

POST-TRUTH ÇAĞDA FİĞÜRATİF RESİM VE HEYKEL

EYÜP ATAŞ

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

İSTANBUL, 2023

POST-TRUTH ÇAĞDA FİĞÜRATİF RESİM VE HEYKEL

EYÜP ATAŞ

DANIŞMAN

DOÇ. DR. BAHAR ARTAN OSKAY

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ'NE SUNULAN BU TEZ
PLASTİK SANATLAR VE RESİM ANA BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS
DERECESİ İÇİN KISMİ YETERLİLİKLERİ KARŞILAMAKTADIR

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSTANBUL, 2023

İNTİHAL SAYFASI

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum, bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanışımında alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

Tarih : 14.04.2023

Ad/soyad :

İmza :

ÖZET

Modernizm öncesinde bir hakikat arayışından söz edemesek de tüm tabiat olaylarının kaynağında ve hayatın merkezinde bir ‘Tanrı’ vardı. Devrimlerle ve gelişen ticaretle birlikte modernizm Avrupa’da ve Amerika’da hâkim olmuştur. Akılcılığı, rasyonaliteyi önceleyen modernizm tüm gelenekleri dışlayarak Rönesans ve Reformla birlikte devlet yönetiminden dini uzaklaştırarak akı/bilimi merkeze yerleştirmiştir.

Sömürgecilik ve Dünya savaşlarıyla beraber tek sesliliğe dönüşen modernizm zamanla ve gelişen teknolojik olanaklarla gücünü kaybetmiş, yerini ‘modernizm sonrası’ anlamına gelen ‘postmodernizme bırakmıştır. Postmodernizmin modernizme karşıt bir görüş olup olmadığı ve kapsamı konusunda tartışmalar süregelmiştir. Modernizmdeki ‘hakikat’ gibi büyük anlatılar, bilim ve rasyonel yaklaşım postmodernizmle beraber öznel düşüncelere ve hakikatin önemsizleşmesine evrilmiştir.

Geleneksel medyayla algısı değişmeye başlayan insan, TV’den izlediği savaşlarla, sanal bir dünyaya dönüşen hayatıyla dijital bir evrim yaşamaktadır. Üstelik bu evrim sadece kendi etrafında gerçekleşmemektedir. İnsan bu evrimin ana nesnesidir. Düşündüğünü düşünebilen, mekân ve zamanın ötesini hayal edebilen insan en ilkel zamanlardan itibaren imge dünyasını dışarı vurmıştır. Mağara duvarlarına çizdiği figürlerle ve bereketine inandığı tanrıça heykelcikleriyle bir gerçeklikten yola çıkmıştır.

Figüratif resim ve heykelin de dış dünyadaki nesnelerle kurduğu bir gerçeklik söz konusudur. Uzun zamanlar boyunca sanatçılar dış dünyada gördükleri nesneleri eserlerine aktarmışlardır. Bu durum kavramsal sanatla birlikte biçimden daha çok içeriğin, kavramın ön plana çıktığı bir kimliğe dönüşmüştür. Postmodernizmle, globalleşen dünyayla, kapitalizmle, gelişen teknolojiyle beraber kavramlar ve bilgi her an herkes tarafından üretilebilir bir hal almıştır.

Yaşadığı toplumdan bağımsız ilerlemeyen sanat sanallaşan yaşamdan, içerik bolluğundan ve tüketim çılgınlığından nasibini alarak post-truth dönemdeki yerini almıştır. Hakikatin önemsizleştiği bu dönemde Günümüzün önde gelen uluslararası figüratif eserler üreten sanatçılarından; Marlene Dumas, Alex Katz, David Hockney,

Jeff Koons, Maurizio Cattelan, Damien Hirst, post-truth bağlamda incelenmiştir. Bunlara ek olarak post-truth dönemin özelliklerini yansıttığı düşünülerek Eyüp Ataş eserleri de aynı bağlamda ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Post-truth, Hakikatin önemsizleşmesi, Yeni medya, Figüratif resim, Figüratif heykel.



ABSTRACT

Before modernism, there was a 'God' at the source of all natural events and at the center of life, who could not speak of a search for truth. With revolutions and trade, modernism dominated Europe and America. Rationalism and rationality prioritized modernism, excluding all traditions, and with the Renaissance and Reformation, the state administration removed religion and placed reason/science in the center.

Modernism, which turned into monophonicism with colonialism and World Wars, lost its power over time and with the developing technological possibilities, and left its place to 'postmodernism', which means 'post modernism'. There has been debate about whether postmodernism is an anti-modernism and its scope. Great narratives such as 'truth' in modernism, science and rational approach have evolved into subjective thoughts and trivialization of truth with postmodernism.

People, whose perceptions have started to change with the traditional media, are experiencing a digital evolution with the wars they watch on TV and their life transformed into a virtual world. Moreover, this evolution does not take place only around itself. Man is the main object of this evolution. The human being, who can think what he thinks, can imagine beyond space and time, has exposed the world of images since the most primitive times. He started from a reality with the figures he drew on the cave walls and the goddess figurines whose fertility he believed in.

There is also a reality that figurative painting and sculpture establish with objects in the outside world. For a long time, artists have transferred the objects they see in the outside world into their works. This situation has turned into an identity where content and concept come to the fore rather than form with conceptual art. With postmodernism, the globalizing world, capitalism, and developing technology, concepts and knowledge have become ubiquitous at any time.

Art, which does not progress independently of the society in which it lives, has taken its place in the post-truth period by getting its share from the virtualized life, abundance of content and consumption frenzy. One of the leading international figurative works of today, in this period when the truth has become insignificant; Marlene Dumas, Alex Katz, David Hockney, Jeff Koons, Maurizio Cattelan, Damien Hirst are studied in a post-truth context. In addition to these, Eyüp Ataş works are

considered in the same context, considering that they reflect the characteristics of the post-truth period.

Keywords: Post-truth, Trivialization of truth, New media, Figurative painting, Figurative sculpture.



İTHAF SAYFASI



Neziko'ya ve Aileme...

TEŞEKKÜR SAYFASI

Bu tezi hazırlamamda yardımını esirgemeyen tez danışmanım Doç. Dr. Bahar Artan Oskay olmak üzere, tez jürimde bulunan, savunma esnasında bana yol gösteren Prof. Dr. Marcus Graf, Dr. Öğr. Üyesi Pınar Ceylan ve tez hazırlama konusunda bu eğitimi almamı sağlayan Yeditepe Üniversitesi Plastik Sanatlar ve Resim Ana Bilim Dalı hocalarına teşekkürlerimi sunarım.



İÇİNDEKİLER

İNTİHAL SAYFASI.....	i
ÖZET	ii
ABSTRACT.....	iv
İTHAF SAYFASI.....	vi
TEŞEKKÜR SAYFASI.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
RESİMLER LİSTESİ	x
ŞEKİLLER LİSTESİ	xv
1. GİRİŞ.....	1
2. MODERNİZM.....	4
2.1. Hakikat Nedir?	6
2.2. Hakikat ve Sanat ilişkisi	7
3. POSTMODERNİZM	11
3.1. Yeni Medya ve Sanat	27
4. POST-TRUTH / HAKİKATİN ÖNEMSİZLEŞMESİ	33
4.1. Post-Truth Çağın Oluşum Evreleri.....	38
4.2. Post-Truth ve İnternet / Yeni Medya.....	39
4.3. Post-Truth ve Sanat İlişkisi	45
5. FİGÜRATİF RESİM VE HEYKEL	47
5.1. Figüratif Resim.....	47

5.2. Figüratif Heykel	48
6. POST-TRUTH DÖNEMDEN SANATÇI ANALİZLERİ	52
6.1. Marlene Dumas	52
6.2. Alex Katz.....	56
6.3. David Hockney.....	59
6.4. Jeff Koons	62
6.5. Maurizio Cattelan.....	66
6.6. Damien Hirst	71
7. EYÜP ATAŞ'IN RESİMLERİNDE POST-TRUTH ANALİZİ	78
8. POST-TRUTH ÇAĞDA FİGÜRATİF RESİM VE HEYKEL.....	81
9. SONUÇ	92
KAYNAKÇA.....	97

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Modernizm manzaraları.....	5
Resim 2: Paul Cézanne, Fransa, 1839-1906. (1892-1895). Mont Sainte-Victoire, Tuval üzeri Yağlı boya, Barnes Vakfı, Philadelphia, Amerika Birleşik Devletleri.	5
Resim 3: Leonardo da Vinci. (1503-1506). Mona Lisa, Ahşap üzeri Yağlı boya. Louvre Müzesi, Paris, Fransa.....	9
Resim 4: Michelangelo Merisi da Caravaggio. (1602). Amor Victorious (Victorious Cupid) Tuval üzeri Yağlı boya. Gemalde Galeri, Berlin, Almanya.	10
Resim 5: Guggenheim Müzesi, Bilbao, İspanya.....	12
Resim 6: Körfez Savaşı.....	13
Resim 7: Andy Warhol, 1928 – 1987, Marilyn Monroe (Feldman ve Schellman II.22- 31) Her biri 100/250 numaralı kurşun kalem ve kaşeli ile arka yüzünde imzalanmış, renkli on serigrafiden oluşan eksiksiz set, 1967, dokuma kağıt üzerine, Aetna Silkscreen Products, Inc. tarafından basılmış, Factory tarafından yayınlanmıştır İlaveler, New York, çerçeveli (10 baskı), yaprak: 914 x 914 mm, çerçeveli: 990 x 990 mm.	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
Resim 8: Disneyland.....	17
Resim 9: Cindy Sherman, Sanatçı ve Metro Resimleri, 61 × 121.9cm, Chromogenic color print, 1981, New York, ABD.....	19
Resim 10: Postmodernizmden manzaralar.....	20
Resim 11: Westin Bonaventure Hotel, 2006, California, ABD.....	24
Resim 12: Vincent van Gogh, Tuval üzeri Yağlı boya, 15" x 18 1/8", 1886, Rijks Müzesi, Amsterdam, Hollanda.	25
Resim 13: Andy Warhol, 1928- 1987, Elmas Tozu Ayakkabılar, akrilik, kağıt üzerine elmas tozu ve ipek baskı, 101.6 x 152.4 cm.1980.	25

Resim 14: Richard Hamilton, 1956, Bugünün evlerini bu kadar farklı, bu kadar çekici yapan şey nedir? Karışık medya.	26
Resim 15: Ben F. Laposky, 1950, Dört Numaralı Salınım: Elektronik Soyutlama.	28
Resim 16: Jeff Koons' Studio, New York, ABD.	30
Resim 17: Yeni medya sanatı.	31
Resim 18: The New York Times, 1938.	36
Resim 19: Twitter'da dolaşıma giren bir yalan haber.	40
Resim 20: Bir tık tuzağı görseli.	42
Resim 21: Arttırılmış gerçeklikle bir anne ve kızın bir araya gelmesi.	43
Resim 22: Neş'e Erdok, Zaman Kuşu, 1990, tuval üzerine yağlıboya, 200x150cm, Özel Koleksiyon.	47
Resim 23: Ana Tanrıça Heykelciği- Anadolu Medeniyetleri Müzesi.	49
Resim 24: Aristide Maillol, Hava, 1939, Kurşun veya Bronz, Kröller-Müller Müzesi, Otterlo, Hollanda.	50
Resim 25: Pablo Picasso, Gitar, 1914, MoMA, New York, ABD.	51
Resim 26: Marcel Duchamps, Bisiklet tekerleği, 1913, The Israel Müzesi, Jerusalem, İsrail.	52
Resim 27: Marlene Dumas, Sanatçı, 1994, Tuval üzeri Yağlı boya, 200.7 x 99.7 cm, Credit Fractional ve Martin ve Rebecca Eisenberg'in vaat edilen hediyesi, MoMA, New York, ABD.	52
Resim 28: Marlene Dumas, Naomi, 1995, Tuval üzeri Yağlı boya, 130 × 100 cm.	54
Resim 29: Marlene Dumas, Barbi, 1997, Tam sayfa dokuma kağıt üzerine renkli litografi, 50 × 38.3 cm.	55
Resim 30: Alex Katz, Kırmızı şapka (Alba), 2013. Tuval üzeri Yağlı boya, 213x152cm, Özel Koleksiyon.	56

Resim 31: Alex Katz: Dokuz kadın, 1977- 1982, Times Caddesi, New York, ABD..	57
Resim 32: Alex Katz, Edwin ve Rudy, 1968, Alüminyum üzerine Yağlı boya 122x110cm, Guggenheim Müzesi, New York, ABD.....	58
Resim 33: David Hockney, Bir Sanatçının Portresi, 1972, Tuval üzerine akrilik, / Art Metropolitan Sanat Müzesi, New York, ABD.....	59
Resim 34: David Hockney, Büyük Kanyonun daha yakınından, 60 Adet Tuval üzerine Yağlı boya, 200x750cm, 1998, Louisiana Modern Sanatlar Müzesi, Humlebaek, Danimarka.....	60
Resim 35: David Hockney, Boya Arabası, Fotoğrafik kolaj, 1985, 104,14x154,94 cm.	61
Resim 36: David Hockney, Sledmere'den York'a Giden Yol, 1997, Tuval üzerine Yağlı boya, 51x63cm, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston, ABD.....	62
Resim 37: Jeff Koons, 1984, Yeni Hoover Convertibles, iki elektrikli süpürge, Akrilik ve Florasan ışığı, 147.3 x 104.1 x 71.1 cm, Whitney Amerikan Sanatları Müzesi, ABD.	63
Resim 38: Jeff Koons, Pembe Panter, Porselen, 104.1 x 52.1 x 48.3 cm, 3. sürüm artı AP 1988, MoMA, New York, ABD.	64
Resim 39: Jeff Koons, Balon Köpek (Mavi), 2021, MoMA, New York, ABD.	66
Resim 40: Maurizio Cattelan, İsimsiz, 2007, Doldurulmuş atlar, Beyeler Vakfı, Basel, İsviçre.....	67
Resim 41: Maurizio Cattelan, Novecento, 1997, Castello di Rivoli Çağdaş Sanatlar Müzesi, Rivoli, İtalya.....	68
Resim 42: Maurizio Cattelan, O, polyester, mum, giysi, 101x41x53cm.....	69
Resim 43: Maurizio Cattelan, Frank ve Jamie, 2002 Balmumu mankeni, giysi, ayakkabı, Frank: 191.7 x 63.5 x 52.7cm, Jamie: 182.2 x 62.8 x 45.7cm, 3. Edisyon.	70

Resim 44: Maurizio Cattelan, Tümü, 2011-2012 Guggenheim Museum, New York, ABD.	70
Resim 45: Maurizio Cattelan, Komedyen, 2019, Muz, Koli bandı, Değişken boyutlar.	71
Resim 46: Damien Hirst, Bin Yıl, 1990, Tate Modern, Londra, İngiltere.	72
Resim 47: Damien Hirst, Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı, 1991, Cam, çelik, formaldehit çözeltisi ve kaplan köpekbalığı, 211x518x211cm, Tate Modern, Londra, İngiltere.	73
Resim 48: Damien Hirst, Yalnızca Tanrı bilir, 2007, Triptik: 3246x 1710 x 611 mm (Sol), 3805 x 2014x 611 mm (Orta), 3246 x 1710 x 611mm (Sağ), Cam, boyalı paslanmaz çelik, silikon, ayna, paslanmaz çelik, plastik kablo bağları, çelik ve Carrara mermerleri ile koyun ve formaldehit çözeltisi.	73
Resim 49: Damien Hirst, Tanrı Aşkına, 2007, Platin, elmas, kafatası, insan dişleri, White Cube Galeri, Londra, İngiltere.	74
Resim 50: Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Kesilmiş Öküz, 1655, Tuval üzeri Yağlı boya, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.	75
Resim 51: Chaim Soutine, Sığır Karkası, 1924, Tuval üzerine Yağlı boya, 140.3 x 107.6 cm, Grenoble Müzesi, Grenoble, Fransa.	76
Resim 52: Francis Bacon, Çarmıha Gerilme İçin Üç Çalışma, 1962, Tuval üzerine kum ve yağlı boya, üç panel 198.1 x 144.8 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, ABD.	76
Resim 53: Damien Hirst, Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı, 1991, Cam, çelik, formaldehit çözeltisi ve kaplan köpekbalığı, 211x518x211cm, Tate Modern, Londra, İngiltere.	76

Resim 54: Damien Hirst'ün “İnanılmazın enkazından hazineler” sergisinde gösterilen sualtı keşif ekibinin olduğu bir sahne.	77
Resim 55: Eyüp Ataş, Poz, 2016, 204x161cm, Tuval üzeri yağlıboya, Özel Koleksiyon. Fotoğraf, Hüseyin Atış.	78
Resim 56: Eyüp Ataş, Anita bu bir inanç meselesi, 2016, 130x105cm, Tuval üzeri yağlı boya, Özel Koleksiyon. Fotoğraf, Hüseyin Atış.	79
Resim 57: Eyüp Ataş, İsimsiz, 2018, 45x55cm, Tuval üzeri yağlıboya, Özel Koleksiyon. Fotoğraf, Hüseyin Atış.	80
Resim 58: Eyüp Ataş, Her yerinde, 2019, 135x186cm, Tuval üzeri yağlıboya, Özel Koleksiyon. Fotoğraf, Hüseyin Atış.	81
Resim 59: Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q. 1919	85
Resim 60: Banksy, Mona Lisa Gülümsemesi, 2004, Tumblr.	85
Resim 61: Nam June Paik – TV Buda, 1974/2002, Buda Heykeli, TV monitörü, kapalı devre kamera, renkli, sessiz, değişken boyutlar, Nam June Paik Sanat Merkezi koleksiyonu, Gyeonggi-do, Güney Kore.	86

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Modernizm ve potmodernizm arasındaki temel farklar.....	15
Şekil 2: Postmodernizm’ in bazı temel özellikleri.	21



1. GİRİŞ

Modern sözcüğü ‘yeni’ olanı tarif etmektedir. Ortaya çıkışı Roma Dönemine rastlasa da 20.Yy. ortalarında insan hayatında daha geniş bir yer almıştır. Fransız Devrimi, Aydınlanma Çağı, Sanayi Devrimi gibi toplumsal olaylar modernizmin kökleşmesinde ve yayılmasında öncü olmuştur. Çalışmada modernizmin dine, bilime, felsefeye ve sanata etkisi incelenecektir. Modern öncesi döneme göre ne tür farklılıklar ortaya koyduğu, ‘hakikat’ kavramının nerede arandığı, aklın ve bilimin insan hayatında ne tür bir yer edindiği konuları olumlu ve olumsuz etkileriyle incelenecektir.

Modernizm akıl ve rasyonaliteyi öncelemiştir. Modernizmde hakikate ulaşmanın tek yolu akıldır. Gerçek ve hakikat arasındaki fark ortaya konularak hakikat konusundaki görüşler incelenecektir. Varlık temelde ‘fiziksel var olan’ ve ‘yapay var olan’ olmak üzere iki başlıkta ele alınmaktadır. Sanat nesnesinin hangi ‘var olan’ olduğu ve hakikati nasıl barındırdığı konusu ve yöntemleri incelenecektir. Sanatçının sanat eserinin varlığında nerede yer aldığı tartışılacaktır. Martin Heidegger, Walter Benjamin, Friedrich Nietzsche ve Theodor W. Adorno’ya göre sanat nesnesinin hakikati ve hakikate ulaşma yolları ortaya konulacaktır.

Modernizmin tek sesliliği toplum nezdinde zamanla karşılık bulamamıştır. Ulus devletlerin artması ve hammadde yetersizliği sömürgeciliği arttırmıştır. 20 Yy.’ın ikinci yarısında ise modernizm sözcüğünün önüne ‘post’ eki getirilerek ‘postmodernizm’ kavramı geçerlilik kazanmıştır. Postmodernizm ve modernizm arasındaki farklar incelenmiş, kavramın temelini oluşturan ‘şüphecilik’ kavramı ele alınmıştır. Modernizmde önem kazanmış olan büyük anlatıların, hakikatin geleneksel ve yeni medyayla birlikte nasıl bir değişime girdiği gözler önüne serilecektir. Artan üretimle birlikte değişen tüketim alışkanlıkları, TV, radyo, internetin insan hayatında yarattığı bilişsel kırılmalar aydınların görüşleri ışığında tartışılacaktır. Jean Baudrillard’ın ‘simülasyon’ teorisiyle birlikte postmodern durumun sanattan mimariye ve üretim-tüketim kültürüne dair incelemeler sunulacaktır.

İnternetin gelişimi ve bilgisayarların her bir bireye ulaşmasıyla birlikte geleneksel medya yeni medyaya evrilmiştir. Yeni medyanın en belirgin özelliklerinden birisi her bir kullanıcıyı içerik üreticisi haline dönüştürmesidir. Postmodernizmin ‘şüphecilik’ temelindeki bakışıyla birleşen yeni medya olanaklarının hakikat ve gerçek konusunda yarattığı sınırsızlıklar ele alınacaktır. Yeni medya kavramı, sanata yeni bir alan oluşturması bakımından incelenecektir. Oluşan yeni medya tür ve teknikleri sunulacaktır. Yeni medyanın ve postmodernizmin sanatın felsefesine, üretimine ve izleyiciyle buluşturulması konusu ortaya konulacaktır.

Dünyanın global bir köye dönüşmesiyle insanlar arasındaki etkileşim sınırları yok olmuştur. Otoriteler ve iktidarlar postmodernizmin kaygan ve değişken zeminini kitleleri yönlendirmek için ustalıkla kullanmaktadırlar. Öznel görüşün hakikatin yerini almasıyla birlikte insanın hakikat arayışı son bulmuştur. Bu dönemde ortaya çıkan ‘Hakikatin Önemsizliği/Post-truth’ kavramıyla yeni medyanın ortaya yarattığı sanal dünyalar incelenecektir. Yeni medya sayesinde bilginin üretiminin büyük artışı, bunun sahte bilgi ve kullanıcılarla etkileşimi ortaya konulacaktır. Yeni medyanın insanın bilişsel yapısına etkisi ve gerçekliği tartışılacaktır.

Sanat her zaman içinde bulunduğu toplum ve koşullardan etkilenmiştir. Postmodernizmle tüketim nesnesine dönüşen sanat Aristo’nun sanat nesnesine yaklaşım biçimleriyle birlikte incelenecektir. Post-truth ve sanat, Baudrillard’ın simülasyon kavramı çerçevesinde incelenecektir. Yeni medyanın ağırlıkla görsel bir zemine oturmasıyla yaşamın ‘görselleşmesi’ bağlamında figüratif resim ve heykel değerlendirilecektir. Doğada, dışarıda bulunan nesneler ‘figür’ ‘dür. Doğadaki nesnelerin tuvalde veya üç boyutlu malzemede görünürlük kazandırılması figüratif sanattır. İlkel çağlardan itibaren figürün resimde ve heykeldeki yolculuğu biçim, içerik bağlamlarında ele alınacaktır. Post-truth dönemin sanat üretme biçimlerinin başında gelen kendine mal etme, yeniden yorumlama gibi durumlar değerlendirilecektir.

Dadaist sanatçı Marcel Duchamp’ın bir pisuvarı sanat eserine dönüştürmesiyle başlayan kavramsal sanat yolculuğunun aldığı yol ve postmodern dönemin önde gelen

bazı figüratif sanatçıları üretim ve düşünce açısından incelenecektir. Tamamen dönemini yansıttığı düşünülen, kavramsal temelde üretimler yapan uluslararası sanatçılar Marlene Dumas, Alex Katz, David Hockney, Jeff Koons, Maurizio Cattelan, Damien Hirst pot-truth bağlamında incelenecektir. Yerel sanatçı Eyüp Ataş'ın post-truth zemine yerleşen eserleri yine aynı bağlamda ele alınacaktır.

Hakikatin önemsizleştiği post-truth dönemde insanlık bir simülasyon çağı yaşamaktadır. Zaman ve mekân algısı değişmiş, görüntülerden oluşan sanal bir imgelem dünyası söz konusudur. Her şey sayılardan oluşan bir veridir artık. Her türlü hakikat her an değişebilir durumdadır. Bu dönemde kullanıcılar herhangi bir alandaki yeterliliklerine bakılmaksızın 'her şey' olabilmektedir. Hakikatin önemsizleşmesinin temel özelliklerinden bir diğeri de yalanın hakikatin yerini almasıdır. Öznel duygu ve düşüncelerin rasyonel görüşlere tercih edildiği bu çağda sanatta payına düşeni almaktadır.

Postmodern sanatçının üretimi konusunda sanat tarihinden ve yapılmış işlerden nasıl faydalandığı yöntem farklılıklarıyla ele alınacaktır. Başından beri süre gelen sanatta özgünlük tartışmalarının öneminin ne ölçüde değiştiği incelenecektir. Melez bir üsluba sahip olan bugünün sanatçısının yeni medya ve dijital teknolojinin de olanaklarıyla nasıl eklemlendiği tartışılacaktır. Manipülasyonun postmodern sanatçı için önemi gerçek ve sahtenin yer değiştirmesi bağlamında ele alınacaktır. Kapitalin ve sermayenin sanata etkisi incelenecektir.

Post-truth dönemde artık gerçeklik hakikatler değil kurgularla inşa edilmektedir. Figüratif resim ve heykelin gerçeklikten yola çıkması bağlamında bugünün sanal dünyasında kurgulanan 'figüratif resim ve heykel' değerlendirilecektir. Tüketim nesnesine dönüşen sanatın sanallaşması ve ne kadar simülasyonun simülasyonu olduğu incelenecektir.

2. MODERNİZM

İlk olarak ortaya çıkışı 16. Ve 17. yüzyıllara dayanan modernizm kavramı 20. yüzyılın ortalarına doğru insan hayatında daha geniş bir yer bulmaya başlamıştır. Latince “Modo”, “Modernus” kelimelerinden türemiş olan bu kavram “yeni”, “eskiden uzaklaşma”, “çağdaşlaşma” anlamlarını taşımaktadır. Modernizm, felsefe olarak rasyonel bir bakış açısı ile birlikte ilerici, akılcı ve aydınlanmacı bir toplum ideali çizmektedir.(Batu & Tos, 2017)

Modernizmle birlikte geleneksel yaşam biçimi ve görüşler yerini, bilimsel ilerleme ve akılcı yaklaşımlara bırakmıştır. Modernizmde hedeflenen, toplumu en ideal haliyle bilimin ışığında, geleneksel unsurlarından arındırılarak, rasyonalizm çerçevesinde, bir düzenle birlikte geleceğe taşımak olmuştur.(Gültekin, 2007) Modernizm, toplumları idealler, üst anlatılarla medeniyetlerin en tepesine yerleştirmeyi temel amaç olarak ortaya koymuştur.

Modernizmin kökenini oluşturan “modernus” kelimesi, Hristiyanlığı Roma ve Pagan geleneklerinden kurtarmak amacıyla Avrupa’da V. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Orta çağ sonrası Avrupa, karanlık bir dönem içindeyken Rönesans ve Reformla birlikte teknolojik gelişmelerin ışığında yüzünü modernizme dönmüştür. 18. Yüzyıl Avrupa’sında aydınlar, modern felsefeyle insanlığın özgürleşmesini amaçlamışlardır. Böylelikle yaşamı, yaratıcı fikirler ortaya koyabilen bireyler etrafında ideal bir sistem olarak düzenlemeyi düşünmüşlerdir. Modernizmle beraber eski olan dışlanmıştır. Bu bağlamda yeni olanı kabul edemeyen toplumlar ve kültürler çağ dışı olarak nitelendirilir duruma gelmiş, bu da tüm dünyayı etkilemiştir.(Şimşek, 2017) Bu durum modernizmin bir moda, bir akım haline gelmesini sağlamış, yeterli kültürel ve fiziksel alt yapı olmaksızın kitleleri etkisi altına almıştır.



Resim 1: Modernizm manzaraları.

<https://turkiyetasarimvakfi.org/tr/blog/133-aydinlanmanin-uc-hali>

Avrupa’da 14-17. Yüzyıllarda etkisini gösteren rönesans ve reform hareketleriyle birlikte bilginin kaynağı olarak kabul edilen tanrı yerini bilime bırakmıştır. Artık merkezde tanrı değil insan-akıl vardır. Devlet yönetimleri din etkisinden arındırılmıştır. Isaac Newton’ un evrensel yer çekimi kanununu keşfetmesiyle birlikte doğanın tanrıya hizmet eden bir yapı olmaktan çıkıp bilimin açıklığa kavuşturabileceği bir sistem olduğu anlaşılmıştır. Bütün bunlar ışığında gelişen teknoloji, sanayileşme, devrimlerle birlikte Avrupa’daki Feodal yönetim şekillerinin yerini Ulus Devletler almıştır. Hammadde yetersizliğini karşılamak isteyen batılı ulus devletler ekonomik çıkarları doğrultusunda yeni arayışlara çıkmış ve farklı devlet ve toplumları sömürgeleştirmişlerdir. İnsanlığın özgürleşmesi adına yapılan modernizm, aydınların aydınlanma fikrinden uzaklaşarak sömürgecilik ile birlikte dünya savaşlarına da sebebiyet vermiştir.(Şimşek, 2017) Zamanla modernizmin işlerliği tartışılır hale gelmiştir. İdeal toplum yaratma misyonu batılı ulus devletlerin sömürgeleştirme politikalarıyla sekteye uğramıştır.



Resim 2: Paul Cézanne, Fransa, 1839-1906. (1892-1895). Mont Sainte-Victoire, Tuval üzeri Yağlı boya, Barnes Vakfı, Philadelphia, Amerika Birleşik Devletleri.

<https://jstor.org/stable/community.14693252>

Max Weber modernizmin Doğulu toplumların bir problemi olduğunu savunmuştur. Bu sebeple modernizm, çağdaşlaşma olarak da algılanmıştır. Modernizmin gelişimindeki en önemli unsurlar; Aydınlanma Çağı, Fransız Devrimi ve Sanayi

devrimi olarak nitelendirilebilir. Modern Felsefe evrensel bilgiye din aracılığıyla değil aklın ve bilimin sayesinde ulaşılabilceği görüşünü savunmuştur. Tanrı ile insan arasında konumlanan kilise Aydınlanma Çağı'yla birlikte bu ilişkide dışarıda bırakılmıştır. Newton'un doğa olaylarının sebebinin fizik kuralları ve neden sonuç ilişkisi ile gerçekleştiğini savunan 'Evrensel Yer Çekimi Kanunları' 'nı keşfiyle birlikte Bilimsel Devrim yaşanmıştır. Tanrı ile ilişkilendirilen tabiat olaylarının gerekçesinin değişmesiyle kilise saf dışı kalmıştır. Bütün bunlar Sanayi Devrimini de tetiklemiş, üretim artmış, dış ticaret gelişmiştir. Üretim tarzlarında, fabrikalaşmada, organizasyonda önemli mesafeler katedilmiştir. Motorun ve yeni üretim yöntemlerinin bulunmasıyla Sanayi Devrimi İngiltere'den başlayarak, Fransa, Avrupa'nın tamamı ve Amerika'ya yayılmıştır.(Kırılmaz & Ayparçası, 2016) Batılı ulus devletlerinin öte diyarları sömürgeleştirmesi, başta tüketim kültürü olmak üzere tek tipleştirilmesi o toplumların geri kalmasına ve kendi özgün kültürlerini kaybetmelerine sebebiyet vermiştir.

Bu açıdan bakıldığında modernizm, Kapitalizmin boyunduruğunda çok kültürlülüğe, ötekiliğe ve farklılığa yer vermeyen bir yapıya sahip olmuştur. Sömürgecilik, asimilasyon, emperyalizm bunun bir sonucu olarak ortaya çıkmış ve farklı olan dışlanmıştır.(İlter, 2006) Nitekim insanlık tarihi bu felsefenin de sürdürülebilir olmadığını göstermiş ve modernizmin karşıtı/yerine veya sonrası sayılabilecek bir kavram olan 'postmodernizm' ortaya çıkmıştır.

2.1. Hakikat Nedir?

Modernizmin evrensel bilgiye ulaşmada amaç kıldığı en önemli unsur akıl/bilimdir. Dinden ziyade akıl ile Hakikate ulaşmayı amaçlamaktadır. Gerçeklik ve Hakikat sık sık karıştırılan iki kavramdır. Gerçeklik bir şeyin var olması iken Hakikat o var olan şeyin insan zihnindeki bilgisi/yargısıdır. Gerçekliğin var olabilmesi için insana ihtiyaç yoktur fakat hakikatin var olabilmesi için insan zihninin var olması gerekmektedir. Bu anlamda hakikat, zihindeki bilginin gerçek olana uygunluğudur ve bu uygunluğun sağlanması da "doğru" dur. Uygun olmaması ise "yanlış" tır. Aristoteles'e göre hakikat şeyler değil şeylerle ilgili söylenendir. Örnek vermek gerekirse; "Güneş" bilgisi gerçek, "Güneş sıcaktır" bilgisi ise hakikattir.(Alpay, 2017) Varlığın, zihinde

hakikatinin var olabilmesi için de varlık ve zihin arasında bir etkileşim yaşanmak durumundadır.

“Réalité” gerçek, “Vérité” hakikat demektir. Gerçeklik bir şeyin somut gerçekliğidir. Hakikat ise onun özüdür.(Uçan, 2011) Nietzsche’ye göre hakikat bir perspektif tavrı sergilemektedir. Kişiden kişiye ve kültürlere göre değişmektedir. Evrensel bilgi insan aklıyla anlaşılamayacak kadar karmaşıktır. Nietzsche hakikati inşa edenin kültürün kendisi olduğu görüşünü savunmuştur. O’na göre, insan dünyayı algımlarken dünyanın kendi nesnel gerçekliğiyle değil zihnin kendi bağlamıyla algılaması söz konusudur.(Erdem, 2006) İnsanın, yetiştiği kültürün ve ebeveynlerinin genetik ya da kültürel kodlarıyla şekillendiğini düşündüğümüzde Nietzsche’ye hak vermek mümkün görünmektedir.

Alfred North Whitehead’e göre ‘hakikat’ kavramı var olanın görünen haliyle ilişkilendirilebilir. Hakikati ararken var olanın görünüşünden ötesine bakmak, hakikati orada aramak anlamsızdır.(Tezcan, 1947) Var olanın özü olarak hakikati aramak modernizmin asıl meselelerinden biri olmuştur. Aklın cevap veremediği durumlarda sanat bu sorgulamada çoğu zaman bir yol gösterici özelliği taşımaktadır. Sanat bunu göstergeyle, gösterenin ötesini işaret ederek yapmaktadır.

2.2. Hakikat ve Sanat ilişkisi

Sanatsal varlık onu yaratan ve algılayanla ortaya çıkmaktadır. Bu durum her iki açıdan da değişiklik gösterebilmektedir. Yunanlı filozof Theophrast (MÖ 371- y. MÖ 287), varlığı iki duruma göre değerlendirmektedir. İlki kendinden beliren varlık ki buna “physei onta” (fiziksel var olan), diğeri “tekhne onta” (yapma var olan) demektir. Bu durumda sanat nesnesi, yapma var olan konumundadır. Fiziksel var olan olarak etrafımızdaki bazı nesneler de yaşamımızda yer etmesi, anlam oluşturmaları bakımından yapay var olana dönüşmektedir. Örnek vermek gerekirse kapımızdaki bir ağaç fiziksel var olanken bizim hayatımızda yer etmesi, onunla ilgili anılar barındırması bakımından yapma var olana dönüşmektedir. O ağacın fiziksel gerçekliği durumuna insanın estetik (sanatsal) gerçekliğini eklemesi bir karşıtlık durumudur. Her

iki var olan durumda kendi ölçütlerine göre değerlendirilmelidir. Fiziksel var olana akılcı (bilimsel) ölçütlerle bakılırken diğerine öyle bakılamaz. Her iki var olma durumu da kendi hakikatlerine sahiptirler.(Soykan, 2013) Burada bir dikkat çekmek gerekmektedir. Fiziksel var olan veya yapma var olan insan zihninde yer ettiğinde, zihin saf bir algılayış içinde olamayacağından her iki türlü ‘var olan’ yapma var olana evrilmektedir.

Sanat nesnesi dolayısıyla ‘yapay var olan’ olması bakımından bilgisini insan için ortaya koymaktadır. Zaman zaman fiziksel var olana ulaşmak için kullanılan ölçütler yapay var olana da uygulansa da sanat nesnesi insan yapımı olduğundan kendi görüşünü kullanmak durumdadır. Yani öznel bir bakış açısı ile değerlendirilmek durumundadır. Fakat bu durum sanatçının sanat nesnesinin tüm bilgisine sahip olması demek değildir. Sanat nesnesinin yaratıcısı olan sanatçı, sanat nesnesinin bilgisine sahip olabilmesi için ona dışarıdan bakmak durumundadır. Sanatçının yapması gereken o bilgiye sahip olmak değil onu yaratmaktır. Sanatçı yaratıcı konumunda olması bakımından sanatsal nesnenin bir unsurudur.(Soykan, 2013)

Yukarıda da değinildiği üzere sanatsal nesnenin varlık bilgisine ulaşılabilmesi için fiziksel var olanda kullanılan bilimsel ölçütler yeterli olmaz. ‘Hakikatin varlık bilgisinin varlığa uygun olması’ tanımında olduğu gibi sanatsal hakikatte de ‘sanat nesnesinin amacına uygunluğu’ ölçüt olarak alınmalıdır. Söz gelimi bir sanat nesnesi “şok yaratma” amacıyla üretilmişse amacına ulaşıp ulaşmadığıyla değerlendirilmelidir. Bunun içinde sıradan bir görüş yeterli değildir. Eser, estetik beğeni yeterliliği olan bir özne tarafından değerlendirilmelidir.(Soykan, 2013) Dolayısıyla sanat nesnesinin hakikatine ulaşabilmek için bilgi penceresinden bakılmalıdır.



Resim 3: Leonardo da Vinci. (1503-1506). Mona Lisa, Ahşap üzeri Yağlı boya. Louvre Müzesi, Paris, Fransa.

<https://jstor.org/stable/community.18113649>

Bilgisinin varlığa uygun olması durumuna “doğru” denmektedir. Bilgisinin amacına uygun olmasına da “güzel” denmektedir ki bu sanatsal nesne için geçerlidir. Bu anlamda “güzellik” öznenin kendi bilincinde, bilgi ve deneyiminde yer alan ölçütlerle değerlendirilmelidir. Burada “güzel” sanatsal nesneden çok öznenin içini doldurduğu bir kavramdır. Sanat nesnesinin hakikati kendisinde olup bu hakikat, eserin özgünlüğüdür. Bu hakikatin görülebilmesi için estetik beğeni sahibi bir özneye ihtiyaç duyulsa da deha sahibi sanatçıların eserlerinde o beğeniye sahip olmayan özne bile bu hakikat karşısında etkilenebilmektedir. Sanatçı eserini, yaşamından deneyimlerini harmanlayarak, dehası ve yetenekleri çerçevesinde, bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde yaratmaktadır. Esere aktarılan bu etkiler bir diğer özne olan insan tarafından değerlendirileceğinden, bu hakikat insandan insana, insanın yaşamı üzerine bir hakikat olacaktır. Yani sanat nesnesinin hakikati zaten insana dair bir hakikat olmaktadır.(Soykan, 2013)

Sanat nesnesinin barındırdığı hakikat sonuçlanmış bir hakikat olmaktan ziyade kendinden başka hakikatler doğuran bir zenginliğe de sahiptir. Martin Heidegger sanat nesnesinin hakikatini değerlendirirken eserin penceresinden bakmak gerektiğini savunur. Heidegger nesnenin hakikatine ulaşabilmemiz için nesneye dair yargılarımızı bir engel olarak görmektedir. O’na göre nesnenin nesnelliği hakikati ortaya koymaya yetmez. Heidegger için Sanat eserinin müzede sergilenmesi, alınıp satılması, bakımının yapılıp depolanması gibi uygulamalar onun nesnel varlığı ile ilgilidir.

Heidegger’e göre sanat eseri kendine yeni bir dünya ve yeryüzü yaratır. Ve o dünya ile yer yüzü kavga halindedir. O’na göre eser hakikatini bu kavga da gösterir. Bu durumda hakikatin gerçekleştiği eserler gerçek sanat eseridir.(Çağmar, 2017)



Resim 4: Michelangelo Merisi da Caravaggio. (1602). Amor Victorious (Victorious Cupid) Tuval üzeri Yağlı boya. Gemalde Galeri, Berlin, Almanya.

<http://www.smb.museum/smb/home/index.php?lang=de>.

<https://jstor.org/stable/community.15727412>

Walter Benjamin’e göre ise sanat eserini anlamak için ‘alegorik çözümleme’ yapılmalıdır. Sanat eserinde görünen her bir unsur, görünmeyen başka unsurlara işaret etmektedir. Bu durum çok sayıda farklı pencereler açarak kendini göstermektedir. Ortaya çıkan her bir farklı pencere kendi hakikatini içermektedir. Hakikat yalnızca bu tarz farklı katman ve pencerelerle kendisini meydana getirmektedir. Benjamin’e göre, alegorik olarak bu her bir yeni pencere kendi hakikatinin ortaya çıkarılmasını beklemektedir. ‘Yapı söküm’ yöntemiyle ortaya çıkarılan bu her bir hakikatle anlam, parçada yeniden üretilmiş olur. Benjamin için hakikati gizleyen en önemli unsur mitlerdir. O’na göre kendisini doğal veya tarihsel bir gerçek olarak gösteren mitler uydurulmuş şeylerdir. Bu yüzden yapılması gereken bu mitleri aşip gerçek hakikate ulaşmaktır. Heidegger ve Benjamin arasındaki bariz fark; Heidegger Sanat eserinin

hakikatinin eserin nesnelliği ile ortaya çıkarılabileceğini savunurken Benjamin ise, sanat eserinin hakikatinin öznel olduğunu ve hakikatin özne tarafından esere yüklendiğini savunmasıdır. Benjamin için nesne eserde bir aracı konumundadır. Sanat eserinin en büyük hedefi hakikatini taşımasıdır. Bu durumda hakikatin tanımında da bahsedildiği üzere sanat eserinde hakikatin var olabilmesi için bir zihne/özneye ihtiyaç duyulması kaçınılmazdır.(Çağmar, 2017) Gerek nesne temelli hakikat yaklaşımı olsun gerekse özne temelli hakikat yaklaşımı, hakikatten bahsetmek için zihin gerekliyse bu her durumda bir yargı doğurmaktadır.

Friedrich Nietzsche'ye göre de varlığa dair salt nesnel bilgi o varlığı doğru anlamamızı engellemektedir. Nietzsche özellikle müziği hakikatin bariz olarak dışa vurduğu alan olarak tanımlamaktadır. Yorum, bağlamıyla birlikte hakikate yardımcı olmaktadır. Nietzsche için müzik hakikatle kurulabilecek bağlantının en kesin yoludur. İnsan var olanla direkt bir bağ kuramamaktadır. Özne sonuçta subjektiftir. Müzik akli devre dışı bırakarak insanı hakikatle direk bir bağlantıyla bağlanarak hakikati ortaya çıkartmaktadır. Theodor W. Adorno'da bu durumu tanımlarken; Sanat en ulaşılmaz olduğu durumda bile bu nesnel ulaşılmazlığı sağlayan görünmez tarafı olduğunu düşünmektedir.(Becerme, 2009) Modernizmin hakikat arayışları zamanla farklı görüşlere evrilmiş, değişen yaşam olanaklarıyla birlikte postmodernizm kavramı tartışılmaya başlanmıştır.

3. POSTMODERNİZM

Yeni, çağdaşlaşma anlamlarına gelen modernizm kelimesinin önüne “post” eki getirilerek oluşturulan ‘postmodernizm’ kelimesi, ‘modernizm sonrası’ anlamına gelmektedir. Bunun yanında postmodernizm, modernizm karşıtı, modernizm devamı veya sonrası anlamlarında da kullanılmaktadır. Stuart Sim “postmodern” kelimesinin ilk olarak, 1870’li yıllarda, kimi zaman pozitif kimi zaman negatif bir anlamda kullanıldığını ifade etmektedir. 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren modernizme karşıt bir görüş olarak anlam kazandığını ileri sürmektedir.(Özsevgeç, 2017)

Postmodernizmin dayanak noktası şüpheciliktir. Bugüne kadar ortaya konan değerlere, normlara ve doğrulara şüphe ile bakmaktır. MÖ 360-272 yıllarında yaşayan

Yunanlı filozof Pyrrhon ve MÖ 2-3. yüzyıllarda yaşayan Sextus Empiricus şüphecilik felsefesinin temsilcileridirler. Bu iki filozof akılla her şeyin kesin bilgisine varılamayacağını, bilgi elde edilse bile bunu aklın kesin olarak anlayamayacağını savunmuşlardır. Bu görüş başlığında toplanan postmodernizm de kesin olan bir şey yoktur, her şey değişebilir ve esneyebilir durumdadır. Bu kavramın tanımında modernizmin devamı mı yoksa modernizme karşı çıkış mı olduğu konusunda bir kargaşa söz konusudur.(Özsevgeç, 2017) Tartışmalardan anlaşılacağı üzerine modernizmin idealist yaklaşımı insanlığı daha fazla ileriye taşıyamayarak nesnel bakış açısı öznel bakışa evrilmek durumunda kalmıştır.



Resim 5: Guggenheim Müzesi, Bilbao, İspanya.

<https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-building>

Postmodernizmin esnek tavrı gereği kavramın kesin bir tanımı olmaması görüş farklılıklarını ortaya koymaktadır. Daniel Bell modernizmde makineye bağlı bir üretim söz konusuyken postmodernizmde bu durum bilginin kontrolüne geçtiğini ifade etmektedir. Jean François Lyotard ve Jean Baudrillard'da bu konudaki görüşlerini dile getirirken emeğin bilgiyle yer değiştirdiğini savunmuşlardır. René Descartes, Immanuel Kant ve John Locke gibi düşünürlerle göre, geleneksel bir bilgi sistemi yaratmaya çalışan modernizm yeniliğe ve gelişime olanak sağlamadığı için yerini postmodernizme bırakmıştır. Michel Foucault ve Jacques Derrida'da postmodernizmi modernizmin disipline etme isteğine karşı özgürlük için bir başkaldırı olarak nitelemişlerdir.(Özsevgeç, 2017) İnsanın bireyselleşme ve özgürleşme isteği postmodern koşulları doğurmuştur.

Modernizmin savunduğu önemli ilkeler olan bilimsellik, akılcılık görüşlerine rağmen 2. Dünya Savaşı'nı getiren olumsuz şartların oluşması ve modernizmde artan

güvensizlik, kimliksizlik, inanç sorunları gibi problemler, gelişen teknolojiyle birlikte yeni arayışlara sebep olmuştur. Bununla birlikte Paris Olayları (1968) ve Cezayir Bağımsızlık Savaşı bu süreci hızlandırmıştır.(Özsevgeç, 2017) Modernizm öyle bir amaç taşımasa da ötekileştirmeyi ve tek tipleştirmeyi yaratması postmodernizmi hızlandırmıştır.

Nietzsche ile başlayan, otoriteyle dalga geçme yani “kurallığın bozumu” postmodernizmin bazı göstergelerindendir. Postmodernizm geleneksel akıl yürütmenin dışında sıra dışı yaklaşımlar ve fikirler ortaya koyma olarak; “her şey gider”, geleceğe kurgusal yaklaşım anlayışıyla; “geleceğe dönüş”, “belirsizlik”, “parçalanma”, “ben-in yitimi”, “melezleşme”, “ironi” gibi söylemlerle kendini ifade etmektedir.(Yıldız, 2015)

Lyotard’a göre bilgi üretimi artık devletlerin kontrolünden çıkmaktadır. Bilgi üretimi ve bu konudaki yarış devletler arasında krizlere bile yol açabilecek durumdadır. Büyük anlatılara güven postmodernizmle birlikte yok olmuştur. Jürgen Habermas’a göre ise modernizm hala tamamlanmamıştır. O’na göre postmodernizm modernizmin bir devamı niteliğindedir. Baudrillard simülasyon (taslama) olarak nitelendirdiği bu durumu bilgide, reklamcılıkta, medyada taklitçiliğin gerçeğin yerini alması olarak nitelendirmiştir. Artık toplum, tüketim üzerine endeksli bir medya toplumdur.(Yıldız, 2015) Postmodern birey özgürlüğünü, medya yoluyla da olsa ortaya koyduğu yanılsaması içindedir.



Resim 6: Körfez Savaşı.

<https://tr.euronews.com/2021/09/22/korfez-savas-n-n-40-y-l-donumu-iki-dusman-ulke-iran-ve-irak-zamanla-nas-l-muttefik-oldu>

Bu noktada medya insanın gerçeklik algısını televizyon sayesinde değiştirmiştir. Orada olup biteni gerçek zannetmekteyizdir. Gilbert Adair bu konuda önemli bir örnek olarak, Baudrillard'ın Körfez Savaşının gerçek olmadığını düşündüğünü bildirmektedir. Zaten televizyon ekranında verilen haberler yüzeysel ele alınıp hemen unutulmaya meyilli haberler olmaktadır. Politikada da postmodernizm belirsizlikten yana bir tutum içindedir. Farklılıklar korunmalıdır.(Yıldız, 2015) Postmodernizmle birlikte feminizm, eşcinsellik, siyahiler, özetle “ötekiler” ön plana çıkmaya başlamıştır. Bu tür topluluklar postmodernizmle kendilerini ifade etme olanaklarını kazanmışlardır.(Tolun, 2021)

Foucault'nun 19. Yy toplumundaki kapatılmış kitlelerin (tımarhaneler, hapishaneler) üzerine yaptığı çalışmalarla birlikte bu topluluklar kendilerini ifade etme hakkına kavuşmuşlardır. Böylelikle onları mahkûm eden egemen güçlerin kapatılmışlar üzerindeki bu iradeleri sorgulanır duruma gelmiştir. Entelektüellerin bu bireyler üzerinde karar verme hakkı olmadığı ortaya çıkmıştır. Artık entelektüel kendisini bu kitlelerin üzerinde konumlandırın söylem ve gerçeklik ile bir mücadele içerisinde bulmuştur. Toplum, birden fazla kategoriyle anılır duruma gelmiştir. Böylelikle, gelişen teknoloji, yeni medya ve dijital ağlarla birlikte tüketim toplumu, post-endüstriyel toplum, dijital toplum, internet ve medya toplumu gibi isimlerle ifade edilmektedir.(Tolun, 2021)

Modernizm ve potmodernizm arasındaki temel farklar aşağıdaki tabloda görülebilir.

Modernizm	Postmodernizm
• Form • Amaç • Tasarım • Hiyerarşi • Hâkimiyet • Sanat nesnesi • Yaratma • Mevcudiyet • Merkezlenme	• Anti form • Oyun • Rastlantı • Anarşi • Tükenme • Süreç-performans • Yapı bozum • Yokluk • Dağılma

• Kök • Yorum • Gösterilen • Anlatı • Metafizik • Belirlenmişlik	• Yüzey • Okuma • Gösteren • Hikâye • İroni • Belirsizlik
---	--

(Tolun, 2021)

Şekil 1: Modernizm ve potmodernizm arasındaki temel farklar.

Postmodern görüşlerden biri de şeylerin kendiliğinden bir “öz” sahibi olmadıkları ve özün sonradan kurulduğunun kabulüdür. Derrida da bir ‘merkezsizleştirmeyi’ savunur. Böyle bir durumda bir “öz” ’den bahsedilemez. Modernizm insanı merkezde konumlandırmaktaydı. Bir başka postmodern söylem ise tarihin her zaman ileriye doğru bir gelişim süreci gösterdiği düşüncesinden sıyrılarak tarihin kendi yasaları gereğince mutlak bir yönü olmadığı görüşüdür. Lyotard da bu pencereden bakarak; akıl, bilim ve aydınlanma ile insanlık tarihinin özgürleşeceği modernist meta anlatısına karşı çıkar. Lyotard’a göre artık bilginin yegane amacı hakikat değil ‘işlevsel’ olmasıdır.(Evre, 2007)

Gelişen teknolojiyle birlikte toplumların birbiriyle etkileşimi artmıştır. Yaşam biçiminin kapitalist bir yapıya evrilmesi, farklı toplumların bu etkileşim sayesinde birbirlerinden etkilenmeleriyle hız kazanmıştır. Dünya global bir çerçeve içine alınmıştır. Yerellik, çok kültürlülük, demokrasi gibi kavramlar yayılarak dünya homojen bir yapıya sahip olmuştur. Ulusal hukuk ve Ulus Devlet gibi kavramlar zayıflamıştır. Kimlik kavramı genişleyerek katmanlı ve esnek bir yapı kazanmıştır. Düşünce yerini eyleme bırakmış, eylemin içi boş bir deneyim halini almıştır.(Örs, 2009)

Batının düşünce tarihi üç önemli başlıkta toplanabilir. İlki bilginin merkezi olarak tanrının görüldüğü modern öncesi dönemdir. İkincisinde bilginin merkezi insan/akıl’dır ki bu modernizmdir. Üçüncüsü de merkezin ne tanrı ne de insan olduğu, merkezsiz bir bilgi anlayışının olduğu postmodernizmdir. Bu dönemde gerçeklik yitirilmiştir. Artık simülasyon çağıdır ve bunun en temel unsuru teknoloji ve

dijitalleşmeyi beraberinde getiren bilişim alanıdır.(Akman, 2015) Bu alanda ki gelişmeler merkezin ne tanrı ne de insan olduğu, merkezin duygular ve öznel görüşler olduğu bir ortam doğurmuştur.

Radyo, televizyon, internet, fotoğraf, uydu gibi bilişim alanındaki bu yeni gelişmeler gerçekliğin doğru anlamlandırılmasını etkilemiştir. Görüntüler artık fiber ağlar sayesinde tüm dünyayı dolaşmaktadır. Bu dolaşımda internet olsun veya televizyon olsun görüntüler, alıcıya yeniden düzenlenerek sunulmaktadır. Haliyle gerçeklikler farklılaşmaktadır. Bu büyük bir yanılsama yaratarak, alıcı için geçerli olan yapay bir gerçeklik halini kazanmaktadır. Bu dönemde artık ‘hipergerçeklik’ söz konusudur. Gerçekliğin yerini hipergerçeklik almış durumdadır. Postmodern birey için gerçekliğin taklidi olan simülasyon, ‘gerçekten daha gerçek’ bir konumdur. Artık postmodern birey bu durumun farkında olamamaktadır. Tüm etrafı simülasyonlarla çevrelenmiştir. En yakın arkadaşı olan cep telefonunda gördüğü sayısız görüntü bundan böyle postmodern bireyin gerçekliği halini almaktadır.(Akman, 2015)

İnternet vasıtasıyla dünyanın her yerinde görünür olabilen bir takım model figürler giyimleri, yaşam tarzlarıyla farklı coğrafyada ya da kültürde olsa bile insanları etkileyebilmektedir. Dolayısıyla çoğulculuğu savunan postmodernizm bu yönüyle insanları tek tipleştirme açısından bir çelişki yaratmaktadır. Baudrillard, Disneyland örneğiyle önemli bir noktaya temas etmektedir. Simulakrlar kendi gerçeklerini yok etmişlerdir. Disneyland’e giden bir birey orada gerçek dünyadan kopmaktadır. İçeride çeşitli oyunlar ve oyuncaklarla fantastik bir eğlence yaşayan bu birey dışarı çıktığında kendisini mutsuz ve yalnız hissetmektedir. Simülasyon ve gerçek arasındaki bu farka değinen Baudrillard bireylerin sanki gerçek olanın Disneyland’miş gibi düşündüklerini gözlemlemektedir. İçerideyken büyük bir tazelik içinde eğlenceyi deneyimleyen birey dışarıya, gerçek hayata, ağaçlara, güneşe, havaya baktığında o tazelikleri anlamsızlaşmaktadır. Bu noktada Baudrillard’ın sorusu önem kazanır; “Gerçek olan bu dış dünya mı, Disneyland mi?”(Akman, 2015) Bu bağlamda Baudrillard’ın sorunun ulaştığı cevap belki de insanın zihninin nesnel olamayacağı düşüncesi olmalıdır.



Resim 7: Disneyland

<https://en.wikipedia.org/wiki/Disneyland>

Baudrillard Simulakr dönemi üçe ayırmaktadır. Tiyatroyla beraber moda ve barok gibi yenilikler simulakrın birinci dönemini oluşturmaktadır. İkinci Simulakr dönem ise Sanayi Devrimiyle başlayarak ürünler sayısız kez üretilebilir duruma gelmektedir. Bunu üçüncü Simulakr Dönem takip etmektedir. Bu dönemde taklit üretilen şeyin yerini almaktadır. Baudrillard'a göre bu dönemde edebi ürünlerde “aşkınlık” ortadan kalkmıştır. Artık hiçbir eser kendinden ötesine bir gönderge içinde değildir. Postmodern yaşamda da edebi eserlerde de artık gerçek ve düş ayırt edilemez durumdadır.(Akman, 2015)

Gelişen medya ve teknolojiyle birlikte dünya ölçeğinde kültürler, metin odaklı olmaktan çıkmış görsel bir odak kazanmıştır. Görüntü odaklı bu tüketim kültürü sokaklarda, toplu taşıma araçlarında, bütün alışveriş yapılan mağazalarda toplumu kuşatma altına almaktadır. Bu postmodern yaşayış sanatı da kendi etkisi altına almış, sanat ve günlük yaşam içi çözülmüştür. Sanatçılar daha çok toplumsal sorunları ve meseleleri konu edinmişlerdir. Sanatta disiplinler arası yaklaşımlar daha belirgin bir duruma gelmiştir. Tüketim ve sanat açısından problemli bir birleşim söz konusu olup, tüketilen ürünler estetikleştirilmekte, estetik gereksinimlerde tüketim nesnesine dönüştürülmektedir.(Mamur, 2014) Her şey tüketim eylemine hizmet eder durumdadır.

Bireyselleşmenin hızla yayıldığı bu dönemde sosyalleşme zayıflamaktadır. Etraf nesnelerle sarılmış durumdadır. Baudrillard'ın “Tüketim Toplumu” adını verdiği postmodern toplumda birey tüketim yoluyla kendi varlığını ortaya koymaya

çalışmaktadır. Bu tüketim bir ihtiyacı karşılamaktan çok anlam temelli bir tüketim halini almaktadır. Her tarafımız ilgi araçlarıyla çevrenmiştir. Mesela bir sabunu sadece temizlik için değil cilt sağlığınız için almanız gerektiği söylenmektedir. “Bu sabun üzerinde bilim insanları aylarca çalışmıştır.” Dolayısıyla sabun özelinde yeni bir anlam üretilmiş olur. Bu türden ilgi araçlarının ortaya çıkması rekabet açısından farklı ürünler üzerinden yeni anlamlar üretilmesini tetiklemektedir. Bu simülasyon çağında ürün tek bir amaca hizmet etmez, amaç bu yeni anlamların tüketilmesidir.(Özoran, 2020)

Modernizmin oldukça önemsendiği ‘gerçeklik’ postmodernizmde geçerliliğini yitirmektedir. Hakikat, doğru, gerçek, bilgi gibi kavramlar postmodernizme içi boş olarak algılanan kavramlardır. Postmodernist bakış açısına göre bilimsel bilgi, bilginin tümünü ortaya çıkarmakta yeterli değildir. Sadece bir parçasıdır. Yalnızca özneye dayalı tek bir evrensel hakikatten söz edilememektedir. Hakikatler parçalara ayrılır ve kişisel, yerel, bölgesel hakikatlerden bahsedilmektedir. Hakikat kişiden kişiye, bölgeden bölgeye göre var olmaktadır. Her bir değer birbirine eşit konumdadır.(S. Güven, 2015)

Din, bilim, hakikat gibi üst anlatılar önem sırasında gerilemiştir. Postmodernizm için tek bir hikâye yerine herkesin kendi hikayesi önem kazanmıştır. Modernizmin üst anlatıları ve postmodernizmin yerel/kişisel anlatıları arasındaki geçişler postmodernizmde “esneklik” kavramını önemli kılmaktadır. Zygmunt Bauman’a göre esneklikten anlaşılması gereken biçimsizlik, güvensizlik ve istikrarsızlıktır. Böylece modernizmin katılığı postmodernizmin esnekliğine evrilmiştir. Modernizmde önem arz eden sadakat, güvenilirlik gibi bazı değerler postmodernizm esnekliğiyle birlikte bireyin ideal düşüncesiyle eylemi arasında tutarsızlığa neden olmuş durumdadır.(S. Güven, 2015) Bu durum ayrıca postmodern bireyin savrulmasına ve daha çok amaçsız kalmasına olanak sağlamaktadır.



Resim 8: Cindy Sherman, Sanatçı ve Metro Resimleri, 61 × 121.9cm, Chromogenic color print, 1981, New York, ABD.

<https://www.bbc.com/culture/article/20190720-why-cindy-shermans-photos-are-so-mysterious>

Postmodern dönemde özne önemini yitirdiğinden dolayı herhangi bir eylemin sonucunun eylemi yapan tarafından üstlenilmemesi veya sonuçlarına katlanmak zorunda kalmaması postmodern politikanın bir özelliğidir. Modernizmdeki nedensellik ve sorumluluk ilkeleri postmodernizmde yer almadığından politika uygulayıcılarının da sorumluluğu kendi üzerlerine almamaları normallik kazanmaktadır. Postmodern politik liderlikte modernizmin aksine, toplumu şekillendirmek yerine toplum ona şekil kazandırmaktadır. Rainer Funk, postmodern bireyi açıklarken onun benliğinin durduğu zeminin kayganlığından bahsetmektedir. Bu birey şu an da yaptığı işte kendi benliğini bulmaktadır ve yarın başka bir işte başka bir benlik inşa edecektir. Ayrıca ikili ilişkilerinde de “geçicilik” ve “esneklik” hakimdir. Genellikle ben merkezci, hız odaklı, seyirci ve esnek bir tutum içindedir.(S. Güven, 2015)

Baudrillard’ın simülasyon olarak tarif ettiği tüketim toplumunda beklenen şey imgelerin tüketilmesidir. Bu toplumda var olabilmeniz için marka imgelerini (sahte veya orijinal) tüketmeniz, dijital medya organlarını kullanmanız gerekmektedir. Tüketim toplumunda kendinize bir yer edinebilmeniz için bu yollar kaçınılmazdır. Lyotard’a göre postmodern yaşamda “an” sürekli kutsanmakta, geçmiş ile bağları koparılmaktadır. Tek gerçek zaman “şu an” dır. “Şu an” da geçmiş büyük anlatılara

yer yoktur. Bu anlamda kültürel bellek yok olmakta, bireylerin gelişiminde kimliksizlik ön plana çıkmaktadır.(Bektaş, 2017)

Modernite öncesi ruh-beden ilişkisi ruhun tanrısallığı bakımından bir üstünlük sahibiydi. Modernite sonrasında ise bu üstünlük bedene geçmişti. Tüketim odaklı postmodern toplumda beden tüketim nesnesine dönüşmüştür. Ruh soyut bir kavram olarak buna pek olanak sağlamamaktadır. Beden geçicidir, tazeliğini ve güzelliğini zamanla kaybetmektedir. Postmodern dünyada bedenin bu sınırsız ihtiyaçlarının karşılanması ve bununla olabildiğince fazla tüketim olanaklarıyla yapılmasını öğütlemektedir. Böylelikle bir mutluluk reçetesi sunmaktadır bizlere. Bu konu postmodern dünyanın en önemli odak noktaları arasındadır.(Bektaş, 2017) Dolayısıyla her şey ‘tüketim kültürüne hizmet etmektedir.



Resim 9: Postmodernizmden manzaralar.

<https://medyaveiletisim.kulup.tau.edu.tr/tuketimtoplumu/>

Brian McHale’a göre modernizm varlığın bilgisine ulaşmaya çalışırken postmodernizm varlığın kendisini ilgi odağı yapar. Modernizm için önemli olan sorular, “Nasıl bilmeli, Kim bilmeli”, “Bu bilgi nasıl aktarılmalı” iken postmodernizm de “Dünya nedir?”, “Farklı dünyalar olabilir mi?” gibi sorular önemlidir.(Özsevgeç, 2017) Modernizmde bilgi ulaşılması gereken bir durum iken postmodernizmde birey zaten bilginin yaratıcısı olmaktadır.

Postmodernizmin bazı temel özellikleri

Parçalanma
 Kuralcılığın yıkılışı
 Ben'in, Derinliğin yitimi
 İroni
 Merkezsizleşme
 Zaman kavramı
 Her şey gider
 Büyük anlatılara karşı çıkış
 Görecelilik
 Dine karşı sıcak tavır

(Özsevgeç, 2017)

Şekil 2: Postmodernizm' in bazı temel özellikleri.

Bu başlıklar arasında 'parçalılık' önemli bir noktadadır. Postmodern bakış açısında geçirgenlik, esneklik, heterojenlik hakimdir. Bütün ve tek olan kabul görmez, her şey eşit derecede ve eklektiktir. Modernizmin tek ve büyük söylemlerine karşın postmodernizm çoğulculuğu, etnik öğeleri, bireyselliği, yerel anlatıları, farklılıkları, ötekini, belirsizliği, göreceliliği vurgulamaktadır.(Özsevgeç, 2017)

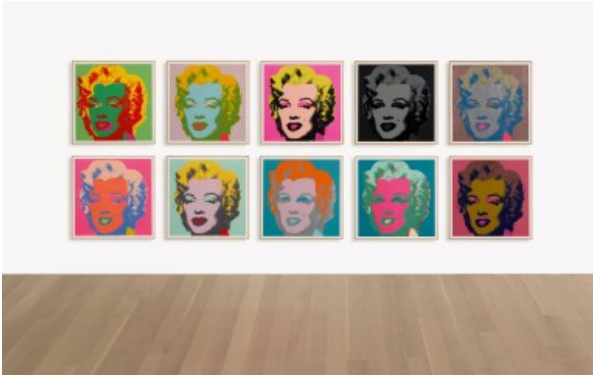
Baudrillard'ın ifadesiyle simülasyon gerçeğin yerini almıştır. Artık hangisinin gerçek olduğu önemli değildir. Öyle ki televizyon ekranlarından izlediğimiz bir savaş bile artık gerçek bir savaş gibi gelmemektedir bizlere. O artık bir oyundan farksızdır.(Tolun, 2021) Akılcılıktan uzaklaşan postmodernizmde özne yoktur. Her görüş kendi geçerliliğine sahiptir. Dolayısıyla bilimsel ve entelektüel görüş önemini kaybeder. Gerçeğin temsilinin temsili söz konusudur artık. Gerçeğe erişimdeki istek yerini hazza erişim almıştır. Anlamdan ziyade "yorum" önem kazanmıştır. Her bir yorum yeni yorumlamalar getireceğinden anlam sürekli geçiştirilmektedir.(Alpay, 2017) Artık kimse ikna edilmek durumunda olmamaktadır.

Postmodernizmin sanattaki yansımaları 1960'lı yıllarda New York'lu bazı sanatçıların modern sanata olan tepkilerinden doğmuştur. Aynı dönemlerde Pop Art'ın da ortaya çıkmasıyla postmodernist sanat ve pop art etkileşim içine girmiştir. Her iki akımında öncülerinden sayılan Andy Warhol'a göre sanatın tek görevi yaşamı yansıtmasıdır.

Warhol'un Marilyn Monroe resmi defalarca çoğaltılarak kopyaları satılmış, insanların duvarlarında yer bulmuştur. Öyle ki Warhol bu posterlerin alıcılar tarafından üzerinde oynama yapmalarını bile önermiştir. Böylelikle postmodern birey kendini hem özel hem farklı hissetmiştir.(Selçuk, 2011)

1980'lerde Amerikalı sanatçılar gelişen teknolojinin de yardımıyla dijital medya olanaklarından sıkça yararlanarak postmodern üslupta eserler üretmişlerdir. Kitle kültürünün yönlendiricisi olan medyadan aldıkları imajlarla postmodern zamanın eklektik sanatını yansıtmışlardır.(Tolun, 2021) Medya kültürü sanat için merkezi bir konuma geçmiştir.

Benjamin'e göre Postmodern dünyanın sanatında bundan böyle mekanik olarak yeniden-yeniden üretim söz konusudur. Biricik sanat eserleri artık kopyalar dünyasında boy göstermektedir. Pastische postmodern sanatın en etkin dili olmuştur. Herhangi bir referans ve atıf verilmeden alıntı yapılması Pastische'tir. Örneğin Édouard Manet'nin Olimpia'sı Francisco Goya'nın "Çıplak Maya" 'sından ve Tiziano Vecellio'nun "Urbino Venüsü"nden alıntılanmıştır. Pablo Picasso ve Paul Cezanne'da aynı konuyu alıntılanmışlardır. Postmodern sanatın bir diğer özelliği; 'zaman zaman kendini tekrarlayan parçalardan bütünün oluşturulmasıdır'.(Tolun, 2021) Postmodern ortam yeni medya sayesinde insan doğasında var olan 'alıntılama' yöntemini yaygın ve kabul gören bir duruma çevirmiştir.



Resim 10: Andy Warhol, 1928 – 1987, Marilyn Monroe (Feldman ve Schellman II.22-31) Her biri 100/250 numaralı kurşun kalem ve kaşeli ile arka yüzünde imzalanmış, renkli on serigrafiden oluşan eksiksiz set, 1967, dokuma kâğıt üzerine, Aetna Silkscreen Products, Inc. Tarafından basılmış, Factory tarafından yayınlanmıştır

İlaveler, New York, çerçevesi (10 baskı), yaprak: 914 x 914 mm, çerçevesi: 990 x 990 mm.

<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/contemporary-art-evening-auction/marilyn-monroe-feldman-schellman-ii-22-31>

Modernist sanatın aksine postmodern sanatta özgünlük önemli değildir. Yapılacak her şey yapılmıştır. Artık yapılmış olanın taklidi söz konusudur. Bu açıdan taklit estetik bir yaratıcılık olarak düşünülmektedir. Pop Art ve Postmodern sanatta kitlelerin beğenisi ön plandadır ve “kitsch” görüşüne karşı çıkmaktadır. Genelin beğenisi kabul görmektedir. Seçkin bir yapıya sahip modern sanat anlayışına göre sanattan belirli dar bir kitle anlamaktaydı. Bu görüşe karşı çıkan postmodern sanat anlayışına göre kitle kültürü ve sanatın estetik değerleri birbiriyle örtüşmektedir. Alt kültür ve yüksek kültür ikilemini yok etmeye çalışan postmodern sanat anlayışı bunu popüler kültür vasıtasıyla gerçekleştirmektedir.(Selçuk, 2011) Popüler kültürün egemenliği değerler yargısı açısından sorunlarda yaratmaktadır.

Ludwig Wittgenstein’a göre bundan böyle sanatta gerçek olanın temsili söz konusu değildir. Postmodern sanat pastışı, keyfiliği, anarşiyi, taklidi, ironiyi, oyunculuğu önemser. Postmodern sanatçı sezgiselliğe, yaratıcılığa, fanteziye, alt kimliklere, hayal gücüne, duyguya, tüketim kültürüne yoğunlaşır. Andy Warhol, Gerhard Richter, Julian Schnabel, Damien Hirst, Robert Rauschenberg, Tracey Emin, Jeff Koons, Jake Dinos Chapman, Cindy Sherman gibi sanatçılar örnek verilebilir.(Özsevgeç, 2017)

Postmodern sanatta ironi, pastiş, parodi önem kazanmış, sanat ile gündelik mevzular iç içe geçmiştir. Artık elit bir sanat yapma çabasından ziyade yüzeysel bir yol izlenmektedir. Bir Anti-İzlenimcilik söz konusudur. Doğayı önemseyen İzlenimciliğin aksine doğayı sömürüp onu kullanır.(Yıldız, 2015) 1980’lerde Amerikalı sanatçılar gelişen teknolojinin de yardımıyla dijital medya olanaklarından sıkça yararlanarak postmodern üslupta eserler üretmişlerdir. Kitle kültürünün yönlendiricisi olan medyadan aldıkları imajlarla postmodern zamanın eklektik sanatını yansıtmışlardır.(Tolun, 2021) Sanat için medya, sanatın beslendiği merkezi kaynak durumuna gelmiştir.

Fredric Jameson için “şu an” ’ı kutsayan ve geçmişle bugünü ayıramayan postmodern görüşte tarihsellik yok olur. Dolayısıyla geçmişi kullanmak konusunda fütursuzca davranır. Bu bir yağmalama gibidir. Bunun adına “Pastiş” der. O’na göre, bunun en belirgin göstereni yukarıda da bahsedildiği gibi Disney Land’dır.(Selçuk, 2011)

Postmodernizmi sanatta ilk olarak Mimar Charles Jencks 1977 yılında yazdığı bir kitabında uzam çerçevesinde tarif eder. Uzam çerçevesinde tasarlanmış olan Los Angeles’daki Bonaventure Otel (1976) buna önemli bir örnektir. Buradaki en önemli alt başlık “güvenlik” konusudur. Postmodern yapıda kentlerin sokakları tekinsizdir. İçinde alışveriş merkezlerinin, spor salonlarının, sinemaların, bakım ve eğlence yerlerinin bulunduğu bu büyük yapılar postmodern bireye daha güvenli bir yaşam alanı vadetmektedir. Böyle bir yapıda postmodern birey artık güvendedir fakat aynı zamanda yön duygusundan yoksundur.(Bal, 2015) Konfor alanına hapsolmuş olarak sınırlı-özgürlüğünü deneyimlemektedir.



Resim 11: Westin Bonaventure Hotel, 2006, California, ABD.

https://en.wikipedia.org/wiki/Westin_Bonaventure_Hotel

“Toplumsal McDonalddlaştırılması” adını verdikleri çalışmalarında George Ritzer ve Fredric Jameson postmodern toplumu yüzeysellikte tarif etmektedir. Jameson’a göre bunun en önemli sanatsal yansıması Andy Warhol’un ‘Campbell’ çorba kutularıdır. Bu eser geçekten de çorba kutularının temsillerinden başka bir amaç taşımamaktadır. Tam bir simulakrum söz konusudur. Bu yüzeyselliği başka bir örnekle de tanımlar. Van Gogh’un “Köylü Ayakkabıları” resmi ve Andy Warhol’un “Diamond Dust Shoes” resmi modernist yaklaşım ve postmodernist yaklaşımı gözler önüne sürer niteliktedir. Jameson, Edvard Munch’ın “Çılgılık” tablosuyla yine Andy Warhol’un

“Marilyn Monroe” tablosunu karşılaştırmaktadır. Munch’ın derin insani duygular içeren tablosuna nazaran Warhol’un tablosunda hiçbir duygu kırıntısına yer bulunmamaktadır.(Selçuk, 2011) Bilgi üretimi konusunda duygusal davranan postmodern birey bilgiyi yansıtmada konusunda nesnel davranmaktadır.



Resim 12: Vincent van Gogh, Tuval üzeri Yağlı boya, 15" x 18 1/8", 1886, Rijks Müzesi, Amsterdam, Hollanda.

<https://jstor.org/stable/community.11675174>



Resim 13: Andy Warhol, 1928- 1987, Elmas Tozu Ayakkabılar, akrilik, kağıt üzerine elmas tozu ve ipek baskı, 101.6 x 152.4 cm.1980.

<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/contemporary-art-day-auction-2/diamond-dust-shoes>

Modernizm döneminin önemli sanat akımları arasında sürrealizm, dadaizm, konstrüktivizm, kübizm, fütürizm, sembolizm, ekspresyonizm ve soyut ekspresyonizm sayılabilmektedir. Pop Art, postmodern anlayışla birleşerek bir akım haline gelmiştir. Lawrence Alloway’e göre Pop Art hâkim kültür olan kitle kültürünün taklit edilerek yüksek sanata ulaştırılmasıdır. Pop Art dergi, gazete, reklam gibi

yüzeysel ticari ürünleri kullanmaktadır. Postmodern sanatta birbirinden farklı malzeme ve konumlar eklemlenerek kullanılmaktadır. Bu durumda o eser tek bir tür (müzik, resim, video...) olarak adlandırılmamaktadır. Bunu “Disiplinler-arasılık” başlığıyla konumlandırmaktadır. Derinlik yerine yüzeysel veya çoklu yüzeylerle ilişkilendirilmektedir. Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, Nigel Henderson, Reyner Banham gibi sanatçılar çalışmalarıyla ön plana çıkmışlardır. Onlara göre sanatın toplumda yüksek bir mertebede olma fikri yanlıştır.(Bal, 2015)



Resim 14: Richard Hamilton, 1956, Bugünün evlerini bu kadar farklı, bu kadar çekici yapan şey nedir? Karışık medya.

<https://jstor.org/stable/community.13752285>

Modernist sanatçılarda bireysel özne hakimdi ve her bir sanatçının kendine has tarzı, üslubu, fırça sürüşü vb. özellikleri vardır. Bu özelliklerin yeniden ortaya konması parodidir. Postmodern anlayışla birlikte seçicilik ve yamalama olarak tarif edilebilecek “pastiş” kavramı ön plana çıkmıştır. Öznesizliğin hâkim olduğu postmodern sanatta ise bu gibi özgün özelliklere gerek kalmamıştır. Geçmiş pastiş vasıtasıyla ilkesizce parçalanır ve tüketilir durumdadır. Bu nostalji yoluyla yapılmakta ve eklektik olarak kurgulanmaktadır. Postmodern toplum kendi bilişsel haritasını kaybederek, büyük anlatıların yanı sıra sanatın da bitişi geldiği düşüncesini paylaşmaktadır. Postmodernist görüş kendini ilerici toplum, medya toplumu, post endüstri toplumu, bilgi toplumu gibi kavramlarla anlatsa da bu durum kapitalizmin en net ve kesin halidir.(Bal, 2015)

3.1. Yeni Medya ve Sanat

Postmodern çağdan önce basın, yayın, televizyon, gazete, radyo, dergi gibi yollarla, kültürel ve ekonomik haberleri, içerikleri insanlara ulaştıran iletişim organları “medya” olarak tanımlanabilmektedir. Teknolojik gelişmelerle birlikte bu gruba dijital medya unsurları da dahil olmuştur. İnternetin gelişimiyle beraber bilgisayar, akıllı cep telefonları, sosyal medya uygulamaları geleneksel medyaya eklenerek “yeni medya” tanımı ortaya çıkmıştır. Yeni medya, kullanıcılarına geleneksel medyanın aktörleri gibi içerik üretebilme, ürettiklerini paylaşma sokabilme olanağı vermiştir. Geleneksel anlamda, matbaayla yazılı metinlerin dağıtılması, fotoğrafın icadıyla görüntünün çoğaltılması mümkün olmuştur. Bilgisayar tabanlı yeni medyayla birlikte yazı, görüntü, ses ve hareketin tek seferde, aynı ortamda çoğaltılıp, yayılabilme imkânı ortaya çıkmıştır. Bu gelişmeler toplumsal, kültürel ve kurumsal değişimlere yol açmıştır.(Gürkan, 2016)

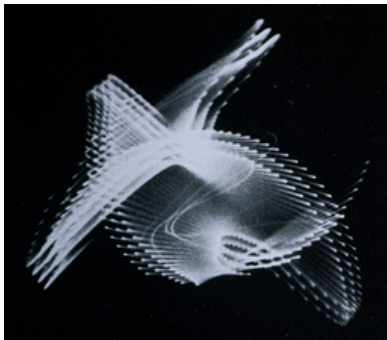
Rudolf Frieling ve Dieter Daniels medya sanatını Man Ray’dan Nam June Paik’a ve günümüz dijital medya çağına kadarki süreçle çerçeveler. Bilgisayarla birlikte dijital medyanın sanatta kullanımının ise 1960’lı yılların sonunda ortaya çıktığı görüşündedirler.(Gürkan, 2016) Teknoloji ve sanatın etkileşimiyle birlikte yazılım sanatı, bio art, sanal gerçeklik gibi dijital sanat araçları doğmuştur. Bu ortam sanatın sergilenmesi ve daha çok izleyiciye ulaşması açısından yeni yolların gelişmesine olanak sağlamıştır. Postmodern söylem çerçevesinde, küreselleşen dünyayla birlikte yeni medya ve sanatın bağları güçlenmiştir. Dijital olanakların artmasıyla kolaj, montaj teknikleri gelişmiş, üretim ise kitlelere yönelik olmaya başlamıştır. Postmodernizmin yapı taşlarından olan farklılıkların, ötekinin ön plana çıkarılması görüşüyle birlikte sanatta yalnızca güzel olana değil, çirkine, bayağıya, komiğe, trajik olana da yer verilmeye başlanmıştır.(Winegard, 2019) Modernizmde ötekileştirilmiş olan her türlü grup ve oluşum postmodernizm için bir ilham kaynağı haline gelmiştir.

Teknolojinin ekonomik, sosyal ve kültürel hayatı etkilemesiyle birlikte toplumsal yapı değişmiştir. Kübizm, fütürizm gibi akımlar bilim ve sanatı birbirine yakınlaştırmış, Kavramsal Sanat, Dadaizm, Fluxus akımları da Dijital Sanata temel oluşturmuşlardır. Bauhaus gibi kurumlarda teknolojik araçlarla sanat, tasarım ve zanaat iç-içe geçerek seri üretim uygulamalarına geçilmiştir. Fotoğrafın icadıyla beraber “biriciklik”, “şimdi

ve buradalık” tartışılır hale gelmiştir. Bununla birlikte “demokrasi” ve “ulaşılabilirlik” kavramları önem kazanmıştır. Bazı sanatçılar 1960’lı yıllarla birlikte sanatlarında televizyon, sinema ve fotoğraftan yararlanmışlardır. 1980’lere gelinmesiyle bilgisayar ve videoyu, 1990’larda ise interneti sanatsal yaratım aracı olarak kullanmışlardır.(Winegard, 2019)

Everett Rogers yeni medyayı üç ana başlıkta incelemektedir. Verici ve alıcının, veriyi manipüle edebileceği bir iletişim özelliği olan “Etkileşim” bunlardan ilkidir. İkincisi, iletişim halindeki bireylerin aynı ya da farklı özelliklerini vurgulayabilecek “Kişisel mesaj gönderebilme” özelliğidir. Üçüncüsü ise, bireylerin aynı zaman diliminde mesajlaşmalarına gerek duymadan farklı zamanlarda iletişim (mesajlaşma) kurabilecekleri “Eşzamansız” özelliğidir.(Winegard, 2019) Bu özellik insanın zaman algısını genişletmiştir. Bireyin şimdi de sıkışıp kalması ortadan kalmıştır.

Christiane Paul’a göre 20.Yy’ın sonlarına doğru dijital sanata film, video ve ses unsurlarında eklenmesiyle “yeni medya sanatı” ortaya çıkmıştır. İlk olarak Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) 20.Yy’da bu türde eserler veren sanatçılardandır. Aynı zamanda matematikçi olan Ben F. Laposky 1950’li yıllarda, elektronik görüntüler yaratarak ve onları fotoğraflayarak dijital sanatın öncülerinden biri haline gelmiştir. Yeni medya sanatını ikiye bölmek gerekmektedir. Kinetik Sanat; Elektronik Sanatında aralarında bulunduğu Sanat ve Teknoloji bölümüdür. Bunlarda yeni teknoloji kullanılsa bile medya kullanılmayabilir. İletim Sanatı ise; Video Sanatı ve bazı deneysel film sanat formlarını da içeren Medya Sanatıdır. Bu iki bölümün birleştiği noktada “Yeni Medya Sanatı” ortaya çıkmaktadır.(Winegard, 2019)



Resim 15: Ben F. Laposky, 1950, Dört Numaralı Salınım: Elektronik Soyutlama.

<https://jstor.org/stable/community.13905084>

Yeni medya sanatının ‘geleneksel yöntem’, ‘mekanik yöntem’ ve ‘dijital yöntem’ olarak üç farklı üretim şekli belirlenmiştir. Yeni medya sanatının sanatçı, eser, izleyici bağlamında ortaya çıkan nitelikler dört başlıkta toplanmıştır. İlki manuel ve mekanik olarak izleyicinin de eser üzerinde değişiklik yapabildiği “Kullanıcı odaklı” olmasıdır. Bio Art’ta da gözlemlenebilen bir özellik olan zamanla eserin değişimini baz alan “Zamanla biçim değiştirme” ikinci başlıktır. İzleyicinin içine girerek eseri deneyimlediği, çoğunlukla enstalasyon tarzında olan “Kuşatıcı” olması üçüncü başlıktır. “Katılımcı” özelliğiyle de izleyeni esere dahil etmesi bu başlıkların sonuncusudur.(Winegard, 2019)

Her geçen gün yeni özellikler kazanan dijital sanatların, anlık veri akışlarının olması ve sürekli güncellenmesi, geleneksel sanatların fiziksel mekanlarda sergilenme zorunluluğunun aksine çevrimiçi olarak sergilenmesi ihtiyacını doğurmaktadır. Bu duruma henüz hazır olmayan müze ve galerilerin yerine yeni medya eserleri genellikle festivallerde sergilenmektedir. Kamusal olma fikri böylelikle internete taşınarak medyadaki görünürlükle açıklanır duruma gelmektedir. Yine de Yeni Medya Sanatının sergilenmesi genellikle internet ağı üzerinden olmaktadır. Müze, galeri gibi mekanların aksine sanatçılar kişisel sosyal medya mecralarından eserlerini paylaşmakta ve daha çok izleyici kitlesine ulaştırabilmektedir.(Winegard, 2019) Fakat burada dikkat edilmesi gereken hususun sanal mecradan sergilenen sanat eserlerinin izleyiciye etkisinin ne kadar olacağı durumudur.

Yeni medya sanat eserlerinin müze ve galerilerce muhafazasında kendi dijital veri tabanlarını sürekli güncel tutmaları gerekmektedir. Aksi durumda her geçen gün değişen ve gelişen teknolojinin entegre olduğu bu disiplinlerde verilen eserler güncelliğini koruyamaz. Bu güncelleme ise müze ve galeriler için ekstra maliyet gerektirmektedir. Modern Sanat Müzesi (MoMA), San Francisco Modern Sanat Müzesi (SFMOMA), Tate Müzesi ve bazı vakıflar 2005 yılından buyana, yeni medya eserlerinin korunması kapsamında ortak çalışmalar yapmaktadırlar.(Winegard, 2019)



Resim 16: Jeff Koons' Studio, New York, ABD.

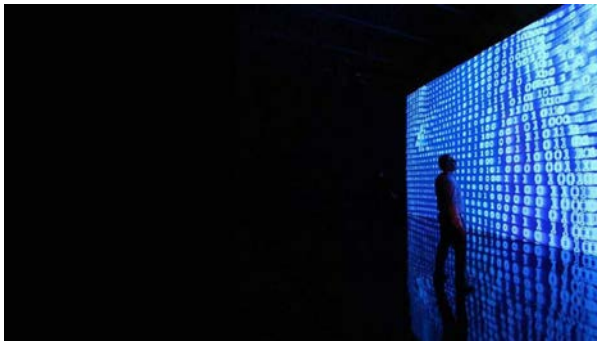
<https://www.thetimes.co.uk/article/jeff-koons-interview-most-expensive-living-artist-ns8k5pb55>

21.Yy'da disiplinler arasındaki sınırların kaybolmasıyla sanat, kimya, biyoloji, fizik gibi alanlarla ortaklaşa çalışma durumu doğmuştur. Sanat, bilim ve zanaat bu çerçevede kolektif bir yapı kurmuştur. Bu ortaklaşa kurulan yeni üretim düzeni sanatçı, eser, sergileme, üretim gibi bazı kavramları değişime mecbur kılmıştır. Eser ve izleyici açısından durum katılımcı olmayı gerektirir hale gelmiştir. Eser açısından ise sınırsız paylaşılabilme ve çoğaltılıp manipüle edilme durumu oluşmuştur. İzleyici bazı durumlarda eserin yaratım sürecine dahil olarak aynı zamanda yaratıcısı konumuna da evrilmiştir.(Winegard, 2019) Burada da görülebileceği gibi izleyici aynı zamanda sanatçı konumuna geçmektedir.

Sanat insanlık tarihi boyunca teknolojinin ilerlemesine bağlı olarak gelişmiştir. Sanayi Devrimi sonrası gelişen, hız kazanan toplumsal yaşamda insan doğadan kopmaya başlamıştır. Teknoloji, daha çok insan hayatının bir parçası olmaya başlamış, sanatta bundan payını almıştır. Bu süreçten önce insan ilhamını doğadan alırken bu noktadan sonra sanayi ürünlerini 'estetikleştirme' çabasına girmiştir. Teknoloji bir işi gerçekleştirmenin yolunu tasarlayabilme imkânı vermiştir. Bu da sanata direkt yansımasıdır.(Tekin, 2020) Bilgisayar, internet, akıllı telefonların hayatımızda daha çok yer kapladığı unsurlar olmasında internetin geçirdiği evrim önemlidir. Web 2.0'ın kullanılmasıyla artık katılımcı ve izleyici konumunda olanlar içerik üretme ve onu paylaşma olanağıyla verileri dünya çapında dolaşıma sokma imkanını yakalamışlardır.

Bu durum yeni medyanın her geçen gün daha çok katılımcı elde etmesiyle, büyük yatırım, reklam ve gelir alanı olmasını da sağlamıştır.(Yavuz, 2015) Bu sistemin hegemonyaları tarafından her bir birey, bu duruma hizmet edebilecek kullanıcılar olarak görülmektedir. Sistem için ne kadar çok kullanıcı, o kadar çok gelir anlamına gelmektedir.

1970'lerle ortaya çıkan Yeni Medya kavramı, kullanıcıların interaktif şekilde nerede ve ne zaman bulunduğundan bağımsız iletişim kurabildikleri bir ortamı tarif etmektedir. Yeni Medya ana başlığının altında net art, dijital art, video art gibi alt başlıklar bulunmaktadır. Yeni medya ve alt başlıklarıyla üretilen sanatlarla geleneksel anlamda üretilen sanatlar birleşerek yeni üslup ve tekniklere olanak sağlamıştır. Teknoloji, üretilen sanatın uzak kitlelere tanıtılmasını sağlamasının ötesinde o tür eserlerin üretim aşamasının da önemli bir parçası haline gelebilmektedir. Yeni Medya Sanatında üretilen eser ve izleyici etkileşimi geleneksel yöntemin dışında izleyicinin esere müdahil olabildiği, etki edebildiği bir yöntemdir.(Cançat, 2018b) Bu durum geleneksel anlamda sanat yaratımına karşıt bir durum olmasına rağmen yeni medya çağında olağan karşılanmaktadır.



Resim 17: Yeni medya sanatı.

https://www.handelsblatt.com/arts_and_style/kunstmarkt/unpainted-media-art-fair-neue-spezialmesse-fuer-medien-kunst/8385348.html

Lev Manovich yeni medyada şeylerin hareketler, sesler, görüntüler ve eğrilerden meydana gelen modüler bir yapı oluşturduğunu vurgulamaktadır. Bunun temelinde de programlana bilirlilik demek olan, her şeyin sayılarla karşılık bulduğu aritmetik bir yapı mevcuttur. Sayılar bu yapıyı gelişime açık hale getirmekle birlikte bazı arayüz

programlarla etkileşimde bulunan izleyiciye farklı hizmetler sunabilmektedir. Var olan görsellerin yeni medya olanaklarıyla yeniden üretilmesi yeni medya sanatının tam olarak amacına ulaşması demek değildir. Asıl amaç bu görsellerin araçsallaştırılarak yeni medya sanatının, olanaklarının çeşitliliğinin vurgulanması ve ortaya çıkarılmasıdır. Bu sanatın risklerinden biri kolaylıkla dekoratif hale gelme durumu taşımasıdır.(Cançat, 2018b) Sınırsız sayıda ki yeni medya olanaklarıyla yeni medya sanatının dekoratif hale gelip gelmemesi durumu bu dönemin çelişkisidir.

‘Endüstri 4.0’ ‘ın 2011 yılında Almanya’da Hannover fuarında kabul görmesiyle birlikte dördüncü sanayi devrimi gerçekleşmiştir. Bu projeyle birlikte Alman hükümeti dijitalleşmeyi teşvik etmiş, üretimde robotları ön plana çıkarmış, yapay zekâ ve üç boyutlu yazıcılar evlere kadar girmiştir. Margot Lovejoy’a göre bu devrimle insan algısı ve görme özellikleri değişmiştir. Bu da sanat üretme biçimlerimize ve düşüncemize doğrudan yansımıştır. 1960’larda Marcel Duchamp’la başlayan süreçte kavramsal sanat, nesne temelli sanattan kavram temelli sanata evrilmiş, bu durum gelişen dijital teknolojilerle birlikte yeni medya sanatının önünü açmıştır. Ahu Antmen’e göre fluxus, arazi sanatı, happening, performans sanatı gibi sanatların amacını estetik değerlerden çok zihinsel algıyı etkinleştirme açısından kavramsal sanat olarak yorumlamaktadır. Bu bağlamda yeni medyanın gelişimi ve nesnesinden kopan sanat etkileşim içine girmiş, gelişimleri paralellik göstermiştir.(Güner, 2019) Antment’in de işaret ettiği gibi zihinsel algıyı etkinleştirme amacını önceleyen kavramsal sanat, sanal bir ortam olan yeni medyayla kendi dünyasına kavuşmuş görünmektedir.

Postmodernizmle birlikte disiplinler arası bir yapı kazanan sanat Yeni Medya Sanatında da bu prensibi devam ettirmiş, sanatçı-mühendis kavramı güçlenmiştir. Bu dönemde geleneksel estetik değerlerden daha çok anti-estetik olgular ön plana çıkmaktadır. Yeni medya, dijital teknolojiyle birlikte düşünce yapımızı ve şeklimizi de değişime uğratmaktadır. Aslında Yeni Medya Sanatı yeni bir sanat türünü ifade etmekten çok bu sanatın üretildiği ortamı ve o ortamın sunduğu seçenekleri ifade etmektedir. Temel amaç sanat ve izleyiciyi etkileşime sokmak ve bu ikisi arasındaki mesafeyi yok ederek izleyici/katılımcıyı sanat eserine dahil etmektir. Bu bağlamda

yeni medya sanatı bugünün estetik dili haline gelmektedir.(Büyükparksız & Okur, 2021)

Sanatın içinde bulunduğu dönemin teknolojik imkanlarından faydalanması Marshall McLuhan'ın “ortam mesajdır” sözünü doğrular niteliktedir. Taşıdığı her şeyi sayısal bir veri haline getiren dijital medya bu verinin yayılmasını ve çoğalmasını amaçlamaktadır. Bu da özgür ve demokratik bir ortam sağlamaktadır. Bu ortamda sanat çoğalarak, yayılarak ve yayıldıkça değışime uğrayarak yeni bir yorum kazanmaktadır. Böylelikle sadece yeni medya sanatı ve dijital medya, ağ sanatı gibi alt başlıkları değil yeniden üretilen sanat da hareket alanı kazanmaktadır.(Baranseli, 2017)

Dijitalleşmenin yeni medyayla birlikte negatif sonuçlarından biri sanat konusunda yeterliliğı olmayan herhangi birinin bu disiplinde işler üretebilmesidir. Kullanıcı yeniden üretim gibi yöntemlerle içerikten daha çok verilerin dijital formunu değıştirerek yorumlama yoluna gidebilmektedir.(Ersöz Karakulakoğlu & Demir Askeroğlu, 2018) Demokratik bir ortam yarattığı düşünölen dijital medya bu yönöyle yeni medya sanatı başlığında bir vöcut kazanmaktan yoksun kalmaktadır. Dijital sanatın sayısız kez yayılıp çoğaltılabilmesi bir avantaj olarak görölse de sanat için bu durum negatif bir durum olmaktadır.

4. POST-TRUTH / HAKİKATİN ÖNEMSİZLEŞMESİ

Postmodernizmin yarattığı tartışmalar ‘Post-Truth’ kavramıyla birlikte daha da artmıştır. 2016 yılında Oxford Dictionaries “Post Truth” kavramını yılın kelimesi olarak belirlemesiyle birlikte görünürlöğü artan kavram, ilk olarak Amerikalı oyun yazarı Steve Tesich'in ‘The Nation’ dergisinde karşımıza çıkmaktadır. Bu dönem, bilginin, hakikatin ve olguların öneminin yitirildiğı, kişisel kanaatlerin ön plana çıktığı, bireye nazaran toplum ve kitlelerin önem kazandığı, akıldan çok duygunun geçerlilik kazandığı bir dönem olarak açıklanmaktadır. Kavramın popüler olması ise Donald Trump'ın Amerika başkanı seçilmesi ve İngiltere'nin Brexit tartışmalarıyla

olmuştur. İnsanlık tarihi boyunca “yalan” ve “gerçek” kavramları tartışılmalıdır. Antik Yunan Filozoflarından Gorgias (MÖ 483- MÖ 375) gerçeğin bilinebilmesinin imkansızlığını dile getirmiş hatta bilinse de anlatılamayacağını savunmuştur. Protagoras (MÖ 481- MÖ 420) ise insan sayısı kadar gerçeğin mevcut olduğunu düşünmüştür. Platonda bu minvalde algıların duylardan ayrı oluşamayacağını ifade etmiştir.(Karaca & Paktin, 2018)

“Post” kelimesi, ‘bir şeyden sonrası’ anlamına gelse de Oxford Dictionaries ’e göre “post” ön eki önüne geldiği kavramın önemsizliğini ya da o kavramın alakasızlığını vurgulamaktadır. “Post-Truth” kelimesinin Türkçe ‘ye “Hakikatin Önemsizleşmesi” olarak çevrilmesi doğru olacaktır. Zihindeki bilginin gerçekliğe olan uygunluğu ‘Hakikat’ ‘tir. ‘Post-truth/Hakikatin Önemsizleşmesi’ ise; gerçeklik ile onun bilgisinin uygunluğunun önemini yitirmesidir. Bu kavram “yalan söylemek” ile aynı değildir. Buradaki temel nokta, hakikatin bağlamından koparılmasından çok kitlelerin bu duruma verdiği tepkidir. Kitleler artık kendi duygu durumlarına göre “yalanın” hakikatin yerine geçmesine aldırmaz etmemektedirler. Yine Oxford Sözlüğün tanımına göre Post-truth, duygusal ve kişisel düşüncelerin ve inançların nesnel, rasyonel olguların yerini alması olarak tanımlanmaktadır. Kitlelerin duygularına ve inançlarına yönelik yönlendirmeler için nesnel ve bilimsel veriler göz ardı edilmektedir. Kitle bu yolla istenilen şeylere inandırılmaktadır. Hedef, toplumların eğitimsiz ve yönlendirilebilir geniş kesimleridir.(Alpay, 2017) Bu durum en çok politikanın ilgi odağı haline gelmiştir.

Bu yönlendirmede en etkin araçlar görsel ve dil araçlarıdır. Bunun en etkin yolu da medya/yeni medya olmaktadır. Bu kavramı ilk kullanan yazar Steve Tesich, George W. Bush ve Ronald W. Reagan döneminde Amerika Birleşik Devletleri’ de, bu politik liderlerin sıkça yalana başvurduklarını fakat kitlenin ise bunu önemsemediğini vurgulamaktadır. Onlar zaten hakikati istememektedirler. Ralf Keys’e göre toplumu yönlendiren kanaat önderlerinin en önemli aracı ‘yalan’ ‘dır. Modernizmde büyük önem atfedilen “Hakikat” Postmodernizmle birlikte yerini farklılıklara ve görece değişen gerçekliğe bırakmıştır. Artık hakikat önemsizleşmiştir, herkesin kendi hakikati vardır.(Alpay, 2017) Kültürün ve medeniyetlerin mitler üzerine kurulu olduğu düşünüldüğünde insanın yanlı ve duygusal tutumu postmodern zeminde pek şaşırtıcı gelmemektedir.

Postmodernizmi destekleyen akademisyenler ve gazetecilerden sonra iş dünyası da bu akıma entegre olmuş, “marka” kavramı önem kazanmıştır. Marka, tüketiciler için statü ve mutluluk vaat ederek hakikatin yerini almıştır. Daha sonra hükümetler de PR çalışmalarıyla bu Post-truth rüzgarına kapılmışlardır. Donald Trump’ın ABD Başkanı olması, İngiltere’nin Brexit oylaması Post-truth süreci güçlendirmiştir. Bu bağlamda Post-truth’un oluşmasında dört temel kavramdan söz edilebilmektedir, bunlar; Postmodernizm, Yeni medya, Popülizm ve Demokrasiye güvenin kaybolmasıdır.(Alpay, 2017)

Post-truth’un ortaya çıkmasını sağlayan iklim Postmodernizmdir. Modernizmde bilim, akıl, üst anlatılar, evrensel hakikat önemlidir. Modernizmin bu söylemlerinin yerini bulmadığını savunan Postmodern görüştür. Modernizmde akıl ve bilimle erkler desteklenmiş, azınlık ve ötekiler dışlanmış. Postmodernizm de bütün bu görüşler tersine dönmüş, hakikat kişisel görüşlere ve farklılıklara indirgenmiştir.(Kaya, 2021) Dolayısıyla tutarlılık önemini yitirmiştir. Görüşler ve düşünceler arasındaki esneklik kabul görmüştür.

Tesich, The Nation’daki makalesinde ABD’nin Watergate ve Vietnam Savaşı sırasında işlenen suçlarının örtbas edildiğini vurgulamaktadır. İklim değişikliği ile ilgili gerçeklerin politikacılar tarafından göz ardı edilmesini de gazeteci David Robert, ‘hakikat sonrası’ olarak tanımlamaktadır. 2004 yılında Ralf Keyes bu konuda yazdığı kitapla hakikat sonrası çağda olduğumuzu ilan etmiştir.(Özcan, 2018)

Zaman ve mekâna bağlı olmadan her zaman bilgiye ulaşabilmek, gelişen bilişim teknolojisinin en önemli özelliklerindendir. Her bir kullanıcının veri üretebilmesiyle bu durum manipüle edilmeye uygun hale gelmektedir. Bu içeriklerin doğru olup olmadığını sorgulamak zorlaşırken bu konular üzerinde çalışan Teyit.org, Doğruluk Payı, gibi kaynaklarda ortaya çıkmıştır.(Güler, 2019) Fakat post-truth dönemin tanımı burada tekrar hatırlanmak durumundadır. Kitleler ortaya atılan durumun yalan olmasına aldırmaksızın ona inanmaktadırlar.

Bu manipülasyon en çok iktidarlar tarafından yönlendirilmektedir. İktidar ve Mitler, retoriği günlük hayata uyarlarken logos, ethos, pathos yollarını kullanmaktadır. Logos,

akıl ve mantık çerçevesinde dünyanın anlamlandırılmasıdır. Ethos, erdem, ahlak gibi değerlerle karşı tarafın duygu ve sezgi dünyasına dokunmaktır. Pathos da bu duyguları harekete geçirecek şekilde söylem biçimlerini vurgulamaktadır. Giambattista Vico (17. Yüzyılda yaşamış İtalyan felsefeci), bütün toplumların geçmişlerinin mitler üzerine kurulu olduğunu ifade etmektedir. Bu ortak inançlar hayal ve gerçek arasında durmaktadırlar. Yine 17. yüzyıl felsefecilerinden Robert Hooke mitler konusunda, onların yalan veya gerçek olmasından çok ne amaçla kullanıldıklarının öneminden bahsetmektedir. Bu bağlamda mitlerin iktidarla ilişkilerine bakılmalıdır.(Karaca & Paktin, 2018) Görüldüğü üzere insan tarih boyunca taraflı ve duygusal tepkiler vermektedir genellikle.



Resim 18: The New York Times, 1938.

<https://www.cbc.ca/television/how-orson-welles-1930s-war-of-the-worlds-radio-adaptation-went-viral-1.5719569>

Sanayi toplumu öncesinde bilgi din vasıtasıyla halka ulaştırılırken sanayi toplumu sonrası bu akış, matbaanın da gelişimiyle medya üzerinden gerçekleşmeye başlamıştır. Bunu radyo, televizyon ve yeni medya takip etmiştir. Amerika’da Orson Welles’in “Dünyalar Savaşı” adlı radyo tiyatrosu sonrasında binlerce Amerikalının sokaklara dökülmesi çarpıcı bir örnektir. New York halkı radyo tiyatrosunu gerçek zannederek paniklemiş ve sokaklara taşmıştır.(Karaca & Paktin, 2018)

Modern toplumda kurumsal dinlerin etkisinin zayıflaması ve sonrasında postmodernizmle gelen bilgi çokluğu insanın daha kolay manipüle edilebilmesini olanaklı kılmıştır. Bilgiyi haber amacıyla insanlara ulaştıran medya, zamanla erkler için -bilinmesini istedikleri bilgiyi ulaştırma ve yönlendirme amacı taşıyan- bir araç

haline gelmiştir. Daha sonra buna eğlence unsuru da eklenmiştir. Bilgi sayıca artmış her tarafı kuşatmış durumdadır fakat artık bilgide nitelik problemi mevcuttur. Google CEO'su Eric Schmidt'e göre bugün her iki yılda bir üretilen bilgi tarih boyunca 2003 yılına kadar üretilen bilgi kadardır.(Karaca & Paktin, 2018)

McLuhan, bugün sanal gerçeklik halini alan imgenin bu yolculuğunun öncelikle radyo ve televizyonla insanların evlerine girmesiyle başladığını ifade etmektedir. Böylelikle insandaki mekân ve zaman algısı değişmek zorunda kalmıştır. İnsanın belirli bir duyusuna hitap eden medya türü zamanla o duyu organını güçlendirirken diğerlerini zayıflatmaktadır. O medya türü hangi duyuya hitap ediyorsa onun bir uzantısı halini almaktadır. McLuhan'a göre böylesi bir oto-ampütasyon bir hissizleşmeyle mümkündür.(Karaca & Paktin, 2018) Bugünlerde ellerden düşmeyen akıllı cihazlar kullanıcıların adeta bir uzvu haline gelmiştir.

ABD'nin Körfez Savaşını televizyonlardan vermesi gerçeklik konusunda tartışmaları devam ettirmiş, hegemonyanın kitleleri inandırmak istediği konularda medyayı, nasıl araçsallaştırdığı gözler önüne serilmiştir. Baudrillard'ın bu konudaki görüşleri, halkın savaşı televizyonda sinema filmi izler gibi izlemek hatta bu suça katılmak zorunda bırakıldığı yönündedir. Kurgulanmış filmler ve gerçek hayat arasındaki sınırlar bulanıklaşmaktadır.(Karaca & Paktin, 2018) Savaş gibi trajik ve dramatik bir olayın medyadan sunulması onun gerçeklikle olan bağlarını koparmıştır. Dolayısıyla izleyici bu durum karşısında hissizleşmektedir.

Baudrillard'a göre simulakrın en geçerli araçları politika ve dindir. Artık medya teknolojilerinin de buna katılmasıyla çağımızın en büyük problemi yeniden üretilen gerçekliktir. Gerçeklik ilkesi manipüle edilen insan, artık gerçeğe en yakın gördüğünü gerçek sanmaktadır. Baudrillard bilginin ve haberin, olmadığı kadar artmasına karşın anlamın azaldığını dile getirmektedir. Buradaki en büyük 'kazanan' McLuhan'ın "araç mesajdır" söyleminde ortaya çıkmaktadır. Asıl kazanç sahibi kullanıcıların her türlü bilgisine erişebilen aynı zamanda ticari şirketler olan sosyal medyalardır.(Karaca & Paktin, 2018) Bunun sebebine inildiğinde karşılaşılan gerçek sosyal medyaların ekonomik kazançlarının büyüklüğüdür.

4.1. Post-Truth Çağın Oluşum Evreleri.

Sosyal medyayla birlikte etki gücünü genişleten Post-truth' un oluşmasında dört temel kavramdan söz edilebilir. Bunlar; “Postmodernizm”, “Yeni medya”, “Popülizm ve Demokrasiye güvenin kaybolması” ‘dır. Postmodernizmin çok sesli olma özelliği, modernizmin yapı taşı olan rasyonel gerçekliğin gereğinden çok irdelenmesine olanak vermiştir. Bu çoğulcu toplum anlayışı hakikate akıl yoluyla ulaşılabilme ihtimalini şüpheli hale getirmektedir. Rasyonel bir bakış açısından çok duygusal, değişken ve göreceli bir anlayışa sahip olan postmodern bakış, hakikatin arayış yolunu çetrefilli hale getirerek, bilim insanlarının ve aydınların gereklilikleri hususu önemini yitirmektedir. Bilgi kesin olmaktan uzaklaşmaktadır. Bundan böyle sadece aydın kesimin görüşünden çok kitlelerin görüşü önemli hale gelmektedir. Haliyle artık anlamdan çok kurgu ve yorum değerlidir. Her şey göstergeye dönüşmektedir. Anlamın sürekli ötelenmesi, hitap edilen kitle üzerinde duygusal bir etki ve de ikna süreci yaratmaktadır. Anlamlar her an değişebilmektedir ve bunda bir sorun bulunmamaktadır. ‘Şimdi ve burada’ olan şeydir gerçek olan. Entelektüel ve aydın bireyler sıradan insanlarla eşit konuma çekilmiştir. Bilginin çoğalmasının aksine anlam ve hakikat azalmaktadır.(Alpay, 2017)

Postmodern düşünce yapısının üzerine ‘Yeni Medya’ ‘nın da eklenmesiyle birlikte hakikatin önemsizleşmesi durumu hız kazanmaktadır. Geleneksel medyada da gerçek dışı bilgiler yayılmaktaydı fakat bu rasyonel verilerle desteklenmek durumunda bırakılmaktaydı. Geleneksel medya üreticileri sorgulayıcı bir bakış açısını üzerlerinde hissetmekteydiler. Yeni medyanın çok çabuk yayılması ve her bir kullanıcının içerik üreterek doğru veya yanlış olduğuna bakmaksızın o içeriği dolaşıma sokabilmesi, geleneksel medyayı tahtından indirmektedir. Haberin doğruluğu bir yana ne kadar çok dolaşıma girdiği, tıklanıldığı çok önemli hale gelmektedir. Bile bile yalan haberler duygusal, ilgi çekici öğelerle süslenerek ‘tık tuzakları’ eşliğinde yayılmaktadır.(Alpay, 2017)

Habercilik kavramı özünden uzaklaşarak, gerçek aydın gazeteciler işlerini kaybetmişlerdir. Şok edici başlıklar sayesinde değersiz ve içeriği boş haberler kasıtlı bir şekilde dolaşıma sokulmaktadır. Sayısız bot hesaplar bunu yayma konusunda iktidarlara birlikte çalışmaktadırlar. Ne kadar çok tıklanırsa o kadar çok gelir

sağlayan internet platformları çeşitli algoritmalar sayesinde kullanıcı bilgilerini depolayarak kişilerin görüşüne ve zevklerine yönelik içerikleri sunmaktadırlar. Sürekli bunlarla karşılaşan kullanıcı kendini, ‘filtre balonları’ ve ‘yankı fanusları’ denen yeni medya özellikleriyle çepeçevre sarılmış durumda bulmaktadır. Böylelikle kullanıcı kendi görüşünün ve düşüncesinin doğruluğundan şüphe etmez duruma gelmektedir.(Alpay, 2017) Her bir kullanıcı kendi fikrini yayabildiği için en sığ bilgi dahi birileri tarafından kabul görmekte ve etkileşime girmektedir.

Kurumlara güvenin son yıllarda azalması, dünyadaki birçok ülkenin kötü yönetilmesi, rasyonaliteden uzaklaşıp günü kurtarma çabası içerisine girilmesi sayesinde demokrasiye olan güven de zedelenmiştir. Hakikatin önemsizleşmesinin siyasi olaylardaki etkisinin sebebi ise yapılan her şeyin demokrasi tepsisinde sunulmasıdır. Gerçek ve sahte yer değiştirirken öznel her görüş demokrasiymiş gibi sunulmakta, demokrasi ‘Popülizm’ halini almaktadır. Post-truth ve popülizm birbirini destekler biçimde ilerleme sağlamaktadır. Otoriteler popülizmle kitlelerin eğitimsiz kesimlerine hitap ederlerken rasyonaliteden uzaklaşarak öznel duygulara yönelmektedirler. Her iki durumda demokrasi maskesi taşımaktadır. Aydın kesim arka plana itilirken halk yüceltilmektedir.(Alpay, 2017) Genel kitlenin görüşünün demokrasi altında bilime ve rasyonaliteye karşıt savunulması içinden çıkılması zor popülist bir sıklık halini devam ettirmektedir.

4.2. Post-Truth ve İnternet / Yeni Medya

Post-truth’un bu kadar önem kazanması Yeni Medya ile mümkün olmaktadır. Buradaki en önemli unsur, kullanıcıların içerik üretebilmesi ve internetin haber kaynaklarının yerini almış olmasıdır. Yeni medyada gerçek haber/bilgi ile kişisel görüş ve kanılar birbirine karışmakta, bu görüşler gerçek bilgi veya haber gibi dolaşıma sokulmaktadır. Başka kullanıcılarda bu haberleri sorgulamadan paylaşmaktadırlar. Dolayısıyla sahte veya yalan haberler hakikatin önemsizleşmesinin yolunu açmaktadır. Bu kadar çok haber kaynağının sorgulanıp irdelenmesi de mümkün olmamaktadır. Filtre balonu, yankı fanusları gibi özelliklerle bireyler kendi görüş ve kanısını taşıyan diğer kullanıcılarla çepeçevre sarılmaktadır. Bu ortama hapsolan bireyler buradaki paylaşımlara inanmaya yatkın hale gelmektedirler. Bilinç seviyesi düşük bireyler yankı fanuslarında herkesin zaten kendi gibi düşündüğünü

zannetmektedirler. Bu, sosyal medyanın filtre balonu algoritmasıdır. Bu durum aynı zamanda Platon'un mağara alegorisini andırmaktadır. Günümüz postmodern bireyi bile bile bu dijital mağaralarda yaşamaktadır.(Kaya, 2021) Oradan çıkmaya da pek istekli değildir. Dijital bir konfor alanı içinde yaşayan kullanıcılar bu alanlara hapsolmuş durumdadırlar.



Resim 19: Twitter’da dolaşıma giren bir yalan haber.

<https://teyit.org/analiz-hillary-clintonin-dunyanin-duz-oldugunu-itiraf-ettigi-iddiasi>

Trump’ın başkan seçildiği ABD seçimleri öncesinde özellikle Twitter üzerinden kullandığı popülist söylemler Hakikatin Önemsizleşmesi tartışmalarını göz önüne taşımıştır. “Meksika sınırına duvar örülmesi”, “Müslümanların ülkeye alınmaması” gibi söylemler tartışılmıştır. Buna benzer durumlar İngiltere ve dünyanın birçok ülkesinde görülmektedir. Siyasiler, karar alıcılar, medya aktörleri rasyonel olgulardan çok popülist söylemlerle kitleleri istedikleri gibi yönlendirmektedirler. Sosyal medyanın bu gücü sayesinde ‘Arap Baharı’ diye adlandırılan olaylar başka ülkelere de yayılmıştır. ABD’de yapılan bir araştırmaya göre sosyal medya sitelerinde dolaşıma sokulan haberler New York Times, NBC News, Washington Post gibi büyük haber kaynaklarından daha fazla ilgi gördüğü ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte Facebook, Twitter, Instagram gibi sosyal medya mecralarında sayısız sahte hesaplarla bu tarz yalan haber ve söylemler etkileşime sokulmaktadır. Bu da tüm toplumları etkilemektedir.(Özcan, 2018) Devletler arasında bile sosyal medya, bir dezenformasyon silahı olarak kullanılmaktadır.

Sosyal medya sadece politik amaçlara hizmet etmemektedir. Gerek eğlence gerek ideolojik gerekse de ticari amaçlarla spekülâtif olarak kullanılabilir. Reklamların tıklanmasının artmasıyla ticari olarak gelirlerde artabilmektedir. Bu gibi dezenformasyon çeşitliği her geçen gün artmaktadır.(Aydın, 2020) Gerek büyük markaların uyguladığı dezenformasyon çeşitleri gerekse sıradan kullanıcıların uyguladığı yöntemler insanın gerçek ile bağını zayıflatmaya katkı sağlamaktadır.

Post-truth dönemde sosyal medya kullanıcıları kendi içeriklerini üreterek üretici-tüketici konumuna evrilmiştir. Video çekerek bir direktör olurken Wikipedia gibi sözlüklerde yazar olabiliyor, yorum yaparak eleştirmen, ticaret yaparak da iş insanı olabilmektedirler. Sosyal medyada yanlış bilginin, sahte haberin önüne geçebilmek için medya okuryazarlığı geliştirilmek durumundadır.(Eroğlu & Çakmak, 2020) Post-truth dönemin en çok etkilediği ülkeler bu sebeplerden dolayıdır ki az gelişmiş ve gelişmekte olan, eğitim seviyesi düşük ülkelerdir.

Sosyal medya bugünkü haliyle artık, sadece kullanıcıların etkileşimde bulundukları bir platform değildir. Kullanıcılar orada kendilerine yeni bir kimlik inşa etmektedirler. Gerçek yaşamda olmadıkları fakat olmayı istedikleri kişiyi yaratmaya çalışmaktadırlar. Bu durum ayrıca bu tür platformlardaki tüketim davranışlarına yansımaktadır. Yeni medya ve Post-truth çerçevesinde asıl nokta yalanın var olması değildir. Yalan insanlık tarihinde hep var olmuş bir kavramdır fakat bugün kitleler yalana yalan olduğunu bile bile inanmaktadırlar. Bunun yanında her bir kullanıcının içerik üretebilmesiyle haber kaynakları kontrol edilemez boyuttadır. Yeni medyada yankı fanusları gibi özellikler ve bazı algoritmalar aynı görüşteki kullanıcıları sınırlı bir pencereden bakmaya zorlamaktadır. Böylelikle gerçek bilgi dolaşımında olsa bile buna ulaşmayı engellemektedir.(Baş & Erdoğan Tarakçı, 2018)

Geleneksel medyanın sürdürülebilmesi ekonomik açıdan oldukça zor görünmektedir. Yeni medya bu tür masrafları ortadan kaldırmaktadır. İnternet sayesinde medya kullanıcısı bir bilgiyi okuma, izleme, duyma gibi özelliklerle deneyimleme şansına erişmektedir. Bu şekilde kullanıcı bir haberi veya bilgiyi simülasyonda olsa deneyimleyebilmektedir. Bilginin veya haberin anlık güncellenebilmesi medya platformları arası bir yarış da ortaya çıkarmaktadır. Sosyolog Van Dijk'a göre yeni medyanın telekomünikasyon özelliği, yani hem bilgi hem iletişimi olanaklı kılması en

belirleyici özelliğidir.(Yayla, 2017) Bu deneyimin gerçeğe yakınlığı insanın yaşadığı bu simülasyona kanmasını daha da kolaylaştırmaktadır.

Sosyal medya sosyolojik açıdan da önemli değişimlere kapı açmaktadır. Sosyal medya, büyük kitlelere erişebilme olanağı sayesinde kendi popüler figürlerini yaratmaktadır. Kitleler bu figürleri sıkı sıkıya takip etmekte ve onlar tarafından da yönlendirilebilmektedir. Gerçek hayatta kendi kimliğini ortaya koyamayan bireylerin sosyal medya da daha konforlu bir ortam bulmaları mümkün olmaktadır. Bu bireyler sosyal medya yoluyla kendilerini var etmektedirler. Bunların yanı sıra Sosyal Medyanın negatif etkileri de bulunmaktadır. Bireyler daha çok onaylanmak ve kabul görmek, takipçi kitlesini büyütmek adına daha çok dikkat çekmeye yönelebilmektedirler. California Üniversitesi, sosyal medyanın bireylerde depresyon, dikkat bozukluğu, narsistik, bağımlılık gibi negatif etkiler doğurabildiği yönünde bir araştırma ortaya koymuştur.(Yayla, 2017) İnsanlığın mutluluk uğruna sahtenin peşinde koşması kendi çelişkisini sürekli kılmaktadır.



Resim 20: Bir tık tuzağı görseli.

<https://kriko.blog/growth-hacking/gerilla-pazarlamasi/clickbait-nedir-nasil-yapilir>

Geleneksek medyada, özellikle yazılı medyada başarı tirajla ölçülmektedir. Dijital medyada artık “tıklanma” tirajın yerini almıştır. Ne kadar çok tıklanma olursa, bir haber sitesi o kadar etkileşim olarak kazanç elde etmektedir. Post-truth dönemin gerçekliği halini alan bu durum “tık tuzağı” kavramını yaratmaktadır. Sadece tıklanması için gerçekten uzak, yanıltıcı haber başlıkları ve görsellerle kullanıcıya “tık tuzağı” hazırlanmaktadır. Hatta bu durum normalleşmiştir, etik adına bir problem olarak bile görülmemektedir. Ralph Keys bu durumu, etik açıdan ‘alacakaranlık bir dönem’ olarak ifade etmekte, hakikatin üzerini kapatırken bundan rahatsız olmamayı tam olarak ‘Post-truth dönemin gerçekliği’ olarak tanımlamaktadır.(Çoban, 2019)

Moderniteyle sınırları belirginleşen mekân algısı postmoderniteyle ve post-truthla birlikte o sınırları aşarak belirsiz bir hal almaktadır. Jameson bu durumu “aşırı-uzam” olarak açıklamaktadır. Modernitenin hakikatin tekliği fikrine karşın postmodernitenin savunması çoklu hakikat’ tir. Post-truth’la birlikte hakikat hiçliğe doğru yol almaktadır.(Çelik, 2021) Artık hakikate ihtiyaç kalmamıştır.

1994 yılında Paul Milgram ve Fumio Kishino tarafından ortaya konulan “karma gerçeklik” (MR), kavramında sanal ve gerçek mekanların birleştirilmesi söz konusudur. Bu iki alanın birleşimi “arttırılmış gerçeklik” olarak açıklanmaktadır. Bu olguda gerçek nesneler ve sanal nesneler birlikte, karma bir şekilde, birbirlerinin uzantısı olarak kullanılmaktadır. 1948 yılında Norbert Wiener’in çalışmalarıyla “insan” ve “makine” birleşimi olan “Sibernetik” kavramı ortaya çıkmıştır.(Çelik, 2021) Bugün bizzat bu dönemin yaşandığı gözlemlenebilmektedir.



Resim 21: Arttırılmış gerçeklikle bir anne ve kızın bir araya gelmesi.

<https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-51447691>

2016 yılında çocuğunu kanserden kaybeden Güney Koreli anne ile kızının “arttırılmış gerçeklik” ile tekrar bir araya getirilmesi bu konuya önemli bir örnektir. Bu videoda “gerçek” ile “sanal” olanın etkileşimi söz konusudur. Anne gerçek, çocuk ise sanaldır. Yaklaşık 9 dakikalık videoda anne ve kanserden hayatını kaybetmiş kızı her zaman gittikleri parkta tekrar buluşmaktadırlar. Anne arttırılmış gerçeklik gözlüğü ile bir çocuk manken üzerine yansıtılan kızının simülasyonunu görmekte ve eldivenlerle kızına dokunma hissini deneyimlemektedir. Kızının görüntüsü canlandırılarak sesi de eklenmiştir.(Çelik, 2021)

Böylelikle hakikatin sahtesi olan bir simulakr sahne meydana getirilmiştir. Annenin ölen kızıyla bu tekrar buluşması sahtedir, kızı gerçek değildir fakat tekrar deneyimlediği bu duygular gerçektir. Bu deneyimden sonra annenin geçekten mutlu olduğunu açıklaması post-truth dönemde gerçek ile sahtenin nasılda birbiri içine geçerek sınırlarının bulanıklaştığının bir örneğidir. Hayatın gerçeklerine kıyasla teknolojinin ve çağın yarattığı sahte duruma duyulan istek post-truthu açıklamaktadır. Bu deneyim sırasında annenin duygulanıp ağladığı, mutlulukla karışık gerçek duygulanım yaşadığı gözlenmiştir. Her ne kadar çocuğunu kaybetmiş bir annenin sanal bir şekilde çocuğuyla tekrar bir araya gelmesi onu mutlu kılsa da kızını kaybedişini de tekrar yaşamıştır. Bu bakımdan sahte ve gerçeğin yer değiştirmesiyle birlikte ölümün de gerçek anlamını yitirdiği söylenebilmektedir.(Çelik, 2021)

Bugünün insanı fiziksel bir iletişimden ziyade sosyal medya yoluyla yaptığı iletişimle, kendi gerçekliğini yaratmaktadır. Artık belirli bir mekânda olmanın önemsizleşmesiyle oradalık/buradalık akışkan bir yapı kazanmaktadır. Etkileşim içinde bulunan bireyin gerçek kimliğinin ve özelliklerinin belirlenmesi zorlaşmaktadır. Post modern birey zamanı ve mekânı sosyal medya üzerinden istediği gibi biçimlendirmektedir. Post-truth birey hayatını yapı söküme uğratarak ideal olarak düşündüğü anları/parçaları paylaşma sokmaktadır. Böylelikle, istediği gibi bir inşa etme süreci kurgulamaktadır. Post-truth bireyin belirgin özelliği, gerçekliği deneyimlemesi söz konusu olduğunda onu yaşıyormuş gibi görünmesidir. Bu durum sosyal medya bireyinin ‘matrixleşmeye’ karşı verdiği bir tepkidir. Artık birey zamansız ve mekânsızdır, ne yansıttığını yaşamaktadır, ne yaşadığını yansıtmaktadır.(Sağır & Aktaş, 2019) Zaman, mekan ve insan arasında bir kopuş, bir savruluş yaşanmaktadır. Post-truth birey uzay boşluğunda anlamsız ve amaçsızca savrulan nesne olma yolundadır.

Yazılı olmayan kurallarıyla, sosyal medyada yaşananlar paylaşılmıyorsa hiçbir anlamı yoktur. Paylaşıldığı zaman daha anlamlı hale gelmektedir. Etkileşimde bulunan sosyal medya kitlesi de bunu arzulamaktadır. İdeal hale getirilen bu anlar sosyal medyada dolaşıma sokulurken ideal olmayan anlar ise dolaşımda kalamamaktadır. Sosyal medya, bu ideal anları dolaşıma sokanlara kahramanlık yanılgısı yaşatmaktadır. İnsanın beğenilme, takdir edilme duygularına hitap eden bu özelliklerle bireyin, artık o özel sahnede kalmak için daha çok çabalaması gerekmektedir. İyi ve

güzel olan şeyler göklere çıkarılıp kötülerin üzeri kapatılmaktadır. Bu post-truth sahnede var olabilmenin tek yolu sosyal medya da etkileşim içinde olmaktır. Etkileşim içinde olmayanlar yok sayılmaktadır. Zaman ve mekan açısından orada olmasa bile o anı yorumlamak post-truth bireyin en temel özelliklerindendir.(Sağır & Aktaş, 2019)

Sosyal medya algoritmaları, yayılan haber veya bilginin doğruluğuyla ilgilenmemektedir. Sosyal medya için geçerli kıstas o içeriğin ne kadar fazla tıklanmış olmasıdır. Dezenformasyon tarih boyunca iktidarların kitleleri yönlendirmek adına sık sık kullandıkları bir yöntem olmuştur. Herkesin içerik üretebildiği bu dönemde gazeteciler toplumu doğru yönlendirmek adına büyük sorumluluk taşımaktadırlar. Artık “haber” kavramı post-truth dönemde “içerik” kavramıyla yer değiştirmiştir. Alvin Toffler, 1980’ de sosyal medya öznesini “üre-tüketiciler” şeklinde tanımlamıştır. Sansasyonel haberlerle kullanıcının dikkatlerini çekmek post-truth dönemde yeni medyanın kullandığı başat yöntemlerden biridir. Yalan bilgi ve habere karşı, gerçek olmadığı ortaya çıksa bile kitleleri ikna etmek oldukça zor olmaktadır.(Karagöz, 2018) Dolayısıyla bu durumda tüketilen şey bilgi ve yalandan çok insandır.

Yalan haberler insanların duygu ve ideolojik düşüncelerine yönelik kullanılmaktadır. Buna karşın düzeltmelerin genellikle ters teptiği gözlenmektedir. Sahte haber ve bilginin yayılımında yeni medya ve geleneksel medya karşılaştırılmaz durumdadır. Michael Lynch internet yoluyla bilgiye erişimin hızlandığı bu dönemde insanların bilgi edinme konusunda geliştiğini ancak bilgiye ulaşmadaki kolaylığın da negatif etkisi olduğunu vurgulamaktadır. Daniel Kahneman’ da insanın bilgiyi depolamada hızlı ve yavaş olarak iki yol kullandığını ifade etmektedir. Hızlı depolanan bilgi aceleyle, kısa yolla işlenirken yavaş depolanan bilgi daha hazmedilmiş ve kalıcı bir etki yaratmaktadır. Bianet’in 2018 yılında ki raporuna göre medya okur yazarlığı ve yalan habere karşı bilinçli davranan ülkeler arasında ki sıralamada Türkiye sondan ikinci basmakta yer almaktadır.(Karagöz, 2018)

4.3. Post-Truth ve Sanat İlişkisi

Post-truth’un sanata etkisi de mutlak değildir. Sanat içinde bulunduğu tarihsel süreç içerisinde değerlendirilmelidir. Dönemin koşulları sanatın biçim ve içeriğine

yansıtmaktadır. Sanat, Platon’la taklidin taklit edilmesi, Aristo’yla ideal güzelliğin yansıtılması olarak tarif edilmiştir. Sanatın hakikatine ulaşma konusunda dört temel yol izlenmektedir. Bunlar; eserin toplum temelli incelenmesi, dönem temelli incelenmesi, sanatçı temelli incelenmesi ve son olarak da alımlayıcı/izleyici temelli incelenmesidir. ‘Tarihsel ve toplumsal temelli’ bakış açısında sanat bulunduğu dönemi/toplumu yansıtan bir pencere olarak ele alınmaktadır. Hakikat ve sanat ilişkisini sanatçının duygu, düşünce ve bakış açısından irdelemek ‘Anlatımcılıktır’. ‘Yapısalcılık’, esere odaklanarak, onun dil ve üslubu üzerinden açıklama yapmaktadır. ‘Alımlayıcı/izleyici temelli yaklaşım’ ise eser ve hakikat ilişkisini eserin izleyiciye nasıl bir etki bıraktığı sorunsalı üzerinden irdelemektedir.(Aydoğan, 2019)

Sanat ve Hakikat konusuna genel yaklaşımda “Gerçeklik” ve “Bıçimcilik” ön plana çıkmaktadır. Gerçeklikle eserin verildiği tarih-zaman-mekân çerçevesince gerçekliğe ne kadar yakın ortaya konulduğu göz önünde bulundurulmaktadır. Bıçimcilikte ise, tarih-zaman-mekân çerçevesinde sanatçının duygu ve görüşünün esere etkisi göz önünde bulundurulmaktadır. Baudrillard’a göre artık tüketim toplumunda imgeler gerçeklerin bir yansıması değildir. İmgeler kendi gerçekliklerini yansıtır durumdadırlar. Dolayısıyla Baudrillard’a göre sanat artık bir tüketim nesnesine dönüşmüş, içi boşalmıştır. O’na göre sanat eseri ancak tüketim nesnesi olduğunu ortaya koyduğu taktirde gerçekçiliğe yaklaşabilir durumdadır.(Aydoğan, 2019) Sanat post-truth döneme gelindiğinde Baudrillard’ın görüşü doğrultusunda ilerlemiş görünmektedir.

Artık sanat eseri her an her yerdedir. Sanat bu kadar günlük yaşamın içine girdikçe değerini kaybedip, ticari bir metaya evrilmektedir. Yeni teknik ve teknolojiyle sanatın çoğaltılması Benjamin için sanatın aurasının kaybolması demektir. Baudrillard da benzer bıçimde sanatın öldüğünü savunmaktadır. Simülasyon evreninde, kapitalist sistem ve teknoloji sanatı tekrar tekrar tüketime sunarak onun sonunu getirmektedir. Bu evrenin bireyi Adorno’ya göre, stil ve eğlenceyi tüketmek için vardır. Baudrillard’a göre de simülasyon evrenin bireyleri, iletişim teknolojilerinin yarattığı gerçeklikle, demir kafesler içinde yaşamaktadırlar. O’na göre bu toplumun gerçeklik ile durumu, Irak Savaşı ve bir pop konserini televizyonda izlerken aynı duyarlılığa sahip olması kadardır. Artık felsefe ve öznenin yaşamından söz edilemez olmuştur.(Aydoğan, 2019)

5. FİGÜRATİF RESİM VE HEYKEL

5.1. Figüratif Resim

Gerçekliğin kırılğan yüzeyinde, bu noktada, figür ile özne arasındaki eski ilişkiye tekrar göz atmak gerekmektedir. Dış dünyada algıladığımız şekillerin genel tanımı olmakla birlikte plastik sanatlarda ‘figür’, insan figürünü tarif etmektedir. Ağaç, hayvan, insan, objeler gibi dış dünyada bulunan ve de hayal ürünü olarak sanata dahil edilen bütün varlık-nesneler figürdür. Soyut resmin karşıtı olan figüratif resimde sanatçı dünyayı figür yoluyla yansıtmaktadır. Figüratif sanat haliyle gerçekçi bir tavra sahiptir. Bu durum gerçekçiliğin farklı tanımlamalarını da ortaya çıkarmaktadır. Özellikle resimde, Foto gerçekçilik, Gerçeküstücülük, Fantastik gerçekçilik gibi tanım çeşitliliği oluşmuştur. Doğadaki figürlerden yola çıkmasa bile onları hatırlatan herhangi bir sanat yine ‘figüratif’ sayılmaktadır. Eğer bir resim renk veya kompozisyon dışında başka öğelerde içeriyorsa o resim figüratiftir.(Ayhan, 2006) Sanatın temelinden itibaren figüratif bir lisanla ortaya çıkmıştır.



Resim 22: Neş'e Erdok, Zaman Kuşu, 1990, tuval üzerine yağlıboya, 200x150cm, Özel Koleksiyon.

<https://www.bozluartproject.com/sergi/nese-erdok-zaman-kusu/>

Herhangi bir olayın, sahnenin renk, çizgi yoluyla yansıtıldığı resim, figüratif resimdir. Figüratif resimle karşıt noktada bulunan soyut bir resimde alımlayıcı, resimdeki soyut unsurları dış dünyadaki şekil veya nesnelerle ilişkilendiriyorsa o resim figüratif resimdir. Neş'e Erdok'a göre soyut olarak adlandırılan bazı resimlerde figür gizlenmiştir ve bunu ancak deneyimli bir alımlayıcı ortaya çıkarabilmektedir.(Keser, 1993) İnsan çocukluğundan itibaren ilk olarak dış dünyadaki şekilleri algılamayı öğrenmektedir. Bütün çocuklar bu sebepten figüratif resimler çizmektedirler. Figüratif resimde ortaya konulan figür aktarıldığı nesnenin bir yansımasıdır. Erdok, figüratif resmi bu yönüyle 'ornatma'¹ olarak tanımlamakta ve O'na göre figür ne kadar anlatımcı olursa o kadar sanat olmaktadır.(Ayhan, 2006)

Artık doğayı yansıtmaya dayalı olan tanımından sıyrılan sanat, kendine özgü anlatım biçimleri kazanmasıyla birlikte doğayı düşünen bir yapıya oturtmuştur.(Ayhan, 2006) Figüratif resimde aktarılan imgelerin gerçekteki psikolojik, sosyolojik, formel, duygusal anlamları ile birlikte imgelerin plastik anlamları birbirinden ayrılmaz iki unsurdur. Resimde bize aktarılan imgeler onların plastik anlamlarıyla, plastik anlamları ise dış dünyadaki anlamlarıyla birlikte çözümlenmektedir. Bunların anlamlandırılma biçimleri sanatçının öznel dünyasının bir sonucudur. Figüratif resimde aktarılan imge, yansıttığı dış dünyanın tam olarak taklidini sağlamamaktadır.(Keser, 1993) Figüratif resim dış dünyadaki bir gerçekliğin yorumlanması olarak tarif edilebilmektedir.

5.2. Figüratif Heykel

Dış dünyada gözlemlenen nesnenin üç boyutlu halde sanatsal nesneye dönüştürülmesi ise 'Heykel' 'dir. Köken olarak Arapçadan dilimize geçen heykel sözcüğü hacim sanatı olarak da kabul edilmektedir. Genel anlamda üç boyutlu sanat eserleri heykel olarak tanımlanır. Heykel, iç mekânda olsun ya da dış mekânda, etrafını dolaşabildiğimiz, dokunabildiğimiz, mekâna estetik bir değer katmak amacıyla insanın hayal gücünün bir ürünü olarak ortaya konulan üç boyutlu biçimdir. Heykel uzaya (boşluk) şekil vermektir. Figüratif heykel de figür resmi gibi dış dünyada (doğada) var olan varlık ve nesnelerden yola çıkmaktadır.(Ordu, 2019)

¹ Ornatmak işi, ikame etme. <https://sozluk.gov.tr/>

Fiziksel varlığının güvenliğini sağlamak amacıyla boşlukta bir mekân yaratan insan, inançları ve duygusal varlığına da bir mekân yaratmak zorunda kalmıştır. Bunu da etrafındaki maddelere şekil vererek, sanat yoluyla yapmıştır.



Resim 23: Ana Tanrıça Heykelciği- Anadolu Medeniyetleri Müzesi.

<https://www.rehbername.com/mitoloji/ana-tanrica-kibele-kybele-magna-mater>

En eski tarihlerden beri heykel insan hayatında var olmaktadır. İlkel insanlar kendilerini doğaüstü güçlerden korumak veya dileklerinin, inandıkları tanrılar tarafından kabul görmesi için heykel ve mağara resimlerini kullanmışlardır. Genellikle taş, tahta ve kemik gibi doğal malzemelerden üretilen bu heykelcikler toplumların inançlarını temsil etmekte ve onlardan güç almak amacı taşımaktadırlar. Bu tür heykellerin ilk örneklerine Fransa'nın Aurignac bölgesinde rastlanmıştır. İlk buluntulardan olan Avusturya'daki (MÖ. 25.000) Willendorf Venüs heykelciği ve Anadolu'da bulunan, 6.500 yıl öncesine dayanan Kibele ve Antik Çağ Venüs heykelleri ilkel toplumların büyü, bereket, üreme amaçlı inançlarının temsilleridirler.(Ordu, 2019)

İlkel dönemlerden Modern Dönemlere geldiğimizde ise Rönesansın etkisiyle birlikte sanat dinin hegemonyasından sıyrılarak maddi dünya ve gündelik konular üzerine yoğunlaşmıştır. Bu durum resimde olduğu gibi figüratif heykelde de konuların çeşitlenmesine olanak sağlamış perspektif ön plana çıkmıştır. Zanaatkar konumunda olan sanatçı rönesansla birlikte entelektüel ve seçkin bir konuma yükselmiştir. Gelişen ticaret burjuva sınıfını zenginleştirmiş, zenginleşen burjuva da sanata ve sanatçıya desteğini arttırmıştır. Artan konu çeşitliliğiyle sanatçı dünyevi konulara ve insan

anatomisine yoğunlaşarak bilimsel teknikler sanat teknikleriyle sentezlenmiştir.(Ordu, 2019)



Resim 24: Aristide Maillol, Hava, 1939, Kurşun veya Bronz, Kröller-Müller Müzesi, Otterlo, Hollanda.

<http://rijksmuseumamsterdam.blogspot.com/2012/10/aristide-maillol-lair-air-1939-kroller.html>

Genellikle dini konuları yansıtan ve amaç edinen heykel, ‘yüce’ etkisini yaratacak, fiziksel yüksekliği sağlayan hem mekâna uygun hem mekândan ayıran kaideyle birlikte sergilenmekteydi. 20. Yy.’la birlikte, özellikle Auguste Rodin’le heykel kaideden inmiş ve izleyiciye daha çok yaklaşmıştır. Aşağıdan bakan izleyici ve yüksekteki/yücedeki heykel arasında mesafe kaybolmuştur. Heykelin mekan ile birlikteliği de Minimalizm, Konstrüktivizm, Arazi Sanatı gibi disiplinlerle çeşitlenmiştir.(Karacan, 2016)

Modern sanatın klasikleşmiş dilinden figürün, çizginin, rengin geçirdiği değişim süreci “İzlenimcilik” sayesinde gerçekleşmiştir. Kullanım teknikleri ve çeşitlilik açısından ‘renk’ bu değişimin ilk aşamasıdır. İkinci aşama ise malzemenin çeşitlenmesiyle birlikte “figür” olmuştur. Picasso’nun “Gitar” isimli heykeli bu bakımdan bu sürecin başını çekmiştir. Picasso ilk defa geleneksel malzemenin dışında metalleri kaynak yaparak bu heykeli yapmıştır. Bu hem figürün hem malzemenin geçirdiği bir evrimdir. Julio Gonzalez, Alexander Calder ve Alberto Giacometti bu değişimi devam ettiren sanatçılar olmuşlardır.(Dişbudak, 2019)



Resim 25: Pablo Picasso, Gitar, 1914, MoMA, New York, ABD.

<https://www.moma.org/collection/works/80934>

Picasso'nun Boğa Başı isimli bisiklet gidonundan yaptığı heykeli, Duchamp'ın Çeşme adlı heykeli ve başka Dadaist sanatçıların eserleriyle birlikte malzeme çeşitliliği figüratif heykelin dönüşümünü hızlandırmıştır. Yavaş yavaş klasik anlayıştan sıyrılan heykel, kaide unsurunu da arka plana itmiştir. Calder'in mobil olarak nitelediği, motorik elemanlarla hareket ettirdiği heykelleri kinetik heykel kavramını oluşturmuştur.(Dişbudak, 2019) Bir canlandırmayla ifade etmek gerekirse kaideden inen heykel malzeme çeşitliliğini de artırarak hareket etmeye, aramızda dolaşmaya başlamıştır.

“Anti Sanat” sloganıyla ön plana çıkan Dadaizm'in en önemli temsilcilerinden Marcel Duchamp'ın hazır nesneleri heykel sanatının geçirdiği değişimin yapı taşlarındandır. Duchamp, Dadaist anlayış gereği seçtiği hazır nesneleri herhangi bir estetik ve sanatsal kaygıyla değil, sadece sanatçının seçtiği nesneler olarak sergilemiştir. Figürden ziyade figüre yüklenen düşünce önem kazanmıştır. Böylelikle sanatta “düşünce” estetik değerlerden öncelikli bir duruma geçmiş, kavramsal sanat ortaya çıkmıştır. Kavramın ana unsur olmasıyla birlikte malzeme sonsuz çeşitliliğe kavuşmuştur. Bu durum hareket kazanan heykelin performansla dönüşmesini, performansında video ile kaydedilmesini takip etmiştir.(Dişbudak, 2019) Videonun da yeni medyayla birlikte başka bir boyuta geçtiği söylenebilmektedir.



Resim 26: Marcel Duchamps, Bisiklet tekerleği, 1913, The Israel Müzesi, Jerusalem, İsrail.

<https://17green.wordpress.com/2014/01/18/marcelduchampwhatisart/>

6. POST-TRUTH DÖNEMDEN SANATÇI ANALİZLERİ

6.1. Marlene Dumas



Resim 27: Marlene Dumas, Sanatçı, 1994, Tuval üzeri Yağlı boya, 200.7 x 99.7 cm, Credit Fractional ve Martin ve Rebecca Eisenberg'in vaat edilen hediyesi, MoMA, New York, ABD.

<https://www.moma.org/collection/works/101473>

Resim, desen, kolaj, heykel gibi çalışmaları olan Güney Afrikalı sanatçı, Psikoloji eğitimi almasından dolayı figürleri ve portreleri de psikolojik etkiler taşımaktadır. Genellikle yağlıboya ve suluboya tekniklerini kullanmaktadır. Sanatçı çalışmalarında cinsiyet, ırk ayrımı, terör, savaş, medya kültürü, ölüm, doğum, aşk, tutku gibi konuları işlemektedir. Dumas eserlerinde kadın düşmanlığından tutunda ırk ve cinsiyet ayrımına kadar, nüden oto portreye kadar, mağduriyet yaşayan kitleyi duygusal bir şekilde yansıtmaktadır. Hollanda sanatında önemli bir kavram olan “Tronies” kavramı Dumas’ nın da üzerinde durduğu bir kavramdır. İfade, yüz, baş anlamına gelen kavram, klasik eserlerdeki figürlerin diğer unsurlarından kurtularak sadece ifadesine yoğunlaşılması demektir. Peter Paul Rubens ve Rembrandt Harmenszoon van Rijn buna önemli örneklerdendir.(Burunsuz, 2013) Dumas’ nın psikolojik unsurları ön plana çıkarmasının yanında bu durum postmodernist anlayışın yapı bozum, ayrıntıyı bütünleştirme özelliğini yansıtmaktadır.

Marlene Dumas klasik resimlerden aldığı görsellerdeki bakışları keserek onları resmetmekte ve kendi portreleriyle birleştirmektedir. Deborah Solomon’a göre Dumas resimlerinde gördüğümüz yüzler günlük hayatta karşılaştığımız, kafelerde, caddelerdeki insanlar değildir. Onlar toplumda izole edilmiş, cezalandırılmış, ötekileştirilmiş ve derinlere itilmiş travmatik gerçekliklerin yüzleridir. Bu yönüyle büyük bir dramatize oluşturmaktadırlar. ‘Naomi’ Portresinde modelin ününün ve güzelliğinin aksine bir gerçeklik yansıtmaktadır. Renkler dramatik ve koyudur. Portre deforme edilmiş ve oldukça donuk bir bakışı yansıtmaktadır. Güzelin öteki hali, çirkin hali yansıtılarak başka bir gerçeklik yaratılmıştır.(Burunsuz, 2013) Naomi’ nin çirkin halinin yansıtılmasıyla toplumda kabul görmeyen ötekileştirilmiş olanlara dikkat çekilmektedir.



Resim 28: Marlene Dumas, Naomi, 1995, Tuval üzeri Yağlı boya, 130 × 100 cm
Stedelijk Müzesi, Amsterdam, Hollanda.

<https://www.artsy.net/artwork/marlene-dumas-naomi>

Çoğunlukla sosyal kimlik üzerinden kurgulanan eserleri, transparan lekelerden oluşan suluboya teknikleri gri, mavi, kırmızı renklerin kat kat boyandığı fırça izleriyle plastik bir değere kavuşmaktadır. Eserlerin çıkış noktasını fotoğraf, dergi görselleri gibi medya ürünlerinden kolajlar oluşturmaktadır. Eserlerini hikayeci bir tavrın aksine psikolojik bir üsluba yerleştiren Dumas, yansıttığı faklı kimliklere sahip figürleriyle öteki olanı ön plana çıkarmaktadır. Genellikle oto portreler, kadın, bebek, annelik, erotizm, güzellik, din gibi konulara eğilmektedir. Dumas resimleri fiziksel gerçeklik ve psikolojik gerçekliğin birbiri üzerine gelmesiyle oluşan geçirgenlikte doğumdan ölüme kadar giden farklı evreleri bedensel bir dile çevirmektedir.(Burunsuz, 2013)

Naomi resminde olduğu gibi “Barbie” resminde de güzel ve ünlü bir simgeyi ‘güzelin karşıtı’ bir şekilde resmetmektedir. Kamusal anlamda bilinen özellikleri tersine çevirerek güzeli ve çirkinini eşit konuma getirmektedir. Sanatçının ele aldığı çocuk figürlerinde de çocuk saflığı ve masumiyetinin aksine korkutucu, dramatik ifadeler ön plana çıkmaktadır. Gündelik hayatta gösterilenden ziyade gerçek kimliğini arayan figürler Dumas resminde asıl kimliklerine kavuşmaktadırlar. Saklananlar, konuşulamayanlar bu resimlerde açığa çıkmaktadırlar.(Burunsuz, 2013)



Resim 29: Marlene Dumas, Barbi, 1997, Tam sayfa dokuma kağıt üzerine renkli litografi, 50 × 38.3 cm.

<https://www.artsy.net/artwork/marlene-dumas-barbie-with-pearl-necklace-1>

1991 tarihli ‘Black Drawings’ adlı çalışmaları siyah kadın ve erkek portrelerinden oluşmaktadır. Dumas genellikle bu tarz çalışmalarını grup şeklinde tasarlamaktadır. Bunun sebebi ise bireylerin ve toplulukların kimlikleri, cinsiyetleri, ırkları üzerinden sınıfsal kümelerle ayıran kurumsal sisteme dikkat çekme isteğidir.(Sağlık, 2020) Dumas kadın figürlerinde gerek erotik olsun gerekse olmasın kadının toplumsal rollerini (annelik, eş, sevgili gibi), yeni bir gerçeklik çerçevesinde kurgulamaktadır. O’nun için kadın figürlerinin güzel olup olmaması önemli değildir. Eserlerine verdiği “Warhol’s Child”, “Jesus Serene” gibi isimlerle de çoğu zaman ironik metaforlar yaratmaktadır. “Martha-Sigmund’s Wife”, isimli eserinde ve bir grup öğrenciyi resmettiği desenlerinde aynı toplum içinde olmasına karşın, herkes için adil olmayan sisteme dair eleştiriler barındırmaktadır.(Hepsev, 2004)

6.2. Alex Katz



Resim 30: Alex Katz, Kırmızı şapka (Alba), 2013. Tuval üzeri Yağlı boya, 213x152cm, Özel Koleksiyon.

<https://www.e-flux.com/announcements/183450/alex-katz/>

Alex Katz resimlerinde genellikle şık giyimli, şehirli ve kırsal kesimde yaşayan insanları konu etmektedir. Resimleri vesikalık fotoğraf gibi yerleştirilmiş figürlerle birlikte kesilmiş fotoğrafları andıran bir kompozisyon içindedir.(Rezaeiye, 2015) Aktris bir annenin ve iş adamı bir babanın çocuğu olan Katz eğitimini Cooper Union'da almıştır. Erken dönem işlerinde manzara kolajları da yapan sanatçı 1950 sonrası gerçekçi eserler üretmeye başlamıştır. Sanatçının resimlerindeki en temel amacı portre ve figürlerine duygusal bir anlam yüklemekten ziyade onların fotoğrafını çeker gibi sıradan, en basit haliyle poz veren figürler boyamaktır. Katz'ın resimleri yol kenarında rastladığımız reklam panoları, film kesitleri gibi duygudan yoksun yüzeysel imgeleri hatırlatmaktadır.(Kenger, 2015) Katz genellikle duyguyu boyama stiliyle vermeyi tercih etmektedir izleyiciye.



Resim 31: Alex Katz: Dokuz kadın, 1977- 1982, Times Caddesi, New York, ABD.

<https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/nine-women/>

1977’de New York’un Times Meydanındaki reklam panolarına yaptığı duvar resmini ‘harika’ olarak niteleyen sanatçı, bunu bir müzede olmaktan daha çok önemseydiğini vurgulamaktadır. Sanatçı sanatının genelinde filmlerden etkilendiğini söyleyerek fotoğrafı ve filmi yaratıcılığının merkezine koymaktadır. O’na göre içerikten çok stil önemlidir ve içerik/konu resmin önüne asla geçmemelidir. Resmi fotoğraf mantığıyla bir görüntü olarak görmek gerektiğini vurgulamaktadır. Sanatçı asıl amaçlarından diğerini de ‘optik bir şey’ elde etmek olduğunu ifade etmektedir. Figürlerini ise yaşadığı toplumda gördüğü insanlardan seçmesini de sosyal bir bağlama yerleştirmektedir.(Carter et al., 2003)

Katz, resim yaparken tek amacının resim yapmak olduğunu, sonrasında resmin kendi hikayesini yarattığını savunmaktadır. Çalışma sürecine yakın çevresindeki izleyicileri dahil ettiğini ifade etmektedir. Onların görüşlerinin eserin aldığı yolu etkileyebildiğini vurgulamaktadır. Çalıştığı modellerinden sadece oturmalarını istediğini, ortaya çıkan hareket ve jestlerin modellerin kendi hareket ve jestleri olması gerektiğini düşünmektedir. Aktörlerini sadece seçen ve onları kendi istedikleri gibi davranmaları konusunda serbest bırakan bir yönetmen gibidir. Böylelikle kendi kontrolü dışında ortaya çıkan jestleri görünür kılmaktadır. Jestleri yakalamak için ‘fotoğraf’ en önemli yardımcı materyal durumundadır. Renkleri ise açık havada

oluşturmayı tercih etmektedir.(Carter et al., 2003) Sanatçı izleyiciyi eserin yaratım sürecine dahil ederek post-truth sanatın gerekliliklerini yerine getirmektedir.



Resim 32: Alex Katz, Edwin ve Rudy, 1968, Alüminyum üzerine Yağlı boya 122x110cm, Guggenheim Müzesi, New York, ABD.

<https://www.guggenheim.org/audio/track/description-of-edwin-and-rudy-1968>

Moda konusuna ilgisi olduğunu belirten Katz sanatında, kendisini ‘image maker’ yani ‘imaj yaratıcısı’ olarak tarif etmektedir. O’na göre sanat ilerleme göstermemektedir, sadece değişmektedir. Sanatçı, Duchamp’vari sanatın ve Avangardın artık geride kaldığını ifade etmektedir.(Carter et al., 2003) Bu anlamda bakıldığında Katz’ın sanatının, biçimden içeriğe önem atfeden kavramsal sanattan bir geriye gidiş olarak, içerikten biçime dönüş olup olmadığı düşüncesi tartışılabilir durumdadır.

6.3. David Hockney



Resim 33: David Hockney, Bir Sanatçının Portresi, 1972, Tuval üzerine akrilik, / Art Metropolitan Sanat Müzesi, New York, ABD.

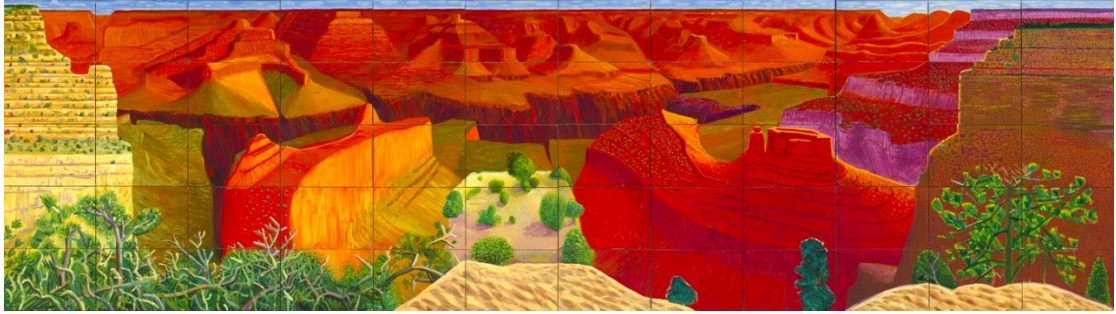
<https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/calling-all-eye-rollers-and-undeniable-david-hockney-show-at-the-met>

David Hockney Bradford ve İngiliz Kraliyet Sanat Akademisinde eğitimini tamamlamıştır. Okula başladığında ilk olarak geleneksel ve soyut dışavurumcu tarzda çalışan öğrenciler olduğunu gözlemlediğinden bahsetmektedir. Başta kendisi de soyut dışavurumcu tarzı benimsese de zamanla, kişisel tecrübeleriyle edebiyat ve cinsel kimliğini de yansıtan özgün tarzını elde etmiştir. Genellikle yanında taşıdığı polaroid fotoğraf makinasıyla hayatındaki insanları ve mekanları fotoğraflayarak resminde kullanmaktadır. 1962 yılında Kraliyet Sanat Akademisinde yüksek başarı kazanmış ve sonraki yıl ilk kişisel sergisini gerçekleştirmiştir. Bu zaman diliminde akrilik boya kullanımına başlamıştır.(Erim, 2016)

Hockney'in öğrencilik döneminde Tate Müzesi'nde gördüğü Picasso sergisi, sanatının dönüm noktalarından biri oluşturmuştur. 1964'te Los Angeles'ı ziyareti de Amerikan tarzı gündelik yaşamı gözlemleyebilme açısından değerli olmuştur. O süreçte Amerika'da, yeni popüler imgeler ve dönemsel olarak Amerika'yla Avrupa'da baş gösteren öğrenci hareketleriyle birlikte ortaya çıkan kimlik sorunu tartışılmaktaydı. Hockney de kendi cinsel kimliğini açıkça dile getirebilmiştir. 1990'lı yıllarda bilgisayarda tasarlayıp çıktılarını aldığı dijital işlerini üretmiştir. Yine Londra'da açılan Jean Auguste Dominique Ingres sergisinden etkilenen Hockney, 'camera

lucida' 'yı araştırmış ve bu konuda "Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters" isimli bir kitap yazmıştır.(Temel, 2014)

Hockney sanatında 'manzara' 1990'lardan sonra merkeze konumlanmıştır. Sanatçı bu işlerinde manzarayı bozarak, ortaya çıkan bu parçalardan tekrar oluşturduğu farklı bir kurguyla algıda bütünlük kazandırmayı amaçladığı çok parçalı-büyük eserler üretmiştir. 60 farklı tuvalin bir araya getirilmesiyle oluşturulan "A Closer Grand Canyon" isimli eser sanatçı tarafından doğada her bir tuvale çizilen desenlerin boyanmasıyla yapılmıştır. Paul Gauguin etkilerini de taşıyan manzara resimleri için Paul Melia, Hockney'in İngiliz Romantik Sanatından izler yansıttığı görüşünü savunmaktadır.(Temel, 2014)



Resim 34: David Hockney, Büyük Kanyonun daha yakınından, 60 Adet Tuval üzerine Yağlı boya, 200x750cm, 1998, Louisiana Modern Sanatlar Müzesi, Humlebaek, Danimarka.

<https://www.thedavidhockneyfoundation.org/chronology/1998>

Duchamp'ın hazır nesne kullanımından bu yana gelişen Pop Art'la birlikte gündelik nesnelerin sanat eserlerine konu olması David Hockney'in sanatında da gözlemlenmektedir. Hockney hem geleneksel malzeme ve tekniklerle birlikte yeni teknolojik araçları da kullanan bir sanatçıdır. Resim, çizim, baskı resim, video, opera, fotoğraf, kolaj, iPad, iPhone gibi farklı materyal ve aracı sanatına entegre etmeyi başarmış bir sanatçıdır. Gündelik yaşam ve doğa sık sık Hockney'in çalıştığı konulardandır. Pop Sanatla birlikte geleneksel malzemenin göz ardı edilmesine rağmen Hockney hiçbir zaman bunları tamamen yadsımamıştır. Melez bir tavır

takınmıştır.(Özeskici, 2021) Melez tavır postmodern sanatçının üslupsuz tavrında yer bulan bir üretim şeklidir.

Foto-kolaj serilerinde Hockney aynı zamanda mekân-zaman ilişkisini de sorgulamaktadır. Manzarayı veya mekânı bölerek zamanı da bölmektedir. Sanatçı yeni evinin aynı açıdan fakat hareketli olarak, farklı zamanlarda bölüm-bölüm polaroid fotoğraflarını çekmiş daha sonra bütün fotoğrafları birleştirerek kübist bir yaklaşımla yeni bir algı yaratmayı amaçlamıştır.(Taşci, 2019) Parçalama ve bölme, parçalardan bütüne ulaşma yine bu dönemin üretim şekillerinin başında gelmektedir.

“Sanatçının boya arabası” eseri gündelik nesne olarak karşımıza çıkabilecek bir boya arabasının resmedilmesiyle nasıl bir sanat nesnesine konu olabileceğine iyi bir örnek sayılabilir. Eser onlarca fotoğraftan oluşan fotografik kolaj çalışmasıdır. Sanatçı böylelikle boya arabasına kavramsal bir boyut da katmaktadır.(Özeskici, 2021) Boya arabası kompozisyonunu onlarca kareye bölerek, her bir kareyi fotoğraflamıştır. Tekrar o fotoğrafları birleştirerek kompozisyonun tamamını elde etmiştir.



Resim 35: David Hockney, Boya Arabası, Fotografik kolaj, 1985, 104,14x154,94 cm.

<https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1620719426.pdf>

Picasso'nun geometrik soyutlamalarının yansımaları Hockney'in günlük nesneler ve portrelerinde de görülebilmektedir. Hockney geometrik kübizmi Pop Artla harmanlayarak kendine özgü, hibrit bir üslup yaratmıştır. Gündelik nesne Hockney resminde yapı bozuma uğrayarak yeni bir kavramsal kimlik kazanmaktadır. Renk

konusunda da aynı özgün tavırla çalışan sanatçının eserlerinde, günlük hayattaki görüntü dönüşüme uğramaktadır. “Sledmere'den York'a Giden Yol” isimli eserinde şekil ve renk olağan görüntüden farklıdır. Hockney burada bir eleştiri getirmektedir. Renklerdeki fovist yaklaşım tüketim kültürüne getirilen bir eleştiri niteliğindedir. Çünkü renkler doğal olmaktan çok yapaydır. Bu fovist renk yaklaşımı Matisse’ den etkiler taşımaktadır.(Özeskici, 2021)



Resim 36: David Hockney, Sledmere'den York'a Giden Yol, 1997, Tuval üzerine Yağlı boya, 51x63cm, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston, ABD.

<https://www.hockney.com/index.php/works/paintings>

Hockney, birçok farklı materyal kullanabilen hem geçmişten hem güncel olandan faydalanabilen bir sanatçıdır. Geçmişteki büyük sanatçılardan da etkilenmiştir. Postmodernizmin bir özelliği olan sanatçıdan ziyade eser ve izleyici etkileşiminin önemi, Hockney sanatında da eleştiri, kavram ve fikir gibi unsurlarla birlikte ön plana çıkmaktadır.(Özeskici, 2021)

6.4. Jeff Koons

Sıradan objeleri, popüler imgeleri sanat eserine dönüştüren Jeff Koons bu nesnelerin herhangi kavramsal bir yönü olmadığını vurgulamaktadır. Koons’un sanatı için bir tek üsluptan söz edilememektedir. Birçok eski ve yeni üslubu bir arada kullanan sanatçı yeni medyanın hiper gerçek, sanallık, simülasyon gibi özelliklerinden yararlanmaktadır. Alıntılama, kendine mal etme gibi yöntemlere sık sık

başvurmaktadır. Elektrikli süpürgeler serisinde sanatçı sıradan günlük bir nesne olan elektrikli süpürgeyi pleksiglas fanusun içerisine yerleştirerek sergilemektedir. Günlük hayatımızda herhangi sanatsal bir özelliğe sahip olmayan bu obje fanusun içerisinde sunularak gündelik hayattan koparılarak ve gerçek ötesi bir uzama yerleştirilerek kendi gerçek anlamının dışında konumlandırılmaktadır. Bu nesneler artık sıradan nesneler olmaktan çıkarak ulaşılması güç arzu nesnelerine evrilmektedir.(Bulduk, 2017) İzleyici açısından anlaşılması oldukça kolay olan Koons sanatı aynı gündelik ve basit nesneleri sanat eseri haline getirerek ve yüksek fiyatlarda satılarak ulaşılması, güç bir konuma yerleştirilmektedir.



Resim 37: Jeff Koons, 1984, Yeni Hoover Convertibles, iki elektrikli süpürge, Akrilik ve Florasan ışığı, 147.3 x 104.1 x 71.1 cm, Whitney Amerikan Sanatları Müzesi, ABD.

<http://www.jeffkoons.com/artwork/the-new/new-hoover-convertibles>

Sanatçı, eserlerini sıradan gündelik nesneleri olağan boyutlarının çok ötesinde büyütür ve farklı malzemeler kullanarak da üretmektedir. Çiçekler, balonlar, devasa köpek heykelleri kullandığı imgeler arasındadır. Kitsch kavramını sanatının merkezine alan sanatçı popüler imgeleri, sıradan nesneleri üretilme amaçlarından sıyrarak sanat eserine dönüştürmektedir.(Burunsuz, 2020) Balon, biblo veya pembe panter, Michael Jackson gibi popüler imgeleri büyük boyutlarda yeniden üreten sanatçı günlük hayatın içindeki, gelip geçici nesneleri kalıcı hale getirmeyi amaçlamaktadır. Koons'un sanatı

nesneyi önceleyen, içeriği arka plana iten “Yeni Kavramsalcı”² bir yapıdadır. Bu şekilde burjuvayı eğitmeye çalıştığını ifade etmektedir.(Cançat, 2018a)

Koons bir nesneyi fabrikadan çıktığı gibi, eli değmeden veya onu üretmeden sergilemektedir. Bu durum Duchamp’ın “hazır nesne” fikriyle örtüşmektedir. Duchamp herhangi bir nesneyi seçerek onu sanat haline dönüştürmüştür. Onu üretmesinden çok onu seçmesidir önemli olan. Sipariş vererek yaptırdığı heykelleri, Koons’un sanatının geleneksel ve modern anlamdaki sanata karşı bir tavrıdır. Koons popüler, sıradan, kitsch nesneleri seçerek izleyicilerin büyük bir bölümünün o nesneleri dolaylı ve zahmetsizce algılamasını sağlamaktadır. İzleyiciye kendini kolaylıkla kabul ettirmektedir.(Ergin Halhallı, 2013) Genel kitlenin estetik anlayışına sunulan Koons eserlerine o kitle tarafından önemli değer atfedilmektedir.



Resim 38: Jeff Koons, Pembe Panter, Porselen, 104.1 x 52.1 x 48.3 cm, 3. sürüm artı AP 1988, MoMA, New York, ABD.

<http://www.jeffkoons.com/artwork/banality/pink-panther>

Byung-Chul Han’a göre Koons’un sanatı izleyicinin düşünmesine engel olarak, izleyiciyle eser arasındaki bağ, dokunma duyusunu harekete geçirmektedir. Han’a göre Koons sanatı karşısında izleyici sadece şaşkınlık ifade edebilmektedir. Düşünmesine gerek yoktur. Onu çocuksulukla, dolaysız bir şekilde, sakince

² Kavramsal Sanat, sanatın kendi iç sorunlarına odaklanırken Yeni Kavramsalcilik Kavramsal Sanatın reddettiği bütün formları yeniden kullanmaya başlar. Öyle ki bu yeniden kullanım kimi sanatçılar tarafından kopyalama ya da kendine mülk etme (temellük) marifetiyle sanat pratiklerine dahil edilir.(Bulduk, 2017)

algılamaktadır. Sanatçının “Ballon Dog” isimli eseri örneğinde, arkasında bir düşüncenin olmadığını savunmaktadır. Bu eser izleyiciyi ötekiyle değil sadece kendisiyle karşı karşıya bırakmaktadır. Han, bu türden sanatı “pürüzsüz sanat” olarak niteleyerek bu sanatın izleyicinin kendisi dışındaki ‘diğer’ ‘i ortadan kaldırdığını savunmaktadır.(Aldemir, 2019) Eleştirel bir perspektiften bakıldığında bu tür sanatın izleyicinin bilin ve estetik değerlerine bir katkısı olup olmadığı tartışılabilir bir durumdadır. Burada da “Koons’un sanatı sadece tüketim amaçlı mıdır?” Sorusu akıllara gelmektedir.

Koons kendi sanatının, izleyicinin onun karşısında rahat etmesini amaçladığını vurgulamaktadır. İzleyici eserle kolaylıkla bağ kurabilmelidir. Hatta en sıradan kişi bile bunu yapabilmelidir. İzleyici eser karşısında ezilmemelidir. Onu anlamak konusunda bir sorun yaşamamalıdır. Bakıp hemen onu anlaması Koons için en önemli noktadır.(Zöngür, 2018) Ayrıca doğrudan, üzerinde bir değişiklik yapmadan alıntılama Jeff Koons’un kullandığı yöntemlerden biridir.(Boynukalın, 2019)

Duchamp’ın R. Mutt ismi ile pisuvarı imzalamasının aksine Koons Elektrikli süpürgeler üzerine herhangi bir imza veya isim kullanmamaktadır. Nesneyi fabrikadan çıktığı halde hatta el izi bile olmaksızın, dokunulmamış bir şekilde sergilemektedir. Koons’un sanatının, bir başarısı da borsacı geçmişinin olmasıdır denebilir. Sanatçı aşırı süslemenin, şaşaanın ön planda olduğu Rococo döneminden yola çıkarak sıradan, günlük nesneleri, kitsch objeleri tüketim olgusuyla harmanlamaktadır. Koons’un sanatı Baudrillard’ın ‘Simulakr’ kavramını daha da görünür kılmaktadır. Sıradan nesnelerin sanatta kullanılması zaten Amerikan kültürü’nün bir göstergesidir. Koons’un popüleritesi ve pahalı sanat olarak ulaştığı nokta sanatının değerinden ziyade sanatçının ünü olarak görünmektedir.(Gürpınar, 2019) Markalaşma ve etiket yaratabilmek, ürünün şaşalı ambalajlarla sunumu tüketim toplumunun bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır.



Resim 39: Jeff Koons, Balon Köpek (Mavi), 2021, MoMA, New York, ABD.

<https://www.artnews.com/art-news/news/jeff-koons-balloon-dog-sculpture-accidentally-smashed-by-art-collector-in-miami-1234658376/>

Günümüz sanatının önemli yöntemlerinden olan ‘manipülasyon’, Jeff Koons’un “Toy Cannon” isimli eserinde açık bir şekilde görünmektedir. Geleneksel savaş aracı olan top içine yerleştirilmiş güller, topun yapım amacının aksine yıkmaktan çok inşa etmeyi önceler niteliklidir. Savaş aracı olan topu manipülasyona uğratarak sevgiye göndermede bulunmaktadır.(Atan et al., 2017) Koons’un Art Rogers’ın bir fotoğraftan alıntılandığı heykeliyle ilgili tartışmalar da kendini temellük sanatçısı olduğu görüşüyle savunmuştur.(İpek & Selçuk, 2018) Geçmiş, gelecek ve tüm zamanlar post-truth döneminin sanatçısının malzemesi olabilmektedir. Her şey bugünün sanatına hizmet etmek için var olmaktadır.

Üretim konusunda Koons, kendisini fikri üreten olarak nitelemektedir. Kendisini fikrin fiziksel boyut kazanmasında yani fiziksel üretimde yetkin biri olarak görmemektedir. Birçok farklı disiplinden başka yetkinlikteki kişilere ihtiyaç duyduğunu, bunu tek başına yapamayacağını ifade etmektedir. Yaratıcılığın önemli unsurlarından biri olan yetenek ve el becerisi Duchamp’ta olduğu gibi Koons’ta da arka plandadır.(Aslan & Eryılmaz, 2020)

6.5. Maurizio Cattelan

1960 doğumlu İtalyan sanatçı sanat eğitimi almamasına karşın 1980’lerin sonunda Çağdaş sanat alanında görünür olmaya başlamıştır. İlk mesleği mobilya tasarlamak olan sanatçı beraber çalıştığı mimarlar sayesinde sanat yapmaya başlamıştır.

Minimalizm, Dadaizm ve Pop Art'ın yoğun etkileri görülen sanatçı genellikle kavramsal bir sanat anlayışıyla enstalasyonlar üretmektedir. Kendisini sanatın palyaçosu olarak tarif eden sanatçı sanata, çağdaş meseleler ve geleneksel konular üzerine bol tartışma yaratan, ironik, eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır. Koons gibi O'da fikir üreten bir sanatçıdır. Eserlerinin üretimini, farklı disiplinlere ait profesyonellerden kurulu ekipten aldığı destekle oluşturmaktadır. Duchamp ve Warhol esin kaynağıdır.(Akdağlı, 2021)



Resim 40: Maurizio Cattelan, İsimsiz, 2007, Doldurulmuş atlar, Beyeler Vakfı, Basel, İsviçre.

https://www.perrotin.com/artists/Maurizio_Cattelan/2/view-of-the-exhibition-kaputt-at-foundation-beyeler-riehen-basel-switzerland-2013/1000007942

Cattelan'ın sanatında eleştiri, ironi ve mizah bir aradadır. Gençliğinde geçirdiği zor zamanlar ve birçok farklı işte çalışmak zorunda kalması Cattelan'ın sanatına otoriteye karşı güvensizlik olarak yansımıştır. Sanatçının kendisini soytarı olarak nitelemesinin altında yatan düşünce, orta çağ geleneklerinde görülen, herkesi eleştirip vicdanın sesi olma özelliği taşıyan 'soytarı figürü' yatmaktadır. Sanatçı böylelikle hiçbir cezadan korkmadan toplumu, otoriteyi ve gelenekleri yerme hakkını, sanatıyla elde etmektedir.(Akdağlı, 2021) İktidar ve otorite eleştirisi yine postmodern sanatçının bir tavrı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ölmüş hayvan bedenlerini tahnit yoluyla sergileyen sanatçı bu yolla en sık kullandığı ironi kavramını fiziksel olarak var etmektedir. Gerçek ölüme alternatif bir yaşam ortaya koymaktadır bu yolla. Balmumundan insan heykellerinin yanı sıra gerçek

insanı da sanatında kullanan sanatçı bu eserlerini özenle seçtiği mekanlarda sergilemektedir. Seçtiği mekanlarla ve yerleştirme biçimleriyle otoriteye, toplumsal yargılara yaptığı eleştirilerle izleyenin farklı boyutlarda düşünmesini sağlamaktadır.(Akdağlı, 2021)

İkinci dünya Savaşında Avrupa'nın yaşadıklarını anlatan Curzio Malaparte'in "Kaput" isimli kitabından ve Bernardo Bertolucci'nin "Novecento / 1900" adlı filminden yola çıkarak ürettiği tahnit edilmiş at bedenlerini tavandan sarkıtan ve de duvara geçiren sanatçı bu eseriyle ölümü farklı boyutlarda gözlemlemeyi, rahatsız edici bir yolla da olsa olanaklı kılmaktadır. Sanatçı gerçek hayatın kendi sanatından çok daha fazla provokatif olduğu görüşüyle sanatının gerçeklikle olan durumunu açıklamaktadır.(Karaçalı, 2018) Bu anlamıyla Cattelan post-truth dönemin 'hiper realist' tavrını sergilemektedir. Gerçek hayatta onun eserlerinin bire bir görünümleriyle karşılaşılabilmesi zaten hayatın gerçek yönüdür. Bu görüntülerin sanatta gün yüzüne çıkması gerçek ötesi bir durum yaratmaktadır.



Resim 41: Maurizio Cattelan, Novecento, 1997, Castello di Rivoli Çağdaş Sanatlar Müzesi, Rivoli, İtalya.

<https://thespaces.com/maurizio-cattelan-takes-over-blenheim-palace-with-his-provocative-and-immersive-art-show/>

Sanatçının dini, siyasi ve yönetsel erke olan eleştirileri odağında taşıyan bir üçleme olan "La Nona Ora", "Him" ve "Frank ve Jamie" adlı bal mumu heykelleri oldukça çarpıcı eserlerindendir. "La Nona Ora"adlı eserinde Papa II. John Paul üzerine bir

meteor taşı düşmüş bir şekilde yerde yatmaktadır. Papa burada, dini bir liderden çok popüler bir simge olmasıyla ele alınmış ve kinayeli bir şekilde devrilmiştir. Devrilmesine karşın elindeki haça tutunur ve bütün acısına rağmen hala misyonunu sürdürmeye devam etmektedir. Eserin ismi de İsa'nın öldüğü saati vurgulamaktadır. Cattelan Papa'yı devirerek bir anlamda babasını da devirmekte, O'nun babası ile olan ilişkisinde de bir hesaplaşma gerçekleştirmektedir.(Akdağlı, 2021) Baba figürü aynı zamanda otorite, hegemonyadır.

“Him” adlı eserinde de kuklavarı bir figür dizleri üzerine çökmüş af dilemektedir. Vücudu bir çocuk vücudu olmasına karşın başı ve yüzü Adolf Hitler'in yüzünü temsil etmektedir. Bu eserde dini bir pozisyonda olan çocuk Hitler heykeli, biçimsel ve içerik olarak da güçlü bir karşıtlığı ironik olarak yansıtmaktadır. “Frank ve Jamie” isimli eserde de iki Amerikan polisi alaşağı edilmiş şekilde duvara dayanmaktadır. Otoriteleri tersine çevrilmiş olmasına rağmen, gelen geçeni dikkatle incelemektedirler hatta müdahale etmeye de hazırdırlar. Fakat bu şekilde konumlandırılmalarıyla artık güçlerini ve yetkilerini uygulamaları pek mümkün görünmemektedir. Saygınlıkları ve etkileri azalmış hatta sarsılmış durumdadır. Bu üçleme Cattelan' ın yönetsel erke olan en sansasyonel eleştirilerindendir.(Akdağlı, 2021)



Resim 42: Maurizio Cattelan, O, polyester, mum, giysi, 101x41x53cm.

<https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/escultor-perde-processo-sobre-autoria-de-obras-de-maurizio-cattelan/>



Resim 43: Maurizio Cattelan, Frank ve Jamie, 2002 Balmumu mankeni, giysi, ayakkabı, Frank: 191.7 x 63.5 x 52.7cm, Jamie: 182.2 x 62.8 x 45.7cm, 3. Edisyon.

<https://www.artnet.com/artists/maurizio-cattelan/frank-and-jamie-in-2-parts-XoGjHDWZxD3k560d6LHk2w2>

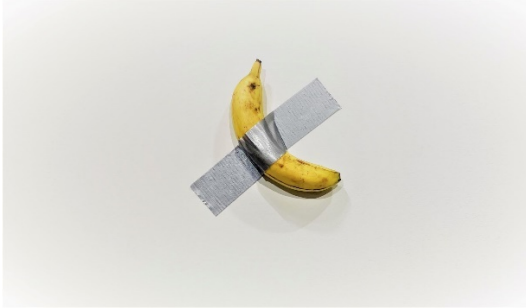
Cattelan “America” isimli altından yapılmış klozetten ve Hintli bir fakiri toprağın altına gömdüğü enstalasyonuna kadar birçok etkili, dikkat çekici eser ortaya koymuştur. Sanat yapmayı sonlandırdığını açıklamadan hemen önce Guggenheim Müzesi’ndeki retrospektif sergisi, eserleri sergileyiş şekli bakımından yine sıra dışı ve etkili olmuştur. “All” adını verdiği retrospektifte bütün eserleri Müzenin tavanına halatlarla asılmış bir şekilde sergilenmiştir. Cattelan sanatının göğe yükseldiği bu sergide sanatının son aşaması mı yoksa ulvi bir seviyeye geçişi mi düşüncesi noktasında sanatçının neyi amaçladığı tartışmalara sebep olmaktadır.(Akdağlı, 2021)



Resim 44: Maurizio Cattelan, Tümü, 2011-2012 Guggenheim Museum, New York, ABD.

<https://www.guggenheim.org/exhibition/maurizio-cattelan-all>

2018 yılında Art Basel Miami’de bir muzun duvara bantlanmış halde sergilenmesiyle tekrar gündem olan Cattelan, “Comedian” isimli bu eseriyle sanatın gerçekliğini tekrar tartışmaya açmaktadır. Gerçek bir muz olan eser, zamanla çürüyeceğinden dolayı satılması halinde on günde bir yerine taze bir muzun konulması şartını koştur. Sanatçı bununla değer kavramını belirleyen ekonomik ve sosyal gerekçelerin sorgulanmasını amaçlamaktadır.(Akdağlı, 2021) “Komedyen” her ne kadar ekonomik ve sosyal değerlerin gerçekliğini sorgulanmak amacıyla üretilse de eser 120 bin dolara satılmış, sergilenme esnasında bir performans sanatçısı tarafından yenmiş, sosyal medyanın da sayesinde ününe ün katmış ve tartışılmıştır.(Aslan & Eryılmaz, 2020) Bu durumun sanata mı, paraya mı, üne mi hizmet edip etmediği tartışma konusu olmaya devam etmektedir.



Resim 45: Maurizio Cattelan, Komedyen, 2019, Muz, Koli bandı, Değişken boyutlar.

<https://www.e-flux.com/announcements/426095/maurizio-cattelanthe-last-judgment/>

6.6. Damien Hirst

1965 doğumlu sanatçı Damien Hirst, sanat eğitimini Goldsmith Londra Üniversitesinde almış daha sonra bir morgda çalışmıştır. Genç İngiliz Sanatçılar birliğinin üyesi olmuştur. 1988 de bu grubun gerçekleştirdiği ‘donma’ adlı sergide yer almış, sergiye destek olan Charles Saatchi, Hirst’ü keşfederek onu bugünkü ününe kavuşturacak kapıları açmıştır. “Bin Yıl” isimli enstalasyonunda camdan bir tankın içerisinde bir inek başı mevcuttur. Zamanla çürüyen bu başta

kurtçuklar oluşmakta ve kurtçuklarda yukarıda asılı duran sinek önleyici mekanizma tarafından öldürülmektedir. Ölüm, yaşam ve tekrar ölüm üçgeninde gidip gelen bu eserde sanatçı ölüm döngüsüne vurgu yapmaktadır.(Karabulut, 2019) Ölümü tüm çıplaklığıyla ortaya direkt koyan sanatçı pornografik bir tavır sergilemektedir. Ölüm anlamından uzaklaşarak bir oyun haline gelmektedir.



Resim 46: Damien Hirst, Bin Yıl, 1990, Tate Modern, Londra, İngiltere.

https://www.artspace.com/magazine/art_101/art-in-the-90s/1990-the-reasons-why-damien-hirsts-a-thousand-years-stopped-francis-bacon-in-his-tracks-55452

Geleneksel yöntemlerin dışında farklı disiplinlerden yararlanarak işler üreten sanatçı Damien Hirst, ilk olarak formaldehit³ yöntemiyle bir tankta sergilediği köpek balığı ve çeşitli ölü hayvan bedenleriyle akla gelmektedir. Ölüm teması etrafında şekillendirdiği bu eserlerinde bir yandan gerçek ölü bedenleri, yaşıyormuş gibi sergilerken diğer yandan da sanat eserlerinin müze ortamında kutsallaştırılmasına karşı bir tepkiyi yansıtmaktadır. “Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı” adını verdiği eserinde eskiden bir ölüm canavarı simgesi olan vahşi bir köpek balığının ölmüş halini ortaya koymaktadır. Görüntü olarak köpek balığı camdan tankın içerisinde canlı bir görünüme sahiptir. Hirst aynı zamanda sergileme biçimiyle de müzelerde gösterilen ve adeta yüceltilen nesnelere de göndermede bulunmaktadır.(Bulduk, 2017) Bu tavır bir anlamda müze iktidarını kavramsal olarak yerme olarak düşünülmelidir.

³ Formaldehit CH₂O formülüne sahip bir organik bileşiktir. Aldehitlerin en basit üyesidir, diğer ismi Metanaldır. Karbonil grubunun boş olan iki bağına birer hidrojen bağlanmasıyla oluşur. Tüm gelişmiş canlılarda doğal olarak üretilir. Zehirli bir gazdır. Sulu çözeltisinin kendisine özgü, yakan bir kokusu vardır. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Formaldehit>



Resim 47: Damien Hirst, Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı, 1991, Cam, çelik, formaldehit çözeltisi ve kaplan köpekbalığı, 211x518x211cm, Tate Modern, Londra, İngiltere.

<https://gagosian.com/artists/damien-hirst/>

Din, bilim ve sanatın karşılıklı çelişkileriyle birlikte ölüm ve yaşam kavramlarını sorgulayan sanatçı “Altın Buzağı” (2008) çalışmasında da ölü bir buzağıyı başında altın hale ve yine altından yapılmış boynuz ve toynaklarıyla cam tank içerisinde, mermer bir kaidede sergilemektedir. Hirst 2012 yılında Tate Modern’de bir sergi açmış, orada da canlı kelebekleri odaya hapsedmiş, ölüp yerlere düşen kelebekleri de müze çalışanları tarafından süpürülmüştür. Bu çalışma da oldukça yankı uyandırır da hayvan hakları aktivistleri tarafından protesto edilmiştir. “Yalnız Tanrı Bilir” (2007) çalışmasında da üç cam tank içerisinde derileri yüzölüp iç organları boşaltılmış üç koyun bedeni İsa ve iki havarisinin çarmıha gerilişi sahnesinde ki gibi bir halde sergilenmiştir.(Karabulut, 2019)



Resim 48: Damien Hirst, Yalnızca Tanrı bilir, 2007, Triptik: 3246x 1710 x 611 mm (Sol), 3805 x 2014x 611 mm (Orta), 3246 x 1710 x 611mm (Sağ), Cam, boyalı paslanmaz çelik, silikon, ayna, paslanmaz çelik, plastik kablo bağları, çelik ve Carrara mermerleri ile koyun ve formaldehit çözeltisi.

<https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1554838675.pdf>

Çok önemli sanat koleksiyoncuların ve şirketlerin desteğini alan Hirst 1995’te Turner ödülüyle birlikte ününe ün katmaya devam etmiştir. Sanatçı, British Museum’da Maya kültürüne ait Aztek Yaratıcı Tanrı kafatasını görüp, platinden döktürdüğü bir kafatasına milyonlarca dolarlık elmasla kapladığı eseri “For the love of God” ile yine tartışmaların gündemine gelmiştir. Yaklaşık 25 milyon dolarlık elmas ile kapladığı kafatasında gerçek olan sadece kafatasın dişleridir. White Cube’de sergilediği esere 100 milyon dolar fiyat koyması ve ismi açıklanmayan bir koleksiyoner tarafından alınması dedikoduları çoğaltmıştır. Ölümü simgeleyen kafatasının üzerine ölümün zıt kutbu olan, yaşamın abartılı bir temsilcisi sayılabilecek elmasla kaplanması ve kafatasına verilen gülümseme efektiyle ölüm üzerine düşünceler sanatçı tarafından işlenmeye devam etmiştir. Sanatçı’nın annesinin çocukluğundan beri kendisine verdiği tepkiyi (For the love of God) esere isim olarak vermesi de oldukça ironiktir.(Yüksel, 2012) Sanatçı bu tavrıyla ölüm ve para gibi iki uç kutbun yerini değiştirerek her iki kavramı da alaşağı etmektedir.



Resim 49: Damien Hirst, Tanrı Aşkına, 2007, Platin, elmas, kafatası, insan dişleri, White Cube Galeri, Londra, İngiltere.

https://en.wikipedia.org/wiki/For_the_Love_of_God

16. ve 17. Yy. Hollanda'sında önem kazanan ölüm ile ilişkili dünyevi simgeleri harmanlayan 'vanitas'⁴ natürmort (ölü doğa) Damien Hirst sanatıyla bugüne uyarlanmaktadır. Hirst etnik ve arkeolojik simgeyi milyon dolarlık elmaslarla kaplayarak onu tüketim nesnesi haline dönüştürerek ekonomik anlamda ulaşması zor bir sınıfın hizmetine sunmaktadır. Sanatçı ölüm kavramı etrafında dolaşmak, onu yansıtmak yerine izleyiciye tam da ölümü sunmaktadır. Bu anlamda yaşayan bir ölü doğayı sergilemektedir.(Günay, 2020)

Rembrandt'ın hayvan karkası resmi "Derisi Yüzülmüş Öküz" (1655) den sonra Chaim Soutine de Rembrandt'tan etkilenecek bir sığır karkas resmi yapmıştır (1925). Daha sonraları Francis Bacon'da aynı konuyu çalışmıştır. Ölüm imgesini boya ile yansıtmaya çalışan bu sanatçıların aksine, Hirst ölümün kendisini sergilemektedir.(Balkır, 2019) Ölüm, inanç, din ekseninde sorgulamalar yapan sanatçı Hristiyan ikonalarından oldukça etkilenmiştir. Ölü hayvanları formaldehit yöntemiyle sergilerken ikonalarda karşılaştığımız sunum ve kompozisyonları çağdaş anlamda tekrar ele almaktadır. Turner Prize ödüllü sanatçı ölü hayvanları sergilemesiyle ilgili gelen eleştirilere ise, kendisinin sergilediği hayvanların toplumlar tarafından en çok tüketilen hayvanlar olduğu, onlara yürüyen yemekler gözüyle bakıldığı cevabını vermektedir.(Yılmaz, 2019)



Resim 50: Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Kesilmiş Öküz, 1655, Tuval üzeri Yağlı boya, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.

⁴ Vanitas, hayatın geçiciliğini, hazzın beyhudeliğini ve ölümün kesinliğini göstermek için sembolizmi kullanan bir sanat türüdür. Resimler, geçici öğelerin natürmort görüntülerini içeriyordu. Tür 16. yüzyılda başladı ve 17. yüzyıla kadar devam etti. <https://en.wikipedia.org/wiki/Vanitas>

https://en.wikipedia.org/wiki/Rembrandt#/media/File:Rembrandt,_bue_squartato,_1655,_02.JPG

Resim 51: Chaim Soutine, Sığır Karkası, 1924, Tuval üzerine Yağlı boya, 140.3 x 107.6 cm, Grenoble Müzesi, Grenoble, Fransa.

<https://www.wikiart.org/en/chaim-soutine/carcass-of-beef>

Resim 52: Francis Bacon, Çarmıha Gerilme İçin Üç Çalışma, 1962, Tuval üzerine kum ve yağlı boya, üç panel 198.1 x 144.8 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, ABD.

<https://www.guggenheim.org/artwork/293>

Resim 53: Damien Hirst, Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı, 1991, Cam, çelik, formaldehit çözeltisi ve kaplan köpekbalığı, 211x518x211cm, Tate Modern, Londra, İngiltere.

<https://gagosian.com/artists/damien-hirst/>

Sanatsal yönünün yanı sıra postmodern çağın getirisi olan pazarlama ve reklam hamleleri de Damien Hirst'ün başarısını hayli katlamaktadır. Bu konudaki öncüsü Andy Warhol olan Hirst, üretim felsefesi olarak Warhol'un da benimsediği 'rahatsız edici yaratıcılık' düşüncesini uygulamaktadır. Çeşitli intihal nitelemeleriyle de karşı karşıya kalan sanatçı piyasadaki binden fazla "noktalı" resminden beş tanesini kendisinin ürettiğini ve hatta asistanının ürettiklerini daha çok beğendiğini ifade etmesi oldukça tartışılmıştır. Ayrıca bu eleştiriler sayesinde Hirst'ün ününün arttığı da ifade edilmektedir.(Bayrak, 2012) Bu tutum tüketim çağında reklamın iyisi veya kötüsü olamayacağı görüşünü akıllara getirmektedir.

Hirst ölüm üzerine eserler üretirken bu duyguyu bilimsel bir gerçeklik yoluyla izleyiciye yansıtmayı amaçlamaktadır. "Verity", "Biyopsi Serisi" ve ölü hayvan bedenleri dramatik bir kurgudan çok gerçekçi bir kurgudur. Biyopsi resimlerinde ölümün gerçekten gezindiği, yol aldığı serüveni sergilemektedir. Bilime inandığını söyleyen sanatçının atölyesinin adı "Science Ltd." 'dir. Bu durum Andy Warhol'un fabrikasını akıllara getirmektedir.(Ümer, 2018)

Hirst'ün bilimsel bir gösteri biçimini benimsediği bu işlerden sonra son sergisi olan “İnanılmazın enkazından hazineler” kurgunun daha ön plana çıkarak gerçeklikle sınırının kaybolduğu bir sergidir. Sanatçı 2008 yılında Doğu Afrika kıyılarında enkazı çıkarılan bir geminin içerisinde bulunan Yunan, Mısır, Aztek kültürlerine ait arkeolojik buluntuları ve popüler kültür imgelerini bir kurgu içerisinde sergilemiştir. Bilimsel bir keşif içerisindeymiş gibi hissettiren sahte ve gerçek eserler bir arada sergilenmiştir. Mısırlı bir firavun büstünden Micky Mouse heykeline, tek boynuzlu at kafatasından sanatçının kendi portresine kadar gerçek ve sahte/kurgu birçok nesne bir arada sunulmuştur. Her bir nesne kendi anlamından koparılmış olarak bir arada sergilenmiştir.(Ümer, 2018) Kavramlar ve anlamlar üzerinden bir yeniden inşa etme süreci olarak tarif edilebilmektedir.



Resim 54: Damien Hirst'ün “İnanılmazın enkazından hazineler” sergisinde gösterilen sualtı keşif ekibinin olduğu bir sahne.

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1175266>

7. EYÜP ATAŞ'IN RESİMLERİNDE POST-TRUTH ANALİZİ



Resim 55: Eyüp Ataş, Poz, 2016, 204x161cm, Tuval üzeri yağlıboya, Özel Koleksiyon. Fotoğraf, Hüseyin Atış.

Marlene Dumas'dan Damien Hirst'e kadar birçok sanatçının sanatı yaşanan dönemden etkilenmek durumundadır. Globalleşmiş bir köy halini alan dünyamızda Doğu'dan Batı'ya, Kuzey'den Güney'e internet vasıtasıyla topyekûn bir etkileşim yaşanmaktadır. Görsel bir yoğunluğa sahip yeni medya çağında çoğunlukla okumak, konuşmak yerine bakma eylemi öncü bir aktiviteye dönüşmektedir. Ekranlardan her an sayısız görüntüye maruz kalınmaktadır. İnsanlık hayatı boyunca yaşanan kriz veya olaylardan ziyade artık bu görsel yoğunluk sanatçının sanat yapmasını zorlaştırmaktadır. Sosyal medyayla birlikte herkes küresel mahallelerinde bir süreliğine üne kavuşabilmektedir. Artık herkes varlığını bu yolla ifade eder durumdadır.(Graf, 2019)

Heterojen ve kaotik bir ilerleyiş gösteren modern yaşamda Eyüp Ataş toplumsal kabullerin ve görüntülerinin eleştirisini, eserlerinde bozarak yeniden inşa etmektedir. Ataş resimleri günümüzün çoğulcu durumunu birçok farklı imgeyi çarpıştırarak heterojen bir kaleydoskop⁵ yaratmaktadır. Bu çağın anlayışı tekil resimlerden ziyade

⁵ Çiçek dürbünü veya kaleydoskop, içine bakıldığında renkli desenler görülen bir aygıttır. Bu desenler, ışığın yansımasıyla elde edilir ve dürbün hareket ettirildikçe sürekli değişir. "Kaleydoskop" kelimesi Yunanca kalos, eidos, scopos sözcüklerinden türetilmiştir. https://tr.wikipedia.org/wiki/Çiçek_dürbünü

parçalı ve karmaşık bir yapıyı önemsemektedir. Ataş eserlerinde yaşadığı toplum ve etrafında olup bitenleri sorgulamayı öncelemektedir. Zira bugün global köyde yerel gerçeklikler, geçici gerçeklikler olarak durmaktadır. Ataş görsellik havuzundan çıkardığı manzara resimleri, çizgi film karakterleri, popüler kültür imgeleri ve eski ustaların figürlerini birleştirdiği resimlerinde yüksek kültür ve kitsch unsurları bir araya getirmektedir. Artık bugün Clement Greenberg'in aksine, Warhol ve Koons'un açtığı bu yolda kitschin kültürün bir parçası olduğu anlaşılmış durumdadır.(Graf, 2019)



Resim 56: Eyüp Ataş, Anita bu bir inanç meselesi, 2016, 130x105cm, Tuval üzeri yağlı boya, Özel Koleksiyon. Fotoğraf, Hüseyin Atış.

Bugün bu çoğulcu, eklektik, heterojen sanat düşüncesine ulaştıran uzun sanat hikayesinin kavramsal ve biçimsel katmalarının farkında olan sanatçı farklı görselleri alıntılamanın ötesine geçmektedir. Toplumun gerçeklik inşalarının üzerine sorgulamalar getiren sanatçı sanal ve görsel temsillerden daha çok varlığın özü konusundaki bu tartışmaya olumlu ve gerekli katkılar sağlamaktadır.(Graf, 2019)



Resim 57: Eyüp Ataş, İsimsiz, 2018, 45x55cm, Tuval üzeri yağlıboya, Özel Koleksiyon. Fotoğraf, Hüseyin Atış.

Gerçekliğin tek olduğunu fakat zihinler devreye girdiğinde bunun algılayana göre değiştiğini düşünen sanatçı eserlerini “çağlar arası bağ kurmak”, “noktaları birleştirmek” başlıklarıyla tarif etmektedir. Resimsel üslup olarak gerçekçi bir tarzı uygulayan sanatçı aslında gerçekliğin yerinden edilip yeni bir zemine yerleştirilmesinden kaynaklanan ayrıksılığı kabul etmektedir. Ataş’a göre bu durum aynı zamanda kendi gerçekliğini yaratmaktadır. Bu da yaşanan bu dönemin fotoğrafı halini almaktadır. Sanatçıya göre “Gerçek-yeni gerçek”, “klasik-pop”, “dün-bugün” aslında tamamen birbirinden ayrı sayılmamalıdır.

Yaşanılan bu çağı “Büyük aynanın kırılması” olarak niteleyen sanatçı, görsel yoğunluk ve bilgi bombardımanını, kırılan aynanın sonsuz parçalarının yansımaları olarak görmektedir. Kendisini ise bu parçaları yeniden birleştirmekle yükümlü kılmaktadır. Ataş’ın resimlerinde Pikachu’dan Mickey Mouse’a kadar birçok imge metafor olarak yeni bir anlam kazanmaktadır. Eserlerinde övgüden çok yergi dili hakimdir. Post-truth döneminin, bireyin ruh ve beden düalitesinde bir kopuş yarattığını düşünen sanatçı bu ikiliyi tekrar birleştirmeye çalışmaktadır. Eserlerinin yoğunluğu ve renkliliğinin gerekçesini, bu çağın öğütlediği “Şimdilik” (Anda olmak) görüşüne dayandırmaktadır. O’na göre geçmişi veya geleceği hayal ettiğimizde zihnimize birkaç sahne veya silik görüntü gelmektedir. Oysa ‘şimdi’ ’de sesler, renkler ve nesneler yığınıyla canlı bir şekilde karşılaşılmaktadır.



Resim 58: Eyüp Ataş, Her yerinde, 2019, 135x186cm, Tuval üzeri yağlıboya, Özel Koleksiyon. Fotoğraf, Hüseyin Atış.

8. POST-TRUTH ÇAĞDA FİĞÜRATİF RESİM VE HEYKEL

Post-truth, yani hakikatin önemsizleşmesi döneminin en temel sonucu, hakikatin tekliğinin ortadan kalkmasıdır. Ulaşılması gereken tek ve büyük bir hakikat arayışı son bulmuştur artık. Hatta herhangi bir arayıştan söz edilemez. ‘Hakikat’ bulunması gereken bir durumdan çıkmış, inşa edilen bir durum halini almıştır. Bu durum insanlık adına bir vazgeçiş mi yoksa bir buluş mu? Bilinmez. Fakat artık gerçek şudur ki herkes, her şey kendi hakikatini yaratmaktadır. Hakikat için mutlaka bir zihin gerekmektedir. Postmodernizm koşullarıyla birlikte hakikat önemini yitirmektedir.

Artık hakikat, kişiden kişiye değişen hatta gün be gün değişebilen bir durumdur. Sırasıyla gazete, radyo, televizyon ve internetin insan hayatına dahil olmasıyla birlikte bu durum kitlesel bir hal almıştır. Her şey taklidin taklidi durumuna evrilmiştir. Televizyon ile birlikte olayın sadece seslendirilmesinin yanında görsel olarak da aktarılması insan zihninde bir kırılma ortaya koymuştur. Ekranda gördüklerimizi gerçekten anlamlandırmak ve onu deneyimlemek arasındaki bağ kopmuştur. Dolayısıyla medya ve yeni medya yoluyla hayatımıza giren her şey simülasyon olarak gerçeğin yerini almıştır.

McLuhan televizyon ve radyoyla birlikte insanın imge dünyasının sanallaşmaya başladığını ifade etmekteydi. Dolayısıyla insandaki mekân ve zaman algısı değişmiştir. Başka bir anlamda da o medya türü insana eklemlenmiştir. Dolayısıyla diğer duyular zayıflamaya yüz tutmuştur. ABD'nin körfez savaşını televizyonlardan yayınlamasıyla halkta bu suça katılmıştır. Bir sinema filmi ve bir savaş arasındaki sınır bulanıklaşmıştır. Hangisinin gerçek, hangisinin kurgu olduğu birbirine karışmıştır.(Karaca & Paktin, 2018)

Koşullanmış olarak olsa bile geleneksel medyanın gerçekliğin bir temsili olma iddiasının yanında Yeni Medyada artık bir gerçeklik referansı yoktur. O artık bir simülasyon ortaya koymaktadır. Bilgisayar ortamına aktarılan her bir görüntü, ses gibi veriler kodlarla kaydedilmektedir. Kodlarla kaydedilen her bir veri artık mekân ve zamandan kopmuştur. Bu da her zaman, her türlü şekilde değiştirilebileceği, başka verilerle eklemlenebileceği anlamına gelmektedir.(Tokdil, 2018)

Jameson'ın "Aşırı-uzam" teorisi post-trut dönemin mekân ve algı konusundaki sınırsızlığını vurgulamaktadır. Hakikatin modernizmden beri yolculuğuna bakıldığında önce tekliği, sonra çokluğu, post-truth ile 'hiçliği' söz konusudur. Post-truth birey zamanın ve mekânın dışına taşarak hayatını kurguya dönüştürmektedir.(Sağır & Aktaş, 2019)

Post-truth dönemde herkes içerik-anlam-bilgi üreticisi konumuna evrilmiştir. Üretilen bilginin doğruluğu sorgulanmadan, kendi kitlelerine yankı fanusları yardımıyla yeni bir hakikat inşa edilmektedir. Yazma ve araştırmanın taşıdığı sorumluluğun yanında insan bilincinin daha çok 'görme' duyusuyla dünyayı algılaması, bu yeni medya türlerinin de görselleşmesine ağırlık kazandırmıştır. Artık tüm yaşam görsellerle çepeçevre sarılmış durumdadır. Günlük hayatın büyük bir bölümünde, konuşmadan, duymadan, dokunmadan çok görme eylemi gerçekleşmektedir.

Buradan sanatın geçmişteki başka bir evrimine dönmek gerekmektedir. Marcel Duchamp'la başlayan, sanatın nesnesinden çok kavramına, düşüncesine önem atfeden

Dadaizm, bu evrimi ortaya çıkartmıştır. Kavramsal Sanat'ın başlangıcı Duchamp'ın hazır-bulutnu bir nesneyi sanat eseri haline dönüştürmesidir. Bugün de bu felsefe boyut kazanarak yaşamın tüm alanlara sızmış durumdadır. “Her şey gider” düşüncesi tam olarak günümüzü, post-truth dönemi açıklamaya yetmektedir.

Modern sanatın ideallerinden olan özgünlük kavramı tartışmalı bir durumdadır. Manet'in Olympia'sı, Goya ve Picasso'nun bazı eserleri de kendinden önce gelen bazı sanatçıların eserlerini hatırlatmaktadır. Duchamp'ın hazır nesne ile daha da tartışmalı hale getirdiği sanatta özgünlük kavramı böylelikle bir kırılma yaşamıştır. Hazır nesnelerin özgünlüğünden bahsedilemez. Nicolas Bourriaud'ın ortaya koyduğu ‘postprodüksiyon’ kavramı 20.Yy. sanatının bir özelliğidir. Bu tarzda üretim yapan sanatçılar eski üretilmiş işleri kendi sanatlarıyla birleştirerek bir kes-yapıştır yolu izlemektedirler.(İpek & Selçuk, 2018)

Eski formların birebir kopyalanmasından farklı olarak onu alıp değiştirmek, saptırarak bir iş üretmek yine günümüz sanatında üretim yollarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kendine mal etme olarak bilinen Temellük sanatını kullanan Cindy Sherman, Sherry Levine ve Richard Prince gibi sanatçılar özgünlük tartışmalarının ekseninde çalışmalar üretmektedirler. Kendine mal etme sanatında sanatçılar eseri yeniden üretirken eserin orijinalinin iktidarının, hegemonyasının eleştirisi söz konusudur. Sanat eseri genellikle kendinden önce yapılmış olanlardan referanslar almaktadır. Dolayısıyla kendinden sonra yapılacaklara da referans vermektedir. İçinde oluşturulduğu kültürel çevrenin birçok farklı unsurundan etkiler taşımaktadır.(İpek & Selçuk, 2018)

Yazar Austin Kleon, insanın genetik yapısının dahi geldiği atalarından ve ebeveynlerinden kopyalar taşıdığını örnek göstererek sanatta da orijinallik diye bir şey olmadığını söylemektedir. Yaratıcı işler, önceden yapılmışlar üzerine veya yapılmışların karışımı olarak inşa edilmektedir.(İpek & Selçuk, 2018)

Antment'e göre 1980'lerde ortaya çıkan Yeni Kavramsalcılık postmodern durumun bir sonucudur. Nesneden ziyade toplumsal konulara, dil, cinsiyet ayrımlarına odaklanan yeni kavramsalcılık birçok farklı konuya eleştirel yaklaşmıştır. Postmodern Yeni Kavramsalcı sanatçı, toplumsal konuların alt katmanlarını irdeleyen, klişeleri eleştiren, kendine mal etme yöntemiyle bazı imgeleri yeniden anlamlandıran bir yapıya sahiptir. Hal Foster bu sanatçı tipinin en temel özelliğini 'göstergeyi manipüle etmek' olarak tarif etmektedir. Yeni Kavramsalcı sanatçı yöntemi melez bir yapıya sahiptir. Bu yöntem, yeni medyanın sunduğu olanaklarla hipergerçeklik, sanallık, simülasyon özellikleriyle birlikte alıntılama, kendine mal etmeye, saptırmaya elverişli hale gelmektedir. Postmodernizm'in çok pencereli yapısı gereği postmodern sanatçı da tek bir kategoride yer almamaktadır. Modernizmin aksine postmodernizmde gelenek göz ardı edilememekte hatta tekrar, yeniden kullanılmaktadır.(Bulduk, 2017)

Yönlendirme veya güdümlenme olarak bilinen "Manipülasyon" terimi, gelişen teknolojik olanakların sayesinde habercilik, fotoğraf ve medya üzerinden etkisini artırmaktadır. Yaygınlaşan tüketim kültüründe tüketilmesi istenen nesne bu yollarla manipüle edilerek daha fazla kazanç sağlaması için kullanılmaktadır. Adorno, bu durumu kültür endüstrisinin büyük bir aldatmacası olarak nitelemektedir. Çeşitli görsellerle hıza yönelik aldatmacalarla vaat edilenler gerçekleşmesi olanaksız şeylerdir. Bu yöntemi sanatçılarda kullanılmaktadır. Dadaist, kübist ve sürrealist sanatçılar resim, fotoğraf, grafik gibi alanları birbiriyle birleştirerek montaj, kolaj, kurgu yöntemlerini kullanmışlardır. Gelişen teknoloji bu olanakları gün be gün arttırmaktadır. Sanatta en önemli manipülasyon Duchamp'ın pisuvarı sanat nesnesi olarak sergilemesiyle yaşanmıştır. Sanatta kırılma yaratan bu durum yetenek ve beceriden ziyade fikir ve düşüncüyü öne çıkarmıştır.(Atan et al., 2017)

Globalleşen dünyada yol alan sanat, sermaye ve tüketim kültüründen gereğinden fazla etkilenecek, sınırları muğlaklaşarak disiplinler arası bir hal almıştır. Görüntünün inandırıcılık bakımından yazıdan etkili olması sayesinde görüntü üzerindeki manipülasyon artmıştır. Günümüz sanatının önemli bir unsuru haline gelen manipülasyon sayesinde sanat, izleyicinin gözüne hitap eden bir olgu olmaktan çıkarak izleyiciyi kendi içine dahil eder duruma evrilmiştir.(Atan et al., 2017)

Sanatsal nesnenin geri planda kalarak kavramın öne çıktığı günümüz sanatında sanatçı üretimini daha çok sanat tarihinde ortaya konulmuş imge ve formları metafor, manipülasyon, postprodüksiyon yoluyla yeniden üretmektedir. Bunu izleyiciyi sanatın içine dahil ederek ve izleyicinin aşına olduğu imgeleri kullanarak yapma yoluna gitmektedir. Bu bakımdan Leonardo Da Vinci'nin Mona Lisa'sı en çok yeniden üretilen eser olmuştur. Duchamp'ın "L.H.O.O.Q." adlı eseri ve Banksy'nin "Mona Lisa Gülüşü", Mona Lisa'nın yeniden üretilmesine verilebilecek örneklerden ikisidir. Bourriaud bugünkü sanat anlayışını yapılmamış yapmak yerine zaten var olanlar arasından seçtiklerini değiştirip montajlamak olarak tarif etmektedir.(Boynukalın, 2019)



Resim 59: Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q. 1919

<https://tr.wikipedia.org/wiki/L.H.O.O.Q.>

Resim 60: Banksy, Mona Lisa Gülümsemesi, 2004, Tumblr.

<https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/41743/1/banksy-girl-with-balloon-painting-pranks-sotherbys-london>

Baudrillard güzel, çirkin, bayağı, iyi, doğru gibi kavramların birbirine karıştığını, her şeyin estetikleşme çabası içinde olduğunu vurgulamaktadır. Sanat da şov dünyasıyla iç içe geçmiştir. Roland Barthes Pop Art'ı tarif ederken onun yüzeyselliğinden bahsetmektedir. Fluxus akımının önemli temsilcilerinden Josep Beuys herkesin bir sanatçı olduğunu, düşünceler ve konuşmalarla hayatlarını şekillendirdiğini "Sosyal

Heykel” kavramıyla aktarmıştır. Donald Judd işlerinin birer heykel olup olmadığı konusunda farklı düşünmektedir. O’na göre işler bir heykelde değildir bir resimde. Çevresinde gezilebilen objelerdir. Bunların gerçekten sanat olup olmadıkları konusunda Ernst Gombrich, ortaya sanat adı altında sunulan objenin o çerçevede değerlendirilmesi gerekliliğini vurgulamaktadır. Bunun doğru sonucuna da izleyici ve sanat eleştirmeni karar vermelidir.(Uzunaydın, 2018)

1960’lı yıllarda başlayan Dadaizm’le birlikte Duchamp geleneksel anlamda yapılan sanata karşı içerik ve bağlam açısından bir devrime kapı aralamıştır. Günlük nesneler sanatsal bağlamlarda kullanılır olmuş, bu anlamda kolaj, asamblaj teknikleri önem kazanmıştır. 19.Yy.’la birlikte yaşanan dönüşümler sanatçıları farklı disiplinlerden de yararlanmaya, iş birlikleri yapmaya itmiştir. Sanat biçimden içeriğe doğru bir kimlik değişimi yaşamıştır. 1960’lardan beri sanat ve teknoloji yan yana gelirken bunun en önemli temsilcilerinden Num Jun Paik, “Tv Budha” (1974) adlı videosuyla ön plana çıkmıştır.(Özkul, 2019)



Resim 61: Nam June Paik – TV Buda, 1974/2002, Buda Heykeli, TV monitörü, kapalı devre kamera, renkli, sessiz, değişken boyutlar, Nam June Paik Sanat Merkezi koleksiyonu, Gyeonggi-do, Güney Kore.

<https://publicdelivery.org/nam-june-paik-tv-buddha/>

Küreselleşme ve kapitalizmle birlikte şirketlerin sanat alımına yönelmesi, müze ve galerilerin ticarileşmesiyle eş zamanlıdır. Müze, galeriler ve sanatçılar bu durumda

daha şaşalı gösteriler, şovlar yapmak durumunda kalmışlardır. Böylelikle globalleşme ve özelleşme ortasında sıkışıp kalmışlardır. Bu tüketim kültürü yalnız sanatı değil bütün kültürü etkisi altına almıştır. İmaj anlamında sorunlar yaşayan büyük şirketler bu sorunu düzeltmek için sanat kurumlarına sponsor olmak durumunda kalmışlardır. Bunun en önemli örneklerinden biri Tate Galeri ve BP arasındaki anlaşmadır.(Yüksel, 2012)

Bu dönemin önemli sanatçılarından Marlene Dumas, postmodernizm atmosferinde eserler vermektedir. Teknik anlamda klasik eserlerden yararlanarak, zaman zaman onları kullanarak işler üretmektedir. Genellikle toplum içinde dışlanan ve haksızlığa uğrayan topluluk ve bireyleri işlemektedir. Terör, cinsiyetçilik, medya kültürü gibi konulara yoğunlaşmaktadır. Örneğin bazı eserlerinde medyatik ve ikonik sayılabilecek karakterlerin kabul gören imajlarının aksine onları “çirkin”, “travmatik”, “derin” hallerini yansıtır biçimde resmetmektedir. Sanatçı eser hazırlık sürecinde de dijital veya basılı görsel medya ürünlerinden sıklıkla yararlanmaktadır.

Alex Katz ise çalışmalarında kullandığı figürleri herhangi bir anlama, duyguya gereksinim duymaksızın yüzeysel olarak yansıttığını dile getirmektedir. Sanatçı fotoğraftan ve filmlerden oldukça yararlandığını ifade etmektedir. Eserlerinde yakalamak istediği etkiyi, konusunu, sahibini, hikayesini bilemeyeceğimiz bir fotoğraf, durdurulmuş bir film karesi gibi bir imaj olarak düşünmektedir. O’nun için konunun hiçbir önemi yoktur, stil en önemli konumdadır. Sanatçının belki de en belirgin postmodernist özelliklerinden biri modellerini veya çevresindeki insanları eser üretimine dolaylı olarak dahil etmesidir. Bunu modellerini jest ve hareketler konusunda özgür bırakarak, eser yaratımında etrafındakilerden fikir alıp-uygulayarak yapmaktadır. Sanatçı kendini ‘imaj yaratıcısı’ olarak tanımlamaktadır.

İngiliz sanatçı David Hockney’de eserlerine kaynak olan görselleri fotoğraf makinesiyle bizzat kendi fotoğraflamaktadır. Amerika’da yaşadığı dönemde de postmodernist, kapitalist yaşam tarzının günlük hallerini yansıtmıştır. Hockney’de kimlik sorunlarını işlemektedir. Hockney, günümüz teknolojik imkanlarını sanatına en

fazla ekleyebilen sanatçıların başında gelmektedir. Sanatçı 1990'lar da dijital çıktılardan, fotoğraflardan eserler üretmiştir. Duchamp'tan bu yana sıradan, günlük konuları işleyen önemli sanatçılardan olup fotoğraf, video, baskı, iPhone, iPad, kamera gibi araçları sıklıkla kullanmaktadır. Bu materyallerle birlikte sanatında renk ve kavramsal anlamda da önemli yenilikleri ortaya çıkarmaktadır.

Post-truth dönemin sanata en çok yansıdığı sanatçılardan biri de sanatçı Jeff Koons'dur. Koons'da Duchamp'ın açtığı yoldan devam etmekte, sıradan günlük malzeme ve konuları sanatında kullanmaktadır. Bir elektrikli süpürgeyi fabrikadan çıktığı haliyle, neon ışıklarla, pleksiglas içerisinde sunmaktadır. Alakasız, önemsiz bir nesneyi sanat eserine dönüştürmektedir. Üstelik Duchamp gibi başka bir isimle de olsa bile, imzalama gereği duymamaktadır. Koons'un sanatını tek bir üslubu yoktur, her şeyi, her şekilde sanata dönüştürebilmektedir.

Koons'un sanatını tarif etmek için yine çağın kavramlarından sanallık, alıntılama, kendine mal etme gibi başlıklar kullanılmaktadır. Sıradan, günlük nesneler ve popüler kültürün imajlarını sıklıkla kullanan sanatçı kendi sanatının önceliğini içerikten, kavramdan çok biçimi önceleyerek tariflemektedir. Han'a göre Koons'un sanatı izleyiciyi düşünme zahmetinden kurtararak, günlük hayattan tanıdığı imgelerle doğrudan bağ kurmasını sağlamaktadır. Bu durumda izleyici kendisinden öteye geçememektedir. Sosyal medyanın yankı fanusları gibi Koons sanatı da yenilik ve 'öteki' 'yi dışlar durumdadır. Koons'un sanatı için sıradanın ötesine geçilmesi beklenmemektedir. Bütün bunların yanında Koons'un üretim yelpazesinin genişliği için büyük bir topluluk görev almaktadır. Koons atölyesinde disiplinler arası bir sanat üretimi ortaya koymaktadır.

Fikir üreten bir başka sanatçı da Maurizio Cattelan'dır. Cattelan'da üretim konusunda çok farklı disiplinlerden yardım almaktadır. Duchamp ve Warhol Cattelan'ın sanatına en çok ilham veren sanatçılardır. Sanatçı kendisini 'palyaço' olarak tanımlamaktadır. Bu tanımla kastedilen insanın 'vicdan' duygusudur. Eleştiri, İroni ve mizahı sık sık kullanan sanatçı genellikle iktidarı, otoriteyi, hegemonyayı sorgulamaktadır. Sanatçı

ölmüş hayvan tahnitlerinden tutun da organik bir muza kadar birçok farklı malzemeyi sanatında kullanmaktadır. Her türlü otoriteyi sorgulayan sanatçı sanatın kendisini de Art Basel’de duvara bantladığı muzla sorgulamıştır. Bu sorgulamanın da ciddi ekonomik getirisi ve reklamına katkı sağlaması günü birlik değişen post-truth dönemin hakikatlerindendir.

Ön plana çıkan bir diğer sanatçı da İngiliz Damien Hirst’tür. Yaşamın en temel sorunsallarından ‘ölüm’ kavramını sıklıkla işleyen sanatçı gerçekten ölü hayvan bedenlerini kullanarak, ölümün kendisini bizlere sergilemektedir. Sergileyiş biçimleriyle de dini konulara ve müze mantığına göndermelerde bulunmaktadır. Ölüm gibi derin bir konuyu ölü hayvanlarla işlerken diğer taraftan oldukça değerli elmaslarla donattığı kafatasını da ulaşılması zor maddi ölçütlerle bir arada sergileyerek tüketim nesnesine dönüştürmektedir. Üretim aşamasında intihal eleştirileriyle karşılaşan sanatçı, kurduğu asistan ekip tarafından fiziksel anlamda dahil olmadığı eserlerde ortaya koymaktadır.

Hirst’ün belki de post-truth döneme en çok oturan projesi, son sergisi ‘İnanılmazın enkazından hazineler’ ‘dir. Bu sergiye kadar ölüm gibi daha bilimsel temaları işlerken sanatçı, bu sergiyle birlikte kurgunun ön plana çıktığı ve gerçek ile sınırlarının kaybolduğu bir yöntem ortaya koymuştur. Sanatçı bu sergisinde gerçek arkeolojik buluntularla birlikte popüler kültür ikonlarını bir arada sergilemiştir. Bu özellik tam da post-truth dönemin yansıması olup sahte ile gerçeğin yer değiştirerek sınırlarının ortadan kalkmasıdır.

‘Büyük aynanın kırılarak küçük parçalara ayrılması’ metaforuyla sanatını tanımlayan Eyüp Ataş’ da ‘Hakikatin önemsizleşmesi’ dönemini vurgulamaktadır. Artık hakikatin büyük aynası kırılmış ve sayısız yeni hakikat ortaya çıkmıştır. Buluntu fotoğrafı, dergi imajlarından yararlanan sanatçı toplumsal kabuller üzerine çok katmanlı, imajların çarpıştığı kaleydoskopu andıran eserler ortaya koymaktadır. Post-truth dönemin çoğulcu, heterojen ve eklektik yapısını yansıtan işlerinde kültürel sorgulamaları ironik, zaman zaman rahatsız edici bir dille vurgulamaktadır. Birçok farklı zaman

diliminin tek bir yüzeyde toplandığı kurgusal eserler ortaya çıkarmaktadır. Post-truth dönemin bir sonucu olarak gördüğü ruh-beden ayrımını yine post-truth bir üslupla bir araya getirmeye çalışmaktadır.

Post-truth un figüratif resim ve heykel ile ilişkisinin incelenmesinin sebebi, figüratif sanatın gerçekçi bir tavra sahip olmasındandır. Bu gerçekçi tavır modernizmde rasyonel akıl olarak kendini ortaya koyarken postmodern zeminde, post-truth bir atmosferde ‘gerçek’ yerinden edilmiş durumdadır. Gerçeğin yerine ise simülasyonun her türlü ve farklı katmanları etkin duruma geçmektedir. Figüratif resim ve heykelde ortaya çıkan figür, ilham alınan kaynağının bir yansımasıdır.

Post-truth atmosferde yeni medyayla birlikte insanların yaşamları sanal pencerelerden yansıtılıp, algılanır olmaktadır. Bu sanal pencerelerde yansıyan ve yansıtılan sahneler çoğu zaman gerçek olmaktan uzak, idealize edilmiş, kurgusal sahnelerdir. Yazının belirli bölümlerinde de değinildiği üzere post-truth dönemde insan hayatının büyük bir bölümü simülasyon ve kurgu halini almaktadır. Yansıttığı ‘şey’ gerçekten öte ideal olanın yansıtılması, gerçekleşmemiş veya gerçekleşmesi mümkün olmayanın yansıtılması durumudur.

Bugünün insanının yaşamı böyle iken, Duchamp’ın kavramsal sanatının açtığı yolda, Pop Sanatın eşliğinde, kapitalist bir anlayışta sanat da artık doğayı, gerçeği yansıtmaktan uzaktır. Figüratif resim ve heykelde aktarılan imge, dış dünyanın tam olarak taklidini sağlamamaktadır. Anti sanat sloganıyla ses getiren Dadaizm’den bu yana sanat, hakikatin önemsizleştiği bu çağda ‘her şey sanat’ anlayışına evrilmiştir. Kavramsal sanatçı, sonsuz malzeme havuzunda içeriği ön plana çıkarırken bugün sonsuz kavram havuzunda çabalamaktadır.

Simülasyon çağında artık gerçeklikle bağlar kopmuş, simülasyon ‘gerçek’ halini almıştır. Artık her şey sanat, herkes sanatçı konumundadır. Bir başka anlamda görsel bir dünyadır burası artık, her an görsellerin tüketilip yeniden yaratıldığı bir sistemdir. Her şey figürlerden, şekillerden, biçimlerden, göstergelerden oluşmaktadır.

Dolayısıyla post-truth dönemle birlikte nasıl gerçekler bulanıklaşarak, katmanlar ‘transparanlaşarak’ birbiri üzerine eklenmiş ise sanatın sınırları ve tanımı da sonsuz bir yapıya bürünmektedir. Sanal yaşamlar sanatın yerine geçme konusunda iddialıdır. ‘Sanal’ ve ‘sanat’ yer değiştirmektedir. Post-truth dönemde sanal yaşamlar, sanatı yerinden ederek onun tahtına geçme eğiliminde ilerlemektedir.

Postmodernizmle ortadan kalkan sınırlar sayesinde her bir yerel sanatçı dünya üzerinde yaşayan başka bir sanatçının eserlerini internet sayesinde görebilmekte, bir etkilene süreci doğmaktadır. Globalleşen dünyada bu etki normal karşılanırken ortaya çıkan bu alışverişte bir gerçeklik kırılması söz konusu olmaktadır. Hakikat nasıl tek olmaktan çıkmış herkese, her duruma göre değişebilen kaygan bir zemin oluşturmuşsa artık sanat da o zemin üzerinde durmaya çabalamaktadır. ‘Figür’ açısından ister resim olsun ister heykel, bu sorunlu bir durum gibi görünmemektedir fakat insan için bir yol ayrımı söz konusudur.

İlk çağ felsefesinde sofistler ve Sokrates evrensel bir hakikatin olduğu konusunda anlaşmazlık içinde olmuşlardır. Sofistler duruma ve zamana göre değişkenlik gösteren bir hakikat fikrini savunurken Sokrates tek evrensel bir hakikate vurgu yapmaktaydı. Postmodernizmde ise tekrar sofistlerin bakış açısına bir geri dönüş olarak hakikatin izafiliği ortaya konmaktadır.(A. Güven, 2020)

Bir örnekleme yapılması gerekirse; bir tekerleğin yandan görünüşü (çember şeklinde) hayal edilebilir. Bu tekerlek üzerinde bir nokta belirlenmelidir. Tekerlek döndükçe bu nokta döner ve tekrar aynı, göz hizasına gelecektir. Fakat fotoğraftan uzaklaşıp bakıldığında nokta her dönüşte tekrar aynı yere geliyor olsa da tekerler dönerek, bir devinim ortaya koyduğundan dolayı yerinde kalması mümkün değildir. Bir ilerleme söz konusudur.

Bu örneklemeden de anlaşılacağı üzere yazara göre post-truth ile hakikat göreceliliğe tekrar kavuşurken sanat da aynı bu döngü içerisinde ilkel mağara resimlerinin sanatın başlangıcı durumuna geri dönmesi söz konusudur. Bugünün sanatçılarının, tekrar

mağara resimlerinde görülen, bereket tanrıçalarını temsil ettiği düşünülen ilkel, öznel dünyaya geri döndüğü görüşü tartışılmalıdır. Yazar bu durumu “Hakikat çemberi” başlığıyla nitelemektedir.

9. SONUÇ

Avrupa’daki aydınlanma çağı ve devrimlerle birlikte toplumları en ideal seviyeye akıl ve bilim yoluyla yükseltmeyi amaçlayan modernizm zamanla hammadde yetersizliğinden dolayı sömürgecilik ön plana çıkmış sonucunda dünya savaşları gerçekleşmiştir. Her ne kadar toplumları ileri taşımak hedefiyle aydınlar tarafından savunulsa da politik çıkarlar ve kapitalizm sayesinde sömürgecilik, asimilasyon, emperyalizm ve tek tipleştirme gibi negatif yönleriyle birlikte önemini kaybetmiştir. Modernizmin akıl, bilim yoluyla ulaşmaya çalıştığı bilgi ‘hakikat’ idi. Nietzsche’ye göre hakikat kişiden kişiye göre değişen bir perspektif olgudur ve evrensel bilgiye ulaşmaya giden yolda insan zihni gerçek hakikate ulaşmak için yeterli değildir. Modernizmin amacı evrensel hakikate ulaşmak, toplumları aydınlık bir medeniyete ulaştırmak olmuştur.

Modernizm ve hakikat ilişkisinde sanat insan yapımı olarak “yapma var olan” dır. Heidegger’e göre sanat nesnesinin hakikatine ulaşmak için eserin penceresinden bakmak gerekmektedir. Eserin kendinde ortaya çıkan dünya ve yer yüzündeki kavga eserin hakikatini göstermektedir. Benjamin’e göre ise sanat eserindeki hakikat için yapı sökümü yoluyla alegorik bir yaklaşım gerekmektedir. Hakikat özne yoluyla nesneye yüklenmektedir. Nietzsche’ye göre nesnel bilgi o nesnenin hakikatine ulaşılmasını engellemektedir. Modernizmde hakikat tartışmaları farklı görüşlerle birlikte devam etmiştir.

Postmodernizmde hakikat kişiden kişiye, bölgeden bölgeye göre var olmaktadır. Her bir değer birbirine eşit konumdadır. Posmodernizmde “esneklik” kavramı önem kazanmıştır. Postmodernizm çoğulculuğu, etnik öğeleri, bireyselliği, yerel anlatıları, farklılıkları, ötekini, belirsizliği, göreceliliği vurgulamaktadır. Anlamdan ziyade

“yorum” önemlidir. Şüphencilik olarak da ifade edilen postmodernizm temel olarak gerçek bilgiye sadece akıl yoluyla ulaşamayacağını savunmuştur. Modernizmin devamı mı ya da karşıtı mı olup olmadığı tartışmaları süregelmıştır. Lyotard ve Jean Baudrillard postmodernizmi emeğin yerini bilginin alması olarak açıklamışlardır. Postmodernizmle birlikte büyük anlatılar, bilimsel görüş, akılcı yaklaşımlar yerini öznel görüşlere ve düşüncelere bırakmıştır. Baudrillard’ın taklitçi medya anlayışı olarak açıkladığı ‘simülasyon’ kavramı doğmuştur. Postmodernizmle beraber hakikat parçalara ayrılmıştır. Postmodernizmle birlikte feminizm, eşcinsellik, siyahiler, özetle “ötekiler” ön plana çıkmaya başlamıştır. Yerellik, çok kültürlülük, demokrasi gibi kavramlar yayılarak homojen bir yapı halini almıştır. Ulusal hukuk ve Ulus Devlet gibi kavramlar zayıflamıştır. Kimlik kavramı genişleyerek katmanlı ve esnek bir yapı kazanmıştır.

Yeni medyanın gelişimiyle birlikte sosyal ağlar yaygınlaşmıştır. Yeni medya kullanıcılarına içerik üretebilme, ürettiklerini paylaşma sokabilme olanağı vermiştir. Bilgisayar tabanlı yeni medyayla birlikte yazı, görüntü, ses ve hareketin tek seferde, aynı ortamda çoğaltılıp, yayılabilme imkânı ortaya çıkmıştır. Sosyal medya sitelerinde dolaşıma sokulan haberler büyük haber kaynaklarından daha fazla ilgi gördüğü ortaya çıkmıştır. Gerçek hayatta kendi kimliğini ortaya koyamayan bireylerin sosyal medya da ideal bir kimlik arayışına girmektedirler. California Üniversitesi, sosyal medyanın bireylerde depresyon, dikkat bozukluğu, narsistik, bağımlılık gibi negatif etkiler doğurabildiği yönünde bir araştırma ortaya koymuştur. ‘Tık tuzağı’, ‘yankı fanusları’, ‘filtre’ gibi özellikleriyle sosyal medya, kullanıcıları yanlış yönlendirmeye elverişli olmaktadır.

Postmodern söylem çerçevesinde, küreselleşen dünyayla birlikte yeni medya ve sanatın bağları güçlenmiştir. Dijital olanakların artmasıyla kolaj, montaj teknikleri gelişmiş, üretim ise kitlelere yönelik olmaya başlamıştır. Postmodernizmin yapı taşlarından olan farklılıkların, ötekinin ön plana çıkarılması görüşüyle birlikte sanatta yalnızca güzel olana değil, çirkine, bayağıya, komiğe, trajik olana da yer verilmeye başlanmıştır.

Teknolojik araçlarla sanat, tasarım ve zanaat iç-içe geçerek seri üretim uygulamalarına geçilmiştir. Fotoğrafın icadıyla beraber “biriciklik”, “şimdi ve buradalık” tartışılır hale gelmiştir. “Demokrasi” ve “ulaşılabilirlik” kavramları önem kazanmıştır. Bazı sanatçılar 1960’lı yıllarla birlikte sanatlarında televizyon, sinema ve fotoğraftan yararlanmışlardır. 1980’lere gelinmesiyle bilgisayar ve videoyu, 1990’larda ise interneti sanatsal yaratım aracı olarak kullanmışlardır. Eser açısından ise sınırsız paylaşılabilme ve çoğaltılıp manipüle edilme durumu oluşmuştur. Sanatçılar daha çok toplumsal sorunları ve meseleleri konu edinmişlerdir. Sanatta disiplinler arası yaklaşımlar daha belirgin bir duruma gelmiştir. Tüketilen ürünler estetikleştirilmiş, estetik gereksinimlerde tüketim nesnesine dönüştürülmüştür.

Postmodernist sanat ve pop art etkileşim içine girmiştir. Sanatçı-mühendis kavramı güçlenmiştir. Dijitalleşmenin yeni medyayla birlikte negatif sonuçlarından biri sanat konusunda yeterliliği olmayan herhangi birinin bu disiplinde işler üretebilmesine imkân sağlaması olmuştur. “Pastiş” yoluyla geçmiş, fütursuzca kullanılabilir hale gelmiştir. Öznesizliğin hâkim olduğu postmodern sanatta özgün özelliklere gerek kalmamıştır.

Postmodernizmle birlikte ortaya çıkan Post-truth dönemde kitleler artık kendi duygu durumlarına göre “yalanın” hakikatin yerine geçmesine göz yummaktadırlar. Rasyonel bakış açısı yerine öznel, duygusal bakış açısı hakimdir. Artık herkes kendi hakikatini inşa etmektedir. TV, radyo, internet gibi geleneksel medya ve yeni medya unsurlarıyla insan algısı da parçalanmaya devam etmektedir. Deneyimlenmeden anlaşılması mümkün olmayan olay ve durumların medya yoluyla insan hayatında görsel, işitsel ve hareketli bir şekilde yer etmesi hakikatin önemsizleştiği yeni bir yaşam biçimi yaratmıştır. Her şey simülasyona uğramış, hazmedilmesi ve içselleştirilmesi olanaksız bilgi ve içerik yığınıyla çepeçevre sarılmış bir sanal yaşam kurgulanmıştır.

Post-truth birey hayatını yapı söküne uğratarak ideal olarak düşündüğü anları/parçaları paylaşımına sokmaktadır. Zaman, mekân ve insan arasında bir kopuş,

bir savruluş yaşanmaktadır. Sanat artık bir tüketim nesnesine dönüşmüştür. Artık felsefe ve öznenin yaşamından söz edilemez olmuştur. Postmodernizmle gelen bilgi çokluğu insanın daha kolay manipüle edilebilmesini olanaklı kılmıştır. İnsanın belirli bir duyusuna hitap eden medya türü zamanla o duyu organını güçlendirirken diğerlerini zayıflatmaktadır. Kurgulanmış filmler ve gerçek hayat arasındaki sınırlar bulanıklaşmaktadır. Gerçeklik ilkesi manipüle edilen insan, artık gerçeğe en yakın gördüğünü gerçek sanmaktadır.

Post-truth dönemin sanatçıları kitle kültürünün yönlendiricisi olan medyadan aldıkları imajlarla postmodern zamanın eklektik sanatını yansıtmışlardır. Benjamin'e göre Postmodern dünyanın sanatında yeniden-yeniden üretim söz konusudur. Pastische postmodern sanatın en etkin dili olmuştur. Özgünlük kavramı önemini yitirmiştir. Alt kültür ve yüksek kültür ikilemini yok etmeye çalışan postmodern sanat anlayışı bunu popüler kültür vasıtasıyla gerçekleştirmektedir. Ludwig Wittgenstein'a göre bundan böyle sanatta gerçek olanın temsili söz konusu değildir. Bu dönemin sanatı pastiş, keyfiliği, anarşiyi, taklidi, ironiyi, oyuncululuğu önemsemektedir. Sanatçı sezgiselliğe, yaratıcılığa, fanteziye, alt kimliklere, hayal gücüne, duyguya, tüketim kültürüne yoğunlaşmaktadır. Yeni Medya Sanatının önemseddiği yöntem, izleyicinin esere müdahil olabildiği, etki edebildiği bir yöntemdir.

Dış dünyadaki gerçekliğin yansıması olan figüratif resim ve heykel, içinde bulunan göstergeler çağında skalasını genişletmiştir. Sanatçının kendi yaşamında deneyimlediği anların dışında yeni medya sayesinde karşılaştığı sayısız görselin ve içeriğin sanatında yer ettiğini söylemek mümkün görünmektedir. Bu bağlamda geçmişten sayısız imgenin, bugünün milyonlarca üretiminin ve teknolojinin getirdiği sınırsız geleceğin sanata etki etmemesi düşünülmemelidir. Sanatçı-mühendis kavramı güçlenmiştir. Post-truth dönem özgür ve demokratik bir ortam sağlamaktadır. Dijitalleşmenin yeni medyayla birlikte negatif sonuçlarından biri sanat konusunda yeterliliği olmayan herhangi birinin bu disiplinde işler üretebilmesidir.

Postmodern zeminde post-truth dönemin önde gelen; Marlene Dumas, Alex Katz, David Hockney, Jeff Koons, Maurizio Cattelan, Damien Hirst gibi sanatçıları da post-truth dönemin çok katmanlı, zengin üretim yöntemlerini kullanmaktadır. İncelenen bu sanatçılar bağlamında artık ötekileştirilmiş, dışlanmış veya görülmek istenmeyenleri gösterebilen bir sanat söz konusudur. İzleyici esere dahil edilerek, anlamdan çok biçim ön plana çıkarılmaktadır. Her türlü teknolojik araç sanat üretiminde kullanılır olabilmektedir. Disiplinler arası üretimler söz konusudur.

Post-truth dönemin figüratif resim ve heykel sanatçıları fikirsel üretimine dahil olsa bile fiziksel anlamda eserin üretilmesine dahil olmak zorunda değildir. Her türlü hazır, günlük, popüler nesne sanat eserine dönüştürülebilmektedir. Her türden izleyici ve sanat arasındaki sınır ortadan kalkmış sanat tüketim unsuru olmuştur. Bütün otoriteler sorgulanmakta hatta sanatın kendi otoritesi bile tartışılabilir. Kurgu ve gerçek birbirinin içine karışmış hangisinin gerçek, hangisinin kurgu olduğu önemini yitirmiştir. Simülasyonun simülasyonu olan bu çağda hakikati yansıtmak durumunda olan sanat ancak simülasyonu yansıtır duruma gelmiştir. Post-truth birey bütün bu seçenekler içinde en ideal olanlarını seçerek kendi sanal gerçekliğini kurgulamaktadır.

Artık tüm yaşam görsellerle çepeçevre sarılmış durumdadır. Sanatçılar eski üretilmiş işleri kendi sanatlarıyla birleştirerek bir kes-yapıştır yolu izlemektedirler. Kendine mal etme yöntemiyle bazı imgeleri yeniden anlamlandıran bir yapıya sahiptir. Küreselleşme ve kapitalizmle birlikte şirketlerin sanat alımına yönelmesi, müze ve galerilerin ticarileşmesini doğurmuştur. Müze, galeriler ve sanatçılar şaşalı gösteriler, şovlar yapmak durumunda kalmışlardır. Figüratif sanatın gerçekçi tavrı modernizmde rasyonel akıl olarak kendini ortaya koyarken postmodern zeminde, post-truth bir atmosferde ‘gerçek’ yerinden edilmiş durumdadır. Sanal pencerelerde yansıyan ve yansıtılan sahneler çoğu zaman gerçek olmaktan uzak, idealize edilmiş, kurgusal sahnelerdir. Pop Sanatın eşliğinde, kapitalist bir anlayışta sanat da artık doğayı, gerçeği yansıtmaktan uzaktır. Simülasyon çağında artık gerçeklikle bağlar kopmuş, sanat gerçeklikten yararlanmak yerine simülasyondan yararlanmak durumunda kalmıştır.

Her şey figürlerden, şekillerden, biçimlerden, göstergelerden oluşmaktadır. Sanal yaşamlar sanatın yerine geçme konusunda iddialıdır. ‘Sanal’ ve ‘sanat’ yer değiştirmektedir. ‘Figür’ açısından ister resim olsun ister heykel, bu sorunlu bir durum gibi görünmemektedir fakat insan için bir yol ayrımı söz konusudur. Postmodernizmde ise tekrar sofistlerin bakış açısına bir geri dönüş olarak hakikatin izafiliği ortaya konmaktadır. Bugünün sanatçılarının, tekrar mağara resimlerinde görülen, bereket tanrıçalarını temsil ettiği düşünülen ilkel, öznel dünyaya geri döndüğü görüşü tartışılmalıdır. Yazar bu durumu “Hakikat çemberi” başlığıyla nitelemektedir.

KAYNAKÇA

- Akdağlı, S. (2021). Maurizio Cattelan’ın Eserlerinde İroni ve Eleştiri. *GSF Sanat Dergisi*, 37, 65–83.
- Akman, İ. (2015). Postmodern Dönemde Gerçekliğin Yitimi ve Bilge Karasu’nun Eserleri. *Turkish Studies*, 12(22), 27–42.
- Aldemir, A. (2019). Güzeli Kurtarmak: Güzeli Yeniden Düşünmek Üzerine. *Medeniyet Sanat- İMÜ Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 5(2), 151–156.
- Alpay, Y. (2017). *Yalanın Siyaseti*. Destek Yayınları.
- Aslan, T., & Eryılmaz, E. B. (2020). Günümüz Sanatında Tüketim Nesnesi Olarak Sanat Eseri. *Tarih Okulu Dergisi*, XLIX, 4531–4548.
- Atan, A., Uçan, B., & Renkçi, T. (2017). Çağdaş Sanat ve Tasarımda Manipülasyon Etkileri. *Academia*, 1–9.
- Aydın, A. F. (2020). Post-Truth Dönemde Sosyal Medyada Dezenformasyon: Covid-19 (Yeni Koronavirüs) Pandemi Süreci. *Asya Studies*, 12, 76–90.
<https://doi.org/10.31455/asya.740420>
- Aydoğan, D. (2019). Hakikat Yitimi Koşullarında Sanat ve Sinema: Simülasyon, Post-Truth ve Gerçeklik. *E-Kurgu*, 27(4), 79–98.

- Ayhan, E. (2006). *1980 Sonrası Türk Resminde Figüratif Eğilimler*. Sakarya Üniversitesi.
- Bal, M. (2015). Postmodernizmin Düşünce ve Sanat Dünyasında Tanımı. *Mavi Atlas*, 0(4), 120–135. <https://doi.org/10.18795/ma.70857>
- Balkır, N. (2019). Rembrandt’tan Damien Hirst’e Sanatta Hayvan Karkasının Temsili. *Idil Journal of Art and Language*, 63, 1415–1420. <https://doi.org/10.7816/idil-08-63-01>
- Baranseli, E. S. (2017). Bir Protesto Aracı Olarak Sanat, Yeni Medya Etkisi ve Banksy Örneği. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7(16), 264–280. <https://doi.org/10.16950/iujad.343113>
- Baş, M., & Erdoğan Tarakçı, İ. (2018). Post-Truth Medya ve Tüketici Davranışlarına Etkisi: “Genç Yetişkinler” Üzerine Keşifsel Bir Araştırma. *Journal of Business Research - Turk*, 10(4), 1110–1122. <https://doi.org/10.20491/isarder.2018.565>
- Batu, M., & Tos, O. (2017). Tüketim Kültürü Odağında Modernizm ve Postmodernizmin Karşılaştırılması. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 5(2), 991–1024.
- Bayrak, B. (2012). Çağdaş Sanat Pazarında Bir Marka Olmak: Bir Vaka İncelemesi Olarak Damien Hirst. *NEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2, 240–271.
- Becermen, M. (2009). Nietzsche ve Adorno’ da Sanat ve Hakikat İlişkisi Üzerine Bir İnceleme. *Kaygı*, 13, 29–40.
- Bektaş, O. E. (2017). Postmodern Dünyada Yaşlı Olmak. *Yaşlı Sorunları Araştırma Dergisi*, 10(2), 9–18.
- Boynukalın, A. R. (2019). Dijital Sanatta Yeniden Üretim Olanakları ve İmgesel Aktarımlar. *Academia*, 229–289.
- Bulduk, B. (2017). Yeni Kavramsalılık: Jeff Koons, Damien Hirst, Sherrie Levine, Cindy Sherman. *Ulakbilge Dergisi*, 5(18), 1939–1947. <https://doi.org/10.7816/ulakbilge-05-18-01>
- Burunsuz, M. (2013). *Günümüz Sanatında İfadeci Yaklaşımlar Bağlamında Belirginleşen Desen Olgusu*.

- Burunsuz, M. (2020). Postmodern Sanatta Eser Ve Kavram Bileşenleri Üzerine Bir Değerlendirme. *Yıldız Journal of Art and Desing*, 7(2), 100–120.
- Büyükparmaksız, M. A., & Okur, A. (2021). Sanat Eğitimi Alan Öğrencilerin Yeni Medya Sanatına Yönelik Görüşleri. *Ekev Akademi Dergisi*, 25(85), 247–264.
- Çağmar, M. Ş. (2017). Sanat Eserinde Hakikat: Martin Heidegger ve Walter Benjamin. *E-Şarkiyat İlmi Araştırmaları Dergisi/Journal of Oriental Scientific Research (JOSR)*, 9(2), 599–611. <https://doi.org/10.26791/sarkiat.334845>
- Cançat, A. (2018a). Pop Sonrası Pop; Neo Pop. *Art-Sanat*, 9, 323–335.
- Cançat, A. (2018b). Yeni Medya Sanatı Üzerine... *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 40, 165–178. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsed/issue/36820/392140>
- Carter, R., Storr, R., Blazwick, I., & Schwabsky, B. (2003). *Alex Katz*. Phaidon.
- Çelik, F. (2021). Siberetik Mekanda “Hakikatimsi” Kavuşma: Sanal Kızıyla Buluşan Güney Koreli Anne Örneği. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 35, 126–140. <https://doi.org/10.31123/akil.887925>
- Çoban, B. (2019). Post Truth Çağında Dijital Gazetecilik ve Haber Başlıklarında “Tık Tuzağı.” *E Kurgu-Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli Dergisi*, 27(4), 35–49.
- Dişbudak, H. G. (2019). *Teknolojik ve Yapay Malzemelerle Çağdaş Heykel Uygulamaları*.
- Erdem, H. S. (2006). Hakikat ve Metafor. *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, 6(3), 59–76.
- Ergin Halhallı, H. K. (2013). Hakikatin İptali ya da Çirkinliğin Meşrulaşması Olarak Kitsch Pratikler. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(8), 189–196.
- Erim, B. (2016). *Pop Art Döneminin Türk Özgün Baskı Resim ve Plastik Sanatlar Üzerine Etkileri*. <https://www.infodesign.org.br/infodesign/article/view/355%0Ahttp://www.abergo.org.br/revista/index.php/ae/article/view/731%0Ahttp://www.abergo.org.br/revista/index.php/ae/article/view/269%0Ahttp://www.abergo.org.br/revista/index.ph>

p/ae/article/view/106

- Eroğlu, Ş., & Çakmak, T. (2020). Post-Truth Dönemini Anlamak: Hacettepe Üniversitesi Bilgi Ve Belge Yönetimi Bölümü Öğrencilerinin Yeni Medya Araçları Kapsamında Bilgi Bozuklukları ve Doğrulama Algılarının Değerlendirilmesi. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 39, 307–326.
- Ersöz Karakulakoğlu, S., & Demir Askeroğlu, E. (2018). Dijitalleşmenin Etkisinde Dönüşen Sanat ve Kuşaklar Üzerine Bir Çalışma. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 47, 409–426.
- Evre, B. (2007). Bir Düşünüş Biçimi Olarak Postmodernizm ve Temel Parametreleri. *Akdeniz İ.İ.B.F. Dergisi*, 13, 1–23.
- Graf, M. (2019). *Eyüp Ataş Seçme Eserler 2012/2019*.
- Güler, M. (2019). Gerçekte(N) Öyle Mi Olmuş: Post Truth Zamanlarda Tarihin Temsili. *Tarihyazımı*, 1(1), 136–147.
- Gültekin, M. (2007). Charles Baudelaire ve Modernizm. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(19), 82–94. <https://doi.org/10.17755/esosder.92585>
- Günay, B. (2020). Tablolardaki Ölüm Nesneleri: Vanitas Natürmort Geleneği. *ResearchGate*, 1–14.
- Güner, A. (2019). Sanatta Yeni Medya ile Değişen İfade Olanakları: Banksy; “Girl With Balloon” Örneği. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 13(24), 101–113.
- Gürkan, H. (2016). Yeni Medya ve Sanat İlişkisi: Sinemanın Dönüşümü. *Akdeniz İletişim Dergisi*, 25, 161–178.
- Gürpınar, Ö. (2019). Çağdaş Sanatta Nesnelerin Ticarileştirilmesi Sorunsalı: Jeff Koons Örneği. *Ulakbilge Dergisi*, 7(38), 489–496. <https://doi.org/10.7816/ulakbilge-07-38-03>
- Güven, A. (2020). Hakikatin Yitimi Olarak Post-Truth: Bir Kavramsallaştırma Denemesi. *İnsan ve İnsan Dergisi*, 7(23), 20–36. <https://doi.org/10.29224/insanveinsan.577956>
- Güven, S. (2015). Postmodern Siyaset ve Söylem: Siyasi Parti Lider Söylemleri Üzerine Bir Çalışma. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik*

Dergisi, 3(1), 208–241.

Hepsev, S. (2004). *Sophie Calle, Nan Goldin ve Marlene Dumas'da Öznellik ve Bedenin Temsili*.

İlter, T. (2006). Modernizm, Postmodernizm, Postkolonyalizm: Ben-Öteki İlişkileri ve Etnosantrizm. *Küresel İletişim Dergisi*, 1, 1–14.

İpek, A. N., & Selçuk, S. Ü. (2018). Sanat Eserinin Kendinden Başka Referansı Yok Mudur? *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 6(15), 898–908.

<https://doi.org/10.33692/avrasyad.510406>

Karabulut, U. (2019). *Çağdaş Sanatta; Damien Hirst, Sarah Lucas ve Kiki Smith'in Çalışmalarında "İğrençlik" Kavramının İncelenmesi*.

Karaca, H. S., & Paktin, S. (2018). Post-truth, Medya ve İktidar. *Academia*, 1–19.

Karaçalı, B. (2018). Çağdaş Sanatın Dili - Malzemenin Sözü. *Sanat Tasarım Dergisi*, 9, 29–35. <https://doi.org/10.17490/sanat.2018.24>

Karacan, N. (2016). Heykel, Kaide ve Kütle. *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*, 7(7), 76–93. <https://doi.org/10.20488/austd.66491>

Karagöz, K. (2018). Post-Truth Çağında Yayıncılığın Geleceği. *TRT Akademi*, 03(06), 678–708.

Kaya, R. (2021). Eski Bir Hakikat Yeni Bir Kavram: Hakikatin Önemsizleşmesi ya da Post-Truth. *Isparta Okulu Dergisi*, 1(1), 25–35.

Kenger, O. (2015). *Pop Sanatta Portre İmgesi*.

https://www.researchgate.net/publication/269107473_What_is_governance/link/548173090cf22525dcb61443/download%0Ahttp://www.econ.upf.edu/~reynal/Civil_wars_12December2010.pdf%0Ahttps://think-asia.org/handle/11540/8282%0Ahttps://www.jstor.org/stable/41857625

Keser, Ö. (1993). *Figüratif Resimde Renk - İnsan Figürü İlişkisi*. Anadolu Üniversitesi.

Kırılmaz, H., & Ayparçası, F. (2016). Modernizm ve Postmodernizm Süreçlerinin Tüketim Kültürüne Yansımaları. *İnsan ve İnsan Dergisi*, 3(8), 32–58.

<https://doi.org/10.29224/insanveinsan.280014>

- Mamur, N. (2014). Post-moderniz min Sanat Eğitime Yansıma Biçimleri Görsel Kültür ve Eleştirel Pedagoji. *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 15(2), 59–77.
- Ordu, H. (2019). *1950 Sonrası Türkiye’de Figüratif Heykel Sanatı* [T.C. ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ HEYKEL ANASANATDALI]. <https://doi.org/10.377/0033-2909.I26.1.78>
- Örs, H. B. (2009). Postmodern Dünyada İdeolojinin Dönüşümü. *İ.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 40, 1–12.
- Özcan, M. (2018). Öznenin Ölümü: Post-Truth Çağında Güvenlik ve Türkiye. *İnsamer*, 55, 1–12.
- Özescici, E. (2021). David Hockney’in Eserlerinde Gündelik Nesneler ve Popüler Kültür İmgeleri. *Ulakbilge Dergisi*, 9(60), 730–740. <https://doi.org/10.7816/ulakbilge-09-60-05>
- Özkul, T. (2019). Disiplinlerarası Süreç Bağlamında Çağdaş Heykel Sanatının Plastik Dil Olarak Kullanılması. *Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları E - Dergisi*, 6(2), 73–84.
- Özoran, B. A. (2020). Postmodernizm Çerçevesinde Halkla İlişkileri Yeniden Düşünmek. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 30, 517–537.
- Özsevgeç, Y. (2017). Postmodernizm Üzerine. *Uluslararası Sosyal Araştırma Dergisi*, 10(54), 135–142.
- Rezaeiyeh, Y. A. A. (2015). *İfade Olarak Figür*. <http://www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080/xmlui/handle/11655/2352#.YWatywcswhw.mendeley>
- Sağır, A., & Aktaş, Z. (2019). Simulakr Öznenin İnşası: Belirsizliklerinden Belirliliklere Post-Truth Bir Kayma. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 4(8), 1–19.
- Sağlık, E. (2020). Dinamik, Kırılgan ve Güçlü; Güncel Sanatta ’Çizgi’yi Geçen Kadınlar. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 15(27), 1–20.
- Selçuk, G. (2011). Postmodern Söylem ve Popüler Kültür Kavramının Semantik

- Dönüşümü. *Journal of Yaşar University*, 23(6), 3878–3889.
- Şimşek, F. (2017). Modernizm ve Gelenek Arasında Bir Ütopya: Maske ve Ruh. *SEFAD*, 38, 161–178.
- Soykan, Ö. N. (2013). Sanat ve Hakikat. *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*, 3(1), 140–150.
- Taşci, R. (2019). *Sınır ve Sınırsızlık Üzerine Sanatsal Çalışmalar*.
<https://doi.org/10.1037/0033-2909.126.1.78>
- Tekin, A. (2020). Güncel Sanat Ve Teknoloji İlişkisinde Gelecek Beklentileri. *Tarih Okulu Dergisi (TOD)*, 13(XLIV), 648–676.
- Temel, B. (2014). David Hockney’in Sanatında Ana Başlıklar. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 16(2), 125–136.
- Tezcan, V. (1947). Whitehead’de Hakikat Güzellik İlişkisi. *Sanat Dergisi*, 22, 167–176.
- Tokdil, E. (2018). Yeni Medya, Temel Bileşenleri ve Sanatın Değişen Estetik Dili. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 47, 167–190.
- Tolun, E. F. (2021). Postmodernizm Aurasına Bakış ve Sanatsal Örneklemeler. *Ulakbilge Dergisi*, 9(61), 853–865. <https://doi.org/10.7816/ulakbilge-09-61-04>
- Uçan, H. (2011). Yazınsal Ürünlerde Biçim - İçerik Tartışmaları: Hakikat ve Paradoks Arasında Sanat. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(13), 44–60.
- Ümer, E. (2018). “İnanılmazın Enkazından Hazine” ya da Kurgunun Cazibesi. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(4), 193–214.
<https://www.palazzograssi.it/en/exhibitions/past/damien-hirst-at-palazzo-grassi-and-punta-della-dogana-in-2017-1/>
- Uzunaydın, D. (2018). Çağdaş veya Modern Sanat Literatüründe - Tanımda Düşünüldüğünde - Heykel Sanatının Düşünceler ve Örnekler Üzerinden Değerlendirilmesi; Modern Üsluplarda Kabul Gören Heykel Örnekleri Heykel Midir, Sorunsalına Bir Bakış. *Researcher: Social Science Studies*, 6(1), 127–147.
- Winegard, E. (2019). *Dijital Medya Teknolojilerinin Sanatın Ve Tasarımın Yaygınlaşmasındaki Yeri ve Önemi*. T.C. İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL.

Yavuz, V. (2015). Yeni Medyada Sanat Yönetimi. *Yıldız Journal Of Art And Design*, 2(2), 52–66.

Yayla, O. T. (2017). *Analogdan Dijitale İletişim Teknolojilerinin Gelişimi: Sosyal Medya ve Sosyal Değişim*. T.C. İSTANBUL TİCARET ÜNİVERSİTESİ SOSYAL.

Yıldız, H. (2015). Postmodernizm Nedir? *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(13), 1–15.

Yılmaz, A. (2019). Damien Hirst’ün Eserlerinde “Ölüm” Teması. *Idil Journal of Art and Language*, 8(57), 577–585. <https://doi.org/10.7816/idil-08-57-04>

Yüksel, M. (2012). Damien Hirst’ün Sanat Pazarı. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16(3), 159–170.
<http://dergipark.gov.tr/ataunisobil/issue/2831/38453>

Zöngür, C. (2018). Mütevazı Nesneler ve Açık Alan Heykelleri. *Idil Journal of Art and Language*, 7(51), 1319–1324. <https://doi.org/10.7816/idil-07-51-03>