



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**SANATTA
YETERLİK
TEZİ**

**SANATTA TEMSİL BAĞLAMINDA SOSYOKÜLTÜREL
ETKİLER ÜZERİNDEN BEDEN OKUMALARI**

ALİCAN KASIOĞLU

BİLEŞİK SANATLAR ANASANAT DALI

HAZİRAN 2020



**SANATTA TEMSİL BAĞLAMINDA SOSYOKÜLTÜREL ETKİLER
ÜZERİNDEN BEDEN OKUMALARI**

Alican KASİOĞLU

DANIŞMAN Prof. Şeniz AKSOY

**SANATTA YETERLİK TEZİ
BİLEŞİK SANATLAR ANASANAT DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

HAZİRAN 2020

Alican KASIOĞLU tarafından hazırlanan “Sanatta Temsil Bağlamında Sosyokültürel Etkiler Üzerinden Beden Okumaları” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Gazi Üniversitesi Bileşik Sanatlar Anabilim Dalında DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Şeniz AKSOY

Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum

.....

Başkan : Prof. Hülya BÖLÜKOĞLU

Görsel İletişim Tasarımı Anabilim Dalı, TOBB, ETÜ

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum

.....

Üye : Prof. Tansel TÜRKDOĞAN

Resim Anasanat Dalı, Ankara HBV Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum

.....

Üye : Prof. Atıla İLKİYAZ

Görsel Sanatlar Bölümü, Ankara HBV Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum

.....

Üye : Doç. Dr. Güzin AYRANCIOĞLU

Görsel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum

.....

Tez Savunma Tarihi: 18/06/2020

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Doktora Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Figen ZALF

Enstitü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.



Alican KASIOĞLU

18.06.2020

SANATTA TEMSİL BAĞLAMINDA SOSYOKÜLTÜREL ETKİLER ÜZERİNDEN BEDEN OKUMALARI

(Sanatta Yeterlik Tezi)

Alican KASIOĞLU

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Haziran 2020

ÖZET

Bu çalışmada, sanatta temsil bağlamında, tarihsel süreç içerisinde sanatta bir ifade aracı olarak var olmuş ve değişen sosyal ve kültürel koşullar doğrultusunda varlığını günümüze kadar sürdüren beden kavramı incelenmiştir. Değişen toplumsal yapılarla beraber sanat alanında farklı biçim ve anlayışlarla varlığını gösteren beden kavramı, yakın tarihsel süreç içerisinde ele alınmış ve bu süreçte toplumsal değişimlerle beraber sanata olan yansımaları incelenmiştir. İçinde bulunduğu dönemin anlatılarına göre şekillenip bir ifade aracı haline geldiği görülen beden kavramının, anlatılar değişse de sürekli varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Belli dönemlerde tuval yüzeyinde figür olarak kendini gösteren beden olgusu bazı dönemlerde radikal değişimlere uğrayıp çeşitli gösterilerle canlı bir biçimde sanata dahil edilerek bir ifade aracı olmuştur. Yapılan araştırma neticesinde Sanatın Tarihsel süreci içerisinde varlığını sürdüren beden kavramının, içinde bulunduğu toplumsal yapının sosyal ve kültürel izlerini taşıdığı ve bu izler doğrultusunda etkin bir ifade aracı haline gelip temsil gücü kazandığını söylemek mümkündür. Çalışmanın uygulama kısmında, kuramsal çerçevede sunulan örnek ve bilgilerle uyumluluk içerisinde olan yapıtlar elde edilmiş ve yapıtlara getirilen açıklamalarla konuyu bütünlüğe kavuşturmak amaçlanmıştır.

Bilim Kodu : 40403
Anahtar Kelimeler : Beden, Sanatta Temsil, Sosyokültürel Etkiler
Sayfa Adedi : 201
Danışman : Prof. Şeniz AKSOY
ORCID ID : 0000-0002-4354-0475

EVALUATION OF BODY PHENOMENON IN TERMS OF SOCIOCULTURAL
IMPACTS IN THE CONTEXT OF ART REPRESENTATION

(Proficiency in Art Thesis)

Alican KASIOĞLU

GAZİ UNIVERSITY
INSTITUTE OF FINE ART

June 2020

ABSTRACT

In this study, in the context of representation of art, it is aimed to examine the concept of the body which has existed in the historical process as a means of expression in art and which maintains its existence in line with changing social and cultural conditions. The concept of the body, which shows its existence with different forms and understandings in the field of art along with the changing social structures, has been handled in the recent historical process and its reflections on art have been examined along with the social changes in this process. The body, which has been shaped according to the narratives of the period which it is in and has become a means of expression, continues to exist even though its narratives change. The body phenomenon, which manifests itself as a figure on the canvas surface in certain periods, has undergone radical changes in some periods and became a means of expression by being vividly incorporated into art with various demonstrations. As a result of the research done, it is possible to say that the concept of the body, which exists in the Historical process of Art, carries the social and cultural traces of the social structure in which it exists, and it is also possible to say that this concept has become an effective means of expression in line with these traces. In the practice part of the study, the examples and information presented in the theoretical framework showed harmony with works, and it was aimed to integrate the subject with the explanations about the works.

Science Code : 40403
Key Words : Body, Art Representation, Sociocultural Impacts
Number of Page : 201
Advisor : Prof. Şeniz AKSOY
ORCID ID : 0000-0002-4354-0475

TEŞEKKÜR

Akademik hayatım boyunca, Lisans ve Yüksek Lisans'ta olduğu gibi Sanatta Yeterlik çalışmamda da her türlü desteği sunan, eşsiz kişiliği ve akademik bilgisiyle daima yanımda olan çok değerli hocam Prof. Şeniz AKSOY'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Bu çalışmamın Tez İzleme Komitesinde yer alıp çalışmaya çok değerli katkıları olan hocalarım Prof. Hülya BÖLÜKOĞLU ve Prof. Tansel TÜRKDOĞAN'a, ayrıca Tez İzleme Komitesinde yer almamasına rağmen bu süreçte benden desteğini esirgemeyen Dr. Öğretim Üyesi Yusuf Baytekin BALCI'ya ve bu süreçte yanımda olan aileme ve sevdiklerime sonsuz teşekkürlerimi sunarım.



İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
TEŞEKKÜR.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
RESİMLERİN LİSTESİ	x
SİMGELER VE KISALTMALAR.....	xiii
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu / Konunun Tanımı	2
1.2. Araştırmanın Amacı	5
1.3. Araştırmanın Önemi	5
1.4. Sınırlılıklar	6
2. SANATTA TEMSİL OLGUSU	7
2.1. Sanatta Temsil Krizine Doğru.....	24
2.2. Sanatta Oluşan Algılar Üzerinde İmajların Etkisi.....	47
3. DEĞİŞEN ZAMAN VE TOPLUM ALGISI.....	63
3.1. Modernizm	63
3.2. Postmodernizm.....	72
3.3. Yapısalcılık.....	79
3.4. Postyapısalcılık.....	83
4. SOSYOKÜLTÜREL ETKİLER ÜZERİNE	87
5. BEDEN	101
6. UYGULAMA ÇALIŞMALARI VE İLGİLİ AÇIKLAMALAR.....	135
7. SONUÇ	161
KAYNAKLAR	165

EKLER.....	173
Ek-1. Görseller Tablosu	175
ÖZGEÇMİŞ	201



RESİMLERİN LİSTESİ

Resim 2.1. John Baldessari	27
Resim 2.2. Diego Velazquez, Las Meninas	30
Resim 2.3. Jean Rene Bazaine, The Diver	33
Resim 2.4. Joseph Beuys, How to explain pictures to a dead hare (Ölü bir tavşana resimler nasıl açıklanır).....	38
Resim 2.5. Carolee Schneemann, Eye Body #11 from Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera	39
Resim 2.6. Vincent Van Gogh, Shoes (Ayakkabı).....	41
Resim 2.7. Andy Warhol, Diamond Dust Shoes (Elmas Tozu ayakkabılar)	42
Resim 2.8. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, Ahşap katlanır sandalye, sandalyenin monte edilmiş fotoğrafı, Sandalyenin sözlük tanımının monte edilmiş fotoğrafı.....	44
Resim 2.9. Andy Warhol, Brillo Soap Pads Boxes, (Brillo sabun pedleri kutuları).....	45
Resim 2.10. Rene Magritte, La Trahison des images (Ceci n'est pas une pipe), İmgelerin İhaneti (Bu bir pipo değildir)	46
Resim 3.1. Marcel Duchamp, Bicycle Wheel (Bisiklet Tekerleği)	68
Resim 3.2. Marcel Duchamp, Fountain (Çeşme).....	70
Resim 3.3. Edvard Munch, The Scream (Çılgılık).....	71
Resim 5.1. Max Beckmann, Descent From The Cross, (Çarmıhtan iniş).....	103
Resim 5.2. Max Beckmann, Night (Gece)	104
Resim 5.3. George Grosz, Suicide (İntihar).....	105
Resim 5.4. Georg Baselitz, Avignon Dada Strip	105
Resim 5.5. Willem De Kooning, Woman I.....	106
Resim 5.6. Daniel Richter. Duisen.....	107
Resim 5.7. Leon Golub, Combat (Saldırı)	108
Resim 5.8. Marlene Dumas, Rejected Magdalena	109
Resim 5.9. Marlene Dumas, Miss south africa	109

Resim 5.10. Sandro Chia, Korkusuz çocuklar iş başında	110
Resim 5.11. Luc Tuymans, Paskalya	111
Resim 5.12. Luc Tuymans, The diagnostic of view V	112
Resim 5.13. Michael Borremans, Gövde	113
Resim 5.14. Hermann Nitsch, 80. Aktion (3-Tage Spiel).....	119
Resim 5.15. Hermann Nitsch, action 122	120
Resim 5.16. Rembrandt Van Rijn , Antiope and Jupiter.....	124
Resim 5.17. Rembrandt Van Rijn, Sacrifice of Isaac	125
Resim 5.18. Marina Abramović, Rhythm 0	128
Resim 5.19. Barbara Kruger, Your body is a Battleground	129
Resim 5.20. Cindy Sherman, Untitled #354	130
Resim 5.21. Cindy Sherman , Untitled Film Still #11	131
Resim 5.22. Orlan, Refiguration/Self-hybridization n°4	132
Resim 5.23. Orlan, Corps-sculpture avec masque n°5.....	133
Resim 6.1. Alican KASIOĞLU, “Tutsak”	138
Resim 6.2. Alican KASIOĞLU, “Hüzün”	139
Resim 6.3. Alican KASIOĞLU, “Kopuş”	143
Resim 6.4. Alican KASIOĞLU, “Tükenen”	144
Resim 6.5. Alican KASIOĞLU, “Karmaşa”	146
Resim 6.6. Alican KASIOĞLU, “Acının Çılgılığı”	147
Resim 6.7. Alican KASIOĞLU, “Yolculuk I”	149
Resim 6.8. Alican KASIOĞLU, “Sessizlik”	150
Resim 6.9. Alican KASIOĞLU, “Yolculuk II”	152
Resim 6.10. Alican KASIOĞLU, “Gitmek”	153
Resim 6.11. Alican KASIOĞLU, “Tutsak”	155
Resim 6.12. Alican KASIOĞLU, “Varoluş”	157
Resim 6.13. Alican KASIOĞLU, “İz Bırakanlar”	158

Resim 6.14. Alican KASIOĞLU, “Kaos I”	159
Resim 6.15. Alican KASIOĞLU, “Kaos II”	160



SİMGELER VE KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar	Açıklamalar
Çev.	Çeviren
Bkz.	Bakınız



1. GİRİŞ

Sanatın serüvenine baktığımızda, içinde bulunduğu her dönem için kendine özgü bir ilerleme ve kendini yansıtma biçimine sahip olduğunu görmek mümkündür. Her dönemin kendine özgü sosyal, kültürel ve gündelik hayatı yaşadığı bir anlayış şekli vardır. Bununla birlikte içinde bulunduğumuz dönemin de kendine özgü bir anlayışı bulunmaktadır. Önceki dönemlerden farklı olarak içinde bulunduğumuz dönem, teknolojik ve bilimsel ilerlemeler ışığında bazı yenilikler barındırmakla birlikte sosyal ve kültürel yapıda birçok yeniliği barındırmaktadır. Yüzyılın karmaşası karşısında çok hızlı bir şekilde değişen ve dönüşen yaşam karşısında birçok alanda olduğu gibi sanatsal anlamda da insanın kendini anlatma ve yansıtma biçimi şekillenmektedir. Toplumların yaşam alanlarında gittikçe karmaşık hale gelen yapı, beraberinde belli başlı problemler meydana getirmiştir. Özellikle 1960 sonrası dünyanın toplumsal anlamda kabuk değiştirme çabaları bir takım karmaşalar yaratmaktaydı. Alışılmış yaşam biçimlerinden farklı formlarla karşı karşıya kalan toplum, belli başlı konularda değinilmemiş olana değinmekte ve bir yandan da köklü değişimlerin sancılarını yaşamaktaydı. Değişen sosyal, kültürel ve politik alanlar beraberinde farklı toplum modellerini yaratmaktaydı. Bu karmaşa karşısında sanat kendine uygun pozisyonu almış ve süreç içerisinde etkin rol oynamıştır. Süreç içerisinde meydana gelen olgularla birlikte geçmiş dönem sanat anlayışının dışına çıkan bir sanat anlayışıyla karşı karşıya kalınmıştır. Değişen konular ve malzemelerle kendini gösteren sanat, döneme has sorgulama biçimleriyle var olmaya devam etmiştir. Mevcut sorgulamalar, önceki dönemlerden farklı şekillerle kendini göstermiştir. Bu doğrultuda tartışılan kimlik, cinsiyet, azınlık ve kendini ifade etme olanağı kısıtlı olan kesimlerin ifade olanağı bulması gibi konular ortaya çıkmıştır. Bu konular sorgulanırken farklı malzeme ve sergileme biçimlerine gidilmiş, aynı zamanda geçmişle bağlarını bu anlamda azaltan bir anlayış ortaya çıkmıştır. Özellikle geçmişten günümüze sanatsal ifade aracı olarak oldukça etkili bir şekilde işlenmiş olan insan bedeni, alışılmadık formlarla kullanıma açılmış ve büyük değişimler yaratmıştır. Geçmişte tuval yüzeyinde ve heykel formu olarak karşımıza çıkan figür 1960 sonrası sanat alanında çeşitli performanslar ve farklı işleme yollarıyla karşımıza çıkmaktadır. Bu değişim, dönemin kuramsal ve felsefi düşünce anlayışlarıyla beslenip sanatta temsil anlayışının farklılaşmasına sebep olmuştur.

Değişen temsil anlayışı, değişen sosyal ve kültürel anlayışlarla iyice sanat alanında kendini göstermiş ve günümüze kadar ulaşmıştır.

1.1. Problem Durumu / Konunun Tanımı

İnsanın en önemli ifadelerinden biri olan beden kavramının sanatta oldukça önemli bir yere sahip olduğu düşünülmektedir. Geçmişten günümüze sürekli bir anlatı aracı olarak içinde bulunduğu dönemin anlayışına uygun olarak, gerek tuval yüzeyinde, gerekse heykel olarak karşımıza çıkan beden kavramı, içinde bulunduğumuz yüzyılın ikinci yarısından sonra bahsettiğimiz anlayışların yanı sıra performatif eylemlerle de kendini göstermeye başlamıştır. Bu durum bedene yönelik anlamı arttırmış ve böylelikle beden üzerinden insanın ruh hallerini yansıtmak ilgi çekici bir nokta haline gelmiştir. İnsanın yalnızlık duygusu karmaşık ruh halleri ve bu durumun yoğun bir şekilde bireyin dış dünyasına yansımaları dikkat çekici bir özelliğe sahip olmuştur. Sosyolojik bir soruşturma anlayışıyla insan bedeni üzerinden bir takım sorgulamalara gitmek amaç edinmiş ve bunun üzerinden bir takım arayışlara gidilmiştir. Sanatta temsil anlayışının değiştiği günümüzde artık daha farklı ve etkili yollara başvurup sanatçının yansıtmak istediklerine cevap vermek için kullandığı yollardan biri de bedene yüklenen anlamlar olmuştur. Danto, içinde bulunduğumuz çağın sanat anlayış ve arayışlarına hitaben dile getirdiği eserinde konuya şöyle yaklaşmaktadır. Bu durumda sanatın bir dalı olan resim sanatının daha tatmin edici temsil olguları yaratma amacıyla belli başlı stratejilerin edinilmesi olarak değerlendirilmektedir (Danto, 1997/2010, s.76). Bedene yüklenen anlamlar ve elde edilen çalışmalarla sanat; Danto'nun 'stratejiler dizgesi' olarak tanımladığı düşüncede adeta hayat bulmaktadır.

Günümüze kadar ulaşmış olan mevcut anlatıların ve dönemin toplumsal yapısının değişmesiyle birlikte oluşan yaşantılara takiben, yaşama dair birçok alan değişime uğramıştır. Bununla birlikte farklı toplumsal istek ve ihtiyaçlar doğmuştur. Meydana gelen toplumsal değişimler beraberinde sanatta farklı arayışları getirmiştir. Bu arayışlar kimi zaman; cinsiyet, toplumsal yasak ve tabular, kimlik ve benzeri gibi başlıklarla karşımıza çıkmaktadır. Sanatçılar eserlerini yaratırken yaşam koşullarından tecrübe ve referanslar alıp ilerlemekle birlikte, ilerleyen teknoloji ve

bilimin sosyal kabukta meydana getirdiği değişimler günden güne sanatta kullanılan malzemenin yapısını ve konuyu yansıtmaya biçimini değiştirmiştir. Özellikle ikinci dünya savaşı sonrası yaşanan bunalımlı dönemlerin toplumsal hayata yansıması sanatın konusu haline gelmekle birlikte sanatçılar yaşanan bunalımı ve toplumsal baskıları yoğun bir biçimde ele almaya başlamışlardır. Mevcut değişimler doğrultusunda süregelen sanatsal ortam günümüze kadar varlığını sürdürmüş ve birbirinden değişik yöntem ve tekniklerle iletmek istediği mesajı iletmıştır. Söz konusu sanatsal ifade doğrultusunda bedensel performanslara dayalı işler ve yine beden temasına dayanan figüratif pentür çalışmalarıyla çeşitli anlatım yollarına başvurulduğunu gözlemlemek mümkün olmuştur.

Birbirinden değişik performanslar, gösteriler ve yerleştirmelerle bu anlatıların gerçekleştirildiği günümüz sanat ortamında yaşadığımız yüzyılın sorgulamaları yapılmaktadır. Bütün bu değişimlerle beraber sanatta temsil anlayışı değişmiş ve geçmişte bir nesneyi temsil etme anlayışı artık bir olguyu veya felsefeyi temsil etme anlayışı haline gelmiştir. “sanat bir yandan gündelik yaşamı sanat nesnesi olarak göstermeye çalışırken, diğer yandan sahnenin arkasını, nesnelerin arkasında olanı, bedenin içini tasvir etmeye çalışıyor” (Artun, 2014, s.299).

Toplumsal acılar, kimlik ve cinsiyet kavramlarının sorgulandığı bir çerçevede insanın yaşadığı bunalım, sıkıntı ve acıların insan bedenine yansıdığı düşünülmektedir. Bu durumun figürün duruş ve yüz ifadesine yansıtılması oldukça dikkat çekici bir nitelik kazanmaktadır. Yüzyılın başından beri ekspresyonistlerin etkili figür çalışmalarıyla acı olgusunu figür üzerinden yansıtmalarıyla beraber, yüzyılın ikinci yarısından sonra performans ve gösteriler aracılığıyla bedenin birebir sanat işlerine dahil olması, hem sanatta temsil kavramına, hem de bedene yüklenen anlamın farklı bakış açıları kazanmasına yol açmıştır.

Performanslara dayalı sanat anlayışı, yirminci yüzyılın ortalarında kavramsal sanat hareketi içinde yer alan sanatçıların bir kısmının kendi bedenleriyle sanatsal ifade yoluna gitmesiyle tanınmıştır. Performans sanatçıları geleneksel sanat anlayış ve sergileme biçimlerine karşı çıkıp dönemin değişen toplumsal olgularına karşı kendi muhalif tavırlarını sergilemişlerdir. Sanatçılar geleneksel sanat ideolojilerini terk

edip alışıl gelmiş sanatsal malzeme anlayışına aykırı olarak bedenleriyle sanatsal ifadeler geliştirmişlerdir. Kullanılan beden ortaya koyduğu aykırılıkla sanatın sınırlarını tartışmaya açmıştır. Toplumsal kabullerin kültür ve doğa ikilemi arasında geçtiği bu sorgulamalarda, çeşitli yaklaşımlar sergilenmiş ve ortak buluşma noktası olarak, bedenin toplumsal kabullerin öğrettiği şekillerden daha ileri bir doğal sunum yaratabilmesi olarak ele alınmıştır (Antmen, 2008, s.222).

Öfke, korku, şiddet ve dehşet imgelerinin kullanılmadığı ancak bunun yoğun bir şekilde figürün duruşuyla aktarılması ve insanlık hallerinin ruhsal karşılığının somut bir ifadeye dönüştürülmesine olanak sağlaması bakımından sanatta bedenin kullanım alanı genişlemiş ve önemi artmıştır. Özellikle 1960 sonrası sanatçıların bedene yönelimi oldukça yoğun olmuştur. Bir eylem aracı olarak kullanılan bedenin, bireyin yaşadığı dünyayla olan ilişkisi sonucu kendi içinde oluşturduğu değerlerle özdeşleşen bir olgu olarak ortaya çıkması ve bununla özdeşleşmesi sonunda, bütün bu oluşumun taşıyıcısı ve dış dünyaya yansıyan somut bir göstergesi olarak kaşımıza çıkmaktadır. Toplumsal yaşamın bir gösteriye dönüştüğü bu yüzyılda bedene yüklenen anlamlar oldukça artmış ve sanatsal bir ifade için beden kavramı sanat nesnesi olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bedenin varlığına dikkat çekerek yapılan sanatsal ifadeler, belirli tiyatral niteliklerle zenginleşince aynı zamanda disiplinlerarası bir nitelik kazanmıştır.

Bundan ötürü çağdaş performans sanatının bedenleri birer çağdaş canavara benzetilebilir. Onların açıklık ve zayıflık potansiyelleri, entropisi, ağızları, beden sınırlarının meşru/gayrimeşru nitelikleri ve çağdaş görünüşleri vardır artık. Burada bedenler artık daha öncekilere göre-sızdıran, savunmasız, acıyan, ölümcül-organik bir örneğe, doğanın rahatsız edici bir kalıntısına ve kültürün bir saplantısına indirgenmiş biçimde açığa vurulmaktadır (Şahiner,2015, s.180-181).

İnsanın Yaşadığı toplum ve hayatla birlikte kendinde meydana gelen acılar, sevinçler, hüznler ve buna benzer yaşama dair bütün kalıntılar beden aracılığıyla dış dünyaya açılıp izlenebilir bir nitelik kazanmıştır. Böylece beden sanatsal bir ifade aracı olarak kullanılabilir bir hal alıp istenen mesajı ileten bir etkinlik haline gelmiştir. Beden temasına baktığımızda bedenin resim sanatı içerisinde kullanım alanı oldukça geniş kapsamlı olmuş ve içinde bulunduğu dönemin anlayış ve sorgulamalarına göre farklı şekillerde kullanılmıştır. Bundan dolayı bedene yüklenen

anlam hem figüratif çalışmalarda hem de performatif eylemlerde bir ifade aracı olarak son derece kapsamlı ve önemli bir noktada yer almaktadır.

1.2. Araştırmanın Amacı

Günümüzde resim sanatının geldiği nokta son derece karmaşık ve kuramsal bir noktada bulunmakta birlikte bir sürü şeyin denenmiş olması sonucu yeni arayışlar başlamıştır. Figüratif resim geçmişten günümüze başvurulmuş bir teknik olup, istenen anlatılar bu teknikle yapılmıştır. Günümüz toplumunda sorgulanan bireysel ve sosyal arayışların bazılarını cinsiyet, toplumsal yasak ve tabular, kimlik ve benzeri gibi başlıklarla karşımıza çıkmaktadır. Mevcut sorgulamalar anlamsal olarak dışa vurulmak istendiğinde çeşitli yöntemlere başvurulmakta ve bu yöntemlerden dikkat çekici olanlardan bir tanesi figüre yüklenen anlamlar olmuştur.

Bu ve benzeri anlatılardan yola çıkıp figüre anlam yükleyerek yaratılan sanatsal ifade, dikkat çekici bir özelliğe sahip görülmüştür. Bireysel yaşantılarla beraber bireyin yaşadığı toplumsal bunalım ve acıların izlerini taşıdığı düşünülerek mevcut izlerin bedene yansıma şekli ve beden üzerinden bunların sorgulanıp çözümlenmesi konu açısından önemli görülmektedir.

Bu çalışmada amaç; figüratif çalışmalar aracılığıyla psikososyal etkilerin insan bedenine olan yansımalarını araştırmanın yanı sıra, bu yansımaların beden üzerinden sosyolojik dünyaya nasıl yansıdığını bulmak ve bunu figür duruşları üzerinden göstermek olmuştur. Kısacası içinde bulunduğu dönemin bunalımını yaşayan ve acı çeken figürler ana tema olarak belirlenmiştir.

1.3. Araştırmanın Önemi

Süreç boyunca yapılmış araştırmalar neticesinde konu hakkında belirleyici sorulara cevap bulduktan sonra daha önceki dönemlere ait sanatçıların örneklemelerinden yola çıkarak bağımsız figürler yaratılmış ve çalışmanın doğasına uygun örnekler sunulmuştur

Bu çalışmada saptanmak istenen konu; resim sanatında beden kavramına yüklenen anlamları sorgulayıp, beden olgusunun önemini ortaya çıkarmaktır. Bedenin renk ve biçim olarak kompozisyonun tamamlayıcı bir öğesi olmasının yanı sıra aynı zamanda mesaj aktaran bir konumda olması, bedenin önemini arttırmaktadır. Bu doğrultuda resmin konusu ve anlatılmak istenen olguyu yansıtmaları itibarıyla fiğur üzerinden bedenin zaman içerisinde sanat alanında uğradığı değişim ve dönüşüm çerçevesinde önemini vurgulamak amaçlanmıştır.

1.4. Sınırlılıklar

Yapılan çalışmada, sanat alanı geniş kapsamlı bir konu olduğundan sadece konunun içeriğini açıklamaya yardımcı olacak şekilde bir takım sınırlamalara gidilmiştir. Sanatta temsil bağlamında daha çok yirminci yüzyılı kapsayan dönemden günümüze kadar olan kısmı kapsayacak şekilde bedenin kullanım biçimine yönelik örnekler ve literatür taramasıyla konu araştırılmıştır. Çalışmada sadece konuyu örnekleyecek nitelikte olduğu düşünülen sanatçı ve eserlere yer verilmiş, ayrıca tarihsel anlamda konuyu bir bütünlüğe kavuşturacağı düşünülen bölüm başlıkları belirlenmiştir.

2. SANATTA TEMSİL OLGUSU

Yaşamın seyriyle beraber içgüdüsel olarak belli şekilsel veya çizgisel ifadelerle insanın kendini ifade etme şekli, içinde yaşanılan dönem ve şartlara göre farklılık gösterebilir. Bu durum var olmuş ve günümüzde de varlığını sürdürmektedir. İnsanlığın var oluşuyla beraber içgüdüsel bir tepki olarak duvarlara resim çizme anlayışından bu yana resim sanatı bir ifade aracı olmuştur. Binlerce yıl öncesine dayanan bu olgunun var olmasıyla içerik ile anlatılmak istenen bir durumun dışa vurulmak istenen bir anlayıştan kaynaklandığını söylemek mümkün hale gelmiştir. Bununla beraber Dünyada yaşam koşullarının seyriyle beraber insanoğlunun kendini anlatma serüveni her dönem içinde bulunulan çağ ve koşullara göre farklılık gösterse de bu süreç durmaksızın devam etmiştir. Yaşadığımız döneme bakıldığında, şekilsel farklılık ve anlatılar olmakla birlikte geçmişte hangi dönemi ele alırsak alalım temel sorun ve kaygıların aynı olduğunu söylemek mümkündür. Bu kaygıların, insanoğlunun kendini sanatsal bir dille anlatma serüveninde, anlatmak istediğini ifade etme faaliyeti olduğunu söyleyebiliriz.

İnsanın kendini anlatma amacını tarihsel süreç içerisinde bütün hatlarıyla incelemek yerine bütün dönemlerin birbirleriyle farklılık ve benzerliklerinin bulunduğu, bu yüzden de yakın tarihten başlayarak konunun ele alınmasının gereği uygun görülmüştür. İçinde bulunduğumuz yüzyıla yakın bir tarihe gittiğimizde, dışavurumcuların biçimleri alışlagelmiş algının aksine yeniden kendi içsel duygularına yönelik tanımlaması; pop sanatının tüketim kültürüne yönelik alışlagelmiş sanat imgelerinin aksine sıradan nesneleri kullanıp yüceltmesi; dadacıların mevcut sanat anlayışını yıkan tutumları ve kavramsal sanat olgusunun ortaya çıkması neticesinde çok farklı sanatsal açılımlar meydana gelmiştir. Özellikle kavramsal sanatın bünyesinde pek çok disiplini barındırması ve mevcut anlayışın dışına çıkıp uygun düşünceyle beslendiği zaman her türlü malzemenin sanat nesnesi olabileceğini ve bunun yanında, dil olgusunun enstalasyonun, bedensel ve teknolojik bir takım aygıtların işin içine girmesiyle birlikte sanatta mevcut anlayış yerini bambaşka olgulara bırakmıştır.

Teknoloji ve makineleşmeyle ortaya çıkan ekonomik, sosyal ve kültürel farklılıklar ve değişen yaşam biçimi, beraberinde bireylerin estetik algısını da değiştirmiştir. İnsanda oluşan estetik algısının bir bölümü, içinde bulunulan dönemin yaşam şartları ve karşılaşılan imajlara göre şekillenir. Mevcut durum içinde değer atfedilen nesne ve anlayışla dönemin anlayışına göre estetik algılar meydana gelir ve böylelikle içinde bulunulan dönemin belli bir estetik anlayışı oluşur. Bu anlayış doğrultusunda Tunalı (2002, s.21) sanat ontolojisi çalışmasında “Bütün var-olanlar, eğer onlar obje olmuşlarsa, ancak sonradan obje kınırlar. Hiçbir var olan yoktur ki, onun özünde daha en baştan bir bilinç objesi olma bulunsun.” demiştir. Böylelikle var olan objelerin zaman içerisinde toplumsal bir takım algılarla zihnimize yerleşip anlamlandırılma sürecine girdiğini ve değişen sanat anlayışlarıyla beraber birer sanatsal nesne veya ifade aracı haline geldiğini söyleyebiliriz. Bu düşünce doğrultusunda Richard Leppert nesnelerin kavramsallaşması ve anlam kazanmasına yönelik: İmge kavramının aslında kelimelerle ifade edilebilecek olguların görsel boyutunu tanıtmaktan öte, içinde bulunduğumuz dünyayla bağlantılı mevcut birtakım bilinç durumlarının görselliğe dökülmüş hali olarak yorumlayarak (Leppert, 1996/2009, s.19) konuyu biraz daha somut bir hale getirmektedir. İnsanoğlunun dünyadaki nesneleri algılamaya yönelik düşünce biçimleri, o nesnenin zaman ve olaylarla kazandığı anlamlar bütünü ve bu bütünsellik içerisinde toplumun belirlediği anlamlı hale gelme süreciyle şekillenir. Tam bu noktada temsil olgusunun ortaya çıkıp önemli bir yer kapladığını söylemek mümkündür. Sanatta, nesnelerin kimlik kazanma biçiminin süregelen zaman ve toplumsal pratiklerle elde edildiğini düşündüğümüzde, sanatın konusu haline gelen nesne ve biçimlerin, görsel bir varlığa dönüştüğünü ve biçimlere somut anlamlar kazandıran bir olgu olduğunu söyleyebiliriz. Burada, somut bir anlam kazanmış biçimlerin istenilen anlamı veren bir temsil anlayışı haline geldiğinden söz edilebilir; nitekim sanat yapıtındaki nesneye estetik bir değer yüklerken öncelikle o nesneyle ilgili zihnimizde tanımlanan bir anlamlandırma basamağının olması gerekir; böylelikle onu tanıyıp belli değerler yükleyebiliriz. Mevcut mantık doğrultusunda elde edilen değerler bütünü artık kastedilen düşüncenin temsilini sunmaktadır.

Biz estetik tavır ile bir estetik obje’ye bir sanat yapıtına yönelirken, onunla ilgi kurarken, ilk planda onunla bir algı ilgisi içine girmiş oluruz. Bir nesnenin bir estetik obje olabilmesi için, her şeyden önce onun algılanması gerekir. Bu

bakımdan algının estetik tavır için temel bir değeri vardır. Algının ne olduğu aydınlığa kavuşturulmadan, estetik tavrın belirlenmesi olanak kazanamaz (Tunalı, 2004, s.34).

Çağın ilerlemesiyle meydana gelen değişimler karşısında oluşan algı, estetik biçim ve anlayışa yön vermiştir. İnsanoğlunun mağara duvarına çizdiği resimlerle başlayan süreçten bu yana, her dönemin kendi içinde bir sorunsal olmuştur. Bu doğrultuda günümüzün de kendine ait bir takım arayış ve kendini ifade etme biçimleri meydana gelmiştir. 20. Yüzyıl başlarında özellikle 1. Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkım ve ruhsal buhran ile toplumun ihtiyaçları farklı bir noktaya ulaşmıştır. Bununla birlikte sanatçıların bu sorunlara sanatsal çare aramaları, geçmişteki mevcut estetik biçimlerin yıkılmasına ve yeni arayışların meydana gelmesine yol açmıştır. Sanatın topluma yön veren boyutu bu noktada görevini yerine getirmiş ve o dönem dışavurumcu anlayış ortaya çıkmış ve kısa sürede dünyaya yayılmıştır. Dışavurumcu sanat anlayışı geniş kitlelere yayılmış ve farklı perspektifler kazandırmıştır. Bu farklı perspektifler ışığında oldukça çeşitli ve bir o kadarda birbirinden bağımsız sanatsal hareketler meydana gelmiştir. Her sanatsal fikrin ve sanatçının çok önemli katkıları olmakla beraber, sanat hareketlerinin çok farklı alanlarda boy göstermesi, özellikle Pop Art ve Dadacı sanat hareketleriyle en çarpıcı noktalara ulaşmıştır.

Pop sanat terimi ilk kez 1958'de, Lawrence Alloway adında bir İngiliz eleştirmen tarafından, Amerikan kitlesel medya popüler kültürünü özellikle de Hollywood filmlerini tanımlamak için kullanıldı. Alloway'ın tezi, tıpkı bilim-kurgu romanları gibi bunlarında, sanat filmleri, yüksek edebiyat ve genel olarak elit kültürün ürünleri kadar ciddi ve incelenmeye değer olduğuydu. Ama bir anlam kayması sonucunda bu terim, özellikle ticari kültürden gelen şeylerin ve imajların, yahut ortak kültürdeki herkesin, ne işe yaradığı ya da ne anlama geldiği açıklanmadan tanıyacağı objelerin resimlerini –ve heykellerini- tanımlar hale geldi (Danto, 2009/2018, s.42-43).

Değişimin çok yönlü yayılması toplumu her yönüyle etkileyip geçmişin modernist algısının değişimle karşı karşıya kalmasına neden olmuştur. Mevcut algı sosyolojik olarak da etkilerini sürdürüp toplumun yaşam biçiminde değişik perspektifler yaratmış ve bireylerin belli konularda farkındalık düzeyini arttıran bu dalga, güçlü sanatsal kırılma noktalarının yaşanmasına yol açmıştır. “Önceleri fütürist teknikle yapıt veren altın oran üyesi Marcel Duchamp, bu yoldan 1913 yılında ayrılarak ready made (hazır yapım) adını verdiği kürek, idrar kabı, şişe kurutucu, bisiklet tekerleği

gibi sanayi üretimi araçlardan yontular yaparak sanata karşı bir tutum takındı.” (Demirkol, 2008, s.69) Bu değişim dalgaları çerçevesinde bazı önemli kırılma noktalarının yaşandığı söylenebilir. Bu kırılma noktalarından biri Marcel Duchamp örneğidir. Kırılma, mevcut estetik algının yıkılışıdır ve Duchamp’ın dünyasının bu kırılmaya iyi bir örnek oluşturduğu açıktır.

Duchamp’ın hazır-nesneye yönelmesi bu ‘hiç de estetik olmayan’ estetik algıdan kaynaklanmaktadır. Kalıpları olan ve alıcının hali hazırda beklettiği estetik algıyı görmezden gelerek, zaten etrafımızda bulunan her gün gördüğümüz bir nesneyi seçerek, ona bir kavram yükleyerek onu bağlamlaştırmaktadır. Fiziksel bir yaratımdan uzaklaşarak, zihinsel yaratımı öne çıkarmaktadır. Duchamp’ın hazır nesnesi izleyiciyi kandırıp ona galip gelmek için vardır... gelecek nesillerle, yani izleyicinin sanat eserine ilişkin eleştirel ve estetik yargısıyla dalga geçmek için vardır (Türkdoğan, 2014, s.130-131).

Yirminci yüzyılın beraberinde getirdiği teknoloji ve bu teknolojinin insan hayatının her alanında kendini göstermesine paralel olarak değişik bir toplum yapısının doğması, yaşamın şekli ve bireylerin düşünce yapısının değişmesi, toplumsal hayat alanında belli değişiklikler yarattığı gibi sanat mecralarında da bir takım değişiklikler yaratmıştır. Bütün bu değişimlerle artık sanat nesnesinin ne olduğu değil neyi kastettiği, nasıl tanıtıldığı ve sanatçının sergilediği nesnenin arkasındaki yorumu ve bunu ifade etme biçimi en önemli mesele haline gelmiştir.

Öncelikle “estetik politikası” diyebileceğimiz bir şey var: yani belli bir sanat rejimine has duyumsanabilir deneyimin yapılandırılma biçimlerinin politik alanda neden olduğu etki. Sanatın estetik rejiminde bu, nötrleştirilmiş mekanların inşası, yapıtların hedeflerinin kayboluşu ve ayırım yapmadan alımlanmaya hazır bulunmaları, aynı türden olmayan zamansallıkların üst üste binmesi, temsil edilen öznelere eşitliği ve yapıtların hitap ettikleri öznelere anonimliği anlamına gelmektedir. Tüm bu özellikler sanatın alanını, duyumsanabilir deneyimin diğer bağlantı biçimlerinden ayrı, kendine has bir deneyim biçimi olarak tanımlar (Rancière, 2008/2013, s.61).

İlerleyen zamanlarda ise toplumların ileri teknoloji ile her alanda korkunç bir hıza ulaşması, hızlı bir yaşantı ve hızlı değişim ve dönüşümler sanatçıda oldukça farklı sorgulamalar geliştirmiştir. Üzerinde durulması gereken bir diğer konu ise postmodernizm kavramıdır. Modernizmin önem verdiği çerçevesi belirlenmiş konular, postmodernizmle birlikte yerini özgünlüğe ve disiplinlerarası bir anlayışa bırakmıştır. Bu yıllarda değişik kaygılarla hareket edip postmodernist oluşumlar

içerisinde yer alan ve modernizmin mirası olarak görülen geleneksel sanat anlayışlarına karşı çıkıp bu doğrultuda hareket eden ve hazır yapıtlardan faydalanan Dadacı sanat anlayışı ile sanat eserini günlük yaşamın malzemeleriyle oluşturup toplumun devrimci anlayışına uygun bir şekilde benimseyen konstrüktivizm ortaya çıkmıştır. Dönemin baskın estetik biçimlerine karşı çıkıp sanatın biçimsel ve anlamsal kurallarına başkaldırarak sanatın epistemolojik anlamını sorgulayan bu sanat anlayışları, modernist sanatın anlamsal biçim anlayışı tartışmaları arasında ilerlemiştir. Sanatın bu noktada dokunulmamış alanlara dokunması ve alışlagelmiş formları terk etmeye başlaması kullanılan malzeme çeşitliliğini arttırmıştır. Bahsedilen gelişmeler devam ederken bir yandan da postmodernizmin yanılsamacılığı üzerine eleştiriler devam etmekteydi. Foster (1996/2009, s.252) yaptığı bir eleştiride, postmodernizmin zaman içerisinde kendine zıt olan modernist savunucularla ittifak halinde olduğunu bu yönü itibariyle yontulmamış olanın intikamı ve alt tabaka olarak görülen toplumsal sınıfın sanatı olarak görülebildiğini söylemiştir. Bu tartışmalar ışığında zaman zaman zorluklarla karşılaşsada postmodernizm varlığını sürdürmeyi başarabilmiştir. Geçmişin sanat kodlarını sorgulayan sanatçılar, oldukça değişik alanlara kendi sanat anlayışlarını yaymışlardır. Toplumsal sorgulama anlayışının üst seviyeye çıktığı mevcut çerçevede, geçmişte kullanılmayan malzemelerin sanat nesnesi haline gelmesi, görünür olanın ardında gizlenen düşüncenin sorgulanması ve açığa çıkarılması amaç edinilmiştir. Amaçlanan bu kuramsallık çerçevesinde çeşitli hazır nesne fikirleri, sanatta mekan ve sanatsal nesne sorgulaması yapan enstelasyonlar ve türlü performanslarla sanat, belirli bir yolda ilerlemeye başlamıştı.

1980’lerde başlayan postmodernizmin gündeme getirdiği kavramsal bakış açısı sanatsal faaliyetler açısından oldukça dikkat çekici bir özellik olmuştur. Toplumsal açıdan önemli görülen ırksal ayırım, cinsiyetçilik, bir takım statükotik güçler ve bunların odağında şekillenen toplumsal olguları ele alıp geleneksel sanat formlarından belli oranlarda uzaklaşmışlardır. Toplumsal anlamda belli alt anlamlar taşıyıp toplumsal yapıyı belirleyen yapıları yeniden ele alıp bunlarla oynayıp, bu anlamları geleneksel yargıların dışında değerlendirip sahiplenilen bir anlayış içerisinde değişim ve dönüşüme uğratarak yepyeni anlamları aramayı amaçlamışlardır (Antmen, 2010, s.277).

Bütün bu gelişmeler beraberinde hangi biçim ve formla neyin anlatılmaya çalışılıp, neyin kastedildiği sorununu beraberinde getirmiş ve artık asıl sorun, kastedilen düşüncenin ifade edilmesi olmuştur. Dolayısıyla sanatta temsil problemi burada önem kazanmaktadır.

Gerçeklik algısının yerini imge ve işaretlere bıraktığı, orijinalliğin belli temsillerle aktarıldığı bir çağda sanat farklı arayışlarla varlığını göstermeye başlamıştır. Oluşan gelişmelerle toplumsal yapının en üst gerçeklik seviyesine ulaştığı ve göstergelerin ifade aracı olduğu bir dünyada, üretim olgusunun yerini reklam ve pazarlamaya bıraktığı toplum yapısı ekonomik gelişmelerle birlikte kültürel ürünlerin gündelik yaşamla olan ilişkisi sorgulanmıştır. Baudrillard gösterge toplumuna bu tarz düşüncelerini atfederken öte yandan bu tarz düşünceler sanatçıların eserlerinde yerini iyiden iyiye almış ve bir bakıma tescillenmişti (Antmen, 2010, s.279).

Sanat eserlerinde bu dönemde çağın gerçekliği sorgulanırken gerçekliğin yerini alan imge ve göstergelerin ne için, kimler tarafından ne amaçla yapıldığını sorgulamak ana temalardan birini oluşturmakta olup imgelerin mevcut hakimiyetinin sanatsal anlamdaki işlevlerine cevap aranmıştır. Özellikle 20.yüzyılın ikinci yarısından sonra kapitalizmin toplumsal düzeni derinden etkilemesi ve yönlendirmesiyle toplumsal yapının, gündelik yaşamının şekillenmesinde önemli bir rolü olmuştur. Toplum yaşayışını etkileyen en güçlü silah olan kitle iletişim araçlarının öneminin kavranması ve bu araçların devreye sokulması en önemli adımlardan bir tanesidir. Bireyi pasif hale getirip yaratılan araç gereçlerle bireyin algısıyla oynayarak onu değiştirmek, kitle iletişim araçlarının görevi olmuştur. “Kitle iletişim araçları, izleyici kitlesi kazanmak ve inandırıcı olmak için toplumsal gerçekliği yeniden üretmek zorundadır; bunun sonucunda “kendi ürünlerindeki ideolojik yanılsamaları hafifletebilir ya da bunların altını oyabilir ve farkında olmadan da olsa toplumsal eleştiri ve ideolojik bozgunculuk yapar” (Adorno, 2014, s.33-34). Oluşan yeni düzende kitle iletişim araçlarının mevcut düzenle birlikte toplumsal algının oluşmasında bir silah olarak kullanılması, ekonomik yapının bahsedilen kitle iletişim araçlarıyla bireyi pasif bir tüketim silahı haline getirmesine neden olmuştur. Belirlenen normlar çerçevesinde yaratılan imgelerin, tüketim kültürüne uyumlu hale gelirken, toplumun beğeni süzgecinden geçip sosyal bir gerçeklik gibi algılanması amaçlanır. Bu doğrultuda ilerleyen süreçle, yaratılan imajların topluma yayılması için etkili olan araçların bir araya getirilip tüketim kültür döngüsünde genişleyebilmesi için endüstriyel olan malzemenin sanat nesnesi olması ve bu

parametreler doğrultusunda sanatın gidişatı belirlenmektedir. İmgelerin bu denli güçlü olduğu bir dönemde Baudrillard (1982/2014, s.19) çalışmasında “sonuç olarak imgeler her zaman ölümcül bir güce sahip olmuşlardır....” derken, günlük yaşamımızda sanatın malzemesi haline gelmiş imgelerin ne denli etkili olduğunu ifade etmiştir. İmgelerin Ontolojik olarak toplum algısının nesnelere yüklediği anlam ve bu anlam bütünlüğü çerçevesinde değişen ve dönüşüme uğrayan zamanla birlikte nasıl birer sanatsal nesne haline geldiğinden daha önce bahsetmiştik. Aynı mantıkla bakıldığında şu an bahsedilen olgular çerçevesinde toplumsal algının nasıl değiştirildiğine ve bu değişimler çerçevesinde sanatın gündeminin nasıl belirlendiğine dair ipuçlarını görmekteyiz. Sanatın biçim ve anlam sorunu, bahsettiğimiz dönemde tüketim kültürünün hakim olduğu bir ortamda yer yer sanatın da bir tüketim aracı haline geldiği tartışmalarını gündeme getirmiştir. Nitekim Baudrillard anlamlandırma sürecine ilişkin “Modernleşme süreciyle birlikte ortaya çıkan tüm iletişim araçlarının “gelenekselleşen” konumları da dahil olmak üzere bugün tartışmalı hale gelmeyen bir şey yoktur” (Baudrillard, 1982/2014, s.123). diyerek süreç hakkında çarpıcı bir tespit yapmıştır. Öte yandan tüketim kültürünün yoğun yaşanmasıyla birlikte sanatında bir tüketim malzemesi haline dönüşme fikri, sanatçıların belli bir oranda kendilerine dünyanın kapılarını aralayacak galeriler ve kendilerini iyi temsil edecek sanat tüccarlarını aramasıyla devam etmiştir. Sanat tüccarlarının oldukça etkili olduğu bu dönemde sanatçılar ürettikleri işleriyle koleksiyoncular ve tüccarlar tarafından keşfedilmeyi bekler. Tüccar karşılaştığı işlerin arasında nelerin sergilenip sergilenmeyeceğini belirler, tüccarlar organize ettiği koleksiyonculara müze, küratörlere ve sanat yazarlarına sanatçıyı ve işlerini tanıtır (Thompson, 2008/2012, s.70).

Yaşadığımız yüzyılda bahsettiğimiz gelişmelerle daha önce kendini ifade edememiş kesimlerin, kendini ifade olanağı bulduğu ve bu olanakla birlikte çok kültürlü bir sanat dünyasının oluştuğu bir ortamda, artık imgelerin anlamı daha geniş bir alana yayılmış, imgelerle kastedilen olgu büyük bir önem teşkil etmeye başlamıştır. 1990’lı yıllara gelindiğinde toplumsal alanda postmodernizmle birlikte, genel anlamda bireysel bir takım arayışların ve kimlik sorununun ortaya çıktığını görmekteyiz. İnsanların birey olarak ön plana çıkmaya çalıştığı ve toplum üzerinde oldukça etkili olan temsil kavramının ön plana çıkmasıyla toplumcu gerçekçi bir yaklaşım

sergilenerek, ayrımcılık, bireysel farklılıklar gibi konularda bir takım çözümlemelere gidildiği görülmektedir. Burada gerçekleşen olaylara bir nevi toplumsal anlamda bir takım yapı-söküm faaliyetine geçilmiş olması da denebilir.

Bütün bu sorgulamaların ışığında her şeyin imgeyle tasarlandığı etrafımızı saran imgelerin neyi nasıl ifade etmeye çalıştığını anlamak ve bu anlayış doğrultusunda eser üretmek sanatçının sorunu haline gelmiştir. Artık sıradan veya sıradışı nesne ve imgelerle bir anlatı dünyası doğmuştur. İmgeler eser içeriğinin en önemli aktörü haline gelmiş olup anlamlandırılmayı bekleyen bir ikon haline gelmiştir. “İmgeler, bizlere bir şeyler söylemekten ziyade, bir kısmının sözcüklerle ifadesi çok zor olan bir olanak ve olasılıklar alanını – belli bir tarzda görünür kılmak suretiyle – önümüze koymaktadır (Leppert, 1996/2009, s.19).

Bu oluşumlarla beraber sanatta anlam ve temsil anlayışı sorgulanmaktadır. Sorgulanan konular doğrultusunda çağın olanaklarından faydalanılmasının yanı sıra, oldukça değişik yöntemlere başvurulmuş olup sanatçının eserinde yer alan, alışlagelmişin dışında, bir takım biçim ve formlar ön plana çıkmıştır. Ortaya çıkan formlar, içinde bulunan dönemin toplumsal belleğini ortaya koyan ve geçmiş biçimlerin reddine kadar uzanan bir serüvenden geçmiştir. Her sanatçı, kendi kavramsal düşünceleri doğrultusunda imge yaratmış ve bu imgeler doğrultusunda kendi temsil ettiği anlayışı toplumun algısına sunmuştur. Yirminci yüzyılda çeşitli avangard akımların etkisiyle ortaya çıkan çeşitlilik, sanatın modernist dönem anlayışının oldukça dışına taşan bir çizgide ilerlemiştir. Sanatçının eseriyle bize neyi kastettiğini sorgularken Türkdoğan’ın

Sanatçının ifadesini güçlendiren, yoluna yol katan anlatım olanakları, bize sanat eserinin içeriği hakkında ipucu verir. Kullanılan ifade yollarının ayrı ayrı incelenmesi, işaretleri bağdaştırıp, görsel örüntüyü bütün olarak algılamak, tarihsel örüntüyü bulmak ya da diğer bağlantıları yakalamak ise, eserin yapısını bir nevi söküme uğratıp görünenin ardındakilere ulaşabilmek için yollar olabilirler (Türkdoğan, 2014, S. 64). ifadesine yer vermek doğru olacaktır.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından başlayarak günümüzde de varlığını sürdüren sözü geçen ‘anlatı’ anlayışı, farklı yollardan ilerleyerek yolunu çizip, temsil etmek istediği ve kastettiği düşüncüyü farklı ifade ve tekniklerle sürdürmüştür. Artık temsil edilen düşünce alışlagelmiş estetik algısı değil daha önceleri estetik olarak kabul edilmeyen hatta çirkin kabul edilen ifade olanakları için içine girmiş ve daha önceleri dokunulmamış tabulara dokunulmaya başlanmıştır. Bunun yanı sıra sanatta anlamın

ne olduğu ne neyin nasıl temsil edildiği anlayışı sorgulanmakta ve bu durumla ilgili bir takım kısırdöngüler yaşanmaktaydı. Özellikle neyin sanat olup olmadığı sorusu cevap arayan bir soru olmuş ve imge bombardımanına uğramış bir dünyada sanatın anlamını sorgulamak, geçmişle bağını koparıp koparmamak arasındaki ikilemler arasında süreç devam etmiştir. 19. Yüzyılın sonlarına doğru başlayıp 20. Yüzyılın ortalarına kadar devam eden modernist anlayışın tabuları bir yandan değişime karşı direniyordu ama bir yandan da 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra ortaya çıkan avangard sanat hareketlerinin toplumda ve sanatta yarattığı hareketlilik durdurulamıyordu. Toplumda teknoloji ve bilimle meydana gelen algısal değişiklik ve yaşam biçimleri bir yandan değişimin hızlanmasına destek verirken bir yandan meydana gelen avangardist yaklaşımlar ve ilerlemeler, toplumun biraz daha bilinçlenmesine, yeni kapılar aralamasına ve daha önce cesaret edilmeyeni düşünme yolunda bir takım ilerlemeler meydana gelmesine yol açmıştır. Bütün bu değişimler doğrultusunda her alanda olduğu gibi sanat alanı da kendi içindeki sorgulamalara gitmiş ve sanatın temsil anlayışı belirlenmeye çalışılmıştır. Bu ifadeler doğrultusunda sanat, en yakın dönem olan modernist anlayışın devamını olmalı yoksa mevcut kuralların yıkılıp yeniden inşa edilmesi mi? Bütün bu sorgulamalar sanatta konu ve neyin nasıl temsil edileceği sorununu gündeme getirmiştir. Anlam sorgulaması ışığında yaratılan imgeler ve kullanılan malzemeler sanatta temsil edilenin temsil edilme anlayışını değiştirmiştir. Resim sanatındaki imgeler bir anlamsallık bütünü ve sorgulama olup bir gerçekliğin temsilini yoksa Barthes'nin "Piero della francesca'nın söylediğine göre, "yerine göre hep daha küçük ya da büyük olan yüzeylerin ve cisimlerin sergilenmesinden başka bir şey olmayan" (Barthes, 1996/2013, s.20) bir olgu mu resim sanatı? Temsil anlayışının bu denli sorgulandığı bir dönemde geçmiş dönem sanat anlayışı ve şimdiki dönem arasında meydana gelen tartışmalarla süregelmiştir. Bu şekilde ilerleyen sanatsal temsil sorgulaması belli bir süre sonra bir krize dönüşüp geçmişle bağlarını iyice koparmıştır. Bahsettiğimiz, sanatta imgenin gücü ve nesnenin anlam kazanma biçiminden yola çıkarak yapılan sorgulamalar çerçevesinde daha önce sanat malzemesi haline gelmemiş konu ve nesneler sanatın gündemine oturmuştur. Alışlagelmiş tuval ve heykel anlayışı yerini kavramsal düşüncelere bırakmıştır. Böylece sanatın temsil anlayışı iyice değişmiş olup gerek tuval yüzeyinde hayat bulan imgeler, gerekse yontularak elde edilen üç boyutlu çalışmaların mantığı ve temsil ettiği düşünce değişmiştir. Resim ve heykelin

yanı sıra belli bir düşünceden meydana gelmiş türlü performatif gösterilere dayanan anlayış bu dönemde meydana gelmiştir. Sanatçıların sanat anlayışının bu denli sıra dışı bir çizgiye ulaşması, sanatın biraz daha geniş sınırlara uzanmasına yol açıp alışlagelmiş malzemelerin dışına çıkmakla kalmamış, sanatçılar belli enstelasyonların yanı sıra kendi bedenlerini de sanatsal ifade yoluna açmışlardır. Bu dönemde sanatçıların kendi bedenlerine yükledikleri anlam ve bedenlerini kullanım biçimi oldukça etkili bir ifade aracı olmuş ve kısa sürede toplumun geniş kesimlerine yayılmıştır. Yapılan bedensel performans ve gösteriler, sanatçıların problem olarak gördükleri konuların kendi bedenleri üzerinden ifade edilmesi şeklindedir. Zaman zaman çok sert ve mazoşist eylemlerle son bulan bu performanslar, yeni dünyaya açılan sanatsal ifade ve yaratım gücünün yeni silahı olmuştur. Genevieve Rodis Lewis'in (Lewis, 1966/1993, s.53) bedeni tanımlarken kullandığı ifade ile belki de atıl olan bir bedenle ilgili insanın düşünebilen bir varlık olmanın verdiği yetiyle birlikte, bedenin düşünceyle anlam kazanabildiğini ve böylelikle bedenin tanımını yapmaya doğru önermeler sunmaktadır. Bu adeta bedenleriyle sanat yapan sanatçıların yapıtlarında hayat bulan bir önermedir, çünkü sanatçılar tam da bu noktada ürettikleri düşünceleri bedene yükleyerek somutlaştırmış ve böylelikle düşünce bedene anlam kazandırmıştır. Sanatsal ifadenin bir gösteriye dönüştüğü bu performanslarda, sanatçı kendi bedenini sergilemekten çekinmeyen bir kişi konumunda olup, bedeni üzerinden dünyaya iletmek istediğini iletmeyi amaçlamaktadır. Beden temasının kullanıldığı performanslarda yer yer sanatçılar kendi bedenlerini kamusal alanlarda sergilemeye açmak, katılımcı ve izleyicilerin sürede dahil olmasını amaçlamaktaydı. Kendi bedenleri üzerinde yaptıkları değişikliklerle ya da bedenlerini çıplak bir vaziyette kullanarak, onları bir ifade aracına dönüştürmüşlerdir. Bedenlerini bir savaş alanı olarak gören sanatçılardan tutun aynı amaçlar doğrultusunda bedenini bir tuval yüzeyi veya bir heykel metaforuna dönüştüren sanatsal performanslara kadar uzanan bir süreç olmuştur. Toplumun mevcut anlayışına bir eleştiri geliştiren bu eylem tarzı, düzenin belli normlarını reddeden ve buna karşı çıkan bir yol izlemektedir. Özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısında meydana gelen anlayış değişiklikleriyle azınlıkların gün yüzüne çıkması ve toplumda kendine yer arayıp kendini ifade etme isteği, kimlik olgusunun ön plana çıkmasıyla sonuçlanmıştır. Ortaya çıkan kimlik arayışı azınlıkların baş kaldırması ve özellikle cinsiyetçi yaklaşımlar sanatsal bir anlatı

haline gelen beden performanslarının konusu haline gelmiştir. Eril öznenin ön plana çıktığı günümüz dünyasında sanatçılar eril düzenin beraberinde getirdiği çıkmazları sorgulayıp mevcut eril iktidarın bir karşıtı olarak boy göstermişlerdir. Biyolojik iktidar sayılabilecek bir egemenliğin kabul edilemeyeceğini savunan söz konusu sanatsal ifade, belli bir aşamadan sonra toplumsal hareketlere de ivme kazandırmıştır. Fiziksel gücün yarattığı bir anlayışın karşı çıkışı olan bu eylemler belli oranda toplumsal bilinçlenme ve başkaldırının önünü açmıştır. Böylelikle performans ve beden sanatı oldukça önemli bir ifade olanağı haline gelmiş olup sanatta temsil anlayışının değişmesi ve belli bir şekil kazanmasına da yardımcı olmuştur. Oluşan bu yeni çağa postmodern çağ denilebilmekte ve bu çağ, otoriter baskıya başkaldırı yapan birey ve gruplarla dolup taşmıştır. Postmodern çağ; Çeşitli kimlik arayışlarıyla bezeli eril özne karşıtlığı olan ayrıca heterojen ve belli hiyerarşik bir düzenin olmadığı, liberal bir anlayışın savunulduğu bir dönem olup içinde barındırdığı sanatsal hareketler de bu dönemin ayak izlerini takip etmiştir. Özellikle modernizmin burjuvazi anlayışı ve toplumların Marksist pratiğin bir ürünü olan toplumsal kalkınmanın ekonomik temellerle belli sınıflamalara dayanması ve bu şekilde ilerlemesi, postmodernizmle birlikte yerini çoğulcu, özgürlükçü, katılımcı ve azınlık haklarının ön plana çıkarıldığı eril hakimiyetin son bulması gibi temel değerlere dayandırılıyordu. “Sınırların yavaşça erimesi, mesafelerin ortadan kalkması, ayırım çizgilerinin belirsizleşmesi. Postmodernizmin bugünkü anlamının başlangıçlarını, terimin 1930' lardaki kullanımında aramak faydasız olur. Kavram, ancak 1970'lerde beliren bir bitiş duygusuyla, bir sona eriş bilinci ya da yanılsamasıyla birlikte bugünkü rezonansını kazanabilmiştir” (Koçak, 1992, s.7). Postmodernizmin yenilikçi ve içinde yaşanan çağın toplumsal beklentilerine cevap vermesi açısından etkili olmasıyla birlikte, modernizmin baskıcı tutumu ve çağın gereksinimlerine cevap verememesi modernizm karşıtı fikirler doğurmuştur. Çünkü modernist sanat anlayışı bir bakıma o yıllarda güçlenen ve zenginleşen burjuva sınıfının beğeni duygusunun estetik olana yön vermesi ve sanat anlayışının tüketim kültürüyle birlikte belli normlar çerçevesinde şekillenmesiyle gerçekleşiyordu. Mevcut toplum ve tüketim kültürü belli bir düzen içinde birbirini tetikleyecek şekilde ilerliyor ve bunlar birbiriyle bir uyum halinde çalışıp sanata yön veriyordu. Bu yıllarda ön plana çıkan pentür anlayışı belirli estetik çerçeveler öncülüğünde ilerleyip belirli bir biçim zorluğunu ön plana çıkarmaktaydı. Cauquelin'in (1992/2005, s.33)

deyişle bu yıllarda, sanat ve sanat eleştirisi piyasanın belirlediği kurallara göre belirli biçimleri sanat imgesi olarak yaratıp bunu teorileştirmiş ve böylece sanatçılara bağımsızlık kazandırıp pentürdeki biçimsel üstünlüğü ön plana çıkarmıştır. Modernist temsil anlayışı ve anlatı biçimi dar bir çerçeveye sınırlı kalmış ve sınırlarını korumak için artan yasaklarla belirli oranda sığ bir düşünce biçimine maruz kalmıştır. Modernist dönemin bir ürünü olan homojen düşünce anlayışı 20. Yüzyılın ikinci yarısından sonra değişen dünyayla birlikte beklentilere cevap veremeyecek duruma gelmiştir. Bununla birlikte değişen toplumun ihtiyaç duyduğu yeniliklere ayak uydurmak mevcut modernist çerçevede mümkün gözükmeyişinden, mevcut gelişmeler ışığında meydana gelen arayışlar postmodernizm diye tanımlanan çağı doğurmuştur. Her ne kadar bazı sanat eleştirmenleri tarafından postmodernizmin, modernizmin bir devamı niteliğinde olup mevcut biçimleri yeniden yorumlayan ve sanatsal pratiklere başka bir bakış açısı geliştirmek isterken estetik algıyı bozup yerine sıradan nesneleri toplumun gözüne sokarak onlara estetik bir değer kazandırmaya çalışan bir anlayış olarak görse de, postmodernizm kararlı bir biçimde yoluna devam etmiştir. “...Postmodernizm modernist yasakları ihlal etme girişimi yüksek modernizmin ayrılıkçı stratejisinin aşılması anlamına gelir; postmodernizm yüksek sanat ile düşük sanatın (yeniden) birleşmesi çabasıdır ve bu da modernizmin elitizmi karşısında demokratik bir tepkidir” (Adorno, 2014, s.35). Yüzyıl içindeki mevcut anlayış farklılıkları beraberinde toplumsal anlamda bir geçiş krizi yaratmıştır. Mevcut kriz sosyolojik anlamda toplumun her alanına yayılmış olup aynı oranda sanatında içine yayılmıştır. Bu yönüyle değişen toplumsal yapıyla beraber sanatın temsil anlayışı değişmiş ve mevcut durum temsil krizi olarak da nitelendirilmiştir. Sanatta temsil anlayışı ve temsil krizinin ortaya çıkmasına zemin hazırlayan bu dönem ve olayların anlaşılması temsiliyet krizi açısından oldukça büyük bir önem ifade etmektedir. Çünkü belirtilen değişimler doğrultusunda değişen toplumla birlikte estetik algı ve sanatsal nesneler anlam kaymasına uğramakta olup temsil krizinin doğmasına yol açmaktadır. Sanatçılar artık bedenleri üzerinden ve çeşitli performanslarıyla topluma kastetmek istedikleri mesajı iletmeye başlamışlardır. Toplumu ve yaşamın dinamiklerini kendi iç süzgecinden geçirerek yeniden yaratan sanatçı, kastetmek istediği olguyu kendi bedenini kullanarak ve bedenine yansıtarak bir çıkış yolu bulmuştur. Yaşanılan yüzyılda sanatta temsil anlayışının kendini tuval ve heykelden soyutlayıp bu denli farklı bir ifadeyle

göstermesi, iletilmek istenilen mesajın karmaşık bir şekilde sunulması, kastedilen şeyi biraz daha gizemli kılmakta ve ona önem kazandırmaktadır. Postmodernizmin yükselen zaferi topluma farklı bakış açıları sunmakla birlikte sanatsal anlamda da değişik kapılar aralamıştır. Meydana gelen değişikliklerle beraber sanat dünyasındaki arayışlar, belli başlı sanatçıların yönlerini değişik nesne ve anlatı biçimlerine çevirmelerine neden olmuştur. Bu anlatı biçimleri, değişik enstalasyon ve gösterilerle hayat bulan performanslarla dikkat çekmiştir. Değişim rüzgarı beraberinde birbirinden değişik nesne ve malzeme seçimiyle nesnel gerçeklik algısının değişime uğradığı sanatta, anlatım ve temsil biçimlerinin yapı sökümü uğratıldığı bir yolla devam etmiştir. Mevcut yollar arasında geçmişten günümüze gelen sanatsal bir ifade aracı olan figür, kendini pentür anlayışının dışında göstermeye başlamıştır.

Kavramsal sanatın ortaya çıkması ve birçok farklı disiplini bünyesinde barındırması, sanat dünyasına oldukça geniş perspektifli bir bakış açısı kazandırmıştır. Bu yönüyle içinde barındırdığı performans, enstalasyon ve değişik anlatı biçimleriyle alışılmış formun dışına çıkan ve düşünce sanatı olan kavramsal sanat, aslında sanatın temsil geleneğini değiştiriyordu. Klasik pentür ve üç boyutlu heykel uygulamalarının dışında, değişik anlatı biçimlerini savunan ve o güne değin sanatta adı geçmemiş malzemeleri sanatsal ifade aracına dönüştüren düşünce sanatı yüzyılın beraberinde getirdiği değişimlerle sanatın temsil anlayışını değiştiriyordu. Yüzyılın beraberinde getirdiği imge zenginliği ve teknolojinin ilerlemesiyle iletişim araçlarının çeşitlenmesi ve bu araçların kitleler üzerindeki etkisi, beraberinde bir karmaşa zenginliği de doğurmuştur. Artık neyin nasıl olduğuna dair cevaplar eskisi kadar net olmamakla beraber gerçekliğin algısı değişime uğramıştır. Bu karmaşayla gerçekliğin göstergelerine sahip olan işaret ve gösterenler şekil değiştirerek temsil anlayışına farklı bir boyut kazandırmıştır. Sanatta temsil edilen şeyin, geçmiş tarihte, nesnenin kendisinin kopyası olması, yani mimemis olgusunun veya daha basit bir dille ifade edersek dışavurumcu yaklaşımların yerini işaret ve göstergelere bıraktığı 21.yüzyıla ilgili bu karmaşayı açıklamak için Baudrillard'ın düşünceleri açıklayıcı olabilmektedir.

Gerçek ya da hakikatle bir ilişkisi kalmayan böyle bir uzama geçildiğinde karşımıza tüm gönderen sistemlerinin tasfiye edildiği bir simülasyon çağı çıkmaktadır... Burada bir taklit, suret ya da parodiden değil aslı yerine göstergeleri konulmuş bir gerçek, başka bir deyişle her türlü gerçek süreç yerine işlemsel ikizini koyan bir caydırma olayından söz ediyoruz. Bu gerçeğin tüm göstergelerine sahip, gerçeğin tüm aşamalarına kısa devre yaptıran kusursuz, programlanabilen, göstergeleri kanserli hücreler gibi çoğaltarak dört bir yana savuran bir makinedir. Gerçek bir daha asla geri dönmeyecektir.....(Baudrillard, 1982/2014, s.15).

Baudrillard'dan anlaşılabacağı üzere yaşadığımız çağın geçmişe oranla çok daha karmaşık bir hal aldığı ve paradokslarla dolu olduğunu anlıyoruz. Ancak bu karmaşık durum bizi aynı zamanda bir belirsizliğe doğru da itebilir. Sanatta temsil anlayışının ne tür yollar izlediği ve izlenen bu yollarda neyin doğru, neyin yanlış olduğu konusu bir sorun haline gelmektedir. İçinde bulunduğumuz yüzyılda kastedilen şeyi ifade ederken gerçeğin yerini alan imge ve göstergeler yığınının yer yer bizi bir takım belirsizliklere götürdüğünü söyleyebiliriz. Bu belirsizliği Rancière şöyle açıklamaktadır.

İkonların algımız üzerinde kurduğu iktidar konusunda bizi bilinçlendirmek isteyen bazı sanatçılar medya ve reklam ikonlarını anıtsal heykellere dönüştürüyor; birtakım başka sanatçılarsa çağın korkularına adanmış anıtları sessiz sedasız toprağa gömüyor...biri göçmen işçilere kendi mezarlarını kazarak ücret sisteminin zorbalığını teşhir etmeleri için para ödüyor, bir diğeri sanatının toplumsal bağların onarılması pratiğine katkıda bulunması için süpermarkette kasiyer oluyor.” ...bu çeşitlilik aynı amaca ulaşmak için tercih edilen yolların çeşitliliğini yansıtmıyor sadece. Ulaşılmak istenen amaç ve hatta alanın yapısı konusunda, politikanın ne olduğu ve sanatın ne yaptığı hususunda daha temel bir belirsizliği gösteriyor (Rancière, 2008/2013, s. 48-49).

Bu durum beraberinde tanıma sorununu gündeme getirmiş bulunmaktadır. Sanat nesnesinin sanatsal bir nitelik olarak kabul görmesi için sanat nesnesine yüklenen anlam bütünlüğüne ve kriterlerine uyması gerekir. Çünkü yıllar süren çeşitli bellek ve toplumsal kodlamalarla sanat eserine biçimsel ve anlamsal ifadeler yüklenmektedir. Dolayısıyla bahsedilen dönemde sanatın toplumsal bellek anlayışı çerçevesinde kodlarının değişmesi, imgeye yüklenen anlamların farklılaşması ve neyin sanat eseri olduğu veya olmadığı ciddi bir soru haline gelmiştir. Böylelikle sanatla ilgili gösterge veya nesneyi tanımanın ne denli önemli olduğu ortaya çıkmaktadır. “Tanıma sorunu burada can alıcı önemdedir. Sanatın evrimi boyunca

sürekli olarak gelişen yöntem dizileri olmuş, sanatçı da nesneyi bir sanat nesnesi sayma niyetinin tanınmasını sağlayacak çeşitli yöntemler geliştirmeye çalışmıştır” (Harrison ve Wood, 2011, s.935).

Genel hatlarıyla sanatta bir olguyu temsil etme sürecini yakın tarihten ele aldık ve şimdi de temsil olgusuyla ilgili bazı düşüncelerin sanatta temsil süreciyle ilgili serüvenine bakacak olursak, zihinde beliren bir olgunun nasıl bir süreç geçirdiğini ve bizim bunu süreç içinde nasıl sanat olarak kabul ettiğimize dair bir takım aşamalar vardır. Sanatsal bir nesnenin, daha öncede belirtildiği gibi, sanatsal bir anlam kazanması süreci, dönemin belleğinin belirlediği anlamsal kodlar bütünüyle gerçekleşmektedir. Dönemin bir araya gelen felsefi, sosyolojik ve sanatsal dinamiklerinin ortak hareket etmesi sonucu oluşan biçimsel anlayış ve sanatsal anlam, bu yolla ortaya çıkıp belirli bir temsil gücüne erişmektedir.

Temsil edilen kavramın tarihsel süreç içerisinde zihnimizde nasıl oluştuğuna dair bir takım çıkarsamalarla karşı karşıya kalmaktayız. Bir kavram ya da imgenin zihnimizde şekillenmiş olması ve belli başlı kavramlar topluluğunu temsil ediyor olması, bir pratik oluşturduğu anlamına gelmektedir. Dolayısıyla tek bir kavramla aslında bir karmaşadan oluşan bir olguyu kastederiz ve yaşam içerisinde bir pratik kazanan bu durum, her alanda anlamsal çağrışım olarak kendini göstermektedir. Temsil anlayışının bu denli değişime uğradığı bir dönemde neyin, ne şekilde temsil edilmesi gerektiğine dair farklı tartışmalar devam etse de Foucault’un eserine konu olan Les Meninas örneği belirli bir bakış açısı sunmaktadır. Freeland’ın eserinde yer verdiği bir kısımda, eserin içinde bulunduğu dönemin mevcut kültürel bakış açısını iletmesi ve o dönemin “epistem” yani söylem çerçevesini oluşturması bakımından önem kazandığını vurgulamaktadır. Yani sanatçının anlatmak istediği noktanın üzerinde durmayıp günümüzde de bu eserin izleyici açısından o döneme ait önemli bir söylem çerçevesi ve temsil anlayışı olduğunu dile getirmektedir (Freeland, 2001, s.156). Dolayısıyla sanatçının anlatmak istediği şeyden ziyade, bizim içinde yaşadığımız dönemin kriter ve normlarına göre anlam verdiğimiz kavramlar bütünü, bizde temsil anlayışı haline gelmektedir. Biz bir kavramla ilgili oluşan değer yargılarının mutlak doğruluğu kabul ettiğimizden, bahsettiğimiz kavramla ilgili olan bir oluşumun, o kavramla ilgili olup olmadığını söylediğimizde aslında o kavramın

genel hatlarını ortaya çıkarmış oluruz. Örneğin bir esere bu bir sanat eseridir veya değildir dediğimizde aslında sanat eseriyle ilgili olan tüm kavramlarımızı devreye koymuş sayılırız, çünkü bir sanat eserinin bizdeki örgütlenme biçimi bizim bir nesneyi sanat eseri olarak kabul edip etmeyişimizi belirleyen etken durumundadır. Zihnimizdeki bu örgütsel mekanizma, temsil mekanizmamızı belirleyen etken bir durumdadır. Modernizmin sanat algısıyla ilgili çalışmalar yapan Amerikalı estetikçi Stanley Cavell, Anthony Caro'un alışılmışın dışında hazır ve toplama nesnelerle bir araya gelen ve ayrıca biçimsel olarak da alışılmış heykel formunun dışına çıkan heykellerine, bir biçime sahip olmasına rağmen bunun heykel olarak kabul edişiyle ilgili bir sorgulamayı yaparak, günümüz estetik ve sanat temsiliyetinin hangi boyutta olduğunu açıklamıştır.

Caro eserlerini heykelin ya da geniş anlamıyla heykellerin sınır örnekleri kılan bir heykel tanımı bulmak değildir. Sorun benim, deyim yerindeyse, herhangi bir nesne gibi bunun da heykel olarak var olduğunun bilgisiyle başbaşa kalmamdır. Sorun benim artık heykelin ne olduğunu, neden herhangi bir nesneyi, çok temel ve geleneksel bir nesneyi, bir heykel eseri olarak adlandırdığımı bilmeyişimdir. Bu şekilde yapılan nesneler benim çok farklı şekilde yapılmış nesnelere mahsus saydığım deneyimi nasıl aydınlatabilir (Harrison, Wood, 2011, s.841).

Burada vurgulanan, aslında geçmişten günümüze gelen biçimlerin bir imaj silsilesi oluşturduğu ve zihnimizde bu imajların yarattığı anlamın nasıl biçimlendiğidir. Bir biçime anlam verirken o biçimle ilgili, o esnada herhangi bir bilgimiz olmasa dahi, geçmişin o biçimle ilgili kazandırdığı mevcut kimliğe göre ona anlam verip ne olduğu hakkında yargıya varabiliriz. Ayrıca Cavell'e göre; "bir resmi tanımlamak için *a priori* ölçütler bulamamış olmamızın önemi yoktur, önemi olan şey ölçütleri keşfetmemiz gereken şeyler olduğudur" (Harrison ve Wood, 2011, s.842).

Danto'ya göre "Sanat yapıtlarının nasıl gözükmesi gerektiği konusunda apriori bir sınırlama yoktur, herhangi bir şey gibi görünebilirler" (Danto, 1997/2010, s.39). Bu düşünce günümüz sanat anlayışının iletmek istediği mesajları iletirken başvuracağı yolların mübah olduğunu bize ifade eder niteliktedir. Bu noktada günümüz sanat anlayışında postmodernizmin varlığıyla birlikte sanatın sorgulama biçiminin değişmesi ve kastedilen mesajın kendini ifade etmesindeki değişim

kendine yer bulmaktadır. Burada felsefi bir takım çözümlemelere ihtiyaç duyulmaktadır.

Kosuth'u ele aldığı çalışmasında Harrison ve Wood (2011, s.901) "Ama sanatın felsefi tabula rasasında, (zihnin boş levha olduğunu öne süren John Locke'un ortaya attığı kavram) Don Judd'un dediği gibi, "Eğer biri ona sanat derse, o sanattır." Bunu düşünerek, biçimci resim ve heykele bir "sanat koşulu" atfedilebilir." Düşüncesi ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla doğuştan gelen donanımlarımızla beraber yaşayarak ve görerek, bir takım öğrenmelerde bulunup zihnimizin boş levhasını dolduran şekil ve anlamlandırmalarla donanımızı gerçekleştiririz. Bu da bizim bir kavramı tanımlarken o kavrama yönelik tüm çağrışımlar kasteden bir durum oluşturmaktadır.

Kavramların insan zihninde oluşum süreci, uzun bir yaşantının ürünü olup çok geniş kapsamlı bir alana sahiptir. Bu geniş alan, yaşamda karşılan her türlü kavram ve olgunun etrafını saran tüm anlamları bünyesinde barındırır. Sanat yoluyla, bir olguya atfedilmek istenen anlamı ifade etmede kullanılan nesnenin bütün atıfları ve kastetmeleri bünyesinde topladığı açık bir durumdur. Eser aracılığıyla bir olguya atfedilmek istenen anlam, ya da açıklanmak istenen felsefi bir durum, sanat eseri içerisinde bir imge, bir nesne ya da bir göstergede hayat bulur ve uzun uzadıya açıklanması gereken olgular bir imgede toplanır. Burada sanat eserinde gösterilen bir işaret, bünyesinde birçok anlamı barındırır hale geliyor. Martin Heidegger sanat eserindeki nesnenin bünyesinde barındırdığı anlam yoğunluğunu açıklarken bir bakıma bir karmaşanın da özetini yapmış bulunuyor. Heidegger, Van Gogh'un Çiftçi ayakkabılarını inceleme alanı olarak seçerek sanat eseri yoluyla bize bir nesneyle verilen mesajı aktarıyordu.

Ayakkabı aracının boş içinin, karanlık ağzından iş basamaklarının güçlükleri adeta sızıyor. Ayakkabılarının sert yapılı ağırlığında, üzerinde sert rüzgarların estiği tarlanın uzun, birbirini hatırlatan çizgiler yardımıyla uzun gidişin uysallığı toplanır. Derinin üzerinde nem ve toprağın çukurları var. Tabanlarda, çöken akşamdan dolayı tarla yolunun yalnızlığı karışır. Ayakkabıda toprağın sessiz çığlığı, olgun başakların sessiz ödülü ve kışı yaşayan tarlanın, nadasa bırakılmış تنها tarlanın açıklanmamış başarısızlığını fısıldar (Heidegger, 2011, s.27).

Değerlendirme bize sanat eserindeki nesne yardımıyla ne tür mesajlar iletilmek istendiği ve temsil olgusunun ne tür şifrelerle analizimize sunulduğunu bize çok

güzel bir şekilde özetlemektedir. Ayrıca bu tarz bir çözümlemeyle iç dünyamızda kastetme kavramıyla sadece sanat yoluyla değil sosyal yaşantımızın her alanında bir kavramın etrafındaki anlam örüntüsünü ve çağrıştırmayı biçimini örneklemektedir.

2.1. Sanatta Temsil Krizine Doğru

Sanatın geçmişine bakıldığında var olduğu andan beri içinde bulunduğu çağın koşullarına göre şekillenip kendini var ettiği söylenebilir. İçinde bulunduğu dönemin gerek öğretisine karşı çıkışlar olsun, gerekse bu öğretileri benimseyip topluma aktarması gibi birtakım yollar izlemiştir. Her dönemin sahip olduğu imkanlar ve koşulları doğrultusunda belli bir bireysel ve toplumsal yaşam biçimi vardır. Dönemin toplumsal yaşamını belirleyen koşullar, sosyolojik yapı ve kültürel koşulları düşündüğümüzde sanatın bu pratikler çerçevesinde kendi döngüsünü gerçekleştirdiğini söylemek mümkündür. İçinde bulunduğu dönemim var oluş şekliyle beraber toplumsal yaşama katılan sanat olgusu, kendi döneminin pratikleri dahilinde topluma yön veren ve onu etkileyen bir statüde bulunduğunu tarihsel süreç içerisinde görmekteyiz. Mağara resimleriyle başladığı var sayılan sanat serüveninin, antik yunanda platonla mimetik bir anlam bulması ve tarihsel süreç içerisinde gelişen dünya ve toplum düzeniyle değişen yaşam koşulları, beraberinde farklı şekil ve öğretilerle sürekli hayatın içinde var olan bir sanat serüvenini meydana getirmiştir. Bu serüvende sanatın, dinin emrinde kullanılmaktan toplumsal devrimler yaratmaya kadar uzanan, uzun soluklu bir yolculuğu olmuştur. Fakat yüzyıllar geçtikçe dünyada daha fazla bilimsel keşifler meydana gelmekle birlikte, sanayileşme ve beraberinde teknolojik gelişmelerde olmuştur. Meydana gelen bilimsel ve teknolojik gelişmeler beraberinde toplumsal gelişme ve değişimleri meydana getirmekteydi. Bu gelişmeler çerçevesinde toplumun bilinç düzeyi değişmekte, toplumsal istek ve ihtiyaçlar doğurmaktadır. Mevcut akış içerisinde meydana gelen oluşumlar sanatın eğilim gösterdiği alanları içinde bulunduğu dönem ve toplumsal yapıya göre belirlemekteydi. Sanatın toplumsal yaşam ve kültürün ayrılmaz bir parçası oluşu, değişen yapıya kayıtsız kalmayıp mevcut gelişmelerle eşgüdümlü hareket etmesini sağlıyordu. Bilimsel ve kültürel ilerlemeler zaman geçtikçe hızlı bir şekilde yol alıyor, sosyal yaşam ile sanatın değişim hızı buna paralel bir şekilde ilerliyordu. Özellikle 17. ve 18. yüzyılda meydana gelen gelişmelerle bu hız iyice artmış 19.

yüzyılın sonlarına doğru modernist ideoloji, sanat dünyasında yenilik adı altında ortaya çıkmış ve geçmişin üslup değerlerinden farklı bir bakış açısı geliştirmiştir. Bu durum yirminci yüzyılın ortalarına kadar sürdüğü kabul edilen bir dönem olup kendi içinde oldukça farklı konu ve hareketleri barındırmıştır. Sanatta belli bir baskın kültürün hakimiyetinin söz konusu olduğu burjuva sanat anlayışı eleştirisinden, soyut biçimin ortaya çıkmasının yarattığı krize kadar geniş bir yelpaze bulunmaktadır. Bütün bu gelişmeler bir biçim ve fikir sorununu meydana getirmekte ve sanatın ne olduğu, neye hizmet edip nasıl oluşturulması gerektiği konusunda bir temsil krizi yaratmaktaydı. “üslup konusunun giderek ön plana çıkması ve sanatın bir kendini açıklama sorunu olduğu yolundaki yeni görüş, sanatçının kendi iç dürtüsünü bulmasını ve bunu sanatının konusu ve üslubuyla açıklamasını gündeme getirdi” (Lynton, 2004, s.13). Sanatın ne’liği ve temsil olgusu hakkında meydana gelen değişimler, yirminci yüzyılın ortalarından sonra meydana gelen bilimsel ve kültürel gelişmelerle kuramsal düşünce yapılarının ortaya çıkması neticesinde, çağın değişimi gerçekleşmiş ve postmodern çağ diye adlandırılan dönem meydana gelmiştir. Postmodern dönemde gelişim ve değişimler daha hızlı olmakta ve bununla beraber sosyokültürel yapılar daha hızlı dönüşüp farklı arayışlara girmektedir. Bu arayışlar sanat ve düşünce alanına sıçramıştır. Bu sıçrama, geçmişin muhasebesiyle devam etmiş ve geçmişin cevap verme ve temsil etmede yetersiz kaldığı olgular üzerinde durarak kendi temsil anlayışını yaratmıştır. Sanat ve hayat arasında boşluk olduğu düşünülen alanlara, eleştirel ve retçi bakış açılarıyla sanatı toplumsal yaşamla bütünleştirme anlayışı geliştirilmiştir. Bu gelişmeler, geçmişin soylu sanat temsilinden ve soyut sanatın doğumu esnasında oluşan temsil anlayışından farklı olarak, tamamen kendi çağının sorunlarını temsil etmeye dayalı bir anlayışla ilerlemekteydi. Biçimsel temsil anlayışı yerine gündelik hayatın sıradan nesnelere ve daha düşünsel anlamda sanat ve temsil anlayışı geliştirilmiştir. Bir önceki dönemin kontrolcü ve biçimci sanat anlayışı yerini sanat ve hayat düzleminde dönemin kuramlarıyla beraber hareket eden bir sanat anlayışına bırakmıştır. Bu durum, seçilen konu ve sanatsal yaratının işleme sokulma şeklinden, seyirciye sunulma şekline kadar farklılıklar göstermekte ve sanatta temsil anlayışının değişmesi ile bir temsil krizi olgusunun doğmasına yol açmaktaydı.

Değişen dünyanın beraberinde getirdiği farklı önermelerle meydana gelen farklı fikir ve sorgulama biçimleri, sanatın temsil anlayışına farklı boyutlar getirmiştir. Özellikle küreselleşmeyle beraber kültür ve teknoloji alanında oluşan farklılıklar, sanatın küresel kültür içinde kendi yolunu bulma arayışı, sanatın temsil anlayışına farklılıklar getirmiştir. Postmodernizmin sanatla hayatı birleştirme idealleri kapsamında, sıradan nesnelerin sanatsal malzeme haline gelmesinin yanı sıra; küreselleşmenin getirdiği yenilikler çerçevesinde, sanatın farklı alanları sorgulama çabası ve bunu yaparken alışlagelmiş sanatsal anlatıların dışına çıkması gibi durumlar meydana gelmiştir. Küreselleşmeyle dalgasıyla, sanatın küresel Pazar içerisinde yer alması söylentilerinin gölgesinde; siyasal, kültürel ve toplumsal olarak geçmişin homojen yapısının farklılaşması ve çeşitlilik barındırması, sanatın çok köklü değişikliklere gitmesine yol açmıştır. Bu değişiklikler, gerek malzeme, gerekse anlatım yöntemi ve şekli olarak geçmişle bağlarını büyük ölçüde koparmaya eğilimli sanatsal hareket biçimleriydi. Özellikle bu yıllarda klasik biçim ve anlayışlardan uzaklaşma isteği farklı disiplinlerin sanatın içine girmesine yol açıyordu. Toplumsal sorgulamalarla, bilim ve teknolojinin sanatın içine girmesiyle çeşitli yenilikler meydana gelmekte ve sanatın geleneksel hale gelmiş temsil anlayışı sorgulanmaktaydı. Sanatın temsil anlayışına etki eden bir diğer unsur ise yapısalcılık adı altında ortaya çıkan, düşünürlerin toplumu tanımlamak için dil olgusunu ortaya atmaları ve özellikle makineleşmeye doğru giden küresel kültür içerisinde, imaj ve sanatsal imgelerin nasıl yaratıldığı ve anlamlı hale geldiği sorgulamaları oldukça etkili olmuştur. Mevcut gelişmeler doğrultusunda meydana gelen değişimler, beraberinde temsil olgusunun ne olduğu sorgulamalarına yol açmakta ve bu da temsil krizini meydana getirmekteydi. Çünkü sanatla hayatın bu denli iç içe girdiği, teknolojik gelişmelerin etkisiyle her şeyin hızlı aktığı bir dönemde, sanat sürekli içinde bulunduğu çağa ayak uydurması ve yenilenmesi gereken bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Şahiner'in (2015, s.56) eserinde karşılaştığımız temsil olgusu hakkında Baldessari'nin eserinde (Bkz. Resim 2.1). resmin içeriğini açıklaması sanatın dolaysız bir biçimde dile getirildiğini açıklamaktadır; burada dil, formun bize anlatmak istediğini dolaysız bir biçimde açıklamaktadır. Temsil anlayışının sorgulandığı eser incelemesi, o dönem temsiliyet olgusu hakkındaki arayışları ortaya çıkarmaktadır. Sanatı temsil etme meselesi olarak ele alan mevcut önermenin sanatta temsil olgusunu tanımlaması ve varoluş koşullarının gözden geçirildiği bir soruşturma olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 2.1. John Baldessari, Tuval üzerine sentetik polimer boya, 172.1x144.1 cm, 1968

Ranciere’e göre (2000/2008, s.115) temsil olgusu belli şartlara dayanır ve bu doğrultuda ifade edilebilir, bu doğrultuda temsil olgusu görünen şeyin sözlü ifadeye bağlı olmasıdır. Temsilin amacı görünen iki kavramın görünürlük çerçevesinde birbiriyle kaynaşmasıdır, bu özelliği itibariyle amaç görmeyi sağlamaktır. Bu durum görüntüden kaçmış olanı görünür kılmak, herhangi bir zaman ve mekandan uzaklaşmış olanı göz önüne koymak olarak düşünülebilir. Bu anlamda temsil, toplumsal pratiklerin sanatsal form içerisinde dağılım ve yansıma şekli olarak değerlendirilebilir. Söz konusu pratiklerin görünürlük edimine kavuşmasını sağlamak temsil kavramının bir kazanımı olup temsil bu yönü itibariyle içindeki dönemin rejimini belirleyen gir gösterge konumundadır. Buna göre Ranciere sanatsal anlamdaki temsil olgusuna dikkat çekerek temsiliyeti; “Sanatsal bir usul değil,

sanatların görölürlüğünün bir rejimidir. Sanatların görölürlüğü rejimi, aynı zamanda hem birtakım sanatları özerkleştiren, hem de bu özerkliği yapma tarzları ve uğraşların genel bir düzeniyle eklemleyen şeydir” (Ranciere, 2000/2008, s.160). düşüncesiyle desteklemekte ve temsil olgusunun toplumsal anlamdaki sanat ve anlayış üzerindeki özelliğini vurgulamaktadır.

Toplumsal anlamda yirmi birinci yüzyılın ikinci yarısındaki köklü değişimler büyük bir hızla devam etmiştir. Postmodernist kavram bağlamında 80’lerde sorgulanan Marksist öğretinin ne olacağı sorunları arasında devam ederken, Marksist rejimin çökmesiyle son bulmuştur. Bu durum işçi sınıfının batı dünyası içerisinde eski istihdam biçimlerinin yerini daha kültürel ve anlamsal bir boyuta bırakmasına neden olmuştur. Mevcut sorgulama etnisite, cinsellik, beden, ve imaj gibi kavramları içine alan bir kimlik yarattı (McRobbie, 2013, s.16). Mevcut siyasal ve ekonomik dönüşümler çerçevesinde değişen dünya düzeni sanatın geçmiş temsiliyet anlayışını değişime açık bir hale getirmiştir. Sanatta temsil konusunu ele aldığımızda birçok kültürel ve sosyal değişimler çerçevesinde meydana gelen olguların etkisiyle değişen ve dönüşüme uğrayan toplumun sanat anlayışından kaynaklandığını söylemek mümkündür.

Postmodern kavramının oldukça yayılmacı bir politika izlediği yıllarda postmodern sanat yeni bir sorgulama ve eklektisizmin peşinden koşup modernizmin ciddiyeti ve değer yargılarına karşı çıkmaktadır. Geçmişin avangard sanat biçimlerine karşı geçmişin değer yargılarını ve biçimlerini yıkıp gerekli gördüğünde hor gören bir yapıya sahiptir. Modernizmin sanat ile hayat arasındaki devrim arzusuna rağmen postmodernizm başka türlü estetik üsluplar ve yeni oyunlar peşinde koşmuştur. Bütün bu gelişmelere paralel olarak bazı sanatçı ve teorisyenler sanatta muhalif olma arayışlarına girmişlerdir. Barbara Kruger, Jenny Holzer ve Hans haacke gibi isimler sanat alanında kabul gören dönemin ideolojisi ve temsil anlayışına karşı çıkıp bu temsil kodlarını alt üst eden başka sanatsal ve politik temsil biçimleri sergilemişlerdir (Best, Kellner, 1991/2011, s.26).

Postmodernizm terimini hem güzel sanatlara hem de yazın kuramı, felsefe ve toplum bilimleri disiplinleri içindeki eğilimlere kadar genişletmemizi sağlayan, hepsinin temsilde kriz diye tanımlayabileceğimiz ortak bir durumu

paylaşmalarıdır... bu durum eski tanımlama modları...sanatsal nesneler...ve toplumsal bilim dilleri artık hiç de inanılır değildir. ‘Temsil krizleri’ fikrinin sosyal sınıf başatlığı altındaki politik hareket ve söylemleri ve hem liberal demokratik devlet yapısı hem de sosyalist devlet sistemlerinde görünmeye başlayan politik temsil ile ilgili sorunların bazılarını içine alabileceği; ve böylece, ‘postmodern durum’un güzel sanatlar, felsefe ve sosyal bilimler alanlarındaki ‘temsil krizleri’ ile ‘modern’ politik kurumlar arasındaki bir bağdaşma şeklinde tanımlanmasını sağlayabileceği kabul edilebilir bir yargıdır (Boyne ve Rattansi’den akt: McRobbie, 2013, s.46).

Temsil kavramı, tarihsel süreç içerisinde içinde bulunulan döneme göre farklı anlam ve işleve sahip olan bir kavram olmuştur. Rönesans döneminde temsil kavramı bağlamında eser içinde sanatçı öznelliğın herhangi bir öneminin olmayışı ve bunun yerine mevcut eserin içinde bulunan sembollerin hakikati yansıtmaya görevi olduğu anlayışı sonraki dönemlerde, özellikle aydınlanma döneminde yerini temsilde yer alan gösterge dizgelerinin hakikatin bir temsili olabileceği konusuna vurgu yapmaktaydı. Nesnel gerçeklik olgusunun sorgulandığı düşünceler çerçevesinde hakikatin ne olduğu ve bunun temsil edilebilme sorgusu yaşamda var olan hakikatin ne olduğu ve bu hakikatin temsil anlayışı çerçevesinde geçerli anlama bürünüp ehlileştirme çabaları söz konusu olmuştur. Bu çerçevede yaşamın anlamsal olarak anlamlandırılabilen bir imge haline gelmesi ve insanın bu anlamlara hakim kılınması düşüncesi ön plana çıkmaktaydı. Dil kavramının içinde olduğu temsil anlayışı hakikate karar veren bir gösterge anlamına gelmekte olup gerçeklik ile bu gerçekliği gösteren anlamlar arasındaki farklılığı ortadan kaldırmakta ve sadece bilişsel algının değil aynı zamanda insanın kültürel geçmişinin de devrede olduğu bir anlayışa sahip olmuştur. Temsil edilen şeyin sadece imgelerle değil aynı zamanda sözcüklerle belli anlamlara büründüğünü görmek mümkündür. Böylelikle anlamsallık temsil içerisinde var olan göstergelerin içinden geçerek hakikat olgusunu elde etmekteydi. Foucault’nun Diego Velazquez’in Las Meninas eserinde (Bkz. Resim 2.2) ele aldığı temsil arayışı dönemin anlayışına verilecek en çarpıcı örneklerinden birini oluşturmaktadır.

Rönesans dönemindeki temsili özdekte, gösterilenden çok bir birey olarak sanatçıya/ressama doğru bir kayma vardır. Mesela Diego Velazquez’in Las Meninas (1656) adlı tablosunda hem ressamı hem de temsil edileni görebiliriz: "Temsil, her noktada temsil ediliyor: Ressam, palet, bize arkasını dönmüş kanvasın geniş ve karanlık yüzeyi, duvarda asılı tablolar, kendilerini izleyenlerce çerçevelenen izleyiciler ve son olarak, temsilin tam kalbinde önemli olana en

yakın olan ayna bize temsil edileni gösteriyor. Ancak bu, çok uzak ve çok gerçekdışı bir uzama derinden gömülmüş ve etrafa çevrilmiş bakışlara çok yabancı bir yansıma olarak, temsilin en naif kopyasından öte bir şey değil. Velazquez'in tablosu, Foucault'nun *tekhné tou biou* (özneninteknolojisi) mefhumundaki, kendini bir sanat eseri haline getiren öznenin küçük bir kalıntısını verir (Yalur, 2012. s 442-443).



Resim 2.2. Diego Velazquez, Las Meninas, Tuval üzerine yağlı boya, 318 × 276 cm, 1956, Museo Nacional del Prado, Madrid

Temsil kavramını yansıtan eserlerden biri olarak gösterilen eserde Foucault; eserin temel yapıtaşı olan seyirci, nesne ve özne gibi kavramlarla ilgili alışılmadık bir formu yansıtarak temsiliyet olgusunun mimetik ezberlerini bozmuştur. Sanatçının yansıtmak istediği şeyin ne olduğu, eserde bulunan figür ve figürlerin konumları ile ilgili ne anlatılmak istendiği tartışmaları sürerken mevcut eserin temsil bağlamında eser ve izleyici arasındaki sınırları ortadan kaldırıp seyircinin esere dahil edilmesini sağladığı yargısı üzerinde güçlü bir şekilde durulmaktadır. Nitekim Foucault bir söyleşide eserle ilgili yaptığı açıklamalarda tabloyu yıllar önce ilk gördüğünde hayran olduğu tablo hakkında sonradan içinde beliren betimleme isteğini şöyle

tanımlamaktadır. “Betimlemeye başladığım anda belli bir dil rengi, belli bir ritim, belli bir analiz bana şöyle bir izlenim, hani neredeyse kesin bir yargı...telkin etti: Klasik temsil felsefesiyle, klasik benzerlik ve düzen düşüncesiyle aramızdaki mesafeyi su yüzüne çıkartacak ve ölçecek söylemi bulmuştum” (Bonney, 2011/2014, s.58-59). Bu durum eserin temsil kavramıyla ilgili olan ilişkisini ve temsil kavramı üzerinde yarattığı sınırsal değişimleri özetler niteliktedir. Seyircinin bakışlarının dahil edildiği düşünülen tabloda asıl amacın gösterilende değil arka planda farklı bir temsil anlayışında olduğu anlaşılmaktadır. Merkezde yer alan unsurların aksine, dikkatin olmayana çevrildiği bir yanılsamayla karşımıza çıkmaktadır.

...ressam, palet, tersi dönük tuvalin büyük koyu yüzeyi, duvara asılı tablolar, bakan ve onlara bakanlar tarafından çerçevelenmiş seyirciler; nihayet merkezde, temsilin kalbinde, esas olanın en yakınında, temsil edileni gösteren ayna; fakat o kadar uzak, gerçek olmayan bir mekâna o kadar dalmış, başka tarafa yönelen bütün bakışlara o kadar yabancı bir yansıma olarak ki, temsilin en zayıf ikizlemesinden başka bir şey olmamaktadır. Tablonun bütün iç çizgileri ve özellikle de, merkezi yansımadan gelenleri, temsil edilen, ama mevcut olmayana yönelmektedirler. Bu hem nesne -çünkü temsil edilen sanatçının tuvaline aktardığı odur-, hem de öznedir-çünkü ressamın kendini çalışırken temsil ettiği sırada karşısında bulunan şey odur, çünkü tabloda gösterilen bakışlar, ressamın gerçek yeri olan, kral ve kraliçenin bu saymaca yerine yönelmişlerdir, nihayet çünkü sınırsız bir göz kırpması halinde ressam ve hükümdarın yer değiştirdikleri bu ikircikli yerin konusu, bakışı tabloyu bir nesneye, bu esas damganın saf temsiline dönüştüren seyircidir (Foucault, 1966/2013, s.429-430).

Temsil kavramının irdelenmesi dilbilimsel anlamda yapılan çalışmaların bir ürünü sayılabilir. Çünkü dil bilimsel anlamda ortaya atılan sorgulamalarla, nesne ve anlam ilişkisi, görüntü ve altında yatan gizli özne gibi kavramların irdelenmesi yapılmıştır. Yapılan bu irdelemelerle eserde mimetik obje olarak geçen görüntülerin varlığı, temsil ettiği şey ve kelime anlamıyla olan karmaşık ilişkiler üzerinden tartışmalara gidilmiştir. Dil bilimci kuramın üzerinde durduğu konuların direkt olarak temsil olgusunun kavramsal çerçevesini etkileyen bir etmen halini aldığı görülmektedir. “Dilbilimcilerin teorik çabalarıyla birleşen epistemolojik düşünüm, tuhaf bir sonuca varır. Kolektif özne’yi, yani falanca dilin üreticisi olan, falanca etimolojik sekansların taşıyıcısı olan halkı tasfiye etmiştir. Şeyleri adlandıran tanrının vekili olan somut özneyi uzaklaştırmıştır” (Lefebvre, 2000/2014, s.36). Bir bakıma görüne değil Foucault’un temsil edilme amacı taşıyan şeyin görünmemesi

olgusuna karşılık gelmektedir. Öte yandan her ne kadar temsil kavramı yirminci yüzyılın ortalarına doğru belirginleşmeye başlamış olsa da aslında on dokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren doğanın farklı bir şekilde resmedilmesi ve klasik temsil formlarından uzaklaşması gündeme gelmiştir. Doğanın görüldüğünden farklı resmedilme çabaları ve alışlagelmiş formların dışına çıkma çabaları Cezanne, Picasso ve Gauguin gibi ustaların konusu olmuştur. Özellikle Picasso'nun doğal formun dışına çıkıp belli akılcı ve dengeli düzlemler yaratması temsili ortadan kaldırdığı görüşünü ortaya çıkarmıştır (Erdoğan, 2010, s.19-20).

Sanatın neyi temsil ettiğiyle ilgili farklı düşüncelerin ortaya çıkmıştır ve geçmişten beri gelen bu sorun günümüzde devam etmektedir. Sanatta temsil ile ilgili belli bir dönemin en güçlü sanat ifadelerinden olan soyut resim üzerine Darian Leader'in (2002/2004, s.105) eserinde yer verdiği Jean Bazaine'in soyut sanat ile ilgili yaptığı (Bkz. Resim 2.3) ve daha sonra sanatın geneline yaydığı temsil anlayışında; sanatta soyutlamanın dışarıda bırakılması gereken ve biçimlenmeye uygun olmayan öğeleri soyutladığını söyleyerek, soyutun görünmeyen bir temsili olmadığını ileri sürmüştür. Ona göre; sanat'ın bir olguyu zaten temsil etmenin ilerisinde olan bir şey olduğu anlaşılmaktadır. Temsilin içinde bulunan koşulların gereklerine göre şekil ve anlam değişikliklerine uğraması olağan bir durumdur. Çünkü her çağın kendine göre koşulları ve ifade şekilleri olmasının yanı sıra temsil de farklılıklar arasında kendini farklı şekillerde gösterebilmektedir. Çünkü temsil, toplumsal belleğin önemli araçlarından biri olup herhangi bir imgeyi anlam açısından tanımlanabilir kılan bir olgudur. Herhangi bir imgeyi, nesneyi, olguyu tanımlanabilir kılan temsil kavramı, değişen koşullara göre değişime uğrayıp anlamlı bütünler oluşturmak için içinde bulunan döneme uygun şekilde hareket edebilen ve değişebilen bir kavramdır. Aynı zamanda toplumun genel yargıları içerisinde geçerlik kazanmış olgular çerçevesinde gelişir ve bu geçerlilik kazanmış değerlerin bir temsili haline gelmektedir. "Hakikat içeriği sanat yapıtlarında kendini ideolojiye bağlı olarak da doğrulayabilir. İdeoloji, toplumsal olarak gerekli bir görüntü olarak aynı zamanda, gerçeğin karikatürize edilmiş biçimidir" (Adorno'dan akt: Dellaloğlu, 2014, s.73).



Resim 2.3. Jean Rene Bazaine, The Diver, 1949

Toplumsal hakikatin belli ideolojiler içerisinde belirlenebilmesi aslında toplumsal genel geçer kuralların belli ideolojiler çerçevesinde oluşabildiği ve bu ideolojiye hizmet edebildiğini görmekteyiz. Toplumun kendi kültürünü ürettiği dinamikler bütününde hareket eden temsil, bu argümanlarla kendi işlevini gerçekleştirir. Örneğin toplumun kültürünü oluşturan estetik yargılar ve bunları gösteren anlamlar çerçevesinde olguların temsil edilebilmesini sağlar. Değişen zamanlarda değişen toplumsal olgu ve değerlerinde değişime uğradığı gerçeğinden yola çıkarak temsil kavramının geçmişten günümüze anlamı sorgulanan bir kavram olup her dönemin kendine has temsil anlayışları olmuştur. Günümüze yaklaştığımızda ise on dokuzuncu yüzyılın sonları ve yirminci yüzyılın ortalarına kadar olan ve modern çağ denilen zaman diliminde toplumda oluşan değişiklikler, toplumda var olan her şeye ve aynı zamanda sanata da etki etmiştir. Bilimin ve teknolojinin gelişmesi insan hayatında yarattığı etkiler sanayileşme adı altında üst seviyelere çıkmıştır. Sanat dünyasının da kendine düşeni aldığı değişikliklerle imge kavramı anlam olarak

değişime uğramış ve artık görünen şeyin görüldüğü gibi olmadığı benzediği şeyi değil ne anlama geldiği ve anlamsal neyi temsil ettiği üzerinde durulmuştur. Geçmişin değer yargılarından farklı olarak farklı değerler üzerine kurulan sanatsal imgeler geçmişle bağlarını koparma aşamasına gelmişlerdir. Geçmişin anlamsallığı ile o günün anlamsallığı arasında toplumsal düşünce sistemlerin farklılığından kaynaklı anlam farklılıkları meydana gelmiştir.

Eğer yirminci yüzyılı içinde bulunduğumuz şu dönemdeki en önemli kültürel devriminin sınırdakilerin (margins) - sanatta, resimde, sinemada, müzikte, edebiyatta, modern sanatlarda, siyasette ve genel olarak toplumsal yaşamda – temsiline bir sonucu olarak ortaya çıktığını söylemezsek, garip bir tarih anlayışımız var demektir. Hayatlarımız, sınırdakilerin temsil çabalarıyla dönüşmüştür. Sınırdakiler, başkalarının rejimine dahil edilmek ya da sömürgeleştirici bir gözün bakışından konumlanmak yerine, kendi adlarına temsil biçimleri istediler (King, 1991/1998, s.55).

Yirminci yüzyılın meydana getirdiği bu değişimlerle temsil olgusunun ne denli geçerli bir kavram olduğunu özellikle yukarıda Anthony King'in açıklamalarından anlamak mümkündür. Bu anlamsal değişiklikler etrafından oluşan değerler, sanatı oluşturan etmenlere etki edip geçmişte olan imge ve anlam sorunsalının farklı bir noktaya gelerek; anlamın daha farklı şekillerle irdelendiği ve imgelerin geçmişte olduğu gibi görüldüğü ve benzediği şeyin anlamını taşımadığı, tahayyül edilen düşünceyi temsil ettiği yargısı üzerinde durulmuştur. Platoncu mimetik anlayışın aksine, dönemin düşünce ve estetik yargıları üzerinde ağırlığı olan ve dönemin etkili düşünce sistemini ortaya atan Kant felsefesine göre artık sanat belli bir anlayışı ve dünyaya ilişkin gerçekliği ve güzelliği temsil ediyordu. Her ne kadar insan dünyada gördüğü gerçekliğe karşı izleyici konumunda olup o nesneleri kendi algı süzgecinden geçiriyor olsa da yaratılan sanatsal imgelerin belli bir temsil gücüne ve anlamsallığa sahip olduğunu dile getirmektedir. Deleuze'un konuyla ilgili bir düşüncesini dile getirirken Erzen;

Zira Kant'a göre belireni olduğu gibi gördüğümüz şüphelidir; onu görürken kendi algımıza ve anlayışımıza göre yapılandırırız. Bundan dolayı, o güne kadar imge, benzediği şeyi temsil ediyor gibi anlaşılmışken, aydınlanma felsefesinin geliştirdiği "öznellik" kavramı ile birlikte imgenin neyi temsil ettiği değil, ne anlama geldiği önemli olmaya başlamıştır. Modern sanatın serüveni, neoklasizmden başlayarak ve romantizmle birlikte anlam aramaya yönelmiştir. Bugün sanat kurumunun ağırlığını oluşturan eleştiri ve yorumlama

aydınlanma'nın anlamla ilgili irdelenmelerinin yol açtığı pratiklerdir (Deleuze'den akt: Erzen, 2012, s.64).

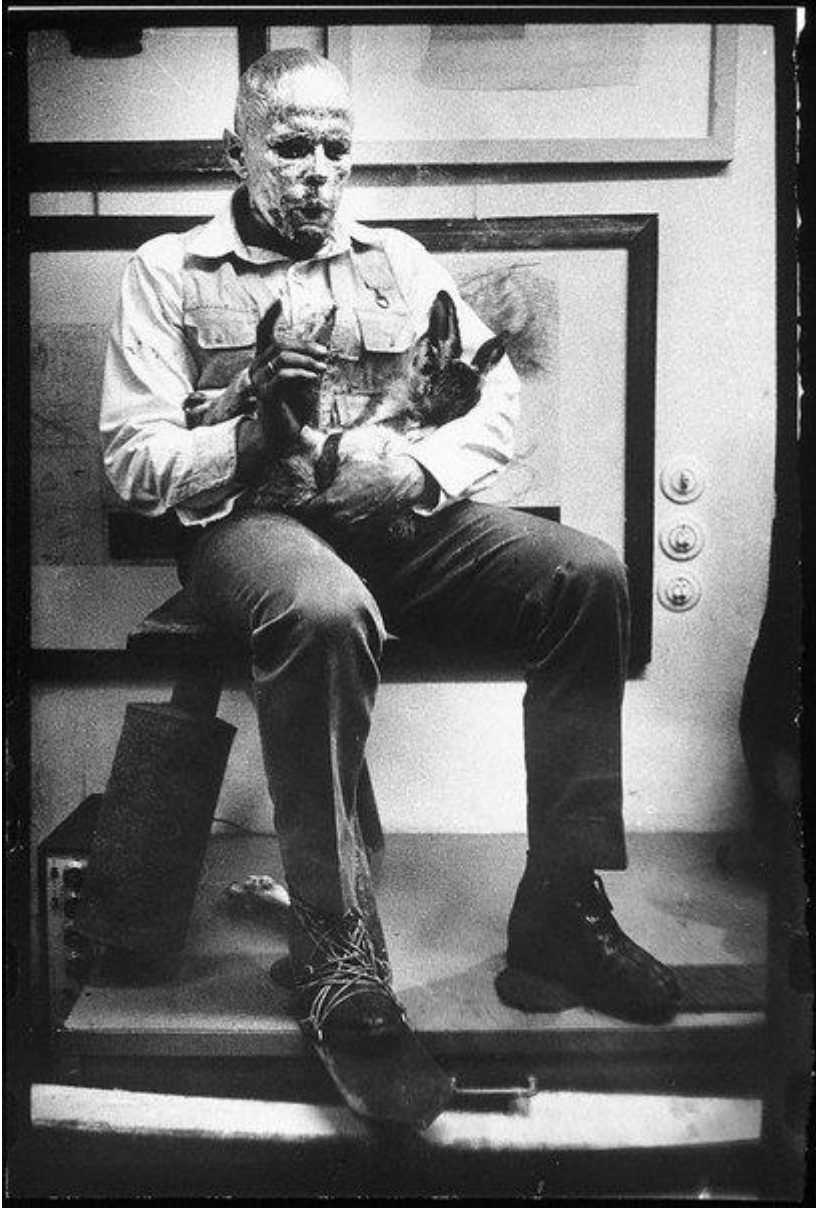
Tarihsel sanatı incelediğimizde sanat eserini geçmiş yüzyıllardaki sanat anlayışıyla karşılaştırma biçiminde belli değerlendirme biçimlerine tabi tutulduğunu anlamaktayız. Sanatın içinde bulunduğu toplumsal yapı, bulunduğu coğrafya ve üslup anlayışı baz alınarak belirli değerlendirme kriterlerine tabi tutuluyordu. Günümüzde ise teknoloji ve bilimin etkisiyle her türlü bilgiye erişebilen bireylerin etkisi altında olan bir sanat anlayışıyla karşı karşıya kalmaktayız. Eskiden sanat eserleri belirli bir sınıfı ya da ideolojiyi temsil edip bu değerlere göre okunuyordu. Günümüzde ise belirli sembol ve imajların bir araya gelmesi sonucu oluşan anlamın sorgulanmasıyla belirli kriterlere göre okunmaktadır. Goethe döneminde mevcut olan estetik anlayıştan uzaklaşıldığından beri sanatta anlam sorunsalının baş gösterdiği bir sanat anlayışı meydana gelmiştir. Çünkü modern sanatın böyle çözümleyici bir misyonu vardır. Kendi içinde belirleyici kriterleri olan bireysel anlam ve çözümlemeci bir anlayışa sahip olan ve yüzyılın bilgi karmaşası içerisinde kesin kuralları olmayan bir sanat anlayışı vardır (Kittl, Saehrendt, 2009/2012, s. 156). Böylelikle anlam ve anlam çözümlemesinin bu denli değişime uğradığı bir yüzyılda sanatın temsil sınırları değişime uğramıştır. Çünkü modern sanatta temsil kavramının sanatsal göstergeleri ve nesnelerin anlamı, tarihsel sanat anlayışından daha farklı bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Örneğin geçmiş sanatsal anlayışın tersine sanat eserinde görünen şey mutlak bir şekilde görüldüğü anlamı vermeyebilir anlayışı varlığını göstermiştir. Görünenin görüldüğü gibi olmadığı algısı, başka bir deyişle arkasında bambaşka anlamlar barındırması sanatın temsiliyet alanını değişime uğratiyordu. Bu bağlamda geçmişte var olan soyut sanatın gösterilmek istenenin alışılmadık formlarla yansıtılması anlayışına benzer bir düşünce meydana gelmektedir. Bu düşünce; modern sanatın bize sanat eserinde gösterdiği şekillerin zihnimize var olan mevcut imajların haricinde anlamlar taşıması şeklindedir. Arnheim bu durumu (1997/2007, s.302) “Mimetik sanatın, fiziksel nesnelerin temsillerine yerleştirdiği doğrudan algılanabilen anlam taşıyıcılarının soyutlukları, mimetik olmayan modern sanatın başarılı yapıtlarında daha çarpıcı biçimde açığa çıkar” şeklinde açıklamaktadır. Yirminci yüzyılın toplumsal yaşamını etkileyen bir diğer etmen olan nesnel gerçekliğin ifade edilme biçimi ve toplumsal birer belirti

haline gelen imge ve imajların çok yaygınlaşması ve artık anlamın bu göstergeler etrafında belirlenmesi konusudur. İmajların çok güçlü bir işlev gördüğü toplumsal yaşamda, gösteri toplumu denen bir kavram oluşmuştur. Sosyokültürel yapının bir pratiği olarak çoğalan ve gösteri toplumu oluşturan bu imajlar gündelik hayatın bu gösterilerle sunulmasını sağlamıştır. Toplumun yaşayış şeklinin bir yansıması olarak karşımıza çıkan gösteri kavramının günlük yaşamda kavramlara anlam verme ve bu kavramlar arasındaki zıtlıkların giderilmesi ve genel bir hakikate varmasını sağlamaktadır. Dolayısıyla gündelik yaşama yön verme konusunda gösteri kavramı önemli bir yer kaplamıştır. Gösteri, gündelik yaşamda güncel olanın esas üretimine dayanan genel hakikat olgusunu yansıtan ve yaratılan nesne ve imajların belli bir biçime girmesini sağlayan bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum bize imaj ve sembollerle yaratılan yaşamın sanata olan yansıması ve sanatsal olana yansıyan bu durumun sanatta neyin ne anlama geldiği gibi bir hakikati yaratmasıyla sonuçlanıyordu. Bu durum sanatta temsil olgusuna ve temsil kavramının nasıl değiştiğine doğrudan işaret ediyordu. “Modern üretim koşullarının hakim olduğu toplumların tüm yaşamı devasa bir birikimi olarak görünür. Dolaysızca yaşanmış olan her şey yerini bir temsile bırakarak uzaklaşmıştır” (Debord, 1992/1996, s.13).

Modern toplumda yaratılan yeni imgeler ve imgelerin değişik dili, yaşamlara hakim olup güç kazanmaktaydı. Yaşamın genel akışına karışan bu imgeler, dil olgusuyla birleşip gündelik yaşamda etkin bir rol oynamaktaydı. “Gecmişin sanatı, eskiden olduğu gibi değildir artık bugün. Yetkesini yitirmiştir. Onun yerine bir imgeler dili oluşmuştur. Şimdi önemli olan bu dili kimin, ne amaçla kullandığıdır.” (Berger, 1995, s.33) sanatta imge dilinin hakim olması geçmişle olan bağın bu denli koparılması, sanatın temsil ettiği şey ve temsil etme biçimi bu imge ve anlamların yapısından etkileniyordu. Çünkü imge artık sözcülerle birleşip gündelik hayatı inşa ediyor, aynı zamanda sözcüklerin yetersiz kaldığı yerlerde anlam bütünlüğü yaratmaktaydı. Dolayısıyla görsel biçimlerin kendi içinde barındırdığı imgeleri anlamının hakim olduğu bir temsil anlayışı doğmaktaydı.

Temsil anlayışının değişmesini hazırlayan mevcut etmenleri sıraladığımızda değişime yüz tutan algı ve yaşam değişimlerinin en etkili toplandığı alan olarak modernizm ve postmodernizm diye tanımlanan dönemleri örnek olarak verebiliriz.

Çünkü bu iki kavram toplumsal anlamda değişim ve dönüşüme uğramış birçok dinamiği kendi içinde barındıran kavramlardır. Değişen dünya sistemiyle beraber değişime uğrayan sanatın konusu ve ifade biçimi geçmişin sanat anlayışının benimsenmemesine yol açmış ve mevcut ifade biçimlerinin dışına çıkarak kendini bambaşka şekillerle ortaya koymuştur. Her dönemin kendi öğretileri çerçevesinde temsiller sunan sanat, yirminci yüzyılın postmodernizm kavramıyla modernizmin estetik anlayışının dışına çıkıp bambaşka temsil biçimleriyle toplumun karşısına çıkmaktaydı. “Modernizmde biçimsel ve biçimsel tutarlılık önemliydi. Sanatçı belli bir biçim ve biçim anlayışını sürdürmeli...Oysa postmodern sanatçıların böyle görsel biçime dayalı bir tutarlılığı ihlal etmekten çekinmedikleri, hatta keyif aldıkları görülmektedir. Ayrıca, onlar için biçimler arasındaki hiyerarşi de anlamsızdır” (Yılmaz, 2013, s.216-217). Özellikle 1960’lardan sonra ortaya çıkan enstalasyon, performans. Pop ve kavramsal sanat gibi sanat hareketleri sanatla hayat arasındaki sınırı kaldırma çabası kapsamında güzel sanatlar sisteminde bulunan mevcut kutupsallaşma sistemlerine karşı bir duruş sergiliyorlardı. Bu kapsamda çevresel sanatçılar doğaya çıkarak devasa parçalar ortaya çıkararak sergilediler. Kavramsal sanat kapsamında eser üretmeyen sanatçıların yanı sıra sanatın mevcut temsil biçimleriyle dalga geçen Andy Warhol ve pop sanatçıları ortaya çıkmıştı. Bunun yanında Joseph Beuys (Bkz. Resim 2.4) ve Carollee Schneemann (Bkz. Resim 2.5) gibi sanatçıların siyasal eylem sayılabilecek performansları alışlagelmiş sanatsal form ve öğretilerle bir çatışma halindeyken, feminist öğretiyi savunan Barbara Kruger, yerel reklam tekniklerinden faydalanarak iletmek istediği mesajı yayıyordu (Shiner, 2004, s.437). bu yönüyle ele aldığımızda modernizmin biçim ve sanatla yakalamaya çalıştığı öğretinin çok dışında bir anlayışın ortaya çıktığını görmekteyiz. Bambaşka bir felsefi düşünceyle ortaya çıkan bu hareketler sanatın o döneme kadar olan hakim anlayışının dışında eser üreterek sanatın temsil anlayışını değiştirme yolundaki önemli örnekler olarak görülebilmektedir.



Resim 2.4. Joseph Beuys, How to explain pictures to a dead hare (Ölü bir tavşana resimler nasıl açıklanır), 1965



Resim 2.5. Carolee Schneemann, Eye Body #11 from Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera 1963

1960'ların sanat dünyasındaki çeşitliliği 1900'lerin başlarında ortaya çıkan sanatsal hareketlerin çeşitliliğine benzeten Yılmaz (2013, s.264) birbirinin peşi sıra ortaya çıkan ve birlikte yaşamaya devam eden bu çeşitliliğin 1960'ların hemen öncesi soyut eğilimler ve soyut dışavurumculuk gibi akımların ortaya çıktığını, 1960 sonrası kavramsal sanat, pop art, op art ve minimal sanat oluşumların neredeyse aynı anda ortaya çıktığını dile getirmektedir. 1960 sonrası eğilimlerin Amerika merkezli

olduğunu ve modernizmi benimsemiş gibi hareket edip sonrasında modernizme başkaldıran ve aynı zamanda hem modern öğretilerden beslenen hem de modern kuralları ihlal ettikleri dile getirilmektedir. Figür, temsil ve nesne gibi geri plana itilmiş olguları tekrar gündeme getirdiler. Bu durum sanat ile yaşam arasındaki krizin derinleşmesine yol açacak yüksek ve düşük sanat gibi tartışmaları doğuruyordu. Yılmaz bu durumu yüce estetiğin reddedilmesi olarak değerlendirmektedir. Mevcut bilgiler ışığında ortaya çıkan ve sanat akımlarının benimsediği öğreti, kendilerini var ediş biçimlerinden anlaşıldığı üzere artık modernist öğretilerden kaynaklı sanatsal temsil biçimleri 1960'ların sonrasında farklı bir temsil biçimleri almıştır. Modernizmin toplumsal alana hükmeden ve sanatı içine alan öğretileri, sanatı belli bir form ve anlatıya mahkum etmekteydi. Bu durum 1960 sonrası diye tanımladığımız modernist etkiyi yıkmayı amaçlayan sanatsal hareketlerle modernist yüce estetiğinin etkisini yitirip daha toplumsal olanı amaçlayan sanatsal temsil biçimlerine yerini bırakmasıyla sürmüştür.

Sanatta temsil anlayışı bazı durumlarda eser içinde bulunan görüntünün arkasında beklenen anlamdan ziyade çok başka anlamların ortaya çıkabilmektedir. Örneğin sanat tarihinde önemli bir yere sahip olan Van Gogh'un önemli eserlerinden köylü ayakkabısı eseri Heidegger'in düşüncelerine konu olmuş ve hakkında oldukça etkili temsil anlayışı çıkarsamaları yapılmıştır. Heidegger şey kavramını irdelediği bir çalışmada Van Gogh'un Köylü ayakkabısı resmine dair şunları demiştir; "zira köylü ayakkabıları, yaşamın tarlalardaki gerçekçi temsili olarak değil de doğum, yaşlanma ve ölüm biçimindeki yaşanmış zamansallık olarak yeryüzülüğün mevcudiyeti olarak görülmesi gereken izleri gösterir" (Vattimo, 1991/1999, s.172). Bu açıklamayı yaparak görünenin arkasında gizlenen anlamın çarpıcılığını açık bir şekilde göstermektedir. Bir başka görüşte yine Heidegger'in esere olan yaklaşım biçimi ve bir yağlıboya eserden çıkardığı metaforları değerlendirdiğimizde ileri düzey modernizmin bir eseri olarak değerlendirilen tablo (Bkz. Resim 2.6) üzerinden dönemin temsilini yansıtan düşünceler aktarılmıştır. "köylü kadının ağır ayak izleri, tarla yolunun ıssızlığı, açıklıktaki kulübe/saban izleri ve ocaktaki yıpranmış ve kırık iş aletleriyle birlikte, bütün o mevcut olmayan dünyayı ve toprağı kendi çevresinde ifşa olunmaya çağıran sanat eserinin dolayısıyla, varlığının örtülerinden sıyrılır, çıkar" (Zeka, 1990/1994, s.67). Mevcut eser çerçevesinde başvuru görüşlerin

önemi, eserin içinde bulunduğu dönemin ruhunu ve sanatsal ifade biçimini yansıtmamasının yanı sıra dönemin sanatsal temsil anlayışının düzeyini ve yansıtmama biçimi hakkında fikir vermesinden kaynaklanmaktadır.



Resim 2.6. Vincent Van Gogh, Shoes (Ayakkabı), 1886, Tuval üzerine yağlı boya, 38.1 cm x 45.3 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam

Sanatta temsil anlayışı olarak bakıldığında modernist dönem içerisinde dönemin sanat anlayışını ve ifade biçimi yansıtan eser, toplumsal yaşamda var olan bir olgunun sanat eserine yansıtılma biçimini bize gösteren bir belge niteliği taşımaktadır. Mevcut dönem içerisinde değişen olgular ve toplumsal yaşam biçimi arasında varlığını sürdüren sanat, temsilde belli değişikliklere gitmiştir. Tarihsel süreç içerisindeki temsil anlayışındaki mevcut değişimler ve bu değişimlerin sanata yansıma şekli, dönemin temsil anlayışını belirleyen bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu değişimler çerçevesinde Van Gogh'un ileri modernizm kapsamında değerlendirilen köylü ayakkabısı üzerinde yansıttığı biçim ve formlarla dönemin sanatındaki temsil anlayışını görmek mümkündür. Bununla beraber modernist

öğretilere karşı bir başkaldırı sayılacak çağdaş sanat olarak değerlendirilen ve yirminci yüzyılın ortalarından başlayıp hızla gelişen postmodernizm olarak adlandırılan dönemin temsil olgusunun nasıl ele aldığı konusunda Andy Warhol'un 'Elmas Tozu Papuçlar' (Bkz Resim 2.7) eseri ele alınabilir. Bu eselerin bahsedilen bu iki dönemin kıyaslanması bakımından etkili örnekler olduğunu söylemek mümkündür. Van Gogh'un ileri modernist eserinde olan ayakkabı nesnesinin görüntüye yansıtılan hüznü yaşanmışlık göstergeleri, çağdaş sanat olarak adlandırılan Warhol'un metalaştıran bakış açısıyla bize sunulan ayakkabı formatından çok farklı bir temsil anlayışına sahiptir. Köylü ayakkabılarından bize doğru gelen örgütlü seslenme biçimi, Warhol'un elmas tozlu pabuçlarında gözükmemektedir.

Gerçekten de, sanki burada Van Gogh'un ütöpik jestinin tam tersi söz konusu: önceki eserde hasta bir dünya, Nietzschevari bir karar ve iradi eylemle ütöpik bir renk patlamasına dönüştürülmüştür. Buradaysa, tam tersine, sanki -pırıltılı reklam imgelerince özümlelenerek daha baştan değersizleştirilmiş ve kirletilmiş olan şeylerin dışsal ve renkli yüzeyleri soyularak, altlarında yatan ölümcül siyah-beyaz fotoğraf negatif katmanı açığa çıkarılmaktadır (Zeka, 1990/1994, s.71).



Resim 2.7. Andy Warhol, Diamond Dust Shoes (Elmas Tozu ayakkabılar), 1980

Sanatın sınırlarının köklü bir biçimde değiştiği yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren peş peşe oluşan sanat hareketleri ve arayışları sürecinde, kavramsal sanatın ortaya çıkması dönemin sanat anlayışını geniş alanlara yayıyordu. Hem sanatın sınırlarını zorlama hem de bunu yaparken mevcut sanat hareketlerini bünyesinde toplama gibi bir anlayışa sahipti. Bünyesinde barındırdığı çeşitli gösteri, hareket, çevresel sanat, vücut sanatı ve dil gibi olguların oluşturduğu kavramsal sanat, dönemin birçok sanatsal disiplini kendi bünyesinde toplamıştır. Kavramsal sanat geçerli bir sanatsal ve felsefî düşünce doğrultusunda beslendiği takdirde geçmişin alışlagelmiş sanat form ve temsillerinin dışına çıkılabileceğini ve bu biçimlerden bağımsız olgu ve düşüncelerle sanat yapılabileceğini savunmuştur. İçinde bulunan yüzyılın toplumsal istek ve beklentilerinin alışılmış sanat formlarıyla karşılanamayacağını savunup bu kabukları kırmayı hedeflemiş ve sıra dışı sanat hareketlerini bünyesinde barındırmıştır. Bu düşünce çerçevesinde oluşan sanat hareketleri ve sanatı yansıtmaya biçimleri geçmişin tüm temsillerini yıkıp sanatsal anlatıyı bambaşka boyutlara taşımıştır. Bu hareketler arasında sanatın ilerlemesi ve günümüze bu haliyle ulaşmasını sağlayan sayısız örnek vardır, ancak dönemin temsil anlayışını en iyi anlatan eserlerden biri olan Joseph Kosuth'un tasarladığı '*Bir ve Üç Sandalye*' eseri (Bkz. Resim 2.8) temsil anlayışının değişmesi ve bir temsil krizi oluşmasının en güzel ve açıklayıcı örneklerinden biri olacaktır. Gerçeküstücü Magritte'in '*Bu Bir Pipo Değildir*' çalışmasında nesne ve anlamsallığın dil olgusuyla irdelenip Michel Foucault'nun üzerinde tartıştığı eserin dönemin sanatsal anlayış ve temsiline getirdiği soğuk duş etkisi ve öbür yandan modernizmin sonunu getiren Duchamp'ın '*Çeşme*' adlı hazır yapıtının yarattığı sarsıcı etki Kosuth'un eserinde de karşımıza çıkmaktadır. Çünkü dil ve anlam olgusunun tartışıldığı bir çerçevede nesnenin kendisi, yani üç boyutlu hali, iki boyutlu hali ve dil olarak onu ifade eden kelimeyle anlamın epistemolojik kökenini irdelemektedir. Böylelikle gerçekte mevcut nesnenin geçmişten gelen toplumsal kabul görme süreci ve anlam olarak zihinde oturmadan önceki hali olarak varsaydığı bir yöntemle kabullerimizi sorgulamaktadır. Böylelikle nesneler ve sözcüklerin beynimizde anlamlı bir imaj haline gelme aşamalarını ve ön koşulları sorgulanmıştır. Nesnenin kendisi ve kopyası ile temsil ettiği şeyin anlam sorgulaması çerçevesinde dönemin sanatsal temsil anlayışının derinden sarsıldığını söylemek mümkün hale gelmiştir. Böylelikle temsil

krizinin boyutları ortaya çıkmış ve sanatsal yaratının geçirdiği düşünsel ve uygulama anlamındaki değişimi ortaya çıkmıştır.



Resim 2.8. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, Ahşap katlanır sandalye, sandalyenin monte edilmiş fotoğrafı, Sandalyenin sözlük tanımının monte edilmiş fotoğrafı, Sandalye 82 x 37,8 x 53 cm, Fotoğrafik panel 91,5 x 61,1 cm, Metin paneli 61 x 76,2 cm, 1965

Fotoğraftaki sandalye görüntüsü, ağaçtan sandalyenin iki boyutlu temsilidir, taklidi; ancak aynı fotoğraf, taklit ettiği sandalyeden bambaşka bir varlıktır, çünkü tıpkı gerçek denilen sandalye kadar gerçektir. O fotoğraf, olsa olsa, kendisiyle aynı boyda bir başka fotoğrafın kopyası olabilir-ki bu da bir şeyin, aynı anda hem gerçek, hem taklit, hem de kopya olabileceğini gösterir bize. O halde önemi olan, bakış açısı ne niyettir (Yılmaz, 2013, s.296).

Temsille ilgili sanat eserinin sonuç olarak her zaman bir şey ile ilgili olduğunu ve bu anlamı itibariyle bir temsil olgusuna sahip olduğunu savunan Arthur C. Danto; sanatçının bu bağlamda çeşitli metaforlarla temsil etmek istediği şeyi ve bakış açısını anlattığını söylemektedir. Bu durumun tarihsel bağlamla ilişkisi olduğunu ve yapının içeriğinin hem eserin sahibi olan sanatçı tarafından hem de izleyici tarafından oluştuğunu açıklamaktadır. Danto sanatın anlam ve gösterdiği şeyin birbirinden farklı olduğunu ve anlamın temsil bağlamında daha önemli bir noktada olduğunu savunmaktadır. Bunun için Warhol'un '*Brillo Kutusu*' (Bkz Resim 2.9) örneğini vererek bir bakıma kutuların aslında kutuyla ilgili olmadığını Amerikan toplumsal

yaşantısına ait olgularla ilgili olduğunu vurgulamakta, öte yandan Duchamp'ın 'Çeşme' eserinin pisuarla alakası olmadığı gibi Magritte'in Pipo resminin (Bkz. Resim 2.10) pipoyla ilgisi olmadığını söylemektedir. Danto temsil edilen şeyin sanatçının tutumuyla belirlendiğini bu yüzden sanat eserinde kullanılan nesnenin her zaman görünenin temsili olamayacağını savunmaktadır. Bu yüzden sanatçı tarafından kullanılan metaforların esas belirleyici etken olduğunu vurgulamaktadır (Alioğlu, Bayrak, 2019, s.29-30).



Resim 2.9. Andy Warhol, Brillo Soap Pads Boxes, (Brillo sabun pedleri kutuları), Akrilik, Sergrafi, Kontrplak, 1965, National Gallery of Canada, Ottawa, Canada



Resim 2.10. Rene Magritte, La Trahison des images (Ceci n'est pas une pipe), İmgelerin İhaneti (Bu bir pipo değildir), 63.5 x 93.98 cm, Brussels, Belgium 1928 - 1929, Los Angeles County Museum of Art (LACMA), Los Angeles, CA, US

Böylelikle değişen zamanla beraber sanatçının olguları ifade etme dili ve kullandığı materyallerin önemi ile birlikte, sanatçının bu materyallere yüklediği gerçek anlamın önemi ortaya çıkmaktadır. Görünenin, aslında görüldüğü gibi olmayıp, belli sanatsal kodlarla okunarak anlamlandırılabilmesi konusu, önem kazanmaktadır. Bu da geleneksel modern sanatsal anlayıştan kopuşun yaşandığı farklı bir temsil olgusu yaratmaktadır.

Bu durum, karşılaştırılan iki dönemin sanatsal temsil anlayışı arasında temel farkları ortaya koyup modernizmin sona ermesi ve postmodernizmin başlamasıyla yaşanan değişimler silsilesi ve bunun yarattığı sanatta temsil anlayışındaki farkları anlamamıza yardımcı olmaktadır. Yaşanan gelişmelerle birlikte toplumsal yaşamın her katmanında meydana gelen değişiklikler, beraberinde bir çağın anlayış biçiminin değişmesine yol açmıştır. Mevcut gelişmeler çerçevesinde bakıldığında değişim sanata yansımış ve sanatın alışılmadık ifade ediş biçimleriyle birlikte, temsil krizi diyebileceğimiz bir dönemin başladığını söylemek olanaklı hale gelmiştir.

2.2. Sanatta Oluşan Algılar Üzerinde İmajların Etkisi

İmajın ne olduğu, nasıl oluştuğu, görsel olanın zihin etkileşimiyle belli bir süre sonra bir imge haline gelip hafızada yer edinmesi önemli bir konu olarak görülmektedir. İmaj, bir deneyim haline gelip oluşan imge yardımıyla zihnimize oturduktan sonra bir kimlik kazanma olayı mıdır? Yoksa imajı mevcut olanın tam da kendisi olarak mı tanımlamak gerekir. Bu ve buna benzer anlayış ve düşüncelerle, imajların nereden geldiği, nasıl oluştuğu ve bunların bizler tarafından nasıl kabul edilebilir hale geldiği karmaşık bir durum olmuştur. Bununla birlikte imajların toplum tarafından demokratize edilip benimsenme süreci önemli görülen ve cevap aranan temel sorulardan biri olmuştur. Tarihsel açıdan, Felsefenin bu alanı sorgulayış biçimine göz atıldığında, farklı dönemlerde farklı düşünürler tarafından konuyla ilgili direk ya da dolaylı olarak bir takım düşünce sistemlerinin geliştirildiğini görmek mümkündür. Zihinde deneyimlerle oluşan bir olguya atfedilen anlamın o nesnenin karakteri haline gelip onu tanımlaması ve böylelikle yaşamda kendini bu şekilde var etmesi ilgi çekici olmakla birlikte, işin içine felsefe, sosyoloji, fiziksel ve nörolojik bir takım etkenleri barındırmaktadır; ancak bu çoklu etkileşimle, özne ve nesne ayırımlarıyla mümkün hale gelebileceği düşünülmektedir. Başka bir deyişle bu alanı sorgulayarak, bir olgu, düşünce, ya da kavramın nasıl oluştuğunu anlamak için en kökenine, yani etimolojik kökene kadar inmenin gerekli kılındığı bir alanla karşı karşıya kalmaktayız. Bu da bizi, etrafımızda kimlik kazanmış olan her şeye biraz daha farklı bir yaklaşım sergilememiz gerektiğini her sorgulamada bize gösteriyor. İmajların çok yönlü bir etkileşim içerisinde olup, İçinde bulunduğumuz çağı kavrayabilmemiz için günümüzde var olan görsellik ontolojisinin önemini ortaya atan Ulus Baker “Bu amaçla, imajların temel malzemesi olduğu bir düşünüme ait görsel tarzın arayışı içerisine girmeyi zorunlu sayar. İmajların varlığını ve işlevlerini olumlar görünen Baker’in düşüncesi derinlemesine değerlendirildiğinde, imaj olarak tanımladığı kavramın saf görsellikle ilişkili olmadığı ortaya çıkar.” (Taburoğlu, 2013, s.65) Bir imajın oluşum sisteminden hareket edeceksek bu sistemi kuran ve kendisini kavramsallaştırma edimiyle sonuçlanan bir yapıyı sorguladığımızda, öznenin dış dünyayla olan ilişkisinden ve yaşantılarla oluşan imgesel ediminden çıkan sonuç bir nevi imaj kavramının etimolojik temeline ışık tutar. Bu durumun oluşturmakta olduğu epistemolojiyle, doğadaki nesne ve kavramların belirli bir tanıma kavuşma

şekli oluşur ve zihinsel olarak oluşan özne kavramını belirler. Böylece zihinsel süreçte oluşan imge olmaksızın nesnenin anlamsız kalacağına dair bizi bir sonuca götürür. Anlamsal olarak bir bütünlük oluşturan işleyiş bizleri, imajların oluşum sürecine dair izlenen yola doğru götürür.

Bilmenin bu tek ayrıcalıklı biçimi, öznenin kendine dönük görüsel (intuitive) varlığıdır. Fichte için özne, Ben'in bu kendini ortaya koyuşunun tüketilmez sürecinden başka bir şey değildir; ancak, kendisi için tezahür ettiği kadar vardır, varlığı ve kendini bilmesi tümüyle özdeştir. Özne, ancak kendini nesne olarak ortaya koyduğu zaman öznedir; ama bu edim, ancak özneliliğin sınırları içinde kalır ve ancak ötekiliğe kaçmak için tezahür eder. Schelling'in yorumuna göre özne, bilme edimine doğru kaybolur, öyle ki bu ilk özne-nesne'de, özneyi incelemekten (dolayısıyla transendental statüsünden çıkarmaktan) uzak olan bir çeşit gerçeklik yakalarız; bu, onun kurucu yapısıdır (Eagleton, 2010, s. 176).

Bu noktadan hareketle, insanın kendi dışında olan birtakım şeylere biçim vermeye meyilli olması, düşüncenin imaj yaratmasına uyarlandığında, ne olduğu bilinmeyen bir nesnenin görsel ve beyinsel süreçte gelişen faaliyetlerle sistematik bir şekilde nasıl kimlik kazandığına dair temel anlayışı ortaya koyar. Burada bulunan üretim, öznenin özgürleşmesi anlamına gelir ve düşünce sisteminin özgürleştirdiği eylem, biçim ve imajın ortaya çıkmasına yol açar. Dış dünyamızda etrafımızda sürekli var olan ve olacak olan nesnelere anlam yükleyip, onları somut bir anlayışa götürme eğilimimiz, şekillere ve nesnelere bir imaj kazandırma edimiyle sonuçlanır. Bu durum belli bir süre sonra dil olgusunun da araya girmesiyle birlikte, sesle algılanan şeyin hemen zihinde bir imge canlandırması ve şekle büründürmesi, belli bir süre sonra evrensel bir değere ulaşıp kişiden kişiye değişmeyen nesnel bir yargı haline gelip bir kimlik kazanmasıyla sonuçlanmaktadır. Birçok etkenin bir araya gelmesiyle örgütlü hale gelen mevcut bütünlük toplumsal süreçte gerçekleşen pratiklerle yaşama dahil olur. Dil olgusu ise mevcut pratiklerin yayılımında bir bütünleştirici görevi görmektedir. Yani toplumsal pratikler bir nesneyi tanımlarken, onu zaman içerisindeki örgütsel anlamlılık bütünü çerçevesinde tanımlar. Belirli bir pratik etrafında gerçekleşen bu süreç nesneyi gerçek anlamından uzaklaştıracak bir şekilde olamaz elbette. Yani nesnenin toplumsal uygulamalar çerçevesindeki kimliğine uygun olmalıdır. Benzetilen şeyin anlam ve işlev olarak birbirine uygunluğu son derece önem teşkil etmektedir. Çünkü nesneyi imleyen şeyin nesnenin işlevine ve

anlamsal bütünlüğüne uygun olması, bahsedilen toplumsal pratikler çerçevesinde işlevi tam anlamıyla yerine getiren bir durum halini almaktadır.

Örneğin günümüz tüketim toplumunda televizyon ve reklam gibi olguların izleyici üzerindeki etkisi, olumlu bir imaj yaratma ve kendini kabul ettirme süreci ile beraber, bir nesnenin bir imaja bürünmesi oldukça yoğun bir şekilde yaşanmaktadır. Barthes'in deterjan reklamlarına ithafen; deterjan reklamında kullanılan kelimelerin imaj yaratma gücü ve köpük gibi kavramların geçmişten gelen kitlesel algısının nasıl amacına hizmet edercesine kullanıldığına örnek olarak, pasajda bahsedilen söz konusu ürünle ilgi temizlik olgusuna değinerek; ürünün derinlemesine temizlediğini söylemek, insan bedenini saran ve okşayan bir nesne durumuna getirilen nesneyi insan zihninde yüceltmektedir. Burada aslında düşünmediğimiz ama reklamlardaki süslü anlatımlarla canlandırılan imgesel çağrışımlar yardımıyla, bizde bir zihinsel canlandırma yaratılır. O kavramı yüceltip belleğimize yerleşmesine yol açar. Köpük metaforunda ise ele alınan olgu lüks anlamının sorgulanması, ufacık bir oylum içerisindeki çoğalmı güç ve bolluğun imajını simgeler. Yaratılan sürecin devamında ise tüketicide meydana getirdiği algıyla, temizlik, bolluk ve zenginliğin çağrışımlarını yaparak kendi deyimiyle; “son olarak tüketicide özdeğin havasal bir imgesini, tadımsal düzlemde giysi düzleminde ve sabunda bir mutluluk gibi kovalanan hafif ve dikey bir dokunma biçimini okşar” (Barthes, 1957/2011, s.34). Diyerek reklam aracılığıyla söylem ve görüntü olarak yaratılan imgelerin zihinsel sürecimizdeki imajları ve bu imajların yarattığı etkiye çarpıcı bir örnek vermiştir.

Toplumun reklamların yaydığı imajların büyüüne kapılarak kendini bunlarla özdeşleştirmesi ve bunu sonucunda toplumsallaştığını düşünmesi, insanın bu tür olgulara ne denli kendini kaptırdığının en büyük göstergelerinden biridir. Oluşturulan tasarımlar, afişler, dijital ortamlarda montajlanan sesler, insanda bir takım imge çağrışımları yaratmaktadır. Bu da insana, ait olduğu yerde hissi yaratarak toplumsallaşmaya davet edip, böylelikle yakalamak istediği imajı demokratize etmiş olur.

Dışsallık eyleyenin içine günlük göstergeler kodu aracılığıyla yerleştikçe, eyleyen yalnızca bu kod temelinde görüşlerini ifade edebilir ya da açıklayabilir, düşünülebilir ya da düşünemez, sessiz kalabilir ya da sessizliğini bozabilir.

Eyleyen yalnızca bu kodun bir ürünü olarak düşünülebilir. Oysa , bu eyleyen, günlük göstergeler koduna göre (bedensel) bir bütünlük olarak eyleyeni oluşturan dürtüsel güçlerin az veya çok direncine göre düşünen bir eyleyen olarak var olur yalnızca....(Klossowski, 1969/1999, s.67).

Bunun sonucunda insanoğlu, tiyatro sahnesinde oyunun bir parçası gibi gözükp yazılan senaryo doğrultusunda kendi rolünü oynayan bir olgu haline gelip, kendisine dayatılan imajların büyüyle hareket edip, onlarla mutlu olup, onlarla üzülp bütünleşmektedir.

Ekim devrimi ve 1929 Ekonomi bunalımıyla birlikte reklam ve propaganda önem kazanmışlardır. Her ikisi de başlangıçta kitleler tarafından kullanılan farklı birer dilyetisi olup, fikir ya da mal üretimi sayesinde ortaya çıkmışlarken zaman içerisinde birbirine yakınlaşmışlardır. Propaganda önce politikacılarla politik partilerin o güne kadar toplum nazarında oluşturdukları “imajdan” yararlanarak kamuoyu tarafından büyük ölçüde kabul görmüş ve yaşama geçirilmiş düşünce ve inançları pazarlama ve satma yöntemi olmuştur... politikadan sonra toplumsal dilyetisinin de reklama özgü bu dinamik dilyetisinin büyüüne kapılarak onunla özdeşleşmeye çalışması, yani markalaşan bir toplumsalın zorla reklamla, referandumun egemenliği altına girmesiyle bir sonraki aşamaya geçilmiştir (Baudrillard, 1982/2014, s.130-131).

Gündelik hayatta her şeyin yerini sanal dünyaya ve bunun empoze ettiği imajlarla yaşamların şekillendiği günümüz toplum yapısında artık gerçekliğin yerini bir simülasyon hakimiyeti alıyor ve gerçek artık sadece göstergenin bir kökeni ve ispatlayıcısı halini almış bulunuyor. Çünkü bir şeyi başka bir şeye benzetme amacıyla belli bir simülasyon yaratıldığında, yaratılan simülasyonun gerçeğinden daha çekici olması amaçlanır. Çünkü hedef kitle böylelikle daha kolay bir şekilde etki altına alınmış olur. Foucault konuyla ilgili bir eserinde şöyle demektedir. “Bir şey başka bir şeye benziyor dediğimiz zaman, ikincisinin birinciye varlıksal (ontolojik) olarak üstün ve ondan daha “gerçek” olduğunu kastetmiş oluruz.” (Foucault, 1989/2014, s.13).

Kitle iletişim araçlarının toplum yaşamını etkileyen bir olgu halini almasını günümüzde çok açık bir şekilde hissetmekteyiz. “Teknik medyanın tümü, toplumsal yaşamın zamansal ve mekansal alanlarında bir ağırlığa sahiptir...” (Thompson, 2004/2008, s.56). Bu durumu bu şekilde yorumlayan Thompson bu etkiyi açıkça ifade etmektedir. Günümüzde medya araç gereçlerinin imajları üretme gücü

yadsınamaz bir gerçeklik halini almıştır. Özellikle televizyon ve buna benzer araçlarla üretilen imajların çeşitliliği ve bolluğu dikkate değer bir düzeydedir. Geçmişte sanatçılar aracılığıyla meydana getirilen ve topluma yayılan bu olgu sürekli bir akışkanlık halini almış ve temsiliyetin önemli bir aracı olmuştur. Hem görsel hem de sessel imkanlara sahip oluşu bakımından eski dönemlerde imajların hakimiyetini elde bulunduran sanatçı, toplumu yönlendirebilecek diğer unsurların önüne geçmiş bulunmaktadır. “Her hareket, jest olarak, içinde güçlerin kendilerini işitilebilir kıldığı bir tür dili kavramaktır. İnorganik dünyada yanlış anlama yoktur, iletişim mükemmelmış gibi görünüyor...” (Klossowski, 1969/1999, s.78).

Zira artık bahsini ettiğimiz olgular, kendilerini takip eden kitlenin etkileyicisi halini almış ve toplumsal açıdan bakıldığında medya organlarının hakimiyeti ele geçirdiğini gözlemlemekteyiz. Burada endüstrileşme halini alan bu tarz oluşumlar, toplumsal algının oluşumu ve küresel çaptaki hakimiyetlerin oluşması gibi durumlar göz önüne alındığında, toplumsal mutlak bir hakimiyet söz konusu olmaktadır. Özellikle bu organlarca toplum üzerinde egemenlik kurmalarına yarayacak nitelikteki reklam, tanıtım yazıları ve imge oluşturucu görüntülerle bir kültür oluşturmaları ve televizyon kültürü dediğimiz söylemin ortaya çıkması bu duruma açıklayıcı bir nitelik kazandırmaktadır. Burada, kanaat ve imaj oluşumları üzerine Spinoza temelli yaklaşımlar ortaya atan ve Spinoza’nın düşüncelerinin bu tür kavramların bileşeni olduğunu düşünen Ulus Baker’in bu anlamda imajların nasıl oluşup dönüşüme uğradığı, imajların toplum üzerine yayılımı ve toplumların bu doğrultuda nasıl ilerlediğine dair fikirlerine başvurulmuştur. Özellikle sinema üzerinden topluma yayılan imajların oluşumu ve etkileri üzerinden yola çıkarak toplumsal yaşama olan köklü değişimleri açıklamada yararlı olacağı düşünülmektedir.

Heidegger’den farklı olarak, sinema ve televizyonun “imaj” ürettiyor olgusundan kederlenmek zorunda değiliz: tersine, önemli olan imajın imajlarının nasıl hareket ettiği, üretildiği ve yeniden-üretildiğidir... ciddi bir şekilde, bugün imajın ne olduğu ve yaşam için nasıl anlamlı ve işlevsel kılınabileceği sorusunu sormalıyız. Sinema-filmleri ilk zamanlarından bu yana bu bakımdan özetlenebileceğinden ötürü, herhangi ciddi bir sinemacının nihai görevinin ne olduğunu düşünmeliyiz: sadece düşüncüyü ateşlemekle kalmayan aynı zamanda kendileri düşünen imajlar nasıl üretilebilir? Böyle bir soru bizi o şen spinozacı perspektife, yaşamın bir parçası olan ve insanın dünyaya uyumluluğunu tesis eden, kurgusal anlatısal deneyimin geçerliliğini ve etki alanını kabul etmeye götürür (Baker, 2014, s. 238).

Günümüz ortamında yaşayan kuşakların yaşama şekilleri ve yaşadıkları dünyayı algılama şekilleri üzerindeki imajların sınırsız etkisi açık bir göstergedir. Artık bu etkilerle yaşar, tüketir ve bir takım şeyler bu imajların etkisiyle anlamlı hale gelmiş bulunmaktadır. Sanat piyasasında da toplumla paralel olarak bu tip etkiler gözlenmiş olup, sanat üreten sanatçıların bu anlamda farklı arayışlara girmeleriyle süreç devam etmiştir.

İkonların algımız üzerinde kurduğu iktidar konusunda bizi bilinçlendirmek isteyen bazı sanatçılar medya ve reklam ikonlarını anıtsal heykellere dönüştürüyor; birtakım başka sanatçılarsa çağın korkularına adanmış anıtları sessiz sedasız toprağa gömüyor. Kimileri madun kimliklerin egemen temsilinde göze çarpan “çarpıklıkları” göstermeye çalışıyor, kimileriye akışkan ve anlaşılabilir kimlikleri olan kişilerin imajlarına bakışımızı arındırmamızı öneriyor. bazı sanatçılar küreselleşmiş iktidara karşı duran göstericilerin pankart ve maskelerini tasarlıyor, bazılarıysa kodamanlarının toplantılarına veya bilgi ve iletişim ağlarına sahte kimliklerle sızıyor (Rancière, 2008/2013, s. 48).

İletişim ağı içerisinde gerçekleşen kuşaktan kuşağa aktarılan ve zamanla toplum yaşamına yerleşen sözcüklerin yarattığı etkileri göz önüne aldığımızda Dil ve bunun yarattığı imajlarla ilgili bir söyleminde Barthes; “Parçalanma” sözcüğü üzerinden analiz yaparak sözcüklerin tarihsel süreç içerisinde yapıbozuma uğratıldığını ve belli başlı amaçlara hizmet ederek toplum beyninde zamanla farklı imajlar yarattığını vurgulamıştır. Buradaki örnekte bu terimin belli başlı sorunsuz dünya gerçeklerinin anlamını değiştirdikten sonra olumsuz imajları yıkıp bunu daha geçerli kılacak imajlar yaratmak için kullanıldığını savunmuştur. “Burada, savaş durumu sanki uzlaşmazlık (giderilebilir) bir kötülük değil de özünden kötülük’müş gibi soylu tragedya giysisi altında gözden saklanır. Sömürgecilik, mutsuzluğu daha iyi oturtmak için benimseyen bir yakınma aylası içinde buharlaşır, gömülüp gider” (Barthes, 1957/2011, s.126). Bu şekilde, kelimelerin kökenindeki anlamların değişime uğratılıp başka anlamlar kazanabileceğini açıklamıştır. Barthes’in dilin adeta ontolojik kökenine inip insan yaşamında var olan bir olgunun tarihsel süreç içerisinde insan algısında değişime uğradığını ve farklı anlamlara geldiğini gözler önüne sermektedir. Aslında bahsedilen konunun tam da dilbilim ve toplumun nesneler ve şeylere nasıl yaklaşır zaman içerisinde nasıl anlamlandırdıklarını açıklamaya çalışan göstergebilimle ilgili bir konu olduğu söylenebilir. Dilbilimsel çözümlemelerinde ve bu anlamlandırma sürecinde, başka bir çalışmada Barthes;

(1993, s.163) çalışmasında “F. de Saussure, bir gün dilbilimin çok daha genel nitelikli bir göstergeler biliminin ancak bir alt bölümü olacağını önceden kestirmiş ve bu bilimi de açıkça sémiologie olarak adlandırmıştı” olarak açıklasada, zaman içerisinde insanların nesnelere ses dışında anlamlandırma süreci ve bu anlamlandırmanın belli bir süre sonra demokratize olup belli imajlara bürünmesi süreci karmaşıklığını korumaya devam etmiştir. Çünkü dilbiliminde, sözcük oyunları ve sözcüklerin geçmişle olan imaj bağı anlamın gizli göstergelerini sunar ve bu şekilde doğrudan bir anlamsal bütünlük sunar.

Özellikle içinde yaşadığımız yüzyılda imajların içeriğini incelediğimizde imajlar çeşitli şekillerde karşımıza çıkar. Bir sinema filminde iyilik, kötülük algısı, reklamlar veya basın yayın organları aracılığıyla iletilen direkt veya dolaylı mesajlar, gizil mesajlarla algı yaratmak ve çeşitli anlatılarla algı yönetimine kadar birçok şekillerde karşımıza çıkan bir durum söz konusudur. Günümüz gelişmiş teknolojisi sayesinde internet reklam linkleri ve gösterilen çeşitli göstergelerle algının yaratılması mümkün olmanın yanı sıra, manipülasyon konusunda da toplumlar ve kültürler birbirlerine üstünlük sağlamada ve çeşitli amaçlara ulaşmada bu silahı kullanırlar. Özellikle kültürel manipülasyon konusunda uzun yıllardır batılı devletler, gelişmişlik düzeyi düşük ülkelere bu tarz bir takım saldırılarda bulunmuşlardır. Kültürel manipülasyon konusunda özellikle ABD’li finans spekülâtörü George Soros, yıllardan beri çeşitli ülkelerde ortaya çıkan karışıklıklardan yararlanarak uzun vadeli politik amaçlar ve çıkar amaçlı bir takım yardım ve kışkırtmalarda bulunarak bunun etkili bir örneğini teşkil etmektedir. Hayırsever bir kimlikle ortaya çıkan Soros, gerek Doğu Avrupa ülkelerine uyguladığı parasal destekte bulunma ve iç işlerine karışma olsun, gerekse bu ülkelerin politikalarına yön verme konusundaki suçlamaları reddetsede daha sonra dolaylı yoldan bunu kabul etmiştir. Doğu Avrupa’nın yanı sıra Afrika ülkelerine de bir takım çıkarmalarda bulunan Soros, ülkemizde de bu tarz yardımlarına devam ettiği iddia edilmektedir. Türkiye’de birçok cemaat, kurum ve derneğe maddi yardımda bulunduğu öne sürülen George Soros’un kurduğu dernek ve dernek bünyesinde ona yakın isimlerin çalıştığı söylenmektedir. Özellikle insan hakları konusunda ve ülkede kürt sorununun yol açtığı bazı boşluklara yönelik ülkenin doğusunda bir takım dernek ve yardımlarda bulunduğu bahsedilmektedir (Türkdoğan, 2014, s.214,215). Bütün bunların aslında yardımseverlik imajı yaratıp

bir takım çıkarlar doğrultusunda olduğu düşünölen bu durumun, günümüzde sadece bu konuyla sınırlı olmadığını ve türlü örneklerinin bulunduğu söylenebilir. Bu noktalar, aslında imajların bizim algımız üstünde nasıl bir etkiye sahip olduğu ve bizi nasıl yönettiğine dair ilginç olabilecek özellikler taşımaktadır. Bu durum aslında her şeyin, bir nevi imajların elinde olduğuna vurgu yapmaktadır. Aslında imajların iyilik, güzellik, doğruluk vs. gibi olguların bir kavrama bürünmüş hali olup, bir imaj altında, farklı bir takım şeylerin yapılabileceğini görüyoruz. İmajlar bir kavramla ilgili yüzlerce anlamın tek bir çatı altında toplanmış hali olduğunun en güzel göstergelerinden birisidir.

...tüm içerik ve mesajlar iletişim aracı tarafından buharlaştırılıp, yok edildiğinde geriye kalmış tek şey gibi görünen bu formöl gidebileceği en uç noktaya kadar götüröldüğünde, iletişim aracının bizzat kendisi de buharlaşıp yok olmak durumuyla karşı karşıya kalmaktadır. Aslında iletişim aracına bir inandırıcılık katarak , ona farklı, belirgin bir iletişim aracı konumu kazandıran şey mesaj olup, mesajdan yoksun bir iletişim aracı sahip olduğumuz tüm önemli güncel değeri ve yargılama sistemlerimiz gibi tanımlı belirsiz bir şeye dönüşecektir (Baudrillard, 1982/2014, s.123).

Arada kaynayan içerik ve yapılmak istenen şeyle eritilen imaj, bambaşka bir imaja bürünerek aslında farklı bir amaca hizmet eden bir iletişim aracı haline gelmektedir. Güdösel olarak belli anlamlara gelen bir takım imajlara inanmış kitlelerin oluşması ve bunu desteklemesi söz konusudur. Başka anlamlarla iletişime bürünmüş olan ve çeşitli göstergelerle bize sunulan bu olgular istendiği takdirde çok farklı olarak kullanılabilen silahlar haline gelebilmektedir. Baker'in söylemiyle; düşönceden daha fazla ön planda olan kanaatlerin olduğu dönemde İletişim araçları vasıtasıyla yapılan manipölasyonlarla farklı bir imaja bürünen bir takım olgular, yeni dünyanın etkili bir aracı haline gelmiştir. Dolayısıyla bir takım kitle iletişim araçlarıyla istenen kitleyi yaratmak ve yönetmek mümkün hale gelebilmektedir. Bununla birlikte postmodern zamanlarla birlikte dünyanın gidişatının oldukça farklı yönlere gittiği bir dönemeçte, kitle iletişim araçları son derece tehlikeli ve belirleyici olabilen araçlar haline gelebilmişlerdir. “Artık modern dünyada imajların gücü, bireylerin yapay, temsili veya “teknik” imajlarla sürekli şekilde bombardıman edilişı, muhayyilenin geçmişe göre çok daha zorlamaya başladığı bir dünyanın imajı sezilebilmektedir” (Baker, 2012, s.217).

Yaşadığımız yüzyılda aslında bunu en derin noktasına kadar yaşıyor ve şekilleniyoruz. Burada aslında Baker’in deyimiyle bir “kanaatler sosyolojisi” olgusu ortaya çıkmaktadır. Birbirinden farklı birer kültürden oluşan toplulukların yaşantı yoluyla elde ettikleri bir takım kanaatlerle baş başa kalmaktayız. Öte yandan Baker (2012, s.44). “Kanaatlerin eksenine yerleştikleri ölçüde sosyal bilimler düşünmekten çok, kanaatlerin kanaati olmakla kalmak eğilimindedirler. Böylece kanaatler bir “düzleştirme mantığıyla” çalışırlar”....diyerek kanaatler dünyasında oluşan bir algının ekseninde sosyal bilimlerin de bunu legal hale getirme yönünde bir realiteye büründürme amacı taşıdığını ifade etmektedir. Böylelikle bir bütünsellik oluşmakta ve şüphe taşımayan toplumsal kabullerin meydana geldiğini dile getirmektedir.

İmaj kavramının irdelenmesi geçmişten günümüze çeşitli şekillerle meydana gelmiştir. İmajlar, aslında farklı dallara ayrılmakla birlikte bir nesne, olgu ve düşünce konusunda algılama sürecinde meydana gelen algı ve izlenimlerin yansıması olup doğada bulunan her türlü oluşumun birbirinden ayrılmasını sağlamaktadır. İmaj kavramına baktığımızda kavram olarak birçok farklı tanım ama aynı zamanda temel olarak birbirine benzeyen anlamlarla karşı karşıya kalmaktayız. “Toplumsal ve örgütsel yaşamda, herkesin bir imajı vardır. İnsanın bilinçli ya da bilinçsiz olarak oluşturduğu bu imaj, kendisinin olumlu ya da olumsuz değerlendirilmesine yol açar” (Öneren, 2013, s.76). Dinçer ise “imaj, bir kişi veya kurumun diğer kişi ve kurumların zihinlerinde isteyerek ya da istemeyerek bırakmış olduğu fikir, anlayış ve izlenimlerin özetidir” (Dincer,1998, s.2) diyerek günümüz dünyasında imajın oluşumu ve anlamıyla ilgili en yakın tanımlamalardan birini yapmıştır. Özellikle günümüz dünyasında topluma hitap eden ve ürün, fikir ya da ideoloji satmak isteyen bir takım oluşumlar varlığını devam ettirebilmek için stratejik çalışmalar yürütmektedirler. Bu stratejinin en önemli parçası, kendi ürünleri hakkında imaj yaratmak ve yaratılan imajların içeriğiyle bunu kabul ettirmek şeklindedir; Çünkü sembollerle oluşturulan imajlar belli bir görsel kimlik aracılığıyla güçlü algılar oluşturup, kurum ve kuruluşlar kendilerini bu şekilde pazarlayıp başarıya ulaşmalarına olanak sağlamaktadır.

Öte yandan Ulus Baker'in imaj kavramını derinlemesine irdeleyen açıklamaları ve bunu çok farklı bir şekilde değerlendirmesi imajların farklı yönlerini görmemize olanak sağlamaktadır. Özellikle dijital ortamlarda varlığını sürdüren televizyon video, fotoğraf ve bunların uzantıları olan montaj fikirleriyle ön plana çıkıp imaj kavramını irdelemektedir. Nasıl ki bir araştırmacı bilimsel verilerin tasnifini yapıyor ve bir sonuca ulaşıyorsa montaj aracılığıyla da varoluşun bir imajı oluşturulabilir fikrini savunup montajın yeri ve önemine dikkat çekmekte, sosyal bilimlerin veri tasnifi konusunda yetersiz kalıp günümüzde görsel-işitsel araçların bunlarla bütünleşmesi gerektiğine vurgu yapılmaktadır. İmaj kavramını bu tür oluşumlar ve araç gereçlerle ifade eden Baker Bergson'dan Spinoza'ya oradan da Godard'a kadar geniş ve felsefi bir yelpazede sorgulanmaktadır. Özellikle televizüel imajlar üzerine bir takım düşünceler üreten Baker bu imajların bizde bir kanaat oluşturduğunu söylemektedir. İçinde bulunduğumuz yüzyılda bireylerin imajlarla oturup kalktığını ve bu imajların bireylerin yaşantısında çok önemli bir yere sahip olduğunu düşünmektedir. Özellikle bir toplumda mevcut olan çoğunluk ve hakim ideolojinin o topluluğun fikirlerinin ve ideolojilerini şekillenmesi üzerinde çok büyük bir etkiye sahip olduğunu ve böylelikle mevcut ideoloji kitlelere yayılmakta ve toplumun imajlar yaratma ve üretme konusundaki oluşumlara dikkat çekmektedir. “Başka bir deyişle bir sesin ya da imajın bizim için bir gösterge olması demek fiziksel uyarın ile anlamın aynı-andalığı demektir. “Yani temsil ya da “nesnenin tasavvuru” (Kant) “fiziksel objeyi” öldürerek hemencecik onun yerine geçer...” (Baker, 2012, s. 302). Özellikle bu yolla mevcut ola nesnelerin kendi benliklerinden ziyade, kendilerini ifade eden imaj ve göstergelerle ifade edildiğini vurgulamaktadır. İmajın demokratizasyonu ile ilgili düşüncelerini de bu araçlar üzerine anlatan Baker ilginç bir önermeyle karşımıza çıkmaktadır.

Baker'in imajın demokratizasyonu sürecinde oluşan çağrışımlar ve birbirinin tamamlayıcısı olan imajsal anlamlar bir uyum halinde çalışır ve anlam kazanırlar. Bir imajın oluşum sürecinde sanatın farklı dallarının çağrışım yoluyla birbirinden esinlenip kolektif çalışması daha güçlü imajların oluşmasını sağlamaktadır düşüncesi hakim olmaktadır. Barthes'nin söyleminde ise; bellek içerisinde sadece sıralı özelliği bulunmasından ayrı ortak özelliği bulunan öğelerle bir araya gelerek, ortak bir çağrışım yaptıktan sonra, çeşitli birleşimler meydana getirip egemen özellikler

kazanırlar (Barthes, 1979, s.52). Böylelikle dilbilimsel çalışmasında çağrışım ve birbirini etkileme kavramıyla açıkladığı düşüncesiyle dilbilimci Ferdinand de Saussure destekli çözümleme sunmaktadır. Baker; “Bence kolektif imajlar, yani imajlarla gerçekleştirilebilecek, paylaşımsal olan, sürekli yeni katkılara olanak sağlayıcı bir genişleme, yaygınlaşma tarzı.” (Baker, 2012, s.55) diyerek, kolektif anlamda yayılan ve birbirini andıran çağrışımların imajları nasıl oluşturduğunu güçlü bir şekilde ifade etmektedir. Form kavramının beynimizde nasıl anlam bulduğu konusunda Wilde’ın dış dünyayla bireyin algısı arasındaki iletişimin anlamlı bir bütün haline gelerek kesin yargıyı oluşturduğuna dair söylemi konuyu nispeten açığa çıkarmaktadır. Zira Wild; formun elde edilmesinin dış dünyada var olan gerçeklik kavramlarının iç dünyaya ait tecrübelerle birleştirmenin sonucu oluşan ve bizim algı yoluyla elde ettiğimiz bir olgu olmayıp yaşama ait olduğunu dile getirmektedir (Wilde, 2008, s.15).

Güngör imajların etkisini açıklarken, insanların kendi simülasyonlarını yaratmak için ve toplum içine çıkmak için giydikleri ve seçtikleriyle ifade yoluna gidip bu şekilde giysi kavramı kamusal alanda kendi ikonlarını yaratıp bir kimliksel ifade haline geldiğini söyleyerek yaşanan dünyada bireylerin yaratmak istediği kimliği yaratarak, görünen şeyin gerçekliğinin sorgulanan şey olduğunu ifade etmektedir (Güngör, 2012, s.15).

İmajların bir diğer alanı ise günümüz toplumunda kurum ve kuruluşların kendi kimliklerini oluşturma çabaları içerisinde bulundukları süreçte sığındıkları bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Cerit (Christensen ve Askegaard’tan aktaran Cerit, 2006, s.344) çalışmasında yaptığı bir aktarmada günümüzde yönetsel anlamda da imajların kimlik oluşturmada çok yaygın olduğu vurgusu yapılmakta olup, “Çağdaş sosyal eleştiriler, imaj ile doyurulmuş bir toplumda yaşadığımızı vurgularken, örgüt ve pazarlama uzmanları, toplumda yer alan sektörlerdeki örgütler için dikkat edilmesi gereken konuların başında imaj oluşturma geldiğini ifade etmektedirler.” Uzun yıllar boyunca belirli sektörlerde yer almış olan kurumlar yarattıkları imajlarla tek bir işaret kelime ya da kavramla toplumların belleğinde yer edinme stratejilerini üretmektedirler. Bunu başardıkları vakit artık sadece logoları belli bir imaj oluşturmuş olup, mevcut imaj artık sihirli bir şekilde o kurum veya kuruluşun tüm

çağrışımlarını ortaya çıkarmakta, ilgili kurumun sağlamlık güvenilirlik ve kalite algısını meydana getirmektedir.

İmajların toplum hayatındaki önemiyle ilgili bir takım düşünürlerin fikirlerine başvurduğumuzda aslında biz farkında olarak veya olmayarak günlük hayatımızda imajlarla ilgili birçok dönemeçlere rastlıyoruz. Günümüz toplumunun yaşayış biçiminde kendini var eden bu alan; hizmet sektöründen, bir markanın insanların belleğinde sağlam yer edinme çabası, sosyolojik veya ideolojik olarak formal ya da örtük mesajlarla imajların bellek yaratması söz konusudur. Ayrıca gündelik hayatta karşılaştığımız ve bize basit gelen he türlü nesnenin tanımında ve toplum belleğinde oluşturduğu fotoğraf olarak bakıldığında, gündelik hayatta kullandığımız ve anlam yüklediğimiz nesnelerin kimlik kazanmış hali olarak bakılabilir.

Bergson'da her şey teleolojik olmayan bir evrim içinde yaratıcı düşüncenin bütünsel bir imajına bağlanır. Her şey imajdır; şu, basit nedenden ötürü, çözümlemenin belli bir düzeyinde, bilinç, hafıza ve akıl imajlardan başka bir şey olmadıklarından, hatta beyin bile bir imaj olduğundan, imajlar dünyadaki nesneleri temsil eden bilinç nesneleri değildirler. Heidegger, her fenomenolog gibi, düşüncesini imaj aracılığıyla dolayımına ihtiyacı hissetmiştir. Dünya Van Gogh'un köylü postallarında ya da bilimsel (yoksa bilimcimi demeli?) betimleme açısından tabloların doğasında yaratılmıştır (Baker, 2014, s. 229).

Öte yandan insan yaşayışında var olan acı, nefret gibi insan doğasının vazgeçilmez unsurlarının kendilerini tanımlayıp demoktarize olmasında imajların yeri yadsınamaz. Özellikle sinema ve tiyatro ya da Baker'in deyişiyle televizüel bir şekilde kendini hayatta var eden oluşumlar bu imajlarla hareket edip, imajlar üzerinden kendini şekle sokmaktadır. Yani olmayanı görünür kılmak deyişi sanırım haksız olmayacaktır. Belli düzeyde tüm toplum tarafından kabul gören tek yönlü imajların haricinde bireyin kendi yaşantısına bağlı olarak gördüğü nesneleri anlamlandırma ve bir imaj yaratma durumu söz konusu olmaktadır, çünkü her yaşantının kendine has özellikleri olmasının yanı sıra her olayın ve görüntünün sağladığı imajın bireyden bireye farklı çağrışımlar yaratma gibi bir doğası vardır. Derridacı (Derrida, 1972/1994, s.34) bir çözümlemeyle olaya yaklaşacak olursak gösterilen ile gösteren arasında mevcut olan zıtlık durumundan dolayı ortaya atılan şeyin gösteri dünyasını oluşturan bileşimlerinden bağımsız olarak sunulması bize o şeyle ilgili farklı anlamlar çıkarma özgürlüğünü verdiğini açıklamaktadır. Bireyin

geçmiş veya mevcut yaşantısına bağlı olarak çağrışım yoluyla nesnelere anlam verme hali bir nevi olmayan şeyi beyinde yaratma süreciyle ilişkilendirilebilir. Özellikle konuyla ilgili düşüncelere başvurulduğunda her şeyin bir imaj olduğu ve her şeyin imajda mevcut olduğu, yani kavramların imajlarda hayat bulduğu gerçeğiyle karşı karşıya kalırız. İmajlar Bir hafıza haline gelme sorunudur, görünürde olmayan şeyi tahayyül etme olgusudur imajlar.

İnsanlar olarak, karmaşık bir yapıda imajlar oluşturabilecek kadar gelişmiş zihinlere(mens) sahibiz ve bu imajlar daimi bir salınım gösterebilirler: spinoza, bir köylünün gördüğü at nalı izini ekin ve hasat imajları ile özdeşleştirirken, aynı izleri gören bir askerin atla çekilen savaş arabası vb. düşüneceğini söyleyecektir. Ancak imajlar, öyle görünseler de asla belirsiz değildirler. Bakış açılarına tabidirler, üstelik ruhlarımızda “duygulara” yol açarlar. Bu, “benzersiz” bireyler olduğumuz ve herkesin çevresiyle bir dizi karşılaşmasında tutkuları yoluyla kendine özgü bir tarzda etkilendiği anlamına gelir (Baker, 2014, s.208).

İmajların etrafımızı kuşatan bir olgu olarak karşımıza çıkması anlam zenginliğini arttırmakla birlikte düşünce çeşitliliğine de yo açabilmektedir. Göstergeler çağında her şeyin belli bir çağrışım yapması ve kitleler üzerinde algı yaratmadaki savaşı göz önüne aldığımızda imajların her türlü hususta karşımıza çıkabildiklerini görmek mümkün olacaktır. Sadece günlük hayatımızda veya yaşadığımız çağa ait olamayabilirler, tamamen içinde bulunulan çağdan bağımsız geçmiş yaşantı ve tarihi geçmişle bağlantılı olabilirler. Bu durum, düşüncemizi imajların tek bir bakış açısına indirgenemeyecek olmalarına doğru sürükler. Aslında yaşadığımız toplumun yaşam biçimi ve kültürü de ayrı bir boyut ve çeşitlilik katmaktadır.

İmgenin oluşum aşamasındaki etkenlerinden biri olan özne edindiği görsel bilgiyi algı sürecinde yorumlayarak, düzenlemeye ve etkileşime açık hale getiriyor. Bize yaşatılan hayatın başka yönlendiriciler tarafından belirlendiğine dair ve bizim bunun bilincinde olmadığımız olgusu, günümüzde tahayyüllerimiz üzerinde baskı kurmak ve yönetmek anlamında oldukça dikkat çekici bir noktadır. İmajlar, hayata karşı olan algı şekillerimizle birlikte farklı anlamlar kazanarak bizim içsel duygularımızı yansıtip mevcut formu değişime uğrattıp yeni formlara büründürebilmektedir.

Bir imaj kesinlikle tek yönlü değildir: basit bir “yüzeye” indirgenemez, buna rağmen biz ondaki bütün yayılımları, örüntüleri ve boyutları kavramak zorundayız. Bizler “seçici” varlıklar olmamıza rağmen bir imaj bizi asla bütün

cephelerini ve ilişkilerini göstermediğinden seçimimizi “aktif” şekilde yapmak zorundayızdır (bu ilk başta önemli ölçüde bir algı meselesidir), ve buna bağlı olarak, walter Benjamin’in çok derin gözleminde örneklendirdiği üzere imajlar inceden inceye “fikirler” olmaya yönelirler (Baker, 2014, s.214).

“Bir sesi dinlememizi ve “anlamamızı” sağlayan tek şey işte bu simülasyondur: bir nesnenin yerini bir göstergeler zincirinin alışı... Bunun derin anlamını bize göstergebilim gösteriyor” (Baker, 2012, s.303). Böylelikle bir nesne yaşıntı yollarıyla kendini kabullendirip hayal dünyamızda kendisi ve benzerleriyle özdeşlikler kurduğumuz bütünlükler halinde algımızda yer alır. Tıpkı Rollo May’in yaratma cesareti adlı eserinde yaratıcılık konusunda yaptığı irdelemelerde imge ile ilgili söylediği gibi. “Yaratıcı girişimlerde imgelem biçimle yan yana çalışır. Bu girişimler başarılı olduğunda, bu başarı, imgelemen biçime kendi vitalitesini aşmış olmasından gelir” (May,1975/2013, s.131). Bununla beraber Baker’in dikkat çekici tespitlerinden biride yaşadığımız yüzyılda çokluk yoluyla kurulan manipülasyon gerçeğinin sinema ve video gibi örneklerle tanıtıp benzeştirmesidir. Sinema ve görsel anlamda kendini gösterme anlayışına sahip olan araç gereçler yardımıyla zaten toplumun sürekli bir bombardımana tabi tutulduğunu açıklamakta ve içi boşaltılıp değiştirilerek bize gerçekmiş gibi sunulan kavramlarla baş başa bırakıldığımızı ifade etmektedir. Bir nevi bir silah olarak kullanılan multi medya ve teknolojik imkanlar aracılığıyla bir takım manipülasyonlara maruz kalıyoruz. “Gerçek manipülasyon yoluyla uzaklaşıyor değildir modernlikte – daha çok gerçeğin zaten manipüle edilmiş olması söz konusudur.... Sonuçta her zaman, sinemada, videoda, özellikle televizyonda – ve tabii ki internette – hep manipüle edilmiş imajların gücüne maruz kalıyoruz...” (Baker, 2012, s.244). Mevcut manipülasyonların medya ve görsel iletişim yoluyla bize sunulması başka arayışlara gerek duyulmadan zaten manipülasyon ağı kitlelerin etrafını sarmaktadır. Dünyanın kitle iletişim araçları yoluyla yayılan göstergelere maruz kalması durumu yaşantımızın her alanında bu durumun normal olarak algılanmasına yol açmaktadır.

Günümüz teknolojisinin sağladığı imkanlarla kitle iletişim araçlarının toplum algısı üzerindeki derin etkisi hem görsel olan hem de işitsel olan sinemanın bu konudaki etkisini göstermektedir. Sinemanın bu düzeni ses ve görüntü benzeri olgularla oldukça kolektif bir biçimde uygulaması konuyu iyi örnekler niteliktedir. Baker’in

“Bence kolektif imajlar, yani imajlarla gerçekleştirilebilecek, paylaşımsal olan, sürekli yeni katkılara olanak sağlayıcı bir genişleme, yaygınlaşma tarzı. Kötü bir laf belki ama ben buna imajların demokratizasyonu diyorum” (Baker, 2012, s.55). Baker’in pasajı, ses ve görüntünün aynı anda kullanılmasının yarattığı imge ve bu imgelerin algı üzerinde yarattığı etkiyi açıklamaktadır. Yaşamımızı çevreleyen dinamikler gerek tekil, gerekse kolektif olarak imgelerle sürekli bir etkileşim halinde bulunup bu şekilde iletişimini sürdürmektedir. Bu da günümüz teknolojisinin yarattığı imkanlarla sürekli şekil değiştiren ve iletilmek istenen mesaja göre şekillenen iletiler halindedirler. Kitle iletişim araçları içerisinde bulunan medya kavramını düşündüğümüzde imajlar belli bir amaçla kurgulanmış düzeneği şeklinde ortaya çıkmaktadır. Belli gerçekleri imajlar yoluyla gerçeğinden ayırt etmek için kullanan medyanın gösterdiği ve anlattıklarının şüpheli olmasıyla sonuçlanır. Böylelikle kitle iletişim araçlarıyla sunulan gerçekliği türlü manipülasyonlara maruz kalması izleyici ile yaşayanlar arasında bir bağlantı kopukluğuna neden olur (Taburoğlu, 2013, s.62). İmajlar toplumsal yapı içerisinde istenilen etkiyi yaratabilmek için daha fazla kitleye ulaşabilmek için kitle iletişim araçları yoluyla daha fazla etkiye sahip olabilmektedir. Sinema bunu çok iyi kullanmaktadır. Çünkü yansıtılan mesajlarla etkileşim halinde olduğumuz zaman hafızada meydana gelen değişikliklerle köklü imajlar oluşur. İmge kavramının da devreye girdiği bu süreçte kültürel semboller oluşur ve böylelikle toplumsal tahayyüller meydana gelir. Çünkü imge kavramı çok yönlü olup bahsedilen mevcut değerleri oluşturma üzerinde çok önemli bir yere sahiptir. Bir şeye ait mevcut algının kültürel izlerini taşıyan geçmiş ve geleceğiyle ilgili sürecin merkezi konumundadır adeta. “Ama gerçek şu ki, bir imge her zaman bir imgeden daha fazlasıdır, bir şeyin temsilidir, izidir; yani kesinlikten (chiarezza) daha öte bir şey olan ayırma (distinzione), imgelemen ve onun ürünlerinin bir sonucudur (Ferraris, 1996/2008, s.14). Sinemanın aynı anda hem görsel hem işitsel mantığa dayanan bir sisteme sahip olması ve bu sayede hareketli imgeler yaratması onu daha güçlü algılar yaratma konusundaki yetkinliğini yansıtmaktadır. Gilles Deleuze sinema sanatının imgeler üzerindeki güçlü etkisini ortaya koyduğu çalışmasında şöyle demektedir. “Kısaca, sinema bize, hareket eklediği bir imge vermez, dolaysız olarak bir hareket-imge verir. Bize bir kesit vermektedir elbette, ama bu, hareketsiz bir kesit+soyut hareket değil, hareketli bir kesittir” (Deleuze, 1983/2014, s.13).

Sonuç olarak diyebiliriz ki yaşantımızda içinde bulunduğumuz toplumun normları bizi sosyolojik ve kültürel anlamda şekillendirmektedir. Tabiatta var olan nesneleri yaşantı, deneyim gibi yollarla öğrenir ve bizde yarattıkları imgeyle onları tanımlamaya başlar ve onlarla yaşarız. Sonuçta kanaatlerden oluşan bir sosyolojiyle karşı karşıya kalır, görerek ve tahayyül ederek türlü imgelem süreçleriyle imajları hayatımızda var ederiz. Sosyal, kültürel ve siyasi olan tüm yaşantımızda bizi adeta yöneten bir konumda yer alan imajlar, tabiatta karşılaştığımız her türlü nesneyi tanımlar ve onlara bir kimlik kazandırır. Bir bakıma soyut olanı, tanımlanamayanı tanımlayabilir hale getirir.

yüksek görme yetisi'nin koşullarını ve olanaklarını bulmaya çalışıyoruz: bu, aynı zamanda, grlebilirlikler yaratma yetisidir, görünmez olanı görülebilir kılmak...Kant'tan beri, her fikrin meknsal-zamansal bir belirlenime sahip olması gerektiği bir dünyada yaşıyoruz; yani, bir fikir yoktur ki, kendisine yapılar veya kurumlar kazandırılmaksızın mevcudiyet bulabilsin. Bu, modernliğimizin tam tanımıdır. Bir fikrin meknsal-zamansal belirlenimi o fikrin imajıdır ve güzel fikri kadar, yüce fikrinden de muzdarip olan hayal gücü yetisine bel bağlar (Baker, 2012, s.335-336).

Tanımlanabilir bir hale gelen her türlü nesne kendini tanımladığı kimlikle genele yayılıp herkesçe aynı anlamı ifade etmeye başlayınca legalleşir ve bir bakıma kendini demokratize etmeye başlar. Yaşanan süreçte tahayyllerle oluşan duyguların sosyolojik yapıları meydana getirerek okluk kazanıp demokratizasyon sürecini tamamlamış olur. İmajlar, düşünme olgusunun ortaya çıkış şekli ve ayrıca düşünceyi bir sonuca bağlayıp belli bir kimliğe bürünmesine yol açar. Yaşantılara ait bilgi ve mesajların iletilmesini ve bu bilgilerin dönüşüme uğratılması imajların, yaşantılar yoluyla sabitlenmesini sağlar.

3. DEĞİŞEN ZAMAN VE TOPLUM ALGISI

3.1. Modernizm

18.yüzyılda Kant'ın öncülük ettiği modernlik projesi, dönemin bilim, sanat ve ahlak konularının birbirinden ayrılması sonucu meydana gelmiştir. Modernlik projesinin içinde inanç, hukuk ve ekonomi sisteminin birbirinden ayrıştırılması söz konusuydu. Kant'ın Modernlik tanımı; mevcut olan sınırların oluşma biçimidir. Bahsedilen mevcut ayrıştırma kadar, akıl aracılığıyla belli parçaları birbirine bağlama ve bütünü oluşturma da modern teorinin vazgeçilmez unsuruydu (Zeka, 1990/1994, s.29). Kant'ın toplumsal yaşamın her alanına etki eden oldukça geniş çaplı bir düşünce sistemi vardır. Bu düşünce sistemi içerisinde estetik alanına yönelik düşünceleri, modern sanata yön veren bir düşünce sistemi olmuştur. Yılmaz'a göre (2013, s.17) Kant "dinden bilime, estetikten sanata kadar her alanın kendi sınırlarını belirlemesi, kendini tanımlaması gerektiğini önermiştir. Ona göre, her alan hem kendine hem çevresine eleştirel bir gözle bakmalıydı. Bir anlamda bu, taşların yeniden dizilmesi için gerekli bir çözümleme ve ayrıştırma hareketiydi."

Modernite çağı, Terry Barrett'in (Barrett, 2012, s.47-48) kaynağından belirttiği gibi; entelektüel bilimin dünyayı kurtaracak bir güce sahip olan inancına dayanıp, daha sonraları Emmanuel Kant ve Rene Decartes gibi filozofların söylemleriyle devam edip şekillenmiştir. Bu düşünceler akıl aracılığıyla evrensel gerçeklere ulaşılabilceğine inanılan bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Akıllı toplumsal ilerlemenin bir kaynağı olarak gören modernite, aklın toplumsal anlamda adil ve eşit bir düzen yaratabilceğine inanan politik liderlere sahipti. Fransız ve Amerikan gibi toplumların devrimlerini besleyen modernite birinci ve ikinci dünya savaşları ve Fransız devrimi üzerinden günümüze ulaşmaktadır. Modernite; birey, özgürlük, demokrasi, sanayileşme ve kapitalizm gibi konuları ele almaktaydı. Ancak belli bir süre sonra modernist öğretilere karşı çıkışlar başlamış ve modernitenin sanayileşme içerisinde işçi sınıfının kapitalist düzenin baskısı altında olmasından, köylü sınıfının sefaletinden, kadınların kamusal alandan dışlanması ve emperyalist düzenin başka yerleri kolonileştirmesi gibi pratikler üzerinden eleştiriler yapılmıştır. Bazı kuramcılar eşitlik ve özgürlük idealiyle ortaya çıkan modernist öğretiyi çerçevesi

içerisinde zayıf çoğunluğun güçlü bir azınlık tarafından yöneltildiğini savunmuşlardır. Ancak bu karşı çıkışlar başlamayana kadar modernist öğreti, Kant'ın öncülüğü ve Decartes'ın bunu takip etmesiyle, içinde bulunduğu çağın geçerli öğretisi konumunda olmuştur. “Descartes, modern anlamda özne kavramının felsefedeki mimarı ve (Heidegger'den beri) öznenin nesneye (teknik dolayım) tahakkümü, onu kendi tasarımının konusu konumuna indirgemesi, başka olan olarak dışlaması ve kapatması süreci olarak anlaşılan bir Modernliğin felsefedeki atasıdır” (Bumin, 2010, s.61).

Modernite kavramına kuramsal açıdan etkili olmuş alman toplumbilim bakış açısına göre açıklayan Sarup; toplumsal dünyanın ayrıştırılması noktasında yönetsel anlamındaki akılcılık ve ilerici ekonomik düzeni bildiren bir yapı olarak açıklar ve modernlik kavramını on sekizinci yüzyıl dolaylarında Batı'da kendini gösteren ve dönemin siyasal düzlemler, toplumsal yapı ve ekonomik yapıları bir çatı altında toplayan bir kavram olarak değerlendirmektedir (Sarup, 1993/2004, s.186).

Modernliğin tarihini toplumun yararına kullanılan bir ilişki içerisinde açıklayan ve aklın işlevinin araçsallaştırıldığını söyleyen Dellaloğlu; modernliği aklın bir araç haline gelip kendi içindeki eleştirel noktalarından uzaklaşıp toplumsal fayda ve verimliliğinin istikrarını sağlamak için kendini farklı bir kullanım alanına açarak teknik bir araç olarak ortaya çıkması olarak yorumlamaktadır (Dellaloğlu, 2014, s.38). Bu düşüncede, modernliğin toplumsal yapı üzerindeki ideallerini ortaya atmaktadır.

Modernizmin başlangıç aşaması ve düşünürlerinin ortaya attığı düşünceler, zamanla geniş alana yayılıp toplumun tüm katmanlarını etkisi altına alırken bir yandan da modernizme karşı belli olumsuz düşünceler meydana gelmiştir. Sanayinin ilerlemesiyle toplumsal yapının değişken yapısı, politik, sosyal ve kültürel değişimler beraberinde modernist öğretilerin sorgulanması gerektiği yönünde işaretler verip modernist karşıtı düşüncelerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. O dönemde oluşan toplumsal gelişmeler özellikle modernizmin baskılayıcı ve belli değerleri yüceltip diğerlerini ötekileştirdiği yönünde bir takım eleştiriler olmuştur. Bu doğrultuda modernliğin toplumsal örgütlenme biçimi ve ideallerine dair başka örneklerle

rastlamaktayız. Bu görüşler, modern ideolojinin baskıcı, belli bir azınlığın yönetimi altında bulunup çoğulculuktan uzak ve dışlayıcı olduğu yönünde olmuştur. Bu görüşler arasında Zygmunt Bauman'ın modernizmle ilgili düşünceleri karşımıza çıkmaktadır. Zygmunt Bauman (1991/2003, s.297-298) modernizm kavramını; Hakikatin toplumsal ilişkiler bağlamında değer kazandığını ve hiyerarşik ilişkilerden oluşup üst tabakanın alt tabaka üzerindeki yönetsel tahakküm gücüyle açıklamaktadır. Modernliğin bu hegemonya üzerinde en başından beri biçimlendiğini vurgulamaktadır. Modernlik ilkesi doğrultusunda hareket eden bireylerin bu hegemonya içerisinde başkaları diye ötekileştirdikleri insanlar üzerinde tahakküm kurma amacıyla benliklerini parçalamak ve bu parçaları asimile etmeye çalıştıklarını savunmaktadır. Mevcut tahakküm kurma mücadelesi kapsamında ortaya çıkan başkaldırıları zamanla düzelecek geçici bir mücadele olarak değerlendirilmiştir. Mevcut düzlem içerisinde verilen mücadele elbette yerini evrensel değerlere bırakacak ve bu düzen rasyonel bir düzen olacaktı ama modernist ilke, kendini gelecekteki evrenselliğin merkezine koyup geri kalanına emir verme noktasına taşımayı hedeflemiştir. Böylelikle oluşturulan farklılaştırma projesi kapsamında yaratılan ayrıştırmanın evrensel bir nitelik kazandığını iddia etmektedir. Mevcut model, modernliğin kendini aldatış şekli olarak değerlendirilmektedir. Böylece modernlik ilkesinin temel amaçlarından birinin toplumsal tahakküm yaratıp kendi tarihini evrensel tarih olarak benimsetmeye çabalaması ve bunu yapmaya çalışırken ötekileştirdiği bireyleri dışlayan, baskılayan ve asimileye uğratan bir çaba olarak görülmektedir. Bir diğer nokta ise modernliğin sınıfsal ayrımı yaptığı düşüncesi olmuştur. Sanatla hayat arasında net çizgileri olan ve bu çizgileri sosyoloji ve kültürün birçok kademesinde hissettiren modernizmin, sınıfsal ayrımı yarattığı ve üst sınıfın amaçlarına hitap ettiği eleştirileri yapılmıştır. Bu eleştiriler arasında bahsettiğimiz anlayışından dolayı, modern sanatın burjuva sanatı olduğu yönünde eleştirilerde yapılmaktaydı. “modern sanat burjuva sanatıydı; çünkü hem onun yarattığı ortamın ürünüydü hem de öncelikle ona hizmet ediyordu. Modern sanatı ulusal burjuvazi evrensel değerler adına desteklemişti” (Yılmaz, 2013, s.30).

Foucault, genel anlamda modernizmi; baskıcı, normalleştirme ve rasyonelleştirme olarak sunarken, Guttari ve Deleuze gibi isimler, baskıcı bir şekilde bir yere hapsedilen kişiliklerden oluşan bir toplumsal yapıya sahip olduğunu

vurgulamışlardır. Baudrillard'ın modernlik teorisi ise günümüze ait olan düşüncenin analiz etme şekli bağlamında; cinsellik, modern sanat, moda, tüketim toplumu ve nesneler sistemi şeklinde yorumlamıştır (Best, Kellner, 1991/2011, s.141). Bahsedilen modern dünyaya ait görüşler birbirinden farklı olmakla birlikte, hem modern ideolojiyi normalleştirip dünyayı düzene sokan bir etmen olarak gören görüşler vardır, hem de modernist kuram ile ilgili eleştirel bakış açılarıyla karşı çıkışlar mevcuttur. Mevcut fikirler bağlamında “Heidegger, varlığın özne ve onun tasarımı olan dünya olarak ayrışmasının, totaliter dünya görüşlerinin felsefi terimlerini oluşturduğunu söyleyerek Modernliğin akılsallığını eleştirir” (Bumin, 2010, s.64). Heidegger'in genel felsefesine baktığımızda biraz daha ruhsal açıdan dünyayı değerlendiren bir anlayışa sahip olduğunu görmekteyiz. Bu anlamda Heidegger, modernizmin mevcut olan değerler sistemini kendi yönetim anlayışına tabi tutması ve bu değerler üzerinde tahakküm oluşturmaya karşı çıkmaktadır. Yine bir pasajda rastlanılan Heidegger'in modern karşıtı bir görüşünde modernliği totaliter uygulamalara yönelik görüşleri olan bir olgu olarak görüp, modernizme yönelik yaptığı eleştirilerden dolayı modernizmin yapıbozumcusu olarak görülüp postmodernist yönelimlere en güçlü liderliği etmiştir (Bumin, 2010, s.50) şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Toplum üzerinde idari bir egemenlik sağlamak için devletlerin yaratmak istedikleri düzen içerisinde sanatın gücünü hafife almamak gerekir. Toplumsal düzenin oluşması genel kabuller ve bağlılıklar üzerinde mutlak egemenlik sağlamak için estetiğin ideolojisini kullanarak sanattan destek almışlardır. Gücünü çağdaş dönüşümlerden alan yasal oluşumlara gitmişlerdir. “Modern güçlerin pratikleri, toplumsal düzenlemelerin modernleştirilmesini hızlandırıyordu ve bu modernleştirmenin amacı, böyle bir hakimiyetin kurulması ve sürdürülmesiydi” (Bauman, 2010, s.36-37).

Modern sanatın etkinliğini sürdürdüğü yıllarda sanatçıların doğayı farklı resmetme anlayışı ve görünen formu olduğundan farklı resmetme anlayışıyla birlikte, dönemin temsil olgusunu yıkma girişimi, modernizmin temellerinin sarsılmasına neden oluyordu. Dönemin sanat üreticileri ve sanat eleştirmenlerinin tartışmaları arasında geçen bir süreçte dönemin sanat anlayışının toplumsal anlamda belli bir egemen

sınıfa hitap ettiğini ve sanatın toplumun tüm katmanlarına ulaşamayıp belli bir çemberde kaldığı anlayışı giderek artmıştır. Bu arayışlar sadece dönemin sanat anlayışının ne olduğuyla sınırlı kalmayıp aynı zamanda eleştirilen sanat anlayışının yıkımına yol açan sanatsal üretimlere yol açmıştır. Dolayısıyla sanat, toplumda var olan egemen kültüre muhalif olma yolunda ilerlemeye başlamıştır. Çünkü belli bir egemenlik doğrultusunda burjuva sınıfının, sanatı yüksek bir yerlerde sakladığı ve herkesin ulaşamayacağı bir olgu olarak görmesi söz konusuysa, yeni dönem sanat anlayışıyla birlikte mevcut sanat anlayışı yıkıma doğru gitmiştir. Sanat anlayışı bu noktada hem ideolojik olarak hem de sanat eserinde gösterilen nesne anlayışı olarak değişime doğru yol açmış ve mevcut hakimiyeti elinde bulunduran sınıfın tanıdık nesne anlayışı yıkılmaya yüz tutmuştur. Böylelikle modern sanat yavaş yavaş yerini kaybederek belli bir dönemin kültürünün bir ürünü olarak kalmaya başlamıştır. Modern sanat ve modern sanatın hakimiyetini elinde bulunduran burjuva kültürünün toplumsal anlamdaki var oluşuna ve tanımına yönelik dönemin kuramcıları birçok açıdan eleştiriler getirmiştir. Bu eleştirilerden birini Artun'un (Artun, 2014, s.165-166) Sanat Siyaset adlı eserinde, burjuva kültür anlayışının modernizm anlayışının kitlesel kültüründen meydana gelip toplumsal pratikleri açısından zorluklar teşkil ettiğini belirtmiştir. Bununla beraber, Barthes'nin küçük burjuvayı ötekinin isteklerini önemsemeyen, varlığını tehdit eden ve toplumsal sınırları çizen bir varlık olarak tanımladığını açıklamaktadır. Aynı şekilde yaratılan düzen içinde ötekinin yabancılaştırılıp bu yabancılaştırmayla birlikte ötekinin dışlandığını ifade etmektedir.

Dönemin sanat anlayışına karşı çıkışların ve böylelikle estetik algının yıkılmasına yol açan en güzel örneklerini Marcel Duchamp gibi sanatçıların verdiğini görmek mümkündür. “Resme olan inancını yitiren Duchamp, estetikten ya da kendi deyişiyle retinal sanatta’tan yüz çevirdi ve daha akademik bir felsefeye yöneldi” (Grzymkowski, 2014/2019, s.87). Sanatçının yaratıcı ediminin bir sonucu olarak eser üretmeye önem veren Duchamp, dönemin estetik algısının yıkılmasıyla sonuçlanan eserleri sanatçının tartışmalara yol açmasına sebep vermiştir. Hazır nesne fikrini ortaya atan sanatçı, hazır nesnenin anlamıyla birlikte sanatın anlamını sorgulamaktaydı. “Duchamp, sanatın sanatçının eliyle yapılması gerektiğine dair geleneksel görüşe meydan okuyor, sanatçının fikirlerinin yapımdan daha önemli olduğunu iddia ediyordu. Prefabrik nesneler sayesinde, belirli bir stile uyma

tuzağından kurtulduğunu da söylemişti” (Hodge, 2017/2018, s.136). Duchamp gündelik hayatın sıradan nesnelerinin işlevini sorgularken (Bkz. Resim 3.1) bir nesnenin sanat eseri olarak kabul edilmeden önceki halini yakalamak istemekteydi.



Resim 3.1. Marcel Duchamp, Bicycle Wheel (Bisiklet Tekerleği), Boyanmış ahşap tabure üzerine montelenmiş metal tekerlek, 1913, Israel Museum, Jerusalem, Israel

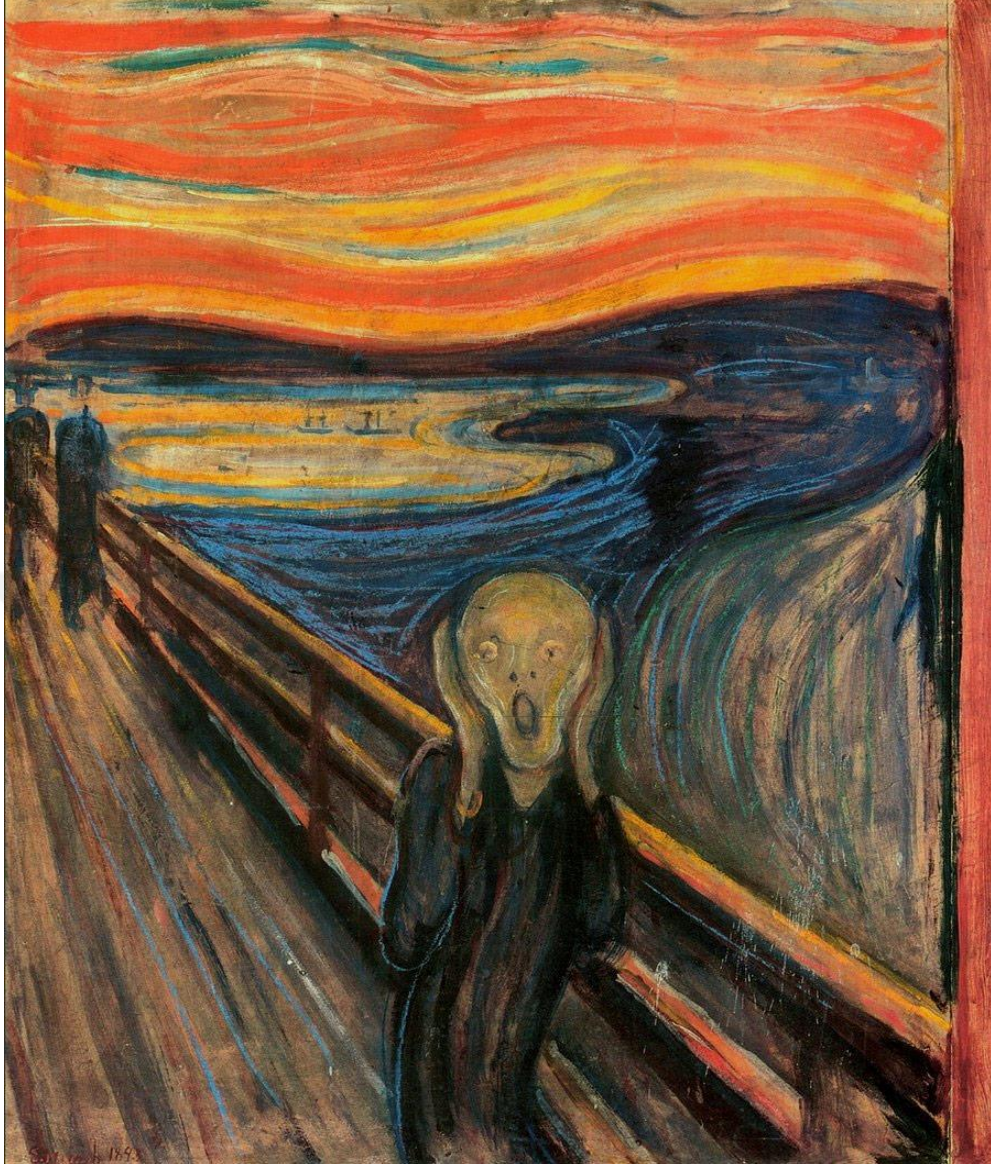
Bu yüzden 1917’de *Çeşme* isimli eserin (Bkz. Resim 3.2) estetik olarak güzel kabul edilmesi sanatçının tepkisine yol açmıştı. Yaratıcı edimin bir sonucu olarak gündelik yaşamın işlevinden uzaklaştırılarak sanat nesnesi haline gelen hazır nesne fikrinin estetik idealleştirmeyi engellediği fikrini ortaya çıkarmıştır. Hazır nesne bağlamında Duchamp’ın estetik ve güzellik olarak tamamen kayıtsız kalınması gerektiği fikrini André Breton; hazır nesnenin kullanımının sıradan olan bir nesnenin üst kültüre hitap eden bir nesne haline geldiğini söylemiştir. Aynı zamanda Breton; tam tersini düşünersek, sanat gibi üst kültür olgusuna sahip olduğu düşünülen bir yapının böyle sıradan nesneleri işleyerek sanatta yıkıcı etkiler yaratmanın mümkün olduğunu dile getirmektedir. Böylelikle hazır nesne yarattığı durum bakımından biraz çelişki barındırır. Sıradan nesne sanat eserine dahil olduktan sonra estetik bir anlam yüklenirse hazır nesnenin değeri yükselir ve sanat olur. Ancak tersine çevirip sıradan

nesne gibi değersiz bir varlığın sanat eserine konu olması sonucu sanatın ayaklar altına alınıp değersizleştirilmesi gibi bir bakış açısı, sanatın bulunduğu yüksek yerden aşağılara doğru çekildiği anlamına varılır. Yani hazır nesne bir yandan yüksek olanı aşağı indirmekte, aşağıda olanı yukarı çıkarmaktadır. Böylelikle hazır nesne içeriği tam olarak anlaşılmayan bir karmaşa yaratmaktadır (Kuspit,2004/2010, s.38-39). Sonuç olarak ortaya atılan hazır nesne kavramının anlam itibarıyla ikilik yaratıp karmaşıklığa sebep olduğu ve bulunduğu dönemin estetik algısıyla dalga geçip bu algıyı yıkmak gibi amaçlar içerdiğini savunan tartışmalar ışığında varlığını sürdürmüştür. Çünkü eser, dönemin sanat anlayışına karşı olan bir yapıya sahip olup sınırları alt üst eden bir konumda yer almaktadır. Alışılmadık sanat nesnesi formuna sahip bir hazır nesnenin sanatsal bir nitelik taşıma iddiası fazlasıyla sarsıcı geliyordu dönemin anlayışına. Bir yandan da dönemin eleştirel bakış açısıyla ele alınan konulara bir çözüm mantığı taşıdığını söylemek olanaklı olsa gerek. Çünkü günümüzde mevcut nesnenin var ediliş biçimi ve arkasındaki düşünce yapısına baktığımızda, aslında dönemin tartışmalarını çözümleyen bir mantığa sahip olduğunu ve günümüze kadar gelen belli başlı çözümlemelerin yolunu açtığını söyleyebiliriz. Bu duruma Shiner şöyle yaklaşmaktadır. “*Fıskiye* bir karşı sanattı çünkü sanat dünyasının çizdiği sanatın sınırlarına meydan okuyordu. *Fıskiye* yine bu ikinci durumda da sanat olarak görülecekti çünkü sanat sistemini alaşağı etmekten ziyade sistemin sınırlarını genişletmeyi amaçlıyordu” (Shiner, 2004, s.433).



Resim 3.2. Marcel Duchamp, Fountain (Çeşme), 38.1 cm x 48.9 cm x 62.55 cm, 1917/1964, Tate Modern, Londra, UK

“Edvard Munch'un *Çiğlık* adlı tablosu, kuşkusuz ileri modernizmin en büyük izlekleri olan anomi, yalnızlık, toplumsal fragmanlaşma ve yalıtılmışlığın saygın bir dışavurumu, bir zamanlar kaygı çağı olarak anılan dönemin neredeyse programlaştırılmış bir amblemidir” (Jameson, 1991/2008, s.40). (Bkz Resim 3.3) Çünkü burada dönemin yalnızlık ve buhran dolu ruhunu eserde gösterdiği nesne üzerinden bize aktararak, hem dönemin ruhunu yansıtıyor hem de dönemin yarattığı yabancılaşma ve kaygı durumunu, çeşitli göndermelerle dolu olan bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 3.3. Edvard Munch, The Scream (Çıglık), 91 cm × 73.5 cm, Karton üzerine yağ,tempera ve pastel, 1893, National Gallery, Oslo, Norway

Modernist sanat kuramını çağın dışına iten bir diğer etken ise beden ve performans sanatlarına karşı olumlu bir kucaklama biçiminin olmamasıdır. Çağın sosyal, siyasal ve politik ihtiyaçlarından doğan bu tarz sanat anlayışları aslıdan dönemin sorunlarını ele almakta ve sanatta yeni arayış ve ifadeler anlamına gelmekteydi. Ancak modernist anlayış, bu tarz oluşumları bünyesine almayı reddetmekteydi. Antmen'in çalışmasında rastladığımız üzere; "Garb'a göre, modernist paradigma ve onun dışlayıcı tarihi kadınların üretimini bünyesinde barındıramaz... çünkü modernizmin dili zaten, kadınların geçmişte yarattıkları imgelerin/nesnelerin çoğunun bağlayıcı

anlamını ve bunların üretimi, alımlanması ve yayılması için gereken koşulları dışlar” (Garb’dan akt: Antmen, 2014, s.54).

3.2. Postmodernizm

Postmodernitenin sembolik doğumu 1968 Paris ayaklanmaları içerisinde bir takım öğrenci ve bilim insanlarının Avrupa’nın elitist ve dışa kapalı öğretilerine karşı radikal değişiklik taleplerini dile getirdiği bir hareket olarak kabul ediliyor. Postmoderniteyi savunanlar bu olguyu, yeni toplumsal düzen içerisinde oluşan yeni kuram ve kavramlar bağlamında hızla gelişen ve yayılan teknoloji çağı olarak değerlendirirler. Postmodernite birçok farklı kuram ve yönelimlerin çatısı altında birleşip tek bir kuramı olmayan bir öğretilerdir. Jacques Derrida, Richard Rorty, John Dewey, Ludwig Wittgenstein, Martin Heidegger, ve Friedrich Nietzsche gibi düşünürlerin etkisinde kalmış olan postmodernizm rasyonel bir bütünlüğe sahip olduğunu düşünen modernist öğretilere karşı çıkarlar. Bireyin yetenek ve yaratıcılığını önemsemeyen postmodernizm benlik kavramını açıklarken, bireyi merkezden alıp, toplumsal ilişkiler ve dilin bir sonucu olarak ele almaktadır (Barrett, 2012, s.48-49).

Tarihte bir kopuş olarak değerlendirilen postmodernizm kavramı 1950’lerin sonu ya da 60’ların başı olarak yüzyıllık modernist hareketten kopuş olarak değerlendirilmekte ve modernist anlayışın estetik ve ideolojik açıdan geçerliliğini yitirip gözden kaybolduğunu savunmuştur. Bu yüzden resim sanatında soyut dışavurumculuk ve felsefe alanında varoluşçuluk modernist anlayışın en son olağanüstü ürünleri olarak postmodernizm tarafından geçmişte bırakıldı (Jameson, 1991/2008, s.29). Modernist estetik ve politik anlayışın dönemin gelişmeleri içerisinde geçerliliğini yitirmesi, bazı sanat topluluk ve pratiklerinin farklı estetik arayışları içine girmesi ve modernist paradigmanın bozguna uğratılmasıyla devam etmekteydi. Çağın yarattığı olanaklarla meydana gelen politik duruşlar sanata yansıyor estetik avangardın siyasal avangard ile ayrışması sonucu, modernist politikanın zayıflamasına ve geçerliliğini yitirmesine yol açmakla birlikte postmodernist sentezin yayılmasına yol açıyordu. Mevcut gelişmeler çerçevesinde modernist karşıtı tavırlar meydana geliyor ve bu durum varlığını göstermeye başlayan postmodernizm kavramının geniş alanlara yayılmasına yol açıyordu.

Yılmaz (2013, s.204) çalışmasında 60'lı yılları işaret ederek “postmodernizm kavramı Avrupa’dan Amerika’ya sıçradı; New York’ta bir grup mimar tarafından modernist ilkeleri ihlal eden bir tür *mimarî biçemi* belirtmek üzere kullanıldı. 1980'lere gelindiğindeyse yeni bir durum, dönem ve eğilime işaret eden bir *kültür eleştirisi* olarak her alana yayılmış haldeydi.” açıklamasıyla o yıllarda yayılcı politikasını sürdüren ve modernizmin geri plana itmeyi başaran bir hareketle karşı karşıya olduğumuzu göstermektedir. Ranciere; postmodernizmi modernizmin yaratmaya çalıştığı temellerden bağımsız bir ortam yaratmak olarak açıklarken; modernizmin sanatlar arasında yaptığı görev paylaşımlarını, modernizmin temellendiği felsefenin tanımlanamaz olmasıyla beraber, modernizmin yarattığı modelin tanınmaz hale geldiğini ve postmodernizmin bu yıkımı ortaya çıkarması sonucu bir bilinçlenme oluşturduğunu ifade etmektedir. Bu bilinçlenme sonucunda modernizmin savunduğu klasik biçim ve imgelemlerle sanatsal yaratma düzleminin yerini alışlagelmişin dışına çıkan formların aldığını ortaya atmaktadır. Bu formlar mimariden, resim ve heykele kadar uzanan geniş bir açığa sahip olup modernizmin reddettiği biçim düşünce ve sergileme anlayışını beraberinde getirmektedir. Postmodernizmi tanımlarken iki boyutlu çalışmaların yaratı ve sergileme anlayışının yerini, işin içinde söz, resim, müzik ve üç boyutlu imlemelerin yer aldığı alışlagelmiş formların dışında bir anlayışa sahip olmasını, modernizmin temel aldığı yapıyı yıkıma uğratan anlayışları tanımlayan bir farkındalık olarak tanımlamaktadır (Ranciere, 2000/2008, s.167).

Postmodernlik; modernliğin dayanışma ve hoşgörü biçimidir. Buna göre kendi benliğini toplumsal yapılar, ulus, ırk ve tarihi yasalardan alan modernlikten farklı bir noktada olup zorunluluk üzerine inşa edilmiyordu. Ötekileştirme ve baskılama politikalarından ayrılan postmodernlik, modern kibirden kurtuluş olarak değerlendirilmektedir. Öte yandan postmodernizm; Modernizmin hedeflediği küresel mükemmeliyetçilik kapsamında ötekine olan tahammülsüzlük ve ötekine olan nefreti yok edip birey ve toplumsal mutluluğa dayanan bir proje olarak karşımıza çıkmaktadır (Bauman, 1991/2003, s.328-329). Bu yönü itibariyle postmodernizmi bir nevi modernist eleştiri bağlamında değerlendirmek olanaklı olmaktadır. Ancak modernist eleştiri derken modernizmden tamamen farklı bir öğretisi şeklinde değil de, daha çok modernizmin toplumsal pratik olarak başarısız olduğu alanlarda

modernizmi yeniden ele alma olarak eksikleri giderme olarak değerlendirmek mümkündür. Bu durum, belli başlı yayınlarda karşımıza çıkan modernizmin devamı olan postmodernizm söylemlerini akla getirmektedir. Çünkü postmodernist yapıya baktığımızda genel anlamda modernizm tarihi içerisinde eleştiri odağı haline gelmiş yönleri yeniden ele alıp, belli bir düzene soktukten sonra, toplumsal anlamda daha yaşanabilir ve uyum sağlanabilir yapılar elde etmek olarak karşımıza çıkmaktadır. Belli başlı düşünceler postmodernizmin modernist karşıtı bir düşünce yapısı olarak doğduğunu savunmakla birlikte, bu durumu bu kadar keskin bir dönemeç olarak görmeyip modernizmin tamamlamamışlıklarını tamamlayan bir sistem olarak gören düşünceler de karşımıza çıkabilmektedir. “Postmodernlik, illa da modernliğin reddi, itibarsızlaştırılması ya da sona erdirilmesi değildir. Postmodernlik, kendi kendisine, durumuna ve geçmişte yaptıklarına daha derinlemesine, dikkatle ve sağduyuyla bakan, gördüklerini tamamen sevmeyen ve değişme gereksinimi hissedenden modernlikten başka bir şey değildir...” (Bauman, 1991/2003, s. 348). Ancak postmodernizmin modernist öğretinin devamı olarak gören anlayışın yanında, postmodernizmi modernden net kopuş olarak gören anlayış çoğunluktadır. Fredric Jameson’un görüşlerinin aktarıldığı kaynakta “Bu olgunun varlığına ilişkin savlar, genel olarak 1950’lerin sonlarında ya da 1960’lı ilk yıllarda başladığı kabul edilen radikal bir kopma veya coupure’un gerçekleştiği hipotezine dayanıyor...bu kopma büyük çoğunlukla yüz yıllık modern hareketin söndüğü veya ortadan kalktığı görüşlerine bağlanmakta” (Zeka, 1990/1994, s.59) şeklinde belirtilerek Bauman’dan aktarılan modernist öğretinin devamı fikrine zıt bir fikir olarak karşımıza çıkmakta ve modernizmden bir kopuş olarak değerlendirilmektedir.

Postmodern teori, farklılık ve kimlik politikaları çerçevesinde toplumsal değişim ve dönüşümler bağlamında meydana gelen kültürel değişimlere cevap verip uygun stratejileri sunar. Kültürün yeniden yorumlanmasına dayanan postmodernist mantık, bu süreçte ekonomik olmayan modellerin yeniden düşünülmesi gerektiğini savunan inşacı bir model sunmaktadır. Postmodern teori, tarihsel sürecin ürünü olan toplumsal biçimlerin değişim ve dönüşüme açık olduğunu savunmaktadır. Bu anlamda toplumsal değişim ve dönüşümün önünü açan bir teori olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal değişim konusunda herhangi bir imtiyazlı grubu reddeden postmodernizm, çoğulculuk politikasını kolaylaştıran bir düşünce yapısıdır. Sadece

devlet ve iktidara bağılı olmayan üretim ve politik mücadelelerin oluşmasına ve çoğullaşmasına imkan sağlar. Bu da toplumsal anlamda farklı alanların politikleşmesinin önünü açar. Postmodernistler, modernist anlayışa uygun olan gerçek olgulara dolaysız erişme anlayışını reddeder. Kültürel kodları yeniden yaratıp farklı temsil biçimi arayışında olan postmodernistler, avangard modernistleri benimsemiş, ayrıca resim, edebiyat, fotoğraf ve öbür medya alanlarında çalışarak gerçekçi temsil biçimleri ve bunların yansıttığı anlayışı reddetmişlerdir (Best, Kellner, 1991/2011, s.342-343).

Postmodernizmin sanat alanlarına yansımaları Madam Sarup; (Sarup, 1993/2004, s.188-189) sıradan ve popüler kültür ile seçkin kültür arasındaki ayrımın çöküp gündelik yaşam ile sanat arasında var olan sınırların yok edilmesi ideolojisine dayandırmaktadır. Bazı kuramcılar, postmodernizmi, derinliğe bağılı olmayan daha çok yüzeysel bir mantığa sahip olduğunu açıklamaktadır. Marksist anlayış ve yapısalcılığa karşı çıkan bu kavram sanatsal üretimde dahillik kavramını reddeden ve bunun yerine yinleme etkinliğini savunmuştur. Biçimsel kaygının ön plana çıkışı ve imgelerin gerçeğin yerini aldığını vurgulamaktadır. Ayrıca rastlantıya, parçalamaya ve benzetmeye dayalı bir mantık söz konusudur. Son yıllarda her şeyi metinleştirmeye çalışması söz konusudur şeklinde açıklanmaktadır. Yapılan alıntıdan anlaşılacağı üzere toplumsal anlamda oluşan değişimler ve postmodernizmin yarattığı etki bir nevi modernizmi besleyen düşünce yapılarına karşı bir duruş şeklinde sergilemektedir. Çünkü modernizmi besleyen yukarıda bahsi geçen olguların bir bir reddi yönünde bir karşı duruş gözükmektedir. Buna göre Sarup (1993/2004, s.246) sanattaki postmodern kuramların temel anlamda iki eğilimi yansıttığı savunur. Birincisi, muhafazakar çoğulculuk, ikincisi ise eleştirel çoğulculuk şeklinde adlandırılabilir. Söz konusu ikinci girişimin modernizmin ötesine geçerek modernizmin çelişkilerini açığa vurma anlayışıdır. Bu durum, postmodernizmin sürekli modernist öğretilere karşı çıkan ve bunları yıkmaya çalışan bir anlayış olarak karşımıza çıktığı gerçeğini açığa çıkarmaktadır. Mc Robbie; içinde bulunduğumuz çağdaş realiteyi ifade eden ve bu küresel çeşitlilik içinde var olan yaratı durumunu, içerisinde küresel ölçekte var olan sosyal etkileşim ve kimlik ölçeği üzerinden vermektedir. Bunun yanında bir takım işaretleri imge ve temsiller aracılığıyla verip bu çeşitlilik arasında bağlantı kurmaktadır (McRobbie, 2013, s.48).

Modernizm sonrası sanatın değişen yüzü kendini eskinin etkisinden kurtarmış ve kendine yepyeni bir dünya kurmuştur. Sanatın ne olduğu sanat eserinin neyi işlemesi gerektiği tartışmalar ışığında sanatın eskiye ait belli form ve anlatımlarla sunulması irdelenmiştir. Eskiye oranla gücünü daha toplumsal ve toplumsal yaşantılara yakın sürdüren yeni sanat anlayışı ortaya çıkmıştır. Endüstrileşen kültür içerisinde varlığını sürdüren sanat dünyası, ekonomikleşen toplumun bir tüketim makinesi haline gelmesiyle sanatın anlamı ve sınırları iyice değişmiştir. ağın mevcut dinamiklerinin yarattığı değişimler akla Coolingwood'un (2001, s.105) sanat felesefesiyle ilgili bir seride yer verdiği "Sanatın insanlık tarihinin belirli dönemlerinde varsaydığı belirli biçimler ister istemez sonludur. Bu biçimlerden hiçbiri ilelebet haz kaynağı olmaz ya da olamaz" düşüncesini akla getirmektedir. Bu da demek oluyor ki, tarihsel zaman içerisinde belli dönüşümler ve değişen toplumsal değerlerle birlikte gündelik yaşamda oluşan değişimler, sanatta aynı etkiyi yaratıp belli değişimleri meydana getirmektedir. Bunun için sanattaki köklü değişimleri incelemek için tarihsel süreç içerisinde toplumu oluşturan temel etmenlerin geçirdiği değişim ve zaman içerisinde oluşan yeni dinamikleri mercek altına almakta fayda vardır. Postmodernizmin içinde bulunduğu ağı sorgulaması ve bu sorgulamalar eşliğinde kendine bir çizgi çizmesi sürecini göz önüne bulundurulduğunda, bazı durumlara rastlanmaktadır. Dönem içerisinde toplumsal dinamiklerin yanı sıra, sanatçıların içinde bulunduğu ağı sorgulaması, geçmişle olan bağlarını irdelemesi sonucu oluşan değişik sanat görüşleri, sanatın ve toplumun farklı bir yöne gitmesi konusunda önemli ivmelerden biridir. Andre Breton'nun içinde bulunduğu ve sanat üretimi yaptığı dönem içerisinde toplumsal birer çözümlemeye dayanan eserleriyle var olan Marx, Freud gibi düşünürlerin toplumu analiz etme şeklinden yola çıkarak içinde bulunduğumuz sosyal yapıyı sorgulama ile ilgili olarak; "Bu gerekliliğin karşı konulmaz bilinci adına, altında yaşadığımız sosyal rejimi acilen sorgulamaktan, yani bu rejimi kabul edip etmediğimizi sormaktan kaınmamızın imknsız olduğuna inanıyorum" (Breton, 2009, s.80) düşüncesi akla gelmektedir. Bu da, sosyal yapının irdelenmesi sonucu oluşan yeni fikirlerin oluşması ve bununla birlikte değişime uğrayan toplumsal yapının farklı yönlere doğru yol alıp farklı dönmelerin doğmasına sebep olduğunu anlamamıza yardımcı olmaktadır. Endstrileşmeyle birlikte sanatında geleneksel sınırlardan uzaklaşıp bir tüketim nesnesi haline geldiği ve endüstri toplumunun amacına hizmet eden bir araç haline geldiği konusu tartışılanlar arasında

yerini almıştır. Estetik'in kısa tarihi adlı çalışmasında Hünler'in (1998, s.310) belirttiği gibi; Özellikle avangardist hareketler kapsamında yer alan sanat hareketleri bu değişimin hem en etkili sonucu, hem de değişimi tetikleyen en önemli etkeni haline gelmiştir. Sanatın toplumdan kopuk bir burjuva hareketi baskınlığı içerisinde yer aldığını savunup bundan kurtulmak gerekliliğini savunmuşlardır. Sanatın bu mevcut formunun yok edilip, yerine hayata bağlanmış bir şekilde ortaya çıkması gerektiğini savunmuşlardır. Kant'ın estetik ideolojisinin kendilerinde yarattığı çelişkiye rağmen bunu başarmayı amaçlamaktaydılar. Avangardistler bir yandan sanatı toplumla bütünleştirmeye çalışırken bir yandan da uzaklaşmaya çalıştıkları kant estetik anlayıştan kopamamanın paradoksunu yaşamaktaydılar. Gelenekten tam kopamamanın verdiği anlayıştan dolayı, bir yandan burjuva sınıfının sanata olan baskınlığının reddini savunurken, diğer yandan da toplumla birleşen sanatı savunan avangard savunucuları, reddettikleri elit kesimin başka bir versiyonunu oluşturma tehlikesiyle karşı karşıya kaldıkları söylenmektedir. Bu yüzden sürekli bir yenilik peşinde koşup, estetik olanaklardan faydalanıp, reddettikleri sanatsal pratiklerden mantıksal çıkarsamalarla kendi pratiklerini oluşturmayı hedefliyorlardı. Bu düşünce tarzlarından, toplumun değişim ve dönüşüm kapsamında yer alan sanatsal düşünce ve hareketlerin kendilerini gelenekten koparıp yeniyi inşa etme sürecine girerken yaşanan paradoksların varlığından söz etmek mümkündür. Yirminci yüzyılın ortalarında meydana gelen bu tarz düşünce ve geçmişten kopuş düşünce tarzı, sanatta yenilik ve çağa uygunluk olayını gündeme getirmiştir. Bunun yanında o güne ait koşulların alışlagelmişin dışında yeni bakış açıları ve üretken olması gerektiğine dair inanışlar olmuştur. Modern sonrası çağda yenilikler adı altında meydana gelen değişimler, sanat alanında da meydana gelmiştir. Bu değişimlerden bazıları, sanatın daha özerk bir hale gelerek geleneksel müzecilik anlayışından çıkıp geniş alanlara yayılması, özgürleşip popülerleşmesi ve canlanması olarak düşünülebilir. Sanat yapanlar, tarihinin dört duvarı arasından kurtulmanın, sanatta yeniliği yakalama heyecanını taşımanın ve sanatı geniş alanlara yayıp yaşamın içine koymanın heyecanını yaşıyorlardı. Sanatçının kendi istek ve arzularının kültürel kimlikleriyle yoğrulduğu ve ön plana çıktığı bu dönemde, kendi gerçekliğine dönen bir eğilim varlığını göstermiştir. Böylelikle sanat tarihin gelenekçi yaklaşımından kaynaklanan ağır yükünden kurtulmak hedeflenmiştir. “Modern sanatçıların ve kuramcılarının metinlerinde müze çok kereler sanat mezarlığı, müze küratörleri ise mezar kazıcılar

olarak betimlenmiştir. Bu geleneğe göre, müzenin ve müzenin şekillendirdiği sanat tarihinin-ölümü, hakiki, yaşayan sanatın dirilişi, hakiki gerçekliğe, yaşama, büyük öteki'ne dönüş olarak yorumlanmalıdır.”(Groys, 2013/2014, s.30).

Modernizm ve postmodernizmle ilgili oldukça değişik türden yaklaşımlar sürekli tartışmaya açılmıştır. Artun’un kaynağında yer alan bazı tartışmalarda; sanatın bir para kazanma girişimciliği olabileceği ilkesini ortaya atan kişinin kendi atölyesi fabrika olarak tanımlayan kişinin Warhol olduğunu ve bunun bir dönüşüm halini almakla birlikte, bu dönüşümün postmodern kaynaklı sanatın kavramsal olana doğru ilerlemesi sonucu kendi özgünlüğünü yitirmesi olarak görülmektedir. Sanat artık sanatçının elinden çıkıp sanat için emek harcayanların bir imalatı haline gelmiştir (Artun, 2014, s.19).

Her dönemde olduğu gibi bu dönemde de sanatla ilgili yapılan tartışmalar oluşturulan sanat anlayışının ne olduğu ve hizmet ettiği amaca yönelik geliştirilen stratejileri akla getirmektedir. Zizek’in (Zizek, 2014, s.42) Platon’un sanat anlayışı kapsamında yer alan görünenin zaten taklit olduğu ve resim sanatının taklit olanın taklidi olduğu diye geliştirdiği idea dünyasının, sanatın tehdidine karşı paniğe kapılarak geliştirdiği bir tepki olduğunu varsaymasını akla getirmektedir.

Postmodernizmle ilgili yapılan bir araştırmada Connolly (1991/1995, s.81) “Bana öyle geliyor ki postmodern kuramcılar, çağdaş söylem karşısında tipik olarak Todorov’un on altıncı yüzyılın İspanyol işgalcileri konusunda benimsediğine çok yakın bir strateji benimsemişlerdir. Kendi kültürlerindeki başat söylemlerin ötekini oluşturmak ve düzenlemek için kullandığı kategorileri gevşetmeye ve sorunsallaştırmaya çalışmaktadırlar.” Dolayısıyla postmodernizm kavramıyla ilgili dönemin temsil pratikleriyle oynayıp kendi temsil pratiğini ön plana çıkartarak kendini var etmeye çalıştığından söz etmektedir. Eagleton’a (1996/2011, s.38-39) göre; Postmodernizm sadece tarihi olarak var olan problemlerle yetinmeyip aynı zamanda dışlanmış olan geniş bir kitlenin ön plana çıkartılmasıyla uğraşmıştır. Sadece politik anlamda değil, aynı zamanda bu kavramın içeriğini değiştirerek azınlık sorunlarını ortaya atmayı başarmıştır. Postmodernizm kavramı içerisinde sosyalizmin iflas ettiği ve sosyalizmin konusu olan maddi üretim, sınıf, ideoloji, tarih

gibi kavramların tekrar ele alınması gerektirecek açılımlar söz konusudur. Bu anlamda postmodernizm, sistemin yarattığı öz kimliği derinden sarsma gibi bir tehditle dışlanmış ve aşağılanmış kesimin bir sesi olmuştur.

3.3. Yapısalcılık

Yapısalcılığın tözcü sisteme karşı olduğu ve yorumdan kaçıp daha çok biçim ve olguların ilişkisel yapısıyla ilgilendiğini Fredric Jameson'un fikirlerini irdeleyen (Jameson, 2008, s.43) kaynakta, dilin ve dilin yapısının olgular üzerinde baskın olduğu varsayımından ve içerikten çok, içeriği birbirine bağlayan düzenin anlamlı bir düzen oluşturması bakımından yapısalcılığı biçimci bir araştırma yöntemi olarak yorumlanmaktadır.

Postmodern teorilerin yayıldığı 80'li yıllarda dünyanın her yerine yayılan anlayış özellikle Fransa'da önemli gelişmeler kaydetmiştir. Fransa'da meydana gelen toplumsal, ekonomik, politik ve kültürel değişmelerin meydana gelmesi postmodern teorinin ilerlemesine yol açıyordu. Fransa'da hızlı modernleşme olarak tabir edilen toplumsal ve felsefi gelişmeler postmodernizmin tarihsel kopuşunu etkileyen bir etmendi. Bu durum yeni bir çağın başlangıcını işaret etmekteydi. Endüstri alanındaki gelişmelerini başarıyla sürdüren ve ekonomi alanında dünyanın en başarılı yapılanmalarından birine sahip olan Fransa'da artan refah düzeyi toplumsal alanda bir takım değişimleri doğuruyordu. Fransa'da yaşanan bu gelişmeler yeni bir toplum yapısının ortaya çıkışını gösteriyordu. Mevcut gelişmeler Fransa'da savaş sonrası toplumun deneyimlediği değişim duygusuyla beraber, kitle kültürü, modernleşme, ekonomi ve tüketim toplumu gibi yeni teorilerin ortaya çıkmasına yol açtı. Böylelikle yeni kitle kültürü ve tüketim nesneleri üzerinden geliştirilen teoride gündelik yaşamda köklü değişimler meydana gelmiştir (Best, Kellner, 1991/2011, s.32-33). Bir başka açıdan ele aldığımızda ise fransada meydana gelen gelişmeler ve özellikle marksizmin belli çıkışlar aradığı dönemlerde dilbilimle ilgili yaşanan krizden dolayı yapısalcılığın fenomenolojiyle yer değiştirdiği yönündeki söylemlere foucault'dan rastlamaktayız. Dilbilimle ilgili yaptığı araştırmalarıyla bilinen Ferdinand de Saussure'nin konferanslarında ortaya attığı savlardan dilbilimle ilgili problemler yaşandığını ve fenomenolojik açıdan özne kavramının anlamı dilsel çözümlerinden

ıkan sonuçları için gerekli yapısal özölleme ihtiyaından dolayı yapısalılık denen kavramın ortaya çıktığını vurgulamaktadır (Foucault, 2011, s.16).

Sosyoköltürel olarak ele aldığımızda özellikle postmodernizmin başlamasıyla toplumda kuramsal açıdan meydana gelen değişiklikler yerini Fransız yapısalılığına bırakmıştır. Barthes yapısalılıkla ilgili şunları söylemektedir.

Günümüzde "yapısalılık" olarak ortaya çıkan şey, aslında, birleştirici bir okul görmeye çalışıldığı ölçüde son derece toplumbilimsel nitelikli ve son derece uydurulmuş bir kavramdır. Oysa durum hiç de böyle değildir. Fransız yapısalılık düzeyini ele alırsak, aynı yapısalı anlayış içine sokulan değişik temsilcileri arasında, sözgelimi Levi-Strauss, Derrida, Lacan ve Althusser arasında, ne olursa olsun derin ideolojik ayrımlar vardır. Dolayısıyla bir yapısalı fraksiyonculuk söz konusudur; böyle bir etkinliğin konumunu saptamak gerekirse (ama benim buradaki amacım bu değil) öyle sanıyorum ki, bu, "Bilim" kavramı çevresinde belirginleşecektir (Barthes, 1993, s.119).

Meydana gelen bu hareketlenmeyle beraber toplumun yapısında meydana gelen köklü değişimlere sebep olan bu duruma karşı belli felsefi yaklaşımlar sergilenererek analizler yapılmıştır. Bu analizler çerçevesinde belli başlı felsefi alanları olan varoluşçuluk ve Marksizm gibi alanlar üzerinden meydana gelen değişimler sentezlenmeye çalışıldı. Böylelikle dayanağını mevcut toplumsal değişmelerden ve dilbilimsel alanından alan yapısalılık terimi ortaya çıkmıştır. Yapısalılık toplumsal değişmeler ışığında tarihin geçmiş analiz şekillerinden bağımsız olarak toplumu analiz etme anlayışı içerisinde olmuştur. Bununla birlikte olaylara nedensellik bakış açısıyla yaklaşan ve bir sistem içerisinde parçaların karşılıklı olarak birbirleriyle olan bağlantısını birleştirip bütünsel analizlere yönelik bir bakış açısına sahip olmuştur. "Böylece yapısalı devrim daha önceleri toplum bilimlerini ve insan bilimlerini şekillendirmiş olan hümanizmi reddederken, toplumsal fenomenleri dilsel ve toplumsal yapılar, kurallar, kodlar ve sistemler çerçevesinde betimledi" (Best, Kellner, 1991/2011, s.35).

Bu nedenle, bu yeni üretim sürecinin paradigmatic jesti içinde Jean Baudrillard, mübadele ve kullanım değeri formölünü, (bir bölünme olarak yeniden yazılan) gösterenin kendisinin (gösteren ve gösterilen) bir bölünmesine bağlayarak, serpintileri bugün de süren göstergebilimsel bir "reaksiyon formasyonunu" başlatır. Baudrillard'ın tekabuliyet edimi hic şüphesiz "yapısalılığın" ortaya çıkışını sağlayan büyük öncüllerinin, özellikle de, göstergebilimsel bölünmeyi,

bilinci bilinçdışından ayıran engel tarafından üretilen "bölünme" ile özdeş kılması iyice bilinen ve daha da etkili bir görüş oluşturan Lacan'ın güler yüzü sezgileri üzerinde temellendirilmiştir (Jameson, 1991/2008, s.526).

Yirminci yüzyılın ilerlemesiyle gelişen ve değişen toplum düzeni çerçevesinde kuramcı diye adlandırılabilir ve topluma yön veren kişilerin toplumsal çözümlemeleri ivme kazanmıştı. Bu ivmeyle beraber toplumun değişen yargıları ve istekleriyle felsefi anlayış değişmiş ve toplum yüzünü başka yönler çevirmiştir. Mevcut gelişmeler ışığında çağın filozofları diye tanımlanan kişiler bu doğrultuda çalışmalarını yapmıştır. Yapılan çalışmalardan biride dilbilim alanında çalışan ve sosyal yapının çözümlemesinde dil olgusuna geniş yer veren Ferdinand de Saussure olmuştur. Timuçin'in Saussure'ın dilin sınırlarını tanımlarken insan ve hayata dair bir bütünsellik içinde dile yer verdiğini dile getirir ve yaşam içerisinde bireyin kendini ortaya koyabileceği yegane bir olgu olarak tanımlar. "Ferdinand de Saussure'ın pek güzel belirlediği gibi dil bir ruhsal olgudur, bilincin duygu ve düşünce koşullarında kendini ortaya koyar. Her insan bireyi kendi ortak bilinç düzeninde evrensel açılımlı bir bilgi düzenine sahipken kendi ayrı bilinç koşullarında kendi özel renklerini oluşturur" (Timuçin, 2008, s.41) bilgisine yer vermektedir. Saussure'ın çabası, içinde bulunulan çağın analizi ve tanımlamasını kapsayan Yapısalcılığın doğuşuna işaret etmekteydi. Böylelikle işlevsellik ve olguların birbiriyle olan işlevsel bütünlüğünü dilbilimsel çalışmalarla sağlamlaştırmaya çalışan bir teori ortaya çıkmış ve belli bir süre sonra başka kuramcılarının etki ve destekleriyle yapısalcılık ortaya çıkmıştır. Diğer bir kaynakta ise Judith Butler yapısalcılıkla ilgili yaptığı açıklamalarında Saussure'nin dil bilimsel olarak yapısalcılığa yaklaşım biçimi olarak "Saussure imleyen ile imlenen arasındaki ilişkiyi keyfi addetse de, bu keyfi ilişkiyi muhakkak tamamlanmış bir dilsel sistemin içine yerleştirir. Bütün dilsel terimler yapıların dilsel bütünselliğini varsayar" (Butler, 1999/2014, s. 97-98). Böylelikle dil yapısı içerisindeki bütünlük ele alınmış ve yapısalcılık kavramına dair dilbilimin kendi içindeki tutarlılığı ve bütünselliği vurgulanmaktadır. Mevcut teorisyenler arasında toplumun incelenmesi konusunda belli bir bütünsellik olmamakla birlikte, toplumun dönüşüme uğrayan dinamikleri, kültürü ve yapısal değişimine dair olan içeriğini ön planda bulundurmushlardır. Yapısalcılıkla ilgili bir başka açıklamaya Barrett'in açıklamalarında rastlamaktayız. Barrett,(2012, s.49) yapısalcılıkla ilgili; Fenomenleri arka plandaki sistemler olarak açıklayan

yapısalcılık, tarihsel dizilişle göre birey açıklaması yapan diğer bilim anlayışlarından ayrılan ve hiçbir olgunun diğer olgulardan bağımsız bir biçimde açıklanamayacağını savunan bir anlayış olarak açıklamaktadır. İkinci Dünya Savaşından sonra Dilbilimci Ferdinand de Saussure'un göstergebilim kuramından etkilenen yapısalcılık Fransa'da ortaya çıkmıştır. Ferdinand de Saussure dil kavramını gösterilenler (kavramlar) ile gösterenler (Sözcükler) diye iki bileşenden oluştuğunu ve bir gösterge sisteminden ibaret olduğunu savunup, bununla birlikte bu bileşimin nedensiz bir biçimde kültürün belirlediği şekilde gerçekleştiğini savunmaktadır. Yapısalcı psikanalizi geliştiren Jacques Lacan ve yapısalcı marksizmi geliştiren Louis Althusser gibi düşünürler farklı alanlardaki olguların altında yatan bilinçdışı kodları keşfetmeyi çabalamışlardır. Yapısalcılar nesnellik ve kesinlikler elde etmeye çalışarak görünmeyen sistemleri görünür hale getirme çabası içine girmişlerdir.

“Kısacası yapısalcılık, gerçekliği, şeyler ve toplumsal olgular temelinde değil, öğeler arasındaki ilişkilere dayanarak açıklar. Yapısalcılığın temel ilkesi, gözlemlenebilir olan bir şeyin ancak temeldeki bir yapı ya da düzenle ilintili olduğu kadarıyla anlam taşımasıdır.”(Swingewoods, 1991/1998, 347-348) Yapısalcılık hakkında düşüncelerini açıklarken; Foucault (1994/2011, s.319) yirminci yüzyılın tüm ideolojik değerler, sanat ve çeşitli siyasal hareketlerin incelenmesi ve analiz edilmesi gerektiğini açıklamaktadır. Yapısalcılığın 60'lı yıllarda Avrupa'nın belli yerlerinde marksizm'in etkilerinden kurtulmak için gösterilen çabaların bir ürünü olabileceğini düşündüğünü söylemektedir. Biçimci düşünce yapısının ortaya çıktığı bu yıllarda batı avrupada yapısalcılık düşünce yapısının meydana geldiğini ve bazı Avrupa ülkelerinde yirminci yüzyılın ikini yarısının başlarında savaş öncesi döneme dayanan Avrupa biçimci yapısının yeniden doğmasının etkilerinden meydana geldiğini savunmaktadır. Bundan dolayı yapısalcılık kavramının açıklanması için dönemin toplumsal, siyasi ve sanatsal düşünce yapısının incelenmesinin Foucault tarafından şart koşulduğunu anlamaktayız. Temel anlamda yapısalcılığın Avrupa merkezli olan bu hareketlerin kaynağından doğan bir kavram olduğunu söylemek mümkün hale gelmiştir.

3.4. Postyapısalcılık

Yapısalcılık sonrası ortaya çıkan postyapısalcılık kavramı ise Eagleton'un deyiimiyle dönemin politik sorunlarından güç alarak ortaya çıkmış ve mevcut sorunlar tarafından aşındırılarak politik düzeydeki kültürün devam etmesini sağlamıştır. "Ayrıca, post-yapısalcılık, başka türlü bir yıkıcılığın elde hazır görüldüğü bir çağda bu politik enerjinin büyük kısmına zorla el koyup yücelterek, "gösteren"e yöneltmeyi başardı. Öznelğin dili, politik eylem ve örgütlenme konusundaki sorunları hem kapı dışarı etti hem de artırdı" (Eagleton, 1996/2011, s.40). Böylelikle postyapısalcılık bir ikilik oluşturarak dönemin mevcut sorunlarına el atıp aynı zamanda bu sorunlardan beslenen bir olgu haline gelmiştir.

Yapısalcılık kuramının varoluşçu ve hümanist yaklaşımlara karşı geliştirdiği bakış açıları belli bir süreden sonra değişen ve gelişen toplum yapısıyla beraber farklı ihtiyaçların doğması ve yapısalcı teorinin eleştirilmesiyle devam etmiştir. Gelişen sanayi ve endüstrileşmeyle beraber kabuk değiştiren toplum yapısında ihtiyaç beklentileri farklılaşmış bu durum beraberinde belli başlı kuramcıların yapısalcı teoriye karşı postyapısalcı teoriyi geliştirmesine yol açmıştır. Best ve Kellner'in (1991/2011, s.36-37) yaklaşımına göre; Yapısalcılığın belli amaçlar doğrultusunda bazı düşünce yapılarına saldırması gibi postyapısalcılık kuramı'nda modernist amaçlara yönelik hizmet eden ve kültürü ele alma biçimine karşı çıkarak yapısalcı öğretilere yönelik eleştirilerde bulunmuşlardır. Ayrıca yapısalcılığın hümanist anlayışı ve insan doğasının değişmezlik ilkelerini savunan değerlerine postyapısalcılık karşı çıkarak daha çok gündelik hayatın biçimleri, tarih ve politika gibi geri plana itilmiş kavramlara önem vermiştir. Derrida ve Foucault gibi isimlerin yapısalcı eleştiriye ivme kazandıran metinleri postyapısalcılığın ön plana çıkmasına yol açmış ve postyapısalcılığın, yapısalcılığın aksine gösterilenden çok gösterene öncelik tanınması gibi toplumsal analizler ortaya çıkmıştır. Postyapısalcılık temelde kültür, dil ve pratik gibi toplumsal kavramların bir nedene bağlanmadan uzlaşmasını savunuyordu.

Yapısalcılık ve Postyapısalcılık düşünce yapılarının ikisi de özerk özne düşüncesinin reddi ve olguların tarih dışılık olamayacağını savunmaktadır. Ancak postyapısalcılık kavramı; toplum, kültür ve dil gibi olguların doğal olmadığını ve bir uzlaş sonuc

meydana geldiğini savunup göstergeler kavramının nedensiz olduğunu vurgulamaktadırlar. Postyapısalcılar ayrıca tarihsel stratejiler geliştirerek toplumun ve göstergelerin nasıl birbirinden bağımsız olduğunu açıklamakla meşgul olmuşlardır. Bununla birlikte toplumsal egemenlik biçiminin Marksist öğretilerden farklı olduğunu ve farklı tanımlamalarla açıklanabileceğini savunup aynı zamanda toplum kuramı ve felsefi kuram arasındaki sınırları yıkmaya uğraşmışlardır (Barrett, 2012, s.50). Postyapısalcılığın ortaya çıkmasını etkileyen yapısalcılık kuramı içerisindeki bütünsellik ve neden sonuç ilişkisine ait kavramlara etkisini yitirip parçalara ayrılmaktadır. Toplumsal anlamda aydınlanma şeklinin geçersizliğine olan inancın yükselmesi postyapısalcı kuramın kendi değerlerini yaratıp yücelmesine neden olmaktadır. Bahsettiğimiz mevcut değişimlere Madam Sarup'un postyapısalcılık ve postmoderniteyi irdelediği eserinde rastlamaktayız. Sarup'a (1993/2004, s.264) göre; postyapısalcı kuramın bütünlük kavramına karşı çıkıp parçacı kavramını benimsediğini söyleyebiliriz. Her şey'in parçalardan meydana geldiğini savunan postyapısalcıların göreceliliği yüceltme anlayışına göre parçacılığı yüceltmek, birlik ve bütüncül yaklaşımları reddetmek gibi bir anlayışa hakim oldukları söylenebilir. Bağlantı oluşturan bütün köprü görevi gören kavramları reddeden postyapısalcılık yerelliği ve olumlamayı savunmaktadır. Bu görecelilik postyapısalcı kuramı benimseyen Foucault ve Derrida gibi isimlerin bilgiye olan yaklaşım biçimleriyle içinde bulundukları postyapısalcı kuramıyla bir takım paradoksların yaşandığı dile getirilmektedir. Çünkü mevcut düşünürler tarihin sonuna gelindiğini ve söz konusu kuramsal bilginin ilerlemesine olan inançlarını kaybetmişlerdir. Dolayısıyla aydınlanma ve modernist öğretinin başarısızlığa uğradığını düşünmüşlerdir. Sarup'tan derlenen bilgilerden hareketle dönüşüm hareketi içerisinde meydana gelen bilgi kuramının sorgulama biçimleri içerisinde postyapısalcı düşünürlerin bir reddi ile karşı karşıya kalmaktayız. Jacques Derrida bu sorgulama içerisinde, Yapısöküm Kavramıyla bilginin ve tarihin yeniden çok ayrıntılı ve derinlemesine okunması gerektiğini, görünenin altında görünmeyen olgular bulunabileceği çerçevesinde bir yaklaşım biçimi geliştirmektedir. Burada dilin biçimsel yapısı içerisinde incelediği bilgiyi araştırma yolunda felsefi ve bilimsel metinlerdeki sapmaları tespit etmeye çalışan bir anlayışa sahiptir. Yine Sarup'un (Rée'den akt: Sarup, 1993/2004, s.80) çalışmasında; Yapısökümle ilgili, Derrida'nın yazınsal metinlerdeki eğretilen kavramı üzerinde durduğu, bunun yazarın konuyu

dile getirme biçimi ile anlam arasında bir farklılık olabileceği kavramı üzerinde durmaktadır. Bu tarz başkalıkları içerisinde barındıran bir okuma etkinliği ile ilgili bir takım paradokslar kümesi oluşturur. Derrida eğretileme yoluyla elde edilen kazanımların sonuçtan saptığını ve bu eğretilemelerin mantığını bozduğu konusu üzerinde durmaktadır. Bundan yola çıkarak Derrida'cı yapısöküm kavramının metinleri yeniden okuyup yorumlamaya dayanan bir mantığa sahip olduğu yargısına varabilmekteyiz. Bu anlamda Postyapısalcı kuramın benliği yapısöküme uğratma gibi bir özelliğinden bahseden Sarup; “Okur da tıpkı metin gibi asla durağan değildir. Yapısöküm sayesinde eleştiri, felsefe ve yazın kategorilerinin tümü yıkılır, sınırlar çığnır. Bundan böyle metin diye adlandırılan yapıtlar, köktenci ve bitmez tükenmez bir anlamlar oyunu boyunca, değişmez bir anlam ve doğruluğun ötesinde açınırlar” (Sarup, 1993/2004, s.83) açıklamasıyla postyapısalcılığın yapısöküm kavramıyla birlikte bilgiyi ve benliği yeniden ele alma biçimiyle tarihsel değişimlere nasıl yol açtığını anlamaktayız. Böylelikle tarihin bilgiye ulaşma biçimindeki değişimler ve yeniden yapılanmalar, süreç içerisinde gelişen tarihi okuma biçimi ve kuramların geçerliliğini yitirip yerini başka kuram ve düşünce yapılarına bırakmasına yol açmaktadır. Mevcut değişimler çerçevesinde toplumun inşası gerçekleşir ve yeni bir tarihle karşı karşıya kalındığında toplumsal yapının bir parçası olan sanat olgusunun mevcut değişimlerden payını alıp bu değişimler doğrultusunda hareket ettiği yargısına varılmaktadır.



4. SOSYOKÜLTÜREL ETKİLER ÜZERİNE

Sanatı, sosyokültürel olarak incelediğimizde her dönemin belli bir yaşayış biçimi ve değerler silsilesi içerisinde kendini var ettiğini ve toplum tarafından benimsenerek şekillendiğini söyleyebiliriz. İçinde bulunulan dönemlerin kendi içinde bir yaşayış biçimi olmasının yanı sıra, bu dönemler içinde bir araya gelmiş olan kültürel kodlar mevcuttur. Bu kültürel kodların içinde bulunulan dönem ve çağa göre şekil ve anlam kazandığını söylemek mümkündür. Çünkü belirli tarihsel döngüler çerçevesinde anlam çeşitli formlara bürünür ve bu da beraberinde sanatın belirli formsal farklılıklarla kendini şekillendirmesine yol açar. Bu şekilde eski dönemlere ait olan kültürel ve sanatsal biçimleri belirli bir beğeni duygusuyla algılarız ama bunu algılama biçimi o dönemde var olmuş toplum algısından daha farklı olduğu düşünülebilir. Çünkü her dönemin kendine has bir değer yargısı ve kültürel çeşitliliği bulunur. Bununla beraber şekillenen bir sanatsal algı ve kavrayış biçimi vardır. Bu yönüyle sanatı toplumun yaşayış biçimi ve değer yargılarından ayrı bir parça olarak düşüneyiz. Bauman sosyolojik analizler yaptığı eserinde “Sosyoloji gündelik hayat deneyiminin devamı olarak yapılan bir yorum, öteki yorumlardan beslenen ve ardından onları besleyen bir yorumdur” (Bauman 1996/2010, s.256) diyerek sosyolojinin gündelik hayatta bir süreklilik içinde her alana etki ettiğini gözler önüne sermiştir. Sanat ve toplumsal iç içe olduğunu savunan bir diğer yaklaşımda Freeland’ın bir çalışmasında karşımıza çıkıyor. Freeland (2001, s.71) çalışmasında John Dewey’in düşüncesine yer vererek şunları demiştir; “Dewey, sanat dilinin öğrenilmesi gerektiğini savunmuştur. O, sanatı biçim ya da Güzellik olarak değil, cemaat yaşamının ifadesi olarak tanımlıyor”.

“Teknoloji, tıp ve eğitim alanındaki ilerlemeler sayesinde Avrupa’da insanlar, Aydınlanma’nın zaferine şahit olduklarını düşünüyorlardı. Nitekim, avangart sanatçı ve düşünürlerin önderliğinde, Avrupa bu dönemde yeni bir çağa, moderniteye adım atmıştı; kültür alanındaki köklü dönüşümler de bunu haber veriyordu” (Delacampagne, 1995/2010, s.1-2). Kültür alanındaki değişimler ve bu değişimlerin yarattığı etkinin yarattığı gelişmeleri incelediğimizde bu gelişmeleri kültür endüstrisi olarak adlandıran Theodor Adorno’nun düşüncesine yer verdiği çalışmasında Dellaloğlu; (Adorno’dan Akt: Dellaloğlu, 2014, s.115-116) kültür endüstrisinin artık

teknolojik tabirlerle açıklanması gerektiğini, birbiriyle aynı görevi gören özdeş üretim ve üretim tekrarlarının olmasının normal olup bu üretim ve tüketim arasında belli bir bütünlüğün sağlanmasının bir gereklilik haline geldiğini vurgulamıştır. Belli muhalefet kesimi dışında mevcut kültür endüstrisi içerisinde belirlenen standartların kolayca toplum tarafından benimsendiğini savunmakta ve teknolojik üretimin toplum üzerindeki etkisini dile getirmektedir. Teknolojik akılsallığın bu denli toplum üzerinde etkili olmasını egemenliğin akılsallığı olarak görülüp, modern insanın ürettiği metanın kölesi olduğu vurgusunu yapmaktadır. Adorno'nun düşüncelerinden yola çıktığımızda Teknolojinin insan hayatı üzerinde bu denli hakimiyet kurmuş olması ve kültür endüstrisinin dünyaya yayılım kapsamını göstermektedir. Mevcut endüstrileşme kapsamında sanatsal üretim alanında endüstrileşen toplumun beklentilerine göre arayışlara girip şekillenmesi kaçınılmaz hale gelmiştir. Bahsedilen modernist sonrası dönemde sanatın düşünce ve malzeme olarak kendini belli arayışlarda bulmasının sebepleri arasında kültürel endüstrileşme de gösterilebilir.

Öte yandan toplumu oluşturan etmenler açısından bakıldığında kültürel olarak bir şeylerin genel kabul görmesi için mevcut iktidar ilişkileri geniş bir yer tutar. Çünkü süreç içerisinde toplum üzerinde oluşan yargılar iktidarın süzgecinden geçerek iktidarın oluşturmak istediği kitle üzerindeki etkinliğini devam ettirebilmek için geliştirdiği bir stratejiler bütünüdür. “Sonuçta hangi toplumda olursa olsun- sayısız iktidar ilişkisi toplumsal kitleye nüfuz eder, onu belirler, oluşturur; iktidar ilişkileri gerçek söylemin bir birikmesi, bir dolaşımı, bir işleyişi, bir üretimi olmaksızın ne işleyebilir, ne yerleşebilir ne de ayırt edilebilir” (Foucault, 2002, s.38).

Schroeder; Max Weber'in kültürü tanımlamasını “Kültür, dünyadaki sonsuzcasına anlamsız olayların sınırlı bir parçasının insan varlıkların görüş noktasından anlam ve önemle donatılmasıdır. Bu tanım kendisinin hem metodolojik duruşuna hem de kültürel değişme sürecine uygulanır” (Schroeder, 1992/1996, s.18) şeklinde yapmaktadır. Kültür olgusunun toplumsal hayatı şekillendirmesi ve bunu yaparken insan doğasının kendine göre doğru olanı seçmesiyle oluşması belli bir süzgeçten geçen değerler sisteminin süreç içerisinde nesnellığe bürünmesi olarak açıklanabilir. Bu da zaman içerisinde değişime uğrayan toplumsal yapının etkisiyle değerler

sistemi değişir ve insanların yönelimleri buna göre farklılaşıp yaşam tarzında değişimler meydana gelir ve böylelikle toplumsal değişim meydana gelir. Bu durum ilerleyen zaman içerisinde meydana gelen bilimsel ve sanatsal ilerlemelerle birlikte değişim gösteren toplumsal yapıların sürecini açıklamaktadır. Plehanov'un belirttiği üzere "Her devrin artistik yaratış tarzına ait özellikler, bu yaratışın ifade ettiği toplumsal psikolojiye daima sıkıca bağlı bulunur. Her devrin toplumsal psikolojisi, daima devrin o toplumsal ilişkileri tarafından şartlandırılır" (Plehanov, 1987, s.11).

Birey ve toplum arasındaki ilişkinin nasıl biçimlendiği, sosyolojik boyutlar çerçevesinde nasıl bir kültür haline geldiği sorusuna önemli görülmektedir. Bireyin ve toplumun çözümüne dayanan sosyolojinin temelde bu iki kavramı birbirinden ayrı görmesi ve sosyolojinin bu ayrımı gidermesi konusunda Ann Game'in açıklamaları şöyledir. "Sosyolojinin sorunu, başlangıçta ayrı duran bu iki kendiliğin nasıl bir araya geldiğidir; bireyin nasıl toplumsallaştığı ya da aile, eğitim, iş, devlet ve medya kurumları tarafından nasıl inşa edildiği ve bir grubun ya da sınıfın bir yesi haline nasıl geldiğidir" (1991/1998, s.57). Açıklamada birey ve toplum arasındaki birleşmeye dayanan ve sosyokültürel etkilerin varlığının temelini nasıl inşa edildiği üzerinde durulmuştur; çünkü, bireyin edindiği sosyal öğrenme ve bunları pratiğe dökmesi belli bir eylemsellik meydana getirir ve bunlar belli bir süre sonra toplumsal gerçeklik olarak bir kültür haline gelmektedir. Bu şekilde oluşan kültürel olgular sosyolojik kabullerle sosyokültürel olgular haline gelmektedir. Çünkü toplumsal olan ile bireyin teorisi ve pratiği birbirine bağımlı düzenek gibidir. Bir başka açıdan ele alıp sanat toplum ilişkisini irdelediğimizde Lukacs (1978, s.238) insanoğlunun kentleşmesiyle birlikte nesnel gerçekliğin insanların kendi içinde yaşadığı, fikir çatışmalarından etkilendiği ve buna göre kendi gerçekliğini kazandığını açıklayarak konuyla ilgili toplum sanat ilişkisi arasındaki orantıyı ifade etmiştir. Bu noktadan hareketle geçmişten beri toplumda var olan genel kuralların sanat üzerinde etkili olup sanatın sınırlarını belirlediğini ve günümüzde de bu kuralların etkili olduğunu ve sosyokültürel etkilerle toplumun kendi ihtiyaçları doğrultusunda sanatın sınırlarının belirlendiğini söylemek mümkün hale gelmiştir.

Toplumda sosyal ve siyasi yaşamın oluşturduğu kültür ve bu etkileşimi düşündüğümüzde bunlar arasında doğrudan bir bağlantı olduğu görmekteyiz.

Toplumu ele aldığımızda toplumda var olan ve toplumu etkileyen dinamiklerin her dönemde belli oranlarda sanat üretimi üzerinde de belli etkilere sahip olduğunu görmekteyiz. Örneğin Bourdieu'nun belirttiği gibi daha önceki rejimlerle birlikte olmasına rağmen “Sözelimi Temmuz Monarşisi’nin son yıllarında alanın çekim merkezi sola kaydığına, “toplumsal sanata ve sosyalist düşüncelere doğru genel bir yönelime tanık olunur” (Bourdieu, 1998/1999, s.107) açıklaması konuya açıklık getirmektedir. Hatta *Kültürün Özelleştirilmesi* eserinde Chin Tao-wu(1980/2005, s.464) kültür toplum ve birey ilişkisini sanatsal bir açımla belirlerken; “Bir şirket yöneticisi olarak Charles Saatchi gerçekten on yıllık Thatcher döneminin işletme kültürünün kusursuz bir temsilcisidir. Himayesi altındaki Damien Hirst’ün içindeki donuk bakışlı köpek balığı gibi, Thatcher tarzı serbest piyasanın sularında özgürce yüzdü.” diyordu. Bu da özellikle günümüz toplumunda belli oranlarda güç ve finansı elinde bulunduran kişilerce sanatçıların yönlendirilebildiği ve dolayısıyla sanatın içinde bulunduğu durum ve yönlendirmelerden etkilendiğini anlamaktayız. Böylece sanatın saf bir temsil olmadığını içinde bulunduğu toplum ve kültürün belirleyicileri ve yönlendiricileri tarafından şekillendiği söylemek mümkün hale gelmektedir. Sanatçıların kendi toplumsal konumunu belirlemek ve bunu korumak için belli erkler veya ticareti yönlendiren kişilerle belli bir işbirliği içerisinde olup belli amaçlara hizmet ederler. Bu da onların içinde bulundukları dönemde mevcut olan rejimlere karşı bir bağlılık ve bu rejimle beraber hareket ettiklerinin göstergesi konumundadır. Bir sanat yapıtını ele aldığımızda içinde bulunduğu toplumsal yapının gereklerini ve biçimlendirme anlayışını taşıdığını ve bu anlamı bakımından toplumun belirti ve göstergesi konumundadır. Yayıtın içinde bulunduğu dönemin belirti ve izlerini taşıması sanat yapıtının toplumsal etkileşimin bir ürünü olup aynı zamanda içinde bulunduğu toplumu etkileme gücüne sahip olduğu anlamını taşımaktadır. Yayıtın, toplumun estetik anlayışını yansıttasının yanı sıra toplumun estetik anlayışı üzerinde belli bir hakimiyete sahip olması ve içinde bulunduğu toplumun gerçekliğinin bir göstergesi olması bu ikili arasında mutlak bir bağ olduğunu göstermektedir. Buradan da sanatın içinde bulunduğu toplumsal yapının sosyokültürel ve siyasal gelişmeleriyle belli bir paralelliğe sahip olduğu görmek mümkündür. Stallabrass, (2004/2013, s.105-106) sanat toplumdaki özerk yapısını sorgulamasındaki eserinde Sosyolog Niklas Luhmann’ın sanat yapıtına yönelik düşüncelerinden yola çıkarak sanatın toplumsal yapı içerisindeki önemini

vurgulamıştır. Buna göre; sanat yapıtı toplumsal yapının genel kabullerine uygun ürünler yarattığı ölçüde özerkliğini sağlamlaştırdığını vurgulayarak, sanatın benzersiz özelliği sayesinde başka şekil ve yollarla ifade edilmesi mümkün olmayan şeyleri ifade edebilme olanağı sağlaması bakımından diğer iletişim biçimlerinden ayrıldığını söylemektedir. Bu düşüncelerden sanatın toplumsal yapı içerisinde bir bütünlük oluşturup özel bir konuma sahip olduğunu anlamaktayız.

Görsel temsiller, ulusal topluluk bağlarının simgelenmesi ve sürdürülmesi açısından kilit unsurlardır. Bu tür temsiller, yalnızca tepkisel (yani mevcut bir varoluş halinin tasvirleri) olmakla kalmaz, aynı zamanda yaratıcı olmaları amaçlanmıştır; yeni toplumsal ve siyasî formasyonlar üretebilirler. Belli tip imgeleri planlı olarak çok sayıda üretirken bazılarını baskı ya da sansür uygulamak, imgelerin izlenme biçimlerini denetim altına alıp hangilerinin saklanacağını belirlemek suretiyle, kültürel temsiller bir ulusun tarihine ilişkin belli bir bakışı üretmede kullanılabilir (Artun, 2014, s.256).

Yukarıdaki alıntıdan görüleceği üzere sanatın toplumla nasıl iç içe olduğu ve aynı zamanda silahı olduğunu anlamak mümkün hale gelmiştir. Mevcut düzen, içerisindeki değer yargısı oluşturabilecek kavramlardan yola çıkarak belli bir kültür yaratıp istenmeyen kavramları yok etmeyi amaçlamaktadır. Böylelikle toplum içerisinde belli bir kültürel algı yaratan sanat kavramının görsel dil yoluyla toplumun içine işlemesi söz konusudur. Yaratılan kültürün bir parçası olarak var olan bireyler tarafından sanatsal üretimin yapılması sanat, kültür ve toplum kavramının ayrılmaz parçalar olarak kabul görmesine yol açtığı düşünülmektedir. Sanat ve toplum üzerine tarihsel bakış açılarına başvurduğumuzda Marx'ın konuyla ilgili sanatla toplumu bir bütünsel olarak görüp birbirini tamamlayan olgular olarak baktığını görmek mümkündür. Toplumun iktisat yapısı ve sanatsal üretimin birbiriyle orantılı olduğunu ve paralel şekilde geliştiğine işaret etmektedir. Sanatın içinde bulunduğu toplumun oluşturduğu sosyal temelleri ve sanat arasındaki orantının bu ilişki gücünü gösterdiğini savunmaktadır. Böylelikle sanat ve içinde bulunduğu toplumsal yapı arasında belirgin ve birbirini tetikleyen bağlantılar olduğunu anlayabiliriz. Marx; sanatsal üretimin anlaşılabilmesi için sosyal yaşam ilişkileri bağlamında değerlendirilmesi gerektiğini düşünmektedir. Çünkü sanat ve sosyal yaşamla bu denli güçlü bir orantının olması sanat üretimin temelinde sosyal koşullara bağlı olduğunu gösterir. Teknolojik gelişmeler ışığında maddesel üretim diye tabir ettiği gelişmelerin sonucu olarak, üretim şekillerinin de sanat üretimiyle ilişkili olduğunu ve bu yönü

itibariyle toplumun sosyal yapısı ve sanatsal yapısı arasında belirgin bir orantının teyit edilmesi anlamına geldiğini savunmaktadır (Rose, 1984/2015, s.120).

Toplumsalı ele aldığımızda dünyada mevcut olan siyasi ve ekonomik gibi toplumların yaşamı üzerinde hakimiyeti olan güçlerin belli teknolojik, sanayi ve bilimsel devrimlerden sonra daha çok etkili olduğunu görebilmekteyiz. Yirminci yüzyılda da meydana gelen bu tip gelişmeler toplumların kendilerini bu şekilde geliştirip var etmeye çalışmasıyla sonuçlanmıştır. Ancak şöyle bir gerçek var ki dünya ülkeleri bazında düşündüğümüzde gelişmişlik düzeyleri birbirinden farklı ülke ve toplum çeşitliliği olduğu için bu durum eşitsiz bir şekilde toplumlara etki ediyordu. Bu durum, ekonomik ve küresel etkenlerden meydana gelen eşitsizlikle birlikte her toplumun kendi ihtiyacını doğuruyordu. Bu durum az gelişmiş ülkelerde politik devrim ihtiyacı gibi olguların olmasına sebep oluyordu. Bazı toplumlarda ilerleme olurken diğerlerinde olmaması dünyada var olan kapitalist sistemin bazı toplumsal ihtiyaçları karşılayamadığından toplumsal sınıf ayrımının doğurduğu ihtiyaçlar ancak politik devrimlerle aşılabilir düşüncesini hakim kılıyordu. Bu da az gelişmiş ülkelerde politik devrim çabalarının doğmasına sebep oluyordu. Kapitalist sistemin reddi ve sosyalist yaşam arayışlarının temelini bu eşitsizliklerden kaynaklandığını söylemek mümkündür. Ancak bu yapı yine gelişmişlik seviyesi yüksek olan toplumların karşısında pratikte eksik kalıyor, tatminsizlik ve buna benzer sonuçlar doğuruyordu. Çünkü küresel bir dünyada kapitalist sistem türlü dayatma ve şekil değiştirmelerle bir şekilde insanların gözünde olumlu imajlar yaratmayı başarıyordu. Böylelikle toplumsal anlamda bu kültürel farklar, insanların ayrışmasına ve her toplumun çağın koşullarına özgü bir sosyokültürel yapıya sahip olmasına yol açıyordu. Bu yönü itibariyle başlayan ve çağımıza kadar süren bu olaylar silsilesi bizim çağımızı bir geçiş çağı olarak nitelememize olanak sağlıyor. Bu geçiş çağı içerisinde bazı toplumlar ilerlerken bazı toplumların geri kalması, geri kalan toplumların tarih sahnesinden gittikçe yok olmasına sebep oluyordu. Dünyanın üretkenlik, üretim gücü ve gelir dağılımı arasındaki eşitsizlik bu ayrışmayı körüklemekteydi. Birbiri ardına oluşan bu gelişmeler toplumsal ihtiyaçların çeşitlenmesini ve bu ihtiyaçların giderilmesi konusundaki çabaları arttırmaktaydı. İnsanların kendi hayatlarını inşa etme, bunu sağlam bir şekilde kurma düşüncesi, isteklerini satın alabilme arzusu, insan-makine arasındaki ilişkinin işaretlerinden

birini teşkil ediyordu (Lefevbre, 1958/2013, s.56). Bu durum gündelik hayatın her alanına etki ediyor ve dünyanın içinde bulunduğu çağ gereği dönüşüme uğrayıp çehresini değiştirdiği noktalara işaret etmekteydi. Günümüze kadar varlığını sürdüren bu ilerleme çağı zaman geçtikçe bazı şeylerin daha hızlı gelişip değişmesine yol açmaktaydı. Bu eşitsizlikler içerisinde yaşamını sürdüren toplumlar değişime ayak uydurma çabaları içerisinde kendi dinamiklerini yaratıp var olma mücadelesi vermişlerdir. Mevcut çabalar özellikle yirminci yüzyılın ortalarında sadece bilim ve teknolojinin yarattığı makineleşme alanında değil aynı zamanda kültürel anlamda değişmelere sebep olup farklı sosyal grupların oluşmasına yol açmaktaydı. Bu değişimler ışığında oluşan sosyal yapı kendi dinamiklerini yaratmaktaydı. Değişen toplumsal yapılarla beraber farklı istek ve ihtiyaçlar doğuyor ve bu ihtiyaçlar çerçevesinde her toplum kendi sosyal sistemini var ediyordu. Toplumların kendini var etme sürecinde meydana gelen bu dinamikler sosyal yapıyla birlikte kültürel etmenlerle birleşerek mutlak bir gerçeklik olarak kalmaktaydı. Bu durum günlük yaşamda sosyoloji ve sanata yansımaktaydı. Böylelikle toplumda meydana gelen değişimler belli süre sonra toplumun sanat anlayışına yansıyor kendi dinamikleri çerçevesinde kendi sanat anlayışını yaratma arzusunu ortaya çıkarmıştır. Toplumu oluşturan bilim, teknoloji, sosyoloji ve sanat gibi dinamiklerin birbirini tetiklediği bir dönemde farklı sosyal yapıların farklı sanat anlayışı gelişmekteydi. Değişen sanat anlayışının, içinde bulunduğu toplumun sosyokültürel dinamikleri eşliğinde şekil aldığını söylemek mümkündür. Böylelikle dönemin sosyal yapısı ve bu sosyal yapıyı besleyen düşünce sistemlerinin toplumu inşa ettiği söylenebilir. Mevcut gelişen dinamikler çerçevesinde değişen toplumun sosyokültürel yapısı üzerinde, o toplumun sanat anlayışının şekillendiğini bu dinamikler üzerinden sanat anlayışının okunması gerektiği yargısına varılmıştır. Bu yargı çerçevesinde dönemin sanat algısının sosyokültürel değişimler çerçevesinde meydana geldiğini bu doğrultuda meydana gelen işaret ve imgeleri bünyesinde barındırdığı yargısı ortaya çıkmaktadır. Böylelikle sosyokültürel etkiler üzerinden sanatın belli yanlarını okumak mümkün hale gelmektedir. Buradan sanatın yaşamın içinden gelen bir olgu olduğunu ve sanatçının toplumsalın içinden gelen konuları işlediğini söylemek mümkündür. Bu yönü itibarıyla sanat ile toplumu birbirinden bağımsız düşünemeyeceğimiz gibi bunların birbirinden doğduğunu ve bu yönü itibarıyla toplumsal olan şeyin sosyokültürel etkiler üzerinden direkt ya da dolaylı olarak sanatın sınırlarına etki

ettiğini söylemek mümkündür. Lefebvre'nin toplumsalı işlediği bir araştırmasında bunların birbirinin pratiği olduklarını görmekteyiz. Lefebvre, (1961/2013, s.27-28) “Gündelik hayat eleştirisi, gündelik hayat yoluyla sanatın ve sanat yoluyla gündelik hayatın eleştirisini, keza gündelik toplumsal pratikle politik alanların ve politik alanlarla gündelik toplumsal pratiğin eleştirisini kapsar.” açıklamasında bulunarak konuya ışık tutmuştur.

Toplum bilimsel çalışmalar olarak ele alındığında ilerleyen bilim ve teknolojik ilerlemelerin toplum üzerinde yarattığı farklılıklar önemli bir araştırma alanıdır. Bu farklılıkların yarattığı ihtiyaçlar çerçevesinde toplum bilimsel çalışmalar değişik alanları araştırmışlardır. “Sosyolojinin klasik biçimini, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında ve yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde öncelikle bir yandan modernlik sorunu denilen şey, öte yandan da ulusal olarak kurulmuş toplumların işleyiş tarzları üzerinde yoğunlaşması sonucunda aldığından şüphe edilemez” (King, 1991/1998, s.111). Küreselleşmeye doğru giden dünyada toplum üzerinde tanımlayıcı ve çözümleyici tarzda analizler yapıp birey toplum sorununa değinmek sosyoloji biliminin temel amacı olmuştur. Değişen toplum ve kültür yapısıyla bireyin dünya görüşü ve kendini algılayış biçimi değişmiştir. Kimlik arayışları özellikle yirminci yüzyılda ortaya çıkmış ve bu yüzyılda modern çağ diye tabir edilen dönemin konusu olmuştur. Modern çağda toplumu derinden etkileyen dinamiklerin değişime uğrayıp insan yaşayışını değiştirmesi değişik sosyokültürel alanların doğmasına neden olmuştur. Sosyal ve kültürel alanda meydana gelen değişimler içinde bulunduğu yüzyıla özgü farklı beklenti ve sorgulama alanları açmıştır. Çünkü modernizmi meydana getiren değişimler, kendi içinde bunları çözmeye yarayan kavramlaştırma ve analizlere yol açmıştır. Birey ve toplum yaşamı ikiliği arasında şekillenmeler ve tarihsel süreçle beraber sanayileşmeyle, kentleşmeyle birlikte toplumun yeni biçim ve sınırları çizilmekteydi. Mevcut sorgulamalar ışığında birey ve toplum çözümlerinden başlayan sosyolojik analizler bireyin içinde bulunduğu dönemin yaşayış şekline göre temel ihtiyaçlar içinde olduğunu belirlemiştir. Bu durum küreselleşen dünyayla beraber sanat alanının da sosyokültürel değişimlerle beraber değişime uğradığını görmemize imkan sağlamıştır. Dönüşüme uğrayan sosyal ve kültürel etkilerin kökenine baktığımızda birey ve toplum temelli olup hem bu dinamiklerden etkilenen hem de bunları etkileyen bir konumda olduğunu görmek mümkündür. Bu yüzden

bahsedilen mevcut değişim ve gelişmeler ışığında toplumun beklenti ve ihtiyaçlarının farklılaşması değişik sosyolojik yapıların doğmasına yol açmıştır. Bu sosyolojik yapı çerçevesinde beraber toplum yaşamının bir parçası olan sanat alanının mevcut değişmelerden beslenip şekilleneceğini varsaymak mümkündür. Toplumsal yaşantının sosyolojik yapının bir aynası varsayımından yola çıkarak sosyokültürel etkilerin toplumun bütün katmanlarına etki edeceğini ve bu durumun sanat alanına da etki edip sosyokültürel değişimlerden etkilenen bir sanatsal anlayış ortaya çıkacağını söyleyebiliriz. İşte buradan hareketle içinde bulunulan dönemde meydana gelen sosyokültürel değişim ve dönüşümlerin sanat üzerinde meydana getirdiği etkileri analiz etmek mümkün olmuştur. Çünkü sosyoloji ve kültürel kapsam içerisinde ele aldığımızda toplumun algısı ve gerçekliğinin sanattaki biçim ve estetik üzerinde belirleyici bir etkiye sahip olduğunu söylemek mümkündür. Bu yönüyle sanat, toplumsal anlamda var olan değerler, estetik algı ve gerçeklik ilişkisinden bir şekilde etkilendiğini ve doğrultuda üretim yaptığını söylemek mümkün hale gelmiştir. Sanatın toplumla birlikte etkileşim halinde olduğu ve bu etkileşim sürecinde meydana gelen sosyokültürel değişimleri düşündüğümüzde Jale Nejdet Erzen'in konuyla ilgili söyledikleri hafızalarda canlanmaktadır. Konuyla ilgili Erzen;(2012, s.35) “Sanatın biçim olarak estetik açıdan, ya da içerik yoluyla gerçeklikle ilişkisi, aynı zamanda sanatın kültürle ilişkisini, kültür içindeki yerini ve kültür içinde nasıl yapılandığını ortaya koyar.” diyerek sanat, kültür ve toplum etkileşimini gözler önüne sermektedir. Kültürün sadece sanatsal yaratı çerçevesinde oluşmadığı ve birçok dinamiğin bir araya gelmesiyle oluştuğu konusunu ise Türkdogan, (2014, s.1) “Gelenekler, sosyal ve politik dinamikler, örf ve adetler, toplumsal alışkanlıklar, yaşam pratikleri hep bu alan içinde tanımlanabilir. Bu yüzden günümüz toplumsal ve sanatsal dinamiklerine bakarken bu kültür tanımının referans alınması sonuçlara varılması açısından kaçınılmazdır” şeklinde açıklama getirmektedir. Kültür alanından yola çıkarak yaşamsal anlamda bir pratik olan her alanın kültür kavramının içine girdiği ve kültürü oluşturduğu varsayımından yola çıkarak sosyolojinin kültürün en önemli etmenlerinden biri olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü insan yaşayışında var olan etmenlerin ve yaşamsal anlamda belli pratikler bütününde yer alan insan davranışları bir nevi sosyoloji çatısı altında toplanmaktadır. Bu yönüyle ele aldığımızda yaşamsal şeylerin insandan topluma, oradan da kültüre etki etmesi ve bir kültür oluşturması sosyokültürel alanı doğurmaktadır. Sosyokültürel alana

karşılık gelen anlam geniş bir yelpazeye sahip olup toplumsal hayatımızda mevcut yaşamsal her şeye etki eden bir olgu olup bu yönü bakımından sanata da etki eden bir konumdadır. Bu yüzden tarih boyunca toplumlarda meydana gelen değişim ve dönüşümler sosyokültürel etkiler üzerinde sanata etki edip, sanatın çağ içindeki değişimlerine sebep olmuştur. Aynı zamanda mevcut ikilikler arasında değişim ve dönüşümlerin birbirini tetiklediği ve ortak hareket ettikleri gerçeği göz ardı edilemez. Çünkü toplumsal anlamda ele alındığında sadece tek bir noktadan bir takım yönelimlerin ve tetiklemelerin olmadığını birçok açıdan farklı dinamiklerin birbirini tetiklemesiyle değişimlerin meydana geldiğini söylediğimizde Berger'in (1969/2007, s.131) "Sanatta yeni bir üslup-yapay olarak yaratılmamışsa-toplumsal değişmeden doğan yeni içeriği işlemek üzere gelişir." açıklaması kültürel ve sosyal hayatın oluşum sürecinde sanattan etkilendiği gibi aynı zamanda sanatı etkilediği gerçeğine bizi ulaştırmaktadır. Toplum birey ve sanat ilişkisini düşündüğümüzde toplumu yöneten güçlerin toplumsal olgular üzerinde yarattığı algı ve yönetim biçimindeki etkili olma sürecinden söz edebiliriz. Örneğin yirminci yüzyılın başlarından itibaren başlayan ve ortalarına doğru büyük ivme kazanan yönetim operasyonu özellikle Amerika gibi ülkelerde başka kültürlerin toplumsal ve sanatsal anlayışından kurtulma çabası ile devam ediyordu. Amerikan toplumunun o yıllarda hem Avrupa estetik anlayışından kurtulma çabası hem de Rus Marksist toplumsal gerçekçi anlayışının gittikçe yayılması sonucu bunun önüne geçme çabaları vardı. Yayılan Rus komünist sanat anlayışına karşı algılar geliştirip kendi toplumsal amaçlarına uygun bir anlayış geliştirmeye çalışan Amerikan toplumunun bir dizi siyasi ve politik stratejiler dizisi gerçekleştirdiği çeşitli kaynaklarca açıklanmaktadır. İdeal olarak kendi sanat dünyasını yaratıp kendi sanat tarihini yazmak isteyen Amerika gibi bir devletin amacı tüm etkilerden sıyrılıp kendi saf estetik ve ideolojik değerlerini yansıtan yapıyı ortaya koyacağı bir sanat anlayışı geliştirmektir. Konuyla ilgili Frances Stonor Saunders, (2016, s.302) ilgili kaynağında belirttiği bazı açıklamalarında o dönem Amerikan siyasetinin konuyla ilgili çok meşgul olup cumhuriyetçi siyasetin modern sanatın komünist ideolojiye sahip bir komplodan ibaret olduğunu savunmaktadır. Bu durumun kültürel bir operasyon olup Amerika'nın güçlü iradesini etkileyip bunu yerinden sarsmak amacıyla geliştirilen bir strateji olduğunu dile getirmişlerdir. Kübizmden Dadaizme, Dışavurumculuk ilkelerinden Soyut sanata kadar uzanan geniş bir yelpazeye sahip bir eleştiri tarzı geliştirip bunların toplumun ve toplumun

sanat anlayışını bozmak üzere ortaya atılmış ve arkasında ideolojik ideallerin olduğu biçimler olarak ortaya çıktığı iddiasında bulunuyorlardı. Modern sanatın doğru okunduğu takdirde aslında içinde şifreler barındıran casusluk aracı olduğu iddialarına kadar bu sert eleştirilerin yanı sıra modernizmi savunan sanatçıları buna alet olduğunu ve Rus siyasetinin ideolojik amaçlarına hizmet ettiklerini savunmuşlardır. Bu tartışmalar ışığında devam eden sanat siyaset ilişkisi bağlamında mevcut anlayışa karşı strateji geliştirip dış sanatsal ve estetik etkilerden sıyrılıp ideolojik, siyasi gönderme ve yapılanmalarla toplumun algısını yöneten yeni anlayışlar ortaya koymayı amaçlamışlardır. Buradan hareketle geçmişten günümüze var olan sanat siyaset ilişkisinin toplumun algısı yönetmek, kendine uygun sosyal yapıları ortaya koymak gibi temel amaçların varlığından söz edebiliriz. Bu durum, sanatın var olma sürecinde sosyal ve kültürel ideallerin birleşip sosyokültürel etkiler yaratarak toplumda sanat ve estetik algısını yönetmek anlamına geldiğini varsayabiliriz. Bu tarz hareketlenmelerle yirminci yüzyılın sanat hareketleri hızla değişmeye başladı. Devletlerin bu tarz müdahaleleri toplumsal algının hızla değişmesinin ardından değişik yapıların var olmasına sebep olmuştur. Bu durum mevcut yaşananların sosyokültürel etkiler üzerinden sanata yansımaya sebep olmuştur.

Yirminci yüzyılda çoğu Avrupa ve Amerika merkezli olan bu sanat hareketleri bir başkaldırı sloganıyla çıkan avangard sanat hareketleri birbirini takip etmeye başlamıştır. “İç içe gecen ve birbirini aydınlatan bir dizi örnek olayda–yüksek kültürle popüler kültür, kurgusal ve gerçek kişiler, sanat ve hayat düzlemleri arasında serbestçe gezinirken-, politik radikalizmin çeşitli biçimleri arasında bağlantılar kurarak bunların bir ölçüde avangard sanat hareketlerinden doğduğunu gösteriyoruz” (Lentricchia, McAuliffe, 2003/2004, s.16). Sözü geçen güçlü devletlerin yaşam biçimi, kültürel ve sosyal değerlere belli estetik değerler kazandırıp belli başlı imgeler yaratıyordu. Yaratılan imge ve sanatsal algılarla ideolojik yapı devreye sokulup istenilen toplum yapısı elde etmek amaçlanmaktaydı. Mevcut sanat hareketleri içinden çıktıkları devletlerin mevcut gücünü kullanarak yaratılan imge ve estetik değerlerle dünyaya yayılıyordu. Bu durum sanatın belli başlı yerlerde belli başlı kültürlerin eseri olarak dünyaya yayılmasına yol açmaktaydı. Böylelikle belli kültürler diğer kültürlerle baskın gelip kendi sanatsal anlayışlarını dünyaya yaymaktaydılar ve dünyaya batı sanatı denilen olgu hakim olmaktaydı. Nitekim

konuyla ilgili, Jean Dubuffet; (1986, 2010, s.21-22) kültürün anlamının artık günümüzde bahsettiği kavramı dönüştürmeyi başaran bir beyin yıkama ve militan bir propaganda şeklinde işleyen bir mekanizmaya sahip olduğunu söyleyerek, bunun için de kitle iletişim araçlarından faydalanıp reklama önem verdiğini vurgulamaktadır. Bunun sanata yansıdığını ve halkın artık sanatsal yaratıdan çok reklam aracılığıyla oluşturulan yapaylığa saygı duymaya davet edildiğini söylemektedir. Bununla halkla beraber sanatçılar da kültürel anlamda reklam yoluyla yapılan propagandadan etkilenmekte ve sanatçıların bu yönde tutumlarının değişmekte olduğunu ifade etmektedir.

Özellikle 1960'lardan bu yana kültür kavramı anlam değiştirip artık kimlik, etnisite ve cinsellik gibi kavramlar bir aşırılık olarak değil bunları normalleştirip olumlayarak kendi anlamında bir eksen kayması yaşamıştır. Bu tarz kavramların bastırıldıklarını düşünüp çatışma alanına dönüşmesi kültür alanı haline gelmiştir. Dolayısıyla bir zamanlar bunların çözüm odağı olan kültür kavramı bir sorun haline gelmiştir ve artık bu kavramların bir parçası haline gelmiştir. Kültür kavramı; Siyasi bir mücadele alanı içerisinde bulunan kimlik, etnik mücadele, Feminizm, milliyetçilik, imge ve anlam gibi son yirmi otuz yılın en tartışılan konularının ifade aracı haline gelmiş ve bu tarz konularla anılmaktadır. Bu koşullarda toplumsal hayatın günlük yaşamında yaşanan her şeyin kültürün bir parçası olduğu ve aksinin düşünülmemeyeceği sonucunu ortaya çıkarmaktadır (Eagleton, 2000/2011, s.51). Bu şekilde, yakın tarihimizde kültür kavramının sosyal hayatımızın temelini oluşturan etkenlerle ne denli iç içe olduğu ve bunları etkilediğini anlamak mümkündür. Bu etkenler sosyal hayatın temelini oluşturan ve dolayısıyla sanat kavramını da içine alan etkenlerdir. Konuyla ilgili kimlik araştırmaları yapılan eserinde küresel çaptaki toplumsal değişim ve dönüşümlere değinen Manuel Castells; “Son yirmi beş yılda teknolojik devrim, kapitalizmin dönüşümü ve devletçiliğin ölümünün yanı sıra, küreselleşme ve kozmopolitleşmeye karşı, kültürel tekillik ve insanların kendi hayatları, çevreleri üzerinde denetim sahibi olmaları adına güçlü kolektif kimlik ifadelerinin yükselişine de şahit olduk” (Castells,2004/2006, s.4) şeklinde geniş çaplı bir kabuk değiştirmenin varlığından söz etmektedir. Kültürün etki alanına alıp değişime uğrattığı sosyal yapıyı oluşturan etmenler doğrultusunda sanatında mevcut sosyal ve kültürel etmenlerden ne denli etkilendiği ve bunların bir parçası olduğunu

söylemek mümkün hale gelmiştir. Bahsedilen kültür kavramıyla olan değişiklikler toplumun her alanına yansıyor belli bir süre sonra sanata yansması ve sanatta köklü değişikliklere yol açması bu yıllara dayanmaktadır.

Modern sanat anlayışının hakimiyetini sürdürdüğü 60'lı ve 70'li yıllarda modern sanatın üretim şekli ve sergileme pratiğinden bağımsız olarak çağdaş sanat kavramı doğuyordu. New York'ta doğduğu düşünülen çağdaş sanat pratiklerinin Avrupa sanat ve estetik anlayışının hakim olduğu modernist sanatın etki alanından kurtulduğu gözlemlenmekteydi. Bu yönü itibarıyla modernist estetiğe kaşı çıkan yeni sanat anlayışı modernist karşıtı sanat olarak tanımlanıyordu. Keşfedilmemiş yeni bir alana yelken açan sanat pratikleri modernist anlayışın üretim ve sergileme anlayışından uzak bir tavır sergiliyordu. Böylelikle modernist anlayışın uzak bıraktığı gündelik yaşam, Kitle kültürü ve beden gibi kavramlar sanatın konusu olmaya başlamıştır. Böylece soyutlama gibi kavramlar geri plana itilip performans sanatı, kavramsal sanat ve pop sanatı gibi eylemler ön plana çıkıp sanatın eleştiri pratiği ve tarihsel çerçevesi değişime uğruyordu. Bundan hareketle sanatın değişim ve dönüşüm meselesinin değişen tarihsel zaman, kültür ve sosyal etkilerin bağlamına bağlı olduğunu ve bu kavramların birbirine paralel hareket ettiklerini görmekteyiz. Ayrıca değişen tarihsel zaman içerisindeki çağa uygun olarak değişen sanat kavramının ortaya çıkışı ve bahsettiğimiz 60'lı ve 70'li yıllardaki çağdaş sanat kavramının doğuşuna tanıklık etmekteyiz. Çağdaş sanatı 70'lerin sonrasında sanattaki gelenekleri yeniden inşa eden sanatsal disiplinleri yeni bir düzene sokup deneycilik üzerine sınırları zorlayan bir anlayış olarak gören düşünceler de karşımıza çıkabilmektedir. “Bu durumda çağdaş sanat, 20. Yüzyılın devrimci tasarılarının çökmesinin ardından ortaya çıkan pek çok sanat, söylem ve toplumsal yapının bilfiil içerdiği bastırılmış deneyciliğin ve öznellik sorgulamasının sığınağıdır” (Artun, Öge, 2013, s.16).

Sanayileşmenin etkisiyle değişen toplum yapısı çağın olanakları aracılığıyla hızlı yaşayan ve hızlı tüketen bir toplum haline gelmiştir. Bu tüketim toplumu içerisinde değişen sosyal yapılar değişen istek ve ihtiyaçların doğmasına sebep olmuştur. Mevcut değişimler çerçevesinde toplumsal tüketim belli bir seviyeye çıkmış ve tüketim ihtiyacı ve oluşan statüler kültürü değiştirme seviyesine ulaşmıştır. Değişen kültürel yapı tüketim anlayışının kitle kültürüne ulaşması ve böylelikle sosyolojik bir

gerçek haline gelmesiyle sürmüştür. Toplumun oluşturduğu belli bir hiyerarşinin oluşması ve hareketli tüketim toplumunun bu hiyerarşiyi takip edip geriden gelen kuşakların da bunu takip etmesi, değişen sosyokültürel sınırların değişmesi ve günümüz tüketim toplumu anlayışının doğmasına sebep olmuştur. Böylelikle toplumsal göstergeleri belirten nesnelerin çoğalması ve kültürün her alanına etki etmesiyle süreç devam etmiştir. Kültür bu noktada toplumun günlük yaşamını oluşturan değer yargılarıyla bütünleşir ve onları etkileyip onlardan etkilenerken bu toplumsal dönüşüme dahil olur. Bu şekilde toplumsal imge ve göstergelerle bütünleşmiş olur ve bu durum sosyokültürel yapının kendi değer sistemini nasıl yarattığını anlamamamıza yardımcı olur. Bir başka nokta tüketim toplumunun rekabetçi ve statü kovalayan ortamında kültürel yapı bu talebe ayak uydurup bu talebe göre sınırlarını belirlemektedir. Bu durum Baudrillard şöyle açıklamaktadır. “Kültür, başka bir söyleme kayarak başka nesnelerle yer değiştirebilir ve onlarla türdeş olduğu tüketim nesnesi olur. Ve bu sadece *Science et Vie* için değil, aynı zamanda yüksek kültür, büyük resim sanatı ve klasik müzik vb için de geçerlidir” (Baudrillard, 1970/2008, s.134). Böylelikle mevcut mantık çerçevesinde değişen kültürel olguların sosyal yaşam içinde sosyokültürel olgular olarak karşımıza çıkıp sanat üzerindeki mutlak etkisini görmek mümkün hale gelmektedir.

5. BEDEN

Sanatta beden kavramı, tarihsel süreç boyunca sanata konu olmuş bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanat tarihi sürecini göz önünde bulundurduğumuzda farklı konu ve şekillerle olsa da, beden kavramının belli dönemlerde figür, belli dönemlerde beden kavramı olarak karşımıza çıktığını görmekteyiz. Beden, tarih boyunca sürekli olarak tuval yüzeyinde figür olarak varlığını sürdürmüştür ve dönemsel olarak değişik form ve soyutlamalar olarak karşımıza çıkmıştır. Tuval yüzeyinden ziyade beden kavramının performans ve gösterilerle karşımıza çıkması yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonraki sanatsal ve düşünsel gelişmelere tekabül etmektedir. Mevcut sanatsal gelişmeler doğrultusunda temsil biçimin sorgulanması küresel anlamda toplumu etkileyen değişimlerle beraber, sanatın kendini ortaya koyma biçiminde bir takım yeni açılımlar meydana getirmiştir. Bu yenilikler arasında sanatın malzeme konusundaki değişimleri idi. Malzeme konusunda sıradanlaşmış olanın dışına çıkma arayışları doğrultusunda oluşan gelişmelere takiben çağın sorunlarının ele alındığı mevcut dönemde birtakım toplumsal ve sosyal arayışlar ortaya çıkmıştır. Bu arayışlar doğrultusunda çeşitli sosyolojik, politik ve kimlik sorgulamaları çerçevesinde beden kavramı, sanatın içine mevcut formların yanı sıra belli değişikliklere uğrayarak girmiştir. “Yetmişli yılların sanatı, hiyerarşik olmayan türlerin ve son derece gelip geçici...çözümlerin bir araya geldiği, çeşitlilik içeren bir sanattır. Sanatçılar enerjilerini biçimsel temellere dayanan resim ve heykel yerine... belli bir bilinç uyandırmaya yönelik geçici durumların yaratıldığı karışık kategorilere... harcamışlardır” (O’Doherty, 2000/2013, s.98). Buradaki sosyolojik ve politik bağlamlar içeren düşünce yapıları, değişik sorgulama biçimleri, dönemin sanatının yüzünü farklı bir yöne döndürdüğünü ve klasik sanat sorgulamaların terk edilmeye başlandığını görmekteyiz. Beden sanatının mevcut değişikliklerle ve bu sorgulamalar ışığında sanatın içine bir malzeme olarak girmesi böylelikle başlamış oluyordu. ”Beden sanatında sanatçının bedeni, sanatın aracı olur. Beden sanatı, performans sanatı gibi diğer birçok form ve üslupla bir arada icra edilir. Bu akım 1960’larda minimalizmin soğuk sadeliğine ve ciddiyetine tepki olarak popülerleşmiştir” (Dickerson, 2013/2018, s.311). Çağın sorgulanan meseleleri ve birtakım sanatsal üsluplara karşı geliştirilen tavrın yanı sıra yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonraki dönemde iyice ön plana çıkan kadın hareketlerinin çalışmaları da

beden sanatının gelişmesi ve yayılmasında etkili olmuştur. Kadının sosyal yaşamdaki rolü, ataerkil toplum düzenindeki imajı, kadın kimliğine yüklenen anlamlar ve bu anlamların sorgulamasına dayalı bir başkaldırı niteliğinde olan kadın hareketleri Feminizm olgusunu oluşturmaktaydı. Bu kaygılar çerçevesinde sınırlarını çizen feminist hareket aynı zamanda feminist sanatın da gelişmesine yol açıyordu. Böylelikle bahsedilen kadın varlığına ve kimliğine dayalı olan bu sorgulamalar, feminist öğretilerinde içinde bulunduğu bir kadın bedeni olgusunun sanatsal malzemeye dönüşmesine yol açmaktaydı. “Feminist sanat, 1960’larda siyasi ve sosyal saikleriyle kadın özgürlüğü hareketinden doğup gelişmiştir. Feminist sanatın amacı, sistematik şekilde cinsiyetçi tavır sergileyen sanat tarihini yeniden yorumlamak ve kadınların sanata ve kültüre katkısını desteklemektir” (Dickerson, 2013/2018, s.314).

Bedenin insan varlığının somut bölümü olması ve insan varoluşunun zaman içerisinde bedene yüklediği anlamsallık silsilesi, beraberinde bedenin kendisine atfedilen belli değerleri ortaya çıkarmasına yol açmıştır. Dönem ve çağa göre bu anlam yer yer değişkenlik gösterebilmiştir ve içinde bulunulan dönemin anlayışı olarak bedene atfedilen temel görev ve işlevler çerçevesinde toplumsal olarak yerini ve konumunu yaşamıştır. İçinde bulunulan dönemde yaşanan olaylarla beraber bir algı oluşmakla birlikte, toplumun beklentisi bedenin bu normları yerine getirmesi şeklinde olmuştur. Özellikle yirminci yüzyılın başında dönemin buhranı ve savaşın soğuk yüzünü göstermesi sıkça karşımıza çıkan bir olgu olmaktadır. Figür bu anlatının baş mimarı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir önceki yüzyılda Francis Bacon’un insanın doğasına ilişkin bastırılmış noktaları sıra dışı imgelerle tuvale aktaran anlayışından yola çıkarak bunu ifade etmek, kimi zaman da Max Beckman’ın (Bkz. Resim 5.1, Resim 5.2) insanoğlunun yarattığı yıkım karşısındaki tepkisi ve bunu ortaya çıkarma biçimi, ya da George Grosz’un kibirli burjuvayı, soyluları ve zevk düşkünlerini çarpıcı bir şekilde konuyu tuval üstünde boya ve şekillerle özetlerken, sonraki yıllarda insana dair duyguların bedensel yansıması radikal değişimlere sahne olmuştur. Özellikle 1960’lı yıllardan sonra başlayan sanat hareketleri ve bu hareketlerin sosyal ve politik sorgulamalarla insan bedenini etkili bir şekilde kullanmaları konuyu önemli yerlere çekmektedir.



Resim 5.1. Max Beckmann, Descent From The Cross, (Çarmıhtan inış), Tuval üzerine yağlı boya, 151.2 x 128.9 cm, 1917

“Dışavurumculuk akımının en güçlü temsilcilerinden biri olarak nitelendirilen Max Beckmann, birinci dünya savaşına katıldıktan sonra hiçbir zaman eski ruh sağlığına kavuşamamış ve yapıtlarında savaşın korkunç etkilerini duyurmuş, insanoğlunun canavarlığı karşısında duyduğu dehşeti ortaya koymuştur” (Antmen, 2000, s.13).

Bedenin figür olarak işlenmesinin uzun tarihsel süreçlere uzanması konuyu oldukça ayrıntılı kılması itibariye yakın döneme ait ve figürü oldukça etkili bir biçimde kullanan dışavurumcu sanat anlayışının örnek verilmesi konuya toparlayıcı bir nitelik kazandıracağı düşünülmektedir. Bu anlamda dışavurumcu sanatçıların özellikle birinci dünya savaşı sonrasında insan bedenine olan yaklaşım biçimleri ve anlatmak istediklerini figür üzerinden anlatmak istemeleri figürün etkin bir biçimde ön plana çıkmasına yol açmıştır. Figür konusunda savaş sonrası sanat anlayışının önemli bir yerde olduğunu George Grosz gibi sanatçıların figürü resmin merkezine yerleştirme anlayışından anlamak mümkündür. (Bkz. Resim 5.3) “Savaş ve yozlaşmayı konu aldığı, toprak sahibi soyluları, kibirli burjuvaları, ayyaşları ve zevk düşkünlerini

resmettiği çarpıcı yapıtları yüzünden Naziler tarafından bir numaralı kültürel Bolşevik ilan edilmiştir” (Antmen, 2000, s.35). Figür konusunu etkili bir şekilde işleyip figürle anlatım zenginliğinin ne denli güçlü olabileceğini gösteren bir diğer sanatçı olan yeni dışavurumcu Georg Baselitz gibi sanatçıları örnek olarak göstermek mümkündür. (Bkz. Resim 5.4) “Baş aşağı imgeleri ile neredeyse imzası haline getiren sanatçı, böylelikle, kendini geleneksel resmin sınırlamalarından kurtarmakla kalmadı, aynı zamanda resmin odağını konudan uzaklaştırdı, yeniden imgenin ötesine, resmin yüzeyinin dokusal değerlerini yöneltti” (Antmen, 2000, s.13).



Resim 5.2. Max Beckmann, Night (Gece), Tuval üzerine yağlı boya, 1918, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Almanya



Resim 5.3. George Grosz, Suicide (İntihar), 1916



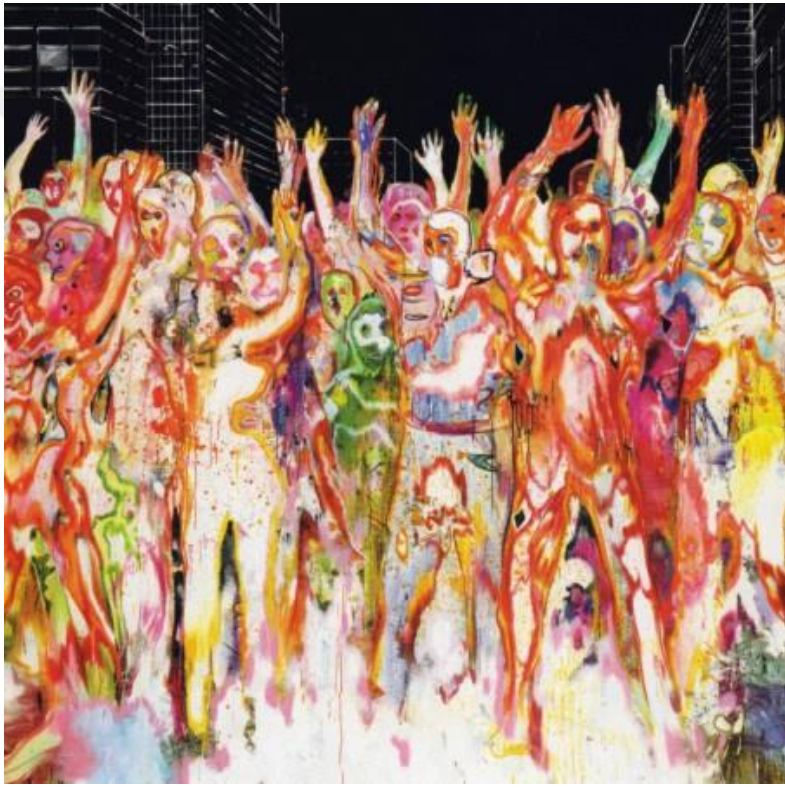
Resim 5.4. Georg Baselitz, Avignon Dada Strip, 2014

Figürün gidişatı içinde bulunulan dönemin sanat anlayışına göre şekil alırken, yirminci yüzyılın başlarından itibaren oldukça etkili kullanılmış ve iletilmek isteneni ileten bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Oldukça etkili çalışmalarla tuval yüzeyinin göze çarpan ögesi ve anlatılmak istenenin taşıyıcısı görevi görüyordu. Yirminci yüzyılın insan bedenini en etkili bir şekilde tuval yüzeyine figür olarak aktaran sanatçılarından biride Willem De Kooning olmuştur. Anlatmak istediğini Oldukça güçlü bir şekilde figüre döken sanatçı (Bkz. Resim 5.5) “1950’lerin başlarında gerçekleştirdiği Kadın I-VI adlı dizisi, şiddet imgeleri, atılğan ve canlı tekniğiyle büyük olay yaratmıştır. Vahşice uygulanmış, boya ile tuvale kusulmuş izlenimi uyandıran renk kullanımıyla, çağdaş insanın duyduğu yaygın cinsel korkulara uygun düşen bir kadın ortaya koymuştur” (Antmen, 2000, s.26).



Resim 5.5. Willem De Kooning, Woman I, Tuval üzerine yağlı boya, 147.3 x 192.7 cm, 1952, Museum of Modern Art (MoMA), New York City, NY, US.

Bahsettiğimiz yıllarda verilen örneklerin temel aldığı konular sonraki zamanlarda da karşımıza çıkmakta olup, toplumsal yaşantının mevcut yapısı ve dönemin koşullarına göre şekillenip insan bedeninin figüre bürünmüş hali varlığını sürdürmüştür. Beden kavramı böylelikle tuval yüzeyinde anlatım ve mesajlarla içinde bulunduğu döneme tanıklık etmiştir. İlerleyen zamanlarda bedenin figür üzerinden bir anlatım aracına dönüşmesine Daniel Richter (Bkz. Resim 5.6) gibi figürü etkili kullanan ve savaş, ırkçılık, cinsiyetçilik ve toplumu etkileyen olaylar üzerin figüratif anlatımlar yapan Leon Golub (Bkz. Resim 5.7) örneğini vermek mümkündür.



Resim 5.6. Daniel Richter. Duisen, 2004



Resim 5.7. Leon Golub, Combat (Saldırı), Tuval üzerine yağlı boya, 1964

Bedenin figür olarak tuval yüzeyinde varlığını sürdürmesi 1950'lerden sonra devam etmiş, dışavuruma yönelik sanatçıların malzemesi olmayı sürdürmüştür. Güney Afrikalı kadın sanatçı Marlene Dumas (Bkz. Resim5.8 ve 5.9) beden temasını figür üzerinden çok etkili bir şekilde kullanmıştır. Konusu genel anlamda cinsiyet ve ırk sorunları etrafında dolaşan Marlene Dumas, içinde bulunduğu zamanın problemlerini kendi perspektifinden etkili bir şekilde aktarır. Hem bireysel hem de kümeler halinde resmettiği figürleri, kendi deyimiyle “sokak adamları” olarak tanımlamaktadır. İşlediği konuların zamansızlığı dikkat çekmekle birlikte, resmin zamanı döndüren ve geri dönüştüren bir öge olarak tanımlaması dikkat çekici bir noktaya sahiptir. İçinde bulunduğu zamanın ırk ve cinsiyet öğelerini yarattığı etkili imgelerle yaratan Dumas'ın çalışmaları, eski ustaların görüşlerinin modernist dünyaya uygun olarak yeniden yorumlanması olarak tanımlanabilmektedir (Hicks, 2014/2015, s.177-179).



Resim 5.8. Marlene Dumas, Rejected Magdalena, Kağıt üzerine akrilik, suluboya ve mürekkep, 124.5x69.8 cm, 1996



Resim 5.9. Marlene Dumas, Miss south africa, Kağıt üzerine mürekkep, 24.5x67.5 cm, 1990

Yirminci yüzyılın sonlarına doğru etkili figüratif çalışmaları devam etmekte ve sanatçılar bazen çeşitli alıntılarla geçmişin sanatına yorum getirmişlerdir. Figürü bu anlamda geçmişin örnekleriyle bağlantılı olarak ele alan İtalyan sanatçı Sandro Chia verilebilecek etkili örneklerdendir. Klasik geleneğin konularını çağrıştıran Chia'nın çalışmasında görülen arka plandaki formlara yenilerini ekleyen figürler Malevich'i andıran Fovist tarzda yapılmıştır. (Bkz. Resim 5.10) Böylelikle geçmiş dönem anlayışlarıyla bağlantı kurmaktadır. "Chia burada belki biz şehirlilere de ölümün beklediği konusunda uyarıyor, belki de sanatın ölümünden bahsediyor; ama herhalde açıkça söylediği, bu gençlerin duvara bir şeyler çizdikleri ve yasalara karşı çıktıklarıdır. Bunu da şakacı bir biçimde yapıyor" (Lynton, 2004, s.347).



Resim 5.10. Sandro Chia, Korkusuz çocuklar iş başında, Tuval üzerine yağlı boya ve yağlı pastel, 168,2x158 cm, 1981. İskoçya ulusal modern sanat galerisi

Figür üzerinden iç dünyasını anlatan sanatçı Luc Tuymans kendisini etkileyen olguları etkili bir şekilde aktaran bi isim olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal anlamda kendisini etkileyen olayları füğür ve yarattığı portreler üzerinden aktaran Tuymans (Bkz. Resim 5.11)görünenin arkasındakiolguyu yansıtan bir anlayışa sahiptir. “Tuymans resmi, hayatı iğretileme olarak kullanır. Başarı ve fiyasko tanımlarımızı alaya almak için kırılma çizgilerini kullanır” (Hicks, 2014/2015, s.180-181).



Resim 5.11. Luc Tuymans, Paskalya, Tuval üzerine yağlı boya,128x179 cm, 2006

Tuymans’ın tanılayıcı bakış serisinde insan yaşantılarının yüzünde bıraktığı izlerden ilham alarak çalışmalarını sürdürmüştür. (Bkz. Resim 5.12) “Fikirleri, kafasını fotoğraflara takmış olan Gerhard Richter’den bir adım öndeydi, fakat tıpkı onun gibi, Avrupa’nın yakın tarihinden fişkiran hastalıklar ve gizli günahlar üzerinde durdu. Tuymans’ın ressamı dokunuşunun zarafeti geniş izleyici kitlesinin güvencesi oldu” (Bell, 2009, s.462).



Resim 5.12. Luc Tuymans, The diagnostic of view V, Tuval üzerine yağlı boya, 58x40 cm, 1992

Geçmişin sanatına yorum getirerek çalışmalarını dışavurumcu bir şekilde aktaran örneklerden biri de Michael Borremans'tır. Çalışmalarında figürün duruş ve yüz ifadeleriyle duyguyu etkili bir şekilde veren Borremans aynı zamanda film yapımcısı olup bu etkiyi de taşımaktadır. Film ile resim arasındaki ilişkiyi kullanarak ikisinin etkisini çalışmalarına aktaran Borremans, filminden alınma kareleri resmeden anlayışıyla karşımıza çıkmaktadır. Hicks, eserinde Borremans'ın çalışmasıyla ilgili; (Bkz. Resim 5.13) "Resim fotoğrafçılığın zamanı durdurmada kabiliyetsiz olmasına ilişkin bir yorumudur. Tam o anda bu tek bir kareye bakıyor olabiliriz, ama filmin içerisinde zamanın ilerlediğini biliriz. Oysa bu film karesi değildir; göz alıcı bir resim..." (Hicks, 2014/2015, s.179) şeklinde yorum yaparak Borremans'ın film ve resim arasındaki ilişkisini açıklamaktadır.



Resim 5.13. Michael Borremans, Gövde, Tuval üzerine yağlı boya, 40x50 cm, 2009

5.1. Figürden Bedene

İnsanın biyolojik bir varlık olması ve bir bilince sahip olması sonucunda, toplumsal yaşantı ve değer yargılarıyla beraber toplumsal normlarda belli değerler ortaya çıkarır. Değerleri ortaya çıkarmasıyla beraber bedenlere bu normlara göre anlamlar yüklenir ve belli bir kimliğe bürünür. Beden bu noktada oluşan değerler bütünüünün somut hali, yani taşıyıcısı konumuna gelir. Böylelikle beden, dış dünyaya açılan önemli bir taşıyıcı görevi üstlenmektedir. Bununla beraber zaman içerisinde kendi bedenine yüklenen anlamları kabul etmeyen bireyler bedene yüklenen anlamlar bütünüüne yönelik karşı çıkışlar başlatıp bu durumun günümüze gelmesine yol açmıştır. Bir diğer konu ise toplumsal anlamda erkek egemen toplumun olması ve bu toplum içerisinde kadın kimliğinin geri plana itilmesiyle beraber kadın kimliğine yüklenen anlamın artık reddedilmesine dayanmaktadır. “Erkek gerçekliği, bu bağlamda, Pierre Bourdieu’nün eril tahakküm kavramı bağlamında, bir anlamda ‘doğallaştırılmış toplumsal inşa’dır; yani ‘eril tahakkümü’nün meşrulaştırılmasıdır”

(Sancar'dan akt: Antmen, 2017, s.89). Eril özne anlayışının hakim olduğu, kadın erkek arasındaki eşitsizliğin yaşandığı bir dünyada zaman zaman eşitsizliğin kaynağına yönelik hareketlerin oluşumundan bahsedilse de özellikle teknolojik ve bilimsel ilerlemenin toplumda yarattığı değişimlerle beraber bu durum ivme kazanmıştır. Bahsedilen ilerlemeler sonucu toplumun yaşayışında oluşan değişimler, ilgi ve beklentilerin yön değiştirmesine yol açmıştır. Toplumsal ihtiyaçların farklılaşması ve farkındalık bilincinin artmasıyla beraber kendi bedeninin farkında olma oldukça önemi bir noktaya ulaşmıştır. Mevcut farkındalıklar ışığında oluşan bilinç, bedenin önemini arttırmış ve atfedilen değer daha üst seviyelere çıkmıştır ve hayatın farklı alanlarında hiç çıkmadığı kadar ön plana çıkan beden kavramı toplumun sanat anlayışında da kendini göstermiştir. Çağımızın günlük yaşamının bir gösteri kültürüne dönüşmesiyle birlikte sanat anlayışı değişmiş, sanatçılar da bedeni ön plana çıkararak bedeni bir sanatsal anlatı aracı olarak kullanmaya başlamıştır. Kavramsal sanatın ortaya çıkmasıyla beraber farklı alanlarda boy göstermeye başlayan sanat anlayışı bünyesinde bedene yer vermiş ve belli sanatçılar, sanatsal bir anlatım aracı olarak bedenin kullanımını gerçekleştirmiş ve beraberinde bedenin bir sanat nesnesi haline gelmesinin önünü açmıştır. 1960'ların başına denk gelen bu hareket belli bir süre sonra oldukça farklı kitlelere ulaşmış ve varlığını sürdürmüştür. Sanatın bu yıllarda kendine biçilmiş kalıpların dışına çıkıp farklı alanlarda boy göstermesi disiplinler arası yaklaşım fikrinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Disiplinler arası yaklaşımın bir avantajı olarak beden, sanat nesnesi olarak dar bir kapsamda değil tam tersine farklı boyutlarda bir gösteri şeklinde varlığını göstermiştir. Bedenin bu gelişmeler ışığında kendini var etmesiyle birlikte sanatın bir anlatım aracı olarak farklı eylem ve performanslarda varlığını sürdürmesi sanatta farklı yaklaşımların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Özellikle bedeni bir performans aracına dönüştüren sanatçılar bedeni alışlagelmiş anlam ve biçimin dışına taşıdılar. Gerçekleştirilen performans ve eylemlerle beden öznesine dikkat çekmek istenmiş ve sanatsal bir nesne bağlamında bedene toplumsal normlar çerçevesinde atfedilen anlamlar yeniden gözden geçirilip bedenin varlığına dikkat çekilmiştir. Bazı sanatçılar kendi bedenlerini kullanarak kendi bedenlerinin varlığını yeniden şekillendirmeyi amaçlamışlardır. Bedene yüklenen anlamı değişime uğratmak eril özne iktidarının kendi bedenlerine yönelik gerçekleştirdiği anlamları reddedip, bedeni yeniden tanımlandırmak istenmiş ve böylelikle farklı performatif eylemlerle

yerine göre izleyicinin de sürece dahil olması sağlanmıştır. Süreçle beraber eyleme seyircinin dahil olması, bedeninin ters yüz edilmeye çalışılan anlamının daha geniş bir tabana yayılmasına olanak sağlamıştır. Geniş bir katılımsal mantık bütününde gerçekleştirilen uygulamalarda etkin olarak yer alan beden, çağımız sanat anlayışına belli oranlarda yön veren ve etkileyen sanatsal bir anlatı olmanın yanı sıra toplumsal algıyı eleştirme eril özne anlayışına göndermelerde bulunma, cinsiyet ve kimlik gibi kavramları yeniden yapılandırma arayışları içerisinde varlığını devam ettirmektedir.

Başka bir açıdan ele aldığımızda ise yirminci yüzyılın geçirdiği dönüşüm içerisinde sosyal, politik ve kültürel alanlarda meydana gelen gelişmeler beraberinde sanatın değişik bakış açıları geliştirmesine yol açmıştır. Bu değişimler daha toplumsal olana işaret etmekteydi. Mevcut dönemde yaşanan sorunlar ele alınmakta ve bunlar ele alınırken oldukça değişik yöntemler kullanılmıştır. Sanatçılar bir aktivist gibi hareket edebilen bireyler haline gelmekteydi ve bu durum beraberinde daha politik bir sanat anlayışının doğmasına yol açmaktaydı. Özellikle yüzyılın içinde meydana gelen her türlü gelişmenin yanı sıra yapısalcılık anlayışının dil kavramını ön plana alıp bu eklektik yapıda toplumsalı açıklamak için kullanması, sanatın teorik bir şekilde ifade edilmesine yol açıyordu. Yeni önerme ve söylemlerle sanat teorik altyapılarla desteklenip farklı performans ve ifade biçimleriyle yoluna devam etmiştir. Bahsedilen olgular arasında en önemlilerden birisi de postmodernist anlayışının hakim olması ve bu anlayış doğrultusunda sanatla hayatın birleşmesi kavramıdır. Postmodernizmin çoğulcu sanat ortamı mantığı doğrultusunda ortaya çıkan teorik söylem ve eleştiriler toplumsal olanı ele almakta ve daha önce sorgulanmamış olanı sanatsal bir ifadeyle sorgulamaya açmaktaydı. Bu ifade biçimleri arasında beden kavramı yerini almakta ve sanatın kullanım alanına aktif bir şekilde açılmıştır. Sanat ortamı, teorik olarak geliştirilen politik söylem ve eleştirilerin karşılığını bulmak ve bunu sanatsal bir ifadeyle göstermek istemiştir. Böylelikle günümüze kadar gelmiş performatif eylemlerle beden varlığını sürdürmüştür.

Son otuz-kırk yıldır, potansiyel (veya ilişkisel) olarak, performans sanatında beden, saplantılı bir biçimde kendi bölünmüşlük travmasıyla karşı karşıya kalmıştır. Bir yandan metalaştırılırken, saplantılı bir mantıksal zorunlulukla giderek daha da etkili bir biçimde gelişmeye zorlanmıştır. Öte yandan, bedeninin yarattığı boşluğun giderek yok olması, yeni seçenek ve perspektifleri olası kılar. Böylesi geniş bir çerçeveden ele alındığında, tehlikeli bağlantıların görünüşü olan

çağdaş beden, derin değişikliklere tabi tutulmuştur. Bu, bildiğimiz Batı bedeninin acil bir değişim geçirmesi ve politik ve etik sorunsallarının açığa vurulmasıdır (Şahiner, 2015, s.177).

Yirminci yüzyılın sanat sorunları ve figür anlayışının zamanla bedenın sanatsal temsile dönüşme anlayışının oldukça uzun bir hikayesi bulunmaktadır. Değişen sanat temsilleri ve sanatsal arayışlar beraberinde belli soyutlamalar, değişik malzeme ve biçimlerle kendini göstermiştir. Değişik sanatsal ifade biçimleri arasında geçen bu sürede zaten karmaşık olan sanatsal alan biraz daha karmaşık hale gelerek belli politik ve estetik karşı çıkışlarla, beden sanatı denen olguyla kendini göstermeye başlamıştır. Sanatsal ifade yolunun yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonra iyice değişime uğrayıp alışlagelmiş sanat formlarının etkisini azaltması sonucunda resim ve heykel gibi formların alanı sınırlanmış, müze ve galeri gibi mekanların varlık amacı sorgulanmaktaydı. Bu durum daha önceki bölümlerde bahsettiğimiz değişik sanatsal malzeme ve anlayışlarla elde edilmeye çalışılan sanatsal anlatının yanı sıra bedensel performanslarla sıra dışı bir nitelik yaratıyordu. Modernist anlatının reddine varan ve postmodernizmin çoğulcu ve katılımcı anlatısına dayanan bu yepyeni sanat formuna dayalı olarak modernizmin dışladığı düşünülen kadın öznesinin bu fırsattan yararlanarak oldukça ön plana çıktığı görülmektedir. Bu ön plana çıkış erkek egemen olduğu düşünülen sanatsal anlatıya bambaşka bakış açıları kazandırmış ve değişik sorgulama alanları açmıştır. Aynı zamanda bir temsil krizi olarak ta ele alınabilen beden sanatı toplumsal bir başkaldırı olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonraki toplumsal hareketler içerisinde yer alan olaylara tarafsız kalmayan sanatçılar bu yönde performanslar geliştirerek sanatsal ifadeyle amaçlarına ulaşmak istiyorlardı. Bu dönüşüm bir yandan çağın sorunlarına sanatsal bir bağlamda eğilirken öte yandan sanatın işlevini ve ifade biçimini değiştirmekteydi. Özellikle çağın büyük sorunlarından olan kadına yönelik düşünce sistemleri ağır bir şekilde eleştirilip bu duruma karşı bir başkaldırı sergileniyordu. Bu başkaldırı neticesinde özellikle feminist hareket çerçevesinde hareket eden kadın sanatçılar ön plana çıkmaktaydı. Bahsedilen kadın sanatçılar bu tema doğrultusunda kadının toplumsal kimliğine ve bedenine yönelik kuşatıcı ve değersiz kılan düşünce sistemlerine karşı çıkmıştır. Bu karşı çıkışları bazen ironik bir şekilde ataerkil düzeni sorgulayarak bazen de kadın kimliğine yönelik baskılayıcı politikaları kendi bedenlerine yönelik uyguladıkları değişik acı içerikli performanslarla

göstermişlerdir. Çünkü bu performanslarda baskılanan kadın kimliği ve bedenini sanatsal özne haline getirmek amaçlanıyordu. Ortaya çıkan bu durum sanatsal anlatıya bambaşka bakış açıları ve sorgulama alanları açarak çağın sanatsal malzeme ve ifade biçiminin bambaşka bir boyuta bürünerek farklı temsiller yaratmasına neden olmaktaydı.

20. yüzyılın ilk yarısı boyunca modern sanattaki en belirgin eğilim soyut (soyutlama, figür karşıtlığı) idi. Hatta bazı çevreler, modern sanatı soyut sanata eş anlamlı kullanıyordu....dadacı ve gerçeküstücüler zihinlerini *soyut ve figüratif* ayrımıyla pek meşgul etmemişlerdi. Gerçeküstücülerin sanatsal *dileve* konuyayaklaşımları safçı modernizmle taban tabana zıttı. Dadacılar ise, gece kulüplerinde şamatalı gösteriler düzenleyerek sanatın sınırlarını genişletmişler; daha doğrusu, yaşam ve sanat arasındaki sınırı ihlal etmişlerdi. 20. Yüzyılın ikinci yarısında bazı sanatçılar dadacılıktaki *gösteri* mantığını sürdürmüşler; bir anlamda, cehenneme gönderilen figürü hortlatarak onunla birleşmişler; et ve ruhtan mürekkep bir *beden* olarak sahneye çıkmışlardır. Bu süreçte kadın sanatçılar, erkek egemen sanat anlayışına ve geleneksel temsil yöntemlerine başkaldırmışlardır (Yılmaz, 2013, s.218).

Sanat alanında meydana gelen algı değişimleri bu şekilde sürerken bir yandan da kullanılan malzemenin farklılaşması meydana gelmekteydi. Farklılaşan algı ve malzemeyle birlikte geçmişin kalıplaşmış bir takım anlayışları terk edilmiştir. Bu farklı anlayış temsil anlayışının değişimiyle birlikte yüksek bir noktaya ulaşmıştır. Böylelikle daha önce tuval yüzeyinde ve heykel formunda figür olarak karşımıza çıkan anlayış beden olarak değişime uğramıştır. Bu durum, değişen paradigmlar ışığında meydana gelen oluşumlardan, figürün bedenleşmeye doğru giden yolu olarak tanımlanabilir. Bu şekilde geçmişin figürü bugünün bedeni olarak okunabilmektedir.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren değişime uğrayan sanatın temsil alanı çağın sorunlarının irdelenmesiyle beraber iyice malzeme ve anlatı farklılıklarına gitmiştir. Modernizmin öğretilerinin teknolojik ve bilimsel ilerlemelerle değişen toplumsal ve sanatsal anlayışıyla beraber sorgulanması ve reddedilmesi yüzyılın ortalarına denk gelen bedensel performatif eylemlerle sürmüştür. Bu eylemler çeşitli toplumsal eleştiriler bağlamında yerine göre bir başkaldırı şeklinde ortaya çıkmıştır. Özellikle kadın sanatçıların ataerkil düzen içerisinde kadın temasına yönelik eleştirileri ön plana çıkmaktadır. İlk bedensel performansların kavramsal sanat

bünyesi altında ortaya çıktığını görmekteyiz. Joseph Beuys'un çalışmalarında sanatsal sorgulamalar ışığında bedensel eylemler sergilediğine rastlanmaktadır. İlerleyen zamanlarda ise gerek cinsiyetçi yaklaşımlara karşı olsun gerek toplumsal eleştiri bağlamında olsun dünya genelinde birçok sanatçı bu konuya eğilim göstermiştir ama hepsine yer vermek olanaksız olduğundan, Cindy Sherman, Barbara Kruger, Carolee Scheneemann, Orlan ve Marina Abramoviç gibi sanatçılar ön plana çıkan sanatçılar olarak karşımıza çıktığını söyleyebiliriz. Bedenin sanatsal alana girmesinin elbette birçok sebebi vardır ama özellikle sanatsal temsil anlayışının değişime yüz tutması sanatın alanına toplumsal ve benlik sorunlarının girmesi bedenin önemini arttırmıştır. Bir diğer husus ise bedenin gösteri aracılığıyla anlık olarak seyirciyi olaya dahil etmesi olayıdır. Bazı düşüncelere göre klasik malzeme ve sunuş biçiminin sanat ile birey arasına belli sınırlar koyduğunu ama bedensel performansların sergilendiği esnada seyirciyle aynı mekanda bulunması bahsedilen sınırları ortadan kaldırdığı yönündedir. Böylelikle sanat ile toplum arasındaki sınırlar ortadan kaldırılmış oluyordu. Sanat ve yaşam arasındaki sınırları ortadan kaldırma fikrini düşündüğümüzde postmodernizmin ortaya çıkışının ideallerinden biride sanatla yaşam arasındaki kopukluğun giderilmesi idi. Bu anlamda postmodern teorisinin bir nimeti olan farklı sanatsal yaklaşımlar çerçevesinde beden sanatının bu anlamda ortaya çıktığını ve aynı zamanda postmodern teorisinin bir idealini yerine getirdiğini görmekteyiz. Daha sonraki yıllarda ise bedenle yapılan sanat çok yönlü bir şekilde gelişimine devam etmiştir.

Sanat ve yaşam arasındaki sınırlardan bahsetmişken çeşitli toplumsal eleştiriler bağlamında bedenini sanat alanına açan erkek sanatçı Hermann Nitsch (Bkz Resim 5.14, Resim 5.15) çeşitli gösterilerle amacını aktarmıştır. Bu eleştiriler arasında sanat ve yaşam arasındaki yıkılması düşünülen sınırlar da vardır. "Nitsch'e göre bütün sanat disiplinleri, tıpkı insanın duyuları gibi, mümkün olduğunca birbirleriyle iç içe olmalıdır. Sanat duyularımıza bir bütün olarak seslenmelidir. Sanat ve yaşam arasındaki eşik, aşılması gereken çok çetin bir sorundur" (Yılmaz, 2013, s.369). Toplumsal geleneklerin de çeşitli performanslarla eleştirilen sanatçının çalışmalarında özellikle kan teması oldukça çarpıcı bir biçimde işlenmektedir.



Resim 5.14. Hermann Nitsch, 80. Aktion (3-Tage Spiel), 1984

Resim ve heykel alanında figür sürekli bir anlatım aracı olmuştur. Ancak yüzyılın beraberinde getirdiği değişimlerle beraber tuval yüzeyinde çeşitli çizgi ve renklerle ifade bulan figür artık sanatçının gerek kendi bedeni gerekse başka bedenler üzerinden anlatısını gerçekleştirilmesiyle devam etmiştir. 20. Yüzyılın ikinci yarısında başlayan kavramsal sanat hareketiyle birlikte meydana gelen değişikliklerle hayat bulan beden sanatı, ilk başlarda içerisinde birçok sanatsal hareketi barındıran kavramsal sanat hareketleri arasında yerini alıp daha sonraları ise kendi başına çeşitli gösteri ve performanslarla yalnız başına kendini tanıtmaya yoluna gitmiştir. Figürün sanat nesnesi olmasındaki uzun yolculuğu canlı bedenler üzerinden performanslara

sahne olması, figüre yüklenen anlamı değişime uğratmasının yanı sıra sanatın da ifade biçimi ve malzeme olanağına başka bir bakış açısı getirmiştir.

imgenin yerini alan beden artık bir sanat nesnesine dönüşmüştür. Başka bir deyişle de Marcel Duchamp'ın birçok sanatçının eserlerini sadece göze hitap eder bulması ve bunun yerine sanatı zihnin hizmetine sunmak gerektiği düşüncesi ile sergilediği hazır nesne, bedeninde sanat nesnesi olma yolunda ilk temel yaklaşım olarak görülmektedir...(Türkdoğan, 2014, s.109).

Beden imgesinin kullanımı özellikle kimlik politikalarına yönelen sanatçıların ilgi odağı olmuştur. Toplumdaki cinsel farklılık ve bu ayrımın eril bir düzenin iktidarıyla son bulması cinsiyetçi yaklaşımların ve azınlık gruplarının kimlik arayışlarına girmesiyle devam etmiştir. Bilinç düzeyinin yükseldiği mevcut dönemde bu grupların toplumdaki yerini keşfetme ve yer edinme çabaları sanatın konusu oluyor ve bunu destekleyen sanatçılar tarafından bu konu işlenmekteydi. Beden üzerinden, kimlik, cinsiyet, ve cinsellik gibi bastırılmış duyguların dışa vurulmasına dayanan anlayış bedenin kastedilmek istenen şeyin aracı haline getirmiş ve beden artık bir sanat nesnesi haline gelmiştir. Beden üzerinden kazanılan bu nesnel gerçeklik, tuval üzerinde hayat bulan figür imgesinin imajını değişime uğratıp bedeni bir sanat nesnesi haline getirmeyi başarmıştır.



Resim 5.15. Hermann Nitsch, action 122, vienna, 2005

Sanatta temsil anlayışına baktığımızda ise postmodern çağın beraberinde getirdiği her türlü değişimle beraber sanatta beden imgesinin anlam kazanması alışılmışın dışında bir temsil anlayışı kazandırmaktaydı. Bu anlatım biçimi, çağın beraberinde getirdiği düşünsel sanat biçimi olan beden imgesinin bir parçası olduğu kavramsal sanat pratiğinin amacına ulaşmasına işaret ediyordu. Çünkü uygun felsefi altyapı ve düşünce unsurlarıyla desteklendiği takdirde her türlü nesne ve imgenin sanatsal malzeme ve anlatım aracı haline gelebileceğini savunan bir sanat hareketinden bahsedilmekteydi.

Sanatın kendi sorgulamasını yaptığı bir dönemde çağdaş sanatın insan bedeni kullanımını sorgulama biçimini düşündüğümüzde sanatçıların kendi bedenlerinde açtığı yaralardan, performans amaçlı yapılan cerrahi müdahaleler olsun alışlagelmişin dışında beden kullanım biçimlerine rastlamak mümkündür. Entelektüel söylemlerle bir araya gelmiş adımlarla inanç sistemlerine saldırılar ve ahlak kuralları ihlal ediliyordu. Çağdaş sanat artık gündelik yaşamın kural ve değerlerinden uzak bir yaşam sürüp gündelik yaşamdan kopmuş ve serbest bir alan haline gelmişti (Stallabrass, 2004/2013, s.11). Yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonra değişim rüzgarları bazen politik ve ekonomik nedenler, bazen de teknolojik ilerlemelerden kaynaklı oluyordu. Bu durum sanatın kendi iç sorgulamalarına büyük ivme kazandırmıştır. Bu ivme sanatın kendi yolunu bulması açısından beden kavramının sanata dahil olmasıyla devam etmiş ve bahsedilen beden kullanımlarıyla oldukça farklı bir alan açmıştır.

Sanatçılar hem estetiğin ifade biçimi olarak hem de dönemin koşullarına ve yaratılan dünyaya bir tepki aracı olarak beden temasını işlemişlerdir. Böylelikle sanatın konusu olan estetik anlayış tartışmaları gölgesinde beden teması sanatın estetik nesnesi haline gelmiştir. Beden sadece estetik olarak algılanmakla kalmamış, aynı zamanda anlatılan şeyin çok güçlü bir göstergesi haline gelip iletilmek istenen mesajın güçlü bir şekilde aktarılmasına yol açmıştır. “Bir bedeni estetik açıdan algılamak, onun (hem fiziksel hem de psikolojik) iç hallerini dışadönük ifade edilmişlikleri aracılığıyla birlikte-deneyimlemek demektir” (Bahtin, 1990/2005, s.91). Böylelikle beden hem içine girdiği performanslarla hem de fiziki olarak seyirciyle bir arada olması bakımından güçlü bir aktarım aracı haline gelmiştir.

Foucault, bedene yönelik içinde bulunduğu çağın algısını tanımlarken; Tarihimiz üzerinde yaratım gücü olan güçlerin, düşüncelerimiz, toplumsal çevremiz üzerinde durduğundan daha fazlasını bedenimiz üzerinde durur. 18. ve 19. Yüzyıllarda insan üzerinde oluşturulmak istenen baskı ve hükmetme anlayışının fiziksel tutsaklık ve işkencelerden geçtiğini açıklamaktadır. Böylelikle bedenlerimizin tarihsel süreç içerisinde yüklenen anlamı ve ne denli araçsallaştırıldığını açıklamaya çalışmaktadır (Gutting, 2005/2010, s.75).

Batı kültüründe de sorgulanan ataerkil toplum düzeninin yarattığı sıkıntı ve aranan çıkış yollarıyla beraber Fransız aydınlanması toplumsal düzen tartışmalarının çözümlenmesine bir adım daha yaklaşılmaya olanak sağlamıştır. Bununla birlikte düşünsel anlamda daha ileri bir farkındalık düzeyine sahip olan dönemin Fransız toplumu cinsiyet ayrımları ve ataerkil düzenle ilgili eleştirilerde feminist öğretinin batı dünyasında var olandan daha farklı felsefî temellere sahip olmasına yol açmıştır. Böylelikle toplumsal cinsiyet anlamında bir takım çözümler meydana gelmekteydi. “Fransız feministlerinin kullandıkları, Batı kültürünün söylemlerini yeniden okuyup yazma stratejisi, teori ve pratik arasındaki bu ayrımla bağını kopartır. Bu strateji, Anglo-Amerikan feminizminin büyük kısmını biçimlendiren teori anlayışından çok farklı bir teori anlayışını barındırır” (Game, 1991/1998, s.32). Tarihsel anlamda meydana gelen bu tarz değişimler farkındalık düzeyinin artması ve hem fiziksel olarak hem zihinsel olarak ataerkil düzenin ayrıma uğrattığı cinsiyet kavramı şekil değiştirmeye başlamıştır. Bu tarz gelişmeler etrafında şekillenen toplumsal düzen belli bir süre sonra oluşan birey düşüncesi beraberinde farkındalık ve değişim imkanları yaratmıştır. Kendini yeterli düzeyde ifade etme olanağı bulamamış, dışlanmış ve ötekileştirilmiş olan toplumsal unsurlar ifade olanağı bulup yaşamsal alanlarda kendilerini özgürce ifade etmişlerdir. Bu şekilde görünmez kılınan kimlik ve benliklerini görünür kılma arayışı içerisine girmişlerdir. “Bedenleri yüzyıllardır bir toplumsal eşitsizlik düzeni olan ataerkil sistemin yarattığı koşullar tarafından belirlenen ve hâkimiyet altına alınan kadınların toplumsal ve entelektüel konumları bu koşulların bir sonucudur” (Akal, Ergün, 2011, s.17-18). Bahsedilen düzen içerisinde azınlık grupları ve ifade olanağı bulamayan dışlanmış grupların yanı sıra kadın kimliğinin baskılanıp ataerkil düzene kurban gittiği anlayışı hakim olmuş ve böylelikle kadın hareketleri toplumsal yaşamın içerisinde yerini alıp faaliyet

göstermeye başlamıştır. Toplumda kimlik ve cinsiyet gibi unsurlar ön plana çıkmış ve toplumsal değişimin sanat ayağı bu değişimler çerçevesinde bir takım sanatsal hareketler doğurmuştur.

Kadın hareketi bağlamında ortaya çıkan eğilimler belirli toplumsal eleştiriler ve başkaldırılarla faaliyet göstermeye başlamasıyla beraber cinsiyetçi yaklaşımlar ve eril iktidar kavramları daha kapsamlı bir şekilde tartışılmaya başlanmıştır. Toplumsal anlamda etkisini gösteren bu düşünce akımı özellikle yirminci yüzyılın ortalarından itibaren iyice ivme kazanmış ve varlığını günden güne hissettirmeye başlamıştır. Toplumsal tahakkümler bağlamında ortaya çıkan bu eğilim belli bir süre sonra sanata sıçramıştır. Eleştiri hedefi olan belli konular arasında eril tahakkümün irdelenmesi ve dışlanması gibi konular yer almakta bazen de toplumsal cinsiyetçi ayrımlar ve kadına yöneltilen anlam sorunlarını irdeleyen bir tutum sergilenmiştir. Mevcut tutum içerisinde sanatın tarihsel çizgisinin erkek egemen toplumu ön plana çıkartıp cinsiyetçi bir yaklaşım sergilediği kanısına varılmış ve buna karşı gelerek kadın kimliğini ön plana çıkartacak belli sanatsal hareketler geliştirilmiştir. Bu hareketler genel anlamda bir eleştiriye dayanan ve çoğunlukla kadın bedeni üzerinden ilerleyip görmezden gelindiği düşünülen kadın temasını ön plana çıkarmaktaydı. 1980'lerde kavramsal eğilim içerisinde olan birtakım feminist sanat kollarından bahseden Barrett, (2012, s.69) özellikle dişiliğin toplumsal kültür içerisindeki yerini sorgulayan çalışmalarıyla Cindy Sherman ve eleştirilen kültürel hegemonyanın reklam aracılığıyla yaptığı çağrışımları konu alan Barbara Kruger'in çalışmaları olduğunu açıklamaktadır. Modernizmin homojenliğine karşı çıkılan bu tarz eğilimler çoğulcu bir bakış açısıyla ele aldıkları konularla sanat alanına anlatı kavramını getirmişlerdir. Getirilen bu bakış açısıyla feminist anlatı günümüzde de kabul edilmektedir. Barrett; Hein, bu anlamda popüler kültür kabulüyle birlikte feminizmin postmodernizmin gelişimine yardımcı olduğu düşüncesini ifade etmektedir.

Aralıksız bir propaganda ilahi terimleriyle bize sadece bir bedenimiz olduğunu ve onu korumak gerektiğini sürekli hatırlatıyor. Yüzyıllar boyunca insanları bedene sahip olmadıklarına ikna etmeye çalışıldı (kaldı ki, insanlar buna hiçbir zaman ikna olmamıştı) günümüzde ise sistemli olarak insanları bedenleri olduğuna ikna etmekte ısrar ediliyor. İşte burada tuhaf bir şey var. Beden kanıtın kendisi değil miydi? Öyle görünüyor ki hayır: bedenin statüsü bir kültür olgusudur. Hangi kültür olursa olsun bedenle ilişkisinin örgütlenme tarzı şeylerle ilişkinin örgütlenme tarzını ve toplumsal ilişkilerin örgütlenme tarzını yansıtır. Kapitalist

bir toplumda özel mülkiyetin genel statüsü aynı zamanda bedene, toplumsal pratiğe ve bu pratiğin zihindeki temsiline de uygulanır. Geleneksel düzende, örneğin köylüde bedeni narsisik kuşatma, gösterisel algılama değil, emek süreci ve doğayla ilişki aracılığıyla ulaşılmış araçsal/büyülü bir beden görüşü vardır (Baudrillard, 1970/2008, s.163).

Beden temasının sadece içinde bulunduğumuz dönemde var olduğunu ve yakın bir tarihe kadar var varlığını hissettirmediğini söylemek pek olası gözüküyor. Çünkü tarihte çok eski bir döneme uzanan Rembrandt resimlerinde beden temasının çok ön planda olduğunu ve kendi iç deneyimlerini bedensel öğelerle ifade ettiği söylenebilir. (Bkz Resim 5.16, Resim 5.17) “Sevdiklerinin, hayal ettiklerinin ya da yakın hissettiklerinin resmini özgürce yaparken, o anda var olduğu haliyle bedensel alanlarına girmeye çalışırdı, yani Hôtels-Dieu'leri içine. Böylece karanlıktan bir çıkış bulmaya çalışırdı” (Berger, 2002/2017, s.88).



Resim 5.16. Rembrandt Van Rijn , Antiope and Jupiter, 14 x 21 cm, 1659



Resim 5.17. Rembrandt Van Rijn, Sacrifice of Isaac, 1665, Hermitage Müzesi, Saint Petersburg, Rusya

Kapitalist toplumların bedenleri inşası ve kendi istedikleri şekilde kullanıma açtığı anlayışını savunan Foucault bu kuşatmanın on sekizinci yüzyıldan başlayıp yirminci yüzyılın başına kadar sürdüğünü ve beden kavramına hakimiyet anlayışının devam ettiğini savunmaktadır. İktidarın silahı olarak kullanılan okul, hastane, askeri alanlar ve ailenin sosyal yaşamı içine yerleştirilen sistemlerle belli bir düzen oluşturulup bu hakimiyet elde edilmeye çalışılmıştır. Ancak yirminci yüzyılın ortalarında bedene yönelik iktidar silahları sanayi ve teknolojinin ilerlemesiyle değişime uğrayıp kapitalist toplum başka stratejilerle beden konusuna hakim olmaya çalışmıştır (Foucault, 1994/2012, s.41). Bu doğrultuda, iktidarın bedene hakim olma anlayışı beden iktidar tarafından kuşatılmasıyla devam etmiştir. Kapitalist toplumun belli başlı yaratılan estetik değerlerinin bireylere dayatılması gibi stratejiler iktidar beden ilişkisi arasındaki bağlantıyı göstermektedir. İktidarın talep ettiği ve dayattığı güzellik anlayışı üzerinden oluşturulan değerler sistemi üzerinden bedeni yüceltme anlayışı toplumsal olarak bedene hakim olma stratejilerinin bir parçası haline gelmiştir. Böylelikle istenilen anlayışa sahip bedensel algılar yaratılıp beden kuşatma

altına alınmıştır. Çünkü iktidar belirlediği kriterlere bağlılık ve bunu denetleme yoluyla bireyleri kendine bağlamaya yönelik bir yol izleyerek varlığını sürdürmeyi hedeflemektedir. Foucault burada söz konusu olan iktidar biçimlerinin insanın yaşamına müdahale edecek şekilde dizayn edildiğini savunanlardan olarak karşımıza çıkmaktadır. “Bu iktidar biçimi bireyi kategorize ederek, bireyselliğiyle belirleyerek, kimliğine bağlayarak, ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayatarak doğrudan gündelik yaşama müdahale eder” (Foucault,1994/2014 s.63).

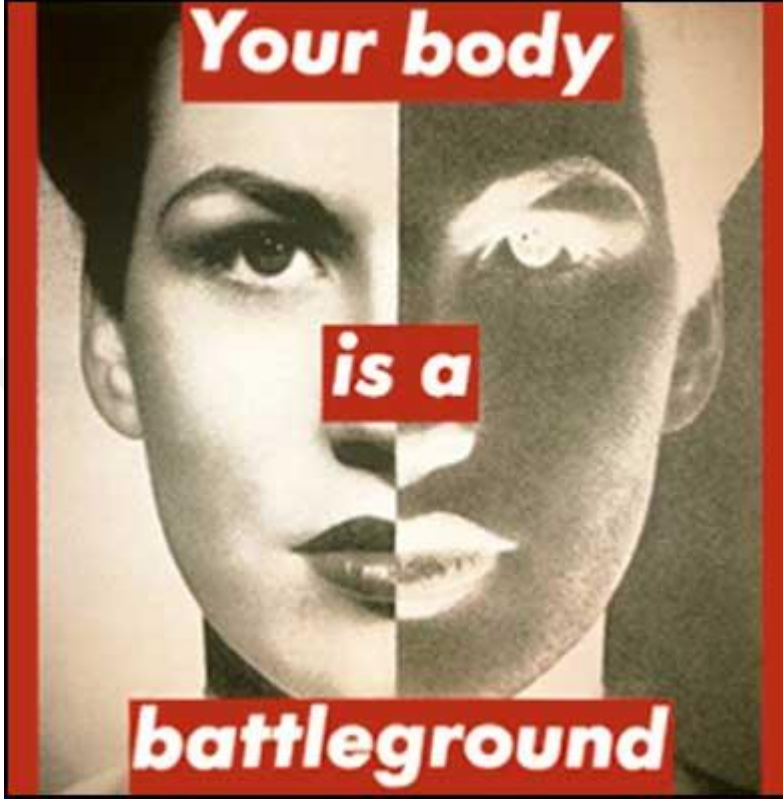
Modernizmin sanat eserinin sadece biçimsel yapısıyla anlam kazandırılabilceğini savunan anlayışını reddeden beden sanatı bu yönü itibariyle postmodernizmi oluşturan etmenler arasında yerini alır. Performatif eylemler 1980’li yıllarda entelektüel çevrenin beğenisini kazanıp nispeten geniş çevrelere ulaşırken beden sanatı modernizmi gözden düşürmeye çalışanlar yüzünden gittikçe dışlanan bir pratik haline geldi. Sanatçıların beden sanatı kapsamında kendi bedenlerini sergileme anlayışının gittikçe son bulması 1970’lerin sonuna tekabül etmektedir (Antmen, 2014, s.54). Bu şekilde modernist anlayış doğrultuda içinde bulunulan çağın beklentilerinin postmodernist anlayışa daha uygun olduğu ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte beden ve performans gibi sanat pratiklerin postmodernist politika içerisinde kendilerine daha özgür alanlar bulduğu sonucuna varılmaktadır.

21. yüzyılda insan yaşamını derinden etkileyen siyasi, ekonomik ve kültürel değişimler patlaması yaşanmış ve artık yaşamın dengeleri değişip yerine başka değer sistemleri başrol oynamaya başlamıştır. İnsan yaşamındaki değerler sisteminin en etken unsurlarından bireysel farklılıklar, toplumsal grupların kendi farkındalığını oluşturması, kimlik olgusunun ön plana çıkması geniş alana yayılmış ve sanatsal faaliyetlerde kendini göstermiştir. Artık sanatçı kendi gününün sorgusunu yapıyor, yaşadığı yüzyılın bir takım pratiklerini faaliyet alanına sokup bu doğrultuda hareket ediyor. Cinsiyet farklılıkları, şiddet, toplumsal ayrımcılık gibi konuların ön plana çıkmaya başladığı bir ortamda geçmişin estetik algısıyla bağını koparmış sorgulamalar ortaya çıkmıştır. Tam bu noktada sanat yoluyla kastedilen mesajı iletmek için izlenen yol kendini farklı imge, malzeme ve biçimlerde sıra dışı bir şekilde sunmuştur. “Her türlü anlam-dolayısıyla resimlerin anlamı da buna dahil –

sürekli bir akış halinde olan, ayırık ve çoğunca da çatışan çıkarlar peşindeki insanların müdahalesine maruz kalan toplumsal pratiklerden doğmaktadır.. sanat ve sanatın tüketimi(seyir) toplumsal pratiklerdir...”(Leppert, 1996/2009, s.18.).

Tabuların yıkılmaya yüz tuttuğu, daha önce çok fazla girilemeyen alanlara girilerek bazı kuramcılarının politik sanat olarak açıkladığı kimliksel arayışlar dönemi başlamış görünmektedir. Kadın kimliğinin baskılanmış olması ile birlikte ele alınış şekli itibariyle sorgulanmış olması, beraberinde doğurduğu feminist hareketler bu arayışların başlıca etkenleridir. Sanat ve propaganda isimli çalışmasında Clark; (1997/2017, s.37) sınıf sorunlarının 20. Yüzyılın sanat hareketlerin temel konusu olduğunu ve bununla birlikte temel kadın haklarıyla birlikte oy verme hakkının da elde edilmesi için meydana gelen ABD ve Avrupa merkezli olan kadın hareketlerinin oldukça dikkat çekici bir noktada olduğunu dile getirmiştir. Tarihsel zaman içerisinde meydana gelen cinsiyet ve ırk ayrımlarının yarattığı özneyi sorgulama biçimi, bireysel kimlik arayışı ve bir farkındalığa yol açtı. Bununla beraber gelişen farkındalık kökensel olarak biyolojik farklılıktan kaynaklanan üstünlüğü köreltmek için geliştirilen hareket ve düşüncelere odaklanıp pratikler geliştirmekteydi. Bu da toplum içerisinde yer edinmeye çalışan ve toplumun kendisini kabul etme noktasında ilerleyen kimlik arayışlarına bir zemin hazırlıyordu. Bahsedilen temaların ele alınış şekli itibariyle toplumda meydana gelen bilinç ve sorgulama şekli beraberinde çağın sorunlarının bütün çıplaklığıyla ele alınmasını sağlamıştır. Sözü geçen sınıfsal hareketlerin ön plana çıkmasıyla gün yüzüne çıkmış olan problemlerin sorgulamaları yapılmış, sanatın bu sorunlara eğilim göstermesi amacıyla açılımlara gitmesi ve beraberinde farklı sanatsal ifadelerin meydana gelmesi gerçekleşmiştir. Bu sanatsal ifade biçimlerinden en etkili olanı beden kullanılması olmuştur. Özellikle kimlik, cinsiyet, şiddet gibi temaları açıklarken alışlagelmiş sanatsal formun dışına çıkılıp oldukça farklı imge ve işaretlerle kastedilen olgu ifade edilmeye çalışılmıştır. Sanatçılar artık olağandan uzaklaşıp en uç noktalara dokunmak için iki boyutlu alanların dışına çıkıp farklı sanatsal anlatım yollarının yanında kendi bedenleri üzerinden işler üretmekle kastettikleri mesajı iletme yoluna girmişlerdir. Sosyolojik bir sonuç olarak zaman içinde bedenlere biçilen roller değişime uğrayıp yerini geçmişte bedene kazandırılan değerler sisteminden uzaklaştırıp bambaşka bir görünüme kavuşturma hedefine gidilmiştir. Çakı, (2011, s.185) Beden sosyolojisini konu alan

hiyerarşik bir bakış açısıyla üst kültürle alt kültürü birbirinden ayırma konusundaki sabit fikirliliğini reddeden, yayınlamış eserleri olan bir eleştirmendir” (Barrett, 2012, s.62) (Bkz Resim 5.19).



Resim 5.19. Barbara Kruger, Your body is a Battleground, 1989

Bir başka kadın beden sanatçısı Cindy Sherman ise sanat malzemesi olarak kendi bedenini kullanan bir sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır. Kendi bedenini farklı kişiliklere bürünerek yansıtan Sherman popüler kültüre yaptığı çeşitli göndermeleriyle tanınmıştır. ”Sherman feminist sanat geleneğinin devamı sürecinde, ana malzemesi olarak kendi bedenini kullanıyor ama onun esas büyüleyici yeteneği kendi kişiliğini tasfiye edip başka birisi olarak ortaya çıkması...” (Hicks, 2014/2015, s.18) (Bkz. Resim 5.20). Yarattığı tiplerle kadın bendeni üzerinden topluma aktarılan imajların var olan ve gösterilmeye çalışılan arasındaki çelişkiye dikkat çekmiştir. Gösterilen ile asıl olan arasındaki farklılığı göstermek için sinema filmleri üzerinden yaratılan imajlardan yararlanarak bunlar üzerinden göndermelerde bulunmuştur. (Bkz. Resim 5.21).



Resim 5.20. Cindy Sherman, Untitled #354, 91.4 x 61cm, chromogenic print (Kromojenik baskı), 2000

“Cindy Sherman, fotoğrafları aracılığıyla yarattığı imajların bir bileşimine dönüşmüş ve filmlere yaptığı göndermelerle izleyiciyi, sadece sanatçının kimliğini değil, aynı zamanda öznelerin sanatta ve popüler kültürde sunulma biçiminin gerçekliğini veya yapaylığını sorgulamaya teşvik etmiştir” (Dickerson, 2013/2018, s,322).

Görüldüğü gibi beden temasının sanat alanına girmesi daha çok performans olarak gerçekleşmektedir. Siyasal, sosyal ve politik olarak var olan toplumsal meseleleri sorgulayan beden, toplumun değişik katmanlarını ve değer yargılarını belli başlı eleştirilerle yapı bozuma uğratarak başka tanım ve yaklaşımlarla bu değer yargılarına

yaklaşmıştır. Daha çok temel haklar, toplumsal reformlar, ifade olanağı bulmak isteyen azınlık grupların, cinsiyet ve kimlik gibi öğeleri inceleyen beden sanatı; yerine göre eleştirel ve başkaldırıcı sorgulamalarla politik ve kültürel bir üslupla toplumun belleğine müdahale eden bir olgu olmuştur. Mevcut toplum düzeni içerisinde var olan belli başlı öğretileri yıkılması gereken değerler olarak görüp bunlara yönelik politik göndermelerle kendini ifade etmeye çalışmıştır. Bu ifade biçimleri arasında özellikle kadın sanatçıların konu edindiği mevcut cinsiyetçi yaklaşımlar ve kimlik arayışı gibi öğelerle yaşamı yeni baştan dizayn etme gibi bir yaklaşıma sahip olmuştur.



Resim 5.21. Cindy Sherman , Untitled Film Still #11, Gelatin silver print, (Jelatin gümüş baskı), (17.9 × 24 cm) ,1978

Toplumda kültürün var olma şekli ve üzerimizde bulunan etkisine yönelik bir diğer beden sanatçısı da Orlan olmuştur. Kültürel egemenliğe yönelik yaklaşımlarla mevcut egemenliğin oluşumu ve kimlik üzerinde yarattığı etkiyi bedeniyle sorgulama alanına açmıştır. (Bkz. Resim 5.22, Resim 5.23). Bedenini bu alana açarken her türlü yıkıcı unsurlardan faydalanıp bedenini kesip biçen bir anlayış ortaya sermiştir. Orlan'ın bedene yönelik bu yıkıcı etkilerini tanımlayan Şahiner; (2015, s.188)

“bedene kültürel görüntülerle işgal etmek amacıyla kültür ve doğa arasındaki çağdaş dikotomileri kullanır. Sanatçı biyolojiye yönelik bu yıkıcı eyleme girerken, onun her zaman kültür tarafından kirletildiğini de göstermek ister” şeklinde açıklamaktadır.



Resim 5.22. Orlan, Refiguration/Self-hybridization n°4, 1998



Resim 5.23. Orlan, Corps-sculpture avec masque n°5, black and white photo, 81.3 x 76.2 cm, 1965

Dünyada oluşan değişim ve değişime kayıtsız kalamayan ülkemizde de bazı sanatçılardan bahsetmek mümkündür. Bütün bu yaklaşımlar sadece estetik olgusunun değil aynı zamanda temsil etme olgusunun da değişim ve dönüşümlerini işaret etmektedir. Günümüz performans sanatçıları sanatta temsiliyet olgusunun değişim ve dönüşümüyle ilgili en etkili örnekleri sunmaktadırlar. Bedenleri geçmişte kastedilen şeyi bünyesinde barındıran nesnenin yerine geçmiş olup içinde bulunduğumuz çağın ruhunu ve sorgulanması amaçlanan sorunları yansıtmaktadır. Sanatçıların bedenleriyle ifade yoluna gittiği, başlarda kavramsal sanatın konusu olan geçmişin sanat anlayışının yanı sıra aynı zamanda sanatın sergilendiği ortamlarında sorgulanması yapılmış ve bedene atfedilen değerler sistemi reddedilip yeni arayışlara

gidilmiştir. Güncel sanat olarak da adlandırılan bu sanatsal dönüşüm sanatçının kendini, toplumu ve sanatı anlamlandırmadaki problemlerin sorgulanmasında hayat buluyordu.

Sanatta temsil etme olgusunun geçmişten bugüne uğradığı değişim ve dönüşümleri daha iyi anlamak için yakın bir zamandan başlayarak günümüzde etkili olmuş ve problemimize ışık tutacak bazı sanatçıların eserleriyle konu biraz daha açıklığa kavuşturulmak amaçlanmıştır. Görülen o ki; çeşitli değişim ve dönüşümler çerçevesinde beden yerini gerek tuval yüzeyinde, gerekse bedensel performanslarla varlığını gösterip mesaj ileten bir konumda bulunmaktadır. Gösterilen eserlerde sanatta temsiliyet anlayışının günümüzde sanat eserlerinde nasıl hayat bulduğu sorgulanmıştır. Sanatçı artık bir şeyi anlatırken ne tür yolları takip etmektedir ve performanslarda gösterilen biçimsel formlarla birlikte olay örgüsüyle yapılmak istenen ironi ve iletilmek istenen mesajın şekline dikkat çekmek istenmiştir.

6. UYGULAMA ÇALIŞMALARI VE İLGİLİ AÇIKLAMALAR

Yaşamın kendisine dair temel bir ihtiyaç olan insanın duygularını dışa aktarma konusu, bir tutku düzeyinde karşımıza çıkmaktadır. Bu tutkunun en belirgin örneklerini kendini bu yaşamsal içgüdünün anlatımına adanmış sanatçıların eserlerinde görüyoruz. Sanatçıların eserlerine kendi içsel duygularını betimlerken kendilerine has figür ve biçimlerle ifade etmesi, Heidegger'in sanatın kökenini sorgularken “Sanat eseri var-olanın varlığını kendinde açar. Bu açılma, yani dışa çıkma yani var-olanın hakikati eserde gerçekleşir. Var-olanın hakikati kendini sanat eserine koyar. Sanat kendini hakikate koyar” (Heidegger, 2011, s.32) diye tanımlamasının adeta bir kanıtı niteliğindedir. Sanatçının bu duyguların peşinden koşarak ortaya çıkardığı eserlerinde barındırdığı tutkuların somutlanmış hakikatini taşıyor adeta. Burada bireyin kendi dışına çıkıp hırçın doğasını uysallaştırmak için çabaladığı bu yolda bireyin kendini anlatabilme tutkusu olarak görülmektedir sanatsal yaratı.

İnsanoğlunun varoluş biçimiyle beraber kendini tanıma, algılama ve kavrayış biçimi geçmişten bugüne pek çok alanın konusu olmuş ve bununla ilgili pek çok düşünür kendi dönemleri içerisindeki dinamiklerle beraber konuyu çözümlemeye çalışmıştır. “Toplumun temel özü üretim güçleri-araçları ve bir yanda durmadan artan üretim bilgileri öbür yanda ise maddesel ve tinsel gereksinimleri ile insanlar sürekli olarak değişmekte ve gelişmektedir” (Fischer, 1959/1995, s.127). Sanatta bu kaostan sorgulandığı, biçim ve biçimin arkasında öz niteliği taşıyan anlamın bize bir fısıltı gibi geldiği bu çalışmalarda soyut olan içsel duygular bize görünür hale gelir. Yüzeydeki biçim ve renk ilişkisi bizi biçimin içine gizlenmiş canlılık özelliği taşıyan bir varlığın oluşumundan haberdar eder. Ancak bu varoluş kendi içindeki kalabalığı adeta gizlercesine bir sessizlik içerisinde konuşur ve hareket eder. Sanatın insan duyguları üzerindeki ortak özelliği ve işlevselliği sayesinde biz bu sesleri iştirken adeta kendi iç sesimizi duyar gibi oluruz.

Sessizliğin sesi temalı çalışmalarda figürlerin duruşları ve kullanılan renklerin seçimiyle, insanlık durumu herhangi bir yerde herhangi bir zamanda ve mekanda olsun veya herhangi bir insanın ruh hallerinin çeşitli figüratif duruşlarla ifade

edilmesi söz konusudur. Çalışmalarda gördüğümüz çeşitli form ve duruşlarla karşımıza çıkan figürler sadece resmin biçimsel bir elemanı değil aynı zamanda anlatılmak istenen duygunun da başkahramanlarıdır. Danto, (1997, s.66) “İnsanın özgürlük ve yaratıcılığının somutlaşmış hali olan sanat...” diye tanımladığı olgu bize kendini göstermeyi amaçladığı örneklerle karşımıza çıkmaktadır. Tuvalin yüzeyinde figür ve çeşitli biçimlerinin arasından arta kalan boşluklarda adeta bu fısıltıların sesini duyarız. Bu fısıltılar insanlık halleri insanlık yazgısı ve kaotik ortamda sıkışan insan ruhunun derinliklerini sorguluyor. Ancak bunları sorgularken yer yer kalabalıklaşan ve birbiriyle uyumsuz hale gelen bir kargaşanın etrafını yine bu sorgulamalarla dolu sessizliğin sesini duyar gibi oluruz. Buradaki duygular insani duygular olup bireyin kendi dünyasına dair sorunlara yanıt bulma çabasıyla sürdürülüyor. İnsanın kendi doğasını tanıması belki kendi çelişkilerini tanımasından geçer. İnsana dair bilinçaltında yatan dünyayı ve hayatı algılama biçimleri; korku, kin, nefret, acı, coşku, yalnızlık, öfke ve şehvet gibi duyguların tuval yüzeyinden bize doğru ulaşan bir nitelik taşıması, bizim kendi içimizde taşıdığımız aynı duyguları belki de tanımamıza ve kendi sorularımıza yanıt bulmamıza yardımcı olmaktadır. Bu duyguyu verebilmek bazen mevcut biçimlerle ifade edilemeyeceğinden olmalı ki, sorgulanan sorunların cevabını bulmak için yer yer deformasyona uğratılmış ve soluk renklerle elde edilen figürler elde edilmiştir. Mevcut figürlerin duruşları ve yüz ifadesiyle belli arayışlara gidilmiştir. Mevcut arayış içinde bulunduğumuz karışık zamanların görmeye alışık olduğumuz hallerini, sosyal ve kültürel etkilerinde içinde bulunduğu belirlemelerle figürler yardımıyla anlatılması amaç edinmektedir. Sanatın insanoğluna olanaklı kıldığı eşsiz bir işlevselliğe sahip olan ve mevcut olan durumun bireyin içinde oluşturduğu etkiyi açığa çıkarma olanağı sunmasından yararlanılmıştır. ‘Tutsak’ isimli çalışmada (Bkz. Resim 6.1) bu etkiyi sunmak için insanın yaşadığı dönem içerisinde yaşadığı toplumsal yapının etkilerini taşıdığı ve kendi içsel yapısında barındırdığı duyguların sosyal ve kültürel etkilerle beraber şekillenip açığa çıkarılması üzerinde durulmaktadır. İnsanın kendi yaşadığı toplumun bir parçası ve yansıması olduğu düşünüldüğünde içinde barındığı yapının etkilerini taşıdığı düşünülmektedir. Ancak bazen bu durum belli bir yerden sonra kopabilir ve birey yaşantı yoluyla edindiği tecrübeleri beklentilerin tersi yönünde karşılayıp toplumdan kopup içine kapanma durumuna girebilir. Bu içe kapanma durumu bireyin kendi varoluşsal algısıyla

birlikte toplumsal değer yargılarından kopup yalnız başına ve içsel bir yolculukla sonlanabilir. Bu içsel yolculuğun kendi içinde barındırdığı çelişkiler, sorgulamalar ve içsel hesaplaşmalar belli bir süre sonra bireyin yüz ifadesi ve bedeni üzerinden somut bir hal alıp dış dünyaya açılır. Bu dış dünyaya açılma hallerinin konu edindiğı bu çalışmada aktarılmak istenen durum, insanın içinde bulunduğu hesaplaşma doğrultusunda içine girdiğı halleri gösterebilmek ve o duyguyu aktarabilmek olmuştur. İnsanın adeta tutsak olduğı yaşantının boğucu taraflarının etkilerini gösterebilmek amacıyla bu karamsar havayı verebilmek için siyah ve gri tonlarına başvurulmuştur. Merkezde elleri yukarıya doğru bileklerinden bağlanmış ve tükenmişlik ifadesi yaratan bedeniyle bu tutsaklığın içine hapsolmuş bireyleri anlatmaktadır. Etrafındaki kalabalık ise içinde bulunduğumuz toplumsal yapının karmaşasını ve bunun etkilerini anlatmaktadır. Toplum ve yaşantının karmaşası içerisinde insanların gerek şaşkın gerekse umarsız bakışları arasında bireylerin tükenerek kendi kaderlerini yapayalnız bir şekilde yaşayıp kendileriyle baş başa oldukları bir dünyanın etkileri somut hale getirilmeye çalışılmıştır.



Resim 6.1. Alican KASIOĞLU, “Tutsak”, Tuval üzerine karışık teknik, 2019, 50x35cm

‘Hüzün’ isimli çalışmada (Bkz. Resim 6.2) insanın içinde bulunduğu durumun yarattığı karmaşık halleri arasında kendi içsel yolcuğuna çıkıp anlamlandırma sürecine girmesi bir nevi ruhun derinliklerinde görünmeyen parçaların görünmesi ile sonuçlanır. Bu aşamada gerçekleşen hesaplaşma geçmişten mevcut zamana kadar ki olan yaşantıların izleriyle beraber kendini gösterir. İnsanın yaşamışlıklar arasında geçen hayatı boyunca yaşadığı hüznün ve zorluklar izlerini bedenlere yansıtır. Heideggeri’nin, Van Gogh’un eseri olan köylü botları üzerinden yarattığı hüzünlü açıklama bu çalışmada yaratılmak istenen ruh halinin kaynağı niteliğinde adeta. Heidegger’in yorumunda ayakkabıların deforme olmuş yapısı, oluşan buruşukluk ve

etrafına yapışmış çamur çerçevesi üzerine şekillenen hüznü metaforları insan bedeniyle ilişkilendirmek mümkündür. Ayakkabının yaşantı yoluyla oluşan yorgun deformasyonu ve var olan çamurun adeta sahibinin geçirdiği zorlu yaşantının izlerini sunması, içinde bulunduğu an'ın değil de geçmişini o an'a taşıyan bir temsil olması son derece güçlü bir yansıtma şeklidir. Ayakkabının hüznü yolculuğu gibi insanın da yaşantısının hüznü yolculuğu geçmişinin izleri üzerinden bedenlerine yansır. Çalışmanın etkilendiği ana unsur olan ayakkabı metaforu üzerinden gidilen anlayış doğrultusunda, figürlerin duruş ve hareketleriyle bireyin kendi geçmiş içsel yolculuğu sırasında ruhunda oluşan izleri dış dünyaya taşımak amaçlanmıştır. Çalışma çöl ıssızlığını andıracak bir mekanda birbirine dolanmış iki figürün ruhsal arayışı ve bütünleşmesini anlatıyor. Bu bütünleşme iç içe geçmiş ruhların birbirleriyle olan hüznü iletişimini anlatmaktadır. İssızlığın içinde meydana gelen bu ruhsal bütünleşmede bedenlere yansıyan grilikler ruhun belirsizliklerinin beden üzerinden dışa aktarımını amaçlamakta olup, bedenlerdeki devingenlik anlatılmak istenen karmaşayı ifade etmek için tasarlanmıştır.



Resim 6.2. Alican KASIOĞLU, “Hüzün”, Tuval üzerine karışık teknik, 2019, 60x80cm

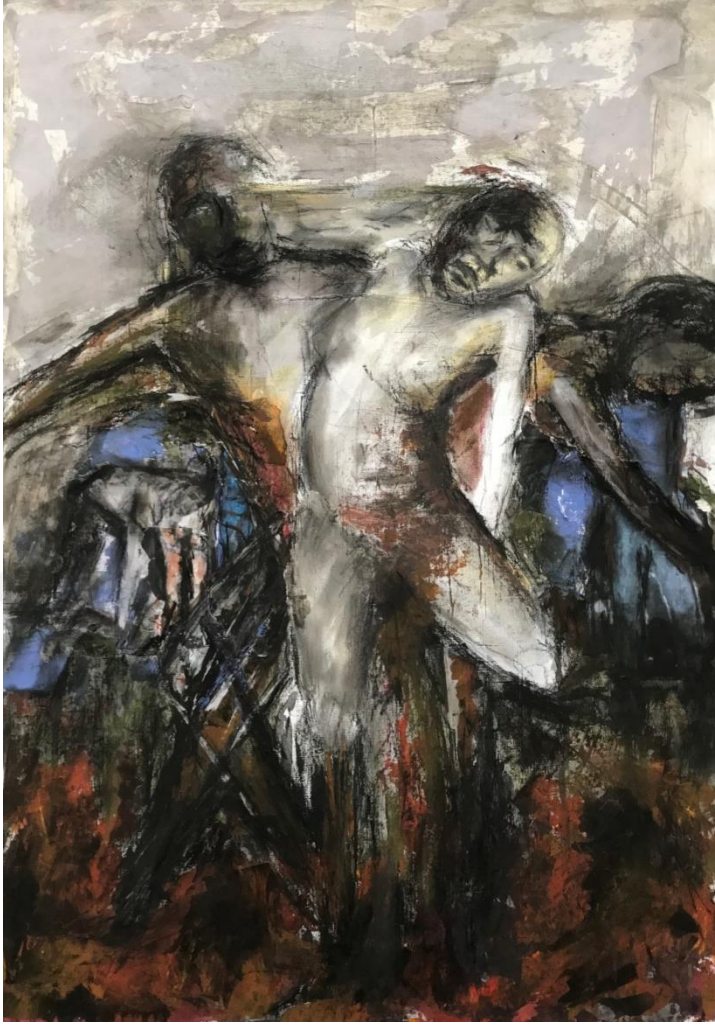
Hayatın içindeki kaos ve bu kaosa karşı mücadele etmek ve onunla başa çıkma uğraşı insanda bir arayışla sonuçlanır. Tarihsel dönem boyunca insanoğlu kendi yaşantısını, duygularını sanat yoluyla açığa çıkarma eğilimi göstermiştir. Özellikle insanın başa çıkmakta zorlandığı bu kaotik durumlar belli dönemlerde daha derinden kendini göstermiştir. Nitekim özellikle savaş sonrası dünyaya hakim olan acı dolu zamanlar toplumun her katmanında kendini göstermiş ve sanatçıların bu durumu yaşayıp kendi eserlerinde göstermesine tanık olmaktadır. İçsel dünyanın dışa aktarılması anlayışına dayanan bu süreçte bahsedilen dönemin hikayesine özellikle insan figürü üzerine temellenen sanat eserlerinde rastlamaktayız. Bu anlamda insanın iç dünyasındaki hüznün ve karamsarlık gibi öğelerin savaş sonrası sanata yansıdığını görmekteyiz. “Beckmann’ın savaşın hemen ardından yaptığı resimler, işledikleri korkunç konularla, karanlık geleceğin haberciliğini ettilerse de, faşizmin gelişyle bütün o korkunç görüntüler günlük yaşantıya dönüştü. Bu resimlerin habercilik etmek gibi bir kaygısı da yoktu, sadece Beckmann’ın, dünyaya karşı kişisel tepkisini yansıtıyordu” (Lynton, 2004, s.186). Lynton’un eserinde rastladığımız bu açıklamada konunun önemine ışık tutulmaktadır ve sanatçının toplumsal hayat içerisinde oluşan olgular karşısında sanata sığınması ve bu durumu sanat eserine yansıtma çabalarına rastlanmaktadır. Buradaki çalışmaların ana eksen, içinde bulunduğu dönemin kendine ait problemleri durumlarını ve kaosu göstermektir. Ayrıca mevcut problemlerle başa çıkmak için kendine has biçim ve renklerle durumu ifade etmektir. Bize bu duygu yoğunluğunu verecek figüratif biçim ve renkler kullanılarak dışavurumcu bir üsluptan yararlanılmıştır. Bu biçimleri üretirken alışılmış idealleştirmenin aksine kendine has bir üslupla başka şekillerde karşımıza çıkarmak amaçlanmıştır. “Munch, bir acı çığlığının güzel olmayacağını, yaşamın yalnızca güzel yönlerini görmenin ikiyüzlülük olacağını söylemekle yanıt verebilirdi” (Gombrich, 1997, s.564). Gombrich’in bu yaklaşımı bir nevi çalışmalarda gidilen üslup ve yaklaşımın mantığını göstermek için uygun bir örnektir. Öbür taraftan mevcut çalışmalarda insanın duyguları ve bilinçaltına dair soruların sorulduğu sessizliğin sesi dünyasında dışavurumcu tarzın kaotik sorgulama biçimine tanık olma imkanına erişmek amaçlanmaktadır. Yüzeysel oluşturulmuş formların birbiriyle olan uyumu bize iletilmek istenen kaosu bir anlatımı olarak yansıtır ve her insanın ortak duygusu olabilecek noktalarda bizim kendimizi görmemize olanak sağlamayı amaçlamaktadır. Resmin planları arka planda olan renkler arasında veya figürler

arasında dolaşırken biz bu dünyanın içine girip onların bu sessiz çılgınlığına ortak olup belli bir süre sonra onlarla konuşan kişi konumuna gelmeye başlamak, yaratılmak istenen etkilerden bir tanesidir. Çalışmaların figür temalı olması ve arka planda bir mekan olgusunun olmaması herhangi bir yere ait olmamayı ifade etmektedir. Bu şekilde bir mekansızlık içinde yüzen ruhların izleri ifade edilmektedir. Kullanılan renklerle duyguların biçime kavuştuğu an'ı bu eserlerde yakalamak amaçlanmaktadır. Figürlerin ağır duruşu ve kapladığı yer olarak, ağır bir ruh hali yaratılmak istenmiştir. Ağırlaşmış figürler elde ederek dikkatleri herhangi bir mekana ait olmayan figürlere çekmek amaç edinmiştir. Çeşitli deformasyonlara dayalı formlarla figürlere bir kimlik kazandırmanın aksine bir kimliksizlik durumu yaratmak amaçlanmıştır. Böylelikle kimliksiz bir benlik içerisinde kendini arayan figürler elde edilmiştir.

“Sanat insanı tekdüze yaşamdan kurtaran, duygu yönünü zenginleştiren ve ruhsal tedavi olarak kullanılan bir olgudur” (Balcı, 2005, s.100). Bu olgunun biçimsel yönünü yakaladığımız bu eserlerde insanın yalnızlaşmış ve tekdüzeleşmiş yönlerinin kurtarılmaya çalışıldığı ve bu sorgulamalar arasında oluşan yalnızlık ve karamsarlık hissi yaratılmak istenmiştir. Mevcut durumda izleyici eser karşısına geçip analiz etme sürecine girdiğinde belli bir süre sonra insana dair duygu ve içsel tutkuların insanın evrendeki yerini, evrende kendini var ediş biçiminin sorgulandığı bir dünyada bulur ve bu sorgulamanın aslında insani ortak bir duygu olduğunun farkına varıp kendisinin bu sürece dahil olması amaçlanmaktadır. İnsanın bu sürece dahil olduğu, birey ve toplumun derinliklerinde kalmış bu sorgulamanın sessiz bir fısıltı şeklinde yapıldığı eserler, bize içinde yaşadığımız yüzyılın insanın kendini var ediş sorunsalının örneklerini sunmayı hedeflemektedir.

İnsan, var olma biçimi olarak bir bakıma kendini ve hayatı anlamlandırma süreciyle dolu bir şekilde geçer, bu anlamlandırma sürecinde anlamlandırılan şeylerin yanı sıra çok sancılı süreçler ve gelgitler yaşanır ancak bir şekilde bu süreç sürüp gider. Yaşamın bu gelgitlerine rastladığımız varoluş sürecinde kendi içimize döndüğümüzde toplumdan soyutlanmalarımız bizim için belli bir süre sonra temel bir problem olur ve bu problemlerle birlikte arayışlar başlar işte bu arayışın başladığı noktada her birey kendine bir nevi silah olarak seçtiği materyaliyle oynamaya başlar.

Bireyin kendine seçtiği bu materyal eğer sanat olarak belirlenmişse sancılı bir sürecin başlangıcı olan soyutu somuta çevirme, çeşitli göstergelerle, imgelere anlam kazandırma ve bu yolla iç dünyasını dışa aktarma mücadelesi başlar. Bu doğrultuda yapılan ‘Kopuş’ isimli çalışma (Bkz. Resim 6.3) mevcut sorgulanan durum karşısında hissedilen duygunun dışa aktarımı söz konusudur. İçinde bulunduğumuz çağın yaşam biçimi ve değer yargıları belli şekillerde var olur ve bu var oluş belli bir ruh yapısına sahip olmaktadır. Mevcut yapının kendi içinde devingen yapısı sürüp giderken bir şekilde yalnızlaşma ve içe kapanma gibi durumlar yaratır insan ruhunda. Bahsedilen ruhsal yapının sorgulandığı ve var olan kaos içerisinde renklerin ve çizgilerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan çalışma bağlamında bu duruma karşı tepkisellik olarak bir dışavurum gerçekleştirilmek istenmiştir. Mevcut dışavurum içerisinde seçilen renklerle sorgulayıcı havanın karanlık taraflarını verip bu içsel karmaşanın gri ve siyah-beyaz ruhunu yansıtmaktır. Figürlerdeki bedensel hareketler yaşamın buhranlı taraflarından kaynaklanan karmaşık ve karamsar ruh hallerinin yarattığı arayış ve devingenliği yansıtmak amacıyla vücudun her bir uzvu ayrı yönlere hareket edecek şekilde hareketli kaotik bir havada verilmek istenmiştir. Bahsedilen arayışın yarattığı bu mücadele renklerin bıkmaz usanmaz dansı, birbiriyle uyumu ve uyumsuzluğu ile duyguyu aktarma ve buna yardımcı eleman olarak çeşitli biçimlerden yararlanmaya gidilmiştir. Bu durum soyut olan düşünceyi görünür kılmak ve kimi zaman da mevcut olanı değiştirip başka bir formla ifade etme şeklinde sonuçlanır.



Resim 6.3. Alican KASIOĞLU, “Kopuş”, Tuval üzerine karışık teknik, 2019, 70x50cm

Sanat varoluşa ait olan içgüdüsel dürtünün dışavurumu şeklinde gerçekleşir ve bu durum bize insanın varoluşunu sorgularken üstesinden gelemediği ve açıklamak istediklerini açıklayamadığı durumlarda sanata sarılıp bu yolla düşüncelerine biçim verme arayışına girdiği sonucuna varılabilir. Çünkü Sanatın insanoğluna olanaklı kıldığı eşsiz bir işlevselliğe sahip olan yeniden biçim yaratma özelliği burada sorgulananların ifadesinde bir araç olarak kullanılır. Hayata karşı mücadele etmek ve onunla başa çıkmak için seçilen bir yol olmuştur bu durum. ‘Tükenen’ isimli çalışmada (Bkz. Resim 6.4) bireyin kendi içindeki hezeyanları dışa vurmasını anlatmaktadır. Kendi içsel sancısı altında büzülmüş bir duruşla kendi içindeki acıları çeken bir beden nitelmesi yapılmıştır. Bedenin çektiği acıyı ifade edebilmek için ardından bakan çaresiz benlikleriyle ve geride bıraktıklarıyla havada asılı olarak

betimlenmiştir. Arkasında fon içinden geçtiği boşluğu ifade ederken zemindeki planlar içinde bulunduğu girdabı anlatmaktadır.



Resim 6.4. Alican KASIOĞLU, “Tükenen”, Tuval üzerine karışık teknik, 2019, 50x22.5cm

İnsanın tutkuları, acıları, sevinçleri, hüznüleri, yüzleşmeye dahi korktuğumuz ruh hallerimizin ifadesinde eşsiz bir ifade aracı olan resim sanatında bu durumları ifade etme tutkusu oldukça sancılı bir şekilde olabilmektedir. Bu sancılı süreç insanın doğa ve toplum içerisinde girdiği ruhsal durumlara ve bu ruhsal durumların ifadesini yansıtmaya arayışına itebilmektedir. İnsanın evrende kendini sorgulaması, yalnızlık duygusuna bürünmesi ve buna benzer durumlar bende her zaman bir renk ve bir biçim ifadesine sahiptir. İnsanın içerisinde girdiği bu ruhsal durumların belli bir zamanda, boşlukta veya belli bir mekan içerisinde kişinin duruşuna yansımaları, ruh durumuna göre duruşların şekillendiği ve ruh durumuna göre duruşların renklendiği bir dünyaya doğru sürüklenme serüveni başlar. Bu serüven mekan içerisinde kimi zaman üzgün kimi zaman karamsar ve agresif bir biçimde kendini gösteren figürlerle

bütünleşen bir mekansızlıkla sonlanır. Figürler deformasyona uğratılmış bir biçimde ve ekspresif bir anlatım şekliyle kendini gösterir. Ana tema figürün ruh hali olduğu için biçimin çok gerçekçi olmasına gerek yoktur aslında. Çünkü bazen mevcut olanı kopya etmek yerine mevcut formu realist formundan uzaklaştırıp anlatmak istenilen amaca uygun bir biçime sokulduğunda daha net bir anlatım olanağı yakalanabilir. Biçimleri, ifade ettiği ruh haline göre şekillendirip deformasyona uğratmanın daha anlamlı hale geldiği ve daha etkili bir ifade olanağı sağladığı düşünülmüştür. Bu yüzden çalışmalarda bahsedilen tarzdaki figüratif öğelere başvurulmuş, bunun yanı sıra figürlerle bütünleşecek ve figürlerle birleştiğinde pentür özelliğini etkili bir şekilde sunan çalışmalar yapmak amaçlanmıştır. ‘Karmaşa I’ adlı çalışmada (Bkz. Resim 6.5) beliren deformasyonlarla ifade edilmek istenen duygu durumu yansıtılmaya çalışılmış ve bu duruşlar üzerinden iç içe geçmiş hissi veren figürler elde ederek var olan karmaşa ifade edilmek istenmiştir. Karmaşa içerisinde iç içe geçen duygu ve düşünce karmaşıklığı şekil itibariyle birbiriyle karışmış olan figürlerin hareketleriyle güçlendirilmek istenmiştir. Her ne kadar ana tema figür olsa da en az figür kadar mekanın da bütünlüğü önemlidir. Mekan’ın bütünlüğünü önemseyerek mekanda seçilen öğeleri, figürlerin temalarına uygun olacak şekilde tasarlamak amaçlanmıştır. Çalışmaların ruh haline uygun olması bakımından; dikkati figürlerin anlatımından uzaklaştırmamak için, genelde figürlerden hafif gölgelerle ayrılan bir fon yaratıp verilmek istenen anlatım güçlendirmek amaçlanmaktadır. Figürlerin devingen hareketler içerisinde ellerinin havada olması ya da yana açılmış olması, içinde bulunulan kaosa karşı bir isyan halini ifade etmektedir. Arka plandaki siyahların arasından sıyrılıp gelen sarımsı renkler, karmaşa içindeki yaşamsal izleri belirtmektedir.



Resim 6.5. Alican KASIOĞLU, “Karmaşa”, Tuval üzerine karışık teknik, 2019, 50x35cm

Etkilenip ortaya çıktığı kaynağı insan olan ve insanının varoluş biçiminin sorgulandığı çalışmalarda, varoluşsal süreçte yaşanan karmaşa karşısında bireyin uğradığı ruhsal buhran, acı, keder ve hüznün gibi etkileri figürün üzerinden aktarmak amaçlanmıştır. Bu etkiyi yaratırken ruh durumuna uygun renklerle ifade güçlendirilmek istenmiştir. Bireyin bu süreçte evrendeki varlık biçiminin sorgulandığı ve bu durumun yarattığı ruh halleri olan mevcut çalışmalarda, bireyin içsel yaşantısını, yaşadığı duygu ve düşünceleri, ruhun bir yansıtıcısı olduğu düşünülen kendi bedeni üzerinden verilmek istenmiştir. Böylelikle beden olgusuna bir aktaran görevi olarak bakılmasını sağlamak istenmektedir. Figürün kendi duruşları üzerinden istenen mesajı yansıtmak, çalışmaların temel amaçlarından biri olarak görülmektedir. ‘Acının Çığlığı’ adlı çalışmada (Bkz. Resim 6.6) figürlerin duruşu ile duyguları beden üzerinden aktarmanın yanı sıra kullanılan gri ve siyah, beyaz ve kahverengi tonlarla bedenin içinde bulunduğu buhranı daha etkili bir

şekilde yansıtmak amaçlanmaktadır. Bedenin duruşundaki devingenlik ve hareketlilik mevcut karamsar durumun ruh hali üzerinde yarattığı etkiyi bedene aktarmak amacıyla yapılmıştır. Kullanılan renk yapısı, renk tonlamaları ve belli yerlerde kullanılan sert konturlarla ifadeyi güçlü kılmak istenmiştir. Belli yerlerde kullanılan çizgilerin dinamiği ve renklerle iletilmek istenen duyguyu yaratmak ve sorgulanan olgunun ipuçlarını etkili bir şekilde sunmak ana temalardan bir tanesidir. Çalışmaları analiz etme sürecine girildiğinde ise izleyicinin kendisini belli bir süre sonra çalışmalara konu olan sorgulamaların içinde bulması şeklinde düşünülmüştür. İnsanın kendine dair içsel duygularını kavrayarak, evrendeki yerini sorgulaması ve kendi varoluş sürecini sorguladığı bir dünyada bulması amaçlanır. Ayrıca bu sorgulamanın ortak bir duygu olduğu ve kişinin kendinden bir şeyler bulup kavraması, çalışmaların anlatımındaki temel unsurlardan biri olmuştur.



Resim 6.6. Alican KASIOĞLU, “Acının Çığlığı”, Tuval üzerine karışık teknik, 2019, 70x50cm

‘Yolculuk I’ isimli çalışmada ise içsel yolculuğu anlatmaktadır. (Bkz. Resim 6.7) Bellek, yaşantıların ve izlerin saklanma alanıdır. Yaşantıların depolandığı görünmeyen içinde barındıran görünmeyen tarafımızdır. Çoğu zaman belleğimiz şekillenmemize yön verir. Bellek, üzerimizde taşıdığımız geçmişteki izleri içinde bulunduğumuz zamana taşıma konusunda önemli rolü olan bir olgudur. İçsel yolculuğumuz sırasında içine girdiğimiz uçsuz bucaksız hesaplaşmada geçmişin izlerini taşıyıp bu yolculuğa eşlik eder. Sonsuza açılan kapı gibidir içsel yolculuk. İnsanın kendini aradığı, varoluşunu sorguladığı bilinmezlikler içinde kendine ve yaşama anlam arayışında olduğu bir sınırsızlık alanıdır. Bu yolculuk sırasında yaşamın görünen ve genel kabul gören yanlarıyla yetinmeyip görünmeyen tarafları, yaşama karşı hissedilen duygu ve bu duyguları bir kimliğe büründürme çabası içsel yolculuğun tetikleyici yanlarında biridir. Belleğin içsel yolculuğunda imge ve anlam aktarımı sürecin bir parçası ve sürecin devam edici niteliğindedir. İnsanın bu arayış sürecine girmesi ve kendisiyle ilgili çıktığı sonsuzluk ve bilinmezlik yolu insanın kendisiyle baş başa olduğu bir özgürlük yolu gibidir. Uçsuz bucaksız sorgulamalar insana dair yaşanmışlıkların kendisiyle çatışıp iz bırakması ve içinde bulunduğu an’a taşınmış olmasıyla bütünleşip yepyeni izlerin habercisi niteliğindedir. Monokrom renk anlayışına yakın bir anlayışla ele alınan eserde gri ve türevi tonlarla içine girilen sonsuzluk yolundaki bilinmezlikleri ifade ediyor. Figürün duruşu, geçmişin belleğiyle ve izleriyle dolu olan beden bu izleri dış dünyaya açmasıyla birlikte, yorucu ve karmaşık duyguların belirleyicisi olan yüz ifadesinin kapatılmasıyla sonuçlanmış bir kaçış ve sonsuzluğa sığınma söz konusudur. Bedenin sonsuzluğu arayış yolundaki yolculuğunun zorlukları ve dikenli yolları, figürün ayak bileklerine kadar olan uzvunun görünmeyecek şekilde bastığı yere batıp, bu ağırlık karşısında içine girdiği durumu ifade etmektedir.



Resim 6.7. Alican KASIOĞLU, “Yolculuk I”, Tuval üzerine karışık teknik, 2019, 85x50cm

‘Sessizlik’ isimli çalışmada (Bkz. Resim 6.8) esin kaynağı insan olan ve insanın evrendeki varlık biçimi, bu biçimlere yansıyan ruh halleri olan çalışmalarda, insanın yaşadığı duygu ve düşüncelerin kendi duruşlarına yansımaları yer alıyor. Figürlerin

duruşları kendi içsel yaşantısına göre şekillenen karamsar, durgun, üzgün ve hüzünlü gibi duruşlarla karşımıza çıkmaktadır. Bu duruşlarla duyguları biçimle vermenin yanı sıra, kullanılan çizgilerin dinamiği ve renklerin yarattığı duyguyla, sorgulanmak istenen olgunun ipuçlarını izleyiciye etkili bir şekilde sunmak istenmektedir. Çalışmada insanın içinde bulunduğu hüzünlü mücadelenin sonunda bir ıssızlık içinde kendisi ve hayalleriyle baş başa kalıp bir el tarafından desteklenmeyi hayal ettiği hüzünlü bekleyişi ifade etmektedir. Bu hüzünlü bekleyişi anlatırken ıssızlığı ifade edebilmek için seçilen mekan kavramı, bir çölün ıssızlığını ifade edecek şekilde oluşturulmak istenmiştir. Figürün çaresizlik içinde oturuşu ve yüzündeki ifade yaşamın ruhsal gelgitleri içerisindeki karamsar ruh hallerini ifade etmektedir.



Resim 6.8. Alican KASIOĞLU, “Sessizlik”, Tuval üzerine akrilik boya, 2019, 80x60cm

‘Yolculuk II’ çalışmasında (Bkz. Resim 6.9) bireyin yaşam yolculuğundaki kendini anlama arzusuyla birlikte bir derviş misali kendi kişisel yolculuğuna çıkmaya meylettiği zamanın bitimsiz arayışını anlatmayı amaçlamaktadır. Kendini bulma arzusuyla dolup taşan bu yolculuğa çıkan bireyin, kendi benliğinin zaman içerisinde biriktirdiği kalabalık yönleriyle çatışmaya başladığı bir ruh halinin betimlenmeye çalışıldığı çalışmada, bireyin etrafını saran bu kalabalık yönlerin kuşatması altında bu yönleriyle çatışarak kendini bulma arayışındaki zorlu mücadeleyi anlatıyor. Bireyde yaşamın ve ruhun gelgitleri arasında oluşan benlik algısı ve kendine anlam bulma arayışında meydana gelen çelişkili durumları ve değişen ruh halleri etrafında şekillenen bu karmaşa belli bir süre sonra çetin bir mücadeleye dönüşür. Kendi ruhsal buhranını oluşturan bu hüznü yolculuk bitimsiz bir çabayla varlığını sürdürür. Hüznü ve çetin yolculuk ‘Böyle Buyurdu Zerdüş’ eserinin içinden geçen diyalogların yarattığı boşluğun içinde, ıssız, sonsuz ve hüznü bir yolculuğu andırıyor adeta. Resimde geçen planlar, bu hüznü yolculuğu betimleyecek şekilde soluk renk geçişleriyle desteklenmiş yine figür üzerinden anlamı ortaya çıkarmak amaçlanmıştır. Figürlerin Gergin ve tükenmiş şekilde yerleştirilmesi bu zorlu mücadeleyi betimlemektedir. Ruhsal yolculuğun ana eksenine yerleştirilmiş figür ebat ve renk belirlenmeleriyle ön plana çıkarılmıştır. İçinde bulunduğu mücadele, etrafını saran ve ana figürün gelgitli ve çelişkili durumlarının saldırısını anlatmaktadır. Çelişkilerin saldırısı altında geçen mücadelede ana figürün zorluğunu ifade edip, etrafını saran çelişkili benlikler arasında yolculuğuna devam etmesi anlatılmak istenmektedir. Hüznü mücadelenin etkilerini gösterebilmek adına seçilen bedensel hareketler ve renk seçimlerinin yanı sıra, belli belirsiz gözüken yüz ifadeleriyle yaratılmak istenilen anlam bir bütünlüğe kavuşturulmak istenmiştir.



Resim 6.9. Alican KASIOĞLU, “Yolculuk II”, Tuval üzerine karışık teknik, 2019, 70x50cm

‘Gitmek’ isimli çalışma (Resim 6.10) insanın içinde bulunduğu ruhsal yolculuk esnasından aslında yalnız başına olduğu ve bu yalnızlık içinde kendisiyle baş başa olduğu düşünceleri ve arayışları arasına saplanıp bunlarla boğuşmasını anlatıyor. Bu arayış aslında insana dair olup varoluşu sorgulama arayışıdır. Varoluşsal sorgulamaların eşliğinde girilen arayış girdabı, bireyin karmaşık yanlarını ve yaşama karşı olan algısıyla beraber etrafını saran bir olgudur. Bu girdap içine çıkılan arayış yolculuğunda atılacak adımları zorlaştırsa da bir şekilde insan bu yolculuğuna çıkma içgüdüyle beraber yoluna devam etmek ister. Figürün duruşu, içinde bulunduğu bu girdabın ne kadar zorlayıcı olduğunu ifade etmek için vücudunun belli bir kısmına kadar bu girdaba saplanmış şeklinde gösterilmiştir. Figürün etrafını saran ve içine alan planlar bu içsel yolculuğun ne denli karmaşık ve tanımlanması zor olan bir olgu olduğunu göstermek amacıyla yerleştirilmiştir. Gördüğümüz karmaşık bir rüyanın

tanımlanamaz imgelerine benzer planlarla bu boşluk hissi verilmek istenmiştir. Bu boşlukta var olan karmaşayı anlatabilmek için yine monokrom anlayışta bir renk ifadesine gidilmiş ve bu tanımlanamaz olan boşluk ifade edilmek istenmiştir. Figürün vücudunu belli bir kısmını kaplayan plandaki grilikler arasında göze çarpan kırmızıya yakın renkler, çekilen zorluğun renge yansıması olarak ifade edilmiş olup, figürün sırtının dönük olması ve kendi içinde gergin bir hareketinin olması ise içinde bulunduğu girdabın etrafını ne denli sardığı ve kendini yaşamsal diğer öğelerden soyutlaması olarak tanımlanabilmektedir. Figürün bedeninde bulunan siyah beyaz renk düzenlemeleri ise planla bütünleşerek ruh halinin etrafını saran girdaba göre şekillenip bu ruh halinin bedene yansıması olarak betimlenmiştir.



Resim 6.10. Alican KASIOĞLU, “Gitmek”, Tuval üzerine akrilik boya, 2019, 70x50cm

‘Kurban’ (Bkz. Resim 6.11) isimli çalışmada amaç; insanın içinde bulunduğu acı ve şiddet gibi temaları, insan bedenini konu alan figürler üzerinden vermek olmuştur. Çıkış noktası şiddet ve acı gibi başlıklar olan çalışmada, sanatçı Hermann Nitsch’in çalışmaları ve çalışmalarında kullandığı bedensel öğeler ilham kaynağı olmuştur. Herman Nitsch’in doğayı ve insanı sorgularken vahşet öğelerini; kan, insan bedeni ve hayvan bedeni üzerinden aktararak oldukça çarpıcı bir bakış açısı sunmaktadır. Bu bakış açısından ilham alarak oluşturmak istediğim insan ve doğa etrafında dolaşan kaotik ve buhran dolu öğeleri oluşturduğum figürler üzerinden gösterirken, Hermann Nitsch’in performanslarında kullandığı öğe ve bedenin duruşları çalışmada tuval yüzeyine yansıtılmak istenmiştir. Tuval yüzeyinde oluşturulan figürlerle anlatılmak istenen acı vurgusu, Nitsch’in performanslarında gösterdiği gerçek insan bedeninden ilham alınarak insan ve doğa ilişkisine dair bir bakış açısı sunmak istenmiştir. Çalışmada insanın bu acısını göstermek ve anlatılmak istenenin etkisini arttırmak için yer yer kesme yapıştırma tekniği kullanılmıştır. Ortada kurban edilmiş beden ve etrafında yer alan figürlerin duruşlarıyla insan ve doğa ilişkisindeki acı olgusu güçlendirilmek istenmiştir. İnsanın kendi içinde ruhsal olarak ta yaşadığı acı ve şiddeti barındıran çalışmada, oluşturulan kompozisyonla mesajı beden üzerinden aktarıp dikkati bedene yoğunlaştırmak temel amaçlardan biri olmuştur.



Resim 6.11. Alican KASIOĞLU, “Tutsak”, Tuval üzerine karışık teknik, 2020, 70x50cm

‘Varoluş’ (Bkz. Resim 6.12) çalışması ise zamanın içerisinde kayıp giden yaşamların yorgun sorgulaması yapılmaktadır. İnsanın yaşamı sorguladığı zaman nereden gelinip nereye varılacağı konusundaki uçsuz bucaksız boşluğunda, cevabını

bulamayıp hiçliğe düşmesi ve orada yorgun bir şekilde yüzmesi sorgulanmaktadır. İçine düşülen zamanın sonsuzluğu karşısındaki yorgunluk figürlerin yüz ifadeleri, beden hareketleri ve renkler üzerinden aktarılmaya çalışılmıştır. Figürlerin yüz ifadelerinde tükenmişlik ve boşluğa bakar gibi görüntüleri varoluş sorgulamasındaki çekilen acıları anlatmaktadır. Puslu bakışlar ve yorgun yüz ifadeleri bedensel hareketlerin anlatımıyla bütünleştirilip anlatım güçlendirilmeye çalışılmıştır. Başın vücudun üzerinde eğri düşmesi çekilen zorluktan dolayı artık bedenın herhangi bir şeyi taşıyamayacak kadar yorgun düşmesi olarak betimlenmiştir. Bedensel hareketler çekilen acıları ve hüznün deposu olan ruhun yorgunluğunu somut bir niteliğe dönüştürecek şekilde kurgulanmıştır. Figürlerde seçilen renkler karamsarlığın ifadesi yerine geçebilecek türden monokrom renk düzenlemesine gidilerek anlatılmak istenen duygu durumunu yansıtmak hedeflenmiştir. Zemin figürlerin bir yere ait olamama duygusunu ifade edebilmek için yer yer boşlukta yüzer gibi görünecek şekilde karartı şeklinde ifade edilmiştir. Çalışmanın arka planında beliren fon ise sonsuzluğu ifade edebilmek için boşluk etkisi yaratacak şekilde bir renk düzenlemesiyle kurgulanmıştır.



Resim 6.12. Alican KASIOĞLU, “Varoluş”, Tuval üzerine karışık teknik, 2019, 80x60cm

‘İz Bırakanlar’ çalışmasında (Bkz. Resim 6.13) yaşanmışlıklar içerisinde geçen ve yaşanmışlıkların iz bıraktığı karmaşık ve karamsar ruh halleri ifadesinin dışavurumu anlatılmıştır. Bu dışavurumu ifade edecek bir bakış açısı yaratmak için kendi dünyasında sürüklenip giden bir kaos içerisinde varoluşunu sorgulayan figürler yaratmak ve bahsedilen karmaşık durum figürler üzerinden anlatılmak istenmektedir.

Her bir figür kendine ait bir duruş ve kendine ait ruhsal yapının özelliklerini taşımakta ve ruhsal durumunu kendi bedeni üzerinden somutlaştırmaktadır. Kalabalık ve iç içe geçmiş figür grubu, kitlesel ortam içerisindeki mevcut karmaşayı ifade etmeyi amaçlamaktadır. Bu karmaşa içerisinde eriyip giden ruhlar, bedenlerin deformasyonları ve duruşları üzerinden verilmek istenmektedir. Mevcut çalışmada bireyin kendi içindeki kaçıışı anlatılmaktadır. Bu çalışmada günümüzün var olan kalabalık ve insan ruhunu kaosa doğru sürükleyen yapısı karşısında yalnız ve sessiz bir yolculuk içerisinde, mitolojik hikayelerde çöl sessizliğini andıran flu mekanlarda bir arayış içerisinde kendinden ve her şeyden kaçan insan betimlemeleri yapılmıştır.



Resim 6.13. Alican KASIOĞLU, “İz Bırakanlar”, Tuval üzerine akrilik boya, 2019, 60x80cm

‘Kaos I’ çalışmasında (Bkz. Resim 6.14) anlatılmak istenen durum, biz kalabalıklar içerisinde kendimizi var etmeye çalışırken yorulan ruhlarımızın bu kalabalık ve buhran arasında sıkışıp çektiği acının bedensel ifadelerini yakalamaktır. Varoluşun somut halini yansıtan bedenler üzerinden çekilen acıyı yansıtmak varoluşu simgelemek demektir. Çünkü acı çekmek, hissetmek ve hissedileni yaşayıp anlamlandırma varoluşun temel belirtisidir. Bunların tümünü hisseden ruhumuz ve

duygularımızı görünür kılan insanın aynası olan bedendir. Bedenlerimiz aracılığıyla kendi ruhsal kimliğimizin dışı açılıp görünürlük kazanması bedeni eşsiz bir gösteren kılar. Çalışmada figürlerin etrafından var olan kalabalıklar arasında yaşadığı karmaşık halleri, gerek etrafında somut olan kalabalık, gerekse kendi ruhunun yarattığı çelişkili kalabalıkları imgeleyen temsili figürlerle anlatılmak istenmiştir. Bireyin yaşam yolculuğunda uğradığı acılı halleri ve kendi dışında durumların oluşup insanın bu olumsuz durumlardan kurtulmaya çalışması çetin bir mücadele şeklinde sürüp gider. Bu çekişme arasında varoluşun mutlak arayışı devam eder. Varoluşsal mücadelede figürler, kendini arama yolundaki bireyin çetin mücadelesi sonucu bireyin ruhunda meydana gelen deformasyon ve kırılmaları yansıtmaktadır. Bireyin bedenine yansıyan bu saldırılar arasında, bedenlerin bu yolculuğun izlerini taşıdığı ve bu izleri dış dünyaya aktarımı söz konusudur. Deformasyona uğratılmış figürler ve belli yerlerde kararmış uzuvlarla çürümeye giden benliklerin bedenlere yansması konu edinmiştir. Karartılar ve grilikler arasından sıyrılan belli başlı sarı rengin kendini belli belirsiz göstermesiyle yaşamsal izlerin bu karmaşa arasında varlığını sürdürmeye çalıştığı şeklinde yorumlanmıştır.



Resim 6.14. Alican KASIOĞLU, “Kaos I”, Tuval üzerine karışık teknik, 2019, 50x35cm

‘Kaos II’ çalışmasında (Bkz. Resim 6.15) içinde yaşadığımız zamanların yarattığı bunalımlı ruh halleri anlatılmak istenmektedir. İnsanların zamanın hızına ayak uydurmaya çalıştıkça kendi ruhundan uzaklaşarak içine girdiği yalnızlık duygusu ifade edilmek istenmiştir. Zamanın devingen ve hızlı akışı beraberinde belli sosyal ve toplumsal karmaşaları meydana getirmektedir. Bu karmaşa arasında insanın eriyip gittiği durumlar oluşmaktadır. Zamanın devingenliği arasında insanın içine girdiği kargaşanın sertliği, oluşturulan figürlerin üzerinde beliren sert konturlarla ifade edilmiştir. Figürler üzerinde oluşturulan karmaşık çizgiler insanın içinde bulunduğu karmaşayı daha iyi bir şekilde yansıtabilmek için kurgulanıp olup, figürlerin duruşlarındaki yorgunluk ifadesiyle bu durum güçlendirilerek anlatılmak istenmiştir. Gri ve kahverengi tonlarının seçildiği renklerle anlatılmak istenen ortamın ruhunu yansıtabilmenin yanında bu renklerin karmaşayı ve belirsizliği daha iyi ifade edeceği düşünülmüştür. Karmaşayı daha iyi gösterebilmek için de figürler arası diyalog koyu renklerle ifade edilmiş ve arka fonda karamsar bir boşluk oluşturulmak istenmiştir.



Resim 6.15. Alican KASIOĞLU, “Kaos II”, Tuval üzerine karışık teknik, 2019, 50x35cm

7. SONUÇ

Günümüzde toplumsal yapıda meydana gelen değişimler, beraberinde değişen bakış açıları ve beklentiler yaratmaktadır. Mevcut değişimler toplumun katmanlarını etkilemekle birlikte sanatın alanına da etki edip sanatsal anlamda değişik sorgulamalara gidilmesine yol açmaktadır. Meydana gelen sanatsal değişim önceki dönemlerin anlayışından farklı bir takım arayışlar getirmektedir. Dönemin toplumsal ve sanatsal sorunları doğrultusunda ilerleyen resim sanatı alışlagelmişin dışına çıkan yöntemlerle değişik performans ve gösteriler aracılığıyla gerçekleştirilen anlatılarla içinde bulunduğu dönemin sorunlarını yansıtmaktadır. Bu sorunlar üzerinden bir takım sorgulamalara gidilmesi sanatta temsil anlayışının değişmesine sebep olmuştur. Dönüşen zamanlar karşısında değişen temsil anlayışı, sanata geçmişte konu olmuş olguların belirli değişikliklere uğramasına yol açmıştır. Bu olgulardan birisi de bedenin kullanım alanı olmuştur. Beden, geçmişte tuval yüzeyinde ve üç boyutlu heykellerde kendini göstermekle birlikte, değişen temsil anlayışları ve sosyokültürel değişimler karşısında kendini daha farklı şekillerle göstermeye başlamıştır. Beden olgusu, hem performans olarak, hem de figüratif resim içerisindeki etkin rolü olarak göze çarpan bir olgu olup, dönemin değişen koşullarına göre yöntemsel farklılıklar göstermiştir. Bedenin olgusunun yöntemi değişse de, bedenin resim sanatı içerisinde her zaman önemli bir rol oynadığı gözlemlenmektedir. Bütün bu oluşumlar beden konusunun bir anlatım aracı olarak resim sanatı içerisinde ne kadar önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir.

Bedenin bu etkin rolü göz önünde bulundurularak figür üzerinden mesaj iletmek, çalışmada ortaya çıkarılan üzgün eserlerin amacı olmuştur. Günümüz toplumsal yaşantısı içerisinde bireyi etkileyen durumlar ruh hallerine, oradan da ruhun bir nevi yansıması olan bedene yansıdığı düşünülmüştür. Mevcut ruh hallerini bedene yansıtan sanat eserlerinden ilham alarak insanın acı ve hüznü hallerini figürün duruşu ve hareketleri üzerinden yansıtan çalışmalarla konu açıklanmaya çalışılmıştır. Tıpkı tarihsel süreç içerisinde sanatsal bir ifade olarak figür üzerinden, içinde bulunulan dönemin buhranını ve kendi içsel buhranını yansıtmak için başvurulmuş bir konu olması gibi. Sosyal yaşam alanlarında insanın yalnızlık duygusu, karmaşık ruh halleri ve bu durumun yoğun bir şekilde bireyin dış dünyasına yansıması dikkat

çekici bir özelliğe sahip görülmüş ve çalışmalara ilham kaynağı olmuştur. Sosyolojik bir soruşturma anlayışıyla insan bedeni üzerinden bir takım sorgulamalara gitmek amaç edinmiş ve bunun üzerinden bir takım arayışlara gidilmiştir. Bu çalışmada beden dilinin önemine dikkat çekilmekte olup, insanın ruh hallerinin figürün duruşuna ve hareketlerine yansımaları anlayışından hareketle, karmaşık ve anlık ruh hallerinin beden üzerinden aktarılması çerçevesinde konuya yaklaşılmıştır. Bireyin içinde yaşadığı toplumun yapısına göre şekil aldığı varsayımından yola çıkılarak, toplumsal olgular ve sosyokültürel yapının insanın duruşları üzerinden etkili olduğu anlayışı üzerinde durulmuştur. Bu duruşların dış dünyaya yansımaları konu edilmektedir. Psikososyal etkilerin çerçevesinde beden dilinin sosyolojik dünyaya yansımaları ve sanatta bu etkilerin insan duruşları üzerinden aktarılmasının oldukça etkin bir özelliğe sahip olduğunu göstermektedir.

Bu doğrultuda çalışmanın ilk bölümünde, sanatta temsil konusunun uğradığı değişimleri ve bunu hazırlayan etmenleri imaj kavramının da dahil olduğu bir çerçevede anlatmak istenmiştir. Sonraki bölümde Sosyokültürel etkiler araştırılarak içinde bulunulan dönemde meydana gelen değişimlerin birbirini izlediği ve tetiklediği görülmüştür. Felsefi olarak yapısalcılık kuramının yükselmesine doğru giden bir kaymanın beraberinde başka kavram ve anlayışları doğurduğu ve bunların birçok etmenle birleşip sanata doğrudan ya da dolaylı şekilde yansıdığı görülmüştür. Bu anlayış değişikliğini belli bir anlamda modernizmden postmodernizme geçiş olarak da tanımlamanın mümkün olabileceği gözlemlenmektedir. Çalışmanın sonraki kısımlarında ise beden kavramının sorgulandığı literatür taraması yapıp sanat tarihinde çok uzak geçmişlere gitmeden yirminci yüzyıldan başlayarak bedenin sanatsal ifadede figür üzerinden karşımıza çıkması araştırılmıştır. Araştırmaya ışık tutmak için konuyu daha iyi yansıtacağı düşünülen belli başlı sanatçılar ve bu sanatçıların eserlerine yer verilmiştir. Çalışmada konunun başlık ve içeriğine uygun örnekler teşkil etmesi bakımından, anlatılmak istenen şeyi bedensel duruş ve hareketlerle yansıtmayı hedefleyen üzgün eserlerle konu desteklenmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda değişen zamanlar ve olgular karşısında beden kavramının zamana göre tuval üzerinde figür ya da, performanslarla varlığını sürdürdüğünü ve çok güçlü bir sanatsal ifade aracı olduğu sonucuna varılmıştır.

Sanatta temsil konusunun da işin içinde olduğu sosyokültürel etkilerin beden diline yansımasının ilham alındığı çalışmada, bahsi geçen konular ve kavramlar dizisiyle genel hatlarıyla yakın bir tarihten ele alınarak sanatın neyi nasıl temsil ettiğiyle ilgili meydana gelen değişen ve dönüşümü sorgulanmıştır. Bu sorgulamayla birlikte algımızda uzun bir süre yer edinen sanatsal ifadelerin nasıl yapı söküne uğratılıp mevcut algımızı yıktığı ve alışkın olmadığımız gösterge ve imgeler yığınıyla bizi temsil edilen şeye beden kavramı üzerinden nasıl götürdüğünü açıklamak amaçlanmıştır.



KAYNAKLAR

- Adorno, T.W. (2014). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, (Çev. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel ve Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akal, C.B., Ergün, R. (2011). *Kimlik Bedenin Hapishanesidir*, (Birinci Baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi üniversitesi Yayınları.
- Alioğlu, N., Bayrak, B. (2019). *Çağdaş Sanatta Anlam Sorunu Üzerine Bir Deneme* (Birinci basım). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Antmen, A. (2000). A'dan Z'ye 20. Yüzyıl Sözlüğü. *P Sanat Kültür Antika*, 16, 13.
- Antmen, A. (2010). *20.yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, (Üçüncü Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2017). *Kimlikli Bedenler*, (üçüncü baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık
- Antmen, A. (Editör). (2014). *Sanat / Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, (Çev: Esin Soğancılar, Ahu Antmen). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arnheim, R. (2007). *Görsel Düşünme*, (Çev. Rahmi Ögdül). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1997'de yayımlanmıştır).
- Artun, A. (Editör). (2014). *Sanat Siyaset*, (Çev. Mustafa Tüzel, Elçin Gen, Esin Soğancılar, Haluk Barışcan, Nurdan Gürbilek, Sabir Yücesoy, Ufuk Kılıç, Emrehan Zeybekoğlu). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (Editör) (2014). *Sanat Emeği Kültür İşçileri ve Prekarite*. (Çev. Elçin Gen, Sibel Yardımcı, Özge Çelik, Nursu Öрге, Esin Soğancılar, Zeynep Baransel), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. ve Öрге, N. (Editörler). (2013). *Çağdaş Sanat Nedir*, (Çev. Özge Çelik, Elçin Gen, Suna Kılıç, Kemal İz, Ayşe H. Köksal, Zeynep Baransel, Nursu Öрге). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bahtin, M. (2005). *Sanat ve Sorumluluk*, (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1990'da yayımlanmıştır).
- Baker, U. (2012). *Beyin Ekran*, İstanbul: Birikim Yayınları.
- Baker, U. (2014). *Kanaatlerden İmajlara Duygular Sosyolojisine Doğru*, (Çev. Harun Abuşoğlu), İstanbul: Birikim Yayınları.
- Balcı, Y.B. (2005). *Estetik*, (Birinci Baskı). Ankara: Gündüz eğitim ve Yayıncılık.
- Barrett, T. (2012). *Sanatı Eleştirmek*, (Çev. Gökçe Metin). İstanbul: Hayalperest Yayınları.

- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim İlkeleri*, (Çev. Berke Vardar, Mehmet Rifat). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven*, (Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2011). *Çağdaş Söylenler*, (Çev. Tahsin Yücel), İstanbul: Metis Yayınları, (Eserin orijinali 1957’de yayımlanmıştır).
- Barthes, R. (2013). *Göstergeler İmparatorluğu*, (Çev. Tahsin Yücel). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, (Eserin orijinali 1996’da yayımlanmıştır).
- Baudrillard, J. (2008). *Tüketim Toplumu*, (Çev. Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1970’de yayımlanmıştır).
- Baudrillard, J. (2014). *Simulakrlar ve Simülasyon*, (Çev. Oğuz Adanır). Ankara: Doğu Batı yayınları, (Eserin orijinali 1982’de yayımlanmıştır).
- Bauman, Z. (2003). *Modernlik ve Müphemlik*, (Çev. İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin Orijinali 1991’de yayımlanmıştır).
- Bauman, Z. (2010). *Küreselleşme*, (Çev. Abdullah Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2010). *Sosyolojik Düşünmek*, (Çev. Abdullah Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bell, J. (2009). *Sanatın Yeni Tarihi*, (Çev. U. Ceren Ünlü, Nurçin İleri, Rana Gürtuna). İstanbul: Ntv Yayınları.
- Berger, J. (1995). *Görme Biçimleri*. (Çev. Yurdanur Salman). İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (2007). *Sanat ve Devrim*, (Çev. Bige Berker). İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları. (Eserin orijinali 1969’da yayımlanmıştır).
- Berger, J. (2017). *Sanatla Direniş*, (Çev. Aslı Biçen). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 2002’de yayımlanmıştır).
- Best, S., Kellner, D. (2011). *Postmodern Teori*. (Çev. Mehmet Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin Orijinali 1991’de yayımlanmıştır).
- Bonnefoy, C. (2014). *Michel Foucault Güzel Tehlike*, (Çev. Savaş Kılıç). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin Orijinali 2011’de yayımlanmıştır).
- Bourdieu, P. (1999). *Sanatın Kuralları*, (Çev. Necmettin Kamil Sevil). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinali 1998’de yayımlanmıştır).
- Breton, A. (2009). *Sürrealist Manifestolar*, (Çev. Yeşim Seber Kafa, Artemis Günebakanlı, Ayşe Güngör). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.

- Bumin, T. (2010). *Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza*, (Dördüncü Baskı). İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- Butler, J. (2014). *Cinsiyet Belası*. (Çev. Başak Ertür). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin Orjinali 1999’da yayımlanmıştır).
- Castells, M. (2006). *Kimliğin Gücü*, (Çev. Ebru Kılıç). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. (Eserin orjinali 2004’de yayımlanmıştır).
- Cauquelin, A. (2005). *Çağdaş Sanat*. (Çev. Özlem Avcı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, (Eserin orjinali 1992’de yayımlanmıştır).
- Cerit, Y. (2006). Eğitim Fakültesi Öğrencilerinin Üniversitenin Örgütsel İmaj Düzeyine İlişkin Algıları. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi*, (47), 343-365.
- Clark, T. (2017). *Sanat ve Propaganda*. (Çev. Esin Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, (Eserin orjinali 1997’de yayımlanmıştır).
- Connolly, W.E. (1995). *Kimlik ve Farklılık*, (Çev. Ferma Lekesizalın). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orjinali 1991’de yayımlanmıştır).
- Coolingwood, R.G. (2001). *Kısaca Sanat Felsefesi*, (Çev. Talip Kabadayı). Ankara: BigeSu Yayıncılık.
- Çakı, F. (2011). Türk Sosyolojisinde Yeni Arayışlar: Beden Sosyolojisi Üzerine İlk Kitap Denemeleri. *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*, (2), 184-192.
- Danto, A.C. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra*, (Çev. Zeynep Demirsu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, (Eserin orjinali 1997’de yayımlanmıştır).
- Danto, A.C. (2018). *Andy Warhol*. (Çev. Süha Sertabiboğlu). İstanbul: Ayrıntı Yayınevi. (Eserin orjinali 2009’da yayımlanmıştır).
- Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*, (Çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orjinali 1992’de yayımlanmıştır).
- Delacampagne, C. (2010). *20.Yüzyıl Felsefe Tarihi*, (Çev. Devrim Çetinkasap). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Deleuze, G. (2014). *Hareket-imge*, (Çev. Soner Özdemir). İstanbul: Norgung Yayınları, (Eserin orjinali 1983’te yayımlanmıştır).
- Dellaloğlu, B. F. (2014). *Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum*, (Beşinci Baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Demirkol, C. V. (2008). *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*, (Birinci Baskı). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Derrida, J. (1994). *Göstergebilim ve Gramatoloji*, (Çev. Tülin Akşin). İstanbul: Afa Yayınları, (Eserin orjinali 1972’de yayımlanmıştır).

- Dickerson, M. (2018). *A'dan Z'ye Sanat Tarihi*, (Çev. Orhan Düz). İstanbul: Say Yayınları. (Eserin orijinali 2013'de yayımlanmıştır).
- Dincer, M. K. (2002). *Kazanan İmajınız*, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Dubuffet, J. (2010). *Boğucu Kültür*, (Çev. İsmet Birkan). Ankara: Dost Yayınları. (Eserin orijinali 1986'da yayımlanmıştır).
- Eagleton, T. (2010). *Estetiğin İdeolojisi*, (Çev. Bülent Gözkan, Hakkı Hünler, Türker Armaner, Nur Ateş, Ayfer Dost, Engin Kılıç, Ela Akman, Neşe Nur Domaniç, Ayhan Çitil, Banu Kiroğlu). İstanbul: Doruk yayıncılık.
- Eagleton, T. (2011). *Kültür Yorumları*, (Çev. Özge Çelik). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 2000'de yayımlanmıştır).
- Eagleton, T. (2011). *Postmodernizmin Yanılsamaları*, (Çev. Mehmet Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1996'da yayınlanmıştır).
- Erdoğan, Ş. (Editör). (2010). *Sanatta Ruhsallık Üzerine-wassily Kandinsky*, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Erzen, J. N. (2012). *Çoğul Estetik*, (İkinci Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Ferraris, M. (2008). *İmgelem*, (Çev. Fırat Genç). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, (Eserin orijinali 1996'da yayınlanmıştır).
- Fischer, E. (1995). *Sanatın Gerekliği*, (Çev. Cevat Çapan). İstanbul: Payel yayınevi. (Eserin Orijinali 1969'da yayımlanmıştır).
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü*, (Çev. Esin Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, (Eserin orijinali 1996'da yayımlanmıştır).
- Foucault, M. (2002). *Toplumu Savunmak Gerekir*, (Çev. Şehsuvar Aktaş). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinali 1975-1976'da yayımlanmıştır).
- Foucault, M. (2011). *Felsefe Sahnesi*, (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1994'ta yayınlanmıştır).
- Foucault, M. (2011). *Yapısalcılık ve Postyapısalcılık*. (Çev. Ümit Umaç, Ali Utku). İstanbul: Birey Yayınları.
- Foucault, M. (2012). *İktidarın Gözü*, (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1994'te yayımlanmıştır).
- Foucault, M. (2013). *Kelimeler ve Şeyler*, (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: İmge Yayınları. (Eserin Orijinali 1966'da yayımlanmıştır).
- Foucault, M. (2014). *Bu Bir Pipo Değildir*, (Çev. Selahattin Hilav). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, (Eserin orijinali 1989'da yayımlanmıştır).

- Foucault, M. (2014). *Özne ve İktidar*, (Çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1994'te yayımlanmıştır).
- Freeland, C. (2001). *Sanat Kuramı*, (Çev. Füsün Demir). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (Eserin orijinali 2001'de yayımlanmıştır).
- Game, A. (1998). *Toplumsalın Sökümü Yapıbozumcu Bir Sosyolojiye Doğru*, (Çev. Mehmet Küçük). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (Eserin orijinali 1991'de yayımlanmıştır).
- Gombrich, E.H. (1984). *Sanatın Öyküsü*, (Çev. Bedrettin Cömert). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Groys, B. (2014). *Sanatın Gücü*, (Çev: F. Candil Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi. (Eserin orijinali 2013'te yayımlanmıştır).
- Grzymkowski, E. (2019). *Sanat 101*, (Çev. Orhan Düz). İstanbul: Say Yayınları. (Eserin Orijinali 2014'te yayımlanmıştır).
- Gutting, G. (2010). *Foucault*, (Çev: Hakan Gür). Ankara: Dost Kitabevi yayınları. (Eserin orijinali 2005'te yayımlanmıştır).
- Güngör, Z. (2012). Dijital İmaj: "Kendi"nin Simülasyonu Olmayana Ergimi?..*The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 2 (4), 13-17.
- Harrison, C., Wood, P. (Editörler). (2011). *Sanat ve Kuram. 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, (Çev. Sabri Gürses), İstanbul: Küre Yayınları, (Eserin orijinali 2003'te yayımlanmıştır).
- Heidegger, M. (2011). *Sanat Eserinin Kökeni*, (Çev. Fatih Tepebaşı). Ankara: De Ki Yayınları.
- Hicks, A. (2015). *Küresel Sanat Pusulası-21. Yüzyıl Sanatında Yeni Yönelimler*, (Çev. Dilek Şendil, Mine Haydaroğlu, Süreyya Evren). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinali 2015'te yayımlanmıştır).
- Hodge, S. (2018). *Sanatın Kısa Öyküsü*, (Çev. Deniz Öztok). İstanbul: Hep Kitap Yayınları. (Eserin Orjinali 2017'de yayımlanmıştır).
- Hünler, H. (1998). *Estetik'in Kısa Tarihi*, (Birinci Baskı). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Jameson, F. (2008). *Modernizm İdeolojisi*, (Çev. Kemal Atakay, Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Jameson, F. (2008). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, (Çev. Nuri Plümer, Abdülkadir Gölcü). Ankara: Nirengi kitap Yayınları.(Eserin Orjinali 1991'de yayımlanmıştır).

- King, A. D. (1998). *Kültür, Küreselleşme ve Dünya-Sistemi*, (Çev. Gülcan Seçkin, Ümit Hüsrev Yolsal). Ankara: Bilim Sanat Yayınları. (Eserin orijinali 1991’de yayımlanmıştır).
- Kittl, S.T., Saehrendt, C. (2012). *Bunu Ben de Yaparım*, (Çev. Zehra Aksu Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 2009’da yayımlanmıştır).
- Klossowski, P. (1999). *Nietzsche ve Kısırdöngü*, (Çev. Mukadder Yakupoğlu). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, (Eserin orijinali 1969’da yayımlanmıştır).
- Koçak, O. (1992). Modernizm ve Postmodernizm. *Defter*, (18), 7-16.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*, (Çev. Yasemin Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 2004’te yayımlanmıştır).
- Leader, D. (2004). *Mona Lisa Kaçırıldı*, (Çev. Handan Akdemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin Orijinali 2002’de yayımlanmıştır).
- Lefebvre, H. (2013). *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*, (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Eserin orijinali 1958’de yayımlanmıştır).
- Lefebvre, H. (2013). *Gündelik Hayatın Eleştirisi II*. (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Eserin orijinali 1961’de yayımlanmıştır).
- Lefebvre, H. (2014). *Mekanın Üretimi*, (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Sel yayıncılık. (Eserin Orijinali 2000’de yayımlanmıştır).
- Lentricchia, F. , McAuliffe, J. (2004). *Katiller, Sanatçılar ve Teröristler*, (Çev. Barış Yıldırım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 2003’te yayımlanmıştır).
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, (Çev. İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, (Eserin orijinali 1996’da yayımlanmıştır).
- Lewis, G. R. (1993). *Descartes ve Rasyonalizm*, (Çev. Haldun Karyol). İstanbul: İletişim Yayınları, (Eserin orijinali 1966’da yayımlanmıştır).
- Lukacs, G. (1978). *Estetik I*, (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Payel Yayınları.
- Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- May, R. (2013). *Yaratma Cesareti*, (Çev. Alper Oysal). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1975’te yayımlanmıştır).
- McRobbie, A. (2013). *Postmodernizm ve Popüler Kültür*, (Çev. Almıla Özdek). İstanbul: Parşömen Yayıncılık.
- O’Doherty, B. (2013). *Beyaz Küpün İçinde*, (Çev. Ahu Antmen). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Eserin orijinali 2000’de yayımlanmıştır).

- Öneren, M. (2013). İmaj Yönetiminin Tv Dizi Seyircileri Üzerindeki Etkisi. *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, 15 (24), 75-85.
- Plehanov, G. V. (1987). *Sanat ve Toplumsal Hayat*, (Çev. Cenap Karakaya). İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Ranciere, J. (2008). *Görüntülerin Yazgısı*, (Çev. Aziz Ufuk Kılıç). İstanbul: Versus Yayınları. (Eserin Orjinali 2000’de yayımlanmıştır).
- Ranciere, J. (2013). *Özgürleşen Seyirci*, (Çev. E. Burak Şaman), İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orjinali 2008’de yayımlanmıştır).
- Rose, M. A. (2015). *Marx’ın Kayıp Estetiği*, (Çev. Aydın Çavdar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orjinali 1984’te yayımlanmıştır).
- Sarup, M. (2004). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, (Çev. Abdulkaki Güçlü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. (Eserin Orjinali 1993’te yayımlanmıştır).
- Saunders, F. S. (2016). *Parayı Verdi Düdüğü Çaldı*, (Çev. Ülker İnce). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Schroeder, R. (1996). *Max Weber ve Kültür Sosyolojisi*, (Çev. Mehmet Küçük). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. (Eserin orjinali 1992’de yayımlanmıştır).
- Shiner, L. (2004). *Sanatın İcadı*, (Çev. İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Stallabrass, J. (2013). *Sanat a.ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller*, (Çev. Esin Soğancılar). İstanbul: İletişim Yayınları. (Eserin orjinali 2004’de yayımlanmıştır).
- Swingewoods, A. (1998). *Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi*, (Çev. Osman Akınhay), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. (Eserin orjinali 1991’de yayımlanmıştır).
- Şahiner, R. (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*, (Birinci baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Taburoğlu, Ö. (2013). *Resim, Söz ve Yazı*, (Birinci baskı). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Thompson, D. (2012). *Sanat Mezat*, (Çev. Renan Akman). İstanbul: İletişim Yayınları, (Eserin orjinali 2008’de yayımlanmıştır).
- Thompson, J.B. (2008). *Medya ve Modernite*, (Çev. Serdar Öztürk). İstanbul: Kırmızı Yayınları. (Eserin orjinali 2004’te yayımlanmıştır).
- Timuçin, A. (2008). *Felsefeden Estetiğe*, (Birinci Baskı). Ankara: Hayal Yayınları.
- Tunalı, İ. (2002). *Sanat Ontolojisi*, İstanbul: İnkılap Kitabevi, s.21.
- Tunalı, İ. (2004). *Estetik*, (Sekizinci Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi, s.34.

- Türkdoğan, T. (2014). *Sanat Kültür Politika*, (Birinci Baskı). Ankara: Nobel Yayınları.
- Vattimo, G. (199). *Modernliğin Sonu*, (Çev. Şehabettin Yalçın). İstanbul: İz Yayıncılık. (Eserin Orjinali 1991’de yayımlanmıştır).
- Wilde, O. (2008). *Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil*. (Çev. Esin Soğancılar, Kaya Genç Fatih Özgüven, Türker Armaner). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wu, C. T. (2007). *Kültürün Özelleştirilmesi*, (Çev. Esin Soğancılar). İstanbul: İletişim Yayınları. (Eserin orjinali 1980’de yayımlanmıştır).
- Yalur, T. (2012). Foucault'nun Temsil Anlayışı Üzerine. *Cogito*, (70-71), 437-445.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*, (İkinci Baskı). Ankara: Ütopya Yayınları.
- Zeka, N. (Editör). (1994). *Postmodernizm*, (Çev. Güleğül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan). İstanbul: Kıyı Yayınları. (Eserin Orjinali 1990’da yayımlanmıştır).
- Zizek, S. (2014). *Sanat*, (Çev. Mine Yıldırım), İstanbul: Encore Yayınları.





Ek-1. Görseller Tablosu

GÖRSEL NO	2.1
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Everything is purged from this painting but art, no ideas have entered this work.
DÖNEMİ	Kavramsal Sanat, 1968
SANATÇISI	John Baldessari
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Sentetik Polimer Boya
BOYUTLARI	172.1x144.1 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.moma.org/learn/moma_learning/john-baldessari-what-is-painting-1966-68/ =adresinden 8 Aralık 2020’de alınmıştır.

GÖRSEL NO	2.2
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Las Meninas
DÖNEMİ	Barok
SANATÇISI	Diego Velazquez
TEKNİĞİ	Tuval üzerine yağlı boya
BOYUTLARI	318 × 276 cm
SERGİLENME	Museo Nacional del Prado, Madrid, İspanya
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.artsy.net/artwork/diego-velazquez-las-meninas = adresinden 9 şubat 2020’de alınmıştır.

Ek-1. (devam) Görseller Tablosu

GÖRSEL NO	2.3
GÖRSEL ADI ve KONUSU	The Diver
DÖNEMİ	1949
SANATÇISI	Jean Rene Bazaine
TEKNİĞİ	Tuval üzerine yağlı boya
BOYUTLARI	
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.wikiart.org/en/jean-rene-bazaine/the-diver-1949 = adresinden 9 şubat 2020’de alınmıştır

GÖRSEL NO	2.4
GÖRSEL ADI ve KONUSU	How to explain pictures to a dead hare (Ölü bir tavşana resimler nasıl açıklanır),
DÖNEMİ	Kavramsal Sanat, 1965
SANATÇISI	Joseph Beuys
TEKNİĞİ	Performans
BOYUTLARI	
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/434.1997.9/ =adresinden 13 Şubat 2020’de alınmıştır.

Ek-1. (devam) Görseller Tablosu

GÖRSEL NO	2.5
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Eye Body #11 from Eye Body: 36 Transformative Action for Camera
DÖNEMİ	Kavramsal Sanat/1963
SANATÇISI	Carolee Schneemann
TEKNİĞİ	performans
BOYUTLARI	
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.moma.org/collection/works/200122?artist_id=7712&locale=en&page=1&so_v_referrer=artist = adresinden 13 Şubat 2020’de alınmıştır

GÖRSEL NO	2.6
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Shoes (Ayakkabı)
DÖNEMİ	Empresyonizm/1886
SANATÇISI	Vincent Van Gogh
TEKNİĞİ	Tuval üzerine yağlı boya
BOYUTLARI	38.1 cm x 45.3 cm
SERGİLENME	Van Gogh Müzesi, Amsterdam, Hollanda
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0011V1962 = adresinden 13 Şubat 2020’de alınmıştır

Ek-1. (devam) Görseller Tablosu

GÖRSEL NO	2.7
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Diamond Dust Shoes (Elmas Tozu ayakkabılar)
DÖNEMİ	Pop Art/1980
SANATÇISI	Andy Warhol
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.wikiart.org/en/andy-warhol/diamond-dust-shoes-1980 =adresinden 13 Şubat 2020’de alınmıştır

GÖRSEL NO	2.8
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Bir ve Üç Sandalye,
DÖNEMİ	Kavramsa sanat/1965
SANATÇISI	Joseph Kosuth
TEKNİĞİ	Ahşap katlanır sandalye, sandalyenin monte edilmiş fotoğrafı, Sandalyenin sözlük tanımının monte edilmiş fotoğrafı
BOYUTLARI	Sandalye 82 x 37,8 x 53 cm, Fotoğrafik panel 91.5 x 61.1 cm, Metin paneli 61 x 76.2 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.moma.org-%2Flearn%2Fmoma_learning%2Fjoseph-kosuth-one-and-three-chairs1965&date=adresinden 8 şubat 2020’de alınmıştır.

Ek-1. (devam) Görseller Tablosu

GÖRSEL NO	2.9
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Brillo Soap Pads Boxes, (Brillo sabun pedleri kutuları)
DÖNEMİ	Pop Art/1965
SANATÇISI	Andy Warhol
TEKNİĞİ	Akrilik, Sergrafi, Kontrplak
BOYUTLARI	
SERGİLENME	National Gallery of Canada, Ottawa, Kanada
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.wikiart.org/en/andy-warhol/brillo-soap-pads-boxes-1964 = adresinden 8 şubat 2010'de alınmıştır

GÖRSEL NO	2.10
GÖRSEL ADI ve KONUSU	La Trahison des images (Ceci n'est pas une pipe), İmgelerin İhaneti (Bu bir pipo değildir)
DÖNEMİ	Sürrealizm/1928 - 1929
SANATÇISI	Rene Magritte
TEKNİĞİ	Tuval üzerine yağlı boya
BOYUTLARI	63.5 x 93.98 cm
SERGİLENME	Los Angeles County Museum of Art (LACMA), Los Angeles, CA, ABD
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-treachery-of-images-this-is-not-a-pipe-1948 = adresinden 8 şubat 2020'de alınmıştır.

Ek-1. (devam) Görseller Tablosu

GÖRSEL NO	3.1
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Bicycle Wheel (Bisiklet Tekerleği)
DÖNEMİ	Dada/1913
SANATÇISI	Marcel Duchamp
TEKNİĞİ	Boyanmış ahşap tabure üzerine montelenmiş metal tekerlek
BOYUTLARI	63.5 x 93.98 cm
SERGİLENME	Israel Museum, Jerusalem, İsrail
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.moma.org%2Flearn%2Fmoma_learning%2Fmarcel-duchamp-bicycle-wheel-new-york-1951-third-version-after-lost-original-of-1913+&date=adresinden 15 Şubat 2020 tarihinde alınmıştır

GÖRSEL NO	3.2
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Fountain (Çeşme)
DÖNEMİ	Dada/1917/1964
SANATÇISI	Marcel Duchamp
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	38.1 cm x 48.9 cm x 62.55 cm
SERGİLENME	Tate Modern, London, İngiltere
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.sfmoma.org/artwork/98-291/ =adresinden 15 Şubat 2020 tarihinde alınmıştır

Ek-1. (devam) Görseller Tablosu

GÖRSEL NO	3.3
GÖRSEL ADI ve KONUSU	The Scream (Çıglık)
DÖNEMİ	Empresyonizm/1893
SANATÇISI	Edvard Munch
TEKNİĞİ	Karton üzerine yağ,tempera ve pastel
BOYUTLARI	91 cm × 73.5 cm
SERGİLENME	National Gallery, Oslo, Norveç
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://totallyhistory.com/the-scream/ = adresinden 15 Şubat 2020 tarihinde alınmıştı

GÖRSEL NO	5.1
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Descent From The Cross, (Çarmıhtan iniş)
DÖNEMİ	Expresyonizm/1917
SANATÇISI	Max Beckmann
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlı Boya
BOYUTLARI	151.2 x 128.9 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-429_role-1_sov_page-53.html =adresinden 07 mart 2020’de alınmıştır

Ek-1. (devam) Görseller Tablosu

GÖRSEL NO	5.2
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Night (Gece)
DÖNEMİ	Expresyonizm/1918
SANATÇISI	Max Beckmann
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlı Boya
BOYUTLARI	
SERGİLENME	Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Almanya
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.wikiart.org/en/max-beckmann/night-1918 =adresinden 17 mart 2020’de alınmıştır

GÖRSEL NO	5.3
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Suicide (İntihar)
DÖNEMİ	Expresyonizm/1916
SANATÇISI	George Grosz
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlı Boya
BOYUTLARI	
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.tate.org.uk/art/artists/george-grosz-1223 = adresinden 17 mart 2020’de alınmıştır

Ek-1. (devam) Görseller Tablosu

GÖRSEL NO	5.4
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Avignon Dada Strip
DÖNEMİ	Neo Expresyonizm/2014
SANATÇISI	Georg Baselitz
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlı Boya
BOYUTLARI	
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.wikiart.org/en/georg-baselitz/avignon-dada-strip-2014 = adresinden 18 mart 2020’dealınmıştır

GÖRSEL NO	5.5
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Woman I
DÖNEMİ	Soyut Dışavurumcu/1952
SANATÇISI	Willem De Kooning
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlı Boya
BOYUTLARI	147.3 x 192.7cm
SERGİLENME	Museum of Modern Art (MoMA), New York City, NY, ABD
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.wikiart.org/en/willem-de-kooning/woman-i =adresinden 18 mart 2020’dealınmıştır

Ek-1. (devam) Görseller Tablosu

GÖRSEL NO	5.6
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Duisen
DÖNEMİ	2004
SANATÇISI	Daniel Richter
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlı Boya
BOYUTLARI	
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.wikiart.org/en/daniel-richter/duisen-2004 =adresinden 21 mart 2020’dealınmıştır

GÖRSEL NO	5.7
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Combat (Saldırı)
DÖNEMİ	1964
SANATÇISI	Leon Golub
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlı Boya
BOYUTLARI	
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.artic.edu/artworks/32594/combat?ef-date_ids=1964 = adresinden 21 mart 2020’dealınmıştır

Ek-1. (devam) Görseller Tablosu

GÖRSEL NO	5.8
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Rejected Magdalena,
DÖNEMİ	1996
SANATÇISI	Marlene Dumas
TEKNİĞİ	Kağıt üzerine akrilik, suluboya ve mürekkep,
BOYUTLARI	124.5x69.8 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.artnet.com/artists/marlene-dumas/rejected-magdalena-rulRK1-ASX_azQ7LxxGh2Q2= adresinden 28 Haziran 2020’de alınmıştır

GÖRSEL NO	5.9
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Miss south africa,
DÖNEMİ	1990
SANATÇISI	Marlene Dumas
TEKNİĞİ	Kağıt üzerine mürekkep
BOYUTLARI	24.5x67.5 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.artnet.com/artists/marlene-dumas/miss-south-africa-6lbaCGki2osKx5YXhsGvew2= adresinden 28 Haziran 2020’de alınmıştır

Ek-1. (devam) Görseller Tablosu

GÖRSEL NO	5.10
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Korkusuz çocuklar iş başında
DÖNEMİ	1981
SANATÇISI	Sandro Chia
TEKNİĞİ	Tuval üzerine yağlı boya ve yağlı pastel
BOYUTLARI	168,2x158 cm
SERGİLENME	İskoçya ulusal modern sanat galerisi
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://elhurgador.blogspot.com/2017/04/aniversarios-clxxxiii-abril-april-16-22.html = adresinden 28 Haziran 2020’de alınmıştır

GÖRSEL NO	5.11
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Paskalya
DÖNEMİ	2006
SANATÇISI	Luc Tuymans
TEKNİĞİ	Tuval üzerine yağlı boya
BOYUTLARI	128x179 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.wikiart.org/en/luc-tuymans/easter-2006 = adresinden 29 Haziran 2020’de alınmıştır

Ek-1. (devam) Görseller Tablosu

GÖRSEL NO	5.12
GÖRSEL ADI ve KONUSU	The diagnostic of view V
DÖNEMİ	1992
SANATÇISI	Luc Tuymans
TEKNİĞİ	Tuval üzerine yağlı boya
BOYUTLARI	58x40 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.wikiart.org/en/luc-tuymans/the-diagnostic-of-view-v-1992 = adresinden 29 Haziran 2020’de alınmıştır

GÖRSEL NO	5.13
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Gövde
DÖNEMİ	2009
SANATÇISI	Michael Borremans
TEKNİĞİ	Tuval üzerine yağlı boya
BOYUTLARI	40x50 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.artnet.com/artists/micha%C3%ABl-borremans/torso-0hNryUdzrhuaP8Q0IPo-g2 = adresinden 29 Haziran 2020’de alınmıştır

Ek-1. (devam) Görseller Tablosu

GÖRSEL NO	5.8
GÖRSEL ADI ve KONUSU	80. Aktion (3-Tage Spiel)
DÖNEMİ	1984
SANATÇISI	Hermann Nitsch
TEKNİĞİ	Performans
BOYUTLARI	
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.mutualart.com/Artwork/80--Aktion--3-Tage-Spiel-/08F39003EE699B94 = adresinden 20 Şubat 2020’de alınmıştır

GÖRSEL NO	5.9
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Action 122, vienna
DÖNEMİ	2005
SANATÇISI	Hermann Nitsch
TEKNİĞİ	Performans
BOYUTLARI	
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.vice.com/en_us/article/mv9v88/hermann-nitsch-595-v17n11 = adresinden 20 Şubat 2020’de alınmıştır

Ek-1. (devam) Görseller Tablosu

GÖRSEL NO	5.10
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Antiope and Jupiter
DÖNEMİ	Barok/1659
SANATÇISI	Rembrandt Van Rijn
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	14 x 21 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.wikiart.org/en/rembrandt/antiope-and-jupiter-1659 = adresinden 21 Aralık 2020’de alınmıştır

GÖRSEL NO	5.11
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Rijn, Sacrifice of Isaac
DÖNEMİ	Barok/1965
SANATÇISI	Rembrandt Van Rijn
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlı Boya
BOYUTLARI	
SERGİLENME	Hermitage Müzesi, Saint Petersburg, Rusya
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.wikiart.org/en/rembrandt/sacrifice-of-isaac =adresinden 21 Aralık 2020’de alınmıştır

Ek-1. (devam) Görseller Tablosu

GÖRSEL NO	5.12
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Rhythm 0
DÖNEMİ	Body Art/1973-1994
SANATÇISI	Marina Abramović
TEKNİĞİ	Gelatin silver print with letterpress text panel
BOYUTLARI	Çerçeve: (98.4 x 101 cm),Metin: (26 x 18 cm),
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.moma.org/collection/works/126441?artist_id=26439&locale=en&page=1&sov_referrer=artist= adresinden 18 Aralık 2020’de alınmıştır.

GÖRSEL NO	5.13
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Your body is a Battleground
DÖNEMİ	Kavramsal sanat/1989
SANATÇISI	Barbara Kruger
TEKNİĞİ	Baskı
BOYUTLARI	
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/feminist/Barbara-Kruger.html =adresinden 16 Aralık 2020’de alınmıştır

Ek-1. (devam) Görseller Tablosu

GÖRSEL NO	5.14
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Untitled #354
DÖNEMİ	Postmodern/2000
SANATÇISI	Cindy Sherman
TEKNİĞİ	chromogenic print (Kromojenik baskı)
BOYUTLARI	91.4 x 61cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.artnet.com/artists/cindy-sherman/untitled-354-X9c4SynIdiHlZ0ebEn2qww2 =adresinden 16 Aralık 2020’de alınmıştır.

GÖRSEL NO	5.15
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Untitled Film Still #11
DÖNEMİ	Postmodern/1978
SANATÇISI	Cindy Sherman
TEKNİĞİ	Gelatin silver print, (Jelatin gümüş baskı)
BOYUTLARI	17.9 × 24 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.moma.org/collection/works/56560 = adresinden 16 Aralık 2020’de alınmıştır

Ek-1. (devam) Görseller Tablosu

GÖRSEL NO	5.16
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Refiguration/Self-hybridization n°4
DÖNEMİ	Çağdaş Sanat/1998
SANATÇISI	Orlan
TEKNİĞİ	Performans
BOYUTLARI	
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.artforum.com/print/previews/200401/orlan-5969 =adresinden 16 Aralık 2020’de alınmıştır

GÖRSEL NO	5.17
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Corps-sculpture avec masque n°5
DÖNEMİ	Çağdaş Sanat/1965
SANATÇISI	Orlan
TEKNİĞİ	Fotoğraf
BOYUTLARI	81.3 x 76.2 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://awarewomenartists.com/en/artiste/orlan/#slideimg-1 = adresinden 16 Aralık 2020’de alınmıştır

Ek-1. (devam) Görseller Tablosu

GÖRSEL NO	Resim 6.1
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Tutsak
DÖNEMİ	2019
SANATÇISI	Alican KASIOĞLU
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Karışık Teknik
BOYUTLARI	50x35cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Kendi Koleksiyonu

GÖRSEL NO	Resim 6.2
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Hüzün
DÖNEMİ	2019
SANATÇISI	Alican KASIOĞLU
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Karışık Teknik
BOYUTLARI	60x80cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Kendi Koleksiyonu

Ek-1. (devam) Görseller Tablosu

GÖRSEL NO	Resim 6.3
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Kopuş
DÖNEMİ	2019
SANATÇISI	Alican KASIOĞLU
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Karışık Teknik
BOYUTLARI	70x50cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Kendi Koleksiyonu

GÖRSEL NO	Resim 6.4
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Tükenen
DÖNEMİ	2019
SANATÇISI	Alican KASIOĞLU
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Karışık Teknik
BOYUTLARI	50x22.5cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Kendi Koleksiyonu

Ek-1. (devam) Görseller Tablosu

GÖRSEL NO	Resim 6.5
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Karmaşa
DÖNEMİ	2019
SANATÇISI	Alican KASIOĞLU
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Karışık Teknik
BOYUTLARI	50x35cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Kendi Koleksiyonu

GÖRSEL NO	Resim 6.6
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Acının Çılgılığı
DÖNEMİ	2019
SANATÇISI	Alican KASIOĞLU
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Karışık Teknik
BOYUTLARI	70x50cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Kendi Koleksiyonu

Ek-1. (devam) Görseller Tablosu

GÖRSEL NO	Resim 6.7
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Yolculuk I
DÖNEMİ	2019
SANATÇISI	Alican KASIOĞLU
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Karışık Teknik
BOYUTLARI	85x50cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Kendi Koleksiyonu

GÖRSEL NO	Resim 6.8
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Sessizlik
DÖNEMİ	2019
SANATÇISI	Alican KASIOĞLU
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Akrilik Boya
BOYUTLARI	80x60cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Kendi Koleksiyonu

Ek-1. (devam) Görseller Tablosu

GÖRSEL NO	Resim 6.9
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Yolculuk II
DÖNEMİ	2019
SANATÇISI	Alican KASIOĞLU
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Karışık Teknik
BOYUTLARI	70x50cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Kendi Koleksiyonu

GÖRSEL NO	Resim 6.10
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Gitmek
DÖNEMİ	2019
SANATÇISI	Alican KASIOĞLU
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Akrilik Boya
BOYUTLARI	70x50cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Kendi Koleksiyonu

Ek-1. (devam) Görseller Tablosu

GÖRSEL NO	Resim 6.11
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Tutsak
DÖNEMİ	2020
SANATÇISI	Alican KASİOĞLU
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Karışık Teknik
BOYUTLARI	70x50cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Kendi Koleksiyonu

GÖRSEL NO	Resim 6.12
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Varoluş
DÖNEMİ	2019
SANATÇISI	Alican KASİOĞLU
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Karışık Teknik
BOYUTLARI	80x60cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Kendi Koleksiyonu

Ek-1. (devam) Görseller Tablosu

GÖRSEL NO	Resim 6.13
GÖRSEL ADI ve KONUSU	İz Bırakanlar
DÖNEMİ	2019
SANATÇISI	Alican KASIOĞLU
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Akrilik Boya
BOYUTLARI	60x80cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Kendi Koleksiyonu

GÖRSEL NO	Resim 6.14
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Kaos I
DÖNEMİ	2019
SANATÇISI	Alican KASIOĞLU
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Karışık Teknik
BOYUTLARI	50x35cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Kendi Koleksiyonu

Ek-1. (devam) Görseller Tablosu

GÖRSEL NO	Resim 6.15
GÖRSEL ADI ve KONUSU	Kaos II
DÖNEMİ	2019
SANATÇISI	Alican KASIOĞLU
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Karışık Teknik
BOYUTLARI	50x35cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Kendi Koleksiyonu

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : KASIOĞLU, Alican
Uyruğu : T.C.
Doğum tarihi ve yer : 20.01.1981/Silvan
Medeni hali : Bekar
Telefon : 0533 293 98 17
e-mail : akasioglu@gmail.com

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet Tarihi
Sanatta Yeterlik	Gazi Üniversitesi/Bileşik Sanatlar	Devam ediyor
Yüksek Lisans	Gazi Üniversitesi/Eğitim Bilimleri	2009
Lisans	Gazi Üniversitesi/Resim-iş Öğretmenliği	2005
Lise	Diyarbakır Fatih Lisesi	1997

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2011	Çınar Yatılı Bölge Ortaokulu	Öğretmen
2008	Diyarbakır Birlik Lisesi	Öğretmen

Yabancı Dil

İngilizce



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..

