

POSTMODERN DÖNEMDE SANAT

Zuhal ÇİÇEK

145347

CUMHURİYET ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

145347

Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin Sosyoloji Anabilim Dalı
Genel Sosyoloji ve Metodoloji Bilim Dalı İçin Öngördüğü

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Olarak Hazırlanmıştır

TEZ DANIŞMANI

Doç. Dr. Zafer CİRHİNLİOĞLU

SİVAS
OCAK 2005

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne

Bu çalışma jürimiz tarafından Sosyoloji Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir /

Başkan Prof. Dr. Sezgin KIZILÇELİK



Üye Doç. Dr. Zafer CİRHİNLİOĞLU



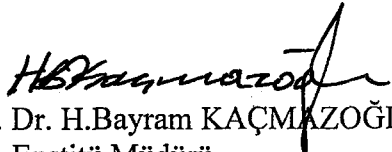
Üye Doç. Dr. Metin EROL



Onay

Yukarıdaki imzaların, adıgeçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

14./02./2005...



Prof. Dr. H.Bayram KAÇMAZOĞLU
Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın temel amacı Postmodern dönemdeki hakim sanat anlayışının genel özelliklerini, toplumsal, kültürel ve ekonomik boyutlarıyla birlikte ortaya koymaktır. Lisans ve yüksek lisans öğrenimim süresince değerli görüşlerinden yararlandığım hocalarıma teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca, aileme ve dostlarım Fatih'e, Çağdaş'a, Serkan'a teşekkür ederim.

Zuhal ÇİÇEK



ÖZET

Bu çalışmanın amacı, 1960'lı yıllarda yaygın bir şekilde entelektüel alanda tartışılmaya başlanan postmodernizm olgusunun sanatsal açılımını ortaya koymaktır. Çalışmamız üç bölümden oluşmaktadır.

İlk bölümde postmodernizm olgusunun genel sınırları, göstergeleri, toplumsal, ekonomik ve kültürel boyutları üzerinde durulmuştur.

İkinci bölümde, postmodern sanat anlayışının açılımları, modern sanat örnekleriyle karşılaştırılarak sunulmuştur. 1960 ve sonrasında ortaya çıkan sanat akımları ve bu akımlar çerçevesinde etkinlik gösteren sanatçıların etkinliklerinden örnekler verilerek açıklanmıştır.

Üçüncü bölümde, postmodern sanat anlayışına kaynaklık eden postyapısalcılık, yapıbozumculuk ve feminizm ilişkisi üzerinde durulmuştur.

Sonuç bölümünde ise postmodern sanatın, sanat kavramından yola çıkarak genel bir değerlendirmesi yapılmıştır.

SUMMARY

The main purpose of this study is to conceive of postmodernist theories which have been most widely discussed since the mids of 1960's.

To do this first of all I'll focus on the cultural, economic and social features of postmodern condition.

Second focus, I'll try to compare postmodern approaches with modern ones. In this context, I'll present the mainstream theory of art and some Works of famous artists emerged in the period of 1960 and the present time.

The main point in the third part will be post*structuralism, deconstructivism and feminism describing them or the sources of post-modern art.

In conclusion, I'll try to reach a general understanding of art and postmodern art.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
ÖZET.....	II
SUMMARY.....	III
GİRİŞ.....	1
1.POSTMODERNİZMİN NELİĞİ.....	3
1.1.Postmodern Felsefe.....	5
1.2.Postmodern Kültür ve Toplum	17
1.3.Feminizm ve Postmodernizm İlişkisi.....	40
2.POSTMODERN SANAT.....	50
2.1. Pop Sanat.....	78
2.2.Yeni Gerçekçilik.....	85
2.3.Eylem Sanatı.....	86
2.4.Sanat Yemek.....	88
2.5.Arazi /Toprak Sanatı.....	89
2.6.Minimalizm.....	91
2.7.Kavramsal Sanat.....	92
2.8.Süreç Sanatı.....	100
2.9.Posta Sanatı.....	101
2.10.Vücut Sanatı.....	102
2.11.Fluxus.....	104
2.12.Video Sanatı.....	105
3.POSTMODERN SANAT-YAPIBOZUM İLİŞKİSİ.....	118
4.FEMİNİST SANAT.....	122
5.POSTMODERN DÖNEMDE MİMARİ.....	128
SONUÇ.....	139
KAYNAKÇA.....	142

GİRİŞ

1960'lı yılların başında sanatın modern döneme özgü biçimsel ve düşünsel yapısından önemli değişim ve dönüşümlerin yaşandığı tartışılmıştır. Bu dönemde modern sanat döneminin bitmediği savunuların yanı sıra modern sanattan farklı bir anlayışının ortaya çıktığını ileri sürenler de olmuştur.

Postmodernizm, İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaşanan toplumsal, ekonomik, kültürel değişim ve dönüşümleri anlatan daha yalın bir ifade ile modern Batı toplumlarının durumunu anlatan belirsiz bir kavramdır. Tanımındaki bu belirsizlik ve her türlü bakış açısını içinde barındıran yönü ile kısa sürede populist bir kavram olarak yaygınlaşmasına kaynaklık etmiştir. Felsefeden, sanata, ekonomiden, siyasete ve sosyal bilimlere kadar her alanda etkisini hissettirmiştir.

Postmodern dönemde birey, teknoloji ve enformasyon alanındaki gelişmelerle karşı karşıya kalmıştır. Bilgisayar ve teknoloji alanındaki gelişmeler, toplumsal ve bireysel yaşamın düzenlenmesinde, biçimlenmesinde etkin bir konumda bulunmaktadır. Birey ve toplum her türlü geleneğe, düşünceye, yaşantıya, kimliğe açık bir yapı sergilemektedir. Modern döneme özgü keskin sınır ayrımları postmodern dönemde kitle kültürü ile tümüyle farklı bir boyut kazanmıştır. Birey mevcut değişimler karşısında edilginleştirilmiştir, bireysel kimliğini tükettiği ürünler gibi biçimlendirmektedir.

Toplumsal, ekonomik, kültürel değişimler karşısında sanatsal pratiklerde modern döneme özgü sanat pratiklerinden farklı bir görünüm sergilemektedir. Sanatın neliği ve işlevi sorgulanmıştır. Sanattaki yüksek ve alçak şeklindeki ayrımlar belirsizleşmiş, farklı zaman ve mekan bağlamında olan öğeler bir araya getirilmiş, tüketim kültürünün temel öğeleri, gündelik kullanım nesneleri sanatsal etkinlikte özellikle resimde kullanılmış, işlevden ziyade süsleme ve görünüş ön plana çıkarılmıştır. Bu bağlamda postmodern bir sanatın temel öğeleri ya da tanımlayıcı unsurları, pastiş, kolaj, eklektizm olmaktadır.

Postmodern dönemde sanatsal pratiğin biçiminin, içeriğinin ve tekniğinin değişmesinin yanı sıra sanatçının algılanışında da farklılaşmalar gözlenmektedir. Bu dönemde, sanatçıdan ziyade eserin ön plana çıkması amaçlanmıştır. Çoğu zaman sanat eseri kollektif bir çalışmanın ürünü şeklinde de ortaya konulmuştur. Bir sanat piyasasının oluşması, sanatçı kitleye yöneltmiştir.

Sonuç itibariyle sanat alanında toplumsal alandaki değişimlere paralel olarak postmodern dönemde sanatın içeriği farklılaşmış, geniş bir açılım kazanmış, farklı alanlara yayılmıştır. Bu durumu, sanatın içeriğinde bir zenginleşme olarak algılayanlar da vardır.

Bizim buradaki amacımız, toplumsal, kültürel, ekonomik ve felsefi boyutları olan günümüz sanat anlayışını ve bu çerçevede ortaya çıkan sanat akımlarının dayandığı temelleri tanımlamak ve tartışmaktır. Bunun için çalışmanın birinci bölümünde postmodern bir toplumun ve kültürün sınırları, temel öğeleri anlatılacak, ikinci bölümde, postmodern sanat anlayışı, hem modern sanat anlayışı ile karşılaştırılarak hem de 1960 sonrasında ortaya çıkan sanat akımlarından ve marjinal sanat etkinliklerinden örnekler verilerek tartışılacaktır. Son bölümde ise, postmodern sanat anlayışının temelini oluşturan postyapısalcılık, yapıbozumculuk felsefeleri ile postmodern söylemler içerisinde önemli bir yer teşkil eden feminizmin postmodern sanat ile olan ilişki üzerinde durulacaktır. Son olarakta çalışmamızın genel bir değerlendirilmesi yapılacaktır.

1) POSTMODERNİZMİN NELİĞİ

Modernizmden sonraki bir dönemi adlandırmak için kullanılan postmodernizm kavramının tanımını yapmak, kavramın çok farklı disiplinlerde kendine ait bir alan yaratmış olması nedeniyle oldukça güçtür. En genel anlamda postmodernizm, bir belirsizliğin, karmaşıklığın ifadesidir. Postmodernizm ilk önce mimari alanda modernist, avangard ve yeni olan hareketlere bir tepki olarak ortaya çıkmış, daha sonra giderek toplumbilim, felsefe ve diğer alanlara yayılma eğilimi göstermiştir (Şaylan, 2002; Rosenau,1998).

“...Yapısalcılık-sonrasıyla (post-strüktüralizm), post-endüstriyalizmle ve bütün bir ‘yeni fikirler’cephaneliğiyle bağlantılı görünen postmodernizm, gittikçe artan ölçüde, birtakım yeni duygu ve düşüncelerin bir bileşimi olarak ortaya çıkmaya başladı”(Harvey,1999:9).

Postmodernizm, birbirinden farklı düşüncelerin yer aldığı bir tartışma alanıdır. Kapitalizmin tarihsel süreçte ekonomik, siyasal ve kültürel alanlarda geldiği aşamayı ifade etmektedir. Dolayısıyla postmodernizmin tanımlamak ve sınırlarını belirlemek, gelişmiş kapitalist ülkelerin toplumsal, ekonomik, kültürel ve düşünsel yapılarının betimlemesini yapmaktır.

Postmodernizmi savunan düşünürler, toplumsal ve kültürel alanda radikal değişim ve dönüşümlerin olduğunu kabul etmektedirler. Bu düşünürler, ‘bilginin konumunun değişmesini’ (Lyotard,2000), ‘ekonomik alanda dünya kapitalizminin değişen doğasını’, ‘iletişim araçları tarafından yönlendirilen bir kitle ve enformasyon toplumunun oluşmasını’ (Kumar, 1999; Harvey, 1999), ‘topluma ve bireye ilişkin gerçekliklerin aşırı bir nitelik kazanmasını’ (Baudrillard,1998), ‘teknolojik gelişmelerle endüstri toplumunun yapısının değişmesini’, ‘gündelik yaşamda alternatif kültürlerin ve marjinal grupların’, ‘çokkültürlülük söylemleri içerisinde demokratik yollarla kendilerine alan yaratmalarını’ (Best and Kellner,1997) ileri sürerek modern dönemden bir kopuş yaşandığını ya da modern dönemden farklı bir döneme geçildiğini göstermeye çalışmışlardır.

Örneğin, modernizm, dünyaya yönelik ‘tekçi bakış açısını’, ‘ilerlemeciliği’, ‘akılcılaşmayı’, ‘seçkinciliği’, ‘özgünlüğü’, ‘kesinliği’, ‘toplumsal dünyanın giderek artan farklılaşmasını’ savunurken postmodernizm, felsefede, estetikte ve mimari alanda ‘eklektizmi’, her alanda ‘kuşkuculuğu’, ‘teorik çoklu bakış açısını’, ‘farklılıkları’, ‘yerellikleri’, ‘kültürler arası etkileşimi’, ‘yerel ve global bilginin etkileşimini’, ‘bireyler arasında sirkülasyonu’, ‘küçük anlatıları’, ‘çift anlamlılığın ve çelişkilerin, karmaşıklığın vurgulandığı metinleri’, ‘kopyayı (taklitçiliği)’, ‘marjinalliği’ esas almaktadır (Sandler, 1996; Poole, 1993)

“Huyssens, postmodernizmi son zamanların gelip geçici hevesi, reklam taktiği ya da içi boş gösterisi ve Batı toplumlarının kültürel dönüşümünün bir parçası olarak tanımlamıştır. Fakat, Huyssens kültürel, toplumsal ve ekonomik düzenlerde toptan bir paradigma değişiminin yaşandığını iddia etmemektedir. O, kültürün önemli bir kesiminde, pratikte ve söylem oluşumunda gözle görülebilir bir değişimin yaşandığını ileri sürmektedir. O’na göre bu değişim, postmodern varsayımı, deneyimi ve önermeyi daha önceki dönemden ayırmaktadır” (Harvey, 1999:54).

Bu bağlamda, postmodernizm modernizmden radikal bir kopuşu mu temsil eder yoksa modernizmin içinde bir hareket midir?, Postmodernizm bir üslup mudur yoksa dönemleştirmeye sıkı sıkıya bağlı bir kavram mıdır?, Her üst anlatıya (Marksizm, Freudculuk ve Aydınlanma düşüncesinin her türlü dahil) karşı muhalefeti, hep susturulmuş olan başka seslere ve başka dünyalara (kadınlara, eşcinsellere, siyahlara, kendi tarihleri olan sömürgeleştirilmiş halklara) gösterdiği yakın ilgi dolayısıyla devrimci bir potansiyeli var mıdır? Yoksa modernizmin ticarileştirilmiş ve evcilleştirilmiş bir versiyonu mudur, onun her şeyin mübah olduğu bir laissez faire piyasası eklektizmine yönelik deşifre olmuş özlemlerinin indirgenmiş bir hali midir?(Harvey, 1999:57).

Bu şekilde postmodernizm, belirsizliğe işaret etmektedir. Fakat esas olan postmodernizm tartışmalarının kapitalist sistemin gelişim çizgisinden kopuk olmadığıdır.

1.1. Postmodern Felsefe:

Modern felsefe, bilimsel alandaki gelişmelerle paralel bir çizgide hareket etmektedir. Bilimin gelişmesi, bilginin hacmini sürekli arttırmakta ve bilimsel araştırma ve sınama yöntemleri de bilgiyi nesnel hakikate daha fazla yaklaştırma eğilimi taşımaktadır. Bu bağlamda felsefe doğanın, maddenin, bilincin ve birçok konunun yorumunu yaparken bilimsel bilginin sınırları içinde kalmıştır (Oitzerman, 1998; Sevé,1998).

Modern felsefe, bireyi ve toplumu sınırlayan tüm geleneksel ve tanrı temelli doğmalara karşı bir tavır sergileyerek akli merkeze koymuştur. Bireyin ve toplumun özgürlüğünün akıl ve mantık ilkeleri çerçevesinde elde edileceğini ileri sürmüştür. Dolayısıyla modern felsefe özerk bir yapıya sahiptir. Modern felsefe bilimi temel almıştır. Bütün bilgileri bilimsel olarak; bilimsel yöntemlerle saptanıp kanıtlanabilen bilgi olarak kabul eder. Daha önceki felsefenin genellikle yaptığı gibi, bütün evreni kapsayan sonuçlar bulmayı veya her şeyi içeren bir sistem kurmayı amaçlamaz (Russell, 2000:74).

Modern felsefe her şeyi niceliksel bir boyuta indirgemıştır. Bilimsel alandaki gelişmelerin etkisiyle toplumsal alanın doğal alandan farklı olmadığını başka bir deyişle doğal olayların incelenmesinde benimsenen kural ve ilkelerin toplumsal alan için de geçerli olabileceğini savunmuştur. Bu şekilde her şey deney ve gözleme tabi olarak gerçekçi bir tavırla ele alınmıştır. Modern felsefe insanı merkeze koyan hümanizmi esas almıştır. Modern hümanizm, hakikatin nihai söz sahibinin, değerlerin nihai kaynağının ve siyasal otoritenin nihai dayanağının beşeri birey olduğuna ve siyasal tarihin en büyük başarısının, hukuk sistemi, idari sistem ve bu inançları yansıtan ve geliştiren toplumsal normlar olduğuna duyulan inançtır (Cahoone,2001:348).

Felsefe alanındaki tartışmalar, Aydınlanma Projesi ile temellenen doğru/gerçek ve nesnel bilginin akıl yoluyla elde edilebilceğini ileri süren ve buna yönelik olarak evrenselliği, tümelliği, belirlenimciliği (determinizmi) birincil konuma yerleştiren modern felsefe geleneğinin sona erip ermediği yönündedir.

Postmodern dönemdeki felsefe tartışmaları, Amerikan pragmatizminin 1968 sonrasında Paris'e vuran bir post-Marksizm ve post-strüktüralizm dalgasıyla iç içe geçmesi ile belirmektedir. Buna göre soyut akıl reddedilmiş, insanlığın evrensel kurtuluşunu teknolojinin, bilimin ve aklın seferberliğine dayandıran her türlü projeye karşı çıkmıştır(Harvey,1999:56).

Postmodernistler, modern felsefenin konusunu, alanını ve temel öğelerini sorunsallaştırarak farklı dil ve söyleyiş biçimlerinden alıntı yapmakta, felsefe alanında genel geçerli ve determinizm üzerine kurulu olan öğelerine kuşku ile yaklaşmaktadırlar. Dolayısıyla Postmodern bir felsefenin çıkış noktası, 'kuşkuçuluk' olmaktadır. Bu noktada, kökeni sofistlere kadar giden bir postmodern kuşkuçuluğun en çok başvurulan düşünürleri, Nietzsche, Heidegger, Derrida, Deleuze, Guattari, Barthes, Foucault, Lyotard, Baudrillard, Rorty ve gösterge bilimci Ferdinand De Saussure olmaktadır.

"Deleuze, Guattari, Foucault, Lyotard, Baudrillard hiçbir zaman 'postmodern yazarlar' olarak tanımlanmadılar.Deleuze'ün düşünceleri, postmodern değildir ama onların yorumlanmasında durum değişmektedir. Postmodern düşünürlerin yaptıkları kuramsallaştırmalar, yapısalcılık sonrası düşünürlerin yazdıklarıyla çok benzeşir"(Akay, 2002:38).

Postmodernistlerin görüşlerinin temeli sofistlere dayanmaktadır. Sofistlerin "insan her şeyin ölçüsüdür" (Şenel, 1996:131) sözleri ve her şeyin karşına insanı koymaları, kesin ve genel geçer ilkelerin var olmadığının göstregesidir. Sofistler her şeye kuşku ile yaklaşmışlar, otoriteyi, ahlaki değerleri ve geleneksel yapıları sorgulamışlardır. Dolayısıyla sofistlerin kuşkuculuk, görecelik içeren tavırları postmodernistler için bir dayanak olmuştur.

Postmodern felsefenin birbirinde farklı düşünceleri, konumları ve tutumları içeren yönelimden dolayı sınırlarını kesin bir şekilde ayırmak mümkün olmamaktadır. Bu nedenle postmodern felsefe denilince İkinci Dünya savaşından sonra toplumsal ve siyasal alanda yaşanan olaylarla paralel bir gelişme izleyen ‘Post-yapısalcılık’, ‘yapı-bozumculuk’ ve ‘göstergebilim’ gibi geleneklerin etkinliğinden bahsedilmektedir.

Ferdinand de Saussure, dilin, iki önemli özelliğini vurgulamıştır. İlk olarak, dilsel göstergenin keyfi olduğunu, gösteren ve gösterilen arasında hiçbir doğal bağ olmadığını bunun yalnızca rastlantısal kültürel bir seçim olarak görmüştür. İkinci olarak ise, göstergenin ayrılmı olduğunu, bir anlamlar sisteminin parçası olan sözcüklerin bu sistem içinde ne olmadıklarına göre anlam kazandıklarını vurgulamıştır (Best ve Kellner, 1998:153-154).

Dil, farklı göstergeleri kullanarak düşünceleri ifade eden ve kendine özgü kuralları ve işleyiş mekanizması bulunan bir sistemdir. Dilde önemli olan anlamdır. O, özne ile dil arasındaki geleneksel ayrımı bir kenara atarak dille söz arasındaki ayrımı ön plana çıkarmaktadır. Buna göre dil, bireyin ne yaratabildiği ne de değiştirebildiği ondaki dil yetisinin gelişmesini sağlayan uzlaşımlar bütünüdür. Söz ise, toplumsal uzlaşımın aracı olan dil yoluyla, bireyin dil yetisini gerçekleştirme edimidir (Best ve Kellner, 1998:153-154).

F. Nietzsche, Aydınlanma düşüncesine karşı ortaya koyduğu düşüncelerle postyapısalcılığın ve postmodern felsefenin merkezinde yer almaktadır. Nietzsche, felsefedeki özne, temsil, nedensellik, doğru, değer ve sistem anlayışlarını eleştirmektedir. Batı felsefesinin yerine, gerçeklerin değil, yalnızca yorumların olduğu olduğu, nesnel doğruların değil, yalnızca çeşitli insan gruplarının kurgularının olduğu perspektivist bir konum getirmektedir. Felsefi sistemleri geri çevirerek, yeni felsefi düşünme, yazma ve yaşama biçimleri bulunmasını istemektedir.

Dilin bütünüyle eğretilmeli olduğunu, öznenin yalnızca bir dil ve düşünce ürünü olduğunu ileri sürmektedir. Ona göre, insanların tarihsel süreç içinde kaydettikleri gelişme ne aklın, ne bilimin ne de tarihin ilerlemeci bakış açısının bir sonucu değildir. Modernizm olarak tanımlanan bu değişim ve dönüşümler insana ait biyolojik niteliklerin ve insanın yaşam enerjisinin bir sonucudur. Aynı nitelik ve enerji, insanın yabancılaşmasını, anarşiyi, acımasızlığı ve vahşetide bereberinde getirmektedir. O, geleneksel felsefenin öz, gerçek, mantıksal temel gibi kavramlarına kuşku ile yaklaşmaktadır. O'na göre, evrenin bir değil sayısız anlamı vardır bu durumda bilginin tek bir gerçekliğin temsili olduğu tezi tutarsızdır (Best ve Kellner, 1998:153-155).

Bilgi görelidir. Gerçeğin temsili diye bir şey olmaz. Onun yerine yorumlar vardır. O, bilgiyi ya da epistemolojiyi, insanının gereksinmesi temelinde açıklar yani insan ihtiyacı olduğu için kendine özgü becerileri ve biyolojik, psikolojik niteliklerini kullanarak bilgiyi elede etmektedir. İnsanın doğru bilgiye ihtiyacı vardır. Bunu da kendi becerisiyle elde eder bu şekilde karmaşık ve kaos halinde olan evrene bir düzen sağlayarak egemen olmaktadır. Dilin doğruyu ifade etme ya da temsil etme gibi bir yeteneği yoktur. Çünkü dilin işaretleri (ses/yazı) bireye bağlıdır, keyfidir (Şaylan, 2002:Harvey,1999). Bu şekilde Nietzsche, her sorunun tek bir doğru cevabı olmadığını ileri sürerek postmodern felsefeye kaynaklık etmiştir. Postmodern söylem içinde sürekli bir doğruluk olgusu kabul edilmemektedir. Doğruluk geçici bir nitelik taşımaktadır.

Nietzsche'nin düşüncelerinden etkilenmiş olan Frankfurt Okulu teorisyenleri postmodernistler için önemli bir çıkış noktası olmuştur. Horkheimer ve Adorno, Aydınlanma projesinin kendisini koruma güdüsüyle akli merkeze yerleştirdiğini ileri sürmüşlerdir. Bu yaklaşım, aklın araçsal bir konuma indirgenmesini ifade etmektedir. Frankfurt Okulu teorisyenleri aklın bu şekilde evrensel bir düzlemde ele alınmasına karşı çıkmışlardır. Araçsal akıl bir takım amaçları gerçekleştirmek için kullanılmaktadır. Şiddet ve terör eylemlerinin bunun somut göstergesi olduğunu ileri sürmüşlerdir.

Postmodern söylem ile birlikte gündeme gelen modernizm eleştirisi, ilk önce Frankfurt Okulu teorisyenleri tarafından yapılmıştır. Bu nedenle postmodernistler bir anlamda bu teorisyenlerin düşüncelerinde de yararlanmaktadırlar. Bu teorisyenler, Aydınlanmanın merkezinde yer alan rasyonalite kavramını eleştirmişlerdir (Şaylan,2002:Atiker,1998).

Horkheimer'e göre (akt. Şaylan,2002; Atiker, 1998) akıl yürütmeyi esas alan alan yaklaşımlar kendi içinde belli bir güç istencini barındırmaktadır. Bireyin bilim yoluyla özgürleşeceğini savunmak hem birey hem de doğa üzerinde bir baskı kurmayı gerektirmektedir.

B. Russell (2000:245-250), modern felsefeyi tanımlarken felsefenin bilimle özdeş bir yapı içerisinde ele alındığını vurgulayarak mantığın, matematiğin kuralları gibi kesin kuralları olduğunu ve kesin bilgiyi esas aldığını ileri sürmüştür. Frankfurt Okulu teorisyenlerine göre, "Aydınlanma düşünü ile birlikte akıl, total olarak toplumsal sürece boyun eğmiş, aklın araçsal değeri, doğa ve insan üzerinde dominasyon kurulmasında oynadığı rol ya da başat ideolojinin 'ideolojik aygıtı'/sözcüsü, tek ölçütü konumuna ulaşmıştır" (Kızılçelik, 2000:87).

Dolayısıyla akıl, toplumsal ve bireysel yaşamın dönüştürülmesinde ideolojik bir işlev üstlenmiştir. Bu da toplumun yeni baskı mekanizmalarıyla karşılaşmasını ifade etmektedir. Bu düşünürler, doğa bilimlerinin insan bilimleri üzerindeki üstünlüğüne karşı çıkmışlardır. Onlara göre, kendine özgü bir işleyiş mekanizmasına sahip olan toplumsal yapı, matematiksel ya da mantıksal öncüller çerçevesinde açıklanamamalıdır.

Toplumsal yapıyı niceliksel bir düzleme indirgeyen bilimsel yöntemin, toplumsal analizlerde kullanılmasına ve felsefenin bilimin hizmetine sunulmasına karşı çıkmışlardır. Modern felsefenin benimsediği nesnellik ilkesine karşı çıkmışlardır. Eleştirel Teorisyenlere göre, Modern Batı felsefesi, merkeze yerleştirdiği akılcılık ilkesi ile kendi içinde savunduklarının tersi yönde bir gelişme

çizgisi izlemiştir ve çelişkiler taşımaktadır. Gerçeklik, giderek içsel bir anlamdan yoksun, sadece insanlar tarafından yönlendirilen bir nesne haline gelmiştir.

Bu şekilde Aydınlanma felsefesi, toplumu iyiye götürecektir, iyiliğin kapısını açacak anahtar olarak değerlendirilen evrensel aklı ön plana almıştır. İnsanlar aklını kullanarak çevresini kendi isteklerine göre düzenlemektedirler. Bu durumda Aydınlanma felsefesinin çelişik bir durum yaratmaktadır. Birey hem aklı ile özgür olacak hem de kendi istekleri doğrultusunda düzenlediği toplumsal yapıda başka baskı mekanizmaları yaratacaktır.

Aydınlanma felsefesi bireyin yüceltilmesi ve özgürleşmesi üzerine kurulmuştur. Fakat özgürleşim için de akla uygun hareket etmesi öngörülmüştür. Yani bireyler edimlerinin kurbanı olmaktadır. Bu nedenle Frankfurt Okulu teorisyenleri, Aydınlanma felsefesinin her türlü evrensel öğelerine karşı çıkmaktadırlar. İnsanın tam ve sınırsız bir özgürlük içerisinde yaşayamayacağını ileri sürerek özgürlük vaad eden büyük sistemlerin de kendi içlerinde çelişik öğeler barındırdıklarını ve sadece sistemin işlerliğini sağlamak, kendi meşruluklarını kanıtlamak için akıl öğesini kullandıklarını ileri sürmektedirler. Örneğin H. Marcuse (1997:1-10), ileri derecede gelişmiş kapitalist toplumlarda Aydınlanma projesinin sunduğu özgürlük vaatlerinin gerçekleşmediğini, aksine bireylerin metalaşarak baskı altına alındığını, bilinçsiz yığınlara dönüştürüldüğünü ileri sürmektedir.

Bu şekilde postyapısalcılar, Saussure'nin dilin düzenin gerçekliğinin düzeninden bağımsız bir yapıya sahip olduğu şeklindeki düşüncesini başka bir ifade ile dilin içinde yer alan kavramların, sözcüklerin esasen dış gerçekliğe yönelik anlamlar taşımadığını, kendi başlarına bir anlam ifade ettiklerini ileri süren düşüncesini ve Nietzsche'nin Batı felsefesinin özne, nedensellik ve gerçek gibi öğeleri kapsayan anlayışlarına önemli ölçüde görecelik kazandıran sisteminden ve Eleştirel teorisyenlerin Aydınlanma felsefesine yönelik eleştirilerinden etkilenerek yeni bir sistem koymuşlardır.

Postyapısalcıların modern felsefe geleneğine yönelttikleri eleştirilerin diğer kaynakları, Derrida, Barthes, Foucault dur.

Derrida dil ve felsefe alanında Aydınlanma temelli pozitivizme karşı çıkmaktadır. O, birçok filozofun benimsediği gibi (Ferré,1999:7), “felsefenin fonksiyonu, dilin anlamını analiz etmektir” düşüncesinden yola çıkarak dile ilişkin çıkarımlarda bulunmuştur.

Derrida, dil ve söyleme ilişkin ortaya attığı ‘*merkezsizleştirme*’ düşüncesi ile postmodern felsefenin oluşumuna kaynaklık etmiştir. O, merkezsizleştirme çabasında ise *yapıbozum* yöntemini kullanmıştır. Derrida ‘ya göre(akt. Best ve Kellner,1998; Binder,1996), dil ve bilgiye yönelik bu tarz formülasyonlar sözde bireye nesnel gerçekliğe ve tek doğruya ulaştırmaktadır. Bu formülasyonlar, Batı felsefesiyle, kültürünü yöneten ikili karşıtlıklar (özne/nesne, görünüş/gerçeklik, söz/yazı vb.) doğrunun güvencesini vermekle kalmayan bunun yanı sıra daha alt düzeyde olduğu iddia edilen terimlerin ya da konumların dışlanmasını ve değerlerinin düşürülmesini sağlayan, masum olmaktan uzak değer hiyerarşileri oluşturmada kullanılmıştır. Böylece, bu ikili metafizik görünüşün üstüne gerçekliği, yazının üstüne sözü, kadının üstüne erkeği ya da doğanın üstüne akli olumlayarak yerleştirirken sözde daha alt düzeyde olan terimi ise olumsuz bir konuma yerleştirmiştir. Oysa temel olan ‘*farklılıktır*’. Şu halde yorumun doğruya ulaşmak değildir. Doğru ya da hakikat olarak atfedilen şeyler belli bir iktidarın meşrulaştırım çabalarıdır.

Derrida’ya göre (akt. Sandler,1996; Şaylan,2002), gösteren ile gösterilen arasında bir temsil bağı yoktur. Söz ile düşünce arasındaki ilişki aynı ve tek değildir. Gösterge daima bir ayırmaştırmayı yansıtmaktadır. Gösterenler ile gösterilenler birbirinden sürekli olarak koparlar ve yeniden bir araya gelirler. Dil, zamansal bir süreçtir. Bu nedenle, anlamlarda zaman boyutuna bağlı olarak değişmektedir. Herhangi bir sözcüğün standart bir anlamı yoktur (Ellis, 1997; Sandler, 1996; Şaylan, 2002)

Derrida'ya göre, bilim özgür insan yorumlamasıdır. Bilimsel önermeler, gerçekliği doğru bir temsil olarak tanımlama amacını taşırlar fakat gerçekliğe bütünüyle ulaşamamaktadırlar. Dildeki anlamlandırma özerkliği, gerçekliğin nesnel ve tek bir tanımlamasına olanak vermemektedir. Örneğin, modernist bilim ve felsefe anlayışı, gerçekliğin nesnel ve değişmez bir tanımının yapılabileceğini ileri sürmektedir(akt.Ellis,1997;Harvey,1999).

Derrida bunun olanaksız olduğunu ileri sürmektedir. Derrida'ya göre herhangi bir metni okuyan birey sembollerin kodunu çözerek metni anlamlandıracaktır. Anlamlandırma işlemi bireyin öznel yaşantısının bir sonucu olmaktadır. Dolayısıyla subjektif bir süreci ihtiva etmektedir. Ona göre, her insan dili kullanırken bir metin yazdığından söz etmektedir. Bunun anlamı, bir metin yazılırken daha önce yazılmış olanlara göndermeler ve onlardan alıntılar yapılmaktadır. Bu gönderme ve alıntı yapma işlemi yapıbozumdur. Yapıbozuma bu anlamda bir montaj ve yapıştırma işlemidir(akt. Ellis, 1997; Harvey,1999).

Derrida'nın kullandığı yapıbozum yöntemi postmodernistlerin düşüncelerinin temelini oluşturmaktadır. Yapıbozum Derrida'ya göre, dilin sorgulanması ve anlamsal kirlilikten arındırılmasıdır. Bu şekilde örneğin, dilde hegemonik anlam ifade eden sözcükler ortaya çıkarılacaktır. Bu feministlerin en çok başvurdukları yöntemdir. Yapıbozum, görünmeyen anlamların ortaya çıkarılmasını sağlamaktadır(Sandler,1996;Şaylan,2002).

Modern felsefede bu durum söz konusu değildir. Çünkü, tek bir gerçek ve doğruluk, nesnellik ilkesi söz konusudur. Buna göre, modernizm, yazarın mensup olduğu kültürel yapının, metne olan etkisini dışarıda bırakmıştır. Derrida, bu durumu yadsımaktadır. Ona göre, dil ve anlam sistemi açık uçludur yani yoruma açıktır. Bu şekilde dilde önem atfedilen akıl, özgürlük, ilerlemecilik gibi olgular önemlerini kaybetmektedirler. Bu sadece dilsel alanda değil toplumsal ve kültürel alanda da söz konusudur. Sürekli değişen yapı farklı yorumları, anlamları, ilişkileri ve yaşam biçimlerini de gündeme getirecektir. *Görecelik* esastır anlayışı hakimdir(Sandler,1996; Şaylan,2002).

Yapıbozumcu felsefenin dilin ve iletişimin doğası konusunda yaptıkları yorumlar, postmodernist düşünce tarzlarına önemli bir etki yapmıştır. Yapıbozumculuk felsefi bir konum olmaktan ziyade metinler hakkında düşünmeye ve bunları okumaya ilişkin bir tarzdır. Metinleri yaratan ya da sözcükler kullanan yazarlar, bunu, daha önce karşılaşmış oldukları başka metinler ve sözcükler temelinde yaparken okuyucular da onların metinlerini benzer biçimde ele alırlar. Bu durumda kültür yaşamı metinlerin, başka metinlerle yolunun kesişmesi, başka metinleri üretmesi olarak görülür. Yazdığımız şeyler, kastetmediğimiz anlamlar nakleder. Dil bizim aracılığımızla işler. Yapıbozumculuğun amacı, bunu kabullenerek bir metnin içinde bir başkasını aramak, bir metni bir başkası içinde inşa etmektir (Harvey,1999:67).

“Dolayısıyla Derrida kolaj/montajı postmodern söylemin birincil biçimi olarak görür. İster resimde, ister yazı ya da mimaride olsun, bu biçimin içkin heterojenliği bizi, yani metni ya da imgenin alıcılarını, ‘ne tek anlamlı, ne de istikrarlı olabilecek bir gösterim üretmeye’ teşvik eder. Gösterimlerin ve anlamların üretimine, ‘metinler’in (kültürel nesnelerin) hem üreticileri, hem de tüketicileri katılır(...postmodernist üslupta ‘süreç’, ‘performans’, ‘happening’ ve ‘katılım’ın önemine vurgu...buradan türer.) (Harvey,1999:67).

“Kültür üreticisinin, otoritesini asgariye indirmek, halk katılımı ve kültürel değerlerin demokratik olarak belirlenmesi konularında fırsatlar yaratır; ama bunun bedeli belirli bir tutarsızlık ve daha da sorunlu biçimde, kitle pazarı manipülasyonuna açık olmaktadır...kültür üreticisi sadece hammaddeler (parçalar ve elemanlar) yaratarak tüketicilere, bu elemanları gönüllerinin istediği gibi yeniden birleştirme bakımından kapıyı açık bırakmış olur. Bunun yarattığı etki, yazarın, bazı anlamları dayatma ya da sürekliliği olan bir anlatı sunma iktidarının kırılmasıdır (bu iktidarın yapıbozuma uğratılmasıdır) (Harvey,1999:67).

Derrida’ya göre, alıntılanan her unsur ‘söylemin sürekliliğini ya da doğrusallığını kırar ve sorunlu olarak ikili bir okumaya götürür: parçanın, kaynaklandığı metinle ilişkisi içinde algılanması; parçanın kaynaklandığı metinle

ilişkisi içinde algılanması; parçanın, yeni bir bütün, farklı bir bütünsellik içinde yer aldığı biçimiyle okunması'. Süreklilik yalnızca, parça üretiminden tüketime doğru hareket ederken geride bıraktığı'iz'de belirir. Bunun sonucu, sabit gösterim sistemlerinin bütün yanılsamarının sorgulanmasıdır (Harvey, 1999:68).

Postmodernistler, yapıbozumculuğun merkezsizleştirme kavramı çerçevesinde düşüncelerini belirtmişlerdir. Dil ve anlam sistemi, değişken bir yapıya sahiptir. Bu dolayısıyla dil, belirli, kesin ve evrensel ifadeleri taşımamaktadır. Her şey toplumsal ve kültürel bağlama göre değişmektedir. Buna göre dilin anlam sistemi de farklılık göstermektedir. Bu söylemler, bireye daha çok özerklik tanıyormuş gibi algılanmaktadır. Belirli bir otorite ya da karar alan bir güç ortadan kaldırıldığı için çok sayıda anlam, ifade tarzı, yaşam biçim, ilişki biçimi gündeme gelmektedir. Bu ise kapitalist sistemin çoğulculuk ilkesiyle birleşen yapay bir demokrasi algısını gündeme getirmektedir.

Bununla birlikte Postmodernistler, postyapısalcılar ve Frankfurt Okulu teorisyenleri üzerinde önemli ölçüde etkili olan Heidegger'in, varlığa birincil bir önem atfeden düşüncelerinden etkilenmişlerdir.

Heidegger, Batı kültürünün ve felsefesinin pozitivizmi gerçek bilgiye ulaşmada tek geçerli yol olarak kullandığı bilimsel bilgiye karşı çıkmıştır. Heidegger'e göre (akt. Cevizci,2002:484-486), varlığa ilişkin tek geçerli yaklaşım, ontik olanla tarihsel olanı, nesnel ya da olgusal olanla öznel olanı uzlaştırmaktır. Yaşama ilişkin doğru ve sağlam bir kavrayış, bilim öncesi gündelik bilgiyle doğa bilimlerinin sağladığı bilgiyi içeren olgusal bilgimizi birleştirmekten çıkmaktadır. Buna ilişkin olarakta varlığa, varlık nedir? Ben kimim, neyim? sorularını yöneltmiştir.

Heidegger, bireyin yabancılaşmasından bahsederek kişinin kalabalıklar içinde yaşamasının ve kendine yönelik sorgulamalarında bu kalabalığın bireye özerklik tanımadığını ileri sürmektedir. Bireyin sahici olması başka bir deyişle kendisi olması modern felsefenin belirlediği akılcılaşma ilkesi çerçevesinde

olmamaktadır. Bireyin kalabalıklar içinde kaybolup gitmesinin yerine bireysel tercihlerini yapabileceği ve kendisine yönelebileceği şekilde yaşamasını ön görmektedir. Bireysel yaşam, bireyin yapmak zorunda olduğu birtakım gündelik aktiviteler üzerine temellenmiştir. Zaman ve mekanın düzenlenişi bir ödev ve sorumluluklar zinciri içinde anlam bulmaktadır. O buna karşı çıkmaktadır. Heidegger, felsefenin öznecilik, dünyanın da maddecilik temeline indirgenmesine karşı çıkmıştır. O'na göre, felsefenin görevi dünya kavramını açıklamaktır(akt. Cahoon,2001;Kaufmann,2001).

Postmodernizm, felsefi olarak gelip geçiciliği, parçalanmışlığı, süreksizliği ve kargaşayı benimsemektedir.Ama bu gerçekliği çok özgül bir biçimde karşılar. Ne onu aşmaya ne ona karşı durmaya, hatta ne de içinde bulunabilecek olan 'sonsuz ve değişmez'unsurları tanımlamaya çaba gösterir. Postmodernizm, sanki dünyada başka hiçbir şey yokmuşcasına değişimin parçalanmış ve kaotik akıntıları içinde yüzer...(Harvey,1999:60).

Bu noktada Foucault'un fikirleri önemlidir. O'nun fikirlerinde iktidar ve bilgi arasında ki ilişki merkezi bir yer tutar. Foucault her şeyin birbirine bağlanmasını ya da temsil edilmesini sağlayacak bir üst dil, üst anlatı ya da üst teori olabileceği fikrini bütünüyle reddetmektedir. Evrensel ve edebi hakikatların dile getirilemeyeceğini savunmaktadır. Bütüncül yorumları reddetmektedir. İktidar-söylem oluşumlarının çoğulluğunu vurgulamaktadır. Foucault, kapitalist sistemin yarattığı baskı mekanizmalarından kurtulmanın yolunun çoğulcu ve çok-yönlü taarruzlardan geçtiğini ileri sürmektedir (Harvey,1999:60-62).

Foucault'un fikirleri, 1960'lı yıllarda ki toplumsal hareketlere (feministler, eşcinseller, etnik ve dinsel gruplar, bölgesel özerklik savunucuları vb.) olduğu kadar, komünist partilerin politikasından düş kırıklığına uğramış olanlara da çekici geliyordu. Foucault'un söylemleri, her türden yerelleşmiş mücadelelere zemin hazırlamıştır. Başka bir deyişle Foucault, kapitalizmin baskı altına alıcı mekanizmalarına karşı çıkması için yerelleştirilmiş mücadeleleri teşvik etmiştir(Harvey,1999:64).

Foucault'un farklılıklara ya da ötekiliklere yönelik ortaya attığı fikirler, postmodern sanatçıları için araç konumundadır. O, bir arada var olan dünyaların çoğulluğunu vurgulamıştır. Farklılıklara geçit veren düşünce sistemi, edebiyattan sinemaya ve resme kadar sanatın her alanında etkisini hissettirmiştir. Farklı zaman ve mekan bağlamında olan öğeler, bir arada kullanılmıştır. İmgeler ön plana çıkmıştır. İki farklı yapı bir arada kullanılmıştır. Kapitalist dünyanın yaşam tarzını yansıtmaya çalışmışlardır(Harvey,1999:63-65).

Bu şekilde Derrida, Foucault, Heidegger gibi düşünürlerin temellendirdiği yapıbozum, modernizmin, insana, tarihe, bilime yönelik ortaya koyduğu bütüncül söylemlerin dışına çıkmayı amaçlamıştır. İnsanın varoluşsal sorunlarının ve kimliğinin modernizmin ilerlemecilik ve rasyonallik mantığının aşamayacağı kadar karmaşık bir yapıya sahip olduğunu ileri sürmüşlerdir.

Bilimsel alanda yerel bilgi türlerine, doğrunun nesnel bir tanımının yapılamacağına, metnin anlamının bireyin yorumlarıyla çıkarılabileceğini savunmuşlardır. Yapıbozumun, keskin sınırları ortadan kaldıran bakış açısı, gerek entelektüel alanda gerekse siyasal alanda mevcut sistemin ve koşulların sorgulanmasına neden olmuştur. Kapitalist sistemin liberal bir öğretiyle biçimlendirdiği toplumsal yapıda ve burjuva değerlerinin oluşturduğu yapıda mevcut yapının sistemin devamlılığını sağlayan parametreler olduğu düşüncesi yaygınlık kazanmaya başlamıştır.

Yapıbozum, mevcut mekanizmaların bireye özerklik ve rahatlık sağlamaktan ziyade bireysel alanın ekonomik yapılanmalarla baskı altına alındığını ileri sürmüşlerdir. Bununla birlikte, yapıbozum, toplumsal koşulların, bireyi pasifleştiren tekçi söylemleri sorgulamışlardır. Çoğulluk, marjinalite ve farklılık gibi öğeleri kullanmışlardır. Kültürel ve politik gündemin marjinal ve ötekilik söylemleriyle biçimlenmesini sağlamışlardır.

Yapıbozumcular, bu şekilde, 1960-70'li yıllarda edebiyatta, sanatta, mimaride, kültürel ve toplumsal alanlarda etkinlik kazanan tartışmalara kaynaklık

etmekle birlikte postmodern bir felsefenin çatısını oluşturmuşlardır. Postmodern felsefe, modern felsefe geleneğinde olduğu gibi topluma ve bireye yönelik büyük ve geleceği kapsayan aynı zamanda felsefenin neliğine, konusuna, alanlarına ilişkin düşünceleri içermemektedir. Felsefi metinler, bireyin ve toplumun yaşamını kapsayan daha geniş bir çerçevede karmaşık ve birbirinden farklı söylemleri içermektedir. Herşeye kuşku ile yaklaşmakta ve esasen nihilist bir merkezde yer almaktadır. Bu nedenle büyük söylemler geliştirilmemiştir.

Felsefi etkinlikler, bireyin varoluşsal sorunları ve daha çok bireyin gündelik yaşamını anlamlandıran gelip geçici söylemler üzerine kurulmuştur. Yaşamı ironik olarak ele almıştır. İyi/kötü, doğru/yanlış, güzel/çirkin, sorumluluk, özgürlük, akıl, ben-öteki özellikle Foucault'un iktidar ve güç merkezinde çözümlediği cinsellik gibi bütüncül ve baskıcı kavramları sorgulamaya açmıştır. Fakat yapıbozumcuların sorgulamaya açtıkları bu kavramların sınırları ve içerikleri düşünürlerin ileri sürdükleri düşüncelerinin karmaşıklığı dolayısıyla tam olarak anlaşılamamıştır.

John Wahl'ın söylediği gibi postmodern bir felsefe bir “ ‘varoluş felsefesidir’ . Bundan dolayı, felsefenin amacı değişmez hakikatler ve idealler ifş etmek değil, insani eylemle (praxis) hayatın anlamı arasındaki yalın ilişkiyi değerlendirmek olmalıdır” (akt.Murphy,1995:35).

1.2. Postmodern Kültür ve Toplum:

Post-yapısalcılık ve yapıbozumculuk 1960 ve 70’li yıllarda felsefe alanında olduğu gibi aynı zamanda toplumsal, kültürel ve politik alandaki olayların teorik yönelimlerine de kaynaklık etmiştir. Ve daha geniş bir teorik sorgulama olan postmodern teorinin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Postmodern teori, postyapısalcı eleştirilerini daha da genişleterek yeni açılımlar sağlamıştır. Bir kültür politikası olarak postmodernizm, gerek kültürel alanda gerekse siyasal ve sanatsal alanda modernizme özgü ilgi ve etkinliklerden ayrılıp, bastırılmış olan kültürel etkinlikleri , grupları, söylemleri ve sanatsal tutumları yeniden toplumsalın merkezine yerleştirmekle ilgilidir. ‘Ötekiliğe’ (Rosenau, 1998; Wagner,2003), ‘tekliğe’, ‘tek

tarîh', 'hakim kültür', 'bilim' ve 'Batı'nın sanat' anlayışına indirgenmiş olan modernizm, postmodern paradigmalarla yerinden edilmiştir.

Postmodernizmi savunan düşünürler, günümüzde yaşanan gerçekliği özgül bir tarihsel dönem olarak kabul ederek modernizme özgü bakış açıların, düşüncelerin, politik, ekonomik ve kültürel söylemlerin artık sonunun geldiğine işaret etmektedirler, yeni toplumun dayandığı temellerin çok yönlü açılımlarını betimlemektedirler (Eagleton, 1996; Fishman,1997).

Bu noktada Baudrillard, Lyotard, Harvey gibi teorisyenler yeni oluşumu postmodern toplum ve kültür teorisi ile analiz etmektedirler. Postmodernizmi modernizmden ayrı, ondan bir kopuş aşaması olarak değerlendirmeyen Habermas ve Giddens gibi düşünürler ise, yaşanan sürecin modernizmin içinde hep varolduğunu, modernizmin dönem dönem ortaya çıkan krizi olarak adlandırmaktadırlar. Onlar'a göre postmodernizm sadece bir yanlış adlandırmadır. Modernizmin kendi eksikliklerinin farkına vardığı, bütünsel bir sistemi yerleştirmeye doğru hareket eden bir süreç olduğunu ileri sürmüşlerdir. Onlar'a göre postmodernizm, kültürel ve ekonomik olarak yeni söylemlere ihtiyaç duyanların ortaya attığı bir olgu ya da modernizme özgü değerlerin önemsizliğini ispat etmeye çabalarının bir sonucudur(Purdon, 2003:377-388).

Bu bağlamda postmodernizm, birbirinden farklı söylemlerden, düşüncelerden oluşan bütünsel ve tutarlı bir düzlemde yoksun tartışmaları, muğlak kavramları içinde barındırmaktadır. Başka bir deyişle postmodernizm tartışmalarının merkezinde yer alan düşünürler, toplumsal, kültürel, estetik, ekonomik alanlarda, bireysel ve kamusal yaşam alanlarında ve zaman-mekan algılayışlarında, mekanların düzenlenişlerinde ve gerçekliğin boyutlarında radikal değişim ve dönüşümlerin olduğunu kabul etmekle birlikte, bu değişimlerin modernizmden tamamen farklı özgül bir tarihsel döneme işaret edip etmediği ya da modernizmden radikal bir kopuş olup olmadığı noktasında önemli farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda postmodernizm tek bir anlayışı, bakış açısını

yansıtmamakta birbirinden farklı söylemleri içinde barındırmaktadır (Rolfe, 1999:668-672).

Postmodernizm tartışmalarında, modernizme atıfta bulunmadan günümüz sosyo-ekonomik ve kültürel değişimlerini betimlemek imkansızdır. Postmodernizmin, modernizmi yadsıyor biçimde görünmesine rağmen, günümüzde aşırı bir nitelik kazanan teknolojik gelişmelerin, kitle iletişim araçlarının hakim konumda olmasının, sanattan siyasete kadar olan alanda bilgisayarlaşmanın, bilgisayar teknolojisine dayalı yeni bir dilin oluşmasının arka planında modernizmin parametrelerinin yattığı göz ardı edilmemelidir. Nerede ve ne şekilde olursa olsun günümüzde üretilen sosyo-kültürel öğeler modernliğin ilkelerinin, parametrelerinin yaptırımını söz konusudur (Marbry,2002:141-157).

Postmodernizme bu açıdan bakılırsa her iki yaklaşıma dair öncülleri içinde barındırdığı görülmektedir. Postmodern dönemde, insana özgü eylemlerin ve insan bilincini meydana getiren koşulların, yaratılan demokratik ortamda biçimlendirilişine bakıldığında, aslında öne sürdüğü heterojen bir toplum yapısından çok homojenliğe, tek tipliliğe giden, farklılıkların tek bir düzlemde eritmeye çalışıldığı bir anlayışla işletildiği bu konuda gösterilebilecek bir örnektir. Buna benzer şekilde, günümüz postmodernist sanat akımlarının oluşum koşullarına bakıldığında sanayileşme, teknolojikleşme, metalaşma ve bireyselleşme temalarının başat konumda olmasının nedeni olarak modern dönemin rasyonalizasyon süreci ve bu sürecin sonuçları olduğunu unutulmamalıdır (Berthon, Pitt, Watson, 2000:265-279)

Bu şekilde postmodernite ve modernite arasında birçok benzerliklerin ve farklılıkların olduğu gözlenmektedir. Modernizm, ortaya çıkış koşulları düşünüldüğünde kendisinden önceki dönemin, geleneksel anlayışların yadsınmasını ifade etmektedir. Siyasal, kültürel ve ekonomik alana ilişkin birbirinden farklı söylemler geliştirerek kendisini meşrulaştırmıştır.

Modernite, aklı, bilimi ve toplumsal ilerlemecilik düşüncesini merkeze koyarak eşit bir toplumsal düzeni oluşturma iddiası taşımıştır. Modern ilkeler, sanattan siyasete kadar, yeni teknolojik ürünlerin, iletişim ve ulaşım araçlarının ve tüketim toplumunun ürünlerinin yayılmasıyla gündelik yaşamın her alanına nüfuz etmiştir. 'Metalaşma', 'kentleşme', 'bürokratikleşme', 'laikleşme' ve 'bireyselleşme' süreçleri modernizmi betimleyen temel olgulardır. Buna karşı olarak modernizm, oluşturduğu toplumsal alanda sistemin dışına itilen, ikincil konumda olan bireyler de yaratmıştır. Bu şekilde modernizmin özgürleştirme projesi farklı bir şekilde sonuçlanmıştır.

Özgür toplum ve birey vaatleri, yeni ötekiliklerin yaratılmasında ve baskıcı, disipline edici söylemlerin meşrulaştırılmasının kaynakları olmuştur. Bu bağlamda postmodern düşünürler, günümüz yüksek teknoloji medya toplumunda ortaya çıkan değişim ve dönüşümlerin nedeni olarak modernizme özgü, rasyonalleşme, sanayileşme, kentleşme ve bireyselleşme düşüncesinin yattığını kabul etmekle birlikte bu dönemin sosyo-kültürel ve siyasal olarak tamamen farklı bir döneme işaret ettiği noktasında hem fikirdirler.

Bununla birlikte postmodern bir toplumu, teknolojik bir bağlamda ele alarak yeni bir sosyo-kültürel yapının analizini yapan ve postmodern teorisinin temsilcilerinden Baudrillard, Lyotard ve D. Harvey gibi düşünürlerin bakış açılarını ve yorumlarını ele almak işlevsel olacaktır.

Postmodern bir kültür ve toplum analizi yapan düşünürler, bu toplumu, sanayi sonrasında toplumsal alanın her noktasında meydana gelen değişimler çerçevesinde ele almaktadırlar. Bu düşünürler, bilgisayarlaşmanın, medya teknolojilerinin, yeni bilgi biçimlerinin ortaya çıkmasını sosyo-ekonomik ve kültürel alanda değişimlerin olduğunu ve bu dönüşümlerin postmodern bir toplum yönünde hareket ettiğini ileri sürmüşlerdir(Toth,2002:245-247).

'Baudrillard ve Lyotard postmodern dönemi, modern döneme özgü bilgi, enformasyon ve teknolojilerden kopuş olarak değerlendirirken, Harvey ve Jameson

gibi teorisyenler de postmodernizmi, kapitalist sistemin geldiği aşamada sermaye gruplarının, çok- uluslu şirketlerin gittikçe homejen bir yapıya kavuşması ve sistemin kendine özgü bir sömürü yapısına kavuştuğunu ileri sürmüşlerdir'(Toth,2002:243-250).

Başka bir deyişle, Lyotard, modernizme özgü bilgi üretme, bilgiye ulaşma ve bilgiyi kullanma biçimini eleştirerek alternatif bilgi ve söylemler üzerinde dururken yine postmodern söylemlerin merkezinde yer alan Jameson, Baudrillard ve Harvey gibi düşünürler de postmodernizmin kültürel, toplumsal ve bireye yönelik ortaya koyduğu söylemleri üzerinde durmuşlardır. Bir anlamda Baudrillard ve özellikle de Jameson ve Harvey, postmodern kültürün, ekonomik ve teknolojik gelişmelere daha çok bağımlı kılındığını ve kültürün, kapitalizmin ekonomik ve teknolojik olarak günümüzde geldiği aşamada, ideolojik bir işlevinin olduğunu ileri sürmekte ve postmodernizmin bu ideolojik doğasını eleştirmektedirler(Poulsen ve Forrest, 2002:161-172).

Lyotard, postmodern dönemin tarihte yeni bir aşama olduğunu ve bu aşamanın yeni kavramlar ve teoriler ile anlaşılabilir bir sosyo-kültürel bir gelişme olduğunu ileri sürmüştür. Postmodern toplumu sanayi sonrası toplum bağlamında ele alarak bilginin durumun atıfta bulunmaktadır. Lyotard, ileri teknolojinin ve bilginin farklı türlerinin etkin olduğu bu yeni topluma postmodern toplum demektedir. Lyotard, zaman ve mekan bağlamında yaşanan bu gerçekliklerin sosyo-kültürel ve ekonomik temellerinin incelenmesi gerektiğini söylemiştir. O'na göre, modern toplumdan postmodern topluma geçişte etkin olan değişken teknolojik ve iletişimsel dönüşümlerdir.

Lyotard (2000:70-80), postmodern toplumu, teknolojik ve iletişimsel değişimlerin başat olduğu ileri derecede gelişmiş olan toplumlarda, modern döneme özgü bilgi anlayışının ve bilginin konumunun değiştiği bir toplum olarak adlandırmaktadır.

Modern toplum, kökeni aydınlanma geleneğine dayanan, aklın, bilimin ve tekniğin başat bir öge olarak konumlandırıldığı bir toplumdur. Akıl, bilim ve teknik bireysel ve toplumsal amaçlara ulaşmada kullanılacak bilgiyi içermektedir. Modern toplumda tek geçerli bilgi türü bilimsel bilgidir. Bilimsel bilgi diğer bilgi türlerini yadsıyarak kendisini meşrulaştırmıştır. Bu şekilde toplumsal ve doğal çevrenin dönüştürülmesinde tek bilgi türü olarak , toplumların geleceklerine yönelik vaatler sunmuştur. Modern toplumda toplumsal düzeni sağlayan normatif sistemin oluşturulmasında ve kurumsal ilişkilerin düzenlenmesinde bilimsel bilgi tek hakim bilgidir. Dolayısıyla bilim de bilimsel bilginin temelinde yatan paradigmalara şekillenmişlerdir.

Habermas'a göre, 'modern bilimler, insanı ve doğayı ortak bir akıl paydasında birleştirerek, akli nesnel bir bilgi üretici, insanı da ürettiği "nesnel" bilgiyle, evreni sınırsız dönüştürme gücüne ve hakkına sahip bir ontolojik kategori olarak' (akt. Kara, 2001:12) ele almışlardır. Bu şekilde toplumsal ve siyasal dünya insan tarafından oluşturulan ve değiştirilen, insanın kendisini de değiştiren bir faaliyetler alanına dönüşmüştür (Köker,1998; Cahoon, 2001; Bell, 1998).

Buna göre, varolan gerçekliğin açıklanmasında bilimsel bilgi, tek geçerli bilgi ve bilimsel yöntemde tek geçerli yöntem konumuna yerleştirilmiştir. Kısaca bilimsel bilgi 'nesnellik', 'rasyonellik', 'doğrulanabilirlik', 'nicelik', 'evrensellik', 'olgusal 'gerçeklik' gibi bir dizi kategoriyle tanımlanmaktadır (Sunar,1999; Demir,1997; Poloma, 1993). Schwartz' a göre (1998:45-48) bilimin gelişmesi, dünyada meydana gelen ekonomik ve toplumsal gelişmelerden bağımsız değildir'. Bu bağlamda bilimsel bilgi özde Batı düşün geleneğinin sosyo-kültürel dinamiklerinde hayat bulan bir sürecin ifadesi olmaktadır.

Lyotard'a göre (2000:45-59), bilgi, günümüze kadar geline süreçte bilimsel bilgiyle özdeşleştirilmiştir. Anlatısal bilgi türünü, bilimsel bilginin karşısına çıkararak, bilimsel bilginin kendisini meşrulaştırmasını eleştirmektedir.....Bilimsel bilgi teknoloji ve bilimle kendisini meşrulaştırırken anlatısal bilginin böyle bir meşruluk temelini olmadığını ileri sürmüştür. Postmodern bilginin modern bilgidan

farklı olarak özgürleştirici boyutlar içerdiğini, çoğulluğu, farklı anlatılara olanak verdiğini vurgulayarak bilimsel bilginin tekilliğine karşı çıkmaktadır . Bu şekilde Lyotard, her şeyi tek bir şeye indirgeyen düşünceye karşı çıkmaktadır. Dolayısıyla, “Aydınlanmacı modernizmin farklı söylemlerin yeşermesini zorlaştıran total hegemonyası 20.yüzyılın son çeyreğinde ciddi bir sarsıntıya uğramıştır. Aydınlanmacı, akıl, bilim, tarih, toplum, nedensellik ve benzeri kategoriler sorgulanmıştır”(Kara,2001:8). Dünyanın anlamı bir olmaktan çıkmakta; ‘hakikat’ ve ‘mutlak’ anlayışları çoğullaştırılmakta, evrenin, niceliksel ve nesnel kategorilerle tutarlı ve çelişiklere yer vermeyen yorumlarını öngören standart düşün sistemlerine (Feyerabend,1999;Çiçek,1997) alternatif olabilecek düşünce biçimlerine olanak sağlanmaktadır.

Lyotard (2000) modernizmi büyük (meta) anlatılar sunan bir olgu olarak değerlendirirken postmodernizmi ‘meta anlatılara (grand narratives) inanılmazlık’ şeklinde yorumlamıştır. Lyotard, ‘tek doğru’, ‘tek gerçek’ ve ‘tek değer’ ilkeleri çerçevesinde biçimlenen meta anlatıların Batı düşünce geleneğini yansıtan ‘hegemonik’ ve ‘monolitik’ bir yapıya sahip olduğunu ileri sürmüştür. Bilimlerin birey ve topluma ilişkin büyük vaatler sunduklarını, postmodern dönemde gelinen aşamada, bu vaatlerin artık geçersizleştiğini vurgulamıştır (Poulsen ve Forrest,2002:161-172)).

Lyotard, Postmodern dönemde her şeye kuşkuyla yaklaşılması gerektiğini, modern değerlerin ve olguların da bu şekilde ele alınması gerektiğini ileri sürmüştür. Böylece Postmodernizm, Aydınlanmacı meta söylemlerin entelektüel alan üzerinde kurduğu, ufuk daraltan ve düşünce parametrelerini sınırlayan çemberi kırarak, çok perspektifli çoğul bir alanın oluşturulmasına katkıda bulunmuştur (Kara,2001:8-16).

Postmodernist teorisyenler, pozitivist, makro fenomenleri ve teorileri eleştirmektedirler. Bu teorisyenlere göre, büyük teoriler inşa etmek, doğada varolan ‘kaos’u, ‘düzensizliği’, ‘farklılıkları’ dışarıda bırakmaktadır. Nietzsche’nin düşüncelerinden etkilenen postmodernist teorisyenler, ‘daha geniş alanları kapsayan

teoriler oluşturmak, fenomenler üretmek yerine, bireysel ilişkileri hesaba katan, teorik çeşitliliği, çok anlamlılığı esas alan küçük anlatılar ortaya koymanın daha iyi olacağını ileri sürmektedirler. Postmodernistlerin önerdiği bu yol, bütüncül teorilerden ziyade farklılıkların doğasına nüfuz eden mikro teorilerin zorunluluğuna işaret etmektedir. Gerek doğa gerekse toplumsal yaşam makro teorilere uygun değildir' (Purdon,2003:377-388). Lyotard'ın söylemlerinde de bu şekilde 'makro teorilere' yer verilmemiştir.

Lyotard, modernizmin temelinde yer alan akılcılık (rasyonalitenin) nosyonunun, postmodern dönemde bir meşruiyet krizi yaşadığını söylemiştir. Bu kriz O'na göre, Aydınlanmanın temel öğelerinin bir krizidir. Bu krizin sadece bilimsel alanda , bilgi alanında değil, politik, toplumsal ve etik alanında da yaşandığını söylemiştir (Best ve Kellner, 1991; Yüksel, 2002). Postmodern dönemde yaşanan krizlerin nedeni kapitalin büyümesiyle ilişkili olarak teknolojik gelişmelerin aşırı bir nitelik kazanmasıdır. İnsan faaliyetlerini ve ilişkilerini akıl ve bilimsel bilgi temelinde örgütleyen modernizm (Poole,1991;Lektorsky,1992; Goldmann,1998,1999; Mejuyev,1998) postmodern dönemde teknolojinin ve bilimin değişen yüzüyle yeni bir boyut kazanmıştır.

Bu bağlamda postmodernizm, benimsediği 'şüphecilik' anlayışıyla modernizmin toplumsal, bilimsel, ekonomik ve estetik öncüllerinin radikal bir eleştirisidir. Modernizmin toplumsal aydınlanma ve özgürleşme yönündeki ilerlemeci tarih anlayışının, totalleştirici bilgi anlayışının ve kurumsal yapıların Nietzschevari bir yaklaşımla tartışmaya açılmasıdır.

Postmodernizm, parçalanmaların, farklılıkların, çoğulcu bakış açısının ortaya çıktığı bir dönemdir. Teknolojinin ve bilgisayarlaşmanın üst aşamadaki görüntüsü çerçevesinde toplumsal alana özgü hiyerarşik yapıdaki söylemlerin sona erdiği ya da sınır ayrımlarının farklı bir görüntü ile yeniden su yüzüne çıktığı bir dönemdir. Kültürel, siyasal ve estetik söylemlerin parçalandığı, bireyleri pasifize ederek meta haline getiren ekonomik yapıların ilerlemeci vaatlerinin sona erdiği bir dönemdir(Holtzhausen,2002:251-264).

Buna benzer bir şekilde Baudrillard, postmodernizmin sosyo-kültürel analizini yapmaktadır. Baudrillard, Lyotard'dan farklı olarak postmodernizmi günümüzde bilginin durumu olarak değil de toplum durumu olarak ele almaktadır. Günümüz toplumunu kendine özgü birey ve toplum yapısı yaratan radikal değişim ve dönüşümlerin yaşandığı bir toplum olarak betimlemektedir. Baudrillard'ın analizlerinin merkezi ögesi, teknoloji ve teknolojik gelişmelerin yarattığı gerçekliklerdir. (Poulsen ve Forrest, 2002:161-172).

Baudrillard, postmodernizmi kapitalist sistemin yeni bir aşaması, yeni bir toplumsal formasyon olarak betimlemektedir. Bu yeni toplumsal formasyonda üretim sistemi rasyonelleştirilmiş, homojenleştirilmiş ve hiyerarşisi kurulmuş bir istek ya da gereksinimler zincirini yaratmaktadır (Şaylan, 2002; Kahraman,2000).

Baudrillard' göre postmodernizm, üretim ve endüstri kapitalizminin egemenliğindeki modern dönemin sona ermesiyle, taklitlerin, göstergelerin belirleyici olduğu yeni bir toplumsal yapının ortaya çıkmasıdır (Baudrillard, 1998:Yüksel,2002). Bu yeni toplumsal yapıda üretim temel bir öge olmaktan çıkmış, tüketime yönelik davranışlar özendirilmiştir. Bu şekilde modernizme özgü davranış kalıplarından farklı yapılar ortaya çıkmıştır.

Modernizm, akıl ve bilimsel bilgi temelinde örgütlenen sosyo-ekonomik yapıyı ifade etmektedir. Kişisel ve politik alana özgü değerlerin geleneksel örgüsünden soyutlandığı bu toplumda, metalaşma, teknikleşme ve piyasa olguları belirleyici olgulardır. Modernizm gerek estetik gerekse sosyal alanda hiyerarşik yapılanmaların, sınıflaşmanın, karşıtlıkların ve keskin sınır ayrımlarının olduğu, kitlelerin rasyonel bir bilinçle disipline edildiği, endüstriyel, ticari ve teknik tasarımlarla baskı altına alındığı bir dönemdir.

“Modern topluma özgü bu endüstriyel ve ticari gelişmeler insanlara zengin ve özgür olma vaatleri sunmaktadırlar. Bu gelişmeler sonucunda büyük maddi ve toplumsal güçler yaratılmıştır. İnsanların onlara egemen olması yerine, onlar insana

egemendiler. Örneğin şirketler, partiler, ideolojiler gibi güçler modern dönemde insanları yönlendiren temel güçler olmuştur” (Markoviç, 1998:78).

Marcuse’e göre (1997:127-130) modern toplum, akıl ve üretkenlik gibi olgularla baskı altına alınmıştır. Toplumun özgürlüğü ise bu olgularla bütünleşme derecesine bağlıdır. Oysa Baudrillard’a göre, postmodern toplumda, akıl ve üretim en önemli öge olmaktan çıkmış, yeni bilgi ve iletişim teknolojileri, eğlence endüstrisi ve medya, üretimin yerini alarak toplumun temel örgütlenme ilkesi haline gelmiştir . Böyle bir yapı içinde her şey, emek dahil, birer işarete dönüşmektedir (akt.Yüksel, 2002:20-30).

Gerçeklik belirlenmiş bir modele dayalı olarak tanımlanmakta ve kitle iletişim araçlarının kendine özgü diliyle sunulmaktadır. Baudrillard (1998:10-15), video, ekran ve multimedya, internet ve sanal gerçeklik gibi olguların, cinsiyetler arasındaki, zıt kutuplar arasındaki gerçekle gerçeğin sureti arasındaki mesafeyi ve sanattan siyasete kadar olan alanda değer yargılarını, zıt kutupluluğu ortadan kaldırdığını ileri sürmüştür.

Baudrillard’a göre, postmodern toplum, modern endüstri toplumunun ötesinde bir tüketim toplumdur ve yeni tüketim biçimleri taklitler aracılığıyla yayılmaktadır. Postmodern kültür gerçeküstü bir toplumsal düzen üretmektedir. Sanayi ötesi toplum, tüketime kodlanmış ve programlanmış, kendi kendisini otomatik (sibernetik) biçimde denetleyen toplumdur. Böyle bir toplumda her şey sanallaşmış ve makineleşmiş, herkes aynılaştırmıştır (akt. Atiker, 1998; Oktay,2000; Alemdar ve Erdoğan, 1994).

Bu açıdan bakıldığında teknolojik ve iletişimsel devrimlerin bir kitle kültürü oluşturduğu ve postmodern kültürün de tüketimle özdeş bir kültür olduğu söylenebilir. Kitle kültüründe bireylerin algıladığı gerçeklik, sanal gerçekliklerle yer değiştirerek, bireylerin varolan gerçeklik üzerine düşünceleri engellenmiştir. Örneğin birey gündelik yaşamda iletişim araçlarından yansıyan sayısız ve sürekli olarak iletiyle ya da mesajla karşılaşmakta fakat bu iletiler onun yaratıcılığını ya da

gerçekliği farklı bağlamlarda yorumlama özelliğini ortaya çıkarmamaktadır. Bu şekilde kültürel yaşamın temel değerleri olan güzellik, doğruluk ve gerçeklik belirsiz bir nitelik kazanmakta ve birey kendisine sunulan bu gerçekliği olduğu gibi, eleştirmeden kabul etmektedir.

Bireyin hazlarını ve ihtiyaçlarını en üst düzeye çıkarma amacı üzerine kurulu olan bu toplum tipinde, bireysel hazlar ve ihtiyaçlar maddi gerekliliklere bağımlı kılınmaktadır. Bireyler tüketim toplumunda daha fazla tüketerek, sistemin sunduğu kimlikleri benimsemektedirler. Octavio Paz (1997:18) tüketim toplumunu, “ucuz zeklerin, sığlığın, boş inançların hakim olduğu ve cinselliğin sıradan bir konu haline getirildiği, hazın iletişim araçları tarafından kontrol edilen bir düzeye indirildiği” bir toplum olarak tanımlamaktadır. Toplumsal yaşamın her alanı sistemi meşrulaştırmak için daha önce hazırlanmış modellere uygun bir şekilde yeniden düzenlenmektedir. Sürekli yeni kodlar, mesajlar ve göstergeler üretilmektedir.

Tüketim toplumunda ekonomik yapı ve ekonomik yapının biçimlendirdiği toplumsal değerler arasındaki çelişkiler, keskin sınır ayrımları modern dönemden farklı olarak daha farklı bir boyuta taşınmış ve kitle iletişim araçları yeni kontrol biçimleri yaratmıştır. Kültürün metaya dönüştürülmesi, her şeyin bireylerin isteklerine yönelik olarak biçimlendirilmesini ve sistemi yönlendiren kişilerin ya da grupların yeniden üretme mantığı çerçevesinde örtülü bir baskısını da beraberinde getirmiştir.

Sistem, herkese uygun ürünler sunarken, üretilen nesneler özde hiçbir orijinallik taşımamakta, geçmişe ait öğelerin sürekli yeniden çoğaltımı ve taklidi şeklinde ortaya çıkmaktadır. Reklamcılık ve tanıtım etkinlikleri, yeni göstergeler ve anlamlar üreterek, bireylerin iletişim araçlarıyla olan bağlarının kesintiye uğramasını da engellenmektedir. Postmodernizm, sınır ayrımlarından bir kopuşu ifade etmektedir. Postmodern toplum, gerçekliği anlamaya ve açıklamaya yarayan tek teori anlayışının yerine çift anlamlılıkların, karşıtlıkların, çelişkili ifadelerin hakim olduğu bir toplumdur.

Modernizm, toplumsal yaşamın sanat, ekonomi, siyaset, aile yaşamı ve din gibi çeşitli alanlarının giderek artan farklılaşmasını içerirken (Touraine, 2000; Marx, 2003) postmodernizm, farklılaşmanın kaybolduğu bir dönemdir. Modern dönemde, daha çok maddi ve teknolojik gelişmelerle bağlantılı olarak, toplumsal ilerleme düşüncesinin yaygınlaşması, insanın bu şekilde elde ettiği güçleri kullanıp kullanamaması konusunda kuşkular yaratmıştır. Batı dünyasına özgü modern toplum anlayışı yaygınlaştıkça, hayatın giderek daha çok parçalandığı, gerek bireysel gerekse toplumsal yaşam alanları, belirli üstünlüklerinin sergilendiği baskı alanlarına dönüşmüştür. Bireyler, bu şekilde doğayla ve toplumsalla olan bağlarını koparmaya başlamışlardır. Buna göre, toplumsal alanda ilerleme düşüncesi çerçevesinde işlerlik gösteren bütüncül toplumsal tasarılar, artan bir kültürel parçalanmayı, yabancılaşmayı da beraberinde getirmiştir.

Bu bağlamda postmodern toplum toplumsal parçalanmışlıkların ve yabancılaşmanın en çok olduğu bir toplum yapısını ifade etmektedir. Baudrillard'göre(1998:10-20), postmodern dönemde yabancılaşma, elektronik göstergelerle, kitle iletişim araçları tarafından yaratılan imgelerle ve mesajlarla farklı bir nitelik kazanmıştır. Postmodern kültür, gerçekliğin işaretlere dönüştüğü bir kültürdür. Simülasyon kavramı, gerçeklikle hiçbir ilişkisi ve bağı olmayan kavramsal ve mitolojik modeller aracılığıyla yeni bir gerçekliğin yaratıldığını ifade etmektedir. Evler, ilişkiler, moda, sanat, müzik gibi alanlar, medya aracılığıyla sunulan ve ideal olarak nitelendirilen göstergeler tarafından dikte edilmektedir.

Kısaca, gerçeklik ile simülasyon ya da imajlar arasındaki sınırlar ortadan kalkmıştır. Bu, gerçek olan ve gerçek olmayan arasındaki sınırların bulanıklaştığı hiper gerçekliğe işaret etmektedir. Örneğin, postmodern kültürde, Robert Tilton dinin simülasyonu, Ronald Reagan politikanın simülasyonu, Kurt Kobain ise marjinalitenin bir simülasyonu şeklindedir. Kültür endüstrisi, bilgi ile gerçeklik gerçeklik ile eğlence; eğlence ile politika arasındaki sınırları belirsizleştirmiştir. Kitleler, onları satın almaya, çalışmaya, oynamaya ve seçmeye teşvik eden bu imajlar ya da simülasyon aracılığıyla yönlendirilmektedirler. Bu şekilde apati ya daduyarsız, duygusuz kişiler oluşmaktadır. Çünkü simülasyon olgusunun bireye

sunduğu ya da sağladığı hiçbir yarar söz konusu değildir. Bu toplumsal entropi süreci, analm, medya ve gerçek arasındaki sınırları kapsamaktadır. Sınıflar, siyasi partiler, kültürel biçimler, değerler, medya ve gerçek arasında hiçbir sınır kalmamıştır. Simülasyon ve simülark gerçek olmuştur. Teori ve politikayı kapsayan yapılar durağan değildir(Marshall,1998:137-150).

Kültür ve toplum farksızlaştırılmış işaretler olmuştur. Bu süreç, Herbert Marcuse'nin tek boyutluluk kavramına karşılık gelmektedir. Sanatın çok yönlü bakış açısı hakim ideolojinin araçları ile yönlendirilen tek boyutlu düşünce içerisinde belirsizleştirilmiştir. Tek boyutlu modeller, çok yönlü bakış açılarıyla yer değiştirerek mücadele ve karşı kayma edimlerini hiper gerçekbir dünyada eritmektedir. Popüler müzik, tek yönlü bir dünyanın oluşumuna iyi bir örnek teşkil etmektedir. Müzikte yer alan kategoriler ya da biçimler, müzik endüstrisi tarafından biçimlendirilmektedir(Marshall,1998:140-158).

Adorno'nun söylediği gibi (Kellner, 1996:69-77), tüketim toplumda “müzik standartlaşmıştır”. Modern dönemde olduğu gibi karmaşık armoniler ve yorumlar barındırmamaktadır. Artık bu müzik kategorileri, tarihsel bir bağlama sahip değildir. Bilgisayar ya da video ile yapılan müzikler, özgünlüğü, tarihselliği yok etmektedir. Müziğin yanı sıra müzikle sunulan görüntülerde ilgi çekmeye başlamıştır. Müzikler toplumsal ve tarihsel bir içeriğe sahip değildir artık. Rap ya da hip pop yaygın müzik zevkini oluşturan kategoriler haline gelmiştir. Bu bağlamda sanatta kent yaşamının bireyi baskı altına alan yönleriyle bağlantılı bir açılım sergilemektedir. Yani sanat kent yaşamını ve kent kültürünü yansıtmaktadır. Hiper gerçeklik, toplumsal alanda karşı gelme ile uyum sağlama; yüksek aşağı şeklindeki sınır ayrımlarını ortadan kaldırmıştır(1999:69-77).

Baudrillard bu değişimi şu şekilde ifade etmektedir: Bir zamanlar ‘sahne’ ve ‘perde’ diye nitelendirilen iki olgu arasındaki fark ortadan kalkmıştır. ‘sahne’, neden-sonuç ilişkisine bağlı eski dünyayı içine alırken , ‘perde’, neden ve sonuç arasında hiçbir algılanabilir ilişkinin bulunmadığı sanal bir dünyadır. Artık sahnenin

yerini , bir dizi elektronik gösterge almaya başlamıştır.Göstergeler, postmodern külltürn temel öğeleri olmuştur.

Modern dönemin imgelerle somutlaşan gerçekliğinin yerini, kültürel göstergelerden oluşan yeni bir dil almıştır. Bu yeni dil, çoğaltım ve yeniden üretilebilirliğin tekniklerinden oluşmaktadır. Postmodern toplumda artık bir odak noktası, bir merkez ya da tarihsel olarak ayrıcalık atfedilen bir gerçeklik olgusu yoktur. Moda ve kitle iletişim araçları kendine özgü gerçekliğin merkezini oluşturmaktadır. Medya ve kitle iletişim araçları, elektronik çağın egemenliğindeki dönemde, görsel ve sansasyonel etkiler yaratarak modernist gerçeklik anlayışının varsayımlarını tümüyle geçersizleştirmektedir.

Gerçeklik postmodern toplumda tarihsel zaman ve mekan bağlamından koparılmış, yeniden üretilebilir bir nitelik kazanmıştır. Bu şekilde gerçek olan ve olmayan arasındaki sınır çizgisi de belirsizleşmiştir. Bu dönem, ‘yeniden üretilebilir olanın’ ‘gerçek’ olduğu bir dönemdir. Postmodern dönemin gerçeklik öğeleri kültürel ürünlere sunulmaktadır. Bu bağlamda postmodern dönemi ekonomik ve kültürel ürünlerin iç içe girdiği bir dönemi ifade etmektedir.

Günümüz toplumu, üretimin ön planda olduğu bir dönemden, tüketimin ön plana çıktığı sibernetik ve elektronik devrime doğru evrildiği bir dönemin sonuçlarıyla kendisini var etmektedir. Elektronik ve teknik ilerlemenin hızlandığı bu dönem, kapitalist sistemin genişleyip yayılmasının bir sonucudur (Martin,1998:77-80).

Postmodern toplumda kitleler iletişim araçları tarafından sunulan iletilerle yönlendirilmektedirler. Bu şekilde toplumsal alanda var olan sorunların çözümünde bireysel ve kitlesel etkinliğin rolü azaltılmaktadır. Bireylerin düşünmesi gereken şeyler daha önce sisteme meşruluk kazandırmayı amaçlayan öğelerle bir çok kez düşünülmüştür. Kültürel alanda meydana gelen gelişmeler kapitalizmin sömürü sisteminin gizil bir görüntü altında sunulmasıdır.

Kapitalist sistem, sosyo-kültürel öğeleri kendine özgü ekonomik biçimlere dönüştürürken aynı zamanda iktidar ve egemen güç odaklarını da biçimlendirmiştir. Modern toplumda güç ilişkileri ve iktidar olgusunun sınırları açık seçik belirlenmişken postmodern dönemde kitlelerin başkaldırabileceği ya da varolan toplumsal sorunlardan sorumlu tutacağı bir güç odağı, gerçekliğin imgeler ve göstergelerden ibaret bir yapıya dönüştürülmesiyle belirsiz bir kimlik kazanmıştır. Reklam, moda, televizyon postmodern toplumun toplumsal ve estetik yönelimini belirleyen temel öğeler haline gelmiştir.

İletişim araçlarının bilgiyi üretme ve kullanma ile ilgili olarak özgürlükçü söylemleri vardır. Başka bir deyişle bilgiyi üreten konumunda olan kişi ve grupların girişim özgürlükleri olabildiği gibi, bireylerinde veya iletilerin sunulduğu kişilerinde bu iletileri, mesajları seçme özgürlükleri vardır. Bu yönüyle iletişim araçları demokratik bir potansiyele sahiptir. Buna rağmen iletişim araçlarını elinde bulunduran kişi ya da grupların neyin kime, hangi yolla sunulacağına dair gizil bir baskısı söz konusudur. Ortaya çıkan hegemonik güç ilişkileri de bireyler ve kitle tarafından algılanamaz bir görüme kavuşmaktadır. Gerçeklik bilinçli bir şekilde yeniden üretilmekte ve özünde gerçek olmayan öğeler gerçekmiş gibi sunulmaktadır.

Postmodern toplumda, yabancılaşma, toplumsal parçalanmalar yoğundur. Bu tarz bir yapılanma siyasal düzlemde karşıtlıkların, kitle toplumuna özgü verilerler, işlemlerle giderilmesi, eritilmesi sonucunu doğurmaktadır. Aşırı uç söylemler ve yapılar, ideolojik kökenli düşünsel farklılıklar artık birbirlerine benzeyen homojen yapılar oluşturmaktadır.

F. Jameson, postmodernizmin sosyo-kültürel parametrelerine ilişkin çıkarımlarda bulunmuştur. Jameson, postmodern toplumu, birkırılma ya da kopuş olarak değerlendirmekten ziyade geç kapitalizmin kültürel mantığı olarak ele almıştır. Jameson'a göre (akt. Atayman, 2004:14-20) postmodernizm, Amerikan askeri ve iktisadi hegemonyasının üst yapısal ifadesidir ve Avrupa merkezçiliğin

sonudur. Postmodernizm denilen kopuşun modernizm içinde hep var olduğunu ileri sürerek postmodernizmi bir moda ya da bir üslup biçimi olarak değerlendirmiştir.

Jameson, geç kapitalizmin özelliklerini şöyle sıralamaktadır: “Ulus-aşırı iş girişimleri, ‘yeni uluslar arası işbölümü’, ‘uluslar arası bankacılık ve borsa mübadelelerinin yeni baş döndürücü dinamiği’, ‘aracılık ilişkilerinin yeni biçimleri’, ‘bilgisayarlaşma ve otomasyon’, ‘üretimin ileri Üçüncü Dünya bölgelerine kaçıışı’ ” ve yuppilerin ortaya çıkışı (Kumar, 1999:141). Ona göre, postmodern dünyada her şey kültürel bir üründür. Geç kapitalist aşamada kültür, toplumun ve ekonomik sistemin bir yansıması olarak görülmemektedir. Kültürün kendisi, toplumsal, ekonomik, politik ve psikolojik gerçekliğin birincil belirleyicisi olmuştur (Kumar, 1999:141).

Jameson (1991:1-10) postmodernizmi, kapitalizmin politik ve ekonomik uygulamalarına bağlı olarak sanatta ve kültürel alanda meydana gelen değişimler olarak ele almıştır. Günümüz kapitalizmini de global bir arenada tüketime özgü değerlerin yüceltiği bir temelde ele almıştır. Jameson postmodern toplumun temel özelliklerini “...üslup ve moda döngülerinin hızlanması, reklamın ve elektronik medyanın gücünün artması, evrensel standartlaşmanın başlaması, yeni sömürgecilik, Yeşil devrim-postmodernist kültürün şizoid pastişine bağlayan şey, tarih duygusunun körelmesi” (Conner, 2001:68) şeklinde betimlemektedir.

“Jameson’a göre, nasıl ki modernizm tekelci kapitalizm aşamasıyla bağlantılı ise; postmodernizm de ikinci dünya savaşı sonrası geç kapitalizm aşamasıyla bağlantılı olup onun kültürel mantığıdır. Çünkü postmodernizm, yeniden üretimin, günümüz dünyasında her şeyi kültürel hale getiren çok uluslu kapitalizmin mekeleşmiş küresel şebekesi’n de oynadığı role dayanır” (Sarıbay, 2001:6-10).

O’na göre, kapitalizmin bu yeni metalaştırma ve tüketim aşamasında, kültürel ürünler ekonominin bir odağı haline gelmiştir. Yani gündelik olarak karşılaştığımız her öge bu sistemin ekonomik ayağı tarafından üretilmektedir.

Sisteme işlerlik kazandıran kültürel öğeler de reklam , kitle iletişim araçlarıdır. İletişim ve enformasyon alanındaki gelişmeler kültürel ürünlerin metalaşmasına neden olmaktadır ve bu şekilde özerk bir yapıda olan kültür ekonomisi ile birlikte ele alınmaktadır.

İletişim ve enformasyon alanındaki gelişmeler, toplumsal alanda yeni ilişkiler oluşturmaktadır. Enformasyonun herkes tarafından kolayca kullanılması toplumda herkesin eşit bir konumda olduğu duygusunu ortaya çıkarmaktadır. Bununla birlikte, bireyler geleneksel formlardan farklı olan ilişkiler çerçevesinde bireysel ve toplumsal gerçekliklerden uzaklaştırılarak, varolan durumun olumsuz koşullarını fark etmeden yaşamaktadırlar. Çünkü yeni teknolojik ve enformasyonel değişimler, insan denetimi dışında kalma ve insana özgü bütün aktiviteleri belirleme özelliğine sahiptir.

Teknolojik gelişmelerin bu şekilde nüfuz ettiği her alanda temel belirleyici olarak tek tip bir yapı oluşturma gibi bir etkisiyle karşılaşılmaktadır. Teknolojik ve enformasyonel gelişmeler, bireysel, toplumsal, siyasal ve kültürel alandaki bütün ilişkileri ve kurumsal yapıları birbirine benzer kılmaktadır. Bu şekilde postmodern dönemin belirleyici gücü olan teknolojik gelişmeler, bireyi toplumsal ve bireysel yaşamında pasif kılmakta ve bireyin varolan bütün gelişmeler karşısında sorgulamadan kabul edici bir tutum takınmasına neden olmaktadır. Marcuse, postmodern kültürün bu niteliğini geç kapitalizmin yarattığı “tek boyutluluğu, tahakküm ilişkilerine gömülü duran kültürel ürünlerle ilişkilendirir”(akt.Köker, 1998:59).

Başka bir deyişle kapitalizm günümüzde gelinen aşamada teknolojik akılcılık yalnızca ekonominin alanı olmaktan çıkarak gündelik yaşam faaliyetlerini de kuşatmaktadır. Bu da teknolojik gelişmelerin ileri bir aşamasına ulaşıldığının bir göstergesi olan kitle iletişim araçları ile gerçekleştirilmektedir. Bu da teknolojik ve iletişimsel devriminin ideolojik bir niteliğinin olduğunu gözler önüne sermektedir.

Jameson, kapitalist sistemin ürünü olan ve kendisini daha çok estetik ve kültürel alanda gösteren postmodern kültürün özelliklerini şu şekilde belirlemektedir:

- a) Gerçeklik, görüntüler veya imajlar içinde dönüştürülmüştür.
- b) Yüksek kültür ve kitle kültürü ya da popüler kültür arasındaki keskin sınır ayrımları ortadan kalkmıştır.
- c) Pastij ve çoklu parodi biçimleri ortaya çıkmıştır.
- d) İçeriğin eski biçimleri sadece stillere(biçimlere) dönüşmüştür yani içerik anlamını kaybetmiş farklı biçimler ortaya çıkmıştır.
- e) Kullanılan biçimler varolan gerçekliği açıklayan bir içerikten ziyade taklitten ibarettir.
- f) Bireysel stiller (tarzlar), kimliği ifade etmektedir. Yani yenilen yemeklerden , konuşma ve giyiniş tarzlarına ve kullanılan arabalara kadar her şey, bireyin kendisine yüklediği anlamı ifade etmektedir. Birey bu şekilde kendisine yapay kimlikler oluşturmakta ve istemediği kimlik yapısından kısa bir sürede kurtulabilme gibi kolaylığa sahip olmaktadır.
- g) Postmodern kültür, bütün sanatlarda reklamı ön plana çıkarmaktadır. Postmodern kültür, bir tüketim ve gösteri kültürüdür.
- h) Geç kapitalizmi kültürel mantığı olarak tanımlanan postmodern kültür, ekonomik olarak sınırların kalktığı, ulus-aşırı ya da global bir yapıya sahiptir. Bu kültürde temel olan bilgisayar ağları, sistemleri ve bunların yayılımı, hareketidir.
- i) Geçmişe ait olan biçimler, tarzlar yani nostaljik olan öğeler, yeni bir bağlamda sunulmaktadır. Tarih kendisini nostaljik öğelerle sunmaktadır. Geçmişe ait yapılar pop kültürün, imajları, televizyonları, renkleri, saç biçimleri gibi göstergeleriyle sunulmaktadır. Kültür 'hız' olgusu üzerine odaklanmıştır. 'Tarih' ve 'zaman', 'hız' ve 'zamansızlık' öğeleriyle yerinden edilmiştir.
- j) Geçmişte toplumsal bütünleşmeyi sağlayan sosyal sistemler işlevlerini kaybetmişlerdir. Sosyal sistemler, sürekliliklerini sağlamak için kendine özgü değerlerin aktarılmasını öngörürken, artık medya ve iletişim teknolojisindeki gelişmelerle, reklamlarda kullanılan imgesel görüntülerle ve mesajlarla tarihsel

bağlamlarından koparılmışlar ve ‘unutma’ olgusu üzerine temellenen kısa süreli (gelip-geçici) düşüncelere öncelik tanınmışlardır (Jameson, 1991:1-10).

Bu şekilde postmodernizm, kültürel, ekonomik, politik, teknolojik ve ideolojik açılımlara gönderme yapan bir kavram olarak karşımıza çıkmıştır. Joe Bailey postmodern toplumda iki ütopyadan bahsetmektedir: “ilki serbest piyasanın sağaltma yetisi ütopyası ve bir de sonsuz teknolojik vuruş kapasitesi ütopyası .Neoliberal olan ilk ütopya zenginlik ve mutluluğa giden en kısa ve en ucuz yolu bulan tamamen liberalleştirilmiş ve serbestleştirilmiş piyasa rekabeti cennetinin tasavvurunu yapıyor..... Teknolojik olan ikinci ütopya konusunda ise şunları söylüyor: Toplumdaki toplumsal, siyasal ve hatta ahlaki sorunlar teknolojik bir çözüme açıktır; bütün alanlardaki ilerlemelerin tek garantisi teknolojik değişimdir”(akt.Bauman,1995:41).

Bu çerçevede postmodern toplum teknoloji ekseninde gelişen bir toplumdur. Postmodernizm, toplumsal gerçekliğin parçalandığı, farklılıkların kısaca heterojen yapıların ortaya çıktığı bir dönemdir. Günümüzde tek bir gerçeklik yoktur çok değerlilik, çok anlamlılık ön plandadır. Herkes, iletişim ve bilgisayar sistemlerinin sunduğu bilgi aktarımdan yararlanmakta, hiçbir özgünlüğü kalmayan ve aşırı bir nitelik kazanan gerçekliği algılamakta ve bireysel, toplumsal yaşamı, sunulan veriler çerçevesinde inşa etmektedir.

Kısaca kültür, üzerinden belirli bir kar sağlanan bir olgu ve ideolojik bir yönelime sahip ekonomik sistemin bir parçası haline gelmektedir. Kültürel alan, yaşamın metalaşmasının en açık halidir.

Eagleton’a göre (1996:1-20), postmodernizm, günümüz kültürünü ifade eden bir kavramdır. Modernizmin, hakikat, akıl, kimlik, nesnellik, evrensel ilerleme, tekil çerçeveler, büyük anlatılar ya da nihai zeminlerinden kuşku duyan bir düşünce tarzını ifade etmektedir. Aydınlanmanın bu normlarına karşı olarak, dünyanın olumsal, temelsiz, çeşitli istikrarsız, belirlenmemiş nitelikte ve bir dizi dağınık kültürlerden ya da yorumlardan ibaret olduğunu bildirmektedir. Bu da kapitalizmin

yeni bir aşamasını ifade etmektedir. Hizmet, finans ve enformasyon sanayilerinin geleneksel imalat sanayisi karşısında zafer kazandığı ve kalsik sınıf politikasının yerini dağınık bir kimlik ppolitikasına bıraktığı teknoloji, tüketimcilik ve kültür, sanayisinin geçici, merkezsizleşmiş dünyasını doğuran yeni bir kapitalizm biçiminin aldığını ileri sürmektedir.

Bu şekilde postmodernizm, moderniliğin temel parmetrelerine olan inancın yitirilmesi, kültürel ve toplumsal yaşamın metalaşmasıyla bağlantılı olarak bireyin pasifize edilmesi, toplumdaki politk güçlerin etkinliğinin biçim değiştirmesi, modern döneme özgü ideolojik söylemlerin etkilerinin kaybolması ile betimlenmektedir.

D. Harvey yeni Marksist anlayışa bağlı kalarak postmodernizmi, dünyada sermaye nüfusunun artışı ve homojenleşme ile beliren daha üst aşamadaki kapitalizmin gelişimi, fordist sistemin bir uzantısı şeklinde ele almaktadır. Bir anlamda Harvey, postmodernizmi, kapitalist sistemin ideolojik aracı olarak ele almıştır(Harvey, 370-372).

1930-50'li yıllarda dünya ekonomik bunalımı sırasında biçimlenen kapitalist bir formasyon olan fordist sistem, ucuz hammadde kaynaklarının üretime sokulması, ulaşım ve iletişim teknolojilerin geliştirilmesi gibi birikimi kolaylaştıran unsurlardan oluşmaktadır. Bu sistem üretimde yoğun sermaye birikimine, tüketimde standartlaşmayı öngörmektedir. Bu sistem, politik sistemin yapısını ve sosyalizasyon biçimleri üzerinde etkili olmuştur. 'Sosyal ilişkilerin prekapitalist formları ve geleneksel kültürün etkileri çözülmüştür. Bunların yerini paranın aracılık ettiği sosyal ilişkiler ve atomize bireylerden oluşan sosyal bir yapı; bir kitle toplumu almıştır' (Belek, 1999:250).

Bu sistem de Bonefeld'in deyişiyle hem tüketim araçları hem de sosyal ilişkiler ticarileşmiştir (akt..Belek, 1999:250). Postfordist dönem ise, üretici ve tüketiciler arasındaki ilişkilerin daha fazla esnekleştirilmesi, mikroelektronik teknolojilerin oluşturduğu yeni üretim organizasyonları, esnek üretim teknikleri,

devlet müdahalesinin azaltılması şeklinde tanımlanmaktadır (Belek, 1999; Kumar, 1995; Amin, 1992).

Yeni enformasyon teknolojileriyle emek gücüne olan ihtiyacın azalması ve yeniden düzenlenmesi, hizmet sektörünün yeni teknolojik gelişmeler temelinde geliştirilmesi ve sermaye birikiminin artırılması için tüketimin sürekli desteklenmesi fordist sistemin sonuçlarıdır. Bu sistem, kar oranlarını arttırmak için yeni tüketim kalıpları oluşturmakta, bireylerin bu kalıplar çerçevesinde biçimlenmesi sağlanmaktadır. D. Harvey (1999:370-372) postmodern toplumu betimlerken, kültürün post-fordist sistem tarafından yeni teknolojik gelişmelerle bu şekilde bir tüketim mekanizması çerçevesinde düzenlendiğini vurgulamıştır.

Sermaye birikimi çabaları ve piyasa olgusu başka bir deyişle politik ve ekonomik uygulamalar, sınıf ve güç dengeleri, toplumsal ve kültürel yaşam üzerinde olumsuz etkileri olmuştur. Ekonomik ve teknolojik gelişmeler, bir zaman ve mekan sıkışmasına neden olmuş, yeni mekansal ya da mimari tasarımlar, sınıfsal yapılar, yaşam biçimleri, beğeni tarzları oluşturmıştır(Harvey,1999:317-340).

Harvey'e göre, 'postmodernizmin temel anlayışı, karmaşa ve farklılıklar içinde bir ahlaki, politik ve ekonomik sisteme tabi bir dünyayı yansıtmaktır' (1999:119). Demokratik ve eşitlikçi olan bu sistemde hem zenginlerin hem de fakirlerin ihtiyaçlarını karşılama amacı söz konusudur. Bu da değişimi sürekli kılan bir ekonomik sistemle sağlanmaktadır. Ekonomik alanda benimsenen uluslararasılık kavramı yalnızca ekonomik öğelerle sınırlı değildir. Üretimden ziyade tüketimi ön plana çıkaran bir kültür ve toplum anlayışını da orataya çıkarmaktadır. Yani farklı zevkler, kültürler, topluluklar, istekler, farklılaşmış politik nüfuz ve piyasa gücü aracılığıyla karşılanmakta ve sürekli olarak yeni istekler, farklılıklar yaratılmaktadır. Sistemin işlerliği, bu istekleri ne oranda karşılayıp karşılamadığına bağlıdır.

Harvey' göre (1999:104), örneğin kültürün ideolojik örüntüsünü en iyi yansıtan günümüz kent mimarisi, bu anlayış çerçevesinde biçimlendirilmiştir. Düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir: "Serbest piyasa popülizmi orta sınıfları etrafı

çevrilmiş ve korunaklı alış-veriş merkezleri içine yerleştirilmektedir. Oysa yoksulları, evsiz barksızlığın kabus dolu postmodern manzarasının orta yerine fırlatmaktadır. Zenginlerin tüketime ayırdığı dolarların peşine düşüldüğü için kent tasarımlarında ürün farklılaşması önem kazanmıştır”. Bu şekilde birbirinden farklı zevkler ve estetik anlayışlar ortaya çıkmaktadır. Günümüz ekonomik sistemi, kültürel alanda kendine özgü göstergeler ve sembolik bir dil yaratmaktadır.

Sistemin ideolojik söylemleri, ya doğrudan kitle iletişim araçları tarafından ya da gündelik yaşama içkin bir konumda olan mimari tasarımların ya da farklı sanat alanlarının kullandığı semboller aracılığıyla verilmektedir. Gerek mimari alanda gerekse diğer sanat alanlarında, sunulmak istenen ürünün, ya da mesajın, tarihsel bağlamından kopararak , farklı biçimlerin, tekniklerin, öğelerin bir arada kullanılması postmodern kültürün, farklılıkların , parçalanmışlıkların, tarihsizlik anlayışlarının bir sonucudur. Bir anlamda mevcut yapı bu simgeler ve semboller aracılığıyla anlaşılmaktadır. Heterojen bir toplumsal yapı, postmodern kültürün temel öğesidir(Harvey,1999:55-60).

Harvey, postmodern kültürde farklılıklara bununla birlikte farklılık politikasından yola çıkarak hayat bulan çevresel, sınıfsal, cinsiyet farklılıklarına dayalı hareketlere kadar çok önem verilmesinin temel nedeni olarak post-fordist sistemin amaçlarını göstermektedir. Postmodernizm, farklılığı, tikelciliği, çeşitliliği yaratırken aynı zamanda dünya genelinde homojenliği dayatan zorunlulukların, sistemin ideolojik dışavurumlarıdır (Kumar, 1995; Eagleton, 1996).

Kısaca Harvey daha ılımlı bir tez öne sürerek modernite ve postmodernite arasında bir süreklilik olduğunu düşünmektedir. ...Kapitalizmin yüzeysel görüntüsünde yaşanan değişimin, mekanı ve zamanı algılayışımızda yeni egemen tarzların ortaya çıkışıyla bağlantılı olduğunu ve yeni kültürel biçimin belirginlik kazandığını belirtmektedir. O’ na göre, postmodernist kültürel biçimlerin yükselişi ve sermaye birikiminde daha esnek tarzların ortaya çıkışı ile kapitalizmin örgütlenmesinde gözlenen “zaman-mekan” sıkışması arasında yakın bir ilişki vardır. Ancak bu değişimler, kapitalist birikimin temel kuralları dikkate alındığında,

bütünüyle yeni bir post-kapitalist veya post-endüstriyel toplumun ortaya çıktığını göstermez. Bunlar daha ziyade yüzeysel görüntülerde beliren bir takım değişikliklerdir (akt. Yüksel, 2002:32-33).

Toplumsal ve kültürel bir fenomen olarak postmodernizm, Batı toplumunun günümüzde geldiği aşama ile bağlantılı olarak açıklanmaktadır. Başka bir deyişle, kapitalizmin burjuva ideolojisi, değerleri ve ilişkilerinin aldığı yeni bir biçim şeklinde betimlenmektedir. Bununla birlikte postmodernizm, kültürel bağlamda heterojenliği, farklılığı, çeşitliliği özgürleştirici güç olarak kabul etmiştir. Parçalanmışlık, belirsizlik, genel geçer söylemlere ve doğrusal bir ilerlemecilik söylemlerine karşı kuşkuçuluk bu dönemin parametreleridir(Toth,2002:245-250).

Postmodernizm feminizm, eşcinsellik ya da etnik kimlik çoğulcu söylemlere olumlu karşılamaktadır. Çoğulculuk söylemleri çerçevesinde ortaya çıkan gruplar, hareketler, kesin ve genel bilgiler ortaya koymaya çalışmaktadır. Bir anlamda bu postmodernizmin içinde yer alan bir çelişkidir(Purdon,2003:377-380).

Sonuç itibariyle postmodernizm tartışmalarında, ortak bir kanıyla mevcut kültürel ve ekonomik yapıda önemli değişimlerin olduğunu kabul edilmektedir. Postmodern toplumun üretimden ziyade tüketimle ilişkisi vardır. Ekonominin kültüre, kültüründe geçici ve atılabilir mallar dünyasına dönüştürüldüğü bir dünyada yaşamaktayız. Postmodern düşünürler, toplumun akılcı bir temelde örgütlenmesine karşı çıkmaktadırlar. Postmodern toplumda bazı akılcı unsurlar olabilse de, duygular, sezgi, yansıtma, spekülasyon, kişisel deneyim, gelenek , şiddet, metafizik, kozmoloji, sihir, mit, dini duygular ve mitik deneyim ile karakterize edilmesi bile daha çok mümkündür(Ritzer,1999; Purdon,2003).

Postmodern toplumu tüketim toplumu şeklinde tanımlayan düşünürler, çağdaş dünyayı hem tehdit edici hem de heyecan verici bulmaktadırlar. Bir taraftan bireylerde artan bir tüketim alışkanlığı yaratmak için yeni mekanizmalar yaratırken diğer taraftan da tüketim araçlarının tüketicileri denetleyip sömürdükleri fikrine yararlı çareler aramaktadırlar.

İnsanların satın almaya ve çok fazla para harcamaya yönlendirildikleri anlamında bir denetim ve sömürü varsa da, insanların asıl olarak buna zorlanmadıkları, tam tersine, bu şekilde davranmaya can attıkları da bir vakadır. Bu durum yalnızca Amerika için değil dünyadaki diğer ülkeler için de geçerlidir. Birçok tüketici kendilerinin denetlenip sömürüldüğünü kabul etmemektedir (Ritzer,1999:65).

Kültürün tüketim olgusu etrafında örgütlenmesi ve bireylerin bir tüketim ordusu şeklinde biçimlenmesi kapitalist sistemin bir sonucudur. Bu toplumun içeriği kitle iletişim araçları tarafından belirlenmektedir ve sunulmaktadır. Teknolojik alandaki gelişmeler, kültürel pratiklerin ve öğelerin geleneksel yapısının çözülmesinde önemli bir noktayı oluşturmaktadır. Kitle iletişim araçları farklılık temasını kullanarak standartlaşmış bir kültür sunmaktadır. Başka bir deyişle, iletişim araçları tarafından sunulan veriler, herkesin zevkine ve ihtiyacına hitap ediyor görülmekte, mevcut farklılıkları tek bir kültür oluşturma yönünde eritmektedir. Çünkü bu araçlar, iletilerini sunmak için basit bir dil kullanmaktadırlar. Buradan sunulan temalar bayağı ve eğlence sektörüne yöneliktir. Bireyler reklam endüstrisinin araçlarıyla ve imgeleriyle manipüle edilmektedir.

1.3. Feminizm ve Postmodernizm İlişkisi:

Modern toplum tasarısı, evrensel öğeler çerçevesinde toplumsal yapıyı biçimlendirirken, var olan farklılıkları ortadan kaldırmıştır. Toplumun homojen ve keskin sınırlarla ayrılmasını öngörmüştür. Günümüzde yaygın bir kavram olarak kullanılan feminizm, etnisite, kimlik, beden, medya ve kadın gibi konularını ele alarak toplumsal alanda hakim olan bütünsel anlatıları tartışmaya açmıştır.

Elizabeth Ermart (2000:113-118) feminizmi, kadınlar ve erkekler arasında ki hegemonik güç söylemleri çerçevesinde tanımlamıştır. O, feminizm, yalnızca kadınlar ve erkekler arasındaki ilişkileri değil, kadınların kadınlarla olan ilişkilerini de hesaba katmıştır. Toplumsal alanda yerleşik ve kalıplaşmış ilişki biçimleri üzerinde durmuştur. Bu ilişki biçimlerinin, kültürel, ekonomik, ve siyasal temelleri olduğunu ve bu durumun tarihin her aşamasında var olduğunu ileri sürmüştür. Ona

göre, modern toplumsal yapı, eşitsiz ilişkiler yaratmıştır. Feminizmin, modern söylemlere yönelttiği eleştiriler, postmodernizm için önemli bir kaynak teşkil etmektedir.

Lovell'e göre (2000:11-32), feminizm, M. Foucault ve Bourdieu gibi Fransız yapısalcılık sonrası düşünürlerin görüşlerinden yola çıkarak kadın, kimlik, beden, cinsiyet ve cinsellik gibi konuları, merkezine yerleştirmiştir. Bu bağlamda feminizm tartışmaları, bu olguların toplumsal analizini yaparken farklı bakış açılarını gündeme getirdiği için postmodernizm tartışmalarında önemli bir yere sahiptir. Feminizm tartışmaları, sadece kadınların toplumsal alanda özgür olma çabalarının bir ifadesi değildir. Feministler, ayrıca sanatı, edebiyatı, mimariyi, felsefeyi, bilimi, sosyolojiyi, antropolojiyi, müziği, sinemayı, tiyatroyu ve epistemolojiyi kapsayan alanlarda kendilerine özgü bir dil yaratmak ta istemektedirler.

Feministler, Aydınlanma düşüncesiyle ortaya çıkan 'bağımsız evrensel kişinin', erkek egemen söylemin bir devamı oluşunu eleştirmektedirler ve kişinin ayrıcalıklı beyaz erkek olarak tanımlandığı Batı hümanizmasının kavramlarını yıkıp yeniden inşa etmektedirler. Onlara göre Batı hümanizması, 'öteki'nin bastırılması ve aşağılanması temel olarak almıştır (Göle,2000; Keyman,2000).

Feministler, Aydınlanmacı Batı kültüründe değer gören bağımsız akılcı kişinin 'öteki'nin tersi; öteki'nin de Batılı veya erkek olmayanlar şeklinde tanımlandığına dikkat çekerler. Bu yolla eleştirdikleri modernitenin evrensel kavramlarıdır. İnsanı evrensel ve eşitlikçi kavramlar çerçevesinde tanımladığı moderniteyi eleştirirken kadının farklılığını ön plana çıkarmaktadır (Bartlett,2000; Lewis,2002).

Camille Paglia (1996:32-40), toplumsal alandaki her hiyerarşinin baskıcı ve toplumsal bir kurgu olarak görmekte; kadınla ilgili her olumsuzluk onu baskı altına almak için uydurulmuş bir erkek yalanıdır. Bu noktada feminizm esasen kadınlar için siyasal alanda eşitlik sağlamakdan ziyade doğanın rastlantısal koşullarının, kaderin insana getirdiği sınırlamaların yadsınması aşamasına kadar gitmiştir.

Kökeni 19. yüzyıla dayanan fakat daha çok 1960'lı yıllarda politik yaşamın gündemine taşınan bir olgu olarak feminizm esasen kadın erkek arasındaki iktidar ilişkilerini düzenlemeyi amaçlayan politik nitelikli bir harekettir (Lorber, 2000; Winter, 2000).

1980'ler ve 90'lar, feminizm, postyapısalcılık ve postmodernist söylemler tarafından daha yaygın bir konuma yükselmiştir. Feministler, postmodernistlerin farklılık ve çoğulluk söylemlerini takip ederek Kuzey Amerika'nın, Batı Avrupa'nın beyaz orta sınıf kadınına yönelik radikal eğilimler sergilemişlerdir. Postmodern feministler, modern toplumda kadına yönelik geleneksel baskı biçimlerine karşı çıkmışlardır (Ahmed, 2000; Knapp, 2000; Stanley ve Wise, 2000; Walby, 2000).

Feminizm, iki kolda gelişmiştir: İlki, kadınların kamusal alanda erkeklerle eşit haklara sahip olma düşüncesinden oluşmaktadır. İkincisi ise, farklılık düşüncesi temelinde eşitlik söylemlerinden ziyade tamamen kadına özgü bir alan yaratılması gerektiğini savunmuştur (Hekman, 2000; King, 2001).

Feminizm, “kadın-erkek arasındaki ilişkiyi aile, eğitim, iş dünyası, siyasi hayat, kültür ve tarihe kadar geniş bir yelpaze içinde sorgulamaktadır” (Çaha, 1996:41). Feminizm, bilimsel, hukuki, toplumsal ve kültürel alanda kadın-erkek şeklindeki ayrımında erkeklere üstünlük verildiğini bu tarz hiyerarşik yapıların sona erdirilmesi yönünde çaba harcayarak erkek değerlerinin yerinden edilmesini kadına ait değerlerin ön plana çıkarılması yönünde hareket etmektedir.

İlk etapta erkekler ile aynı platformda olma şeklindeki eşitlik iddialarıyla hareket eden feministler -ki bunlara birinci kuşak feministler denmektedir- daha sonraki yıllarda kadın ve erkek arasındaki ilişkiyi eşitsizlik ve bir baskı, tahakküm ilişkisi olarak görmekte ve eşitsizliğin nedenini ortaya çıkarmaya çalışmışlardır. Bu amaçla farklılık politikası ile kendilerine özgü bir alan yaratmak için erkek egemenliğine- bunlarda ikinci kuşak feminizm denmektedir- bütünüyle karşı

çıkarmışlardır. Bu noktada kadın eşcinselliğini ön plana çıkarmışlardır (Stavro,2000; Kenndy, 2000;Castaneda, 2001; Brook, 2002).

Rousseau (1992;Paglia,1996), kadın ve erkeğe yüklenilen toplumsal rollerin onların doğal yapılarının bir sonucu olarak değerlendirmektedir. O, kadın ve erkek arasında keskin bir sınır ayrımı koyarak kadınların çocuk bakımı, ev işleri erkeğin duygusal ve cinsel ihtiyaçlarını karşılama görevlerini yerine getirme olarak belirlerken, erkekleri ise kamusal alanında öneli bir konuma yerleştirmektedir. Dolayısıyla, kamusal yaşama ait roller erkek egemen düşünce etrafında şekillenmektedir.

Feminist hareket, kadına tarihsel süreç içerisinde erkekler tarafından yüklenen ev işleri, çocuk doğurma, aile fertlerinin bakımı ve ihtiyaçlarının karşılanması gibi kadına yönelik rolleri bir tarafa bırakıp, kadının toplumsal, siyasal ve kültürel alanlarda da etkin bir konuma gelmesi konusunda siyasal bir proje sunarak kadınları kendi hakları yönünde bilinçlendirmeyi ve yönlendirmeyi esas almaktadır (Rees, 2000; Haug, 2001).

Feministler, toplumsal alanda belli haklar elde etmek için, hak, eşitlik, özgürlük gibi söylemlerle kollaktif bir şekilde her alanda etkinlik göstermişlerdir (Thompson, 2000:71). Bu amaçla feministler, alternatif bir yaşam alanı yaratma yollarını aramışlardır. Edebiyatın, görsel ve işitsel sanatların, felsefenin kısaca kamusal alana ilişkin yaşam pratiklerinin kadına ögü bir bakış açısıyla yeniden düzenlenmesini amaçlamışlardır. Kadın festivalleri, kadın ya da feminist sanatı, feminist edebiyat ve feminist müzik, sinema ve tiyatro toplulukları düzenlemişlerdir.

Alison Assiter'e göre (2000:329-335), feministler, toplumsal alandaki farklılık politikasını daha ileri götürerek, feminist bir epistemoloji oluşturmayı amaçlamışlardır. Feminist epistemoloji, bilgiye yönelik farklı bir bakış açısı içermektedir. Örneğin, marjinal gruplar, onların konumları, değerleri, düşünceleri, bakış açıları, bilimsel alandaki etkinlikleri ve bu alanda kazandıkları feminist epistemolojinin temel konuları arasında yer almaktadır.

Feministlerin etkinliklerindeki temel dayanak, demokratik çoğulcu söylemlerdir. Farklılık ve eşitlik politikalarının geniş bir alan bulduğu liberal demokratik toplumda, erkekler tarafından farklılaştırılmış ya da tanımlanmış olan kadınlar, politik arenada kendilerine yer bulabilmek için çoğulcu ve demokratik söylemleri çok sık kullanmışlardır (Squires,2001:7-27).

Feministler, cinsiyet, iktidar, baskı mekanizmaları, kimlik gibi konuları analiz ederken Foucault, Deleuze, B. S. Turner ve P. Bourdieu gibi düşünürlerden etkilenmişlerdir (Işık, 1996:19-31).

Feministler, *kişisel olan politiktir* iddialarıyla 1960'lı yıllarda gizliliğin ve mahremiyetin olduğu alanları tartışmaya açmışlardır. Kadın, cinsel yapısı ve fiziği ile ikincil bir konuma yerleştirilmiştir. Kadın ve erkek arasındaki biyolojik ayrım toplumsal alanda kadının aleyhinde olacak şekilde farklı yapılarla düzenlemiştir. Bu eşitsizlik temelinde erkek kadını öteki şeklinde tanımlamaktadır (Hird,2000; Stacey, 2001; Marchbank, 2001).

Feministlere göre modernizmin kurumları bu eşitsizlik ve ötekilik temelinde inşa edilmiştir. Bu şekilde feminizm, modern evrensel yapıların ve söylemlerin eleştirileri bağlamında kimlik ve farklılık olgularını kullanarak postmodernist tartışmalara yakın bir konumda yer almaktadır (Habermas,2002; Connolly, 1995).

Eşitsizliğin nedeni olarak gördükleri cinsiyet ayrımının çözümlenmesinde feministler, psikoloji, psikanaliz, antropoloji, sosyoloji gibi bilimlerin verilerinden yararlanmışlardır. Eşitsizliğin nedeninin biyolojik değil kültürel olduğunu ileri sürmüşlerdir. Feministlerin disiplinler arası bir bağlama yerleştirdikleri cinsiyet farklılıkları, sadece belli kültürel kalıpları beraberinde getirmemiştir. Aynı zamanda belli davranış kategorileriyle bütünleşen kimlik, kişilik ve benlik algısını da getirmiştir (Brook,2002;Armstrong,2002).

Kadın ve erkekler arasındaki davranışsal ve duygusal farklılıkları kabul etmekle birlikte, bu farklılığın yetiştirme tarzıyla olan doğru orantılı ilişkisini ortaya

çıkarmaya çalışmışlardır. Bu nedenle farklılıkların ve eşitsizliklerin bilimsel analizine önem vermişlerdir. Bilincin, kimliğin ve benliğin öznelliğin odağı olmadığını savunan Lacan'ın subjektivizmini ve Freud'un bilinçaltı etkenlerine yönelik söylemlerinden etkilenmişlerdir. Eşitsizliğin nedenini yalnızca ekonomik, kültürel ve siyasal bağlamlarda değerlendirmemişler aynı zamanda dil ve anlam sistemlerinin de ataerkil yapıyı meşrulaştıracak şekilde mantıksal bir örüntüye sahip olduğunu ileri sürerek bu yapının bütünüyle değiştirilmesi gerektiğini savunmuşlardır (Bell,2002; Shaw,2002; Doğan,2000).

Feministler, kadının mevcut kültürel, ekonomik ve toplumsal yapı içerisinde yok olduğunu ileri sürmektedirler. Erkeklerle eşit bir konumda olmaktan ziyade farklılığı savunarak sosyal, kültürel ve ekonomik yapıya karşı çıkmışlardır. Onlara göre, tarihsel süreç içerisinde ortaya konan ekonomik sistemler toplumsal alanda ikili yapılar oluşturmuştur. Bu ikilikler kadının yalnızca belirli rollerle sınırlandırılan etkinliğine izin vermiştir. Onlar ekonomik yapıya ve baskıcı ideolojilere, anlam sistemlerine karşı çıkarak kurumsal alanda devrim yapmayı amaçlamışlardır. Bu şekilde hem kamusal alanda hem de bireysel alanda konumunun değişmesini sağlamaya çalışmışlardır(Stoetzler,2002,315-330).

Kadınların belirli özelliklerinin, duygularının, istemlerinin ve bedenleriyle bağlamlı değerlerinin ataerkil bir sistemin nesnesi olduğunu öne sürerek postmodern toplumda modern toplumun öne sürdüğü paradigmalardan bir geçerliliğinin kalmaması gerektiğini vurgulamışlardır. Kapitalist sistemin kadını bir reklam objesi olarak kullanmasına karşı çıkmaktadırlar. Kendilerine özgü değerler geliştirerek sosyal statülerinde farklılaşmayı gerçekleştirmeye çalışmaktadırlar (Braithwaite,2002; Mottier, 2002).

Edward Said'e göre, her düşünce ve değer sistemi, durağan ya da kalıplaşmış tarihsel koşulların bir sonucudur (akt. Mendoza, 2002:295-310). Feminizm olgusu, bir çok feminist tarafından bu çerçevede değerlendirilmektedir. Bu bağlamda feminizm, cinsel kimlikleri, ilişkileri ve ataerkil yapıyı eleştirirken aydınlanmanın öznesine ve modernizmin totaliterleşiren yapısına karşı çıkmaktadır.

Aydınlanma aklı merkeze koyarak bireyi ve toplumsal alanı kontrol etme ve denetleme amacını taşımaktadır. Akıl olgusu evreni ikili karşıtlıklara indirgeyerek açıklamaktadır. Kadın da bu karşıtlık içinde öteki olarak kabul edilmiştir. Modernizmin ikili olguları belli bir güç ve iktidar yapısını ifade etmektedir. Bu şekilde postmodernizm tartışmalarında iktidar ve güç ilişkilerine ve bu olguları içeren söylemlere karşı çıkan feministler önemli bir alanı işgal etmektedirler. Akılcılaşmanın bireyi ve özneliliği ortadan kaldıran baskıcı yapısına karşı çıkmıştır(Camille,1990;Mullin,2002).

Feministler Aydınlanma kökenli modernizm ilkelerine ataerkil bir düşünce sisteminin yattığını ve rasyonel ve baskıcı bir temel sahip olduğunu ileri sürerek karşı çıkmaktadırlar. Postmodernistlerin, tepkici tutumları ve söylemleri amaçlarının gerçekleştirilmesi noktasında işlevsel olmaktadır. Çünkü postmodern söylemler, karşıt anlamlı ve kesin geçerliliği ve doğruluğu olan anlatılara karşı çıkmakta ve dolayısıyla göreceli bakış açısıyla iktidarın sorgulanmasına zemin hazırlamaktadır.

Mevcut yapının ve değerlerin erkek egemen bir yapıya sahip olduğunu öne süren feministler, tüm kültürel, siyasal ve ekonomik yapının kadın ekseninde yeniden ele alınmasını, sorgulanmasını gerektirmişlerdir. Bu yüzden feminist yaklaşımlar, akademik alanda alternatif söylem olarak kendisini kabul ettirmiştir. Feministler, bilginin hakim tarzda elde edilmesi anlayışına karşı çıkmışlardır. Bilgiye ulaşmak onlara göre, farklı yaşantı bağlamlarında gerçekleşmektedir. Başka bir deyişle, toplumsal ve kültürel deneyimler, farklı bilgi biçimlerini ve bilgiye ulaşma süreçlerini de içermektedir. Oysa, egemen anlayış daha çok cinsiyetler arasındaki farklılığı vurgulayacak şekilde ya da bu ayrımı daha da keskinleştirecek şekilde sunulmaktadır. Onlar, bu farklılığa karşı çıkararak genel ya da ortak bir bilgi sürecini ya da türünü kabul etmişlerdir(Armstrong,2002;Assiter,2001)

Feministler, akademik ve bilimsel alanda erkeklerin kadınlara göre daha çok eğitildikleri, yer aldıklarını ileri sürmüşlerdir. Kadın araştırmalarının ya da kadına yönelik yayınların yetersiz olduğunu ileri sürmüşlerdir. Hakim bilimsel

kurullar, topluluklar erkekler tarafından yönlendirilmektedir. Bu da kadınlara daha az söz hakkı tanımaktadır. Onlar, modernizmin aklı merkeze koyan insan profili ve evrensel söylemler, kategoriler, savunduğu evrensellik iddiasıyla çelişkili bir yapı sergilediğini ileri sürmüşlerdir. Bu evrensellik iddiaları sadece beyaz erkeğin, batılı olanın orta sınıf insanın bakışını yansıtmaktadır. Dolayısıyla feminizm, modern tasarının iddialarına yönelttiği eleştiriler bağlamında postmodernizme önemli ölçüde kaynaklık etmiştir(Hird,2000;King,2001).

Fakat bu noktada şöyle bir çelişki ortaya çıkmaktadır. Feministler, modernizme yönelik eleştiriler sunarken modernizmin büyük anlatıların da karşı çıkmakta ve toplumsal ve bireysel yaşamın büyük anlatılar içermeyen bir gelişim çizgisinde hareket ettiğini öne sürmektedir. Aynı zaman toplumsal ve siyasal platformda kabul görebilmek için tezlerini büyük söylemler şeklinde sunmuşlardır. Bu şekilde kadın erkek şeklindeki ayrım temelinde yükselen tartışmalar genel ya da evrensel bir sorunmuş gibi yansıtılmaktadır. Bu noktada modernizmin parametrelerine yaklaşmaktadır.

Feminizm bir iktidar sorgulaması yaparken, Foucault'un, Deleuze'nin beden ve cinsellik konusuna ilişkin düşüncelerinden; Nietzsche'nin, benlik ve varlığa ilişkin düşüncelerinden; Derrida'nın metinsellik düşüncelerinden yararlanarak postmodernizmin bileşenlerini ortaya koymuştur. Feministler, yapıbozumcuların ve postyapısalcıların düşünlerini kendilerine göre yorumlamıştır. Bu şekilde bütünsellik ifade eden kavramları tartımaya açarak ötekinin dışlanması noktasında önemli eleştireler sunmuştur. Yine aynı dönemlerde gündeme gelen ekolojik sorunlar, etnik kimlik, Batılı olan ve olmayan kültürler ve eşcinsellik hareketleri, merkezi iktidarın ve modernizmin temel ilkelerinin sorgulanması noktasında önemli açılımlar sağlamışlardır(Ahmed,2003;Braithwaite,2002).

Böylece postmodernizm tartışmaları toplumsal, siyasal ve kültürel alanlarda geniş kapsamlı ve farklı etkinlikler yaratmıştır. Entelektüel alanın her noktasına temas ederek tek doğru ve gerçek anlayışlarının eleştirilmesine ve postmodern bir şüphecilik ve çoğulculuk anlayışının benimsenmesini sağlamıştır. Bütün bu

oluşumlar, modern toplum yapısındaki dönüşümlerin somut göstergeleri olmuştur.

Bu şekilde postmodernizm, modernizmin kalkınma, ilerleme, demokrasi, insan hakları gibi evrensel düzlemde gerçekleştirmeye çalıştığı ideallerinin gerçekleşmediği noktada ortaya çıkan bir söylem olarak kabul edilmelidir. Postmodern söylemler, Batı temelli bir düşün geleneğinin ürünüdür. Batının sunduğu evrensel ilkelerin ekonomik, kültürel, siyasal ve bilimsel alanlarda hegemonik söylemlerden ibaret olduğu gözlenmektedir.

Modernizmin ekonomik alanda ortaya koyduğu ilkeler, tüm toplumlar için kalkınmayı ya da mutluluğu sağlamaktan ziyade belli egemenlik ilişkilerin devam ettirilmesine zemin hazırlamıştır. Teknolojik gelişmeler temeline yerleştirilen sermaye birikimi az gelişmiş ülkeler ve gelişmiş ülkeler arasındaki sınırı daha da keskinleştirmektedir. Hatta bir toplumun kendi içinde barındırdığı azınlık grupları için bile eşitsizlikler yaratmıştır. Çünkü günümüzde dünya ekonomisinin kendisini meşrulaştırmak için ya da yeniden kendisini üretebilmesi için tüketim alışkanlıklarını yerleşik değerler olarak sunmak zorundadır. Başka bir deyişle toplum devamlı olarak tüketim kalıpları ile manipüle edilmektedir.

Dolayısıyla belli teknolojik güçleri ya da kendisini devam ettirebilecek siyasi, ekonomik yapıya sahip olan toplumlar bu durumda daha başarılı olacaklardır. Kendisinden farklı olana uygulanan siyasi politikalar, ekolojik sorunlar, farklı hastalıkların ve bunlara uygun çözüm yollarının bulunması eşitsiz gelişmenin sonuçlarıdır.

Gelişmiş ülkeler ekonomik, siyasi ve kültürel öğeleri evrensel düzlemde yaygınlaştırırken aynı zamanda bu sözkonusu öğelerin olumsuz sonuçlarını da az gelişmiş ülkelere yüklemeye çalışmaktadırlar. İnsanın modernizmin ilkeleri ile değişen tanımı postmodern toplumda daha keskin bir boyuta ulaşmıştır. Kapitalizmin bireye uygun gördüğü yaşam biçimi, alışkanlıklar, dünya görüşü, davranış biçimi gibi gündelik edimler farklı bakışları kısa sürede eritebilecek bir yapıya kavuşmuştur. Umberto Eco'ya (1992:148) göre, günümüz toplumunda,

“yüksek sanatın ürünleriyle olan ilişkimiz değiştiği gibi kitle ürünleriyle olan ilişkilerimiz de değişmiştir. Farklılıklar azalmıştır ya da tamamen ortadan kalkmıştır. Ancak farklılıkların ortadan kalkmasıyla birlikte zamansal ilişkilerde bozulmuştur. Önceki-sonraki, öncelik-ardıllık ayrımlarını seçmek imkansızdır”. Kitle sadece kendisine sunulan basit eğlencelik ürünlerle varlığının anlamını bulmaya çalışmaktadır. Kitle kültürü bireye varolanları keşfetme ya da sorgulama imkanı tanımamaktadır.



2. POSTMODERN SANAT

Postmodern sanat, 1960'lı yıllarda modern sanata bir tepki şeklinde ortaya çıkmıştır. İlk olarak mimari alanda etkisini hissettirmiş, daha sonra edebiyatta, resimde, heykelde ve müzikte yaygınlık kazanmıştır. Postmodern sanat, 1960 ve sonrasında hakim olan pop ya da tüketim kültürü ile doğrudan ilişkilidir. Bu dönemde kapitalist ekonomik sistemin parametreleri ile biçimlendirilmeye çalışılan kültürel ve toplumsal yapı, sanatsal etkinliklere de yansımıştır. Postmodern sanatın öncülüğünü ABD yapmıştır. Amerikan sanatçılarının etkinlikleri, postmodern bir sanatın temellerini oluşturmuştur. Bununla birlikte Fransız yapısalcılık sonrası düşünürlerin, felsefe ve dil alanlarına getirdikleri açılımlar ve 1960'lı yıllarda ki toplumsal, kültürel ve siyasal olaylar postmodern sanat anlayışının biçimlenmesinde etkili olmuştur.

Postmodern sanat anlayışı çerçevesinde, birçok şeyle birlikte 'resmin ve 'sanatın öldüğü', 'sanat ürünü' diye bir şeyin kalmadığı, sanatın ve sanatçının görünümünde zihinsel, biçimsel değişim ve dönüşümlerin yaşandığı ileri sürülmüştür. Bu argümanlar, postmodern sanatın ne ifade ettiğini kısaca anlatmaktadır.

Modern sanat anlayışına karşı bir hareket şeklinde ortaya çıkan postmodern sanat anlayışının Pop-sanat hareketi ile başladığı ileri sürülmüştür. 1950'li ve 60'lı yıllarda önce İngiltere'de daha sonrada ABD'de ortaya çıkan pop-sanat akımı, dönemin toplumsal, ekonomik ve kültürel değişimlerinin somut göstergelerini başka bir deyişle kitle kültürünün öğelerini bir sanat nesnesi olarak kullanmıştır. Pop-sanat, bir yönüyle kapitalist ekonomik sistemin dayattığı kültürel biçimlerin ve yaşam tarzının bir yansımasıdır. Sinema, reklam, pop müzik ve bilim kurgu, teknolojiyle içkin bir konuma gelen pop ya da kitle kültürünün temel öğeleridir. Bu dönemin sanatçıları, sanatsal etkinliklerinde popüler kültürün bu öğelerinden büyük oranda etkilenmişlerdir. Eserlerinde, gittikçe daha çok ticari hale gelen toplumsal ve bireysel yaşamın görüntülerini, imgelerini kullanmışlardır. Bu yönüyle pop-sanatın modern sanata özgü her türlü biçimsel öğeyi yerinden eden bakış açısı, postmodern

bir tepki sürecinin başlangıç noktasını oluşturmaktadır. Çünkü postmodern sanat özde kapitalist sistemin devamlılığını sağlayan bir sanat piyasasının oluştuğunu ve sanatta yerleşik olan kuralların yerinden edildiğini ifade etmektedir.

Postmodern sanat, İkinci Dünya Savaşı sonrasında ekonomik, teknolojik ve siyasal alanda üstün bir konuma gelen Amerika'nın temel çıkarlarıyla eş değer bir gelişme çizgisi izlemiştir. Amerika'nın sözü geçen alanlardaki öncülük çabaları, kurallarını Amerika'nın kısmen de İngiltere'nin belirlediği ticari bir sanat piyasası yaratmıştır. Bu sanat piyasası içerisinde sanatçılar, modern sanat anlayışının özgünlük, avangard(öncü) olma gibi öncüllerine karşı çıkacak, popüler ve elit olan arasındaki sınırları ortadan kaldıracak, karmaşıklığı, çelişkiyi, belirsizliği ve karma sanat biçimlerini, üslupları kullanacaktı. Bu amaçları gerçekleştirirken de ticari başarıya ulaşma, benimsenmesi gereken temel değer olacaktı. Bu şekilde toplumsal, kültürel yaşamı daha az eleştirel bir bakış açısıyla ele alan bir sanat anlayışı yaygınlaşmıştır. Böyle bir sanat ortamında Amerika ve Batı dışında kalan sanatçılar, postmodernizmin çoğulculuk ve çok kültürlülük söylemleri çerçevesinde kendilerine bir yer bulmaya çalışmışlardır.

ABD ve Batı sanat piyasası, çokkültürlülük, farklılık anlayışları ile Batılı olmayan sanatçılara bu sanat piyasasında sözde var olma hakkı tanımaktadır. Modern sanat anlayışının hakim olduğu dönemden başlayarak sanattaki Batı tekeli, postmodernizmin farklılık ve çoğulculuk söylemleri ile örtülü bir şekilde devam etmektedir. Batılı sanat piyasaları bir taraftan farklı kimliklere geçiş hakkı tanırken bir taraftan Batılı olmayan sanatçıya ait eserin sergilenmesinde, açılan sergi sayısında, yayın çıkartılmasında ve belli dergi ya da kitaplarda bu sanatçıların yayınlarına yer verilmesinde önemli kriterler koymuşlardır.

Bu durumda, Batılı olmayan sanatçıların hangi piyasada nasıl ve ne ölçüde etkinlik göstereceği daha önceden belirlenmiş olmaktadır. Dolayısıyla Batı dışı sanatçı, kendine ait bir alan yaratmak için Batılı sanat kurallarını, biçimlerini, yöntemlerini kullanmak zorunda kalmaktadır. Bu şekilde ticarileşen sanat piyasası,

tek tip bir piyasa yaratarak farklı kültürleri, farklı sanat anlayışlarını tek bir potada eriten, homojenleştiren bir anlayışın yansıması olarak ortaya çıkmaktadır

Postmodern sanat anlayışı, tüketim toplumunun temel öğelerini, nesnelerini kullanmaktadır. Gerek resimde gerekse diğer sanat alanlarında seyircilerin doğrudan katılımına başka bir deyişle seyircirlerin ya da alıcıların düşüncelerine yer vermektedir. Sanat eserlerinin sergilenmesinde mekan olarak kara, deniz, dağ gibi daha geniş çevreler kullanmaktadır. Sanatçı, postmodern dönemde, modern döneme özgü kimliğini ya da misyonunu kaybetmektedir.

Sanatçı, duygularını yansıtırken yaşanan dönemin ticarileşen yönünü imgelerle anlatma yolunu tercih etmektedir. Sanatçı, yaşamı betimlerken ya da yansıtmaya çalışırken felsefi söylemlerden büyük oranda yararlanmaktadır. Sanatçı, yaşamın yorumunu felsefi bir zeminde yapmaktadır. Hatta bu dönemde bir çok sanatçı özellikle postyapısalcı düşünürlerden alıntılar yapmışlar, günümüz toplumunun görünümünü resmederken bu düşünürlerin önemine değinmişlerdir.

Postmodern sanatçılar, teknoloji ve kitle iletişim araçları tarafından yönlendirilen günümüz toplumunda artık keskin sınırların olmadığını, bunun yerine belirsizliklerin, karmaşıklığın, çelişkilerin belirleyici konuma geldiğini ileri sürmüşlerdir. Onlara göre günümüz toplumunun betimlenmesi ancak yeni felsefi yorumlarla mümkün olabilir. Bu nedenle postmodern sanat, felsefe ile iç içe geçmiş durumdadır.

Postmodern sanatçılar, tüketim toplumu ya da kitle kültürü oluşturmada ideolojik işlev üstlenen sinema, fotoğraf, afiş ve broşür gibi araçları kullanmaktadırlar. Çünkü bu araçlar, tüketim kalıplarıyla bütünleşmiş bir toplum ve birey oluşturmak için daha işlevsel bir niteliğe sahiptir. Resim ve heykel gibi sanat alanları, reklamcılık sektörünün temel araçları ile sahip olduğu sanatsal önemini kaybetmeye başlamıştır.

Postmodern sanat, tüketim ya da kitle kültürü söylemlerinin yanısıra yerinden edilen ya da sorgulanmaya açılan kavramları da kullanmaktadır. Beden, kimlik, yercilik, küreselleşme, feminizm, eşcinsellik gibi oluşumlar postmodern sanata yön vermektedir.

Kısaca, postmodern bir sanat, tüketim toplumunun öğlerinden hem de yapısalcılık sonrası felsefi söylemlerden önemli ölçüde etkilenmiştir.

1960'lı yılların sonunda ortaya çıkan kavramsal sanat, süreç sanatı, posta sanatı, vücut sanatı, fluxus, performans sanatı, video sanat ve hipergerçekçilik gibi akımlar postmodern sanat içinde yer alan akımlardır (Germaner, 1996; Aydın, 2002; Adalı, 1996; Kahraman, 2002).

Bu sanat akımları, "...Kapitalizmin ve tüketim toplumunun büründüğü hal ve toplumsal cevap sanatta yeni oluşumlara açılmanın habercisi niteliğindeydi....Bunların bir çoğu gündelik yaşama ait hareketlerdi ve sanat ve yaşam iç içe geçerek ele alınmaktaydı. Gündelik yaşamın sanat haline getirilmesinde ise önemli bir etken göz ardı edilmemeli: popüler kültür ve yaşamın iç içe geçmesi ve bunun sanat olarak kullanımı kapitalizmin gündelik yaşam kültürü üzerine eğilmesini beraberinde getirdi"(Akay, 2002:162).

Kapitalist sistemin dayattığı tüketim kalıplarının biçimlendirdiği toplumunun envanterini sunmak ve sanatı gündelik yaşamın temel bir öğesi haline getirerek popülerleştirmek bu sanat akımlarının ortak bir yönünü oluşturmaktadır. Postmodern sanat akımları, modern sanat anlayışının sona erdiğini öne sürerken bunun teknoloji, bilgi ve iletişim araçları alanında meydana gelen değişimlere bağlamakla birlikte, 'sanatın öldüğü' ya da 'sanatın sonu' şeklindeki postmodern sanat anlayışını betimleyen ifadelerin günümüze özgü olduğunu ileri sürmektedirler.

Umberto Eco, (1992:221) modern sanatın sona erdiğini söylerken "sanatın ölümünü, belli bir sanat biçiminin sonu olarak tanımlamıştır ve Hegelci bir bakış açısından esinlenerek sanatın çözülüp felsefeye dönüştüğünü" ileri sürmüştür.

Bilimin nesnelliğinin ve evrenselliğinin sorgulandığı, ideolojilerin iflas ettiği, politik söylemlerin homojen bir yapı içerisinde eritildiği postmodern dönemde, sanat olgusu da sorunsallaştırılmıştır. Sanatın neliği, işlevleri, kimin için ne amaçla kullanıldığı ve yönlendirildiği sorgulanmaktadır. Dolayısıyla bu tarz bir sorgulamanın ardında daha kompleks olan felsefi söylemler bulunmaktadır.

Bu noktada yapıbozumcular ve postyapısalcılar postmodern sanatçıların en çok başvurdukları düşünürler olmuştur. “Aslında felsefi bir uygulama olan yapıbozumculuk, yazın, film, sanat eleştirisi, sosyal ve psikanalitik kuramlar gibi geniş bir alana ayrılmış durumda ve postmodernist bir uygulama ile örtüşmektedir...” (Akay, 2002:106). Özellikle yapıbozumcuların ve postyapısalcıların 1980’li yıllarda sanat alanında ileri sürdükleri düşünceler postmodern sanatçıları ya da günümüz sanatçılarını önemli ölçüde etkilemiştir. Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault, Jean Baudrillard, Jacques Lacan ve diğer Fransız entellektüelleri postmodern sanatçıların en çok üzerinde durdukları ve en çok atıfta bulundukları düşünürler olmuştur.

Postmodern sanatçılara göre, özellikle bu düşünürlerin kimlik, benlik, toplumsal ve bireysel alanla ilgili ortaya koydukları düşünceler, tüketim kültürünün yarattığı birey ve toplum yaşamının analizi işlevsel olmuştur. Yeni toplum bir tüketim toplumdur. Sanatın temel nesnesi tüketim toplumunun öğeleri ve boyutlarıdır.

Postmodern dönemde kimliğe ve bireysel bilince ait değerlerin yerinden edilmesini, Daryush Shayegan, Nietzsche’nin ‘pasif ve aktif nihilizm; Heidegger’in ‘varlığın çekilmesi’; Adorno ve Horkheimer’in ‘aklın araçsallaşması’; gibi düşüncelerine atıfta bulunarak “bir zamanlar burada olan ama artık olmayan bir şeyin içe çekilmesi” (1991:70) şeklinde tanımlamaktadır. Dolayısıyla postmodern sanatçılar, varlığa, kimliğe ya da gündelik yaşama ilişkin olarak ortaya çıkan değişimleri ifade ederken sanat-felsefe ilişkisine büyük önem vermişler, sanatın felsefeden koparılamayacağını ileri sürmüşlerdir.

Sanatın felsefe ile kurduğu ilişkiyi Lyotard şu şekilde ifade etmiştir: “Bugünün sanatı anlatılması, görülmesi mümkün olmayan şeyleri dile getirmek ve göstermek çabasından başka bir şey değildir. Sanatçılar artık garip makineler tasarlıyor ve yapıyor, onlarla oynuyorlardı. Yerleri kazarak, yapıları paketleyerek, taşları üst üste koyarak, vücutlarını keserek şizofreniklerin güncelerini sergileyerek, göz yanılmasını erek edinmiş heykeller yaratarak bir gülmece (satir) dünyası kurmaya çalışıyorlardı” (Lyotard’dan akt. Kahraman, 1993:86).

“Duyumun olsun, anlatımın olsun sınırına gelip dayanılmıştı. O sınırın olanakları zorlanıyordu. Her şey bir deneye dönüşüyordu. Postmodernin, avangardın taşıdığı gerçeklik buydu. Yoruma sonsuz güç ve olanak kazandıran da buydu ve bu nedenle felsefe, eğer yorumlama anlamını da taşıyorduydu, felsefeyle sanat arasındaki bağı koparmaktan söz etmek olanaksızdı. Bu bağ artık her geçen gün güçlenecek ve gelişecekti” (Kahraman, 1993:86).

“...Sanat-felsefe ilişkisi 1980’lerde başbaşlamış bir etkileşim değildi. Uzun geçmişini aşamalara bölmüş, dönemlere ayırmış bir zincirdi bu. Ayrıca da her döneminde önemli olmuş bir gerçeklikti. Önemi, her dönemin özgüllüğünden özgül değerleri kendisine içkin kılmasından kaynaklanıyordu. Kaldı ki bugün yaşananlar son çözümlemede avangardın bir uzantısıydı ve avangardı da modernist düşünceden, o düşüncüyü hazırlayan felsefi köklerden ayırarak ele almak olanaksızdı” (Kahraman, 1993:86).

“Lyotard’a göre, felsefecilerin sanatla hangi noktalarda yüz yüze geldiğini sorgulamak kolay değil; çünkü böylesi bir yaklaşım daha geniş bir alan açılmak ile eşanlamlı. Ne var ki, Lyotard, alanın çok geniş olmasına karşın özünde zamana yayılan önemli iki değişiklik gösterdiğini söylüyor. Bu değişim, daha önceki dönemlerde felsefecilerin sanat yapıtına daha içeriden bakmalarına karşılık, bugün daha da dışarıdan bakan bir tavır temellük etmelerinden kaynaklanmaktadır. Felsefeciler bugün bir sistem arayışındadırlar ve bir sistem kurma çabası içindedirler. Felsefeciler bugün ‘ideoloji’, ‘fantezi’, ‘yapı’, gibi isimler vererek

oluşturulmuş makinelerin bakım ve onarımını yapan, onların kusursuz ve eksiksiz çalışması için uğraşan bir ekibi üyeleri konumundadırlar”(Kahraman,1993:87).

“Diderot’a göre felsefenin, Nietzsche’ye göre tarihin, Benjamin’e göre sanayi toplumlarının ilerlemesi zaten sanatçının enerjisini tüketmiş, yapıtların pırıltısını karartmış ve nihayet usluplarındaki coşkuyu söndürmüştür”(Kahraman,1993:87).

“Benjamin’e göre, ‘Bundan böyle, herhangi bir sanat yapıtıyla öznel ve içten bir ilişki kurmak olanaksızdır. Sanat yapıtları artık kendilerine yönelttiğimiz bakışları yanıtlamıyor, onları okumuyor ve bize yeni bakışla iade etmiyorlar..’”(Benjamin’den akt. Kahraman,1993:87).

Lyotard ile birlikte Baudrillard da postmodern dönemdeki sanatı deneysellik ile tanımlamıştır:

“Baudrillard ...sanatın işlev olarak da, biçim ve söylev olarak da mümkün olabilecek her şeyi denediğine değiniyordu. Benjamin ve Adorno gibi kültür devrimcilerinin görüşlerine karşı çıkarak sanatın eleştirel ve olumsuz(negative)işlevini yitirdiğini öne sürüyordu. Baudrillard’a göre sanatın köktenci bir eleştiri veya yıkıcı bir metafor olması daha fazla olanaklı değildi. Sanat artık bir tür ağırlıksız yaşıyordu. Bütün biçimlerin bir arada var olabileceği ve var olduğu bir kürenin adıydı sanat. Sanatçı artık her şeyi deneyebilir, her şeyle oynayabilirdi. Ama amaç artık birilerine ya da bir şeylere karşı çıkmak değildi. Artık bir düşmandan, karşı çıkılacak bir sistemden söz etmek olanağı yoktu. Sanat artık özgüllüğünü yitiriyordu. Sanat kendisine gönderme yapa yapa sonunda kendisine dönmüştü...Sanat artık bir ‘mozaik’ oluyordu”(Kahraman,1993:87).

Postmodern sanatın deneyselliği modern sanatın içinde barındırdığı öğelerle iç içedir. Başka bir deyişle postmodern sanatın deneysel niteliği, modern sanatın öğelerine karşı çıkarak fakat bu öğeleri de her türlü etkinliğinde kullanarak

kazanmıştır. Postmodern sanat, modern sanat öğelerini bir çıkış noktası olarak kullanmıştır.

Sanatın modern anlayıştan postmodern anlayışa doğru geçirdiği evrim yada değişim toplumsal, siyasal, kültürel ve ekonomik alanda yaşanan değişimlerin bir yansımasıdır. Sanatın sonu söylemleri, ilerlemecilik mantığı üzerine temellenen modern toplumun parametrelerinin sorgulanmasıyla başlamıştır.

Modern sanat anlayışı, bilimsel ve teknolojik gelişmelerden büyük oranda etkilenmiştir. Örneğin, gözün algılama biçimi, göz yanılsamaları, hareket alanlarında meydana gelen bilimsel ve teknolojik değişimler, op-art'ın (optik sanat) oluşumuna zemin hazırlamıştır. Bilimde dünyayı açıklamaya yönelik ortaya konan gelişmeler sanat alanlarını da etkilemiştir. Nesnelere, insanlara ve dünyaya bakış ile bunun sonucunda sanatçılar tarafından ortaya konan yorumlar, çıkarımlar da sürekli değişmektedir. Modern dönemde ki sanat akımları, bu tarz bir bakış akışının sonucu olarak ortaya çıkmışlardır. Bilimsel düşüncenin sahip olduğu ilerlemecilik, akılcılık ve kesinlik mantığı, modern sanat akımlarının da belirleyici niteliği olmuştur. Başka bir deyişle, Modern sanat, modernizmin temel parametrelerini de içinde taşımaktadır.

Modern dönemde sanat, yalnızca dahi kişilerin etkinlikleri ile sınırlanmışken ve sanat eseri eşsiz ve yeniden üretilmeyen bir yapıya sahipken, günümüzde herkese bu hak verilmiş, bu şekilde sanat kitlelerin ve kitlelerin belirlediği sanat piyasasının etkinliğine bırakılmıştır. Eserin daha fazla kar elde etmek için metaya dönüştürülmesi, tüketicilerin ya da alıcıların beğenilerine öncelik verilmesini öngören yeni kalıplar ortaya atmıştır.

Örneğin, kitle tarafından en çok beğenilen ürünler ya da eserler yeniden üretim tekniklerini kullanarak daha fazla üretilirken kitlenin göz ardı ettiği ürünler ikinci planda kalmıştır. Bu noktada, sanatsal pratiklere yön veren piyasa, bir yandan postmodernizmin çoğulculuk ilkesiyle herkese eşit üretim yapma olanağı verdiğini

iddia etmekte diğer taraftan da yeniden üretim ve çoğaltım tekniklerine olanak veren ve kitle tarafından beğenilen ürünleri seçkinleştirmektedir.

Postmodern dönemde modern sanatın hem otoriter yapısı sorgulanmış hem de sanatın işlevi, doğrudan kitle iletişim araçlarıyla yönlendirilen bir toplumun etkin konuma getirilmesiyle değişmiştir. Reklam ve tanıtım faaliyetleri postmodern toplumun sanat ortamındaki hakim kurumlardır. Enis Batur, (2000) post-modern toplumu, “tüketim, pazarlama ve reklam olgularına sonsuz bir çoğalma ritmiyle hareket eden ‘şeytan üçgeni’ ” adını vermiştir . Resim, kitap gibi ürünler piyasanın belirlediği koşullarda daha fazla kara, yeniden üretilebilirliğe, reklama, tanıtıma bağımlı ürünler haline gelmektedir.

Postmodern dönemde estetik ve sanatsal değerler, teknolojik yeniden üretim ve çoğaltım teknikleriyle ve kitlenin beğenisiyle yer değiştirmiştir. Modern sanatın, sanatçıyı ve sanat eserini bağımlı kılan estetik kategorileri, üretim tarzıyla ilişkili olarak kar ölçütüyle değerlendirilmektedir. Sanatçı bu ortamda daha fazla özgürlük elde etmiştir. Daha fazla kar elde etmek için sistemin empoze ettiği zevkler, beğeniler ve yaşam tarzları sanatın temel nesnesi haline gelmiştir. Günümüz sanat anlayışında ‘popülizm’, ‘apolitik kişilik yapısı’, ‘dejenerasyon’, ‘nihilizm’, ‘anarşizm’, ‘umutsuzluk’, ‘çoğulculuk’, ‘farklılık’ hakim kavramlardır.

Postmodern sanat, sanatın, sanat eserinin ve sanatçının günümüzde aldığı marjinal görüntüyü ifade etmektedir. Bu oluşum, hem Batı toplumun hem de Batı dışında yer alan toplumların, sanatsal etkinliklerde yeni bir aşamaya geldiğini göstermektedir. Bu marjinal nokta, merkezi ya da egemen bir güç olarak konumlandırılan hakim sanatsal değerlerin, merkezileştirme bağlamında çözüldüğünü, alternatif tekniklerin, üslupların ve etkinliklerin başatlık kazandığı bir noktadır.

Modern sanat, ‘seçkincilik’ ve ‘yaratıcılığın özgünlüğü’ ilkeleri üzerine temellenmiştir (Conner, 2001; Müller, 1972; Tunalı,1979; Lukacs, 1985). Postmodern sanatçıların, modern sanata yönelttikleri ilk eleştirisi de bu seçkinci

(elitist) sanat anlayışıdır. Buna göre modern sanatın temel nitelikleri kısaca şu şekilde ifade edilmektedir:

Modern sanatçılar, sanatsal etkinliklerin, özgün ve otonom bir yapısı olduğunu ileri sürmüşlerdir (Klee, 1959; Lhote, 2000; Goldstein, 1992; Fischer, 2003). Onlara göre, sanata yönelik yapılacak eleştiriler, sadece önceden belirlenmiş estetik ilkeler çerçevesinde yapılmalıdır. Esasen modernist anlayış, sanatın üretildiği toplumsal koşulların ötesinde salt bir estetik algılamayı, bilinci ve eğitimi gerektiren öğeler içerdiğini vurgulamaktadır. Bu şekilde sanat, kitlelerden kopartılıp sadece belli bir kesimin izlediği, duyduğu, sergilediği görsel ve işitsel temalar içermiştir (Edman,1991; Kagan,1993; Batur,2000; Müller,1972).

Modern toplum, toplumsal sınıflar arasındaki etkileşimi en düşük derecede gerçekleştiği, toplumsal ve ekonomik olanaklardan yararlanmada yüksek ve aşağı şeklindeki sınır ayrımlarının belirleyici olduğu bir toplumdur. Modern toplumun bu niteliği, sanata da yansımıştır. Örneğin, her türlü sanatsal etkinlik küçük bir azınlık için gerçekleştirilmiştir. Ve hakim estetik kategoriler de, yalnızca bu kesimin anlayacağı tarzda oluşturulmuştur. Bununla birlikte, en iyi ve orijinal yapıtlar, estetiğin kendine özgü diline vakıf olan kesimler tarafından edinilmektedir.

George Thomson'ın söylediği gibi (1991:106-116) “modern dönemde sanat, yalnızca devletin ve burjuvazinin kendi çıkarları doğrultusunda belirlediği piyasa koşulları içerisinde anlamlandırılmaktadır”. Egemen sınıfın dışında kalan kesim ise kişisel zevkleri, beğenileri yine hakim sınıf tarafından belirlenen kontrol mekanizmaları ile yönlendirilmektedir.

Modern dönemde sanatın, ‘seçkin’ bir yapıya sahip olması sanatçının yaratıcı kapasitesiyle ilişkilidir. Yaratıcılığın, öznel niteliği, sanatsal etkinliğin sadece yaratıcı potansiyele sahip olan ya da yeni ve farklı yapıtlar ortaya koyan kişilerin elinde toplanmasına neden olmuştur. Sanatçı, modern dönemde, farklı ve özgün eserler yaratırken, eserin biçimsel dilini, kendisi dışında ancak belli bir kesim kavrayabilmektedir. Bu kesimde burjuvazidir.

Modern sanat, figüratif ve biçimsel olarak karmaşık bir yapıya sahiptir (Lynton,1993:102-118). Yani sanat yapıtlarında, ilk bakışta anlaşılamayacak kadar karmaşık öğeler, ifadeler kullanılmaktadır. Eser, ne kadar karmaşık ve soyutsa eserin anlaşılması ve yorumlanması için de o kadar çok bilgi sahibi olmak gerekmektedir. Böylece hem sanat eseri hem de onun bilgisi seçkinleşmektedir.

Örneğin, H. Matisse, Picasso, Klee, Kandinsky gibi modern ya da soyut sanatın ünlü temsilcileri, eserlerinde kullandıkları soyut öğeler, deformasyonlar (bozuk şekiller) ve transpozisyonlar (değişik yerler) itibariyle bu eserlerin anlaşılması ve yorumlanması resme ait biçimlerin, yapıların bilgisini gerektirmektedir. Modern sanatın anlık bir görsel algılamaya, kavramaya ve yorumlamaya uygun olmayan yapısı, kısa sürede tüketilmemesine ve bu şekilde kalıcı bir yapıya sahip olmasına neden olmuştur. Modern sanatın ‘seçkinci’ tutumu ve ‘kalıcı’ olma kaygısı, popüler ve yüksek sanat şeklinde hiyerarşik bir sınıflamaya zemin hazırlamıştır. Yüksek sanat, burjuva sınıfının zevklerine karşılık gelirken popüler ya da aşağı sanat da kitlelerin benimsediği bir sanat anlayışına karşılık gelmektedir.

Postmodern sanatçılar, sanatın seçkinci yapısını yerinden ederek sanatsal etkinliği popülerleştirmişlerdir. Postmodern sanatçı, elitizme, yüksek kültüre ve otoriteye karşı çıkmıştır. Sanatın seçkinci yapısının yerinden edilmesi, kitle toplumunun oluşumuyla ve sosyal sınıflar arasındaki sınır ayrımlarının belirsizleşmesiyle paraleldir. Kişi, kitle toplumunda tüketici konumundadır ve edilgen bir tavır sergilemektedir. Bireyin tüketim kültürüyle edilgenleştirilmesi, postmodern sanatın kullandığı öğedir.

Postmodern dönemde otorite, hiyerarşik yapılanmalar, birey ve toplum arasındaki ilişkileri düzenleyen değerler ve bağlar zayıflamış, kontrol mekanizması, sisteme işlerlik kazandıran kişi ve grupların denetimine girmiştir. Kitleleşen bir toplumda modern döneme özgü sınır ayrımları belirsizleşmiştir. Yeni bir birey ve toplum yapısı oluşmuştur. Böyle bir ortamda modernizmin seçkinci sanat anlayışı kitleye indirgenmiştir. Sanatsal yaratımda kitlenin beğenisi ön plana alınmıştır.

Postmodern sanatçılara göre, sanatçının ve sanat eserinin sadece belli bir kesimin hizmetine sunulması saçmadır.

Modern dönemde önemli bir yer teşkil eden Picasso, Kandinsky, Matisse, Giacometti gibi sanatçılar günümüzde ortaya koydukları eserlerle özgündürler. Bu sanatçıların eserleri karmaşık yorumları, ifade biçimlerini içermektedir. Postmodern sanatta, modern dönemin ünlü eserleri, mekan ve zaman bağlamından kopararak kolaj mantığı çerçevesinde yeniden yaratılmıştır. Serigrafi ve çoğaltım teknikleri, eserlerin özgünlüğünü ortadan kaldırmıştır. Böylece herkes evinde modern sanatın ünlü örneklerine sahip olmuştur. Sanat eserinin seçkin yapıları bu şekilde yerinden edilmeye çalışılmıştır.

Ünlü ressam Cézanne (akt. Bernard, 2001:85-100), “sanatın bilimsel ve teknolojik gelişmeler eşliğinde geçirdiği değişimi irdelerken, maddeleştirilen bir dünyada sanatın ‘güzeli arama’ ve ‘ortaya çıkarma’ kaygısından uzaklaştığını hatta teknik alandaki gelişmeler ışığında kendini yadsımaya kadar gideceğini ” vurgulayarak günümüzde sanatın aldığı biçimi özetlemiştir.

Postmodern dönemde sanatın kitleyle bütünleşmesine paralel olarak modern sanatın dayandığı estetik ve plastik değerler de sorgulanmıştır. Modern sanatta, renk, biçim, nesne, çizgi ve figür gibi öğelere özel bir önem atfedilmiştir. Bu öğeler, sanatçının kendine özgü bir ifade biçimi yaratmasında ve yaratıcılığında başvurduğu ölçütlerdir. Modern sanat, yaratıcığa ve yeni şeyler ortaya koymaya büyük önem vermiştir. Taklide karşı çıkmıştır. Modern sanatta önemli olan soyutlama ve karmaşık anlatımlardır.

Modern sanatın karmaşık ifadelerle yer vermesi toplumsal, siyasal ve kültürel temellidir. Modern sanatçılar, eserlerinde sanayi devriminin yarattığı toplum ve insan yapısına karşı çıkmaktadır. Onlar, teknolojik ve bilimsel gelişmelerle, bireyi ve toplumu ayakta tutan değerlerin önemsizleştirildiğini, bireyin, teknolojik gelişmelerin bir kölesi haline getirildiğini eserlerine yansıtmaya çalışmışlardır(Müller,1972;Lynton,1993).

Örneğin bir modern dönem sanat akımı olan Kübizm, doğada ve toplumsal alanda gördüğü her şeyin geometrik biçimlerle ifade edilebileceğini ileri sürmüştür. Kübist sanatçılar, nesnelerin doğrudan doğruya betimlenmesine karşı çıkarak özellikle vücut ve insanla ilgili olarak seyirciyi duygulandırmayı değil zekaya ve düşünceye öncelik veren bir sanat yaratmak istemişlerdir. Bu nedenle bilimin, matematiğin verilerinden yararlanmışlardır(Müller,1972:67-69).

Kübist bir sanatçı olan Picasso, kütle ve derinlikle ilgili ibareleri, geometrik biçimlerle kodlamıştır. O, mekanları, insan yüzlerini ve nesneleri gerçekte olduğundan farklı biçimde kullanmıştır. Her resminde insan yüzlerini ve nesneleri şifrelerle, kodlarla ifade etmiştir (İnel,2003:37-38).

“Nesneler tanınmaz haldedir, gerçeklikten kopulmuştur... İnsan, nesneler ve hayat bölüntülenmiş, tanınmaz hale gelmiştir”(Aydın,2002:175). Onun ve diğer kübist ressamın resimlerinde hangi planın arkada hangi planın önde olduğunu keşfetmek bu yüzden zordur. Kübistler, her zaman yeniyi ve farklı olanı yaratmaya çalışmışlardır. Sürekli yeniyi arama çabaları ve toplumsal, siyasal oluşumlara karşı çıkmaları ile avangard(öncü) bir misyon yüklenmişlerdir (İnel, 2003:37-38).

“Kübizmin doğduğu yıllarda fizikte yeni gelişmeler olmuş, atomun parçalardan oluştuğunun anlaşılması ve Einstein’ın rölativite (görelilik) kuramı ile tüm denklemler değişmeye başlamıştır. Bilimdeki hızlı ilerlemeler artık tamamen uzman bir grubun bilgisinde kalmış, bilgi erişilmez bir gize dönüşmüştür Oysa 19.yüzyılda yeni gelişmeler gazete ve dergilerde sürekli açıklanmaktadır. 20. yüzyılda bilim değişimin peşinde olan özel bir uğraşa dönüşmüştür. Kitle, uzay ve zaman kavramları eski belirli anlamlarını yitirmiş, kopukluk ve karmaşıklık her şeye egemen olmuştur. Sanatçı bu duruma karşı nasıl bir tepki gösterebilirdi? Kopukluk ve karmaşıklıkla ilgili imgeler bulabilir, varolan düzenin modellerini eğretilmelerle (metafor) anlatabilir, kendi iç dünyasına dönebilir, geleneğe bağlanabilirdi”(Aydın,2002:175).

“Kübizm...mimarlığı, sinemayı sürekli etkilemiş ve dönüştürmüştür...Kübitler, modern dünyaya umutla baktılar ve baş kaldırmanın ötesine geçerek resmedilen imge ile gerçeklik arasında ki ilişkinin niteliğini değiştirdiler. İnsanı daha önce hiç bulunmadığı durumlara soktular... Konuları genelde şehrin günlük hayatı kitlesel olarak üretilen günlük sıradan nesnelerdi: Fincan, pipo, gitar, sandalye vb.Kullandıkları malzemelerle sanatı paha biçilmez, değerli gören burjuva zihniyetine meydan okudularBu anlamlarda modernisttirler. Ayrıca sanatçı için talep ettikleri özgürlük arayışında da modernisttirler” (Aydın,2002:175,176).

Diğer bir modern sanat akımı olan Fovizm de geliştirdiği renk ve form anlayışı ile devrimcidir. Fovistler, salt görsel algılamaya dayalı gerçekliğin yansıtılmasına karşı çıkmışlardır. Duygularını, renkleri farklı şekillerde kullanarak yansıtmaya çalışmışlardır. Fovistler, saldırganlığın ve şiddetin semboü olarak gördükleri kırmızı rengi yoğun olarak kullanmışlardır. Bununla birlikte hareketli yüzeyler ve bozuk şekiller fovistlerin en çok kullandıkları öğelerdir. Henri Matisse bu akımın temsilcisidir (İnel,2003:34).

Diğer bir modern sanat akımı olan Fütürizm, doğayı ve insanı salt taklitten kaçınmıştır. Onlar, geleneksel formüllerden, ahlaktan, müzelerden kısaca geçmişe ait olan her şeyden vazgeçilmesi gerektiğini ileri sürmüşlerdir. Fütürizm gücü, hızı, savaşı, makineleri ve insana özgü tutkuları farklı bir üslupla sunmuştur (İnel,2003:35)

“...Teknolojide meydana gelen değişimler, sanatın gerçekle olan ilişkisini köklü olarak değiştirmiş, katı kurallar ortadan kalkarken, sanat kendi çağına, toplumuna daha bağımlı hale gelmiştir. Ekspresyonizm bunun tipik bir örneğidir; çünkü 1920’lerden sonra bir salgın hastalık gibi şiirde, resimde, edebiyatta, mimarlıkta, tiyatrodaki, müzikte, bilimde ve üniversitelerde belirleyici olmuştur. Ekspresyonistler’e göre...sanat, nesneden kopmalı; sanatçının gerçeği öne geçmeli; ruhbilimsel ve usdışı gerçekler çözümlenerek, kişisel yaratıcılık düşsel güçle yeniden kurulmalıydı (Aydın,2002:173).

Modern sanatın esas devrimci yönü Dadaizmle ortaya çıkmıştır. Savaş sonrası dönemde ortaya çıkan Dadaistler, alışılmışın dışında ürünler ortaya koymuşlardır. Sanata, topluma, yerleşik değerlere, kültüre karşı çıkmışlardır. Sanattaki evrensellik ilkesine kaşı çıkmışlardır. Dada Akımının ünlü temsilcisi Marcel Duchamp, ready-mead (hazır yapım nesneleri) ile sanatı yerleşik ilkeleri dışında kavramsal bir boyuta taşımıştır (Baykam,1992:70).

Gündelik bir kullanım eşyasının üzerine kısa cümleler yazarak sergilemiştir. Bu şekilde seyircinin dikkatini sözel alanlara çekmek istemiştir. Pisuvar, tahtadan şişe rafı , bisiklet tekeri Duchamp'ın ünlü kavramsal yapıtlarıdır. Duchamp'ın hazır-yapım ürünleri yaşamı anlamsız gören felsefesiyle ve sanatın belirli ve evrensel niteliğini reddedişi ile bağlantılıdır. Hazır-yapımlar sanat eserinin orijinalliğini, tekilliğini yerinden etmiştir. O'na gerçekliğin belirsiz bir yapıya kavuştuğu hatta yok olduğu bir dünyada, var olan her şey boşluk duygusu uyandırmaktadır. Sanat, esasen boşlukta duran gerçekliğe karşı hayata saçma bir anlam yüklemektir(Baykam,1992:70-80).

Sanat Dadaistlere göre, dünyadaki boşluk duygusundan insanalrı geçiçi olarak uzaklaştırmak için kullanılan bir araçtır. Gerçekliğin ve bireye ait değerlerin parçalandığı ve ortadan kalktığı bir dönemde sanatın temel ögesi boşlukta yüzen nesneler olmalıdır. Onlar, sanatçıların kalıcı eserler bırakmak için gösterdikleri çabaları boş bir uğraş olarak kabul etmektedir (Baykam,1992:70-80).

Dadaistlerin ve özellikle Marcel Duchamp'ın hazır-yapım nesnelerini sanatın bir ögesi haline getirmesi ve sanatı kavramsal bir boyuta taşıması, günümüz postmodern sanatının temelini oluşturmaktadır. Duchamp'ın eserlerinde kullandığı hazır-yapımlar, Pop-sanat akımının ünlü temsilcisi Andy Warhol için bir kaynak teşkil etmiştir.

“Marcel Duchamp...hiçbir şekilde ortaya yeni bir sanat değeri atmak istememiştir. Belki herkesi sanatçı kılmak istemiştir ama esas amaçladığı, ‘sanat’

denilen, adeta dini bir değer kazanmış olan bir şeyin kutsallığını yıkmak olmuştur. ...Duchamp'da gördüğümüz sanatçının ölümüdür...Artık değerli olan, bir şey yapmak değil, bir şeyi düşünebilmektir. Böylece Duchamp sanatı tamamen kavramsal bir yöne çekmeye çalışmıştır. Bunu yaparken de endüstrinin karşısına ready-made'i çıkarmıştır"(Erzen,1993:19-20).

“ Marcel Duchamp ile Warhol arasındaki farklılık: “Birincisi, Warhol insan imajını farklı bir mekanik imaj haline getirmeye çalışmış olmasıdır. Marcel Duchamp'da bile bu özellik yoktur...İkincisi Warhol'un seçtiği ready-made'in gerçekten bir tüketim aracı olduğudur. Oysa Marcel Duchamp'ın ready-made'in gerçekten bir tüketim aracı olduğudur. Oysa Marcel Duchamp'ın ready-made'leri bir bisiklet tekerleği gibi, içinde bir makine estetiği bulabileceğimiz, saf biçimleri barındıran nesnelerdir...Duchamp'ın uygulamasını Andy Warhol uç noktasına götürmüştür. Warhol'un seçtiği 'hazır bulunmuş obje,' gerçekten olabileceğin, kutsallıktan ve ruhsallıktan en uzak nesnesidir. Bir *Brillo* kutusudur. Halbuki 1910'larda makine ortaya kutsal bir obje olarak atılmıştır"(Erzen,1993:20-21).

“Makine süreci, insanın kendi dünyasında kurduğu tutarlı ve ussal düzene karşı olarak bir düzen getirmiştir. Çünkü makinenin üretimi, rasyonel bulduğumuz bir sıralamanın çok dışında kalan bir sıralamayı bize sunabiliyor...Makinenin düzeni, süreci ve üretim şekli, betimlemeyi yok ettiği gibi tekniğin ötesindeki düzeni de ortadan kaldırdı. Bu tür düzenin yok olmasıyla da, kompozisyon ortadan kalktı. Yani, yirminci yüzyıla kadar önemli olan , bir resmin içindeki bütün biçimsel öğelerin birbirine olan ilişkisi, aynı düzensel dünyayı paylaşması fikri ve buna verilen değer ortadan kalktı. Bunun yerine gelen yeni düzenlerden biri, makine estetiğidir” (Erzen,1993:21-23).

“Makine ve medyanın sanat ortamına nüfuzu, geleneksel düzen ve kompozisyon anlayışının yok olmasıyla sonuçlanmıştır...Modernizmle birlikte geleneksel düzenin yerini alan boyutlardan biri makine estetiği ise öteki de psikanalizdir. Psikanalizden anlaşılan yalnız kişinin psikanalizi değil, on dokuzuncu yüzyıl Avrupa'sında gördüğümüz bütün bir kültürün psikanalizidir”(Erzen,1993:22).

Modern dönemde Freud'un Avrupa uygarlığına yaptı etki ile Marksist felsefenin insan ve toplumda düzen anlayışını değiştirmesi sanatsal düşünce üzerinde etkili olmuştur. Sürrealizm bu etkiler sonucunda ortaya çıkan bir akımdır. Sürrealizm, biçimsel düzeni değil, anlamsal ya da kurgusal düzeni yaratmaya çalışmıştır (Erzen,1993:22).

Sonuç itibariyle 1960 öncesindeki sanat akımları, parçalanmaya başlayan bir dünyanın resmini yapmışlardır. 1960 ve sonrasında ise yok olan bir dünyanın yeniden inşasına yönelik siyasal, toplumsal, ekonomik ve kültürel çabalar sanat alanına da yansımıştır. Bu dönemde çok sayıda akım ortaya çıkmıştır. Bu sanat akımları sanatın anlamını ve işlevini tek bir boyutta ele almak istemişlerdir.

“...Önce pop sanat ile gelişen tavır ilk aşamada....özerk sanat ile gündelik yaşama ait ve bağımlı ilişkiler içinde olan ifade ve davranış biçimleri arasında köprü kurmuştur. Bu, sanatta bütüncülüğü olduğu kadar, sanatın bağımsızlığı üzerine gelişen kuramları da sarsmıştır. Bir anda gündelik bir eşya sanat sınıfına yükselmiştir”(Erzen,1993:24).

“İkinci Dünya Savaşı'nın ardından siyasal alanda batı ülkelerinde gerek içten parçalanma (komünist ve azınlık kültür unsurlarının sistemi tehdit etmesi), gerekse bu ülkelerin Üçüncü Dünya'da karşılaştıkları, tepki yeni şuur getirmiş, estetik gerçeklerin tek bir yönde oluşamayacağı, sanat tarihinin çizgisel olmadığı şüphelerini uyandırmıştır. 1960'ların sonunda kendini öğrenci hareketleri ile ifade eden bu yeni uyanışlar, sanattaki parçalanmayı vazgeçilmez ve karşı konulmaz bir gerçek olarak kabul ettirmiştir. Bugün batı sanatının önde gelen isimleri böyle bir çokdeğerlilik ve kuralsızlık içinde anlam inşa etmeye çalışan kişilerdir”(Erzen,1993:24).

Postmodern sanat ile birlikte modern sanatla dışarıda bırakılan taklit ögesi tekrar sanatın içine alınmıştır. Modern sanat anlayışının taklit unsurunu içermemesi sanata 'soyut' bir nitelik kazandırmıştır. Bu yönüyle modern sanata 'soyut sanat' adı verilmektedir. Modern sanatçı belli bir konuya bağlanmayı reddetmek suretiyle

rengi ve şekli özgür bir biçimde kullanma yolunu tercih etmiştir. Bu anlayışa göre, taklit ögesi, sanatçıyı belli bir kalıp içine yerleştirmekte öznel ifadelerle geçit vermemektedir. Subjektif yorum yapma, sanatçının özgün yapıtlar vermesine zemin hazırlamaktadır. Sanatçı her türlü geleneksel kalıbın dışına çıkarak yaratıcı potansiyelini gerçekleştirmektedir.

Lhote'nin deyişiyle (2000:157-190), modern dönemde, Sürrealizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Fütürizm ve Dadaizm gibi akımların ortaya çıkması, sanatçının subjektif yorumlarının bir sonucu olarak ele alınmaktadır. Buna benzer bir şekilde, Ibsen, Bernard Show, Camus, Ernest Hemingway, James Joyce gibi yazarlar; mimari alanda Le Corbusier toplumsal gerçekliği açıklama noktasında kendine özgü ifade tarzları geliştirmişlerdir (Müller, 1972; Şaylan,2002; Dellaloğlu, 2002; Jusdanis,1998).

“Müller’e göre (1972:15-21), modern sanatçı, toplumsal gerçekliği salt taklit etmekten uzaklaşmış, gerçekliği kendine özgü soyut öğelerle ifade etme yolunu seçmiştir. Paul Klee ve diğer modern sanatçılar, gerçekliğe daha derin bir anlam kazandırmak için taklit unsurunu reddetmişlerdir (1959;Erinç,1995). Soyut ya da modern resmin ünlü temsilcileri Picasso (Teber,1985) ve Kandinsky (2003:45) ise insanların dünyasını, fazlasıyla karışık ve ahlaka aykırı bulduklarını söyleyerek modern sanatın özünün, sürekli yeniyi vurgulayarak gerçekliğe soyut ifadeler katmak olduğuna işaret etmişlerdir. Sanatın tözünün taklidi içermediğini ileri sürmüşlerdir.

Anthony Storr (1992:45-57), sanatçının dış dünyaya yönelik algılamalarını genişletmek ve derinleştirmek için taklitten ziyade subjektif yorumlara yer vermesi gerektiğini, bu şekilde yaşamın özünü oluşturan kaosla mücadele ederek toplumsal yaşama yön verebileceğini öne sürmüştür. Storr , hem sanatçının dünyayı salt taklit nesnesi olarak ele almasına karşı çıkmış hem de ona gerçekliklere müdahale etme gücü vererek belli bir misyon yüklemiştir.

Modern anlayışa göre, “sanat, dünyayı temsil etmekten ziyade dış dünyanın düzenlenmesini de sağlamaktadır” (Koçak, 1995:25). Modern sanatçı, tabiatta gözle görülen şeylerin, bir konunun ya da bir tasvirin, bir hikayenin şartlarına değil de resimle ilgili olan özelliklere, yaratmaya ait estetik niteliklere ve plastik şeklin şartlarına tabi kılmaktadır. Bu şekilde sanatçı, ancak şekilleri ve çizgileri bağımsız bir biçimde düzenleyerek kendi iç dünyasını ve dünya görüşünü plastik öğeler aracılığıyla yansıtabilecekti. Bu nedenle modern sanat, şekle önem vermiştir. Modern sanatın taklitten uzaklaşmasında modern bilimin nesnelere yönelik ortaya koyduğu verilerin etkisi vardır (Buhr ve Kosing,1984; Altınok,1980; Marcuse,1997; Read,1974).

Monad’a göre, modern bilim, nesnelerin, insanların ve tabiatın sadece görsel olarak algılanmasına geniş açılımlar kazandırmamakta aynı zamanda görsel algılamamanın ve duyuların ötesinde başka bir deyişle nesnel olmayan bir algılamaya da zemin hazırlamaktadır (Monad, 1997:34). Modern sanat bir anlamda, Camus’un deyişiyle (1974:108), ‘görünüşlerin ötesinde gerçekliğin özüne ulaşma çabası’dır. Örneğin, psikoloji ve psikanaliz, sanatçıların bireyin içe dönük yaşamının anlamlandırmasında ve yorumlamasında önemli bir işlevi yerine getirmiştir.

Modern sanatçıya göre tabiat sadece bir veridir. Ona şekil ve estetik değerler yüklemek ise sanatçının yaratıcı kapasitesiyle ya da öznel yorumlarıyla paraleldir. Modern sanatçı renkleri, şekilleri, insan vücutlarını, yüzlerini nesneleri kendi isteği doğrultusunda bütünüyle değiştirmekte, onları normal gözle görünmeyen, saf ve hatta zıt renklere, farklı pozisyonlara, deformasyonlara (bozuk şekillere) ve transpozisyonlara (değişik yerlere), serbest bir şekilde döndürmektedir (Müller, 1972:18-27).

Modern sanatçı, konuya, anlama bağlı kalmadan sadece estetik değerleri ön plana çıkarmaktadır. Nesneler ve insana ait özellikler, resmin figüratif dilinde tanınmayacak hale getirilmektedir. Modern sanatın biçimsel olarak deformasyonları, zıt renkleri ve yapıları kullanmasının nedeni sanata kaynaklık eden insanın değişmesidir. Sanayi Devrimiyle başlayan makineleşme süreci,

bilimsel gelişmeler, kapitalizmin tüketime yönelik doğası, devrimler, savaşlar uzmanlaşma, kentleşme ve metalaşma süreci, toplumsal alanda bireyin özgürlüklerinin ve yeteneklerinin ortadan kalkmasına neden olmuştur (Worringer, 1985; Yetişken, 1991; Eco,1992).

Modernizm, teknik üretim aracılığıyla yönlendirilen yeni bir tip yaratmıştır. Birey artık teknolojikleşmiş bir toplumda akli ile yüceltilen bir konumda değildir. Bilimin ve tekniğin üstünlüğü bireyi yalnızlaştırmış, değersizleştirmiştir (Turani,1999: 30-39) Birey toplumsal alanda kendisini güçsüz hissetmektedir. İnsan kendi etkinlik ürününe, üretken etkinliğinin kendisine, içinde yaşadığı doğaya, kendine yabancılaşmıştır (Marx, 2003; Parkan, 2004).

Modern sanat, mevcut koşulların ve sistemin olumsuz görüntülerine ve bireyi alçaltan yönlerine vurgu yaparak bireyin kendisini yeniden tanımasına, keşfetmesine yardımcı olmaktadır. İnsanların bedenlerinin ve yüzlerinin deformasyonlarla ifade edilmesinin nedeni insana yönelik bu karamsar bakış açıdır. Modern sanat, bireyin metalaşmasına, nesneleşmesine şiddetle karşı çıkmaktadır. Bireyin sistemin kölesi haline getirilmesini eleştirmektedir. Toplumsal yapının dönüştürülmesini amaçlamaktadır(Müller,1972;Şaylan,2002).

Örneğin, Kübizmin temsilcisi Picasso, aşırı deformasyonlarıyla bireyin çağdaş uygarlık içerisindeki konumuna duyduğu nefreti dile getirmektedir. Aynı şekilde Picasso, Guernica adlı tablosunda , İspanyol iç savaşı sırasında (1937), Alman uçakları tarafından tahrip edilen Guernica şehrinin uğradığı korkunç faciayı ifade etmiştir(Müller,1972:20).

Modern Sanat böylece kendisine ve topluma yabancılaşan insanı içine düştüğü yalnızlık duygusundan kurtarmayı amaçlamıştır. “Modern Sanat, insanın şeklini bozmak suretiyle, onu sınırlarının dışına çıkarıyor ve insana, kendisi dışında mevcut olan şeylerle onun arasında birtakım yakınlıklar bulunduğunu gösteriyor. Özellikle heykellerde hayvan bacağına benzeyen insan bacaklarının, yılanları veya

ağaç dallarını hatırlatan kolların...”(Müller, 1972:20) resmedilmesi bu bakış açısının bir sonucudur.

Sanat yapıtlarında insana, diğer canlılara ve nesnelere ait yüzeylerin bozuk şekillere ifade edilmesi, toplumsal ve bireysel yaşamda yaygın bir nihilizm duygusunun hakim olduğunun göstergesidir. Bilimsel ve teknolojik gelişmelerle bireysel ve toplumsal alanın parçalandığını ifade etmektedir. “Kübist bir ressamın yüzü keskin kenarları olan geometrik planlara bölmesindeki amaç şekilleri analiz etmek ve düzenlemektir. Ekspresyonist bir ressam, bir vücudun bir organını çok uzun ve diğer organını çok kısa göstermesindeki amaç, kötümser hayat anlayışını ortaya sermektir”(Müller, 1972:130).

Modern sanatçı artık insan yüzünü uzun bir inceleme sonucunda ayrıntılı ve hatasız bir şekilde çizmekten vazgeçmiştir. Örneğin, Matisse, insan yüzlerini karanlık ve belirsiz ifadelerle resmetme yolunu tercih etmiştir. İnsanın hem yüz hem de fiziksel olarak güzel bir görünüme sahip olması modern sanatçılar arasında kabul edilen bir unsur değildir. Onlar, estetik değerlerin ya da plastik değerlerin fiziksel güzellikten daha değerli olduğunu ileri sürmüşlerdir. Bunu da tekniğin ve bilimin biçimlendirdiği toplumda herkesin tek tip yapı içerisinde eritmeye çalışıldığını, insana ait olan sevgi, saygı ve mutluluk gibi duyguların, bu tarz bir toplumda yerinden edilmesine bağlamaktadırlar. Nermi Uygur’un deyişiyle (1992:162) “varlığı yeryüzünün her kıyı bucağında duyulan teknoloji, insanın iç ve dış dengesini bozmuştur”.

Bilimsel ve teknolojik gelişmeler toplum içerisinde diğerlerinden farklı olan bir uzmanlar, teknokratlar sınıfı oluşturmaktadır. Bu sınıf, toplumsal düzlemde var olan gelişmeleri kolayca ve kısa sürede anlayabilecek bir şekilde donatılmışken, bunların dışında kalan kesim, varolan gelişmelerin sadece sonuçlarından etkilenen bir çoğunluğu oluşturmaktadır. Yani hem sistemin içinde yaşayan hem de sistemin nasıl işlediğinden habersiz bir kesim oluşmuştur. Bilim ve teknik, yeni egemen güçler olmuştur. Yıkılan ya da yıpratılan insani değerlerin yerine yenisi konulmamıştır(Turani,1999:54-57).

Dolayısıyla, modern dönemin sanatçıları, insan yüzü ve bedeni, Kübizm'de keskin geometrik şekillere bölünmüş; Puantilizm (Noktacılık), Taşizm (renkleri lekeler halinde dağıtma) ve Fovizm'de renk lekelerine, zıt renklerin ya da saldırganlığı, şiddeti ifade eden renklerin kullanımına, bir köpeğin ya da bir ağacın şekline indirgenmiştir(Müller,1972:20-21). Örneğin, heykeltıraş Giacometti 'nin eserlerinde (akt. Genet, 1999: 35), insanın vücudunun sanki tazyik ediliyormuş gibi, iplik şeklini alması ve sanki etrafını çeviren ve onu kemiren boşluktan kaçmak istiyormuş gibi ileriye doğru uzamasının nedeni insanı baskı altına almaya çalışan yeni toplum yapısıdır.

Buna benzer bir deyişle Sürrealizm'de sanatçı eserlerinde mensup olduğu toplumun siyasal, kültürel, ahlaki yapısının, bilinçaltına nasıl yansıdığını anlatmakta ve kendisini biçimlendiren toplumun temel özelliklerini ifade etmektedir. Ekspresyonizmin çirkinliği tematik olarak kullanmasında ki amaç, yalan ve çirkinliğe karşı bir tepki sunmaktır(Müller,1972:71-72).

Modern sanat, C. G. Jung'un ifadesiyle (akt. Turani,1999: 60-65), 'pasif kişilik yapısı' na karşı duyulan nefrettir Bu nedenle, modern sanatçılar dünyayı olduğu gibi kabul etmemektedirler ve dünyayı yeniden yaratmak istemektedirler. Kısaca modern sanatçılar, yaşadığı dönemin düşünsel ve ahlaki yapısını, bireyci bir biçimde yorumlayarak toplumsal yapının değiştirilmesinde ve dönüştürülmesinde avangard (öncü) akımlar ortaya koymaktadırlar.

Kısaca modern sanat, kullandığı biçimler ve renkler itibariyle toplumsal ve bireysel yaşam hakkında bir şeyler söylemek istemiştir. Modern sanat, var olan düzeni, sistemi onaylamamaktadır. Aksaklıkları ve düzensizlikleri devrimci bir bakışla yeniden düzenlemek istemiştir. Hem bireysel hem de toplumsal düzlemde sisteme ve koşullara yönelik bilinçlendirmeyi esas almıştır. Fakat bunu yaparken plastik değerleri, sanatın kendine özgü estetik dilini üstte tutmuştur. Estetik ve plastik kaygılar her şeyden önce gelmektedir.

Örneğin heykeltıraş Giacometti'ye göre, nesnenin belli bir konu, bir tasvir ve bir hikaye olarak ifade ettiği anlamlardan ve özelliklerden yalıtılması, onu kendine özgü biçimde, salt resimsel bir düzen içinde anlamlandırılmasına olanak vermiştir. Bir tablo sadece bir hikaye, bir olay anlatmamakta ya da tarihsel bir bilgi vermemektedir. Seyirci tablodan belli bir anlam çıkarmak için her çeşit tarihten sıyrılarak belli bir düzen içinde bir araya gelmiş renklerin, biçimlerin dünyasına gidip gelmelidir (akt. Genet, 1999: 7-20).

Bu şekilde Modern sanat, zaman ve mekan bağlamından toplumsal ve bireysel bir olgu olarak ele alınmalıdır. Sanat, değişim halinde olan toplumsal koşulların hem sonucu hem de biçimlendirilmesinde önemli bir alanı temsil etmektedir. Bu açıdan yaklaşıldığında, sanatın değişmez ilkelerinin olduğunu iddia etmek katı bir tutumdur.

Farklı dönemlerde gündeme gelen sanat akımlarını tarihsel süreçte değerlendirecek olursak, söz konusu alanlardaki değişimlerle birlikte yeni biçimsel ifadelerin ve üslupların ortaya çıktığı görülmektedir. Çünkü sanatsal etkinlik, her yönüyle sanatçının dış gerçekliği içsel bir yorumlama süreciyle yeniden yaratmasının bir sonucudur...Sanatsal etkinlik ve sanat yapıtı, insanı, iç dünyasını ve çevresini yansıtarak ona öz bilinç kazandırmak amacına hizmet etmektedir (Yetişken, 1991:47-62).

Fakat bu etkinlik hem sanatın teknik boyutu nedeniyle hem de sanatçının öznel yaşantıları ve yorumlama biçimleri ile karmaşık bir süreci ifade etmektedir. Bu açıdan bakıldığında toplumsal değişim-sanat ilişkisi bağlamında, gerek modern sanat gerekse postmodern sanat toplumsal, kültürel alandaki değişimlerin bir sonucu olarak ele alınmalıdır. Bir anlamda farklı sanat dönemleri, varolan koşullara sunulan bir tepkinin ifadesidir.

Örneğin, modern dönem kendisini gelenek ve din merkezli anlayışlarına karşı insanı merkeze koyan bir düşünceyi ifade etmektedir. Toplumsal alandaki değişimlere paralel olarak bilimsel alanda yaşanan değişimler, gerçekliğin

algılanışında farklı bir boyut getirmiştir. Resimde, mimaride, müzikte yeni teknikler kullanılmaya başlanmıştır. Modern dönemde insanın metalaşması, tüketimi merkez alan bir toplumun oluşmaya başlaması, insanların yaşam anlayışlarının değişmesi, nüfusun artması gibi trajik olaylar yaşanmıştır. Bu olaylar karşısında sanatçı, bireyin ve toplumun yabancılaşmasını kendine özgü üsluplarla yansıtmaya çalışmıştır.

Örneğin, Ekspresyonistler, sanayileşme ve teknolojik gelişmelerle birlikte öznel dünyalarından uzaklaşan bireylerin yaşamlarını psikoloji ve psikanaliz alanlarındaki gelişmeler ışığında çirkin ve kaba görünüşlerle sunulmuştur. Bununla birlikte, Fovistler, bireysel ve toplumsal alandaki yabancılaşma durumun, renkleri aşırı ve karmaşık bir biçimde kullanarak yansıtmıştır. 1914'lü yıllarda ortaya çıkan Dadaizm, sanatta geçerli olan her türlü ilkeye karşı çıkarak sanatsal etkinliği farklı bir boyuta taşımıştır. Dadaizmin bu sanattaki yerleşik değerlere karşı çıkışı, o dönemde yaşanan savaşın bireyin ve toplumun varlığına en büyük tehlike arz etmesinde kaynaklanmaktadır. Bu aynı zamanda insanın, kendi eliyle ve aklıyla yarattığı bir sistemin kurbanı olmasının da bir ifadesidir(Müller,1972:130-141).

Teknolojik gelişmeler, bireyleri mekanik bir dünyaya hapsedmektedir. Bireyde yerleşik bir konuma gelmesi istenilen temel tutum ve davranış ise sürekli tüketmektir. Sürekli tüketme dürtüsü, yaşamın ve değerlerin anlamsızlaştırılması ise nihilist bir anlayışın yaygınlaşmasının yeterli koşulu olmaktadır. Dadaistler, esasen sanat alanında, yaşam felsefesi, bakış açısı itibariyle her şeyi hiçe sayan nihilist tavırlarıyla ünlüdürler. Dolayısıyla sanatın özünde, hem yaşanan gerçekliğin öznel yorumlarla yeniden yaratılması hem de gerçekliğin bireyi baskı altına alan mekanizmalarından uzaklaştıran bir işlevi söz konusudur. Yani alıcı, sanat eserleri karşısında hem anlamsal varoluşunun sorunlarının izlerini bulacak hem de eserin yapısal unsurlarının sağladığı geçici faydasından yararlanacaktır(Müller,1972:69-71).

'Sanatın sonu' ya da 'resmin sonu' şeklindeki postmodern söylemler, modernizm eleştirisini içermektedir. Diğer sanatlarla karşılaştırıldığında neden mimarinin, müziğin ya da heykelin değil de resmin sonunun geldiği noktası

önemlidir. Bu durum resme, modern öncesinde ve modern dönemde yüklenilen anlamla ilişkili olarak açıklanmaktadır.

Modern sanat anlayışına göre, “...resim aşkındır, yüksek sanattır, evrensel olanın sanatıdır...Sadece resim liberaldir ve özgürlük duygusu içindedir. Resim anlatımcı bir insan aktivitesidir, yüksek sanatı korumak için tek umudumuzdur. İllüzyon resmin temelidir. Resim, objektif gerçekliğin aynası olmaktan çok sadece bireysel imgenin ürünüdür(Giderer, 2003:66).

Resim diğer sanat alanlarıyla karşılaştırıldığında, daha seçkin ve bu yönüyle de daha fazla kar elde edilen bir alandır. Bunun yanı sıra, resim aracılığıyla insanlarda kalıcı etkiler bırakmak daha kolaydır. Belli sınıfların çıkarlarına hizmet etmek için daha çabuk adapte edilebilir. Uzun yıllar boyunca resim aristokratların, burjuva sınıfının etkinliği altında kalmıştır. Bu olgu günümüzde de devam etmektedir. Diğer sanat alanlarının ürünleri ile karşılaştırıldığında resim için çok fazla miktarlar ayrılmakta, yani büyük meblağlara satılmakta ve alıcı bulmaktadır.

Örneğin sanatın neliğine ve işlevine karşı sorgulamalar geliştiren Dadaistlerin, sanata karşı aldıkları tavır, resme yüklenen bu anlamla da ilgilidir. “Dada hareketi Birinci Dünya Savaşı’na bir tepkidir. Modern çağa kuşku ile bakan, aklın savaflara kurban edildiği bir dönemin başlangıcını yaşayan bu sanatçılar, o zamana dek kabul edilen bütün sanat formlarına hırsla saldırmışlar ve bu değerleri yıkmaya çalışmışlardır...Amaçları sanat yapmak değil, sanatı rezil etmektir. Dada hareketi, kapitalist toplumun insanı yok eden , aşağılayan, aptal durumuna düşüren savaşları karşısında umutsuzluğa düşmüş, her şeyden şüphe duyan sanatçıların isyanıdır” (Giderer, 2003:61).

Bu şekilde Dadaistlerin sanata ve resme karşı aldıkları tavır, radikal olarak yorumlanmaktadır. Sanatçılar içinde yaşadıkları toplumsal bunalımdan etkilenerek veya ona karşı bilinçli olarak yaptıkları sanatı kurban etmektedirler. Çünkü sanat, toplumsal ve kültürel bir ağ içinde yaşam bulur ve sanatçı da bu ağın içindedir. Resmin öldüğünü ilan edenlerin çoğu, Dadacılar gibi, geleneksel olana, kültürel

yozlaşmaya, sanatın kötü amaçlar için kullanılmasına karşı bir tavır içinde olmuşlardır (Giderer, 2003:62).

Modern dönemin sanat akımları toplumsal yaşamı düzenleme noktasında devrimci bir yol izlemektedir. Marcuse'ün "sanat, herhangi bir biçim ve uygulamada köktenci bir değişim temsil ediyorsa o zaman 'devrimci' ya da 'avangard' olabilir" (1997:10)" şeklindeki sözleri bu düşünceyi destekleyecek niteliktedir. "Kübizm'den Soyut Ekspresyonizm' e kadar bu sanatçıların eserlerinin sanatsal analizlerine girildiğinde; yöresel tekrarlardan sıyrılan , söylenmedik yeni sözler eden ve biçimsel, tinsel anlamda yaratıcı heyecanları ön plana alan biricik özellikler görülmektedir"(İnel,2003:34).

Subjektif yorumlar ve ifade tarzları, bir sanatçıyı diğer sanatçıdan ayıran önemli ölçütlerdir. Postmodern sanattan farklı olarak modern sanatta bu tarz bir özgünlük ön plandadır. Yani modern sanat anlayışına göre, hangi çizginin ya da üslubun kime ait olduğu açık seçik belli iken postmodern sanatta bu söz konusu değildir. Postmodern dönemde hem sanatçının özgünlüğü hem de devrimci yönü ortadan kalkmıştır.

Postmodern sanatçılar, sanatta özgür ifadeyi savunmaktadırlar. Fakat bu özgürlük anlayışı, modern dönemdeki sanatçının özgürlük anlayışından farklıdır. Modernist sanatçı, geleneksel kalıpların –klasik döneme özgü kalıpların – salt taklit ögesini ön plana çıkardığını böylece subjektif anlatımlara fırsat vermediğini ileri sürerek bu kalıpları reddetmiştir. O, estetik ve plastik öğeleri ön plana çıkarmış ve sanatsal değerlere önem verilmiştir. Postmodern sanatçılar, sanatın kendisine, işlevine, neliğine yönelik eleştiriler sunmuştur. Sanata ve sanatçıya toplumu düzenleme, biçimlendirme ya da değiştirme işlevinin yüklenmesine karşı çıkmışlardır. Postmodern sanatçıları bu tarz bir algılamaya götüren nokta toplumsal, ekonomik, kültüre ve siyasal yaşamın sürekli değişen, farklılaşan yapısıdır. Onlara göre, herşeyin belirsizleştiği bir yaşamda kesin sınırlar koymak anlamsızdır.

Modern sanatçı, toplumsal sorunlara tepki gösterme noktasında edilgen olmamaya çalışmıştır. Her zaman muhalif bir tavır sergilemiştir. Modern sanatçı, politik bir tavır sergilemiştir. Onlar, bireyin ve toplumun yabancılaşmasına karşı bir şeyler yapılması gerektiğini savunmuşlardır.

Toplumsal ve ekonomik alandaki hızlı gelişmelerin etkisinde toplumsal yaşamın yeniden örgütlenmesi, kentleşme, nüfusun artması, burjuvazinin etkin bir konuma gelmesi, sanayileşme ile toplumsal alanda farklı iş kollarının ya da sınıfın oluşması bilimsel ve teknolojik alandaki değişimler, birbirine zıt ideolojik yapıların ortaya çıkması, sömürgecilik faaliyetlerinin değişen yüzü yaşamın tüm alanlarında etkisini önemli ölçüde hissettirmiştir. Bu değişimler karşısında ortaya çıkan modern sanat akımları, kendine özgü kurallar belirleyerek tepkisel bir tutum sergilemiştir.

Postmodern sanat, gerçeklik ve görünüş arasındaki sınırların belirsizleşmesini konu edinmektedir. Postmodern sanat anlayışının gerçekliğin, bireyin ve toplumun değişen yönlerine ilişkin sunduğu eleştiriler modern sanatta olduğu gibi büyük etki uyandırmamaktadır. Çünkü postmodern dönemde gerçeklik ve gerçekliğin algılanış biçimi, bireyi, toplumsal yaşamda yok etme derecesinde negatif bir yönde değişmiştir ve aşırılıklar kazanmıştır. Postmodern dönemde hakim olan temel değerler, kararsızlık, belirsizliktir, görecelik ve geçiciliktir. Gerçeklik artık daha karmaşık bir niteliğe sahiptir (Akay,1996;Caudwell,1988; Tansuğ,2003).

Postmodern dönemde toplum kendisini teknolojik gelişmelerle sürekli yenilemektedir. Sanatın teknolojik değişimlerle olan doğrudan ilişkisi göz önüne alındığında bu durum sanatın ve sanat eserinin derinliğini ve içselliğini olumsuz yönde etkilemektedir(Alemdar ve Erdoğan,1994; Oktay, 2000). Benjamin'e göre(1995:28), "sanat yapıtının çoğaltılabilir olması sayesinde geleneğin otoritesi zayıflamış ve sanat yapıtını tek ve özgün kılan 'aura' çözülmüştür".

Postmodern dönemde sanatın geleneksel değerinden sıyrılması, herkese ve her şeye olanak tanıyan demokratik bir sanat anlayışını gündeme getirmiştir

(Akay,2002:53-58). Fakat bu demokratik ortam olumlu bir yönde ele alınmamaktadır. Bu durum sanatın ve sanat eserinin politik bir araç olarak kullanılmasını sağlamaktadır.

Sanatın politik bir malzeme olarak kullanılmasına en uygun düşen sanat alanı fotoğraftır. Fotoğraf resimde geçerli olan zaman ve mekan algısına farklı bir boyut kazandırmıştır. Aynı zamanda sanat eserinin özgünlüğü ilkesini de yerinden etmiştir. Bu da fotoğrafın yeniden üretime ve çoğaltımına olanak tanıyan niteliğinden kaynaklanmaktadır. Clement Greenberg'e göre, "modernist sanatın antitezi 'kitsche'tir...Popüler ve ticari sanat, çok satan aşk romanları, dergi kapakları, illüstrasyonlar, reklamlar Tin Pin Alley müziği, disco müzikleri, Hollywood filmleri ...O'na göre düşük sanat yeterince kötüdür; ama daha da kötüsü onu yüceltmek, yüksek sanat gibi göstermektir" (akt. Giderer, 2003:52).

Postmodern sanat, sıradan, kötü ve basit olanın ön plana çıkarıldığı bir dönemin ifadesidir. Postmodern sanat, konu olarak kapitalist sistemin yarattığı kitle kültürünü ve gündelik tüketim kalıplarını seçmiştir. Dolayısıyla postmodern sanat, kapitalist sistemin devamlılığına olumlu bir işlev üstlenmiştir.

Postmodern dönemde "Resim,heykel, mimari, yazı gibi çeşitli sanat araçları arasında belirleyici sınırlar kalkmış, resimler üç boyutlu olabildiği gibi, mimari duvarlar resimli heykeller ise boyanmış olabilmektedir. Bu sınır ve ayırım aynı zamanda sanatçının esinlendiği konu, üslup ve teknik arasında da yok olmuştur.Bir sanatçı sergisinde farklı üslupları kullanabildiği gibi tek bir resim içinde birbiri ile görünüşte bağıntısız, ancak serbest bir düş ilişkisi içinde bütünleşebilecek imgeler de kullanabilmektedir"(Erzen,1993:24).

"Biçimsel yaklaşımda değer yargılarının ya da beğenisel önceliklerin yok olması, sanatçının biçimsel tercihlerinde estetik seçimin değil, anlam üretiminin yönlendiriciliğini benimsetmiştir. Bu bakımdan bugün herhangi bir sanat ürününde görülen biçim uygulamalarının altında ya kavramsal ya da içerikle ilgili niyetler vardır. Ancak, beğeni ve biçim ölçütlerinin yok olması sanatta büyük bir özgürlüğü

olası kılarken sanat ve sanat olmayan arasında da büyük bir belirsizlik getirmiş, eleştirel tavrın çözülmesine yol açmıştır. Bugün sanat, ‘güzel sanatlar’ başlığının işaret ettiği bir yüksek değer olmaktan çok, etnik bir ifade olarak değer bulabilmektedir. Bu, egemen kültür ideolojilerini yıktığı ve bugüne dek bu kültürde sesi duyulmayan gerçekleri ön plana çıkarabildiği gibi, sanatın ruhsalı nesnelleştirici rolünü ve tinsel ile nesnel arasındaki aracılığını da zorlamaya başlamıştır” (Erzen,1993:25-26).

Postmodern sanatçılar, modern sanatın yücelttiği sanatın belli bir mesaj taşıması ilkesine karşı çıkmışlardır. Onlara göre “sanat modern sanattan farklı olarak konu ve mesaj ile ilgilenmemelidir” (Şaylan, 1996: 91).

2.1. Pop sanat: Pop sanat, 1960’lı yıllarda modern anlayıştan farklı olarak bilimsel, teknolojik endüstrinin yarattığı ortamı kabullenen ve bu gelişmelerin getirdiği koşullara uyum sağlayan bir ortamda ortaya çıkmıştır. Bu kabullenici tutum, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin bireyi ve toplumu baskı altına alan ve disipline eden ilkeleri ve uygulamaları karşısında duyulan hayal kırıklığı ve ümitsizlik sonucunda yerleşmeye başlamıştır. Pop sanat, kaçınılmaz olan teknolojik gelişmelerin yarattığı bir akımdır (Aydın,2002:198-201).

Pop sanat hayal gücüne modern sanatta olduğu gibi büyük bir değer yüklememektedir. Sanatçının subjektif yorumlarının ve yaratıcılığının yerine nesneler, tüketim eşyaları ön plana çıkmaktadır. Başka deyişle, bu akım hazır yapım nesnelerinin sanat yapıtına sokulmasını benimsemektedir. Yaşanılan anın ve gerçekliğin kaçınılmaz olarak kabullenilmesi sanatçının çıkış noktasıdır. İdeal bir toplum düzeni inşa etmekten ziyade var olan yapının mevcut koşullarıyla birlikte betimlenmesi sanatçıyı yönlendiren temel bir güç olarak ortaya çıkmaktadır. Bu akıma göre, gündelik ve sıradan olan her şey bir mesaj kaygısı taşımadan sanatın konusu olabilmektedir. Pop sanatçılar sergilerinde, gösterilerinde ve tasarımlarında kitle iletişim araçlarından alınmış fotoğrafları, yazıları ve resimleri kullanmışlar, kolaj yapmışlar, tüketim toplumunun bireyi baskı altına alan özelliklerini betimlemişlerdir(Aydın,2002:200-201).

Gündelik yaşamda fetiş haline gelen nesnelerin imgelerinin, sadece çağdaş insanın değil sanatçının da gerçeği haline geldiğini anlatmışlardır. Pop-Artçılar, çizgi romanlar, savaş, suç ve erotizm içeren çizgiler, resimler kullanmışlardır (Bürger, 2003; Şaylan, 2002; Kahraman, 2002).

Erkman'ın deyişiyle, “bir kullanım nesnesi, seyirlik bir nesneye dönüşmüştür, böylece belli bir dönemdeki kullanıma alaylı bir biçimde gönderme yapılmış olur” (1987:49-56).

Pop sanatçılar, tamamen konu, stil ve temaları bir tarafa bırakarak günümüz dünyasında yaşayan sıradan insanın ruhunu yansıtmışlardır. Popüler ve elit şeklindeki sanat ayrımlarına karşı çıkararak kent kültürünün odağını teşkil eden fotoğrafları, çizimleri ve reklamlardan alınmış ve sıradan insanın belleğine yer etmiş imgelemeleri kullanmışlardır (Gombrich, 1976; Beksaç, 2000; Batur, 2000). Bu şekilde modern sanatın sanatsal pratiğin dışına ittiği gündelik yaşam öğeleri ve sıradan ve tüketime yönelik nesneler, postmodern sanatın içine girmiştir. Fakat Pop sanat, bunu yaparken bireylerin yaşamlarını değiştirme, biçimlendirme ya da yönlendirme gibi herhangi bir misyon üstlenmemektedir.

Baudrillard, modernite çağının sınıf ve sınıf çatışmasını öne çıkaran kavramlarının postmodernite çağında içe doğru patlayarak anlamlarını yitirdiklerini söylemiştir (1998: 9-19). Bireyler ve toplumsal yığınlar artık devrimci bir girişimde bulunmamaktadır. Bireyler, herhangi bir eylemi yapmaya yeterli değildir. Bireyler bu aşamada özgür girişimler sergileyememektedirler. Kitle iletişim araçlarında kullanılan imgelerin ve sözcüklerin gerçekliğin kendisi haline geldiği bir toplumda bireyin benimsediği temel felsefe pragmatizm olmuştur. Gerçekliğin sadece reklam ve iletişim araçlarında kullanılan sözcüklerden ve imgelerden ibaret olduğu bir ortamda bireyler bu işaretlerden etkilenen ve bu mesajlara, iletilere uyumlu davranışlar sergilemeyen pasif birer alıcı konumuna yükselmişlerdir (Baudrillard, 1998:101-111).

Pop sanat, toplumda hakim değerlerin değiştiği bir ortamın sanat anlayışını ifade etmektedir. Pop sanat, eğlendirici niteliğiyle kısa sürede yaygınlık kazanmıştır. Pop sanatçılar, kullandıkları para makineleri ve resimli dergiler ile ticari bir kültüre vurgu yapmışlardır. Onlar, modern döneme ait resimleri sıkıcı ve monoton bulmuşlardır. Film yıldızları, suçlular, trafik kazaları, elektrikli sandalye gibi nesnelerin yanı sıra farklı renklere boyanmış çiçekler de kullanmışlardır. Seçtikleri bu konuları fotoğrafik imgelerle birkaç kez yinelemişler, tekrar tekrar sunmuşlardır (Germaner,1996:10-18).

Bu şekilde, bir taraftan resimleri sıkıcı yapısından kurtarmışlar diğer taraftan da trafik kazası, suçlulara verilen cezalar gibi üzücü olaylara dikkat çekmeye çalışmışlardır. Pop sanat, insanların belli çıkarlar doğrultusunda sömürülmesine karşı çıkmıştır. Fakat Pop sanatın yaratmaya çalıştığı tepki gelip geçici görüntüler ve mesajlar üzerine kurulduğu için kısa süreli etkiler yaratmıştır(Germaner,1996:10-18). Örneğin; “Marilyn Monroe’nin 1962’ de intihar etmesine karşı kamuoyunun gösterdiği tepkileri ve Kenndy’e 1963’te yapılan suikastın ardından Kenndy’nin siyahlar içindeki resimleri çoğaltılarak farklı yerlerde sergilenmiştir” (Lynton, 1993:302).

Pop sanatçılar, batı insanın en temel isteğinin yemek yemek, televizyon izlemek, müzik dinlemek olduğunu ileri sürerek tüketim olgusunun nasıl bu şekilde uluslararası bir niteliğe sahip olduğunu ortaya koymaya çalışmışlardır. Pop sanat tüketime yönelik yaşamı konu olarak seçmiştir. Fakat daha sonra bu konu, onların üsluplarını belirleyen bir öge olmuştur.

Örneğin, Pop Art sanatçısı Claes Oldenburg dev boyutlarda dondurma ve hamburger yapmıştır. Bunun yanı sıra daktilo, banyo eşyaları , sigara izmaritleri kullanmıştır. Resimlerini gerçek boyutlarda, şekillerde ve renklerde yapmamıştır. Dev boyutlar kutsal ve evrensel olanı temsil etmektedir. Bu simgeleri hem kullanmakta hem de reddetmektedir. İnsanların daha önce sorgulamadığı, olağan gördüğü olayları ve kuralları sorgulaması yönünde yönlendirmeye çalışmıştır (Giderer,1993:52-58).

Pop sanat ile estetik kurallar sorgulanmıştır. Sanat, reklamcılığın bir ögesi haline gelmiştir. Sanatçının kim olduğu, işlevinin ne olduğu, sanatın artık nasıl bir kimliğe sahip olduğu ve bir eserin hangi ölçütlere göre sanat eseri sayılabileceği soruları bu süreçte sorulmuştur. Belli bir akım çerçevesinde sanatsal etkinlikte bulunmak ve avangard(öncü) sanat anlayışları artık geçerli değildir. Pop sanat ile sanatın ve sanatsal etkinliğin entelektüel bir birikimin ürünü olması anlayışı yerinden edilmiştir.

Pop sanat, sadece yaşamı yansıtmaktadır, toplumsal alandaki aksaklıkları ve sorunları ortadan kaldırma amacı taşımamaktadır. Birey, tüketim toplumunda hem teknoloji ve kitle iletişim araçları tarafından biçimlenmekte hem de karmaşık ilişkiler kurmakta ve bu karmaşık ilişkiler içerisinde kendine özgü bir alan yaratmaya çalışmaktadır. Tüketim toplumunda birey ya kendisini çevreleyen nesneler dünyasının ürünlerinden yaralanacak bir anlamda pragmatist bir tutum sergileyecek ya da sistemin ürünlerinden yaralanmadan muhalif bir tutum sergileyecektir. Pop sanat, anonim ilişkiler içinde kaybolan, kitlenin mekanik bir parçası haline gelen ama kitle içinde kendini farklı gören bireylere yöneliktir (Kahraman,2002;Adalı,1996).

Pop sanatta, modern sanatta olduğu gibi keskin yorumlar yoktur. Susan Sontag (1991:10-14), modern sanata ilişkin görüşlerini beyan ederken, modern sanat yapısının 'bir şey söylediğini' ileri sürmektedir. O'na göre, sanatçı kullandığı karmaşık ifadeler ve biçimsel öğeler aracılığıyla, dışsal gerçekliği içsel bir duyuş eşliğinde dışa vururken belli bir anlama ve yoruma ulaşma kaygısı taşımaktadır. Alıcı, sanat eserini, estetik kategoriler çerçevesinde yorumlamaktadır. Öznel bir yorumlama süreciyle sanat eserine her defasında yeni anlamlar katmaktadır. Sanatın bu yönü, ona kalıcılık ve özgünlük kazandırmaktadır. Nietzsche'nin (2002:286), olgular yoktur, yalnızca yorum vardır ibaresi modern sanatın yoruma yer veren yönüne vurgu yapmaktadır.

Pop sanat, kalıcı olma kaygısı taşımamaktadır. Pop sanat, sanat eserini tüketilebilen bir nesne konumuna indirgemektedir. İzleyici ya da okuyucu, kendisine

sunulan üründe bir takım imgelerle, göstergelerle yaratılmış olan gerçeği, yaşamın kendisi olarak kabul etmektedir. Sanat yapıtıyla hem kendisini hem de gerçekliği görmektedir.

Örneğin, “Allen Jones erotik konulu resimlerinde tığ topuklar üstünde bükülmüş bacaklar, karın bölgesi, stilize edilmiş, kişilikten arındırılmış ve geniş düz yüzeyler halinde boyanmış görüntüleriyle kimi dergi ve reklamlardaki imgeleri çağrıştırmıştır “(Germaner, 1996:13).

Roy Linchtenstein, yapıtlarını matbaacılıkta kullanılan küçük noktacıklardan oluşan bir ağla kaplamıştır. Çizgi romanlardan aldığı bir kesiti büyüterek güncel ve popüler konu, olay ve kahramanları sadelik içinde sunmuştur. Antik döneme ait bir tapınağı ya da Picasso’nun bir resmini çizgi roman dili ve bağlamı içinde yeniden oluşturmuş, popülerize etmiştir(Germaner,1996:13).

Tom Wesselman, çıplak kadın figürlerini, kesin çizgilerle çevrelenmiş düz ve canlı renklerle boyamış ve iç mekanlarda nesnel bir yaklaşımla ele almıştır. Onun çıplak kadın figürleri, Amerikan kadını; içinde yaşadıkları mekanlar ve eşyalar ise tipik özellikleriyle orta sınıf Amerikan beğenisini yansıtmaktadır (Germaner,1996:13).

James Rosenquist, dev reklam panoları hazırlayarak onları endüstri boyaları ile boyamıştır. Bu şekilde çağdaş kent yaşamını yansıtmak istemiştir. Ayrıca Rosenquist dev boyutlarda bir F-111 uçağı yapmıştır. Uçağın üstünde belli aralıklarla Amerikan günlük yaşantısından alınmış görüntüler bulunmaktadır Bu çalışmasıyla Amerika’daki ekonomik savaşla eş değer bir durum yaratmak istemiştir (Germaner, 1996:14).

Baudrillard (1998:20-25) artık bir anlık etki dünyasında yaşıyoruz ve yaşadığımız çağa ayak uyduran sanat modern sanat değil, elektronik çağın anlık etkiye dayanan sanatıdır . Baudrillard’a göre, bu bağlamda yaşadığımız simülasyon çağının en önemli sanatçısının Andy Warhol olduğunu ileri sürmüştür.

Pop sanatın temsilcisi olan Andy Warhol, sanatsal pratiğinin ilkelerini kapitalizmden öğrenmiş ve yarattığı şeylerin bir imaj ya da marka olarak meta estetiğinde yer almasını sağlamıştır. Mao'dan Brillo kutularına kadar ortaya koyduğu çalışmalarında bilinç körelmesine yol açacak şekilde görüldüğünden daha fazlasını vaat etmenin ön koşulu olarak herhangi bir nesnel içeriğe işaret etmeden devamlı görünür kılmıştır (Ergüven, 2003:284-302).

Warhol, ünlü kişilerin, fotoğraflık tekniklerle sürekli çoğaltılan resimlerinin aslında bir kurgu olduğunu ileri sürmüştür. Yapıtlarında niceliğe, çokluğa önem vermiştir. Nicelik olarak çokluk, bireyler için ulaşılamaz konumda olan ünlü kişilerle bireylerin özdeşleşmesini sağlamaktır. Nicelik olarak çokluk ne kadar çok önemliyse sıfır da O'na göre o derecede önemlidir. Sıfır O'na göre sonsuzluğun sembolüdür. Warhol sanatsal pratiklerde palet ve fırça kullanımı reddetmiştir. O'na göre, bu tarz materyaller bireysel yaratıcılığı ortadan kaldırmaktadır. Bu nedenle daha çok baskı tekniğini kullanmıştır (Ergüven,2003:294-302).

Warhol, güncel olayları ve sinema yıldızlarını konu almıştır. Warhol tarihe yönelik bir iddia taşımamaktadır. Sadece medyanın bireyleri baskı altına alan, koşullandıran yapısına vurgu yapmaktadır. Kitle iletişim araçlarından yansıyan mesajlar hakimiyeti modern sanattan sunulan iletinin yerini almaktadır. Andy Warhol'a göre, postmodern sanatta sanatçının ve sanatın misyonu olması saçmadır. O'na göre, sanatın temel işlevi, tamamen tüketim olgusu çerçevesinde hareket eden ve kitle iletişim araçları ve medya tarafından yönlendirilen bireylerin gündelik yaşamlarını yansıtmaktır. Warhol, tasarımlarında konserve kutularını, tarihte ün yapmış kişilerin resimlerini, kola şişelerini, çizgi film öğelerini kullanmıştır. Örneğin Marilyn Monroe ve Mona Lisa gibi ünlü isimleri serigrafi tekniğiyle çoğaltarak tüketim dünyasının gerçekliğine işaret etmeye çalışmıştır (Germaner, 1996; Bürger, 2003; Baykam, 1994).

Warhol bu şekilde yapıtların orijinallliğini bozmuştur. Örneğin, L. Da Vinci'nin Mona Lisa' yı çizerken gösterdiği çabalar bir anda baskı tekniğiyle çoğaltılarak özgünlüğünü kaybetmiştir. Warhol resimlerini ışıklı görüntülerle

sunmuştur. Bundaki amacı ise, alegorik bir dil kullanarak kısa sürede yıldız olan, ünlenen sanatçıların betimlenmesini daha etkili kılmaktır (Ergüven,2003:300-303).

“Meta estetiği, önce hizmetinde olduğu kesimi daha sonra hizmetçisine çeviren kapitalizmin armağanıdır ve parasal değeri olmayan hiç bir şey yoktur”(Ergüven, 2003:302). Kapitalizmin paradigmaları çerçevesinde oluşturulmuş olan günümüz tüketim toplumunda sanatta böyle bir anlayışa indirgenmiştir. Teknolojik gelişmeler ve gündelik yaşamın öğeleri birbirinin içine geçmiştir. Böyle bir ortamda sanatın işlevi, tüketim toplumuyla özdeşleşmek olmuştur.

Yine aynı dönemde ortaya çıkan birçok sanatçı tasarımlarında ve sergilerinde, insanların her gün tükettiği hamburger, dondurma ve pasta gibi yiyeceklerle, klozet kapağı, elektrik düğmesi, ruj, mandal, araba sileceği, yazı makinesi gibi gündelik kullanım nesnelerini kullanmışlardır. Bu nesneleri sergilerken de farklı mekanları kullanmışlardır. Bu şekilde sanat eseri zaman ve mekan bağlamından koparılmıştır.

Pop sanat ve sonrasında ortaya çıkan akımlar, popüler medya imgelerine, önceki zamana ait sanat eserlerinden yaptığı alıntılara yer vermişlerdir. Sanat tarihinden aldıkları öğleri ve çevresinden kaydettiklerini, salt imgeler düzeyine indirgemişlerdir. Bu şekilde sanat, tarihinden sökülmeğe, egemen kültürle bütünleşmektedir. Televizyon ve bilgisayar ekranı gibi aralarında fark gözetmeksizin imgeler üretmektedir.

Achille Bonita'nın dediği gibi (akt. Bürger, 2003:26), postmodern sanat, “bir eserden diğerine, bir stilden ötekine geçip durur. Herhangi bir hesaplaşma ideolojik zorunluluk yoktur. Sanat bir şov haline gelir ”. Hal Foster ise (akt Bürger, 2003:26): Sanat ve hayatın yeniden kavuştuğunu düşünür, fakat avangard(öncü) değil, kültür endüstrisi koşullarında. Ramond Williams da bunu doğrulamaktadır: “Sanat ve hayatı başarıyla kaynaştıran , Fütürizm veya Sürrealizm değil kapitalizm olmuştur. Bu yeni aşamada meta kültürden çekinmez, çünkü zaten onu

özümlemiştir; yavan bir kullanım değerinden çok, artık estetik bir nesneyi gösterir” (akt.Bürger, 2003:26).

Joseph Beuys, sanatla artık yapabilecek bir şey olmadığını bir şeyler yapabilmenin tek yolunun bu olduğunu söylerken sanatta anlam aramanın gereksiz bir iş olduğunu postmodern sanatla, sanatın belli bir anlam taşıması gerektiği düşüncesinin yıkıldığını ifade etmek istemiştir (akt. Lynton, 1993; Batur, 2000; Ergüven, 2002).

Beuys, postmodern dönemde herkesin sanatçı olduğunu ve sanatın etki uyandıran ve ses getiren yapıtlarının artık yaratılmadığını ileri sürmüştür. Böyle bir ortamda en cesaretli işlerin bile statüko tarafından ya da sistemi belirleyen güçler tarafından evcilleştirildiğini dolayısıyla sanat aracılığıyla özgür ve insani bir dünya yaratmak özleminin gittikçe ütopyaya dönüştüğünü vurgulamıştır(akt. Ergüven, 2002:281-294). Statükonun gizil bir şekilde sanatın nasıl bir yönde ilerleyeceğini belirlediğini söyleyerek müzikten resme kadar öncelikle sanat kurumlarının sorgulanması gerektiğini vurgulamıştır.

2.2. Yeni Gerçekçilik Akımı: Yeni gerçekçilik akımı, çağdaş yaşamı iletişim araçlarının bir yansıması olarak görmekte, varoluş sorununu ele almaktadır. Dünyaya bakış açısı, karşı çıkış, gelip geçiciliğin bilinci, teknolojiden yaralanma, yaşanan anı sahiplenme, günlük yaşantının şiirselliği, yeni gerçekçilik akımının benimsediği başlıca konulardır (Germaner, 1996:18-22).

Bu bakış açısının amacı estetik bir tavır sergilemek ya da dünyanın bozuk giden yanlarını anlatmak değildir. Bununla birlikte, bu akımın sanatçıları modern sanatın kullandığı tekniklerin dışına çıkarak sanatçının kendisini görsel ve bedensel olarak tasarımlarına dahil etmektedir. Bu akımdan sonra resim ya da heykel sanatları geride bırakılmış, sanatçının yaratma eylemine ilişkin gösteriler ön plana çıkmıştır. Örneğin, sergilerinde, kırık bir piyano ile öfkelerini sergilemişler, içi boya dolu alçı kabartmalarına kurşun sıkmışlar, tamamlanmış bir resmi yağmurun altına gezdirmişlerdir. Yemek artıkları , plastik nesneler, neon lambalar ve florasın

kullanarak reklam dünyasının ışıklı görüntüsünü betimlemişlerdir (Germaner, 1996; Aydın,2002).

Bu sanatçılara göre artık söz konusu olan dünyanın betimlenmesi değildir. Anlatımlarının yapısal ögesi olarak 'eylem'i yaşam ve yaratıcılık arasındaki ilişkiyi belirtmek için kullanmışlardır. Kullanılmış eski bir gündelik kullanım nesnesini tekrar kullanmışlardır. Renault otomobil parçalarını , kemanları diğer eşyaları, bir odada yığıntı şeklinde üst üste koyarak sergilemişlerdir. Toplumsal alanda varolan herhangi bir sorunu, afişler kullanılarak ironik bir biçimde sunmuşlardır. Örneğin, bu akıma bağlı bir sanatçı olan Saint-Phalle, kadın konusunu ele almış, iri boyutlu, renkli kuklalara benzeyen figürleriyle toplumda kadının konumunu hicivli bir şekilde sorgulamıştır(Germaner,1996:20-22).

2.3. Eylem Sanatı: Yeni gerçekçilikle benzer temalar içeren Eylem sanatçıları, toplumda etkin bir konumda olmak istemişler ve seyirciyle doğrudan ilişki sağlamaya yönelmişlerdir.Eylem sanatçıları, kitle iletişim araçlarının eğlence alanlarını kullanmışlardır. Halka açık yerlerde eğlenceli ya da sıkıcı temaları işyarak gösteriler düzenlemişlerdir. Bu tarz gösteriler sanatçının uzun süre kendisini kontrol etmesini sağlamaktadır. Happening denmesinin amacı tiyatro benzeri gösteriye dayalı etkinliklere yer verilmesidir. Konu ya önceden tasarlanmış ya da spontanedir(Germaner, 1996:22-24).

"İlk defa Allan Kaprow'un 1959' da düzenlediği Happening başlangıç noktası olmuş ve hızla yayılmıştır. Happening' in diğer gösteri türlerinden ayıran yönü bu sanat biçiminin kendine özgü teşvik edici yorumlara, katılıma olanak sağlamasıdır"(Lynton, 1993:330). "Kaprow'a göre Happening 'Burada olan, hazırlıksız olarak ortaya çıkan' demektir ve 'sanat olmayan, sanat'tan daha fazla bir şeydir.'Happening, sanatçının Pazar olgusuna karşı çıkışı ve gelenekseli kazanma uğraşısı olarak kısa sürede çok sayıda sanatçıyı kendisine çekmiş, tüm Avrupa'ya ve Japonya'ya yayılmıştır.Happening'den, sanatçının kendi vücudunu sanat malzemesi olarak kullandığı Body Art(Vücut sanatı) ve Action-Performance doğmuştur"(Aydın,2002:204).

Modern dönemde sanatçı sergisini düzenledikten sonra seyircinin tepkisini ölçmek için dışarıda kalmayı tercih etmiştir. Happening ile sanatçı ile seyirci arasındaki iletişimsizlik ortadan kalkmıştır. Gösteri sanatında sanatçı gösteri yoluyla değil birbirleriyle ilintili verilerin sergilenmesi aracılığıyla düşüncelerini açıklamaktadırlar. İstatistikler, fotoğraflar, demeçler, gazete küpürleri ve buna benzer birçok materyal bir sergide bir araya toplanmaktadır. Bu araçları kullanan sanatçı, önemli bir sorunu araştıran bir gazetecinin ya da inceleme ekibinin karşılaştığı politik baskıyı yaşamaktadır (Lynton,1993:330).

Bu sanatçılar, resim, müzik, dans, şiir ve film gibi alanlarda kullanılan öğelerle sergiler düzenlemişlerdir. Programsız, plansız, doğaçlama etkinlikleri, halkın önünde eylem kolajları şeklinde sunulmuştur. Garaj, sokak, apartman dairesi, yani herhangi bir mekan bu gösterileri şenlik havasına sokmuş.'mekanda taşınamaz ve zamanda yeniden üretilemez' olmaları, ikinci kez tekrarlamalarını önlemiştir (Aydın,2002:204).

"Sanatçıların, yaptıkları buluşlarla büyük başarı gösterdikleri yer, kitle iletişim araçlarının eğlence alanıdır. Sanatçı birtakım gösteriler icat eder, sunar ve bunların içinde yer alır.Bu gösteriler çeşitli özellikler taşırlar. Halka oldukça çekici gelen lunapark temsillerinden, son derece acıklı ve sıkıcı türden tek kişilik gösterilere kadar geniş bir alana yayılırlar. Belli bir süre devam eden bu tür gösteriler, sanatçı-gösterici'nin kendini çok iyi kontrol etmesini ve büyük bir dayanma gücüne sahip olmasını gerektirir. Bunlar Konstrüktivist bir kompozisyon kadar soyut nitelikte bir baleyi andırabilir ya da ayinsel gösteriler olabilirler.tarihsel ya da dinsel bir törenle benzeyenleri de vardır. Bu tür gösterilerin son günlerdeki adı **Happening (Olay)** dir"(Aydın, 2002:204-205).

Bu etkinliklerin amacı, sanat ve yaşam arasındaki iletişimi ortaya çıkarmaktır. Sanatçının sanat pazarları tarafından özgürlüğünün alınmasına ve sanat eserini değerlendirmede bu piyasanın etkinliğine gösterilen bir tepkidir. Yaşamın gelip geçici öğelerine vurgu yaparak , yaşanan anın önemini, kendiliğindenliğini sunmuşlardır.

2.4. Sanat Yemek Akımı: “Sanat yemek anlamına gelen ‘Eat Art’ akımı, sanatın geleneksel değerlerini yıkmak ve bundan zevk almak anlayışını savunur. İsim babası Daniel Spoerri’ye göre besinin sanatta kullanımı, yapıtın bitmediğini ve seyirci yada rastlantılar tarafından tamamlanacağını anlatır. Böylece, tamamlanmamış ve rastlantıya bırakılmış yapıt, sanatçının yaratıcılığının gizemini ortadan kaldırır”(Aydın,2002:205).

“Eat Art, sözcüğün bir dil oyunu içermesi ve anlayışının geleneksel değerlere karşı oluşu ile Dada’ya bağlanmaktadır.Eat Art’ın Pop Sanat’ta sık sık örneklerine rastlandığı gibi yiyecek betimlemeleriyle hiçbir ilişkisi yoktur. Bu eğilim başlıca iki temel düşünceye dayanmaktadır. Beslenme, gastronomi gibi, kültürü ve yaşamla ilgili bilgileri olduğu kadar yamyamlığı ve insanlığın ilk dönmelerindeki törenlerde var olan arkaik güçleri ortaya koyar; ölümden söz eder”(Germaner,1996:24).

Spoerri’de üç eylemin birlikte varolduğu izlenmektedir. Bunlardan ilkinde; sanatçı, 1959’da kurmuş olduğu ‘Dönüşebilir Sanat Çoğalması’(Multiplication d’Art Transformable); MAT’ın ilkelerine göre ve kendi seçtiği sanatçılar tarafından gerçekleştirilmiş çok sayıda besin maddesi üretmiştir; Warhol, Beuys, Gerstner, Arman,César, Brecht, Fillio....badem ezmesinden, çikolatadan, ekmekten nesneler gerçekleştirmişlerdir. Bu nesneler 1970’de Düsseldorf’ta Eat Art Galerisi’nin ve Spoerri restoranının açılışında ‘Eat Art’ ürünler olarak sunulmuştur. 1963’te...Spoerri sayısız yemek gösterisi düzenlemiştir.Son olarak da bütün bunlarla beraber ‘Tuzak-tablo’lar gerçekleştirmiştir (Germaner,1996:25).

“Tuzak tablolar, bir yemek sonrasında sofrada kalan her türlü eşyanın ve yemek artıklarının masaya sağlam bir biçimde yapıştırılmasından, bir başak deyişle tuzağa düşürülmesinden oluşmaktadır. Sonradan yemek masasının eşyaların yapıştırıldığı yüzeyi duvara asılmakta ancak bu arada çürümelerle, farelerin yemesiyle rastlantısal değişimler olmaktadır. Rastlantının rolünü arttırmak ve seyirciyi olaya katmak amacıyla Spoerri, 1971 paris sergisinde kendi işlerinin yanı sıra herkesin evinde bir ‘tuzak-tablo’ yapabilmesine olanak tanıyacak, -50 frank

karşılığında- açıklamalı bir uygulama belgesi, yapıştırıcı ve bozulmaları önlemek için sprey satmıştır (Germaner, 1996:25).

“1970’li yıllarda Antoni Miranda ve Dorothee Selz kek –garajlar, mereng-manzaralar, pasta- bahçeler oluşturmuşlar ve bunları renklendirmişlerdir. 1969 ve 1973 yılları arasında ‘renkli’ ziyafetler ve akşam yemekleri düzenlemesi ve performans’a yakınlaşmışlardır.Öte yandan 1970’li yılların Eat Art etkinliklerinde sanatçının ‘vücudu’, besini üretici ve yiyici olarak kullanıldığından...Vücut Sanatı...içinde değerlendirilmektedir”(Germaner,1996:25).

2.5. Arazi ve Toprak Sanatı: “Land Art kavramı 1960’lı yılların sonlarında ABD’de gelişmiş ve 1970’li yıllarda Avrupa’ya yayılmıştır. Minimalist heykel anlayışıyla olduğu kadar kavramsal sanatla da yakın bir görüşü paylaşan Land Art, çağdaş sanatın ‘Non-Art’ Yada ‘Anti-Form’ hareketleri içinde yer almaktadır. Sanatın uygulama alanını genişletmek isteyen, sanat pazarına karşı çıkan, galeri ve müzelerin dışında etkilik gösteren bu eğilim, bölgesel bir ekoloji bilinci ve arkaik kültürlerin yeniden keşfi ile de ilgilidir. Bu yönüyle Minimal Sanat’ın teknolojik biçimciliğine karşı olan Land Art, XIX. yüzyılın romantik manzara ülküsüne bağlanarak doğanın gizemine yeniden dönüşü destekler”(Germaner,1996:44-45).

“Doğrudan doğa üstünde çalışmak, toprakla ilişkili işler gerçekleştirmek anlamını içeren ‘Toprak Çalışmaları’(Earthworks) yapan Michael Heizer, Robert Smithson, Robert Morris...gibi Amerikalı sanatçılar yapıtlarını daha çok Nevada ve California’nın çöllük bölgelerinde gerçekleştirmişlerdir. Buralardaki uçsuz bucaksız boşluklar ve engelleyici mevzuatın bulunmaması sanatçıların doğal çevrede istedikleri boyutta -çoğu kez anıtsal- çalışmalarına olanak sağlamaktadır” (Germaner,1996:45). Bu sanatçılar yapıtlarında heykel ve mimarlıkla ilgili verilerden yararlanmışlardır.

“Land Art sözcüğü kalıcı olmayan, daha doğrusu fotoğraf ya da video aracılığıyla tesbit edilen bir dizi yapıtı tanımlamak için de kullanılmaktadır. Bu tür çalışmaların başlıca niteliği doğa ile çok yakın ilişkide olmaları ve doğada bırakılan

izlerin yapıt olarak ortaya konulmasıdır. Amerikalı Dennis Oppenheim (1968-1969) ilk çalışmalarında uyguladığı 'toprağın mevsime ve iklime bağlı değişimin kaydedilmesi', İngiliz sanatçıları Richard Long ve Hamish Fulton'un yürüyerek 'manzarada bıraktıkları ayak izleri',...ve bunlara paralel bir anlayışla toprak üzerinde oluşturulan ahşap ya da taş çizgiler ve daireler 'Toprak Sanatı' örnekleri arasında yer almaktadır" (Germaner, 1996:45).

Bu akımın sanatçıları, ıssız, kimsenin gitmediği bölgelerde, ileri geri yürüyerek toprak üzerinde iz bırakmaya çalışmışlardır. Sonra bunun fotoğrafını çekmişlerdir. Çölde kazılan siperler, donmuş ırmakların yüzeyine çizilen motifler, bir tarlada yaratılan yeni şekiller, uzun bir kıyıya verilen biçimler, bir galeriye doldurulan toprak yığınları bu sanatın kullandığı anlatım biçimleridir (Aydın,2002; Lynton, 1993). Bu sanatçılar kalıcı bir iz bırakma amacını taşımamaktadırlar. Sadece fotoğraflarla onlara kalıcılık kazandırmışlardır. Bu sanatçılar tüketim olgusuyla bütünleşen birey ve kent yapısına karşıdırlar. Sergiledikleri eylemlerle tepkisel bir yön taşımaktadırlar.

Land Art akımının temsilcisi, Michael Heizer, tasarımlarında sanat yapıtının geçiciliği ve kalıcılığı arasındaki ikilemi açıklamaya çalışmıştır. Sahra çölünde sergiler düzenlemiştir. Sahranın doğal ortamını kendine özgü tasarımlarla düzenlemiş ve daha sonra fotoğrafını çekmiştir. Fotoğraf , sonsuz çoğaltım olanağını yarattığı için, doğal ortamın bozulduğunu ifade etmekte kullanılmıştır. Vinçlerle 47-62 tonluk granit kütesini bir çimento çukuruna düşürmektedir. 100 ton toprağı yerinden kaldırmakta ya da bir parkta çimentodan bir yarık yapıp yaratılmış yapıtın tahrip yöntemini ve eski haline geçişini ölçmekteydi. Heizer'in burada kanıtlamak istediğı şey, her şeyin bulunduğu yerin bir parçası olduğu , ama sonuç olarak her şey ya doğa ya da istediğı gibi anlamını değiştiren insan tarafından tahrip edilmektedir (Adalı, 1996:?)

Arazi sanatçıları, sanat alanında ortaya koydukları yenilikler ile sanat eserinin temelde kısa süreli niteliğine vurgu yapmışlardır. Sergilerinde doğal olan bir alanı önce bozmuşlar, kargaşalıklar yaratmışlar, daha sonra alanı düzenleyerek

yeni biçimler yaratmışlardır. Burada anlatmak istedikleri şey, doğada varolan her şeyin geçici niteliği ve geçiciliğin hakim olduğu gerçeklikler evreninde mevcut sorunlara ancak kısa süreli, anlık çözümler ortaya koymaktır. Bu akım sanatçıları, tasarımlarına felsefi anlamlar katmışlar, psikolojik, antropolojik verilerden yararlanmışlardır.

Arazi sanatçıları, dünyanın ancak insanın kendi eliyle oluşturduğu biçimlerle anlaşılabilirliğini ileri sürerek, bütün anlamların kişiye göre farklılaşacağını söylemişlerdir. Bu akımın sanatçılarının yaptıkları eserlerin satılması söz konusu değildir. Onlar, kentin, insana özgü nitelikleri yok eden yapısına karşı duydukları öfkeyi aynı etkinlikleri farklı kentlerde de yaparak göstermeye çalışmışlardır. Bu sanatın en temel özelliği bu bağlamda kullanışsız ve yarasız olmasıdır. Bununla birlikte yaptıkları etkinlikler mantıksız bulunmaktadır. Anlamsızdır ve geçici bir iz bırakmak için çaba harcanmıştır (Adalı,1996:?).s

2.6. Minimalizm(Basitleştiricilik): “Minimal Sanat, özellikle üç boyutlu bir sanat anlayışını belirtir. Terim ilk kez 1965’te Richard Wollheim’in ‘Art Magazine’ de yayımladığı ‘Minimal Sanat’ adlı makalesinde kullanılmıştır....Stella 1959-1960 arasında gerçekleştirdiği ‘Siyah Resimler’ serisi ile Minimal Sanat’ın en önemli öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir. Ona göre, 1962-1963’te yapılan ilk minimalist yapıtlar; resimde her türlü göz yajnıltıcı görüntüyü ve özneliliği...yadsıyan, heykelde ise fabrikada üretilmiş malzemeleri seçen ve endüstrinin uyguladığı seri üretim yöntemlerine öncelik tanıyan örneklerdi”(Germaner,1996:41).

“Minimalistlerce ortaya konulan bir görüşe göre, sanatçının oynamaya başladığı ‘eleştirici’ rolü, çağdaş yaratışa özgü bir özelliktir. Bir çok güncel yapıt, sanatçısının araştırdığı, açıkladığı sunduğu hedefi sergilemektedir. Minimalistlerin çoğu kendi sanatları hakkında ya da genel olarak sanat konusunda yazmışlardır”(Germaner,1996:42).

“Minimal Sanat’ta heykelin resimden çok daha büyük gelişmeler kaydettiği görülmektedir...Minimalist heykelde malzeme değişime uğramaz ve kendi niteliğini olduğu gibi ortaya koyar. Hacim ve biçimler yalın ve geometriktir. Üç boyutlu çalışmalara yönelen çok sayıda ressamın geleneksel heykel sanatının sorunlarıyla uğraşmadan minimalist yapıtlar ürettikleri görülmektedir. Bu sanatçılar heykel alanını zaten iyi tanımadıklarından, biçimin ifadesi, iç yapının dışa yansması ve yapıt üzerinde sanatçının kişiliğini yansıtan izlerin varlığı gibi özelliklerle ilgilenmemişlerdir. Buna karşın kendilerini normal ya da dev boyutlarda gerçekleştirdikleri küre, silindir, küp gibi temel biçimler ve yalın figürlerle sınırlamışlardır(Germaner,1996:42).

“Minimal Sanat gücünü reklamcılık tekniklerinden alarak basit/yalın biçimlere ya tek başına ya da birbirinin ardı sıra dizili olarak yer verir...Minimal sanat, şaşırtıcı yanılsamaları yakalar. Minimalistler 1966 yılında Açtıkları sergi ile doğanın cömertliğine karşı sanatın sunumunu önermişleridir”(Aydın,2002:203).

Gerçek mekan ve gerçek materyal kullanmayı tercih etmiştir. Modern sanatın büyük önem atfettiği sembollere, karmaşık figüratif yapılara ve kompleks anlam örgülerine yer vermemiştir. Sanatın bütün üslup ve ifade biçimlerine karşı çıkmıştır. Sanatsızlığı savunmuştur.

“Renk ve biçim kullanmada saflaşmayı hedefleyen minimalistler basit hacimler ve geometrik biçimlerle endüstriyel materyaller kullanımına ağırlık vermişlerdir. Galvenize ve hadd edilmiş çelik, florasan tüpleri, ateş tuğlası, sunni köpük, bakır levhalar kullanmışlardır”(Beksaç, 2000:139). Bu akım resimde her türlü göz yanıltıcı görüntüyü ve özneliği yadsımış; heykelde ise fabrikada üretilmiş malzemelere ve endüstrinin uyguladığı seri üretim yöntemlerine öncelik tanımıştır (Gombrich, 1976;Germaner, 1996).

2.7. Kavramsal Sanat: “1960’lı yılların sonlarında sanat dünyası tümüyle yeni bir anlayış olan Kavramsal Sanat’ın ortaya çıkmasıyla sarsılmıştır. Özünde bu anlayış biçimsel yetkinliği arayan, alışagelmış sanatın yerine, bir anlamda, yeni bir

yaşam biçimi önerisi olarak da algılanabilir. Kavramsalci yaklaşım, sanatın demokratikleşme sürecini tamamladığı ve yaygınlık kazandığı –profesyonel sanatçının tekelinden çıktığı- günümüz Batı dünyasında, insanın kendini ifade etme yollarının nereler dek uzanabileceğini göstermesi açısından da ilginçtir”(Germaner,1996:47).

“Eleştirel bir yaklaşımla kendisini, çevresini ve yaşamı sürekli sorgulayan, çağın hızla teknolojik değişimleri altında ezilmeye çalışan, bunu kullanan ya da teknolojiye başkaldıran, bu amaçla geleneksel sanatın sınırlarını aşarak sanatın boyutlarını değiştirme çabasında olan kavramsal sanatçıların görüşleri çağdaş düşünceyle temellenmiş ve onunla bütünleşmiştir” (Germaner,1996:47).

...Kavramın sanattaki önemi yeni değildir. Düşüncenin yapıta üstünlüğü inancı Marcel Duchamp'ta öteden beri var olan bir görüştür. 1965'lerden sonra çok sayıda sanatçı, yapıtın gerçekleştirilmesi üzerinde değil ama daha çok sanatın kendisi- anlamı, amacı- üzerinde düşüncelerini yoğunlaştırmıştır. Kavramsal Sanat aynı yıllarda etkin olan Antiform, Land Art, Postmnimalizm gibi sanatı anlam ve amaç açısından sorgulayarak, geleneksel sanatın sınırlarını zorlayan ve genişleten avant-garde bir akımdır (Germaner,1996:49).

Kavramsalcılar, sanatta düşüncelerin sanat yapıtı olarak kullanılabileceğini ileri sürmüşlerdir. Düşüncelri maddeleştirmişlerdir. 1960 ve sonrasında sanatın ve sanatçının boyutlarında değişimlerin olduğunu, sanatın ticari bir metaya dönüştüğünü savunmuşlardır.

“1960'lı yılların sonlarında bazı galeriler tablo ya da heykel sergilemek yerine sözlü, fotoğrafik, matematiksel öneriler, hatta çok çeşitli bilimlere gönderme yapan sistemler sunmuşlardır. ..Bunlar haritalar, filmler, sertifikalar, eskizler, gazete ilanları, telefon ses kayıtları, planlar, numaralar, vb. şeylerdir. Kavramsal sanatın uygulayıcıları tuval, fırça gibi alışagelmış gerçlerden yaralandıkları gibi sanat dışı alanlara özgü gereçlerdende yararlanmaktadırlar. Sanatçılar arasında ortak yön, seyredilem için bir yapıt meydana getirmek istememeleridir. Yapıtlarıyla kavramlar

ve analizler öneren bu sanatçılar, seyirciyi bunları anlamaya, çözmeye, kendi düşüncesiyle tamamlamaya çağırırlar” (Germaner,1996:48).

Kavramsal sanatçılar, Derrida, Barthes ve merkezsizleştirme düşüncesi çerçevesinde çıkarımlarda bulunan yapıbozumcu düşünürlerden etkilenecek kavramların ve dilde yer alan öğelerin önemine değinmişlerdir. Düşüncenin ve kavramın yapıttan daha üstün bir yerin olduğunu ileri sürmüşlerdir. Sanata ilişkin kavramları irdelemişlerdir. Sanatın ve sanat eserinin metalaşmasına bir süre karşı çıkmışlardır. Sanatçının piyasanın bir ögesi olmasını eleştirmişlerdir.

Seth Siegelaub, Robert Barry, Douglas Huebler, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth kavramsal sanatın öncüleridir. Örneğin, bu sanatçılar, sergilerinde yaptıkları eserleri sergilenmemişler, sadece reimlere ait kataloglar sergilemişlerdir. Yine buna benzer bir sergide her şeyi kataloğa indirgeyerek, yapıta katılan otuz bir sanatçıdan her birinin ayın bir gününe rastlayan bir sayfayı kullanma hakkı verilmiştir. Sanatçılar kendilerine verilen sayfayı üç seçeneğe göre değerlendirebilirler. Sanatçı adını yazabilir ve projesini tanıtabilir, yalnızca adını yazabilir veya boş bırakabilir (Sandler, 1996; Lynton, 1993).

“Sanat olgusunu yalnızca sanat yapıtıyla sınırlamayan, onu geniş bir kavram olarak ele alan sanatçıların büyük bölümü Amerikalıdır. Ancak hareketin giderek yaygınlaşması kavramsal sanata uluslar arası bir nitelik kazandırmıştır...Kısa sürede yaygınlaşan bu eğilim, kavramın içeriğine bağlı olarak çok çeşitli örnekler vermiştir. Akımın kuramsal eğilim gösteren ve diğerlerinden ayrılan başlıca grubu İngilter ve New York’ta etkin olan ‘Art+Language’ (Sanat+Dil)dir (Germaner,1996:50).

1965’te kavramsal bir sanatçının yaptığı sergide gerçek bir tabure, taburenin fotoğrafı ve tabure sözcüğünün sözlükten alınmış tanımı bulunmaktadır. Bununla birlikte yine aynı yıllarda su ile ilgili bir çalışma gerçekleştirilmiştir. Su, bütün nitelikleriyle incelendikten sonra su sözcüğünün tanımını fotoğraflanmış ve böylece ‘su’ düşüncesi betimlenmiştir (Germaner,1996:50).

Kavramalrı sanatta bir eleştiri aracı olarak kullanan Daniel Buren, 8.7 cm. genişliğinde düşey paralel bantları, farklı renkleri kullanarak sokakta, galerilerin ve müzelerin duvarlarında sergilemiştir. Buren'in çizgileri herhangi bir düşünceyi çağrıştıracak simgesel bir nitelik taşımazlar (Germaner,1996:51).

Kavramsal sanatçılar, seyircilere bir şeyle kazandırma ve onları yönlendirme amacı taşımazlar. Seyirciler, kavramsalcıların yaptıkları etkinliklerden bir şey anlamazlar. Seyirciler, bu etkinlikleri ya da yapıtları yorumlama, derinliğine ulaşma çabası taşımazlar. Çünkü kavramsalcılar bu etkiliklerini sergilerken her türlü gelenksel değer karşı çıkmaktadırlar. Sanat, bu sanatçıların yapıtlarıyla sürekli sorgulanmaktadır. Kavramlar, sahip oldukları linguistik mesajların yanı sıra biçimlerinden dolayı da bu sanatın konusu olmuştur. Bu şekilde bir cümle, kelime kısaca yazın öğeleri sanatta kullanılan temel öğeler konumuna yükselmiştir (Sandler,1996;Batur,2000).

Sergilerin ya da tasarımların farklı mekanlara taşınmasındaki amaçta belli bir sanat kesimini bünyesinde barındıran daha açık bir ifade ile sadece belli bir kültür statüsüne sahip kişilerin uğrak yeri konumunda olan müzelerin bu tarihi işlevlerine son vermek ve sanatın sadece belli kesimlerin hizmetine sokan ve kurumsal bir yapı kazandıran anlayışa karşı çıkmaktır. Müzelerin böyle bir işlevi nasıl kazandığı sorgulanmıştır. Kavramsalcılar, bunun, toplumdaki hakim sınıfın değerlerinin bir ifadesi olduğunu ileri sürmüşler, sanatın elitist bir konumda yer almasına karşı çıkmışlardır.

Örneğin, Shusaka Arakawa, bir sergisinde 'Lütfen bunu okurken ve bakarken nefes alışınızı düşünün' ibaresini kullanması eşzamanlı olarak seyircinin bilincinde belli bir yönlendirmeyi esas aldığının bir göstergesidir. Başka bir sanatçı resimlerde görsel ifade aracı olarak sözcüklerin kullanımını bir metnin ya da cümleinin gelenksel ifadelere karşı çıkmada daha etkili ve saldırgan ve şaşırtıcı duyguları daha çabuk yansıttığı için kullandığını ifade etmiştir(Germaner,1996:52).

Kavramsalcılar, postmodern toplumda her şeyin maddeye ve kavrama indirgendiğini savunmuşlardır. Ünlü heykeltıraş Mehmet Aksoy'un ifadesiyle; kavramsal sanat "estetik, insanı, rengi, uyumu, uyumsuzluğu, zıtlığı, bütün kuralları, bütün form kavramalarını birbirine karıştırmıştır ve yalnızca kavramsalılığı ön plana çıkarmıştır ve ötekileri de kavramsal olmamakla suçlamaktadır"(akt.Engin,2002:413).

Toplumsal ve bireysel yaşamın açıklanmasında ve yorumlanmasında büyük teorilerin olmadığını, herkesin kendi gerçekliğini yarattığını göstermeye çalışmışlardır. Kitle iletişim araçları ve teknolojik gelişmelerin bireyleri ve kitleleri yönlendirdiğini, bireyin var olan gelişmeler karşısında tepkisiz kaldığını iddia etmişlerdir. Kavramsalcılar, göstergebilimin verilerinden de yararlanarak bireysel bilincin nasıl şekillendiğini araştırmışlardır.

Bilinci yönlendirme noktasında sanatı bir araç olarak kullanmışlardır. Bireylere varolan gerçekliği sorgulama hakkından yalıtılan bir toplumda sanatında böyle bir işlevi olduğuna gizil bir vurgu yapmışlardır. Esasen sistemin empoze ettiği kontrol mekanizmalarına bir tepki, bir karşı çıkış şeklinde ortaya çıkmalarına rağmen ortaya koydukları çalışmaların her türlü gerçekliğin sorgulandığı, geçiciliğin hakim olduğu toplumda tepkisel çabalarında başarılı olmamışlardır. Resmi yada diğer sanat alanlarını felsefeye bağımlı kılmışlardır.

Bireylerin, kendi gerçekliklerini anlamada ve yorumlamada yetersiz oldukları kabul edilerek gerçeklik onlara yine sistem tarafından üretilen göstergelerle, imgelerle tanıtılmaktadır. Bir taraftan bu akım, seyircinin katılımını esas alırken diğer taraftan da var olan estetik ilkeleri yerinden ettiği için yapıtı yorumlama noktasında bireyleri ya da seyircileri pasifleştirmiştir.

Seyircinin sanatsal etkinliğe katılımı ancak duygusal boyutta olabilirken bu sanatçılar yapıtları olabildiğince maddeselleştirerek etkin katılımı sekteye uğratmıştır. Farklı büyüklükteki şekiller ya da cümleler, kavramlar bireyler için bir şey ifade etmemektedir. Bu sanatçılar daha çok dilbilim, dil ve düşünce arasındaki

ilişki ile ilgilenmişlerdir. Daha ileriye giderek sanatın dil olduğunu iddia etmişlerdir. Dilin her türlü yoruma açık ifadesini kullanmışlardır. Birey, sunulan eserlerde özde kendi gerçekliğini bulmaktadır. Bunu yaparken de sosyoloji, antropoloji ve psikoloji gibi bilimlerden yararlanarak sanatı, disiplinlerarası bir konuma yerleştirmişlerdir.

Bu şekilde Kavramsal Sanat ve Minimalizm, modern dönemin avangard (önü) olan sanat akımlarının örneğin Soyut ekspresyonizmin, değerlerini ortadan kaldırmayı amaçlamışlardır. “Minimalizm (Basitleştiricilik) ve Kavramsal Sanat, geleneksel resim ve heykeli, onları yaşatan kurumları, ağır biçimde eleştirerek sanat olmayanı da aşarak –ki onun da bir nesnesi vardır- sanat nesnesini (tuval, heykel)ortadan kaldırarak kapitalist sanat piyasasından, bu piyasanın yarattığı değer ve kurallardan kurtulmak istemişlerdir (Giderer, 2002:62).

Baudrillard, Kavramsal sanatla gelinen noktayla ilişki kurarak sanatın ve sanat üzerine söylemlerin her yerde çoğaldığını ileri sürmüştür. Sanatın ruhu yok olmuştur. Ona göre, “artık ne temel kural, ne yargı, ne de zevk ölçütü vardır. Bugün sanat alanında hiçbir şey diğerine karşıt değildir. ...kavramsal sanat, minimal sanat, geçici sanat ve karşıt sanat tüm bir şeffaflaşma , yok olma ve cisimsizleşme estetiği içinde sanatın maddesizleştirilmesinden söz etmektedir. Sanat çılgın bir reklamcılık alanı içine sokularak boğulmuştur. Simülasyon gerçek sanatın üstünü örtmüştür” (akt. Giderer, 2003:34).

Bu şekilde postmodern sanat reklamcılık sektörüyle özdeş bir durum sergilemektedir. Bir anlamda bu sanat anlayışı içerisinde hem sanat anlayışı, kuralları, ilkeleri hem de sanat eserinin fiziksel yapısı, alıcısı, eserin sunum şekli değişmiştir. Yani Medya, bilgisayar ve video teknolojisi sanata yön veren temel öğelerdir. Bu öğeler aracılığıyla herkes sanatsal etkinlikte bulunabilmektedir. Sanat çoğulcu ve çabuk üretilebilir bir kimlik kazanmıştır. Bu durum sanatçının yaratıcılığını ya da gerçek sanatçı algısını öldürmüştür. Sanatın yapısı, imaj tüketimciliği ile bütünleşmiştir. Sanatın teknolojik gelişmelerle yeni bir boyuta

ulaşması, Benjamin'in (1993:168-183), sanat eserinin aurasının (halesinin) yok olduğu şeklindeki ifadesiyle de somutluk kazanmaktadır.

Sandler'e göre, "postmodern sanatçılar ve onların destekçileri , evrensel olan Modernist talepleri reddettiler. Kültür kuramcısı Lyotard, postmodernizmin ortaya çıkışını 'meta anlatılara duyulan güvensizliğe bağladı. Meta anlatı evrensel olarak yol gösteren her hangi bir ilke demekti. Homojen evrensel kültür düşüncesi bir soru haline dönüştü. Evrenselleştiği varsayılan kültür Avrupa ve Amerika merkezli bir kültür müydü? Batı kültürü müydü?, Dahası orta sınıf beyaz heteroseksüel insanın kültürü müydü? Böylece postmodernist sanatçı dünyada bölgesel, yerel ve ulusal olan karakteri, etnikselliği, farklı cinsellikleri , tarihi, kültürü ve güncel olayları vurguladılar" (Sandler, 1996:9). Bu noktada postmodern sanat yalnızca resmin ya da sanatın biçimsel yönlerinin farklılaşmasını değil aynı zamanda modernizme özgü kültüründe bir eleştirisini de içermektedir.

Suzi Gablik, postmodern sanat ortamını ve sanatçıların etkinliklerini bir karmaşa olarak değerlendirmiştir. Ona göre (akt. Giderer, 2003:83) , ...sanatçının rolü , batı toplumunda marjinal hale gelmişse bunun nedeni modern sanat değildir. Bunun nedeni kapitalizmin tüm sanatı ...estetik değerlerden, ruhsal deneyimlerden ayırmasıdır, mahrum bırakmasıdır. Bu şekilde sanat diğer dönmelerden farklı olarak sisteme daha çok entegre olmuştur.

Bu sistem içinde sanatsal etkinlikte bulunmak bir anlamda pazarın kurallarına uymayı da zorunlu kılmaktadır. Bu anlamda sanatın ve sanatçının özgür bir yapı içinde hareket etmesi söz konusu değildir. Dolayısıyla sanatın temel konusu olan toplumsal ve bireysel sorunları özgür bir biçimde anlatması, ifade etmesi ikincil ve daha az önemli bir sorun olurken hangi konunun, tekniğin, malzemenin ya da ifade tarzının kar sağlayacağı birincil bir önem arz etmektedir. Bu da sanatın özünü çelişik bir durumdur. Örneğin, Kavramsal Sanatçılar, sanatın ekonomik bir araç konumuna indirgenmesine, resimde diğer sanatlara göre daha çok kar amacının güdülmesi nedeniyle resmi yok sayarak tepki göstermiştir.

Kısaca, yaygın bir şekilde modernizmin sonu şeklinde tanımlanan postmodern sanat, bilgi toplumu ya da endüstri sonrası toplumun, alıcılarının yani insanları (kitlenin) temel sanat anlayışını ifade etmektedir. Sanat böyle bir ortamda ekonominin bir aracıdır. Kitle ya da alıcılar ekonomik sistemin yarattığı kültürel mekanizmalar ile pasifleştirilmiştir.

Sarup, sanatta postmodernizm denilince, temel önemi olan özellikleri şöyle sıralamaktadır: “Sanatla gündelik yaşamın arasındaki ayrımın silinmesi, yüksek ve popüler kültürel ayrımın çökmesi, biçimsel eklektizm ve kodların karışımı. Bu bağlam içinde parodi, pastiş, ironi ve oyun sık kullanılan araçlardır. Bunlar modernizmin katı düalizminden, avangartın artık sıkıntı yaratan yenilik arayışından , sokağın sorunlarından soyutlanmış, içe kapalı ve yalnızca kendisi olan bir sanata karşı geliştirilen özelliklerdir. ‘Sanat’ la reklamcılığın, endüstriyel tasarımın, kitle iletişim araçlarının arasındaki uzaklığın kapatılmasını gerekli bulan bir anlayışın özellikleridir.. Postmodernizm, bu bağlamda, sanatın kitleselleşmesini ve kitleselleşirken endüstriyelleşmesini, endüstriyelleşirken kitlelerce para karşılığında tüketilmesi anlamına da gelmektedir” (Giderer, 2003:108).

Sanatın ve resmin sonu şeklindeki ifadeler, sistemin empoze ettiği kültür ve toplum yapısının bir sonucudur. Sanat ürünleri kısa sürede ve çok fazla üretilmektedir. Sanat ürünleri topluma sunulurken temel kaygı, daha çok kitleye ulaşarak daha çok kar elde etmektir. Postmodern sanatçılar, müzelerde ya da galerilerde farklı ifade biçimleri kullanarak kitlenin dikkatini çekmeye ve kar elde etmeye çalışmaktadırlar. Fakat sanat piyasasında yer alan her sanatçı, modern sanata özgü tekniklerden bütünüyle vazgeçmemiştir. Başka bir deyişle tuval ya da farklı renk kombinasyonlarını kullanan sanatçılar da mevcuttur.

Susan Sontag (1991:50-66) ise bu durumu şu şekilde ifade etmektedir: Postmodern sanatta temel öğe yorum yani eleştiridir. Örneğin, içerik boş olsa bile iyi yapılmış bir eleştiri ürüne bir değer kazandırmaktadır. Yorum ya da eleştiri pazarın da vazgeçilmez bir öğesidir. Bir meta iyi tanıtılırsa, reklamı iyi yapılırsa, kendinden sık söz edilirse, belli bir başlı altına sokulursa pazarda daha kolay alıcı

bulmaktadır ve değeri, talebe göre belirlenir. Kar güdüsü yada para eleştirmenin ahlakının da bozmaktadır. Onu, paranın sözcüsü haline getirmektedir. Dolayısıyla sanatçıyı ve sanatsal etkinliği belirleyen bir sanat piyasası vardır. Bu piyasa sanatçı üzerindeki temel güçtür.

2.8. Süreç Sanatı: Bu akım, 1960-70 yıllarında, kömür, iç yağı, çelik, keçe, ot, süt...vb çok çeşitli malzemelerle gerçekleştirilmiş, öncelikle yapım sürecini ve yapının oluşumu sırasında geçen evreleri göstermeye yönelik çalışmalar için kullanılmıştır. Bu örneklerde çoğu kez malzemenin organik, canlı yönü vurgulanmaktadır (Germaner,1996:53).

“Zamanın akıcılığını duyarlı kılmak, çoğu kez bir dönüşümü, bir süreci görselleştirmeyi akla getirmektedir. Bu durumda kavramsal sanatla ‘süreç sanatı’ arasındaki sınır, bir bakıma düşünce ile yaşam arasındaki sınır gibi çok yakınlaşmakta ya da tümüyle ortadan kalkmaktadır”(Germaner,1996:53).

“Özlü sözlerle, aforizmalarla çalışan Lawrence Weiner, yalnızca seyircinin gerçekleşmesini düşleyebileceği öneriler sunar ve yazılı telkinlerde bulunur...Öncelikle fotoğraf ve TV’yi kullanan Jan Dibbets (1941-) bazı algılama olaylarında bilinci uyandırmak için zamandan yararlanmaktadır. İnsana gerçekten gösterilmek istenen ile kişinin gördüğünü sandığı, çoğu kez birbirine karıştırılacak kadar yakındır. Örneğin, bir plajda kum üzerine çizilmiş bir yumruk biçimi, kameranın objektifinden kare olarak gözükür...Buradaki değişim sürecinin sorgulandığı yalnızca basit optik olgu değil, ama insanın kendisi ve çevresi arasında kurduğu ilişkilerin çeşitliliğidir (Germaner,1996:53).

“On Karawa her gün, yapıldığı günün tarihini rakamlarla betimleyen bir tuval yaparak zamanı görselleştirmiştir. Sanatçı eğer tuvalini yirmidört saatte tamamlayamazsa onu yok eder...Sanatçı burada geleneksel bir aracı zamanın nesnelleştirilmesi girişimine uygulanmıştır”(Germaner,1996:53).

“Douglas Houbler (1924-) ‘Duration Pies’de (Süre Parçalar) zamanı etkin bir öge olarak kullanılmıştır. Houbler ‘Davranışlar biçime dönüştüğünde’ sergisi için ‘uzaklık’la ilişki kurarak zamanı görsel hale getirmiştir. Bu yapıtında sanatçı bütün Amerika’yı dolaşmak üzere bir paketi postaya vermiş ve paketi gideceği uzun yolu harita üzerinde işaretlemiştir. Houbler’in bu çalışması aynı zamanda Mail-Art (Posta Sanatı) kapsamı içinde de değerlendirilebilir. Zaten pek çok kavramsal sanatçı çeşitli sanatsal eğilimlerin sunduğu olanaklardan bunları ayırdetmeksizin sırasıyla yararlanmaktadır”(Germaner,1996:54).

2.9. Posta Sanatı: “Giovanni Lista tarafından kullanılmış olan ‘Mail Art’Posta Sanatı terimi posta kurumunun tüm ürünlerini kapsamaktadır. Kolajlarında kart postal kullanan Fütüristler ve Avant-Garde’lardan başlayarak- özellikle Marcel Duchamp’ın 1916’da yaptığı kolajlar çağdaş sanatçılar iletişimi ilgili düşünceler geliştirmişlerdir (Germaner,1996:54).

“Çok değişik ülkelerin sanatçıları buna katılmış; mesajlar, eşyalar, mektup, telgraflar, şiirler, kolajlar ‘posta’ yolu ile değiş-tokuş edilmiştir. Posta Sanatı bilgi iletişimine ve bilgi alışverişinin yasalarına işaret eder”(Aydın,2002:210).

“...Posta sanatçıları, farklı resimleri, eşyaları kullanarak postalanmış nesne kimliği ile kimliği bilinen ya da bilinmeyen alıcılara ulaşmaya çalışmışlar; dayanışmalı eylemler ya da posta happeningleri düzenlemişlerdir. Örneğin On Kawara 1968’den 1977’ye kadar her gün ‘Hala Yaşıyorum ‘ yazılı, ya da sabah kalkış saatini bildiren telgraflar yollamıştır” (Germaner,1996:54).

1970’li yıllarda Fransa’dan, İtalya’dan, Hollanda’dan, Doğu Avrupa ülkelerinden ve Latin Amerika’dan sanatçıların katılımıyla bu anlamdaki posta ağı genişlemiştir...Posta sanatı bilgi iletişiminin kullanımına ve bilgi değiş tokuşu yasalarına işaret etmiş ve sırası geldiğinde politikaya da karışmıştır. Birçok feminist sanatçı da bu etkinliklere katılmıştır (Germaner,1996:55).

2.10. Vücut Sanatı: "...İfadenin en önemli aracı vücuttur. Sanatçı vücudunu ya doğrudan seyirci önünde ya da fotoğraflarla kullanır. Burada psikolojik olarak tedirgin etme ve ilgisizliği kırma amaçlanmaktadır. Vücut zorlu bir halde, umutsuz ve son kertede bir aşamadır. Diğer bir yöntem de sanat yapıtı ve yaratıcısı arasında özdeşlik yaratan, sanatçının canlı heykel olarak duruşudur. Sanatçılar saatlerce şarkı söyler, yürür, yemek yer, hareketsiz durur; böylece yapıt ile yaratıcı bütünleşmiş olur. Ayrıca, vücut, malzeme ve anlatım aracı olarak 'toplumsallaştırılmış et'e dönüştürülür(Aydın,2002:210).

Bu sanatçılar kendi fotoğrafları aracılığıyla her insanın içinde varolan kadın-erkek karşıt anlamlı bileşeni ile oynayarak seyircinin bilinç altına sızarlar ve orada yalnızca görüntüdekilerin (fotoğraftakilerin) değil ama seyredeninin de karmaşık kimliğini sorgularlar (Germaner, 1996:56).

Body Art aynı zamanda 'Happening' ve 'Performance' ile de yakın ilişkidir. Kavramın maddileştirilmesinden kurtulmak amacıyla bu sanatçılar seyirci ile sözlü iletişimler yaratmıştır. Böylece sanatçı tüm görülebilir evrelerden vazgeçmektedir.Buna karşın sanatçının oradaki varlığı ve fiziksel olarak rolü, iletişimin ortaya çıkmasında kaçınılmaz olmuştur (Germaner,1996:57).

Vücut sanatının bir diğer yönü de acı ve tehlike içermesidir. Bir çok sanatçı, etkinliklerinde kendine kötülük eder. Örneğin vücudunda jiletle çizikler oluşturur ve kanı sildiği pamukları sergiler.örneğin başka bir sanatçı, sergisinde yaşamını tehlikeye atarak bir arkadaşından 22'lik bir karabina ile üzerine ateş etmesini istemiştir. Sanatçıların bu tarz etkinlikleri simgeseldir. Bu şiddet uygulamaları ile farklı sorunları gündeme getirmeyi amaçlamışlardır. Örneğin bir sergide sanatçı etkinlikleri ile sınır sorununu gündeme getirmiştir. Bu, yaşam ve ölüm arasındaki bilinç ve bilinçaltı arasındaki, sanat ve anti sanat arasındaki sınırdır (Germaner,1996:57).

Vücut sanatı, gündelik hayatla ilgili konularla birlikte tarihsel ya da mitolojik anlam ifade eden olayları da kullanmıştır. Bu akım kalıcı olmayı

amaçlamamaktadır. Her şey belirlenen süre içerisinde olup bitmektedir. Teknolojik öğelerden özellikle de fotoğraf tekniklerinden yararlanmaktadırlar. Ortaya konulan ürünlerde modern sanata olduğu gibi kompleks bir yorum ve anlatım söz konusu değildir. Seyircinin yapıttan ya da gösteriden aldığı haz ya da çıkardığı anlam o anda sanatçıya ulaşmaktadır. Başka bir deyişle kısa sürede dönüt alınmaktadır. Modern sanatta klasikleşmiş eserlere bakıldığında seyirci ya da alıcı her defasında yeni anlamlar çıkarma gibi bir olanağa sahipken bu akımda bu tür bir amaç güdülmemiştir(Lynton,1993;Batur,2000).

Kapitalist sistemin yarattığı yaşam tarzında, bireyler için önemli olan anın yaşanmasıdır. Birey, kayıtsız şartsız mevcut düzene uymak zorundadır. Gündelik yaşam gelip geçicilik üzerine temellenmiştir. Bu tarz bir yapılanmada birey kalıcı olan şeylere pek itibar etmemektedir. Kapitalist sistem, hem bireyin yaşamını hem de bedenini biçimlendirmektedir. Tüketim kültürü, bireyin düşünmesine, bilinçlenmesine izin vermemektedir. Etrafı çevreleyen mesajlar, iletiler, bireyi toplumsal gerçeklikten pasifize etmektedir. Düşünsel olarak atıl konumda olan bireyden sadece geriye bedeni kalmıştır.

Vücut sanatçıların, bu tarz eylemler sergilemesinin nedeni, gündelik yaşamın bir ögesi haline gelen şiddet, acı, mutsuzluk, saldırı gibi durumları ele almaktır. Onlara göre birey şiddet yüklü olaylarla iç içe yaşamaktadır. Günümüz insanı, bilimsel ve teknolojik gelişmelerle bir çok şeyi kısa sürede ve fazla çaba harcamadan elde ederken aynı zamanda yaşam alanı da daralmaktadır. Bu tarz gelişmeler, birey için güvensiz ortamlar yaratmıştır. Saldırganlık, şiddet ve haksızlık yerleşik duygular haline gelmiştir.

Vücut sanatçıları için yüceltilen değerler, tüketime yöneliktir. Birey, varolan sistemin bir ögesi haline gelmiştir. Birey, sisteme muhalif olmaktan ziyade sessiz kalmayı tercih etmektedir. Vücut sanatçılarına göre, sanatın amacı, yaşamdaki karşıtlıkları açığa çıkarmaktır. Yaşam, teknolojik, bilimsel gelişmeler ile ekonomik ve siyasal kararlar ile yaşanmaz hale gelmiştir. Unutmak, Marc Augé'nin dediği gibi (1999:3) günümüz insanın temel özelliğidir. "Şu anın tadına vara bilmek için

birey için bir zorunluluk haline gelmiştir". Bu akım, yalnızca belli bir an için varolmaktadır.

Bu akım, içeriği ve özellikle ifade biçimleri, kullandığı yöntemler ve materyaller açısından felsefeyi daha çok kullandığı söylenebilir. Seyirciler, vücut sanatçılarının gösterileri ya da sergileri karşısında yapıtın estetik tarafıyla çok fazla ilgilenmemektedir. Bu sanatçılar, bireylerin yaşamından örnekler sunarken ortak değerleri ve noktaları kullanmışlardır. Çünkü yaşamın herkese sunduğu ortak bir yazgı vardır. O anda kullanılan her materyal bu yaşam sorgusunun bir simgesi niteliğindedir. Bu sanatçılar, insanın yaşadığı ya da yaşayacağı ilişkileri ele almışlardır. Fakat burada yaşanan olumsuz olaylara radikal bir karşı çıkış sunulmamıştır. Sadece içsel bir eleştiri ve fark ettirme sağlanmıştır.

2.11. Fluxus: 1960'lardan sonra yaygınlaşmış, en ünlü savunucusu Nam June Paik olmuş, değişik eylemlerle kendini duyurmuştur (Aydın,2002:211). 1950'lerin sonunda deneysel müzik yapan üç odak bulunmaktaydı. Bunlar Paris okulu, Alman elektronik müzik okulu ve Amerikan okuludur. Fluxus hareketini oluşturması açısından, aynı dönemde iki önemli etkinlik önem taşımaktadır. Bu etkinlikler dada'nın yeniden gündeme gelmesidir. Yine bu dönemde Zen anlayışı doğrultusunda denemeler yapan Amerikalı kompozitör John Cage'in tanımlanamayan müzikleri ön plandadır (Germaner,1996:58).

Bu akım çerçevesinde bir çok sanatçı, somut müzik ve dışarıdan duyulan seslerden yola çıkarak farklı bir müzik denemesi yapmıştır. Örneğin, bu akıma bağlı bir sanatçı olan G. Maciunas ilginç bir konser düzenlemiştir. Konseri için Viyana'dan özel olarak 5 keman virtüözü(!) getirtmiştir. Üç saatlik konser boyunca anti-keman bir müzik kompoze etmişlerdir. Süre bitimine kadar keman çalmamışlardır (Germaner,1996:58).

Sanatçıların bu etkinlikteki amacı, günümüzde üst bir değer haline gelen burjuva değerlerine duyulan öfkedir. Bir anlamda bu akımın sanatçıları, sanatın tarihsel süreç içerisinde burjuva değerleriyle özdeş bir konumda yer aldığını ileri

sürmüştür. Sanatçılar ve yapıtları, tarihsel bir değerlendirmeye tabi tutulacak olursa gerçekte böyle bir yanlılığa sahip olduğu görülmektedir. Sanat özü itibariyle bu tarz bir özdeşliği ifade etmemektedir. Yani sanatta sunulan değerler, konular herkes için geçerli olan değerlerdir. Burjuva olan ve olmayan şeklindeki bir ayırım çerçevesinde yapılanmayı içermemektedir. Fakat birçok sanatçı kalıcı olabilmek ve sanat alanının da kendini kanıtlamak için dönemin hakim değerlerinden ve hakim konumundaki kişilerden politikadan kendisini kurtaramamıştır.

Sanatçı mevcut değerleri ve politikayı kendi çıkarları doğrultusunda kullanmıştır. Müzikten, resme ve heykele kadar birçok sanat dalında sanatla uğraşmak üst sınıfın göstergesi halini almıştır. Bu bağlamda postmodern sanatçıların karşı çıktıkları bir nokta daha belirlemektedir. Postmodern sanat bir anlamda müziğin, resmin, heykeli ya da mimarının bu tarz ideolojik örüntülerini eleştirmiştir. Onlara göre sanat taraf tutmamalıdır. Belli sınıfın ya da değerın aracı olmamalıdır. Fakat postmodern sanatçılar, bu söylemlerle ortaya çıkarken kendisi de kapitalizmin sunduğu öğeler içerisinde kendisini var etmektedir. Postmodern sanatçılar, kapitalist sistemin varlığını idame etmesini sağlamışlardır.

2.12. Video Sanatı: Video sanatı özel bir üretim tarzıyla olduğu kadar iletişimde araya karışan psikolojik ve fizyolojik etmenlerin ortaya konulmasıyla da özdeşleşir. Video Sanat'ın biçimlerinin çeşitliliği güncel sanatsal etkinliklerin çokluğunu yansıtır. Video sanatçısı temel malzeme olarak görüntü ve sesleri kaydetmeye yarayan manyetik bantlardan yararlanmaktadır. Elektronik bir kamera, video ve çekilen görüntüyü yansıtan bir televizyon ekranı bu iş için yeterli malzeme oluşturur(Germaner,1996:61).

“1960’lı yılların başında ABD ve Avrupa’da Fluxus’ün gelişimine bağlı olarak ortaya çıkmış olan Video sanatı, kalıplaşmış televizyon görüntüsünü tartışmaya açma isteğinden kaynaklanmaktadır. M. Duchamp, ..John Cage vb. gibi geleneksel sanatın uygulama ve tekniklerini alt üst eden sanatçıların açtıkları yolda gelişim göstermiştir”(Germaner,1996:61).

Örneğin, bir galeriye 13 TV yerleştirilerek soyut görüntüler sergilenmiştir. TV’de film üzerinde elektronik yırtıklar oluşturmuşlardır. Bu sanatçılar, dünyada bir çok şeyin değiştiğini, herkesin aynı araçları kullanmaya başlamasıyla ifade etmektedirler. TV her şeyden önce maddi bir nesne, bir aygıt teknolojik bir sistemdir. Ailevi, toplumsal ve siyasal bir konuma sahip olan televizyon aynı zamanda iyi kötü ayrımı yapılmadan her şeyin üretime açık, bilimsel ve sanatsal bir deney alanıdır. Örneğin bir sanatçı bir taksi penceresinden dışarıda gördüklerini kaydetmiş ve bunu daha sonra seyirciler izletmiştir (Germaner,1996:62).

Video sanatçıların gösterilerinde kullandıkları yeni ve eski video heykeller ve robotlar günümüz televizyon toplumunu ve onun sosyo-kültürel sonuçlarını yansıtmaktadır (Germaner, 1996:62). Video sanatı ve video sanatı içinde yapılan etkinlikler, ABD’de özel dergiler, üniversiteler, galeriler, TV kanalları tarafından desteklenmektedir. ABD’ye paralel olarak Video sanatı Avrupa’da ve özellikle ileri teknolojiye sahip ülkelerde yaygınlaşmıştır (Germaner,1996:63).

Video Sanatı’nın da genellikle üç kategoride çalışma yapmaktadır.

-Bir performansın, bir konserin ya da bir happening’in video kaydı. Burada video bir tanık, bazen de eyleme katılan canlı bir bellektir. Sanatçının o anda yayınlanan görüntülere müdahale olanağına sahip olmasından ötürü video pek çok ‘davranış’ sanatçısını etkilemiş ve Vücut Sanatı’nın gelişiminde belirleyici bir rol oynamıştır.

-Deneysel video (Bijimsel video olarak da anılmaktadır). Görüntülerin elektronik olarak hazırlandığı bu tür çalışmalar yapay renklendirme, biçim bozma, geri besleme, film hilesi gibi işlemlere olanak tanımaktadır. Artık bu görüntüler doğrudan doğruya bilgisayarlarla da elde edilmektedir. Bu birleşim (sentez) görüntüler, iletişim ve yaratma alanlarında devrim yapmıştır.

-Video yerleştirmeleri (video installations); video heykelleri, video environnement’lar N. J.Paik’in yapıtlarında olduğu gibi çok sayıda televizyon göstericisinin başak bir düzenin nesneleriyle birlikte kullanılmasından oluşmaktadır. Bu düzenlemelerde görüntü için kapalı devrelerden ya da çok kanallı sistemlerden

yararlanılmakta ve çoğu kez görüntüsü ekranlarda boy gösteren seyirci de bu yerleştirmeler içinde yer almaktadır (Germaner,1996:63).

Video sanatı, kullandığı malzemeler ve teknik ile teknolojiye ya da finansmanlara bağımlıdır. Bu sanat anlayışı, teknolojinin bireyin yaşamındaki yeri ve sonuçları üzerinde durmaktadır. Bireyin ve toplumun yaşamına kattığı olumsuzluklara karşı bir tepki sunuyormuş gibi görünse de esasen teknolojik gelişmelerin daha üst düzeyde olduğu Batı toplumlarının yaşam tarzlarına ilişkin veriler sunmaktadır. Bir taraftan Batı toplumları ile diğer toplumlar arasındaki sınır çizgisini belirtirken diğer taraftan da teknolojik ve bilimsel bilginin yalnızca Batı toplumlarının tekelinde olduğunu örtülü olarak göstermeye çalışmaktadır.

Televizyon ve diğer kitle iletişim araçları, kapitalist sistemin yarattığı kitle kültürünün yaygınlaşmasında kullanılan araçlardır. Günümüz toplumunun temel kurumları olan iletişim şirketleri, özellikle reklam şirketleri, çıkarlarını gerçekleştirmek için sayısız göstergelerle televizyonun gücünü ve etkinliğini kullanmaktadırlar.

Kitle iletişim araçları sadece bilginin yaygınlaşmasını sağlamamakta aynı zamanda belli bir kültürün hakim değerlerini, ideolojik yapısını da örtülü bir şekilde sunmaktadır. Reklamlar, yazılı ve görsel basının ürünleri incelendiğinde, bu tarz araçların, kapitalist sistemin yarattığı kültürün evrensel bir yapıya kavuşturulması yönünde hareket ettirildiği sonucuna ulaşılmaktadır. Televizyon ve reklam imgeleri aracılığıyla yeni yaşam tarzları, düşünce biçimleri, mekanlar, bireysel ilişki kalıpları empoze edilmeye çalışılmaktadır (Lynton,1993; Batur,2000; Sandler, 1996).

Televizyon aracılığıyla sunulan kültür ideolojisi, bireyleri gösteri dünyasının sınırsız eğlence imkanlarından yararlanması noktasında yönlendirmektedir. Bireysel ya da özel sorunlar, programlar aracılığıyla kamusal bir yapıya kavuşturulmuştur. Başka bir deyişle özel sorunlar, herkesin sorunu haline getirilmiştir, kamulaştırılmıştır.

Televizyonun imgeleriyle bireyler sözde yaşamın anlamına ulaşmaktadırlar ve kendilerini için sunulan birbirinden farklı ve renkli kimlikleri benimsemektedirler. Fakat bu kültürel etkinlik, izleyicileri sadece dinlemek ve izlemekle sınırlandırmaktadır. Bireylerin hiçbir şekilde müdahale hakları bulunmamaktadır. Kitle kültürünün ya da sistemin derin ve içsel bir eleştirisi için bireyler kendilerini yeterince güçlü hissetmemektedirler. Belli bir ürünün pazarlanması için kadının bir reklam ögesi olarak kullanımı, renkli görüntüler içinde sunulan kaza ya da şiddet ve saldırganlık haberleri, kentsel alanları yaşanılmaz kılan olaylar bilinçli bir şekilde sistemin belirlediği göstergelerle ve imgelerle sunulmaktadır. Sayısız mesaj bombardımanına uğrayan bireyler, bu gerçeklik karşısında sessiz kalmayı tercih etmektedir.

Yukarıda anlatılan akımların dışında, sanatın kapitalist sistemin devamlılığına olumlu katkı sağlayan ve sanatın ticarileşmesini sağlayan diğer akımlar da şunlardır:

'**Kötü Resim**', kötü, kaba ve bayağı ama aynı zamanda anlamlı oluşu ile dikkat çeker Figüratif ve otobiyografiktir. Kavramsal ve Minimalist sanata tepki gösterir. Funk'tan etkilenmiştir. 70'lerde ortaya çıkmış, 80'lerde Avrupa ve ABD'de figürasyona dönüştürme etkili olmuştur. '**Düzenlenmiş Fotoğraf**' akımı, 75'lerden itibaren, gelişmiştir. Seçilen konu düzeyinde yapılan bir mizansen söz konusudur. Bu yapay ortamlar, insanı sarsıcıdır. Negatifle oynama, fotoğrafı desenleme, kurulmamış polaroidlere parmağını basma bu akımın uyguladığı yöntemlerden bazılarıdır. '**Graffiti**' II.Dünya Savaşı'ndan sonra pek çok sanatçının ilgi alanına girmiştir. 70'lerde New York metrosunun vagonları bazı motiflerle süslenir. Bu bir süre sonra tüm kente yayılır. Bazıları da bunu reklam amacı ile kullanırlar. Avrupa'da da aynı jakım başlar. Aslında bu yasaların izin vermediği bir etkiliktir ancak gördüğü ilgi nedeniyle galerilere taşınır. Kent gençliğinin spontane bir anlatım aracı olan Graffiti giderek saygın bir sanat akımı olur; fakat pazara girmesinden dolayı protest yanını kaybederek, gerçek dışı, gülünç resimlere dönüşür(Aydın,2002:211).

'İletişim estetiği' 1914-80 arasında Fred Forest çevresinde toplanan sosyolojik sanat grubunun etkinliklerini içerir ve sanatçılara medya ve kamuoyunu yönlendirme etkinlikleri üstüne araştırma alanları sunarak; gazete, Televizyon yayını, fotoğraflı röportajlar, reklam afişleri ve işaret panoları biçimindeki yapıtların oluşumunu sağlar. Sanatçılar, medyanın ayrımcılıklarına karşı çıkarlar. Duvarlara yapıştırdıkları afişlerle daha önce hiç yayınlanmamış bilgileri açıklarlar; bu yolla yeni tartışmalar yaratmak isterler. '**Kamusal Sipariş**' sanatçılara iş olanakları yaratarak bir anlamda sanatı ve sanatçıyı desteklemiştir. Bu destekler bazı ülkelere kurumsallaşmıştır. '**Mono Ha**' grubu, Japonya'da, doğal nesnelerin doğallıklarını hiçbir şekilde bozmadan sergilemeyi seçen sanatçılardan oluşur (Aydın,2002:212).

'**Pattern Painting**', 1970-80 arasında ABD'den Kaliforniyalı bazı sanatçıların 'dekoratif denilen motifleri tüm dünya .apında incelemeye almalı, tartışma ve konferans düzenlemeleri ile oluşturdıkları bir akımdır. Kelt, Bizans, İslam ülkeleri ve Japonya'nın motif esaslı süslemeleri, duvar kağıdı gibi yan yana koyarak sergilemişlerdir. '**Sanatçı Eşyaları**', 1970'lerin sonundan sonra ABD'de sanatçıların, galeri ve müzelerde satılmak üzere yaptıkları sanat-zanaat arası, işlevsel eşyalarıdır. '**Yeni İmaj**', kolayca çözümlenebilen bir figürasyona ve klasik tuvale geri dönüşü ifade eder. Karikatürden etkilenerek traji-komik, çok kişisel üsluplu bir anlatımı uygular. Bu bakımdan basit ve çocuksu kompozisyonlar işlenir(Aydın,2002:212).

'**Enstalasyon (Yerleştirilmiş Yapıt)**' sözcüğü çağdaş sanatta belli bir yer için tasarlanmış, o yere uyarlanmış yapıtları belirtir. Yapıt ve mekan seyirciyi daha fazla katılım yönünde etkileyebilir. Yerleştirilmiş yapıt, sanat-pazarının dışında kalır; kısa ömürlüdür. O mekandan sökülünce yalnızca fotoğraflarda yaşar. 1980 sonrasında ortaya çıkan akımlardan olan '**Avangard Ötesi**', geleneksel sanata ayrıcalık tanıyan, siyasal söylemden uzak duran eklektik bir tavrı benimseyen bir sanat için kullanılır. Bu sanatçılar, sanat tarihinden, popüler kültürden ve primitif kültürden etkilenirler. '**Özgür Figürasyon**', Fransa ve ABD'de, tamamen kent-alt-kültüründen geliştirilen yapıtlardır. Canlı renklerle, kısa süreli, spontane gelişen ürünler verirler. Uzlaşmaya ve çağdaş yaşama tepki gösterirler.; çocuksu

masumiyet içindedirler. Kitle kültüründen ve modern kent çevreciliğinden esinlenirler(Aydın,2002:212).

‘Yeni Figürasyon’ sanatçıları, burjuva toplumuna, sanatın fetişleştirilmesine, uyuşturucuya, kurumsallığa, eşitsizliklere tepkiyle yaklaşırlar. Yani belirgin özellik siyasal-angajmandır. Klasik resme öncelik tanınır. **‘Kültür Resmi’** İtalya’da ortaya çıkan Postmodern bir hareket olup, referanslarını geçmiş yapıtlardan alır ve her türlü farklı üslubu bağdaştırır. **‘Simülasyonizm’**, Jean Baudrillard’ın Postmodern kuramından hayli etkilenir ve uyarlamacılıkla nitelenir. **‘Yeni Dışavurumculuk’** kavramsal sanata ve modernizmin tarihinden kopuşuna bir tepki olarak gelişmiştir. Resim ve heykelde geleneksel olana dönüşü savunur. **‘Yeni Geometri’**, kapalı anlamına rağmen, temelde ev eşyalarını geçmiş geometrik formları örnek alarak çalışan sanatçıları anlatır. Ortak yanları, sanat-pazarını radikal olarak tartışan alaycılık olsa da, aşırı biçimde ticarileşmiş, piyasanın oyununa gelmişlerdir. **‘Yeni Kitsch’** yalansız bir ışıltısı ya da parlaklığı olan, bayağı, düşük zevk anlamına gelir ve II. Dünya Savaşı’ndan sonra pek çok sanatçı tarafından uygulanmıştır. Postmodern anlayış, bazı yapıtlardaki kent burjuvazisi kitsh’inin ortaya çıkışını destekler. Cırtlak, çok renkli, çok canlı yapıtlar zevksizliği yüceltir(Aydın,2002:213).

Postmodern sanat analizi çerçevesinde 20. yüzyılda ortaya çıkan bu akımlar kısa sürelidir. Bu dönemde sanat anlayışında, sanatçıda önemli değişimler olmuştur. Sanatın neliği sorgulanmıştır. Bu dönemdeki sanat akımları burjuva toplumuna, kültürüne karşı tepki sunmaya çalışmışlardır. Fakat, piyasa ve para olgularından kendilerini kurtaramamışlardır. Kendi etkinliklerini sergilemek için piyasanın araçlarını kullanmak zorunda kalmışlardır. Bu akımlar, piyasanın zevkleriyle ve amaçlarıyla bütünleşmiştir. Eserlerini teknolojik araçlar, fotoğrafla, TV ile sunmuşlardır. Dolayısıyla hiçbir akım muhalif etkinliklerinde başarılı olamamışlardır. Yaşanılan dönemin yarattığı boşluk bu sanatçılarda hep vardır. Hatta bu düzeni değiştirmeyi amaçlamışlardır. Fakat, ürünlerini alıcılara ulaştırmak için pazara sunmak zorundadırlar. Bu noktada sanatçının amacı kar elde etmek olmaktadır.

Gerçek bir toplumsal olay olan bu sanat akımları, doğrudan yaşamın kendisiyle kapitalist sistemin yarattığı tüketim olgusuyla yansıyan yaşamı yansıtmışlardır. Bu akımlar, kültürel yapıda hakim konuma gelen ve kitle iletişim araçlarıyla kendisini meşrulaştıran tüketim toplumunu ve yapay gerçekliği olduğu gibi kabul etmiş ve hiçbir değişikliğe uğratmadan, sorgulamadan yansıtmıştır. Ortaya çıkış koşulları ve amaçları dikkate alındığında bu akımlar, bireysel ve toplumsal yaşamın sıkıcı, monoton, gelip-geçici, yapay gerçekliğine bir tepki sunmuşlar ve etkinliklerini farklı mekanlara taşımışlardır. Fakat, betimlenen bu gerçekliği geçersizliğini, aksayan yönlerini anlatmamışlardır. Amaç sadece izleyiciler ya da alıcılar üzerinde geçici bir etki yaratmaktır.

İzleyici, yansıtılan bu gerçekliğin kendi gerçekliği olduğundan bile habersizdir. Bu da tüketim olgusunun bireyin bilincinde meydana getirdiği kayıpla ilgilidir. Bu akımlar, genellikle tarafsız bir tavır sergilemektedir. Postmodern sanatçılar, yeniden üretimi (çoğaltımı), endüstri renklerini, fotoğrafik öğeleri, kitle iletişim araçlarının kullandığı algı yanılmalarını, imgesel öğeleri kullanmışlardır. Gelip geçici öğeleri kullanmışlardır. Postmodern sanatçıların tepkileri, etkin bir boyuta ulaşmamıştır. Kapitalist sistem, postmodern sanat akımları ile kendisini sürekli yeniden üretmiştir.

Sanatçı sisteme karşı bir tavır sergilese de sistemin bir ögesi olmaktan kurtulamamaktadır. Sanatçıların ele aldıkları sorunlar ya da konular, reklam imgelerinde olduğu gibi geçici bir süre etki yapmış, daha sonra ise öncesine ait hiçbir şey hatırlanmamıştır. Seyirciler üzerinde anlık bir etki bırakmak amaçlanmıştır. Sanatçının ve seyircinin ya da alıcının sanatsal yaratım sürecine etkin bir şekilde katılımı, modern dönemde ki sanatçının özgünlüğü, sanatçı ve alıcı arasında ki sınırların ortadan kalktığının bir göstergesidir.

Modern sanatta eserin yalnızca bir defaya mahsus olmak üzere yaratımı, postmodern dönemde ortaya çıkan sanat akımlarının benimsediği görsel ve eylemsel üslupları ile yerinden edilmiştir. Sanatçının amacı, artık özgün eserler yaratmak değildir. Sanatçı yeniden üretilebilen ve seyircinin doğrudan katılımın öngören

eserler yaratmalıdır artık. Bu durum, bir taraftan sanatçı ve eser arasındaki duygusal ve estetik algılamaya dayalı ilişkiyi zedelerken diğer taraftan da sanat ortamında çok sayıda sanatçının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Artık herkes sanatın herhangi bir dalına ait eser ortaya koyma hakkına sahiptir. Önemli olan seyircide anlık etkiler yaratmaktır.

Kitlesel bir üretimi ve tüketimi öngören postmodernizm, bu şekilde, sanatın anlamını ve misyonun sorunsallaştırıldığı bir dönemin ifadesi olarak etkinlik kazanmaktadır. Böyle bir sanatın işlevi, sıradan tüketim nesnelerini tasarımlarda kullanarak sanatı kitlelerin seviyesine indirerek toplumsallaştırmaktır. Postmodern dönemde herkes istediği şeye sahip olabilmektedir. Çünkü tüketim, insanları eşit kılmaktadır. Tarihte ün yapmış kişilerin, serigrafi tekniğiyle çoğaltılmasının amacı da modern sanatın elitist çabalarına bir tepki göstermektir. Artık herkes Mona Lisa'nın resmini evinde bulundurmaktadır. Fetiş haline gelmiş ünlü şarkıcıların fotoğrafları da yine aynı nedenle satın alınmaktadır. Bu şekilde sanat eseri ve sanatçı, özgünlüğünü ve eşsizliğini kaybetmiş, herkesin ulaşabileceği bir nesne haline gelmiştir.

Modern dönemde sanat, Gombrich'in ifadesiyle (1976:477-487), salt kendisi için var olmuştur. Başka bir deyişle her eser yaratıcısının imzasını taşımaktadır. Bir eserin kime ait olduğu, sanatçıya ait subjektif üslup ve biçim tarzları bilindiği takdirde kolaylıkla ortaya çıkarılmaktadır. Oysa postmodern sanatçının, kalıcı olmak gibi bir kaygısı söz konusu değildir.

Postmodern sanatçıların modern sanata yönelik diğer bir eleştirisi ise, sanatın tarihsel süreçte hakim ideolojilerin ve baskıcı rejimlerin bir aracı konumunda olmasıdır. Bir çok modernist sanatçı, sanatsal etkinliğin ya da sanatsal beklentilerin belirli toplumsal ve siyasal koşullar tarafından belirlendiğini ya da konumlandırıldığını ileri sürmekte buna karşın estetik değerlerin, sanat nesnesinin üretildiği toplumsal koşullardan, kültürel değerlerden soyut ayrı niteliğe sahip olduğunu iddia etmişlerdir.

Sanat, belirli bir zaman ve mekanda varolan siyasal ya da sınıfsal çıkarların üstünde ele alınmaktadır. Bu şekilde sanatın öğeleri evrensel öğelerle ilişkilendirilmektedir. Modern dönemde sanatçının ve sanatın temel misyonu, hümanizm ve özgürlük gibi evrensel ilkeler çerçevesinde sanatsal etkinlikte bulunmaktır. Kapitalizmin değişen yönüyle birlikte, sanatçının ve sanatın misyonu da değişmiştir. Bu iki evrensel ilke, sanatçının belli bir ideolojik öğreti ya da siyasal parti çerçevesinde hareket etmesi çerçevesinde baskı yapmıştır. Bu durum modern sanatın evrensel ilkeler çerçevesinde sanatsal pratikte bulunma değeriyle paradoksal bir görünüm oluşturmuştur.

Modern dönemde, birçok ressam ya da müzisyen hakim ideolojik söylemlerden birisini seçmiştir. Örneğin, modern dönemde sanatçı, ya sosyalist ya da kapitalist bir söyleme uygun hareket etmelidir. Dolayısıyla modern sanat anlayış, toplumsal, siyasal ve ekonomik gelişmeler çerçevesinde sanata ve sanatçıya farklı misyonlar yüklemiştir.

Postmodern sanatçılar, modern sanatın tekçi ve hegemonik dokusunu eleştirmişlerdir. Modern sanat, farklı kültürlere, gruplara ve modern dönemin temel parametreleri dışında hareket edenleri sanatsal edimden soyutlamıştır. Postmodern sanatçıların modernist sanat anlayışının bu niteliğine yönelik yaptıkları eleştiriler, özellikle 1970'li yılların ortasında beliren feminist sanat teorisiyle yoğunluk kazanmaktadır. Örneğin, feminist sanat anlayışını savunan Amy Goldin, "sanatın tarihsel süreç içerisinde belirli bir kültürün, toplumun belirli bir kesiminin egemenliğinde hareket ettiğini ileri sürerek hakim sanat anlayışının elitist, ırkçı ve cinsiyet ayrımına dayalı olduğunu söylemiştir" (akt. Sandler, 1996: 334).

Postmodern sanatçılara göre, zevkler ve sanatsal değerler her zaman, hakim anlayışlar çerçevesinde iletilmiş ve hakim değerlerin toplumsal temelleri sorgulanmamıştır. Bu nedenle sanat toplumsal temelleri ile birlikte ya da toplumsal bir sorun olarak ele alınmalıdır. Sanat tarihinin ileri sürdüğü evrensel nitelikli öğeler esasen Batılı Avrupa sanat anlayışının ifadesidir. Bu sanat anlayışı ise farklılıklara, Batı dışı toplumlara, kadınlara ve toplumdaki diğer azınlıklara geçit

vermeyen hegemonik ve tekçi bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla postmodern sanat, esasen Batının egemenliğindeki sanat değerlerinin bir eleştirisini sunmaktadır(Goldstein,1992:116-126).

Postmodern dönemde her şey kendine ait bir alan bulabilmektedir. Çünkü piyasa, sanatçıları ve sanat yapıtlarını estetik değerlerin çok fazla dikkate alınmadığı homojen bir yapıda birleştirmektedir. Piyasa çok sayıda sanatçıya kendisini tanıtmaya imkanı vermektedir. Bu söylemler çerçevesinde sınıf, cinsiyet, farklılık gibi olgular postmodern sanata dahil edilmiştir (Akay, 1996; Doltaş, 1993; Erzen, 1993; Şimşek, 2000).

Postmodern sanatçılar, sanatın merkezini kültürel alandaki göstergeler, temsil sistemleri, işaretler, mesajlar, metinler üzerine taşımışlardır. Çünkü postmodern sanatçılara göre, temsiller, metinler, işaretler, göstergeler bir toplumda bireylerin sorgulamadan kabul ettikleri yapıları ifade etmektedir. Erkman'a göre (1987:?) , toplumsal ve kültürel alan, bu işaretlerin, imajların ve temsillerin karmaşık bir bütünlüğünün ifadesidir. Toplum kendisini bu temsil sistemleri ile sunmaktadır.

Bu şekilde postmodern sanatçılar, temsil sistemlerinin ve kültürel değerlerinin çoğulluğunu ve karmaşıklığını göstererek modern sanata özgü 'tekillik', 'eşsizlik', 'özgünlük' gibi olgularının geçersizleştiğini, artık 'çok anlamlılık', 'metinler-arasılık' ve 'karmaşıklık' gibi olguların geçerlilik kazandığını ileri sürmüşlerdir (Beykal, 1996; Soykan, 1996; Adalı,1996; Akay, 2001).

Postmodern sanatçılar, sanatı popüler kültürle ve sınıf çıkarlarıyla olan bağları çerçevesinde ele almışlardır. Çünkü onlara göre sanat kendisini mevcut kültürel yapı içerisinde var etmekte ve sürekliliğini, yenilikçiliğini ancak bu kültürel yapının değişen görüntüsüyle sağlamaktadır. Onlara göre, sanat hakim sınıfın bir aracı konumdadır. Sanat, bu noktada belli çıkarları gerçekleştirmek için kullanılan bir araçtır. Postmodern sanatçılar, toplumsal ve bireysel sorunları ele alırken farklı disiplinlerin verilerinden yararlanmışlardır.

Postmodern sanatçılara göre, sanatın artık devrimci ya da avangard bir yönü yoktur. Yaptıkları sergiler, her ne kadar radikal olsa da bıraktıkları etkiler itibariyle öncü konumda olamamaktadırlar. Postmodern sanatçı artık modern dönemin devrimci ruhuna sahip değildir (Bürger, 2003:119-128). Bu dönemde sanatın kaynağını aldığı toplumsal gerçeklik, sistemin kendisi tarafından yaratılan imgelerden, reklam öğelerinden, iletişim araçlarından yansıtılan göstergelerden ibaret olduğu için sanatçı artık toplumsal bir misyona sahip değildir.

Bu dönemde modern sanatta olduğu gibi yüksek ve alçak ya da popüler ve seçkin sanat şeklindeki ayrımlar bir birine karışmıştır. Hakim kültürel politikalar, popüler sanatın harmanlanması yönünde hareket etmektedir(Bürger, 2003:21-30). Güzel-çirkin, iyi-kötü, doğru-yanlı gibi ayrımlar imkansızlaşmıştır. Bu şekilde postmodern sanatçının, modern döneme özgü tarihi yorumlama ve açıklama misyonu ortadan kalkmıştır. Warhol'a göre (akt. Ergüven, 2003:298-300) tarih artık önceden belirlenmiş düşünsel yapılara göre belirlenmemektedir.

Gündelik politik söylemlerin ve geçici çözümlerin ön planda olduğu postmodern dönemde sanatçının temel misyonu, yaşamı olduğu gibi ele alıp yansıtmaktır. Böyle bir sanat ve estetik anlayışının, örneğin sanatsal anlatımları devrimci partinin emrinde; sanatın halk tarafından tutulmasını ve halkın isteklerine cevap verilmesi şeklinde ortaya çıkması gereken yansımalar olarak gören 'sosyalist gerçeklik'(Berger, 1987:28-33) anlayışından çok farklı olduğu açıktır. Kuşkusuz Picasso gibi sanatçılar herhangi bir parti komiserinin yönlendiriciliğinde sanatsal ürün vermeye şiddetle karşıdrlar. Ancak örneğin Picasso da Komünist Parti üyesidir ve sanatın sınıf gerçekliğini yansıtmayı gerektiğini düşünmektedir"(Şaylan, 1996:94).

P. Bürger (2003:28-35) postmodern sanatın, tarihsel avangard düşüncesini, devrimci özelliğini yerinden ettiğini söylemektedir. Bürger'e göre (2003) avangard sanatı ve hayatı birbiriyle buluşturmaktadır. Sanatın içinden toplumu dönüştürmeyi amaçlamaktadır. Sanatta avangard hareketler, sanatsal öğeleri kullanarak gerçek dünyayı biçimlendirmekte ve hayatı devrimcileştirmektedir. Avangardın içeriği,

sanatın tözünün, nedenin, gereğinin sorgulanmasıdır. Örneğin, Buchloh'a göre, postmodern sanat, sanatı hayat yerine gösteri dünyasıyla kaynaştırmaktadır (akt. Sandler, 1996:211-219). Bu da modernizmin temel ilkelerinin yerinden edildiğini göstermektedir.

Örneğin, Bürger, "Pop Art ve onun ardından gelen kavramsal sanat, performans sanatı, vücut sanatı, fluxus gibi akımlar bir çok sanatçıya göre yeni bir avangard akım olarak kabul edilmektedir. Pop Art'ın reklam estetiğini yeniden üreterek Amerikan tüketim kültürüne yaptığı referans Duchamp'ın hazır-yapım nesnelerindeki fikrinin bir tekrarı niteliğindedir. Huyssen bu tür tekrarın Fredric Jameson'un lanse ettiği gibi, birer pastij olduğunu kabul etmez. O'na göre bir devamlılık, kurumsal bir eleştiride bir benzerlik söz konusudur. Buna rağmen yeni avangard köklü bir darbe değildir. Gerçek anlamda avangard ve muhalif olan hareketin, kültürün çöküşüdür"(Bürger,2003:28).

Başka bir deyişle postmodern sanat başlığında ortaya çıkan sanat akımlarının ilk etapta mevcut kültürel yapıya, hakim ekonomik ve siyasal yapıya muhalif bir tavır sergilediği düşünülmüştür. Fakat modern sanatın merkezinde yer alan avangart(öncü) olgusunun tarihsel süreçte, toplumsal yapıyı dönüştürme ve biçimlendirme şeklindeki ideolojik ve anarşist niteliği göz önüne alındığında postmodern sanat akımlarının böyle bir muhalif yapıyı barındırmadığı gözlenmektedir. Çünkü postmodern sanat akımları muhalif bir tavır sergilerken kapitalist sistemi, tüketim kültürünün topluma ve bireye dönük ürünlerinden yararlanarak bu işlevi yerine getirmeye çalışmaktadır.

Yani bir anlamda, hem sistem içinde hem de sisteme karşı bir görünüm sergileyerek sistemin sürekliliğini sağlamaktadır. Sanatın görsel araçlarıyla bireylerin mevcut karşıtlıklara karşı sessiz kalmaları sağlanmaktadır. Bu da postmodern sanat için, sanat pratiğinde kullandıkları araçlar itibarıyla gizil bir ideolojik yön atfetmektedir. Görsel imgelerin bireyin hayatında bu kadar çok kullanılması Andy Warhol'un deyişiyle "bireyin tahayyül gücünü kısırlaştırmıştır.

Düşünülmesi gereken ne varsa daha önce sisteme işlerlik kazandıran ve sistemi elinde tutanlar tarafından defalarca düşünülmüştür” (Ergüven, 2002:298).

Postmodern sanatçılar, toplumsal yapıyı sistematik bir şekilde sorgulayarak sorunlara ileriye dönük gerçekçi çözümler bulma çabasına girişmemişlerdir. Modern sanatın ileriye ve yeniye dönük yönü, bu şekilde postmodernistler tarafından yerinden edilmiştir. Onlara göre, sanatın ileriye dönük bir yönünün olması, sanatsal etkinliği ve sanatçının yaratıcılığını kısıtlayan bir durumdur. Sanatçı ifade biçimlerinde daha fazla özgür olmalıdır. Bu şekilde sanatçı, sadece ileriye dönük etkinlikte bulunmamalı, geçmişin öğelerine de sık sık başvurmalı, bu öğeleri farklı biçimlerde yeniden üretebilmelidir.

Postmodern sanatçılar, modern sanatın ‘arılık’ ilkesinin yerine, karmaşıklığı, çelişkileri ön plana çıkarmışlardır. Bu karmaşık öğeler, günümüz birey ve toplum yapısının bir göstergesidir. Örneğin, tuval resmini kullanmak yerine doğrudan nesneleri, yiyecekleri, sözlü ifadeleri kullanmışlardır. Modern sanat, soyut ve saf biçimler kullanmıştır. Postmodern sanatçılar, karma biçimler, teknikler kullanmıştır. Ersoy’un (2002:?) ifadesiyle, postmodern sanat, her kaynaktan alıntı yapmıştır.

Postmodern sanat, hem geçmişin öğelerini hem de günümüzde ki öğeleri bir arada kullanmıştır. Her şey her şeyle olur anlayışı, postmodern sanata eklektik bir nitelik kazandırmıştır. Önemli olan öğeler arasındaki yan yanalık ilişkisidir. Postmodern sanat, her türlü ayrıma karşı çıkmaktadır. Postmodern bir sanat eserinde sözcükler kullanılmaktadır. Anlam birliği yerine anlam kayganlığını uygulayan göstergelere yer verilmektedir. Ancak yapıtı tanımlamak ve yorumlamak için girişilen her çaba saçmadır. Çünkü postmodernizm esasen her türlü tanımlamaya, sınıflamaya, karşı çıkmaktadır. Sanat değeri olan ile sanat değeri olmayan arasında ayırım yapılmamaktadır.

Postmodern sanatı yukarıda belirtilen nitelikleri felsefi bir zemine oturtulmuştur. Postmodern sanata kaynaklık eden felsefi temel ‘merkezsizleştirmedir’. Merkezsizleştirme, bir ‘merkez’ ya da ‘hiyerarşi’ olarak

belirlenmiş olan her şeyden kurtulmaktır. Postmodernistler, modernist akımın tek hakim ve geçerli akım olma iddiasına ve dünya kültüründe de Batı kültürünün öncelikli konumuna önemli bir eleştiri sunmuşlardır. Onlar, ayrıca, ataerkil öğelerin üstün bir konuma yerleştirilmesine de karşı çıkmışlardır. Dolayısıyla, postmodernistlerin odaklandıkları nokta, baskı altına alınan ve ikincil bir konuma yerleştirilen öteki şeklinde adlandırılan marjinal yapılarıdır. Postmodernistlerin 'merkezsizleştirme' çabalarında kullandıkları temel yöntem ise 'yapıbozumdur' (Sandler,1996 ; Lyn, 1996; Rorty, 1995).

3. POSTMODERN SANAT VE YAPIBOZUM

Yapıbozumu ilk defa kullanan Derrida dır. Derrida öznenin (ben'in) ve toplumun, dil ile yapılandırıldığını ileri sürmüştür. Derrida, bir yandan dilin zamansal bir süreç olduğunu, dilin son derece oynak bir konu olup, onun hiç bir ögesinin mutlak ve değişmez bir biçimde tanımlanamayacağını ileri sürmüştür (Cevizci,2002:1004).

Derrida, Nietzsche, Heidegger ve yapısalcılığın babası Saussure'den yola çıkarak akıl ve mantık merkezçiliğine, pozitivizme Aydınlanma felsefesine ve dolayısıyla modernitenin bütün söylemlerine karşı çıkmıştır. Derrida'ya göre, özne bir mevcudiyet, özerk ve bağımsız bir varlık, bir merkez, dünyanın veya dilin özü ya da kaynağı değildir; ben ya da bilinç dilin bir fonksiyonudur. Ona göre, bir merkez olarak özne dilin kullanımıyla oluşmaktadır. Ben, dilin bir sonucudur. Dil dışındaki nesnelerde, idealarda, özlerde ya da zihinsel imgelerde anlam yoktur. Anlam yalnızca dilin bir fonksiyonudur (Cevizci, 2002:264-266).

Derrida'ya göre modernitenin üzerinde temellendiği felsefi sistemler, genel bir sisteme oluşturarak farklılıklara izin vermemektedir. Bu dışlama süreci, Ona göre, batı düşüncesini kurumlaştıran duyusal/akılla anlaşılabilir, içsel/dışsal, kurgu/hakikat, konuşma/yazı, doğa/kültür gibi ikili yapılar ve karşıtlıklar düzeyinde gerçekleşmektedir. Derrida yapı-bozum yöntemini kullanarak ikili yapıların öncelikli bir konumda yer almasına son vermiştir. Derrida, 'difference'(farklılık)

kavramın kabul etmiştir. Bu farklılık kavramı, tanımlanan ya da açıklanan şeyin kendisine değil de onun diğer metinlere yaptığı göndermelere bağlı olduğunu ileri sürmektedir (Cevizci,264-266).

Derrida'ya göre, dil farklılıklar ve karşıtlıkların yer aldığı bir göstergeler sistemidir. O'na göre, göstergeler anlamlarını onları bir birine bağlayan bir karşıtlıklar ağından almaktadır. Anlam farklılıkları, dilin kendine özgü yapısının bir sonucudur. O'na göre, her şey bir metin (text) dir. Metnin dışında hiçbir şey yoktur. Yorumun amacı, gerçek doğruya ulaşmak değildir.Dil özünde statik değildir.Dilde yorumlar önemlidir (Cevizci,2002:264-266).

Derrida'ya göre dil sonsuz anlamlar oyunudur. Dil'de nihai ya da mutlak bir anlam söz konusu değildir. Her şey bağlamına ya da bulundukları yere ve konuma göre farklı anlamlar kazanmaktadır. Bununla birlikte metinler (texts) sadece dilin değişken olması nedeniyle değişken değildir aynı zamanda içerdiği karşıtlıklar, çelişkilerden kaynaklı olarak da değişkendir. Yapıbozumun amacı, bir metnin birbirleriyle çelişen farklı anlamları, ilkeleri, öğeleri başka bir deyişle marjinal anlamları ortaya çıkarmaktır (Lyn,1996; Rorty,1995; Rosenau,1998; Sandler,1996).

Yapıbozum, evrensel ve tanımlanabilir bir gerçek olmadığını, her şeyin değiştiğini savunmaktadır. Yapıbozum, dildeki, işretlerin ya da göstergelerin, ideolojik temalarını sorgulamaktadır. Yapıbozum ile postmodern sanat ilişkisi bu noktada başlamaktadır. Özellikle, 1970'li yıllarda yaygınlaşan Kavramsal Sanat ve sonrasında ortaya çıkan akımlarda bu etki daha çok görülmektedir.

Postmodern sanatçılar, yapıbozumdan yola çıkarak herşeyi sorunsallaştırmışlardır. 'Nitelik', 'orjinalite', 'otantiklik' ve 'üstünlük' gibi temel estetik değerler, daha önce hiç olmadığı kadar sorun haline gelmiştir.

Postmodern sanatçılar, yapıbozumcuların anlamda belirsizliğe kaynaklık eden yorumlarından etkilenmişlerdir. Bu şekilde postmodern sanatçılar, eserlerinde çift anlamlı ya da marjinal kavramları kullanmışlardır. Örneğin,'orjinallik' ve

'kopya' kavramları bu bakış açısına göre karşıt ya da çift anlamlıdır. 'Orjinallik' 'modern sanatın' merkezinde yer alan özgünlüğü, yeniden yaratılamayanı ifade eden bir kavramken 'yapıbozumcular' 'kopya' ya da 'çoğaltım' olgusunu merkeze koymuşlardır. Bu bağlamda 'orjinallik' 'resim' ile tanımlanırken 'kopya' ya da 'çoğaltım' 'fotoğraf' ve 'mekanik olarak yeniden üretilebilen sanat' ile tanımlanmaktadır. Bu şekilde örneğin, modern sanatın öncelik atfettiği resim postmodern dönemde bu önceliğini fotoğrafa ve yeniden üretilebilen nesnelere bırakmaktadır.

Postmodern sanata kaynaklık eden diğer düşünür Barthes dır. Barthes, burjuva kültürünün ürünü olan çağdaş mitleri incelemiş ve burjuva düzenine karşı çıkmıştır. Tarihsel kökeni klasik döneme kadar giden hakim dil ve edebiyat anlayışına karşı çıkmıştır. Dilin edebiyatın bir ögesi olduğunu ve içinde ideolojik anlamlar barındırdığını ileri sürmüştür. Bu şekilde dilin masum bir iletişim aracı olmadığını vurgulamıştır. O, edebiyatı ideolojik bir yapıya sahip olan sistem olarak ele almıştır (Cevizci, 2002:130-131).

Barthes, kitle iletişim araçlarının ve reklam sektörünün kullandığı imgelerin tarafsız olmadığını, sistemin ideolojik öğelerinin yayılmasında bir araç olarak kullanıldığını ileri sürmüştür. Dilin kullandığı sembolik anlamların ortaya çıkarılması gerektiğini öne sürerek toplumsal ve kültürel yaşamda yer alan karşıtlıkların, dile özgü bir alternatif söylem geliştirerek çözülebileceğini vurgulamıştır (Rosenau,1998; Baykam, 1992,Kahraman,2000).

Bu bağlamda, bireyin özgün çabaları sonucunda ortaya çıkan yaratıcılık ortadan kalkmıştır. Ortaya konan eserler 'özgünlüğünü' yitirmiştir. Yazar artık sadece daha önce yazılanlar üzerine yorum yapmaktadır. Postmodern dönemde, yazar diye bir şey yoktur. Ortaya konan sadece üretimdir.

Yapıbozumun her şeyi sorgulayan bakışı, birbirleriyle çelişik öğelerin daha çok farkına varılmasını sağlamıştır. Bu da doğaya ve topluma ilişkin daha az kesin öznel yorumların yapılmasına zemin hazırlamıştır.

Postmodern sanat, postyapısalcı ve yapıbozumcu eleştirilerden yola çıkarak ekonomik ve kültürel olarak büyük değişimler gösteren toplumun betimlemesini yapmışlardır. Postmodern sanatçılar ve eleştirmenler, bir toplumda bireyleri kuşatan, baskı altına alan ve biçimlendiren kültürel öğelerden bahsetmektedirler. Onlara göre, toplum kendisini belirli denetim mekanizmalarıyla var etmektedir. Ritüeller, gelenekler, işaretler, semboller kurumlar ve inançlar bu denetim mekanizmasının somut göstergelerini oluşturmaktadır. Bu düşünceler ve göstergeler, içlerinde belirli sınıf, cinsiyet ve ırk temaların barındırmaktadır ve belli bir statükoyu korumaya çalışan kitle iletişim araçları gibi toplumsal özneler tarafından biçimlendirilmekte ya da yönlendirilmektedir.

Toplumsal yapının temsil sistemlerini oluşturan bu yapılar aile, toplum, ulus, ırk, cinsiyet, yasa, kültür ve din gibi sorgulamadan kabul edilmektedir. Bireyler, temsil sistemlerini belirli kurumsal yapılardan öğrenebildikleri gibi medya ya da kitle iletişim araçları aracılığıyla da öğrenebilmektedirler. 1970'li yıllarda genellik kazanan postmodernist eleştiriler, yapıbozumu ve postyapısalcılığı kullanarak toplumsal yapıdaki belli ideolojik temaları içinde barındıran fakat sorgulanamayan değerlerin sorgulanmasını sağlamıştır.

Postmodern sanatçılara göre, toplumda doğal olduğu varsayılan ikincilleştirme söylemleri, esasen yönetici sınıfın kendi çıkarlarını meşrulaştırmak için kullandıkları ideolojik örüntülerden ibarettir. Postmodern sanatçılar, yönetici sınıfın kitle iletişim araçlarını ya da kurumsal yapıları, değerleri kullanarak toplumsal düzeni sağlama çabalarını eleştirmektedirler.

Postmodern sanat, yapıbozumun merkezsizleştirme düşüncesini ödünç almıştır. Yapıbozumun marjinal kavramalara yönelik bakış açısı, postmodern sanatçılar tarafından sık kullanılmaktadır. Örneğin, kadına ve eşcinsellere yönelik yerleşik değerlerin sorgulamaya açılması sanat alanına da yansımıştır. Çok sayıda kadın sanatçı, hakim değerlerin otoriter ve baskı altına alıcı yönlerini etkilerinde kullanmışlardır. Kadına yönelik olumsuz bakış açısını ve geleneksel rolleri, sergilerinde kullanmışlardır. Tepkilerini sanatsal etkinlikleri ile göstermeye

çalışmışlardır. Yapıbozumun kimlik, benlik ve ait olma konularına yönelttikleri eleştiriler, postmodern sanatçıların en çok kullandıkları konulardır.

4. FEMİNİST SANAT

1970'lerde feminist hareketin yaygınlık kazanmasıyla sanatta feminist izler de görülmüştür. Feminizm, modernizmin nesnellik, evrensel gerçeklik ve doğruluk söylemlerinin erkek egemenliğini meşrulaştırdığını ileri sürmektedir. Batı'nın toplumsal ve düşünsel sistemi, ikili yapılardan ibarettir. Birbirine karşıt olan bu öğelerden birinin diğerine her zama üstünlüğü söz konusudur. Feministler, toplumsal, kültürel ya da ekonomik olarak ikincil konumda olan kadınların bu eşitsiz durumdan kurtulmasına çalışmışlardır. 1960'lı yılların sonunda, eşitsizliğin nedenlerinin psikolojik, sosyolojik ve biyolojik kökenli olduğunu ileri sürmüşlerdir. Dolayısıyla, kadının konumunu çok yönlü ve disiplinlerarası bir yöntemle ele almışlardır (Mullin,2002; Sandler,1996).

Feministler tamamen kendilerine özgü bir alan yaratmak istemişlerdir. Kadınları, kadın gözüyle ele almışlardır. Yalnızca kadınlara özgü felsefe, dil, hukuk ve sanat teorisi geliştirmeyi amaçlamışlardır. Kadınların erkeklerden bir çok yönden farklı olduklarını kabul etmekle birlikte, toplumda eşitsizliğin nedeni olan bir çok farklılığın kültürel ve toplumsal olarak yaratıldığını ileri sürmüşlerdir.

Feminist hareketlerin sanat alanına yansımaları 1960'lı yıllara rastlamaktadır. Bu dönemde yapıbozumun kimliğe, cinsiyete ve hakim değerlere yönelik sorgulamaları ve farklılığı ön plan çıkaran söylemleri kadınlar için bir çıkış yolu olmuştur. Bir çok feminist sanatçı radikal eylemleriyle, bulundukları eşitsiz konuma yönelik radikal eleştiriler sunmuşlardır.

Miriam Schapiro, Judy Chicago, Nancy Spero ve Lucy Lippard, kadınların erkekler tarafından baskı altına alınmalarını sanatsal etkinliklerinde kullanmışlardır. Bu feminist sanatçılar, kadınlar ve erkekler arasındaki doğal eşitsizliklerin yanı sıra özellikle dilin, bu eşitsizlikleri meşrulaştıran yapısından, söylemlerinden, temsil

sistemlerinden yola çıkarak kadının mevcut konumuna yeni bir bakış açısı kazandırmışlardır. Onlar, dili, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde bir kadın ve erkek kimliğini nasıl sınıflandırdığını ya da tanımladığını yapıbozumcu araçlarla ortaya çıkarmaya çalışmışlardır. Dilin ve temsil sistemlerinin, hakim kültürün ideolojik araçları olduğunu ve politik olarak kullanıldığını ileri sürmüşlerdir. Feminist sanatçılar, erkek egemen bir toplumda dilin ve temsil sistemlerinin, farklı bir kadın ve erkek kimlikleri inşa ettiğini ve bu kimliklerin, kitle iletişim araçları, kurumsal yapılar ile yerleştirilmeye çalışılmasıyla empoze edildiğini ileri sürmüşlerdir. Onlar toplumda yerleşmiş olan bu düşünsel yapıların değişmesi gerektiğini ileri sürmüşler ve patriarkal kodları, yapı bozumculukla çözümlemeye çalışmışlardır (Mullin,2002;1994;Sandler,1996).

Feminist sanatçılar, patriarkal toplumun ve kültürün, kadını, ötekileştirdiğini ileri sürmüşlerdir. Şu halde feminist sanatın işlevi, erkek otoritesinin, kadınları nasıl marjinal bir yapıya kavuşturduğunu analiz etmektir. Feminist sanatçılar kadının toplumsal yapıda hem kendisiyle hem de diğerleriyle olan ilişkilerinin nasıl inşa edildiğini araştırmışlardır. Onların amacı, gerek kitle iletişim araçları tarafından gerekse hakim kurumlar tarafından kadına yönelik yapılan ikincilleştirme çabalarını yine kadına özgü öğelerle anlatılmasını sağlamaktır. Laurie Anderson, İda Applebroog, Jennifer Bartlett, Lynda Benglis, Louise Bourgeois, Judy Chicago , Nancy Graves, Eva Hesse , Jenny Holzer, Joyce Kozloff, Barbara Kruger, Sherrie Levine, Mary Miss gibi sanatçılar sanatta 1980'li yıllarda feminist temaları işlemişlerdir (Sandler,1996:109-118).

Feminist sanatçılar, sergilerinde performans(eyleme) yönelik bir yöntem kullanmışlardır. Yani mesajlarını daha çok canlı bir şekilde, seyirciyle doğrudan iletişim aracılığıyla gerçekleştirmişlerdir. Vücut ve performans sanatları en çok kullandıkları sanatlardır. Sergilerinde daha çok kadınların çok dar mekanlarda hareket etmek zorunda bırakıldıklarını vurgulamaktadırlar. Kadının konumunu betimlerken de daha çok kadının ev içinde kullandıkları eşyalardan yararlanmışlardır (Sandler,1996:111-115).

Feminist sanatçıların amacı, erkek egemen bir toplumda, erkeklerin kadına bakış açılarını ortaya sermektir. Birçok sanatçı, çalışmalarında kendi yaşamalarından yola çıkarak, yaşamlarının karmaşık yapısını sergilemeye çalışmışlardır. Onlara göre sanat tamamen kadınlara yönelik olmalıdır. Kadınların duygu ve düşüncelerini anlatmalıdır. Bu şekilde ferdiyetçi bir sanat anlayışı ortaya çıkmıştır. Onlar modern sanata karşı çıkmışlardır. Bu şekilde feminist sanatçılar hem tema hem de kullandıkları yöntem açısından postmodern sanatın oluşmasında en önemli katkıyı yapmışlardır(Sandler,1996:110-115).

Joan Snyder, kadınların doğasının erkeklerden genel olarak farklı olduğunu kabul etmekle birlikte kadınlar üzerinde ki baskının nedeni olarak toplumsal ve psikolojik olarak farklı yetiştirilme tarzını göstermiştir. Kadınlar her anlamda farklıdır bu nedenle kadınlara yönelik bir sanatında erkeklerin sanatından farklı olması gerektiğini vurgulamıştır (Sandler,1996:112-115).

Feminist sanatçılar, gösterilerinde sosyoloji, psikoloji ve antropoloji gibi bilimlerin kadına yönelik yaptıkları çalışmalarının verilerinden yararlanmışlardır. Bu şekilde feminist sanatçılar, sanatın modern dönemde olduğu gibi salt kendi kurallarıyla işleyen yapısını da ortadan kaldırmışlardır. Eşitsizliğin toplumsal ve kültürel kaynağı nedir, nasıl oluşmuştur, biyolojik ya da psikolojik boyutları olan bir durum mudur? Bu sanatçıların temel ilgi alanlarıdır(Sandler,1996:110-117).

“Feminist sanatçılar, kadınsal duyarlılığın, sanata, kadının vücudu aracılığıyla yansıtılabileceğini ileri sürmüşlerdir. Mensturasyon, vajina ve hamilelik bu sanatçıların kullandıkları öğelerdir. Feministler yüksek ve aşağı şeklindeki sınıflandırmalara karşı çıkmışlardır” (Sandler, 1996:115).

Feminist sanatçılar, sergilerinde kadınlar tarafından yapılan el becerilerini sergilemişlerdir. Bu tarz becerilerin erkekler tarafından küçük görüldüğünü ileri sürmüşlerdir. Feminist sanatçılar, performans sanatını benimsemişlerdir. Çünkü performans sanatı, hem ortaklık gerektiren bir sanattır hem de kitle üzerinde daha çok etki yaratmaktadır. Bu şekilde postmodern sanatın, modern sanattan farklı

olarak, ortaklığı ön plana çıkaran başka bir özelliğini ön plana çıkarmışlardır. Feminist sanatçıların etkinlikleri ile sanat yapıtı, hem resim ve heykel gibi alanların dışına çıkmış hem de sanatçının bireysel yaratımda bulunma niteliği yerinden edilmiştir. Feminist sanat, sanatsal pratikte kolektifliği vurgulayarak modern sanatın bireysel özelliğine karşı çıkmıştır(Sandler,115-119).

Feminist sanatçılar ayrıca medyada görsel bir imge olarak kadının kullanılmasına karşı çıkmışlardır. Medyada hiçbir sorunu yokmuş gibi yansıtılan kadın ile gerçekte kadınların yaşadıkları, hissettikleri arasında tutarsızlıkların varlığına işaret etmişlerdir. Moira Roth 'un dediği gibi "kadına yönelik bir sanat yapmak, kadınları kendi bakış açılarıyla yansıtmaktır ve bu yolla kadınların, bulundukları konumu değiştirmeleri yönünde hareket etmeleri sağlanmalıdır" (Sandler, 1996; Mullin,2002).

Lippard, "cinselliğin erkekler tarafından yapılan sanatta, tek boyutlu olarak anlatıldığını vurgulamıştır. Modern veya formalist sanatın erkek egemen öğeler taşıdığı için reddetmiştir"(akt. Sandler, 1996:117). Ayrıca Onlar, yapılan sergilerde önemli bir oranın erkeklere ait olduğunu ileri sürmüşlerdir. Ve cinsiyet ayrımcılığının modern sanatın bir öncülü olduğunu vurgulayarak kendilerine piyasada yer vermeyen modern sanatı eleştirmişlerdir.

Örneğin, Bourgeois, bir sergisinde küçük bir kızken kız-erkek arasındaki ilişkileri çözemediğini ifade ederek heykellerine kendisine yönelik yapılan olumsuz davranışları farklı teknik ve materyallerle sunmaya çalışmıştır. Genellikle tahta ve bronz, lateks, mermer, balmumu, alçı gibi maddeleri eşit ve farklı büyüklüklerde biçimlendirmiştir. Kadının kimliğini anlattığı heykellerinde kadının bedenini kolsuz, bacaksız, kafasız olarak biçimlendirmiştir. Ona göre kadın toplumsal ve bireysel yaşamında yalnızdır. Bazen de kadınları ev içinde kullandığı; çatal, bıçak, ütü, yorgan, mendil gibi doğrudan kadına atfedilen nesnelerle sergilemeye çalışmıştır(Sandler,1996:115-116).

Başka bir feminist sanatçı kadının kimliğine yönelik tepkisinde kadının cinsel kimliğini öne çıkararak, renkli çiçeklerle bezenmiş , bakımlı bir kadın imajı yaratmıştır. Bununla birlikte birçok feminist sanatçı garip kıyafetlerle pankartlar kullanarak gösteriler sergilemişlerdir(Sandler,1996:117-119).

Ünlü feminist sanatçı, Beuys, performansa yönelik sanatında kadınların toplumsal alanda karşılaştıkları problemleri anlatmaya çalışmıştır. Öznel bedenle, toplumsal beden arasında bir karşıtlık ilişkisi kurmuştur. Ona göre, feminist sanatçıların kullandığı performans sanatı kadına yönelik yaptığı vurgulamalarla devrimci politik bir yönelime sahiptir. Nancy Spero, farklı din, ırk, renk ve ülkeye mensup kadınların fotoğrafları; kadınlara ilişkin tarihsel pasajları, teksleri birbirlerine farklı mesafelerde sergilemiştir. Carolee Schneeman, performans sergisinde, kırık aynalar, bardaklar, şemsiyeler arasında çıplak bir kadın bedenini sergilemiştir. Buradaki amaç, patriarkal toplum yapısına karşı çıkmaktır (akt. Sandler, 1996:120-124).

Feminist sanatçılar, kadını sadece medya ve tüketim toplumunun öğeleri çerçevesinde ele almamışlar aynı zamanda mitolojik öğelerden de yararlanmışlardır. Feminist sanat, erkeklerin egemen olduğu sanat piyasasında kadınlarına yönelik yapılan eşitsiz davranışlara farklı bir bakış açısı getirmiştir. Feminist sanatçılar, biçim, teknik ve kullanılan materyal bağlamlarında erkek sanatçılardan farklı olmaya çalışmışlardır. Birbirinden farklı öğeleri bir araya getirerek postmodern sanatın eklektik yapısına katkı sunmuşlardır. Hem şimdiye hem de mitolojik ya da geçmişe ait öğeleri kullanmışlardır.

Kısaca, günümüz sanat anlayışını iki noktada temellendirmek gerekmektedir. İlki ‘merkezsizleştirme’ düşüncesini esas alan yapıbozumcu felsefe, ikincisi de sanat eserini ve sanatçının etkinliklerini teknoloji merkezli anlayışa indirgeyerek yeniden üretimin, çoğaltımın belirleyici olduğu, kaynağını Baudrillard’tan alan Benjamin’de farklı yorumlar kazanan bakış açıları ve yorumlardır. Başka bir deyişle postmodern sanat hem kitle toplumuyla hem de

kimlik, cinsellik, aidiyet ve güç olgularına eleştiriler getiren yapı-bozum felsefesinin etkisi altında gelişme göstermektedir.

Yapıbozumcu felsefe, esasen toplumsal alandaki kimlik ve güce ilişkin yorumlar içermektedir. Bu noktada, postmodern dönemde sanat, farklı kimliklerin kendilerine özgü bir alan yaratmada kullandıkları bir araç konumunda olduğu gözlenmektedir. Özellikle 1970'li yıllarda feminist ve eşcinsel sanatçıların, yapıbozumcu felsefenin merkezi düşüncelere yönelik yaptığı çıkarımlardan etkilenecek sadece kendileri için olan bir alan yaratmaya çalışmışlardır. Feministler, toplumsal ve kültürel olarak ikincil bir konuma yerleştirmelerini sağlayan her türlü söylemi kendilerine özgü üsluplarla yeniden yorumlamışlardır. Bu yorumlarında sosyoloji, psikanaliz, biyoloji antropoloji gibi bilimlerin verilerinden yararlanmışlardır. Bunu yaparken amaçları kendilerine kısıtlı alanlarda hareket imkanı tanıyan erkek belirleyiciliğine son vermektir.

Feministlerin ve farklı cinsel tercihleri olan grupların toplumsal ve kültürel alanda yapıbozumcu felsefe aracılığıyla yaptıkları açılımlar, modern dönemden bir kırılma olduğunu göstermektedir. Bu şekilde modernizmin bütünsellik taşıyan öğeleri parçalanmış, öteki diye adlandırılanlar kendilerini ifade etme serbestisine kavuşmuşlardır. Bunun yanı sıra Foucault ve Deleuze gibi düşünürlerin biçimlendirdiği 'beden teorisi' postmodern dönemde sanatı etkileyen bir diğer kaynaktır. Happening (eylem sanatı) ve body art (vücut sanatı) gibi performans, tiyatral etkinliğe, gösteriye dayalı ifade biçimlerinin, sanatların ortaya çıkmasının altında yatan temel budur.

Örneğin, feminist sanatçılar, toplumsal ve kültürel olarak bulundukları konumu eleştirirken kendi bedenlerini ya da kadın bedenini anlatım aracı olarak kullanmışlardır. Onlar bedenlerine farklı şekiller, renkler, mekanlar içinde farklı anlamlar yüklemişlerdir. Bu şekilde beden, seyirciyle ya da katılımcılarla aktif iletişimin hakim olduğu bir ortamda toplumsallaştırılmıştır. Bunun birlikte Derrida'nın ve Barthes'in her şeyi 'metin'e, kavramsal'a indirgediği dile yönelik çıkarımları kimlik, cinsellik kavramlarına yeni bir boyut katmıştır. 'Derrida'nın

‘dil’ i ve ‘kavramlar’ ı içeren yorumları Conceptual Art (Kavramsal Sanat) ‘ın doğuşuna zemin hazırlamıştır. Kesin, genel geçer bir doğru yoktur, her şey yorumlardan ibarettir anlayışı yaygınlık kazanmıştır.

5.POSTMODERN DÖNEMDE MİMARİ

Sanat alanında ortaya konan her yenilik, yerleşik değerlerin, alışkanlıkların ve üslupların sorgulanmasını gündeme getirdiği için ilk etapta değersiz olarak nitelendirilmektedir. Fakat tarihsel bir süreçte, bütün yenilikler, toplumsal ve ekonomik ve kültürel bağlamda değerlendirildiğinde belli bir bunalımın ya da ihtiyacın sonucu olarak ele alınmaktadır.

Mimari alan, günümüze kadar gelinen süreçte, sürekli değişim ve dönüşümlerin kendisini en etkin bir şekilde hissettirdiği bir alan olmuştur. Bünyesinde estetik kalıpları barındırmakta birlikte, salt estetik kaygıların ötesinde din, toplumsal yaşam, ahlak, bireysel yaşam, yaşam felsefesi, doğayı ve toplumsal çevreyi algılama ve yorumlama biçimi gibi kültürel değerleri de yansıtmaktadır. Başka bir deyişle, mimari alan, söz konusu değerlerdeki değişimlerin, estetik ya da sanatsal bir yaratım kaygısıyla ve çabasıyla ifade edilmesidir.

Mimari, nesnel güçlerin ya da maddi teknik olanakların kendisine sunduğu imkanları üst düzeyde kullanıldığı bir alandır. Dolayısıyla dönemin ekonomik ve teknik olanaklarıyla bir bütünlük göstermektedir. Ekonomik alandaki her yeni gelişme mimari alana bir takım yenilikler getirmektedir. Bu bağlamda postmodern dönemde mimarinin değişen yüzünü betimlerken sanatın üretici güçlerinde farklı bir gelişme düzeyini ifade eden teknik olanaklar ile estetik alandaki değişen ilkeler üzerinde durmak gerekmektedir.

Yerleşik değerlere karşı çıkararak bireysel ve toplumsal yaşamda rasyonalite, özgürlük, eşitlik, hümanizm, bireysel yaratıcılık gibi nosyonlarla etkin olan modern dönem, mimari alanda kendisini ‘standartlaşma’ ve ‘rasyonellik’ bağlamlarında hissettirmiştir. Modern dönemde, klasik dönemin ya da dinin ve geleneğin etkin

olduğu mimari yapılanmalar, materyalist ve pozitivist bir mantık çerçevesinde biçimlenen ‘makineleşme’ ve ‘sanayileşme’ olguları ile değişmiştir.

“Modern dönemin mimarisini yaratan öğelerin başında endüstrinin istekleri gelmektedir. Endüstrinin rasyonel hesapçılığı, mimari alanda ölçülülüğü ve yeterliliği ilke haline getirmektedir. Dolayısıyla, ‘işlevsellik’ ve ‘hesaplılık’, modern mimarinin temel özelliğidir”(Turani, 1999:39).

Örneğin, makine ürünün nakliyesi, pazarlanması, tanıtılması ve satışı sonucunda zenginleşen sanayiciler, geniş alanları kaplayan fabrikalar, büyük mağazalar, büyük boyutlu sergi salonları yapmışlardır. Bu durumda, modern dönem mimarları, modern öncesi dönemde kullanılan materyalleri pahalı ve yetersiz bularak daha ucuza mal edebilecekleri ve daha geniş alanlarda kullanabilecekleri materyalleri tercih etmişlerdir. Bunun akabinde çok katlı binalar, köprüler ve siteler inşa edilmiştir. Bu şekilde mimari alan bireylerin hizmetine sunulmuştur. Bu durum, endüstrinin ve teknolojinin mimarlıkta ortaya koyduğu yenilikleri göstermektedir (Turani, 1999; Beksaç, 2000).

Modern mimaride gösteriş ve süsleme olguları söz konusu değildir. Daha ziyade ihtiyacı karşılayıp karşılanmadığı sorgulanmaktadır. Wachsmann’a göre (akt.Turani,1999:39-40), modern mimaride gereken malzemeyi, bilim ve teknolojiye bağlı endüstri sağlamaktadır. Çelik, demirli-beton, cam vb. gibi malzemeler , yeni biçimlerin oluşumunda yeni olanaklar yaratmakta ve fonksiyonellik, yeni bir yapı anlayışı yaratmaktadır. Bu yeni malzemelerin özelliklerine dayalı yeni bir estetik de, beraberinde yeni bir boyut, yeni bir görünüş ve yeni modüller getirmektedir. Daha önemlisi, modern dönem öncesine ait kent biçiminin fonksiyonunu yitirmiş ve yeni kentçilik anlayışı ortaya çıkmıştır. Eski taş mimarlığı ile yine ona ait statik hesapları ve tekniklerinin, 19 yüzyıldan itibaren gittikçe zorlayıcı biçimde gereksinim duyulan ve yapımında sürat gerektiren yeni yapıların kurulmasına olanak vermemesi nedeniyle, tarihe karışmak zorunda kalmıştır.

Almanya'da kurulan Bauhaus okulu, Walter Gropius, Henri Le Corbusier, Mies van der Rohe modern mimarinin ünlü isimleridir. 20. yüzyıl boyunca mimari yeni üsluplar yaratmış fakat bunu yaparken güzel olanı değil işlevselliği ön plana çıkarmıştır. Bu durum daha çok geçmişin geleneksel ağırlığına sahip olmayan ABD'de yaşanmıştır. Gökdelenler, evler, aslı olarak iç mekanın gereksinimlerine cevap vermesini sağlamak için düzenlenmiş, eskinin yardımcı öğeleri tasfiye edilmiştir. Yeni evler, düz ve çıplaktır. Bu tarzın yaratıcısı ise, sonradan Nazilerce kapatılan Bauhaus'dur. Bauhaus, sanatı teknikle karıştırmış, işlevciliği öne geçirmiştir. Ona göre, bir nesne yalnızca işlevine göre tasarlanırsa, güzelliğe kendiliğinden ulaşır. Bu aşırı basit yaklaşım pratikte çok faydalı olsa da, bir sürü çirkinliğin ortaya çıkmasına neden olmuştur (Gombrich, 1976:444-445).

Modern mimari, çağın ailesi için bir arada ama ayrı bölmeli, üst üste konut komplekslerini yapma görevini üstlenmiş, bu geometrik ve katı kurallı konutlar yalnız işlevler, yoğun iş yaşamının gereklerine cevap vermiş; mimari, endüstrinin elinde yalnız rasyonalitenin hizmetinde olmuştur. Mimarının seçtiği yeni konut tipi birbirini hiç tanımayan yabancı insanları bir araya getirmiş; çok sayıda ruhsal soruna neden olmuştur (Aydın, 2002:214-217).

20. yüzyılı başında geleneksel mimariye başkaldırı çeşitli görüş farklılıkları ile ortaya çıkmıştır. Şehrin aşırı büyümesine karşı, Art Nouveau, Viyana Ayrılıkçılığı, Antoni Gaudi, Otto Wagner, Josef Hoffman, Henry van de Velde gibi sanatçı mimarlar başarılı örnekler sunmuşlardır. Mackinden estetiğe önem vererek geometrik ifadeleri kullanmıştır. Bu şekilde geleneksel ifade tarzlarından uzaklaşmıştır. Gaudi klasik dilden uzaklaşırken oymayı kullanmış, bireysel yorumlarını ön plana çıkarmıştır. Bu durum Onu, özgün ve taklit imkanı olmayan yöntemler kullanmaya yöneltmiştir. Düz geometrik ifadeler ise, vasat mimarinin sığındığı bir alan olarak kabul edilmiştir. Çünkü ancak üstün bir yetenekle, bireysel yaratıcılıkla sanatsal düzeye ulaşmak mümkündü. 19.yüzyılda mimarlık ve mühendislik henüz birbirinden ayrı konumdaydı. Fakat modern dönemde, örneğin, Otto Wagner, binanın teknik ve yapısal unsurlarını sergilemek için mühendisliği ön

planda kullanmıştır. Cam ve çelik mimarisi bunu gerektirmekteydi (Krier, 2000; Graves, 2000)

Mimari dildeki karmaşa, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra daha da arttı. Tarihsel özellikler giderek daha suiistimal edilmiştir. Bu dönemde, garaja ya da toplantı salonuna benzeyen kiliseler gibi tuhaf yapılar ortaya çıkmıştır. Bunlar kültürel çöküşün göstergeleri şeklinde kabul edilmiştir. Oysa Antik dönemden sonra tapınak, kilise ya da camiler sanatsal başarının en iyi örnekleri olmuşlar; bir çağın geleneğini simgelemişler; mistik ve sembolik önemleri ile insanın, duygularını teskin ettiği, manevi bir huzura kavuştuğu, Tanrı ile yakınlaştığını hissettiği mekanlar olmuşlardır. Modern dönemde ise, bu özellikler yitirilmiştir (Aydın, 2002:214-217).

1950'lerin başında mimari alanda yeni biçim gelişmeleri yaşanmıştır. Yapısal ihtiyaçları karşılaması, işlevsel sorunları çözmesi ve pahalı olmayan teknikleri kullanması mimarinin temel görevleri olmuştur. Avrupalıların gelir düzeyinde ki ve asgari standartlarındaki yükseliş ise sonsuz sayıda binayı, birer çirkinlik olarak şehirlerin her yanına dağılmıştır. Savaştan çıkmış toplumlar ve hükümetler her türlü kolaylığı sağlayarak, teşvik ederek bu süreci hızlandırmıştır. En ucuza, en kısa zamanda, en çok binayı yaptırma dürtüsü, her türlü estetik kaygının kenara atılmasına, zarafetin önemsenmemesine neden olmuştur. Zaten hızlı endüstrileşme nedeniyle, bina zanaatları da hızla yok olmaktaydı (Aydın, 2002:214-217).

Bu şekilde modern mimari anlayış, yaşanan çevrenin düzensiz ve biçimsiz bir şekle kavuşmasında etkili olmuştur. Bireyselliği yok ederek monoton bir çevre yaratmıştır. İşlevselliğe ve ekonomikliğe verdiği öncelik, bu sonucun önemli nedenleri arasındadır. Modern mimari şiirsel formu zayıflatarak, soyut geometriye ağırlık vermiştir. Mimarideki şiirsel form, toplumun duygusal, figüratif, toplumsal, insani alışkanlıkları sonucu oluşmuştur. Modern mimarinin temeli genel olarak tekniğin, anlatımı durumundaki makine metaforlarına dayalıdır (Graves, 2000; Krier, 2000).

Modern mimari özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra tüm dünyada şehirleri harabeye döndürmüş, uzamsallığı yok etmiştir. Şehir ve binalar yalnızca işlevsel amaçlarına göre, ahlaki kaygı taşımadan üretime, oturmaya göre inşa edilmişler; çirkin ve sıkıcı çehreleri buraları terk eden insanların üzüntü duymalarına bile engel olmuştur. Konut eksikliği çok sayıda duyarsız vurguncuyu yaratmış, inşaat endüstrisi kar peşinde bina yığınları yapan plancıların eline geçmiştir (Krier, 2000; Graves, 2000).

Modern mimarlığın yarattığı bu kent planlaması ve yapılar, toplumsal alanda temel bir sorun olarak görülmektedir. Daha ucuz fiyatlara kısa zamanda ve çok sayıda bina ortaya koymak kendi içinde işlevsel bir anlam taşımakla birlikte, bu durum belli bir piyasanın kar oranını arttırmak için yaptığı etkinliklerden daha çok bir şey ifade etmemektedir. Kar oranını arttırmak için estetik öğelerden soyutlanarak ya da güzellik ölçütünü ön plana çıkarmaktan uzak bir mimari anlayış toplumsal ve bireysel yaşamın hızla bozulduğunun bir ifadesidir. Ticarileşme, her türlü sanatsal anlayışın önüne geçmiştir. Aynı zamanda her türlü geleneksel üslubun yerinden edilmesine neden olmuştur. Mimari alandaki bu olumsuz gelişmeleri modern mimarlar, kabul etmemekle birlikte kitle iletişim araçları ve sivil toplum örgütleri bu durumu dile getirmekte daha duyarlıdırlar (Aydın, 2002; Turani, 1999; Beksaç, 2000).

Örneğin, Le Corbusier, endüstrileşmenin, mükemmelliği ve ucuzluğu getirmediğini; mimari ayrıntıların teknolojiye yenik düştüğünü; basitliğin egemen olduğunu ve mimarlığın itibarını kaybettiğini ileri sürmüştür. Nitelikli ürünler az sayıları ile aralarında sıkışıp kalırken, 'kitsh' mekanları şehir dışına yayma eğilimi göstermiştir. Bu yoldaki seçimi yapanlar ise genel güçlü müşteriler, büyük şirketler ve bankalardır. Bu ortamda mimarlar, rasyonel bir tüccar ve girişimci kimliği ile yüz yüze kalmışlar, stratejik ve değişken rollere sarılmışlardır (Krier, 2000; Graves, 2000).

Modern dönemde mimari alanda sanayi devriminin yarattığı yeni ekonomik ve toplumsal değişiklikler, bu şekilde yeni kullanım maddelerinin ortaya çıkmasıyla da farklı bir niteliğe bürünmüştür. Artık yeni sanayi toplumunun temel kaygısı, eserin sanat değeri taşıyıp taşımadığı değildir. Yeni toplum rahat, aydınlık ve kullanışlı binalar talep ederken estetik anlayışları göz ardı etmiştir. Yeni binalar, belirli zevklerin ve duyguların bir dışavurumu olmaktan ziyade daha geniş kitleleri hesaba katmaktadır. ‘Faydacılık’ ve ‘kitlesellik’ modern mimarinin temel özellikleridir.

Modern mimarinin mimari alana getirdiği temel yenilik, basitleştirme, indirgemedir. Çizgi, mekan ve biçim özel öğelerine indirgenir ve yapının kendine yeterli işlevselliği ön plana çıkarılmaktadır. Dekorasyonu, simgeciliği, gösterişi, temel alan mimari, modern dönemde saf ve basit olan neyse onu ortaya koymaya çalışmaktadır. Güzellik işlevin kendisidir (Conner, 2001:109).

Örneğin, Le Corbusier (akt. Conner, 2001:109), “yeni ruhu temsil eden sanatçının mühendis olduğunu , çünkü işleve karşı ilgisinin mühendisi kaçınılmaz olarak güzellik yaratmaya götürdüğünü söyler”. ‘Mühendis’ O’na göre, kendi estetiğine sahiptir. Modern mimari, akılcılığı esas almıştır. Üslup açısından birlik ilkesini benimsemiştir (Conner, 2001:109-110).

Amerikalı mimar, Frank Lloyd Wright’a göre (akt. Conner, 2001,109-120), modern yapının, eskiden olduğu gibi parçaların cansız bir şekilde bir araya getirilmesine karşı çıkarak birbirleriyle çekişen bir sürü küçük şeyin bir koleksiyonu olmak yerine, tek bir büyük şey olacağını ileri sürmektedir. Buna benzer bir biçimde, modern mimar, Walter Gropius da modern yapının kendine sadık, mantıksal olarak şeffaf, yalanlardan ve saçmalıklardan azade olması gerektiği konusunda ısrar etmiştir (akt. Conner,2001:109-113).

Mimari alan özü itibariyle yaşanılan dönemin toplumsal ve ekonomik nitelikleriyle diğer sanatlarla oranla daha çabuk birleşmektedir. Resimde, heykel de ya da müzikte modern anlayış, sanayi devrimi sonrasında toplumsal alanda meydana

gelen olumsuzlar karşısında bir tavır alma şeklinde yön izlerken modern dönemde mimari alanda bu tarz bir eğilim söz konusu değildir. Örneğin, modern resimde endüstriyel gelişmeler bireyin yok oluşunu, varoluşsal bir sorgulamaya gittiğini bireyin bilim ve teknolojik gelişmeler eşliğinde toplumsal alanda yok edildiğini edilgenleştirildiğini kullandıkları bozuk şekillere, tekniklerle ifade ederken mimari alanda bu tarz bir durum söz konusu değildir.

Mimari alan, sanatın ticari bir boyuta taşınmasına tepkisel bir boyut kazandırmamıştır. Diğer sanat alanlarında sanatçının bireysel ifade tarzlarında sisteme karşı bir duruş sergilemesi benimsedikleri ya da uğraştıkları sanat alanlarının niteliği nedeniyle mimari alana göre daha mümkün görünmektedir. Bu sanatçılar, kendilerine özgü bir yaşam felsefesi ve yaşam biçimi geliştirerek sistemin dışında yaşayabilirler fakat mimari alanın teknolojik ve ekonomik gelişmelerin dışında yer almak daha zordur. Dolayısıyla, mimari alanda sistemin mantığından uzak hareket edilememektedir.

Kısaca, modern mimarlığın, özellikleri şu şekilde özetlenebilir:

- a)Dünyevi bir fonksiyonelliğin ve rasyonelliğin her çeşit mimarlı türünde göz önünde tutulması,
- b)Biçimlerin fonksiyonlara bağlanması, yani biçimin fonksiyonu izlemesi,
- c)Endüstriyel üretimle elde edilen yeni malzemelerin ve bunların statik hesaplarının araştırılması ve bulunması,
- d)Monarşik dönemlere ait taş statığının terk edilmesi,
- e)Endüstriyel çağın gereklerine uygun yeni bir kentçiliğin ve konut planlamasının ortaya çıkması,
- f)Endüstriyel teknolojinin bilimsel araştırmaların katkısı ile gelişme temposunun hızlanması (Turani, 1999:39).

Dolayısıyla modern mimari, bilimsel rasyonellik ve teknoloji alanındaki gelişmeler çerçevesinde biçimlenmiştir.

1970'li yıllarda gelişmeye başlayan eklektik bir üslup olarak ortaya çıkan postmodern mimari, modern mimarlığın bazı özelliklerine kaşı çıkmıştır. Postmodern mimarlık, biçimleri, işlevlerin doğal bir sonucu olarak görmemektedir. Modernist görüşe göre, biçimleri yaratan işlevler zamanla değiştiğinden, onlarla birlikte biçimler de ortadan kalkmak zorundadır. Bu açıdan bakıldığında tarihten bazı aktarmalar yapmak gerekmez, oysa postmodernizm, mimari biçimleri işlevlerinden bağımsız olarak değerlendirdiği için, eski üslup ve dönemlerde görülen bazı biçimleri yeni yapılarda uygulamanın yanlış bir tutum olmadığını savunmaktadır. Modernistler için ana amaç, özgün yaratma iken postmodernistler için bu amaç önem taşımamaktadır (Ersoy,2002:85-99).

Mimariyi bu noktaya getiren mimarının dar bir uzmanlar grubunun tekeline girmesidir. Demokratikleşme adına tek tipe indirgenen model, kentsel alanda gökdelenlerin ve soğuk kent mekanlarının oluşumuna neden olmuştur.

Postmodern mimarının temel özelliği, mimarlıkta cepheye dekoratif bir işlev yükleyen, üsluplaştıran, abartan ve karikatürize eden davranışları benimsemesidir. Postmodern mimarlığın öncülüğünü Robert Venturi, Charles Moore, Charles Jencks yapmıştır.

Modern mimarının uluslar arası biçim anlayışına karşı çıkan Postmodern mimarının ünlü temsilcisi, Charles Jencks modern mimarının 15 Temmuz 1972'de, saat öğleden sonra 3.32'de Missouri' de öldüğünü iddia etmiştir. Jencks' in sözünü ettiği olay, kötü ünlü Pruitt-İgoe mahallesindeki toplu konutunun dinamitle yıkılmasıdır (akt. Conner,2001:109-120).

Bu mahalle, 1952-55 yılları arasında Japon asıllı ABD' li mimar Minoru Yamasaki tarafından tasarlanmıştı. Bu binalar o dönemde başarılı bulunup ödüllendirilmiştir. Binalar toplu konut olarak tasarlanmış ve kullanmaya başlanmıştır ve oturanlar ise çoğunlukla zenci Amerikalılardan oluşmakta idi. Zamanla çevrede olumsuz kötü şiddet olayları görülmeye başlanmıştır. Binaların asansörleri kırılıyor camlar çerçeveler parçalanıyordu(Harvey,1999:85-100).

Suç oranı diğer mahallere oranla daha fazla idi. Burada yaşamak tehlikeli bir hal almıştı. Charles Jencks bu olumsuz durumun nedenini şu şekilde ifade etmiştir: Binalardaki uzun koridorların varlığı, kimliksiz yarı mahrem mekanların denetimsizliği ve mimari üslup: yapılar, modern pürist bir dile sahipti (Biçimsel saflık). Kısaca bu şiddet olaylarının ve suçların kaynağı modern mimarinin biçimsel saflı anlayışıdır. Konu ile ilgili sosyologlar ve psikologlar, bu durumu şu şekilde açıklamışlardır: çevrenin çok kalabalık olması, hane halkları olan zencilerin kültür düzeylerinin düşük olması(Harvey, 1999:86-100).

Sonuçta, kalabalık ve sıkışık bir şekilde yaşamak insanların saldırgan, tehlikeli, rahatsız edici etkinliklerde bulunmalarına, cinayetlere, hırsızlıklara, saldırılara neden olmuştur. Sorun bu şekilde tespit edildikten sonra bu bölgede yaşayan insanlar başka yerlere gönderilerek bu bölgenin yoğunluğu azaltıldı ve bölge imha edildi. Dinamitle yok edilen bu alanlara daha sonra parklar, bahçeler yapıldı. İnsanların dinlenebileceği alanlar, spor alanları yapılmıştır. Bu şekilde daha kullanışlı ve huzur verici ortamlar oluşturulmuştur. Bu binaların yok edilmesinde ortaya çıkan diğer önemli bir sonuç burada yaşayan insanların görgü ve kültür düzeyleridir. İnsanları eğitmek onların çağdaş görgü ve kültür düzeyine çıkmasını sağlamaktı(Harvey,1999:100-118).

Jencks'e göre, bu mahallenin yerle bir edilmesi, modernizmin hegemonyasına karşı çoğul bir dizi direnişin başlangıçlarının billurlaştığı andır. Modern mimari, biçimsel saflığı, tek değerliliği benimsemiştir. Bu şekilde geçmişten alıntı yapmaya, taklide karşı çıkmaktadır. Postmodernist mimari, Jencks'e göre, tek değerliliğin yerinden edilmesidir. Mimari alan Ona göre, anlamlı ve göndergesel işlevlere sahiptir. Postmodern mimari, tarz, biçim, doku uyumsuzluklarını benimsemiştir. Sadeliği, kabul etmemektedir. Karmaşıklık ve çelişkili ifadeler postmodern mimarinin temel özelliğidir (Conner, 2001:109-124).

Modernistlere göre, mimari süsleme, yapının asli özünü kendi doğasına yabancı bir şeyle kaplamak olduğu için benimsenmemiştir. Postmodern mimari ise süslemeyi benimsemiştir. Postmodern mimari her zaman, kendisi olmayanla özdeş

bir durum sergilemiştir. Tek bir tutarlı ilkeye göre planlanmış birleşik kentin yerine, birbirleriyle bağdaşmaz öğelerin işbirliği içinde bulunduğu yapıları esas almıştır(Harvey,1999:84-92).

Yapıtlar, sabit ve durağan değil süreç içerisinde ortaya çıkan bir birliktir. Postmodern mimari bireyselliği değil işbirliğini ön plana çıkaran bir yapıyı benimsemektedir. Samimiyeti, işbirliğini, uzak olmayan ilişkileri kabul etmektedir. Postmodern mimari geçmişe açık bir tavır sergilemektedir. Modern mimari geçmişin tüm öğelerini silmeyi amaçlarken postmodern mimari, geleneksel öğeleri de kullanmaktadır. Farklı tarihsel tarzlar bir binada bir arada kullanılmaktadır. Bunların farklılıkları da şiddetle vurgulanmaktadır. Farklı tarihsel bağlamları eleştirel bir bakışla konu edilmesi, farklı geleneksel tarzlar vurgu yapması postmodern mimariye '*eklektik*' bir nitelik kazandırmaktadır(Harvey,1999:86-96)

Postmodern mimariye göre, sanatçı (mimar), kitlenin de beğenisine cevap verebilecek mimari formu belirlemede tam bir özgürlük içinde olmalıdır. Bu özgürlük mimari alanın ticarileştirilmesini, standartlaşmasını ve kitlesel bir yapıya kavuşmasına neden olmuştur. Bu yönüyle postmodern mimarinin modern mimari anlayışın temelinde yatan anlayıştan farklı olarak ele almamak gerekmektedir. Çünkü postmodern mimariyi oluşturan koşulların temeli sanayi devrimiyle birlikte atılmış ve bilimsel, teknolojik alandaki gelişmeler sürece işlerlik kazandırmıştır. Bu noktada kitle beğenisi yönünde mimari bir yapılanma aşamasına geçilmiştir. Modernizm, bilimsel ve teknolojik gelişmelerle standartlaşmış bir toplumsal ve bireysel yaşamın temeli atmıştır.

Postmodernizm, öncülleri dikkate alındığında bu tarz bir standartlaşmayı yadsıyor gibi görünmesine rağmen bilgisayar ve iletişim teknolojilerindeki gelişmeler, sibernetik devrim modernizmin homojen toplum yapısını heterojen bir tekdüzeliğe, standartlaşmaya yöneltmiştir. Başka bir anlamda, modern mimarlığın kitleyi hesaba katarak kitleye yönelttiği anlayışı, postmodern anlayışla daha da keskinleşmiştir. Farklılıklar ve karmaşık yapılar daha üst bir çoğulculuk söylemleriyle ve öğeleriyle daha çok sisteme entegre olmuş durumdadır.

Postmodern mimarini, modern dönem mimarisinde eleştirdiği insanların yalnızlaşması, işbirliğinin ve samimi ilişkilerin giderek azalması postmodern mimari anlayışla daha ileri bir boyuta taşınmıştır.

Postmodern mimarinin kolektivist, işbirlikçi, birincil ilişkileri ön plana çıkarma amacıyla ortaya koyduğu mimari yapılar, bireylerin edilgenleştirilmesine, toplumsal ve bireysel yaşamın ruhsuzlaştırılmasına engel olamamıştır. Bireyler postmodern anlayış çerçevesinde biçimlendirilen mimari yapılarda, daha saldırgan, şiddet yanlısıdırlar ve daha yüzeysel ilişkiler kurmaktadır. Tek düze bireysel ve toplumsal yaşam, postmodern mimari içinde daha keskin bir yapıya bürünmüştür. Dolayısıyla sözü edilen çoğulculuk söylemleri, kitlelerin pasifize edilmesinde kullanılan bir araçtır.

SONUÇ

Sanat, geçmişte olduğu gibi günümüzde de etkisini sürdüren ve her toplumda var olan olgudur. Tarihsel süreçte değerlendirildiğinde toplumsal, ekonomik, siyasal, kültürel ve teknolojik alanlarındaki gelişmelere koşut olarak birbirinden farklı sanat akımları, anlayışları ortaya çıkmıştır. Bu alanlardaki değişimler, sanat eserlerine ve sanatçıların etkinliklerine yansımıştır. Toplumsal alandaki değişimlere rağmen sanatın varlığı, biçimsel değişimlerle birlikte devam etmiştir.

Toplumsal bir olgu olarak sanat, 1970'li yıllardan itibaren kullanılmaya başlanan Postmodernizm kavramı ile anılmaya başlanmıştır. Postmodernizm, 20.yüzyılda özellikle Batı dünyasında var olan kültürel ve sanatsal gerçekliklerin değişimini ifade etmektedir. Postmodern sanat anlayışı, modern sanat anlayışından bir dönüş yaşandığını ifade etmektedir. Postmodernizm tüm sanatsal nesnelerde içerikten biçime, usluba doğru giden bir anlayışı benimsemektedir. Gerçekliği, imgeler boyutuna indirgemektedir. Somut olandan ziyade soyut olanı ön plana çıkarmaktadır. Bu şekilde zaman olgusunu da sürekli bir şimdilikler anı olarak ele almaktadır.

Farklı tarihsel bağlamları, farklı zaman ve mekan ögünü aynı zemin üzerinde göstermeye çalışmaktadır. Modern sanatın düzenlilik, belirlilik öğeleri, Postmodern sanatta karmaşıklık, düzensizlik, çelişki ve karşıtlıklara karşılık gelmektedir. Bu bağlamda Postmodern sanatın benimsediği yol pastiş ve kolaj olmaktadır. Postmodern sanat, her şeyi gündelik bir yaşam etkinliği çerçevesinde biçimlendirmeye çalışmaktadır. Bu şekilde, yüksek ve alçak olan sanat ayrımları ortadan kaldırılmaya çalışılmaktadır. Post modern sanat, kendisini daha çok kültürel imajlarla göstermektedir. Gündelik yaşamda kullanılan ve ekonomik bir öğe konumunda olan nesneler doğrudan sanatsal etkinliklerinde kullanılmaya başlanmıştır. Kapitalist kültürün öğeleri bireyi bilincini yönlendiren onu biçimlendiren temel olgular olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda, kişiliksizleştirme, apolitikleştirme, parçalanma, görecelik, karmaşıklık, duyarsızlık öğeleri, bu özellikleri yaratan kapitalist kültürün göstergeleriyle birlikte sunulmuştur. Postmodern bir kültürün

tanımlayıcı unsuru olan imaj tüketimciliği postmodern sanatsal etkiliklerde sunulmuştur. Bu yönüyle Postmodern bir sanat ve kültür olgusu, kapitalist ekonomik hareketlerle uyumlu bir bütünlük sergilemektedir. Başka bir deyişle postmodern bir sanat, evrensel bir ekonomik ve kültürel yapının oluşumunun ifadesi olan sistemin ideolojik görüntüsü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Postmodern sanat, esasen yeniden üretilebilirlik üzerine inşa edilmiştir. Bu şekilde eserlerin, orijinallliği ortadan kaldırılmıştır. Sanat eserinin geleneksel değeri, özgün niteliği ortadan kalmıştır. Eserlerin yeniden üretilebilirliği onlara sahip olma istemini güçlendirmektedir. Sanat, eserinin çoğaltılması, farklı bir gerçeklik anlayışına karşılık gelmektedir. Özgün ve orijinal olandan ziyade kopyasının ön plana çıkması, yapının hem içerdiği gerçeklik ögesine hem de zaman ve mekan bağlamına karşı bir tehdit unsuru oluşturmıştır. Tüketim, postmodern sanatın temel niteliğidir.

Postmodern sanat, özgün yapıtı değerlendiren her türlü ölçütü, kriteri yok saymaktadır. Kualsızlık sanatçının benimsediği temel kuraldır. Modern sanat, kendisine belli kurallar, kriterle yüklemiştir. Eserin değerlendirilmesi hakim ölçütlere göre yapılmaktadır. Fakat postmodern sanat, bu ölçütü reddetmiştir. Postmodern sanatın meşrulaştırdığı ya da ön plana çıkardığı iktidar, tüketimi ön plana çıkaran ekonomik iktidardır. Bu ekonomik iktidar algılayışı, sayıca fazlalığı, popüler olanı, sıradan olanı ön plana çıkarmaktadır. Sanat alıcılarının, galerilerin, satıcıların, sanat dergilerinin sayılarının artması bu ekonomik iktidarın temel göstergeleridir. Artık önemli olan özgünlük ya da sanat eserinin temsil ettiği sınıfsal farklılık değil, birey üzerinde geçici haz bırakması ve bireyi şimdi olan üzerine yoğunlaştırmasıdır. Edebiyat alanındaki yazarın ölümü, okuyucunun ön plana çıkması bunun bir göstergesidir.

1960'lı yıllardan sonraki sanat anlayışına bakıldığında piyasa ile bütünleşmiş bir yapı görülecektir. Sanat eseri bir meta haline gelmiş ve reklam sektörüyle bütünleşmiştir. Bu noktada sanatçılar, daha fazla kar elde etmek için kitlenin talepleri çerçevesinde hareket etmişlerdir.

Sanatın dünya zevklerinin aracı haline gelmesiyle ve kitleyle bütünleşmesiyle eleştirelilik ya da mevcut aksaklıklar karşı tepki gösterme niyetiyle de oratadan kalkmıştır. Yani sisteme muhalif bir tavır sergilemekten ziyade sistemin işlerliğine katkıda bulunan bir sanat anlayışı hakim olmuştur.

Kapitalist sistemin metanın estetize edilmesi yönünde hareket etmesiyle sanat, reklamın sermayenin gerçekliklerini meşrulaştıran bir araç haline gelmiştir. Nesnelere sanatsal anlamlar yüklenerek bireyleri yanıltma amacı güdülmüştür.

Kısaca Postmodern sanat anlayışı kapitalist sistemin ekonomik öğeleri çerçevesinde biçimlenmiştir. Bireyin seçme ve beğenme niteliğini tüketim üzerine odaklaştırmaktadır. Şekilciliği, biçimciliği ön plana çıkarmaktadır. Sanal gerçeklikler oluşturmaktadır. Sanatsal gerçekliğin, ekonomik göstergelerden oluşan bu gerçeklikler üzerine odaklanmasına neden olmuştur. Ticaret, hizmet sektörü, reklam sektörü postmodern sanat anlayışını yönlendiren, temel mekanizmalardır.

KAYNAKÇA

ADALI, Altan.

1996 “Bir Başkaldırma Biçimi.” **ToplumBilim**,
Sayı 4, İstanbul, 77-83.

AHMED, Sara.

2003 “Whose Counting?”,
Feminist Theory, Sage Publications, London, v:1 (1),
97-103.

AKAY, Ali.

1996 “1990’ların Sanat Ortamı”, **ToplumBilim**,
Sayı 4, İstanbul, 9-15.

2001 **Sanatın ve Sosyoloji’nin Ruh Hali**, Bağlam Yayıncılık
İstanbul.

2002 **Postmodern Görüntü**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

2002 **Kapitalizm ve Pop Kültür**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

ALTINOK, İsmail.

1980 **Bir Ressamın Notları**, Doruk Yayınları, Ankara.

AMİN, Samir.

1992 **Emperyalizm ve Eşitsiz Gelişme**, Kaynak Yayınları,
İstanbul, Çev. Semih Lim.

ARMSTRONG, Chris.

2002 "Beyond Equality and Difference",

Feminist Theory, Sage Publications, London,
v:3(1): 67-82.

ASSITER, Alison.

2001 Feminist Epistemology and Value", **Feminist**

Theory, Sage Publications, London, v:1(3):329-345.

ATAYMAN, Veysel.

2003 **Postmodern Kurtarıcılar**, Don Kişot Yayınları, İstanbul.

ATIKER, Erhan.

1998 **Modernizm ve Kitle Toplumu**, Vadi Yayınları, Ankara

AYDIN, M. Çakır.

2002 **Sanatta Eleştirelilik**, Beta Yayınları, İstanbul.

BARTLETT, Alison.

1999 "Thinking Through Brèasts ,Writing Maternity,

Sage Publications, v:1(2): 173-188.

BATUR, Enis.

2000 a **Modernizmin Serüveni**, YKY, İstanbul.

2000 b **Başkalaşım 1**, YKY, İstanbul.

2000 c **Başkalaşım 2**, YKY, İstanbul.

BAUDRILLARD, Jean

1998 **Kötülüğün Şeffaflığı**, Ayrıntı Yayınları,
İstanbul, Çev. Işık Ergüden.

BAUMAN, Zygmunt.

1995 **Parçalanmış Hayat**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul,
Çev. İsmail Türkmen.

BAYKAM, Bedri.

1994 **Maymunların Resim Yapma Hakkı**, Literatür
Yayınları, İstanbul, Çev. Püren Özgören.

BEKSAÇ, Engin.

2000 **Avrupa Sanatına Giriş**, Engin Yayıncılık, İstanbul.

BELEK, İlker.

1999 **Postkapitalist Paradigmalar**, Sorun Yayınları, İstanbul.

BELL, Clive.

1998 **Uygarlık**, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul,
Çev. V. Günyol, M. Urgan.

BELL, Vikki.

2002 "The Vigilant (e) Parent And The Paedophile", v:3(1):
Sage Publications, 83-102,

BENJAMIN, Walter.

1995 **Son Bakışta Aşk**, Metis Yayınları, İstanbul, Çev. Nurdan Gürbilek.

1992 **Pasajlar**, YKY, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul.

BERGER, John.

1987 **Sanat ve Devrim**, Verso Yayınları, Ankara,

Çev. Bige Berger.

1990 **Görme Biçimleri**, Metis Yayınları, İstanbul,

Çev. Yurdanur Salman.

BERNARD, Emile.

2000 **Cézanne**, İmge Kitapevi, Ankara,

Çev. Kaya Öz Sezgin.

BERTHON, Pierre; L.Pitt

2000 "Postmodernism and The Web", **Technological Forecasting and Social Chance**, vol:65, pp.265-279.

BEST, S. ve D. KELLNER

1998 "Postmodern'in Arayışında", **ToplumBilim**

8, Haziran ; 145-161.

BEYKAL, Canan.

1996 "Sanatta Kavramsallaştırma Sorunsalı",

ToplumBilim, 4, Haziran ; 33-35.

BRAIN, Josephine.

2002 "Unsettling Body Image", Sage Publications,

v: 3(2): 151-168.

BRAITHWAITE, Ann.

2002 "The Personal, The Political, Third-wave and

Postfeminism", Sage Publications, v:3(3):335-344

BROOK, Heather.

1999 "Rethinking The Politics of Marriage", Sage Publications, v:3(1): 45-66

BUHR, M. Ve A. KOSING.

1984 **Bilgi Kuramı Sanat Kuramı**, Birim Yayıncılık,
İstanbul, Çev. Veysel Atayman.

BURGER, Peter.

2003 **Avangard Kuramı**, İletişim Yayınları,
İstanbul, Çev. Erol Özbek.

CAHOONE, Lawrence

2001 **Modernliğin Çıkmazı**, İnsan Yayınları, İstanbul,
Çev. Ahmet Demirhan, Erol Çatalbaş.

CAMUS, Albert.

1974 **Sisyphos Söyleni**, Adam Yayıncılık, İstanbul,
Çev. Tahsin Yücel.

CASTANEDA, Claudia.

2001 "The Child as a Feminist Figuration", Sage Publications,
v:2(1):29-53.

CAUDWELL, Christopher.

1987 **Yanılsama ve Gerçeklik**, Payel Yayınları,
İstanbul, Çev. Mehmet H. Doğan.

CEVİZCİ, Ahmet.

2000 **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayınları, İstanbul.

CONNER, Steven

1999 **Postmodernist Kültür**, YKY, İstanbul,
Çev. Doğan Şahin

CONNOLLY, William E.

1995 **Kimlik ve Farklılık**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul,
Çev. Ferma Lekesizalın.

ÇAHA, Ömer.

1995 **Türkiye’de Sivil Toplum Ve Kadın**, Vadi
Yayınları, Ankara, Çev. Ertan Özensel.

ÇİÇEK, Dursun.

1997 **Postmodernizmin İslamcılar üzerindeki Etkisi**,
Rey Yayıncılık, Kayseri.

DELLALOĞLU, Besim F.

2000 **Romantik Muamma**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

DEMİR, Ömer.

1997 **Bilim Felsefesi**, Vadi Yayınları, Ankara.

DOĞAN, İsmail.

2000 **Sivil Toplum**, Sistem Yayıncılık, İstanbul.

DOLTAŞ, Dilek.

1993 Postmodernizmin Getirdikleri
Götürdükleri, **Çağdaş Düşünce Sanat Dergisi**,
I, Ağustos ; 173-9.

EAGLETON, Terry.

1996 **Postmodernizmin Yanılsamaları**, Ayrıntı
Yayınları, Çev. Mehmet Küçük. İstanbul.

ECO, Umberto.

1992 a **Açık Yapıt**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul,
Çev. Yakup Şahan.

1991 b **Günlük Yaşamdan Sanata**, Adam
Yayınları, İstanbul, Çev. Kemal Atakay.

EDMAN, Irwin.

1991 **Sanat ve İnsan**, MEB Yayınları, İst.
Çev. Turhan Oğuzkan.

ENGİN, Aydın.

2002 **Mehmet Aksoy Kitabı Heykel Oburu**, TİB
Kültür Yayınları, İstanbul.

ERGÜVEN, Mehmet.

2003 **Kurgu ve Gerçek**, Kaya Yayıncılık, İstanbul.

ERİNÇ, M. Sıtkı.

1995 **Resmin Eleştirisi Üzerine**, Hil Yayınları, İstanbul.

ERKMAN, Fatma.

1987 **Göstergebilimine Giriş**, Alan Yayınları, İstanbul.

ERMART, Elizabeth.

2000 "What Counts as Feminist Theory.", Sage Publications, v:1(1):113-118.

ERSOY, Ayla.

2002 **Sanat Kavramlarına Giriş**, Yorum-Sanat
Yayıncılık, İstanbul.

ERZEN, Jale Necdet

1993 “Modernizm Sonrası Sanat.”, **Çağdaş
Düşünce ve Sanat Dergisi**, I, Ağustos

FERRE, Frédérick.

1999 **Din Dilinin Anlamı**, Alfa Yayınları,
İstanbul, Çev. Zeki Özcan.

FEYEREBAND, Paul.

1999 **Özgür bir Toplumda Bilim**, Ayrıntı
Yayınları, İstanbul, Çev. Ahmet Kardam.

FISCHER, Ernest.

2000 **Sanatın Gerekliliği**, Payel Yayınevi,
İstanbul, Çev. Cevat Çapan.

FISHMAN, B. Daniel.

1997 “Postmodernism Comes to Program Evaluation”, **Evaluation and
Program Planning**, vol:20 No:2 pp.231-235.

GENET, Jean.

1999 **Giacometti'nin Atölyesi**, Metis Yayınları,
İstanbul, Çev. Hür Yüner.

GERMANER, Semra.

1996 **1960 Sonrası Sanat**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul

GİDERER, Hakkı Engin.

2003 **Resmin Sonu**, Ütopya Yayınevi, Ankara.

GOLDMANN, Lucien.

- 1998 **İnsan Bilimleri ve Felsefe**, Toplumsal
Dönüşüm Yayınları, İstanbul, Çev. Afşar
Timuçin , Füsun Aynuksa.

GOLDSTEIN, Ann.

- 1992 “Çağdaş Sanatta Yeni gelişmeler ve
Müzenin Bakış Açısı.”, **Bilgi Olarak Sanat**
Olgu Olarak Sanatçı Yeni Ontoloji,
Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, 4: 113-127.

GOLDMANN, Lucien.

- 1999 **Aydınlanma Felsefesi**, Doruk Yayınları,
Ankara, Çev. Emre Arslan.

GOMBRICH, E. H.

- 1976 **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitapevi, İstanbul.

GÖLE, Nilüfer.

- 2000 **İslam’ın Kamusal Yükselişi**, Metis yayınları, İstanbul.

GRAVES, Michaul.

- 1997 “Figüratif Mimarinin Düşündürdükleri
Modernizmin Serüveni, ed. Enis Batur, YKY, İstanbul.

HABERMAS, Jürgen.

- 2002 **Öteki Olmak, Ötekiyle Yaşamak**, YKY,
İstanbul, Çev. İlknur Aka.

HAUG, Frigga.

- 2001 “Sexual Deregulation or the Child Abuser
as Hero in Neo-liberalism.”, Sage Publications, v:2(1): 55-78.

HEKMAN, Susan.

- 2000 “Beyond Identity, Feminism, Identity and Identity Politics”, Sage Publications, v:1(3): 289-308.

HIRD, Myras.

- 2000 “Gender’s Nature”, Sage Publications, v:1(3):347-364.

HOLTZHAUSEN, Derina.

- 2002 “Towards a Postmodern”, **Research Agenda for Public Relations** Review vol:28, pp.251-264.

IŞIK, Emre.

- 1998 Modern Öznenin Yapı-bozumu”, **ToplumBilim**, 8, Haziran; 19-31.

İNEL Berke.

- 2001 “Modern Sanat Klasikleri Üzerine”, **Türkiye’de Sanat Dergisi**, 61; 32-40.

JAMESON, F.

- 1991 “The Cultural Logic of Late Capitalism”
www.theory.org.tr

JUSTANIS, Gregory.

- 1998 **Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür**, Metis Yayınları, İstanbul, Çev. Tuncay Birkan.

KAGAN, M.

- 1991 **Estetik ve Sanat Dersleri**, İmge Kitapevi Yayınları, Ankara, Çev. Aziz Çalışlar.

KAHRAMAN, Hasan Bülent.

- 2000 **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye**, Everest Yayınları İstanbul.

- 2000 **Sanatsal Gerçekliler, Olgular ve Öteleri**, Everest Yayınları, İstanbul.
- 1993 **Yeni Bir Gerçeklik Olarak Sanat**”, **Çağdaş Düşünce ve Sanat Dergisi I**, Ağustos.

KANDINSKY, Nina.

- 2003 **Kandinsky ve Ben Soyut Resmin Tarihinden Bir Kesit (1917-1944)**, İletişim Yayıncılık, İstanbul, Çev. Gülnar Öney.

KARA, Ahmet.

- 2001 **İktisat Kuramında Pozitivizm ve Postmodernizm**, Vadi Yayınları, Ankara.

KAUFMANN, Walter.

- 2001 **Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk**, YKY, Çev. Akşit Göktürk.

KENNEDY, Kathleen.

- 2000 **Truth and The Sexual Outlaw's Reinvention of Lesbian Identity**” Sage Publications, v: 1(2): 151-172.

KEYMAN, E. Fuat.

- 1999 **Küreselleşme, Devlet, Kimlik/Farklılık**, Alfa Yayınları, İstanbul, Çev. Simten Coşar.

KING, Katie.

- 2001 **“Productive Agencies of Feminist Theory”**, Sage Publications, v:2(1):94-98.

KIZILÇELİK, Sezgin.

2000 **Frankfurt Okulu**, Anı Yayıncılık, Ankara.

KLEE, Paul.

1959 **Çağdaş Sanat Kuramı**, Dost Kitapevi,
Ankara, Çev. Mehmet Dünder.

KNAPP, Axeli.

2000 “Modern Power To Argument”, Sage
Publications,v:1(2): 207-223.

KOÇAK, Orhan.

1995 **İmgenin Halleri**,Metis Yayınları, İstanbul.

KORKMAZ, A. Ve İ. ERDOĞAN.

1994 **Popüler Kültür ve İletişim**, Ümit Yayıncılık, Anlara.

KÖKER, Eser.

1995 **Politikanın İletişimi, İletişim Politikası**,
Vadi Yayınları, Ankara.

KÖKER, Levent.

1998 **İki Farklı Siyaset**, Vadi Yayınları, Ankara.

KRIER, Rob.

2000 “Modern Mimarlığın Bir Eleştirisi ya da
Yapı Sanatının Çöküşü Hakkında.”,
Modernizmin Serüveni ed. Enis Batur, YKY. İstanbul.

KUMAR, Krishan.

- 1995 **Sanayi Sonrası Toplumdan Postmodern Topluma**, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara, Çev. Mehmet Küçük.

LEKTORSKY, Victor.

- 1998 **Özne Nesne Biliş**, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul, Çev. Şükrü Alpagut.

LEWIS, Reina.

- 2002 "Feminism And Orientalism", Sage, Publications, vol. 3(2): 211-219.

LHOTE, André.

- 2000 **Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler**, İmge Kitapevi, Ankara.

LORBER, Judith.

- 2000 "Using Gender to Undo Gender.", Sage Publications, v:1(1):79-95.

LOVELL, Terry.

- 2000 "Thinking Feminism with and Against Bourdieu.", Sage Publications, v:1(1): 11-32

LUKACS, George.

- 1985 **Estetik (1)**, Payel Yayınevi, İstanbul, Çev. Ahmet Cevat.

LYNTON, Norbert.

- 1993 **Modern Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitapevi, İstanbul, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş.

MARBY, Linda.

- 2002 “Postmodern Evaluation or Not?”, **American Journal Evaluation**, vol:23, no:2, pp.141,157.

MARCHBANK, J. Ve G. LETHERBY.

- 2001 “Alternative Voices in Feminist Theory”, Sage Publications, v:2(1): 104-107.

MARCUSE, Herbert.

- 1997 **Estetik Boyut**, İdea Yayınları,İstanbul,
Çev. Aziz Yardımlı.
1997 **Tek Boyutlu İnsan**, İdea Yayınevi,
İstanbul,Çev. Aziz Yardımlı.

MARE, Augé.

- 2000 **Unutma Biçimleri**, Om Yayınevi,İstanbul, Çev. Mehmet Sert.

MARKOVIÇ, Mihailo.

- 1998 **Hümanizm ve Ahlak Felsefesi**,
Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul, Çev. Ali Ünlü.

MARSHALL, Alan

- 1998 “A Postmodern Natural History of The World”,
Hist.Phil.Biol.and Biomed.Sci.Review, vol:29,pp.137-164.

MARTIN, Randy.

- 1999 “Fragmentation and Fetishism:The Postmodern in Marx”
Department of Social Science, vol:9,pp.77-93

MARX, Karl.

- 2003 **Yabancılaşma**, Sol Yayınları, Ankara,
Çev. Kenan Somer, Ahmet Kardan,
Sevim Belli, Arif Gelen,

Yurdakul Fincanlı, Alaattin Bileyi.

MEJUYEV, Vadim.

1998 **Kültür ve Tarih**, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul, Çev. Suat H. Yokova.

MENDOZA, Brendy.

2001 "Transnational Feminism in Question",
Sage Publications, v:3(2):295-314.

MONAD, Jacques.

1997 **Rastlantı ve Zorunluluk**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara,
Çev. Vehbi Hacıkadıroğlu.

MOTTIER, Véronique.

2002 "Masculine Domination", Sage
Publications, v:3(3):345-359.

MULLER, Joseph Emile,

1972 **Modern Sanat**, Remzi Kitapevi,
İstanbul, Çev. Mehmet Toprak.

MULLIN, Amy.

2002 "Pregnant Bodies, Pregnant Minds.",
Sage Publications, v:3(1):27-44.

MURPHY, John W.

1995 **Postmodern Toplumsal Analiz ve
Postmodern Eleştiri**, Eti Yayıncılık,
İstanbul, Çev. Hüsamettin Arslan.

OIZERMAN, Theodor I.

- 1998 **Felsefe Tarihinin Sorunları**,
Toplumsal Dönüşüm Yayınları,
İstanbul, Çev. Celal A. Kanat.

OKTAY, Ahmet.

- 2000 **Postmodernist Tahayyüle**
İtirazlar, İnkılap Yayınevi, İstanbul.

PAGLIA, Camille.

- 1990 **Cinsellik ve Şiddet ya da Doğa ve**
Sanat, Ofset Yayınevi, Çev. Turgut Berkes, İstanbul, 1990

PARKAN, Mutlu.

- 2004 **Brecht Estetiği ve Sinema**, Don Kişot
Yayınları, İstanbul.

PAZ, Octavio.

- 1997 **Dört Ya da Beş Dünya Bir Yeryüzü**,
İnkılap Kitapevi, Çev. Vedat Binatlı, İstanbul.

POLOMA, Margaret M.

- 1993 **Çağdaş Sosyoloji Kuramları**, Gündoğan
Yayınları, Çev. Hayriye Erbaş, Ankara.

POULSEN, M; J.Forrest.

- 2003 "From Modern to Postmodern"
Cities, vol:19, no:3, pp.161-172.

PURDON, Mark

- 2004 "Postmodernism And Plurality In The Sustainable Manegement of The
Boreal Forest", **Enviromental Science and Policy**, vol:6,pp.377-388.

READ, Herbert.

1974 **Sanatın Anlamı**, TİB Yayınları, Ankara
Çev.Güner İnal, Nuşin Asgari.

REES,Amanda.

2000 "Higamous, Hogamous, Woman,
Monogamous", Sage Publications, v:1(3):
365-370.

RITZER, George.

1999 **Büyüsü Bozulmuş Bir Dünyayı**
Büyülemek, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, Çev.şen Süer

ROLFE, Gary.

2000 "Postmodernism, Chaos and Paradigm Shifts", **Nurse Education**
Today, vol:19, pp.3-11.

ROSENAU, Pauline Marie.

1998 **Post-modernizm ve Toplumbilimleri**, Bilim
Sanat Yayınları, Ankara,Çev. Tuncay Birkan.

ROUSSEAU, J. J.

1992 **Toplum Sözleşmesi**, MEB Yayınları, Çev.
İstanbul, Vedat Günyol.

RUSSELL, Bertrand.

2000 **Sorgulayan Denemeler**, Tübitak Yayınları,
Ankara, Çev. Nermin Arık.

SANDLER, Irving.

1996 **Art Of The Postmodern Era**, Westview
Press, USA.

SARIBAY, Ali Yaşar.

2001 **Postmodernite, Sivil Toplum ve İslam,**
Alfa Yayınları, Bursa.

SCHWARTZ, Laurent.

1998 **Marksçılık ve Bilimsel Düşünce,** Toplumsal
Dönüşüm Yayınları, Çev. Vedat Günyol, İstanbul.

SEVE, Lucien.

1998 **Felsefe ve Siyaset,** Toplumsal Dönüşüm
Yayınları, İstanbul, Çev. Müntekim Öçmen.

SHAW, Rhonda.

2002 "The Ethics of The Birth Plan in Childbirth
Manegement Practices," Sage Publications,
v:3(2): 131-149.

SHAYEGAN, Daryush.

1991 **Yaralı Bilinç Geleneksel Toplumlarda**
Kültürel Şizofreni, Metis Yayınları,
İstanbul, Çev. Haldun Bayrı.

SONTAG, Susan.

1991 **Sanatçı: Örenek Bir Çilekeş,** Metis
Yayınları, İstanbul, Çev. Yurdanur Salman,
Müge Gürsoy.

SOYKAN, Ömer Naci.

1996 "Sanat Kitle İletişimi ve Ahlaksal-Toplumsal
Boyut", *Toplumbilim Dergisi*, 4, Haziran 83-89.

SQUIRES, Judith.

- 2001 "Representing Groups, Deconstructing Identities", Sage Publications, v:2(1):7-27.

STACEY, Judith.

- 2001 "The Empress Of Feminist Theory Is Overdressed", Sage Publications, v:2(1), 99-103.

STANLEY, L.ve S. WISE.

- 2000 "Some Awkward Questions About The Missing Revolution in Feminist Theory", Sage Publications, v:1(3):261-288.

STAVRO, Elaine.

- 2000 "The Second Sex", Sage Publications v: 1(2): 131-150.

STOETZLER, M. Ve Y. DAVIS.

- 2002 "Standpoint Theory, Situated Knowledge and The Situated Imagination.", Sage Publications, v:3(3):315-333.

STOOR, Anthony.

- 1992 **Yaratma Dürtüsü**, Yayınevi Yayıncılık, İstanbul, Çev. İpek Babacan.

SUNAR, İlkay.

- 1994 **Dün ve Toplum**, Doruk Yayınları, Ankara.

ŞAYLAN, Gencay.

- 2002 **Postmodernizm**, İmge Kitabevi, Ankara.

ŞENEL, Alaeddin

1996 **Siyasal Düşünceler Tarihi**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

ŞİMŞEK, Aydın.

2000 **Siyasal Tarih Sürecinde Sanat ve İktidar**, Ümit Yayıncılık, Ankara.

TANSUĞ, Sezer.

2003 **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

TEBER, Serol.

1984 **Picasso**, De Yayınevi, İstanbul.

THOMPSON, Denise.

1995 "Pure Tolerance Revisited", Sage Publications, v:1(3):371-374.

THOMSON, George.

1991 **İnsanın Özü**, Payel Yayınevi, İstanbul, Çev. Celal Üster.

TORAINÉ, Alain

1999 **Modernliğin Eleştirisi**, YKY, Çev. Hülya Tufan, İstanbul.

TOTH, Elizabeth.

2005 "Postmodernism Public relations", Public Relations Review, vol:28 pp.243-250

TUNALI, İsmail.

1979 **Estetik**, Cem Yayınevi, İstanbul.

TURANI, Adnan.

1999 **Çağdaş Sanat Felsefesi**, İstanbul, Remzi Kitabevi.

UYGUR, Mermi

1992 **İçi Dışıyla Batı'nın Kültür Dünyası**,
Ana Yayıncılık, İstanbul.

WAGNER, Peter.

2003 **Modernliğin Sosyolojisi**, Doruk
Yayıncılık, İstanbul, Çev. Mehmet Küçük

WALBY, Sylvia.

2000 "Beyond The Politics of Location The
Power of Argument In A Global Era",
Sage Publications, v: 1(2): 189-206.

WEISS, L. Ve J.M. HOBSON.

1999 **Devletler ve Ekonomik Kalkınma**,
Dost Kitabevi, Anlara, Çev. Kıvanç Dündar.

WINTER, Bronwyn.

2000 "Who Counts (or doesn't count) What as
Feminist Theory", Sage
Publications, v:1(!):105-111.

WORRINGER, Wilhelm

1985 **Soyutlama ve Özdeşleyim**, Remzi Kitabevi, İstanbul,
Çev. İsmail Tunalı.

YETİŞKEN, Hülya

1991 **Estetiğin ABC'si**, Simavi Yayınları, İstanbul.

YÜKSEL, Mehmet.

2002 **Modernite Postmodernite ve Hukuk**,
Siyasal Kitabevi, Ankara.

