir çevre içinde postmodern günler yaşamaktayız ki; bu ortamı oluşturan simülasyonlar (taklidin taklidi) bulunur. Göstergeleri yaratan simülasyonlar (kopyanın kopyaları) bizi ‘gerçek’ oldukları konusunda - teknolojik yardımlar vasıtasıyla - aldatmakta çok mahir davranırlar. Medya, tv, bilgisayar, internet vb. marifetiyle ortaya sürülen bu sahnede nerden bakılırsa bakılsın üstü çizik, kaypak, suni, sentetik, yapay ve ‘gerçek olmayan’ bir dünya yaratılır. Sözü edilen, postmodern güncel platformu oluşturan gösteren konumundaki imgesel bakışlar ve bu bakışları yaratan sanatçıların (özne) çok imtiyazlı konumlarının yanı sıra; gösterilen konumunda ve taklidin taklidi olarak bulunan; simülasyonların anlamlarının gerçeklikten uzak, suni ve zayıf yönleri de yer alır.

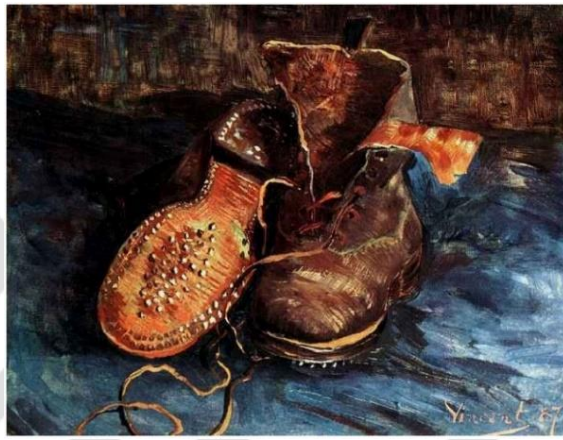
Postmodern Kültüralizm’in ‘durum’u, 1960’larda İngiltere’de kurulan Birmingham Okulu ve bu okulda yürütülen ‘İngiliz Kültürel Çalışmaları’ başlığı altında tartışılır. “Bu dönemde sosyal ve kültürel biçimleniş nitelemeye post-modernite ve diğer terminolojiler kullanıldı... Richard Hoggart, Raymond Williams ve E.P. Thomson tarafından geliştirilen ilk kültürel çalışmalarda kültür endüstrisinin ürettiği kitle kültürünün saldırılarına karşı işçi sınıfı kültürünü korumaya çalıştılar... Kültürel öğeler, düşünce ve davranışları şekillendirerek bireylerin kapitalist toplumunun sosyal koşullarına uymasını sağladı... Postmodern kültürel çalışmalara geçiş küresel kapitalizmin yeni bir dönemine yanıtıdır... Kültürel çalışmaların postmodern aşamasında, popüler öğelerinden olan yerel zevkler, tüketim ve melez kimliklerin inşası uğruna ekonomi, tarih ve politikayı görmezden gelme ve hatta tamamen yok sayma gibi yaygın bir eğilim vardır. Bu kültürel popülizm Marksizm’den uzak postmodern teoriye geçişi tekrarlar ve indirgemeciliği, serbestliğin ve baskının ana anlatılarını ve tarihsel teleolojiyi öne sürer” (Kellner, 2016, s. 140-145). Birmingham Okulu ve bu okulun temsilcileri, ‘işçi sınıfı’ safında yer alarak, küresel kapitalist kültürü eleştirdiler ve ‘küçük anlatıları’ yücelttiler. Birmingham Okulu temsilcilerine göre, yerel zevkler, melez kimlikler ve kapitalist tüketim kültürü için, dünyanın kaderini belirleyen büyük tarihsel anlatılar, küresel dünyanın dev ekonomileri

ve dünyayı paylaşan süper güçler (politika) gerekirse ‘hasır altı’ edilmelidir veya tamamen ‘yok hükmünde’ işlem görmelidir.

Postmodernizm ‘durum’unu ele alan 20. yüzyıl sosyal bilimcileri arasında, Amerikalı edebiyat eleştirmeni Fredric Jameson da yer alır. Fredric Jameson, “1984 yılında İngiltere’de yayınlanan ‘New Left Review’ dergisinde - 1991 yılında kitaba dönüştüreceği - ‘Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı’ (Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism) adlı bir makale yazar.” (Jameson, 2011). Jameson burada Postmodern kültüralizmi, küresel kapitalizm üzerinden sorgular: “Jameson’a göre yeni kurumsal kapitalizm kültür endüstrisini sömürgeleştirmiştir... Ona göre kültürel nesneler iktisadi koşulları içinde anlaşılmalıdır. Jameson, sanat nesnesini üretildiği bağlamdan ya da yakın tarihinden ayıran ve sanatçıyı kültürel bağlamlardan izole ederek yücelten modernist biçimciliğe özellikle direnç göstermiştir.” (Barret, 2019, s. 272). “Jameson, postmodernizmi ve kapitalizmi yakın bir şekilde şunla bağlantılı görür: ‘Kültürde postmodernizme ilişkin her duruş... Aynı zamanda, zorunlu, açık ya da örtük olarak bugünkü çok-uluslu kapitalizmin doğası üzerinde siyasal bir duruştur.’... Jameson, bu negatif nitelikleri sadece postmodern mimariye değil, ayrıca diğer postmodern kültürel ürünlere de içkin olarak görür. Bu konu, Jameson’un resim sanatına ilişkin tartışmasında daha çok örneklendirilir. Jameson, Van Gogh’un köylü tahta ayakkabıları tablosunu (Görsel-28) Andy Warhol’un bir film baskısı (screen print) (Görsel-29) ile karşılaştırır. İlk (modernist) tablo bir çift kirli tahta ayakkabıdan yapılmış takunyayı gösterir. Jameson’a göre, bunları tutarlı bir yorumla ve derinlikli bir yorumsama (hermeneutik) ile ilişkilendirebiliriz. Bunlar, bir köylünün yaşam gerçeğinin güçlüklerinin sembolleri olarak okunabilir. Buna karşılık, Warhol’un resmi, karmakarışık çeşitli yüksek topuklu ayakkabıları gösteren bir film baskısıdır. Bu tür bir postmodern çalışma herhangi bir sabit yorumu reddeder. O, tüketimciliğin bir kutlaması ya da eleştirisi olarak okunabilir.” (Smith ve Riley, 2016, s. 316-317).

Jameson’a göre, günümüzün küresel ekonomik güçlerinin kapitalist baskısı altında ortaya çıkan bir kültürel dünya vardır. Ona göre, günümüzün bu kültürel ortamı, ekonomik, zamansal, uzamsal ve tarihsel boyutları açısından değerlendirilmelidir. Jameson, bu değerlendirmesinde kültürün kapitalizmin boyunduruğu altındaki varlık mücadelesini vurgular. Postmodern süreçte ‘küresel/global’ kavramı teknolojik gelişmeler nezdinde

kültüralizm olgusunu besler. Postmodern dönemin iletişim kanalları ve teknolojinin hızı; toplumsal yapıları (ontoloji), değerler (aksiyoloji) dünyasını, bilimsel bilgileri (epistemoloji) ve yönetim (metodolojik) sistemlerini hem pozitif hemde negatif açılardan etkisi altına alır. Nihayetinde, ortaya çıkan bu karışık ‘durum’la ilgili olarak postmodern dünyanın ulusları arasında sosyo-ekonomik ve kültürel rekabet, had safhada yaşanır. Bu bakımdan Jameson’a göre, günümüzün kültüralizm olgusu, ‘küreselleşme’ teması etrafında vücut bulur ve ‘Postmodern Durum’un yaşanmasına sebep olur.



Görsel-28, Vincent Van Gogh, 1887, ‘Bir Çift Bot’, (Pair of Shoes) A’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40x50 cm., The Baltimore Museum Of Art, Baltimore, Maryland, ABD.



Görsel-29, Andy Warhol, 1980, ‘Elmas Tozlu Ayakkabılar’, (Diamond Dust Shoes), Elmas Tozu ile Film Baskısı, 40x59 cm., New York, ABD.

Postmodern Dönem’in sosyal ve fen bilimi teorisyenlerinden Amerikalı fizikçi ve tarihçi Thomas Samuel Kuhn (1922-1996) 1962 yılında ‘Bilimsel Devrimlerin Yapısı’ (Kuhn,

2000); Fransız felsefeci Jean François Lyotard, 1979 yılında ‘Postmodern Durum’ (Lyotard, 1990); Amerikalı siyaset bilimci Samuel Philips Huntington (1927-2008) 1998 yılında ‘Medeniyetler Çatışması’ (Huntington, 2005); Amerikalı edebiyat eleştirmeni Fredric Jameson, 1991 yılında ‘Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı’ (Jameson, 2011); Amerikalı siyaset bilimci Yoshiro Francis Fukuyama (d.1952-) 1992 yılında ‘Tarihin Sonu ve Son İnsan’ (Fukuyama, 1999), Amerikalı sanat eleştirmeni Athur Coleman Danto, 1997 yılında ‘Sanatın Sonundan Sonra’, Amerikalı edebiyat kuramcısı Michael Hardt ile İtalyan felsefeci Antonio Negri, 2001 yılında birlikte yayınladıkları ‘İmparatorluk’ ve Amerikalı sanat eleştirmeni Donald Kuspit (1935-) 2004 yılında ‘Sanatın Sonu’ (Danto, 2014), adlı kitaplarında postmodernizmin küreselleşme kaynaklı sorunlarını kavramsal platform üzerinden tartışılar. Bu kitaplarda yer alan analizler ve sorgulamalar, Postmodern Dönem’in sorunlarını, kavramlarını ve temalarını fen ve sosyal bilimlerin farklı disiplinleri (fizik, tarih, ekonomi, felsefe, siyaset, edebiyat) etrafında irdelerken dönemin kültüralizm olgusunu da yansıtır.

Amerikalı edebiyat kuramcısı Michael Hardt (d.1960-) ile İtalyan felsefeci Antonio Negri (d.1933-) 2000 yılında birlikte yayınladıkları ‘İmparatorluk’ kitabında küreselleşmenin etkileri üzerinde dururken kitaba adını veren ‘İmparatorluk’ kavramıyla, günümüzün Postmodern Dönemi’ni sorgularlar: “İmparatorluk çağına modern egemenliğin alacakaranlığından geçilerek girildi... İmparatorluk, değişken komuta ağları yoluyla melez kimlikleri, esnek hiyerarşileri ve çoklu mübadeleyi idare eder... Sermayenin önünde dümdüz bir dünya uzanıyor; bu dünya aslında yeni ve karmaşık farklılaşma ve homojenleşme, yersiz yurtsuzlaşma ve yeniden yurt edinme rejimleriyle tanımlanan bir dünyadır. Bu yeni küresel akış yollarının ve sınırların inşasına, hâkim üretim süreçlerindeki dönüşüm eşlik ediyor ve sonuçta endüstriyel fabrika emeğinin rolü azalırken, öncelik iletişimsel, duygulanımsal ortak emeğe veriliyor. Küresel ekonominin postmodernleşmesi sürecinde, servet yaratımı giderek daha fazla bizim biyo-politik üretim dediğimiz üretim tarzına, yani ekonomik, politik ve kültürel alanların giderek örtüştüğü ve birbirini sardığı, bizatihi toplumsal hayatın üretimine meylediyor.” (Hardt ve Negri, 2018, s.16-17).

Postmodern ‘durum’u tartışan bazı sosyal bilimciler, postmodern dünyanın çokkültürlülük teması çerçevesinde, ‘metinlerarasılık’ kavramını irdelerler ve

postmodernist çağdaş sanat uygulamalarına yönelik ‘İlişkisel Estetik’ tanımlamasını yaparlar: “Barthes’ın öğrencisi ve meslektaşı olan Julia Kristeva, özellikle ‘metinlerarasılık’ kavramı üzerinde durur. Kristeva, Barthes ve diğerleri her metnin diğer metinlerden (gösterge sistemleri) aldığı metinlerarası bir ‘alıntılar mozaigi’ olduğunu söyler. Böylelikle anlamın dayanağı yazar olmaktan çıkıp diğer metinlerle bir ilişkiler ağı kuran okura geçer. Bu düşünce modernistlerin özgünlük ve sanatsal deha düşüncesine ciddi şekilde meydan okur.” (Barret, 2019, s. 255). Kristeva ve Fransız göstergebilimci Roland Barthes’in geliştirdikleri postmodern strateji kanallarından olan ‘metinlerarasılık’ düşüncesi, Fransız felsefeci Nicolas Bourriaud’un (1965) 2002 yılında ‘İlişkisel Estetik’ kitabını yazmasının önünü açar. Kristeva’nın ‘metinlerarasılık’ yaklaşımını benimseyen bir çok sanatçı ürettikleri postmodern işlerde farklı stratejileri (kavramsal sanat, resim, heykel, enstalasyon/yerleştirme sanatı, fotoğraf, performans sanatı, feminist sanat, video sanatı, çevre sanatı vb.) bazen yanyana, bazen üstüste, bazen de içiçe kullanmaktan çekinmezler. Öte yandan üretilen çağdaş sanat projelerinde, hem izleyici-dinleyici grubunun yapıtlara, hem sanatçıların izleyici-dinleyici grubuna, hem de izleyici-dinleyici grubunun birbirlerine müdahil oldukları işler üretilir.

İngiliz edebiyat eleştirmeni Steven Connor ‘Postmodernist Kültür Çağdaş Olanın Kuramlarına Giriş’ adlı kitabında Postmodern Dönem’in iki benzer kavramını (Postmodernizm-Postmodernite) iki farklı anlamda değerlendirir. “Postmodern kuramın iki farklı sahasını birbirinden ayırt etmek gerekir. Bir tarafta, dünya kültüründe Postmodernizm’in ortaya çıkışı hakkındaki anlatılar toplamı vardır... Postmodernizm tartışmasının bu yanıyla bağlantılı ve birçok bakımdan ona yapısal destek veren, yeni toplumsal, politik ve ekonomik örgütlenme biçimleri hakkındaki açıklamalarsa bundan farklıdır. Biri modernizmden postmodernizmin doğuşunu, diğeri moderniteden postmodernitenin doğuşunu konu alan bu iki açıklama, kimi zaman kesişen bitişik yollardan yürümekle birlikte, kimi zaman da önemli yönlerden birbirinden uzaklaşır.” (Connor, 2015, s.41).

Steven Connor kısaca, postmodernite kavramının toplumsal, ekonomik ve politik sorunlar; postmodernizm kavramının ise kültürel ve estetik sorunsallar etrafında dolaştığını vurgular. Yani, Connor’a göre postmodernite, çağdaş sanatın ‘sorun’lu kavramlarını kuramsal çalışmalarla anlamlandırmak ister; postmodernizm ise, çağdaş

sanatın ‘sorunsal’larını pratik çalışmalarla biçimlendirmeyi ‘arzu’lar. Bu çerçevede, postmodernitenin ‘sorun’ları ve postmodernizmin ‘sorunsal’ları İngiliz sanat eleştirmenleri Graham Whitham ve Grant Pooke tarafından 2010 yılında yayınlanan ‘Çağdaş Sanatı Anlamak’ adlı kitapta şu ifadelerle anlatılır: “Gündelik hayatlarımızda çeşitli sorunlar hakkındaki tartışmaları duyar ve bunlara bizzat katılırız; politikacılar ve uzmanlar, dış politika ve vergi indirimleri gibi sorunları televizyonda ve radyoda tartışır; sokakta, süpermarkette, barlarda ve evlerdeki sohbetlerde suç oranlarındaki artış, din, sebze-meyve fiyatları, nelerin sanat olup olmadığı gibi konular konuşulur. Tıpkı bizler gibi, çağdaş sanatçılar da hayatlarını ve toplumu ilgilendiren sorun ve koşullarla ilgilenirler.” (Whitham-Pooke, 2013, s. 203). Whitham ve Pooke, burada adeta Connor’un iddiasından yola çıkarak, postmodernite kavramını toplumda daha çok ‘sorun’ların konuşulduğu ve tartışıldığı kamusal çevreler ile teorisyenlere; postmodernizm kavramını ise ‘sorun’ları uygulamalı işleriyle ‘sorunsal’ haline getiren çağdaş sanatçılara layık görür.

Günümüzde postmodernitenin meselesi olarak görülen ve nitelendirilen bir çok kavramı hem kamusal çevrelerde (halk, vatandaş) konuşulur ve hem de sosyal bilim dünyası (felsefe, sosyoloji, psikoloji, iktisat, işletme, siyaset bilimi, uluslararası ilişkiler, hukuk, tarih, edebiyat, coğrafya, arkeoloji, antropoloji) tarafından ‘sorun’ halinde analiz edilir ve tartışılır. Postmodern Dönem’in kültüralizm ile ilgili ‘sorun’ teşkil eden kavramlarını toplumsal, ekonomik ve siyasi açılardan değerlendirdiğimizde, çağdaş sanatın ‘sorunsal’laştırılan tüm stratejileriyle ve formlarıyla direkt ya da endirekt bir biçimde ilişkide olduğu görülür. Örneğin kamusal çevrelerin ve sosyal bilim entelektüellerinin ‘iltica’, ‘göçmenlik’ ya da ‘mültecilik’ sorunları, çağdaş sanatçıların pratik işlerinde ‘toplumsal cinsiyet’, ‘yabancı’ ve ‘ötekileştirme’ adı altında sorunsallaştırılarak ele alınır. Postmodern ‘durum’ üzerinde; sorunlardan kavramlara, kavramlardan temalara, temalardan stratejilere, stratejilerden formlara, formlardan çokluğa, çokluktan karmaşaya, karmaşadan kaosa ve kaostan Postmodern Kültüralizm olgusuna doğru heterojenik yapılı ve holistik biçimli bir labirent bulunur.

Bugünün Postmodern zamanlarında, küreselleşme, postmodernite ve postmodernizm arasındaki ilişkiler ağı, Postmodern Kültüralizm’in yaşamsal, varlıksal ve olgusal ‘durum’unu gerçek kılan nedenlerdir. Sözü edilen bu üç kavram arasındaki - negatif veya

pozitif - ilişkiler, hem kültüralizm yaşatır hem kültüralizmi var eder ve hem de kültüralizmi olgusunu yaratır. Bu bakımdan, postmodernizmin sanata, postmodernitenin sosyal bilimlere ve küreselleşmenin de ‘her şey’e yakın durmaları, Postmodern Kültüralizm olgusunun kapsama alanını gösterir. 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra kültür, kültüralizm ve kültürel kuram hakkında kalem oynatan ve fırça sallayan tüm sanat ve sosyal bilim insanları, bu kavramların son teknolojiyle koşmalarına; koşarken birbirlerini kollamalarına ve hatta birbirleriyle çarpışmalarına önemli katkı sağlarlar. Dolayısıyla, postmodernizmin, postmodernitenin ve küreselleşmenin kendi aralarındaki buluşmaları, karşılaşmaları, duruşmaları, birleşmeleri, ayrışmaları ve çarpışmalarından ortaya çıkan tortular, Postmodern Kültüralizm olarak nitelendirilebilir.

Postyapısalcı anlayışın öncü isimlerini takip eden, Postmodern Dönem’in sosyal bilim insanlarının (Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, Fredric Jameson, Julia Kristeva) ortaya attıkları kuramsal yönelişler güncel sanatçılar tarafından takip edilir ve birçok farklı çağdaş sanat stratejisi ve formunun doğmasına neden olur. ‘Postmodern Durum’u yazan bu kuramsalcılar yapısalcı anlayış karşısına, postyapısalcı bir duruşla geçerek Postmodern Kültüralizm’i temellendirirler. Sözü edilen bu isimler; tarihsizlik, küçük anlatılar, farklılık, geçicilik, ötekilik, sınırsızlık, bölük pörçüklük, taklit (simulakr), taklidin taklidi (simulasyon), gerçekdışılık, kapitalist kültür sömürüsü, metinlerarasılık gibi postmodern kültüralizmin varolmasını sağlayan çok sayıdaki farklı kavram etrafında gezinirler. Sahneye çıkan, çağdaş sanatçılar; estetik ölçütlere, modern yapısalcılığa, ‘güzel’e, orjinal’e, kalıcılığa, bütünlüğe, gerçekliğe, tarihselciliğe, sınırlılığa karşı ve hatta bunların tümünü yok sayarak var olurlar. Onlar için, yapıbozum, çirkin (kitsch), iğrenç (abjekt), taklit, kendileme (temellük), geçicilik, fragmanlaşma, mikro tarih, bellek, kaotiklik, çokkültürlülük, kargaşa, çoğulculuk vb. vardır ve olmalıdır. Nihayetinde, çağdaş sanatçılar tarafından kavramların, temaların, stratejilerin, formların, yöntemlerin hatta kişisel yönelimlerin kullanıldığı bir ‘postmodern çoğulcu’ anlayış ortaya çıkar.

3.4. Postmodern Kültüralist Sanat Formları

Postmodernizmin kuramsal kökleri Modern Döneme kadar uzanırken, öncü sanatçıları ve ilk ‘iş’leri de yine bu dönemin içinden filizlenir. Modernizmin temellerinin atıldığı zamanlarda Friedrich Nietzsche, 1872 yılında ‘Tragedyanın Doğuşu’ adlı kitabında,

Dionysos üzerinden ‘sarhoş gerçeklik’ adlandırmasıyla ilk postmodern kuramcı olurken; modernizmin yeni yeni palazlandığı zamanlarda Marcel Duchamp, 1917 yılında sergiye koyduğu ‘Pisuar’ (Görsel- 30) adlı yerleştirmesiyle, ilk postmodern uygulamacı olur. Jean-François Lyotard’ın, 1979 tarihli ‘Postmodern Durum’ ile Jean Baudrillard’ın 1981 tarihli ‘Simülakrlar ve Simülasyon’ (Baudrillard, 2014) adlı kitapları ise postmodern paradigmanın hala günümüzde de sürdürdüğü etkinlik alanlarının sınırlarını belirleyen kuramsal temeller olarak nitelendirilirler. Bu döngü içinde kendilerini güncel sanat işlerine adayan sanatçılar ise yaptıkları stratejilerle, formlarla, ürünlerle, işlerle ve projelerle günümüzün Postmodern Kültüralizm olgusunu yaratırlar.



Görsel-30, Marcel Duchamp, 1917, ‘Pisuar’, (Fountain), Yerleştirme, New York, ABD.

Postmodern sanatı kuramsal çerçeve içinde öncüler vasıtasıyla benimseyerek iş üreten sanatçılar, kendilerine modern sanat karşısında olan bir yol çizerler. Buna rağmen, Postmodern Kültüralizm’in kuramsal yönünü oluşturan sosyal bilim (felsefe, psikoloji, edebiyat, sosyoloji vb.) insanların olduğu gibi, çağdaş sanatçılar arasında da hem modernist, hem de postmodernist tavır sergileyen sanatçılara rastlanır. Bu sanatçılar, beğeni, ‘arzu’ ya da tercih noktasında iki farklı döneme yönelebilirler. Bunlardan bazıları tarihsel olarak iki farklı dönemi (modern-postmodern) yaşarken; bazıları zamansal olarak Modern Dönemi; bazıları da Postmodern Dönemi yaşar.

Postmodern Kültüralizm'in kökleri modernizmin içinde olsa bile, onun esas gündemi meşgul etmeye başlaması 20. yüzyılın ortalarından sonraya - 1960'lı yıllara - tekabül eder. O günlerden bugüne gelen 60 yıllık zaman diliminde postmodernist tavır sergileyen çok sayıda strateji, form, anlayış ve yöneliş bulunur. Postmodern Kültüralist stratejiler için, Modern Dönem'de olduğu gibi, dergi, hoca, teorisyen, grup, okul, coğrafi bölge, kurum vb. etrafında toplanarak bir akım, üslup, stil ya da bir ekol oluşumundan söz etmek mümkün değildir. Postmodern Kültüralizm için iş üreten sanatçılar çokluk tercihlerini bireysellikten yana kullanırlar; herhangi bir grup içinde olmak zorunda hissetmezler ve herhangi bir eğilime yakın tavır içinde bulunmazlar. Postmodern sanatçı için, bir strateji ya da bir form tercih etmek yeterli olmayabilir. Postmodernizmin 'çokkültürlülük', 'disiplinlerarasılık/metinlerarasılık' kavramlarının izini süren çağdaş sanatçı; kavramsal sanat, resim, heykel, fotoğraf, videoart, enstalasyon, performans sanatı, feminist sanat, çevre sanatı, yoksul sanatı vb. formlardan herhangi birini, ikisini, üçünü, dördünü müstakil olarak; gruplar halinde ve toplu olarak kullanmayı tercih edebilir. Öte yandan, postmodern formlardan bazıları sanatçının kişisel tercihinin bağlı olarak (teknolojik, ekonomik, iletişimsel koşullar vb.) ya da bağlı olmadan içiçe kullanılmayı gerektirebilir. Postmodern sanatçının kendi bireyselliği içinde hangi işi, hangi form yardımıyla hangi stratejiye göre yaptığı önemlidir. Bu bakımdan, onun, belirli bir tavra, bir anlayışa yakın olmak gibi bir kaygısı yoktur. Postmodern sanatçının bu sözü edilen bireysellik tercihi, postmodern paradigmanın 'mikro tarih' ve 'küçük anlatı' söylemlerini hatırlatır.

Modern Dönem'de resim sanatı, dönemin tüm sanatsal akımları için temel teşkil eder ve 'görsel kültür çağı' adlandırmasıyla da, o dönem kültüralizminin odağına yerleşir. Postmodern Dönem resim sanatı ise, neo-ekspresyonist (yeni dışavurumculuk) bir çizgi üzerinde yürür ve 'her şey'i içeren bir tavır sergiler. Postmodern dönem resim sanatı, açılan geniş, küresel, teknolojik, ekonomik ve iletişimsel imkanlar çerçevesinde, tüm toplumsal yapıları etkileyen kültürel bir enerji yaratır. Yukarıda sözü edilen bu 'her şey'in içinde; tüm sınırlar, yapılar, 'varlık'lar, 'bilinçaltı'lar, 'gerçek'likler, 'ifade'ler, kanunlar, kanonlar, kuramlar, teoriler, tezler, sentezler, formlar, akımlar, stiller, tavırlar, 'güzel'ler ve anlayışlar da vardır. Tüm sınır ihlalleri, yapıbozumlar, 'yokluk'lar, 'simulasyon'lar, kural dışılıklar, antitezler, antiformlar, 'çirkin'ler (kitsch), 'iğrenç'ler (abjeckt) ve kişisellikler de vardır. Postmodern Kültüralizm'e, tüm varlığıyla kendini adayan resim sanatı, kendi öznel durumunu, diğer çağdaş sanat formlarıyla (heykel, enstalasyon,

performans, video art, kavramsal sanat) ‘disiplinlerarası’ bir duruma getirerek bireysel ve toplumsal eleştirilerini, sorgulamalarını, yargılamalarını, ‘arzu’larını, beğenilerini, sevinçlerini ve korkularını sürdürür.

Postmodern Kültüralizm’in resim sanatı, çoğulcu, melez ve karmaşık yapısıyla dikkat çeker: “1970’lerde yoğun ve kimi zaman şiddetli temaları ele alan, genelde büyük tuvalerin kullanıldığı ve sanatçıların kasıtlı olarak boyayı üstünkörü bir şekilde hızla sürdüğü neo-ekspresyonist akımla birlikte resim sanatı yeniden yükselişe geçti. Bu tarz resimlerin yüzeyine sık sık farklı malzemeler ekleniyordu ve uygulama, resmi yapılan görüntünün anlaşılmasını güçleştiriyordu. Bu teknikler, eleştirmenlerin bazı neo-ekspresyonist yapıtları ‘kötü resim’ olarak nitelendirmesine yol açtı. Bu terim sadece resmin duygu değerini ön plana çıkarmak için kasıtlı olarak ‘kötü’ yapılan resimler için değil, aynı zamanda tamamen bir karmaşadan ibaret olan resimler için de kullanılıyordu.” (Farthing, 2012, s. 544). Postmodern Kültüralizm’de resim alanında yapıt üreten sanatçılar arasında: “Amerikalı sanatçılar Julian Schnabel (1951-) ve Jean-Michel Basquiat (1960-1988), Alman sanatçılar Georg Baselitz (1938-), Jörg Immendorff (1945-2007) ve Anselm Kiefer (1945-), Fransız sanatçılar Robert Combas (1957-) ve Herve Di Rosa (1959-), İtalyan sanatçılar Francesco Clemente (1952-) ve Sandro Chia (1946-), İskoçyalı Steven Campbell (1953-2007) ve Portekizli Paula Rego (1935-)” bulunur. (Farthing, 2012, s. 544-545).

Amerikalı sanat eleştirmeni Arthur Coleman Danto, 1997 tarihli ‘Sanatın Sonundan Sonra Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi’ adlı kitabında Postmodern Dönem Kültüralizmi’nin resim sanatı ile ilgili olarak şu tespitleri yapar: “Resim, artık tarihsel gelişimin başlıca vasıtası olmadığı için, enstalasyon, performans, video, bilgisayar ve çeşitli karışık teknik biçimlerinin yanı sıra, toprak çalışmaları, beden sanatı, benim tabirimle ‘nesne sanatı’ ve önceden haksız yere zanaat damgası yemiş birçok sanat türünün açık ayrıklığındaki araçlardan yalnızca bir tanesiydi. Resmin artık ‘anahtar’ olmayışı, hâkimiyeti başka bir şeyin üstleneceği anlamına gelmiyordu; zira, gerçekte, 1990’ların başında terimin bugün içerdiği geniş anlamıyla görsel sanatlar, gelişimsel bir tarihi ilginç şekilde düşünülebilir hatta eleştirel açıdan önemli kılan türden bir yapıyı artık içermiyordu.” (Danto, 2014, s. 170). Danto’ya göre, Postmodern Kültüralizm’in resim sanatı, Modern Dönem’deki odak, ‘anahtar’ ve hakim karakter rolünü bırakır. Bu

dönemde resim sanatı, özellikle neo-empresyonist bir taban üzerinde durur: ‘Her şey’, ‘her yer’ ‘her zaman’ ve ‘her form’ içeren ‘çoğulcu’, ‘melez’ ve ‘karmaşık’ bir yapıya veya yapıbozuma kavuşur. Bu anlayışa bağlı sanatçılar ikili, üçlü, beşli, onlu gruplar yerine kendi başlarına birer ‘ada’ olmanın mücadelesi içinde bulunurlar. Sözü edilen bu ‘ada’lar postmodern yapıbozumcu felsefi kuramlara sadakat göstererek, kendi ‘durum’larını önceleyen, bireysel ve kişisel tavırlar takınmaktan çekinmezler.

Postmodern Kültüralizm’de resim alanında yeni dışavurumcu yapıtlar üreten Alman sanatçı Jörg Immendorff 1992-1993 yılları arasında büyük boyutlu ‘Gyntiana’* (Görsel-31) adlı çalışmasını yapar. “Immendorff, Beuys ve Duchamp’ı beraber eşeğe binerken gösterir. Immendorff hayvanı bir kovadan aldığı bir avuç renkle beslerken, kolu bitkin biçimde eşeğin boynuna atılmış şekilde önünde durur. Sanatçı burada, akıl ve bedenin çarpışan tutkularıyla, fikirler olarak sanat ve boyanın şehveti olarak sanatla mücadele eder. Gyntiana’nın sol arka bölümünde Beuys fırçasını, soğan doğramakta olan bir kadına doğrultmuş görünür. Geoerg Lukacs, Ibsen’in oyununu pek çok katman soyup sonunda



Görsel-31, Jörg Immendorff, 1992-1993, ‘Gyntiana’, (Gyntiana), Tuval Üzerine Yağlıboya, 3,5x7 m. Galerie Michael Werner, Köln, Almanya.

*“Gyntiana: Sanatçı Immendorff’un, Norveçli yazar Henrik Ibsen’in 1867 tarihli tiyatro oyunu ‘Peer Gynt’ten uyarlama yaparak kullandığı özel bir kelimedir. Jörg Immendorff, Peer Gynt üzerinden, resimde yer verdiği sanatçılar, yazarlar ve şairleri dürüstlük, samimiyet ve güvenilirlik noktasında, idealize edilmiş ülkeyi arayan kişiler olarak metaforlaştırmaktadır.” https://tr.wikipedia.org/wiki/Peer_Gynt (Erişim Tarihi: Ekim 2020).

hiç bir şey bulamadığınız bir soğana benzetmiştir. Fakat kendi açıklamasıyla Immendorff'a göre, 'soğan katmanları yaşamımızın çeşitli evrelerini temsil eder.' Karmaşıklığın olumlu bir görüntüsüdür ve Immendorff'un soğan adamı bir oto-portredir. Resimdeki diğer portrelerin birçoğu Beuys ve Duchamp'ın yanısıra-Heiner Müller, Berthold Brecht, Curzio Malaparte, Arthur Rimbaud, Jean-Paul Sartre, George Baselitz-Immendorff'un mücadele ettiğini hissettiği entelektüel konumlar dünyasını temsil eder. Bize der ki, bunlar 'beni meşgul eden tutumların bir seçkisidir. Gyntiana bizim tarafımızdan şekillendirilmesi gereken bir arazidir'... Peer Gynt, idealize edilmiş bir ülkeyi-Gyntiana-arayan bir sürgündür. Burası bir metafordur ve sanatçının bize söylediği biçimiyle 'her gün yeniden gerçekleştirilmesi gereken' var olmadığı halde uzun süredir özlemi duyulan topraklardır." (Fineberg, 2014, s. 409).

Postmodern Dönem'de, 'düşünce' veya 'fikir sanatı' olarak da adlandırılan Kavramsal Sanat formunda somut ve fiziksel üretimden ziyade; soyut ve düşünsel anlatım öne çıkar. "Kavramsal Sanat, 1960'larda müze ve galeriler tarafından dayatılan 'sanatsal kategorilere' tepki olarak doğdu. Müze ve galeriler izleyiciye açıkça 'bu sanattır' açıklamasında bulunuyordu. Kavramsal ise sanatın doğasına meydan okuyarak 'sanat nedir' diye sordu... 1967'de sanatçı Sol LeWitt Artforum dergisi için 'Kavramsal Sanat Hakkında Parağraflar' adlı bir makale yazdı... Kavramsal sanat formunda iş üreten sanatçılar arasında; Amerikalı sanatçılar Sol LeWitt (1928-2007), Robert Barry (1936-), Walter De Maria (1941-), Joseph Kosuth (1945-) ve Jenny Holzer (1950-), İngiliz sanatçılar Gilbert & George (1943- & 1942-) ve Martin Creed (1968-), İtalyan Piero Manzoni (1933-1963), Alman Joseph Beuys (1921-1986), Belçikalı Marcel Broodthaers (1924-1976) ve İrlandalı Michael Craig-Martin (1941-)" yer alır. (Farthing, 2012, s. 500-501).

Amerikalı sanatçı Sol LeWitt, 'Kavramsal Sanat Hakkında Parağraflar' adlı makalesinde şunları yazar: "Kavramsal Sanatta, fikir ve kavram, eserin en önemli yönüdür. Bir sanatçı sanatın kavramsal bir biçimini kullandığı zaman, bütün planlama ve kararların daha önceden yapıldığı ve uygulamanın üstünkörü bir iş olduğu anlaşılır. Fikir, sanatı yapan bir makine olur... Kavramsal sanat mantıksal olmak zorunda değildir. Bir eserin ya da eser dizisinin mantığı sadece bazen yıkılmak üzere kullanılan bir araçtır... Sanat eserinin neye benzediği çok önemli değildir. Fiziksel biçimi varsa bir şeye benzemelidir. Sonunda

hangi biçimi alırsa alsın bir fikirle başlamalıdır... Kavramsal sanatın matematikle, felsefe ya da diğer zihinsel disiplinlerle ilgilenmesi gerekmez... Kavramsal sanat izleyicinin gözünü ya da duygularını değil, zihnini harekete geçirir.” (Harrison ve Wood, 2016, s. 892-895).

Kavramsal Sanat formu ile ilgili işlerden biri Joseph Beuys'un 1965 yılında gerçekleştirdiği 'Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Açıklanır' (Görsel-32) adlı performansıdır: “Kafasını bal ve altın yaldıza bular, ayakkabısının sağ tekine (katı mantık ve sıcaklığı temsil etmesi için) çelik bir taban bağlar ve ardından tek koluyla tuttuğu ölü



Görsel-32, Joseph Beuys, 1965, 'Resimler Ölü Bir Tavşana Nasıl açıklanır?', (How to Explain Pictures to a Dead Hare?), Düsseldorf'ta Gerçekleştirilmiş Performans, Galerie Schemela, Almanya.

bir tavşana resimlerini dudak hareketleriyle açıklayarak sessizce üç saat geçirir. Bu yapıt toplumsal aydınlanmayı yaratma konusunda resmin sınırlarını eleştirmektedir. Ama aynı zamanda sanatta açıklamaların yersizliğiyle ve ruhun mantıklı olmayan dünyasıyla iletişime geçmekle de ilgilidir. Beuys'un kozmolojisinde bal, yaşam gücü içerir ve yaratıcılığın ürünleri için bir metafordur. Arıların gizemli bal üretme süreci doğurganlık ve dönüşüm sürecini akla getirir ve sanatçının obje üreticisi değil ama bir ezoterik bilgi aracısı olarak yaratıcı gizemiyle paralellik ortaya koyar.” (Fineberg, 2014, s. 221-222).

Postmodern Kültüralist uygulamaların temeli olarak nitelendirilen, Fransız sanatçı Marcel Duchamp'ın 1917 tarihli 'Pisuar' adlı işi, Yerleştirme (Enstalasyon) formunun ilk örneklerinden biridir. Postyapısalcı yaklaşımın düşünsel temellerinin görüldüğü yerleştirmede, orjinal ve biricik olana en ağır şekilde yapılan saldırılar söz konusudur. Bu çalışmada, sanat nesnesinin yerini alan 'herhangi bir nesne', uzun süre modern sanat çevreleri tarafından kabullenilmeyerek, alay edilerek, küçümsenerek ve 'öteki'leştirilerek yoğun eleştirilere maruz kalır. "İlk başlarda bu sanat türü genellikle galeri ve sergi mekanlarına uygun şekilde yapıldığı için 'mekana özgü yapıtlar' olarak görüldüler... Bu tür çalışmalar sanatın satın alınabilir ve pazarlanabilir olduğu fikrini öne sürüyor ve sanat için sanat yaklaşımını benimsiyordu... Enstalasyon sanatı, sergi mekanını sarmal bir alana dönüştüren üç boyutlu sanat formu halini aldı... Enstalasyonlar giderek hem görsel hem de duymusal bir boyut kazandı... Yerleştirme formunda ürün veren sanatçılar arasında; Amerikalı sanatçılar Allan Kaprow (1927-2006), Claes Oldenburg (1929-), Ed Kienholz (1927-1994), Judy Chicago (1939-), Ann Hamilton (1956-) ve Christine Hill (1968-), İngiliz sanatçılar, Michael Landy (1963-), Richard Wilson (1953-) ve Antony Gormley (1950-), Rus İlya Kabakov (1933-), Alman Hans Haacke (1936-), Kolombiyalı Doris Salcedo (1958-), İspanyol Juan Munoz (1953-) ve Danimarkalı Olafur Eliasson (1967-) bulunur." (Farthing, 2012, s. 504-505).

Çağdaş sanatçı İlya Kabakov, 1993 yılında Venedik Bienali'nde yaptığı yerleştirmelerle Rusya'yı temsil ettiği sırada, Yerleştirme formu ile ilgili şunları söyler: "Nesnenin diseksiyonu (diseksiyon: bir organizmayı incelemek için küçük parçalara ayırma, doku ve organları görülebilir duruma getirme. T.D.K.) yapılıyor ve parçalar yeniden birleştiriliyor herkes onun nasıl işlediğiyle ilgileniyor, o şeye her tür yaratıcılık yükleniyor. Nesneler de güzel görünüyor, hep yeniler, temiz, parlak, ışıltılı boyanmışlar, her birinin kendi bireyselliği var, neredeyse canlı oldukları söylenebilir, her birinin kendi bağımsız hayatı var. Fakat bu şeyler arasındaki iç ilişkiler, abartılı bir şekilde kaygısız. Genellikle aralarında herhangi bir bağlantı olmadığını vurgulamak üzere yan yana konuyorlar. Bu tür nesneler çevrelerindeki uzama özellikle kayıtsızlar. O uzamdan sadece tek bir şey isteniyor: var olan ve kendisini sergileyen nesneyle geçişimi olmamalı... İlke olarak sanki uzam hiç var olmamalıdır. Eğer kasıtlı olarak yaratıldıysa, bir izlenim yaratma hedefiyle yaratıldıysa, (tıpkı bir dükkandaki gibi) aldırıışsızlık noktasına kadar

değişen ya da aldırıışsızlık noktasına dek benzer olan o aynı nesnelerle şekillenmelidir.” (Harrison ve Wood, 2016, s. 1230).

Yerleştirme/Enstalasyon formunu kullanan sanatçılardan, Olafur Eliasson 2003 yılında İngiltere’nin başkenti Londra’da Tate Modern’de ‘Hava Projesi’ (Görsel-33) adlı yerleştirmesini yapar. “Bu yerleştirmeyi gören pek çok ziyaretçi, yapıtın göz kamaştırıcı ebadı ve sıra dışı, mistik atmosferi karşısında donup kaldı. Londra’daki müzenin mağaraya benzeyen Türbin Salonu’nda düzenlenen yıllık Unilever sergisi için hazırlanan



Görsel-33, Olafur Eliasson, 2003, ‘Hava Projesi’, (The Weather Project), Yerleştirme/Enstalasyon, Tate Modern, Londra, İngiltere.

yapıt, izleyicileri binanın giriş kapısının hemen karşısındaki duvarın üst kısmına monte edilen devasa boyutlu, güneşe benzeyen, yarı dairesel turuncu bir ışıqla karşıladı. Yüzden fazla sayıda renkli ampülle üretilen bu heybetli form, aynayla kaplı tavana yansıyor ve güneş gibi bir görüntü yaratıyordu. Ayrıca bu ışık, meteorolojik bir fenomen hissini verecek şekilde havayı dolduran su buharı ve şeker bileşimi sayesinde ortama yayılıyordu... Altı ay boyunca sergilenen ve tahminen iki milyon ziyaretçiyi etkileyen ‘Hava Projesi’ izleyiciyi pek çok şekilde katılımcı olmaya teşvik eder. İzleyicilerin en yaygın tavırlarından biri, müzenin zeminine güneşlenir gibi yatıp tavanı kaplayan aynaya bakarak turuncu ışınlarla adeta yıkanan yansımalarını izlemektir... ‘Hava Projesi’ manzaranın temel fiziksel öğelerine ilişkin deneyimlerimizi irdelerken bir yandan da

zamandan bağımsız, hatta tuhaftır; zamansız bir mekan, gelip geçici bir rüya ve fantezi bölgesi gibi işlem görür.” (Wilson, 2015, s. 128).

Postmodern Dönem Kültüralizmi’ni yansıtan Performans Sanatı, sanatçının kendi bedeni ya da diğer insanların bedenlerinin malzeme haline indirgenmesi neticesinde uygulanır. Sanatçılar bu çerçevede toplumsal cinsiyet, birey, kimlik, ‘öteki’, etnisite, bellek, tarih, kapitalizm ve zaman kavramlarını sorgularlar. “Performans sanatının kökenleri, 20. yüzyılda fütürist, dadaist ve sürrealist sanatçıların sahnelediği tiyatral gösterilere dayanır ve bu akımların karşılıklı etkileşim yaratarak sanatçı ve izleyici arasındaki sınırı eritmesini sağlayan kavramlardan faydalanır... 1960’larda -sanatçıların gösterilerde vücutlarını bir araç olarak sanat çalışmalarını tanımlamak için- ‘Performans Sanatı’ terimi kullanılır. Müzikten, şarkılardan ve danstan da faydalanılan çalışmalar farklı mekanlarda tekrar edilebilmektedir... Performans sanatında iş üreten sanatçılar arasında; Amerikalı sanatçılar John Cage (1912-1992), George Maciunas (1931-1978), Carolee Schneeman (1939-2019), Vito Acconci (1940-2017), Bruce Nauman (1941-), Laurie Anderson (1947-) ve Matthew Barney (1967-), Japon sanatçılar Yoko Ono (1933-) ve Mariko Mori (1967-), Güney Koreli Nam June Paik (1932-2006), Yugoslav/Sırp Marina Abramović (1946-) ve Kübalı Ana Mendiata (1948-1985) yer alır.” (Farthing, 2012, s. 512-513).

İtalyan sanat eleştirmeni Lea Vergine (1938-), 1974 tarihli ‘Dil Olarak Beden’ adlı kitabında performans sanatı ile ilgili olarak şunları vurgular: “Birey ‘ötekini’ bir işlevi olarak eyleme yükümlülüğüyle saplantılıdır, ‘olabilmek’ için kendisini sergileme yükümlülüğüyle saplantılıdır. Aşırı gelen arzu kolektif ‘ethos’ (güven, etik) ve ‘pathos’u (duygu) yaşamak, ‘varolanı’ bütün kaba fizikselliğiyle yakalamak, daha önce hissedilmemiş ama tam da iletişim anında yaşanan bir şeyi iletme, şimdiyi terk etmeden kökenlere dönmek, bireyi hem kendisi ile hem ötekilerle ilişkiye sürüklemek, bireyi, kısacası, kendine özgü varoluş tarzına yeniden sürüklemektir... Bu sanatçılar ‘yaşama uzun uzun bakmazlar’ ve ifade biçimleri kibar değildir. Herhangi bir ‘a priori’ (deneyden önce) dışlama yapmazlar ve birçoğunda acı çekme mistisizme dönüşmemiştir... Bazı sanatçılar antropolojik alıntılar ya da düşlerle ilgili buluşlar yoluyla bir yer değiştirme, bir saptırma, bir sansür harekete geçirirler; diğerleri paradoksal ve ürkütücü anlatıları öne çıkartır; daha başkaları kendilerini kendi kişisel mitlerinin geliştirilmesine verir ve

dikkatlerini çocuksu sarsıntılar ve yetişkin aktarımlara yöneltir. Sonunda bir bireyden başka bir şey olmayan bireyle başbaşa kalırız.” (Harrison ve Wood, 2016, s. 954-956).

Performans sanatının en etkili isimlerinden Marina Abramoviç, 2010 yılında Amerika’nın New York kentinde MoMA’da (Museum of Modern Art), ‘Sanatçı Aramızda’ (Görsel-34) adlı performansını gerçekleştirir. “Marina Abramoviç’in görünüşte son derece basit olan 2010 tarihli ‘Sanatçı Aramızda’sının performans sanatına özgü marjinal sınırları bütünüyle aşan, sıra dışı bir gücü vardı. Performansın devam ettiği üç aydan fazla bir süre



Görsel-34, Marina Abramoviç, 2010, ‘Sanatçı Aramızda’, (The Artist is Present), Performans, Museum of Modern Art, New York, ABD.

boyunca yapıt ilgi odağı haline geldi. O zamandan beri, zaten performans sanatının divası sayılan sanatçının bu statüsünü iyice perçinleyen yapıt, sürekliliği olan sanatsal tavır, varlık ve kişilik potansiyelinin örneği olarak tarihe geçti... MoMA’da (Museum of Modern Art) her gün halka açık şekilde gerçekleştirilen ‘Sanatçı Aramızda’ performansı, sade ve alışılmadık bir senaryo üstüne kuruluydu. Dökümlü bir elbise giyen Abramoviç, serginin düzenlendiği binanın ferah avlusunun ortasına yerleştirilen küçük, ahşap bir masanın arkasına oturmuştu; yüzünde kararlı bir kayıtsızlık, duygularını açığa vurmeyen bir ifade vardı. Sergi ziyaretçilerinden arzu edenlerin sanatçının karşısındaki sandalyede diledikleri kadar oturmaları, ‘tete-a-tete’ (baş başa) sessizce vakit geçirmeleri; daha sonra da yüz yüze bakışmanın anlamını, bu sırada gelişen şaşırtıcı çeşitlilikteki duyguları, içine

girdikleri ruh hallerini kelimelere dökmeleri isteniyordu. Bazı katılımcılar sanatçının sessizliğini boş bakışlarla veya kahkahalarla yanıt verilebilecek bir meydan okuma, kışkırtıcı bir tavır olarak algıladı. Bazıları performansın aşikâr sükunetiyle kendilerinden geçerken bazıları da aslında bu performansın altında derin bir keder olduğunu hissederek gözyaşlarına boğuldu... Belli bir yerde ve zamanda insan bedeni aracılığıyla doğrudan halka hitap eden ‘Sanatçı Aramızda’yı anlatabilecek en iyi kelimeler ‘tahammül’ ve ‘karşılaşma’dır. Abramoviç’in bugüne kadar yaptığı en uzun tek kişilik performans gücün, dayanıklılığın, sabrın sınırlarını ve çağrışımları sınamak üzere tasarlanmış yaratıcı eylemler silsilesinde hemen yerini aldı.” (Wilson, 2015, s.14).

Postmodern Dönem’de ‘sanat fotoğrafı’ ile ilgilenen sanatçılar, yapıbozumcu bir düşünce peşinden gittiler; o zamana kadar herhangi bir nesnenin temsil görevini yapan fotoğrafa, yeni roller verdiler, yeni elbiseler giydirdiler ve onu yeniden biçimlendirdiler. Bu dönem kültüralizmde iş üreten sanatçılar, fotoğrafı, postmodern formlar (resim, heykel, enstalasyon, performans, video-art, arazi sanatı vb.) doğrultusunda; teknolojik ve iletişimsel araç-gereç kullandılar; manipülasyon, reformating, projeksiyon ve simulasyon stratejileri uyguladılar ve yeni bir ‘durum’ yarattılar. Bu yeni durum, Postmodern Kültüralizm’i kuramsal yönden besleyen, Freudyen psikanaliz kapsamında şöyle anlatılır: “Freud’un bilinçdışı kavramı, ‘objektif’ bir belgeleme biçimi olarak fotoğrafı ilgili tüm düşüncelerin temelini çürütecek şekilde, uzun zaman önce insanların tüm eylemlerindeki öznelliği açığa çıkarmıştı, yine de bunun ikna edici bir şekilde anlaşılması için 1980’lerin bilgisayarla manipüle edilmiş fotoğrafları gerekmişti.” (Fineberg, 2014, s. 326-327). Öte yandan, bu dönemin fotoğraf sanatı, çağdaş sanata ait göstergesel işlerin ve postmodern stratejilerin herhangi bir tarafında, - öyle ya da böyle - bir şekilde yer alır.

Amerikalı kültür eleştirmeni Eleanor Heartney (1954-), 2001 tarihli ‘Postmodernizm’ adlı kitabında Postmodern dönemin fotoğraf sanatını ‘doğası gereği postmodern’ diye belirterek şunları yazar: “Tek bir negatifle çok sayıda baskı yapılabilir [ve] ‘orjinal’ diye bir şey yoktur ki bu durum, tekliğin ve özgünlüğün postmodern reddiyle mükemmel bir uyum sergileme halidir. Fotoğraf, her ne kadar değiştirilmiş olsa da, reklamın ve kitlesel medyanın kalbinde yer aldığından ideoloji için en çarpık mecraayı oluşturur. Onu yapıbozuma uygun hale getirir. Fotoğrafın temeli görsel yanılsamaya dayandığı için -en

soyut fotoğraf bile bir şeyin fotoğrafıdır- Greenberg'in tüm dış göndermeleri sanattan uzaklaştırma çabalarını altüst etmiştir. Sonuç olarak fotoğraf postmodernlere hem araç hem de amaç sağlamıştır.” (Barret, 2019, s. 276). Postmodern dönemde sanatsal fotoğraf üreten sanatçılar arasında; “Amerika’lı sanatçılar Cindy Sherman (1954-) ve Joel-Peter Witkin (1938-), İngiliz sanatçılar Victor Burgin (1941-) ve Oliver Chanarin (1971-), Alman sanatçılar Thomas Struth (1954), Andreas Gursky (1955-) ve Wolfgang Tillmans (1968-), Kanadalı Jeff Wall (1946-) ve Güney Afrikalı Adam Broomberg (1970-) bulunur.” (Whitham ve Pooke, 2013, s.117-128).

Postmodern Kültüralizm’de fotoğraf formunu kullanan “Cindy Sherman 1977 ile 1980 yılları arasında ‘İsimsiz Film Kareleri’ (Görsel-35) adı altında bir seri şeklinde fotoğraflar üretir. Sanatçı bu fotoğraf serisiyle postmodern parodi ve taklit sanatının erken bir yorumcusuydu. Dalgacı bakışının hedefinde Hollywood’un erkek şovenizmi yer alıyordu. Üç yıl içinde, film stüdyolarının baş aktörlerini öne çıkarmak için ürettiği tanıtım fotoğraflarının üslubunda altmış dokuz siyah beyaz portre fotoğrafı üretti. Sherman her zaman ‘İsimsiz Film Kareleri’ işlerinin yıldızıdır ama bu çalışmalar otoportre olmaktan da bir o kadar uzaktırlar. Tipik postmodern tarzda, belirsizlik yüceliğe



Görsel-35, Cindy Sherman, 1977-1980, ‘İsimsiz Film Kareleri’, (Untitled Film Stills), Fotoğraf, Museum of Modern Art, New York, ABD.

galebe (yenmek) çalar. Sanatçı, B-tipi filmlerde tasarlanmış ve öne çıkarılmış tipik kurgusal kadın karakterlerden oluşan bir roller bütünü yaratmak için gardırobunu altüst

etmişti. ‘Femme fatale’* oradaydı, fahişe oradaydı, seks kediciği, ev kadını, soğuk nevale, hepsi mevcuttu. Sherman her bir fotoğrafta son derece dolaysızdır, hepsi parodisini yaptığı görsellerin üslubunu taklit edebilmek içindir... Sherman mükemmel bir postmodern sanatçıdır. Hurdacı gibi başkalarının işlerini kazıp toplar, kimlik nosyonuyla oynar ve başka sanatsal hareketlerin yöntemlerini uyarlamaya dayanan postmodern alışkanlığa sahiptir.” (Gompertz, 2019, s. 296-297). Sanatçı Cindy Sherman, söz konusu bu fotoğraflarında kendisi, fotoğraf makinesinin hem önünde hem de arkasında yer alarak, postyapıbozumcu bir tavır sergiler. Sherman, ‘İsimsiz Film Kareleri’nde kendisini bir yandan makinanın önünde nesne konumuna getirir öte yandan kendisi makinanın arkasına geçerek, nesnel bir fotoğraf çekimi yapar. Sanatçı, ‘İsimsiz Film Kareleri’ üzerinden, günümüzde televizyonun, medyanın, filmlerin, reklamların kısaca tüm görsel kültür araçlarının pervasızca ve hoyratça kullandığı kadın kimliğine yönelik eleştiriler ve sorgulamalar yapar.

Postmodern Dönem’in teknoloji destekli formlarından olan Video Sanatı/Video Art, postmodern sanatçılar tarafından tercih edilen stratejilerden olmuştur. Var olan sinema ve film formlarından farklı olarak, ‘kendi halinde’ ve ‘her şey mümkün’ yaklaşımları altında yol almıştır ve almaya da devam etmektedir. Video Art sanatçıları için modern sinema endüstrisinin kuralları, kurguları ve sınırları ‘yok’ hükmündedir; aksine onlar için postmodernizmin kuralsızlıkları, kurgusuzlukları, rastlantısallıkları ve sınırsızlıkları vardır. “1960’larda geliştirilen portatif video teknolojisinin, kaydedilen görüntüyü anında oynatma olanağı sunması video sanatının doğmasına neden oldu. Video sanatçıları hareketli görüntü ve ses gibi sinematoğrafik formlarla oynadıkları yapıtlarında sık sık popüler film, video ve televizyon kültürünü eleştirdiler. Herhangi bir kısıtlamanın olmadığı video sanatıyla istenen uzunlukta, aktörsüz, sessiz ve kurgusuz çekimler yapılabilirdi... Nispeten daha ucuz ve yaygın olan, kolaylıkla ustalık kazanılan video teknolojisi, sanatçılar için değerli bir araç haline geldi... 1970’lerin başında video sanatı, kavramsal sanat kapsamında yapılan çalışmalarda da kullanılmaya başlandı... Video sanatının yaygınlaşmasıyla sanatçılar, sunum şekilleri üzerinde de oynamalar yaparak

*“Femme fatale: İlişkiye girdiği erkeklere sonunda büyük sıkıntılar yaşatan çekici ve baştan çıkarıcı kadın.”
https://tr.wikipedia.org/wiki/Femme_fatale#: (Erişim Tarihi: Ekim 2020).

çoklu ekran enstalasyonları ve sinema ölçeğinde projeksiyonlar kullanmaya başladılar... Postmodern dönemde postyapıbozumcu Video Art işi üreten sanatçılar arasında; Güney Kore’li Nam June Paik (1932-2006), Amerikalı sanatçılar Bill Viola (1951-), Dan Graham (1942-), Vito Acconci (1940-2017), Matheev Barney (1967-), Bruce Nauman (1941-), Frank Gillette (1941-) ve Ira Schneider (1939-), İngiliz Gillian Wearing (1963-) ve İsrail’li Sigalit Landau (1969-) yer alır.” (Farthing, 2012, s. 528-529).

İngiliz sanat eleştirmenleri Graham Whitham ile Grant Pooke, 2010 tarihli ‘Çağdaş Sanatı Anlamak’ adlı kitaplarında Postmodern Dönem’in video sanatı formu ile ilgili şunları yazarlar: “1970’lerin ortalarında, TV yayınları artık videoya kaydedilebiliyordu ve 1970’lerin sonunda kayıt özelliği olan kameralar piyasaya çıktı. Video, filmi şirketlerin kontrolünden kurtarmış ve herkesin, dilediği her şeyi kaydedebilmesine olanak tanımış ve bu durum neo-avangardın eleştirel ve liberal ruhuna cazip gelmiştir... Video sanatının kuralları olmasa da şu karakteristikleri sıralayabiliriz: dramatik eylemin yokluğu, anlatı ve karakter rolleri, içeriğin sıradanlığı, gelişmiş kamera tekniklerinin ve düzenlemenin yokluğu ile yavaşlatılmış hareket gibi zamana karşı alışılmadık tutumlar ve bir sekansın gerekirse birçok kez yeniden oynatılmasını sağlayacak biçimde filmin bölümlerinin bir döngü halinde gösterimi... Video, statik sanat formlarının -örneğin resim, heykel ve fotoğrafın- sağlayamayacağı efektleri yaratan zaman temelli bir ortamdır. Bir video izlemek, geçmişte görülenlerin bağlamında bazı şeylerin ortaya çıkması yönünde beklentiler ortaya çıkarabilir.” (Whitham ve Pooke, 2013, s.132-138).

Postmodern Dönem’de video sanatı formunda iş üreten Bill Viola 2002’de, ‘Doğum’(Görsel-36) adlı, çalışmasını yapar. “Doğum sahnesi, koyu mavi bir arka plan ve üzerinde haç işareti olan bir mermer lahit içerir. Çarpıcı renklerin kullanıldığı bu yalın sahne, Rönesans resimlerini çağrıştırır. Projeksiyonun boyutu ve videonun kompozisyonu, kilisedeki mihrap resimlerini andırır... Hristiyan ikonoğrafisine göre videonun İsa’nın yeniden doğuşunu betimlediği düşünülebilir ancak Viola, yaşamın doğum ve ölüm döngüsünü temsil ettiğini söylemektedir... Kurulama sahnesi, İsa’nın gömülmek üzere kefene sarıldığı anı betimleyen resimleri çağrıştırır. Videonun akışına göre ise kadınlar yalnızca adamı kurulamaktadırlar. Sudan çıkan adam arınma, aklanma, doğum ve ruhsal doğum gibi kavramlara gönderme yapar. Viola, aşırı duygusal betimlemeleriyle tanınır ve yavaş çekim sayesinde izleyici, oyuncuların duygusal

durumlarını ayrıntılarıyla inceleyebilir. Bu şefkatli kucaklama sahnesinde, daha önce kederli bir bekleyiş içinde olan kadınların sevgi dolu hisleri göze çarpar.” (Farthing, 2012, s. 531).



Görsel-36, Bill Viola, 2002, ‘Doğum’, (Emergence), Video Art, Karanlık Odada Duvara Monte Edilen Ekran Üzerinde Geriden Gösterim Renkli, Yüksek Çözünürlükte Video, Gösterim Süresi: 12 dk., Yansıtılan Görüntünün Ebadı 200x200 cm; Oda Boyutları Değişiklik Göstermektedir, J. Paul Getty Museum, Kaliforniya, ABD.

Postmodern Dönem’de Arazi Sanatı (Land Art) formu, ‘her şey mümkün’ yaklaşımının indirgenmesi suretiyle ortaya çıkar. Arazi sanatçıları için, Modern Dönem’in müzecilik, galericilik, kalıcılık, orjinallik ve biriciklik kavramlarının hiçbir önemi yoktur; aslolan o zamana kadar bilinen estetik değer ve kompozisyon ilkelerine karşıt ‘iş’ler üretmektir ve ayrıca, dünya üzerinde yaşayan insan, hayvan, doğa, nesne kısaca her şey, bir geçicilik durumunu yaşamaktadır. Bu bakımdan, Arazi sanatçılarına göre, sanat yapıtları kalıcı olmayabilir; doğa üzerinde nesneler ve eşyalar üzerine yapılacak her türlü sanatçı müdahalesi de bir süre sonra yok olabilir; ancak, yapılan işler fotoğraflanarak sonraki zamanlara bir aktarım yapılabilir. Arazi sanatçıları için sanat, müzelere ve galerilere sığmayacak kadar geniş alanlardan ibarettir; tüm yeryüzü onlar için boya, fırça, tuval sıfatlarını taşıyan malzeme olarak kabul edilir. “1960’ların sonunda ‘Toprak Sanatı’ olarak da bilinen ‘Arazi Sanatı’, uygulama ve sergileme yöntemi açısından yeni bir

malzeme, disiplin ve konum arayışında olan çok sayıda sanatsal eğilimden biri olarak doğdu. Arazi Sanatı formu sanatçıları, hem malzemeleri hem de çalışma alanları açısından, seçtikleri arazinin ve çevresinin sunduğu olanakları araştırıyor ve yapıtlarında doğanın bir temsilini yapmaya çalışmak yerine doğrudan doğanın temsilini kullanıyorlardı... Postmodern dönemde Arazi Sanatı formunda ‘iş’ üreten sanatçılar arasında; Amerikalı sanatçılar Walter De Maria (1935-2013), Nancy Holt (1938-2014), Richard Serra (1939-), Robert Smithson (1938-1973), James Turrell (1943-), Alice Aycock (1946-) ve Mary Miss (1944-), İngiliz sanatçılar Andy Goldsworthy (1956-), Richard Long (1945-) ve Chris Drury (1948-), Hollandalı Jan Dibbets (1941-) ve İsrailli Dani Karavan (1930-) bulunur.” (Farthing, 2012, s. 532-533).

Graham Whitham ile Grant Pooke, ‘Çağdaş Sanatı Anlamak’ adlı kitaplarında Postmodern Dönem’in Arazi/Çevre sanatı ile ilgili şunları ifade ederler: “1960’larda ve 1970’lerde arazi veya çevre sanatı, Modernizm’in hâkimiyetine ve soyut resme yapılan vurguya bir reaksiyon olarak gelişen janrlardan (tür) biri olmuştur... 1960’ların ve 1970’lerin arazi sanatı, mülkiyet ve tüketimin hâkimiyetinden uzak duran ve insanla doğa arasında daha ‘organik’ bir ilişkiyi hedefleyen dönemin karşı kültürüyle ilişkilendirilmiştir. Özellikle, neo-avangardlar tarafından üretilen arazi ve çevre sanatının büyük bir bölümü ‘sanatı metalaştıran’ ve alınıp satılabilen bir obje haline indirgeyen düzeni üstü kapalı biçimde eleştirir... Arazi ve çevre sanatının bir diğer boyutu, toplumsal ve ekonomik yenilenme için bir katalizör oluşudur.” (Whitham ve Pooke, 2013, s. 190-194).

Bu dönemde Arazi sanatı formunda ‘iş’ üreten Amerikalı sanatçı Walter De Maria 1977 yılında çok geniş bir arazi üzerinde ‘Yıldırım Tarlası’ (Görsel-37) adlı çalışmasını yapar. “De Maria’nın ‘Yıldırım Tarlası’ New Mexico’nun güneyinde, uzak dağların huşu uyandıran manzarasına karşı düz, yarı kurak bir havzada kurulmuştur. Burada Sanatçı, 67 metrelik aralıklarla her birinde yirmi beş direk olan on altı sıra şeklinde düzenlenmiş 400 paslanmaz çelik direklerle 1 mile 1 kilometrelik bir sistem inşa etmiştir. 5 cm çapında direklerin ortalama yüksekliği 6.19 metre ve arazideki değişimler ne olursa olsun hepsinin aynı yükseklik seviyesinde sona ereceği biçimde düzenlenmiştir. Uzaktan bakıldığında, parlayan güneş, şafak ve günbatımında yansıyan ışıkların dışında sistemi neredeyse görünmez hale getirir. Söz konusu sit alanının güzelliği, sistemin ötesindeki yıldırımların

oyunu aracılığıyla evine en dramatik şekilde geri dönen doğanın gücüyle, zamanın ötesinde var oluyor gibidir.” (Fineberg, 2014, s. 312).



Görsel-37, Walter De Maria, 1977, ‘Yıldırım Tarlası’, (The Lightning Field), Paslanmaz Çelik Direkler, Ortalama Yükseklik 6.29 m. Tamamı 1,609.34x1,005.84 m. Quemado, New Mexico Yakınlarında, Die Art Foundation, New York, ABD.

Modern Dönem’de sanatın lüks ve elit yapısına karşı, Postmodern Dönemde Yoksul Sanat (Arte Povera), hem sanatı hayatın içine hem de hayatı sanatın içine çekme çabalarından doğar. ‘Arte Povera’ sanatçıları, hayatın gelip geçiciliğini ve zamanın aktığını en basit malzemeleri (taş, toprak, su, çamur, ateş, çimen, kar, kağıt, atık kumaşlar, poşet, atık malzemeler vb.) kullanarak ifade etmeyi hedeflerler. Yoksul Sanat formunda iş üreten sanatçılar için en sıradan, en basit, en ucuz malzemeyi tercih etmek ve onu bazen galeride, bazen müzede bazen de dış mekanlar da doğal, kendi yerinde kullanmak önemlidir. Sözü edilen sanatçılar, bu yaklaşım tarzlarıyla, toplumsal yapıyı etkileyen geleneksel, kurumsal, endüstriyel, kamusal ve kültürel yapılara karşı eleştirel bir tavır sergilerler. “Eleştirmen Germano Celant (1940-2020), bu İtalyan akımını, Polonyalı yönetmen Jerzy Grotowski (1933-1999) tarafından ortaya atılan ‘Yoksul Tiyatro’ kavramından yola çıkarak 1967’de isimlendirdi. Celant, akımın gerçeklere ve harekete dikkat çektiğini belirtti ve ‘Yoksul Sanat’ anlamına gelen ‘Arte Povera’nın, sıradan malzemeleri kullanarak anti-elitist bir sanat anlayışı yaratan sanatçıları kapsayan bir terim olduğunu açıkladı... Arte Povera sanatçıları, İtalyan yazar Umberto Eco’nun (1932-2016) semiyotikle ilgili fikirleri ve Fransız filozof Maurice-Ponty’nin (1908-1961)

fenomenoloji üzerine yazdığı metinlerden etkilenecek dünya ile tekrar bir bağ kurmayı deniyorlardı. Tıpkı minimalizm gibi ‘Arte Povera’da malzemelerin özgün özelliklerine işaret ediyordu ancak bunu yaparken amaçları farklıydı. ‘Arte Povera’ sanatçıları için bu özellikleri açığa çıkarmak geleneğe, düzene ve yapıya meydan okumanın bir yoluydu... Doğa’da ‘Arte Povera’ yapıtlarda yaygın kullanılan bir temaydı... Paradoksal bir biçimde sanatçılar doğayı galerilere taşıdı... Zamanın geçip gitmesi, ‘Arte Povera’ sanatçıların devamlı meşgul eden bir konu oldu... Postmodern dönemde Yoksul Sanat alanında ‘iş’ üreten sanatçılar arasında; İtalyan sanatçılar Mario Merz (1925-2003), Michelangelo Pistoletto (1933-), Giovanni Anselmo (1934-), Luciano Fabro (1936-2007), Pino Pascall (1935-1968), Alighiero Boetti (1940-1994), Giulio Paolini (1940-), Piero Gilardi (1942-), Emilio Prini (1943-2016), Gilberto Zorio (1944) ve Giuseppe Penone (1947-), ve Yunanistanlı Jannis Kounellis (1936-2017) sayılabilir.” (Farthing, 2012, s. 516-517).

İtalyan sanat eleştirmeni Germano Celant, 1969 tarihli ‘Arte Povera’ adlı kitabında Yoksul Sanat hakkında şunları yazar: “Hayvanlar, bitkiler ve mineraller sanat dünyasında rol alır. Sanatçı onların fiziksel, kimyasal ve biyolojik imkanlarına bağlanır ve yeniden dünyadaki şeylerden bir şeyler yapma ihtiyacını, sadece canlı varlık olarak değil, büyülü ve muhteşem işlerin üreticisi olarak da hissetmeye başlar. Sanatçı-simyacısı canlı ve nebati maddeyi büyülü şeylere dönüştürür, şeylerin kökünü keşfetmeye çalışır, böylece onları yeniden bulmaya ve övmeye çabalar... ‘Poveri’ sanat, yaşam, politika görünür ya da kuramsal değildir, ‘kendilerini göstermeye çıkarmaya’ inanmazlar, kendilerini tanımlarına terk etmezler, ‘poveri’ sanata, yaşama, politikaya inanmazlar; sadece gerçek olan şeyi bilmek, hissetmek, uygulamak isterler, önemli olan şeyin yaşam, eylem, eser olmadığını, yaşamın, eserin ve eylemin hangi koşullar altında kendilerini geliştirdiğinin önemli olduğunu anlarlar. Kültür kaybına, gerilemeye, ilkelliğe ve bunalmaya yönelen, mantık öncesi ve ikonoğrafi öncesi hale yönelen, temel ve kendiliğinden politikaya yönelen, doğadaki (kara, deniz, kar, mineraller, ısı, hayvanlar) ve yaşamdaki (beden, anı, düşünce) ve davranıştaki (aile, kendiliğinden eylem, sınıf mücadelesi, şiddet, ortam) temel öğeye yönelen bir momenttir bu. İnsanın her gün katıldığı gerçeklik, sıkıcı saçmalığıyla birlikte politik bir iştir. Herhangi bir entelektüel açıdan tanınabilir öğeden daha gerçek değildir. Bu yüzden ‘poveri’ sanat, politika ve yaşam, gerçeklik olarak geri göndermez ya da ertelemeyiz, kendi temsilcileri olarak kendilerini sunarlar, öz halinde kendilerini sunarlar.” (Harrison ve Wood, 2016, s. 945-948).

Postmodern Dönem’de Yoksul Sanat formunda ‘iş’ üreten İtalyan sanatçı Alighiero Boetti, 1971-1972 yıllarında ‘Harita’ (Görsel-38) adlı çalışmasını yapar. “Boetti’nin çalıştırdığı Afgan kadınları tarafından işlenen haritalar, Orta Çağ’da üretilen ‘mappe mundi’leri çağrışırsa da, ‘düşük’ sanat olarak nitelendirilirler... Gerçek hayatta ülkenin sınırları değiştikçe serideki diğer haritalarda değişmiştir... Son dokumanın 1992’de yapıldığı serinin bu ilk parçasında her ülke, bayrağının renk ve deseni ile temsil edilmiştir... Boetti’nin çalışmalarındaki zaman-değişim ilişkisi, dizisellik, sıradan



Görsel-38, Alighiero Boetti, 1971-1972, ‘Harita’, (Mappa), Kumaş Üzerine İşleme, 147x228 cm. Özel Koleksiyon.

malzeme kullanımı, rastlantısallık, tasarım karşıtlığı ve batılı olmayan toplumlardaki kültürel üretimler gibi temaların çoğunu bünyesinde barındıran bu serinin üretimi sırasında sanatçının ‘rastlantısallıktan’ faydalanması da oldukça özgün bir özellikti... Her bir haritanın bordüründe İtalyanca, Farsça ve Darice metinler vardır. Bu çok renkli metinler Boetti’nin her şeyin geçici olduğuna duyduğu inancı vurgularcasına dokumanın yapıldığı tarihi ve yapıldıkları yerin bilgilerini aktarır... Bu harita SSCB dağılmadan önce yapılmıştır. Sınırların sürekli değişmesi ve zamanla tamamen kalkması ihtimalinin olması, ulus kavramının yalnızca bir ‘tasarım’dan ibaret olduğunu gösterir... Harita, Arte Povera’nın sıradan malzeme kullanma fikrine uygun olarak pamuklu kumaş üzerine dokunur.” (Farthing, 2012, s. 518-519).

Postmodern Dönem’in sanat formlarından olan, resim sanatı, kavramsal sanat, yerleştirme sanatı (enstalasyon), performans sanatı, fotoğraf sanatı, video sanatı (video

art), arazi sanatı (land art) ve yoksul sanatın (arte povera) kültüralizm olgusunu sağladıkları katkılar irdelenmiştir. Modernizmin karşısında yer alarak gündemlerini belirleyen postmodern kuramcılar (eleştirmen, filozof, sosyolog, edebiyatçı...) ile uygulayıcıların (sanatçı, ressam, heykeltıraş, fotoğrafçı...) teknolojik, ekonomik, küresel, siyasal, toplumsal, geleneksel ve kültürel yapıları bazen övgüye; çoğunlukla yergiye tabi tutmaları neticesinde karışık bir ‘durum’ ortaya çıkar. Yukarıda teorik ve pratik örnekler eşliğinde incelediğimiz Postmodern Dönem’in Kültüralist sanat formları, kendi içlerinde bir bütünlük arzetmekten uzaktırlar. Çünkü, bu sanat formlarında iş üreten sanatçıların herbiri kendi ‘mikro tarih’lerine ve ‘küçük anlatı’larına başvurarak, özgür dünyalarını yaratma peşinde koşarlar. Dolayısıyla, sanat eleştirmenleri, sanat tarihçileri ya da kültür tarihçileri tarafından ısrarla bir tür, grup, stil, form, strateji, tavır, anlayış oluşturulmaya çalışılması, sözü edilen bu Postmodern Dönemin Kültüralist sanat formlarının tarihsel, mekansal, anlamsal ve biçimsel bir ‘bütünlük’ içinde olduklarını kanıtlamaya yetmez. Çünkü postmodernist paradigmanın doğası, tarihselci, hiyerarşik, bütünlükçü, birlikçi ve metodolojik, yaklaşımların karşısındadır. Bu yüzden, her sanatçıyı, her sanat stratejisini ve her sanat formunu ayrı ayrı ‘dünya’lar olarak değerlendirmek gerekir. Aşağıda Postmodern Dönem’de, kültüralizm olgusuna katkı veren çağdaş sanatçıların çalışmaları değerlendirilecektir. Araştırmacının uygulamalı çalışmalarıyla ilgili bir bütünlük oluşturması açısından, çoğunlukla ve özellikle, kent, bellek, kimlik, çokkültürlülük ve belirsizlik temalarını ele alan çağdaş sanatçıların işlerine yer verilecektir.

3.5. Postmodern Kültüralist Sanatçılar ve İşleri

Postmodern Dönem’in kültüralizm olgusunu meydana getiren sanat ‘iş’lerinin ilk örnekleri, 1920’li yılların Modern Dönemi’nde görülmüş olsa da, esaslı örnekleri 1960’lı yıllardan itibaren ortaya çıkar. Bu yıllardan sonraki çağdaş sanat ortamı; küreselleşme, teknokapitalizm ve iletişimin rüzgar ve kasırga etkilerini, ‘gövde’si ile ‘ruh’unda tüm ‘iyi’ ve ‘kötü’ yönleriyle hisseder. Bu dönemin çağdaş sanatçıları, teorisyenlerin ve ‘kamu’sal dünyanın konuştuğu ‘sorun’lu izlerin peşinden giderek ‘sorunsal’lar üretmeye devam ederler. Çağdaş sanatçılar, kimi zaman tüm dünyanın güncel ‘sorun’larını dikkate alarak kimi zaman da kendi kişisel ‘sorun’larını ‘sorunsal’ halinde ele alarak, dönemin kültüralizm olgusunu yaratmayı sürdürürler.

Postmodern Dönemin çağdaş sanatçıları için ‘sorun’ teşkil eden kavram ve temalar arasında: kent, kimlik, kültür, benlik, toplum, bellek, varlık, göçebe, mülteci, bilinçaltı, feminizm, toplumsal cinsiyet, varoş, siyaset, ırk, etnisite, psikocoğrafya, postkolonyal, postyapısal, ‘imparatorluk’, ‘biyoiktidar’, ‘biyopolitika’, ‘hegemonya’, ‘söylem’, ‘simulasyon’, ‘gösteri toplumu’, ‘öteki’, ekonomi ve kapitalizm görülür. Bu dönemde çağdaş sanatçılar, Modern Dönem’de olduğu gibi sadece Avrupa ve Amerika coğrafyalarının sorunlarıyla kısıtlı kalmazlar; bilakis tüm dünyanın küreselleşmiş coğrafyalarının sorunlarını ‘iş’lerler. Çağdaş Postmodern sanat yaklaşımı bu geniş perspektife; iktidarların, kentlerin, bölgelerin, coğrafyaların, teknolojinin, bilgisayarların, bilişimin, internetin, sosyal medyanın ve iletişim kanallarının, küreselleşme etkilerine maruz kalması neticesinde ulaşır.

Postmodern Dönem’in çağdaş sanatçıları grup halinde herhangi bir akımın peşinden gitmek yerine, kişisel ya da üç beş sanatçının uyguladığı çok çeşitli stratejiler ve formların arkasından giderler. Çağdaş sanatçılar için; bazen teknolojik bir imkân, bazen kendi bedenleri, bazen doğanın kendisi, bazen en sıradan, basit bir malzeme, bazen başka sanatçıya ait bir sanat yapıtının kendisi, bazen sıradan bir fotoğraf, bazen de günlük yapılan herhangi bir iş ya da eylem herhangi bir sanat formu ya da stratejisi olarak Postmodern Kültüralizm olgusuna yol açar. Çağdaş sanatın postmodern temsilcileri 1960’lı yıllardan itibaren tüm teknolojik, ekonomik, kültürel ve küresel gelişmeler çerçevesinde kendilerine yakın buldukları bir ya da birkaç sanat formunu bazen tek, bazen ikili, bazende üçü-dördü bir arada kullanarak sanat işi üretirler. Bu aşamada, resim sanatı, kavramsal sanat (conceptual art), yerleştirme/enstalasyon sanatı (installation art), performans sanatı, fotoğraf sanatı, video sanatı (video art), arazi/çevre sanatı (land art) ve yoksul sanat (arte povera) formlarına yakın çalışan çağdaş postmodern sanatçıların tespit edilen işleri, kültüralizm olgusu kapsamında değerlendirilecektir.

3.5.1. Mark Bradford

Postmodern Dönem Kültüralizmi içinde, resim sanatı çoğunlukla, bir yandan neo-ekspresyonist (yeni dışavurumcu) bir tavır etrafında biçimlenirken diğer yandan modernizmle olan farklarını da korumaya özen gösterir. Postmodern Dönem’in resim sanatçıları için, Modern Dönem’in estetik kanonları ile kompozisyon ilkelerinin hiçbir

önemi yoktur; ancak tuval üzerinde kullanılabilecek ‘her’ malzemenin ve ‘her’ düşüncenin, kısaca ‘her şey’in önemi vardır. Bu kapsamda resim ‘iş’i üreten Amerikalı sanatçı Mark Bradford (1961-) 2007 yılında ‘Hayalet Para-Los Angeles’ (Görsel-39) adlı çalışmasını yapar. “Büyük ölçekli kolajı kaplayan yoğun alan, bir yandan insan eliyle yapılmış bir yandan da organikmiş gibi görünür. Hareketli bir metropolü çağrıştıran, şekli



Görsel-39, Mark Bradford, 2007, ‘Hayalet Para-Los Angeles’, (Ghost Money-Los Angeles), T.Ü. Karışık Teknik ve Kolaj, 259x365,8 cm., New York, ABD.

biraz kalbi andıran bu yapı, sınırları belli olmayan ve değişken, adeta yürek gibi devinen bir kütle içindeki tohumdan gelişerek yayılmış gibidir... Bradford’un pek çok yapıtında olduğu gibi bu da açık hava panolarındaki reklam afişleri, dergi sayfaları, çizgi romanlar, gazeteler gibi öğelerden toplanmış kağıtların kesilip katmanlar halinde tuvale yapıştırılmasıyla üretilmiştir. Sonuçta, kent yaşamındaki çeşitli malzemelerden alınarak yapılandırılmış ‘yaşayan’ bir belge elde edilir... ‘Hayalet Para-Los Angeles’in de gözler önüne serdiği gibi Bradford’un uygulaması sadece Los Angeles’taki görsel yoğunluğu değil kentin kültürünün ve ekonomisinin zenginliğini de yansıtır. Yalnızca sabit bir coğrafi konumun haritası olmanın ötesinde bu kolaj, çeşitli toplulukların etkileşim içinde olması üzerinden tanımlanan ‘sürekli değişim’ durumuna ilişkin hayli öznel bir bakış açısı da içerir. Kolajın yüzeyinde yanıp sönmüştüğü gibi duran kelimeler ile resimler, belleğin ve anıların mimarının, topoğrafyanın içine nüfuz etme şeklini, geçmişin hayaletlerinin ‘içinde yaşanılan anı’ [şimdiki zamanı] tecrübe eden bizlerin peşini bırakmadığı hisssini de görselleştirir... ‘Hayalet Para-Los Angeles’, farklı -sanatçının,

sanatçının doğduğu yerin, izleyicinin ve hatta sanatın- geçmişlere üstü kapalı şekilde değinirken kökleri sıkıca ‘şu ana’ bağlıdır. Bir yandan kentleşme, iletişim, kültürel sınıflara ayrılma çerçevesindeki pek çok fikir ile meseleyi sunarken bir yandan da yeni ve kullanılmış malzemelerin dokunma duyusuna hitap eden niteliklerinin verdiği anlık hazzı aktarır.” (Wilson, 2015, s.72).

Mark Bradford, ‘Hayalet Para-Los Angeles’ adlı bu resminde Postmodern Dönem Kültüralizmi’nin neo-ekspresyonist anlayışına yakın durarak, yaşadığı yer olan Los Angeles’in kendi kişisel ve toplumsal belleğinde biriken sorunlarını, resim formu ile ifade eder. ‘Günümüzün teknolojik kentlerinde postmodern durumu yaşayan insanların karşılaştığı ‘anlık değişimler’ o insanlar üzerinde hangi etkileri meydana getirmektedir?’ sorusu Bradford’da karşılık bulur. Bu soruya yanıt oluşturma noktasında, sanatçının yaşadığı kent olarak, Los Angeles’in ‘şimdiki’ fiziksel varlığını görsel açıdan çağdaş sanat diline aktarmak ve günümüz kentlerinde yaşanan kültürel, iletişimsel, sınıfsal, ekonomik sorunları ‘iş’lemek gerekir. Sanatçı, burada günümüz kentlerinde teknolojik ve küresel etkiler altında yaşanan ‘değişim’, ‘hız’, ‘karmaşa’, ‘fark’ ve ‘iletişim’ kavramlarını anlama ve anlatma peşine düşer.

3.5.2. On Kawara

Postmodernizmin, modernizmden ayrışma göstergeleri olarak ortaya çıkan Kavramsal Sanat formunda iş üreten sanatçılardan biri, Japon sanatçı On Kawara (1932-2014)’dır. Kawara, yapıtlarıyla Postmodern Dönem’in Kavramsal Sanat formunun farklı işlerine imza atan bir sanatçıdır. Sanatçının kendi bireysel dünyasını, nesnellik ve öznellik bağlamında kullanması, sistematik bir şekilde çalışması ve dünyanın farklı kentlerinde Kavramsal Sanat işi üretmiş olması, onu farklı kılar. On Kawara, 1968-1984 yılları arasında ‘Başlık ve Telgraflar’ (Görsel-40) adlı çalışmasını yapar. “Kawara... süregelen bu serisinde rutin olarak tanıdıklarına kartpostallar gönderiyor. Bu projenin başladığı 1970 yılında faks, email ve fiber optik transmisyon henüz kullanılmıyordu. Hızlı iletişim için standart yöntem telgraftı... Kawara’nın gönderdiği mesaj hep aynıdır. Hepsinde şu yazılıdır: ‘Hâlâ hayattayım.’ Bu seride, Kawara’nın varoluşuyla ilgili temel bilgiler posta bilgilerinde mevcuttur: Zaman (gönderildiği tarih) ve yer (gönderildiği yer) hakkında değiştirilemez kanıtlar sunar. ‘Hayattayım’ ifadesine eklenen ‘hâlâ’ sözcüğü mesajın

aciliyetini vurgular. ‘Hâlâ’ sözcüğü hayatın gelip geçici olduğunu anlatır... Ölümüne yakın olan herkes için hayatın devam ediyor olması önemli bir haberdır. Kawara’nın aksatmadan gönderdiği telgraflar aptalca bir rutin değildir; her biri varoluşun mucizesinin hatırlatıcısıdır... Mayıs 1968’den malzemelerinin Stockholm’de çalındığı 1984 yılına kadar iki kişiye kartpostal göndermeye devam etti. Sanatçının telgrafları gibi kartpostalları da tek bir bilgiyi tekrar tekrar iletiyordu. Ama tabii kartpostallar telgraflara nazaran daha kişisel oldukları için, bunların içeriği de daha kişiseldi. Ancak gerçeklikten asla ödün verilmiyordu. ‘Uyandım’ adlı kartpostal serisi Kawara’nın o gün uyandığı saati dakikasına kadar bildiriyordu. Her bir kartpostalda ‘Uyandım’ kelimesini saat izliyordu: ‘9:03 A.M.’, ‘5:14 P.M.’, ‘1:30 P.M.’ vb. (A.M. 24-12 arası, P.M. 12-24 arası-Ç.N.). Kartpostalların üzerindeki resimler nerede olduğunu gösteriyordu. Saptadıklarının zamansal öğesini posta bilgisi oluşturuyor, el yazısı yerine mühür kullanarak da kişisellikten uzak duruşunu koruyordu.” (Linda, 2009, s. 132-133).



Görsel-40, On Kawara, 1968-1984, ‘Başlık ve Telgraflar’, (Title And Postcards), Dört Ahşap Panel Üstüne Yağlıboya ve Akrilik, 240x720 cm. New York, ABD.

On Kawara, Kavramsal Sanat formu kapsamında, 1968-1984 yılları arasında kesintisiz olarak 16 yıl sürdürdüğü ‘Başlık ve Telgraflar’ (Görsel-40) adlı telgraf ve kartpostal gönderme ‘iş’ini Amerika ve Avrupa’da gezdiği çok sayıdaki kentten gerçekleştirir. Kawara’nın, gönderdiği kartpostalların ön yüzü o dönemlerde, söz konusu kentlerin

görsel güzelliklerini - mimari, tarihi, coğrafi, ekonomik ve turistik yönlerden - yansıtan fotoğraflardan meydana gelmekte; arka yüzünde ise göndericinin gönderilen kişiye mesajlarını iletebileceği hazır bir form bulunmaktadır. On Kawara, bulunduğu kentlerin güzelliklerini yansıtan bu kartpostalları kullanarak, önce kendi bulunduğu yeri, sonra arka yüzüne ‘uyandım’ ibaresi ve saati gösteren ‘9:03 A.M.’ notunu düşerek oldukça nesnel bir yaklaşım sergiler. Sanatçının bu kartpostal gönderme biçimi kendi içinde kısmi öznellikler ve yoğun nesnellikler barındırır. Kawara, bulunduğu kentin görselini göndererek kısmen öznel bir yaklaşım; kartpostalın arkasına düştüğü ‘uyandım’ notuyla da yoğun bir nesnel yaklaşım içinde olur. Postmodern Kültüralizm’in Kavramsal Sanat dilini kullanan Kawara için, o anda yaşadığı yer (uzam) ve o anki süreçte (zaman) ne yaptığını bir ya da birkaç kelime ile ifade etmek önemlidir. Diğer taraftan sanatçı, kendi kimliğini sanat nesnesi haline getirerek, (kısmen öznel, çokluk nesnel) Kavramsal Sanat formuna katkı sunmaktadır ki; bu durum Postmodern Kültüralizm’e işaret eder.

3.5.3. Doris Salcedo

Postmodern Dönem’de, Yerleştirme Sanatı formunda işler üreten Kolombiyalı (Güney Amerika) sanatçı Doris Salcedo, 2003 yılında ‘8. Uluslararası İstanbul Bienali İçin Yerleştirme’ (Görsel-41) adlı çalışmasını yapar. “Doris Salcedo’nun 2003 İstanbul Bienali için yaptığı, kentin merkezindeki sıradan bir sokakta duran iki bina arasındaki boşluğa karmaşık şekilde yığılan 1.550 ahşap sandalyeden ibaret yapıt, garipti, dikkat çekiciydi ve nihayetinde hüznü bir görüntüye sahipti. Neredeyse üç kat yüksekliğindeki bu gerçeküstü yığın, mahalledeki hırdavatçıların, demircilerin ve nalburların arasında daha çok dikkat çekiyordu. Unutulmaz imgesiyle Salcedo’nun bu mekâna özel yerleştirmesi -yapıtlarının çoğunda olduğu gibi- hem kendi ülkesinde hem de dünyanın her yerinde halen yaşanan sayısız ‘kayboluşu’ akla getiriyordu... Salcedo, anavatanı Kolombiya’daki çalkantılı siyasi duruma kendini kaptırmıştır ve ‘Yerleştirme’de de olduğu gibi istikrarlı şekilde şiddet, yer değiştirme, kayıp temalarının izini sürmüştür... Salcedo, kamusal ve kurumsal alanlara yaptığı müdahalelerle ‘tarihin ağırlığı’ (hatta yükü) konusunda yoğunlaşmayı sürdürür... ‘Yerleştirme’yi yapma amacını şu sözlerle ifade eder Salcedo: ‘Derinlere işlemiş, adeta gömülmüş, gerçekten günlük yaşamın içine kazınmış bir savaş [çatışma alanı] topoğrafyası yapmak istedim.’ Elde edilen sonuç, barışçıl varoluşun krize dönüştüğünü, monoton ve sıradan olanın aşırılıkla içiçe geçtiğini

ortaya koyar. Sanatçı, insanlığın ortak sorunu olan bu durumu bir bağlama oturtmak için çabalar; öyle ki yapıtın akla getirdiği bellibaşlı olayları bilmek, yoruma özel bir referans katmanı eklerken altta yatan temayı anlamak o kadar şart değildir. ‘Özel bir hikaye anlatmıyorum’ diyerek vurgular Sanatçı, ‘deneyimlere hitap ediyorum’’. (Wilson, 2015, s.322).



Görsel-41, Doris Salcedo, 2003, ‘8. Uluslararası İstanbul Bienali İçin Yerleştirme’, (Installation for the 8th International İstanbul Biennial), Yerleştirme Sanatı/Enstalasyon, Yaklaşık 1550 Ahşap Sandalye, İstanbul, Türkiye.

Kolombiyalı sanatçı Doris Salcedo, Türkiye’nin en büyük şehri İstanbul’da 2013 yılında organize edilen ‘8. Uluslararası İstanbul Bienali’ne katıldığı zaman bu ‘Yerleştirme’sini yapar. Salcedo, daha önce yerleştirmelerinde kullandığı ahşap sandalyeyi İstanbul’un bir sokağı içinde kullanır. Sanatçıya göre İstanbul kenti normal görüntüsüyle, sorunların olmadığı, sıradan şeylerin yaşandığı bir yerdir ama kendisi bu görüntüye -üst üste, alt alta, yan yana yani karışık bir halde- 1500 adet ahşap sandalye ekleyerek, gerçekte varolan ‘durum’a gönderme yapar. Sanatçı için, her şey İstanbul örneğinde görüldüğü gibi değildir; dünyanın diğer kentlerinde de; ‘kayboluş’lar, ‘çatışma’lar, ‘bozulma’lar, ‘çözülme’ler, ‘sökülme’ler, ‘savaş’lar, ‘patlama’lar ve ‘karmaşık’lıklar yaşanır. Dolayısıyla, Salcedo, bu durumu çağdaş sanatın Yerleştirme Formu ile, İstanbul kentinin kültürel ve küresel kodları üzerinden ifade etmeye çalışır.

3.5.4. Carlos Garaicoa

Postmodern Dönem’de, Yerleştirme Sanatı formunda yapıtlar üreten sanatçı Carlos Garaicoa (1967-) 2007 yılında ‘Havana Kenti’ (Görsel-42) adlı işinde, kendi ülkesi Küba’nın başkenti olan Havana’nın maket bir görüntüsünü yapar. “Garaicoa, dünya halinin bir mikrokosmosu, Havana’nın temiz net düşler ve yıkılan yapılar bileşiminden beslendi, ancak sonuçta bu şehir bir merkez olarak sanatçıyı tutamadı... Anavatanından resmen sürülmüş değil ama kendi kontrolü dışındaki bazı koşullar nedeniyle yurtdışında yaşıyor... Garaicoa, İspanya’nın başkentinde anacaddelerden birinin yakınındaki harap bir bölgede ufak bir entelektüel merkez olarak Havana’yı yeniden inşa etti... Onun sanatı böyle işliyor; yapılarıdaki boşluklara saldırıyor, özellikle de Havana’nın yıkık alanlarına ve dünyadaki politik sistemlere dalıp geçiyor. Öte yandan düşünceyle ve sanatla yeniden canlanılabileceğine inanıyor. Şüpheli olmanın sonuçlarından çok çekmiş ve şüphecilığe karşı çıkıyor: ‘Sanat her zaman kurgudur, icattır, kökeni ya da niyeti ne olursa olsun açıktan açığa ya da gizlice takiptir.’... Bu durumda, her bir sanat merkezi, gerçeklerin çeliştiği yerdir denebilir.” (Hicks, 2015, s. 39-41).



Görsel-42, Carlos Garaicoa, 2007, ‘Havana Kenti’, (City of Havana), Yerleştirme/Enstalasyon, Çağdaş Sanatlar Enstitüsü, Pensilvanya Üniversitesi, ABD.

Kübalı sanatçı Carlos Garaicoa ‘Havana Kenti’ adlı yerleştirmesinde kendi büyüdüğü kenti minyatür boyutlarda ahşap malzeme kullanarak işler. Garaicoa, bu yerleştirmesinde Havana kentinin yaşadığı siyasi, ekonomik ve kapitalist tüketim sorunlarına değinir. Sanatçıya göre, Havana kenti siyasi ve politik çekişmelerin odağında yer almış ve bu durumdan çok muzdarip olmuştur. Havana kenti, bir yandan komünizmin isteklerine

boyun eğmiş öte yandan kapitalizmin boyunduruğuna girmiştir. Bu kentin fiziksel açıdan eskimiş, bozulmuş, tahrip olmuş binalarının yanında çok iyi durumda olan yapıları da vardır ve hepsi bir arada yaşamaktadırlar. Havana kentinde, görsel açıdan çelişkiler barındıran bir ortamda birlikte yaşamamanın getirdiği sorunlu durum sanatçıyı etkiler ve bu yerleştirmesi nezdinde, kentin kültürel kimliği üzerinde tahribat oluşturan siyasi, ekonomik ve küresel aktörlerle hesaplaşma işine girer.

3.5.5. Christina Kubisch

Performans Sanatı formunda işler üreten, Alman sanatçı Chiristina Kubish (1948-) 2010 yılında ‘Kentte Yürü’ (Görsel-43) adlı çalışmasını yapar. “Avusturya’nın Linz kentinde düzenlenen 2010 tarihli Ars Electronica adlı festival için Kubish, ‘Elektrik Yürüyüşleri’ adı altında, birbiriyle ilişkili iki yeni proje (Fabrikada Yürü ve Kentte Yürü) geliştirdi. Bu projelerin ilki olan ‘Fabrikada Yürü’de kulaklığı takan katılımcılar, ‘Tabakfabrik Linz’ (Linz Deri Fabrikası) içinde, bu heybetli fabrikanın ve içindekilerin yarattığı gizli sesleri dinledikleri bir tura çıkarıldılar. İkinci projede, ‘Kentte Yürü’de ise belli başlı özel yerlerin işaretlendiği bir harita vardı ve yönlendirme işlevi gören bu harita eşliğinde Linz’de bir tur atan katılımcılar, kentteki daimi elektroakustiği dinleyerek bu fenomene tanıklık ediyordu. Bu iki yapıtın tamamlayıcısı niteliğindeki daha kapsamlı bir çalışma olan ‘Ruhrlandschaften’ (Ruhr Manzaraları), Ruhrgebiet bölgesindeki bazı yerleri betimleyen toplam kırk fotoğraf içeriyordu. Her imge, müzelerdeki gibi kişiye özel bir sesli rehber eşliğinde bakılacak şekilde yerleştirilmişti. Kulaklıkları takanlar, imgelerin karşısına geçtiklerinde ilgili yerde kaydedilmiş elektromanyetik ‘ses manzarası’nı (soundscape) dinleyebiliyordu. Kubish’in gezileri, ister tek başına ister grup halinde katılalım, bir ortamla ilgili o âna kadar sahip olduğumuz tüm algıyı değiştirir ve o yerin ‘algılanamayan’ yönlerini öne çıkarır. Son derece etkili olan bu seri, sanatçının daha evvel yaptığı elektroakustik yapıtlarındaki algısal bir kusurdan doğmuştur: arka plandaki uğultu. Bu ‘parazitlenmeyi’ ortadan kaldırma çabalarından vazgeçtiği an sanatçının odak noktası tam da bu olur. ‘Bu uğultuyu (ki aslında gürültüdür) yaratan seslerin tonları ve yüksekliği bölgeden bölgeye, ülkeden ülkeye değişiyor’ diyerek açıklar gözlemlerini sanatçı. Çünkü bu seslerin kaynağı, her yeredir: ‘Aydınlatma sistemleri, trafolar, alarm cihazları, güvenlik kameraları, cep telefonları, bilgisayarlar, asansörler, tramvay kabloları, antenler, navigasyon sistemleri, bankamatikler, neon ışıklı reklam panoları,

elektrikli cihazlar.’... ‘Fabrikada Yürü’ ile ‘Kentte Yürü’nün özgünlüğünün, dolaysızlığının kaynağı, doğal bir olaya işlerlik kazandırmaları ve temel dayanaklarının zamandan bağımsız gerçekleştirilen yürüme, yön bulma gibi basit eylemler olmasıdır. Dolayısıyla Kubish’in çalışmalarında, Sitüasyonistlerin 1960’ların sonunda Paris’te yaptığı ‘psikocoğrafi’ temelli haritalarından Janet Cardiff’in bir yerde dolaşırken o yerle ilgili anlatıların dinlenebildiği ses yürüyüşlerine kadar diğer pek çok sanatçının yankıları da duyulur.” (Wilson, 2015, s. 220).



Görsel-43, Christina Kubisch, 2010, ‘Kentte Yürü’, (Walk in the City), Katılımcı Performansı, Ars Electronica, Linz, Avusturya.

Alman sanatçı Chiristina Kubish, ‘Kentte Yürü’ adlı ses performansında, insanlar ile kent sesleri arasında yaşanan zamansal, mekansal ve teknolojik (malzeme) ilişkileri araştırır. Kubish, Avusturya’nın Linz kentinde ses teknolojisi aracılığıyla, açığa çıkan seslerin ya da gürültülerin, insan üzerinde bıraktığı etkiler üzerine yoğunlaşır. Sanatçı şu soruların cevabını merak eder: Bir kentin ‘sesleri, gürültüleri, uğultuları’ o kentte yaşayan insanların duygularını nasıl etkiler? İnsanlar bellekleri aracılığıyla hangi tür duygusal değişimlere ve dönüşümlere girerler? Kent ‘uğultu’ları, toplumsal ve kişisel belleği oluşturmanın neresindedir ve bu ‘gürültü’lerin insan üzerinde bıraktığı etkiler nelerdir? Kubish, bu ve benzer soruları, Linz kentinde uyguladığı ses performans ile araştırması Postmodern Dönem Kültüralizm olgusunu yansıtır. Sanatçı, bu performansında kendi kurguladığı katılımcıları değil, hayatın kendi içinden meraklı katılımcıları kullanır.

Kubish, bu ses performansı ile, Fransız sanat eleştirmeni Nicolas Bourriaud'un 'İlişkisel Estetik' tanımlamasıyla ilgili olarak hem sanatı hayatın içine iter hem de hayatı sanatın içine çeker.

3.5.6. Paul Chan

Performans Sanatı formunda işler üreten Çin (Hong Kong) kökenli Amerikalı sanatçı Paul Chan, 2007 yılında 'New Orleans'ta Godot'yu Beklemek' (Görsel-44) adlı çalışmasını yapar. "Chan'ın Kasım 2007'de gerçekleştirdiği, Samuel Beckett'in melankolik ama tuhaf bir şekilde umut dolu tiyatro oyununun temel özelliklerini uyarladığı 'New Orleans'ta Godot'yu Beklemek' adlı performansında apokaliptik (kıyamet sonrası bilimkurgusu) özellikler bulunur. Kasırganın harabeye çevirdiği kentte, iki dış mekânda -Lower Ninth Ward kavşağı ile Gentilly'deki terk edilmiş bir evin bahçesinde- sahnelenen performans, seyircilere, harabe haline geldiği âşık olan bu manzaranın yeniden inşa edilebilme potansiyeline odaklanmaları konusunda cesaret aşılama hedefliyordu. Oyun sahnelenmeden önce Chan bir kaç ayını New Orleans'ta geçirip projeyi daha kapsamlı bir etkinliğe dönüştürmek ve süreci video kayıtlarıyla belgelemek amacıyla yerel sanatçılarla, aktivistlerle, topluluk sözcüleriyle/liderleriyle çalıştı." (Wilson, 2015, s. 94).



Görsel-44, Paul Chan, 2007, 'New Orleans'ta Godot'yu Beklemek', (Waiting for Godot in New Orleans), Performans, Louisiana, New Orleans, ABD.

Sanatçı Paul Chan, ‘New Orleans’ta Godot’yu Beklemek’ adlı performansını Amerika’nın New Orleans kentini 2005 yılında etkileyen Katrina kasırgası dolayısıyla yapar. Chan için, Katrina kasırgasından çok kötü bir şekilde etkilenen New Orleans kenti kurtarılmalıdır, iyileştirilmelidir, yaraları sarılmalıdır, yardım edilmelidir ve performans sanatı ile destek verilmelidir. Sanatçıya göre felaketten çok etkilenmiş bir kent için sanat; ‘kurtarıcı, tedavi edici ya da terapist’ rolüne bürünmelidir ki Postmodern Dönem’in Kültüralizm olgusunu yansıtan performans sanat formu ‘aykırı’ şeyleri dile getirdiği kadar; - sanatı hayatla buluşturarak - ‘iyi durum’a getirilmesi gereken şeyleri de dile getirmelidir. Dolayısıyla, Chan, bu performansında postmodern sanatı ‘umut verici’ bir kimlik olarak kullanma peşine düşer. Şu halde, performans sanatı, bazen kent varlığında sistem/devlet/yasa eleştirisi yapar bazen kent varlığında toplumsal ve kişisel bellek araştırması yapar; bazen de bir kentin varlığının kurtarılması için ‘umut bekçisi’ rolüne soyunur. Öte yandan, çağdaş sanattaki performans formu uygulamaları, Postmodern Kültüralizm olgusunun değirmenine su taşıyan öğeler olarak nitelendirilebilir.

3.5.7. Andreas Gursky

Postmodern Dönem’in fotoğraf sanatçıları; fotoğraflarını büyük boyutlu ve ışıklı hale getirmekten, bunlar üzerinde photoshop, friend vb. bilgisayar programları yardımıyla her türlü manipölasyonu yapmaya kadar, işlerinde her türlü teknolojik gelişmeyi değerlendirirler. Postmodern Dönem’de, çağdaş sanatın Fotoğraf formunda işler üreten Alman sanatçı Andreas Gursky, 2002 yılında ‘Copan-Brezilya’ (Görsel-45) adlı fotoğrafını yapar. “Alman fotoğrafçı Andreas Gursky, dijital teknolojiyi çok etkili bir şekilde kullanarak Hong Kong, Tokyo, Los Angeles ve Kahire gibi kentlerin fotoğraflarını üretir. Gursky’nin 2x5 m. gibi dev boyutlarda sergilediği idealize edilmiş kent imgeleri küreselleşmenin sonuçlarının erken işaretleridir... Örneğin ‘Copan’ adlı fotoğrafın boyutları 214,5x301,5 cm. dir. Birbirini tekrar eden renkler ve biçimler ile sınırsızlık hissi yaratan inanılmaz büyüklükler ve kalabalıklara ait fotoğrafik imgeler izleyicilerin görsel algısını zorlamaktadır... Sanatçı’nın yaptığı şey, sokakta dolaşan herhangi bir insanın, herhangi bir gözün bulunduğu yerden asla tam olarak göremeyeceği ve bu yüzden de algılayamayacağı görkemli büyüklükleri ve kalabalıklıkları, fotoğraf makinesi ve dijital olanaklar sayesinde görünür kılmaktır... Gursky, bunu yaparken manipölasyonu ustalıkla kullanarak yapıları ve kalabalıkları daha

da fazlalaştırır. Gerçekliği anlamak için mevcut gerçekliğin dışına çıkmak gerekebilir.” (Orhan, 2016, s. 15-17).



Görsel-45, Andreas Gursky, 2002, ‘Copan-Brezilya’ (Copan-Brazil), 214,5x301,5 cm., C-Baskı Fotoğraf, Gagosian Galeri, New York, ABD.

Postmodern Dönem Kültüralizm olgusuna, en son teknolojik gelişmeleri dâhil eden çağdaş fotoğraf formu sanatçıları, manipülasyon stratejisine sıklıkla başvururlar. Alman sanatçı Andreas Gursky, kent fotoğraflarıyla, küresel yoğunluğu, küteselliği, sıkıcılığı, biteviyeliği, karmaşayı ve kapitalizmi, Postmodern Dönemi yaşayan metropol kentler bağlamında sorgular. Dijital fotoğraf teknolojisinin sunduğu olanakları çağdaş sanatın manipülasyon stratejisi eşliğinde değerlendiren Gursky, kentleri ve kent kalabalıklarını gündeme getirir. Sanatçı, ‘Copan-Brezilya’ adlı fotoğrafını Brezilya’nın en büyük kentlerinden olan Sao Paulo için yapar. Daha önceden çektiği kent fotoğrafları üzerinde uyguladığı dijital manipülasyonlarla, bir başka kurgu, bir başka ‘durum’, bir başka ‘psikocoğrafya’ ve bir başka ‘gerçeklik’ yaratır. Öte yandan, sanatçı’nın ‘Copan’ adlı fotoğrafı üzerinde ‘gerçek-kurgu karışımı’ eşliğinde uyguladığı manipülatif yaklaşımı, postmodernizmin yapıbozumcu anlayışıyla da örtüşür.

3.5.8. Brian Eno

Postmodern Dönem’de çağdaş video sanatı formunda iş üreten sanatçılar; kurgu, zaman ve en yeni teknolojik olanakları, özgürce ve sınırsızca kullanırlar. Dolayısıyla, bu

dönemde Video Sanatı formunu kullanan sanatçılar, hem fotoğraf ya da sinema filmi çekmediklerinin hem de dijital teknolojiyi özgür bir şekilde kullandıklarının ayırdına varırlar. Postmodern Dönem’de Video Sanatı formunda işler üreten İngiliz sanatçı Brian Eno (1948-) 1981 yılında ‘Ortaçağ Manhattan’ının Yanlış Anıları’ (Görsel-46) adlı videosunu çeker. “Eno’nun ilk video yerleştirmesi, 1981 tarihli ‘Ortaçağ Manhattan’ının Yanlış Anıları’ydı; filmde kentin gökdelenlerinin uzun uzun çekilmiş izlenimci görüntüleri vardı. Bu çekimler, değişimin değerini kabullenmek ve meditasyon nitelikli yürüyüşler dâhil, sanatçının çalışmalarındaki bazı genel özellikleri olduğu gibi gözler önüne seriyordu.” (Wilson, 2015, s. 134).



Görsel-46, Brian Eno, 1981, ‘Ortaçağ Manhattan’ının Yanlış Anıları’, (Mistaken Memories Of Mediaeval Manhattan), Video Sanatı, 45 dk. Londra, İngiltere.

İngiliz sanatçı Brian Eno, 1981 tarihli ‘Ortaçağ Manhattan’ının Yanlış Anıları’ adlı videosunu Amerikanın New York kentinin Manhattan bölgesinde çeker. Eno, bu Video sanatında günümüzün modern bir kentinin yüksek katlı binalarını ve gökdelenlerini kayıt altına alırken, 1960’lı yılların sistasyonistlerinin ortaya attıkları ‘psikocoğrafi’ kavramını anımsatır. Eno, New York kentinin Manhattan bölgesini çektiği görüntülerle hem deneyimler hem duygulanır ve hem de sorgular. Postmodern Dönem’de çağdaş sanatçılar tarafından, pastiş, parodi ve ironi yapılarak tarihsel bilgi ve görsellerinin yapıbozuma uğratılması sırasında, anakronizm stratejisi değer kazanır. Sanatçı, çalışmasına verdiği

‘Ortaçağ Manhattan’ının Yanlış Anıları’ ismiyle, çağdaş sanat stratejilerinden olan anakronizm (tarih yanılgısı) stratejisini kullanır. Bu videoda, önce New York ya da Manhattan bölgesi Ortaçağ’a aitmiş gibi adlandırılarak tarihi bir yanılgı yaratılır; sonra ‘Manhattan’ın Yanlış Anıları’ olduğu söylenerek tarihi bir düzeltme yapılır ve daha sonra paradoks bir ‘durum’ ortaya çıkarılır. Eno, bir yandan gözlemci bir anlayışla New York’un Manhattan bölgesinin güncel görüntülerini kayda alır ama diğer yandan postmodern stratejiler doğrultusunda bu görüntüleri, 13 ile 15. yüzyıllara ait, aykırı bir isimlendirmeye ifşa eder. Dolayısıyla, sanatçı, bu video çalışmasında yaptığı sorgulamalarla çağdaş sanatın kültüralizm olgusuna hizmet eder.

3.5.9. Christo ve Jeanne – Claude

Postmodern Dönem’de sanat galerilerini ve müzeleri sorgulayarak, kendini ‘arazilere, taşlara, denizlere, göllere, kraterlere, topraklara ve dağlara’ ‘vuran’ Arazi Sanatı (Land Art) formu sanatçıları, çağdaş sanatın kültüralizm olgusunu yansıtır. Sanatçıların dünyanın farklı coğrafyaları üzerinde bulunan geniş arazileri ile açık alanlar (kamusal ya da özel) üzerindeki bir takım nesneleri sanat yapıtı haline getirmeye çalışmaları, Arazi sanatı formunun amacını gösterir. Bu dönemde Arazi sanatı formunda işler üreten Bulgaristanlı sanatçı Christo Vladimirov (1935-2020) ve Faslı sanatçı Jeanne-Claude Denat (1932-2009) 1985 yılında ‘Paketlenmiş Pont Neuf’ (Görsel-47) adlı çalışmayı yaparlar. “1985’in Eylül ayında, Christo ve Jeanne-Claude Paris’teki en büyük köprü olan Pont Neuf’u on dört günlüğüne pırıltılı, kum rengi bir kumaşla kapladılar... Kusursuz bir simetriye sahip bu tarihsel anıt - ve hatta bütün Paris’in en mükemmel biçimde korunmuş merkezi- Fransa’nın zamansız kimliğini cisimleştirir gibi görünür. Ancak, geçici ‘Paketlenmiş Pont Neuf, Paris, 1975-1985 süresince, Christo ve Jeanne-Claude, toplumsal uzlaşmanın kalıcı ve anonim monoliti (jeolojik veya teknolojik taş kütle) üzerinde bireysel bir yaratıcı vizyonun gücünü ve kısa ömürlülüğü vurgulamak için köprüye bakışın bağlamını, etkin biçimde dönüştürdüler. Hatta Paris’in muhafazakâr belediye başkanını bunu yapmalarına izin vermesi için çeşitli manevralara bile başvurdular. Bu, Christo ve Jeanne-Claude’un projesinin kompleks anlamının bir parçasıdır... Herkes kendini alışlageldik işlerini yaparken bulur, ama bu kez hiçbir pratik amacı olmayan bir şeyin karşısında- bir sanat yapıtının. Bu düşünce Guy Debord’un ‘sitüasyonist’ estetiğiyle (psikocoğrafya) önemli paralellikler taşımaktadır. Hepsi bir

araya geldiğinde, Christo ve Jeanne-Claude’un yarattığı bu s t asyonların temel mantıksızlığı, gerçek olaylar tiyatrosunda yapıtın varlığı, şaşırtıcı boyutları ve savunmasız formel güzelliği, neredeyse herkesi kendilerine ve çevrelerindeki dünyaya yeni gözlerle bakmaları için harekete geçirir. ‘Proje topluma şaka yollu sataşmaktır.’ diye açıklamıştır Christo, ‘ve toplum, bir anlamda, köprü, yol ya da otoban yapımı gibi normal bir olaya vereceği tepkiyi verir. Farklı olduğunu bildiğimiz şey, tüm bu enerjinin fantastik ve mantıksız bir amaç için kullanılmış olduğudur ve bu da çalışmanın özüdür.’” (Fineberg, 2014, s. 344-345).



Görsel-47, Christo ve Jeanne - Claude, 1975-1985, ‘Paketlenmiş Pont Neuf’, (The Pont Neuf Wrapped), Arazi Sanatı, Açık Alanda Kamu Yapısı  zerine Yerleştirme, Paris, Fransa.

Christo ve Jeanne-Claude’nin ‘Paketlenmiş Pont Neuf’ adlı Arazi sanatı formundaki işleri, Postmodern Dönem’in ‘galeri ve müze dışında da sanat olur’ düşüncelerini pekiştiren bir proje uygulamasıdır. Christo ve Jeanne-Claude, bu uygulama sırasında, bu dönemin tüm toplumsal tabakalarına hitap eden söylemlerinin farkında olarak, hareket ederler. Çağdaş sanatçılar tarafından, ‘toplumun içindeki sanata bakmak veya sanatın içindeki topluma bakmak’, bu dönemin temel unsuru haline getirilir. Christo ve Jeanne-Claude, geçmiş döneme (15. yüzyıl Ortaçağı) ait bir mimari sanat eseri olan Paris kentindeki Pont Neuf köprüsüne, yeni ve aykırı bir biçim vermekle, Postmodern stratejilerden olan detournement (yozlaşma, ters döndürme) anlayışını kullanırlar. Sanatçılar, tarihi köprüyü günümüzün parlak ve pırıltılı kumaşlarıyla kaplayarak, bir yandan var olan görüntüyü yozlaştırır, bozar diğer yandan ise bu ‘tuhaf’ işle insanlar

üzerinde bir şaşırtma ve şok etkisi oluşturmak isterler. Christo ve Jeanne-Claude, bu işleriyle insanlara ‘hayatın ve dünyanın gelip geçici’ olduğu vurgular ve onların çevrelerindeki nesnel dünyaya bir kez daha alıcı gözle bakmalarını ‘arzu’larlar. Diğer taraftan, sanatçılar bu aykırı işleriyle bir kaotik ortamın, bir belirsizliğin, bir karmaşanın yaşanmasına da vesile olurlar ki; bu da Postmodern Kültüralizm olgusunu gösteren bir durum yaratır.

3.5.10. Gabriel Orozco

Postmodern Dönem’de, Yoksul Sanat (Arte Povera) formunda iş üreten çağdaş sanatçılarda, sıradan, basit ve ucuz malzemeleri kullanarak ‘hayatın gelip geçiciliği’ni yansıtmak düşüncesi vardır. Yoksul sanat formunu tercih eden sanatçılar, malzeme kullanımı noktasında, ‘sıradanlık’ ve ‘sınırsızlık’ durumlarına gelmişlerdir ki; aynı zamanda bu görüntü, postmodern paradigmanın söylevleriyle de uyumluluk sergiler. Yoksul sanat formunda işler üreten Meksikalı sanatçı Gabriel Orozco (1962-), 1993 yılında ‘Ada İçinde Ada’ (Görsel-48) adlı çalışmasını yapar. “Orozco’nun Manhattan adası üzerindeki Wall Street gökdelenlerinin uzak manzarasını, dalgalarla sürüklenip Aşağı Batı Yakası’nın rıhtımları yakınındaki beton bir park barikatına yaslanan tahtalarla ve çöplerle şiirsel bir biçimde karşılaştırdığı 1993 yılının ‘Ada İçinde Ada’sında en önemli şey görmenin bu tanımlanabilir biçimde kişisel yoludur. Ön plandaki çöpler gölcüğün içindeki bir ada, ufuk çizgisinin bir mikro kosmosu gibi durur fakat yine de bu gösterişsiz görüntü, XXI. yüzyılın bel bağladığı insanlığın çok kültürlü ve küresel algısının tam kalbindeki marjinalleştirilmiş perspektiflerin geçerliliğine dair daha büyük bir tartışmanın parçası olur. Jimmie Durham’ın belirttiği gibi: ‘Ben beklentileri karmakarışık etmek istiyorum.’... Bizi çağdaş deneyimin sınırlarına götürmek, çok uzak, tuhaf, farklı ve yeni olan şeyi denememizi ve böylece belki de bilmemizin gerekli olacağı hale gelmek üzere olan şeyi araştırmamızı sağlamak sanatın işlevidir- ve belki de her zaman öyle olmuştur.” (Fineberg, 2014, s. 483).

Meksikalı sanatçı Gabriel Orozco, ‘Ada İçinde Ada’ isimli Yoksul sanat formundaki işi ile ‘gelip geçici malzemeler’ eşliğinde ‘gelip geçici dünya’ düşüncesini dile getirir. Orozco, New York kentinin Manhattan bölgesinin gökdelenlerle kaplı kısmını, aynı yerde ve deniz kenarındaki alanın içinde, atık malzemelerle ‘taklit’ eder. Oysa, bu ‘taklit’ bir

‘mimetik kopyalama’; bir ‘izlenim’ ya da bir ‘replika’ (yapının birebir kopyası) değildir; bu ‘taklit’ olsa olsa çağdaş sanatın ‘rastlantısallık’ ve ‘simülasyon’(benzetme)’ stratejilerinin bir arada kullanılmasıdır. Orozco burada, bir kentin gerçek silüetine yerinde bakarak, o gerçek silüetin içinde ve yine aynı yerinde, atık ağaç ve taş parçaları kullanarak, rastlantısal ve simülatif unsurlar taşıyan bir sanat yapıtı üretir. Sanatçı, bu işini, doğaçlama hareketlerle ve mimiklerle tiyatro oyunu sahneleyen sanatçılar gibi, herhangi bir plan yapmadan, anlık bir eylem sonucunda gerçekleştirir. Ayrıca sanatçı, hazırlanan görüntünün fotoğraf haricinde hiçbir kalıcılığı olmayacağını ve tüm atık malzemelerin çöpe gideceğini bilerek, bu işini yapar. Orozco’ya göre, gerçek New York kenti gelip geçicidir; bugün vardır, yarın yoktur; kendi yaptığı yoksul sanat formundaki işi (Bu işi, sanatçı fotoğrafladıktan kısa süre sonra sonra temizlikçiler tarafından temizlenecektir) zaten gelip geçicidir ve nihayetinde bu hayat gelip geçicidir.



Görsel-48, Gabriel Orozco, 1993, ‘Ada İçinde Ada’, (İsland Within Island), Yoksul Sanat, Açık Alanda Yerleştirme, Tahta Parçaları ve Çöpler, 32,7x47,3 cm., Manhattan, New York, ABD.

4. BÖLÜM

‘ÖTEKİ’ KÜLTÜRALİZM VE ÇAĞDAŞ SANAT

4.1. ‘Öteki’ Kültüralizme Giriş

‘Öteki’ kavramı Türkçe sözlükte: “Diğeri, öbürü, sözü edilen veya benzer iki nesneden önem ve konum bakımından uzakta olan, mevcut kültürün içinde dışlanmış olan.” şeklinde ifade edilir. Buna göre örneğin, ‘Batı’ coğrafyası, kendi fizikî sınırları dışında yer alan coğrafyaları emperyalist görüşleri doğrultusunda ‘öteki’leştirir ve dışlar. ‘Öteki’ sözcüğü felsefe alanında ise şu ifadelerle anlatılır: “Öteki, Levinas’taki... anlamından hareketle, biraz daha geniş bir anlamda, erkeğin ötekisi kadın veya Batı’nın ötekisi olarak Doğu örneklerinde olduğu gibi, belli bir konum ya da varlığın karşıtı olan, onun tam karşı kutbunda bulunan konum ya da varlık olarak ve özellikle postyapısalcı ve postmodernist düşünürlerde, ölüm, delilik, bilinçdışı gibi, Batı’nın düşünce, form veya kalıplarına, ötekinin başkalığını ortadan kaldırmaksızın, dahil edilemeyen şeyi ifade etmek için kullanılmıştır. Nitekim, ‘öteki’yle daha ziyade iktidar konumlarından dışlanmış olanları ve ağırlıklı olarak liberal hümanist özne görüşünün kurbanlarını anlayan Foucault’nun eserlerinin büyük bir bölümü, entelektüel ilginin dışına atılanların ve politik hakları ya göz ardı edilmiş ya da silinmiş olanların yeniden kazanılmasına adanmıştır.” (Cevizci, 2005, s. 1296).

Fransız felsefeci Emmanuel Levinas’ın (1906-1995) Öteki kavramı ile ilgili öne sürdüğü bu hümanist bakış açısına göre: beriki ile öteki arasında, berikin ötekini ‘öteki’leştirmedeği; birbirlerine ‘insan’ temelinde bakan; karşılıklı, dengeli ve normal bir ilişki olmalıdır. Oysa, Batı toplumları Modern Dönem’de oryantalist, kolonyalist ve emperyalist bakış açıları dolayısıyla, kendi dışında olan ve ‘öteki’ coğrafyada yaşayan toplumlara uzun zamanlar -ne yazık ki- ‘hayvan’ muamelesi yaparlar. Öte yandan, aynı Batı toplumları tarafından, Postmodern Dönem’de, dışlanan ‘öteki’lere ‘insan’ gözüyle

bakma düşüncesi baş gösterir. ‘Doğu’ olarak da adlandırılan ‘Öteki’ toplumlara bakış açılarının değişmesi noktasında, hem Postmodern Dönem’in ‘her şey mümkün’ anlayışı, hem de ‘öteki’ coğrafyaların, 20. yüzyıl başlarından itibaren, kendi ‘gerçek’lerine yönelik çalışmalar yapmaları etkili olur.

19. yüzyılın ortalarından itibaren Amerika ile Avrupa’nın bazı ‘gelişmiş’ devletleri dünya üzerinde oryantalist, kolonyalist ve emperyalist hedefler doğrultusunda, dünyanın diğer ‘gelişmemiş’ devletleri üzerinde ekonomik, siyasi ve sosyal açıdan otorite kurma mücadelesi verirler. Pozitivist ve modernist ilkelere göre, rasyonel, merkezci ve pragmatik davranan bu güçler, ‘öteki’ olarak adlandırdıkları diğer coğrafyaları kültürel yönden de baskı altına alarak, kültürlerini ve sanatlarını sömürür, yağmalar ve tahrip ederler. Neticede, Modern Dönemin Batı ‘hegemonyası’, emperyal hedeflerine Doğu toplumlarını ‘öteki’leştirerek yürür. Ancak, Karl Marx ve onun takipçilerinin eşitlik düşüncesi, Batı hegemonyasının, emperyalist tutumunda bir takım değişiklikler yaşanmasına neden olur. Modern Dönem’de Avrupa’da, bir yandan Asya ve Afrika’nın sanatsal ve kültürel ürünleri yağmalanırken öte yandan ‘kültürel öteki’ne saygı duyulmasına yönelik bir takım eylem ve tavırlar ortaya çıkar. “1931 yılında Paris’te Fransız sömürgeleriyle ilgili büyük bir sergi düzenlenir ve Louis Aragon, Paul Eluard ve Yves Tanguy’ın temsil ettiği gerçeküstücüler bu sergiye ‘The Truth about the Colonies’ (Sömürgeler Hakkındaki Gerçek) adlı antiemperyalist bir gösteriyle karşılık verir. Bu sanatçılar kendilerinden önce kübistlerin ve dışavurumcuların yaptığı gibi kabile sanatının biçim ve ifadesini över; aynı zamanda mevcut politik sonuçlarla da ilgilenir.” (Foster, 2017, s. 275). Bir başka açıdan, Batı rasyonalizminin ‘kültürel öteki’ için yaptıkları bu eylem, 1960’lı yıllarda ortaya çıkacak olan postmodern düşüncenin temellerine işaret eder. Batı dünyasının entelektüel çevreleri, ‘öteki’ karşısındaki bu ikircikli durumu sonraki yıllarda da, - adeta bir günah çıkarma ritüeli gibi - yaşarlar.

Batı dünyasının sosyal bilim çevreleri, kolonyalizmin ve emperyalizmin peşinden gidip gitmeme konusunda, -marksist söylemler bağlamında- hem bir iç hesaplaşma yaşar hem de empati yaparlar ve ‘kültürel öteki’ insanların sanatına karşı ‘doğru mesafe’ konusunu ortaya atarlar. “Avrupa’da tepkilerin ve sömürgelerde isyanların baş gösterdiği 1930’ların ortasında, sağcı olduğu kadar solcu Avrupa’lı için de öteki konusu bir ‘doğru mesafe’ haline gelir... Peki o günden beri bu mesafe sorununa neler oldu?... Bu durum

postyapısalcı manzarada ortaya çıkan tüm epistemolojik egzotizmde (yeni oryantalist vahalar ve yeni ilkelci tatil mekanları) geçerlidir: Derrida'da Batı sözmerkezciliğinin 'akışını durduran' Çin el yazısı, Foucault'da şeylerin Batılı düzenini allak bullak eden Çin bilgeliği, Kristeva'yı alternatif kimliğiyle çeken Çinli kadın, Barthes'ta 'bir fark, bir mutasyon, simgesel sistemin düzeninde bir devrim olasılığını' temsil eden Japonlar, Deleuze ve Guattari için göçebeliğin kapitalist bölgeselliği kesen öteki alanı, Baudrillard için meta değişimi düzenimize dadanan öteki simgesel değişim toplumu vb. Postyapısalcılık doğru mesafeyi bulamasa bile, en azından farklılığın karşıtlık şeklinde yerleştirilmesini, içerinin dışarıya, öznenin ötekine karşı koymasını sorunsallaştırır.” (Foster, 2017, s. 276-280).

Postmodern Dönemin temel yapıtaşlarından olan postyapısalcı anlayışın farklı temsilcileri olarak bilinen Derrida, Foucault, Kristeva, Barthes, Deleuze, Guattari ve Baudrillard 'öteki'lerle aralarında olabilecek 'doğru mesafe'yi araştıran Batılı düşün insanlarıdır. Batılı bu entelektüellerin, Modern Dönem'in kolonyalizme, emperyalizme, kapitalizme ve hatta faşizme düşen görüşlerine karşın, postmodernizmin 'her şey mümkün' anlayışına bel bağladıkları görülür. Ayrıca, Batı dünyası, modern zamanlarda 'öteki'lerle araya çok uzak mesafeler koyarken, postmodern zamanlarda 'öteki'lerle araya çok yakın mesafeler koyar. Dolayısıyla, Batı coğrafyası kendi dışındaki toplumlara, çok ya da az hep bir 'öteki'leştirme sevdasını sürdürür.

Batı dünyasının Modern Dönem'de 'öteki' toplumlar üzerinde kurduğu kültürel hegemonya, emperyalizm ve dolaysız olarak uygulanır. Postmodern Kültüralizm olgusu ise ontolojik durumu gereğince; coğrafi, ekonomik, siyasal, teknolojik, kültürel ve toplumsal bir sınırsızlık içinde bulunmaktadır. Nihayetinde, bu sınırsızlık düşüncesi bağlamında rasyonel modernizmi de eleştirerek hayata tutunan postmodernizm; her şeyin olabilirliği, mantığından hareket etmektedir. Dolayısıyla, bu anlayışın içinde herkes (Avro Amerika, Asya, Afrika) kendine yer bulmaktadır. Postmodernizm içinde kendine yer bulan 'öteki' ler küresel fırtına içinde kendilerini var etme adına kültürel hegemonyanın karşısına çıkma girişiminde bulunmaktadırlar. İşte bu 'öteki'ler adına felsefeciler, sanatçılar, edebiyatçılar, kültür tarihçileri, sosyologlar, psikologlar tarafından yapılan çalışmalar bu tez içinde 'Öteki' Kültüralizm olgusunu adlandırmamızı gerekli kılmıştır.

Günümüzün postmodern küresel dünyasında bilgi, teknoloji ve hız çağını yaşayan toplumları olarak, Batı dünyasının ‘az gelişmiş’ adı altında nitelendirdikleri toplumlara karşı yaptıkları sınıflandırmaları, bölmeleri, yabancılaştırmaları ve ‘öteki’leştirmeleri onaylamak mümkün değildir. Batı’nın bu sınıflandırma tutumunu sorgulayan ‘Öteki’ coğrafyalar, emperyalist ve hegemonik yapıları eleştiren bir düşünce geliştirirler. Bu düşünceyi dolaylı ve dolaysız paylaşan - özellikle Asya ve Afrikalı - sosyal bilim insanlarından oluşan bir kesim doğar. Sözü edilen düşünce, Modern dönemde ortaya çıkan, egzotizm, oryantalizm, kolonyalizm, emperyalizm ve kültüralizm kavramları temelinde Batı uygarlığını eleştirir diğer yandan ise Postmodern Dönem’de gündeme gelen, postemperyalizm, postkolonyalizm (postsömürgecilik) ve postkültüralizm kavramları temelinde bir değerlendirme yapar. Tüm dünya toplumları, Postmodern Dönem’de küreselleşmenin etkileri altında; coğrafi, ekonomik, siyasal, teknolojik, kültürel ve toplumsal bir sınırsızlık halini yaşarlar. Postmodern Dönem’in bu sınırsızlık düşüncesi, gücünü ‘her şey mümkün’ yaklaşımından alır. Dolayısıyla, Postmodern Dönem’de, Doğu ve Batı dünyası olmak üzere, herkes kendine yer bulur. Postmodern dönemde kendilerine yer bulan ‘Öteki’ toplumların entelektüel çevrelerinin (felsefeciler, sanatçılar, edebiyatçılar, kültür tarihçileri, sosyologlar, psikologlar) ‘Batı’ya karşı yaptıkları eleştirel ve reaksiyoner çalışmalar burada, ‘Öteki’ Kültüralizm olarak nitelendirilecektir.

Son iki yüz yıla damgasını vurarak, Modern ve Postmodern Dönem’leri derinden etkileyen kültüralizm olgusu için yeni bir başlık açmak, yaşadığımız ülkelerde (Asya ve Afrika) ‘coğrafya kaderdir’ sözünü akla getirir. Sosyal bilim insanları tarafından geniş ölçekte makalelere, analizlere, kitaplara, tartışmalara ve hatta şiddet eylemlerine sebep olan bir sözcük olarak ‘Öteki’; farklı disiplinler, akımlar, anlayışlar tarafından kendi lehlerine yönelik kullanılır. Avrupa ve Amerika’nın ‘gelişmiş’ (Batı) toplumlarının, Asya ve Afrika (Doğu) toplumlarını ‘az gelişmiş’ olarak sınıflandırırken ‘Öteki’ adını kullanmalarına rağmen, tarafımızdan bu ismin Batı’nın ‘uygar’ toplumlarını eleştiri noktasında tercih edilmesi, ‘öteki’ kavramının ‘bumerang’ etkisine (Fanon ve Sartre, 2007: s. 29-35) sahip olması nedeniyledir. Batı uygarlığının ilk atışı yaptığı ‘öteki’ isimli Bumerang, günümüzde tekrar yönünü Batı’ya döner. Ayrıca, bu sözcük tırnak içinde yaygın biçimde kullanıldığı gibi ‘Öteki’ şeklinde kullanılmakla, kendi içinde diğerlerine

karşı - Batı'nın Doğu'lulara taktığı isim olarak - 'bir anlamı kabul edilenin dışında başka anlamlara gelecek şekilde kullanma' olarak bilinen metaforik düşünceyi de barındırır.

Modern ve Postmodern Dönem'lerde ortaya çıkan kültüralizm olgularına 'Öteki' başlığı altında bir başka alternatif kültüralizm olgusunu eklerken; 'Doğu' coğrafyasında yaşıyor olma gerçeği etkili olmuştur. Diğer yandan, 'Öteki' kültüralizm düşüncesinde, 'Doğu' toplumlarında iş yapan, sanat ve kültür emekçilerinin heder olan çalışmalarının anaç bir tavırla sahiplenilme çabası vardır. Dünya coğrafyasında sesi olan, ancak 'üç maymun' rolüne girip yokmuş gibi davranılan bu 'öteki' toplumların sesine 'ses olmak' da, insanın kendi bireysel ve toplumsal varlık durumunu dikkate alma çabası olarak algılanabilir. Modern ve Postmodern Dönem'in iki yüzyıllık bir dönemi kapsama alanında olsa da, özellikle Postmodern Dönem'de yaygınlık kazanan bir 'Öteki' kültüralizm olgusu değerlendirilecektir.

'Öteki' Kültüralizm olgusu etrafında düşüncesini yazan, sanatsal ve kültürel çalışma yapan çok sayıda sosyal bilim insanı bulunur. Bahsolunan bu isimlerin bazıları modern, bazıları da postmodern süreçte yazılı ve görsel ürünler verirler. Bunların arasında, çoğunluğu Asya, Afrika kökenli isimlerden olmak üzere, Avroamerika kökenli olanlar da yer alır. Asya-Afrika kökenli olan ve 'Öteki' Kültüralizm olgusuna katkı sunan isimlerden bazılarının, Avroamerika ülkelerinde yetişmiş olanları; hatta kendilerini Modern ya da Postmodern Dönem'e ait hissedendenleri de vardır. Ancak, bu 'Doğu'luların ürettikleri işlerin, biçimsel özellikleri benzerlik taşımasına karşın, içeriksel özellikler noktasında, 'Batı'nın modern ve postmodern söylemlerine göre 'farklı'lık sergiledikleri bir realitedir. Tüm bu 'farklı' durumlara rağmen sözü edilen 'Öteki' kültüralistler, bu çalışmada bir araya getirilecek ve yaptıkları işler ortaya konulacaktır.

4.2. 'Öteki' Kültüralizmi Temellendirmek

Postmodern Dönem'le eş zamanlı olarak kendisini var eden, 'Öteki' Kültüralizm olgusunu temellendirme sırasında, bu olguya dolaylı ve dolaysız biçimde destek veren sosyal bilim insanları (felsefeci, tarihçi, sanat eleştirmeni, aktivist, sosyolog vb.) ile karşılaşmıştır. Bu entelektüel camia içinde, hem Batı'dan - az sayıda -, hem de Doğu'dan - çok sayıda -, isme rastlamak olasıdır. Büyük çoğunluğu oluşturan 'Doğu'lu

kuramcılar arasında, ‘Öteki’ kültüralizm olgusunu ifade etmek için kendi yerel coğrafyalarına ait (Madun Sınıfı vb.) bir takım başlıklar açanlar olduğu gibi, ‘öteki’ ismini kullananlar da bulunur. Yine bu süreçte, ‘Doğu’yu temsil eden kuramcılarının büyük bir çoğunluğu, Batı’nın pozitivist ve rasyonalist ilkeleri ile ilgili olarak, emperyalizm ve kapitalizm eleştirisi yaparlar. 1960’lı yıllardan sonra Postmodern Dönem içinde yükselen bu eleştiriler, kolonyalizmin karşısına postkolonyalizm kavramını çıkartırken, ‘Öteki’ Kültüralizm olgusuna da kapı aralar. Postkolonyalizm ya da Postkolonyal düşünce, Batı rasyonalizmi ve kapitalizminin kolonyalist anlayışı karşısında, hem Batılı hem de Doğulu sosyal bilimciler tarafından ‘Öteki’ insanların ve toplumların varlık mücadelelerine değer verir. Postkolonyalizm kavramına yönelik kuramsal çalışmalar, ‘öteki’lerin kimlik ve varoluş sorunlarını ifade eder ve ortaya çıkan bilgi birikimleri ‘Öteki’ Kültüralizm olgusunu meydana getirir.

‘Öteki’ Kültüralizm olgusunun kuramsal sürecinde karşımıza çıkan ilk isim Karl Marx’tır. Marksizm’in babası olarak bilinen Karl Marx, Modern dönemin başlangıcında, 1852 yılında Amerika’da yayınladığı ‘Louis Bonaparte’in 18 Brumaire’i’ adlı kitabında Batı’lılar tarafından ‘Öteki’ olarak tanımlanan toplumlarla ilgili olarak; “Onlar kendilerini temsil edemezler, temsil edilmeleri gerekir” diye yazar. (Said, 2017, s. 9). Karl Marx’ın takipçilerinden olan, İtalyan felsefeci ve siyasetçi Antonio Gramsci (1891-1937), “Bir toplumda sesi olmayan, kendilerini temsil edemeyen, toplumun işleyiş mekanizmaları içinde kendini ifade edemeyen işçiler, köylü kadınlar gibilerin klasik Marksist anlamdaki proleteriyadan ‘başka’ bir durumda olduğunu belirtmek amacıyla bu kişileri ‘madun’ (öteki) olarak ifade etmiştir.” (Yetişkin, 2010, s. 16).

Postmodern Dönem’de, (1970’li yıllar) ‘Doğu’lu entelektüeller, Gramsci’nin Madun kavramını baz alarak, Madun Çalışmaları Kolektifi’ni başlatırlar. Bu dönemde, Postkolonyal düşüncenin zeminini oluşturan Madun Çalışmalarının kuramcıları arasında: “Filistinli edebiyatçı Edward W. Said (1935-2003), Hindistanlı sosyal bilimciler Ranajit Guha (1922-), Dipesh Chakrabarty (1948-), Partha Chatterjee (1947-), Homi Bhabha (1949-) ve Gayatri Chakravorty Spivak (1942-), İranlı tarihçi Touraj Atabaki (1950), Tunuslu Albert Memmi (1920-), Mısırlı akademisyen Tarık Ramadan (1962-), Kamerunlu felsefeci Achille Mbembe (1957-) ve Türk tarihçi Arif Dirlik (1940-2017)” bulunur. (Yetişkin, 2010, s. 11).

Batı entelektüelleri arasında modernizmin pozitivist hedeflerine ulaşması için, kolonyal ve emperyal tavırları mübah görenler olduğu kadar; özellikle Rus felsefeci Karl Marx ve onun takipçilerinden oluşan bir grup sosyal bilimci; emperyalizmin, ‘öteki’ toplumları kültürsüz, insanları kimliksiz ve devletleri karektersiz hale getiren yönlerini kıyasıya eleştirirler. Marx’ın söz konusu takipçilerinden Antonio Gramsci, Modern Dönem’de, ‘öteki’ adını kullanmadan, Batı ‘hegemonya’sı tarafından yok sayılan insanların ve toplumların sorunlarını, 1929-1935 yılları arasında yazdığı ‘Hapishane Defterleri’ adlı kitabında ele alır. “Gramsci, yeni bir dünya deneyimi inşa etmek ve ‘aktörler’ haline gelmek üzere ‘senso comune’de (ortak duyu) entelektüel ve moral bir reform yapmayı, böylelikle madun kitlelere edilgenliklerinden kurtulma fırsatı vermeyi amaçlıyordu.” (Thomas, 2010, s. 46). Gramsci, entelektüel bir çok kesimi etkileyen söz konusu kitabı ‘Hapishane Defterleri’nde ‘ezilen’ toplumlar olarak vurguladığı, ‘öteki’lerin ‘direniş bilinci’ni anlatır. Gramsci’nin bu düşünceleri sonraki zamanlarda, hem Batı’dan, hem de Doğu’dan bir çok sosyal bilim insanı tarafından kullanılır. Özellikle, Batı’da öğretim görerek yetişen ‘Doğu’lu sosyal bilim insanları, Gramsci’nin ‘öteki’ toplumların sorunlarını irdelediği bu görüşlerini, 21. yüzyılın ikinci yarısından sonra ortaya çıkacak olan postkolonyalist düşünce bağlamında değerlendirirler.

Postmodern Dönem’de, düşüncelerini açıklayan ‘Doğu’lu isimlerden biri Cezayir kökenli Fransız yazar Franz Fanon (1925-1961), 1961 yılında yayınladığı ‘Yeryüzünün Lanetlileri’ (The Wretched of the Earth) adlı kitabında ‘sömürgeleştirme’ (kolonizleştirme) kavramı üzerinden ‘öteki’lerin varlıksal sorunlarına değinir. “Sömürgeleştirme, doğuştan birbirine karşıt iki gücün karşılaşmasıdır... Sömürgeleştirme asla fark edilmeden gerçekleşmez, çünkü varlığa yönelir, varlığı temelden değiştirir, özünü yitirecek denli parçalanmış seyircileri, tarihin projektörleri altında neredeyse muhteşem bir halde görülen ayrıcalıklı aktörlere dönüştürür. Yeni insanların getirdiği kendine özgü bir ritim, yeni bir dil ve yeni bir insanlık verir varlığa. Sömürgeleştirme, yeni insanların gerçek anlamda yaratılmasıdır... sömürgeleştirilen ‘şey’, tam da kurtuluş süreci sayesinde insan haline geliyor. Dolayısıyla sömürgeleştirmede, sömürge durumunun bütünüyle sorgulanma gerekliliği vardır. Sömürgeleştirmeyi kesin olarak tanımlamak istersek, şu gayet iyi bilinen cümle bunu ifade etmektedir: ‘Sonuncular birinci olacaktır’. Sömürgeleştirme bu cümlenin

doğrulanmasıdır.” (Fanon, 2007, s. 42-43). Franz Fanon, bu kitabındaki düşünceleriyle, yeryüzünde yaşayan kendisi ve benzeri ‘öteki’ insanların varlıksal durumları için olanca gücüyle mücadeleye girer. Fanon, henüz postmodernizm gelmemişken ve ‘mikro tarih’lerin varlıksal sorunları kabul görmemişken, bu yok sayılan toplumları ‘sömürgesizleştirme’ tanımlamalarına tabi tutarak, herkes tarafından ‘o halleriyle’ kabul edilmeleri gerekliliğine vurgu yapar. Fanon’a göre, sömürgesizleştirme sayesinde ‘öteki’ coğrafyanın ‘hayvan’ olarak görülen insanları, ‘insan’ haline gelecek ve akabinde, tüm yeryüzüne, yeni bir dil ve insanlık gösterisi sunacaklardır.

‘Öteki’ Kültüralizm olgusunu yaratan öncü isimlerin başında, Filistinli edebiyatçı Edward W. Said bulunur. Said’in 1978 yılında Amerika’da yayımladığı ‘Orientalism’ (Oryantalizm/Şarkiyatçılık Batı’nın Şark Anlayışları) adlı kitabında öne sürdüğü görüşler; sonraki yıllarda ‘Öteki’ Kültüralizm olgusunun doğmasına yol açar. Said bu kitabında, önce Şarkiyatçılık kavramını tanımlar ve sonra ‘Öteki’lerin ‘Batı’ karşısındaki durumunu gözler önüne serer. “Şarkiyatçılık, iktidarın bilgiyi kendini güçlendirmek için kullanımının çokkültürlülük açısından yapılmış bir eleştirisi sayılmaktan çok, bir tür ‘madunların tanıklığı’ olarak, yeryüzünün bahtsızlarının verdiği karşılık olarak düşünüldü.” (Said, 2017, s. 350). “Ne ki, ‘onlar’ ile ‘biz’ arasında yapılan Şarkiyatçı farklılaştırmayı gözardı etsek bile, bugün araştırmacılığın bazı etkili siyasal ve sonuçta da ideolojik gerçeklikler tarafından biçimlendirildiği olgusundan kaçış yoktur. Doğu/Batı ayrımı bir yana bırakılsa bile, hiç kimse, Kuzey/Güney, sahip olanlar/olmayanlar, emperyalist/emperyalizm aleyhtarı, beyaz/renkli ayrımlarıyla uğraşmaktan kaçınamaz. Sanki böyle şeyler yokmuş gibi davranarak kurtulamayız bunlardan; tam tersine, çağdaş Şarkiyatçılık, durumu görmezden gelmenin bir düşünsel onursuzluk olduğunu, ayrımları keskinleştirmek, hem habis hem kalıcı hale getirmek gibi bir sonuca vardığını iyice öğretiyor bize.” (Said, 2017, s. 341).

Öte yandan Edward W. Said, sözü edilen kitabı ile ‘Doğu’ ve ‘Batı’ dünyası arasında çok sayıdaki analiz, sentez, tartışma ve eylemin odağında yer alır. Bazı eleştirmenlere göre, Doğu ve Batı arasındaki tarihsel süreci hümanist bir yaklaşımla ve ‘kışkırtıcı’ bir dille yazan Said, ‘Ne ‘İsa’ya ne de Musa’ya yaranabilir. Bir kısım sosyal bilimciye göre, ‘Batı’yu ‘öteki’leştiren Said; bir başkalarına göre ‘Doğu’ yu ‘öteki’leştirir. Said’in kitabı, tüm bu tartışmalara sebep olmasına rağmen, postmodern süreçte ‘öteki’ni ve ‘Öteki’

Kültüralizm hakkında ‘en iyi tespitleri yapan’ eser konumunu sürdürmeye de devam eder. Aslında Said, söz konusu kitabında ‘öteki’leştirme düşüncesinin (Doğu, Batı ya da ‘Öteki’) karşısında ve hümanist bir anlayışta olduğunu belirtir. “Ne ki ben hiçbir zaman, oluşumunu anlattığım ve korkunç etkilerini azaltmaya çalıştığım birbirine rakip iki siyasal ve kültürel yekpare blok arasındaki düşmanlığı sürdürüyormuş gibi hissetmedim kendimi. Tersine, daha önceden söylediğim gibi, Garp -karşısında- Şark karşıtlığı hem yanıltıcıdır hem de istenecek bir şey değildir; aslında, göz kamaştırıcı bir yorumlar ve çarpışan çıkarlar tarihinden başka bir şey olarak da görmemek gerekir bunu.” (Said, 2017, s. 349).

Said, 1978 tarihli kitabına, 1995 yılında yazdığı ‘1995 Baskısına Sonsöz’ başlıklı ek yazısında, ‘Öteki’lerin son durumu hakkında şunlara değinir: “Şarkiyatçılık’ı yazarken, Marx’ın kitabın başında alıntıladığım ‘Onlar kendilerini temsil edemezler, temsil edilmeleri gerekir’ cümlesiyle ima ettiği öznel hakikatin bilincinde ‘olduğumu’ inkâr etmeyeceğim. Şöyle ki, eğer kendi fikrini söyleme fırsatından mahrum edildiğini hissediyorsan, bu fırsatı yakalamak için var gücünle uğraşacaksın. Zira, yirminci yüzyılın özgürlük hareketleri tarihinin güzelce kanıtladığı gibi, madunların da konuşması ‘mümkündür’ aslında.” (Said, 2017, s. 349). Said, bu kitabındaki düşünceleriyle, Postmodern Dönem’de, bir ‘Öteki’ Kültüralizm olgusu gerçeği yaratır. Her ne kadar Said, bu kitabında hümanist bir görüntü verse de, kendi kimliğinden, coğrafyasından ve kültüründen olan insanların kaygılarına ve yaşadıkları ‘öteki’leştirmelere kayıtsız kalamaz. Batı’da postmodernizmin felsefi temellerinin konuşulduğu bir zamanda ortaya çıkan Said’in ‘Oryantalizm’ kitabı Doğu’lular ve Batı’lılar tarafından hem sahiplenilir ve hem de eleştirilir.

Postmodern Dönem’de, Hindistan’da başlayan ‘Madun Çalışmaları’nın kurucusu, tarihçi Ranajit Guha, 1982 tarihli ‘Sömürge Hindistan’ın Tarih Yazımı İle İlgili Bazı Hususlar Üzerine’ adlı makalesinde Madun’u (‘Öteki’) şöyle tanımlar: “Madun, yukarıya doğru ve bir anlamda dışa dönük toplumsal devingenlik (mobility) ile ilişkisi kesilen insanlar ve gruplar anlamına gelir. Bu aynı zamanda, bu insanların ve grupların sömürgeci özneyi üreten kültürel hatlardan da kopmuş olduğu anlamına gelir.” (Guha’dan aktaran Yetişkin, 2010, s.16). Hindistan tarihini sömürü anlayışıyla yazan İngilizlere karşı geliştirilen bir refleks olarak meydana gelen Madun Çalışmaları, etkilerini ‘Öteki’ Kültüralizm olgusu

üzerinde yansıtır. Guha, 1982 tarihli yazısında, ‘Madun’ların özelliklerini ‘Madun Siyaseti’ olarak anlatır: “Bu siyasetin en önemli özelliklerinden biri, elitist tarihyazımı tarafından çok az açıklanan hareketlilik safhalarının unsurlarıyla ilgilidir. Hareketlilik, elit siyaset alanında dikey olarak, madun siyaset alanında ise yatay olarak gerçekleşmiştir.” (Guha, 2010, s. 25). Ranajit Guha, bu makalesinde Gramsci’den alıntılıdığı ‘Madun’ kavramını kendi vatandaşları olan Hindistan halkı üzerinden irdeler. Guha, ‘Madun siyaset’inin, yerli ve yabancı sömürgeci yapıların karşısında, ‘özerk’ bir alan olduğunu ve bunların ‘hegemonya’cı, tahakkümcü, kolonyalist olmayan, özgürlükçü ve yatay siyaset yaptıklarını belirtir. Guha’ya göre yerlici, halkçı ve derin özellikler taşıyan bir ‘Madun’ sınıfı daha önemli ve değerlidir. Dolayısıyla, Guha’nın bu görüşleri bir başka açıdan ‘öteki’ toplumları tanımlamakta ya da ‘Öteki’ Kültüralizm olgusunu nitelemektedir.

Hindistanlı edebiyat eleştirmeni Gayatri Chakravorty Spivak, 1988 yılında ‘Madun/Ast Gruplar Konuşabilir mi?’ (Can the Subaltern Speak?) başlıklı bir makale yazar. “Spivak’ın buradaki argümanı, postkolonyal tarihçinin ast/madun grupların konumunu diriltebileceğini belirten kolaycı varsayıma itiraz etmektedir... Nitekim, ast grupları ‘temsil etme’si gereken entelektüeldir: ‘Ast grup konuşmaz. ‘Kadın’ın sofu bir ilave olarak yer aldığı küresel çamaşırhane listelerinde bir erdem aramayın. Temsil sönüp yok olmadı. Kadın entelektüelin gösterişli bir hareketle reddetmemesi gereken kısıtlı bir görevi var.’ Spivak, ast/madun öznenin romantikleştirilmemesi ve homojenleştirilmemesi konusunda postkolonyal eleştirmeni etkili biçimde ikaz eder.” (Loomba, 2000, s. 262-263). Gayatri Chakravorty Spivak, ezilen insanları, Madun ya da Ast olarak adlandırdığı bu makalesinde, söz konusu insan ve toplumların ‘konuşabilme’ durumlarını sorgular. Spivak, Hindistan’da yaşayan bir kadın olarak, toplumsal cinsiyet (feminizm) konusunu kolonyalizmle birlikte eleştirir ve ezilen kadınlar aracılığıyla bir ‘Madun, Ast, Öteki’ sorgulaması yapar. Spivak’a göre, ‘Madun’ların konuşabilmeleri ancak entelektüel çalışmaların artmasıyla olabilecektir. Dolayısıyla, tüm ‘öteki’ coğrafyalarda yaşayan ‘ast ya da madun’ sınıfları için sosyal bilim insanları, sanatsal, kültürel ve tarihsel çalışmalarına ivme kazandırmalıdır.

‘Öteki’ Kültüralizm olgusu ile ilgili ‘sömürge sonrası eleştiri/perspektif/proje’ ifadelerini kullanan, Hindistanlı eleştirel teorisyen Homi K. Bhabha 1993 tarihli ‘Kültürel

Konumlanış' adlı kitabında şunları yazar: "Sömürge sonrası perspektifler, Üçüncü Dünya Ülkelerini'nin sömürgeci tanıklıklarından ve Doğu-Batı, Kuzey-Güney şeklindeki coğrafi bölümlenmeler içindeki 'azınlıklar'ın söylemlerinden doğar. Bu perspektifler, ideolojik modernite söylemlerine müdahale eder. Bu söylemlerin özelliği, eşitsiz gelişime ve ulusların, ırkların, cemaatlerin ve halkların ayrımsal, çok zaman dezavantajlı tarihlerine hegemonik bir 'normallik' sağlamaya çalışmalarıdır. Yine yukarıdaki perspektifler, kültürel farklılık, toplumsal otorite ve siyasi ayrımcılık meseleleri etrafındaki eleştirel gözden geçirmelerini, modernitenin 'aklıleştirilmeleri' içindeki düşmanca ve karasız anları gözler önüne sermek için formüle ederler." (Bhabha, 2016, s. 313-314). Bhabha, burada bir yandan Modern Dönem'in ayrımcı tutumunu eleştirir, diğer yandan ise 'öteki' toplumların Batı karşısındaki reaksiyoner çalışmalarını yüceltir.

Günümüzün Postmodern Dönemi üzerinde görüşlerini yazan, Amerika'lı felsefeci-edebiyatçı Michael Hardt (1960-) ile İtalyan felsefeci Antonio Negri (1933-) birlikte, 2000 yılında 'İmparatorluk' (Empire) adlı kitaplarını yayımlarlar. Hardt ve Negri, bu kitaplarında dünya üzerinde şu an yaşanan küreselleşme, biyoiktidar ve biyopolitika kavramlarını irdelerler. Bilhassa, küresel fırtınadan etkilenen insan ve insan toplulukları için çözüm önerileri ararken , küreselleşme karşısındaki 'öteki'nin durumunu 'Batı'lı bir gözle gündeme getirirler. "Evcilleştirilmiş Öteki, artık bir istikrar ve denge gücü olmaktan çıkmış, yabancı, gerçek Öteki haline, yani denklik ve otonom (kendi iradesi ile hareket eden) girişim kapasitesine sahip hale gelmiştir. Sartre'ın gayet güzel ve tehditkâr bir ifadeyle ilan ettiği gibi, bu 'bumerang uğrağıdır.' Negatif uğrak Avrupa Kendiliği'nin yıkım sürecini başlatabilir; bunun nedeni de özellikle Avrupa toplumunun ve değerlerinin kolonileştirilenin evcilleştirilmesi ve negatif boyunduruğu temelinde kurulmuş olmasıdır. Negatiflik uğrağı, nihai ırksız bir toplum amacına giden yolda herkesin eşitliğini, özgürlüğünü ve ortak insanlığını tanıyan gerekli bir ilk adım olarak tarif edilir." (Hardt ve Negri, 2018, s. 144).

Fransız felsefeci-edebiyatçı Jean-Paul Sartre (1905-1980), kolonyalizmin ve kapitalizmin 'lanetlendiği'; postkolonyalizmin ve 'öteki'lerin yüceltildiği Franz Fanon'un 1961 tarihli kitabına yazdığı ön sözde şunları vurgular: "İnsan olmayı hem talep etmek hem de reddetmek patlayıcı bir çelişkidir. Patladığını siz de benim gibi biliyorsunuz. Ayrıca yangınlar çağında yaşıyoruz: Kıtlığın artması için doğum oranının yükselmesi yeter, yeni

doğan ölmekten çok yaşamaktan korksun; şiddet seli tüm engelleri devirir. Cezayir ve Angola'da Avrupalılar görüldükleri yerde katlediliyor. Bu bir bumerang çağı, şiddetin üçüncü evresi: Üzerimize geri gelir, bize çarpar ve daha öncekiler gibi, bunun bizim bumerangımız olduğunu yine bilmeyiz... Bugün yerli kendi hakikatini ortaya koyuyor, aynı zamanda, sıkı sıkıya kapalı kulübümüz de zayıflığını ortaya koyuyor: Bir azınlık kulübüdür bu; ne fazla ne eksik. Daha beteri var: Ötekiler bizim karşımızda insana dönüştüğünden, bizim de insan soyunun düşmanı olduğumuz ortaya çıkıyor; seçkinler gerçek doğalarını ortaya koyuyorlar: bir çete. Sevgili değerlerimiz kanatsız kalıyor; yakından bakarsanız kanla lekelenmemiş tek bir değer bile göremezsiniz.” (Fanon, 2007, s. 29-35). Varoluşçuluk felsefesinin öncü ismi Jean-Paul Sartre, Fanon'un kitabına yazdığı yazıda, hem kendi Avrupalı kimliği üzerinden - adeta 'günah çıkarır' gibi - empati yapar hem 'Öteki' insanlar ve toplumlar ile yüzleşir hem de 'öteki'lerin 1960'lar dünyasında yaptıkları özgürlükçü çabaların önemini ve değerini ortaya koyar.

Hardt ve Negri, 'İmparatorluk' kitaplarında, Jean-Paul Sartre'ın 'Öteki'ler hakkındaki görüşleri ile ilgili olarak; özgürlükçü varoluşçuluk felsefesi bağlamında, onun Fanon'un kitabına yazdığı önsöze atıfta bulunurlar ve bir Batı rasyonalitesi sorgulamasına girerler. Bu sorgulama sırasında, Sartre'ın görüşlerine başvururlar ve 'öteki'lerin günümüzün küreselleşme çağında bir 'Bumerang' gibi geri dönüp 'Batı'ya çarpmaya başladığını ifade ederler. Hardt ve Negri'nin burada 'Öteki'ler için kullandıkları denklik ve otonom kavramları, söz konusu 'Öteki' Kültüralizm'in yerini ve durumunu tesbit noktasında değerlidir. Hardt ve Negri'ye göre, 'öteki' toplumlar küreselleşmeden olumsuz etkileneceklerine karşın, özgür bir biçimde kurdukları ve hareket ettikleri, kültürel, ekonomik, toplumsal ve siyasal platformları aracılığıyla varlık mücadelelerini sürdürürler. Dolayısıyla, Postmodern Dönem'in getirdiği postkolonyal tavırlar etrafında şekillenen bu ve benzer mücadeleler, 'Öteki' Kültüralizm olgusuna destek veren etkenler olarak değer kazanır.

Madun Çalışmalarının bir başka ismi Hindistanlı tarihçi Dipesh Chakrabarty 2002 tarihli 'Madun Çalışmaları'nın Küçük Bir Tarihi' adlı makalesinde şunları yazar; “Madun çalışmalarının deklare edilmiş hedefi, madun grupların tarihin öznesi olarak görüldüğü tarihsel analizler üretmektir. Guha'nın Madun Çalışmaları'nın bir cildinin tanıtımı içerisinde en başta ortaya koyduğu gibi: 'madunları kendi kaderinin tayin edicisi olarak

kabul etmedeki başarısızlığından dolayı... Biz gerçekten de tarih yazımındaki yaygın akademik pratiğe muhalifiz... Bu eleştiri, projemizin tam kalbinde yer alıyor.” (Chakrabarty, 2010, s. 32). Chakrabarty, bu yazısında, ‘öteki’ toplumları tarihin nesnesi halinden çıkarıp, ‘tarihin öznesi’ seviyesine yükseltmenin peşindedir. Chakrabarty’e göre, ‘öteki’ler üzerine analizler yapmak, Madun Çalışmalarının hedefi olmalıdır.

Postkolonyalizm konusunda çalışmaları bulunan Türk tarihçi Arif Dirlik, 2009 tarihli ‘Kriz, Kimlik ve Siyaset Küreselleşme Yazıları’ adlı kitabında, ‘Batı’ dünyası için Avrupamerkezci adını kullanırken ‘öteki’ler hakkında, şunları yazar: “Ötekiler kendi iddialarını, kendi geçmişlerini tekrar teyit ederek, yeniden ileri sürüyorlar. Modernleşme teorisinin geçmişe sürdüğü ve 1960’lar ve 1970’lerde eleştirel entelektüeller tarafından Avrupamerkezci uydurmalar diye reddedilen ‘gelenekler’, şimdi Ötekiler tarafından alternatif moderniteler veya modernite alternatifleri iddialarıyla üstleniliyor. Uygarlık adına susturulmaları ve bastırılmaları küresel bir olgu olan yerli halklar da, benzer şekilde tarihi toptan reddederek, ‘uygarların’ tarih hakkındaki iddialarına karşı kendi geçmişlerini yeniden üstleniyorlar.” (Dirlik, 2017, s. 324). Dirlik, bu kitabında, Postkolonyalizmin Batı (Avrupamerkezci) uygarlığı karşısındaki reaksiyoner tavrını örneklerken, ‘öteki’ toplumların ‘alternatif modernite’ ya da ‘modernite alternatifi’ ürettiklerini belirtir. Dirliğe göre, ‘öteki’ler bu reaksiyonlarıyla önce ‘kendi geçmişlerini tekrar teyit ederler’ ve daha sonra ‘kendi geçmişlerini yeniden üstlenirler’.

‘Öteki’ Kültüralizmi temellendirme noktasında, Modern ve Postmodern Dönemleri içeren bu kuramsal süreç üzerinde, farklı coğrafyalardan sosyal bilim insanlarının düşüncelerine başvurulmuştur. ‘Öteki’ Kültüralizm olgusunu besleyen kavramlar arasında: modernizm, pozitivizm, kolonyalizm, emperyalizm, postmodernizm, postyapısalcılık, postpozitivizm, postkolonyalizm, küreselleşme, madun, biyopolitika, biyoiktidar ve hegemonya olduğu görülmüştür. ‘Öteki’ Kültüralist kuramcılar tarafından, söz konusu bu kavramlar temelinde, tarihsel süreç takip edilerek, görüşlerin, düşüncelerin, tartışmaların ve analizlerin yapıldığı konu izleği verilmiştir. ‘Öteki’ Kültüralizm hakkında kuramsal çalışma yapan entelektüellerin büyük bir çoğunluğunu ‘Doğu’lular oluşturmalarına rağmen, ‘Batı’dan bazı isimlerin de bu konuya dâhil oldukları görülmüştür. Ancak, ‘Batı’lı isimler (Alman Karl Marx, İtalyan Antonio Gramsci, Fransız Jean-Paul Sartre) konuyla ilgili olarak, ‘Öteki’lerle kendi aralarında olan durum

üzerinden çıkarımlar yaparken, ‘Doğu’lu isimler (Cezayir’li Franz Fanon, Filistin’li Edward W. Said, Hindistan’lı Ranajit Guha, Gayatri Chakravorty Spivak, Homi K. Bhabha ile Dipesh Chakrabarty ve Türk Arif Dirlik) ‘Öteki’ Kültüralizm’in nasıl olması gerektiği konusundaki fikirlerini beyan ederler. Filistinli Edward W. Said’in ‘Oryantalizm’ kitabındaki düşünceleri, Postmodern Dönem’deki ‘Öteki’ Kültüralizm olgusu için, kültürel ve sanatsal çalışmalara yönelik, çok geniş bir hareket alanı yaratmıştır. Hindistanlı Ranajit Guha ve diğer ‘Doğu’lu sosyal bilimcilerin ‘Madun’lar ile ilgili yaptığı çalışmalar da ‘Öteki’ Kültüralizm olgusunun, varlıksal durumuna katkı sağlayan faktörler olarak nitelendirilebilir. Öte yandan, ‘Doğu’ coğrafyaları temelinde ortaya çıkan bu kuramsal birikimler, ‘Doğu’lu çağdaş sanat temsilcilerinin işlerinde kullanılmıştır. Aşağıda, günümüzün ‘Doğu’ toplumlarında üretilen çağdaş sanat; ‘Öteki’ Kültüralizm olgusunun karşılık bulduğu bir kültürel faaliyet alanı olarak değerlendirilecektir.

4.3. ‘Öteki’ Kültüralist Sanat Formları

‘Öteki’ coğrafyalardan olan Afrika’nın çağdaş sanatçıları, Postmodern Dönem’in kendilerine sağladığı pozitif motivasyon neticesinde, sanatsal ve kültürel alanda bir takım yeniliklerle yüzleşirler ve bu yeni ‘durum’a ayak uydurmaya çalışırlar. “Yaşanan, siyasi, teknolojik ve dini değişimlerin dünyayı olduğu gibi Afrikayı’da etkilediği bu dönemde görsel sanatlar alanında üç şaşırtıcı gelişme oldu: Fotoğrafın gelişmesi; karnavallar, şifa kültleri ve tekstil ürünleri gibi bazı yerli geleneklerinin popülerleşmesi; resim, baskiresim, heykelcilik, halk sanatı ve enstalasyon gibi yeni sanat formlarının ortaya çıkması.” (Farthing, 2012, s. 472). Afrika’nın teknolojik ve sosyal gelişmeleri görsel sanatlar alanında da yaşaması ‘Öteki’ Kültüralizm olgusunun verileri olarak görülebilir. Küreselleşme olanakları sayesinde, dünyanın her yerine ulaşan en son teknolojik ürünler ve en yeni bilgiler; tüm yeni açılımların kaynağı noktasında, Afrika’da veya yurt dışında yaşayan ‘öteki’ sanatçıları da etkiler.

Moden Dönem’de de sanat üreten Asyalı ‘öteki’ler, Postmodern Dönem’le birlikte, dünyada yaşanan sosyal, siyasal ve küresel değişimlerin etkisi altında, kendi ‘durum’sal farklarını yaratırlar. “Henüz emekleme aşamasında olsa da çağdaş Çin sanatı’nın bazı evreleri vardı. 1970’lerde süregelen özgürleşme politikası oldukça hareketli bir dönemin

gelişmesine neden oldu. Sanatçılar, batı sanatını ilk kez ulaşılabilir kılan performanslardan ve sergilerden aldıkları ilhamla farklı üslup ve malzemeleri kullandıkları deneysel çalışmalar yaptılar.” (Farthing, 2012, s. 476). Asyanın Güneydoğu’sunda kalan ‘öteki’ ülkelerin sanatçıları da teknolojinin getirdiği küreselleşme furyasından 2000’li yıllarda etkilenecek, “tarih, kırsal-kentsel, modernlik-gelenek, yer değiştirme, kurmaca-gerçeklik, bireyin gücü, (kimlik), monarşi-krallık, içeriden-dışarıdan, koruma-savunmasızlık” gibi temaları ve zıtlıkları kullanırlar. (Lenzi ve Baliç, 2014, s. 8-28).

‘Öteki’ Kültüralizm olgusunun Güneydoğu Asyalı çağdaş sanatçıları, söz konusu bu temaları ve zıt kavramları, kendi tercih ettikleri çağdaş sanat formlarında özgür bir şekilde ifade ederler. “21. yüzyıl başında Güneydoğu Asya, kendisini Kuzey ve Güney Asya’nın ve Batı’nın daha büyük dokularından kesilmiş parçalardan oluşan bir ‘yamalı bohça’ olarak niteleyen basit tanımlamanın ötesine geçti ve bölgenin çağdaş sanatı bu tür kurgulara kendinden emin bir şekilde cevabını verdi... Ancak, başka coğrafyalardaki muhtemel akrabalıkları ne olursa olsun ve her ne kadar karışık etkiler altında olsa da, bölgenin çağdaş sanatını belirleyen birçok kendine özgü nitelik var: Hâkim bir kavramsal eğilim; genellikle sosyopolitik hedefleri destekleyen eleştirel bir duruş; geleneksel mecra ve ritüeller, ve performanslar dahil olmak üzere geniş bir malzeme janr (tür) yelpazesini uyarlama eğilimi; ve bakış açılarıyla oynama yolunda ısrarcı bir yaklaşım.” (Lenzi ve Baliç, 2014, s. 9). Endonezya, Filipinler, Kamboçya, Malezya, Myanmar, Singapur, Tayland ve Vietnam gibi ülkelerden meydana gelen, Güneydoğu Asya’nın ‘Öteki’ Kültüralistleri, kendi ‘mikro tarih’lerine, geleneklerine, kimliklerine, belleklerine ve kültürlerine dönerek, çağdaş sanat formlarıyla özgür bir şekilde oynarlar. Güneydoğu Asyalı ‘öteki’ler, çağdaş sanat formlarından olan kavramsal sanat, yerleştirme/enstalasyon sanatı, performans sanatı ve feminist sanat formlarında ürün verirler ve kendi ‘küçük anlatı’larına anaç bir tavırla sarılırlar.

Dünya üzerinde yaşanan özgürlükçü, çoğulcu, ulusçu siyasi ve sosyal politikalar, ‘Öteki’ ülkelerin bir çoğunda, siyasal, sanatsal ve kültürel anlamda karşılık bulur. ‘Postmodern Dönem’le birlikte, ‘her şeyin mümkün’ olduğu düşüncesi ‘öteki’ toplumların çağdaş sanatçılarının işlerine de yansır. Özgürlüğün daha çok hissedildiği postmodern zamanlar ‘Öteki’ Kültüralist sanatçıların sorun olarak gördüğü kavram ve temaların atmasına neden

olur. Böylece, ‘Öteki’ çağdaş sanatçılar işlerinde; kimlik, ulus, kent, tarih, özgürlük, bellek, ‘öteki’, bireysellik, göçmen, mülteci, yerli, yabancı, ayrımcılık, toplumsal cinsiyet, emperyalizm, kapitalizm gibi kendi toplumsal yapılarının sorunlarına eğilmeye başlarlar. Diğer yandan, ‘Öteki’ Kültüralizm olgusu için veri oluşturmayı sürdüren tüm ‘Doğu’lu sanatçılar kendi topraklarına, memleketlerine, anayurtlarına, vatanlarına, olan ‘vefa borçları’nı ödemek isterler.

‘Öteki’ Kültüralizm olgusu, bir yandan ‘Batı’nın postmodernizmiyle eş zamanlı hareket eder ama diğer yandan farklı yerlerin, mekanların, uzamların, kentlerin, kimliklerin, insanların, ülkelerin ve ‘öteki’lerin sesi olmaya çalışır. ‘Doğu’ toplumlarının çağdaş sanatçıları, 1960’lı yıllardan itibaren, ‘Öteki’ Kültüralizm olgusuna veri sağlarken, Asya ve Afrika ülkelerinin güncel ve küresel ‘sorun’larını yaptıkları işlerde ‘sorunsal’laştırırlar. Ayrıca, ‘Öteki’ Kültüralizm olgusu kapsamında iş üreten sanatçıların kullandıkları çağdaş sanat formları, Postmodern Dönem2in çağdaş sanat formlarıyla benzerlik taşır. ‘Öteki’ Kültüralizm’in kullandığı çağdaş sanat formları, Postmodern Kültüralizm’in çağdaş sanat formlarıyla, biçimsel temelde benzer ve homojen bir görüntü verir. Oysa, ‘Öteki’ Kültüralist sanatçıların işleri, ‘Batı’lı sanatçılara göre içeriksel temelde farklı ve heterojen bir görüntü yansıtır.

Burada, ‘Öteki’ Kültüralizm olgusuna veri sağlayan çağdaş sanat formları ve bu alanda ürün veren ‘Öteki’ Kültüralist çağdaş sanatçılar irdelenecektir. Söz konusu çağdaş sanatçılar tarafından; resim sanatı, kavramsal sanat (conceptual art), yerleştirme/enstalasyon sanatı (installation art), performans sanatı, fotoğraf sanatı ve video sanatı (video art) türleri tercih edilmiştir. ‘Öteki’ Kültüralist sanatçılar da Postmodern Kültüralist sanatçılar gibi, bazen sadece bir çağdaş sanat formuna bağlı kalır; bazen iki formu (performans-enstalasyon) kullanır; bazen de üç ya da dört farklı sanat formunu (resim-fotoğraf-enstalasyon-video sanatı) birlikte denerler. Aşağıda, ‘Öteki’ Kültüralist sanatçıların kullandıkları çağdaş sanat formları, sırasıyla değerlendirilecektir.

‘Öteki’ Kültüralizm olgusuna veri sağlayan sanat formlarından olan Resim sanatı alanında, Asya ve Afrika ülkelerinden iş üreten çağdaş sanatçılar arasında: “Türkiyeli sanatçılar; Bedri Baykam (1957-), Alaybey Karoğlu (1961-) ve Aygül Aykut (1969-), Çinli sanatçılar Zhang Xiaogang (1958-), Yue Minjun (1962-), Fang Lijun (1963-), Cui

Xiuwen (1970-) ve Yang Yongliang (1980-), Güney Afrikalı sanatçılar David Koloane (1938-), Penny Siopis (1953-) ve Jane Alexander (1959-), Nijeryalı sanatçılar Bruce Onobrakpeya (1932-), Uche Okeke (1933-) ve Marcia Kure (1970-), Mısırlı Ghada Amer (1963-), Pakistanlı Shanzia Sikander (1969-), Etiyopyalı Julie Mehretu (1970-), Güney Koreli sanatçılar Sang-ah Choi (1971-) ve Lee Eunsil (1983-) ve İranlı Ramin Haerizadeh (1975-)” görülür. (Germaner, Koçak, Rona, Erdemci, 2008; Farthing, 2012; Fineberg, 2014; Hicks, 2015; Wilson, 2015; Antmen, 2016; Devrez, 2018; [<https://avesis.erciyes.edu.tr/aaykut> Erişim Tarihi: Aralık 2020]).

Resim sanatı formunu kullanan ‘Öteki’ Kültüralist çağdaş sanatçılardan Çinli Zhang Xiaogang, 1997 yılında ‘Soy Serisi’ (Görsel-49) adlı resmini yapar. “Zhang, resmi, Çin’in sosyal ve siyasi bir yükselişte olduğu Kültürel Devrim (1966-1976) döneminde stüdyoda çekilmiş aile fotoğraflarından ilham alarak yapar. Bu fotoğraflarda katı bir tek düzelik



Görsel-49, Zhang Xiaogang, 1997, ‘Soy Serisi 1997’, (Bloodline Series 1997), Tuval Üzerine Yağlıboya, 148x188 cm., Courtesy M+Sigg Collection, Hong Kong, Çin.

vardır. Sanki solmuş bir anı veya eski bir fotoğraf havası yaratan Zhang, gri bir arka plan önündeki aileyi neredeyse tamamen siyah-beyaz renklere boyar... Resmin durağanlığı bebek figürünün açıkta bırakılmış cinsel organıyla bozulur. Sanatçı, bu bölgeyi parlak ve zıt bir renkte boyayarak resme rahatsız edici bir özellik katar... Bu resim, bireyin toplumun sürekliliğini sağlamak için ne kadar büyük bir bedel ödediğini gösterir... Resmin merkezinde, izleyicinin diğer figürlerin soluk renkli yüzlerinden ziyade sarı

renkli yüzüne odaklandığı bebek figürü vardır. Yüzü ve elleri gibi cinsel organı da sarıya boyanmıştır... Bebeğin cinsel organının gösterilmesi toplumsal uyum algısını bozar ve bireyin incinebilirliğine işaret eder. Zhang'ın bu aile fotoğrafındaki anne figürü buğulu ve sabit bakışlı gözlerindeki endişe belirtisi dışında oldukça sakin bir görünüm sunar. Soy serisindeki anne figürlerini yaparken Zhang'ın şizofren olan kendi annesini model aldığı söylenir. Sanatçıya göre anne figürü, insanın hem kişisel ihtiyaçlarını hem de toplumun gerekliliklerini aynı anda kabullenmeye çalışmasıyla doğan gerilimi temsil eder. Resim üzerinde kıvrılan ince kırmızı çizgi ailenin üyelerini birbirine bağlar ve kan bağıını temsil eder. Bu çizgi, aynı zamanda bir aile olarak toplumu oluşturan bireylerin karmaşık tarihsel ve kültürel bağlarla birbirine bağlayan'mili soy'un da uzantısıdır.” (Farthing, 2012, s. 482-483).

Çağdaş sanatçı Zhang Xiaogang, ‘Soy Serisi’ adlı resminde kültür, gelenek, kimlik, bellek ve toplum temalarını ifade etmeye çalışır. Çin’de yapılan Kültürel Devrimi yaşamış bir sanatçı olarak Zhang, bu devrimin toplumun en küçük yapıtaşı olan aileyi etkilemesini, kendi aile fotoğraflarını resmederek sorgular. Zhang’a göre bireyin aile ya da toplum içindeki kimliği, bir şaşkınlık ve durgunluk halini yansıtır. Çünkü insanlar Çin Kültür Devrimi sırasında, kendi kültürel ve geleneksel değerlerine karşı düşmanca bir tavır almaya zorlanmışlardır. Sanatçı, toplumu homojenleştiren, insanların özgürlüğüne engel olan, yaşam motivasyonunu düşüren, kimliğe ve belleğe ihanet içinde olan bu siyasi yönetim anlayışını, kendi kişisel belleğinden aldığı enerji ile eleştirir.

‘Öteki’ Kültüralizm olgusuna destek olan, Kavramsal sanat formunda iş üreten çağdaş sanatçılar arasında; “Türkiyeli sanatçılar Sarkis Zabunyan (1938-) ve Server Demirtaş (1957-), Japonyalı On Kawara (1932-2014), Hindistanlı Anish Kapoor (1954-), Zambiyalı John Latham (1921-2006), Filistinli Mona Hatoum (1952-), Çinli Xu Bing (1955-), Malezyalı Wong Hoy Cheong (1960-) ve Pakistanlı Ceal Floyer (1968-)” yer alır. (Germaner, Koçak, Rona, Erdemci, 2008; Farthing, 2012; Fineberg, 2014; Hicks, 2015; Wilson, 2015; Antmen, 2016).

Kavramsal Sanat formunu kullanan çağdaş sanatçılardan Zambiyalı John Latham, 2005 yılında ‘Tanrı Büyüktür’ (Görsel-50) adlı işini yapar. “1990’da yapmaya başladığı bir serinin parçası olan ‘Tanrı Büyüktür’ Latham’ın son yapıtlarından biridir. Yapıtta, kırık

cam parçaları arasına üç kutsal kitabın, İncil'in, Kuran'ın ve Tevrat'ın birer kopyası yerleştirilmiştir. 2006'da Southampton'daki John Hansard Gallery'de, 2007'de New York'taki MoMA PS1'da açılan 'John Latham: Zaman ve Evren' sergisinin küratörlerinden David Thorp, bir bütün olarak 'Tanrı Büyüktür' serisinde Latham'ın 'İnsanlığın etik hedefleriyle evrene ilişkin egemen bilimsel kuramlar arasında uyumlu bir ilişki' yakalamanın peşinde olduğunu yazar. Bu ifade, sanatçının arzusunun büyüklüğü ve âlimlik rolünü ne kadar ciddiye aldığı hakkında biraz olsun fikir verir... Latham'ın kariyerinin, 'kitap içeren' yapıtları üstünden ortak bir paydaya alınabileceğini söylemek yerinde olur. Kitapları inanç sistemlerinin göstergeleri, yaşamsal ancak hatalı olabilecek bilgiler ve varsayımlar içeren kutular olarak gören sanatçı, yapıtlarında tekrar tekrar kullanmıştır. Tüm heykellerinde ve yerleştirmelerinde öyle veya böyle (parçalarını ya da bütünü) mutlaka kitap kullanan sanatçının bunları yaktığı, yırttığı da olmuştur. Zira karışık teknikle yaptığı kolajlarında 'tahribat' bir tür yaratıcı öge çağrışımı yapar." (Wilson, 2015, s. 226).



Görsel-50, John Latham, 2005, 'Tanrı Büyüktür', (God is Great), Kavramsal Sanat, Cam, Kitaplar, Silikon Muhtelif Boyutlarda, Tate Britain Gallery, Londra, İngiltere.

'Öteki' Kültüralist çağdaş sanatçılardan John Latham, 'Tanrı Büyüktür' adlı Kavramsal sanat formundaki işinde kimlik, gelenek ve yaşam temaları ile 'koruma-savunmasızlık' zıtlığı üzerinde bazı sorgulamalar yapar. Latham, bu işinde kırık cam parçaları arasına yerleştirdiği üç büyük dinin (Müslümanlık, Hristiyanlık, Yahudilik) kitaplarını, tüm

insanları temsil eden birer metaforik öge olarak kullanır. Sanatçı, zemine yaydığı kırık cam parçaları ile de küresel kapitalizm tarafından yaratılan günümüzün heterojenik, kaotik ve bozuk toplumsal yapılarını eleştirir. Latham’a göre, insanlar, hem dünyanın farklı bölgelerinde, farklı dinsel ve etik kaygılar içinde yaşarlar hem de küreselleşmenin yarattığı kırık, bozuk, çarpık, karışık, kaotik ve belirsiz bir ortam içinde yaşamak zorunda kalırlar. Ayrıca, Latham, farklı ‘kimlik’te olduğunu söyleyen insanların aynı üretim ve tüketim çılgınlıklarının yaşandığı küresel kapitalizmin bozuk ve kargaşalı ortamlarında yaşadıklarını ima eder.

‘Öteki’ Kültüralizm olgusuna katkı sağlayan, Yerleştirme/Enstalasyon Sanatı (Installation art) formunda iş üreten çağdaş sanatçılar arasında: “Türkiyeli sanatçılar Ayşe Erkmen (1949-) ve Hüseyin Bahri Alptekin (1957-2007), Çinli sanatçılar Ai Weiwei (1957-) ve Xu Zhen (1977-), Japonyalı sanatçılar Tadashi Kawamata (1953-), Takashi Murakami (1962-) ve Ryoji İkedo (1966-), Güney Afrikalı Jackson Hlungwani (1923-2010), Filipinlerli David Medalla (1942-), Ganalı El Anatsui (1944-), Hindistanlı sanatçılar Sodoph Gupta (1964-) ve Bose Krishnamachari (1963-), Cezayirli Kader Attia (1970-), Güney Koreli sanatçılar Lee Bul (1964-) ve Lee Yong Baek (1966-), Beninli Romuald Hazoume (1962-), Nijeryalı Yinka Shonibare (1962-), Faslı Mounir Fatmi (1970-), Zambiyalı Carey Young (1970-) ve Filistinli Oraib Toukan (1977-)” bulunur. (Germaner, Koçak, Rona, Erdemci, 2008; Yetişkin, 2011; Farthing, 2012; Fineberg, 2014; Hicks, 2015; Wilson, 2015; Antmen, 2016).

Yerleştirme/Enstalasyon Sanatı formunu kullanan çağdaş sanatçılardan Beninli Romuald Hazoume, 2005 yılında ‘Article 14’ (Görsel-51) adlı işini üretir. “Porto-Novo, Atlantik çevresinde insanların gelip yerleştiği, dolandırıcılar, tüccarlar, rahipler ve kölelerle dolu, her türlü metanın pazarlandığı, çok kültürlü, kozmopolit bir şehirdir. Hazoume’nin eserinin temasını, bugünlerde Lagos’tan Accra’ya uzanan bir metropolün parçası olan bu kıyı bölgesi oluşturur. ‘Article 14’, ismini, Afrika kanunlarının ‘debrouilles-toi, toi meme’ yani ‘kendi başına ne kadar alabiliyorsan al’ diyen 14. maddesinden alır. Hazoume’nin bu Pazar tezgâhı, Batı Afrika kentlerinde ayakta kalma mücadelesi veren işportacılara gönderme yapar; aynı zamanda tüketim çılgınlığını ve küreselleşmeyi de eleştirir. Tezgâhtaki nesneler (Futbolcu formaları, cep telefonları, plastik oyuncaklar ve DVD’ler) Afrika dışından ithal edilmiştir. Afrika ile Avrupa arasında uzun süredir devam

eden, adil olmayan ticari ilişkilere dikkat çeken Hazoume şöyle der: ‘Avrupalılar tüm masklarımızı aldılar, karşılığında bizim olmayan atıkları bıraktılar.’ Bugün, çöplükler Afrika kasabalarına kadar yayılmış haldedir. Atık nesnelerin gerek sanattaki gerekse günlük yaşamdaki kullanım yaygınlığının Afrikalıların becerikliliğini gösterdiğini belirten sanatçı, nesne ve insan arasında bir ilişki olduğuna da inanır: ‘Kullandığımız her şey bize bizim hakkımızda bir şeyler söylüyor... Bu malzemeler, bize, insanların yaşamlarına ilişkin bilgiler veriyor...’ Duvarda Hazoume’nin Afrika’daki bir sokak pazarında çektiği ve gerçek Pazar tezgâhlarından etkilendiğinin anlaşıldığı panoramik fotoğraflar vardır. Fotoğraftaki hareket galerideki tezgahın durağı ile bir zıtlık oluşturur.” (Farthing, 2012, s. 474-475).



Görsel-51, Romuald Hazoume, 2005, ‘Article 14’, (ARTicle 14), Yerleştirme/Enstalasyon Sanatı, Karışık Malzeme, October Gallery, Londra, İngiltere.

Çağdaş sanatçılardan Romuald Hazoume, ‘Article 14’ adlı enstalasyonunda kent, bellek, küreselleşme, emperyalizm ve kapitalizm temalarını irdeler. Hazoume, bu yerleştirmesinde, küresel kapitalist ortamın, Afrika’nın yoksul kent pazarlarına kadar ulaşan gündelik eşyalarını kullanır. Sanatçı, yerleştirmeye verdiği ‘ARTicle 14’ adında bilinçli bir şekilde, büyük harf (ART) ve küçük harf (icle) kullanarak ‘tanımlık’ olarak bilinen Article sözcüğüne bir başka anlam yüklemiş olur: Düz olarak ‘Article’ şeklinde kullanıldığında Afrika’nın fakir insanların durumu tanımlanır. Oysa sanatçı kavramı, ‘ARTicle’ şeklinde kullanarak sözcüğü yapı-bozuma uğratar. Sanat, bu kavram aracılığıyla, yoksul Afrikalıları kapitalizmin kötülüklerinden korumaya çalışır ve onların

sorunlarını sahiplenir. Hazoume, ‘Article 14’ adlı yerleştirmesini, sanki ‘Batı’lı toplulukların siyasi hegemonik güçlerinin, Afrika toplumlarına layık gördükleri emperyalist tavırlarıyla yüzleştirmek için yapar. Öte yandan sanatçı, bu işinde, Afrika kentlerinde yaşamın güçlükleriyle mücadele eden alt gelir grubundan insanların, bu eşyalarla kendi aralarında yaşadıkları ilişkileri bellek teması üzerinden irdeler.

‘Öteki’ Kültüralizmle ilgili, Performans sanatı formunda iş üreten çağdaş sanatçılar arasında; “Türkiyeli sanatçılar Kutluğ Ataman (1961-) ve Şükran Moral (1961-), Japonyalı sanatçılar Jiro Yoshihara (1905-1972), Yayoi Kusama (1929-), Yoko Ono (1933-) ve Jonathan Meese (1970-), Çinli sanatçılar Cai Guo-Qiang (1957-), Zhang Huan (1965-) ve Paul Chan (1973-), Güney Koreli Nikki S. Lee (1970-), Tayvanlı Tehching Hsieh (1950-) ve Hindistanlı Nikhil Chopra (1974-)” yer alır. (Germaner, Koçak, Rona, Erdemci, 2008; Farthing, 2012; Fineberg, 2014; Hicks, 2015; Wilson, 2015; Antmen, 2016).

Performans Sanatı formunu ilk kullanan çağdaş sanatçılardan Japon Yoko Ono, 1964/2003 yılında ‘Parça Kesmek’ (Görsel-52) adlı performansını sunar. “Ono’nun 1964’ün sonbaharında New York’a dönmeden önce yaptığı son çalışmalarından biri, ilk kez aynı yılın Temmuz ayında Kyoto’daki Yamaichi Hall’de performansını sergilediği radikal ve ilham verici ‘Parça Kesmek’ dir. Performansta Ono, elinde bir makasla sahneye çıkar ve izleyiciyi giysisinden parçalar kesmeleri için davet eder. İzleyiciler, giysisinin neredeyse tamamını kesip atarken bacaklarını altına toplayıp hareketsiz ve sessiz biçimde oturur. ‘Parça Kesmek’ i 1965’te New York’taki Carnegie Recital Hall’da ve 1966’nın Eylül ayında gittiği Londra’da tekrar icra etmiştir. Parça, gündelik ilişkilerin altında yatan cinsellik ve şiddet ile ilgili tedirgin edici bir apaçıklığa neden olur. Aynı zamanda Ono’nun çalışmalarında yeni bir duyusallık ve ekspresyonizmin ilânıdır.” (Fineberg, 2014, s. 226).

Günümüzün ‘Öteki’ Kültüralist çağdaş sanatçılarından Yoko Ono, ‘Parça Kesmek’ adlı performanslarının ilkinin 1964 yılında, 31 yaşında; ikincisini 2003 yılında 70 yaşında yapar. Ono, bu performanslarında bir yandan kendi bedenini sanat malzemesi haline getirir, diğer yandan izleyicileri aktif bir biçimde performansın içine dâhil eder. Sanatçı, ilk performansını 1964 yılında sunduğunda, henüz Postmodern Dönem’in yönelişlerden

biri olarak değer kazanacak olan, ‘İlişkisel Estetik’ anlayışı ortaya atılmamıştı. Ancak bu performanstan yıllar sonra, Fransız sanat eleştirmeni Nicolas Bourriaud (1965-), 1998 yılında ‘İlişkisel Estetik’ adlı kitabında, bu eğilimle ilgili şunları yazar: “Sanatçı, formun üzerinden bir diyalog başlatır. Bu durumda, sanatsal pratiğin özü, birtakım özneler arasında ilişkilerin keşfedilmesinde yer alır; her sanat yapıtı, ortak bir dünyada yer almaya yönelik bir öneri; her sanatçının işi de, dünyayla kurulan ilişkilerden bir demet olur; bu ilişkiler daha başkalarını doğurur ve bu böylece sonsuza dek devam eder (Bourriaud, 2018, s. 32). “Sanat yapıtlarını, betimledikleri, ürettikleri ya da kaynaklık ettikleri insanlararası ilişkilere dayanarak yargılamayı ifade eden estetik kuramı” (Bourriaud, 2018, s. 165). Dolayısıyla, Ono, bu performansı ile yıllar sonra teorisi yazılacak olan bir çağdaş sanat eğilimini gerçekleştirmiş oluyordu. Sanatçı, bu işinde kendi vücudunda, toplumsal cinsiyet teması kapsamında, ‘kadının cinsel bir obje olarak’ görülmesi konusunu sorgular. Bu bakımdan sanatçı, toplumda ‘kimlik’ sorunu yaşayan kadın üzerinden toplumsal yapıyı, eleştirel sorgulamalara tâbi tutar. Çünkü sanatçıya göre, kadın kimliği, tüm küresel güçlerin (siyasi, toplumsal, kültürel, ekonomik, medya, internet, iletişim vb.) baskısı altındadır. Ono’nun bu performansı sırasındaki sakin ve düşünceli bakışı, günümüzde sosyo-politik ve küresel güçlerin toplumsal cinsiyet ayrımcılığı yapmalarına, adeta anlamlı bir yanıt oluşturur.

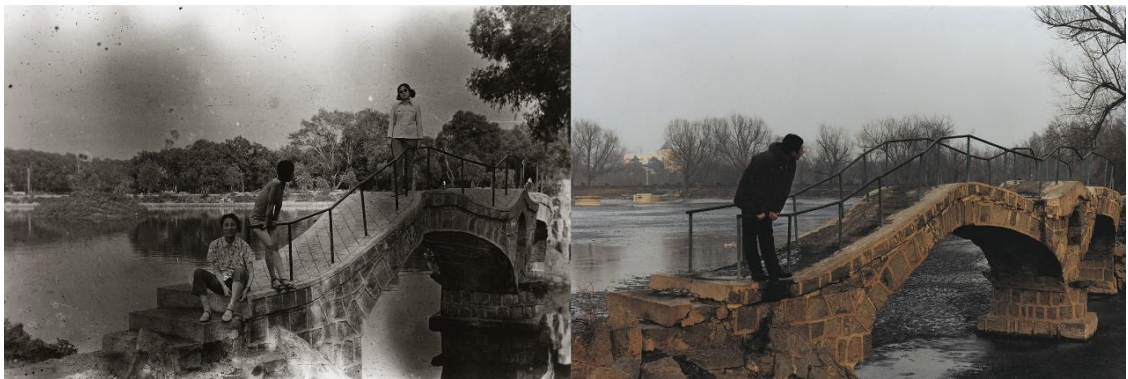


Görsel-52, Yoko Ono, 1964/2003, ‘Parça Kesmek’, (Cut Piece), Performans Sanatı, Canlı Performans, Yamaichi Hall, Kyoto, Japonya/Theatre Le Ranelagh, Paris, Fransa.

‘Öteki’ Kültüralizm olgusuna veri sağlayan sanat formlarından olan, Fotoğraf sanatı alanında iş yapan çağdaş sanatçılar arasında; “Türkiyeli sanatçılar Balkan Naci İslimyeli (1947-) ve Bülent Şangar (1964-), Çinli sanatçılar Hai Bo (1962-), Wang Qingsong

(1966-) ve Yang Fudong (1971-), Hindistanlı Dayanita Singh (1961-), Kamerunlu Samuel Fosso (1962-), Cezayirli sanatçılar Zineb Sedira (1963-) ve Zohra Bensemra (1968-), Japonyalı Mariko Mori (1967-), Mısırlı Maha Maamoun (1972-) Malili Seydou Keita (1921-2001), Güney Afrikalı Zwelethu Mthetwa (1960-), Lübnanlı Valid Raad (1967-) ve İranlı Shadi Ghadirian (1974-)” görülür. (Germaner, Koçak, Rona, Erdemci, 2008; Farthing, 2012; Fineberg, 2014; Hicks, 2015; Wilson, 2015; Antmen, 2016).

Fotoğraf sanatı formunu tercih eden ‘Öteki’ Kültüralist çağdaş sanatçılardan Çinli Hai Bo, 1999 yılında ‘Köprü’ (Görsel-53) adlı fotoğrafını yapar. “2001’deki Venedik Bienalinde sergilenmesinin ardından Hai Bo’yu çok meşhur yapan çalışma 1999 tarihli ‘Köprü’ dür. Eski fotoğraf Hai Bo’nun annesini, küçük kız kardeşini ve erkek kardeşini parktaki gölün üzerinden geçen bir köprüde gösteriyordu. Yoksul bir aileydiler ve bu parkta keyif için hep beraber yaptıkları nadir gezintilerden biriydi. Fotoğrafın çekilmesinden iki ay sonra, Hai Bo’nun erkek kardeşi aynı köprüden düştü ve boğuldu. Hai Bo sonraki on altı yılı bu deneyimin kendisi için yarattığı travmayı temsil etmeye çalışarak geçirdi. En sonunda, Pekin’de yaşamaya başladıktan sonra eve yaptığı yolculuklardan birinde parka geri döndü ve onu çok değişmiş buldu. Bir zamanlar yavan bir parkken, şimdi modern binalarla çevrelenmişti. Kendini tam olarak kardeşinin eski aile fotoğrafında durduğu noktada ve onun pozuyla fotoğraflamaya karar verdi. ‘Ellerim tam kardeşimin tuttuğu yeri tuttular,’ diye açıkladı daha sonra ‘ve sanki bir kez daha onun ellerini tuttuğumu hissettim’” (Fineberg, 2014, s.515).



Görsel-53, Hai Bo, 2000, ‘Köprü’, (Bridge), Fotoğraf Sanatı, İkili (Diptik) Fotoğraf, 180x240 cm. Pekin, Çin.

‘Öteki’ Kültüralizmin günümüz çağdaş sanatçılarından Hai Bo, ‘Köprü’ adlı fotoğrafında kişisel bellek teması üzerinde durur. Bo, bu çalışmasında tamamen kendine ait geçmiş yıllarda yaşadığı hatıraları ve olayları gündeme getirir. Bu çerçevede, Hai Bo, kendi kişisel tarihini dikkate alır ve ailesine ait eski bir fotoğraf ve bu fotoğraf temelinde kurguladığı yeni bir fotoğrafı yanyana sunar. Postmodern Kültüralist sanatçılarla aynı zamanı yaşayan ‘Öteki’ Kültüralist sanatçılar için de, ‘mikro tarih’ler önem arzeder. Dolayısıyla, ‘Öteki’ Kültüralist sanatçılar, işlerini Klasik ya da Modern Dönem sanatçıları gibi ‘makro tarih’ler üzerine dayandırmak zorunda değillerdir. Bu bakımdan sanatçı, kimliğini tanımlama noktasında, sanatsal bir çalışma aracılığıyla kendi kişisel belleğine yönelir ve ‘içsel-dışsal’ açıdan bir takım sorgulamalara zemin hazırlar.

‘Öteki’ Kültüralizm olgusuna hizmet eden sanat formlarından olan, Video sanatı alanında iş üreten sanatçılar arasında; “Türkiyeli sanatçılar Gülsün Karamustafa (1946-) ve Hale Tenger (1960-), İranlı sanatçılar Şirin Neşat (1957-) ve Morteza Ahmadvand (1981-), Güney Koreli sanatçılar Nam June Paik (1932-2006) ve Kimsooja (1957-), Ugandalı Zarina Bhimji (1963-), Cezayirli Adel Abdessemed (1971-), Güney Afrikalı Candice Breitz (1972), Birleşik Arap Emirliklerinden Ebtisam Abdulaziz (1975-), Singapurlu Ming Wong (1971-), Faslı Yto Barrada (1971-), Hindistanlı Shilpa Gupta (1976-) ve Çinli Cao Fei (1978-)’ yer alır. (Germaner, Koçak, Rona, Erdemci, 2008; Farthing, 2012; Fineberg, 2014; Hicks, 2015; Wilson, 2015; Antmen, 2016).

Video sanatı formunu kullanan ‘Öteki’ Kültüralist çağdaş sanatçılardan İranlı Şirin Neşat, 2001 yılında ‘Geçit’ (Görsel-54) adlı çalışmasını yapar. “Şirin Neşat’ın (Shirin Neshat) çarpıcı fotoğraflarında ve videolarında, büyük oranda, gerek kültürel gerek cinsel gerek ideolojik gerekse dini ikilemlerin yan yana getirilmesi ve bunları sorgulanması hâkimdir... 2001 tarihli video filmi ‘Geçit’, Neşat ile Amerikalı minimalist besteci Philip Glass’ın iş birliğiyle yapılmıştır ve Neşat’ın nispeten indirgenmiş (neredeyse sessiz) bir yaklaşım izlediğini gösterir. Film, sahil boyunca bir beden taşıyarak manzaranın içlerine doğru ilerleyen, nihayet تنها bir mezar alanına varan siyah takım elbiseli erkek grubuyla açılır. Başka bir sahnede, türbanlı kadınlar özenle ilahi söylemekte ve elleriyle yeri kazmaktadır; bu sırada yakınlarındaki genç bir kız, taşlarla, ateş yakacak bir alan inşa ederek oyun oynamaktadır. Son sahne bütün bu öğeleri bir araya getirir ve toprak, bedenle ruhun buluşmasını simgelercesine alev alev yanarken gösterilir. ‘Allah’ın Kadınları’

kadar didaktik olmayan ‘Geçit’, yaşam ile ölüm döngüsünün ve sembolik merasim eyleminin ebedi değeri hakkında derin bir tefekkür, adeta meditasyon gibidir.” (Wilson, 2015, s. 276).

‘Öteki’ Kültüralizmin günümüz çağdaş sanatçılarından Şirin Neşat, ‘Geçit’ adlı videosunda, biçimsel açıdan ‘kurmaca ile gerçeklik’ (kurgu-gerçek) zıtlığını kullanır; içeriksel yönden ise toplumsal bellek temasını işler. Kurgu ve gerçeklik zıtlığı, çağdaş sanat formlarını kullanan ‘Öteki’ Kültüralist sanatçıların sıklıkla deneyimledikleri çağdaş bir stratejidir. Neşat’ın bu video çalışması modern İran sinemasının gerçekçi tavrından izler barındırır; ama postmodern sürecin kurgusal stratejisini de ihmal etmez. Sanatçı, burada bir takım gerçekçi görüntüleri teknik kurgular eşliğinde, bir takım olağanüstü, tinsel ve metafizik ifadelere dönüştürme çabası içine girer. Sanatçıya göre, insanların yaşadıkları coğrafyalarda aynı havayı, aynı dili, aynı kültürü ve kısaca aynı kaderi paylaşmaları, toplumsal bellek oluşumunu tetikler. Dolayısıyla çağdaş sanatçı, sözü edilen toplumsal bellek temelinde hem kendi sanatsal süreci için hem de izleyicilerin kültürel süreci için bir takım duyumlar ve sorgulamalar yaratabilir.



Görsel-54, Şirin Neşat, 2001, ‘Geçit’, (Passage), Video Sanatı, Renkli ve Sesli Video Yerleştirme, 11 dakika 30 saniye, Solomon T. Guggenheim Museum, New York, ABD.

Burada, ‘Öteki’ Kültüralizm olgusunun yaratım sürecini ilgilendiren, Postmodern Dönem çağdaş sanat formlarından olan; resim sanatı, kavramsal sanat (conceptual art), yerleştirme/enstalasyon sanatı (installation art), performans sanatı, fotoğraf sanatı ve

video sanatı (video art) türleri ve ortaya çıkan verileri sanatçı isimleri kapsamında değerlendirilmiştir. Asya ve Afrika coğrafyalarından olan bu ‘Öteki’ Kültüralist sanatçıların, Postmodern Kültüralizmin çağdaş sanat formlarını biçimsel yönden ‘dışa dönük’, ama içeriksel yönden ise ‘içe dönük’ kullandıkları tespit edilmiştir.

4.4. ‘Öteki’ Kültüralist Sanatçılar ve İşleri

Asya ve Afrika ülkelerinde doğan büyüyen ve bu topraklarda çağdaş sanat üreten sanatçılar olduğu gibi, sonradan Avrupa ve Amerika ülkelerine yerleşerek ‘Batı’ ülkelerinde de çağdaş sanat üreten sanatçılar vardır. ‘Doğu’da (Asya-Afrika) yaşayarak çağdaş sanat üreten sanatçıların işleri, bu dönemde ‘Batı’lılar (Avrupa-Amerika) tarafından ‘öteki’ler arasında gösterilir. Oysa, ‘Doğu’ kökenli olupta ‘Batı’da yaşayarak burada iş üreten sanatçılar aynı ‘Batı’lılar tarafından, - Postmodern Dönem’in ‘her şey mümkün’ söylemi doğrultusunda - ‘öteki’leştirilmeden kendi sanatsal formlarının içine dâhil edilirler. Öte yandan, ‘Doğu’lu ve kendi coğrafyasına yerleşik yaşayan çağdaş sanatçıların bir çoğunun işleri ise, ‘sümen altı’ edilir; görmezden gelinir ve yok sayılır. Dolayısıyla, ‘Öteki’ Kültüralizm olgusunun varlığını konuşmak, tartışmak ve bu olguya inanan sanatçıları ve işlerini kaydetmek değerli olsa gerek.

‘Doğu’ ülkelerinde yaşayıpta, modern dönemden itibaren sanat üretimi yapan çağdaş sanatçılar varlığı bilinir. Ancak bu isimlerin bir çoğu Modern Dönem’in emperyalist politikaları nedeniyle, kendilerini sanat platformunda gösteremez; gösterebilenler de bir elin parmaklarını geçemeyecek düzeyde kalır. Postmodern Dönem’in 1960’lı yıllardan sonra ‘öteki’ne karşı ‘saygı’ kanallarını açması, ‘Doğu’lu çağdaş sanatçıların işleriyle her yerde bulunabilmeleri olanağını doğurur. Nihayetinde, ‘Doğu’ kökenli sanatçıların bazıları Postmodern Dönem’in sanat formlarının içinde aktif olarak yer alırlar ve hatta bazıları çağdaş sanat formlarının en etkili sanatçıları arasına girerler.

‘Öteki’ Kültüralizm olgusunu yaratan çağdaş sanat temsilcileri, ‘Batı’nın çağdaş sanat formlarını biçimsel karakter itibariyle alır. Ancak söz konusu bu formları kimlik, ulus, kent, kültür, gelenek, özgürlük, bellek, ‘öteki’, bireysellik, göçmen, mülteci, yerli, yabancı, emperyalizm, kapitalizm vb. kavramları ve temaları içeriksel karakter yönünden kullanırlar. Aşağıda ‘Öteki’ Kültüralizm olgusunu yaratan bu çağdaş sanat formlarından olan; resim sanatı, kavramsal sanat (conceptual art), yerleştirme/enstalasyon sanatı

(installation art), performans sanatı, fotoğraf sanatı ve video sanatı (video art) türlerini uygulayan sanatçılar sırasıyla değerlendirilecektir.

4.4.1. Alaybey Karoğlu

‘Öteki’ Kültüralizm olgusu kapsamında, Resim Sanatı formunu kullanan çağdaş Türk sanatçı, Alaybey Karoğlu, 2017 yılında ‘Doğadan Çözümlemeler’ (Görsel-55) adlı resmini yapar. “Sanatçının yapıtlarında fırçanın jestleri, resmin dokusu, doğunun espası, özgürlüğün rengi, insan figürlerinin coğrafyaya uyum sağlayan çevik hareketleri, plastik unsurlar halinde derin bir anlatım dilinin özgün buluşu olarak dikkat çekiyor.” (Atalay, 2015, s. 64). Karoğlu, ‘Doğadan Çözümlemeler’ adlı bu resminde Postmodern Dönem’in soyut dışavurumcu (neo-ekspresyonizm) tavrını kullanır. Sanatçı, bu çalışmasında ‘kültür, kimlik, kent, tarih, gelenek, bellek ve özgürlük temalarını ele alır. Türkiye’nin



Görsel-55, Alaybey Karoğlu, 2017, ‘Doğadan Çözümlemeler’, (Analysis From Nature), Tuval Üzerine Akrilik, 70x100 cm. Sanatçı Koleksiyonu, Ankara, Türkiye.

Karadeniz kıyısındaki Trabzon kenti, sanatçıya kendi memleketi olarak, bir çok veri sunar. Karoğlu, bu kenti ele aldığı kavram ve temalar bağlamında, metaforlaştırır ve dolayısıyla da çağdaş sanat stratejisine başvurur. Sanatçının kişisel ve toplumsal belleğini etkileyen bu nesnel coğrafya, onun zengin imgesel dünyasında öznel oluşumlara yol açar.

Karoğlu, kendi ‘mikro tarihi’ üzerinden ‘küçük anlatı’lar yaparken, aynı zamanda Postmodern Dönem’in ‘Öteki’ Kültüralistlere sunduğu olanakları kullanır. Karadeniz kıyısındaki kent; denizi, kayıkları, evleri ve burada yaşayan insanları ile canlı, hareketli bir yerdir. Sanatçı, bu resimdeki denizle özgürlük; deniz kıyısındaki evler ile kültür, gelenek, tarih ve resmin soyut dışavurumcu karakteriyle de kimlik ve özgürlük temalarına göndermeler yapar. Sanatçıya göre, bu kentin görsel zenginliğini bellek temasını kullanarak ‘çözümlemek’, o kentin geleneklerine ve kültürüne sahip çıkmak anlamına gelir. Karoğlu, bu resimde yerel hikayeler ve ‘küçük anlatılar’ temelinde kendi bireysel (kimlik) özgürlük dünyasını yaratma peşindedir. Dolayısıyla sanatçı, bu resminde hem doğayı, kenti, kültürü, tarihi, nesneli, özneli ve hem de kendi kimliğini ‘çözümleme’ hedefini güder.

4.4.2. Aygül Aykut

‘Öteki’ Kültüralizmin Resim Sanatı formunda işler üreten çağdaş Türk sanatçı Aygül Aykut, 2019 yılında ‘Çocuk Oyunu’ (Görsel-56) adlı resmini yapar. Aykut, ‘Çocuk Oyunu’ adlı resminde toplumsal cinsiyet, kimlik, bellek, bireysellik, gelenek ve kapitalizm temalarını irdeler. Sanatçı bu işinde, çağdaş sanat stratejilerinden metafor, ironi, pastiş (stil öykünmesi), serendipiti (mutlu tesadüf) ve rastlantıyı kullanır. Aykut, ‘Çocuk Oyunu’ adlı çalışmasında kendi kişisel ve toplumsal belleğinde yer eden, Türkiye’nin 1980’li yıllarından çocukluğuna ait, askeri darbe, çocuk oyunları ve kedi temalarını metaforlaştırarak işler. Sanatçı, resmin zemininde, Türk geleneksel sanatlarından olan Ebru sanatına gönderme yaparken geleneksel malzemeyi değil, yeni olan akrilik malzemesini kullanır. Aykut, geleneksel bir sanat biçimine öykünerek, bir yandan çağdaş sanat stratejilerinden pastiş ve diğer yandan da, rastlantıya ve serendipitiye başvurur. Nihayetinde, rastlantı ve serendipiti geleneksel Türk sanatı Ebru’nun doğasında vardır. Resim üzerindeki balon, asker ve kedi figürlerini siyah silüet şeklinde kullanan sanatçı, hem biçimsel öğelere hem de bu figürlerin metaforik anlamlarına yer verir. Aykut, kendi belleğinden doğan imgelerin figürlerini siyah kullanarak, toplumun tüm kimliklerine gönderme yapmayı hedefler. Çalışma üzerindeki, havaya uçan balon, orada bulunmayan; asker tarafından kovulan ve az önce orada oyun oynayan çocuğun varlığına işaret eder. Sanatçı bu çalışmasıyla adeta, ‘hayat bir oyundur ve toplumsal ve kültürel yapıyı oluşturan bizler onu oynayan çocuklarız’ der

gibidir. Resim üzerindeki asker figürü, bu toplumsal yapı üzerinde kimi zaman siyasi, kimi zaman militarist, kimi zaman ekonomik ve kimi zaman da kimliksel nüfuzunu kullanarak statüko ya da ‘hegemonya’ kurmaya çalışır. Resimdeki kedinin ‘bencil bir hayvan’ özelliği metaforik bir stratejiyle, günümüzün küresel teknokapitalist dünyasının 1990’lı yıllardan sonra ortaya çıkardığı (‘Z Kuşağı’ ya da ‘Z Jenerasyonu’), bencil ve ‘sosyal medya düşkünü’ bireylerine gönderme yapar. Aykut’un bu resmi, asker kimlikli statükonun, sözü edilen bencil bireylerini bile, - kedi figürü üzerinden - bu oyunun dışına itme girişimini yansıtırken bir takım sorgulamalara da gider. Sanatçıya göre büyükler tarafından oynanan, ‘Çocuk Oyunu’ ironik bir şekilde, tüm sosyal ve kültürel dünyamızın baskın, küresel ve teknokapitalist yapısı üzerindeki etkisini sürdürür.



Görsel-56, Aygül Aykut, 2019, ‘Çocuk Oyunu’, (Kid Game), Tuval Üzerine Akrilik ve Karışık Teknik, 60x60 cm. Sanatçı Koleksiyonu, Kayseri, Türkiye.

4.4.3. Mona Hatoum

Kavramsal Sanat formunda işler üreten Filistinli çağdaş sanatçı Mona Hatoum, 1996 yılında ‘Şimdiki Zaman’ (Görsel-57) adlı çalışmasını yapar. “Mona Hatoum’un ‘Şimdiki Zaman’ adlı bu çalışmasının zemini sabunlardan oluşur, bu blok sabunların içine boncuklar itilerek yeni bir dünyanın ana hatları çıkarılmıştır. Sabunlardan yapılma bir haritadır. Malzeme seçimi bile tek başına bir karşı koyuştur. Hatoum’un sabunu Kudüs

zeytininden yapılma geleneksel bir Filistin ürünüdür. Tarafsız bir izleyici bunu bir zeytin dalı olarak yorumlamak isteyebilir ama Said'in söyledikleri kulağa daha doğru geliyor. 'Hatoum'un sanatını kaldırmak kolay değil (bir mültecinin yaşamı gibi, kıtlık kadar aşırılığı da anlatan acayip yapılarla dolu), ama bu sanatı tek bir anavatan fikrini hicveden bir sanat olarak görmek gerekli. Özne ve nesnenin baskısı altında uzlaşma yerine uyumsuzluk ve yerinden oynatma daha iyidir: Dikkatsiz, duygusal eve dönüşler yerine apaçık mültecilik daha iyidir: Uysal ahmaklar topluluğu yerine kopuş mantığı daha iyidir. Kavgacı zekâ, uyumun getirecekleri yerine, her zaman tercih edilmelidir, koşullar ne denli zorlayıcı ve sonuç ne denli olumsuz olursa olsun' Said burada uyum aramıyor, barış önermiyor." (Hicks, 2015, s. 76).



Görsel-57, Mona Hatoum, 1996, 'Şimdiki Zaman', (Present Time), Kavramsal Sanat, Sabun ve Cam Boncuklar, Boyutlar: 55x2325x2890 mm., Tate Modern Museum, Londra, İngiltere.

Filistinli çağdaş sanatçı Mona Hatoum, 'Şimdiki Zaman' adlı Kavramsal Sanat işinde bir yandan 'geçicilik-kalıcılık' ve 'koruma-savunmasızlık' karşıtlıklarını diğer yandan ulus, yer değiştirme, göçmen, mülteci, emperyalizm ve küreselleşme temalarını konu edinir. Hatoum, bu çalışmasında bir ütopya olarak düşündüğü 'bütünlük arzeden bir dünya haritası' çizme peşindedir. Sanatçı, sözü edilen bu haritayı 'geçicilik-kalıcılık' karşıtlığı üzerinden çağdaş sanat stratejilerinden olan ironiyi kullanarak gerçekleştirir. Hatoum bu yerleştirmesinde, kalıcılığı olmayan sabunlar üzerine, yine kalıcı bir şekilde yerinde durmayacak olan kırmızı boncuklarla dünya haritası yapar. Sanatçıya göre, dünyanın zemini olarak yerleştirdiği sabunlarda eriyebilir, bozulabilir, yer değiştirebilir; bu

sabunlar üzerinde dünya haritasının sınırlarını meydan getiren kırmızı boncuklarda düşebilir, kırılabilir... Hatoum, bu tavrıyla, küresel, teknokapitalist, ‘hegemonya’cı güçlerin şu anda dünyadaki tüm sınırları değiştirebileceğini, hiçbirinin kalıcı olmayacağını ima eder. Ayrıca sanatçı, bu güçlerin ‘arzu’ları istikametinde dünyanın ‘öteki’ toplumlarının kalıcı bir yerleşim yerlerinin olmadığını ve yer değiştirmek zorunda kalarak ya göçmen ya da mülteci hayatını tercih ettiklerini vurgular.

4.4.4. Sarkis Zabunyan

‘Öteki’ Kültüralizm olgusu ile ilgili, Kavramsal Sanat formunda işler üreten çağdaş Türk sanatçı Sarkis Zabunyan, 1986-2006 yıllarında ‘Çaylak Sokak, Çaylak Sokakta’ (Görsel-58) adlı çalışmasını yapar. “Tarihsellik, bellek ve anı kavramlarını hemen tüm çalışmalarında yeniden ve yeniden yorumlayan Sarkis, müzelerde tarihin yaşamasına izin verilmediğini, aksine sanatın ‘dondurularak’, öldürüldüğünü ileri sürer. Farklı coğrafya, kültür ve bağlamlara ait nesnelerin aynı ısı, aynı ışık ve aynı biçimde sunulmasını güç politikalarının bir göstergesi olarak gören sanatçı, bunları ‘Kriegsschatz’ yani ‘Savaş Ganimetleri’ olarak adlandırır... Baskın kültür ve uygarlıklara ve onların emperyalist politikalarına sanatın içinden getirdiği bu eleştiri, daha sonraki bir çok sergisinde laytmotif (sürekli yinelenen) olarak karşımıza çıkar. Sanatçı 1986’da İstanbul Maçka Sanat Galerisi’nde gerçekleştirdiği ‘Çaylak Sokak’ çalışmasında, artık yürüyemeyen babasının ayakkabılarını da yerleştirmenin içine dahil ederek, üstüne ‘Kriegsschatz’ yazmıştır. Tersinden bir okumayla, aslında müze eleştirisi üzerine kurduğu bu temayla Sarkis, yalnızca sanat eserlerine ithafta bulunmaz, aynı zamanda, yerleştirmelerinde kullandığı ‘yaşanmış’ nesneleri, gündelik yaşamdaki bağamlarından kopartma ve dolayısıyla, onları eski işlevlerine yabancılaştırarak, yeni bir ‘sahne’ yaşam bulmaları için, yeniden anlamlandırma, bir araya getirme sürecine de işaret eder. ‘Çaylak Sokak’ta olduğu gibi, tarihin kişisel belleğin süzgecinden geçerek hikâyeleşmesi ya da cisimleşmesi Sarkis’in çalışmalarında önemli bir yer tutar. Otobiyografik bir çalışma olan bu yerleştirmesinde, kişisel tarihine olduğu kadar gelecek görüşüne de gönderme yapar. Doğduğu ve büyüdüğü evin bulunduğu sokağın ismini yerleştirmesine vererek başladığı bu işaretler diyalogunu, kunduracı olan dayısının tezgâhını sergi mekanında tekrar kendisine kurdurarak sürdürür. Tezgâhı üstüne Tarkovsky’nin ‘Nostalgia’ filminin ses bantlarıyla oluşturduğu heykelini koyduğu bir kaide olarak kullanması, hem sanatının

üstünde durduğu yapıya, yani kişisel geçmişine, hem de ‘Nostalgia’nın da atıfta bulunduğu yitik bir dünyaya işaret eder... Geçmiş ile gelecek arasında kesintisiz bir bağ oluşturan sanatçının zaman kurgusu, Samuel Beckett’in Proust üzerine yazdığı bir eleştirisinde sözünü ettiği birey ve zamansallık ilişkisini anımsatmakta: ‘Birey aralıksız bir boşaltım sürecinin mekânıdır: Gelecek zamanın o durgun, soluk, monokrom sıvısını içeren bir tüpten, geçmiş zamanın çarpıntılı ve çokrenkli, geçip giden saatlerin görüngüleriyle renklenmiş sıvısının bulunduğu bir tüpe boşalıyordur zaman’” (Germaner, Koçak, Rona, Erdemci, 2008, s. 267-268).



Görsel-58, Sarkis Zabunyan, 1986-2006, ‘Çaylak Sokak, Çaylak Sokakta’, (Çaylak Street on Çaylak Street), Kavramsal Sanat, Sanatçı Koleksiyonu, İstanbul, Türkiye.

Türk sanatçı Sarkis Zabunyan, birincisini 1986 yılında, ikincisini de 2006 yılında gerçekleştirdiği Kavramsal sanat formundaki ‘Çaylak Sokak, Çaylak Sokakta’ adlı işinde bellek, özgürlük, zaman, kolonyalizm ve emperyalizm temalarını sorgular. Sarkis, ‘Çaylak Sokak’ta adlı işinde, çağdaş sanat stratejilerinden metafor, manipülasyon ve reformatinge (yeniden biçimlendirme) başvurur. Sanatçının İstanbul’da çocukluğunun geçtiği ‘Çaylak Sokak’ bellek noktasında, onun gündemini meşgul eder. Sanatçı, geçmişteki belleğini oluşturan gerçek nesneleri ve yaşanmışlıkları, hem metaforlaştırır hem de manipüle eder. Sarkis’in kullandığı ‘Çaylak Sokak’ tabelası, dayısına ait kunduracı tezgahı, Tarkovsky’nin ‘Nostalgia’ filminin ses bantları, çocukluğundan kalma banyo küveti ve minyatür balıkçı teknesi, kavramsal sanat formu için metaforlaştırılan ve manipülasyona uğratılan çağdaş sanat stratejileridir. Öte yandan sanatçı, bu çalışmasında

bellek temasına yönelik kullandığı malzemelere, yeni bağlamlar yükleyerek onlara reformating stratejisi de uygular. Sarkis için tarihsel bilgiler ve müzede sergilenen nesneler özgür düşüncenin uzağında ve ‘sınırlı’ ölçütler içinde sunulmakta ve ‘Batı’nın emperyal hedefleri bu ‘basmakalıp’ düşünceleri yaymaktadır.

4.4.5. Mounir Fatmi

‘Öteki’ Kültüralizm olgusu kapsamında, Yerleştirme/Enstalasyon Sanatı formunda işler üreten Faslı çağdaş sanatçı Mounir Fatmi, 2007 yılında ‘Şehrin Silüeti’ (Görsel-59) adlı çalışmasını yapar. “Mounir Fatmi, ‘Doğulu’ kültürel kodlarının üzerinden ‘Batılı’ sanat tarihine ait kültürel kodları kullanıyor. Ancak bunu yaparken ne yalnızca birinin mekanik tekrarını yaparak onu önceliyor ve onu yeniden üretiyor ne de yalnızca diğerini yererek bir fark üretmeye çalışıyor. İkisininide kullanarak bozan ve bu sayede yapılan ekler söz konusu. Hem kullanılan kültürel kodların, hem sanat işlerinin, hem de sanatçının taşıyıcılığı ve dönüştürü işlevi görülüyor burada. Zaten Fatmi’nin belki de aracı ve taşıyıcı ağ ve bağ malzemeleriyle çalışmasında bu nedenle tutarlı duruyor. Bağlar, kablolar, film şeritleri, hatlar (hem Arap hat yazısı hem de kablo hattı), sureler, hadisler, ‘ready-made’ler ile çalışılmakta. Bunun yanısıra megalopollerin mimari inşası ve yıkımı ile bugünün yatırım dünyasının yıkıcılığı/bozuculuğu arasında kurulan estetik ilişki, aynı zamanda siyasi bir entelektüel tavrı da sergiliyor. Her iki tarafa da eleştirel bakabilen bir duyarlılık megalopollerin çok merkezli kentsel yaklaşımını düşünsel ve eylemsel boyuta taşımakta. Aldırmazlığın ve umursamazlığın dünyasında ancak yaşamlarını idame ettirerek hayatta kalmaya çalışan modern kentli bireylerin megalopollere sıkışmış sessiz çığlıkları, hayal kırıklığı ve haksızlık kaideleri etrafında birleşen heterojen kitlelerin direnişine dönüşüyor.” (Yetişkin, 2011, s. 31-32).

Faslı çağdaş sanatçı Mounir Fatmi, ‘Şehrin Silüeti’ adlı yerleştirmesinde ‘kurmaca-gerçeklik’, geçicilik-kalıcılık’ ve ‘koruma-savunmasızlık’ karşıtlıklarının yanısıra, kent, birey, kapitalizm ve küreselleşme temalarını işler. Ayrıca çağdaş sanat stratejileri kapsamında kent silüetini manipülasyona tâbi tutar. Fatmi, bu enstalasyonun kent silüetinde uyguladığı manipülatif yaklaşımla, modern kentlerin kaygan ve oynak bir zemin üzerinde durduğunu; titrek ve temelsiz bir zemin üzerinde yükseldiklerini, siyah beyaz kent görüntülerinin orta kısmından aşağı doğru sarkıttığı video kasetlerinin bantları

aracılığıyla vurgulamaya çalışır. Fatmi'ye göre, modern kentlerin silüetleri ve bu mekanlarda yaşanan sosyal hayat, 'savunmasızlık' durumuyla karşı karşıyadır. Bu yüzden Fatmi'ye göre, 'Şehrin Silüeti' adlı yerleştirmesinde, manipüle ettiği şehir ve içinde yaşayan bireyleri, teknokapitalist ve küresel kaos ortamından ve baskılardan koruyacak bir mekanizma mevcut değildir.



Görsel-59, Mounir Fatmi, 2007, 'Şehrin Silüeti', (Skyline), Yerleştirme/Enstalasyon, WHS Kasetler, 800x365 cm. Paris, Fransa.

4.4.6. Hüseyin Bahri Alptekin

'Öteki' Kültüralizm olgusu çerçevesinde Yerleştirme/Enstalasyon Sanatı formunda işler üreten çağdaş Türk sanatçı Hüseyin Bahri Alptekin, 2007 yılında 'H-Durum: Misafirperverlik/Düşmanlık', (Görsel-60) adlı çalışmasını yapar. "Alptekin'in yer değiştirmeyeyle ilgili bir çalışması, 2005 yılında Sevilla Bienali bağlamında gerçekleşen 'H-Durum: Misafirperverlik/Düşmanlık', (H-Fact: Hospitality/Hostility), daha önce 'Capacity' (1988) fotoğraf yerleştirmesinde rastladığımız üzerlerinde dünyanın her yerinden kentlerin isimlerinin yazılı olduğu ucuz otel tabelalarının üç boyutlu yerleştirmelerinden oluşuyor. Kent işaretlerini diğer kentlerle ilişkilendiren bu tabelaların, mobilite (hareketlilik), göç ve turizmin ortak mekânı olan otellere ait olması bir tesadüf değil. Bu tabelalar, artık nostaljik bir arzu olan aidiyet duygusuna ince bir gönderme yaparken, aynı zamanda da bu aidiyet duygusunun, ucuz, modası geçmiş, çoğu

köhnemiş bu oteller gibi melodramatik, ama gerçek olduğuna işaret ediyor.” (Germaner, Koçak, Rona, Erdemci, 2008, s. 291).



Görsel-60, Hüseyin Bahri Alptekin, 2007, ‘H-Durum: Misafirperverlik/Düşmanlık’, (H-Fact: Hospitality/Hostility), Yerleştirme/Enstalasyon, Kentlerin Işıklı Tabelaları, Tate Modern, Londra, İngiltere.

Çağdaş Türk sanatçı Hüseyin Bahri Alptekin, ‘H-Durum: Misafirperverlik/Düşmanlık’ adlı Yerleştirme Sanatı formundaki işinde, ‘Öteki’ Kültüralizm’in çağdaş sanat stratejilerinden metafor, juxtaposition (dizme, yığışma, çakışma) ve manipülasyonu kullanır. Alptekin, burada kent, ulus, kimlik, göçmen, mülteci, yerli, yabancı ve kapitalizm temalarını irdeler. Sanatçı, dünyanın farklı coğrafyalarına ait kent isimlerinden (Lübnan-Beyrut, Brezilya-Rio, Irak-Bagdad, Hindistan-Bombay, Ukrayna-Kırım-Yalta, Arnavutluk-Tiran) meydana gelen ışıklı otel tabelalarını yan yana dizerek ve birbirleriyle ilişkilendirerek, juxtaposition (dizme, yığışma, çakışma); bu tabelaları Tate Modern’in duvarına monte ederek manipülasyon ve tabelalardaki kent isimlerinin farklı kimliklere gönderme yaparak da metafor stratejisini uygular. Alptekin, ‘H-Durum: Misafirperverlik/Düşmanlık’ adından yola çıkarak da, dünyanın farklı kentlerinde yaşayan insanların birbirlerine karşı yerlilik-yabancılık; ‘beriki’lik-‘öteki’lik ya da misafirperverlik-düşmanlık ayrımcılığı yaptıklarını ima eder. Dünya kentlerinde yaşayan ve kendi kentlerine karşı aidiyet duygusu içinde olan bu farklı kimlikler, göç ettikleri veya mülteci oldukları kentlerde, o kentin yerlileri tarafından düşmanca yaklaşımlara maruz kalırlar. Yerleştirmede kullanılan ışıklı otel tabelaları metaforlaştırılarak, hem

göçmenlerin, mültecilerin, turistlerin misafir edildiği yerlere hem de bu insanlara o kentin yerli yöneticileri tarafından düşmanca davranışlarına, gönderme yapılır.

4.4.7. Kutluğ Ataman

‘Öteki’ Kültüralizm olgusu ile ilgili Performans Sanatı formunda işler üreten çağdaş Türk sanatçı Kutluğ Ataman, 2007 yılında ‘Türk Lokumu’ (Görsel-61) adlı performansını gerçekleştirir. “Kutluğ Ataman’ın ‘Türk Lokumu’, tek ekranlı bir video çalışması ve



Görsel-61, Kutluğ Ataman, 2007, ‘Türk Lokumu’, (Turkish Delight), Performans Sanatı, 16’ 14’ Video, Renkli ve Sesli, Özel Koleksiyon, İstanbul, Türkiye.

sanatçının görüldüğü ilk performans projesidir. Dansöz kılığında dans eden kişi, sanatçının kendisidir. Diğer videoların aksine, hiç bir sözel anlatımın yer almadığı nadir çalışmalardan biridir. Baştan aşağı süslenmiş, abartı dolu beden karikatürize edilmiş bir fantezi objesi olarak tanımlanmak için bir çok özelliğe sahiptir: Altın pullu, parıltılı bir dansöz kostümü, topuklu, açık ve parlak ayakkabılar, siyah uzun bir peruk ve kıpkırmızı bir ruj. Dansözün parmaklarına geçirdiği ziller de darbuka seslerine eşlik eder. Göbek dansı sırasında uyguladığı dans figürleri sanki klişeleri tekrar eder gibidir: Dizlerinin

üzerine çökerek bedenini geriye atar, parmaklarındaki zilleri hissedebilmemiz için ellerini devamlı hareket ettirir, eğilir kalkar, kostümündeki altın püsküllerin sallanması için kıvırtır, saçları da bütün bu tempo içinde salınır. Hareketleri ve ritmi önceden çizilmiş olan oryantal göbek dansı, Ataman'ın bir klişe haline gelmiş dansöz imgesine bürünmesiyle çarpık bir şakaya ve oyuna dönüşür. Üzerine fantezi kurulmuş, baştan bütün arzuların yüklendiği ve 'yabancı' bir 'bakış'ın şekillendirdiği egzotik konuların, tüketilmiş meraklar olabileceklerini de düşündürür. Bu çalışma, dışarıda olana karşı 'bakış'a, egzotik tanımlamalara dikkat çeker. Sadece Doğu ve Batı ile kalmayıp, kadın ve erkek arasındaki ötekileştirmeyi de irdeleyen Ataman, 'öteki'ni tanımlarken kullanılan kemikleşmiş klişeleri, bunlardan biri olan göbek dansı teması üzerinden ele alır.” (Çalıkoglu ve Temel, 2015, s. 221).

Türk sanatçı Kutluğ Ataman, 'Türk Lokumu' adlı Performans Sanatı formundaki işinde, 'Öteki' Kültüralizm'in çağdaş sanat stratejilerinden metafor, manipülasyon, detournement (ters döndürme, yozlaşma) ve ironiyi kullanır. Ataman, bu performansında toplumsal cinsiyet, kimlik, yerli, yabancı, egzotizm ve emperyalizm temalarını sorgular. Sanatçı, burada kendi bedenini sanat nesnesi haline getirerek hem metaforlaştırır, hem kendi kimliğini manipüle eder ve hem de erkek vücudunu kadın kılığında sunarak detournement ve manipülasyon stratejilerini birarada uygular. Erkek olan sanatçının dansöz kıyafetleri içinde dans etmeye çalışması da işin ironik stratejisini gösterir. Ataman, bu performansıyla 'Batı' toplumlarının 'Doğu' toplumlarına bakışını ironik bir dille eleştirir. Sanatçı'ya göre, Batı'lılar Doğu'luları 'öteki'leştirerek yüzyıllardan bu yana egzotik, oryantalist, kolonyalist ve emperyalist bakışlar altında, her türlü aşağılama ve baskılama politikası uygularlar. Dolayısıyla, Ataman, bu kötü bakış açısını, adeta kendini feda ederek, 'kötü' (kitsch) görünümlü bir performans sunarak sorgular. Öte yandan sanatçı, Doğu-Batı ya da yerli ve yabancı üzerinden yürüttüğü bu eleştirisini, toplumsal cinsiyet temasında görülen, kadın erkek ayrımcılığı yaklaşımına da yöneltir.

4.4.8. Maha Maamoun

'Öteki' Kültüralizm olgusu çerçevesinde, Fotoğraf Sanatı formunda işler üreten Mısırlı çağdaş sanatçı Maha Maamoun, 2010 yılında 'Geceleyin Kahire' (Görsel-62) adlı fotoğrafını gerçekleştirir. "Maha Maamoun'un 'Geceleyin Kahire' adlı imajını 'silüeti

aydınlatan reklam panolarındaki resimlere müdahale eder ve panoların tümü artık tek bir imge gösterir: Yumuşak babacan bir gülümseme. Sanatçı bu fotoğrafı otoritarizmde görsel temsilin farklı biçimleri içine yedirilmiş, ne sadece ne de açıkca politik olan bir cevap’ olarak tanımlıyor. Çalışma o kadar ince hesapla, ölçülerek yapılmış ki Maamoun’un aklında sadece topluluğun olmadığını anladım: Topluluk tarafından bir araya getirilmiş gibi duran fotoğraflar da çekiyor sanatçı. Bu fotoğraflar bize kartpostalları hatırlatıyor çünkü sanatçı bize sadece evrensel resimler gösteriyor. ‘Geceleyin Kahire’ deki bütün reklam panoları sanki, Orwell’in ‘1984’ romanındaki Big Brother vari bakışla doldurulmuş; sanki bütün bu fotoğrafları bizler çekmişiz, o sadece bizden ödünç almış gibi görünüyor. Kendimizi evimizdeymiş gibi hissediyoruz ama sonra rahatsız edici bir unsuru ortaya çıkarıyor sanatçı.” (Hicks, 2015, s. 73).



Görsel-62, Maha Maamoun, 2010, ‘Yurtiçi Turizm I: Geceleyin Kahire’, (Domestic Tourism I: Cairo at Night), Fotoğraf Sanatı, C-Baskı Fotoğraf, 50x74,9 cm. Kahire, Mısır.

Mısırlı çağdaş sanatçı Maha Maamoun, ‘Geceleyin Kahire’ adlı fotoğrafında küreselleşme ve tekno-kapitalizm temaları ile ‘kurmaca-gerçeklik’ ve ‘içeriden-dışarıdan’ karşıtlıklarını irdeler. Maamoun, bu fotoğrafında çağdaş sanatın manipülasyon, ironi ve metafor stratejilerini uygular. Maamoun, Mısır’ın Kahire kentinde gece çektiği bir fotoğraf üzerinde manipülasyon yapar; Nil nehri manzarasında görülen kent binalarındaki ışıklı reklam panolarının tümüne bilgisayar tasarım programları (dijital sanat) ile müdahale eder; ışıklı reklam panoları üzerindeki firma isimlerini kaldırarak

bunun yerine simgesel olarak tebessüm eden insan yüzlerini metaforlaştırarak, ekler. Maamoun, bu fotoğrafında bir kenti temel alarak; o kentin görselliğini kurgulayarak; o kentin gerçekliğini bozar ve manipüle eder. Sanatçı'ya göre, küresel dünyanın teknokapitalist fırtınadan kaçınması mümkün değildir; o halde bu durumla dalga geçmek, ironi yapmak kısaca bu duruma gülmek en iyisidir. Dolayısıyla, sanatçı bir taraftan kentin dış görünümünü kurgusal yöntemlerle değiştirir diğer taraftan aslında kentin iç yapısında, kültürel ve toplumsal yapısında yaşanan küresel belirsizliklerin, baskıların ve karmaşanın görülmesi gerektiğini ima eder.

4.4.9. Bülent Şangar

'Öteki' Kültüralizm olgusu ile ilgili, Fotoğraf Sanatı formunda işler üreten çağdaş Türk sanatçı Bülent Şangar 1997 yılında 'İsimsiz' (Görsel-63) adlı fotoğrafını yapar. "Bülent Şangar'ın 'İsimsiz' adlı fotoğraf yerleştirmesi yer değiştirme ve yolculukla ilişkili. Şangar, bilmediğimiz bir kente giderken yanınıza alacağınız kent planı, fotoğraf makinesi, şemsiye, turistik rehber ve bavul gibi muhtelif eşya ve nesneyi eline alarak, pencerenin içinde, dışında, iki pencere arasında gidip gelerek tüm bir yolculuk mitini ince bir mizahla hicvediyor... Diğer taraftan, pencereye yerleştirilmiş 'kitsch' duvar halısı, Fatih Sultan Mehmed'in resminin yer aldığı atlas gibi popüler kültür uzantıları da yerleştirme de yer alarak, göç ve turizmle melezleşen kent kültürüne işaret ediyor. Diğer çalışmalarında olduğu gibi yine kendini model olarak kullanan sanatçı, fotoğrafın oluşturduğu bu matris (dizey) biçimindeki yerleştirmesinde, iç ile dış, kamusal ile özel, kişisel ile toplumsal arasındaki gerilimleri ve gidip gelmeleri çok katmanlı bir mizah içinde görselleştirirken, aslında yolculuğun, içsel ve zihinsel süreklilik içindeki bir eylem olduğuna işaret ediyor... Sanatçı sahnelediği durumları stilize ederek, gerçeklikten ironik bir uzaklık yaratıyor, böylelikle de görsel durumlar, gerçekliğin belgelenmesinden çok, başka olgu ve kavramları gösteren göstergelere dönüşüyor. Bu yolla Şangar, fotoğrafın doğasındaki gerçeklik yanılsamasını ortadan kaldırarak, yapı-bozuma uğrattıyor." (Germaner, Koçak, Rona, Erdemci, 2008, s. 291-292).

Çağdaş Türk sanatçı Bülent Şangar, 'İsimsiz' adlı Fotoğraf Sanatı formundaki çalışmasında, 'Öteki' Kültüralizm'in çağdaş sanat stratejilerinden metafor, manipülasyon, juxtaposition ve ironiyi kullanır. Şangar, bu fotoğrafında ulus, kent,

kimlik, göç ve kapitalizm temalarını sorgular. Sanatçı, 90 fotoğraf karesini juxtaposition stratejisiyle birleştirerek oluşturduğu bir apartmanın balkonlarında kendisini farklı kimlikler olarak sunar ve kentler arasında yolculuk yapan kimlikler üzerinden manipülasyon stratejisini uygular. Şangar, her bir fotoğraf karesinde günümüz Türkiye'sinin kentlerinde yaşanan bazı kültürel kodlara gönderme yapar. Sanatçı, burada teknokapitalizmin kentlerde yarattığı kültürel dejenarasyonu sorgularken, ironik bir yaklaşımla popüler ve 'kitsch' görüntülerine temsili binanın balkonlarındaki fotoğraf karelerinde yer verir. Şangar'a göre, günümüz kentlerinde evlerin mahremiyeti kalmamıştır; evin içinde ve dışında yaşananların hiç bir farkı yoktur; evler artık 'özel' mekânlar değil 'genel' mekânlar haline gelmiştir. Bu bakımdan, sanatçı çok tehlikeli de olsa kendini feda eder ve ortaya çıkan bu melez durumu yansıtmak için balkonların en uç noktalarında 'kitsch' malzemeler eşliğinde bir takım 'tuhaf' görüntüler vermeye çalışır.

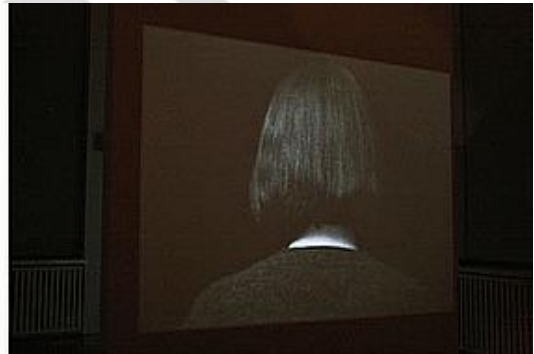


Görsel-63, Bülent Şangar, 1997, 'İsimsiz', (Untitled), Fotoğraf, (90 Fotoğraf), 234x400 cm., İstanbul, Türkiye.

4.4.10. Hale Tenger

'Öteki' Kültüralizm olgusu kapsamında, Video Sanatı formunda işler üreten çağdaş Türk sanatçı Hale Tenger 1996 yılında 'Kesit' (Görsel-64) adlı çalışmasını yapar. "Tenger'in Batı'yla hesaplaştığı çalışması Rotterdam'da yapılan ilk Avrupa Bienali 'Manifesta'

bağlamında gerçekleştirdiği ‘Kesit’ isimli ilk video yerleştirmesidir. Tenger bu yerleştirmesinde, 1990’lardaki küreselleşme olgusu ile artan mobilité, göç olgusu ve sınır deneyimini, güç politikalarıyla yan yana getiriyor. Bu yerleştirmesinde Tenger, bir taraftan Avrupa’da bir kente gitmek isterken yaşadığı vize başvurusu deneyimini, farklı deneyimlerle örerék, ‘ifade verir’ gibi tarafsız, uzak ve sade bir tavırla aktarırken, diğer taraftan sınır tecrübesini izleyiciye mekânsal ve fiziksel olarak yaşatacak bir kurgu geliştirmiş. Sanatçı mekânı ortadan ikiye bölen bir duvar inşa etmiş ve aynı anda iki projektörden duvarın her iki yüzüne kendi portresinin ön, profil ve arka görünüşlerini yansıtmıştır. Portre, polis kayıtlarına referansla, tam önden, profilden ve arka cepheden poz veriyor ve başın hareketiyle birlikte ses de yer değiştirerek, izleyiciyi duvarın bir tarafından diğer tarafına yönlendiriyor. Böylelikle sanatçı, Avrupalı izleyiciye sınır tecrübesini yaşıatıyor, hem de ‘öteki’ üzerinden, kendi ‘demokratik’ ülkelerinin ayrımcı ve hükümrân yüzünü gösteriyor.” (Germaner, Koçak, Rona, Erdemci, 2008, s. 284).



Görsel-64, Hale Tenger, 1996, ‘Kesit’, (Cross Section), Video Sanatı, İki Kanallı ve Eş Zamanlı Video Projeksiyonu ve Ayrı Dış Ses, 16’, Sanatçı Koleksiyonu, İstanbul, Türkiye.

Çağdaş Türk sanatçı Hale Tenger, ‘Kesit’ adlı Video Sanatı formundaki çalışmasında, ‘Öteki’ Kültüralizm’in çağdaş sanat stratejilerinden simulakr (taklit) ve simülasyonu (dijital yeniden yapım, taklidin taklidi) kullanır. Tenger, bu videosunda kimlik, ‘öteki’, göç, yerli, yabancı, emperyalizm, kapitalizm ve küreselleşme temalarını sorgular. Sanatçı, kendisinin rol yaptığı video görüntülerinde, ülke sınırlarında yaşanan vize sorunlarını simulakr ve simülasyon stratejileri eşliğinde irdeler. Tenger, bu çalışmada sınır geçişlerinde polis kontrolleri sırasında çekilen portre fotoğraflarını taklit ederek simulakr stratejisini; bu görüntüleri dijital platformda sergileyerek de simülasyon

sstratejisini uygular. Sanatçı, bu görüntülerde ‘Batı’ ülkelerinin sınır geçişlerinde yaşanan kötü tecrübeleri anlatır ve kimlik, ‘öteki’, göç ve yerli temalarına atıf yapar. Küreselleşme sonucu, teknokapitalizmin yarattığı olumsuz etkilerinden kurtulmak isteyen ve refah içinde yaşayan Batı coğrafyalarına gitmek isteyen, ‘Doğu’ coğrafyasından insanların sınır geçişlerinde yaşadığı sorunları ele alan sanatçı, izleyiciyi ‘acı gerçekler’le yüzleştirmek ister. Aynı zamanda, Tenger, sözü edilen bu yüzleşmeyle, karşılaşılan emperyalist tavırlar sergileyen ‘yabancı’ Batı dünyasına da, ‘geçmiş günahları’nı hatırlatmaya çalışır.



5. BÖLÜM

BULGULAR VE DEĞERLENDİRME

5.1. Yapıt Raporuna Giriş

‘Çağdaş Sanatta Kültüralizm Olgusu ve Etkileri’ başlıklı sanatta yeterlik çalışmasında bir yandan kavramsal/teorik araştırma yapılmış diğer yandan da çağdaş kapsamlı uygulamalı/pratik ve deneysel çalışmalar devam etmiştir. Kültürün insansal, toplumsal, dünyasal ve evrensel bir birikim olduğu, 18. yüzyıldan itibaren özellikle Avrupa’da yapılan tanımlamalardan sonra geçerlilik ve yaygınlık kazanır. 19. yüzyılın sonunda Modern Dönem’le birlikte kültür kavramı çerçevesinde adı konulan kültüralizm (kültürelcilik); o dönemin özellikle Avrupa ve Amerika coğrafyalarında bulunan toplumlarının ve devletlerinin, kültürel çalışmalarına, kültürel tavırlarına ve kültürel anlayışlarına işaret eden bir olgudur. Bu süreçte, Karl Marx ve onun takipçilerinin düşünsel izleği, kültürü öne çıkarır ve Kültüralizm olgusunun meydana gelmesine de kapı aralar. Öte yandan bu dönem, kültüralizmin sözü edilen Batı toplumları tarafından, Doğu toplumları üzerinde oryantalist, emperyalist, kolonyalist ve emperyalist amaçlarını gerçekleştirmeleri sonucunu da doğurur.

Kültüralizm olgusu, Postmodern Dönem’de, çağdaş sanat açısından kendine farklı bir yer edinir. Postmodernizm kendini net bir şekilde varederken, modernizmle arasına bir takım mesafeler koyar. Modernizmin kültüralizm olgusu pozitivist, marksist ve emperyalist anlayışlar etrafında bir takım kendini ‘imtiyazlı’ gören toplumlar tarafından hoyratça kullanılmış ve Postmodern Kültüralizm olgusu, ‘Postmodern Kültüralizm’ adı altında küreselleşme düşüncesiyle ve ‘her şey olabilir’ mantığı içinde ‘herkesin malı’ haline gelmiştir. Böylece günümüzde, postpozitivizm, postestetik ya da postkolonyalizmden bahsedilir olmuştur. Modern Dönem Kültüralizmi’nde, Modern Dönem’in kuralları, kanonları, estetik kaygılar ve kompozisyon ilkelerini işlerken, Postmodern Dönem’in

kültüralizmde küreselleşme kapsamında, çağdaş sanatta ‘şimdinin/olmakta olanın/şuan’ın ve ‘her şey olabilir’in kuralları ya da kuralsızlıkları işlemektedir.

Çağdaş sanattaki Postmodern Kültüralizm olgusunun izlerine; enstalasyon sanatı, performans sanatı, vücut sanatı, arazi sanatı, yoksul sanatı, feminist sanat, video art ve etnik sanat gibi çağdaş sanat formlarına rastlamak olasıdır. Bunlar arasından enstalasyon/yerleştirme sanatı; araştırmacının çalışmalarının kendi bağlamına oturtularak sunulması noktasında daha uygun görülmüştür. Ayrıca söz konusu çalışmalarda günümüzün çağdaş sanat stratejilerinden olan reformating (yeniden biçimlendirme) ve postprodüksiyon (var olan işleri teknolojik destekle yeniden programlamak) yöntemleri tercih edilmiştir. Bunun yanı sıra çağdaş sanattaki; ilişkisellik, disiplinlerarasılık, gerçek-kurgu karışımı ve yüzeysellik temaları araştırmacının çalışmalarının göstergesel düzlemini oluşturmaktadır.

1960 sonrasında Postmodern paradigma söylemleri altında şekillenen Postmodern Kültüralizm küresel kapitalizmin tüm sorunlarını yanında taşımakta ve taşımaya devam etmektedir. Bunun yanı sıra, postmodern paradigmanın ‘her şey olabilir’ söylemi kapsamında, Postmodern Kültüralizm içindeki yerel kültür, kendi sorunlarını daha çok dile getirmekte; toplumsal belleği yansıtmakta ve bu sorunları küresel platforma aktarma gücüne erişmiş olmaktadır. Günümüzde yerel kültürel unsurların çokça bulunduğu bir coğrafyada yaşıyor olmak, araştırmacının küresel kapitalizmin Postmodern Kültüralizm üzerindeki biçimlendirici/şekillendirici etkisini sanatsal pencereden fark etmesini sağlamıştır. Bu bakımdan araştırmacının önceki yıllarda yaptığı kent resimleri (Kahramanmaraş) Postmodern Kültüralizmin yerel kültür sorunları kapsamında ele alınmış; çağdaş sanat stratejileri eşliğinde sorunsallaştırılmış ve bir takım değerlendirmelere tabi tutulmuştur. Çağdaş sanatta kültüralizm olgusunu oluşturan sorun ve sorunsallardan olan kaotiklik - belirsizlik ve çokkültürlülük temaları da araştırmacının çalışmalarının kavramsal düzlemini oluşturmaktadır.

5.2. Araştırmacının İşlerinin Göstergesel Düzlemi

Araştırmacının işlerinin göstergesel düzlemi çağdaş sanatta kültüralizm olgusu bağlamında; yüzeysellik, disiplinlerarasılık, ilişkisellik ve gerçek-kurgu karışımı temaları etrafında, postmodern bir tavır yansıtır. Araştırmacı bu temaları çağdaş sanat

stratejilerinden; metafor, manipölasyon, reformating, postprodüksiyon, simulakr, simölasyon ve antiform eşliğinde kullanır. Bunlardan, yüzeysellik teması çağdaş sanat stratejilerinden olan reformating, postprodüksiyon, simulakr, simölasyon ve antiform ile ortaya çıkar. Bir başka açıdan yüzeysellik teması ile postmodernizmin postyapıbozumcu (gösterge=gösteren+gösterilen) anlayışı da benimsenmiş olur.

Disiplinlerarasılık teması, fotoğraf ve resim disiplinleri bağlamında değer kazanmıştır. İlişkisellik teması, metafor stratejisi ile üç farklı açıdan; a) reformating-postprodüksiyon, b) kent mimarisi-toplumsal ve kişisel bellek, c) bant şeritlerin (sarı ve siyah renk) fiziksel durumu ve bant şeritlerin metaforik (yasak bant şeritlerine yüklenen kavramsal anlam) durumu noktasında var olmuştur. Gerçek-kurgu temasında ise gerçek olarak fotoğraf ile kurgu olarak resmin birbirlerine karışması söz konusudur. Bu bakımdan araştırmacının işlerinin göstergesel karakteri kendini, çoğunlukla çağdaş sanatta kültüralizm olgusunu besleyen temalar ve çağdaş sanat stratejileri etrafında var etmiştir.

5.2.1. Yüzeysellik

Günümüz çağdaş sanatını belirleyen Postmodern Kültüralizm’de ‘gösterge’ dili çok etkili unsur olmaya devam ederken, yüzey üzerinde ‘göstergesel iş’ üreten çok sayıda çağdaş sanatçının varlığı da bir realitedir. Postmodernizmle birlikte kültüralizmin çağdaş sanat stratejileri arasında yüzey harici bir çok farklı yol, yöntem, sistem, strateji ve form kullanılsa da; yüzey üzerinde iş üreten sanatçı da azımsanmayacak kadar çoktur.

Tez kapsamında araştırmacının yaptığı işlerde bir Anadolu kentinin (Kahramanmaraş) mimari görüntüleri tercih edilmiş; çağdaş sanatın kültüralizm olgusu kapsamında var olan temaları yüzey üzerinde sorunsallaştırılarak ele alınmıştır. Bu kapsamda kent çalışmaları, farklı zaman dilimlerinde ve iki farklı çağdaş sanat stratejisiyle gerçekleştirilmiştir. Bunlar sırasıyla reformating, postprodüksiyon, simulakr ve simölasyon stratejileridir. Söz konusu çalışmalarda göstergesel kaygılar yüzey üzerinde çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda yüzeysellik, fotoğrafı, tuval resmini, kompozisyon ilkelerini, plastisizmi, estetizmi, fiziksel olanı anlamamızı sağlamaktadır. Yüzey üzerinde ele alınan kent mimarisinin oluşumu, -toplumsal, kişisel ve kültürel belleğe sahip olan sanatçı olarak-birinci bilinç düzeyi ve ikinci bilinç düzeyi olmak üzere iki aşamada gerçekleştirilirken her ikisinde de reformating stratejisi uygulanmıştır. Birinci bilinç düzeyinde; eski siyah-

beyaz kent fotoğrafları üzerinde manipölasyonlar uygulanırken, söz konusu bu siyah beyaz fotoğraflar renkli, tuval üzerine yağlıboya tekniğinde; büyük boy resimler olarak yapılmıştır. İkinci bilinç düzeyinde ise aynı resimlerin dijital baskıları üzerine foto-shop, yapıştırma, boyama, çizme vb. etkiler eşliğinde uygulamalar yapılmıştır. Bu bakımdan, her iki bilinç düzeyinde ve stratejisinde, Postmodern Kültüralizm'e yansımaları kent mimarisi üzerinden değerlendirmiş ve yüzey üzerinde 'iş'lenmeye çalışılmıştır.

Araştırmacının işleri üzerinde görülen kırmızı-beyaz ve sarı-siyah renk şeritler; olay yeri girilmez, yasak, dur, sınır hattı, geçiş yasak vb. ile yeşil beyaz renk şeritler, olay yeri girilebilir, serbest, geç, sınır yok, geçiş var vb. anlamlarını metaforik olarak çağrıştırmaktadır. Bu çalışmalarda kullanılan kırmızı-beyaz ve sarı-siyah renk şeritler toplumsal yapı içerisinde fiili olarak kullanılmakta ve göstergesel anlamları herkes tarafından bilinmekteyken; yeşil beyaz renk şeritler araştırmacı tarafından düşünülmüş ve göstergesel anlamlar yüklenmiştir. Resmin yüzeyinde reformatig stratejisiyle yapılan kırmızı-beyaz, yeşil-beyaz ve sarı-siyah renk şeritler kavramsal anlamlar içermekte; kaotiklik, belirsizlik, müphemlik, sınırsızlık, çokkültürlülük, ötekileştirme, tahrip etme, kargaşa çıkarma ve kentin mimari unsurlarını kapitalizme kurban etme gibi temalar etrafında bir takım anlamlara yol açmaktadır.

Reformatig stratejisi sonrası postprodüksiyon stratejisinde ise daha önce foto-gerçekçi bir anlayışla yapılan tuval resimleri (maddi olarak var olan işler) bugüne yansıtılmış; onların dijital baskısı alınarak, tekrar dönüşüme uğratılmış ve bir başka anlama taşınmıştır. Burada araştırmacının önceki yıllarda yaptığı foto-gerçekçi tuval resimlerinin var olan pentür, estetik kaygı ve kompozisyon ilkeleri gibi temsile ait sınırları kaldırılmıştır. Bu durum somut açıdan, kompozisyon ilkelerinin yapıbozuma uğratılması, (antiform) kaldırılması ve sınırsızlaştırılması anlamına gelmektedir. Postprodüksiyon ve simulakr stratejisiyle, daha önce araştırmacının yaptığı resimlerin, bugüne taşınması ve onların dijital baskısının alınarak, tekrar dönüşüme uğratılması sağlanmıştır. Bu aşamada, güncel teknoloji (dijital baskı), söz konusu çalışmaların, Postmodern Kültüralizm açısından değerlendirilmesi noktasında, araçsallık bakımından önemli bir rol üstlenmiştir.

Postprodüksiyon ve simülasyon stratejileri aşamasında çalışmalar üzerindeki dikey çizgilerle, yerel bir mimari üzerindeki yerel kültürel unsurları (bakır, deri, sim-sırma, altın) kullanırken, tüm bu unsurlar yerel olan gerçek malzeme ile ifade edilmiştir.

Üzerinde konuşulan çizgilerin dikey bir biçimde vurgulanması metaforik olarak, kentin kültürel unsurlarının zamana ve teknolojiye direnme mücadeleleri olarak ifade edilmiştir. Bu çizgilerin ve kentin üzerinden geçen kırmızı-beyaz ve yeşil-beyaz çizgiler (yasak-yasak değil) ise Postmodern Dönem'in, kapitalizmin, ekonominin, siyasetin, iktidarın ve toplumun, günümüzün küresel dünyası üzerindeki yıkıcı ve yapıcı (biçimlendirici) etkisini ifade etmektedir. Bu bağlamda dikey çizgiler kapitalizmin Postmodern Kültüralizm olgusu üzerindeki biçimlendirici ve şekillendirici (olumlu-olumsuz) etkisine karşı inatla, ısrarla, sabırla ayakta durmaya dik durmaya çalışırlar. Araştırmacı bu çizgileri yerel bir Anadolu kenti olarak Kahramanmaraş örneğinde göstermiş olsa da, dünyanın başka yerel kentlerinde de -biçim ve içerik farklı olsa da, özellikle Asya ve Afrika ülkelerinin çağdaş sanat işlerinde- benzer mücadelelerin verildiği görülmektedir. Nihayetinde, çağdaş sanatta Postmodern Kültüralizm'in yansımalarını birçok yerel ve ulusal boyutta çalışılan postmodern 'iş'lerde görmekteyiz. Amerikalı, Avrupalı, Çinli, Japonyalı, Hindistanlı, Türkiyeli, Rusyalı, Avustralyalı vb. birçok güncel sanatçının kendi öz coğrafyalarında, küresel kapitalizm karşısında direnen unsurları sanatsal işlerinde gündeme getirmeleri bu durumun kanıtı olsa gerek.

Kısaca, araştırmacının daha önce yaptığı bir işi dijital baskı olarak yeniden üretmesi çağdaş sanatın postprodüksiyon stratejisini gösterirken, aynı çalışma üzerinde kırmızı, yeşil şeritler ile ince dikey çizgiler (bakır, deri, sim-sırma, altın) kullanması da çağdaş sanatın reformating (yeniden biçimlendirme) stratejisini gösterir. Bu bakımdan, sözü edilen işlerde iki ayrı strateji birbirleriyle bütünleşmiş ve kaynaşmış durumdadır. Bir başka açıdan postprodüksiyon ve reformating stratejileri birbirlerinden ayrı da değildirler; birbirleriyle birleşik de değildirler. Çalışmalarda iki ayrı stratejinin bir arada kullanılması, çağdaş sanatta kültüralizm olgusunun yerel kent mimarisi üzerinden okunmasına ve mesajların iletilmesine yardımcı olmaktadır. Ayrıca burada araştırmacının önceki yıllarda yaptığı işleri değiştirmesi, kendi kendisine reformating ve postprodüksiyon stratejilerini uygulamış olması, anlamına gelmektedir. Bu bakımdan, temsil sorunları ve estetik kaygılarla yapılan çalışmaları, araştırmacı kendi kendisinden alarak; 'kendileme' (temellük) yaparak ve onlara yeni – metaforik - bir anlam vererek, kavramsal düzleme taşımış olmaktadır. Ayrıca söz konusu iki çağdaş sanat stratejisi (reformating-postprodüksiyon) ile üretilen işlerin postmodernizm içinde postsanatsal, postestetik bir tür olan enstalasyon (postestetik sanatta postmodern kültüralizm olgusunun çokça tercih

ettiği tür) ile sunumu yapılmıştır. Bu aşamada resimleri yapılan fotoğrafların çalışma sırasında kullanılan karelenmiş halleri, kırmızı yeşil şeritler ve 'iş'ler enstalasyon sırasında bir arada kullanılmıştır. Dolayısıyla, çağdaş sanat formlarından resim ve enstalasyonun bir arada kullanılmasıyla, disiplinlerarası bir durum verilmiştir.

5.2.2. Disiplinlerarasılık

Sözlük anlamına göre, disiplinlerarasılık: 'iki veya daha fazla akademik disiplinin ya da inceleme alanının birleştirilmesi ya da kapsanmasıdır'. Günümüz çağdaş sanatında kültüralizm olgusuna neden olan 'iş'ler arasında, disiplinlerarası yaklaşımı benimseyen ve uygulayan çok sayıda sanatçı ve sanat anlayışı örneğiyle karşı karşıya bulunmaktadır. Özellikle çağdaş sanat stratejilerinin (metafor, metonomi, pastiş, parodi, ironi, manipülasyon, kendileme, juxtaposition, postprodüksiyon, projeksiyon, reformating, sinizm/kinizm, şizofreni, simülasyon, dağılma, retorik, antiform, rastlantı ve serendipiti vb.) ikili, üçlü ve hatta bazen dördü halde bir arada kullanılırken görülmektedir. Bu bağlamda, araştırmacının çağdaş tavırları yansıtan kent resimlerinde fotoğraf ve resim disiplinleri, disiplinlerarası bir yaklaşıma tabi tutulmuştur. Bu bakımdan, araştırmacının önceki yıllarda yaptığı kent resimlerinde, fotoğraf disiplini ve resim disiplini bir arada kullanılarak çağdaş sanatın kültüralizm olgusunu var eden temalarından olan disiplinlerarasılık durumu yansıtılmıştır. Çalışmalarda göstergesel bir unsur olarak fotoğraf disiplini yeniden ele alınmış ve resim disiplininin şartlarına uyumlu hale getirilmiştir. Burada çağdaş sanatta kültüralizm olgusunun postmodern temalarından olan disiplinlerarasılık, araştırmacının çalışmalarının göstergesel düzlemine işaret etmektedir.

5.2.3. İlişkiselik

Sözü edilen işlerde, çağdaş sanatta kültüralizm olgusunu yansıtan ilişkiselik teması üç farklı yönden görülmektedir;

1-Çalışmalar üzerinde görülen kent mimarisinin (önemli/önemsiz yapılar kültürel unsurlardır); bellekle (toplumsal, bireysel ve kültürel bellek) olan ilişkisi bu 'iş'lerin ilişkiselik temasını göstermektedir. Kısaca, kentin kültürel unsurları kişisel bellek ile ilişkilendirilmek suretiyle çalışmalar oluşturulmuştur.

2-Yukarıda yüzeysellik temasında anlatılan reformating ve postprodüksiyon stratejilerinin bir arada kullanılması da; ilişkisellik özelliğini yansıtmaktadır. Bu bakımdan, yüzey üzerinde kullanılan bu iki farklı strateji bir arada ilişkişel olarak bulunabilmektedirler. Ayrıca araştırmacının çalışmalarda reformating stratejisi olarak kullandığı unsurlar, metaforik (kavramsal) olarak farklı; fiziksel (maddi) olarak farklıdır. Ancak bu farklı unsurlar, aynı çalışma üzerinde araştırmacının kendi mesajlarını iletme noktasında, bir arada bulunabilmektedirler ki; bu da çağdaş sanatta Postmodern Kültüralizm'in ilişkisellik temasına işaret etmektedir.

3-Çalışmalarda görülen sarı siyah renk şeritlerin fiziksel varlığı ile bunların kavramsal (metaforik) durumları da, ilişkisellik temasını göstermektedir.

5.2.4. Gerçek-Kurgu Karışımı

Araştırmacı, söz konusu işlerde, gerçek ile kurgu arasında (fotoğraf-resim) olan bir yaklaşımdan yararlanmıştır ki bu paradoksal bir duruma da işaret etmektedir. Yani, sanatta doğanın gerçekliğinin resimle kurgusal hale getirilmesi; var olan bir güzelliğin karşıt bir 'güzel'likle anlatılması gibidir. Çalışma aşamasında, daha önceki yıllarda (1900 ile 1930'lar) çekilmiş ve 'gerçek' özellikler gösteren fotoğraflardan yola çıkılarak; bunlar manipölasyon (kurgu: kareleme, ekleme, kesme, kadraja getirme) yöntemi eşliğinde resimlere (tuval üzerine yağlıboya) dönüştürülmüştür. Bu yüzden işlerde, gerçek fotoğraflar üzerinden kurgular yapmakla postmodern kavramlardan olan gerçek-kurgu karışımına işaret edilmiş olunur.

5.3. Araştırmacının İşlerinin Kavramsal Düzlemi

Araştırmacının işlerinin kavramsal düzlemi çağdaş sanatta kültüralizm olgusu bağlamında; kaotiklik-belirsizlik ve çokkültürlülük temaları etrafında, Postmodern bir tavrı yansıtır. Bunlardan, kaotiklik-belirsizlik teması kent mimarisi ve onun unsurlarının metaforlaştırılmasıyla değer kazanır. Çokkültürlülük teması ise sözü edilen kentin farklı belleklerinin çokkültürlü bir durumu yansıtmaları bakımından önem arz eder. Dolayısıyla, araştırmacının işlerinin kavramsal karakteri kaotiklik-belirsizlik ve çokkültürlülük temaları etrafında kendini ortaya koyar.

5.3.1. Kaotiklik-Belirsizlik

Kaotiklik kavramının kökeni Latince’de khaos (kaos) sözcüğüne dayanırken; ‘uçurum, ve dipsiz uçurum’ anlamlarına gelir. Kaos kelimesi Türkçe sözlüklerde: ‘biçimden ve düzenden yoksun, uyumsuz, karmakarışık, kargaşa, karışıklık’ olarak tanımlanırken; felsefe sözlüğünde ise şu şekilde yer alır; “İlk maddenin, evrendeki düzenden önce söz konusu olan, düzensiz, karmakarışık, şekilden yoksun ve ayırimlaşmamış hali. Dünyanın yaratılışından önce, bütün maddi öğelerin içinde bulunduğu karışıklık, kargaşalık. Evrendeki egemen gücün yasa ve düzen değil de, rastlantı olduğu durum. Yunan felsefesinde, evrenin, bütün bir evrene yasalılık ve düzen getiren rasyonel ilkelerin var olmadığı bir zamandaki durumu. Tüm öğelerin, düzenleyici bir güç tarafından bir düzenin temel parçaları haline getirilmezden önceki, iç içe geçmiş ve karmakarışık olma hali. Anlaşılamayan, kontrol edilemeyen hal, durum, oluşum.” (Cevizci, 2005, s. 973). Kaos kelimesi bilimsel anlamda ise “düzensizliğin içindeki düzen” (Gleick, 1995, s. 16) olarak ifade edilir.

Avrupa’da 19. yüzyılın başlarından itibaren yaşanan bilimsel devrimler kaos kelimesine karşılık gelen ‘karmaşa, kargaşa’ gibi anlamları, ‘düzensizliğin içindeki düzen’ şekline dönüştürmüştür. Modern zamanların bilimsel ve sanatsal çalışmalarında; dünya ve yaşam kaotik bir ortam (düzensiz, karmakarışık) olarak görülmekte ve bu ortamdan bir düzenlilik, bir uyum, bir denge, bir sistem yaratılmaya veya keşfedilmeye çalışılmaktadır. Modern Dönem akımlarının peşinden koşan sanatçıların dönemin kanonlarını kullanarak, estetizm inancıyla yapıtlar ürettikleri görülür. O dönemde yaşanan yer ve yaşanan ortam dolayısıyla, tüm dünya bir kaosun içindedir. Bu kaosun içinden çıkmak için avangardizme inanmak ve kaosa bir son vermek gerekmektedir. İşte, söz konusu bu yaklaşım biçimi Modern Dönem sanatçılarının eserlerinin felsefi omurgasını oluşturmuştur. 19. yüzyılın ortalarından itibaren görülmeye başlanan Postmodernist Dönemde ise var olan kaotik ortam iyileştirilmek yerine, daha çok kaos çıkarılmaya çalışılmıştır ki; bu durum Postmodern Dönem’in kaotiklik anlayışını yansıtır. Bu bakımdan, Modern ve Postmodern Dönemler’in kaos ve kaotikliğinin anlayış farkları ortaya çıkar. Örneğin, Modern Dönem’de İspanyol sanatçı Pablo Picasso, 1937 yılında ‘Guernica’ resmini yaparken savaşı bir sorun, bir kaos olarak görmüş ve kendi sanat anlayışıyla ona bir düzen, bir denge getirmeye çalışmıştır. Postmodern Dönemde ise

Fransız sanatçı Marcel Duchamp, 1917 yılında ‘Pisuar’ adlı enstalasyonunu New York’ta sergilerken var olan kaotik ortamı daha fazla kaotik hale getirme denemesi yapmıştır. Bu çerçevede günümüzün çağdaş sanat anlayışı içinde (postestetik sanat/postsanat) belirleyici bir kavram olan kaotiklik etrafında, güncel sanatçılar (postsanatçılar) daha çok kaos, kargaşa, karışıklık, belirsizlik yaratmaya çalışmaktadırlar. Böylece, Postsanatçıların beslendiği ana damarlardan biri olan bu belirsizlik hedefi kaotiklik durumunu yaşatmaya devam etmektedir. Günümüzde yaşanan ‘geç kapitalizm’ yaşanan kent mimarisi üzerinde etkin olduğu teknolojik imkânlarla düzenlilik ve yaptığı tahriplerle düzensizlik (karmaşıklık) durumlarının meydana gelmesine sebep olurken; çağdaş sanatı şekillendiren kaotiklik ve belirsizlik kavramlarına da yol açmaktadır.

Kaotiklik çağdaş sanatta kültüralizmi oluşturan kavramlardan biridir. Araştırmacının çalışmalarında bir Anadolu kentinin mimari göstergeleri üzerinden, postmodernizmin kaotiklik kavramı, bir sorunsal olarak ele alınmıştır. Kentin mimari elemanlarının zaman içinde varlık-yokluk; olmak-olmamak, bir varmış-bir yokmuş; girilemez-girilebilir çizgisinde seyretmeleri, araştırmacı için karmaşa, kargaşa, uyumsuzluk kavramlarını ve bir kaos ortamını hatırlatır. Araştırmacının resmini yaptığı kentin mimari göstergelerinin bazı unsurlarının bugün yerlerinde olmaması, yıkılmış olması, tahrip edilmiş olması, kapitalizme kurban edilmiş olması da, postmodern günlerde yaşayan duyarlı bir sanatçı olarak kaotiklik kavramını gündeme getirir. Araştırmacı, kentin görsel mimarisi üzerine yansıyan kaos durumu için önce modernist çizgide resimler yapar. Daha sonra postestetik bir yaklaşımla var olan kaos ortamına görsel anlamda bir başka kaotik görüntü (kırmızı şerit: olay yeri girilmez-yeşil şerit: olay yeri girilebilir) metaforik olarak eklenerek, durum çağdaş sanatın kaotiklik sorunsalına getirilir. Ayrıca söz konusu çalışmalarda kullanılan kırmızı ve yeşil şeritler toplumsal yapı içindeki kaotiklik sorununa da gönderme yapar. Ayrıca bu çalışmalarda, belli sınırların ne zaman bittiğinin ya da başladığının belli olmaması, sınırların ayırt edilememesi durumu kırmızı ve yeşil şeritlerle yansıtılmaya çalışılmıştır. Yani kırmızı ve yeşil şeritler metaforik olarak hem sınır olduğunu, hem de sınır olmadığını ifade eder. Kısaca bu işlerde hem sınır vardır hem sınır yoktur. Yani göstergesel açıdan sınır yok ama, kavramsal açıdan bir sınır vardır. Kaotiklik kavramı da burada sınırların belli olmaması, belirsiz olması, kapalı olması ile ilgilidir. Dolayısıyla burada yerel bir kent mimarisi baz alınarak; sınırsızlık, belirsizlik (kaotiklik), müphemlik, bulanıklık kavramları kültüralizm olgusu üzerinden çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu

bağlamda sınırsızlık, belirsizlik (kaotiklik) kültüralizmin kavramsal boyutunda soyut olarak varken; estetik kaygılar içinde somut (kompozisyon ilkeleri) olarak vardır. Çünkü burada hem kırmızı hem de yeşil bir arada kullanılarak bu müphemlik, belirsizlik durumu yansıtılmaya çalışılmıştır.

5.3.2. Çokkültürlülük

Günümüzün toplumsal yaşamında her bir farklı toplum hem kendi toplumsal alanının sınırlarını çizmekte hem de kendi toplumsal belleğini oluşturmaktadır. Bu esnada toplum içindeki farklı kültür grupları, bir yandan kültürel çeşitliliğe yol açmakta diğer yandan birlikte yaşama kültürüne destek vermekte ve çokkültürlülük olgusunun yaşanmasına sebep olmaktadır. Bu bakımdan, çokkültürlülük sorununda, her toplum bir taraftan kendi toplumsal, bireysel ve kültürel alanlarını, diğer taraftan ise toplumsal, bireysel ve kültürel belleklerini oluşturmaktadır. Toplumsal yapılar içinde meydana gelen farklı toplumsal, bireysel ve kültürel bellekler ise çokkültürlülük olgusunu var kılmaktadır. “Çokkültürlülük, bütün kurumsal yapılarında, toplumsal norm ve değerlerinde, cinsiyet, etnik, ırksal ve kültürel çeşitliliği yansıttığı varsayılan çoğulcu bir toplumu ifade eder... Çokkültürlülüğü kabul etmiş toplumlarda kültürel çeşitlilik hoş karşılanır ve desteklenir. Toplum içinde mevcut kültür gruplarının birbirine üstünlüğünden söz edilemez, toplumu oluşturan grupların kendi kültürlerini geliştirme çabalarına genel olarak katkıda bulunulur ve böylece baskın ya da daha geniş kesimin kabul ettiği kültür tarafından asimile edilmesinin önüne geçilmiş, çokkültürlülük korunmuş olur.” (Kartarı, 2016, s. 38).

Yaşadığımız çağın Postmodern paradigması içinde çokkültürlülük olgusu bir sorun olarak kabul edilmekte ve postsanatçılar tarafından bir sorunsal şeklinde ele alınmaktadır. Postmodernizm içinde sorunsallaştırılan çokkültürlülük kavramı, çağdaş sanatçılar tarafından toplumsal, bireysel ve kültürel belleği gündemine almasıyla değer kazanmıştır. Bu kapsamda toplum içinde yaşayan her çağdaş sanatçı kendi toplumsal, bireysel, kültürel hafızasında var olanlarla yaşamak istemesi gayet doğal bir durumdur. Günümüzün postestetik sanatçıları toplumsal yapı içindeki kültürel farklılıkları, çeşitlilikleri bir arada tutarken; yaşatmaya çalışırken ya da eleştirirken çokkültürlülük sorunsalına ilgi göstermektedirler. Örneğin Çinli çağdaş sanatçı Ai Weiwei, kendi ülkesinin kültürel belleğine ait işler; ya da Japon çağdaş sanatçı Takashi Murakami’nin

(1962-) Japon kültürü ile ilgili yaptığı çalışmalar, söz konusu sanatçıların çokkültürlülük sorunsalına eğildiklerinin göstergeleridir.

Toplumsal, kişisel ve kültürel bellek; araştırmacının yaşadığı yer olan Türkiye'nin Kahramanmaraş kentinde bir yandan yaşanmaya, bir yandan oluşmaya devam etmektedir. Araştırmacının toplumsal, kişisel ve kültürel belleğine yönelik olarak yaptığı kent resimleri, çağdaş sanatta kültüralizmi oluşturan unsurlardan olan çokkültürlülük sorununun da kapsama alanındadır. Söz konusu resimler kentin 1900'lü yıllara ait siyah-beyaz fotoğraflarının yeniden kompoze edilmesi ve foto-gerçekçi bir yaklaşımla renkli çalışılması neticesinde oluşmuştur. Panoramik kent görünümüleri tercihinde araştırmacının kendi belleğinde var olan unsurlar etkili olmuştur. Kentin zamana, yönetsel yapılara, doğanın şartlarına ve özellikle ekonomik kaygılara (kapitalizm) direnemeyen mimari yapıları ve coğrafi elemanları fotoğraf tercihinde belirleyici olmuştur. Bu bakımdan, burada kent mimarisine ve mimari göstergelere sahip çıkan bir resim sanatı anlayışı vardır. Resimlerin olduğu mimari yapılar, göstergesel olarak bir yandan araştırmacının kendi yaşamından izleri (doğduğu ve büyüdüğü mahalle, futbol oynadığı alan, eğitim aldığı okul bölgeleri vb.) taşıırken diğer yandan değişime uğramış coğrafi unsurları (dağlar, tepeler, yollar, dereler...) barındırmaktadır. Farklı özelliklere sahip olan, kentin göstergesel unsurlarının araştırmacının bireysel belleğinde oluşturduğu toplumsal, bireysel ve kültürel bellek, itici güç olarak öne çıkmaktadır. Bu bakımdan, çağdaş kültüralizm olgusunun önemli sorunlarından olan çokkültürlülük konusu, araştırmacının kendi hafızasında yer işgal ederken; bunu kültürel öğeler bağlamında değerlendirmiş olmaktadır. Ayrıca her toplumsal yapıda olduğu gibi bu kentte de toplumlar arasında psikolojik bir 'ötekileştirme' sorunu yaşanmaktadır. Toplumsal yapı içinde yaşayan her farklı toplumsal yapı kendini, diğer toplumsal yapılara göre üstün görmekte ve diğerlerini 'ötekileştirme' çalışmalarına girmektedir. Dolayısıyla, bu durum söz konusu toplumsal yapılar içinde yaşayan çağdaş sanatçının çokkültürlülük sorunuyla ilgilenmesini gerekli kılmaktadır.

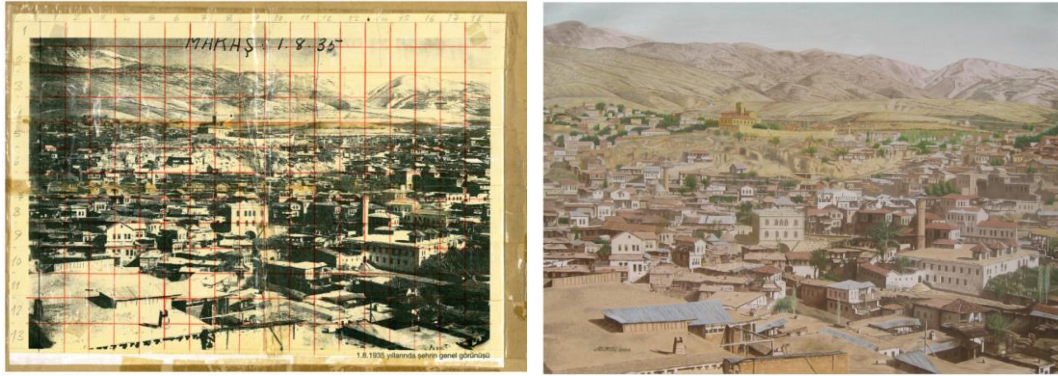
5.4. Araştırmacının İşleri

5.4.1. 'Bir Varmış, Bir Yokmuş-1', Banner Kumaşı Üzerine Dijital Baskı, 140x193 cm. 2019.

Bu ‘iş’te, 1935 tarihli Maraş kent fotoğrafını (Görsel-65) araştırmacının 2000 yılında, 130x180 cm. boyutlarında, tuval üzerine yağlıboya olarak yaptığı; ‘Maraş 1935; Kuzey Doğu Yönü’ adlı çalışması (Görsel-66) temel alınmıştır. Araştırmacının kendi çalışmasını temel alması, kendi yapıtına çağdaş sanat stratejilerinden olan ‘kendileme’yi (temellük) uygulaması demektir. Orjinali şu anda Kahramanmaraş’ta bulunan bir kültür müzesinde sergilenmekte olan resim, Banner kumaşı üzerine 140x193 cm. ölçülerinde dijital baskısı alınmış ve aynı ölçülerdeki kasnağa gerilmiştir. Dijital baskısı alınan resmin (Görsel-67) üzerinden önce yatay ve diyagonal geçecek şekilde kırmızı ve yeşil (yasak-yasak değil) şeritleri yapıştırılmıştır. Sonra resmin sağ tarafına yakın bir yerden dikey bir bakır bant bir çizgi, kırmızı ve yeşil şeritlerin altından geçecek şekilde yapıştırılmıştır. Daha sonra resimdeki yerel mimari üzerinde tespit edilen binaların kenarlarına, akrilik boya altın yaldız sarısı, fırça ile çizilmiştir.

Orijinal boyutlarından daha büyük boyutlarda ve dijital baskı olarak alınan işin görüntüsü üzerinde önce bilgisayar (foto-shop) müdahalesi, sonra dijital baskı üzerinde (yapıştırma, boyama, çizme) manipülasyonlar yapılmış ve daha sonra çağdaş sanatın postprodüksiyon ve simülasyon stratejilerine tabi tutulmuştur. Teknolojinin getirdiği bilgisayar olanakları, dijital baskı yöntemi ve müdahalelerle manipülasyon; postprodüksiyon (var olan işleri teknolojik destekle yeniden programlamak) ve simulasyon (taklidin taklidi, dijital yeniden yapım) stratejilerinin bir arada kullanılması, bu çalışmaların kavramsal ve ifadesel kaygılarının yansıtılmasında araç görevini üstlenmişlerdir.

Çağdaş sanatta kültüralizm olgusu ve etkilerini tartıştığımız bu tez ile araştırmacının kendi uygulamalı çalışmalarının bütünleştiği görülmüştür. Günümüz çağdaş sanatı kültüralizm olgusunun varlığını ve etkilerini, içinde barındırmaya ve yaşatmaya devam etmektedir. ‘Her şey olabilir’ felsefesini kendine rehber edinen postestetik paradigma içinde kaotiklik ve belirsizlik önemli kavramlar olarak dikkat çekmektedir. Günümüz dünyasının küresel kapitalizmin etkileri altında yaşıyor olması, onun çağdaş kültüralizm üzerindeki belirleyici, şekillendirici ve biçimlendirici konumunu da göstermektedir. Ana aktör durumundaki kapitalizmi destekleyen unsurların ekonomi, iktidar, teknoloji, toplum ve küreselleşme olduğu görülmektedir.



Görsel-65, ‘Maraş 1935: Kuzey Doğu Yönü’ Adlı Resme Temel Alınan 1935 Tarihli Fotoğraf, 32x44 cm.

Görsel-66, Ali Koç, 2000, ‘Maraş 1935: Kuzey Doğu Yönü’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x180 cm. Yedi Güzel Adam Edebiyat Müzesi, Kahramanmaraş, Türkiye.



Görsel-67, Ali Koç, 2019, ‘Bir Varmış, Bir Yokmuş-1’, Banner Kumaşı Üzerine Dijital Baskı, Bakır Bant, Akrilik Boya, 140x193 cm., Kayseri, Türkiye.

Burada bir Anadolu kenti olan Kahramanmaraş’ın panoramik fotoğraflarının foto-gerçekçi resimlerinin güncel sanat pratikleri eşliğinde okunması ve değerlendirilmesi çalışması yapılmıştır. Kentler özellikleri itibariyle toplumsal alanları olan ve toplumsal bellekleri oluşturan en önemli coğrafi figürlerdir. Araştırmacının yaşadığı kentte oluşan toplumsal belleğin uzağında durması, ona kayıtsız kalması mümkün değildir. Önce estetik kaygılarla yapılan şehir resimleri, daha sonra çağdaş uygulamalar eşliğinde güncel sanata aktarılmıştır. Resimde ön planda görülen kırmızı ve yeşil şeritler ‘girilmez-girilebilir’ anlamlarını çağrıştırmaları için metaforik bir öge olarak kullanılmıştır. Kentin coğrafi alanları ve mimari yapıları; bazen ekonominin, bazen iktidarların, bazen toplumsal kaygıların, bazen teknolojinin, bazen kapitalizmin ve bazen de küreselleşmenin kurbanı

olmuşlardır. Kapitalizmin boyunduruğu altında kurban edilen bu yerler, meslekler yasak, girilmez, kayboldu, yıkıldı, tahrip edildi vb. kelimeleri çağrıştırmaktadır ki, bu ‘her şeyin olabilirliği’ni gösteren kanıtlardır.

Bir başka açıdan bakıldığında günümüzün ekonomisi ve teknolojisi kent mimarisi üzerinde tahrip olmuşları, bakımsız olanları, kurban edilenleri yeniden ayağa kaldırmakta, restore etmekte ve yapmaktadır. Kapitalist teknoloji eşliğinde yeniden ‘can verilen’ söz konusu mimari elemanlar yasak değil, girilebilir, yeniden yapıldı, restore edildi, bakımı yapıldı vb. kelimeleri hatırlatırken ‘her şeyin olabilirliği’ni gösteren bir başak durumdur. Bu bakımdan, tüm olanların aynı kent üzerinde yaşanıyor olması postmodernizmin kaotiklik ve belirsizlik kavramlarını hatırlatmaktadır.

İşin sağ tarafında şeritlerin altından geçen ve dikey şekilde inen bakır çizgi görülmektedir. Bu çizgi ile kentin el sanatlarından olan bakırcılığın şimdiki durumu ifade edilmiştir. Burada görülen bakır dikey çizgi; ayakta durmayı, ayakta kalmayı, dik durmayı, direnmeyi, zorluklara göğüs germeyi hatırlatması noktasında kullanılmıştır. Kentin toplumsal ve kültürel belleğini oluşturan unsurlardan olan bakırcılık küresel kapitalist teknoloji fırtınası karşısında dik durmaya çalışmakta ve direncini sürdürmeye devam etmektedir. Bu yüzden kentin toplumsal ve kültürel belleğinde var olan bakırcılık; dik duruşuyla, direnciyle çalışmanın üzerinde kent kimliğini yansıtan kültüralist bir unsur olarak yer almaktadır.

Çalışmanın ortasında ve üst kısmında kenarları altın yaldız akrilik boya ile çizilmiş olarak görülen mimari unsurlar bugün yerlerinde olmayan önceki yıllarda yıkılan yapılarıdır. Alt taraf ortada olan ‘Maraş Belediye Binası’; üst ortada olan ise ‘Maraş Abarabaşı Koleji’dir. Bugün bu tarihi binaların olmaması kentin kültürel belleğinin kaybolması anlamına gelirken; kırmızı şerit bu binalara artık girilemeyeceğini ima etmektedir. Binaların kenarlarına çizilen altın yaldız çizgilerle araştırmacının kendisi bu yıkılan yapılara kentin kültürel belleğinin kaybolmaması adına değer verdiğini, önemseydiğini, sahiplendiğini ifade etmeye çalışmıştır.

Günümüzde kentler dünya üzerinde kendi aralarında ‘tanınma’ hususunda kültürel kimliklerinin boyutları ölçüsünde rekabete girişmektedirler. Postmodernizm, kapitalizm, çağdaş sanat ve kültüralizm kavramlarının konuşulduğu bir ortamda, kentler ve uluslar

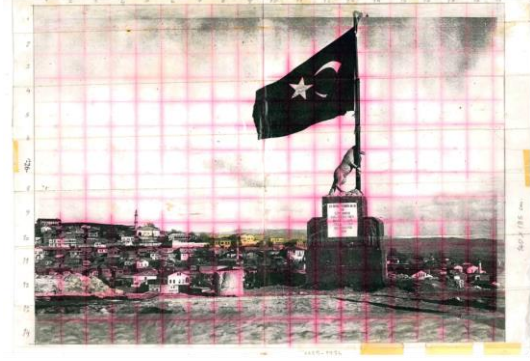
kendilerini var etmek için ‘olmazsa olmaz’ları arasına en az ekonomi kadar kültürü de almaya başlamışlardır. Bu bağlamda kültürün 20. yüzyılın sonundan itibaren - Rus felsefeci Karl Marx ile birlikte - önemli hale gelmesi o yıllarda hem modernizmin içinde kültüralizmi doğurmuş hem de postmodernizm içindeki kültüralizm olgusunun günümüz çağdaş sanatını etkilemesi sürmektedir.

Burada kent kimliği üzerinden kültüralizmin bazı sorunları çağdaş sanat stratejileri yardımıyla sorunsallaştırılarak bir iş üretilmiştir. Kentin üzerinden kaotik/belirsiz ortam ile toplumsal olarak çokkültürlülük ve ötekileştirme konusuna vurgu yapılmıştır. Postmodern Dönemin ve postestetik anlayışın felsefesini yansıtan bu kaotik, belirsiz ve müphem ortam çalışmalara verilen ‘Bir Varmış, Bir Yokmuş’ adlandırması üzerinden ifade edilmeye çalışılmıştır. Türk masallarının başlangıç ifadesi olarak kullanılan ‘Bir Varmış, Bir Yokmuş’ deyiimi ile masal gibi ya da ‘masal gerçeğinde’, postmodern bir dönem yaşıyor olduğumuz vurgusu üzerinde durulmuştur. Nihayetinde, masalın kaygan zemini ile günümüz sanat ortamının belirleyicisi olan çağdaş kültüralizm olgusunun kaygan zemini arasında analogik bir ilişki olsa gerekir. Bu çalışma bağlamında, günümüzde toplumlar ve kentler küresel kapitalist sistem ‘hapishane’sinde yaşarken, çağdaş sanatçılar işlerine kültürel olan şeyleri, yani çağdaş kültüralizmi, çağdaş sanat stratejileri eşliğinde katmayı ihmal etmezler.

5.4.2. ‘Bir Varmış, Bir Yokmuş-2’, Kanvas Kumaşı Üzerine Dijital Baskı, 100x148 cm. 2019.

Bu işte, 1935 tarihli Maraş kent fotoğrafını (Görsel-68), araştırmacının 2001 yılında, 140x185 cm. boyutlarında, tuval üzerine yağlıboya olarak yaptığı; ‘Maraş 1925; Güney Yön-Bayraklı’ adlı resmi (Görsel-69) temel alınmıştır. Araştırmacının kendi çalışmasını temel alması, kendi yapıtına çağdaş sanat stratejilerinden olan ‘kendileme’yi (temellük) uygulaması demektir. Orjinali şu anda Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Kültür, Turizm ve Spor Dairesi Başkanlığı Binası’nda sergilenmekte olan resmin görüntüsü üzerinde önce bilgisayarda foto-shop programıyla yatay ve diyagonal geçecek şekilde kırmızı ve yeşil (yasak-yasak değil) şeritler ilave edilmiştir. Bilgisayarda hazırlığı yapılan resmin, Kanvas kumaşı üzerine 100x148 cm. ölçülerinde dijital baskısı alınmış (Görsel-70) ve aynı ölçülerdeki kasnağa gerilmiştir. Sonra resmin sağ tarafına yakın bir yerden

dikey bir bakır bant çizgi, kırmızı ve yeşil şeritlerin altından geçecek şekilde yapıştırılmıştır.



Görsel-68, 'Maraş 1925; Güney Yön-Bayraklı' Adlı Resim için Temel Alınan 1935 Tarihli Fotoğraf, 30x40 cm.

Görsel-69, Ali Koç, 2001, 'Maraş 1925; Güney Yön-Bayraklı', Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x185 cm. Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Kültür, Turizm ve Spor Dairesi Başkanlığı, Kahramanmaraş, Türkiye.



Görsel-70, Ali Koç, 2019, 'Bir Varmış, Bir Yokmuş-2', Kanvas Kumaşı Üzerine Dijital Baskı, Bakır Bant, 100x148 cm., Kayseri, Türkiye.

Orijinal boyutlarından daha küçük boyutlarda ve dijital baskı olarak alınan işin görüntüsü üzerinde de 'Bir Varmış, Bir Yokmuş-1', (Görsel-67) adlı iş üzerinde uygulanan stratejiler kullanılmıştır. Çalışmanın sağ tarafında şeritlerin altından geçen ve dikey şekilde inen bakır çizgi görülmektedir. Bu çizgi ile kentin el sanatlarından olan bakırcılığın şimdiki durumu ifade edilmiştir. Burada görülen bakır dikey çizgi; ayakta

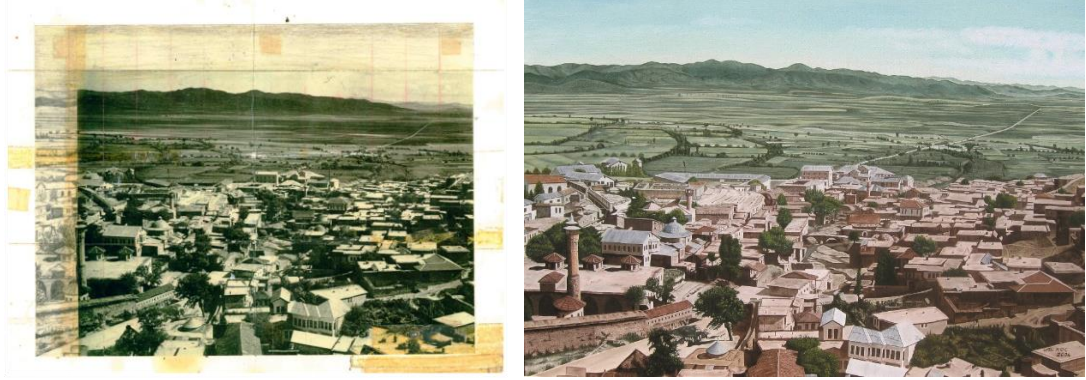
durmayı, ayakta kalmayı, dik durmayı, direnmeyi, zorluklara göğüs germeyi hatırlatması noktasında kullanılmıştır. Kentin toplumsal ve kültürel belleğini oluşturan unsurlardan olan bakırcılık küresel kapitalist teknoloji fırtınası karşısında dik durmaya çalışmakta ve direncini sürdürmeye devam etmektedir. Bu yüzden kentin toplumsal ve kültürel belleğinde var olan bakırcılık; dik duruşuyla, direnciyle çalışmanın üzerinde kent kimliğini yansıtan kültüralist bir unsur olarak yer almaktadır.

5.4.3. ‘Bir Varmış, Bir Yokmuş-3’, Kanvas Kumaşı Üzerine Dijital Baskı, 100x148 cm. 2019.

Bu çalışmada, 1925 tarihli Maraş kent fotoğrafını (Görsel-71), araştırmacının 2004 yılında, 105x155 cm. boyutlarında, tuval üzerine yağlıboya olarak yaptığı; ‘Maraş 1925; Güney Yön-Ova’ adlı resmi (Görsel-72) temel alınmıştır. Araştırmacının kendi çalışmasını temel alması, kendi yapıtına çağdaş sanat stratejilerinden olan ‘kendileme’yi (temellük) uygulaması demektir. Orjinali şu anda Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Kültür, Turizm ve Spor Dairesi Başkanlığı Binası’nda sergilenmekte olan resmin görüntüsü üzerinde önce bilgisayarda foto-shop programıyla yatay ve diyagonal geçecek şekilde kırmızı ve yeşil (yasak-yasak değil) şeritler ilave edilmiştir. Bilgisayarda hazırlığı yapılan resmin, Kanvas kumaşı üzerine 100x148 cm. ölçülerinde dijital baskısı alınmış (Görsel-73) ve aynı ölçülerdeki kasnağa gerilmiştir. Sonra resmin sağ tarafına yakın bir yere -daha önceden sim-sırma ipiyle hazırlanmış olan- dikey bir sim-sırma şerit/çubuk/çizgi, kırmızı ve yeşil şeritlerin altından geçecek şekilde yapıştırılmıştır. Daha sonra resimdeki yerel mimari üzerinde tespit edilen binalar grubunun kenarlarına, altın yaldız sarısı akrilik boya, fırça ile çizilmiştir.

Çalışmanın ortasında ve sol tarafında kenarları altın yaldız akrilik boya ile çizilmiş olarak görülen mimari yapılar grubu kentin Osmanlı İmparatorluğu’ndan bu yana kullandığı; ‘Kapalı Çarşı’ olarak bilinen mekanıdır. Burası, Osmanlı döneminden 20. yüzyılın ortalarına kadar kentin ticari olarak kalbini yansıtan bir bölgesidir. Günümüzde çok az kısmı restore edilmiş; bazı yerleri bakımsız bırakılmış ve bazı yerleri de yıkılmıştır. Günümüzün ekonomik ve teknolojik tahribatına rağmen ‘Kapalı Çarşı’ halen kullanılmaya devam etmekte ve el sanatlarının birçoğunun direnmesine destek olmaktadır. Bugün bu ‘Kapalı Çarşı’nın kaotik ve belirsiz durumu, kırmızı ve yeşil şeritler üzerinden ifade edilmektedir. Bu yapı grubunun kenarlarına çizilen altın yaldız

çizgilerle araştırmacı, bu ‘Kapalı Çarşı’ üzerinden kentin kültürel belleğine değer verdiğini, önemseddiğini ve sahiplendiğini ifade etmeye çalışmıştır.



Görsel-71, ‘Marash 1925; Güney Yön-Ova’ Adlı Resim İçin Temel Alınan 1925 Tarihli Fotoğraf, 24x30 cm.

Görsel-72, Ali Koç, 2004, ‘Marash 1925; Güney Yön-Ova’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 105x155 cm. Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Kültür, Turizm ve Spor Dairesi Başkanlığı, Kahramanmaraş, Türkiye.



Görsel-73, Ali Koç, 2019, ‘Bir Varmış, Bir Yokmuş-3’, Kanvas Kumaşı Üzerine Dijital Baskı, Sim Sırma İp Şerit, Akrylic Boya, 100x148 cm., Kayseri, Türkiye.

5.4.4. ‘Bir Varmış, Bir Yokmuş-4’, Polyester Kumaşı Üzerine Dijital Baskı, 100x148 cm. 2019.

Bu çalışmada, 1950 tarihli Maraş kent fotoğrafını (Görsel-74), araştırmacının 2005 yılında, 100x170 cm. boyutlarında, tuval üzerine yağlıboya olarak yaptığı; ‘Maraş 1950; Kuzey Yön-Kale’ adlı resmi (Görsel-75) temel alınmıştır. Araştırmacının kendi çalışmasını temel alması, kendi yapıtına çağdaş sanat stratejilerinden olan ‘kendileme’yi (temellük) uygulaması demektir. Orijinali şu anda Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Kültür, Turizm ve Spor Dairesi Başkanlığı Binası’nda sergilenmekte olan resmin görüntüsü üzerinde önce bilgisayarda foto-shop programıyla yatay ve diyagonal geçecek şekilde kırmızı ve yeşil (yasak-yasak değil) şeritler ilave edilmiştir. Bilgisayarda hazırlığı yapılan resmin, Polyester ve Patiska karışımı kumaş üzerine 100x168 cm. ölçülerinde dijital baskısı (Görsel-76) alınmış ve aynı ölçülerdeki kasnağa gerilmiştir. Sonra resmin sağ tarafına yakın bir yere altın yaldız şerit/çubuk/çizgi, kırmızı ve yeşil şeritlerin altından geçecek şekilde yapııştırılmıştır.

Orijinal boyutlarından daha küçük boyutlarda ve dijital baskı olarak alınan işin görüntüsü üzerinde de ‘Bir Varmış, Bir Yokmuş-1’, (Görsel-67) adlı iş üzerinde uygulanan stratejiler kullanılmıştır. Çalışmanın sağ tarafında şeritlerin altından geçen ve dikey şekilde inen altın yaldız çizgi görülmektedir. Bu çizgi ile kentin altın işlemeciliğinde, geçmişten günümüze Türkiye’nin önemli kentlerinden biri olduğu vurgusu yapılmıştır. Bir Anadolu kenti olarak Kahramanmaraş’ın altın işlemeciliğine yaptığı geleneksel katkıların (geleneksel takı tasarım örnekleri: Maraş burma bileziği...) yanı sıra halen bu işlemecilik alanında, Türkiye’de İstanbul’dan sonra ikinci kent olması onu önemli kılmaktadır. Bu bakımdan, burada görülen altın yaldız dikey çizgi; ayakta durmayı, ayakta kalmayı, dik durmayı, direnmeyi, zorluklara göğüs germeyi hatırlatması ve güncel olması bakımından kullanılmıştır. Kentin toplumsal ve kültürel belleğini oluşturan unsurlardan olan altın işlemeciliği geleneksel tasarımları devam ettirmesiyle; küresel kapitalist teknoloji fırtınası karşısında dik durmaya çalışmakta ve direncini sürdürmeye devam etmektedir. Bu yüzden kentin toplumsal ve kültürel belleğinde var olan altı işlemecilik; dik duruşuyla ve direnciyle çalışmanın üzerinde kent kimliğini yansıtan kültüralist bir unsur olarak yer almaktadır.



Görsel-74, ‘Maraş 1950; Kuzey Yön-Kale’ Adlı Resim İçin Temel Alınan 1950 Tarihli Fotoğraf, 25x37 cm.

Görsel-75, Ali Koç, 2005, ‘Maraş 1950; Kuzey Yön-Kale’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x170 cm. Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Kültür, Turizm ve Spor Dairesi Başkanlığı, Kahramanmaraş, Türkiye.

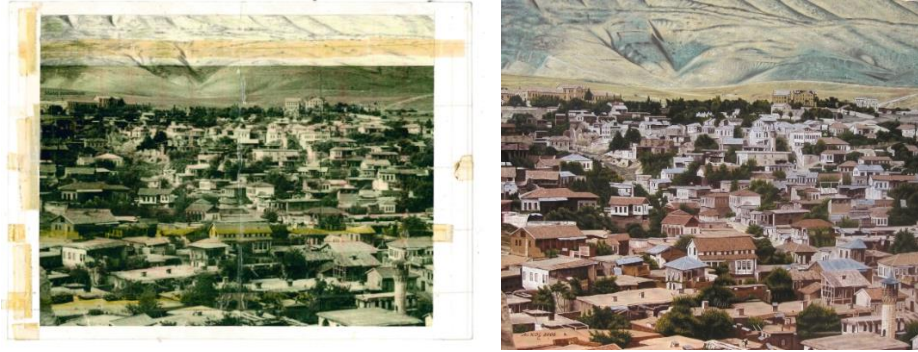


Görsel-76, Ali Koç, 2019, ‘Bir Varmış, Bir Yokmuş-4’, Polyester Kumaşı Üzerine Dijital Baskı, Karton Kağıt Şerit, 100x148 cm., Kayseri, Türkiye.

5.4.5. ‘Bir Varmış, Bir Yokmuş-5’, Kanvas Kumaşı Üzerine Dijital Baskı, 100x120 cm. 2019.

Bu çalışmada, 1930 tarihli Maraş kent fotoğrafını (Görsel-77), araştırmacının 2006 yılında, 108x156 cm. boyutlarında, tuval üzerine yağlıboya olarak yaptığı; ‘Maraş 1930; Kuzey Yön-Kışla’ adlı resmi (Görsel-78) temel alınmıştır. Araştırmacının kendi çalışmasını temel alması, kendi yapıtına çağdaş sanat stratejilerinden olan ‘kendileme’yi (temellük) uygulaması demektir. Orjinali şu anda Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Kültür, Turizm ve Spor Dairesi Başkanlığı Binası’nda sergilenmekte olan resmin görüntüsü üzerinde önce bilgisayarda foto-shop programıyla yatay ve diyagonal geçecek

şekilde kırmızı ve yeşil (yasak-yasak değil) şeritler ilave edilmiştir. Bilgisayarda hazırlığı yapılan resmin, Polyester ve Patiska karışımı kumaş üzerine 100x120 cm. ölçülerinde dijital baskısı (Görsel-79) alınmış ve aynı ölçülerdeki kasnağa gerilmiştir. Sonra resmin sağ tarafına yakın bir yere doğal deriden hazırlanmış şerit, kırmızı ve yeşil şeritlerin altından geçecek şekilde yapıştırılmıştır.



Görsel-77, ‘Maraş 1930; Kuzey Yön-Kışla’ Adlı Resim İçin Temel Alınan 1930 Tarihli Fotoğraf, 24x30 cm.

Görsel-78, Ali Koç, 2006, ‘Maraş 1950; Kuzey Yön-Kışla’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 108x156 cm. Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Kültür, Turizm ve Spor Dairesi Başkanlığı, Kahramanmaraş, Türkiye.



Görsel-79, Ali Koç, 2019, ‘Bir Varmış, Bir Yokmuş-5’, Kanvas Kumaşı Üzerine Dijital Baskı, Doğal Deri Şerit, 100x120 cm., Kayseri, Türkiye.

Orijinal boyutlarından daha küçük boyutlarda ve dijital baskı olarak alınan işin görüntüsü üzerinde de ‘Bir Varmış, Bir Yokmuş-1’, (Görsel-67) adlı iş üzerinde uygulanan

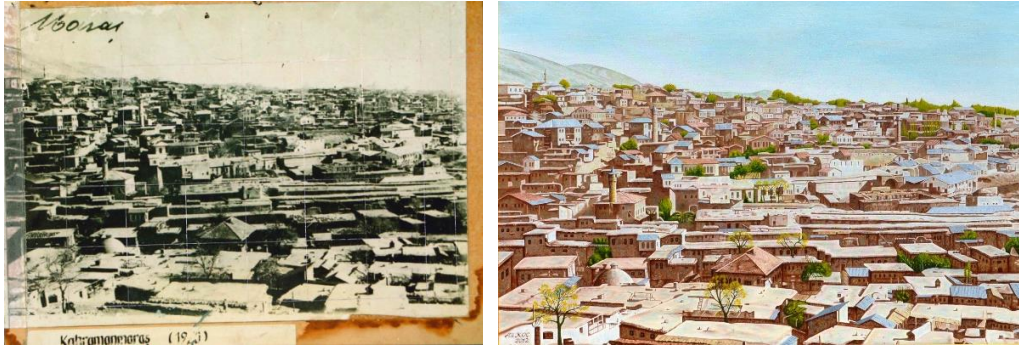
stratejiler kullanılmıştır. Çalışmanın sağ tarafında şeritlerin altından geçen ve dikey şekilde inen bordo renkli (yerel dilde: gülşefte rengi) deri çizgi görülmektedir. Bu çizgi ile kentin dericilik alanında önemli bir kent olduğu ifade edilmiştir. Kahramanmaraş'ta dericilik geçmişten günümüze devam eden geleneksel el sanatlarından biri olmasının yanı sıra; bugün Dünyanın en büyük sinema sektörlerinden olan Amerika'nın Hollywood sinemasına yaptığı katkılarla da gündemdedir. Kentin dericilik alanında çalışan ayakkabı (çarık, yemeni vb.) ustaları yerli ve yabancı sinema (Yabancı Film: Harry Potter, Yüzüklerin Efendisi, Truva, Eragon... Yerli Film: Mahmut ile Meryem, Ulak, Mucize...) filmleri için binlerce çarık üretmişlerdir. Bu çizgi ile kentin el sanatlarından olan dericiliğin (yerel dilde: debbağlık) şimdiki durumu ifade edilmiştir. Burada görülen dikey çizgi şeklindeki deri; ayakta durmayı, ayakta kalmayı, dik durmayı, direnmeyi, zorluklara göğüs germeyi hatırlatması noktasında kullanılmıştır. Kentin toplumsal ve kültürel belleğini oluşturan unsurlardan olan dericilik küresel kapitalist teknoloji fırtınası karşısında dik durmaya çalışmakta ve direncini sürdürmeye devam etmektedir. Bu yüzden kentin toplumsal ve kültürel belleğinde var olan dericilik; dik duruşuyla çalışmanın üzerinde kent kimliğini yansıtan kültüralist bir unsur olarak yer almaktadır.

5.4.6. 'Bir Varmış, Bir Yokmuş-6', Kanvas Kumaşı Üzerine Dijital Baskı, 83x125 cm. 2020.

Bu çalışmada, 1923 tarihli Maraş kent fotoğrafını (Görsel-80), araştırmacının 2012 yılında, 80x120 cm. boyutlarında, tuval üzerine yağlıboya olarak yaptığı; 'Maraş 1923; Doğu Yön-Kapalı Çarşı' adlı resmi (Görsel-81) temel alınmıştır. Araştırmacının kendi çalışmasını temel alması, kendi yapıtına çağdaş sanat stratejilerinden olan 'kendileme'yi (temellük) uygulaması demektir. Orjinali şu anda sanatçının koleksiyonunda olan resmin görüntüsü üzerinde önce bilgisayarda foto-shop programıyla resmin yüzeyine yatay halde; bir ince ve bir kalın olmak üzere sarı ve siyah renk 'yasak' şeritleri ilave edilmiştir. Bilgisayarda hazırlığı yapılan resmin, Kanvas kumaşı üzerine 83x125 cm. ölçülerinde dijital baskısı (Görsel-82) alınmış ve aynı ölçülerdeki kasnağa monte edilmiştir.

Orijinal boyutlarından daha büyük boyutlarda ve dijital baskı olarak alınan işin görüntüsü üzerinde önce bilgisayar (foto-shop) müdahalesi, sonra dijital baskı üzerinde (yapıştırma, boyama, çizme) manipülasyonlar yapılmış ve daha sonra çağdaş sanatın postprodüksiyon ve simülasyon stratejilerine tabi tutulmuştur. Teknolojinin getirdiği bilgisayar olanakları,

dijital baskı yöntemi ve müdahalelerle manipülasyon; postprodüksiyon (var olan işleri teknolojik destekle yeniden programlamak) ve simulasyon (taklidin taklidi, dijital yeniden yapım) stratejilerinin bir arada kullanılması, bu çalışmaların kavramsal ve ifadesel kaygılarının yansıtılmasında araç görevini üstlenmişlerdir.



Görsel-80, ‘Maraş 1923; Doğu Yön-Kapalı Çarşı’ Adlı Resim İçin Temel Alınan 1923 Tarihli Fotoğraf, 14x19,3 cm.

Görsel-81, Ali Koç, 2012, ‘Maraş 1923; Doğu Yön-Kapalı Çarşı’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x120 cm., Kahramanmaraş, Türkiye.



Görsel-82, Ali Koç, 2020, ‘Bir Varmış, Bir Yokmuş-6’, Kanvas Kumaşı Üzerine Dijital Baskı, 83x125 cm., Kahramanmaraş, Türkiye.

Çalışmanın sol üst köşesinden diyagonal şekilde kalın ve alt tarafından, diyagonal şekilde, ince bir ‘yasak’ şeridi geçmektedir. Resmin ön tarafında Tekke mahallesinin bir kısmı; onun arkasında yatay şekilde ve boydan boya Saraçhane Çarşısı, Kapalı Çarşı ve Taşhan; daha geri planda Kümbet, Sarayaltı ve Sokakbaşı civarları görülmektedir. I.

Dünya Savaşı sonrasına ait olan bu görüntü; bir yandan kentin sosyal, dini ve ekonomik mekanlarının içiçe olan yapısını yansıtırken; diğer yandan bu kentte savaş öncesinde bu alanlarda içiçe yaşayan Türk, Ermeni, Yahudi topluluklarını hatırlatmaktadır. Dolayısıyla, bu görüntüde, ‘geçmiş’in çokkültürlü kent yapısı, toplumsal bellek açısından okunmaktadır.

Araştırmacı, burada duygusal açıdan bir takım rezonanslara (titreşim) yönelmektedir. Bu bakış açısı ile psikocoğrafik bir yöntem de ortaya çıkmış olmaktadır. Bu yöntemle göre sanatçı; belirli bir yer/mezan (kent kimliği) üzerinden o kentin hem tarihini, hemde toplumsal yapısını kendi kişisel ve öznel titreşimlerini (rezonans) takip ederek incelemeye çalışmaktadır. Tuvale resim yapma aşamasındaki, siyah beyaz olan kent görüntüleri, sanatçının öznel rezonanslarından geçtikten sonra renkli hale gelmektedir. Kentin renklendirilmiş resmindeki renk tercihleri tamamen sanatçının kişisel belleğinden hareket etmektedir. Postprodüksiyon aşamasındaki, manipölasyonlarda da sanatçının öznel tercihleri yansımaktadır. Kent üzerindeki ‘yasak’ şeritleri ve bazı yerlerin, mekanların çağdaş bir yöntemle işaretlenmesinde araştırmacının kişisel rezonanslarının büyük payı vardır.

Araştırmacı, Postmodern Kültüralizm’in çağdaş sanat anlayışı kapsamında; tarih, kültür, kent, bellek, çokkültürlülük, belirsizlik ve kaotiklik temaları ile ilgilenmektedir. Araştırmacı burada, kent kimliği üzerinden, çağdaş sanatın, tarih, bellek, çokkültürlülük ve belirsizlik temaları etrafında yoğunlaşmıştır. Çalışmanın adı olan ‘Bir Varmış, Bir Yokmuş-6’ ile kentin ‘geçmiş’ tarihinde var olan şeylerin şimdi yok olduğunu ya da tahrip edildiğini (hem toplumsal yapının, hemde o yapıyı barındıran mimari mekanların) ima etmektedir. Araştırmacı, yaşadığı kentin mimari kimliği üzerinden modernizm karşısında yok olan yüzünü hatırlamak ve izleyicilere de hatırlatmak istemektedir. Ayrıca araştırmacının eski kentle ilgili kişisel merakı ve izleyicilerin merakını gidermek istemesi de önemli bir faktördür. Kentin yok olan yüzünü işlerken ‘var’ olanları (kentin ‘geçmiş’ görüntüleri); var olan yüzünü işlerken de ‘yok’ olanları (kente getirilen modern ‘yasak’ şeritleri) işlemektedir. Zaman içerisinde kent kimliği hem fiziksel hem de metafiziksel yönlerden yok edilmekte ve günümüzde; belirsiz, kaygan ve kaotik zeminler yaratılmaktadır.

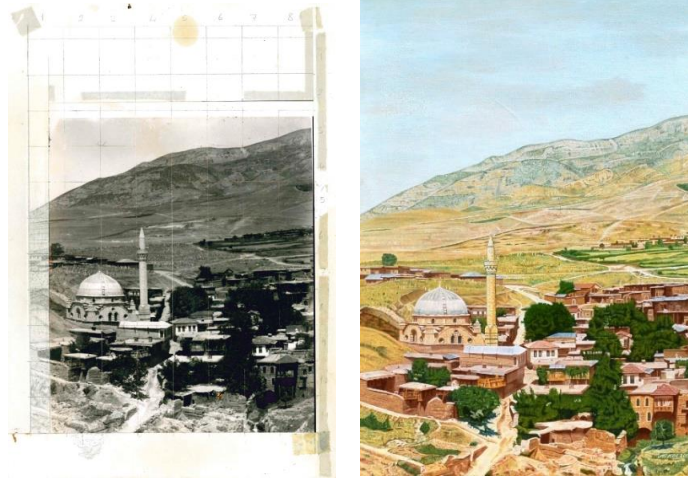
5.4.7. ‘Bir Varmış, Bir Yokmuş-7’, Kanvas Kumaşı Üzerine Dijital Baskı, 88x125 cm. 2020.

Bu çalışmada, 1919 tarihli Maraş kent fotoğrafını (Görsel-83), araştırmacının 2012 yılında, 96x136 cm. boyutlarında, tuval üzerine yağlıboya olarak yaptığı; ‘Maraş 1919; Kuzey Batı Yön-Acemli’ adlı resmi (Görsel-84) temel alınmıştır. Araştırmacının kendi çalışmasını temel alması, kendi yapıtına çağdaş sanat stratejilerinden olan ‘kendileme’yi (temellük) uygulaması demektir. Orjinali şu anda sanatçının koleksiyonunda olan resmin görüntüsü üzerinde önce bilgisayarda foto-shop programıyla resmin yüzeyine yatay halde; bir ince ve bir kalın olmak üzere sarı ve siyah renk ‘yasak’ şeritleri ilave edilmiştir. Bilgisayarda hazırlığı yapılan resmin, Kanvas kumaşı üzerine 88x125 cm. ölçülerinde dijital baskısı (Görsel-85) alınmış ve aynı ölçülerdeki kasnağa monte edilmiştir.

Orijinal boyutlarından daha küçük boyutlarda ve dijital baskı olarak alınan işin görüntüsü üzerinde de ‘Bir Varmış, Bir Yokmuş-6’, (Görsel-82) adlı iş üzerinde uygulanan stratejiler kullanılmıştır. Çalışmanın üst tarafından diyagonal halde ince ve alt tarafından kalın bir ‘yasak’ şeridi geçmektedir. Resmin ön tarafında, Maraş Kalesinin Kuzey Batı eteklerinde yer alan Acemli Mahallesi (Araştırmacının çocukluğunda simit sattığı yer) ve Acemli Camii; bu caminin arkasındaki tepe üzerinde Karamanlı mahallesinin bir kısmı; daha arkada ve sağ tarafta siluet halinde Mağralı mahallesi; sol tarafta, o yılların azınlık (Ermeni, Yahudi vb.) toplumuna ait olduğu söylenen mezarlık; bunların arkasında şimdiki Serintepe Mahallesinin (Araştırmacının doğduğu ve büyüdüğü yer) olduğu boş tepe; daha geri planda ise Cancık Mağarası (Ortaçağda -16. yüzyıl- Hristiyan Cizvit Tarikatı tarafından kullanılmıştır) Tömek Bağları bölgesi ile Torosların bir uzantısı olan Ahırdağı görülmektedir. Kentin mimari yapılarına ve alanlarına sirayet etmiş çokkültürlü yapı, bu resimdeki tarih, kültür ve bellek temalarına enerji vermektedirler.

Kent kimliği noktasındaki bu gerçekler etrafında araştırmacı Postmodern Kültüralist çağdaş sanatta kullanılan tarih, bellek, çokkültürlülük ve kaotiklik ve belirsizlik temaları etrafında yoğunlaşmıştır. Bir başka taraftan kentin insanlarına ve toplumsal yapılarına, bu kentin tarihsel süreçte (Modern Dönem) unutilan, kaybolan yerlerini hatırlatmak ve şaşırtmak isteği de işin diğer bir yönünü oluşturmaktadır. Modern kapitalizm tüm güçleriyle kent kimliklerine müdahale etmiştir. Dolayısıyla, bu yıkıcı ve yok edici müdahalelerden bu kent kimliği de payına düşeni almıştır. Araştırmacı Postmodern

Kültüralist çağdaş sanat uygulamaları kapsamında kendini bu sorun karşısında sorumlu hissederek, sözü edilen temaları çağdaş sanat stratejilerini kullanarak sorunsallaştırmıştır.



Görsel-83, ‘Maraş 1919; Kuzey Batı Yön-Acemli’ Adlı Resim İçin Temel Alınan 1919 Tarihli Fotoğraf, 16x22,7 cm.

Görsel-84, Ali Koç, 2012, ‘Maraş 1919; Kuzey Batı Yön-Acemli’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 96x136 cm., Kahramanmaraş, Türkiye.



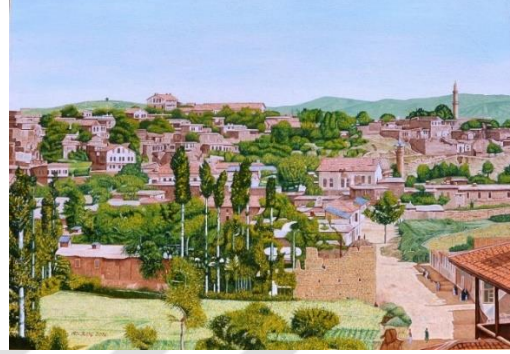
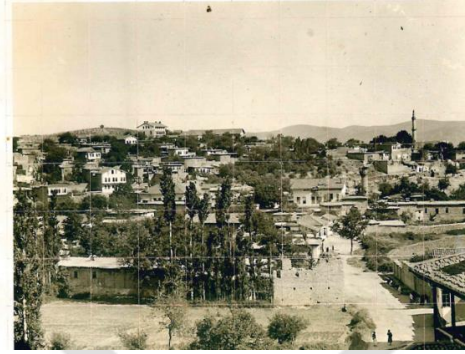
Görsel-85, Ali Koç, 2020, ‘Bir Varmış, Bir Yokmuş-7’, Kanvas Kumaşı Üzerine Dijital Baskı, 88x125 cm., Kahramanmaraş, Türkiye.

Araştırmacı, çalışmanın adı olan ‘Bir Varmış, Bir Yokmuş-7’den yola çıkarak kentin unutulmuş ve kaybolan unsurlarının peşine düşer. Bu resimde sanatçının çocukluğunun geçtiği Serintepe mahallesinin, boş bir tepe hali onu çok fazla heyecanlandırmış ve resmini yaptığı bu çalışmanın fotoğrafını (Görsel-83) bulduğu anda, - kendi kendine ısrar ederek - onun resmini yapmak istemiştir. Bu çalışmanın ortaya çıkmasında tarihi bir belge olarak, 1919 tarihli siyah beyaz fotoğraftaki veriler kadar, araştırmacının kişisel belleğinde yer eden Serintepe mahallesinin kaybolmuş halini (Resimde görülen boş tepenin üstünde şimdi bir varoş mahallesi vardır) resmetmek isteği de vardır. Bu resimde görülen Mağralı mahallesinin sol tarafındaki, azınlık toplumuna ait mezarlık alanı da çokkültürlülük temasına işaret eder. Tarihi belge olarak, siyah beyaz fotoğraf ‘gerçek’ görüntüyü sunarken, yağlıboya olarak yapılan resimde araştırmacı kendi kurgu görüntüsünü sunar. Bu bakımdan çalışmanın üretim sürecinde, çağdaş sanat stratejilerinden olan gerçek-kurgu karışımı kullanılmıştır. Resmin alıntılıandığı siyah beyaz kent fotoğrafında (Görsel-83) araştırmacının ve toplumsal yapıların belleklerine hitap eden yerler (mahalle, mezarlık alanı) ‘varlık’larıyla görünürlerken, günümüzün modern kapitalizmine uğramış kentinde, bu yerler ‘yokluk’larıyla bilinmektedirler. O halde burada belirsiz ve kaotik bir durum vardır. Kent kimliğini oluşturan; tarihe, kültüre, kişisel ve toplumsal belleklere rağmen bu kente girmek ve bakmak risklidir, yasaktır. Çünkü bu kentte ‘gerçek’ görüntülere ulaşmanın önünde modern kapitalist tahribattan doğan engeller vardır. Resmin üzerinde metaforik bir unsur olarak kullanılan sarı siyah ‘yasak’ şeritleri bir yandan bu kentin tahrip edilen mekansal görüntülerine gönderme yaparken; diğer taraftan kent kimliğinin üzerindeki belirsiz ve kaotik duruma vurgu yapmaktadır.

5.4.8. ‘Bir Varmış, Bir Yokmuş-8’, Kanvas Kumaşı Üzerine Dijital Baskı, 87x125 cm. 2020.

Bu çalışmada, 1919 tarihli Maraş kent fotoğrafını (Görsel-86) araştırmacının 2014 yılında, 96x136 cm. boyutlarında, tuval üzerine yağlıboya olarak yaptığı; ‘Maraş 1919; Doğu Yön-Kümbet’ adlı resmi (Görsel-87) temel alınmıştır. Araştırmacının kendi çalışmasını temel alması, kendi yapıtına çağdaş sanat stratejilerinden olan ‘kendileme’yi (temellük) uygulaması demektir. Orjinali şu anda sanatçının koleksiyonunda olan resmin görüntüsü üzerinde önce bilgisayarda foto-shop programıyla resmin yüzeyine yatay

halde; bir ince ve bir kalın olmak üzere sarı ve siyah renk ‘yasak’ şeritleri ilave edilmiştir. Bilgisayarda hazırlığı yapılan resmin, Kanvas kumaşı üzerine 87x125 cm. ölçülerinde dijital baskısı (Görsel-88) alınmış ve aynı ölçülerdeki kasnağa monte edilmiştir.



Görsel-86, ‘Marash 1919; Doğu Yönü-Kümbet’ Adlı Resim İçin Temel Alınan 1919 Tarihli Fotoğraf, 14x19,5 cm.

Görsel-87, Ali Koç, 2014, ‘Marash 1919; Doğu Yönü-Kümbet’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 96x136 cm., Kahramanmaraş, Türkiye.



Görsel-88, Ali Koç, 2020, ‘Bir Varmış, Bir Yokmuş-8’, Kanvas Kumaşı Üzerine Dijital Baskı, 87x125 cm., Kahramanmaraş, Türkiye.

Orijinal boyutlarından daha küçük boyutlarda ve dijital baskı olarak alınan işin görüntüsü üzerinde de ‘Bir Varmış, Bir Yokmuş-6’, (Görsel-82) adlı iş üzerinde uygulanan stratejiler kullanılmıştır. Çalışmanın üst tarafından diyagonal şekilde ince; alt tarafından kalın bir ‘yasak’ şeridi geçmektedir. Resmin I. Dünya savaşı öncesine (1919 yılı) ait olup kentin Kümbet ve Divanlı mahallelerini gösterdiği anlaşılmaktadır. Resmin arka planında

ve sol tarafta, o yıllarda halk tarafından eğlence yeri olarak kullanılan Kümbet tepesindeki boş arazi; sağ tarafta ise Divanlı Camii ve çevresi görülmektedir. Çalışmanın ön taraflarında daha yakın planlarda, bu mahallelerin sokakları, evleri, bina kalıntıları, bahçeleri, ağaçları ve stabilize yollarda hareket halindeki insan grupları görülmektedir. Kent kimliğini tarih, kültür, bellek ve toplumsal yapı temaları etrafında yansıtan bu çalışmada da ‘varlık’ ve ‘yokluk’ unsurları tüm çıplaklığıyla görülmektedir.

Günümüzün küresel dünyasında ‘kent kimlikleri’ gittikçe önemini artıran bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Tarihsel süreç içinde, bir kentin kimliğini bir yandan mimari dokular diğer yandan bu mimari doku içinde yaşayan toplumsal dokular oluşturmaktadır. Bu bakımdan kent kimliklerinin meydana çıkmasında, bir kentte yaşayan toplumsal yapılar kadar, o kentin mimari görsel verileri de o kadar önem arz etmektedir. Kent kimliği noktasındaki bu gerçekler etrafında sanatçı postmodern kültüralist çağdaş sanatta kullanılan tarih, bellek, çokkültürlülük ve kaotiklik/belirsizlik temaları etrafında yoğunlaşmıştır.

Araştırmacı, çalışmanın adı olan ‘Bir Varmış, Bir Yokmuş-8’den yola çıkarak kentin unutulmuş ve kaybolan unsurlarının peşine düşmektedir. Tarihi belge olarak, siyah beyaz fotoğraf ‘gerçek’ görüntüyü sunarken, yağlıboya olarak yapılan resimde araştırmacı kendi kurgu görüntüsünü sunmaktadır. Bu bakımdan, çalışmanın üretim sürecinde, çağdaş sanat stratejilerinden olan gerçek-kurgu karışımı kullanılmıştır. Resmin alıntılı olduğu siyah beyaz kent fotoğrafında (Görsel-86) sanatçının ve toplumsal yapıların belleklerine hitap eden yerler ‘varlık’larıyla görünürlerken, günümüzün modern kapitalizmine uğramış kentinde, bu yerler ‘yokluk’larıyla bilinmektedirler. O halde burada belirsiz ve kaotik bir durum vardır. Kent kimliğini oluşturan; tarihe, kültüre, kişisel ve toplumsal belleklere rağmen bu kente girmek ve bakmak; risklidir, yasaktır. Çünkü bu kentte ‘gerçek’ görüntülere ulaşmanın önünde modern kapitalist tahribattan doğan engeller vardır. Resmin üzerinde metaforik bir unsur olarak kullanılan sarı siyah ‘yasak’ şeritleri bir yandan bu kentin tahrip edilen mekansal görüntülerine gönderme yaparken; diğer taraftan kent kimliğinin üzerindeki belirsiz ve kaotik duruma vurgu yapmaktadır.

Araştırmacı, burada bir bellek çalışması ortaya koyarken resmini yaptığı siyah beyaz kent fotoğrafından (Görsel-86) yararlanırken, ‘geçmiş’in, tarihin ve kültürün sınırlarını ihlal etmiştir. Renkli çalışma üzerine kendi duygusal rezonanslarını katmakla bu söz konusu

‘sınır ihlali’ni ya da manipölasyonunu gerçekleştirmiştir. Dolayısıyla bu durum, postprodüksiyonu yapılan çalışmada metaforik olarak kullanılan sarı siyah ‘yasak’ şeritlerine kapı aralamaktadır. Araştırmacı, bu noktada kendi kendisine yaptığı ‘yasak’la gündeme gelmektedir. Önceki yağlıboya çalışmada ‘geçmiş’i ihlal eden sanatçı; postprodüksiyon işinde kendi çalışmasına ‘yasak’ getirerek, bir başka kaos yaratmış olmaktadır.

5.4. Bulguları Değerlendirmek

‘Çağdaş Sanatta Kültüralizm Olgusu ve Etkileri’ başlıklı bu tezde araştırmacının kültüralizm bağlamı işleri değerlendirilmiştir. Bu aşamada, araştırmacının söz konusu işleri ile ilgili olarak, Modern Kültüralizm, Postmodern Kültüralizm ve ‘Öteki’ Kültüralizm kapsamında iş üreten çağdaş sanatçılar ve yapıtları karşılaştırılacaktır. Öte yandan, bu karşılaştırma sırasında çağdaş sanatta kültüralizm olgularını meydana getiren sosyal bilim insanlarının kuramsal görüşlerine de yer verilmiştir.

Araştırmacı, önce 2000 ile 2014 yılları arasında, foto-gerçekçi bir yaklaşımla; estetik değerlere ve kompozisyon ilkelerine bağlı tuval üzerine yağlıboya tekniğinde panoramik kent resimleri yapmıştır. Daha sonra, tez döneminde bu resimleri temel alarak, çağdaş sanat formunda işler üretmiştir. Araştırmacı zamansal olarak hem Modern hem de Postmodern Dönemler’e tanıklık ederken, mekansal bir kimlik olarak da ‘Öteki’ Kültüralizmin kapsama alanında kalmıştır. Bu bakımdan, araştırmacı, Modern, Postmodern ve ‘Öteki’ Kültüralizm olguları etrafında, ‘çağdaş sanatta kültüralizm olgusu’nu yaşamış bir kimliktir.

Araştırmacı, tez dönemi işlerinde, çağdaş sanatın kavramlarını, temalarını, stratejilerini ve formlarını kullanmıştır. Araştırmacının bu dönem yapılan işlerinde; kent, bellek, tarih, zaman, ‘öteki’leştirme, değişim, dönüşüm kavramları; yüzeysellik, disiplinlerarasılık, kaotiklik, belirsizlik, gerçek-kurgu karışımı, çokkültürlülük ve ilişkisellik temaları ile metafor, manipölasyon, kendileme, reformating, postprodüksiyon (yapım sonrası, var olan işleri teknolojik destekle yeniden programlamak), simulakr ve simölasyon (dijital yeniden yapım, taklidin taklidi) ve antiform stratejileri kullanılmıştır.

Araştırmacının, foto-gerçekçi bir tavırla yaptığı ilk dönem resimleri Modern Kültüralizm olgusu çerçevesinde nitelendirilebilir. Modern Kültüralizm'in zeminini oluşturan pozitivist paradigmanın teorisyonu Auguste Comte'un nesnelciliğe, tekniğe ve rasyonalizme (gerçekçilik) değeri vermesi, sonraki yıllarda foto-gerçekçi akımın doğmasına temel teşkil eder. Amerikalı ressam Richard Estes yaşadığı kent olan Newyork'un Mannhattan bölgesini, 'Manhattan Doğu Yönü 34. Cadde' (Görsel-25), adlı resminde, nesnelciliğe ve tekniğe dayanarak foto-gerçekçi bir anlayış sergiler. Araştırmacı, yaşadığı yer olan Türkiye'nin Kahramanmaraş kentini, Modern Kültüralizm bağlamında, nesnelci ve foto-gerçekçi tavırla, panoramik çalışmalarında (Görsel-66, 69, 72, 75, 78, 81, 84, 87), resmeder. Araştırmacı, bu resimlerinde kent, kişisel bellek, toplumsal bellek, değişim ve zaman kavramlarını irdeler.

Postmodernizmin sınırlarını belirleyen Jean-François Lyotard, 'üst/büyük anlatılar'ı yererken, 'mini/küçük anlatılar'ı yüceltir. Kolombiyalı sanatçı Doris Salcedo, '8. Uluslararası İstanbul Bienali İçin Yerleştirme' (Görsel-41) adlı enstalasyonunda İstanbul kentinin 'küçük anlatıları'na yönelir. Kentin bir sokağı içindeki boş bir arsaya tahta sandalyeleri karışık bir şekilde yerleştirerek, manipölasyon stratejisi uygular. Salcedo'ya göre, kent görüldüğü gibi değildir; burada her türlü, 'yasak', ' çatışma', 'bozulma', 'karmaşa' ve 'kaos' vardır. Salcedo, gerçek bir mekan üzerinde yaptığı kurgusal yerleştirme formu ile çağdaş sanatın ilişkisellik temasına hizmet eder. Araştırmacı, 'Bir Varmış Bir Yokmuş-1' adlı işinde (Görsel-67), Kahramanmaraş kent kimliği ile 'küçük anlatılar'a yer verir. Resim üzerinde manipölasyon stratejileri (yasak şeritleri, yerel unsur; bakır şerit, bazı binaları çerçeve içine alma) uygulanmış ve metaforik anlamlar yüklenmiştir. Aslında kentin 'büyük anlatıları' arasında olması gereken (coğrafi alanların ve mimari yapıların, ekonomiye, iktidarlara, teknolojiye, kapitalizme ve küreselleşmeye kurban edilmesi), sorunların 'küçük anlatı' olarak lanse edilmesi kaotik bir ortam yaratmaktadır. Araştırmacı, gerçek bir siyah beyaz fotoğraf üzerinde kurgusal değişiklikler ve dönüşümler yaratarak çağdaş sanatta ilişkisellik durumu meydana getirir.

Postmodernizmin teorisyonu Jean-François Lyotard, toplumların sadece teknolojik gelişmeler etrafında değil, ayrıca söylemler ve dil oyunları etrafında da biçimlendirilebileceğini söyler. Amerikalı sanatçı Paul Chan 'New Orleans'ta Godot'yu Beklemek' (Görsel- 44) adlı performansını, Katrina kasırgasından çok kötü bir şekilde

etkilenen Amerika'nın New Orleans kenti için gerçekleştirir. Chan, çağdaş sanat formu olan performans sanatı eşliğinde yaptığı konuşmalar, eylemler, hareketler ve manipölasyonlarla çalışmasına 'kurtarıcı, tedavi edici ya da terapist' bir rol verir. Araştırmacı, 'Bir Varmış Bir Yokmuş-2' adlı işiyle (Görsel-70), Kahramanmaraş kentinin ekonomik, küresel ve teknokapitalist sorunlarını metaforik dil oyunları yaparak sahiplenir. Kentin tarihsel mimari kimliği üzerinde uyguladığı manipölasyon stratejileri (yasak şeritleri, yerel unsur; bakır şerit) ve bu şeritler bağlamında yaptığı metaforik göndermelerle ona, anne şefkatiyle 'koruyan, kollayan, iyileştiren bir iyilik meleği' gibi davranmaktadır.

Fransız felsefeci Jean Baudrillard, 'Simölakrlar ve Simölasyon' adlı kitabında, medya ve tüketim çağında yaşadığımız günümüzün postmodern dünyasını, simulakr (taklit) simölasyon (taklidin taklidi,benzeşim) kavramları bağlamında anlatırken, toplumun geçici şifreler/semboller ile yaşar hale geldiğini vurgular. Bulgar ve Faslı sanatçılar Christo ve Jean-Claude 'Paketlenmiş Pont Neuf' (Görsel-47) adlı arazi sanatı formundaki işlerinde Fransa'nın Paris kentindeki en büyük tarihi köprüsünü pırlıtlı, kum rengi bir kumaşla kaplarlar. Sanatçılar, Fransız toplumunun belleğinde önemli yer işgal eden ve anonim özellik taşıyan tarihi köprüyü manipölasyon stratejisi doğrultusunda kumaşlarla kaplarlar; yeni, geçici bir köprü görüntüsü yaratırlar ve köprüyü taklit ederek de simulakr stratejisini uyguluyorlar. Araştırmacı, 'Bir Varmış Bir Yokmuş-3' adlı işinde (Görsel-73), anonim özelliğe sahip tarihi kent fotoğrafından (Görsel-71), taklit (simulakr) edilmiş bir resmi (Görsel-72), simölasyon (taklidin taklidi) stratejisine tabi tutar. Araştırmacı, toplumsal ve kişisel belleğinde yer eden tarihi kapalı çarşıya manipölasyon stratejisi uygular. Ayrıca, yasak şeritleri ve sim sırma şeridi (yerel unsur) üzerinden bir takım metaforik göndermeler yapar.

Fransız felsefeci Jean-François Lyotard, 'üst/büyük anlatılar'ı düşen, 'mini/küçük anlatılar'ı yükselen değer olarak niteler. Meksikalı sanatçı Gabriel Orozco 'Ada İçinde Ada' (Görsel-48) adlı Yoksul Sanat formundaki işinde, kendi kişisel yolunu, kendi kişisel dilini, kendi küçük anlatısını öne çıkarır. Sanatçı, Amerika'nın New York kentinin Manhattan bölgesini, aynı bölgenin içinde bulunduğu, atık malzemelerle 'taklit' eder, kendi kenti ile gerçek kenti kıyaslar ve çokkültürlü bir dünyada kendi 'marjinal perspektifi'ni sunar. Araştırmacı, 'Bir Varmış Bir Yokmuş-4' adlı işinde (Görsel-76), Kahramanmaraş

kent kimliği üzerinden bir yandan kendi ‘marjinal perspektifi’ne yer verirken, diğer yandan kişisel ve toplumsal belleğine dayalı olarak üretilen bu çalışmada, kendi ‘marjinal kültürü’nü ortaya koyarak, çağdaş sanatın çokkültürlülük temasını anımsatır. Resim üzerinde manipülasyon stratejileri (yasak şeritleri, yerel unsur; altın yıldız şerit) uygulanmış ve metaforik anlamlar yüklenmiştir. Aslında kentin ‘büyük anlatıları’ arasında olması gereken (coğrafi alanların ve mimari yapıların, ekonomiye, iktidarlara, teknolojiye, kapitalizme ve küreselleşmeye kurban edilmesi), sorunların ‘küçük anlatı’ olarak lanse edilmesi kaotik bir ortam yaratmaktadır. Araştırmacı, gerçek bir siyah beyaz fotoğraf üzerinde kurgusal değişiklikler ve dönüşümler yaratarak çağdaş sanatta ilişkisellik durumu meydana getirir. Ayrıca, araştırmacı, bu işinde tarihi kent fotoğrafını temel alarak, taklit (simulakr) edilmiş bir resme, simülasyon (taklidin taklidi) stratejisini uygular.

‘Öteki’ Kültüralizme ‘Batı’lı bir kimlikle değinen Amerikalı felsefeci Michael Hardt ile İtalyan felsefeci Antonio Negri ‘İmparatorluk’ adlı kitaplarında, şimdilerde dünya üzerinde sorun olarak niteledikleri küreselleşme, biyoiktidar ve biyopolitika kavramlarını irdelerler. Hardt ve Negri, küreselleşme baskısı altında yaşayan insan ve insan toplulukları için çözüm önerileri ararlar. Çinli sanatçı Zhang Xiaogang, ‘Soy Serisi’ (Görsel-49) adlı resminde çağdaş sanatın yüzeysellik teması bağlamında tuval resmi formunda iş üretir. Sanatçı bu işinde kültür, gelenek, kimlik, bellek ve toplum temaları üzerinden bir takım sorgulamalara giderek, Çin Kültürel Devrimi’ni (1966-1976) eleştirir. Sanatçı, burada, kendi aile fotoğrafını temel alarak uyguladığı manipülasyonla bir takım metaforik göndermeler yapar. Öte yandan sanatçı, gerçek bir siyah beyaz fotoğraf üzerinde bazı kurgusal manipülasyonlar yaparak çağdaş sanatta ilişkisellik temasını hatırlatır. Araştırmacı, ‘Bir Varmış Bir Yokmuş-5’ adlı işinde (Görsel-79), Kahramanmaraş kent kimliği üzerinden kent, bellek ve tarih temalarını yüzey üzerinde (postprodüksiyon stratejisi ile yapılan dijital baskı) sorunsallaştırır. Araştırmacı, çalışma üzerinde manipülasyon stratejileri (yasak şeritleri, yerel unsur; doğal deri şerit) uygulayarak, bir takım metaforik anlamlar yükler. Araştırmacı, bu ‘yasak şeritleri’ ile kentlerde bulunan yerel yönetimlerin küresel teknokapitalist bir yaklaşımla ‘kültürel dejenerasyonu, yozlaşmayı körükledikleri’ni ifade eder. Araştırmacı, gerçek bir siyah beyaz fotoğraf üzerinde kurgusal değişiklikler yaparak çağdaş sanatta ilişkisellik durumu oluşturur.

Hindistanlı eleştirmen Homi K. Bhabha ‘Kültürel Konumlanış’ adlı kitabında ‘Öteki’ kültüralizm olgusu ile ilgili olarak ‘sömürge sonrası eleştiri/perspektif/proje’ ifadelerini kullanır. Bhabha’ya göre, sömürge sonrası proje ‘anlam kaybı ya da kuralsızlık şartları gibi toplumsal hastalıkları keşfetme’ peşindedir. Faslı sanatçı Mounir Fatmi, 2007 ‘Şehrin Silüeti’ (Görsel-59) adlı yerleştirmesinde ‘kurgu-gerçeklik’, geçicilik-kalıcılık’ ve ‘koruma-savunmasızlık’ karşıtlıkları ile birlikte; kent, birey, kapitalizm ve küreselleşme temalarını gündemine alır. Fatmi, bu işinde modern kentlerin kaygan bir zemin üzerinde hareket ettiklerini; ‘anlam kaybı ve kuralsızlık şartları’ yaşadıklarını kent silüetinde uyguladığı manipülasyonla ifade eder. Araştırmacı, ‘Bir Varmış Bir Yokmuş-6’ adlı işinde (Görsel-82), yapıtın adından yola çıkar; manipülasyon stratejisi uygular (yasak şeritleri) ve günümüz kentlerinin küreselleşme, teknokapitalizmin baskıları altında varlık-yokluk karşıtlığını yaşadıklarını metaforik olarak ifade eder. Araştırmacı, bu ‘yasak şeritleri’ bağlamında günümüz kentlerinin kimlik, kent, tarih ve bellek temalarıyla ‘bir var-bir yok’ çizgisinde ‘kuralsızlık şartları’ ile karşılaştıklarını vurgular.

‘Öteki’ Kültüralizm olgusu bağlamında ‘sömürge sonrası eleştiri/perspektif/proje’ ifadelerini kullanan Hindistanlı eleştirmen Homi K. Bhabha’ya göre ‘sömürge sonrası perspektifler, ‘anlam kaybı ya da kuralsızlık şartları gibi toplumsal hastalıkları keşfetme’ çalışması yürütürler. Türk sanatçı Sarkis Zabunyan, ‘Çaylak Sokak, Çaylak Sokakta’ (Görsel-58) adlı kavramsal sanat formundaki yerleştirmesinde, kendi kişisel (otobiyografik) ve toplumsal belleğine yönelmek suretiyle, Avroamerika coğrafyalarının ‘kuralsızlık şartları’nı eleştirir. Sarkis, bu işinde, çağdaş sanat stratejilerinden metafor, manipülasyon ve reformatinge (yeniden biçimlendirme) yer verirken, küreselleşme, bellek, özgürlük, zaman ve emperyalizm temalarını sorgular. Sanatçı, öte yandan, kendi aile çevresinden gerçek öyküleri ve gerçek nesneleri, kurgusal bir yerleştirme içine dâhil ederek de ilişkisellik durumuna neden olur. Araştırmacı, ‘Bir Varmış Bir Yokmuş-7’ adlı işinde (Görsel-85), manipülasyon stratejisiyle (yasak şeritleri) teknokapitalist dünyanın ‘kuralsızlık şartları’nı -‘baskın kültür ve uygarlıkların emperyalist politikalarını’- sorgular. Araştırmacı, bu ‘yasak şeritleri’ ne metaforik anlamlar yükleyerek, kendi kişisel belleğinde yer alan (doğduğu ve büyüdüğü mahalle, okula gidip geldiği sokaklar, futbol oynadığı eski arazi...) kentin tarihsel görüntüsünü ‘varlık-yokluk’ noktasında ‘kuralsızlık şartları’ ile karşılaştırır. Araştırmacı, siyah beyaz bir fotoğrafın gerçek görüntüleri

üzerinde kurgusal değişiklikler yaparak çağdaş sanatın hem gerçek-kurgu, hem de ilişkisellik durumuna yol açar.

Amerikalı felsefeci Michael Hardt ile İtalyan felsefeci Antonio Negri ‘İmparatorluk’ adlı kitaplarında, şimdilerde dünya üzerinde sorun olarak niteledikleri küreselleşme, biyoiktidar ve biyopolitika kavramları üzerinden ‘Öteki’ Kültüralizm olgusunu ele alırlar. Mısırlı sanatçı Maha Maamoun ‘Geceleyin Kahire’ (Görsel-62) adlı fotoğrafında küreselleşme ve tekno-kapitalizm temaları ile ‘kurmaca-gerçeklik’ ve ‘içeriden-dışarıdan’ karşıtlıkları üzerinde durur. Maamoun, kendi çektiği bu fotoğrafta, bilgisayar tasarım programları (dijital sanat) vasıtasıyla çağdaş sanatın manipülasyon, ironi ve metafor stratejilerini uygular. Sanatçı, günümüz kentlerinde, küreselleşme ile teknokapitalist baskıları kent fotoğrafı üzerinde yaptığı ironik müdahalelerle sorgular. Sanatçı, öte yandan, kendi çektiği gerçek kent (Mısır-Kahire) fotoğrafı üzerinde dijital yöntemle kurgusal müdahaleler yaparak ilişkisellik durumu yaratır. Araştırmacı, ‘Bir Varmış Bir Yokmuş-8’ adlı işinde (Görsel-88), Kahramanmaraş kent kimliği üzerinden küreselleşme ve teknokapitalizm temalarını bu çalışmada (postprodüksiyon stratejisi ile yapılan dijital baskı) sorunsallaştırır. Araştırmacı, çalışma üzerinde manipülasyon stratejileri (yasak şeritleri) uygulayarak, bunları metaforlaştırır. Araştırmacı, bu ‘yasak şeritleri’ ile günümüz kentleri üzerinde oluşturulan, küreselleşme ve teknokapitalizm baskılarını gündeme getirir. Ayrıca, araştırmacı, gerçek bir siyah beyaz fotoğraf üzerinde kurgusal değişiklikler yaparak çağdaş sanatta ilişkisellik durumu oluşturur.

6. BÖLÜM

SONUÇ VE TARTIŞMA

6.1. Modern Kültüralizmi Tartışmak

Fransız sanatçı ve kimyager Louis Dagurre, Avrupa'nın 17. ve 18. yüzyıllar arasında yaşadığı Aydınlanma hareketlerinin bir neticesi olarak 1839 yılında ilk fotoğrafı çeker. Fransız sosyolog August Comte, 1842 yılında pozitivist rasyonalist (gerçekçi) ilkelerini ortaya koyarken, sonraki yıllarda bunun modernizm için bir moment etkisi oluşturacağını düşünemez. Comte, insanın rasyonalizasyon hedefleri doğrultusunda bilimsel bilgiyi, akli ve deneysel çalışmaları ön plana alırken, mistik düşüncelere ise sırt çevirir. Rus-Alman felsefeci Karl Marx, 1867 yılında ünlü 'Kapital' kitabında, toplumsal yapılar için, en az iktidar ve ekonomi kadar kültür'ün önemli olduğunu yazar. Fransız ressam Claude Monet, 1872 yılında August Comte'un Pozitivist ilkeleri arasında nitelendirilen deneysellik anlayışı istikametinde, kapalı mekândan dışarı çıkarak, açık havada 'İzlenim' adlı resmini yapar. Monet'in 'İzlenim' resmi, dönemin sanatçılarına esin kaynağı oluşturarak, önce Modern sanat akımlarından empresyonizme yol açar; sonra 20. yüzyılın ortalarına kadar sürecek olan çok sayıdaki modern sanat akımlarının doğumuna neden olan bir arketip (ilk örnek) haline gelir.

İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913), ölümünden üç yıl sonra, 1916'da yayınlanan kitabı 'Genel Dil Bilimi Dersleri'nde dilbilim (filoloji) ile göstergebilim (semiyoloji) disiplinlerini kültüre benzetir. Saussure, gösterge=gösteren+gösterilen (nesne, yapıt=özne, sanatçı+anlam) arasındaki ilişkilerin dengeli olması gerektiğini söyleyerek, Modern sanatın yöneliş kaynaklarından olan 'yapısalcılık' düşüncesinin de temellerini atar. Avusturyalı psikolog Sigmund Freud, insanların bilinçaltı gerçeği kapsamında psikanaliz kuramını ortaya atar. Freud, 1930 yılında 'Uygarlığın Huzursuzluğu' adlı kitabında ise 'insanın kendi kimliğini bilinçaltıyla ve biyolojik

dürtüleriyle oluşturduğunu' söyler. Freud'un takipçilerinden olan Fransız felsefeci Jacques Lacan ise, 'insanın kendi kimliğini kültür ve dil ile oluşturduğunu' ifade eder. İtalyan felsefeci-siyasetçi Antonio Gramsci, Karl Marx'ın izlerini sürerek, 1929 ile 1935 yılları arasında yazdığı 'Hapishane Defterleri' adlı kitabında toplumsal yapılar için, ekonomi kadar kültür ve siyasetin de önemli olduğunu vurgular. Fransız sosyolog Pierre Bourdieu (1930-2002), insan bedenini 'kültürel bir nesne' olarak tanımlamaktadır. Modern Dönem'in içinde yer alan tüm bu düşün insanları, kuramsal çalışmaları aracılığıyla dönemin kültüralizm olgusu için kendi disiplinler anlayışları (felsefe, dilbilim, psikoloji, yapısalcılık, sosyoloji vb.) doğrultusunda yeni kültürel yönelişler yaratarak, kültürel birikime sebep olmuşlardır ki, bu durum Modern kültüralizm olarak nitelendirilebilir.

Modernizmin 19. yüzyıl ortalarından itibaren başlayan teori ve uygulama parametrelerindeki kültürelcilik (kültüralizm) adımları, üretim yapan isimler bağlamında Batı'da (Avrupa) ortaya çıkmış ve 'öteki' bölgelere de yayılmıştır. Modernizmin Batı'dan kök salmasının arka planında Aydınlanma Düşüncesi'nin olduğu bir realitedir. Batı dünyasının pozitivist ilkeler etrafında kendine yarattığı rasyonalist hareket alanında, bilimsel bilgi, akıl, nesnellik ve gelişmeye olan inanç ile teknik, endüstri ve deneyselliğe olan güven üst düzeye çıkmıştır. Modern sürecin yaşanması ve yaratılması esnasında gerek sosyal bilim kuramcıları, gerekse de sanat uygulayıcıları rasyonalist ilkelere bağlılıklarını göstermişlerdir. Batı'nın kuramcı ve uygulayıcı entelektüel çevreleri, modern zamanlarda, Avrupa ve Amerika insanının refahı, huzuru ve mutluluğu noktasında, modernist söylemleri ve eylemleri ile kendilerine ait bir kültürelcilik (kültüralizm) ana eksenini üzerinde hareket etmişlerdir. Pozitivist rasyonalizmin doğurduğu, bu modern süreçte ortaya çıkan birikimler alışmalar, Modern Kültüralizm olgusu olarak görülmelidir.

Batı uygarlığının Modern Dönem'deki sanat uygulayıcıları, teorisyenlerin (felsefe, sosyoloji, psikoloji...) düşünceleri üzerinden hareket ederek ya da bazen kendileri avangard hedefler kapsamında farklı görüşler ortaya atarak Modern Kültüralist birikime katkı sağlayan çok sayıda sanat akımı yaratmışlardır. Fransız sanatçı Claude Monet'in, 1872 yılında 'İzlenim' resminin empresyonizm akımına yol açması, sonraki yıllarda rasyonalist ilkelere bağlı; avangardizme inanan diğer sanatçıların farklı ve karşıt

düşüncelerle 1960'lara kadar sürecek olan çok sayıdaki sanat akımlarını yaratmalarına vesile olmuştur. Bu süreçte ortaya çıkan her yeni sanat akımı (empresyonizm, sembolizm, fovizm, kübizm, fütürizm, konstrüktivizm, soyut sanat, ekspresyonizm, dadaizm, sürrealizm, soyut ekspresyonizm, pop art...) kendi görüşlerini manifestolar yayınlamaları ve sergiler açarak Modern Kültüralist sürecin parçaları haline gelmişlerdir.

Modern Dönem'in çağdaş sanatçıları, her yeni bir yönelme sırasında kendi üretimlerini ya bir sosyolog, psikolog, tarihçi ya da bir felsefecinin kuramsal düşünceleriyle örtüştürme eğilimi içerisindeydiler. Modern Dönem'de o ana kadar önemsenmeyen 'kültür' başlığını açan Karl Marx ve daha sonra Ferdinand de Saussure, Sigmund Freud, Jacques Lacan, Antonio Gramsci ve Pierre Bourdieu'nun 'kültür' hakkında sarf ettikleri düşünceler, o dönem çağdaş sanatçıları için önemli veriler olarak kabul edilmiştir. Dolayısıyla, empresyonizm (izlenimcilik) ve fovizmin (renkçilik) doğayı denemeye, gözlemeye, incelemeye, ışık ve renk takibine dayanan tavırlarının arka planında August Comte'un pozitivist rasyonalizmi (gerçekçilik); kübizm, fütürizm (gelecekçilik) ve konstrüktivizmin (inşaaacılık) matematiğe, geometriye, tekniğe, endüstriye, fabrikaya, yeniliğe ve gelişmeye dayanan yaklaşımlarının gerisinde, Karl Marx ve Antonio Gramsci'nin ekonomi, kültür ve yönetimi yüceltmeleri; ekspresyonizm (dışavurumculuk) ve sürrealizmin (gerçeküstücülük) benliğe, kimliğe, varoluşa, ve bilinçaltına dayanan eğilimlerinin zemininde, Sigmund Freud, Jacques Lacan ve Pierre Bourdieu'nun 'bireyin kültürel yapısı bilinçaltı ile toplumsal etkilerden oluşur' düşünceleri yatmaktadır. Modern Dönem'in çağdaş sanatçıları yapıtlarında teorilere kulak kabartarak ve kendi yaratıcı 'iç seslerine' yönelerek, kişisel ve toplumsal ve bireysel kültürel kodlarından yansıyan pozitif enerjilere duyarsız kalamamışlardır.

Kültüralizmin modern süreci, pozitivistimin ilkelerini benimseyenlerin yanı sıra pozitivistimin 'getirdikleri ve götördükleri' noktasından hareket ederek onu eleştirenleri de kapsamaktadır. Alman felsefeci Theodor Adorno, 1947 yılında 'Kültür Endüstrisi' kavramını geliştirirken Modern Dönem'in, kapitalist ve fordist (kitle üretim ve tüketim rejimi) çizgisini eleştirir. Adorno, ayrıca 1920'lerde kurulan ve 1960'lı yıllara kadar Modern Kültüralizm eleştirisi yapan Frankfurt Okulu bünyesindeki sosyal bilim insanlarıyla (Walter Benjamin, Jürgen Habermas, Erich Fromm, Herbert Marcuse, Max Horkheimer, Karl Mannheim) birlikte hareket eder. Adorno, kendinden önce gelerek

‘kültür’ başlığını ortaya çıkaran ve onu toplumun tüm alanları için önemli hale getiren kültüralist entelektüel çevrelerinin aksine, ‘Kültür Endüstrisi’ kavramını geliştirerek oluşan Batı kültüralizmini Frankfurt Okulu çevresinden olan arkadaşlarıyla birlikte kıyasıya eleştirmiştir. Dolayısıyla, Almanya’da kurulan ve faaliyet yapan Frankfurt Okulu ile Theodor Adorno’nun Batı’nın yarattığı modernizm, kapitalizm ve fordizm eleştirisini, Hristiyan kültürüne ait bir ‘günah çıkarma’ ritüeli olarak görmek gerekmektedir.

Binlerce yıldır devam eden Batı dünyasının diğer coğrafyaları ve ‘öteki’leri merak etme düşünceleri İtalyan kâşif Kristof Kolomb’un (1451-1506) 1492 yılında Amerika’yı keşfetmesiyle ivme kazanır. Avrupa’nın 17. ve 18. yüzyıldaki Aydınlanma Dönemi’nde bu merak önce egzotizme, sonra da oryantalizme yol açar. Modernizmin 19. yüzyıl ortalarında rasyonalist hedeflere yönelmesiyle bu meraklı çalışmalar emperyalizme ve kolonyalizme (sömürgecilik) evrilir. Bu bakımdan Batı dünyasının Modern Dönemdeki kültürel çalışmaları sadece kendi toplumsal ve bireysel çevreleri ile sınırlı değildir. Modern Dönem’in sanatçıları Avrupa’da uzun yıllardan bu yana süren ‘öteki’ merakı üzerinde çalışmalar yaparlar. Modern kültüralizmin başka bir ayağını oluşturan Afrika ve Asya coğrafyalarına ait kültürel kodlar, çağdaş modern sanatçılar tarafından empresyonizm, primitivizm, fovizm ve kübizm akımları kapsamında kullanılır. Modern dönemin çağdaş sanatçıları (Paul Gauguin, Henri Matisse, Andre Derain, Emile Nolde, Wassiliy Kandinsky, Franz Marc, Paul Klee, Robert Delaunay, Georges Braque, Pablo Picasso...) ‘öteki’lerin kültürel zenginliklerini yapıtlarında - saf veya hoyrat bir şekilde - kullanarak Modern Kültüralizm’in özgül ağırlığına destek olmuşlardır. Çağdaş modern sanatçılardan bazıları sanatsal, egzotik ve oryantalist düşüncelerle yaptıkları resimlerinin, daha sonra kolonyalist ve emperyalist amaçlar için de kullanıldıklarına tanık olmuşlardır. Nihayetinde, o dönemlerde Avrupa’nın sosyo-kültürel çevrelerinde ‘öteki’lerin her şeyi, (somut ve soyut tüm kültürel zenginlikleri) ‘yağmacı’ bir anlayışla kullanılıyordu. Batı uygarlığının ‘öteki’lere karşı yürüttüğü bu kültür emperyalizmi politikasını, ‘öteki’leri sömürmek olarak değil, kendi Modernizmlerini yüceltmek olarak okumak gerekmektedir.

Modern Dönem’in çağdaş sanatçıları yaptıkları işlerde kendi toplumsal durumlarını korumak ve yüceltmek adına pozitivist rasyonalizasyon ilkelerine bağlı kalmışlardır. Öte yandan Avrupalı bir grup entelektüel Modern Kültüralizm’in kapitalist yönünü

eleştirmekten geri durmamıştır. Bu süreçte Batı sanat çevreleri dönemin modasına uyarak, oryantalist ve kolonyalist anlayışta eserler üretmişlerdir. Modern sanatçıların ‘öteki’ sanatları ve kültürleri kendi sanat stillerine - iyi ya da kötü niyetle - uyarlamalarından kaynaklanan eklektik bir sanat anlayışı da, bu dönem kültüralizmini yansıtan süreçler arasındadır. Şu halde, Modern Dönem Kültüralizmi’ni yaratan çağdaş sanat üretimlerinin, bir yandan içsel süreçlerde pozitivist hedeflere ulaşmaya çalıştığı diğer yandan dışsal süreçlerde ‘öteki’lerin tüm kültürel zenginliklerini sömürmeye çalıştığı farkedilmektedir.

6.2. Postmodern Kültüralizmi Tartışmak

Alman felsefeci Friedrich Nietzsche 1872 yılında ‘Tragedyanın Doğuşu’nda Yunan mitolojisinin tanrıları Apollon (ışık, benzerlik ve yanılsama) ve Dionysos (kendinden geçmiş, sarhoş, esrimiş gerçeklik) arasındaki karşıtlıklara değinirken, mitolojik tanrı Dionysos’u, henüz gündeme gelmemiş ve o tarihlerde adı bile konulmamış postmodernizme benzetir. Sigmund Freud, 1900 yılında ‘Rüyaların Yorumu’nda, bilinçaltına ulaşmak için rüyaları söz dili ile değil resimle, yazıyla ya da sembollerle anlatmayı önererek; gösterge=gösteren+gösterilen (nesne, yapıt=özne, sanatçı+anlam) arasındaki ilişkilerin dengesini bozarak, postmodernizmin postyapısalcı (yapıbozomcu) yaklaşımına işaret eder. Fransız sanatçı Marcel Duchamp, 1917 yılında ‘Pisuvan’ adlı işini sergilerken, 1960’lı yıllarda ortaya çıkacak olan Postmodernist uygulamaların ilk prototipini sunar. Sigmund Freud, 1900 yılında ‘Rüyaların Yorumu’ adlı kitabında, bir yandan bilinçaltının önemine vurgu yaparken öte yandan postyapısalcı yaklaşımın işaretlerini verir. Martin Heidegger, 1927 yılında ‘Varlık ve Zaman’da, varlık (olmaktalık, ontoloji) kavramını gösterge[varlık]=gösteren+gösterilen (nesne, yapıt=özne, sanatçı+anlam) arasında göstergenin yerine koyarak ve onu önemsiz kılarak sonraki yıllarda gündeme gelecek olan postyapısalcı anlayışı ifade eder.

Avrupa’da 1960’lı yıllar, hem savaş (II. Dünya Savaşı) sonrasına hem teknolojinin ivme kazanmasına hem ulusal ve bireysel özgürlük hareketlerine hem modernizmin sonuna ve hem de postmodernizmin ortaya çıkışına denk gelir. 1960’lı yılların başında İngiltere’de kurulan Birmingham Okulu ve bu okulun temsilcileri olan sosyal bilimciler (Richard Hoggart, Raymond Williams, Edward Palmer Thompson, Stuart Hall, Scott Lash) 1990’lı

yıllara kadar postmodernizm ve onun yarattığı kültürel kodlar hakkında analiz, eleştiri, tartışma ve öneri kapsamlı yazılar yazarlar. Jacques Derrida, 1967 yılında yazdığı üç kitabında ('Yazıbilime Dair', 'Söz ile Görüngü', 'Yazı ile Ayrım'), önceki yıllarda Sigmund Freud ile Martin Heidegger tarafından kuramsal temelleri atılan ve Marcel Duchamp tarafından da ilk uygulaması sunulan postyapısalcı (yapıbozum/yapıçözüm/yapısöküm) yaklaşımın ilkelerini sunar ve gösterge=gösteren+gösterilen (nesne, yapıt=özne, sanatçı+anlam) arasında dengesiz, bozuk bir ilişki olduğunu anlatır. Jacques Lacan, 1968 tarihli 'Psikanalizde Konuşma ve Dil' adlı kitabında dil konusunu öne çıkararak, gösterge=gösteren+gösterilen (nesne, yapıt=özne, sanatçı+anlam) arasında 'doğal olmayan' ilişkiler olduğunu belirterek postyapısal düşünceye katkı sağlar.

Gilles Deleuze ile Pierre-Felix Guattari birlikte 1972 tarihli 'Karşı-Oidupus: Kapitalizm ve Şizofreni' adlı kitaplarında postyapısalcı yaklaşım bağlamında, gösterge=gösteren+gösterilen (nesne, yapıt=özne, sanatçı+anlam) arasındaki, gösteren (özne, sanatçı) kavramı yerine 'arzu'yu ve gösterilen (anlam) kavramı yerine de 'şizofreni'yi yerleştirirler. Deleuze ve Guattari, insanı 'arzu üreten makineler' olarak tanımlarken yüceltirler; ancak bu durumu eleştirerek, 'arzu üreten makine'nin kapitalist bir dünyada şizofrenik, dağınık ve bölük pörçük 'anlam'lar yarattığını söylerler. Michel Foucault, 1975'de 'Hapishanenin Doğuşu' adlı kitabında, postyapısalcı bir eleştiri yaparken, gösterge=gösteren+gösterilen (nesne, yapıt=özne, sanatçı+anlam) arasındaki, gösteren (özne, sanatçı) kavramı yerine 'iktidar'ı; gösterilen (anlam) kavramı yerine 'bilgi'yi ve gösterge (nesne, yapıt) kavramı yerine de 'hapishane'yi koyar. Foucault 'herkesin gözetlendiği ama gözetleyen kişilerin bilinmediği' bir hapishane türü olan Panoptikon üzerinden postyapısalcı (yapıbozum) bir düşünceyle, günümüzün yönetim sistemlerini eleştirir. Ayrıca bu dönemde, Thomas Samuel Kuhn, 1962 tarihli 'Bilimsel Devrimlerin Yapısı' adlı kitabında bilimsel yönden; Samuel Philips Huntington, 1998 tarihli 'Medeniyetler Çatışması', Yoshiro Francis Fukuyama, 1992 tarihli 'Tarihin Sonu ve Son İnsan' ve Michael Hardt ile Antonio Negri 2000 tarihli 'İmparatorluk' adlı kitaplarında siyasi ve tarihi yönden Postmodern Dönem'i hem tanımlarlar hem de eleştirirler.

Jean-François Lyotard 1960'lı yıllardan itibaren modernizmin 'öte'si olarak entelektüel kesimler tarafından tartışılan bir olgunun adını, 1979 yılında yazdığı 'Postmodern Durum' adlı kitabında koyar; yaşanan son 'durum'u tanımlar ve 'Postmodern Çağ' sürecini başlatır. Lyotard'a göre, büyük anlatılar (mitoloji, hikaye, geleneksel..) çağı sona ermiştir: bilim, teknoloji, bilgisayar ve karmaşık sistemler dönemi başlamıştır. Bu 'post-endüstriyel' dönem hem niceliksel hem de niteliksel olarak önemlidir ve artık 'her şey mümkün'dür. Jean Baudrillard, Lyotard'dan sonra Postmodern Dönem'i, 1981 tarihli 'Simülakrlar ve Simülasyon' adlı kitabında tanımlayan bir başka isim olur. Baudrillard'a göre, günümüzün medya ve tüketim dünyası modernizmin gerçeklerinden uzaklaşmıştır; var olanlar sadece 'simulakrlar' (taklit) ve 'simulasyon'lardır (taklidin taklidi). Fredric Jameson, 1984 tarihli 'Postmodernizm: Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı' adlı makalesinde günümüz kapitalizminin Postmodern Dönem üzerinde yarattığı etkileri hem eleştirmek için hem de Postmodern Dönemi tanımlamak için kullanır. Jameson'a göre, Postmodern Dönem'i yaşadığımız bu günlerde kapitalizm; bir yandan küresel, ekonomik ve teknolojik baskılarını artırırken diğer yandan tüm bu yaşananlar postmodern bir kültürel ortamın yaratılmasına vesile olur.

Postmodernizmi kuramsal bağlamda tanımlayan ve eleştiren tüm entelektüel insanların - büyük çoğunluğu Avrupa ve Amerika coğrafyasından olmak üzere - meydana getirdikleri enerji büyüyerek çağdaş sanat üretimi yapan çevrelere de sirayet eder. Teorisyenler felsefe, edebiyat, tarih, psikoloji, sosyoloji vb. disiplinler içinde kalırken, 1960'lardan sonra yaşanan siyaset, ekonomi, küreselleşme, tüketim kültürü ve tekno-kapitalizm temel başlıkları altında güncel sorunları barındıran birçok kavram, tema ve konu üzerinde analiz ve eleştiri yaparlar. Postmodern Kültüralizm'in 'varlık' durumunu yansıtan bu 'sorun'lu kavramlar ve temalar; metinlerarasılık, iletişimsizlik, etnisite, kimlik, toplumsal cinsiyet, toplumsal yapı, medya, bilgisayar, ulus, kent, bellek, tarih, değişim, dönüşüm, göç, mülteci, kargaşa, çokkültürlülük, ilişkisellik, gerçek-kurgu karışımı, yüzeysellik, sınıflandırma, şok durumlar, disiplinlerarasılık, melezlik, kaotiklik, hiyerarşisizlik, farklılık, zamansızlık, uzamsızlık, tarihsel süreçsizlik, anlık durumlar, şimdilik, bireysellik, bölünmüşlük, fragmanlaşma, paradoksluk vb. olarak nitelendirilebilir. Postmodern Dönem'in en sağlam verileri olarak gündemi meşgul eden bu kavramlar çağdaş sanatçılar tarafından 'iş'lenerek de Postmodern Kültüralizm olgusunu yaratırlar.

Marcel Duchamp'ın 'Pisuvan'ının (Görsel-30) izini süren Postmodern Dönem'in çağdaş sanatçıları, grup hareketi yerine bireysel kalmayı tercih ederek, sanat akımları değil, sanat formları/biçimleri etrafında kendi kişisel üretimlerini yaparlar. Bu dönemin çağdaş sanatçıları, Postmodern teori üzerinde duran entelektüel kesimlerin irdelediği, 'varlık', 'bilinçaltı', 'dil', 'zaman', 'gerçek', 'arzu', 'simulakr', 'simülasyon', 'gösterge', 'gösteren', 'gösterilen', 'şizofreni', 'oidupus', 'panoptikon' ve 'yapıbozum' gibi kavramları temel alarak ve yukarıda verilen 'sorun'lu kavramlar eşliğinde sanat üretimleri için kullanırlar. Postmodern Dönem'in çağdaş sanat formlarının ortaya çıkmasında, Modern Dönem'de olduğu gibi, grup açıklamaları, kişisel manifestolar ya da bir önceki akıma reaksiyon gösterme durumu yoktur. Postmodern sanatçı için kendi kişisel ve toplumsal belleğinde yer eden birikimleri 'şimdi, şu an, o an' itibariyle ve en yalın bir şekilde işlemek önemlidir. Çağdaş postmodern sanatçı, yukarıda belirtilen 'sorun'lu kavramları, o ana kadar var olan ya da o andan sonra kendi var edeceği - gerekirse teknolojik altyapıyı da kattığı - 'strateji'ler yardımıyla 'dil'e getirir. Postmodern sanatçının 1960'lardan sonra kullandığı sözü edilen çağdaş sanat stratejileri arasında; metafor, metonomi, pastiş, parodi, simulakr, ironi, manipülasyon, kendileme, juxtaposition, detournement, anakronizm, postprodüksiyon, projeksiyon, reformating, sinizm/kinizm, çirkin, iğrenç, şizofreni, simülasyon, dağılma, retorik, antiform, serendipiti ve rastlantı bulunur.

Postmodern Kültüralizm olgusunun, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud ve Martin Heidegger gibi Modern Dönem sosyal bilimcileri tarafından teorik zemini oluşturulur ve yine bir Modern Dönem sanatçısı Marcel Duchamp tarafından ise ilk uygulama işi ortaya konulur. Büyük çoğunluğu özellikle Amerika ve Avrupa coğrafyasından olmak üzere dünyanın her yerinden Postmodern Dönem'in sanatçıları 1960'lı yıllardan itibaren günümüze kadar çağdaş sanat stratejileri doğrultusunda, çok sayıda çağdaş sanat formu geliştirirler ve kullanırlar. Postmodern Dönem'in söz konusu bu çağdaş sanat formları arasında; resim sanatı, kavramsal sanat (conceptual art), yerleştirme/enstalasyon sanatı (installation art), performans sanatı, fotoğraf sanatı, video sanatı (video art), arazi sanatı (land art) ve yoksul sanat (arte povera), heykel ve feminist sanat ve çevre sanatı görülür.

Postmodern Dönem'in çağdaş sanatçıları, entelektüel kuramcılarının ortaya attıkları sorunlu kavramları çık farklı çağdaş sanat stratejileri altında sorunsallaştırarak

irdelemişlerdir. Postmodern Kültüralist birikim oluşturarak, ortaya konulan her çağdaş sanat yapıtı bir ya da birkaç kavram, tema ve strateji etrafında kendini yaratır. Çağdaş Postmodern sanatçılardan Jörg Immendorf, 1992-1993 tarihli ‘Gyntiana’ (Görsel-31), adlı resim sanatı formundaki çalışmasında çağdaş sanat stratejilerinden metafor ve manipülasyon; Joseph Beuys, 1965 tarihli ‘Resimler Ölü Bir Tavşana Nasıl Açıklanır?’ (Görsel-32), adlı kavramsal sanat formundaki işinde metafor ve ironi; Olafur Eliasson, 2003 tarihli ‘Hava Projesi’ (Görsel-33), adlı yerleştirme/enstalasyon sanatı formundaki işinde metafor, manipülasyon ve reformating (yeniden biçimlendirme); Marina Abramoviç, 2010 tarihli ‘Sanatçı Aramızda’(Görsel-34), adlı performans sanatı formundaki işinde manipülasyon, serendipiti (mutlu tesadüf) ve rastlantı; Cindy Sherman, 1977-1980 tarihli ‘İsimsiz Film Kareleri’ (Görsel-35), adlı fotoğraf sanatı formundaki işinde parodi, taklit (simulakar) ve manipülasyon; Bill Viola, 2002 tarihli ‘Doğum’ (Görsel-36), adlı video sanatı formundaki işinde pastiş (stil öykünmesi), reformating (yeniden biçimlendirme) ve simülasyon (dijital yeniden yapım, taklidin taklidi); Walter De Maria, 1977 tarihli ‘Yıldırım Tarlası’ (Görsel-37), adlı arazi sanatı formundaki işinde projeksiyon (geleceğe yönelik tahmin) ve manipülasyon ve Alighiero Boetti, 1971-1972 tarihli ‘Harita’ (Görsel-38), adlı arazi sanatı formundaki işinde pastiş (stil öykünmesi) ve rastlantı stratejileri görülmektedir.

Postmodern Kültüralizm olgusu, çokluk Avroamerika coğrafyaları üzerinde eylem ve etkinlik alanı bulmasına karşın, küresel etkenler nedeniyle dünyanın ‘öteki’ coğrafyalarında da yaşam alanı bulabilmiştir. Bu tezin başlıkları kapsamında burada Avroamerika ülkelerinden çağdaş sanatçıların işlerine ağırlık verilmiş ve ‘öteki’ ülkelerin sanatçıları ve işleri ‘Öteki’ Kültüralizm başlığına dâhil edilmiştir. Bu bağlamda, Avrupa ve Amerika ülkelerinden sanatçıların ürettiği postmodern içerikli çağdaş sanat işleri için, küreselleşme, teknoloji, kapitalizm, tüketim kültürü, kent, ulus, kimlik, bellek, çokkültürlülük, kargaşa ve kaotiklik temaları öne çıkmaktadır. Sözü edilen bu temaları işleyen sanatçılar için eleştiri, sorgulama, yargılama ve sorunsallaştırma önemlidir; ancak bu sanat yapıtlarının izleyiciye sonuç vermesi ya da etki etmesi beklenmez; nihayetinde işlerin birçoğu ‘geçicilik’ özelliklerine sahiptir.

Postmodern Dönem’in sanatçıları küreselleşen dünyada tüm bilgi ve iletişim (internet, sosyal medya vb.) olanaklarına sahiptirler; kapitalizmin getirdiği tüketim kültürü herkes

gibi çağdaş sanatçılar için sorun teşkil etmeye devam etmektedir; postmodern sanatçıların yaşadıkları metropol kentler içinde kendi ‘benlik, kimlik’ arayışları kişisel ve toplumsal bellek aracılığıyla sürdürülmektedir; simülatif (taklidin taklidi, medya, internet, sanal dünya) bir dünyada ve oldukça kaotik bir ortamda yaşayan çağdaş sanatçı ‘her şeyin mübah’ görüldüğü bir çağda sonuç almayı beklemeksizin ve ‘uçuk-kaçık’, ‘deli saçması’ olarak da nitelendirilen; kendileme (temellük), juxtaposition (dizme, yığılma, çakışma), detournement (ters döndürme, yozlaşma), sinizm/kinizm (değerlere sırt çevirme), çirkin (kitsch), iğrenç (abjeckt), şizofreni, simülasyon (dijital yeniden yapım, taklidin taklidi), dağılma (holistik yaklaşım) ve antiform (sanat yapıtının üstünün çizilmesi) stratejilerini uygulamaya çalışmaktadırlar. Dolayısıyla Postmodern Kültüralizm olgusu hem sorun hem kavram, tema, strateji, coğrafya, çağdaş sanat formu ve hem de çağdaş sanatçılar bağlamında heterojenik bir görünüm sergilemiştir ve sergilemeye devam etmektedir.

6.3. ‘Öteki’ Kültüralizmi Tartışmak

Henüz 19. yüzyılın ortalarında uygarlıklar için kültürü, siyaset ve ekonominin yanında önemli bir başlık haline getiren Karl Marx, 1852 tarihli ‘Louis Bonaparte’in 18 Brumaire’i’ adlı kitabında, “Onlar kendilerini temsil edemezler, temsil edilmeleri gerekir” diye yazarak ‘Öteki’ler hakkında ilk kaydı düşer. (Said, 2017, s. 9). Karl Marx’ın takipçilerinden olan Antonio Gramsci, 1929-1935 yılları arasında yazdığı ‘Hapishane Defterleri’ adlı kitabında ilk kez ‘madun’ kavramını ‘öteki’leri nitelemek amacıyla kullanmıştır. Gramsci’ye göre madunlar ‘bir toplumda sesi olmayan, kendilerini temsil edemeyen, toplumun işleyiş mekanizmaları içinde kendini ifade edemeyen işçiler, köylü kadınlardır. Modern Dönem’de ‘madun’ olarak nitelendirilen ‘öteki’ konusu, Postmodern Dönem’le birlikte - 1980’li yıllarda - ‘Madun Çalışmaları’ adı altında ve özellikle Hindistan odaklı bazı ‘doğu’lu sosyal bilimciler (Edward Said, Ranajit Guha, Arif Dirlik, Dipesh Chakrabarty, Partha Chatterjee, Homi Bhabha, Gayatri Chakravorty Spivak, Touraj Atabaki, Albert Memmi, Tarık Ramadan, Achille Mbembe) tarafından sistematik çalışmalar yürütülür. Madun Çalışmaları ‘Öteki’ Kültüralizm olgusunun kuramsal zeminini yaratan önemli bir ‘iş’ birliğidir.

Cezayirli Franz Fanon, 1961 tarihli ‘Yeryüzünün Lanetlileri’ adlı kitabında ‘sömürgeleştirme’ (kolonisizleştirme) terimini kullanarak, ‘Öteki’ toplumların varlık

durumlarını sorgularken, sonraki yıllarda gündeme gelecek olan postkolonyalizm kavramının işaretlerini verir. Fanon'un 'Yeryüzünün Lanetlileri' kitabına önsöz yazan varoluşçu felsefenin önemli ismi Jean-Paul Sartre, 'Öteki' toplumların verdiği mücadeleleri 'Bumerang Çağı' olarak niteler ve 'bugün yerli, kendi hakikatini ortaya koyuyor' diyerek 'Öteki' Kültüralizm iması yapar. (Fanon, 2007, s. 29-35). Filistinli Edward W. Said, 1978 tarihli 'Şarkiyatçılık/Oryantalizm Batı'nın Şark Anlayışları' adlı ünlü kitabıyla, bu tez kapsamında 'Öteki' Kültüralizm başlığını açmamızı sağlayan düşünceleri dile getirir. Said, bu kitabında 'Doğu' ve 'Batı' karşıtlığını 'birbirine rakip iki siyasal ve kültürel yekpare blok' olarak; 'Şarkiyatçılık' kavramını ise, 'bir tür 'madunların tanıklığı' olarak, yeryüzünün bahtsızlarının verdiği karşılık olarak' niteler. (Said, 2017, s. 349-350). Said, 'madun' kavramını Gramsci'den uyarlamakta ve Doğu'lu 'Öteki'lerin 'Batı'ya verdiği reaksiyonu, olması gereken doğal bir karşılık olarak değerlendirmektedir.

1980'li yıllar 'Öteki' Kültüralizm olgusunun Edward Said'in açtığı yoldan giden 'Doğu'lu 'Madun Çalışmaları' entelektüellerinin 'kendi hakikatlerinin' kaderini, kendileri belirleme çabasıdır. 'Madun Çalışmaları'nın kurucusu Hindistanlı Ranajit Guha, 1982 tarihli 'Sömürge Hindistan'ın Tarihyazımı İle İlgili Bazı Hususlar Üzerine' adlı makalesinde 'madun' kavramı üzerinde 'öteki'leri tanımlar ve özelliklerini belirtir. Gayatri Chakravorty Spivak, 1988 tarihli 'Madun/Ast Gruplar Konuşabilir mi?' adlı makalesinde, 'öteki'leri 'Madun/Ast' olarak isimlendirirken, bu ezilen grupların ancak, entelektüel üretimler yardımıyla ses çıkarabileceklerini, kendilerini ifade edebileceklerini ve 'konuşabileceklerini' iddia eder. Homi K. Bhabha 1993 tarihli 'Kültürel Konumlanış' adlı kitabında, 'Öteki' coğrafyaların 'ideolojik modernite söylemlerine müdahale' ettiklerini ve 'eşitsiz gelişime ve ulusların, ırkların, cemaatlerin ve halkların ayrımsal, çok zaman dezavantajlı tarihlerine hegemonik bir 'normallik' sağlamaya' çalıştıklarını ifade eder. (Bhabha, 2016, s. 313-314). Amerika'lı Michael Hardt ile İtalyan Antonio Negri, 2000 tarihli 'İmparatorluk' adlı kitaplarında, 'Öteki'ler için 'Evcilleştirilmiş Öteki' terimini kullanarak, bunların 'artık bir istikrar ve denge gücü olmaktan çıkmış, yabancı, gerçek 'öteki' haline, yani denklik ve otonom (kendi iradesi ile hareket eden) girişim kapasitesine sahip hale geldiklerini belirtir. (Hardt ve Negri, 2018, s. 144). Dipesh Chakrabarty, 2002 tarihli 'Madun Çalışmaları'nın Küçük Bir Tarihi' adlı makalesinde, Madun Çalışmaları'nın hedefini anlatırken, 'Öteki'lerin 'tarihin öznesi olarak

görölmeleri' ve 'tarihsel analizler üretmeleri' gerektiğini ifade eder. (Chakrabarty, 2010, s. 32). Arif Dirlik, 2009 tarihli 'Kriz, Kimlik ve Siyaset Küreselleşme Yazıları' adlı kitabında, 'Öteki'leri 'küresel bir olgu' olarak tanımlarken, 'tarihi toptan reddederek, 'uygarların' tarih hakkındaki iddialarına karşı kendi geçmişlerini yeniden üstleniyorlar' (Dirlik, 2017, s. 324) diyerek, onların şimdiki durumlarını niteler.

Edward W. Said'in 'Doğu'-'Batı' karşıtlığını vurgularken, 'birbirine rakip iki siyasal ve kültürel yekpare blok' şeklinde nitelemesi, 'Öteki' Kültüralizm olgusunun entelektüel düzeyde konuşulmasını, tartışılmasını, analiz edilmesini ve gündem oluşturmasını sağlayan faktörlerden biridir. Said'in açtığı izden yürüyen 'Madun Çalışmaları' ise, 'Öteki' Kültüralizm olgusunun varlık sorununu gidermeye yönelik, en önemli entelektüel sistematik faaliyet alanıdır. Duyarlı bazı 'Batı'lı sosyal bilim insanı ile 'Doğu' coğrafyası entelektüel çevrelerinden oluşan bir grup insan, 'Öteki' insanların da 'her şey mümkün' mantığı içinde var olmaları gerektiğini ifade ederler. Sözü edilen sosyal bilim çevrelerinin çalışmaları, çok geçmeden siyasal, kültürel, sosyal ve ekonomik platformlarda da yankısını bulur. Öyle ki, 'Doğu' coğrafyalarında, 'Batı' coğrafyalarının yüz yıllardan bu yana her alanda (siyasal, kültürel, sosyo-ekonomik) sürdürdüğü kolonyalist ve emperyalist politikalara karşı reaksiyon gösterecek insan ve insan toplulukları 'hazır kıta' halinde beklemektedirler. Dolayısıyla, bilimsel karşıtlık ilkesi doğal seyrine girmiş; 'bumerang çağı' olmuş; 'madun'lar konuşmaya başlamış ya da 'rakip iki siyasal ve kültürel blok'tan biri diğerine mukavemete girişmiştir. 'Öteki' Kültüralizm olgusunun yaratılması, 'bumerang'ın iki tarafa da çarpabileceğinin ve tarihin tek taraflı yazılamayacağının en güçlü göstergesi olarak önümüzde durmaktadır.

Postmodern Dönem'de önce kuramsal platformada varlığını ilan eden 'Öteki' Kültüralizm, daha sonra sanatsal çalışmalar kapsamında da varlık mücadelesine girişmiştir. 'Öteki' Kültüralizm bağlamında iş üreten sanatçıları, 'Batı'lılardan ayıran en önemli gösterge, onların kendi sorunlarıyla yüzleşerek, 'kendi hakikatleri'ni ortaya koyma eylemidir. 'Öteki' Kültüralist sanatçılar postmodernizmin getirdiği küresel etkiler altında ulusçu, özgürlükçü, çoğulcu ve bireyci sosyal ve siyasal hedeflere yürümektedirler. Bu bağlamda kendi sorunlarıyla meşgul olan, 'Öteki' Kültüralist sanatçılar; kimlik, ulus, kent, kültür, gelenek, tarih, özgürlük, bellek, 'öteki', bireysellik, göçmen, mülteci, yerli, yabancı, ayrımcılık, toplumsal cinsiyet, emperyalizm ve

kapitalizm gibi kavramlar ve temaları çağdaş sanat üretimlerinde sorunsal haline getirmişlerdir. Söz konusu bu kavram ve temaların işlenmesi sırasında her sanatçı kendine yakın bulduğu çağdaş sanat stratejilerini (metafor, metonomi, pastiş, parodi, simülakr, ironi, manipülasyon, kendileme, juxtaposition, detournement, anakronizm, postprodüksiyon, projeksiyon, reformating, simülasyon, dağılma, retorik, antiform, serendipiti, rastlantı) kullanmıştır.

‘Öteki’ Kültüralizm olgusunun yaratılması sırasında Postmodern Dönem’in çağdaş sanat formları kullanılırken bunlar arasından çoğunlukla: resim sanatı, kavramsal sanat (conceptual art), yerleştirme/enstalasyon sanatı (installation art), performans sanatı, fotoğraf sanatı ve video sanatı (video art) formunun tercih edildiği görülmüştür. Bu tez kapsamında, ‘Öteki’ Kültüralizm’i meydana getiren coğrafyalar arasında Asya ülkelerinden, Türkiye, Çin, Japonya, Hindistan, Pakistan, Güney Kore, İran, Filistin, Lübnan, Malezya, Filipinler, Tayvan, Birleşik Arap Emirlikleri ve Singapur; Afrika ülkelerinden, Güney Afrika, Nijerya, Mısır, Etiyopya, Zambiya, Gana, Cezayir, Mali, Benin, Kamerun ve Uganda tesbit edilmiştir. Çağdaş sanat formlarını kullanan ve ‘Öteki’ Kültüralizm’e yakın çalışan Japon sanatçıların çokluk performans sanatını; Afrikalı sanatçıların da fotoğraf sanat formunu kullandıkları tesbit edilmiştir. Japonların performans sanatına ağırlık vermelerinin arka planında geleneksel Japon tiyatrosunun varlığını; Afrikalı sanatçıların fotoğraf sanatına yönelmelerinin arka planında ise teknolojinin rahat kullanılabilirliği ile işlevselleğini görmek gerekmektedir.

‘Öteki’ Kültüralist dönemin çağdaş sanatçıları, ‘Öteki’ Kültüralizmin teorik kaynaklarından; Postmodern Dönem’de kendileri için sorun teşkil eden kavram ve temalardan; çağdaş sanat stratejileri ile formlarından; kendi geleneksel dinamiklerinden; küresel teknolojinin imkânlarından ve iletişimin zenginliklerinden yararlanmışlardır. ‘Öteki’ Kültüralizm anlayışında çağdaş sanat işi üreten sanatçılardan, Çinli Zhang Xiaogang, 1997 tarihli ‘Soy Serisi’ (Görsel-49), adlı resminde, kültür, gelenek, kimlik, bellek ve toplum; Zambiyalı John Latham, 2005 tarihli ‘Tanrı Büyüktür’ (Görsel-50), adlı Kavramsal Sanat formundaki işinde ‘koruma-savunmasızlık’, kimlik, gelenek ve yaşam; Beninli Romuald Hazoume, 2005 tarihli ‘Article 14’ (Görsel-51), adlı enstalasyonunda kent, bellek, küreselleşme, emperyalizm ve kapitalizm; Japon Yoko Ono, 1964-2003 tarihli ‘Parça Kesmek’ (Görsel-52), adlı performanslarında kimlik ve toplumsal cinsiyet;

Çinli Hai Bo, 1999 tarihli ‘Köprü’ (Görsel-53), adlı fotoğrafında toplumsal ve kişisel bellek ve İranlı Şirin Neşat, 2001 yılında ‘Geçit’ (Görsel-54), adlı video sanatı çalışmasında kültür, gelenek, kimlik ve toplumsal bellek kavram ve temalarını irdelemişlerdir. ‘Öteki’ Kültüralist sanatçıların gündemlerine aldıkları bu kavram ve temalar, Modern Kültüralizm ve Postmodern Kültüralizm başlıklarından farklı, hatta onların ‘durum’larını sorgulayıcı bir yol üzerinde hareket etmektedir.

Postmodern süreç içinde kendini göstererek, halen varlığını devam ettiren ‘Öteki’ Kültüralizm olgusu, küresel teknokapitalist dünya içinde, yaşanabilir ‘bir başka dünya’ olabileceği gerçeğini kanıtlamaya çalışmaktadır. Çağdaş sanat yapan ‘Öteki’ Kültüralistler, teknolojinin, internetin, sosyal medyanın getirdiği küresel kaos ve kargaşa ortamını, çağdaş sanat stratejileri ve çağdaş sanat formları eşliğinde kimi zaman gelenek ve kültürle; kimi zaman kent ve ulusla; kimi zaman mülteci ve göçmenlikle; kimi zaman toplumsal cinsiyet ve kimlikle; kimi zaman yerli ve yabancıyla; kimi zaman özgürlük ve ‘öteki’yle; kimi zaman kolonyalizm ve emperyalizmle ve kimi zaman da teknokapitalizm kavramları ve temaları etrafında işlemişlerdir. Günümüzün ‘Öteki’ Kültüralist sanatçılarının Modern Dönem’in sanat akımları ile Postmodern Dönem’in sanat formlarından teknik ve biçimsel yönden kullanmalarına karşın, sorun haline getirdikleri kavramlar ve temaların tamamen kendi ‘öteki’ coğrafyalarına ait içeriksel karakter taşıdıkları tespit edilmiştir.

6.4. Çağdaş Sanatta Kültüralizm Olgusu ve Sonuç

‘Çağdaş Sanatta Kültüralizm Olgusu ve Etkileri’ başlıklı bu tezde çağdaş sanatla ilgili kastedilen süreç, Modern ve Postmodern Dönem dâhil günümüze kadar ulaşan yaklaşık yüz eli yıllık bir zaman dilimini kapsar. Çalışmada bir bölüm halinde Modern Dönem’e de yer verilmesine karşın, çoğunlukla 1960 sonrasında günümüze kadar olan dönem ele alınmıştır. Çünkü Modern Dönem içinde kültüralizmin tarih sahnesine çıkışını ve Postmodern Dönem’e uzanan kuramsal bağlantılar dikkate alınmıştır. Öyle ki, burada kültüralizm, Modern, Postmodern ve ‘Öteki’ olarak üç başlık altında değerlendirilmesine rağmen, her üç başlıkta kendine yer bulan sosyal bilim kuramcıları olduğu gibi çağdaş sanat platformlarının her ikisinde (Modern - Postmodern ya da Postmodern - ‘Öteki’ gibi) birden kabul gören çağdaş sanatçılarda görülmüştür. Örneğin, bu tez kapsamında, ‘Öteki’

Kültüralizm başlığında yer verilen sanatçılardan bazıları, Postmodern Dönem'in çağdaş sanat sayfalarında da yer almaktadır.

Çağdaş sanatı, 1960 sonrasından günümüze kadar gelen zaman diliminde dünyada ortaya çıkan tüm sanatsal birikimler; kültüralizmi ise, 'kültürelcilik' olarak algılayarak durum değerlendirmesi yapılmıştır. Çağdaş sanatın sosyal ve bilimsel çevrelerce, Türkiye ve Dünya ölçeğinde çokça konuşulduğu, lakin kültüralizm olgusunun çağdaş sanat çevrelerince - özellikle Türkiye'de - yeterince ele alınmadığı görülmüştür. Oysa günümüzün küreselleşen dünyasında kültüralizm olgusuna yol açan kültürel çalışmalar, hem akademik hem sanatsal hem de kamusal alanlarda 'yükselen değer' olmayı sürdürmektedir. Diğer yandan, Modern Kültüralizm, Postmodern Kültüralizm ve 'Öteki' Kültüralizm kapsamında iş üreten yerli ve yabancı çağdaş sanatçıların yapıtları, araştırmacının kültüralizm olgusunu içeren çalışmaları ile karşılaştırılmıştır. Bu düşünceler etrafında çağdaş sanattan kültüralizm olgusuna yansıyan birikimler Modern Kültüralizm, Postmodern Kültüralizm ve 'Öteki' Kültüralizm başlıkları altında irdelenmiştir.

Araştırmacının, ilk dönem tuval resimleri (Görsel-66, 69, 72, 75, 78, 81, 84, 87), Modern Kültüralizm olgusu kapsamında ve foto-gerçekçi akım içinde değerlendirilirken, Amerika'lı foto-gerçekçi ressam Richard Estes'in 'Manhattan Doğu Yönü 34. Cadde' (Görsel-25), adlı resmiyle benzeşen yönler ve tavırlar gözlemlenmiştir. Araştırmacının, tez süresince - ilk dönem tuval resimlerini temel alarak - ürettiği çağdaş sanat işleri Postmodern Kültüralizm ve 'Öteki' Kültüralizm'e bağlı çalışan çağdaş sanatçıların işleriyle olan yakınlıkları noktasında değerlendirilmiştir.

Postmodern Kültüralizm'de Kolombiyalı sanatçı Doris Salcedo'nun '8. Uluslararası İstanbul Bienali İçin Yerleştirme' (Görsel-41) adlı enstalasyonu ile araştırmacının, 'Bir Varmış Bir Yokmuş-1' adlı işi (Görsel-67) karşılaştırılmış ve her iki çalışmada da; çağdaş sanatın kent, belirsizlik, kaotiklik, karmaşa, gerçek-kurgu karışımı ve ilişkisellik temaları ile metafor ve manipülasyon stratejileri görülmüştür. Amerikalı sanatçı Paul Chan'ın 'New Orleans'ta Godot'yu Beklemek' (Görsel-44) adlı performansı ile araştırmacının, 'Bir Varmış Bir Yokmuş-2' adlı işi (Görsel-70) karşılaştırılmış ve her ikisinde de; çağdaş sanatın kent, küreselleşme, teknokapitalizm ve sanatın kurtarıcılık rolü temaları ile

metafor ve manipölasyon stratejileri tesbit edilmiştir. Bulgar ve Faslı sanatçılar Christo ve Jean-Claude'un 'Paketlenmiş Pont Neuf' (Görsel-47) adlı arazi sanatı formundaki işleri ile araştırmacının, 'Bir Varmış Bir Yokmuş-3' adlı işi (Görsel-73) karşılaştırılmış ve her ikisinde de; çağdaş sanatın kent, tarih ve bellek (kişisel ve toplumsal bellek) temaları ile metafor, simulakr (taklit), simölasyon (taklidin taklidi) ve manipölasyon stratejileri gözlemlenmiştir. Meksikalı sanatçı Gabriel Orozco'nun 'Ada İçinde Ada' (Görsel-48) adlı Yoksul Sanat formundaki işi ile araştırmacının, 'Bir Varmış Bir Yokmuş-4' adlı işi (Görsel-76) ile karşılaştırılmış ve her ikisinde de; çağdaş sanatın kent, küreselleşme, teknokapitalizm ve ekonomi temaları ile metafor, simulakr (taklit), simölasyon (taklidin taklidi) ve manipölasyon stratejileri gözlenmiştir.

'Öteki' Kültüralizm'de Çinli sanatçı Zhang Xiaogang'ın 'Soy Serisi' (Görsel-49) adlı resmi ile araştırmacının, 'Bir Varmış Bir Yokmuş-5' adlı işi (Görsel-79) karşılaştırılmış ve her ikisinde de; çağdaş sanatın kent, kültür, gelenek, bellek (kişisel ve toplumsal bellek) gerçek-kurgu karışımı ve ilişkisellik temaları ile metafor ve manipölasyon stratejileri görölmüştür. Faslı sanatçı Mounir Fatmi'nin 2007 'Şehrin Silüeti' (Görsel-59) adlı yerleştirmesi ile araştırmacının, 'Bir Varmış Bir Yokmuş-6' adlı işi (Görsel-82) karşılaştırılmış ve her ikisinde de; çağdaş sanatın kent, kimlik, teknokapitalizm, küreselleşme ve gerçek-kurgu karışımı temaları ile metafor ve manipölasyon stratejileri tespit edilmiştir. Türk sanatçı Sarkis Zabunyan'ın 'Çaylak Sokak, Çaylak Sokakta' (Görsel-58) adlı Kavramsal Sanat formundaki yerleştirmesi ile araştırmacının 'Bir Varmış Bir Yokmuş-7' adlı işi (Görsel-85) karşılaştırılmış ve her ikisinde de; çağdaş sanatın kent, bellek (kişisel ve toplumsal bellek), özgürlük, zaman, emperyalizm, küreselleşme, gerçek-kurgu karışımı ve ilişkisellik temaları ile metafor, manipölasyon ve reformating (yeniden biçimlendirme) stratejileri gözlemlenmiştir. Mısırlı sanatçı Maha Maamoun'un 'Geceleyin Kahire' (Görsel-62) adlı fotoğrafı ile araştırmacının 'Bir Varmış Bir Yokmuş-8' adlı işi (Görsel-88) karşılaştırılmış ve her ikisinde de; çağdaş sanatın kent, küreselleşme, teknokapitalizm, gerçek-kurgu karışımı ve ilişkisellik temaları ile metafor, manipölasyon, reformating ve postprodüksiyon stratejileri gözlenmiştir.

Dolayısıyla, araştırmacı sanatta yeterlik öncesi yaptığı foto-gerçekçi kent resimleriyle Modern Kültüralizm'e ve aynı resimlere sanatta yeterlik aşamasında uyguladığı çağdaş

sanat stratejileriyle de Postmodern Kültüralizm'e yakın bir tavır sergilerken zamansal ve zeminsel fark göstermiştir. Bu çalışmada, araştırmacı Postmodern Kültüralizm'in biçimsel yönlerini (strateji ve form) analogik (benzerlik) bir yaklaşımla, 'Öteki' Kültüralizm adına kullanmıştır. Örneğin, araştırmacı Postmodern Kültüralizm'in stratejilerini ve formlarını (metafor, manipülasyon, reformating, postprodüksiyon, simulasyon) 'Öteki' Kültüralizm adına kullanırken benzerlik; Postmodern Kültüralizm'in kavram ve temaları arasında seçici davranarak ve 'kendi sorunu' olan konulara (kent, bellek, özgürlük, zaman, emperyalizm, küreselleşme, gerçek-kurgu karışımı ve ilişkisellik) eğilerek de ayrışma durumu sergilemiştir. Öyle ki, araştırmacının işleri çağdaş sanatın Postmodern ayağında biçimsel benzerlikler ve 'Öteki' ayağında ise içeriksel farklılıklar temelinde üretilmiştir. Örneğin, araştırmacı sanatta yeterlik öncesi yaptığı foto-gerçekçi kent resimleriyle Modern Kültüralizm'e ve aynı resimlere sanatta yeterlik aşamasında uyguladığı çağdaş sanat stratejileriyle Postmodern Kültüralizm'e yakın bir tavır sergilerken zamansal ve zeminsel fark göstermiştir. Bu noktada, araştırmacı Postmodern Kültüralizm'in biçimsel yönlerini (strateji ve form) analogik (benzerlik) bir yaklaşımla, 'Öteki' Kültüralizm adına kullanmıştır.

Çağdaş sanatta görülen Modern Kültüralizm olgusu, bir yandan oryantalist, kolonyalist ve emperyalist (dışsal) diğer yandan pozitivist ve kapitalist (içsel) hedefler doğrultusunda kendi dinamiklerini yaratır. Modern Dönem'in 'Batı'lı çağdaş sanatçıları yaşadıkları coğrafyaların ve zamanların toplumsal belleklerinden etkilenecek, dışa, 'Doğu'ya dönerek emperyalist hedefler peşinde koşarlar. Avrupa'nın Modern Dönem çağdaş sanatçıları bu çalışmalarını sırasında, bazen saf duygularla yeni bir sanatsal üretim arayışına giriştiklerini veya sanat için farklı olanı yarattıklarını düşünseler de, yaptıkları eserlerin dolaylı yönden emperyalizme hizmet ettiklerini kimi zaman farkedecek, kimi zaman da farkedemeyeceklerdir. Öte yandan, bazı sanatçılar söz konusu çalışmaları ya kendi özgür iradeleriyle veya dönemin siyasi iradesinin etkisi altında yapmışlardır. Ancak, tüm bu bilinçli veya bilinçsiz niyetlerle yapılan çalışmalar emperyalizme hizmet eden Modern Kültüralizm olgusunun bir tarafını yansıtmaktadır. Bunun yanı sıra Modern Dönem'in Avrupalı çağdaş sanatçıları pozitivist düşünceler etrafında bilimsel rasyonalizm, endüstriyel gelişim ve deneysel ilerlemeciliğe olan inançlar doğrultusunda, kendi coğrafyalarına ve kendi sorunlarına dönük yapıtlar üretmişlerdir. Bu kapsamda ortaya çıkan sanat dünyası (sanatçılar, manifestolar, sergiler, galeriler, müzeler, sanat okulları,

sanat eleştirileri, sanat dergileri, sanat kitapları, sanat akımları vb.) Modern Kültüralizm olgusunun içe dönük yönünü oluşturmuştur.

Çağdaş sanatın Postmodern Kültüralizm olgusu, küreselleşen, karmaşıklaşan, kaotikleşen ve heterojenleşen bir teknokapitalist dünyanın ‘getirdiklerinin ve götördüklerinin’ toplamından meydana gelir. ‘Her şeyi mümkün’ gören bir paradigmanın peşinden koşan, Avroamerikalı (Avrupa-Amerika) çağdaş sanatçılar, Modern Dönem’in avangardizmini, rasyonalizmini, kapitalizmini ve pozitivizmini ‘ayaklar altına alan’ işler yapmaktan büyük bir ‘haz’ (arzu) duymuşlardır ve duymaktadırlar. Postmodern Dönem’in çağdaş sanatçıları için, çağdaş sanat stratejilerini ‘pervasızca’ kullanmak önemlidir. Örneğin, her türlü geleneksel, kültürel dinamikler, ‘tarihsel anlatılar’, kimlikler, kentler, uluslar, toplumsal cinsiyetler, toplumsal yapılar, medyalar, bilgisayarlar, bellekler, göçler, mülteciler, melezlikler, kaotiklikler ve hiyerarşisizlikler; ironiye, metafora, pastişe, parodiye, manipülasyona, simulasyona, kendilemeye, dizmeye, yozlaştırmaya, ters döndürmeye, anakronizme, postprodüksiyona, projeksiyona, reformatinge, çirkine, iğrence, dağılmaya ve antiforma tabi tutulabilmektedir. Çağdaş sanatın Postmodern sürece emek veren sanatçılarının yarattıkları kültüralizm olgusu içinde herhangi bir sonuç, herhangi bir çözüm, herhangi bir ‘şey’ aramak veya görmek gerekmez; ‘mümkün’ olan ‘durum’ ortadadır. Postmodern Kültüralist sanatçılar için, başkalarının ‘eski malları’nı ‘paraya çevirmek’, rasyonaliteyi simüle etmek; kentleri ve kimlikleri manipülasyona uğratmak; küresel karmaşayı daha çok yozlaştırarak kaosa sürüklemek gibi aykırı yaklaşım biçimleri üzerinde yol almak önemlidir.

Çağdaş sanata yansıyan ‘Öteki’ Kültüralizm olgusu, Avrupa ve Amerika coğrafyaları haricinde kalan coğrafyaların kendi seslerini çıkarma girişimi olarak anlaşılabilir. Yüzlerce yıldan bu yana, ‘Batı’lılar tarafından kolonyal ve emperyal hedeflere kurban edilen ‘Doğu’lular (Asya ve Afrika) postmodernizmin açtığı özgürlükçü düşünce kanalı ile küresel teknolojinin açtığı iletişimci kanallardan yürüyüşlerini sürdürmüşlerdir. Çağdaş sanatta farklı bir çizgi oluşturarak ilerleyen ‘Öteki’ Kültüralist sanatçıların öncelikli hedefleri arasında kendi topraklarıyla, kendi anavatanlarıyla, kendi sorunlarıyla, kendi kavramlarıyla, kendi temalarıyla, kendi kimlikleriyle, kendi benlikleriyle, kendi kültürleriyle, kendi gelenekleriyle, kendi kentleriyle, kendi uluslarıyla, kendi bellekleriyle, kendi toplumsal bellekleriyle, kendi göçmenleriyle, kendi mültecileriyle,

kendi oryantalistleriyle, kendi emperyalistleriyle, kendi kapitalistleriyle ve kendi ‘durum’larıyla yüzleşmek vardır. Çağdaş ‘Doğu’lu sanatçıların bu kendi durumları üzerinden ‘Batı’ya karşı verdikleri reaksiyonlardan kaynaklanan moment, ‘Öteki’ Kültüralizm olgusunu yansıtan gösterge konumundadır.

Çağdaş Sanata yansımalarını Modern, Postmodern ve ‘Öteki’ başlıkları üzerinde tespit ettiğimiz kültüralizm olguları, kendi çağdaş dönemlerini yaşayarak ve yaşatarak varlıksal durumlarını göstermişler ve etkilerini yaratmışlardır. Çağdaş sanat, Modern Kültüralizm’e katkı sunarken, ‘Doğu’yu ‘öteki’leştirerek ve ‘Batı’yı rasyonelleştirerek etkisini göstermiştir. Yine Çağdaş sanat, Postmodern Kültüralizm’e destek olurken, küresel karmaşanın tüm eksik ve gediklerini yansıtarak etkisini ortaya sermiştir. Yine aynı çağdaş sanat, ‘Öteki’ Kültüralizm’e destek olurken, ‘öte’lenen toplumların çıkmayan, bastırılan ve ezilen sesleri için varlık mücadelesine katılarak etkisini yansıtmıştır. Çağdaş sanatın emek verdiği bu üç kültüralizm arasında, zaman, zemin, kuramsal çerçeve, sanatsal tavır ve sanatçı kimliği noktasında çok belirgin farklar görülmektedir. Ancak bunlar arasında, Postmodern Kültüralizm ile ‘Öteki’ Kültüralizm arasında sanatsal tavır ve sanatçı kimliği yönünden benzerlikler de tespit edilmiştir. Dolayısıyla, Çağdaş sanatın kültüralizm olgusu üzerinde bıraktığı etkiler, birbirine benzeyen yönleri kadar, birbirinden ayrışan yönleriyle de dikkat çekmektedir. Kültüralizm olgusu günümüzde, çağdaş sanatın hem Postmodern, hem de ‘Öteki’ ayağında yer alan çağdaş sanat oyuncularını aracılığıyla, farklılıklar ve benzerlikler üzerinden varlığını sürdürmektedir.

KAYNAKÇA

1-Kitaplar

Antmen, Ahu (2016). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul.

Artun, Ali (Ed.). (2018), *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm Kimlik ve Estetik*, (Çev. Tuncay Birkan, Nursu Öрге, Elçin Gen), İletişim Yayınları, İstanbul.

Aykut, Aygöl (2017), *Çağdaş Sanat Stratejilerinin Uygulama İle Bütünleştirilmesi*, 26. Uluslararası Eğitim Bilimleri Kongresi, Pegem Akademi Yayınları, sayfa: 41-56, Ankara.

Barret, Terry, (2019), *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*, (Çev. Esra Ermert), Hayalperest Yayınları, İstanbul.

Barret, Terry, (2020), *Sanatı Eleştirmek Günceli Aramak*, (Çev. Gökçe Metin), Hayalperest Yayınları, İstanbul.

Baudrillard, Jean (2014), *Simülakrlar ve Simülasyon*, (Çev. Oğuz Adanır), Doğu Batı Yayınları, İstanbul.

Bhabha, Homi K. (2016), *Kültürel Konumlanış*, (Çev. Tahir Uluç), İnsan Yayınları, İstanbul.

Bourriaud, Nicolas (2018), *İlişkisel Estetik*, (Çev. Saadet Özen), Bağlam Yayınları, İstanbul.

Connor, Steven (2015), *Postmodernist Kültür Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş*, (Çev. Doğan Şahiner), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Covery, Merlin (2011), *Psikocoğrafya Londra Yazıları*, (Çev. Selen Serezli), Kalkedon Yayınları, İstanbul.

Çalıkoğlu, Levent - Temel, Birnur (2015). 'Sanatçı ve Zamani' Sergi Kataloğu, İstanbul Modern Müzesi Yayınları, İstanbul.

Danto, Arthur Coleman (2014), *Sanatın Sonundan Sonra Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*, (Çev. Zeynep Demirsü), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Devrez, Şükrü (2018). Alaybey Karoğlu, Bilgin Kültür Sanat Yayınları, Ankara.

Debord, Guy (2016), *Gösteri Toplumu*, (Çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Dirlik, Arif (2017), *Kriz, Kimlik ve Siyaset Küreselleşme Yazıları*, (Çev. Sami Oğuz), İletişim Yayınları, İstanbul.

Eagleton, Terry (2016), *Kültür Yorumları*, (Çev. Özge Çelik), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Erişti, Suzan Duygu Bedir (2017). Görsel Araştırma Yöntemleri Teori, Uygulama ve Örnek, Pegem Akademi Yayınları, Ankara.

Fanon, Frantz (2007), *Yeryüzünün Lanetlileri*, (Çev. Şen Süer), Versus Kitap Yayınevi, İstanbul.

Farthing, Stephen (Ed.). (2012), *Sanatın Tüm Öyküsü*, (Çev. Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

Fineberg, Jonathan (2014), *1940'tan Günümüze Varlık Stratejileri*, (Çev. Simber Atay Eskier, Göral Erinç Yılmaz), Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir.

Florenski, Pavel (2013), *Tersten Perspektif*, (Çev. Yeşim Tükel), Metis Yayınları, İstanbul.

Foster, Hal (2017), *Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard*, (Çev. Esin Hoşsucu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Fukuyama, Francis (1999), *Tarihin Sonu ve Son İnsan*, (Çev. Zülfü Dicleli), Gün Yayıncılık, İstanbul.

Germaner, Semra - Koçak, Orhan - Rona, Zeynep - Erdemci, Fulya (2008). *Modern ve Ötesi: 1950-2000/Modern And Beyond: 1950-2000*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Germaner, Semra (2017), *Oryantalizm ve Osmanlı Modernleşmesi*, Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu Bildiri Kitabı, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü Yayınları, sayfa: 299-309, İstanbul. https://www.academia.edu/1880067/Uluslararası%C4%B1_Oryantalizm_Sempozyumu_Kitab%C4%B1 (Erişim Tarihi: Mart 2020).

Gleick, James (1995), *Kaos*, (çev. Fikret Üçcan), Tübitak Popüler Bilim Kitapları, Ankara.

Gompertz, Will (1995), *Pardon Neye Bakmıştınız? Modern Sanatın 150 Yıllık Şaşırtıcı, Sarsıcı, Kimi Zaman da Tuhaf Hikayesi*, (çev. Süreyya Evren), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Güvenç, Bozkurt (2018), *İnsan ve Kültür*, Boyut Yayınları, İstanbul.

Hardt, Michael - Negri, Antonio (2018), *İmparatorluk*, (Çev. Abdullah Yılmaz), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Harrison, Charles - Wood, Paul (2016), *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, (Çev. Sabri Gürses), Küre Yayınları, İstanbul.

Hicks, Alistair (2015), *Küresel Sanat Pusulası 21. Yüzyıl Sanatında Yeni Yönelimler*, (Çev. Dilek Şendil, Mine Haydaroğlu, Süreyya Evren), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Huntington, Samuel Philips (2005), *Medeniyetler Çatışması*, (Çev. Mehmet Turan, Cem Soydemir), Okuyan Us Yayınları, İstanbul.

Jameson, Fredric (2011), *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, (Çev. Nuri Plümer, Abdulkadir Gölcü), Nirengi Kitap Yayınları, Ankara.

Kartarı, Asker (2016), *Kültür, Farklılık ve İletişim Kültürlerarası İletişimin Kavramsal Dayanakları*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Kuhn, Thomas Samuel (2000), *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*, (Çev. Nilüfer Kuyaş), Alan Yayıncılık, İstanbul.

Kuspit, Donald (2004), *Sanatın Sonu*, (Çev. Yasemin Tezgiden), Metis Yayınları, İstanbul.

Lenzi, Iola - Baliç, İlkay (2014), *Göçebe Bakış Güneydoğu Asya'dan Çağdaş Sanat*, (Çev. Özge Çelik, Nazım Dikbaş, Altuğ Yılmaz), Arter Yayınları, İstanbul.

Leppert, Richard (2009), *Sanatta Anlamların Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*, (Çev. İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Loomba, Ania (2000), *Kolonyalizm Postkolonyalizm*, (Çev. Mehmet Küçük), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Lynton, Norbert (1991), *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş), Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.

Lyotard, Jean - François, *Postmodern Durum*, (Çev. Ahmet Çiğdem), Ara Yayıncılık, İstanbul 1990.

Megill, Allan (2012), *Aşırılığın Peygamberleri Nietzsche Heidegger Foucault Derrida*, (Çev. Tuncay Birkan), Say Yayınları, İstanbul.

Orhan, Suzan (2016), *Çağdaş Megakent ve Periferisinin Fotoğrafik İmgesi*, Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, sayfa:11-24, İzmir. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/yedi/issue/21848/234945> (Erişim Tarihi: Ekim 2020).

Örge, Nursu - Artun, Ali (Ed.). (2017), *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat*, (Çev. Kemal İz, Zeynep Baransel, Nursu Öрге), İletişim Yayınları, İstanbul.

Richard, Lionel (1991), *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev. Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş), Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.

Said, Edward W. (2017), *Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları*, (Çev. Berna Yıldırım), Metis Yayınları, İstanbul.

Sarup, Madan (2017), *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*, (Çev. Abdülbaki Güçlü), Pharmakon Yayınevi, İstanbul.

Serullaz, Maurice - Pillement, Georges - Marret, Bertrand - Duret-Robert, François (1991), *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev. Devrim Erbil), Remzi Kitabevi Yayınevi, İstanbul.

Smith, Philip - Riley, Alexander (2016), *Kültürel Kurama Giriş*, (Çev. Selime Güzelsarı, İbrahim Gündoğdu), Dipnot Yayınları, Ankara.

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

Thomas, Peter D. (2010), *Gramsci Çağı Felsefe Hegemonya Marksizm*, (Çev. İlker Akçay, Ekrem Ekici), Dipnot Yayınları, Ankara.

Van Gogh, Vincent (2001), *Theo'ya Mektuplar*, (Çev. Pınar Kür), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Whitham, Graham - Pooke, Grant (2013), *Çağdaş Sanatı Anlamak*, (Çev. Tufan Göbekçin), Optimist Yayınları, İstanbul.

Williams, Raymond (2018), *Anahtar Sözcükler*, (Çev. Savaş Kılıç), İletişim Yayıncılık, İstanbul.

Wilson, Michael (2015), *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur 21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak*, (Çev. Firdevs Candil Erdoğan), Hayalperest Yayınları, İstanbul.

Zizek, Slavoj (2016), *Yamuk Bakmak Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*, (Çev. Tuncay Birkan), Metis Yayınları, İstanbul.

Znaniecki, Florian (1919), *Cultural Reality*, The University Of Chicago Press, Illinois, U.S.A. <https://en.wikipedia.org/wiki/culturalism> (Erişim Tarihi: Mart 2019).

2-Sözlük ve Ansiklopediler

Cevizci, Ahmet (2005), *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul.

Hançerlioğlu, Orhan (1980), *Felsefe Ansiklopedisi, Cilt-4*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Hançerlioğlu, Orhan (1999), *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Komisyon (2011), *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Marshall, Gordon (2005), *Sosyoloji Sözlüğü*, (Çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

Ülken, Hilmi Ziya (1969), *Sosyoloji Sözlüğü*, Milli Eğitim Bakanlığı Talim ve Terbiye Dairesi Yayınları, İstanbul.

3-Süreli Yayınlar

Atalay, Mustafa Cevat (2015), *Alaybey Karoğlu Resimlerine Yansıyan Sanatçı Kişiliği*, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt: 5, Sayı: 12, sayfa: 55-65, Malatya. <https://muham.org/alaybey-karoglu-resimlerine-yansiyan-sanatci-kisiligi-the-arti.html> (Erişim Tarihi: Aralık 2020).

Chakrabarty, Dipesh (2010), *Madun Çalışmaları'nın Küçük Bir Tarihi*, (Çev. Emre Deveci) Toplumbilim Dergisi, Sayı: 25, sayfa: 29-38, İstanbul.

Guha, Ranajit (2010), *Sömürge Hindistan'ın Tarihyazımı İle İlgili Bazı Hususlar Üzerine*, (Çev. Ebru Yetişkin, Ayşe Köksal), Toplumbilim Dergisi, Sayı: 110, sayfa: 23-27, İstanbul.

Kellner, Douglas (2016), *Kültürel Marksizm ve Kültürel Çalışmalar*, (Çev. Fatih Tezcan), ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar Dergisi, Sayı: 9 (2), sayfa: 132-151, Antalya. <http://www.ethosfelsefe.com/ethosdiyaloglar/main/> (Erişim Tarihi: Aralık 2020).

Weintraub, Linda (2009), *On Kawara 23,056 Gün (Şubat 8, 1996)*, (Çev. Mine Haydaroglu), Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı: 110, sayfa: 128-137, İstanbul.

Yetişkin, Ebru (2011), Hala Rüya Görenler Artık Uyumuyorlar: Mounir Fatmi ve 'Megalopoller', Artist Actual Dergisi, Sayı: 40, sayfa: 30-33, İstanbul.

Yetişkin, Ebru (2010), Giriş, Toplumbilim Dergisi, Sayı: 25, sayfa: 9-14, İstanbul.

Yetişkin, Ebru (2010), Postkolonyal Kavramlar Üzerine Notlar, Toplumbilim Dergisi, Sayı: 25, sayfa: 15-20, İstanbul.

İNTERNET KAYNAKLARI

<https://en.wikipedia.org/wiki/culturalism> (Erişim Tarihi: Mart 2019).

https://www.academia.edu/1880067/Uluslararası%C4%B1_Oryantalizm_Sempozyumu_Kitab%C4%B1 (Erişim Tarihi: Mart 2020).

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/contemporary> (Erişim: Nisan 2019).

<https://en.wikipedia.org/wiki/postproduction> (Erişim Tarihi: Nisan 2019).

<https://www.moma.org/collection/works/78682> (Erişim Tarihi: Eylöl 2020).

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/yedi/issue/21848/234945> (Erişim Tarihi: Ekim 2020).

https://tr.wikipedia.org/wiki/Peer_Gynt (Erişim Tarihi: Ekim 2020).

https://tr.wikipedia.org/wiki/Femme_fatale#: (Erişim Tarihi: Ekim 2020).

<https://avesis.erciyes.edu.tr/aaykut> (Erişim Tarihi: Kasım 2020).

<http://www.ethosfelsefe.com/ethosdiyaloglar/main/> (Erişim Tarihi: Aralık 2020).

<https://muhas.org/alaybey-karoglu-resimlerine-yansiyan-sanatci-kisiligi-the-arti.html>
(Erişim Tarihi: Aralık 2020).

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel1:https://tr.wikipedia.org/wiki/Foto%C4%9Fraf#/media/Dosya:Boulevard_du_Temple.jpg (Erişim Tarihi: Mart 2020).

Görsel2:https://tr.wikipedia.org/wiki/Claude_Monet#/media/Dosya:Claude_Monet,_Impression,_soleil_levant,_1872.jpg (Erişim Tarihi: Mart 2020).

Görsel3:<http://hida.eklablog.com/l-art-au-service-du-pouvoir-p329157>(Erişim Tarihi: Mart 2020).

Görsel4:https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:JeanL%C3%A9on_G%C3%A9r%C3%B4me_-_Le_charmeur_de_serpents.jpg (Erişim Tarihi: Haziran 2020).

Görsel5:[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Slave_Market_\(G%C3%A9r%C3%B4me_painting\)#/media/File:Jean-L%C3%A9on_G%C3%A9r%C3%B4me_-_The_Slave_Market_-_Google_Art_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Slave_Market_(G%C3%A9r%C3%B4me_painting)#/media/File:Jean-L%C3%A9on_G%C3%A9r%C3%B4me_-_The_Slave_Market_-_Google_Art_Project.jpg) (Erişim Tarihi: Mart 2020).

Görsel6: <https://www.gauguin.org/why-are-you-angry.jsp> (Erişim Tarihi: Kasım 2020).

Görsel7: <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/the-girls-of-avignon-1907> (Erişim Tarihi: Kasım 2020).

Görsel8: <https://mg.co.za/article/2015-02-12-this-land-is-built-on-sex-and-power/> (Erişim Tarihi: Mart 2020).

Görsel9: <https://www.e-skop.com/skopdergi/canavar-kulturalizm-ne-zamandi/928> - https://en.wikipedia.org/wiki/Krao_Farini (Erişim Tarihi: Mart 2020).

Görsel10: <https://www.e-skop.com/skopdergi/canavar-kulturalizm-ne-zamandi/928> (Erişim Tarihi: Mart 2020).

Görsel11: https://en.wikipedia.org/wiki/Julia_Pastrana - <https://www.e-skop.com/skopdergi/canavar-kulturalizm-ne-zamandi/928> (Erişim Tarihi: Nisan 2020).

Görsel12: <https://sites.google.com/site/isaacnewtonistheman/newton-s-contrib/optics> (Erişim Tarihi: Haziran 2020).

Görsel13: http://art-vangogh.com/saint-remy_18.html (Erişim Tarihi: Haziran 2020).

Görsel14: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/braquegeorges/georges-braque-lestaquede-evler-1429/> (Erişim Tarihi: Haziran 2020).

Görsel15: <https://www.kobo.com/us/en/audiobook/relativity-the-special-and-general-theory-29> (Erişim Tarihi: Haziran 2020).

Görsel16: https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:The_City_Rises_by_Umberto_Boccioni_1910.jpg (Erişim Tarihi: Haziran 2020).

Görsel17: <https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/improvisation-3-1909> (Erişim Tarihi: Haziran 2020).

Görsel18:[https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica_\(tablo\)#/media/Dosya:Picasso_Guernica.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica_(tablo)#/media/Dosya:Picasso_Guernica.jpg) (Erişim Tarihi: Haziran 2020).

Görsel19:<https://whitney.org/audioguides/2103?language=english&type=general&night=false&page=1&stop=1> (Erişim Tarihi: Haziran 2020).

Görsel20:<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437308>(Erişim Tarihi: Eylül 2020).

Görsel21:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robert_Delaunay_Eiffel_Tower_-_1911_-_Solomon_R._Guggenheim_Museum.jpg (Erişim Tarihi: Eylül 2020).

Görsel22:<https://tr.pinterest.com/pin/449515606528953416/> (Erişim Tarihi: Eylül 2020).

Görsel23: <https://www.moma.org/collection/works/78682> (Erişim Tarihi: Eylül 2020).

Görsel24: <https://www.moma.org/collection/works/78856> (Erişim Tarihi: Eylül 2020).

Görsel25:http://www.artnet.com/usernet/awc/awc_workdetail.asp?aid=139829&gid=139829&cid=17191&wid=144230&page=24 (Erişim Tarihi: Eylül 2020).

Görsel26:<https://tr.pinterest.com/pin/796152040345592584/> (Erişim Tarihi: Eylül 2020).

Görsel27: <https://www.atlasobscura.com/articles/panopticon-prison-cuba> (Erişim Tarihi: Eylül 2020).

Görsel28:<https://www.vangoghgallery.com/catalog/Painting/379/Pair-of-Shoes,-A.html> (Erişim Tarihi: Kasım 2020).

Görsel29:<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/andy-warhol-19281987-diamond-dust-shoes-6161113-details.aspx> (Erişim Tarihi: Kasım 2020).

Görsel30:https://en.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp#/media/File:Marcel_Duchamp,_1917,_Fountain,_photograph_by_Alfred_Stieglitz.jpg (Erişim Tarihi: Aralık 2020).

Görsel31:<https://revistamundodiners.com/jorg-immendorff-rebeldia-convertida-en-arte/> (Erişim Tarihi: Ekim 2020).

Görsel32:<https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/434.1997.9/> (Erişim Tarihi: Ekim 2020).

Görsel33: <https://www.abc.net.au/news/2019-12-30/olafur-eliasson-the-weather-project/11825930?nw=0> (Erişim Tarihi: Ekim 2020).

Görsel34: <https://www.apollo-magazine.com/nothing-new-row-marina-abramovic-new-show/> (Erişim Tarihi: Ekim 2020).

Görsel35:<https://twitter.com/americansuburbx/status/672837693433188353> (Erişim Tarihi: Ekim 2020).

Görsel36: <https://theinstitute.info/?p=1385> (Erişim Tarihi: Ekim 2020).

Görsel37:<https://www.telegraph.co.uk/art/artists/is-walter-de-maria-the-pinnacle-of-american-art/> (Erişim Tarihi: Ekim 2020).

Görsel38: <https://tr.pinterest.com/pin/568860996659068041/> (Erişim Tarihi: Ekim 2020).

Görsel39:<https://www.pinterest.co.uk/pin/382454193338047074/> (Erişim Tarihi: Ekim 2020).

Görsel40:https://www.artnews.com/gallery/art-in-america/aia-photos/wide-lens-snap-share/03_on-kawara_i-got-up/ Erişim Tarihi: (Ekim 2020).

Görsel41: <https://publicdelivery.org/doris-salcedo-chairs/> (Erişim Tarihi: Ekim 2020).

Görsel42: <https://icaphila.org/exhibitions/carlos-garaicoa-2/> (Erişim Tarihi: Ekim 2020).

Görsel43: <https://vimeo.com/173325533> (Erişim Tarihi: Ekim 2020).

Görsel44: <http://magazine.art21.org/2010/12/16/5-questions-for-contemporary-practice-with-nato-thompson/#.XsungjozbIU> (Erişim Tarihi: Ekim 2020).

Görsel45: <https://www.andreasgursky.com/en/works/2002/copan> (Erişim Tarihi: Ekim 2020).

Görsel46: <https://www.pinterest.co.uk/pin/576320083537325894/> (Erişim Tarihi: Ekim 2020).

Görsel47: <https://www.artedio.com/christo-and-jeanne-claude-photograph-pont-neuf-wrapped> (Erişim Tarihi: Ekim 2020).

Görsel48: https://www.researchgate.net/figure/Isla-dentro-de-una-isla-Gabriel-Orozco-Fotografia-1993_fig1_334360616 (Erişim Tarihi: Ekim 2020).

Görsel49: https://lucyreesartdotcom.files.wordpress.com/2012/11/zhang-xiaogang-web_content.png (Erişim Tarihi: Kasım 2020).

Görsel50: <https://artmap.com/portikus/exhibition/john-latham-neal-white2014?print=do> (Erişim Tarihi: Kasım 2020).

Görsel51: <https://www.pinterest.jp/pin/283375001529165242/> (Erişim Tarihi: Kasım 2020).

Görsel52: <https://www.mca.com.au/artists-works/exhibitions/war-is-over-if-you-want-it-yoko-ono/> (Erişim Tarihi: Kasım 2020).

Görsel53: <https://jingdaily.com/a-buyers-frenzy-in-hong-kong-highlights-from-this-weekends-auctions/> (Erişim Tarihi: Mayıs 2020).

Görsel54: <https://journal.voca.network/challenging-the-de-facto-master/> (Erişim Tarihi: Kasım 2020).

Görsel55: <http://idusanat.idu.edu.tr/works/alaybey-karoglu/> (Erişim Tarihi: Aralık 2020).

Görsel56: <https://www.facebook.com/ayaygulay> (Erişim Tarihi: Kasım 2020).

Görsel57: http://www.reorientmag.com/?attachment_id=3327 (Erişim Tarihi: Kasım 2020).

Görsel58: https://www.artter.org.tr/sarkis_yakin_plan_okuma (Erişim Tarihi: Kasım 2020).

Görsel59: <https://www.artworksforchange.org/portfolio/mounir-fatmi/> (Erişim Tarihi: Haziran 2020).

Görsel60: <https://www.kitaptansanattan.com/sanattan/huseyin-bahri-alptekinin-eserleri-tate-modern-koleksiyonunda/> (Erişim Tarihi: Haziran: 2020).

Görsel61: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/48988?locale=tr> (Erişim Tarihi: Kasım 2020).

Görsel62: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/749504> (Erişim Tarihi: Kasım 2020).

Görsel63: <https://www.unlimitedrag.com/post/imgenin-hayalet-avcilari> (Erişim Tarihi: Haziran 2020).

Görsel64: <https://universes.art/en/nafas/articles/2009/istanbulmodern/photos/collection/23-hale-tenger> (Erişim Tarihi: Kasım 2020).

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı, Soyadı: Ali KOÇ

Uyruğu: Türkiye (TC)

Doğum Tarihi ve Yeri: 1 Ocak 1970, Kahramanmaraş

Medeni Durumu: Evli

Yazışma Adresi: Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Avşar Kampüsü 46100 Onikişubat/KAHRAMANMARAŞ

EĞİTİM

Derece	Kurum	Mezuniyet Tarihi
Yüksek Lisans	Marmara Ü. Sosyal Bilimler Ens.	1997
Lisans	Marmara Ü. A.E.F. Resim-İş	1992
Lise	Kahramanmaraş Lisesi	1988

İŞ DENEYİMLERİ

Yıl	Kurum	Görev
1994- Halen	Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Böl.	Öğretim Görevlisi
2000–2019	Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Böl.	Bölüm Başkanı

YABANCI DİL

İngilizce