



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Resim Anasanat Dalı

TOZPEMBE MASALLAR ÜZERİNE GÖRSEL SORGULAMALAR

Betül Buldak Baltürk

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2022



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

TOZPEMBE MASALLAR ÜZERİNE GÖRSEL SORGULAMALAR

Betül Buldak Baltürk

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2022

TOZPEMBE MASALLAR ÜZERİNE GÖRSEL SORGULAMALAR

Danışman: Prof. Cebrail Ötgün

Yazar: Betül Buldak Baltürk

ÖZ

Tozpembe masallar, toplumsal söylemler üzerinden güç ilişkileri doğrultusunda kurulan gerçeklik biçimlerine atıfta bulunan metaforik bir ifade olarak, bu araştırmanın kavram temelini oluşturmaktadır. Bu bakımdan, ifadenin dilsel- görsel anlamının toplumsal anlam ilişkileri doğrultusunda incelendiği bu araştırma, sanatın kavramsal doğası temelinde ortaya koyulmuştur.

Bireyin herhangi bir topluluk içinde konumlanma sürecine genel bir izlekten bakacak olursak, kültür, siyaset gibi bir takım değer üretme ve yönetme süreçlerinin doğrudan etkisini görebiliriz. Öznenin yaşam pratiği bu alanlardan yansıyan bilgi etrafında şekillenmekteyken, gerçeği dönüştürecek güce sahip toplumsal anlatıların bağlamı bir anlamda ‘tozpembe’ bir zeminde etkisini artırmaktadır diyebiliriz. Bu ilişkilendirme biçiminin ortaya koyduğu metaforik yaklaşım, sanatın iç dinamiğinde var olan metafor üretim süreçleri göz önünde tutularak benzer ilişkilerin kurulduğu düşünce ve yaklaşımlar ortaya koyulmuştur.

Eleştirel tavrın katı toplumsal anlamların çözülmesine etkide bulunduğu sanat hareketleri ve yapıtları her dönemin kendi anlayışı içinde yer almaktadır. Bu araştırmada da, toplumsal anlam yapılanmalarının özellikle günümüz sanatında irdelendiği yaklaşım biçimleri öne çıkmaktadır. Ayrıca kuramsal çerçeveye bağlantılı olarak farklı tekniklerin uygulandığı sanat pratikleri gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Sanat, metafor, söylem, gerçeklik, sanatta ironi.

VISUAL INQUIRY ON ROSE-COLORED TALES

Supervisor: Proffesor, Cebrail Ötgün

Author: Betül Buldak Baltürk

ABSTRACT

Rose-colored tales form the conceptual basis of this research as a metaphoric expression referring to the forms of reality established in the direction of power relations through social discourses. In this respect, this research, in which the linguistic-visual meaning of expression is examined in terms of social meaning relations, has been put forward on the basis of the conceptual nature of art.

If we look at the process of an individual's positioning in any community from a general perspective, we can see the direct impact of some value production and management processes such as culture and politics. While the subject's life practice is shaped around the knowledge reflected from these areas, we can say that the context of social narratives that have the power to transform reality, in a sense, increases its effect on a 'purple' ground. The metaphorical approach revealed by this form of association, the metaphor production processes that exist in the inner dynamic of art, and the thoughts and approaches in which similar relations are established have been put forward.

Art movements and works, in which the critical attitude has an effect on the dissolution of rigid social meanings, are included in the understanding of each period. Art movements and works, in which the critical attitude has an effect on the dissolution of rigid social meanings, are included in the understanding of each period. In addition, art practices were carried out in which different techniques were applied in connection with the theoretical framework.

Key Words: Art, metaphor, discourse, reality, irony in art.

TEŞEKKÜR

Hem sanat eğitim sürecim boyunca, hem de tez sürecime bulunduğu katkılarla, üzerimde oldukça büyük emeği olan sevgili danışman hocam Prof. Cebrail ÖTGÜN'e, tezimle birlikte her konuda bana destek olan sevgili hocam Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU'na, jüri üyesi olarak tezime değerli katkılarda bulunan Doç. Zülfikar SAYIN'a; Prof. Mehmet YILMAZ ve Prof. Atilla İLKYAZ'a, ayrıca tezimin ortaya çıkmasını sağlayan bakış açısını bana kazandıran başta annem Müslime BAHADIR ve ağabeyim Özgür BULDAK'a, tezimin her aşamasında yardım ve desteklerini esirgemeyen ablam Banu BULDAK ve eşim Ali BALTÜRK'e sonsuz teşekkürlerimle...

İTHAF

Annem'e...



İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İTHAF.....	iv
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	v
GÖRSEL DİZİNİ.....	vi
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: SÖYLEMDEN METAFORA GERÇEKLİĞİN İNŞASI.....	3
1.1. Metaforik Bağlamda Tozpembe Masallarda Anlam Değişimleri ve Yorumları.....	3
1.2. Söylem ve Gerçekliğin İnşası	18
1.3. Gerçeklik Bağlamında “Tozpembe Masallar”	28
2. BÖLÜM: SANATSAL UYGULAMALAR	45
SONUÇ.....	66
KAYNAKLAR.....	68
ETİK BEYANI.....	74
ORJİNALLİK RAPORU.....	75
ORIGINALİTY REPORT.....	76
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	77

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Yue Minjun, Blue Sky and White Clouds / Mavi Gökyüzü ve Beyaz Bulutlar, 2013, (Tuval üzerine yağlıboya, 240X200 cm).....	7
Görsel 2. Yue Minjun, Armed forces /Silahlı Kuvvetler (Hats/Şapkalar serisinden), 2005, (Tuval üzerine yağlıboya, 170X140 cm).....	7
Görsel 3. Ali Elmacı, Onu Öldür Beni Güldür V, 2014, (Tuval üzerine yağlıboya, 175X220 cm).....	11
Görsel 4. Nilbar Güreş, Denge/ Saçımlı Kaldırıyorum/ Benim Gücsüz Gücüm, 2016, (Kumaş üzerine karışık teknik, 41 x 31.5 cm/ 37.5 x 31.5 cm/ 31 x 27.5cm).....	12
Görsel 5. Nilbar Güreş, Nilbar Güreş, Çift Başlı Yılan: Queer Tutku Vahşidir, 2015, (Dantel, kemer tokası, taş, Ykş. 44 x 210 x 150 cm).....	12
Görsel 6. Portia Munson, Pink Project: Table, 1994- 2016, Buluntu plastik nesneler....	14
Görsel 7. Portia Munson, Pink Project:Contained, 2007, Buluntu plastik nesneler.....	14
Görsel 8. Richard Mosse, “The Enclave”, 2010-2012, (Çok kanallı multimedya kurulumu, İrlanda Pavyonu, 55. Venedik Bienali).....	15
Görsel 9. Richard Mosse, “Platon”, Kuzey Kivu/ Doğu Kongo, 2012, (Dijital c-print baskı).....	15
Görsel 10. Martha Rosler, Güzellik Uykusu: Güzel Evim: Savaşı Eve Getirmek Serisi /Beauty Rest: House Beautiful,1967-72.....	24
Görsel 11. Martha Rosler, Lynndie Seçimi: Güzel Evim: Savaşı Eve Getirmek Serisi /Election Lynndie: House Beautiful, 2004- 2008.....	24
Görsel 12. John Baldessari, Topuk/ Heel, 1986, Fotoğraf, yağlıboya, akrilik boya.....	25
Görsel 13. John Baldessari, Çatlaklar ve Kurdeler/ Fissures and Ribbons, 2004, Akrilik ve 3-D dijital baskı.....	25
Görsel 14. Duane Hanson, Yemek Yiyen Kadın/ Woman Eating, 1971, Yerleştirme, Polyester, elyaf, akrilik boya ve bulunmuş aksesuarlar.....	26
Görsel 15. Duane Hanson, Genç Müşteri/ Young Shopper, 1973, Yerleştirme.....	26
Görsel 16. Nandan Ghiya, İsimli, “İndirme Hataları/ Download Errors” serisinden, 2013, Fotoğraf üzerine akrilik boya ve ağaç, 31 x 29.5 inç.....	27
Görsel 17. Nandan Ghiya, A Couple Meeting/Separating on a Photoshop Screen, 2011-2016, Fotoğraf üzerine akrilik boya, ağaç çerçeve, kumaş üzerine işleme bordür. 30.5 x 23.2 inç.....	27

Görsel 18. Jenny Holzer, Bilinen Gerçekler/ Truims serisinden, 1993, New York.....	34
Görsel 19. Jenny Holzer, İsimsiz, 2019, Projeksiyonla yansıtma, Rockefeller Center....	34
Görsel 20. Barbara Kruger, İsimsiz (Sadece Kendin Ol)/ Untitled (Just Be Yourself), 1999-2000.....	36
Görsel 21. Cindy Sherman, İsimsiz Film Kareleri No.16/ Untitled Film Stills, 1978, Siyah beyaz fotoğraf, 50.8 x 40.6 cm.....	36
Görsel 22. Banksy, Odadaki Fil / Elephant in The Room, 2006, Mekan düzenlemesi, Los Angeles.....	42
Görsel 23. Betül Buldak, Bana Tatlı Küçük Yalanlar Söyle Serisi / “Her Şey Elma İçin”.....	46
Görsel 24. Betül Buldak, Bana Tatlı Küçük Yalanlar Söyle, “Her şey elma için”, 2020, (Yontulmuş ağaç ve şekil verilmiş pleksiglas üzerine dijital baskı, 26,5x34,5x7 cm).....	47
Görsel 25. Betül Buldak, Bana Tatlı Küçük Yalanlar Söyle, “Her Şey Elma İçin”, 2020, (Yontulmuş ağaç ve pleksiglas üzerine dijital baskı, 31.5x31,5x4,5 cm).....	47
Görsel 26. Betül Buldak, Bana Tatlı Küçük Yalanlar Söyle, “Her Şey Elma İçin”, 2020, (Ağaç ve şekil verilmiş pleksiglas, 2 adet 26x20x3 cm).....	47
Görsel 27. Betül Buldak, Bana Tatlı Küçük Yalanlar Söyle, “Her şey elma için”, 2020, (Yontulmuş ağaç ve şekil verilmiş pleksiglas üzerine dijital baskı, 31,5x26,5x3,5 cm)....	48
Görsel 28. Betül Buldak, Bana Tatlı Küçük Yalanlar Söyle, “Her şey elma için”, 2020, (Yontulmuş ağaç ve şekil verilmiş pleksiglas üzerine dijital baskı, 21x25x6 cm).....	48
Görsel 29. Betül Buldak, Bana Tatlı Küçük Yalanlar Söyle Serisi / “Her Şey Senin İçin I” 2018, (Yontulmuş ağaç, polyester ve matbaa boyası, 2 adet 15,5 x20 x1,8 cm).....	50
Görsel 30. Betül Buldak, Bana Tatlı Küçük Yalanlar Söyle Serisi / “Her Şey Senin İçin II”, 2020, (Aynalı pleksiglas, çerçeve, 40x40 cm).....	50
Görsel 31. Betül Buldak, Bana Tatlı Küçük Yalanlar Söyle Serisi’nden, 2021, (Kartpostal, 9x14 cm).....	51
Görsel 32. Betül Buldak, Bana Tatlı Küçük Yalanlar Söyle Serisi / “Her Şey Sizin İçin” 2020, (Pleksiglas/ Yerleştirme, Yükseklik 3 cm).....	52
Görsel 33. Betül Buldak, İlginç Bir Yalana Bağlanmak, 2021, (Kağıt üzerine kuruboya, toz pastel, 65x52 cm).....	53
Görsel 34. Betül Buldak, İlginç Bir Yalana Bağlanmak, 2021, (Kağıt üzerine kuruboya, toz pastel, 45x44 cm).....	54
Görsel 35. Betül Buldak, İlginç Bir Yalana Bağlanmak, 2021, (Kağıt üzerine kuruboya, yağlı pastel, 50x40 cm).....	54

Görsel 36. Betül Buldak Baltürk, İlginç Bir Yalana Bağlanmak, 2021, (Kağıt üzerine kuruboya, 35x47 cm).....	56
Görsel 37. Betül Buldak, İlginç Bir Yalana Bağlanmak, 2021, (Kağıt üzerine kuruboya, 48x35 cm).....	57
Görsel 38. Betül Buldak Baltürk, İlginç Bir Yalana Bağlanmak, 2021, (Kağıt üzerine kuruboya, 76x68,5 cm).....	58
Görsel 39. Betül Buldak Baltürk, İlginç Bir Yalana Bağlanmak, 2021, (Kağıt üzerine serigrafi baskı, 100x 65 cm).....	59
Görsel 40. Betül Buldak Baltürk, İlginç Bir Yalana Bağlanmak, 2021, (Kağıt üzerine serigrafi baskı, 100x 65 cm).....	60
Görsel 41. Betül Buldak Baltürk, İlginç Bir Yalana Bağlanmak, 2021, (Kağıt üzerine serigrafi baskı, 50x70cm).....	61
Görsel 42. Betül Buldak Baltürk, İlginç Bir Yalana Bağlanmak, 2021, (Kağıt üzerine serigrafi baskı, 50x70cm).....	61
Görsel 43. Betül Buldak Baltürk, Pembe Göl I, 2018, (Kumaş üzerine akrilik boya ve iplik, 60X78 cm).....	62
Görsel 44. Betül Buldak Baltürk, Pembe Göl II, 2018, (Kumaş üzerine akrilik boya, dijital baskı ve iplik, 60X46 cm).....	62

GİRİŞ

Bu araştırmada, bizi yöneten koşullara özne-iktidar pratikleri ekseninden eleştirel yaklaşım içinde bakılarak, toplumlara yönelik oluşturulan söylemlerin etkisi üzerinde durulmaktadır. Tarihsel açıdan toplumsal iktidar ve hakikat üretimlerinin özne üzerindeki etkisi ve günümüz iletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmelerle birlikte biçim değiştiren gerçeklik kavramına dair bir bakış sunmak amaçlanmıştır. Birinci bölüm, ele alınan konunun metaforik bağlam temelinde kavramlaştırılması ve yaşam pratiğinde ortaya koyulan birtakım düşüncelerden hareketle oluşturulmuştur. Bu açıdan özellikle, toplumsal söylemlerin anlam değerlerine yeni yorumlar getirilerek her türlü hakikat iddialarının kuşkuyla karşılandığı postmodern dönem sanat ve düşünce biçimleri üzerinde durulmuştur. Toplumsal gösterge ve anlamlar üzerinden algı ve gerçeklik meselelerinin ele alındığı eleştirel sanat örnekleri, çeşitli kuramsal yaklaşımlarla desteklenerek ortaya koyulmuştur. Bu anlamda konu, sanatta eleştirel tavrın ürünü olarak açık ve örtük ifade, biçimsel ve kavramsal sanat pratikleri bağlamında ele alınmıştır. Araştırmanın ikinci bölümü ise içeriği destekleyen sanat uygulamaları ile tamamlanmıştır. Uygulamalarda, ele alınan konunun metafor bağlamıyla ilişki kurulan birtakım imgelerden yararlanılırken, aynı zamanda kavramsal bir dille oluşturulmuş çalışmalara yer verilmiştir. Biçimsel açıdan genel olarak farklı tekniklerin uygulandığı yüzey uygulamaları ve boyut kazandırılmış işler ön plana çıkmaktadır.

“Tozpembe Masallar”, metaforik bir ifadeyle, gerçekliğin ötesinde kurulan anlamlara atıfta bulunmaktadır. “Dünyayı tozpembe görmek” deyiminden türetilen bu başlık, toplumsal boyutta algı oluşturma süreçlerini irdelemeye yönelik bir çalışmayı kapsamaktadır. Tozpembe masallar ifadesiyle toplumlara dönük anlatılar üzerinde durulurken; aynı zamanda, olayların çoğunlukla pozitif bir dil kullanılarak aktarıldığı ve mesaj ileten yapısıyla, toplumsal değerlerin aktarım araçlarından biri olan masal türüne de atıfta bulunmaktadır.

Deyimler, bir duruma ilişkin yargıda bulunurken ifade gücünü arttırabilmek amacıyla genellikle gerçek anlamının dışında kullanılan kalıplaşmış cümlelerdir. “Dünyayı

tozpembe görmek” deyimini, Türk Dil Kurumu “üzücü durumlarda bile iyimser gözle bakmak” şeklinde açıklamaktadır (<https://sozluk.gov.tr/>). Burada söz konusu olan durum, öznenin bilinçli edimi sonucu, gerçekliğin görmezden gelinmesi ya da yaratılan hakikat pratikleriyle, içinde bulunduğu gerçekliğin özne tarafından fark edilememesidir. Her durumda da öznenin içinde bulunduğu durum karşısında pozitif bir tutum içinde olduğu yargısına varırız.

Öznenin bir topluluk içindeki varlığı toplumsal olgular tarafından yönetilmektedir. Dış dünyaya dair edinilen bilgi; olaylar ve durumlara yönelik kurulan bağlantı öznenin deneyim biçimlerini oluşturmaktadır. İktidar mekanizmaları tarafından sağlanan bilginin olgusal gerçeklikle uyumu ise, öznenin bağımsızdır. Nesnel gerçekliğin ötesinde, söylemsel olarak sunulan/gösterilen dünya ile toplumsal gerçeklik arasındaki ilişki, bu araştırmamızın odak noktasıdır. Söylemler aracılığıyla öznenin yönlendirildiği bir hakikat dünyası söz konusudur. Oluşturulan hakikate dair pratikler öznenin gerçeklik boyutunu inşa eder. Bu yeni gerçeklik karşısında negatif bir durum bile söylemin etkisiyle pozitif dönüşerek “normalleştirilebilir”. Öznenin dışsal gerçekliğe dair pozitif bakış geliştirmesi söylemin gücüne bağlıdır. Yani söylem yarattığı algıyla tozpembe bir dünyayı tanımlar. Bu kurgusal gerçeklik toplumsal mekanizmalar aracılığıyla her an her yerde güçlü kılınırken, bireyin, toplumun ihtiyaçlarına cevap vermediği durumlarda bile söylemin yarattığı algı olumludur. Bu durumda, mevcut düzenin devamlılığının sağlanmasının, iktidar tarafından üretilen söylemin bir hakikat olarak değer görmesi koşuluna bağlı olduğunu söylenebilir.

Bu tür varsayımların ortaya koyulduğu araştırma, özne ve iktidar ilişkilerinin, bir yanılsama durumu içinde var olduğu noktasına işaret eden tozpembe masallar başlığı altında yapılan kavramlaştırmalar üzerinden okunmaya çalışılmıştır. Sanat alanında benzer düşüncelerin sorunlaştırıldığı kuramsal yaklaşım ve pratik örneklerden hareket edilmiştir.

1. BÖLÜM: SÖYLEMDEN METAFORA GERÇEKLİĞİN İNŞASI

Günümüzde, gerçekliğin toplumsal aktörler tarafından parçalandığı bir zaman dilimi ve toplumsal zeminden bahsedilmektedir. Gerçek¹ kavramı artık nesnellikle olan bağlantısından uzak; pek çok toplumsal unsur, araç ve bağlam temelinde yeniden oluşturulabilen bir yapıda, daha çok söylem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu bölümde bir iktidar ürünü olarak ele alınan söylemler ve oluşturulan gerçeklik biçimleri, bir takım metaforik kavramlaştırmalar aracılığıyla, sanatsal bağlam içinde ve düşünürler etrafında yaşamdaki karşılıklarına değinilerek ele alınmaktadır.

1.1. Metaforik Bağlamda Tozpembe Masallarda Anlam Değişimleri ve Yorumları

Metaforlar bir dilin kavramsal zenginlik halidir. Kullanıldığı yerde 'gösterdiği' anlamın dışında kavramsallaşarak farklı okumaları açığa çıkarması bakımından dilin önemli bir unsurudur. Lakoff ve Johnson'a göre: "İnsan, yaşadığı gerçekliği ancak metaforlar vasıtasıyla ve metaforik olarak inşa edebilir" (2015, s. 9-10).

Her kültür şeyleri anlamlandırma sürecinde, dil sistemi içerisinde, o topluluğun kavrayış biçimine uygun olarak, yargı bildiren birtakım ifade yollarına başvurur. Bu ifadeler tek bir sözcük olabileceği gibi, kalıplaşmış söz dizilerinden de oluşabilmektedir. Günlük dilde sıkça kullandığımız atasözleri ve deyimler, bu kalıplaşmış söz dizilerine birer örnektir. Günlük konuşma ve yazı dilinde, anlatımı daha canlı hale getirerek etkili kılma ya da bir konunun anlaşılabilirliğini kolaylaştırma gibi nedenlerle, bu tür ifadelere sıkça başvururuz. Kalıplaşmış ifadeler dolaylı bir anlatımı içererek, gerçek anlamından çoğunlukla sıyrılmış

¹ "Gerçek" sözcüğü, günlük kullanımda hakikat ve doğru kavramlarıyla eş anlamlı olarak kullanılmaktayken, gerçek ve hakikat sözcükleri arasında anlamsal ayrım bulunmaktadır. Orhan Hançerlioğlu'na göre (1997) "gerçek": "Bilinçten bağımsız, somut ve nesnel olarak var olan" şeklindedir. "Hakikat" ise, "gerçeğin bilinçteki yansımalarıdır"(aktaran İsi, 2015, s.183). Türk Dil Kurumu "gerçek" sözcüğünü açıklamak için: "Bir durum, bir nesne veya bir nitelik olarak var olan, varlığı inkâr edilemeyen, olgu durumunda olan, hakiki, reel" ifadesini kullanmaktadır (<https://sozluk.gov.tr/>). Bu tanımlamalarla birlikte, gerçek kavramı, felsefe, bilim, sanat ve din gibi farklı disiplinlere göre anlam bakımından farklılık gösterebilmektedir.

halde bulunurlar. Bu tür dolaylı ifade biçimlerinde, sözcük temel anlamından sıyrılarak, başka bir anlamı çağrıştırarak metaforik bir yapı ortaya koyar ve böylelikle yeni anlam katmanları açığa çıkar. Metaforlar, herhangi bir konu üzerinde düşünsel süreci yoğunlaştırmak adına birtakım kavramsallaştırmaları olanaklı kılar.

Dilbilimi içerisindeki geleneksel anlayışa göre metafor, benzerlik ilişkisine dayalı olarak bir ifadenin asıl anlamının değişmesiyle ortaya çıkan söz figürüdür. Bu anlayışta aralarında benzerlik olan iki kavramdan birinin diğeri yerine kullanılmasıyla oluşan metafor, semantik (anlam bilimsel) bir yenilik taşımazken, gerçeklik ve onun algılanışı hakkında da yeni bir bilgi sağlamamaktadır. Metafora yönelik bu geleneksel görüş, dilin düşünceyi yaratan bir etkinlik olduğu tezinin ortaya atılmasından sonra değişmiştir. Buna göre metaforun sadece dilde değil düşünce boyutunda da var olduğuna ilişkin yeni görüşler ortaya çıkmış ve metafor kavramına yeni yorumlar getirilmiştir. Metaforun kavramsal boyutu üzerinde yoğunlaşan bu görüşe göre metafor, dilden önce düşüncede gerçekleşen bir eylem olarak tanımlanmaktadır. Bu anlamda metafor, bir kelimenin başka bir kelimedenden hareketle anlaşılması değil, bir kavram alanının başka bir kavram alanına göre anlaşılmasıdır. Dil metaforlarını doğuran şey, zihnimizde bu ifadeleri söylememizi sağlayan metaforik düşünme kodlarıdır. Bu görüşü geliştiren Lakoff ve Johnson, metaforun günlük dildeki yaygın kullanımıyla birlikte metaforun sadece dilde değil düşünce boyutunda da var olduğunu ortaya koymuşlardır (Çalışkan, 2013, s. 96-97).

Bir kültürel ürün olarak dil yapımız içerisinde, dünyayı algılama biçimimiz, belirli kavramsallaştırmalar sonucu açığa çıkar. Düşüncemize yön veren kavramlar sadece zihne özgü sorunlar değildir. Onlar en sıradan detaylara kadar gündelik faaliyetlerimize de yön verirler. Algıladığımız her şeyi kavramlar yapıya kavuşturur. Bu nedenle de kavram sistemimiz gündelik gerçekliklerimizi tanımlamakta merkezi bir rol oynar. Buna göre, kavram sistemimiz büyük ölçüde metaforik olduğuna göre, düşünme tarzımız, tecrübe ettiğimiz şey ve her gün yaptığımız şeyler, daha çok, bir metafor sorunu demektir (Lakoff ve Johnson, 2015, s. 27-28).

Yaşamda ilgisini kurabildiğimiz ölçüde çoğu şeyi, birtakım sembolik göndermeler üzerinden düşünürüz. “Nelson Goodman’a göre her betimleme bir şeyi bir şey gibi gösteren bir metafordur. Genel anlamda bütün görüntüler bir metafordur çünkü bir görüntünün özellikleri betimlenen şeye atfedilmiştir” (aktaran Barrett, 2019, s. 317). Buna göre sanatın kendisinin bir tür metafor yaratımı olduğu söylenebilir. İnsan, zihninde kavramlaştırdığı durumları birtakım imgeler aracılığıyla, farklı amaçlar doğrultusunda geçmişten bugüne belirli formlara dönüştürmektedir. Bu noktada oluşturulan form, referans alınan şeyin metaforik bir ifadesi olmaktadır. Özellikle günümüz sanatçıları ilgilendiği konu üzerine, sıklıkla metaforik çağrışımlar kullanmaktadır. Terry Barrett’e göre çoğu modernist sanat eseri, kendine işaret eden ya da başka bir sanat eserine gönderme yapma eğiliminde olan estetik biçim uğruna metaforik anlamı en aza indirirken; çoğunlukla sanatın kendi dışındaki olaylara doğrudan gönderme yapan postmodernistler, bunu yapmak için açık bir biçimde metaforu kullanmaktadırlar (2019, s. 318). Bu yöntem, sanatçının konunun olanaklı kıldığı anlam katmanlarına yönelerek kurduğu bağlantılar aracılığıyla sorunları ele almasına imkan tanımaktadır. Metaforik anlatımda, anlamın zıt ilişkiler sonucu ortaya çıkan gerilimli yapısı, üzerinde durulan konunun etki boyutunu arttırmak niyetinde olan sanatçı için oldukça önemlidir.

Bu çalışmanın kavram temeli için önemli bir ifade olan *tozpembe masallar*, metaforik yapısı gereği uğradığı anlam değişimleri ve yorumlarıyla birlikte katmanlı bir yapıya sahiptir. Kavramsal olarak bu ifade, *Dünyayı tozpembe görmek* deyimine dayanmaktadır. Deyimler, gündelik yaşantı tecrübelerinin ortaya çıkardığı anlamlandırma çabalarının dilsel ürünleri olarak, genellikle gerçek anlamından az çok ayrı, ilgi çekici bir anlam taşıyan kalıplaşmış söz öbekleridir (<https://sozluk.gov.tr/>). Dolayısıyla yapısı gereği metaforiktir. Tozpembe masallar ifadesini oluşturan sözcükleri tek tek ele aldığımızda; *tozpembe* sözcüğünün gerçek anlamından ayrı; pozitif bir durum, tutum veya davranışa işaret eden bir sıfat olarak, mecazlı bir içeriğe sahip olduğunu görürüz. Edebi bir tür olarak *masal* ise, çoğunlukla olağanüstü durumlara yer veren kurgusuyla gerçek dışı bir dünyayı betimleyerek aktaran kültür ürünleridir. Bu yanıyları masal sözcüğü, tozpembe dünyanın açığa çıkardığı iyimser anlamın taşıyıcısı olarak tozpembe sıfatıyla yapılandırılmış; “tozpembe masallar” a evrilmiştir. İfade kurgusal yapısı itibarıyla, birtakım okumalara açıktır.

Tozpembe masal gibi kavramsal metafor örneklerini, günlük yaşamımızda sıklıkla kullandığımız söylenebilir. *Dünyayı tozpembe görmek, pembe gözlükler takmak, pembe hayaller kurmak, bana masal anlatma...* türünden kalıplaşmış ifadelerin hepsi metaforik düşünme biçiminin dilsel ürünleridir. Genel olarak herhangi bir konuda, pozitif / negatif durum ilişkisinin etkisi bağlamında değerlendirme yapmaya olanak veren metafor örnekleridir. Çoğunlukla gerçekliğe veya mevcut duruma bir 'yanılsama hali' kazandırarak, üzerinde düşünülmesini sağlarlar. *Pembe* sözcüğü temel anlamıyla, bir rengi bildirmesinin yanı sıra, yan anlamıyla gerçek ötesi, pozitif durumları niteleyen bir metafora dönüşmektedir. Yani renk, yan anlamıyla kavramlaşmaktadır.

Bu tür ifadeler genel olarak, söylenen durumun tersi kastedildiğinde kullanılmaktadır. Örneğin, birine pembe gözlükler takmış olduğunu söylediğimizde, kişinin algıladığı (pozitif) durumun gerçekte öyle olmadığını ima etmiş oluruz. Gerçeklik görünenin aksi vaziyetindedir. Dolayısıyla bu ifadeler söylenenin tersine bir anlam ima etmesiyle, mevcut durum üzerinde sorgulama yaratırlar. Böylelikle duruma yönelik kavrayış, anlam ve yorum bakımından zıtlık üzerinden sağlanır. Bu bağlamda 'tozpembe masallar'ın doğrudan iletmediği pozitif çağrışım da, kavramsal boyutta yok olmaktadır. İfade ilk elden pozitif bir okuma sunmaktayken, yorum sürecinde olumsuz yana çekilmektedir. Ortaya çıkan olumsuz anlam, ifadenin metaforik yapısı gereği, karşıtlık temelinde yarattığı gerilim sonucu ortaya çıkmaktadır. Pozitif dil yapısı, gerçeklikle kurduğu ilişkiyle birlikte, zıt bir temelde kurulmuştur. Dolayısıyla gerçeklik ve bizim gördüğümüz, yani bize gösterilen dünya arasında zıtlığı ifade eden bir kavramlaşma biçimi ortaya koyulmaktadır. Bu anlamda 'tozpembe masallar'a yönelik metaforik bağlamda kavramsal yer değiştirme, bir söylemsel inşa olarak gerçekliğin bir çeşit *algı* zemininde, kurgusal bağlamda var olması ve öznenin edimselliğinin bu alanda yönlendirilmesine işaret eden noktada yer almaktadır.

Örneğin savaş içerisinde olan toplumlarda ulus, millet, şehitlik gibi kavramların öne çıkarak güçlenmesi, yaşanan ölüm ve acıların etkisini azaltmaya yönelik yeni (pozitif) bir algı oluşturabilmektedir. Yine toplumsal sistemlerin aksak yanlarını örtmek adına ya da başka birtakım nedenlerle üretilen (örneğin birlik, beraberlik vurgusu gibi) kapsayıcı toplumsal söylemler, var olan sorunların değer bakımından tersine çevrildiği bir zemin

yaratabilmektedir. Dolayısıyla, aslında negatif yönü baskın olan durumlar söz konusu olduğunda, toplumsal iktidarın tersine anlam üretimine giriştiğini görürüz. Bu durumlarda üretilen söylem ve oluşturulan algı, gerçeklik boyutu ne olursa olsun tesir ettiği şeyler üzerinde pozitif bir algı yarattığı sürece varlığını koruyabilir. Algı ve gerçeklik arasındaki zıtlık, bize gösterilen ya da görmek istediğimiz “tozpembe dünya”nın gerçekliğine dair bir göndermedir. Öznenin yaşam alanının, dolaylı olarak tozpembe bir atmosfer içerisindeki kurgusuna işaret eder.

Çağdaş Çin Sanatının önemli isimlerinden *Yue Minjun*, metaforik imgeleriyle bu türden bir zıtlık üzerine kurulan anlam ilişkilerine olanak vermektedir. Sanatçının yapıtlarında ortaya koyduğu biçimsel dil ile açığa çıkardığı anlam gerilim yaratırken, imgelerin çarpıcılık boyutu artmaktadır.



Görsel 1. Yue Minjun, Blue Sky and White Clouds / Mavi Gökyüzü ve Beyaz Bulutlar, 2013, (Tuval üzerine yağlıboya, 240X200 cm). <https://slash-paris.com/en/evenements/yue-minjun>

Görsel 2. Yue Minjun, Armed forces / Silahlı Kuvvetler (Hats/Şapkalar serisinden), 2005, (Tuval üzerine yağlıboya, 170X140 cm). <http://www.artnet.com/artists/yue-minjun/armed-forces-from-hats-series-hKb2zSlvL4CEShQtcpieRQ2>

Minjun'un abartılı bir gülme eylemi içerisindeki öz portrelerinden oluşan insan figürleri, absürt denebilecek tutum, davranış ve mimikleriyle pek çok anlamın taşıyıcısı niteliğindedir (Görsel 1 ve 2). Gözleri gülmekten kapanan insanlar, öncelikle bir tür uyuşmuşluk hissi izlenimi yaratırlarken, bu hisse eşlik eden alaycı ifade, kahkahanın bir tür tepki aracına dönüşmesine sebebiyet vermektedir. Böylelikle pembe ten rengine sahip figürler, ilk bakışta pozitif bir anlamsal çağrışım sunsa da, figürlerin zaman zaman grotesk denebilecek biçimlerde, tuhaf bir atmosfer içerisinde çoğaltılmış görünüşleri, kurulan anlam ilişkilerinin bambaşka bir boyutta olduğunu paradoksal bir şekilde göstermektedir. Burada geliştirilen dil, 'görünen'e, yüzeyde olana karşı bir gönderme niteliğindedir. Her koşulda kahkaha atan figürler ironik bir biçimde, aldatıcı bir durumu yansıtmaktadırlar. "Sanatçının resimleri, ikonik Çin sanatının, pop estetiğine adapte olmuş halidir. Bu abartılı anlam ile çarpıtılmış gösterim, klonlanmış çoğaltım ile kendi kültürünün öz ve ironik ifadesidir" (Bernstein, 2007), (aktaran Gültekin ve Peker, 2016, s.155).

1980'li yıllarda öğrenci olan Yue Minjun, bu dönemde Çin'de gerçekleşen öğrenci protestolarıyla birlikte ülkedeki sosyal ve kültürel değişimlerin etkisini bizzat yaşamıştır. 1989 yılında Pekin'in Tiananmen Meydanı'nda protestoculara karşı gerçekleştirilen katliamın travmatik etkisini hala taşıdığını ve bunun sanatsal üretimi üzerinde etkili olduğunu söyler. Sanatçı Çin'deki sosyal değişimleri yakalayacak bir görsel dil geliştirmeyi, o dönemin zorlu koşullarında, 'ideal ve gerçeklik' arasındaki boşluk üzerinden gerçekleştirmesi gerektiğini düşünmüştür. Bu anlamda çoğaltılmış oto portrelerini yoruma oldukça açık bırakarak, alay konusunu kasıtlı olarak bulanıklaştırmıştır. Kahkahalar görünenin altındaki karmaşayı örten bir maske görevi görür (Paik, 2017 <https://ocula.com/artists/yue-minjun/>).

Cebrail Ötgün'e göre gülme eylemi, Çinli sanatçılar için siyasal rejimin sansüründen kurtulmanın bir göstergesi olarak 1990'larda eleştirel bir silaha dönüşmüştür (2018, s. 71).

Çin'in siyasal tarihinde gülme, dağılan Sovyetler Birliği'nde olduğu gibi, siyasal propaganda amaçlı kullanılmıştır. Özellikle iktidar, sanatçılardan toplumun her kesiminin sistemden memnuniyetini gösteren görseller yapmasını teşvik etmiş ve tersi durumda zor kullanmıştır. Bu tür baskılamalara karşı, özellikle 1990'lardan sonra çağdaş Çinli sanatçılar bir karşı tepki olarak gülme eylemini yapıtlarında kullanmaya başladılar (Ötgün, 2018, s. 71).

Pop sanat tarzında çalışan Minjun, resimlerinde çizgi roman, propaganda posterleri ve reklam teknikleri kullanmaktadır. Örneğin büyük boyutlarda yaptığı asker resimlerindeki ifadeler, propaganda aracı olarak reklam dünyasında yer verilen mutlu asker posterlerinden izler taşımaktadır (Görsel 2). Bununla birlikte kapalı gözler, izleyicinin figürün ruhuna bakmasını ve bağlanmasına engel olmaktadır (Ötgün, 2018, s. 71). “Onunla gülmek istiyoruz, ama bu mümkün görünmüyor. Bu düşünce, sanatçının kolektif yaklaşıma karşı en gerçek ayırt edici eleştirel tavrı olarak dikkat çekiyor” (Ötgün, 2018, s. 71). Ötgün’e göre, “Yue Munjin, “Hayat çok sıkıcı ve üzücü” diyor ve ekliyor: “ancak, onu saptırarak, onu yabancılaştırarak yüzleşebiliriz” diyor” (2018, s. 71).

Yue Minjun alaycı imgeleri aracılığıyla aslında tutarsız olana; saklanan, gizlenen, üstü örtülen’e ironik bir biçimde yönelerek aynı zamanda, bir yanılsama hali olarak toplumda süreklileşen *-miş gibi yapma, mutluy-muş gibi yapma* olanaklarını irdeleyerek sınırlarını zorlar. Bu bağlamda sanatçı, gerçekliğin ‘tozpembe’ sunumuna karşı imgelerini bir tür tepki aracına dönüştürmüştür denebilir.

Görünen ya da söylenen şeyin tersini ima ederek yaşamdaki birtakım çelişkileri eleştirme yöntemi olan ironi, tarihsel süreçte sanatın vazgeçilmez bir unsuru olmuştur. Hemen her dönemin yazınsal ve görsel sanat uygulamalarında yer alan ironi dili, plastik sanatlarda özellikle 20. yüzyıl başı modern sanat örneklerinde, toplumsal dönüşümlerin ve spesifik söylemlerin eleştirisinde yoğun olarak kullanılmıştır. Bu dönemlerde Dada hareketi başta olmak üzere pek çok avangart sanatçı, modernist ideolojinin ilerleme mitlerinin ardında beliren savaş ve süre getirdiği yıkımı, söylem ve eylemleriyle, çoğunlukla alaycı ironik bağlamda eleştirmişlerdir. Bu sanatsal pratik ve eleştiri dili sonraki yıllarda sanatın saf kendilik halinden tamamen uzaklaşılmasıyla, bireysel, sosyal ve politik unsurların sorgulanmasıyla birlikte devam etmiştir.

İroni, kişinin bir sebeple gerçek düşüncelerini saklayarak zıttını yansıttığı durumları açıklayan bir kavram olarak, kullanımı antik dönem metinlerine kadar uzanmaktadır. Bir durumun belirli çağrışımlar üzerinden başka bir şekilde yorumlanması, aynı zamanda bir tür metafor üretimidir. Anlam tıpkı metafora olduğu gibi, kavramsal boyutta söylenmeyene çağrışım yaptırır.

İroni, genel olarak ‘görüntü ile içerik arasındaki farklılığı’ vurgulayan bir ifadedir. Bu anlamda davranışın iki zıt yönüne işaret eden bu düşünce biçimi, ironinin zaman içinde gerçeği saklama, gizleme, -miş gibi yapma, kavramlarıyla açıklanarak, bireyin hayat karşısındaki genel tutumunu tanımlamak için kullanılmıştır (Cebeci, 2008, s. 88). 16. yüzyılda Batı dünyasında, o zamana kadar geçerliği kabul edilen ideolojilerin yaşamı açıklamada yetersiz kaldığının düşünülmesi noktasında, birtakım sorgulamalarla birlikte çağdaş ironi kavramı ortaya çıkmıştır (2008, s. 88-89). Bu dönemde mevcut ideolojik sistemlere yönelik yaşanan kopuşla birlikte, yaşam kaçınılmaz bir biçimde ‘ironik olaylar dizisi’ olarak görülmeye başlanmıştır. Genel ironi denen bu yaklaşıma göre insan, içinde yaşadığı evrenin çelişkilerine yönelerek, dünyayı ironik bir perspektiften görme eğilimiyle kendisini bu durumun yarattığı açmazdan kurtarmaya çalışmıştır (Cebeci, 2017, s. 268). Olaylara mizahi bir dil eşlik edilerek tersinden yaklaşılması, ortaya koyulan anlamı dikkat çekici bir unsur olarak karşımıza çıkarmaktadır. Mizahla harmanlanan abartılı dil, bir takım çelişkili durumlar için iyi bir saldırı metodu olarak görülmüştür.

Evrenin niteliği, tanrının varlığı yokluğu, yaşam ve ölüm gibi kapsamlı sorulardan yola çıkan ve bu tür soruların cevaplanamazlığına dikkat çeken genel ironi, çağdaş problemlerin ele alınması sırasında, politik mücadelenin bir aracı olarak, eski “grand narrative”lerin yani evrenin işleyişini açıklama iddasındaki “kapsamlı ideolojik söylemlerin” altının oyulması amacıyla kullanılmıştır. Örneğin baskıcı dinsel yapıların, ateist ve liberal felsefeciler tarafından aşındırılması, genel ironinin bir uygulama alanını gösterir. Faşist ve komünist ideolojilerin “dünyanın işleyişini açıklama iddası”nın eleştirilmesi de benzer bir genel ironi örneğidir. Bu nedenle genel ironinin baskıcı rejimler karşısında “özgürleştirici” bir etkisinin bulunduğu söylenebilir (Cebeci, 2008, s. 89).

Bu anlamda ironi, birtakım kısıtlamalar karşısında bile, düşünceyi aktarabilmeyi sağlayan önemli bir söz söyleme aracı olarak karşımıza çıkmaktadır.

İroni dili günümüz multidisipliner sanat uygulamalarında, çeşitli anlam ve katı toplumsal yapıları çözme girişimlerine olanak veren bağlamda sıklıkla kullanılmaktadır. Düşünce sistemlerinde yer edinmiş her türlü tek perspektifli bakış ve belirleyici unsur, çeşitli alıntılar ve göndermelerle ironik biçimde ele alınarak sorgulanmaktadır. “İroniyi kullanan sanatçılar taraftar ya da aleyhtar oldukları konuyu didaktik olmayan yöntemlerle ele alıp izleyicilerin bunları anlamasına izin verirler” (Barrett, 2019, s. 318).

Pembe rengini çalışmalarında temel renk ögesi olarak uygulayan bazı güncel sanatçılar, bu rengi toplumsal algısı bakımından kavramlaştırarak ironik bir biçimde kullanmaktadırlar. Bir durumu pozitif anlam yapısıyla ortaya koyarak yanılsamalı hale getiren kavramsal yanı, sosyo-politik olaylara dair manipölasyonlarla ilişkilendirilir. Olayların yüzeysel olarak gösterilmesine, -mış gibi yapılan yapay toplumsal belirlenimlere karşı bir gönderme niteliğinde eleştirel tavrın ürünüdür. Bir anlamda mevcut durumun kitlesel olarak sunulduğu örtük biçimlerinin ironisini yapma girişimleridir. Bu eserler biçimsel dil ve anlam bakımından zıt bir ilişki içindedir.

Günümüz sanatçılarından *Ali Elmacı*, resim, heykel ve yerleştirme gibi sanat disiplinleri aracılığıyla toplumsal anlamlara yönelik eleştirel bağlamda göndermelerde bulunmaktadır. Sanatçının ironik bir mizah diliyle oluşturduğu sembolik betimlemeleri, izleyene farklı bir gerçeklik duygusu yaşatmaktadır. Çalışmalarda, genelde absürt denebilecek bir atmosfer içinde yer alan figürler, gündelik hayattan seçilen değerli/değersiz nesnelerle birlikte, sembolik bir düzen içinde kitschleşerek herhangi bir özden yoksun imajlara dönüşmüşlerdir (Görsel 3). Figürlerin izleyene yönelttikleri doğrudan bakış ise, bir tür hipnoz etkisini çağrıştırmakla birlikte rahatsız edici bir etkiye sahiptir.



Görsel 3. Ali Elmacı, Onu Öldür Beni Güldür V, 2014, (Tuval üzerine yağlıboya, 175X220 cm).

<https://www.artxist.com/Sanatci-Cv/Ali-Elmaci/15>

Resimlerde betimlenen çiçekler, kıyafetler ve kompozisyonun bütünleştirici öğelerinde görülen kitsch unsurlar, sistemin içinde, aldığı şeklin farkına varmayan sanal mutluluk sahnelerinin bir parçasıdır (<https://www.artonistanbul.com/>). Sanatçının çalışmalarında, toplumsal/ kültürel içeriğe sahip tüm roller, değerler, tabu, kimlik, sembol gibi unsurlar, insanın gerçekliğini alt üst edecek biçimde birbirine hücum eder vaziyettedir. Bu nedenle, resimlerde ilk bakışta göze çarpan masalsi atmosfer, birtakım çelişkilerin göze çarpmasıyla birlikte insanın maruz kaldığı uyarıcıların etkisini gösteren bir niteliğe bürünür. Yaşamın, insanların, alışkanlıkların tuhaf yanları harmanlanarak, manipüle edilmiş bir gerçekliğe ulaşılmış gibidir. Bu noktada sanatçı, iktidarın dilini konuşan medyanın, gerçeğe yönelik manipülasyonlarından faydalandığını söylemektedir. Türkiye’de hızlı değişen gündeme ve medyanın, sunuş biçimleriyle insanın gerçeğe karşı ilgisini dağıtan yanına dikkat çeker. Bu anlamda kurguladığı renkli ve tuhaf dünyanın ardından işaret ettiği şeyle, medya gösterisinin bir ironisini yapmaktadır.

Yapıtlarında genel olarak toplumsalın baskıladığını ve görünmeyenini, kendi ironisi içinde gösteren bir başka günümüz sanatçısı *Nilbar Güreş*, toplumsal cinsiyet rolü, cinsel kimlik gibi konulara çoğulcu bir okuma getiren sanat pratiğine sahiptir. Disiplinlerarası sanat yöntemiyle, kültür, politika gibi baskıcı unsurların insanı ve bedenini belirli kimlik kodları içinde sabitleyen yapısına karşı yoğun bir eleştiri dili geliştirmiştir.



Görsel 4. Nilbar Güreş, Denge/ Saçımı Kaldırıyorum/ Benim Güçsüz Gücüm, 2016, (Kumaş üzerine karışık teknik, 41 x 31.5 cm/ 37.5 x 31.5 cm/ 31 x 27.5cm).

Görsel 5. Nilbar Güreş, Nilbar Güreş, Çift Başlı Yılan: Queer Tutku Vahşidir, 2015, (Dantel, kemer tokası, taş, Ykş. 44 x 210 x 150 cm) <https://www.unlimiteddrag.com/post/2017/01/05/ciftbasliyilan>

Sanatçının, duvarlarını pembe rengine boyayarak, bir mekan düzenlemesi içinde kurguladığı *Çift Başlı Yılan* (2016) sergisi, metaforik çağrışımlar odağında gerçekleşen bir sergidir (Görsel 4 ve 5). Pembe rengiyle mekanı saran pozitif atmosfer, eserlerin biçimsel ve kavramsal göndermeleriyle karşıtlık oluşturmaktadır. Eserlerin odak noktasında bulunan kimlik sorununa dair kavramlaştırmalar, ikonik figürler, kültürel nesneler ve birtakım tanımlamalar üzerinden gerçekleşir. Bu açıdan serginin masalsı kurulumu, hem toplumsal söylemin yüzeydeki haline, hem de bu dilin yıkımına dair bir beklentiye işaret etmektedir.

Güreş'e göre çift başlı yılan sergisi, her türlü cinsiyet tanımlamalarının ötesine geçen, her şeyiyle anti-normatif olan ve bu tipteki yaşam tarzlarına işaret eden bir sergi olmaktadır. Sergiye ismini veren gökkuşağı renklerindeki çift başlı yılan yerleştirmesi, aynı okumayla, 'bir varlığın içinde, birden fazla kimliği barındıran topraklarda gezinen' bir varlıktır. Dantelle titizlikle örülmüş yılan, her renkten kimliği barındırmasıyla güçlü bir metafor kaynağıdır (Kocadere, 2017 <https://www.unlimiteddrag.com/>).

Sanatçı, sergide yer alan tüm çalışmalarında, bir kimliğin inşasında onu cisimleştiren sembollere uzanmaktadır. Bu bağlamda sanatçı “ait olunan kimlik ve kimlikleri kaldırmak, yüklenmek” gibi noktalara değinmektedir (Kocadere, 2017 <https://www.unlimiteddrag.com/>). Sergide yer alan *Denge*, *Saçımı Kaldırıyorum*, *Benim Güçsüz Gücüm* gibi yapıtlara bakacak olursak:

Pembe tonlu duvara resmedilen tek kişilik bir yatak, duruşu kaymış bir şilte ve üzerinden sarkan çarşaf deseninin üzerine yerleştirilen triptik ikon görünümü figürler içeriyor. Bedenini ve bedeninin toplumsal ağırlığını kısıtlayan temsillerini daima taşımak durumunda kalan bireyi resmeden bu desenler, *Bilinmeyen Sporlar* serisini çağrıştıran performatif öğeler içeriyor. Bedeni üzerinden kurgulanan toplumsal roller sebebiyle halter kaldıran bu ikonlaşmış silüetler etrafına güçlü ve olduğundan farklı görünmeye çabalayan bireyleri betimliyor. ...İçinde bulunduğu toplumun dayattığı cinsiyet kodlarını yüklenirken bunlarla mücadele eden bireyleri resmediyor. (Kocadere, 2017 <https://www.unlimiteddrag.com/>).

Cinsiyet kodlarının biçimsel algı yönüne dikkat çekmeyi amaçlayan günümüz sanatçılarından bir diğeri ise *Portia Munson*'dır. Munson, günümüz toplumunda yer edinmiş cinsel kimlik kavramlaştırmalarını ele alırken, kitle kültürünün cinsiyete özgü biçimsel tanımlamalarına uzanmaktadır. Bu konuda nesnelerin ve rengin temsil gücünden faydalanmaktadır. Kitle kültürüne ait klişeleşmiş metaforlar, sanatçıya müdahale edilecek önemli bir alan olarak görünmektedir.

Pembe rengi, popüler kültürün cisimleştirdiği, kadın kimliğiyle ilişkilendirilen temel bir ayırt edici metafor olma özelliğine sahiptir. Portia Munson, *Pink Project* (Pembe Proje) adlı serisinde, cinsiyete özgü bu tür popüler belirlenimleri detaylandırarak göstermektedir. Bu amaçla sanatçı etrafında bulunduğu, çocuk oyuncaklarından yetişkinler için tasarlamış ne kadar pembe eşya varsa, uzun yıllardır toplamaktadır. Bu buluntu eşyaları 1994 yılından beri, masalsı çağrışımlar içinde bir mekan düzenlemesi olarak ya da olduğu gibi, çeşitli yerleştirme biçimleriyle sergilemektedir (Görsel 6 ve 7).



Görsel 6. Portia Munson, Pink Project: Table/ Pembe Proje: Masa, 1994- 2016, Bulunmuş plastik nesneler. <https://www.ppowgallery.com/artist/portia-munson/work/fullscreen#&panel1-7>

Görsel 7. Portia Munson, Pink Project: Contained/ Pembe Masa, 2007, Bulunmuş plastik nesneler. <http://www.artnet.com/artists/portia-munson/pink-project-contained-a-Bux9QeOSkUCZ-1c5sDLXeg2>

Munson, birer kültürel ürün olarak gördüğü pembe atıkları tek tek gözlemleyerek, yerleştirmeleri için organize etmektedir. Kadınlar için üretilen bu tür ürünler, çoğunlukla ucuz, kalıcı niteliğe sahip olmayan, tek kullanımlık plastik objelerdir. Pembe renkleri, bu tür ürünlerin pazarlanması için önemli bir strateji olmaktadır. Sanatçı, bu objelere önceleri sadece cinsel kimlik anlamlarının yüklendiği bağlamda yaklaşırken, objeler çoğalarak yığınlara dönüştükçe, bunları çevresel tehdidin bir parçası olarak da düşünmeye başlamıştır. Bu nedenle, tüketimin etki gücünü göstermek için zaman içinde devasa boyutlara ulaşan nesneleri olduğu gibi sergilemeye başlamıştır. Munson'a göre bu nesneler, bir yandan kapitalist sistemin bir cinsiyet pazarlama aracıyken, diğer yandan aşırı tüketimin bir yüzüdür. Bugün gereğinden fazla üretilen şeyleri, hızlıca tüketip attığımız bir tüketme zinciri içinde yaşamaktayız (Bradfield, 2019 <https://www.culturedmag.com/portia-munson/>). Munson'ın topladığı bu atıklar, bu kültürün bir zevk kültürü olarak var edilme çabalarının karşısında, tüketimin gösterilmeyen, inkar edilen boyutlarını gözler önüne sermektedir. Sonuç olarak Munson, bu pembe nesne yığınları aracılığıyla, imajların kapitalist kültürdeki simgesel anlamlarının altını deşerek, sistemin tüketim manipülasyonlarına bütünüyle bakmamızı sağlar.

Richard Mosse, belgesel gazeteciğini çağdaş sanat pratiğiyle bütünleştiren günümüz sanatçılarından. Savaş fotoğrafçılığını kızılötesi film tekniği aracılığıyla bir anlamda yeniden keşfeden sanatçı, dünyanın birçok yerinde savaş ve çatışma görüntüleri kaydetmiştir. 2010 - 2014 yılları arasında, bir Orta Afrika ülkesi olan Demokratik Kongo Cumhuriyeti'nde yaşayarak iç savaşı doğrudan gözlemleme imkanı bulmuş ve belge niteliği taşıyan medya tabanlı çalışmalar gerçekleştirmiştir. Mosse, Kongo'da silahlı gruplar arasında kaydettiği film, fotoğraf ve ses kayıtlarını 2013 yılında 55. Venedik Bienali'nde multimedya kurulumuyla bir araya getirmiştir (Görsel 8). Bu çalışmalar, bir tür renkli kızılötesi film tekniği sayesinde gerçek görüntülerin bozulmasını sağlayan biçimsel müdahalelere dayanmaktadır. Kodak Aerochrome adlı teknik, askeri gözetim teknolojisi olarak İkinci Dünya Savaşı sırasında kamufle edilmiş askeri üniformaların tespit edilebilmesi için geliştirilmiştir. Sanatçı bu yöntemle görünmez bir kızılötesi ışık spektrumu kaydederek, bitkilerin yeşil rengini mor, pembe ve kırmızının tonlarına dönüştürmüştür (Görsel 9). (Morel, 2016, <http://www.diptyqueparis-memento.com/en/richard-mosses-vie-en-rose/>). Bu değişim insanın algısını, doğa ve içinde gerçekleşen savaşa karşı bambaşka bir yöne çekmektedir.



Görsel 8. Richard Mosse, "The Enclave", 2010-2012, (Çok kanallı multimedya kurulumu, İrlanda Pavyonu, 55. Venedik Bienali). <http://showerofkunst.com/sok/2014/05/01/the-enclave-part-2/>

Görsel 9. Richard Mosse, "Platon", Kuzey Kivu/ Doğu Kongo, 2012, (Dijital c-print baskı). <https://www.frameweb.com/news/the-enclave-by-richard-mosse>

Mosse'nin çalışmaları, geleneksel fotoğrafçılık, gazetecilik ve gördüklerimize inanmayı zorunlu kılan sisteme bir meydan okuma olarak okunabilir. Görüntülerdeki müdahale edilmiş renk ögesi, baştan çıkarıcı bir unsur olarak izleyicinin bilincini bozmaya yönelik

bir araca dönüştürmektedir. Çekici görsel etkiler, savaş dehşetinin konuşulabilmesini olanaklı kılmayı amaçlar (Morel, 2016, <http://www.diftyqueparis-memento.com/en/richard-mosses-vie-en-rose/>).

Sanatçının çalışmak için bu bölgeyi seçmesi, tarihsel olarak şiddetin neredeyse süreklileştiği bir yere bakmayı ve göstermeyi istemesinden kaynaklıdır. Kongo, Batı ülkelerinin sömürge zamanlarından günümüze, hemen her dönem kanlı olayların yaşandığı bir bölge olmuştur. Yüzyılı aşkın bir süredir dışarıya açık ve kapalı olarak savaşın devam ettiği ülkede, iç savaşta yalnızca 1998 yılından bu yana 5.4 milyon insan hayatını kaybetmiştir. Ancak burada yaşanan olaylar uluslararası siyasi topluluklar tarafından büyük ölçüde görmezden gelinmiş, şiddet ve katliamlar dünya basınında çok fazla yer bulmamıştır. Bu nedenle Richard Mosse'nin bölgede topladığı verilere dayandığı sanat formları, ülkenin tarihsel olarak neredeyse içine işlemiş gibi görünen bu trajik yanına bakmayı mümkün kılması bakımından önemlidir. Sanatçı bu konuda gerçekleştirdiği 'Enclave' isimli serisiyle, unutulmuş olanı gün ışığına çıkarmaya ve buradaki insani felaketi görünür kılmaya çalıştığını belirtir (2016) <https://publicdelivery.org/richard-mosse-the-enclave/>

Bu bağlamda Richard Mosse, felaketin görünmeyen yanını, onun var olan gerçek yapısını bozarak dolaşıma sokmaktadır. Bir anlamda kendi 'gerçekliği' içinde görünmeyenleri farklı yöntemler geliştirerek göstermeyi amaçlar. Pembe renkli masalsı doğa aslında katliam ve şiddetin yaşandığı mekanlardır. Savaş şiddetini, medyanın örtük biçimde gösterdiği ya da bizim onu görmeyi isteyeceğimiz sansürlenmiş haliyle, pembe atmosferle çevrili olarak, ironik biçimde gösterir.

Mosse gibi tüm bu sanatçıların mevcut durumu tersinden yansıtma stratejileri, günümüzde bilgi manipülasyonlarına tepki olarak gizleneni açığa çıkarma amacı taşır. Sanatsal pratikte bu tür yaklaşımlar, var olanın daha dikkat çekici hale gelmesini olanaklı kılmaktadır. Yaşama dönük birtakım çelişkileri kaygı edinen sanatçılar, sorunu çarpıcı kılmak adına eserlerinde görüntü ve içeriği zıt bir ilişki içinde yansıtabilmektedirler.

Görünen ve gerçeklik arasındaki çelişkilere dair bir kavramlaştırmaya açılan tozpembe masallar metaforu, özellikle günümüz dünyasının oluşturulmuş gerçekliğine işaret eden bir dilsel ifade biçimidir. En basit ifadeyle, insanı sürekli olarak yapay bir gerçeklik içerisinde kuran 'söylem'lere atıfta bulunur. Tozpembe dünya, bizim gördüğümüzden ziyade, bilgi ve söylemin yönelttiği bir dünyadır. Toplumsal anlamı inşa edici gücüyle söylemler, birtakım gerçeklikler yaratarak öznenin gerçekliğine dönüşürler. Bu durumda üretilmiş olan gerçeklik, mevcut durumdan bağımsız, bir algı olarak ortaya çıkar ve varlığını sürdürür. Bunlar insanın maruz kaldığı ölçüde birtakım ilişkiler, anlamlar ve biçimlerde gösterir kendini. Bu tür söylemler, tarihin her döneminde, insanı kuşatarak deneyimlerini belirli bir yapı içinde, istendik yönde kuran, her türlü bilgi ve unsur olabilmektedir. Mesela beden, dil, cinsiyet, din, ulus, ırk, savaş, tüketim, ahlak, moda, teknoloji gibi toplumda önemli içeriğe ve yere sahip olan kavramlar, kendi bilgi alanlarını/söylemlerini kurarak varlık ve anlam kazanmışlardır. Günümüz üretim-tüketim odaklı ekonomik sisteminin devamlılığı, hep daha çok tüketme söylemi üzerine kuruludur. Sistemin en önemli araçlarından biri olan reklam sektörü, bizlere tüketim alışkanlığı kazandırabilmek adına, her an her yerde bildiri yollamaktadır. Reklamın kullandığı dil ise yapay bir gerçeklik dilidir. *Mutlu et kendini, biz buna değeriz* türünden ifadeler, mutlu olmanın koşulunu 'sahip olmaya' ve dolayısıyla satın almaya indirgeyen anlamlarıyla, sadece sistemin varlığını sürdürmek yönünde oluşturulmaya çalışılan bir gerçekliğe katkı sağlarlar.

Madan Sarup'a göre bugün dikkatler gittikçe artan bir biçimde, retorik araçların deneyimlerimizi ve yargılarımızı nasıl biçimlendirdiğine, dilin belli türden eylemlerin değerini yükseltmeye olanak tanırken, kimi başka eylemlerin yapılabilirliğini ya da uygulanabilirliğini nasıl dışladığına çevrilmiştir (2017, s. 77). Günümüzde dilin gerçekliği yapılandıran en önemli iletişim formu olduğu öne sürülürken, dilin gerçekliği yapılandığı en büyük alan ise *söylem* alanı olarak görülmektedir. Bu araştırmada toplumsal boyutta gerçeğin inşası olarak söylemlerin *etkinlik* durumu bir metafor kavram aracılığıyla sorguya açılmıştır.

1. 2. Söylem ve Gerçekliğin İnşası

Genellikle dilsel bir etkinlik olarak görülen söylem kavramı üzerine net bir tanım getirmek pek olanaklı değildir. Söylem, Serpil Sancar'a göre, toplumsal pratiklerin kendi başına var olan ve bilince dışsal oluşumlar olarak değil; ancak insanın anlamlandırma pratiği olarak, dil kullanımı dolayımı ile oluşan anlamlandırma bütünlerine verilen addır (2005, s. 579). Dil sadece dilbilimin geleneksel öğeleri ile sınırlı değil; sosyal hayatın tüm yönleriyle ilişkilidir. Bununla birlikte söylem, dil pratiğinin ifşa edilmediği anda da bir söylem olarak kabul edilebilmektedir (Sözen, 2017, s. 11-18). Günümüzde dilin güncel, esnek, bağlamsal ve akışkan bir formu olarak söylem, toplumsal olgunun biçimlendiricisi, hatta kurucusu olarak ele alınmaktadır (Sancar, 2005, s. 582). Dil anlamı inşa eden yapısıyla söyleme açılırken, söylemlerin kendi gerçekliğini inşa etmesi, onu aynı zamanda bir eylem pratiği olarak ortaya koymaktadır. Örnek verecek olursak, ırkçılık içeren herhangi bir söz ya da eylemin dolaşımı esnasında ortaya çıkan tüm etkileşim biçimleri bir bütün olarak söylemin kendisidir. Bu anlamda söylem kavramı, kurulan toplumsal anlamlar bakımından ortaya koyulan pratikler bütünü olması itibariyle bu araştırmada üzerinde durulan bir kavram olmaktadır.

Bununla birlikte içinde yaşadığımız çağın bir söylem çağı olduğu düşünülmektedir (Sözen, 2017, s. 10). Bu tespit yaşadığımız çağın dinamikleriyle bağlantılıdır. 20. yüzyıl boyunca bilim ve teknolojide yaşanan hızlı gelişmelerin etkisiyle, yaşantı ve düşünce biçimlerimiz, özellikle yüzyılın son çeyreğinde değişime uğramıştır. Yaşamın her alanında seyreden sosyal, kültürel ve teknolojik değişimlerle birlikte, tek merkezli bakış açıları baskınlığını yitirmiş ve herhangi bir konuda ortak kanı olarak 'gerçeklik' düşüncesi de sarsıntıya uğramıştır. Gerçek, parçalı bir yapıda, duruma özgü bir perspektif olarak, yani bir söylem ürünü olarak görünür olur.

Bu nedenle yaşadığımız çağı, çağımız düşünme biçimlerini, çağımız insanını/ toplumunu anlamak için öncelikle 'söylem'e bakmamız gerekmektedir. Çünkü söylemin bu yönde 'keşfi'yle birlikte 'evrensel gerçeklikler'den ziyade, sadece 'gerçeklikler'den bahsedebiliriz. Gerçeklik ise söylem aracılığıyla, söylem içinde inşa edilen şeydir. Doğal

gerçeklik ya da toplumsal gerçeklik, sadece doğa bilimleri ya da farklı disiplinlerin bilgi formlarıyla üretilen aşkın ya da ideal gerçeklik değildir; birer söylem formu olarak, doğa bilimlerinin ve bilimin inşa ettikleri gerçeklikler vardır (Sözen, 2017, s. 10).

Örneğin tarihsel süreçte, insan bedeninin söylemin etkisiyle sürekli değişen anlamların odağında yer aldığını görürüz. Birtakım güç aktörleri tarafından üretilen söylemlerin nesnesi olarak kurulmuştur. Bedeni anlamaya yönelik çabalar belirli inanış biçimlerinin bedene yansması üzerinden gerçekleşmiştir. Dolayısıyla insan bedeni, her zaman bir düşünce biçiminin uygulama alanı olarak, anlamsal ve fiziksel dönüşümlere uğramıştır. Orta Çağ'da, insan bedenine tekinsiz, korkulması gereken, şeytanımsı bir 'et' olarak yaklaşılmıştır. Jacques Gelis'e göre, Hristiyanlıkta beden ve bedenin yarattığı imgelemi içeren söylem sürekli olarak dalgalanıp durmuştur. Bedeni hem yüceltmeye hem de aşağılamaya yönelik çift yönlü bir harekettir bu. Ancak insanoğlunun barındırdığı tutkuları bastıramaması yüzünden bozuk, değersiz bir şey sayılan günahkarların bedeni düşüncesi karşısında, yaratılışın en güzel parçası olan beden düşüncesi de var olmuştur (2008, s.18). Bu anlamda beden, hemen her toplumda ve zaman diliminde, üzerinde egemenlik kurulacak bir alan olarak görülüp denetlenmek istenmiştir. İnsan bedeninin bu şekilde bir düşünce nesnesi olarak kurulması, hâkim toplumsal sistemin/aktörlerin söylemleri doğrultusunda gelişmektedir.

Postmodern dönem, anlatımın farklı boyutlarıyla incelenmesi ve anlam çokluğunun nihayetinde belirsizliğe yol açtığı düşünülen görüşlerin ortaya çıkması bakımından 'söylem'den bahsedilen bir dönemdir. Özellikle yirminci yüzyıl dilbilim çalışmaları içerisinde dilin düşünsel sürece olan etkisi, dilin sembolik yanının anlamla ve dilin toplumsal olgularla olan ilişkisi gibi konuları ele alan düşünürler/ yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Dile yönelik araştırmalarda bu gelişmeler sosyal teorilerin yanı sıra sanatı, kültürü ve pek çok bilim alanını etkilemiştir.

Bu dönemde dilbilimin öncü isimleri, bir iletişim aracı olarak dilin basit bir işleve sahip; pasif, geçirgen bir yapıda olmadığını, aksine dilin kendi yapısı içinde öznenen bağımsız, bir anlam üretme becerisinin var olduğunu öne sürmüşlerdir. Yapısalcılık denilen bu

yaklaşımına göre, dil bir maddi toplumsal pratik olarak tanımlanmalıdır. Bu düşünceye göre dilin içinde üretilen anlamların ötesinde bir anlamdan söz edilemez. Maddi-nesnel olanın tanımı da, toplumsal olguları belirleme gücü de yine dil içinde gerçekleşmektedir. Böylece dil, toplumsal olan her şeyin anlamının kurulduğu bir yer olarak önemli bir statü kazanmıştır (Sancar, 2005, s. 580). Yapısalcı teori 20. yüzyıl boyunca şu anda postmodern olarak adlandırdığımız düşünce de dahil olmak üzere birçok düşünceyi etkilemiştir (Ward, 2014, s.136). Bu teori üzerinden gelişerek onun ötesine geçen postyapısalcı teori de yine aynı şekilde sanat, edebiyat ve felsefenin yanı sıra, pek çok alanı etkileyen yöntem ve düşünme biçimleri ortaya koymuştur. Postyapısalcı yaklaşımda farklı olarak, dilin doğrudan anlamı belirleyen bir unsur olmasından ziyade, anlamların dilin kurulduğu bağlama göre değiştiği ve yorum sürecinin de anlam oluşumuna önemli katkısı olduğu üzerinde durulmuştur. Postyapısalcılık, daha çok, anlamlara yönelik sabitleme sorununa ve bütün bir batı düşünce tarihinin merkez ve kökenler üzerindeki inşasına güçlü bir eleştiri ortaya koyması bakımından önemlidir. Bu anlamda bu yaklaşımlar “postmodern teorinin felsefi arka planının büyük bir bölümünü oluşturmaktadırlar” (Ward, 2014, s.146).

Bu tür düşünsel hareketler, oluşan anlam ve gerçekliğin mevcut kavranış biçimlerine yönelik bir farklılaşma süreci başlatmışlardır. Dünyayı bir metin olarak algılasak eğer, her bir metin okuması bir söyleme karşılıktır diyebiliriz. Anlam çokluğu söylem çokluğudur. Postmodern görüşte, ‘kati/tek gerçeklik’ten çoklu gerçeklik dünyasına girdiğimiz düşünülmektedir. Her söylem kendi gerçekliğini ortaya koyar. Dolayısıyla toplumsal pratikler tarafından ortaya konan söylem ve anlam dünyası içinde karmaşık bir gerçeklikte yaşamakta olduğumuz söylenebilir.

Düşünce dünyasında postmodern fikirler, Batı felsefesinde Aydınlanma Dönemi düşünce yapılarının sosyal, kültürel ve ekonomik etkilerinin çağdaş dünyada uğradığı köklü değişimleri yansıtmaktadır. Aydınlanma projesi üzerine kurulu modernist söylemin dünyanın gidişatını bilim ve teknolojik ilerleme idealiyle açıklama çabası, 20. yüzyılda hızla sanayileşen dünyada tutarsız yanların açığa çıkmasıyla merkezileştirilmiş düşüncelerin geçerliliğini yitirmesine ve postmodernist teorinin çoklu bakış ekselerinin ağırlık kazanmasına yol açmıştır.

Postmodern kuramcılar modernist ideallerin tam aksine, tek merkezli, bağdaştırıcı fikir yapıları ve toplumsallık dahil her türlü bütünleştirici savlarının geçerliğini yitirdiğini öne sürerler. Toplum birbiriyle çelişkili birçok bilgi, kimlik, ihtiyaç ve bakış doğrultusunda parçalanmıştır ve bu nedenle insanlığı bir bütün olarak görmek pek mümkün değildir. Toplum artık büyük ölçüde bağdaşamaz olduğu için bir tek perspektifle mevcut koşulların karmaşıklığı ve akışkanlığı kavranamaz. Bu koşul kısmen toplumların çok kültürlü hale gelmesinden ve yaşam tarzlarının gittikçe daha çok kozmopolit olmasından kaynaklanır (Ward, 2014, s. 255).

Postmodernizmin önemli kuramcılardan François Lyotard'a (1979) göre, kültürdeki ve toplumdaki kapsamlı değişiklikler nedeniyle, bilimsel disiplinler artık kendi teorilerinin ve keşiflerinin evrensel ve ebedi bir değere sahip olduğunu varsayamayacaktır. Çünkü Lyotard'a göre, bilginin içinde yaratıldığı kurum tarafından kontrolü söz konusuysa, bilimsel bilginin doğrudan gerçekliği taşıdığı söylenemez. Her disiplin kendi sınırları içinde anlam üreten özel bir dile sahiptir. Belirli anlatı türlerini üreten dil oyunlarından oluşur. Dolayısıyla bilimle ilerleme idealine dayalı gerçeklik varsayımları da yıkıma uğramıştır. Lyotard gibi pek çok postmodern kuramcı, gerçeklerin yalnızca spesifik söylemlerle ilişkili olarak var olabileceğini düşünür (aktaran Ward, 2014, s. 257-258). Belirlenmiş anlamların yerini, pek çok gerçekliğe karşılık gelebilen *yorumlar* almıştır. Ayrıca toplumsal güç ilişkilerinin bir sonucu olarak, ya da kapitalist kültürün yarattığı anlık gerçeklikler ve gerçeğin yerini temsillere bırakması gibi tartışılan konularla birlikte, pek çok mecrada gerçekliğin sorguya açıldığını görmekteyiz. Çok kültürlü olan toplum yapısı çoklu anlam ilişkilerinin yayılmasına olanak vermektedir.

Olayları ve olguları herhangi bir temel düşünceden arındırma hali, sanatta, modernizmin belirli bir 'öz'e dayanan sanat fikri dahil, her türlü egemen düşüncenin yeniden okunmasına olanak vermiştir. Yaşamın bu aktif dönüşüm sürecinde sanat, çeşitli düşünsel ve eylemsel pratikler aracılığıyla varlık göstermiştir. Çağdaş kültürde farklılaşan anlamlar, kimlik kavramı, kitle kültürünün insan üzerindeki etkisi gibi güncel meseleler bu dönemde birtakım kavramlaştırmalarla birlikte ele alınmıştır. Sanatçılar,

küreselleşen bilgi çağında söylemin ürettiği her türlü gerçekliğe kuşkuyla yaklaşmış; toplumsal yaşamı ve algıyı biçimlendiren söylem yapılarını sorgulamışlardır.

Jonathan Fineberg'e göre postmodern sanat, var olan görüntüleri sabit anlamlardan kurtarmakta ve daha karmaşık, çok yönlü bir görme biçimi yaratarak, görüntüyü belirli bir zaman ve mekândan ayırmanın da ötesine geçmektedir (2014, s. 230). Craig Owens (1979) ise bu dönemde sanatın, mekanlara yapılan düzenlemeler, sanat tarihi ve kitle kültüründen mal edilen parçalanmış imgelerin gücüyle birlikte biçimsel kuralları bozma, kavramsal kategorileri yeniden tanımlama, modern simgesel bütünlük düşüncesine meydan okuma gibi dürtüleriyle aynı zamanda alegorik olduğunu söyler (aktaran Foster, 2009, s. 119-120).

Geleneğin normalleştirici işlevlerine başkaldırmak, aslında Modernitenin tanımlayıcı özelliklerinden birisidir, ancak klasik modernist perspektif, önde gelen ana akıma alternatif olarak düşündüğü şeyin gerçekliğine tümüyle inanırken, 'Postmodernizm', nesnellik, mutlak hakikat, ana akımın birlik otoritesi ve sabit bir anlamın olanaklılığı kavramlarını sorgulamaktadır. Postmodernizm hem görüntüleri hem de kavramları radikal bir biçimde çok taraflı olarak görür. Bu durum, bitişirmeleri ve dizileri, anlamlarını özünde istikrarsızlaştıran şekilde hiç durmadan değiştirerek, kişinin dünyayı deneyimlemesinde akışkan bir yeniden yapılandırmaya olanak tanır. Postmodernizm, tutarsızlığın çeşitliliğini besleyen kapsayıcı bir estetikdir (Fineberg, 2014, s. 353).

1960'lı yıllarda televizyonun ve kitle kültürünün farklı çıkış noktalarının, giderek daha fazla sayıda insanın kendi çevresindeki dünyayı görme biçimi üzerinde oluşturduğu etki, popüler kültür imajlarının, çağın yeni gerçekliğini oluşturan görüntüler olarak, sanatın bağlamına girmesine neden olmuştur. Medya araçlarından yayılan görüntüler insanları giderek daha fazla bilgi ve canlı görüntülerin şok edici yanına maruz bırakmaktadır (Fineberg, 2014, s. 230). Bu nedenle yeni bir bilginin ürünü olarak her türlü medya imgesi, sanatçıların ilgi alanına girmiştir. Var olan görüntülere müdahale edilerek ortaya koyulan biçimsel yaklaşımlar, çoğunlukla kapitalist kültürün yapay gerçeklik atmosferini gözler önüne seren müdahaleler niteliğindedir. Bu doğrultuda sanatçılar sıklıkla ironi diline başvurarak, her türlü gerçeklik iddiasını yerecek biçimde inandırıcılığını sorgularlar.

1970'li yıllarda fotoğraf konusunda çalışan pek çok sanatçı belgesel niteliğindeki imgelere, eleştirilmesi gereken ideolojik özellikler olarak yaklaşmışlardır (Foster, 2009, s.

116). Bunda anlam oluşumunda dilin belirleyici yanını; anlamın doğal bir süreçten çok birtakım verilerin ilişkilendirilmesi sonucu oluştuğunu öne süren yapısalcı görüşün toplumsal imgeler bağlamında okunmasının etkisi bulunmaktadır. Anlamın bu şekilde bir yapılandırılması, “onun değişen ideolojiler tarafından da yayılabildiği anlamına gelir” (Hopkins, 2018, s.204). Bu dönemde Fransız düşünür *Roland Barthes’ın*, anlamların simgesel düzendeki yapılarını inceleyen çalışmaları da sanatçıların imgeye bakışını önemli ölçüde etkilemiştir.

Barthes, sinema, reklam, moda, resim, müzik, fotoğraf gibi kültürel fenomenler üzerine yaptığı çalışmalarda popüler kültür mitlerinin ardındaki ideolojileri açığa çıkarmaya çalışmıştır (Barrett, 2019, s. 207). Bir anlamda var olan görüntülerin ardına bakarak orada yapılanmış anlamları okumayı amaçlamıştır. *Çağdaş Söylenler* isimli kitabında, reklamların ürün pazarlama stratejisi olarak kullandığı abartılı dilini, toplumsal değerler bağlamında ele almıştır. Örneğin, İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan deterjan ya da cilt kremi gibi ürünlerin pazarlanmasında uluslararası çatışma dilinde kullanılan, ‘kirlere savaş açmak’, ‘yok etmek’ gibi terimlerin kullanılmasını, dönemin siyasal atmosferiyle paralel dil kullanımı üzerinden yorumlayarak, toplumsal bilincin savaş söylemleri üzerinden yapılandırılmaya çalışıldığını söyler (aktaran Belsey, 2002, s. 35-37).

İmgeler üzerindeki bu tür fikirlerin dolaşmasıyla, temsiller de artık toplumsal bilginin toplandığı havuzlar olarak incelenmeye başlanmıştır (Hopkins, 2018, s.204). Bu dönemde *Martha Rosler* gibi politik duruşa sahip sanatçılar, fotoğraf ve medya temelli çalışmalarıyla var olan görüntüleri kendi bağlamından söküp bir araya getirerek eleştirel biçimler ortaya koymuşlardır.



Görsel 10. Martha Rosler, Güzellik Uykusu: Güzel Evim: Savaşı Eve Getirmek Serisi /Beauty Rest: House Beautiful,1967-72 <https://www.terzoicomodo.it/pot-pourri/martha-rosler-la-guerra-e-di-casa>

Görsel 11. Martha Rosler, Lynndie Seçimi: Güzel Evim: Savaşı Eve Getirmek Serisi /Election Lynndie: House Beautiful, 2004- 2008. <https://www.e-skop.com/skopbulten/martha-rosler-savasi-eve-getirmek-1967-2004/3674>

Martha Rosler'in yan yana getirdiği görüntüler, modern dünyanın bilinen ancak görmek istemediğimiz, ya da üzeri bir şekilde örtülen çelişkilerini çarpıcı bir şekilde ortaya koyar niteliktedir. Ev yaşamına savaşa ait fotoğraf kareleri yerleştirerek yarattığı gergin atmosferli fotomontajlar, modern dünyanın pozitif getirileri karşısında insanın git gide hissizleşen yanını vurgular niteliktedir (Görsel 10 ve 11). Rosler ev içine yaydığı bu devasa görüntüler aracılığıyla, Vietnam savaşından günümüze, savaşın açık bir şekilde görüldüğünü, ancak bu tür müdahalelerle ilgili bilgilerin çarpıtıldığı ve tıpkı kolajlardaki insanların kendini güzel evlerinde dünyadan soyutladığı gibi, tüm insanları aynı duyarsızlıkla suçlamaktadır. Amerikan yaşantısında sürekli pompalanan mutluluk mitleri bu rahatsız edici görüntüler aracılığıyla sarsılmaktadır.

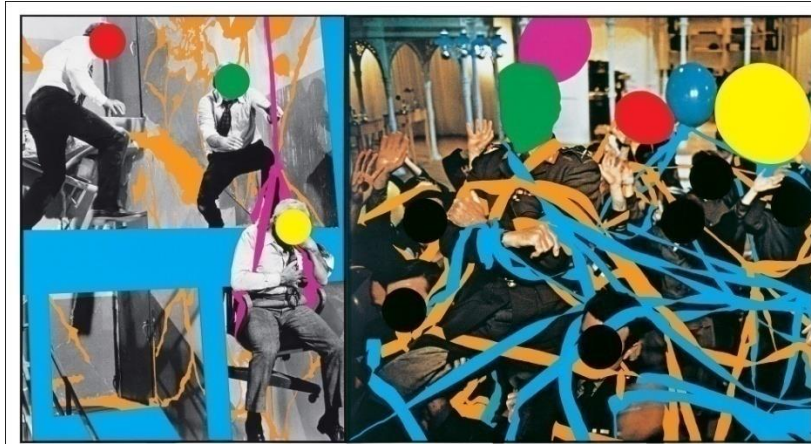
Fotoğraf temelli çalışmalarıyla 1970'li yıllardan itibaren, birbirinden ilgisiz görüntüleri bir araya getirerek başka bir bağlam yaratan bir diğer sanatçı ise *John Baldessari*'dir. Film ya da gazete kaynaklarından ulaştığı imgeleri yeniden birleştiren sanatçı, ortaya çıkan görüntünün belirli alanlarını silip üzerine renk eklemektedir (Görsel 12). Böylelikle fotografik mekân veya anlatının bütünlüğünü bozar (Hopkins, 2018, s. 205). Gündelik yaşamın bilgilendirici verilerini yeniden düzenleyerek bir tür hızlı yüzeysel göz gezdirme

yaşatır izleyene. Baldessari bir yapıtı için, izleyenin onu sentezlemede zorlanacağı kadar çok katmanlı olmasını istediğini söylemiştir (Fineberg, 2014, s. 360). Bu bağlamda sanatçının farklı alanlardan söküp birleştirdiği imgeleri, bir tür hiyerarşi bozumu ya da medyada görüntü karmaşasının insan algısını bulanıklaştıran yanına getirilen bir eleştiri olarak algılanabilir (Görsel 13).



Görsel 12. John Baldessari, Topuk/ Heel, 1986, Fotoğraf, yağlıboya, akrilik boya.

<https://www.e-flux.com/announcements/37170/john-baldessari-pure-beauty/>



Görsel 13. John Baldessari, Çatlaklar ve Kurdeler/ Fissures and Ribbons, 2004, Akrilik ve 3-D dijital baskı.

<https://eastofborneo.org/articles/john-baldessari-cut-to-the-chase/>

Çoğulcu karakterdeki yeni kapitalizm kültürü, kitle kültürünün önemli 'etkin'liği içinde gelişen bir tüketim kültürüne sahiptir. *Duane Hanson*'ın gerçek boyutlardaki insanlardan oluşan gerçekçi heykelleri, bu kültürün toplumsal etkilerini doğrudan yansıtan göstergeler niteliğindedir. Canlı gibi görünen figürler popüler kültürün yapaylık ve gerçeklik arasında yarattığı yanılsamanın biçimlenişidir. Sanatçı gündelik Amerikan yaşantısından sunduğu kesitlerle, popüler kültürün yücelttiği 'Amerikan rüyası' güzellemesini tersine çevirir vaziyettedir (Görsel 14 ve 15). İnsanlar, tüketim kültürünün dayattığı biçimde yaşamaya ve tüketmeye programlandırılmış, ancak tatmin duygusundan yoksun görünmektedirler. Tüketim alışkanlığı bir tür robotik davranışa dönüşen insanlar, bir anlamda uyuşmuşluk hissi vermektedirler. Bu tür çalışmalar kapitalist ekonomik sistemin insanın mutluluğunu her koşulda tüketmeye bağlayan hazcı politikasına karşı bir yanılgıya işaret eden eleştireliliğe sahiptir.



Görsel 14. Duane Hanson, Yemek Yiyen Kadın/ Woman Eating, 1971, Yerleştirme, Polyester, elyaf, akrilik boya ve bulunmuş aksesuarlar. <https://americanart.si.edu/blog/plastic-fantastic-duane-hansons-woman-eating>

Görsel 15. Duane Hanson, Genç Müşteri/ Young Shopper, 1973, Yerleştirme. https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/duane_hanson_young_shopper.htm

Günümüz Hint sanatçılarından *Nandan Ghiya*'nın deforme edilmiş portre fotoğrafları ise, günümüz internet çağı fenomenleri; sanal görüntü yığınlarının manipülatif yanı; internetin sağladığı geçici gerçeklik durumları gibi güncel konulara daha detaylı bakmaya yönelik girişimlerdir (Görsel 16 ve 17). Sanatçı etrafından topladığı fotoğraflara çerçeveleriyle birlikte biçimsel müdahalelerde bulunur. Bu müdahaleyi ise bilgisayar ortamının bir görüntüyü bozma aşamalarını taklit ederek yapar. Ghiya, yaşamımıza doğrudan etki eden dijital çağın yapay verilerinin, kişisel ve kültürel kimlik üzerinde zararlı etkileri olduğunu düşünür. Portre fotoğraflarının insanlar için ifade ettiği anlam, geçmiş ile bugün arasında epey farka sahiptir. Bugün dijital yığınlara dönüşerek yok olup giden görüntüler, her alanda olduğu gibi insanı bireysel dünyasında da kurduğu bağlardan koparan hızlı tüketimin bir başka etkisidir (Granta, <https://granta.com/download-errors/>)

Ghiya'ya göre bu bozulmalar, günümüz küresel kapitalist kültürün yayıldığı alanda yerel olanı yok etmesine yapılan göndermelerdir.



Görsel 16. Nandan Ghiya, İsimli, "İndirme Hataları/ Download Errors" serisinden, 2013, Fotoğraf üzerine akrilik boya ve ağaç, 31 x 29.5 inç.

Görsel 17. Nandan Ghiya, A Couple Meeting/Separating on a Photoshop Screen, 2011-2016, Fotoğraf üzerine akrilik boya, ağaç çerçeve, kumaş üzerine işleme bordür. 30.5 x 23.2 inç. Erişim: 09.06.2020 <http://www.exhibit320.com/artistdetails.php?artist=AR0000015>

Postmodernizmin özellikle sosyal teorilerde anlam ilişkilerini çok yönlü olarak incelemeye alan düşünme biçimi, sanat alanında tanımlayıcı ve belirleyici unsurların gerçeklik zeminine dair baskın tezlerin sorgulanmasına neden olmuştur. Sanatçılar, mevcut durumdan bağımsız, yapay gerçeklik iddiasını kitlesel olarak yönlendiren araçların söylem dilini yapı bozumuna uğratmaya gereksinim duymuşlardır. Bunlar daha çok pozitif dile sahip çağın yeni kültür ürünlerine ve atmosferine karşı yapılan müdahaleler şeklinde gelişerek anlamın çözülmesini amaçlayan girişimler olmuştur.

Bu anlamda insanın tarihsel olarak toplumsal iktidar ağları tarafından belirli söylemler içinde yapılandırılmasına alt başlıkta değinilecektir.

1.3. Gerçeklik Bağlamında “Tozpembe Masallar”

İnsanı belirli bir topluluk içinde konumlandıran tüm pratikler, onun dış dünya hakkında edindiği bilginin kaynağıdır. Öznenin gerçeklik algısı bu bilgiler ışığında gelişir. Teun Van Dijk'e göre, insan, doğumdan ölüme kadar kendi dilleri ve etkileşim yöntemlerinden başlayarak, etkileştikleri insanlar ve gruplar, çevresindeki nesneler, toplumun kurumları ve daha sonra da çoğunlukla kitle iletişim araçlarının çeşitli biçimleri veya eğitsel söylem sayesinde dünyanın geri kalanı hakkında devasa boyutlarda bilgi edinir (2015, s. 23).

İnsan davranışını yöneten koşulların, tarihin farklı dönemlerinde, farklı toplulukları içinde, o topluluğun ihtiyaçlarına göre biçimlendiğini görürüz. Tarihsel zaman diliminin açığa çıkardığı birtakım deneyimler, ortak yaşamı düzene sokmak adına belirli kurallar geliştirmiştir. Bu kurallar, insanın geçmişinden gelen değerlerine gönderme yaptığı için doğruluğu ya da kesinliği çoğunlukça sorgulanmadan kabul görmektedir. İnsan yerleşik yaşama geçtiği andan itibaren, toplu yaşamın getirdiği birtakım kurallarla birlikte özerk yaşama serbestliğini kaybetmiştir. Ortak yaşam, insanı kendisi dışında bir iradenin belirlediği birtakım düzenlemeler doğrultusunda yaşamaya yönlendirmiştir. Bir bakıma insan faaliyetlerine ilişkin karar alma mekanizmaları değişmiş, insan kendi bilinci dışında oluşturulmuş bir gerçekliği yaşamaya başlamıştır.

Yuval Noah Harari, Sapiens isimli kitabında, insanların belirli bir toplumun parçası olarak tanımlanmalarının, tarih öncesi dönemden günümüze gelinen süreçte nasıl mümkün olduğunu incelemiştir. Harari, temelde insan topluluklarının bir arada, belirli bir düzen içinde yaşamalarını *hayal ürünü* diye nitelendirdiği varsayımlara dayandırmaktadır. Çünkü işbirliği içinde bir arada yaşamak, öncelikle bu ortaklığı sağlayacak bir hayale, daha sonra da buna inanmayı gerektirir.

Tarihsel bir dönüm noktası olan tarım devrimiyle birlikte yerleşik yaşama geçen insanlar, önceleri küçük gruplar halinde yaşarlarken, zaman içinde gelişmiş toplumsal sistemlerin oluşmasını sağlayacak şekilde geniş alanlara yayılmışlardır. Harari'ye göre bu birlikteliği sağlayan en önemli etken, sistemin devamlılığını sağlamak için kurulan ortak 'mit'lerdir. Tarım devrimi insanlara, köylerden kentlere açılarak, onunla birlikte gelişen şehir devletleri ve imparatorluklar yaratma fırsatı vermiştir. Bu süreçte en önemli unsur, insanların mevcut düzene inanmalarını sağlayacak bağı oluşturabilmektir. İnsanlar, ihtiyaç duyulan toplumsal bağ için büyük tanrılar, anavatanlar ve anonim ortaklıklar hakkında hikayeler icat etmişlerdir. Böylelikle, hayal gücüyle eşi görülmemiş devasa bir kitlesel işbirliği ağı yaratılmıştır. Harari, tüm bu iletişim ağlarını *hayali düzenler* olarak nitelendirmektedir (2015, s. 113).

İnsanların toplumsal düzenin parçası olma süreci ise farklı şekillerde işlemektedir. Toplumsal düzenlere katılım, iktidar biçimlerinin uyguladığı baskı unsurları tarafından sağlanabileceği gibi, toplum üyelerine içinde bulunduğu koşulun 'onlar için' ve 'en iyisi' olarak tasarlanmış olduğunun öğretilmesiyle de sağlanabilmektedir. Önemli olan mevcut düzene yönelik algının, ne olursa olsun pozitif anlam ilişkileri temelinde gelişmesinin sağlanmasıdır.

Bir toplumsal düzen sadece baskı unsurları ekseninde değil sisteme gerçekten inananların bulunması sayesinde sürdürülebilir. İnsanların düzene inanmaları için, düzeni oluşturan tüm 'mitik söylemlerin' nesnel bir gerçeklik olduğunu iddia etmek gerekmektedir. Bu nedenle, doğdukları andan itibaren insanlara hayali düzenin ilkeleri

devamlı olarak hatırlatılması gerekir. Bu ilkeler örneğin: Peri masallarında, dramalarda, resimlerde, şarkılarda, görgü kurallarında, siyasi propagandada, mimaride, yemek tariflerinde ve modada var olmalıdır. Bu şekilde söylem gerçekliği insanın gerçekliğine dönüşebilir (2015, s. 120-121).

Harari'nin bahsettiği gibi insan yaşamını şekillendiren hayali düzenin ilkeleri hayatın tüm alanında, zihinsel ve mekansal olarak bütünleştirdiğimiz bir şeye dönüşür. Ancak biz bunu fark etmeyiz çünkü 'hayali' bir toplum sistemi içine doğarız zaten. İsteklerimiz, yaşam biçimlerimiz bir takım normlar tarafından yönlendirilir. "Her insan mevcut bir hayali düzen içine doğar ve istekleri doğumdan itibaren bu baskın mitlere göre şekillenir. Dolayısıyla kişisel isteklerimiz, hayali düzenin en güçlü savunma mekanizmaları haline gelir" (Harari, 2005, s. 123). İnsanların en kişisel sandıkları istekleri bile genelde hayali düzen tarafından programlanmıştır.

Örneğin günümüz Batılılarının en el üstünde tuttıkları istekleri, yüzyıllardır tedavülde olan romantik, milliyetçi, kapitalist ve hümanist mitler tarafından şekillendirilmiştir. Birbirine tavsiye veren arkadaşlar sık sık "kalbinin sesini dinle" derler. Ama kalp genellikle dönemin hakim mitlerinden talimat alan iki taraflı bir casusuttur ve "Kalbinin sesini dinle" tavsiyesi zihinlerimize 19. yüzyılın romantik mitleriyle 20. yüzyılın tüketici mitlerinin bir karışımı olarak kazınmıştır" (2005, s. 123.) Tüketici akımı da, bize mutlu olmamız için mümkün olduğunca çok mal ve hizmet tüketmemiz gerektiğini söyler. Bir şeyin eksikliğini hissettiğimizde veya bir şey doğru gelmediğinde, muhtemelen yeni bir ürün (araba, yeni kıyafetler, organik gıda) veya bir hizmet (ev temizliği, çift terapisi, yoga dersi) almamız gerekir. Her bir televizyon reklamı, yeni bir ürün ya da hizmet tüketmenin yaşamımızı daha iyi yapacağını anlatan küçük bir efsanedir (2005, s. 124).

Toplumsal sistemler üzerinden kurulan hayali düzen metaforunu hakikat üretimleri noktasında ele aldığımızda, hayali düzenler için 'tozpembe' metaforunu kullanabiliriz. Çünkü her türlü koşulda insanlık adına, onlar için bir gerçeklik üretirler. İnsanlar tarih boyunca onların yerine düşünülmüş ve onlar için en iyisi olduğu iddia edilen gerçekliği yaşamaya yönlendirilmişlerdir. Bu nedenle insan, kendi adına oluşturulan bu gerçeklik içinde her şeyi, normalleştirilmiş bir senaryoda, olması gerektiği gibi, yani 'tozpembe' algılamaya yönlendirilir. Gerçeklik bu yönde kurulmuştur. Böylelikle hayali düzenler, öznenin varlığını onun inandığı şey üzerinden tanımlayarak anlam bulur.

Bu doğrultuda, insan hayali bir düzenin parçası olarak düzenin işlemesine katkıda bulunan varlıktır denebilir. Bu katkıyı ise düzene olan inancıyla sağlamaktadır. Düzenin

varlığı öznenin inancının devamlılığına bağılıyken, özne de dışsal belirleyici öğelere yani iktidar pratiklerine (hayali düzenlere) bağılıdır. Sınırlayıcı ve disipline edici dahi olsa her türlü ilke, söylem ve kültürel öğe, bireyin ve toplumun iyiliği için olduğuna dair bir inancın varlığını sürdürebildiği ölçüde işlevini yerine getirebilir.

20. yüzyılın önemli düşünürlerinden *Michel Foucault* ise, toplumdaki bu tür düzenlemeleri bir tür hakikat üretimi olarak tanımlamıştır. Toplumsal yaşamın işleyişine ‘yaratılan hakikatler’ ekseninden bakmak ‘tozpembe’ dünyayı şekillendiren yapıları ele almak adına önemli bir unsur olmaktadır. Tarihsel süreçte insanın var olma biçimlerine ilişkin, Michel Foucault gerçeklik algısının insanın etrafında nasıl geçirgen bir yapıda olduğunu ortaya koymaktadır. En eski insan topluluklarından günümüz modern devlet sistemlerine, insanın ‘özne²’ olarak ortaya çıkma biçimini güç/iktidar ilişkileri bağlamında değerlendirerek bir tür ‘hakikat dünyası’nın yaratıldığını söyler.

Foucault’ya göre hakikat üretilen bir şeydir. Toplamların, her an ürettiği hakikat etkileri vardır. “Bu hakikat üretimleri iktidar mekanizmalarından ayrı değildir; çünkü hem iktidar mekanizmaları hakikat üretimlerini mümkün kılar, bunlara yol açar, hem de bu hakikat üretimlerinin kendinde bizi bağlayan, birleştiren iktidar etkileri vardır” (Foucault, 2012, s. 173-174). İktidar ise, hayatın her alanında özneyi yaratan pratikler bütünüdür. Herhangi bir ilişki biçiminde yönlendiren, bilgiyi sağlayan ve aktaran, yani bir tür hakikat üretiminde bulunan taraf bir iktidar alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Şeylerin üzerinde eylemde bulunan daha karmaşık bir güç ilişkileri ağıdır. Bu bağlamda insanın tarihsel açıdan özne olarak kurulma sürecinin kökeninde bu ilişki biçimleri yatmaktadır.

İktidar biçimleri gerçekliği üreterek, doğruluk alışkanlıklarımızı belirlemektedir. İktidarın uygulandığının bizzat kendisi, yeni bilgi nesneleri yaratarak ortaya çıkmalarına neden olmaktadır (Sarup, 2017, s. 114). Mesela ruh, birey, insan bilimleri gibi modern kavramlar, aslında iktidarın insan bedenini kuşatmak için geliştirdiği söylemin, yani bilgi-

² Bu tezde kullanıldığı anlamıyla Foucault’nun “özne” yorumu, modern düşüncedeki bilen, eyleyen, nesneyi belirleyen öznenen farklı olarak, iktidarın sağladığı bilgi tarafından nesneleştirilen öznedir. Bu anlamda öznenin, modern yorumdaki ‘benlik bütünlüğüne sahip özgür niteliği’ de değişerek, denetim ve bağıllık ilişkisiyle var olan bir özne biçiminden söz edilir ve farklı durumlarda bilginin kaçınılmaz bir nesnesi olarak kurulur.

iktidarın bir ürünüdür (Keskin, 2016, s. 19). Bilgi, başkaları üzerinde oynanan bir güç oyunu olarak başkalarını tanımlamaya olanak vermektedir. Bu bağlamda, her türlü özgürleşim sürecinin önünü kesecek kadar belirleyici olan bir gözetleme, düzenleme, disipline etme tarzı haline gelmektedir (Sarup, 2017, s. 104). Örneğin Peter Burke'e göre, erken Yeni Çağ Avrupa'sında seçkin sınıf, edinilen bilginin büyük bir kısmını kendilerine ait bilgi olarak kabul etmiş ve yaşamdaki yerlerinden hoşnutsuzluğa uğramamaları için belirli durumlarda bilginin halka aktarılmaması gerektiğini düşünmüşlerdir (2004, s. 14). Çünkü bilginin kontrolü ve dağılımı toplumsal belirlenimler için önemlidir.

Foucault'a göre, Batı kültüründe delilik, hastalık, suç, cinsellik, emek gibi deneyimler insanların özneye dönüşmesinde önemli bir yere sahip olmaktadır. Çünkü bu tür deneyimler üzerinden üretilen hakikatlilik, özneyi bir düşünce nesnesi olarak kurmaktadır. İnsanların bu hakikatlere inanmaları, tanımlanmış deneyim biçimlerini kendilerine dair hakikatler olarak görmeleri ve bu deneyimlerin öznesi olmayı kabullenmeleri anlamına gelmektedir. Böylece insanlar öznesi haline geldikleri deneyimlerin içerimlediği bilimsel, ahlaki, hukuki ve siyasi normlara göre hareket ederler ve kendini sınırlarlar (Keskin, 2015, s.15).

Bu türden bir öznenin tarihselliğine Foucault'nun araştırmalarına dayanarak değinebiliriz. Foucault'a göre, on yedinci yüzyıldan itibaren sıradan insanın toplumdaki yeri, kurumsal olanla ilişkili olarak önemli bir değişikliğe uğramaya başlamıştır. On yedinci yüzyıl Avrupası'nda kent nüfusunun önemli bir kısmı, devletin sıkı resmi denetimi altındaki kurumlara kapatılmaya başlanmıştır. Yaşlılar, sakatlar, eşcinseller, akıl hastaları, çalışabilir durumda olmayan ya da çalışmak istemeyen insanlar, o döneme kadar hastane ya da hapisane gibi modern kapatma kurumları bulunmadığı için aynı yere kapatılmışlardır (2015, s. 106).

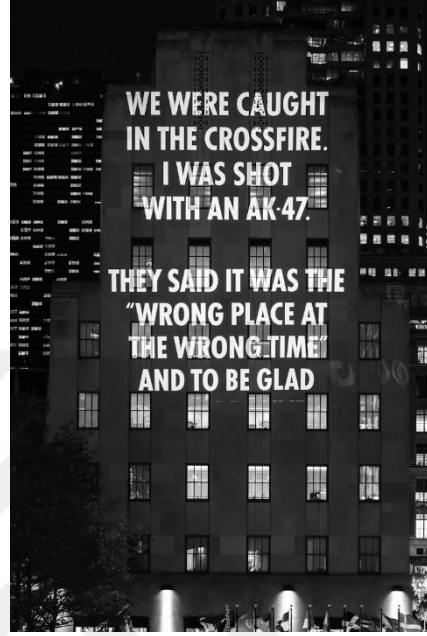
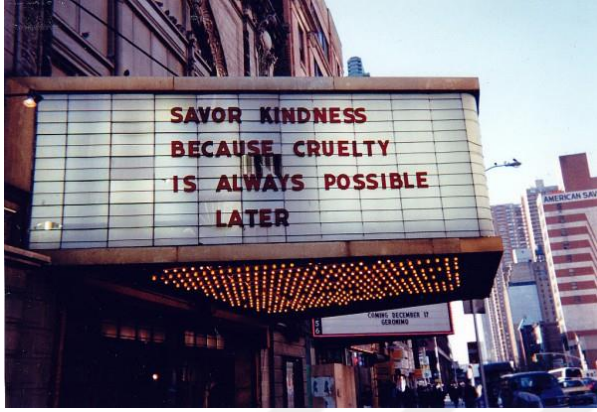
Bu durum, çeşitli düşünme biçimlerinin bu insanlar üzerinde uygulanması şeklinde devam etmiştir. Mesela kapatılan insanların boş durmayıp çalışmaları gerektiğine dair düşünce, o dönemde tembelliğin ahlaki yönden hoş karşılanmaması düşüncesinin bir

ürünüdür. Böylelikle bir ahlak reformu uygulaması olarak insan emeği kurumsallaştırılmış olur (Sarup, 2017, s. 97). Foucault bu sürecin doğrudan doğruya ekonomik ve siyasal bir nedene işaret ettiğini düşünmektedir (Keskin, 2016, s. 13). Kapatma pratiği güçlü bir toplumsal denetim sağlamak ve kapitalizmin ihtiyaç duyduğu işgücünü üretmek için görünürden çok daha ince etkili bir işlev yerine getirmektedir.

Foucault günümüzde bu durumun aslında fabrika, hastane, hapisane, okul gibi kurumlarla hala devam ettiğini, ancak kurumların amaçlarının artık bireyleri dışlamak değil, sabitlemek ve sisteme bağlamak olduğunu söyler. Bu kurumlar bireyleri bir normalleştirme aygıtına bağlamaktır. Bireyi bir üretim sürecine, bir üretici oluşturma ya da ıslah etme sürecine bağlayarak, belirli bir norm çerçevesinde yapılandırır (2015, s. 245). Bu yeni iktidar biçimi yaşamı, üretkenliği destekleyen 'pozitif' bir iktidardır. İnsan bedenini disipline ederek verimli kılmayı amaçlar ve ekonomik denetim sistemleriyle bütünleştirir. Bu iktidar modeli burjuva toplumunun büyük buluşlarından biriyken, kapitalizmin gelişmesi için de önemli bir unsur olmuştur. Çünkü kapitalist üretim süreci bedenin denetimli bir şekilde bu sürece girmesini gerektirir (Keskin, 2016, s. 16-17). Bu nedenle artık iktidar biçimleri," bireyin biyolojik yaşamı ve onun sahip olduğu güçleri sınırlamak ve en uç noktada yok etmek yerine daha da güçlendirmek, en iyi şekilde kullanmak, örgütlemek ve denetlemek zorundadır" (Keskin, 2016, s. 17). Bu durum öznenin her koşulda pozitif bir senaryonun içinde var edilmesini ortaya koymaktadır. Gerçeklik ve algı aynı düzlemde, kaynaşmış vaziyettedir. Öznenin toplumsal 'üretimi' onun görünen dünyaya ilişkin algı yönetimini de içerimlemektedir. Bu da iktidarın varlığını koruma ve sürdürmesi üzerinde büyük bir role sahiptir. Algının bu yöndeki dolaşımı bir tür gücün dolaşımını da içerimler. Bu yayılım esnasında iktidarın özneye kurduğu iletişim, onun lehine onun olumlu yönde yaşama katılmasını gözetken bir anlayışın benimsenmesini sağlayan türde bir etkileşimdir. Böylelikle birey pozitif güdümlenmenin bir alıcısıyken aynı zamanda bunu yansıtan konumda da yer almaktadır.

Sanatçı *Jenny Holzer*'ın insan algısını yöneten koşulların ürünlerine odaklandığı çalışmaları, bu tür toplumsal belirlenimleri yüzeye çıkararak görünmesini sağlamayı amaçlar. Holzer *Truims* (Bilinen Gerçekler) (Görsel 18) serisinde genel olarak çağımız insanının nereden geldiğini pek düşünmediği ancak bir tür iktidar ürünü olan, bir dizi karışık söz, talimat ya da tavsiye niteliğindeki metne dayalı işleriyle, kamusal alanda

kitlelere seslenmiştir. Medya araçlarının bildiri dilini taklit eden sanatçı, afiş ve reklam tabelaları gibi yine medyanın uygulama alanlarını kullanarak sürekli maruz kaldığımız mesaj yığınlarını bir anlamda alaya almıştır.



Görsel 18. Jenny Holzer, Bilinen Gerçekler/ Truims serisinden (Nezaketin tadını çıkarın çünkü zalimlik daha sonra her zaman mümkündür), 1993, New York. <https://news.artnet.com/art-world/jenny-holzer-birthday-artist-turns-65-320476>

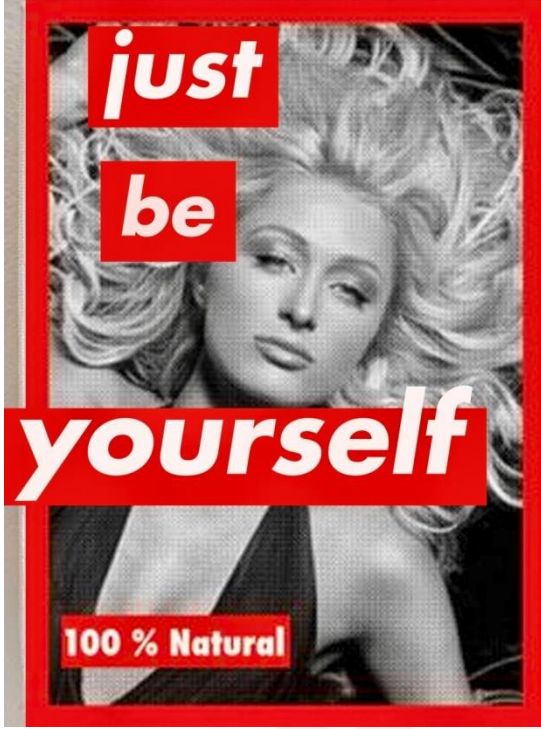
Görsel 19. Jenny Holzer, İsimsiz, 2019, Projeksiyonla yansıtma (Çapraz ateşte kaldık. Ka 47 ile vuruldum. Sevinmek için yanlış zamanda yanlış yer olduğunu söylediler), Rockefeller Center. <https://www.itsnicethat.com/news/jenny-holzer-vigil-projections-gun-violence-art-081019>

1978 yılından itibaren, Manhattan duvarlarındaki elektronik tabelalar ve görünen alanlarda Bilinen Gerçekler/ Truims isimli afiş dizisini sergilemeye başlamıştır. Afişlerde yer verdiği ifadeler, herhangi bir ortak söz ya da kendi içinde tutarlı bir söylem oluşturmaktan ziyade, toplumda sıkça karşılaşılan basmakalıp ifadelerin önermeleridir (Gintz, 2010, s. 71). Holzer, mesajlarını, "...kendi ağzından değil; hükümet, eğitim, reklamcılık, kamusal tavsiyeler ve kişisel itiraflar gibi diğer anonim otorite söylemlerini taklit ederek sunmuştur" (Clark, 2011, s.182). Dolayısıyla bu sözler daha çok, öznenin iç çatışmalarının, toplumsal sansür tiplerinin, ters yüz edilmiş ifadelerin ve zararsız gibi görünen sözlerin kendileriyle, birbirleriyle ya da dış gerçeklikle çeliştikleri bir dizi fikir cümlelerini yansıtmaktadır. Afişler bu anlamda, her türlü tek anlamlı okumayı yasaklamaktadır (Gintz, 2010, s. 71). İfadelerden bazıları: *Bir olumlu davranış tüm*

dünyayı değiştirir. Her zaman seçme özgürlüğüne sahip olduğunuzu hatırlayın. Bir hareketin nedenlerini gizlemek kötüdür (Clark, 2011, s.182). Toby Clark'a göre bu sözlerin ikna edici yanları bulunsun da, ifadeler üst üste bindikçe çelişki yaratmaya ve birbirini geçersiz hale getirmeye başlamıştır. Ayrıca mesajların şehrin işlek noktalarına yerleştirilmesi, kitle iletişim mesajlarının sersemletici yanı ve yarattığı otoriter işaret yığınlarının, şehir yaşamına özgü bir bağdaştırıcılığı bulunmaktadır (2011, s.182). Holzer'ın çalışmaları, çağın iktidar biçimlerinin ortaya çıkardığı yaşam ve gerçeklik mitlerinin, medya gücü aracılığıyla özel ve kamusal alana yayılma ve ele geçirme süreçlerine karşı farkındalık yaratmaya yöneliktir. Holzer, belirli konular üzerine düşünerek oluşturduğu vecizelerini, tişört gibi günlük kullanım nesneleri üzerine ya da anıtsal binalar ve müze gibi alanlarda da yerleştirmektedir (Görsel 19).

1970'li yıllarda kitlesel medyanın yönlendirici diline dikkat çekmek isteyen *Barbara Kruger*, *Cindy Sherman* gibi sanatçılar ise yaygın medya imajlarına yeni bir okuma getirmeyi amaçlamışlardır. Her iki sanatçı da kurguladığı fotoğraf çalışmalarında cinsiyetçi kitle medyası, tüketim ve popüler kültür alanlarında hakim düşünce ve kültür ürünlerini taklit ederek, bakışın bağlamını değiştirmiştir. Yapay imajlarla cazibeli kılınan bu dünyanın sahiciliğine yine kendi dilinde, medyatik kurgular aracılığıyla gönderme yapmışlardır.

Barbara Kruger, medya kaynaklarından edindiği görüntüleri yeniden üretirken, bunların gerçekliğini sorgularcasına medya dilini yansıtan birtakım ifadeler kullanmıştır (Görsel 20). Sanatçının reklam afişlerine benzeyen çalışmalarında: "... 'Yeterince Eğlendik mi?', 'Alışveriş Yapıyorum, O Halde Varım' ya da 'Göründüğümüz gibi Değiliz' gibi yazılar vardır. Birtakım tarihsel göndermeleri olmakla birlikte, bu yazıların dikkat çektiği asıl şey, tüketim ve eğlence duygusunu sürekli körükleyen medyanın ikiyüzlülüğüdür" (Yılmaz, 2006, s.319). Cindy Sherman ise kendi bedeni aracılığıyla görsel kültürde kadın imgesinin oluşturulma biçimlerini taklit etmiştir. *Untitled Film Stills* (İsimsiz Film Kareleri) adlı serisinde, ana akım sinemada erkek bakışına göre şekillenen klişe kadın rollerini canlandırarak fotoğraflamıştır (Görsel 21). Bu çalışmalar medyada kadının kendi kimliği dışında, cinsiyeti bağlamında öne çıkarılmasını sorgulayan ve onu yapay imajlar olarak var eden erkek egemen ideolojiye bir gönderme niteliği taşımaktadır.



Görsel 20. Barbara Kruger, İsimsiz (Sadece Kendin Ol)/ Untitled (Just Be Yourself), 1999-2000.

<https://artwizard.eu/barbara-kruger,-the-feminist-contemporary-art-of-the-20th-century-ar-61>

Görsel 21. Cindy Sherman, İsimsiz Film Kareleri No.16/ Untitled Film Stills, 1978, Siyah beyaz fotoğraf, 50.8 x 40.6 cm. https://www.saatchigallery.com/aipe/cindy_sherman.htm

İnsan bedeni geçmişte toplumun bir parçası olarak çeşitli inanış biçimlerinin öncelikli müdahale alanıyken, günümüzde bambaşka bir bakışın odağında yer almaktadır. Günümüzde, sözde çeşitli düşüncelerin yapılandığı anlamlarından sıyrılarak adeta özgür kılınan beden, bu kez de özgürlük vaatlerinin merkezinde yer alarak kapitalist sistemin ona biçtiği rolün bir parçası haline gelmiştir. Bu anlamda bedenin kazandığı değer, aslında sistemin yarattığı bir değer olmaktadır. Özne büyük ölçüde bu sistemin onu yarattığı şekilde, 'bedenine baktığı, kendini sevdiği ve ilgi gösterdiği ölçüde' değer kazanmaktadır.

Fransız düşünür *Jean Baudrillard*, özne ve hakikat üretimi ilişkilerini, postmodern dönemde yaşam biçimlerinin kapitalist kültürün imajları üzerinden dönüşümü noktasında inceleyen bir başka düşünürdür. Baudrillard, kitle iletişimin etkilerini araştırırken, tüketim dünyasına özgü unsurların gerçeklikten uzak yapay anlam ve etkileri üzerinde durur.

Ona göre kapitalist kültür içine doğan özne, belirli modeller ve temsiller üzerinden tüketim nesnelerini deneyimleyerek yapay bir gerçekliği yaşamaktadır.

Baudrillard'a göre sanayi devriminden sonra maddi olanaklarla birlikte beden/cinsellik gibi konular, ekonomi politiğin genelleşmesi sürecine paralel olarak büyük bir dönüşüme uğramıştır (2011, s. 205). Bu süreçte özellikle ekonomi politiğin eline geçen insan bedeni kaçınılmaz bir şekilde, biçimsel bir çıplaklığı yansıtmaya başlamıştır. Bu çıplaklık, marka, moda, makyaj gibi tüm idealist 'özgürleşme' perspektifini kapsayan bir çabanın sonucu olarak açıklanabilecekken, vücudun *keşfedilmesi* ya da *yeniden keşfedilmesi* gibi söylemlerle kuşatılarak anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Ancak Baudrillard için, herhangi bir keşifle hiçbir ilişkisi olmayan bu durum, yaşamakta olduğumuz tarihsel süreçte, vücudun mantıksal açıdan uğradığı biçimsel dönüşümü yansıtmaktadır. Yani vücudun sahip olduğu modern statüyle, ekonomi politik arasındaki ilişkinin bir yansımasıdır. Baudrillard, beden üzerinde yoğunlaşan bu ilgiyi aynı zamanda, tarihsel toplumun beden ve çıplaklık konusunda, akıllarına estiği gibi bir baskı düzeni oluşturmaları sonucu bedenin *radikal bir olumsuzluk metaforuna* dönüştürmesine bağlamaktadır. Günümüzdeyse, bedenin bu metaforik özelliklerine bir son verilerek, beden devrimci birer *olguya* dönüştürülmek istenmektedir. Sonuç olarak, olumsuz bir beden tarihinin ardından karşımıza olumlu bir beden tarihi çıkmaktadır. Güncel devrimle ilgili ortada bir çelişki bulunmaktadır; bu çelişki ise, bedenin yüzyıllar boyunca baskı altında tutulmasının onu bir *değere* dönüştürmüş olmasından kaynaklıdır. Baskı altında tutulan bedene zorunlu bir yasak çiğneme işlevi yüklenerek bir değerler değişimine uğratılmıştır (2011, s. 207-209).

Baudrillard'a göre, tüketim kültürünün yayıldığı mecra olan, çağdaş toplumda algı ve bilinci yönlendirerek toplumsal değerler ve tüketim ürünlerini birer gösterge statüsüne dönüştüren en önemli araç medyadır. Özellikle televizyon, 'öz'den yoksun yeni bir dünyaya açılan önemli iletişim aracı olmuştur. Medyada sürekli karşılaştığımız görüntüler kendimize, yaşam alanlarımıza, tüketim alışkanlıklarımıza dair temel varsayımlarımızı yok edecek biçimde, insan gerçekliğini tüketme hazzına dayalı yepyeni bir gerçeklik üzerinden üretilmiştir. Çağdaş kültürün cezbedici unsurları olarak insan deneyimine sunulan tüm imajlar yönlendirici bir güce sahiptir. Baudrillard'a göre bu imajların kendisi dışında herhangi bir göndermesi ve gerçekliği olmadığı için, imaj ve gerçeklik arasındaki sınır iyice bulanıklaşmış, algı ve düşünme biçimlerimiz de değişime uğramıştır.

Baudrillard, günümüzde artık gerçek olan şeyin, dünyayla kurduğumuz doğrudan bağlantılar değil, televizyon ekranlarından bize verilen olduğunu düşünmektedir. O'na göre "dünya bir televizyondur, televizyon dünya olmuştur. ... Kurgu gerçek/leştirilmiştir, gerçek ise kurgusal olmuştur" (Sarup, 2017, s. 232). Televizyon ve tüm medyanın birbiri ardına ürettiği imajlar orijinalin kaybolduğu bir kurgusalılığı içerir. Baudrillard'ın (1981) *simülasyon* diye adlandırdığı bu tür imgeler, çağın yeni kültürel fenomenleri olarak gerçekliğin yerini almıştır. Kavram olarak simülasyon, gerçek olmayan, bir şeyin taklidi, sahtesi olarak açıklanmaktadır. Ancak Baudrillard'ın düşüncesinde simülasyonlar hazır bir gerçeklik tarafından yayılan, onu kopyalayan ya da çarpıtan bir şey olmaktan çok uzaktır. Çünkü gelinen noktada artık gerçeklikle simülasyon arasında zorunlu bir bağlantı kalmamıştır. Bir temsilin sahteliğini veya gerçekliğini ölçebilecek sağlam, saf bir gerçeklik bulunmamaktadır. Bu nedenle gerçeklik, orijinallik, temsil ve kurgu gibi kavramlar bulanıklaşmış, simülasyon ve gerçeklik arasındaki ayrım çökmüştür. Bilgisayarın ürettiği imajlar bunun en açık örneğidir. Bununla birlikte, simülasyon yalnızca teknolojiyle sınırlı bir alanda değil yaşamı düzenleyen her alanda, çağdaş kültürün yaygın bir koşulu olarak yer almaktadır. Moda, çevre tasarımı, kamuoyu yoklamaları, temalı parklar, telekomünikasyon gibi çeşitli alanlar simülasyon prensibiyle hareket eder (aktaran Ward, 2014, s. 98-99).

Simülasyonlar gerçekliğe yapılan her türlü referanstan özgür bırakılmış olsalar bile, hayatlarımızda önemli ölçüde yer edinmişlerdir. Doğal bir gerçekliğe işaret etmeseler bile, insanlar üzerinde gerçek etkilere sahiptirler (aktaran Ward, 2014, s. 107-108). Örneğin tüketim zevki, bir nesnenin temel gerçekliği dışında ona büründürülmüş imajına sahip olmak üzerine kuruludur. Çoğu kez ürün yerine onun kafamızda yer edinmiş imajını satın alırız. Ya da aşk yaşamaya ilişkin istek ve referanslarımız pembe diziler ya da filmlerdeki kurgusal aşk imajları üzerinden şekillenir. Yani üretilen yapay imajlar bizim gerçekliğimizi oluştururlar.

Günümüz dünyasında algı ve gerçekliğimizin tüketim göstergeleri üzerinden şekillenme sürecine bakmak için, temel bir insan gereksinimi olan yeme-içme alanlarına kadar uzanabiliriz. Örneğin, endüstriyel yiyecek- içecek sektöründe ortaya çıkan McDonald's,

Starbucks türünden markalar, dünyanın pek çok yerinde açılan bayi zincirleriyle birlikte, Amerika'ya özgü yaşam tarzının kültür ikonları haline gelmişlerdir. Bu markalar oluşturdıkları popüler imajlar sayesinde tüketicilerini sürekli tetikte tutmayı sağlayan markalar olmaktadır. Reklam diliyle söyleyecek olursak, 'insanlar böyle yerlere sadece yemek yemek için değil, sıradışı bir deneyim yaşamak için davet edilir', imaj kültürünün bir parçası olarak tüketim zevkini yaşamak için. Bu tür söylemler Amerikan yaşam biçiminin bir parçası gibi görünmektedir. Dolayısıyla bu imajların dolaşımı aynı zamanda, tüm dünyadan insanlara, ikonlaştırılmış Amerikan yaşantısına katılmalarını vaat etmektedir. Bu bağlamda, George Ritzer'ın farklı ülkelerdeki insanların bu tür mağazalara bakışını araştıran çalışmalardan sunduğu örnekler oldukça çarpıcıdır. Örneğin, Brezilya'da hazır yemek sektöründe çalışan bir yönetici, verdiği bir röportajda "ülkesinin Amerika'ya has şeylere tutku duyduğunu" açıklarken; Malezya'daki bir başka restoran sahibi ülkesindeki insanlar için: "Buradaki insanlar Batılı, özellikle de Amerikalı olan ne varsa onu seviyor, Amerika'yla ilişkilendirilmek istiyor" gibi ifadeler kullanarak imaj kültürünün etkisini gözler önüne sermektedir (2017, s.30).

Postmodern dönem yaşantısı hızlı değişimler odağında gelişen bir kültüre sahip olduğu için, her an tüketilip bir yenisine geçmeye olanak veren yüzeysel deneyimler sunmaktadır. Herhangi bir anlam ve derinliğe sahip olması gerekmeyen yoğun ileti akışına sahiptir. Bu bildirim dünyası içinde pek çok düşünce ve inanç biçimlerine maruz kaldığımız söylenebilir ancak, çoğu bilgi türü, spekülatif içeriğinden dolayı yalnızca anlık etkiye sahip olmaktadır.

Hızla değişen teknoloji, kültür ve yaşamla birlikte, güncel yaşama dair hakikat algımız da dönüşüme uğramaktadır. Sürekli maruz kaldığımız anlık iletiler pek çok manipüle edici unsuru da bünyesinde barındırmaktadır. Yalan ya da yanlış bir bilgiye dayanan herhangi bir söylem, onu üretenler tarafından bir gerçeklik durumu, yeni bir gerçek olarak karşımıza çıkabilmektedir. Bunun yanı sıra günümüzde, gelişen bilgi teknolojileri ve medya ile birlikte bir bilginin doğruluk ya da yanlışlığını ayırt etmenin zor olduğu bir aşamada olduğumuz düşünülmektedir. Yalan bilgi artık neredeyse her alanda karşımıza çıkmakta ve bizi şaşırtmamaktadır. Oxford sözlüğünün 2016 yılında yılın kelimesi olarak

Post- truth kelimesini seçmesi ve kelimenin git gide popülerleşerek kavramlaşması, bu durumun bir göstergesidir.

Dilimize *hakikat sonrası*, *gerçek ötesi* gibi ifadelerle çevrilen bu sözcük, Oxford sözlüğü tarafından: “Nesnel gerçeklerin, kamuoyunun şekillenmesinde, duygulara ve kişisel inançlara hitap edilmesi kadar etkili olmamasıyla ilişkili ya da buna delalet eden durumlar” şeklinde tanımlanmıştır (McIntyre, 2019, s. 5). Bazı düşünürler tarafından içinde yaşadığımız dönemin “Hakikat sonrası” olarak anılması, gerçeğin geçmişe kıyasla ikinci plana itilmesinin bir yansımasıdır. Gerçeklik bir çeşit biçim değiştirme sürecindedir. Bugün sıkça kullandığımız bu kavram aracılığıyla, gündemi şekillendiren unsurların verilerden çok kanaatlere dayandığı, olguların önemini yitirdiği ve gerçeklerden uzaklaşıldığı gibi durumlara gönderme yapılmaktadır. Stephen Colbert’ın 2005 yılında Amerika’nın algı politikalarına atıfta bulunma amacıyla kullandığı *hakikatimsi* tabiri de, gerçekliğin git gide bulanıklaşan halinin bir öngörüsü niteliğindedir (aktaran McIntyre, 2019, s. 27). Colbert bu ifadeyi, “olgular tarafından zorunlu olarak desteklenmese de, bize *doğruymuş* gibi gelmesinden ötürü bir şeye ikna olmak” (aktaran McIntyre, 2019, s. 27) şeklinde açıklamaktadır.

Bu konuda 2004 yılında yazdığı *Post-truth Era* (Hakikat Sonrası Çağ) isimli kitabıyla önemli tespitlerde bulunan Ralph Keyes, günümüzde gerçeklikle yalanların neredeyse birbirine karıştığını söylemektedir. O’na göre bugün artık tam olarak gerçeği yansıtmamakla birlikte, yalan da denemeyecek muğlak ifadelerden oluşan üçüncü bir kategori daha ortaya çıkmıştır. Buna ‘zenginleştirilmiş’ gerçek denebilir. Keyes, yalana bakışımızın ve onunla ilişkilendirdiğimiz olumsuz anlamın yeni üretilen bu tür ifadeler aracılığıyla bambaşka bir yöne gittiğini düşünmektedir. *Neo- gerçek*, *sunı gerçek*, *hafif gerçek* gibi ifadeler, gerçeğin üzerini bir biçimde örterek, yalan söyleme eylemini de yumuşatmış olur (2017, s. 25). Ralph Keyes, günümüz toplumlarında yalan söylemenin artık sıradan bir eylem haline gelmesinde toplumsal aktörler tarafından sürekli maruz kaldığımız yalan beyanların önemli bir yere sahip olduğunu söylemektedir. Bu tür beyanlar karşısında gerçeklik algımız değişmiş ve yalana karşı ahlaki duyarlılığımız hızla düşmüştür. Keyes örnek olarak, Amerika’nın çeşitli ülkelere gerçekleştirdiği müdahaleler ve ülkede patlak veren skandallar üzerine uzun süre boyunca resmi elden yapılan

beyanlar gibi etkenlerin, insanları ahlaken hissizleştirdiğini söyler (2017, s. 20-21). Bunun yanı sıra, medya araçlarının ayırt etmeksizin hızlı veri aktarımı ve bu durumun spekülative içerikler için kullanılması; insanlığı ilgilendiren konularda bilimsel gerçekliğin belirli çıkar çevreleri adına çarpıtılması (küresel ısınmanın inkarı, geçmişte sigaranın kansere yol açmadığına dair bir takım araştırmaların fonlanması...) gibi çoğaltılabilecek örnekler, nesnel gerçeklikten uzaklaşılarak, bir konuda yaratılan algının önemini vurgular niteliktedir.

Lee McIntyre, *Post-Truth* isimli kitabında bu gibi durumları, olguların peşinden gitmek yerine olguları siyasi bakış açımıza uyarlama olarak yorumlamıştır. Birinin inançları bir olgu sebebiyle tehlikeye düştüğü zaman, inanç yerine olgunun kendisinin hiçe sayılması söz konusudur. Bu durum, hakikatten daha önemli bir şeyi savunma hali olarak ortaya çıkar ve hakikat sonrası bir tür ideolojik üstünlük anlamına gelmektedir (2019, s. 33). “...destekleyici kanıtlar olsun ya da olmasın, zorla birilerini bir şeylere inandırmaya uğraşan insanlardan oluşan bir ideolojik üstünlük. Siyasal tahakkümün formülü de budur” (McIntyre, 2019, s. 33).

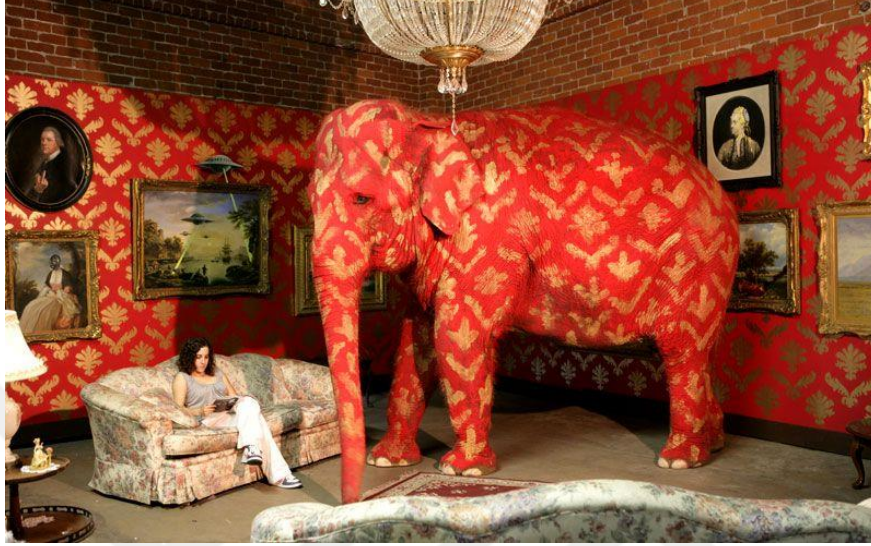
Cebrail Ötğün’e göre bugün,

Bilginin üretim biçiminin denetimi ve yönlendirilmesi günümüzün en önemli olgularından biri haline geldi. *Post truth* da bu süreçte bilginin her türlü denetiminde ve yönlendirilmesinde merkeze yerleşmiş, bu kavram çerçevesinde yalanın gerçeğe üstün geldiği, gerçeğin yitirildiği tartışmalarıyla yeni bir boyut kazanmış durumda. Küresel ağı yöneten sayısal algoritmalar hem siyasal ortamı hem düşünme biçimimizi hem de sanatı ve kültürü dönüştürüyor (2020).

Gerçeğe dair ortaya çıkan bu tür kavramlaştırmalar, bizlere olgu olarak hakikatin sarsıntılı bir süreçte olduğunu göstermektedir. Günümüzde pek çok değişkene bağlı olarak, gerçek dediğimiz şeyin birden fazla türüyle karşı karşıya kalmaktayız. Bizi bu konuda bağlayıcı kılan unsur, güç ilişkileri sonucu var edilen hakikat etkileridir. Bu anlamda ortaya çıkan ‘hakikatimsi’ etki, yönlendirici gücüyle her koşulda olumlu anlam değerine sahiptir denebilir. Çünkü gerçeğin yeni biçimi, yarattığı pozitif algı ekseninde varlığını korur. Yani görünen gerçeklik “tozpembe”dir.

Toplumdaki çelişkili unsurların sorun haline getirilerek sanatsal üretim sürecine dahil edildiği sanat anlayışlarıyla her dönem karşılaştığımız gibi, güncel sanat örneklerinde

bilginin kolayca dönüştürüldüğü medya teknolojileri ve manipülasyon süreçleriyle bağlantı kurulan işlerin varlığından söz edebiliriz. İngiliz sokak sanatçısı olarak bilinen Banksy'nin *Odadaki Fil* (Görsel 23) isimli düzenlemesi, bu bağlamda okunabilir.



Görsel 22. Banksy, *Odadaki Fil / Elephant in The Room*, 2006, Mekan Düzenlemesi, Los Angeles.
<https://www.caracaschronicles.com/2013/03/22/vote-for-me-the-other-guys-are-crazy/>

Toplumsal meselelere duyarlılığı ile tanınan Banksy, çoğunlukla mizahla harmanladığı işlerini kamusal alanlardaki duvar yüzeylerine şablon baskı türünde uygulamaktadır. *Odadaki Fil* isimli sergide ise, bambaşka bir deneyimi bu kez bir iç mekanda, yine yoğun mesaj ileten yanılla kurgulamıştır. Mekanın nesneyle olan iletişimini biçim ve anlam birlikteliği yönünde planlayan Banksy, serginin isminden de anlaşılacağı gibi, oturma odasına dönüştürdüğü mekanın ortasına devasa bir fil yerleştirmiştir. Canlı bir hayvanı duvar kağıdıyla aynı renge boyayarak mekana özgü bir bütünsellik kurmuştur.

Bir İngiliz atasözü olan “*Odadaki Fil*”, ortada olan ancak görmezden gelinen sorunlara işaret eden ironik bir içeriğe sahiptir. Bu metaforu gerçek bir mekan ve fil aracılığıyla doğrudan maddi koşulu içinde kurgulayan sanatçı, görmezden gelinen toplumsal sorunlara dikkat çekmek için sıra dışı bir anlatım yoluna başvurmuştur. İç mekanda canlı bir filin bulunması gerçekte olmayacak bir durum olarak son derece absürtken, filin varlığı, mekanla kurduğu bütünlük içindeki yokluğu üzerinden okunmaktadır. Fil, odanın içinde yer almaktadır ancak gerçekte de tıpkı ima edildiği gibi görünmemektedir.

Buradaki metaforik kavramlaşma, pek çok bağlamda gerçekliğin üzerinin örtüldüğü olay ve durumlara bir gönderme niteliğinde okunurken, günümüzde iletişim teknolojilerinin yönlendirici gücünün yoğun olarak hissedildiği bir çağın manipülatif etkilerine dair, eleştirel bir bağlamda da okunabilmektedir. Kültürel bir ürün olarak anlam değerine sahip olan atasözü, bu araştırmada olduğu gibi, sanatsal bağlamda yeniden üretilerek toplumsal ve politik meseleler üzerinden okumaya açılmıştır.



2. BÖLÜM: SANATSAL UYGULAMALAR

Bu araştırma kapsamında yapılan uygulamalar, çağımızın toplum, kültür ve siyasal dinamikleri ekseninde gelişen bir takım kavram ve söylem biçimlerinden hareketle ortaya koyulmuştur. Genel bir anlatımla, insan toplulukları içinde özne ve iktidar ilişkileri temelinde gelişen algı gerçekliği ve pozitif anlam çağrışımlarının etkilerine yönelik değerlendirilmeler üzerinden şekillenmiştir. Bu bağlamda Ralph Keyes'in Hakikat Sonrası Çağ isimli kitabında bahsettiği "alternatif" ya da "zenginleştirilmiş gerçek"lerle yaşamaya alışıyor olmamızın etkileri paralelinde düşünebilir ve günümüz yeni gerçeklik biçimlerine dair eleştirel bir düşünme biçiminden bahsedebiliriz.

İletişim teknolojileri ile aynı doğrultuda ilerleyen yaşadığımız çağın manipülatif etkileri, algı ve gerçekliğin yer değiştirdiği temel bir sorunu ortaya koymaktadır. Nesnel olarak hakikat olgusunun bir takım siyaset ve medya gibi bağlantılar aracılığıyla, toplumsal iktidar ilişkileri ekseninde günümüzde hiç olmadığı kadar sarsıntıya uğraması, yaşam pratiğinde gerçeğe kurulan ilişkinin gitgide bulanıklaşmasına ve yalana karşı bağışıklığımızın artmasına zemin hazırlamıştır. Yalan bir bilgi, sahip olduğu spekülasyon içeriği nedeniyle doğru ya da gerçek bilginin önüne geçerek zihinleri gerçeğin karşısında daha çok meşgul eden bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla 'yaşadığımız an'ın verilerine ilişkin maruz kaldığımız bu tür bir zihinsel karmaşa, bizi gördüğümüz ya da görmek istediğimiz, kaçıttığımız veya içinde yer aldığımız ve nihayetinde tedirgin bir yapıda konumlandırmaktadır.

Bu araştırma kapsamında ele alınan çalışmalar genel olarak bu kaygı noktasından hareketle ortaya koyulmuştur. Yöntem, teknik ve malzeme bakımından farklılık içeren uygulamalar, birden fazla sanat disipliniyle temas halinde gerçekleştirilmiştir. İki boyutlu yüzey üzerine uygulanan boya, ipek baskı gibi tekniklerin yanı sıra ağaç, pleksiglas ve polyester gibi malzemelerle boyut kazandırılmış plastik sanat uygulamaları ortaya koyulmuştur. Ayrıca doğrudan dilsel ifadelerin biçimsel olarak kullanıldığı geniş bir uygulama alanından bahsedebiliriz.

Çalışmaların büyük bir bölümünü kapsayan *Bana Tatlı Küçük Yalanlar Söyle* serisi, günlük yaşam pratiğinde karşı karşıya kaldığımız ‘gerçeklik’ türlerine dair bir sorgulama biçimi olarak, insan algısını yöneten tüm koşulların belirli kavramsallık içinde ele alındığı çalışmalardan oluşmaktadır. Küresel yaşam kültürünün yoğun yönlendirici yapısı içinde ortaya çıkan bir takım düşünce ve ifade biçimlerine karşı ironik bir yaklaşım esas alınmıştır. Özellikle günümüzde medya bağlantıları aracılığıyla daha açık görünen kitlesel ‘aldatma’ pratikleri etrafında dolaşan kavramsal diyalog unsurlarını kapsadığını söyleyebiliriz.

Michel Foucault, insan topluluğu içinde gelişen her türlü iletişimin, aynı zamanda bir tür iktidar biçimini açığa çıkardığını söylemektedir. Bilgi ve gerçeğin üretilmesinde belirleyici olan toplumsal aktörler etrafında gelişen diyaloglar, farklı dönemlerde farklı koşullar içinde insan yaşamına etki etmektedir. Bir iktidar ürünü olarak sembolleşen bazı dil ve eylem pratikleri, bir takım anlamsal çağrışımların özne üzerinde doğrudan etkin kılınmasını sağlamak amacıyla her an her yerde dolaşım halinde bulunmaktadır. Günlük yaşamda sıklıkla maruz kaldığımız ve “büyük” bir bilginin özeti gibi yansıyan kalıplaşmış bu tür söylem biçimleri, algıyı yönlendiren ancak ortaya herhangi bir gerçeklik koymayan yanıyla yapay bir dile işaret etmektedir. Bir tür propaganda işlevi gören bu bildiriler pek çok alanda yönlendirici olabilirken, kültürel ve politik alanların kitle kültürü üzerinde doğrudan etki kurabilmesini sağlamaktadır. Günümüzde bu tür mesajların kitlesel olarak yayılabilme olanağı manipülatif etkinin çoğalmasına ve bir süre sonra bu etkilerin normalleşmesine sebebiyet vermektedir. Böylelikle ileti yoğunluğu içinde mevcut durum ve varsayımlar arasındaki boşluk da gitgide yok olabilmektedir.

Bu tür mesajların geneline baktığımızda, insanlığın her dönem karşılaşmış olduğu, onların yerine düşünülmüş ve onlar için en iyisi olduğu iddia edilen gerçeklik türlerini yaşamaya yönelik içerikten bahsedebiliriz. Örneğin insanı çevreleyen toplumsal yapı unsurları ve kitle kültürünün ‘özne merkezli’ belirlenimlerinin çoğunlukla öznenin yönünü ve koşullarını ona göstermekte olduğunu görmekteyiz. Bir anlamda, ‘her şey özne içindir’, onun yerine düşünülmüş ve onun için en iyisi belirlenmiştir. Özne için özne adınadır...

Bana tatlı küçük yalanlar söyle serisi içinde, *Her şey için* ifadesi odağında şekillenen çalışmalar, bu tür kalıplaşmış söylem biçimlerinin bir örneği olarak ele alınmaktadır. Çoğunlukla farkında olmadığımız ya da önemsemediğimiz bu iletiler, toplumsal iktidarın kurduğu temel bir iletişim dili olarak geçmişten bugüne karşımıza çıkmaktadır. Kültür, inanç, siyaset, tüketim gibi alanların kullandığı en temel söylem dilidir. ‘Her şey’in bizim, onun ya da belirli bir hedefe yönelik olduğuna dair verilen mesaj, mevcut durumun öznenin araçsallığı içinde, pozitif anlam çağrışımları üzerinden yönlendirilmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla yüzeysel olarak kurulan manipülatif anlam yapılanmalarının sembolleridir. Bu kavramsal temelde üretilen çalışmalar, bu dilin inandırıcılığını sorgulamak niyetiyle gerçekleştirilmiştir. Kavramsal bağlam, farklı yöntem ve tekniğin uygulandığı çalışmalarda kendini göstermektedir.



Görsel 23. Betül Buldak, Bana Tatlı Küçük Yalanlar Söyle / “Her Şey Elma İçin”



Görsel 24. Betül Buldak, Bana Tatlı Küçük Yalanlar Söyle, “Her şey elma için”, 2020, (Elle yontulmuş ağaç ve dijital baskı yapılmış pleksiglasın şekillendirilmesi, 26,5x34,5x7 cm).



Görsel 25. Betül Buldak, Bana Tatlı Küçük Yalanlar Söyle, “Her Şey Elma İçin”, 2020, (Elle yontulmuş ağaç ve dijital baskı yapılmış pleksiglasın şekillendirilmesi, 31.5x31,5x4,5 cm).

Görsel 26. Betül Buldak, Bana Tatlı Küçük Yalanlar Söyle, “Her Şey Elma İçin”, 2020, (Ağaç ve şekil verilmiş pleksiglas, 2 adet 26x20x3 cm).



Görsel 27. Betül Buldak, Bana Tatlı Küçük Yalanlar Söyle, “Her şey elma için”, 2020, (Elle yontulmuş ağaç ve dijital baskı yapılmış pleksiglasın şekillendirilmesi, 31,5x26,5x3,5 cm).



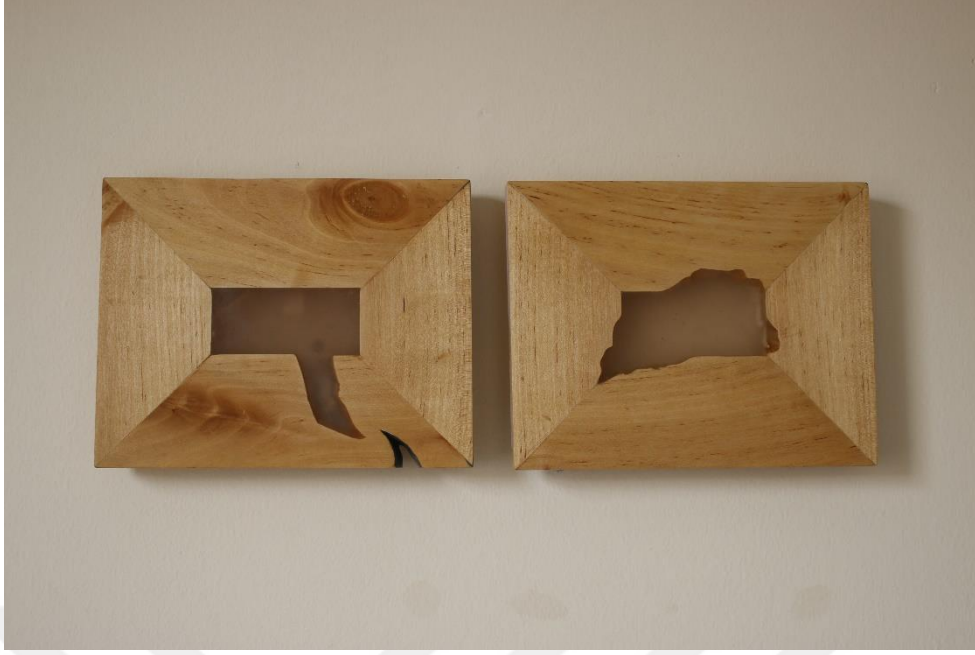
Görsel 28. Betül Buldak, Bana Tatlı Küçük Yalanlar Söyle, “Her şey elma için”, 2020, (Elle yontulmuş ağaç ve dijital baskı yapılmış pleksiglasın şekillendirilmesi, 21x25x6 cm).

“Bana Tatlı Küçük Yalanlar Söyle” serisinin bir parçası olan “Her şey elma için” isimli çalışma dizisi, belirli kavramlaştırmalar aracılığıyla toplumda normalleşmiş bu tür söylemlerin çelişkili yanlarına dikkat çekme amacı taşımaktadır (Görsel 24- 28 arası).

Simgesel çağrışımlar eşliğinde oluşturulan biçimsel dil, toplumsal söylem dilinin inandırıcılığına dair bir sorgu temeli yaratmaya yöneliktir.

Çalışmaların geneli boyut kazandırılmış işlerden oluşmaktadır. Elle yontulmuş ağaç ve elma imgerinin dijital baskı yoluyla aktarıldığı pleksiglas malzemesi kullanılmıştır. Pleksiglas aynı zamanda ısı yoluyla şekillendirilerek ağaçla uyumlu bir form yakalanmaya çalışılmıştır. Ortaya çıkan altı adet farklı boyut ve forma sahip çalışma, belirli bir düzende yan yana sergilenmesi için planlanmıştır. Bu dizi içerisinde yalnızca *Görse/ 27* düz bir ağaç ve içi boş, ancak eğimli bir pleksiglase sahiptir. Bu durum ironik bağlam içinde ele alınan söylemin biçimsel yansıması şeklinde okunabilir. Kalıplaşmış söylem ve düşünme biçimlerinin içini boşaltmaya, sıradanlaştırmaya dair yaklaşım söz konusudur.

Ortaya çıkan biçimi bozulmuş çerçeveler ve plastik açıdan bu bozulmayla uyum içinde olan pleksiglas ve fotoğrafik elma imgesi, bir takım metaforik okumalara açılmaktadır. Normalde günlük kullanım nesnesi olarak bir temsil aracı olan çerçeve, burada işin kendisine dönüşmüştür. Dolayısıyla biçim ve anlam bakımından değişime uğratılarak, doğrudan bizlere yöneltilen yapay pozitif söylem dilinin aktarım araçlarına dönüştürülmüştür. Oluşturulmuş gerçeklik türlerine karşılık gelen temsiller olarak şekillendirilmişlerdir bir anlamda ve bazı çarpık ve çelişkili unsurların tasviri niteliğinde biçimsel bozulmaya uğratılmıştır. Çerçevelerde yer alan elma imgesi, çalışmaların temas ettiği manipülatif unsurların toplumsal anlam yapılanmaları bakımından değerlendirilmeleri ile ilişkilidir. Elma imgesi, Havva'nın Adem'e yedirerek cennetten kovulmalarına sebep olduğu yasak meyve olması bakımından ya da Pamuk Prenses'in zehirli bir elma ile kandırılması gibi, kutsal metinlerde, mit ve masallarda sıklıkla baştan çıkarıcı bir imge olarak betimlenmektedir. Dolayısıyla elmanın bir aldatma aracı olarak tarihsel ele alınışı ile birlikte bazı gündelik gerçeklik oluşumlarını kendi basitliği içinde ele alarak, bu tür ifadelerin anlam değerlerine ve etki güçlerine dair bir okuma sunmak istenmektedir.



Görsel 29. Betül Buldak, Bana Tatlı Küçük Yalanlar Söyle Serisi / “Her Şey Senin İçin I” 2018, (Elle yontulmuş ağaç, polyester ve matbaa boyası, 2 adet 15,5 x20 x1,8 cm).

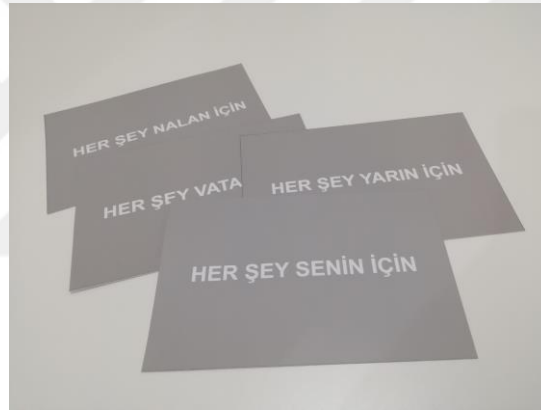


Görsel 30. Betül Buldak, Bana Tatlı Küçük Yalanlar Söyle Serisi / “Her Şey Senin İçin II”, 2020, (Aynalı pleksiglas, çerçeve, 40x40 cm).

Her şey senin için I ve II isimli çalışmalar ise kavramsal bir temelde, yine iktidar söylemlerinin gerçeklik zeminindeki yeri bağlamında ele alınmıştır. Büyük söylemler ve yansımaları nezdinde ortaya çıkan çelişkilere odaklanılmıştır. ‘Her şey senin için I’de, (Görsel 29) çerçeve biçiminde yontulmuş ağaç ve polyester malzemesi kullanılmıştır.

Özellikle iç kısımları farklı biçimlerde oyulan 2 adet çerçeve polyester dökümle kaplanarak, bulanık bir görüntü elde edilmiştir. Buradaki biçimsel bozulma ve net olmayan görsel alan, öne sürülen söylemle yarattığı çelişki üzerinden, yine ironik bağlamda okunmaktadır.

'Her şey senin için II' (Görsel 30) ise, sınırları hazır bir çerçeve ile belirlenmiş beyaz bir alan ve merkezindeki 3 cm çapındaki daire biçimli aynadan oluşmaktadır. Çerçeve ve merkezinde bulunan daire biçimli ayna, izleyicinin bu büyük söylemle doğrudan ilişki kurabildiği metaforik bir araç olarak kurgulanmıştır. Çalışmaya yaklaştıkça küçük bir daireden yansıyan bedeninin az bir kısmını gören izleyici, kendisine yöneltilen ifadedeki anlamın tersi durumunda; sıkışmış bir alan içerisinde bulur kendini. Böylelikle ortaya koyulan söylem tersine çevrilerek izleyenin sorgusuna açılmış olmaktadır.



Görsel 31. Betül Buldak, Bana Tatlı Küçük Yalanlar Söyle Serisi'nden, 2021, (Kartpostal, 9x14 cm).

Kartpostal şeklinde düşünülerek/tasarlanarak dilsel ifadelerin doğrudan kullanıldığı çalışmalar da yine izleyicinin birtakım kavramlaştırmalar yoluyla doğrudan iletişim içinde olabildiği metaforik örneklerdir (Görsel 31). "Her şey senin için" yazılı çok sayıda kart arasında, bu ifadeleri anlamsız kılan birtakım sözcüklerle kurulmuş ifadeler de yer almaktadır. Bu ifadeler farklı insanlar tarafından, bu söylem diliyle kurdukları ilişki bağlamında oluşturulmuştur. Kartpostal nostaljik bir iletişim aracıdır. Alıcısı tarafından çoğunlukla anı değerine sahiptir. Günümüzde çok da var olmayan naif bir iletişim sembolü denebilir. Bu çalışmada otorite dilinin yayılma aracı olarak kartpostal türünün seçilmesi, bu tür iletilerin yansıtılma biçimlerinde kullanılan naif kurgusal düzlem bağlamında değerlendirilebilir. Ancak burada kurulan iletişim, sözel unsurların da

devreye girmesiyle yaygın olarak karşımıza çıkan söylemlerin anlam değerlerini daha çok ön planda tutmaya yöneliktir.



Görsel 32. Betül Buldak, Bana Tatlı Küçük Yalanlar Söyle Serisi / “Her Şey Sizin İçin” 2020, (Pleksiglas/ Yerleştirme, Yükseklik 3 cm).

Altın sarısı aynalı pleksiglas malzemesiyle oluşturulan, *Her şey sizin için* ifadesinin doğrudan kullanıldığı yerleştirme, yine toplumsal iktidar söylemlerinin yansımalarına dair bir kavramsallığı içermektedir (Görsel 32). Yerleştirildiği alanı bir sergi mekanı olarak düşünecek olursak, küçük boyutta yazılan ifadenin geniş bir duvar yüzeyinde yer alması, iktidar söylemlerinin gerçeklik zemininde kapladığı alanın metaforik bir yansıması olarak ele alınmaktadır. Bu ‘büyük’ söylemin, kendi bağlamına tezat bir biçimsel kurgu içinde sunulması, bu tür iletilerin toplumsal anlam değerleri bakımından içi boşalmış yanını vurgular nitelikte, birtakım çelişkiler üzerinden sorgulaya açılmak istenmesinden kaynaklıdır.



Görsel 33. Betül Buldak, İlginç Bir Yalana Bağlanmak, 2021, (Kağıt üzerine kuruboya, toz pastel, 65x52 cm).



Görsel 34. Betül Buldak, İlginç Bir Yalana Bağlanmak, 2021, (Kağıt üzerine kuruboya, toz pastel, 45x44 cm).

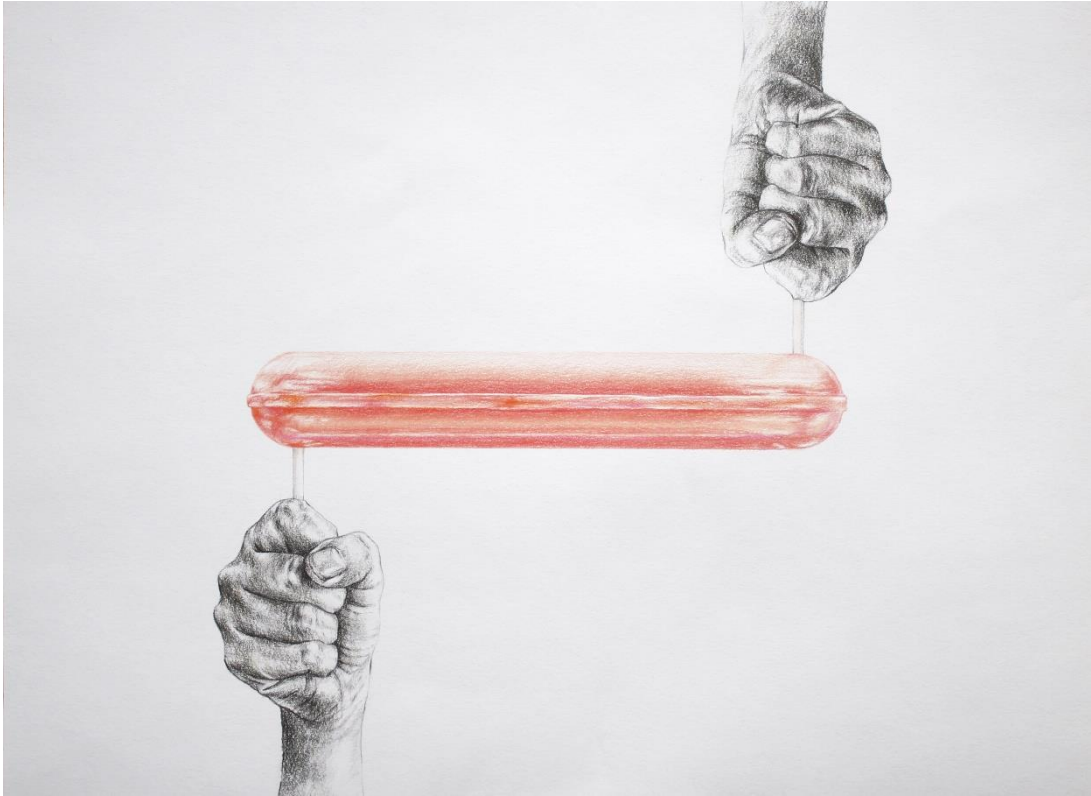


Görsel 35. Betül Buldak, İlginç Bir Yalana Bağlanmak, 2021, (Kağıt üzerine kuruboya, yağlı pastel, 50x40 cm).

İlginç bir yalana bağlanmak serisi, insanın toplumsal iktidar pratikleriyle ilişkisi bağlamında edindiği algı ve konumlanma biçimlerine gönderme yapan çalışmalardan oluşmaktadır (Görsel 33-42 arası). Özellikle günümüzde dezenformasyonun merkezinde yer alan öznenin içinde bulunduğu durum temelinden bakacak olursak, farklı gerçeklik biçimleriyle yaşama halinin ironisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum insan toplulukları içinde, otoritenin herhangi bir türüyle karşı karşıya kalan öznenin içinde bulunduğu koşulun bir yansımasıdır aslında. Ancak günümüzde, yaşadığımız dünyanın küresel çaptaki atmosferine yayılarak insanı yapay bir gerçeklik alanında tutan manipülatif unsurların çoğalmasıyla bu etki daha çok göz önünde bulunmaktadır. Mirgün Cabas günümüzde gerçek dışı konuların yayılımı ve gündemimizi daha çok meşgul etmesinin temel sebeplerine ilişkin, ayakları yere basan, can sıkıcı gerçeklere kıyasla hoş gitmesi için tasarlanan ürünlerin yayılmasının ve benimsenmesinin daha muhtemel olduğunu söylemektedir. Üstelik bunlara inananların çoğunluğu, inandıkları şeyin yalan olduğunu bilmektedir (2019, s. 17). “Ama ilginç bir yalana bağlanmak, sıkıcı ve bildik gerçeklere inanmaktan daha caziptir. Ayrıca kutuplaşmalar çağında bireylere kendini iyi hissettirir” (Cabas, 2019, s. 17). Cabas’a göre günümüzde “artık hiçbirimiz hayati konularda nesnel haberlere ihtiyaç duymamaktadır. “Hepimiz kendimize yetecek kadar doğruyu zaten biliyoruzdur ve öğrendiğimiz hiçbir yeni gerçek, bizim görüşümüzü ya da tarafımızı değiştirmemizi sağlamaz” (2019, s. 18).

Güncel yaşamın bu konudaki açmazları doğrultusunda ortaya çıkan *İlginç bir yalana bağlanmak serisi*, hakikat üretimi, aldatma, kandırma gibi stratejilerin yoğun olarak kullanıldığı günümüzde, bu durumun yol açtığı zihinsel karmaşa ve yönelimlerin ironik yanlarına atıfta bulunmaktadır. Resimlerde, tuttuğu şekerle birlikte yukarı doğru uzanan veya farklı biçimlerde yer alan el imgeleri, toplumsal, kültürel ve ideolojik unsurların belirli düşünce ve eylem pratikleri etrafında oluşturulan öznenin sembolik yansımaları olarak tasvir edilmiştir. Elma gibi metaforik bir kandırma aracı olarak sembolik anlam değerine sahip olan şeker, ellerdeki asıl göstergelerle yer değiştirmiştir. Bir şeyi temsil eder vaziyette olması beklenen figürler, tersi bir vaziyette, ilgisiz, hatta sımsıkı tuttukları şekerlerle birlikte neredeyse komik denebilecek vaziyette görünmektedirler. Bir anlamda taşıdıkları şeyden habersiz, kandırılmış ya da umursamazlık içinde görünmektedirler. Yukarı uzanan eller aslında sembolik olarak güçlü bir temsil içinde bulunurken, şeker

imgelerinin asıl düşünce imgelerinin yerine geçmesiyle durumun ironik bir yöne kaydığını söyleyebiliriz. Burada kullanılan metaforik dil temelde, bir düşünce nesnesi olarak özneyi yapılandıran sistem araçlarının insan gerçekliği ve ihtiyaçlarıyla uyumu noktasındaki bir sorguya açılmaktadır. Özellikle günümüzde yönlendirme gücünü yoğun olarak hissettiğimiz her türlü dışsal unsurla bağlantılı olarak, bu doğrultudaki etkileşim biçimlerinin dolaylı bir yansıması şeklinde ele alınmaktadır.



Görsel 36. Betül Buldak Baltürk, İlginç Bir Yalana Bağlanmak, 2021, (Kağıt üzerine kuruboya, 35x47 cm).



Görsel 37. Betül Buldak, İlginç Bir Yalana Bağlanmak, 2021, (Kağıt üzerine kuruboya, 48x35 cm).



Görsel 38. Betül Buldak, İlginç Bir Yalana Bağlanmak, 2021, (Kağıt üzerine kuruboya, 76x68,5 cm).

Bu seride yer alan tüm çalışmalar, genel olarak aldatma ve güç ilişkilerini yeren bir anlayışla ortaya koyulmuştur. Kâğıt üzerine kuru ve pastel boyayla uygulanan çalışmaların yanı sıra ipek baskı tekniğinin kullanıldığı çalışmalara yer verilmiştir. Zaman zaman ortaya çıkan biçimsel deformasyon ve farklı renk uygulamaları, çalışmaların görsel ve düşünsel zemini açısından etki boyutunu arttırmaya yönelik denemeler olarak karşımıza çıkmaktadır. İpek baskı çalışmalarında kullanılan tekli el figürleri bu denemelere örnek gösterilebilir. Aynı imgenin iki farklı yorumu olan *görsel 39* ve *40*'da, mekanından soyutlanmış şeker taşıyan yumruk imgelerinin izleyiciye yöneldiği biçimsel kurgu, doğrudan güç ve iktidar ilişkileri bağlamından yansıyan dilin ironik bir ifadesi şeklinde okunabilir. Olması gerekenden daha büyük boyutlardaki ellerin bedenden kopuk olarak bize doğru uzanmaları, konuyla daha doğrudan temas içinde olmamızı

sağlamaktadır. *Görsel 41 ve 42* de, yine güncel yaşamın hemen her alanından yansıyan aldatma, kandırma stratejilerinin yansımaları olarak ele alınmaktadır.



Görsel 39. Betül Buldak, *İlginç Bir Yalana Bağlanmak*, 2021, (Kağıt üzerine serigrafı baskı, 100x 65 cm).



Görsel 40. Betül Buldak, İlginç Bir Yalana Bağlanmak, 2021, (Kağıt üzerine serigrafi baskı, 100x 65 cm).



Görsel 41. Betül Buldak, İlginç Bir Yalana Bağlanmak, 2021, (Kağıt üzerine serigrafi baskı, 50x70cm).



Görsel 42. Betül Buldak Baltürk, İlginç Bir Yalana Bağlanmak, 2021, (Kağıt üzerine serigrafi baskı, 50x70cm).



Görsel 43. Betül Buldak Baltürk, Pembe Göl I, 2018, (Kumaş üzerine akrilik boya ve iplik, 60X78 cm).



Görsel 44. Betül Buldak Baltürk, Pembe Göl II, 2018, (Kumaş üzerine akrilik boya, dijital baskı ve iplik, 60X46 cm).

Pembe Göl I ve II isimli alışmalar, Asya'nın ikinci, dünyanın dördüncü büyük gölü olan Aral Gölü'nün daha fazla tarım ürünü elde edebilmek adına yok olma hikayesiyle bağlantı kurulan çalışmalardır (Görsel 43-44). Biçim dili ve malzeme konunun imkanları doğrultusunda ortaya koyulmuştur.

Sanayileşmenin getirdiği üretim politikaları sonucu yaşanan bazı olumsuzluklar, evre ve insan yaşamına her dönem farklı koşullarda etki etmektedir. Bu etkiyi doğrudan gözler önüne serebilecek önemli örneklerden biri, yıllar içinde yok olarak yüzölçümünün %90'ını kaybeden Aral Gölü'dr. 1960'lı yıllardan itibaren Sovyetler Birliği'nin tarım politikaları uyarınca pamuk tarlalarına yönlendirilen aşırı su miktarı, gln kuruma sürecinin başlamasına neden olmuştur. Yıllar içinde küçülerek yok olma noktasına gelen glle birlikte evre ekosistemi de büyük zarar görmüş ve bölgedeki her türlü yaşam faaliyeti neredeyse yok olmuştur. Bu duruma sebep olan şey, tüketim dünyasının bir yansıması olarak, gelişen giyim sanayisine katkı sağlayabilmek için daha fazla pamuk üretimi yapma isteğidir.

En eski ve büyük sektörlerden biri olarak insan yaşamında etkin bir role sahip olan tekstil/ moda sektörü, aynı zamanda çevreye en çok zarar veren sektörlerden biridir. Günümüzde hızlı moda anlayışıyla birlikte üretim kaynaklarının sınırsız olduğu varsayımıyla hareket eden üretici firma ve tüketiciler bu olumsuz etkinin artmasına sebep olmaktadır. Üretim ve tüketici kullanım aşamalarında önemli ölçüde tekstil atık miktarı çıkarması ve daha pek çok bakımdan, dünyanın çevreye en çok zarar veren ikinci, su tüketiminde de yine en büyük zarar veren ikinci sanayi kolu olarak bilinmektedir (Mangır, 2016, s. 147). Bu açıdan moda dünyasının ışıltılı görüntüsünün arkasında tam tersi bir durumun yaşandığı söylenebilir. Kapitalist kültürün tüketerek var olma nosyonu üzerinden yürüttüğü pozitif yapılandırılmalarının, aslında yok oluşa dair bir gerçekliğin üzerini örttüğünü görmekteyiz.

Bu olumsuz veriler karşısında işin görünürde olan kısmı ise, tüketme odaklı sistemin sahip olmaya dair tozpembe mitleri üzerinden yürümektedir. Mevcut sistemin, tkettike var olmaya dayalı düşünceyi sürekli olarak etkin kılması, sonuç olarak bu tür tahribatların

geri plana itildiğinin bir yansıması olarak görünmektedir. Bu bağlam noktasından hareketle ortaya çıkan bu çalışmalar, kapitalist kültürün doğa ve yaşama olan etkilerinin Aral gölünün yok oluş sürecine dair göndermeleri üzerinden yürümüştür. Pembe Göl I'nın tamamında, Pembe Göl II'nin ise kısmen tuval yüzeyi olarak kullanılan kot kumaşı, malzeme ve biçim açısından Aral Gölünü betimleyen göndermedir. Gölle özdeşleştirilen kumaş, tekstil endüstrisinin doğaya verdiği zararların önemli bir payını oluşturduğu duruma yönelik ifadenin bir yansımasıdır. Neredeyse tüm dünyada günlük giyimin bir parçası olan kot kıyafetleri, moda endüstrisinin en temel ürünleri arasında olmasına karşın, üretim aşamasında ortaya çıkan zararlı çevresel etkileri göz ardı edilmektedir. Bu etkiler basitçe, kot üretimi esnasında yıkama işlemleri için harcanan yüksek su miktarları ve uygulanan kimyasal işlemlerin doğrudan ya da dolaylı verdiği zararlar olarak ifade edilebilir. Dolayısıyla gölün yok oluş sürecine doğrudan etkisi bulunan tekstil endüstrisi, bu kumaşın hikayesi ile bağlantı kurularak metaforlaştırılmıştır. Pembe Göl I'de, birbirine geçer vaziyette yer alan şablon biçimindeki flamingo figürleri, herhangi bir derinliğe sahip olmaksızın sembolik olarak yok olan doğa metaforunun bir parçasına dönüşmüşlerdir. Günümüzde sıkça yaşanan Aral gölü gibi doğal kaynakların yok olması, bölgedeki canlılığın da yok olması anlamına gelmektedir. Flamingolar bu anlamda yok olan canlılığın temsilleri olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Bu nedenle gerçek varlıklarıyla değil, doğadaki gerçekliklerinden kopuşun temsili olarak, popüler imgelere dönüştükleri “pembe” biçimleriyle yer almaktadır.

Pembe Göl II adlı çalışma, Aral Gölü'nün şu anki durumunu gösteren fotoğraf baskısının yer aldığı kumaş, beyaz pamuklu kumaş ve yine gölü temsil eden kot kumaşları bir arada kullanılarak kolaj oluşturulmuştur. Yüzeyde yer alan pembe silüet imgeler moda dünyasının kalıplaşmış popüler fotoğrafik imgelerinden yola çıkılarak uygulanmıştır. Tüketim kültürü ve geçicilik, yaşam kaynaklarının yok oluşu gibi konularla bağlantı kurulan şablon biçimli bu göstergeler de yine mevcut duruma ironik bağlamda gönderme yapma amacıyla kullanılmıştır.

SONUÇ

Toplumsal yapı unsurları tarafından ortaya koyulan bir takım “gerçeklik oluşumları”na dair kavramlaştırma biçimlerine yer verilen bu araştırmada, düşünsel alan, bir takım teorik bilginin yanı sıra sanatın tarihsel süreci içinde ilişki kurulan konu ve kavramlar aracılığıyla ve güncel sanatçı örnekleriyle desteklenerek yeni yorum ve ifade biçimlerine ulaşılmıştır.

Metaforik bir ifade olan tozpembe masallar, öncelikle uğradığı anlam değişimleri üzerinden değerlendirilerek pozitif anlam biçiminin ima ettiği, negatif asıl anlam yapılanması sürecine değinilmiştir. Kendini doğrudan açık eden pozitif içerikli çağrışıma sahip (temel) anlam, yorum sürecinde olgusal gerçeklikle kurduğu ilişki bağlamıyla ele alınmıştır. Bu nokta toplumsal anlam oluşumlarıyla bağlantılı olarak, görünen, yüzeyde olan algısal gerçeklik üretimlerine dair göndermeler üzerinden şekillenmiştir. Sanatta özellikle ironi dilinin öne çıktığı eleştirel sanat yapıtları bu tür göndermelere örnek gösterilebilir. Bu bağlamdan hareketle tozpembe masallar ve bu tür ifadelerin anlam bakımından ikircikli yanı üzerinde durularak, çeşitli toplumsal pratikler ve araçlar vasıtasıyla üretilen hakikat biçimlerinin çelişkili doğasının eleştirel bağlamda ilişkilendirildiği bir bakış açısından bahsedilmiştir.

Genel olarak bizim gördüğümüzden ziyade bize gösterilen bir dünyaya atıfta bulunan metaforlaşma biçimleri, sanatın olanakları ve anlamlandırma biçimleri üzerinden okunmaya çalışılmıştır. Toplumsal göstergelerle sürekli iç içe olan sanat ve sanatçı, çeşitli dönemlerde, toplumsal algının yönlendirdiği süreç ve unsurlara karşı kendi sorgulayıcı bakışını oluşturmuştur. Dönemin getirdiği sosyal politik dinamikler doğrultusunda gelişen bu durum, özellikle günümüze yakın dönemde çeşitli anlam ilişkilerinin çözündüğü bir noktada yer almaktadır. Bu açıdan toplumsal yapı unsurlarının gösterdiği anlamlara yönelerek bu anlamların yeni bir bağlam içinde değerlendirilmesine katkıda bulunan sanatçılar bu araştırma için önem taşımaktadır.

Eleştirel sanat pratiklerinde söz konusu olan doğrudan ya da dolaylı anlatım imkanları, konuyla ilişkili sanat örnekleri ve uygulama çalışmaları aracılığıyla, farklı disiplinler eşliğinde ortaya koyulmuştur. Uygulamaların şekillenme süreci, konunun temelini oluşturan metaforik düşünme biçiminin yansıdığı kavramlaştırmalar üzerinden gerçekleşmiştir. Ortaya koyulan tüm çalışmalar, tozpembe masallar metaforunun taşıyıcı unsurlarıdır. Yönlendirici gücü yüksek toplumsal söylemlere yönelik yapılan değerlendirmeler etrafında biçimlenen çalışmalar, çoğunlukla ironik bağlamda, zıt anlam ilişkileri üzerinden kurularak, mevcut durumun çelişkili doğasına dikkat çekilmek amaçlanmıştır. Bu açıdan güncel yaşamın iletişim teknolojileri ile bağlantılı manipülatif süreçleri ve çağımız insanının içinde bulunduğu zihinsel karmaşa hali, bazı sözel ifade biçimleri ve imgelerden yararlanılarak aktarılmaya çalışılmıştır.

Belirli otoritelerden yansıyan ifadelerin anlam değerleri üzerinde durulan *bana tatlı küçük yalanlar söyle* serisi, farklı yöntem ve tekniğin uygulandığı pratikleri içermektedir. *Her şey ... için* ifadesi odağında ele alınan seriye ait çalışmalar, anlamın sabitlendiği otorite dilinin hayatımızda kapladığı alan ve bizimle kurduğu ilişkiye dikkat çekmektedir. Bu kapsamda doğrudan dilsel ifadelerin yer aldığı çalışmaların yanı sıra ağaç, pleksiglas ve polyester gibi malzemeler kullanılarak boyut kazandırılan işlere yer verilmiştir. Üç boyutlu işlerin sahip olduğu biçimsel deformasyon, kavramsal açıdan sarsıntıya uğradığı düşünülen hakikat olgusuna dair güncel yaklaşımları yansıtmaktadır. Büyük bir mekan duvarına yerleştirilen küçük ölçülere sahip parlak sarı pleksiglas materyalindeki *her şey sizin için* yazısı ise, mekan ve anlam bakımından yarattığı çelişki üzerinden, iktidar söylemlerinin anlam değerleri ve etkileri bağlamında okunabilmektedir. Bunun yanı sıra yüzey üzerine uygulanan boya, ipek baskı, dijital baskı gibi teknik ve kumaş gibi çeşitli malzemeler, ele alınan konunun olanakları doğrultusunda kullanılmıştır.

Sonuç olarak, araştırma kapsamında teorik ve pratik alanda ortaya koyulan düşünceler, sanatsal bağlam içerisinde bazı güncel sorunları açığa çıkarma amacına yöneliktir. Bu bakımdan araştırmanın, insan yaşantısıyla doğrudan temas içinde olan günümüz sanat alanına katkı sunması beklenmektedir.

KAYNAKLAR

Artnet. Duane Hanson, Genç Müşteri/ Young Shopper. Erişim: 18.06.2020.
<http://www.artnet.com/artists/duane-hanson/young-shopper-chelsea-location-a-9tXVSc0AKJLhkhVud2hGuA2>

Artnet. Jenny Holzer. Bilinen Gerçekler/ Truims serisi. Erişim: 24.04.2021.
<https://news.artnet.com/art-world/jenny-holzer-birthday-artist-turns-65-320476>

Artnet. Portia Munson. Pink Project: Contained. Erişim: 27.05.2020.
<http://www.artnet.com/artists/portia-munson/pink-project-contained-a-Bux9QeOSkUCZ-1c5sDLXeg2>

Artnet. Yue Minjun. Armed forces /Silahlı Kuvvetler. Erişim: 13.06.2020
<http://www.artnet.com/artists/yue-minjun/armed-forces-from-hats-series-hKb2zSlvL4CEShQtcpieRQ2>

Art On İstanbul (Sanat Galerisi). Ali Elmacı “Kan Görünce Rüya Bozulur” Sergisi basın bülteni. 2019 Erişim: 21.05.2020 <https://artonistanbul.com/uploads/pdf/kangorunceruyabozulur-bulten-tr.pdf>

ArtWizart. Barbara Kruger. İsimsiz (Sadece Kendin Ol) / Untitled (Just Be Yourself) Erişim: 10.06.2020. <https://artwizard.eu/barbara-kruger,-the-feminist-contemporary-art-of-the-20th-century-ar-61>

Barrett, Terry. (2019). *Neden Bu Sanat* (E. Erment, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
Baudrillard, Jean. (2011). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm* (O. Adanır, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Bradfield, Lily. (2019). The Timeless Relevance of Portia Munson’s ‘Pink Project’. *Cultured*. Erişim: 27.05.2020. <https://www.culturedmag.com/portia-munson/>

Burke, Peter. (2004). *Bilginin Toplumsal Tarihi* (M. Tunçay, Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Cabas, Mirgün.(2019). (Sunuş) *Hakikat Sonrası*. McIntyre, L. (Yazar). (M. F. Biçici, Çev.). İstanbul: Telleck Yayınları.

Caracas Chroniclec. Banksy. Odadaki Fil / Elephant in The Room. Erişim: 19.12.2021
<https://www.caracaschronicles.com/2013/03/22/vote-for-me-the-other-guys-are-crazy/>

Cebeci, Oğuz. (2008). Tarihsel Bir Perspektif Üzerinden İroni Tür ve Tekniklerinin Gelişimi ve Bazı Uygulama örnekleri. *Cogito*, 57, s. 87-89.

Cebeci, Oğuz. (2017). Komik Edebi Türler/ Parodi, Satir ve İroni. İstanbul: İthaki Yayınları.

Clark, T. (2011). *Sanat ve Propaganda* (E. Hoşsucu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Çalışkan, Nihal. (2013). Kavramsal Anahtar Modeli ile Metafor ve Deyim Öğretimi. *Dergi Park/ Bilig*, 64, s. 96-97. Erişim: 27.05.2020. <http://static.dergipark.org.tr/article-download/5e1f/48a6/e27f/imp-JA75RZ55BV-0.pdf?>

Download Errors /Nandan Ghiya, *Granta*, Issue 130 (2015). Erişim: 09.06.2020 <https://granta.com/download-errors/>

Eastofborneo. John Baldessari. Çatlaklar ve Kurdeler/ Fissures and Ribbons. Erişim: 16.05.2020. <https://eastofborneo.org/articles/john-baldessari-cut-to-the-chase/>

e-flux. John Baldessari. Topuk/ Heel. Erişim: 16.05.2020. <https://www.e-flux.com/announcements/37170/john-baldessari-pure-beauty/>

e-skop. Martha Rosler. Lynndie Seçimi: Güzel Evim: Savaşı Eve Getirmek Serisi /Election Lynndie: House Beautiful. Erişim: 30.05.2020. <https://www.e-skop.com/skopbulten/martha-rosler-savasi-eve-getirmek-1967-2004/3674>

Exhibit 320. Nandan Ghiya. İsimsiz, “İndirme Hataları/ Download Errors” serisi. Erişim: 09.06.2020. <http://www.exhibit320.com/artistdetails.php?artist=AR0000015>

Exhibit 320. Nandan Ghiya. A Couple Meeting/Separating on a Photoshop Screen. Erişim: 09.06.2020. <http://www.exhibit320.com/artistdetails.php?artist=AR0000015>

Fineberg, Jonathan. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri* (S. A. Eskier ve G.E. Yılmaz, Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Foster, Hall. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü / Yüzyılın Sonunda Avangard* (E. Hoşsucu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, Michel. (2012). *İktidarın Gözü*. Ferda Keskin (Ed.). (İ. Ergüden, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, Michel. (2016). *Özne ve İktidar*. Ferda Keskin (Ed.). (I. Ergüden ve O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Frame. Richard Mosse. Platon. Erişim: 01.06.2020. <https://www.frameweb.com/news/the-enclave-by-richard-mosse>

Gelis, Jacques. (2008). *Beden Kilise ve Kutsal*. (Ed.). Corbin, A., Courtine, J. J., Vigarelo, G. *Bedenin Tarihi 1*, s. 18. (S. Özen, Çev.). İstanbul: Y.K.Y.

Gintz, C. (2010). *Başka Yerde & Başka Biçimde* (M. Cedden, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Gültekin, T., Peker, B., (2016). Sanatta Toplumsal Eleştiri Sürecinde İroni Kavramı, Dil ve Söylem Aracı. *İdil Dergisi*, 19, s. 155-157. Erişim: 31.03.2020 <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1442225503.pdf>

Harari, Yuval Noah. (2015). *Sapiens* (E. Genç, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap

Keskin, Ferda. (2016). Sunuş. Michel Foucault. *Özne ve İktidar* (I. Ergüden ve O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kocadere, Naz. (2017). Çift Başlı Yılan. *Unlimited*. Erişim: 25.05.2020. <https://www.unlimitedrag.com/post/2017/01/05/ciftbasliyilan>

Foucault, Michel. (2015). *Büyük Kapatılma*. Ferda Keskin (Ed.). (I. Ergüden, F. Keskin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Hollinger, Robert. (2005). *Postmodernizm ve Sosyal Bilimler* (A. Cevizci, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Hopkins David. (2018). *Modern Sanattan Sonra* (F. C. Erdoğan, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

İsi, Hasan. (2015). Gerçek ve Hakikat Sözcükleri Üzerine Felsefi ve Dilbilimsel İnceleme. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 41, s. 183. Erişim: 10.01.2022 <https://www.sosyalarastirmalar.com/articles/philosophical-and-linguistic-review-on-gercek-and-hakikat-words.pdf>

It's Nice That. Jenny Holzer. İsimli. Erişim: 17.05.2020. <https://www.itsnicethat.com/news/jenny-holzer-vigil-projections-gun-violence-art-081019>

Keyes, Ralph. (2017). *Hakikat Sonrası Çağ* (D. Özçetin, Çev.). Ankara: Tudem Yayın Grubu/Delidolu.

Lakoff, G., Johnson, M., (2015). *Metaforlar- Hayat, Anlam ve Dil* (G. Y. Demir, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Mangır, Ahu Fatma. (2016). Sürdürülebilir Kalkınma İçin Yavaş ve Hızlı Moda. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu Dergisi*. 19, s. 147. Erişim: 31.10.2021. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/264360>

McIntyre, Lee. (2019). *Hakikat Sonrası* (M. F. Biçici, Çev.). İstanbul: Telleck Yayınları.

Morel, Elodie. (2016). La vie en Rose of Richard Mosse. *Memento*. Erişim: 01.06.2020. <http://www.diptyqueparis-memento.com/en/richard-mosses-vie-en-rose/>

Önder Erol, Pelin. (2014). Bir Toplumsal Göstergibilim Olarak Dil. *Uluslar arası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 31, s. 209. Erişim: 25.12.2019. http://sosyalarastirmalar.com/cilt7/sayi31_pdf/1dil_edebiyat/ondererol_pelin.pdf

Ötğün, Cebail. (2018). Gülmenin Sessiz İmgeleri. *Giresun 3. Uluslar arası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumu*. s. 71. Erişim: 03.04.2020. <https://atif.sobiad.com/index.jsp?modul=makale-detay&Alan=sosyal&Id=AW4PZeKbyZgeuuwfeAqU>

Ötğün, Cebail. (26 Temmuz 2020). Yalan Sahnesinde Sanat: Post-truth Üzerine. T24. Erişim: 11.03.2021. <https://t24.com.tr/yazarlar/cebrail-otgun/yalan-sahnesinde-sanat-post-truth-uzerine,27479>

Paik, Sherry. (2017), Yue Minjun Biography. *Ocula Magazine*. Erişim: 02.04.2020 <https://ocula.com/artists/yue-minjun/>

Ppowgallery. Portia Munson. Pink Project: Table. Erişim: 27.05.2020. <https://www.ppowgallery.com/artist/portia-munson/work/fullscreen#&panel1-7>

Richard Mosse's Enclave in Congo – Dreamlike & disturbing, *Public Delivery* (2016). Erişim: 01.06.2020. <https://publicdelivery.org/richard-mosse-the-enclave/>

Ritzer, George. (2017). *Toplumsal McDonaldlaştırılması* (A. E. Pilgir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Saatchi Gallery. Duane Hanson. Genç Müşteri/ Young Shopper. Erişim: 13.05. 2020. https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/duane_hanson_young_shopper.htm

Saatchi Gallery. Cindy Sherman. İsimli Film Kareleri No.16/ Untitled Film Still No.16. Erişim: 10.06.2020. https://www.saatchigallery.com/aip/cindy_sherman.htm

Sancar, Serpil. (2005). Söylem. Fikret Başkaya. (Ed.). *Kavram Sözlüğü*, s. 579-586. Ankara: Türkiye ve Ortadoğu Forumu Vakfı.

Sarup, Madan. (2017). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm* (A. Güçlü, Çev.). Ankara: Pharmakon Yayınevi.

Shower of Kunst. Richard Mosse. The Enclave. Erişim: 01.06.2020. <http://showerofkunst.com/sok/2014/05/01/the-enclave-part-2/>

Slash/Paris. Yue Minjun. Mavi Gökyüzü ve Beyaz Bulutlar/ Blue Sky and White Clouds. Erişim: 13.06.2020. <https://slash-paris.com/en/evenements/yue-minjun>

Smithsonian American Art Museum. Duane Hanson. Yemek Yiyen Kadın/ Woman Eating. Erişim: 18.06.2020. <https://americanart.si.edu/blog/plastic-fantastic-duane-hansons-woman-eating>

Sözen, Edibe. (2017). *Söylem- Belirsizlik, Mücadele, Bilgi/ Güç ve Refleksivite*. İstanbul: Profil Kitap Yayıncılık.

Türk Dil Kurumu. Erişim: 05.05.2020 <https://sozluk.gov.tr/>

Terzo Incomodo. Martha Rosler. Güzellik Uykusu: Güzel Evim: Savaşı Eve Getirmek Serisi /Beauty Rest: House Beautiful. Erişim: 30.05.2020. <https://www.terzoincomodo.it/pot-pourri/martha-rosler-la-guerra-e-di-casa>

Unlimited. Nilbar Güreş. Denge/ Saçımı Kaldırıyorum/ Benim Gücsüz Gücüm. Erişim: 25.05.2020. <https://www.unlimitedrag.com/post/2017/01/05/ciftbasliyilan>

Unlimited. Nilbar Güreş. Çift Başlı Yılan: Queer Tutku Vahşidir. Erişim: 25.05.2020. <https://www.unlimitedrag.com/post/2017/01/05/ciftbasliyilan>

Van Dijk, Teun. (2015). Söylem ve İdeoloji /çok alanlı bir yaklaşım. Barış Çoban, Zeynep Özarslan (Ed.). *Söylem ve İdeoloji*, s. 23. İstanbul: Su Yayınları.

Ward, Glenn. (2024). Postmodernizmi anlamak (T. Göbekçin, Çev.). İstanbul: Optimist Yayıncılık.

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

X-ist. Ali Elmacı. Onu Öldür Beni Güldür V. Erişim: 21.05.2020.
<https://www.artxist.com/Sanatci-Cv/Ali-Elmaci/15>

X-ist. Ali Elmacı. Senin En Güzel Halini Bilirim I. Erişim: 21.05.2020.
<https://www.artxist.com/Sanatci-Cv/Ali-Elmaci/15>



Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

29/03/2022

Betül Buldak Baltürk

Sanatta Yeterlik
Tezi / Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Toz pembe Masallar Üzerine Görsel Sorgulamalar

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
29/03/2022	78	98455	27/01/2022	%5	1795978538

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (29/03/2022)

Betül Buldak Baltürk

Öğrenci No.:N14256145

Anasanat/Anabilim Dalı:Resim

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	X		

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Cebrail Ötgün

**Proficiency in Art
Thesis/ Art Work Report Originality Report**

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title : Visual Inquiry on Rose-colored Tales

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
29/03/2022	78	98455	27/01/2022	%5	1795978538

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (29/03/2022)

Betül Buldak Baltürk

Student No.:N14256145

Department: Painting

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
	X		

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Prof. Cebrail Ötgün

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- ☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... yıl ertelenmiştir. (1)
- ☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- ☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

29/03/2022

Betül Buldak Baltürk

***Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.