

T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ  
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI  
RESİM İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ

# POSTMODERNİTEDE PARÇALANAN GERÇEKLİK, MEKÂN VE SANATTA BEDEN ALGISI

Aşkın BAHADIR

İzmir

2018



T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ  
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI  
RESİM İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ

# POSTMODERNİTEDE PARÇALANAN GERÇEKLİK, MEKÂN VE SANATTA BEDEN ALGISI

Aşkın BAHADIR

Danışman

Prof. Dr. Cemile Arzu AYTEKİN

İzmir

2018

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Postmodernitede Parçalanan Gerçeklik, Mekân ve Sanatta Beden Algısı” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlâk ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

19/06/2018

Aşkın BAHADIR

**Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğüne**

İşbu çalışma, jürimiz tarafından Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim İş Öğretmenliği Programında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Cemile Arzu AYTEKİN



Üye : Doç. Dr. Tuba GÜLTEKİN



Üye : Dr. Öğr. Gör. Oktay KÖSE



Onay

Yukarıda imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

21/6/2018



Prof. Dr. Süha YILMAZ

Enstitü Müdürü V.



## TEŞEKKÜR

Tez sürecimin tüm aşamaları boyunca bilgisiyle beni aydınlatan, motivasyonumu sağlayan ve yol göstererek her desteği benden esirgemeyen Prof. Dr. Cemile Arzu AYTEKİN'e, tez yazdığım süre boyunca psikolojik anlamda bana her türlü desteği sağlayan Serhat Türkar ve Sebiha Keşkekçi'ye ve aileme teşekkürü borç bilirim...

## İÇİNDEKİLER

|                                               | Sayfa No |
|-----------------------------------------------|----------|
| YEMİN METNİ.....                              | i        |
| DEĞERLENDİRME KURULU ÜYELERİ .....            | ii       |
| YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU..... | iii      |
| TEŞEKKÜR.....                                 | iv       |
| İÇİNDEKİLER.....                              | v        |
| RESİM LİSTESİ.....                            | ix       |
| ÖZET.....                                     | xii      |
| ABSTRACT.....                                 | xv       |

## BÖLÜM I

### GİRİŞ

|                                      |    |
|--------------------------------------|----|
| 1.1.Problem Durumu.....              | 2  |
| 1.2.Araştırmanın Amacı ve Önemi..... | 16 |
| 1.3.Problem Cümlesi .....            | 16 |
| 1.4.Alt Problemler.....              | 16 |
| 1.5.Sayıtlılar.....                  | 17 |
| 1.6.Sınırlılıklar .....              | 17 |
| 1.7.Tanımlar.....                    | 17 |
| 1.8.Kısaltmalar.....                 | 18 |

## BÖLÜM II

### İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

|                                 |    |
|---------------------------------|----|
| 2.1. Yurtiçi Araştırmalar.....  | 19 |
| 2.2. Yurtdışı Araştırmalar..... | 38 |



## **BÖLÜM III**

### **YÖNTEM**

|                                    |    |
|------------------------------------|----|
| 3.1.Araştırma Modeli.....          | 42 |
| 3.2.Evren ve Örneklem .....        | 43 |
| 3.3.Veritoplama Araçları.....      | 43 |
| 3.4.VeritÇözümleme Teknikleri..... | 44 |

## **BÖLÜM IV**

### **BULGULAR VE YORUMLAR**

|                                                                                       |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 4.1. Postmodernite, Postmodernizm Kavramı ve Sanat.....                               | 45 |
| 4.1.1. Postmodernite-Postmodernizm.....                                               | 45 |
| 4.1.2.Postmodern Kavramının Ortaya Çıkışı.....                                        | 48 |
| 4.1.3. Postmoderniteyi Ortaya Çıkaran Nedenler: Kapitalizm<br>ve Frankfurt Okulu..... | 49 |
| 4.1.3.1. Kapitalizm.....                                                              | 50 |
| 4.1.3.2. Frankfurt Okulu.....                                                         | 52 |
| 4.1.4. Postmodernizm Kavramı ve Sanat.....                                            | 54 |
| 4.2. Postmodernite ve Postmodern Sanat Kuramları Işığında Gerçeklik ve<br>Mekan.....  | 60 |
| 4.2.1. Gerçeklik İle İlgili Düşünsel Yaklaşımlar.....                                 | 60 |
| 4.2.2. Postmodern Sanat ve Gerçeklik.....                                             | 61 |
| 4.2.2.1. Postmodern Gerçekliğin Kuramcısı: Jean Baudrillard.....                      | 71 |
| 4.2.3. Mekâna Dair Düşünsel Yaklaşımlar.....                                          | 76 |

|                                                                                                                                     |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 4.2.4. Postmodern Sanat ve Mekân.....                                                                                               | 77  |
| 4.3. Postmodernitede Beden ve Bedene İlişkin Düşünsel Yaklaşımlar.....                                                              | 87  |
| 4.3.1. Postmodernitede Bedenle İlgili Düşünsel Yaklaşımların Kaynakları: Antik Çağ'da Bedene İlişkin Düşünsel Yaklaşımlar.....      | 87  |
| 4.3.2. Postmodern Dönemde Bedenle İlgili Düşünsel Yaklaşımlar.....                                                                  | 95  |
| 4.4. Postmodern Sanatta Beden Algısı.....                                                                                           | 105 |
| 4.4.1. Algı.....                                                                                                                    | 105 |
| 4.4.2. Sanatta Beden Algısı.....                                                                                                    | 108 |
| 4.4.3. Postmodern Sanatta Beden Algısı.....                                                                                         | 130 |
| 4.4.3.1. Pop Art ve Tüketim Nesnesi Olarak Beden.....                                                                               | 137 |
| 4.4.3.2. 1960 Sonrası Gövde Sanatı ve Sanat Nesnesi Olarak Beden.....                                                               | 140 |
| 4.5. Postmodernitede Parçalanma (Yapıbozum), Parçalanın Gerçeklik, Mekân ve Sanatta Değişen Beden.....                              | 149 |
| 4.5.1. Postmodernitede Parçalanma (Yapıbozum).....                                                                                  | 149 |
| 4.5.2. Postmodernitede Parçalanma ve Buna Bağlı Olarak Sanatta Parçalanın Gerçeklik Algısı.....                                     | 165 |
| 4.5.3. Postmodern Sanatta Parçalanın Mekân.....                                                                                     | 175 |
| 4.5.4. Parçalanın Beden ve Postmodern Sanatta Beden Algısı.....                                                                     | 189 |
| 4.6. Postmodernitede Parçalanın Gerçeklik, Mekan ve Sanatta Parçalanın Beden Algısına Dayalı Eserlerin Ontolojik Çözümlemeleri..... | 208 |
| 4.6.1. Ontoloji.....                                                                                                                | 208 |
| 4.6.2. Sanat Ontolojisi.....                                                                                                        | 211 |

|                                                                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 4.6.3. 1960 Sonrası Postmodern Sanatta Parçalanın Gerçeklik, Mekân,<br>Beden Algısı ve Ontolojik Çözümlemeleri..... | 215 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

## **BÖLÜM V**

### **SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER**

|                               |     |
|-------------------------------|-----|
| 5.1.Sonuçlar ve Tartışma..... | 242 |
|-------------------------------|-----|

|                    |     |
|--------------------|-----|
| 5.2.Öneriler ..... | 246 |
|--------------------|-----|

|                       |     |
|-----------------------|-----|
| <b>KAYNAKÇA</b> ..... | 248 |
|-----------------------|-----|

|                    |     |
|--------------------|-----|
| <b>EKLER</b> ..... | 261 |
|--------------------|-----|

|                                                                            |  |
|----------------------------------------------------------------------------|--|
| EK 1 D.E.Ü Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans /Doktora Tez Çalışması |  |
|----------------------------------------------------------------------------|--|

|                        |     |
|------------------------|-----|
| Orjinallik Raporu..... | 261 |
|------------------------|-----|

## Resim Listesi

- Resim, 1: Ron Mueck, İn Bed, 2005
- Resim, 2: Taner Ceylan, Levitation, 2016
- Resim, 3: Massimo Uberti, Drawing of a Drawing, 2014
- Resim, 4: Gunter Van Hagen, Body World, 1997
- Resim, 5: Louise Bourgeois, Ev Kadın, 1947
- Resim, 6: Stelarc, Extended Arm, 2007
- Resim, 7: Polymedes, Kleobis ve Biton Kardeşler, M.Ö. 590
- Resim, 8: Polykleitos, Doryphoros (Mızrak Taşıyıcı) M.Ö. 450-440 civarı
- Resim, 9: Praksiteles, Hermes ve Çocuk Dionysos, M.Ö. 340
- Resim, 10: Leonardo Da Vinci, Vitruvian Man, 1492
- Resim, 11: Vesalius, Anatomi Çizim, 1543
- Resim, 12: El Greco, Diriliş, 1610
- Resim, 13: Rubens, Venüs, Eros ve Baküs, 1612-13
- Resim, 14: Michelangelo Merisi da Caravaggio, David ve Goliath, 1599
- Resim, 15: Rembrandt Harmeson Van Rijn, Çarmıhtan İndirme, 1633
- Resim, 16: Jacques Louis David, Sabinli Kadınların Müdahalesi, 1799
- Resim, 17: Francisco Jose de Goya, Çocuklarını Yiyen Satürn, 1821
- Resim, 18: Francisco Jose de Goya, Savaşın Felaketleri No: 39, 1810
- Resim, 19: Eugene Delacroix, Halka Önderlik Eden Hürriyet, 1830
- Resim, 20: Edouard Manet, Kırdaki Piknik, 1863
- Resim, 21: Ernst Ludwig Kirchner, Topçular, 1915
- Resim, 22: Pablo Picasso, Woman Under a Pine Tree, 1955
- Resim, 23: Marcel Duchamp, Merdivenden İnancı Çıplak, 1912
- Resim, 24: Otto Dix, Skat Oynayanlar, 1920
- Resim, 25: Hannah Höch, Dada Panaroma, 1919
- Resim, 26: Salvador Dali, Soft Construction With Boiled Beans, 1936
- Resim, 27: Rene Magritte, Tecavüz, 1936
- Resim, 28: Naum Gabo, Head No: 2, 1920
- Resim, 29: Cindy Sherman, İsimsiz 96, 1981
- Resim, 30: Andreas Serrano, The Morgue: Death by Drowning 2, 1992

- Resim, 31: Jenny Seville, Propped, 1992
- Resim, 32: Francis Bacon, Figure with Meat, 1954
- Resim, 33: Marc Quinn, Self, 1991
- Resim, 34: Antony Gormley, Air, 2015
- Resim, 35: Andy Warhol, Torse(Double), 1982
- Resim, 36: Richard Hamilton, Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Yapan Nedir?, 1956
- Resim, 37: Tom Wesselmann, Sunset Nude With Matissa Odalisque, 2003
- Resim, 38: Yves Klein, Anthropometrie Sans Titre, 1961
- Resim, 39: Orlan, Her Yerde, 1993
- Resim, 40: Marina Abramoviç, Lips of Thomas, 1975
- Resim, 41: Jackson Pollock, Aksiyon Resmi, 1946
- Resim, 42: Chris Burden, Shoot, 1971
- Resim, 43: Hermann Nitsch, 80. Eylem, 1984
- Resim, 44: Stelarc, Uzatılmış Beden, 1976-88
- Resim, 45: Joseph Beuys, Kır Kurdu: Ben Amerika'yı Severim Amerika da Beni Sever, 1974
- Resim, 46: Robert Roushenberg, Erasing De Kooning, 1953
- Resim, 47: Tracey Emin, Everyone I Have Slept With, 1995
- Resim, 48: Joseph Kosuth, Text for Nothing, 2010
- Resim, 49: Jasper Johns, Yanlış Başlangıçlar, 1959
- Resim, 50: Judy Chicago, Yemek Daveti, 1979
- Resim, 51: Gavin Turk, Torba, 2000
- Resim, 52: Nam June Paik, One Channel Video İnstallation, 1965
- Resim, 53: Joseph Kosuth, Clock(One and Five), 1965
- Resim, 54: Yves Klein, Levide, 1958
- Resim, 55: Michael Asher, Claire Copley Galerisi, 1974
- Resim, 56: Barbara Kruger, Untitled, 1991
- Resim, 57: Richard Wilson, Turning The Place Over, 2008
- Resim, 58: Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970
- Resim, 59: Kutluğ Ataman, Tuhaf Mekan, 2009
- Resim, 60: Joseph Kosuth, Text/Context, 1979

- Resim, 61: Franz Ackermann, Gateway, 2009
- Resim, 62: Hans Haacke, Germania-Botemless, 1993
- Resim, 63: Theodore Gericault, Kesilmiş Bir Kolla İki Bacak, 1818
- Resim, 64: Pablo Picasso, Guernica, 1937
- Resim, 65: Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak, 1912
- Resim, 66: Hans Bellmer, Plate From La Poupee, 1936
- Resim, 67: Orlan, Carnal Art, 2001
- Resim, 68: Emil Alzamora, Time to Make Slip Molds, 2017
- Resim, 69: Stelarc, Sitting/Swaying: Event For Shoft Suspencion, 1980-2002
- Resim, 70: Hermann Nitsch, Action, 1965
- Resim, 71: Gunter Van Hagen, Body World, 1997
- Resim, 72: Otto Muehl, Action No: 26, 1987
- Resim, 73: Rachel Lachowicz, Meşum Kadın, 1991
- Resim, 74: Thomas Hirschhorn, Kafalı Candelabra, 2006
- Resim, 75: Marcelian Tunez, Joan, 1992
- Resim, 76: Michal Macku, Gellage, 1995
- Resim, 77: Kate Macdowel, Daphne, 2007
- Resim, 78: Cornelia Parker, Shared Fate (Oliver) Doll cut in half, 1998
- Resim, 79: Evan Penny, Self Portrait After Gericault's Fragments Anatomiques, 2017
- Resim, 80: Evan Penny, Marsyas, 2017
- Resim, 81: Theodore Gericault, *Kesilmiş Bir Kolla İki Bacak*, 1818
- Resim, 82: Kim Joon, Adam and Eve, 2011
- Resim, 83: Dinos and Jake Chapman, Great Deeds Against the Dead 2, 1994
- Resim, 84: Goya, Disasters of War No. 39 (Ölülere Büyük Marifet), 1810-1820

## Postmodernitede Parçalanın Gerçeklik, Mekân ve Sanatta Beden Algısı

### ÖZET

Postmodernite, 20. Yüzyıl'ın ikinci yarısında çeşitli üslup ve yönelişler olarak, moderniteye tepki olarak ortaya çıkmıştır. Postmodernite ve Postmodernizm genellikle aynı anlamlarda kullanılmasına rağmen, Giddens, postmoderniteyi toplumsal ve kültürel gelişmeler olarak tanımlarken, postmodernizmi ise sanat alanında yaşanan gelişmeler olarak ortaya koyarak birbirinden ayırmıştır. Modern dönemde yaşanan iki büyük Dünya Savaşı, Avrupa ülkelerinin diğer ülkelere uygarlık götürme vaadiyle yaptıkları katliamlar, soykırım gibi nedenlerle, akılcılığa ve ilerlemeye olan güven azalmış ve modernizme başlayan tepkiler postmodernizmin doğmasına neden olmuştur. İlk olarak modernizmin insanı hapseden tasarımına tepki olarak mimaride gelişen postmodernizm, daha sonra diğer sanat dallarında ve kültürel toplumsal yaşantıda kendisini göstermiştir.

Araştırma problemi ile ilgili verileri toplamak için ilgili literatür taraması yapılmıştır. Araştırma nitel araştırma özelliği taşımasından dolayı, tarama modelleri kapsamında belgesel tarama modelindedir. Postmodernite'de parçalanın gerçeklik ve mekân ile birlikte sanatta da değişen beden algısının ilgili literatüre dayalı olarak derinlemesine incelenmesi, bu tezin temel amacını oluşturmaktadır.

Araştırmada, Postmodernite'de sosyal, kültürel, bilinçsel anlamda gerçekleşen parçalanma ile bağlantılı olarak, Postyapısalcı teori, yapısöküm ya da yapıbozum kuramı ve Deconstruction adlı düşünsel yaklaşımlar ışığında, Postmodern dönemde gerçekleşen değişimlerle birlikte sanatta gerçeklik, mekân ve beden algısındaki dönüşümler incelenmektedir. Önerilen araştırmada, bedenın kendisi bir gerçeklik, bellek, yazı, iktidar ve dolayısı ile mekân olarak incelenmektedir. Araştırma kapsamında, özellikle 1960 ve sonrası gövde sanatı örnekleri üzerinden Postmodernite'de parçalanın gerçeklik ve mekâna bağlı olarak sanatta da değişen beden algısı değerlendirilmektedir.

Fotoğrafın icadına kadar olan süreçte mimetik anlayışla gerçeklik sunmaya çalışan sanatçılar fotoğrafın icadıyla iç dünyaya yönelmişlerdir. Özellikle Kübizm'de gerçeklik algısı mümkün olduğunca parçalanmış eserler üretilmiştir. Postmodern dönemde ise gelişen teknoloji ile gerçeklik sorgulamaları en üst seviyeye çıkmıştır. Bu konuda Baudrillard'ın Simülasyon kuramı büyük önem taşımaktadır. Baudrillard,

gerçekliğin yerini alan sanal bir gerçekliği vurgulamaktadır. Bununla bağlantılı olarak da, postmodern sanatta gerçeklik algısı da değişmiş ve parçalanmıştır.

Postmodern dönemde bir diğer sorgulamaların hedefinde olan konu ise mekan konusudur. Kübizm’le birlikte hem tuval mekanında mekan algısının parçalanması söz konusu olmuş, hem de daha sonra 1950’lerde asamblaj tekniğinin sanatta uygulanmasıyla birlikte tuval mekanının sınırlarından çıkılarak yeni olanaklar sağlanmıştır. Postmodern düşüncenin farklı disiplinleri etkileyen en önemli özelliği; bütünsellik yerine parçalı yapıyı ortaya koymasıdır. Bunun için özellikle eserlerde kolaj, pastiş, alıntılama, metinlerarasılık oldukça fazla görülen tekniklerdir. Postmodern sanat konusunda gerçekleşen mekan sorgulamaları bağlamında ise, Kübizm’le başlayan mekanın parçalanması ve daha sonra asamblajın bir üst noktaya taşınmasıyla Postmodern sanat biçimi olan enstalasyon sanatı ortaya çıkmıştır. Enstalasyon sanatı, Performans Sanatı ve kavramsal düzenlemelerle modern sanatın tuvalde kendisine yer bulan mekan anlayışı parçalanmıştır. Postmodern dönemde simülasyon kuramıyla bağlantılı olarak sanal mekan algısı meydana gelerek bu algı parçalanmıştır. 1960’lı yıllardan itibaren en önemli mekan sorgulaması olan galeri mekanının sorgulanması ise tartışılan bir diğer önemli konudur.

Bedenin parçalanması incelendiğinde, gerçeklik ve mekan algısının parçalanmasından farklı olarak, sanat tarihinde bedeni parçalama 1500’lü yıllara kadar gitmektedir. İlk olarak, Andreas Vasalius bedeni parçalayarak incelemelerde bulunmuştur. Ardından, kilise tarafından yasak olmasına rağmen, Leonardo Da Vinci, bedeni parçalayarak incelediğini kanıtlar nitelikte çizimler yapmıştır. Bedeni parçalama Romantizm’de ise, savaş sonrası insana yapılan işkenceleri ortaya koymak adına Goya ve Gericault tarafından resmedilmiştir. Kübizm’de ise, gerçeklik ve mekan konusunda meydana gelen parçalanmalarda olduğu gibi, beden konusunda da parçalanma yaşanmaktadır. Postmodern dönemle birlikte, Performans sanatı, Body Art gibi sanat alanlarıyla birlikte beden sanatın nesnesi haline gelmiş ve bedeni kullanım açısından beden algısı parçalanmıştır. Ayrıca, Baudrillard’ın Simülasyon Kuramıyla sanal beden, bedensizleşme gibi ütöpik amaçlarla sanal bir yaşam isteği bulunmaktadır. Teknolojik değişimler, beden algısında değişikliklere ve beden algısının parçalanmasına neden olmuştur. Gerçek ve gerçekdışı olanın birbirinden



ayrılammaması, bedenın parçalanması, benlik, bütünlük duygusunu kaybetmiş olma, kaos ve belirgin olmamanın baskın olduğu ortamda, bilinç de parçalı bir hal almıştır.

Araştırmada yukarıda belirtilen hususlar dahilinde, Postmodern dönem içerisinde ortaya koyulmuş ve parçalanan gerçeklik mekan ve bedeni barındıran çağdaş sanat eserlerinden seçili örnekler üstünde ontolojik çözümleme yöntemi de uygulanmıştır. Örnekler üzerinden, içeriksel ve biçimsel olarak postmodern sanatta parçalanmanın nedenleri eserlerdeki real ve irreal varlık katmanları aracılığı ile ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Postmodernite, Postmodern Sanat, Mekan, Gerçeklik, Beden, Algı, Ontoloji, Sanat Ontolojisi

## Fragmented Reality and Space in Postmodernity and Perception of the Body in Art

### ABSTRACT

Postmodernity emerged as a reaction to modernity in the second half of the 20<sup>th</sup> century in various genres and approaches. Although postmodernity and postmodernism are generally used in the same meaning, Giddens differentiated them by defining postmodernity as social and cultural development and postmodernism as developments in art. Because of the two big World Wars made in the modern era, the massacres of European countries with the pledges of taking civilization to other countries, and genocide, the trust in rationalism and development decreased, and the reactions towards modernism led to the rise of postmodernism. Postmodernism, which at first developed in architecture as a reaction to the designs of modernism that imprisoned people, later showed itself in other forms of art and socio-cultural life.

In order to gather data related to the research question, relevant literature was reviewed. Since the research carries a qualitative research feature, documentary scanning model is used when scanning models are considered. The changing perception of body in art is examined in depth based on the related literature along with the division of reality and space in postmodernity, and they are the basis of this thesis. The socio-cultural and cognitive division in postmodernity is studied in the research in conjunction with poststructural theory and deconstruction theory. Furthermore, in the light of ideational approach called deconstruction, reality in art, space and the changes in the perception of body and the changes in the postmodern era are examined.

In the research suggested, the body itself is studied as reality, memory, writing, power, and space. The division of reality in postmodernity and the changing perception of body depending on the space are evaluated within the research over body art samples especially in 1960 and forward.

The artists, who had tried to offer realism through a mimetic approach until the invention of photography, headed toward inner world with the invention of photography. Works of art in which the perception of reality is divided as much as

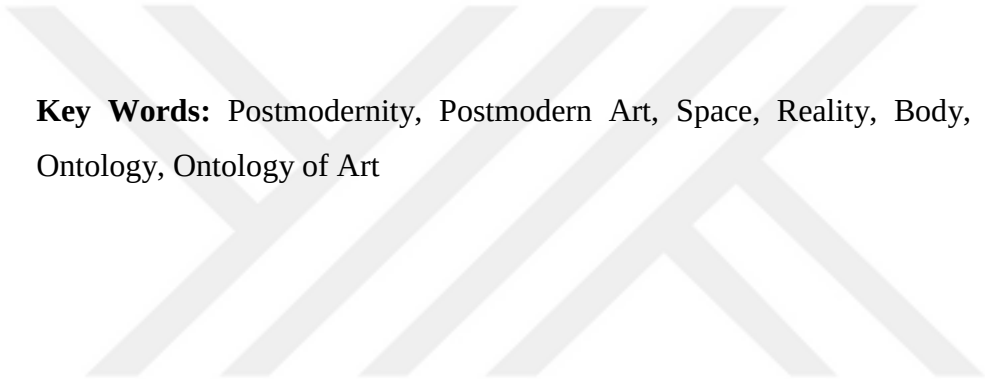
possible were produced especially in Cubism. On the other hand, in the postmodern era, questioning of reality reached its peak with the developing technology. Baudrillard's Simulation Theory plays an important role in this issue. Baudrillard mentions a virtual reality which replaces reality itself. In relation to this, the perception of reality in postmodern art had changed and divided.

Another target for questioning in the postmodern era is the space. Together with Cubism, the division of the perception of space was made possible on canvas, and later in the 1950s, new opportunities were provided by crossing the boundaries of canvas space with the application of assemblage technique in art. The most important feature of postmodern notion that affects different disciplines is presenting partial structures instead of totality. That is why; collage, pastiche, quotation, and intertextuality are some of the techniques used in works of art. In relation to space questionings about postmodern art, installation art, which is a postmodern art form, emerged with the division of space that started with Cubism and then by taking assemblage a step forward. Installation art, performance art, and the understanding of space in modern art were broken up. In the postmodern era, this perception was broken up by creating a sense of virtual space related to simulation theory. Since the 1960s, another significant issue that has been discussed is the questioning of gallery space, which is the most important space questioning.

When the division of body is observed, it can be seen that it goes back to 1500s unlike the division of perception of reality and space. At first, Andreas Vasalius observed the body by dissectioning it. Then, although it was strictly forbidden by the church, Leonardo Da Vinci made drawings which proved that he observed the body by dissectioning it. In Romanticism, body dissection performances were drawn by Goya and Gericault in order to show the torture humans suffered from after the war. However, in Cubism there is a division in body like the division in reality and space. Along with the postmodern era, body became the object of art in some fields of art like performance art and body art, and the perception of body was divided in terms of the use of body. In addition, with Baudrillard's Simulation Theory there is a demand for virtual life for utopian purposes like virtual body and having no body. Technological developments led to changes in the

perception of body and its division. In an environment where reality and delusion cannot be differentiated, where there is body dissection, sense of self and totality is lost, and where there is chaos and uncertainty, consciousness is divided as well.

In the research, ontological analysis was also implemented on the selected samples of contemporary works of art which were created during the postmodern era and included division of reality, space, and body. The reasons for the divisions in postmodern art in terms of context and style are revealed through real and unreal existence layers in works of art using some samples.



**Key Words:** Postmodernity, Postmodern Art, Space, Reality, Body, Perception, Ontology, Ontology of Art

## BÖLÜM I

### GİRİŞ

Araştırmada genel olarak, içerisinde bulunduğumuz dönem olan postmodern dönemi ifade eden bir kelime olan Postmodernite kavramı; toplumsal ve kültürel yansımaları ifade eden bir terim olarak kullanılmaktadır. Postmodernite endüstri sonrası toplum anlamında da kullanılmaktadır. Postmodern dönem, hiçbir şeyin tam bir kesinlikle bilinemeyeceği bir dönemdir. Ayrıca postmodern dönemde ekolojik, toplumsal ve siyasal gündem ortaya çıkmış bulunmaktadır(Giddens, 2016).

Genellikle eş anlamlı olarak kullanılsa da postmodernite ve postmodernizm farklı anlamlara gelmektedir. Yine Giddens'e göre; "Postmodernizm, edebiyat, resim, plastik sanatlar ve mimarideki stil ve akımlara işaret etmekle sınırlandırılmalıdır"(Giddens, 2016: 50). Postmodernite ise 1960 sonrası toplumdaki sosyal, kültürel, siyasi ve düşünsel alanlarda postmodernizmin karşılığı olarak düşünülmektedir.

Bu bağlamda araştırmada, "özellikle 1960 sonrası çağdaş sanatta, Çağdaş sanat kuramları çerçevesinde, Postmodernitede parçalanmış gerçeklik ve mekâna bağlı olarak sanatta beden algısındaki değişimler ve de bu dönemdeki eserlerde biçimsel ve içeriksel parçalanma olgusu nasıl değerlendirilmelidir?" sorusuna yanıt aranmaktadır. Bu nedenle problem durumunda, Postmodernite, Postmodernizm, parçalanma, gerçeklik, mekân, beden ve sanat ontolojisi gibi konular açıklanmaktadır. Araştırma probleminin daha derinlemesine ve daha açık bir biçimde ortaya konulabilmesi için araştırmanın ana konusu beden ve sanatta bedenin kendisi bir gerçeklik, bellek, yazı, iktidar ve dolayısı ile mekân olarak da incelenmektedir. Araştırma kapsamında, 1960 ve sonrası, özellikle de gövde sanatı, Postmodernite kapsamında, postmodern sanatta görülebilen parçalanmış gerçeklik ve mekâna bağlı

olarak sanatta da değişen ve parçalanın beden ve beden algısı, ontolojik varlık tabakaları üzerinden örneklerle değerlendirilmektedir.

### 1.1. Problem durumu

Araştırma kapsamında problem durumunda, problem durumunu oluşturan kavramlar; Postmodernite, Postmodernizm, Postmodern sanatta biçimsel ve içeriksel parçalanma, gerçeklik, mekân, beden kavramları ve eser çözümleme yöntemi olarak, ontoloji ve sanat ontolojisi ilgili literatürler ışığında tanımlanmaktadır.

Postmodernizm, “modernist anlayışın etkisini kaybetmesiyle 20. Yüzyıl’ın ikinci yarısında ortaya çıkan çeşitli üslup ve yönelişlerin adıdır”(TDK, 2011: 1941). Latince kökenli modern sözcüğü su an, tam şimdi anlamına gelen ‘modo’ kelimesinden gelerek 'modernus' sözcüğünden ortaya çıkmıştır. Modernus kelimesi ilk defa 5. Yüzyıl’da Roma ve Pagan döneminin son bulması ve Hristiyanlığın devlet dini olmasıyla birlikte, bu dönemi eski dönemden ayırmak için kullanılmıştır. Habermas’a göre, modernlik kavramının, Rönesans ya da Aydınlanma ile sınırlandırmak doğru değildir. Çünkü, modernlik düşüncesi, yani şu anı gösterek bir kavram olarak, 5. Yüzyılda ilk defa kullanıldığı andan itibaren her zaman var olmuştur(Yılmaz, 2006).

İngilizce kökenli bir kelime olarak “Post” öntakısı,“bir sonraki, bir şeyin sonrası, devamı” şeklindeki anlamları kelimeye katmaktadır. Fakat, postmodern kavramının ön eki olan Post eki, modern olandan daha modern olma durumunu ve ‘avantgard’ olandan daha avangard olmak gibi anlamları kelimeye kazandırmaktadır(Büyüköl, 2013).

Postmodernizm tüm sanat dalları üstünde etkili olan, modernizme karşı tepkisel olarak ortaya çıkmış, yenilikçi ve tepkici anlatımla tavır oluşturan sanat ve felsefe terimidir. Postmodernizm, ilk olarak mimari sanatında kendisini göstermiş ve modernizmin insanı sıkan ve bunaltan tasarımına bir başkaldırı olarak ortaya çıkmıştır. Postmodern sanatı tarihlendirmek gerekirse, modernizmin sonu yani, 1960 ve sonrası olarak kabul edilmektedir(Güçlü, Uzun, Uzun ve Yolsal, 2008). Amerika’da kapitalizmle ortaya çıkan Pop Art ile kendisini göstermiş olan tüketim

kültürü, postmodernitenin temel taşlarından birini oluşturmaktadır. Popüler Kültür, yani Pop Art, Postmodernizmden önce, Modernizm ile ortaya çıkmıştır. Postmodernizmle birlikte gerçeliğin yerini alan imaj, popüler kültürün etkisinden dolayı gerçekliğin yerini almıştır(Şahin, 2012). Tüm bunlardan dolayı, Postmodernizm, endüstrisi en ileri olan ABD’de ortaya çıkmış bir sanat hareketidir(Turani, 2014) ve sonrasında tüm toplum ve kültürü etkileyecektir.

Lyotard’a göre, postmodern dönemde sanatçı, bir felsefecinin niteliklerini üstüne alarak bu görevi üstlenmiştir. Sanatçının ürettiği çalışmalarda, önceden kabul edilmiş modernizm kurallarını kabul etmemekte, reddetmektedir(Elgün, 2010).

Postmodern kavramı hem modern döneme bir karşı tavır olarak görülmekte, hem de modern dönemin kavramı olarak nitelendirilmektedir. Modern dönemde oluşan bazı kırılmalar postmodern dönemde parçalanmalar olarak kendisini gösterir. Bu parçalanma, çevresel faktörlerin sanatçıyı etkilemesi ile sanatçı yoluyla sanat eserinde kendisini göstermiştir.

TDK Türkçe Sözlüğe göre parçalanma; ‘parçalanmak işine konu olmak, parçalara ayrılmak ’ olarak verilmektedir. Parça ise; “1- Bir bütünden ayrılan, ayrı sayılan veya ortak olan şey. 2- Bir bütünden kopma kırılma, yırtılma vb. yoluyla ayrılmış bölüm. 3- Birkaçı bir araya geldiğinde bir bütünü oluşturan şeylerin her biri, modül. 4- Tane. olarak tanımlanmaktadır”(TDK, 2011: 1888). Kelime kökeni olarak ‘parçalanma, parçalara ayırmak’ anlamında olan Latince frangere fiilinden gelmektedir(The New Oxford Dictionary of English,1992).

Parçayla bütün arasındaki ilişki felsefe bakımından çok önem taşımaktadır. Mantıksal olarak her nesne aynı zamanda hem birlik hem de çokluk olarak varlığını sürdürmektedir. Bir başka şekilde söylemek gerekirse, bir nesne hem bütün hem de parçadır. Yani, bütün ve parça ilişkisi mantık bakımından niceliksel bir ilişki içindedir(Hançerlioğlu, 1993).

İlgili literatür tarandığında Postmodern dönem sanatında oluşan çevresel faktörlerin sanatçılar üzerinde yarattığı etkiler sanatçıların eserlerini etkileyerek bir takım değişimlere neden olmuştur. Bu değişimler, sanatçılar ve ortaya koydukları eserler üzerinde biçimsel parçalanma olarak kendisini gösterebildiği gibi, içeriksel

bir parçalanma olarak kendisini gösterebilmektedir. Biçimsel parçalanmada, araştırma kapsamında, daha çok beden üzerinde oluşan parçalamalar incelenmektedir. İçeriksel parçalanmada ise; postmodern dönemde sanatçıları etkilemiş olan sosyal, kültürel, ekonomik olgular ve yapı sökülme kuramına değinilmektedir.

Postmodern sanatta oluşan bedeni biçimsel parçalanmaların temelleri Modern sanata dayandığı ileri sürülse de çok daha öncelerine dayanmaktadır. Sanatçılar tarafından sanat eserlerinde oluşturulmuş parçalanma incelendiğinde, Napolyon savaşları ve Fransız İhtilalinin sanatçılar üzerindeki etkileri sanat eserlerinde oluşan parçalanma ile ortaya çıkmaktadır. Sanatta biçimsel ve kavramsal (düşünsel) parçalanmanın, 1. Dünya savaşından hemen önce Kübizm ile ortaya çıktığı bilinmektedir(Collins, 2014). Kübizmde herşeyin parçalanması ve kolaj yöntemiyle uygulanan yeniden bir araya getirme süreci, resimde mekan, gerçeklik beden ve hatta perspektif konularında önemli değişiklikleri meydana getirmiştir. Kübizm'de nesneleri tek tek parçalayan yaklaşım, günümüz çağdaş sanat uygulamalarının farklı yaklaşımlarında, nesnenin farklı açılardan görüntüleri ve farklı objeleri birleştiren parçalanmış bütün düşüncesine kadar gitmektedir(Çolak, 2008). Bedeni parçalama olayı Rönesans dönemine kadar gitmektedir. Andreas Vasalius bedeni parçalayarak incelemelerde bulunarak 1503 yılında bir kitap çıkarmıştır. Ardından, Leonardo Da Vinci, kilise tarafından yasak olmasına rağmen bedeni parçalayarak incelemelerde bulunduğunu kanıtlar nitelikte çizimler ortaya koymuştur. Rönesans döneminin ardından Romantizm'de parçalanmış beden kullanımı görülmektedir.

Amerikan eleştirmen ve sanat tarihçisi Linda Nochlin parçalanmış beden kullanımının romantik dönemde Napolyon savaşları ve Fransız İhtilali ile bağlantılı olarak kullanıldığını söylemektedir. Bu dönem heykellerin yıkıldığı ve giyotinle insanların kafalarının kesildiği, çok büyük toplumsal bozulmaların yaşandığı ve toplumsal sarsılmaların yaşandığı bir dönemdir. Bu nedenle sanatçılar bu yaşanan olaylara göndermelerde bulunmak amaçlı parçalı vücut kavramını kullanmaya başlamışlardır(Collins, 2014).



Jean Francois Lyotard, ayrıca bilimsel olarak yaşanan gelişmelerin gerçeği parçalı bir biçimde algılamasına neden olduğundan söz etmektedir(Aktulum, 2008). Postmodern düşüncenin farklı disiplinlere etki eden en önemli özelliği ise; bütünsellik yerine parçalı yapıyı benimsemiş olmasıdır. Bu nedenle, bir eser üretirken kolaj, pastiş, alıntılama, metinlerarasılık postmodern sanatta kullanılmaktadır. Sanatsal olarak Postmodernizm en belirgin yanı ise, eklektizm olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada, yaratıcının seçmeciliği, öznelliği öne çıkmaktadır. Bu bağlamda, postmodernizm çoğul bir alımlama ve yaratım estetiği ortaya koymaktadır(Ovalı, 2007).

Postmodern sanatta oluşan biçimsel parçalanma, modern dönem ve daha öncesinde kendisini göstermiş, postmodern döneme kadar gelmiştir. Ancak postmodern sanatta oluşan biçimsel parçalanmanın nedenleri ve düşünsel alt yapıları bulunmaktadır. Bu nedenler ve düşünsel alt yapılar, sanatçı tarafından algılanarak ya içeriksel(düşünsel) bir parçalanma olarak kalmış, ya da daha üst noktaya taşınarak sanat eserini de etkileyerek biçimsel parçalanmaya neden olmaktadır.

Postmodern dönem diye adlandırılan, 1960 sonrası dönemde kişiliğin parçalanması, gerçekliğin çoğaltılması gibi tanımlar öne çıkmaktadır. Bunu sağlayan sosyal, kültürel, politik ve ekonomik olaylar yaşanmaktadır. Teknolojik ve bilimsel ilerlemeler ve siyasal olaylar bireyin yaşam şeklini değiştirmiş, bilinç yapısını değişimlere neden olmuştur. Tüm bunların sonucunda, benliğinin yitirilişi, bütünlüğün yıkılışı, parçalanma ve yeniden birleştirme günümüzde parçalanmış bir yaşam tarzının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bireyin benliğini dönüştürerek, çoğunlukla kendine bile yabancılaştıran yeni dünya sistemi, bireyin yaşamını da değiştirerek parçalanan, birbirine eklenen ve yeniden birleştirilen imgeler bütünü haline gelmiştir(Çolak, 2008).

Postmodernitede oluşan içeriksel parçalanma ile şizofreni benzerlik göstermektedir. Şizofreninin zaman ve mekânı ayırt edememesi ile benzer parçalanma kavramı gerçek ve gerçek olmayanın birbirinden ayrılamaması, bedenin parçalanması, benlik, bütünlük duygusunu kaybetme, kaos ve belirgin olmamanın baskın olduğu bir ortamda, buna bağlı olarak bilinç parçalanmış bir hal almaktadır. Parçalanmış zaman ve mekânı tek boyuta indirgemiş özellik, postmodern sanat

eserlerine de yansımaktadır. Postmodern bireyin farklı zaman boyutlarına ait imgeleri belirli bir boyuta indirgenmesiyle bağlantılı olarak; ayrışık ve ilişkisiz imgeler yığını, kolaj, parçalanmışlık, kırık ve kopuk özellikleri ortaya çıkmaktadır(Çolak, 2008).

Postmodern dönemde oluşan biçim ve içerikte oluşan parçalanmalar gibi sanatta gerçeklik algısı üzerinde de bir takım parçalanmalar oluşturmıştır. Bu parçalanma modern dönemde başlayıp postmodern dönemde çeşitli farklılıklar ile en üst seviyeye ulaşmıştır.

Gerçeklik Türkçe Sözlüğe göre; “gerçek olan, var olan şeylerin tümü, hakikat, hakikilik, şeniyet, realite, reellik olarak tanımlanmaktadır”. Gerçek ise; “yalan olmayan, doğru olan şey, hakikat” gibi anlamlara gelmektedir(TDK, 2011: 930). Gerçek en öne çıkan ve yaygın olarak ‘varlığı kesin olan’ anlamını vermektedir. Felsefi açıdan elle tutulup gözle görülecek biçimde varolanı, varlığı hiçbir şekilde yok sayılamayan durum, olay, nesne veya nitelik varolanı anlatan felsefe terimidir. Gerçeklik felsefi açıdan gerçek olma durumu olarak görülmektedir(Güçlü ve Diğer, 2008). Gerçek somut ve nesnel olarak var olan yani somut olandır. Hakikat ise gerçeğin bilinçteki yansımasıdır. Hakiki kavramı hakikat ve hakikat ile ilgili olanı dile getirmektedir. Antik çağlardan günümüze kadar devam eden idealist felsefenin gerçek kavramına yaklaşımı, bu felsefenin en üst noktasına ulaşan Hegel’de ‘gerçek olan ussaldır’ diye ifade edilmektedir. İdealist felsefeye göre, dış dünya vardır ama gerçek değildir(Hançerlioğlu, 1979).

Sanatta ise gerçekliğe olan yaklaşımlar yakın dönemlere(fotoğrafın icadına kadar) kadar gerçek dünyayı kopya eden bir yansıma olarak kabul edilmiştir. Bu yaklaşım, sanatı doğanın yalnızca yansımasını yapmaya çalışan biri olarak kabul eden Platon’dan itibaren kendisini göstermektedir. Günümüzde, sanat doğanın tekrarı olmaktan çıkmış ve sürekli değişkenlik gösteren bir dinamik haline gelmiştir. Sanat yapıtı algılanan gerçekliğin algılanan halini değil, öznelleşmiş yani sanatçının algıladığı halini ortaya koymaktadır(Şarbalkanlı, 2010).

Modern dönemde, fotoğrafın keşfedilmesiyle görüntüler kopyalanabilir hale gelmiştir. Bu nedenle, mimetik anlatım şeklini sürdüren sanatçılar için farklı tavır sergilemek zorunlu hale gelmiştir. Dolayısıyla sanatçılar, fotoğrafın yapamadığını yapmaya doğru sanatlarını değiştirmeye başlamışlardır(Oskay, 2013).

Modern dönemde çıkmaza giren sanatçılar gerçeklik ve mimetik anlayıştan kopmak zorunda kalarak(Lapi, 1999) iç dünyalarına yönelmişlerdir.

Postmodernitede gerçeklik kişiden kişiye göre değişmektedir. Mutlak bir gerçek, mutlak bir doğru bulunmamaktadır ve bu postmodernitenin önemli öne çıkan özelliklerindendir. Postmodernitede gerçeklik, modernitenin tersine insanın dışında değil içindedir. Hatta gerçek ancak öznenin kendisiyle varlığını ortaya koymakta ve öznenin yorumuyla ilgilenmektedir. Modernite ‘gerçeklikten kopuk bir yorum olamaz’ derken, postmodernite ise ‘yorumdan kopuk bir gerçeklik olamaz’ düşüncesini benimsemiştir(Lapi, 1999).

Günümüz postmodern, algılama ve düşünce sisteminde gerçeklik; merkezlessiz olarak nitelendirilebilecek bir yapıda, kesinlikten uzak, bireyin deneyim, kültür ve yaşam şekliyle ilgili olarak görecelilik kazanmaktadır. Bu gerçeklik, kişiye göre, duruma göre ve toplumdan topluma farklılık göstermektedir. Bireyin yaşadığı gerçek, kendisinin oluşturduğu gerçekliktir(Çolak, 2008).

Postmodernitenin önemli kuramcılarında biri olan Baudrillard’a göre gerçeklik; artık gösterenler, gösterileni yansıtmayacak kadar uzaktadır. Ancak onun bir türevi ya da türevinin türevi olarak karşımıza çıkmaktadır. Yani hipergerçektir ve dolayısıyla gösterge, gerçekliğin hakikatsiz bir yansıması şeklindedir(Şahiner, 2015).

Dış gerçekliği taklit etme işini üstlenen fotoğraf gerçeği tekrar ve tekrar çoğaltarak yansımayı hatta yansımanın yansımasını oluşturarak gerçeği parçalamıştır. Postmodern dönemde dış gerçekliğin karmaşıklaşması, bulanıklaşması ve bu parçalanma sanatçıların iç gerçekliğinin parçalanmasına neden olmuştur. Parçalanmış bu gerçeklik algısı sanatta mekân konusunu da etkilemiştir. Postmodern sanatta mekân kavramını reel mekân ve irreal mekân olarak iki alt başlık olarak incelenmektedir.

Mekân kavramı felsefeden başlayarak birçok disiplinin ilgilendiği bir kavram olmuştur. Kelime anlamı olarak: “yer, bulunan yer” anlamına gelmektedir(TDK, 2011: 1645). “Mekân; Uzayın sınırlanmış parçası... Aynı zamanda, mekân, bir mimari ürünün tek vazgeçilmez niteliği, bir mimari ürünü var eden temel koşuldur”(Sözen ve Tanyeli, 2015: 157). Mimari bir öge olarak mimari

terimler sözlüğüne baktığımızda mekân, insanı çevreden belli boyutta ayıran ve içerisinde eylemlerin sürdürebilirliği olan boşluk olarak tanımlanmaktadır(Hasol, 2005).

Cevizci mekânın tanımını; “var olanların içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklük, boşluk, hiçlik durumudur” şeklinde yapmıştır(Cevizci, 1996:359). Mekân, dünyanın en temel öğelerinden bir tanesidir. Evreni mekân olmadan ve ondan ayrı bir şekilde düşünmek insanlar açısından mümkün değildir. Madde ve nesne mekân içinde var olmaktadır ve mekân içerisinde varlığını sürdürmektedir. Merleau-Ponty’nin deyişiyle ‘varoluş mekânsaldır’(Tümer, 1984).

Özellikle, Mısır ve Yunan Uygarlıklarında nesnenin, mekânda ifade edilmesi önemliken; sembolik değeri olan bina olarak nesnenin içinde ve dışında kalan boşluk mekan olarak tanımlanmaktadır. Gotik dönemde ise; yine nesneyi algılamak önem taşımaktadır. Fakat, dışarıda kalan boşluk tanımlanamaz; yani önemli olan nesnenin şeklini ortaya koymasıdır. Rönesans’ta dikeylik yerini yataylığa bırakırken, mekânın biçimle ilişkisi irdelenmeye başlanmıştır. Bu dönemde mimari yapılar; kubbe, niş gibi mekanı oluşturan biçimlerden oluşmaktadır. Rönesans’la yaşanan düşünsel değişim, biçimin algılanması üzerine kurulmuş bir mimari anlayış yerine, biçimin boşlukla beraber düşünüldüğü mekan tercihiyle kendisini göstermektedir(Serim, 1999). Rönesans döneminde oluşan biçim ve mekânın ilişkisi bir anlamda perspektifin ortaya koyulabilmesi için ön ayak olmuştur.

Harvey modernizm ve modernizm sonrasının mekânını şöyle tanımlamaktadır;

“...her şeyin ötesinde, postmodernistler mekâna nasıl bakılacağı konusunda modernist anlayıştan köklü biçimde koparlar. Modernistler mekânı toplumsal amaçlar uğruna biçimlendirilecek bir şey olarak görürken, postmodernistler için mekân, belki zaman dışı ve 'hiçbir çıkar gözetmeyen' bir güzelliğin kendi içinde bir amaç olarak elde edilmesi amacı hariç, her şeyin üzerinde yükselen bir toplumsal amaçla zorunlu hiçbir bağı olmayan estetik hedef ve ilkelere göre biçimlendirilecek bağımsız ve özerk bir şeydir”(Serim, 1999: 14).

1950'lere kadar, sanat eserleri, alan kalıpları içerisinde kalarak eserler üretmiştir. Bu tarihlerden sonra sanatçılar; asamblaj, enstalasyon, performans, kavramsal nitelikli işler, çevre sanatı ve plastik sanatlarda da, sanat alanlarının sınırlarını aşarak farklı bir anlayışa yönelmişlerdir. Sanatçı, tuval mekânının sınırlarını aşarak, gerçek mekâna çıkmıştır. Bunun sonucunda, sanat eseri sergilendiği mekân ile değerlendirilmesiyle, mekan önem kazanmıştır. Postmodern sanatta hazır nesnenin sanat eseri olarak sunumuyla birlikte ise, galeri mekânının sınırları ve işlevi sorgulanmaya başlanmıştır(Girgin, 2014).

20. Yüzyıl'ın ikinci yarısından itibaren postmodern sanatla birlikte üretilmeye başlanan enstalasyonların sanat ve hayat arasındaki sınırları yok etmeye çalıştığı söylenebilmektedir. Hazır nesnenin, galeri mekânına girişi ve kalıplaşmış sanatsal yöntemlerden oldukça farklı ifade yöntemlerinin ortaya çıkmış olması, hem sanatçılar hem de izleyiciler bakımından oldukça farklı bir hal almıştır(O'Doherty, 2016). Postmodern sanatın mekânı, sermayeye hizmet edecek yeni müzeler, bienaller ve müzayedeler ortaya koyarken, bu mekânlar, küreselleşme ve kültürlerarası anlayışa uygun hale gelmektedir(Alp, 2015).

Günümüzde, mimari ve tasarım arasındaki sınırların kalkması, mekânla ilgili sanatın en üst noktaya taşınmasını sağlamıştır. Farklı disiplinleri karıştırarak eserler ortaya koyan postmodern sanatçılar, sanat-yaşam ilişkisiyle alakalı oldukça farklı işler sunmakta, galeri dışında da izleyicinin sanatsal ürünle aktif bir şekilde etkileşimini amaç edinen eserleriyle mekân konusuna yepyeni bakış açıları kazandırmaktadırlar(Tanyıldızı, 2016).

Postmodern sanatta bu dönüşümlerle birlikte mekan algısı parçalanmıştır. Bu parçalanma, Baudrillard'ın hipergerçeklikle ilgili yaklaşımları İrreel mekân incelemesinin en önemli düşünsel temellerinden bir tanesidir. Postmodern dönem içerisinde gerçekliğin yitirilişi ve yerine oluşan hipergerçeklik ile oluşan tüm diğer şeyler gibi mekânda oluşmaktadır. Bu oluşan mekân aslında irreel mekânı oluşturmaktadır. Batı kentlerinin bire bir kopyalanması, Disneyland kenti en üst seviyedeki örneklerdendir.

İrreel olarak mekânı oluşturan ve mekân olmadığı halde düşünsel açıdan mekân gibi bir anlam yüklenen bir diğer kavram ise beden kavramıdır. Beden felsefi

açından, Ortaçağ'a kadar birçok dönemde ruhun içerisinde hapsediğı bir mekân olarak görölmüş ve ruhun içerisine hapsedildiğı bir kafes, hapishane olarak tanımlanmıştır.

Mekân ya da daha genelleştirilmiş bir anlamıyla uzam kavramını irdelerken, günümüzde sanatın ana sorunlarından biri olan beden ve onu çevreleyen toplumsal ve fiziki şartlardan, yani çevresel faktörler içinde bedenın görünüşünden başlamak gerekmektedir. Çağdaş beden, bünyesinde zaman ve mekânın kullanılmadığı yeni bir tür alan gibi algılanmaktadır(Şahiner, 2013).

Beden tüm disiplinlerde incelenmiş bir olgudur. Bunun nedenini insanın kendisini ve diğer canlıları tanımaya yönelik merakı oluşturmaktadır. Kelime anlamı olarak beden 'Canlı varlıkların maddi bölümü' olarak tanımlanmaktadır(TDK, 2011: 292). Cevizci bedeni şu sözlerle anlatmaya çalışmaktadır: "Bizim içinde yaşadığımız hem doğal hem de moral/toplumsal çevredir. Bedenimiz hem var olduğumuz hem de yok olduğumuz yerdir. Hem özgürlük hem de kısıtlılık alanıdır"(Cevizci, 2004: 231).

Bedenin düşünsel açıdan ele alınış biçimleri oldukça sanatı etkilemiştir. Bu doğrultuda ilk olarak beden konusunda meydana gelen düşünsel yaklaşımları incelemek önem taşımaktadır. Beden düşünsel olarak şu şekilde göz önüne serilmiştir; canlı varlıkların maddi tarafı, insanın duyularla algılanan somut yüzüdür. Tek tek varlıkların ya da bir bütün olarak varlığın duyulan, algılanan, dokunulan somut biçimi olarak belirtilmektedir(Güçlü ve Diğer, 2002).

Felsefe disiplininde bir diğer açıdan ise pek çok düşünür bedeni zihnin karşıtı olarak nitelendirmişlerdir. Zihne her ne kadar olumlu olarak kabul ettilerse, bedeni o kadar olumsuz niteliklerin sebebi olarak görmüşlerdir. Geleneksel olarak beden ve zihin karşıtlığı gösterilen bu yaklaşım biçiminde, beden zihnin doğasını, işleyişini, yetilerini saptıran olarak kabul edilmiştir. Beden, Antik Yunan felsefinden itibaren, bu dünyadaki yaşam süresince insan ruhunu(tinini) içerisinde hapseden bir kafes olarak görölmektedir. Ortaçağ felsefesinde ise beden, egemen olan din ya da tanrı bilimsel yönelimli düşünüş, bedeni tanrının yüce değerlerinin karşısında kötülüklerin kaynağı olarak görmüştür. Tüm bunlara rağmen, farklı bir bakış açısı

olarak, bedene yönelik bu olumsuz bakış açısına tamamen karşı çıkan beden ve zihni birlikte özdeşleştirerek yakın bir ilişki içinde kavradıkları da görülmektedir(Güçlü ve Diğer, 2002).

Modern dönem felsefesi irdelendiğinde, felsefe tarihinin iki önemli okulundan birinde Kıta Uşçuluğuna bağlı filozofların bedeni genellikle töz metafiziği sınırlarında inceledikleri görülmekte; diğerinde ise İngiliz Deneyciliğine bağlı düşünürlerin ise aynı soruna duyum ya da algı adı altında kuramsal bir çerçevede inceledikleri görülmektedir(Güçlü ve Diğer, 2002).

Beden zihnimizin dışında, dışarıdaki dünyanın parçaları olarak çözümlenip bir kenara atılacak bir nesne olarak düşünülmemelidir. Bu yaklaşım çerçevesinde özellikle görüngübilimde sürdürülen araştırmalar, geçmişten bu yana önyargılardan bağımsız olarak bedeni anlamaya yönelik çok önemli düşünceler ortaya koymaktadırlar. Bu konuda insan bedeni üstüne ortaya konulmuş en kapsamlı çalışma Merleau-Ponty'nin Algının Görüngübilimi(1962) adlı çalışmasıdır. Merleau-Ponty'nin dışımızdaki nesneleri algımlarken bedenin değergesi sorusu temelinde geliştirdiği beden açıklamasının ayrı bir yeri bulunmaktadır(Güçlü ve Diğer, 2002).

Felsefe tarihinde bedene ait bu düşünsel yaklaşımlardan anlaşılabacağı gibi beden her dönemde farklı şekilde ele alınmıştır. Felsefedeki bu düşünsel yaklaşımlar zaman zaman daha az, zaman zaman daha yoğun şekilde sanatı etkilemiş ve sanattaki beden algısını değiştirmiştir. Bilginin oldukça önemli olduğu Postmodern sanat hareketleri içinde beden konusu düşünsel yaklaşımlardan etkilenecek postmodern sanattaki beden algısının değişmesine neden olmuştur.

Sanat tarihinde mümkün olan en eski beden kullanılan sanatsal yaratıya yani, Paleolitik dönemden günümüze kalan mağaralara bakıldığında bedenin her zaman önemli bir kavram olduğu görülmektedir. Mağaralardaki duvar resimlerinde avcı betimlemeleri, Fransa'daki Pech Merle mağarasındaki el izleri gibi tarihi kalıntılar bedenin o dönemde insanların kendi izlerini bırakmalarında önemli bir yer tuttuğunun bir kanıtı niteliğindedir(Tokdemir Özudoğru, 2012). Paleolitik dönem insanların bunları yapmalarında neden, bedensel olarak var oluşlarını ortaya koymak amacıyla oldukları düşünülebilir.

Klasik dönem sanatında bedeni öne çıkaran sanat dalı heykeldir. Klasik heykel dönem heykeli son derece ölçülü ve ideal bir insan vücudunun ölçülerini oluşturmaya çalışmaktadır. Klasik sanatın uyumlu bedeni, modern sanattaki belki de en önemli örneğini Picasso'nun ortaya koyduğu, bölünmüş, parçalanmış, kötülenmiş bedeninden oldukça farklıdır. Bir bütün ya da tam bir beden olarak kabul edilemeyen parçaların, rastgele bir şekilde bir araya getirilmiş izlenimiyle bir kompozisyon oluşturulmuştur(Kuspit, 2014).

Rönesans dönemi ile birlikte insana, topluma, bilime, sanata, dine ve diğer tüm alanlara ve olaylara yaklaşım bakımından köklü değişimler yaşanmıştır. Avrupa açısından karanlık çağ son bulmuş ve akıla olan inançla birlikte aydınlanma çağı olarak kabul edilen dönem başlamıştır. Avrupa için Rönesans dönemi tarihsel bir devrimdir. Rönesans yeniden doğma anlamına gelmekte ve bu yeniden doğma bedenin de yeniden doğuşu olarak kabul edilmektedir. Artık sanatçılar, içinde bulundukları dönem kadar önemlidir. Beden, Rönesans dönemiyle birlikte, edilgen beden olmaktan kurtulmaya başlamıştır(Kaya, 2009).

Beden, postmodern tüketim toplumunda ise; zevkin, arzusun ve estetiğin konumlandığı bir mekan haline gelmiştir. Bu beden idealize edilmiş ve estetize edilmiş bir imge-beden olarak varlığını sürdürmeye başlamıştır. Tıpkı diğer mallar gibi, imge-beden de pazarlanan bir nesne haline gelmiştir. İmge-bedenin işlevi arzu yaratarak tüketime katkı sağlamaktır. Göz önündeki bu beden sorgulanmadan haz ve tüketime odaklıyken, beden sanatçısı ise, bedenini acı ve kaygıyı sorgulayan bir beden haline getirmiştir(Yılmaz, 2005).

20. Yüzyılda, sanatsal açıdan beden irdelendiğinde, bedenin kendisinin sanatsal bir araca dönüştüğü anlaşılmaktadır. Beden artık yalnızca sanatın nesnesi olmanın dışına çıkarak, sanatın aktif öznesi haline gelmiştir. 20. Yüzyıl süresince sanat eserleri gerçek boyutundan uzaklaşmış, bu bedeni sanatın ve sanatsal deneyimlerin taşıyıcısı olarak ön plana getirmiştir(Michaud, 2013).

Postmodern sanatla birlikte, beden artık sanatsal eylemin hem öznesi hem nesnesi haline gelmiştir. En önemlisi de her an, her yerde devamlılığı olan bir varlık kazanmıştır. 1990'lı yıllardan itibaren sanatta bedenin sanat nesnesi olarak ele



kullanıldığı oldukça yoğun olarak görülmektedir. Sanat, bedeni göstermediği zamanlarda bile onu üretici ve performer sanatçı haliyle kullanmakta, sanatçı bu durumda yapıtları oluşturan olmaktan çok kendisi bir yapıt haline gelmektedir(Michaud, 2013).

Postmodern dönemde gerçekleşen bu beden konusundaki değişimler sanatçının beden algısını parçalamıştır. Bu parçalanmayla birlikte, sanatçılar biçimsel olarak parçalanmış beden bulunan eserler meydana getirmişlerdir. Ancak, postmodern sanatçının bu parçalanmış bedenleri ortaya koymasının içeriksel nedenleri de bulunmaktadır. Bu nedenler araştırmada seçili eserler üstünde ontolojik çözümleme yöntemi uygulanmaktadır. Ontolojik Çözümleme Yöntemi'nin seçilmesinin nedeni, varlık katmanları olarak reel ve irreel tabakada bu parçalanmanın sebeplerini bularak, Postmodern Sanat'ta değişen beden algısını da çözümlemektir.

Ontoloji kelimesi, eski Yunanca'da varlık ya da var olma anlamlarına gelen on,ontos ile söz, us, konuşma, bilgi gibi anlamlara gelen logos sözcüğünün birleşmesinden meydana gelmektedir. Ontoloji, sözcük anlamıyla Varlıkbilgisi ya da Varlık Bilim anlamına gelen felsefe dalı olarak tanımlanmaktadır. Ontoloji ile ilgili en yaygın bilinen, varoluşun doğasıyla en son anlamdaki gerçekliğin varlıksal yapısını sorgulayan, bazen metafiziğin alt dalı olarak kabul edilen varlığın bilimi ya da varlık felsefesidir(Güçlü ve Diğer, 2008). Ontoloji felsefenin varlıkla uğraşan kısmı olarak tanımlanmaktadır. Düşünceden bağımsız bir varlık ve varoluş kabul etmektedir. Aristoteles'inde söylediği gibi varlık olmak bakımından 'varlık'ın araştırılmasını amaç edinmiş felsefi yaklaşımıdır. Varlıkların en genel kategorilerini konu edinen varoluş, var olmak olgusu, var olanın mahiyeti veya özü üstünde irdelemelerde bulunmaktadır. Ontolojinin ana problemi, varoluşla öz arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmaktır(Bolay, 2009).

Ontoloji terimi 17. Yüzyıl'da kullanılmaya başlanmıştır. Ancak, varlık kavramına ilişkin sorgulamaların Aristoteles ve Platon'a kadar gittiği saptanmaktadır. "Aristoteles'in hatta Klasik Yunan felsefesinin, temelde ideaya dayanan yaklaşımı, varlık sorunu etrafında gelişmiştir. Aristoteles'in, 'ti esti?' ( var olan nedir?) sorusuna verdiği cevap , 'to de ti'dir''(vardır)(Tunalı, 2014: 10). Burada var olan bir şeyin var

olan bir şey olarak belirlendiği görülmektedir. Varolan, var olan şeydir temel varlıkbilimsel yargısı ile felsefe için yeni bir temel keşfedilmiştir(Tunalı, 2014).

Varlık nedir sorusuyla ve verilen cevapların artmasıyla ontolojik bakış, farklı alanlara da yönelerek yeni yaklaşım biçimlerine başlamıştır. Ontoloji terimini ilk olarak R. Coclenus ve Christian Wolff incelemelerine rağmen, bu isimler tarafından ontoloji ile sanat arasında bir bağ kurulmamıştır. İlk defa Roman Ingarden 1903'te yayınladığı araştırmasında sanat eserinin varlığından ve varlık tabakalarından söz ederek yeni bir bakış açısı oluşturmuştur. Ardından, Nicolai Hartmann, 1933'te yayınladığı Tinsel Varlık Problemi adlı kitabında sanat eserlerinin ontolojik açıdan yapı analizini yaparak bu konuya derinlemesine bir açıklık getirmiştir(Ekiz, 2015). Türkiye’de ise sanatta ontolojik çözümleme yöntemi için ana kaynağı oluşturan İsmail Tunalı’nın ‘Sanat Ontolojisi’ kitabıdır. Ontolojinin sanat konusunda sorduğu sorular şu şekildedir:

Sanat eserleri ne tür varlıklardır? Bunlar fiziksel nesneler, ideal türler, hayali varlıklar ya da başka bir şey midir? Sanatçıların ya da izleyicilerinin zihinsel durumları ile ilgili görsel, fiziksel, işitsel ve dilsel olarak nasıl bir yapıdır? Eserler hangi koşullar altında ortaya çıkıyor ya da ortadan kaldırılıyor?(Ekiz, 2015: 15).

Sanat eseri, taştan bir heykel, seslerden oluşan bir senfoni, kelimelerden oluşan bir romanda ya da tuvaldeki resim olarak var olabilir. Fakat; aslında heykel yalnızca taş kütlesinden oluşmamaktadır. Bir senfoni yalnızca seslerden oluşmamaktadır. Roman yalnızca kelimelerden oluşmamaktadır. Heykel, mecburi olarak fiziksel bir malzemeden oluşmaktadır. Taş, metal, ses, vb. doğada bulunan malzemelerdir. Bu nesnelerin, her şeyden önce, birer fiziksel nitelikleri bulunmaktadır. Taş, metal, birer cisimdir; onların belli ağırlığı ve mekân içerisinde kapladıkları bir alan bulunmaktadır. Heykel yalnızca bir taş olsaydı, buradan şu sonuç çıkardı: şiir, müzik, heykel ve mimarlık ürünleri birer reel varlık olarak reel dünyanın içinde yer almaktadırlar(Tunalı, 2014).

Ontolojinin konusu varlıktır ve varlığın iki çeşidi söz konusudur.

- Real (gerçek) Varlıklar,
- İrreal (İdeal) Varlıklar.

Real varlıklar, duyularla algılanan, somut ve bilimin konusu olan varlıklardır. Bilimler, varlığın var olup olmadığını sorgulamaz ve varlığı bir bütün olarak değil de varlığın belli bir alanını incelemektedir. Felsefenin konusu olan irreal yani ideal varlıklar ise duyularla değil, sadece zihinde düşünülerek ve sezgiyle kavranabilen varlık olarak düşünülebilir(Akan, 2015).

Genel anlamda sanat eserinin arka yapısı eserin tinsel boyutuyla alakalıdır ve her sanat biçiminde bu arka tabakalanma sayısı birbirinden farklı olabilir. Burada Hartmann'ın düşüncesine göre arka yapının katmanlarını kurallaştırmamız mümkün değildir ancak derinliğinden bahsetmek daha doğru olacaktır. "Bir sanat eserinin ön yapısı (maddi ya da reel yapısı) ustalıkla ilgilidir. Ama derinliği ya da arka yapısı (irreel yapısı) ustalıkla beraber yeteneğe bağlıdır. Bu iki yapı sanat eserinde birbirlerinden ayrı değildir. Biri olmadan diğeri de olamaz (sanatsal açıdan). Arka yapı ya da anlam ön yapıda, yani dilde kendini anlatır" (Turgut, 145; Ekiz, 2015: 27-28'deki alıntı).

“Plâstik de varlık tabakaları bakımından, resimde olduğu gibi heterojendir. O da bir objektivation olarak bir real ön-yapı ve bir irreal arka yapıdan oluşur”(Tunalı, 2014: 129). “Her plastik eserde, resim sanatında bulunan gibi bir tabakalı yapı ile karşılaşılacaktır. Bu tabakalı yapı, yine ön reel yapıdan başlayarak, bütün irreal tabakalar sfer’ini bir bir geçer”(Tunalı, 2014: 130). Ön tabaka bulunmayan bir plastik eser olmayacağı gibi, arka yapı bulunmayan bir plastik eser de mümkün olmamaktadır. Ne var ki bu arka yapı tabakaları, bazı eserlerde stillerde bütünüyle değil de, bir ya da birkaç tabakasıyla görünüşe ulaşmaktadır(Tunalı, 2014).

## 1.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Postmodernite’de parçalanmış gerçeklik ve mekân ile birlikte sanatta da değişen beden algısının ilgili literatüre dayalı olarak derinlemesine incelenmesi, bu tezin temel amacını oluşturmaktadır. Önerilen araştırmada, bedenin kendisi bir gerçeklik, bellek, yazı, iktidar ve dolayısı ile mekân olarak incelenmektedir. Araştırma kapsamında, 1960 ve sonrası gövde sanatı örnekleri üzerinden Postmodernite’de parçalanmış gerçeklik ve mekâna bağlı olarak sanatta da değişen beden algısı değerlendirilmektedir.

## 1.3. Problem cümlesi

Bu çalışmada, özellikle 1960 sonrası çağdaş sanatta, Çağdaş sanat kuramları çerçevesinde, Postmodernite’de parçalanmış gerçeklik ve mekâna bağlı olarak sanatta beden algısındaki değişimler ortaya koyulmaya çalışılmaktadır. Bu nedenle araştırmanın problemini, Postmodern kuramlara dayalı olarak, sanatta biçimsel ve içeriksel olarak parçalanmış gerçeklik ve mekâna göre, sanattaki beden olgusu ve değişen beden algısı oluşturmaktadır.

## 1.4. Alt problemler

1.4.1. Postmodernite, Postmodernizm kavramı ve sanat ilişkisi nasıldır?

1.4.2. Postmodernite ve postmodern sanat kuramları ışığında sanatta gerçeklik ve mekân nasıldır?

1.4.3. Postmodernitede beden kavramı nedir ve bedene ilişkin düşünsel yaklaşımlar nelerdir?

1.4.4. Postmodern sanatta beden algısı nasıldır?

1.4.5. Postmodernitede parçalanma(Yapıbozum), buna bağlı olarak sanatta parçalanmış gerçeklik, mekân ve beden algısı nasıldır?

1.4.6. Postmodernitede parçalanmış gerçeklik, mekân ve sanatta parçalanmış beden algısına dayalı eserlerin, Ontolojik Çözümleme Yöntemi ile değerlendirilmesi nasıldır?

### 1.5.Sayıtlılar

Araştırmada kullanılmış olan tüm ilgili literatürün doğru olduğu varsayılmıştır.

Araştırmada postmodern dönemin 1960 ve sonrası olduğu varsayılmıştır.

Araştırmada kullanılan görsel dökümanların doğru olduğu varsayılmıştır.

Araştırmada ontolojik çözümleme yöntemini uygulamak için seçilmiş postmodern dönem eserlerinin yapıma nedenleri ile postmodernitedeki parçalanmış gerçeklik, mekan ve figür algısının imge düzenlerini yansıttıkları varsayılmaktadır.

### 1.6. Sınırlılıklar

Araştırma, 1960'dan günümüze postmodern sanat ile sınırlandırılmıştır. Bu dönem içerisinde üretilen ve parçalanmış mekân, gerçeklik ve parçalanmış beden algısı kapsamında incelenen eserler örnekleme alınmıştır. Bu dönem içerisinde postmodern sanat kapsamında ele alınan ve sadece beden ve parçalanmış beden, mekân, gerçeklik içeren ve örnekleme oluşturan eserler üzerinde ontolojik çözümleme yapılmıştır.

### 1.7. Tanımlar

Postmodernite: Sözlükte “Modernizmden sonra, modernizmin zıddı, geç kapitalizm, sanatta ve üslupta seçmecilik” gibi çok değişik anlamlara gelmekle birlikte, kavram genel olarak Modernitenin aydınlanmacı dünya görüşünden hem epistemolojik hem de tarihi bir kırılmayı, sapmayı ifade etmektedir(Kirman, 2011: 255).

Postmodernizm: Modernist anlayışın canlılığını kaybetmesinden sonra 20. Yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan çeşitli üslup ve yönelişlerin adıdır(TDK, 2011).

Gerçeklik: Yalan olmayan, doğru olan şey, hakikat(TDK, 2011).

Parçalanma: Parçalama işi(TDK, 2011).

Parça: Bir bütünden kopma, kırılma, yırtılma vb. Yoluyla ayrılmış bölüm, lime(TDK, 2011).

Mekân: Yer, bulunulan yer(TDK, 2011).

Beden: Canlı varlıkların maddi bölümü, vücut(TDK, 2011).

Ontoloji: Varlık bilimi(TDK, 2011).

### **1.8. Kısaltmalar**

Tdk: Türk Dil Kurumu



## BÖLÜM II

### İlgili Yayın ve Araştırmalar

Bu bölümde araştırma kapsamında yararlanılacak yurtiçi ve yurtdışı araştırmalar olmak üzere iki ana başlık altında ilgili yayın ve araştırmalar verilmektedir.

#### 2.1. Yurtiçi Araştırmalar

1960 ve sonrası olarak kabul edilmekte olan, postmodern dönem olarak adlandırılan ve araştırmanın evrenini oluşturan postmodernite ile ilgili yayın ve araştırmalar aşağıda verilmektedir.

Şahiner (2013) “Postmodern Kırılmalar” adlı çalışmasında, Pop Art’tan postmodern döneme kadar sanat ortamındaki değişimleri ele alarak ortaya koymaktadır. 1960 sonrası sanatta sanatın görsel karakterleri, günümüz sanatının eleştirel açmazları, geometrik uzamda sınırlanan beden ve sanatın görünüşü, postmodernizm ve nesnesizleşen sanat ve post-nesne: sanat nesnesinin postmodern dönüşümü gibi ana başlıklar altında postmodern dönemi ve dönemin özelliklerini açıklamaktadır. Bu metinde; postmodern sanat nesnelerini çözümlemeye, postmodernizmin meydana getirdiği yeni kavram ve önermelerle nasıl bir yol izleneceğine, Duchamp sonrası meydana gelen temel dönüşümün yapının varlığı, yokluğu ve aidiyeti ile ne tür tartışmaları beraberinde getirdiğine değinilmektedir.

Ayrıca, bunun gibi birçok sanat sorununu açıklamaktadır. Bu nedenle çalışma postmodern dönem ile ilgili temel kaynaklardan biri olarak kullanılmaktadır.

Şahiner'in (2015) "Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi" adlı çalışması, Postmodern Kırılmalar adlı çalışmasının devamı niteliğinde bir çalışmadır. Bu çalışmada, ilk bölümde sanatın sonu konusundaki ortaya koyulan çalışmalara değinilmekte ve Duchamp sanatta benimsenen tutumlar tartışılmaktadır. Bu bölümde Derrida ve Baudrillard gibi postyapısalcı düşünürlerin düşünceleri ele alınmaktadır. Kitabın ikinci bölümünde sanatın teknoloji ile ilişkisini gerek teknik, gerekse estetik bakımdan irdelenmektedir. Kitabın ikinci bölümünde aynı zamanda sürecin getirdiği yeni teorik tartışmalar, yeni medya olgusu ve tarihsel içeriğinin bulunduğu metinlere yer verilmektedir. Kitabın son kısmında ise çağdaş sanatta beden konusuna değinmektedir. Bu bölümde ağırlıklı olarak küreselleşmenin günümüz sanatındaki tartışmalarına, post feminizme, beden ve temsiliyet ilişkisine değinilerek çağdaş sanat göz önüne serilmektedir.

Taşdemir (2004) "Modernitenin Sonu Postmodernitenin Başlangıcı Üzerine Bir İnceleme" adlı Yüksek Lisans Tez çalışmasında, Moderniteye kaynaklık eden olaylar, modernitenin sonunu getiren bunalımlar gibi konulara değinmekte ve ardından postmodernitenin ortaya çıkışını postmodern kuramcılarının düşünsel yaklaşımlarını paylaşarak ortaya koymaktadır.

Metin (2002) "Postmodernizm ve Antropoloji" adlı Yüksek Lisans Tez çalışmasında, postmodern durum ve antropoloji, postmodernizmin antropolojisini hazırlayan süreçler, postmodernizm antropolojisinin mekânı gibi ana başlıklarla çalışmasını ortaya koymaktadır. Kimlik olarak tüketim, ötekilik gibi kavramlara da değinmektedir.

Koşay (2015) "Postmodernizmin Modernizme Karşıt Söylemlerinde İnsan ve Sanat" adlı Doktora Tez çalışmasının ilk bölümünde modernizmi derinlemesine incelenmektedir. İkinci bölümde ise postmodernizm üzerine yapılan araştırmalar ortaya koyulmaktadır. Üçüncü bölümde postmodern sanatta birey incelenmektedir. Araştırmada, küresel ekonominin yönettiği postmodernizmin masum bir söylem



olmadığı, kültürü, bireyi ve sanatı parçalayarak kimliksiz bir toplum haline getirmeyi amaçlayan bir ideoloji olduğu düşüncesine varılmıştır.

Kezer (2012) “Postmodern Tüketicinin Değişen Satın Alma Davranışı: İçgüdüsel Alışveriş” adlı Yüksek Lisans Tez çalışmasının ilk bölümünde, tüketim kavramı ve değişen tüketici ana başlığı altında, tüketim ve tüketici kavramlarının tanımlanması, postmodern dönemde değişen yaşam tarzı, postmodern dönemde ortaya çıkan yeni tüketim türleri incelenmektedir. İkinci bölümde içgüdüsel alışveriş ve satın almayı etkileyen faktörler incelenmektedir. Son bölümde ise tüketicilerin içgüdüsel alışveriş davranışlarının belirlenmesine yönelik araştırmalar yer almaktadır.

Karadeniz (2007) “Postmodernitenin İnsan Anlayışı: Eleştirel Bir Analiz” adlı Yüksek Lisans Tez çalışmasında, geleneksel insan, modern insan ve postmodern insanı incelemektedir. Ayrıca postmodern insanı psikanaliz, postyapısalcılık ve tüketim çerçevesinde de incelemektedir. Araştırmada; Postmodernite insan anlayışının anlanabilmesi ve postmodern insan anlayışı olarak isimlendirilebilecek yeni bir dönemin ortaya çıkmasının daha iyi kavranabilmesi için geleneksel ve modernite insan anlayışları da karşılaştırmalı bir altyapı oluşturacak şekilde ele alınmaktadır. Tezin iddiası, insan anlayışının günümüzde modern döneme dahil edilemeyecek kadar değiştiği ve insan anlayışı bakımından postmodern dönemin başladığı yönünde ortaya koyulmaktadır.

Günay (2005) “Günümüz Sanatında Postmodernist Yaklaşımlar” adlı Yüksek Lisans Tez çalışmasında, modern sanat, modernizmin ekonomik temelleri, modern sanatta toplumsal gerçeklik gibi konularla modern dönemi inceleyerek başladığı tezine, tüketim toplumunda sanat, 1950 sonrası günümüz sanatında genel eğilimler, Türk sanatında postmodernist eğilimler gibi konularla postmodern dönemi incelemektedir. Araştırmada, postmodern yaklaşımlar, kitle iletişiminin ve bilişim teknolojisinin yarattığı oluşturduğu, farklı kültürel kültürel şekillerin birbirlerine eklenerek oluşturdukları bir söylem ve düşünsel çeşitlilik içerisinde çözümlenmektedir.

Güllüdağ (2013) “Postmodern İdeoloji Çerçevesinde Kültürel İnşa Dinamikleri: Youtube Örneği” adlı Yüksek Lisans Tez çalışmasının ilk bölümüne ideoloji kavramı ile başlamaktadır. Bu bölümde birçok ideolojiyi tanıtmakta ve yapısalcılıktan bahsederek postmodern döneme geçişi sağlayan nedenlerden bahsetmektedir. Araştırmanın ikinci bölümünde postmodernizm adı altında, postmodernizmin kökenleri, postmodernizmin önemli düşünsel yaklaşımlarına değinmektedir. Çalışmanın üçüncü bölümünde ise küreselleşme, iletişim ve kültür konularına değinilmektedir. Bu başlık altında, küreselleşme, iletişim-medya, kültür-çokkültürlülük, gibi konulara değinilmektedir. Dördüncü bölümde, İnternet ve sosyal paylaşım ağları: youtube örneğine değinilmektedir. Araştırmanın son bölümünde ise bulgular değerlendirilmektedir. Araştırmada, postmodernitenin ideoloji bakımından ve kültürel inşa dinamiklerinin bakımından çok boyutlu olduğu, youtube’un da bu boyutları yayan bir yapısının olduğu ortaya koyulmaktadır.

Göktolga(2012) “Postmodernite ve Siyasal Kimlikler” isimli Doktora Tez çalışmasında, ilk olarak düşünsel ve siyasal anlamda moderniteyi incelemektedir. Ardından postmodern dönemi düşünsel, toplumsal, ekonomik ve siyasi alanlarda incelemektedir. İkinci bölümde, modern ve postmodern kimlik ve siyasi kimlik konuları incelenmektedir. Araştırmada, Postmodernitedeki siyasal kimlikler, modernitedeki siyasal kimliklerle karşılaştırıldığında, siyasette ve kimlik oluşumunda ortaya çıkan değişimlerle alakalı olarak farklılıklar meydana geldiği çözümlenmektedir.

Girgin(2008) “Modernliğin Bugünü: Modernist, Postmodernist ve Alternatif Arayışlar” isimli Yüksek Lisans Tez çalışmasının ilk bölümünde modernliği savunan kuramcıları ve postmoderniteye karşıt görüş olarak modernliği ele almaktadır. İkinci bölümde ise, postmodernliğin gelişimi ve postmoderni savunan kuramcıları ele almaktadır. Son bölümde ise Alternatif modernlik modelleri ve modernliğin bugünü ortaya koyulmaktadır.

Gece (2010) “Modern ve Postmodern Dönemde Sanatta Soyutun Felsefi Temelleri” adlı Doktora Tez çalışmasında, sanatta soyut kavramı, kameranın icadı, modern sanatın düşünce mimarları, posmodernist sanat teorisi: J. Derridacı metinsel yücenin keşfi, postmodernizmin özgür ve eklektik sanatsal okumaları, gerçekliğin

deformasyonu ya da oluşturulmuş izolasyon ve estetik ölçütlerin yokluğu gibi konuları ele almaktadır. Çalışmada, postmodern sanatın nesneyi sanat nesnesine dönüştürme isteği ve sanat yapıtının metinsel olarak açıklanmaya çalışılması ile soyutluk ve yücelik gibi modern sanatta var olan tüm eğilimlerinin yok edilmesine olanak sağlayan yeni bir sanatsal yöntemin kendini hissettirdiği tespit edilerek, bunun sanatın sonu olduğu iddialarına karşılık, belki bunun yalnızca bir geçiş dönemi olduğu ortaya koyulmaktadır.

Ergaz (2005) “Postmodern Teorinin Günümüz Söylem ve Pratiği Üzerine Getirdiği Açılımlar” adlı Yüksek Lisans Tez çalışmasında gerçeklik kavramındaki değişimler, avangard ve kiç kavramının ötesi, eklektizm, metinlerarasılık, öteki kavramı, çok kültürlülük, postmodern feminizm, postmodern teori ve hayat gibi konuları açıklamaktadır.

Engin (2012) “Plastik Sanatlarda Üslubun Çözülmesi ve Postmodern Çeşitlilik” adlı Sanatta Yeterlilik çalışmasında, modern öncesi dönemden başlayarak postmodern sanata kadar olan dönemleri ve bu dönemlerin üslupsal özelliklerini ele almaktadır. Araştırmanın son bölümünde ise postmodern dönem içerisinde mekân, dil, proje ve tüketim olgusu üstüne olan uygulamalar incelenmektedir. Araştırmada, üslup olgusunun postmodern sanatçının yaratım sürecinde ne şekilde bir etkisinin olduğu gösterilmektedir.

Doğan (2014) “Çağdaş Sanatta Çirkinlik” adlı Yüksek Lisans Tez çalışmasına, felsefede güzel ve çirkin kavramlarına değinerek başlamaktadır. Bu kavramları felsefede inceledikten sonra sanatta güzel ve çirkin kavramını irdeleyerek avantgard sanatta estetik normlarının değişimini incelemektedir. Araştırmanın dördüncü bölümünü ise Duchamp sonrası dönemde estetik karşıtı tavır incelemeleri oluşturmaktadır. Ardından iğrenç sanat örnekleri ile incelenmiş ve araştırmanın son bölümünde ise, kitsch ve çirkinlik üstünde durulmuştur. Araştırmada, Anti estetik bir tavır olarak günümüz sanatında etkisi süren önemli yansımalarından biri olan kitsch sanat eserleri ve bu türden eserleri sanatlarının merkezine koyan sanatçılar da son bölümde incelenmektedir. Güncel sanatta çirkinliğin ve bayağılığın neden bu kadar popüler olduğuna değinilmektedir.

Depas (2015) “Çağdaş Sanatta Estetize Edilen Şiddet ve Kaotik Tasvir” adlı Yüksek Lisans Tezi çalışmasına, iktidar, güç ve şiddet kavramlarına genel bir bakış ve kaotik tasvir konusu üstünde durarak başlamaktadır. Araştırmanın ikinci bölümünü, medya çağında şiddet ve sanat konusu oluşturmaktadır. Üçüncü bölümde, çağdaş sanatta dışavurumcu söylem, şok ve şiddet konusu irdelenmektedir. Son bölümde ise şiddetin temsil biçimleri örnek isimlerle açıklanmaktadır. Çalışma, dünyayı en büyük şekilde etkileyen, şiddet ve terör olaylarının, gelişen teknolojiyle daha artarak önü alınamaz bir duruma gelişi ve bunun postmodern sanatta nasıl bir karşılık bulduğunun araştırılması ile ilgilidir. Bu doğrultuda birçok düşünürün görüşlerinden faydalanılmaktadır.

Akyol (2011) “Çağdaş Sanatta Melez Yaklaşımlar” adlı Yüksek Lisans Tez çalışmasının ilk bölümünde melezlik kavramı ele alınmaktadır. İkinci bölümde 1960 sonrası sanat hareketlerinde melezlik konusuna değinilmektedir. Araştırmanın üçüncü bölümünü medya sanatlarında melezleşme oluşturmaktadır. Son bölümde ise melez yaklaşımların sanata yansımaları ve örnekler sunulmaktadır. Çalışmada, bilimden teknolojiye ekonomik ve toplumsal alanlara kadar gerçekleşen tüm değişimlerin postmodern sanatçısıyı etkilediği, ona yeni anlatım olanakları sunarak sanatçı üstünde değişimlere neden olduğu, Ayrıca modernist anlayışın dışına ittiği saptanmıştır.

Demir (2001) “Modernizmden Postmodernizme Geçiş Sürecinin Dinamikleri” adlı Yüksek Lisans Tez çalışmasında, Batı toplumunun oluşumu, Batı toplumunun dönüşümü ve kapitalizm, modernlik, modernlik ve kapitalizm-sanayi ilişkisi, postmodernizm, postmodern kültürün sosyolojisi, günlük ve kültürel hayatta postmodernizm, postmodern kültür ve postmodern düşünürlerin düşünsel yaklaşımlarını açıklamaktadır. Araştırmada, modernitenin kötü yanlarını eleştirerek yok etmeyi hedefleyen postmodernitenin, günümüzde bu yıkıcı taraf ile yanyana olduğu sonucuna varılmaktadır.

Çiçek (2005) “Postmodern Dönemde Sanat” adlı Yüksek Lisans Tez çalışmasına, postmodernizmin ne olduğunu araştırarak başlamaktadır. Bu bölümde postmodernizmi felsefe, kültür-toplum, feminizm bakımından incelemektedir. Araştırmanın bir sonraki bölümünü postmodern sanat oluşturmaktadır. Üçüncü

bölümde ise; postmodern sanat ve yapıbozum ilişkisi incelenmektedir. Dördüncü bölümde feminist sanat, son bölümde ise postmodern mimari konuları ortaya koyulmaktadır. Çalışmada, postmodern dönemin sanatsal olarak yansımaları ele alınmaktadır.

Çadırcı (2010) “Donald Kuspit ve Jean Baudrillard’da Sanatın Sonuyla İlgili Tartışmalar Bağlamında Yeni Yapıt Üretme Dinamikleri” adlı Sanatta Yeterlilik çalışmasına, Baudrillard’ın simülasyon kuramı ve dönüşen estetik düşüncelerini aktararak başlamaktadır. Araştırmanın ikinci bölümünde sanatın sonu ile ilgili düşünceler ve bunları ortaya atan kuramcılar açıklanmaktadır. Araştırmanın son bölümünde, yeni yüzyılda sanat ve sanat yapıtı olarak resim konusu ele alınmaktadır. Araştırmada, Postmodern dönem boyunca sanatın çok fazla şekilde çeşitlilik göstererek yol aldığı tespit edilmiştir. Modernist resimle başlayarak sanat eserinde meydana gelen kırılmaya kadar geçen sürecin hareketlendirdiği dönem, içerik itibarıyla sanat ve karşı sanat tavrını bünyesinde barındırmaktadır. Bu paradoksun ortaya çıkardığı tabloya bakılarak sanat ortamlarının çeşitlendiği görülmektedir. Ancak bu çoğulluğun zenginleşme mi, yoksa bir tür toplanması mı olduğu sorusunun cevapsız kaldığını saptanmıştır.

Büyükkol (2013) “Postmodern Sürece Klasizmin Yansımaları” adlı Doktora tez çalışmasında, ilk bölümde Klasizmden postmodernizme kadar dönemlerin özelliklerini ele almaktadır. Sonraki bölümde Klasizm ile postmodernizm arasındaki ilişki, postmodernizm sürecinde Yeni Klasizm anlayışı, kavramları ve özellikleri, postmodern sanatta Klasizmin yer aldığı sanat akımları incelenmektedir. Araştırmada, Çoğulcu bir üslubu olan postmodernizm, geçmiş ile gelecek arasında kurduğu bağ ile Klasizmin yeniden gündeme geldiği, ancak gündeme gelen Klasizmin dönemindeki niteliklere sahip olmadığı saptanmıştır. Bu bağlamda günümüze taşınan yeni Klasizm’in, bugünün sosyo-ekonomik, politik, kültürel ortamında yeniden yorumlanmış hali olduğu ortaya koyulmaktadır.

Bostan (2013) “Aydınlanma ve Postmodernizm” adlı, Yüksek Lisans Tez çalışmasında ilk olarak aydınlanma konusu incelenmekte ve aydınlanmanın genel nitelikleri belirlenmektedir. İkinci bölümde modernite konusu irdelenmektedir. Üçüncü bölümde ise postmodernite, postmodernite kavramı ve tarihsel oluşum

çizgisi, postmoderniteye farklı yaklaşımlar, postmodernitenin toplumsal yapıdaki görünümü, postmodernite ve metodolojik açılımlar, Lyotard'ın postmoderniteyi kavramlaştırması ve eleştirisi, Baudrillard'ın postmoderniteyi kavramlaştırması ve eleştirisi, Bauman'ın postmodernite kavramlaştırması: varlığın sürdüren modernite ve eleştirisi, Rorty ve hakikat, radikal postmodern bir bakış, postmodern bilim, postmodernizm ve rasyonalite, postmodern ahlâk, postmodern siyaset, postmodernitenin eleştirisi gibi konularla irdelenmektedir. Çalışmada, Aydınlanma felsefesinin temelleri ortaya koyulmakta ve bu felsefeye yapılan eleştiriler değerlendirilmektedir. Ayrıca, aydınlanmacı düşünürlerin iddiaları tartışılırken aynı zamanda postmodernistlerin iddiaları da karşılaştırılarak tartışılmaktadır. Bu tartışmalar yapılırken de, yüzyıllar önce gerçekleşen gündelik yaşam pratiğinin akla dayandırılması mücadelesi ve bilimsel düşüncesin egemen kılınması olan Aydınlanma olgusunu araştırılarak, hem betimsel, hem de karşılaştırmalı bir durum değerlendirmesi yapılmaktadır.

Aslan (2010) “Kültürel Yeniden Üretim Süreçlerine Etkisinde Postmodern Tüketim Estetiği” adlı Sanatta Yeterlilik çalışmasında, ilk bölümde kültür konusunu ele almakta ve Popüler Kültür, Kitle Kültürü, Kültürel Postmodernite, Postmodern Kültür, Kültür Üretiminin Postmodern Karakteri, Kültürün Tüketilmesinin Postmodern Biçimleri, Kültürel Yeniden-Üretimin Postmodern Bağlamı gibi konularla konuyu açıklamaktadır. Araştırmanın ikinci bölümünde, estetik konusu üstüne gidilmektedir. Son bölümde ise postmodern tüketim estetiği irdelenmektedir. Araştırmada, kültür, sanat ve estetik arasındaki bağlantı, kültür ve estetiğin daha aktif olduğu bir sosyo teknik yaklaşım ile birleştirilmesi; tüketimin kültürel olgu olarak görülmesi ve diğer kültürel gerçeklikler ile örtüştürülmesi; estetik olgunun kitlesel yansımalarında söz konusu yeni içerik ve anlamlarındaki değişime ait etkinliklerinin ve günlük yaşam ile estetik ilginin yaşama karışması sonucu olarak yeniden üretimin tanımlanması ve tüketim kültüründe konumlandırılması süreçleri, bu çalışmanın özeti olarak ortaya koyulmaktadır.

Altınkale (2001) “Postmodernist Resimde Figürasyon ve Klasik Değerlerine Genel Bir Bakış” adlı Yüksek Lisans Tez çalışmasının ilk bölümünde, modernizmden postmodernizme ana araştırma konusu altında, Tarihsel Gelişimi

İçinde Modern Döneme Kısa Bir Bakış, Modern Sanat Estetiği ve Belirleyici Nitelikleri, Modernizmin Krizi, Postmodernizmin Doğuşu konuları incelenmektedir. İkinci bölümde ise; postmodernizm ve postmodernist resim konusu, postmodernizme kuramsal yaklaşımlar, toplumsal anlamda postmodern sürece bakış, postmodern resmin gelişimini hazırlayan etkenler, postmodern resmin belirleyici nitelikleri, postmodernizm içinde yer alan sanat akımları ve figürasyon gibi konularla incelenmektedir. Araştırmada, çoğulcu bir tavır sergileyen ve belli bir biçim özelliğinden bahsedilemeyen postmodern resim, üç dönemde ayrılarak açıklanabilmektedir. 60'lı yıllar biçimi ortadan kaldırmaya yönelik bir tavır sergilenmektedir. Çoğulculuğun hakim olduğu 70'li yıllarda, karma sanat biçimleri ortaya koyulmuştur. 80'li yıllarda ise, klasik değerlerle, figür kullanan çalışmaların bulunduğu bir dönemi kapsadığı ortaya konulmaktadır.

Tüm dönemlerde olduğu gibi beden, sanatta olan önemini postmodern dönem içerisinde de kaybetmemiş hatta konu olmaktan çıkarak bizzat beden kendisi bir sanat malzemesi olarak kullanılarak sorgulama aracı olarak kendisini göstermeye başlamıştır. Beden ile alakalı ilgili yayın ve araştırmalar aşağıda yer almaktadır.

Ekici (2010) “Dada’dan Günümüze Plastik Sanatlarda Anti- Estetik Form Olarak Beden” adlı Sanatta Yeterlilik çalışmasının ilk bölümünde sanatta estetik kavramı, güzel ve çirkinlik kavramı, çirkin estetiği ve anti estetik yapının oluşumu gibi konular incelenmektedir. Araştırmanın ikinci bölümünde ilk çağlardan ikinci dünya savaşına kadar beden incelenmektedir. Araştırmanın üçüncü bölümünde ise, ikinci dünya savaşından günümüze kadar beden algısı ve anti-estetik beden formları incelenmektedir. Araştırmanın, beden konusu altında incelenen bölümleri ve özellikle ikinci dünya savaşı sonrası beden algısı ile ilgili bölümler kaynak bakımından kullanılmaktadır.

Yıldırım (2008) “Batı Sanatında İnsan Bedeni ve Değişen Anlamı” isimli Yüksek Lisans Tez Çalışmasında, sanatın zaman dilimleri tarihsel bir sırayla değerlendirilirken, her dönemin bedeni açıklamakta etkili olmuş ana başlığı da sanat üretiminde bedenin görünüşü ile beraber ele alınmaktadır. Beden düşüncesi ve sanata yansımaları Batı sanatı ve düşüncesi ile sınırlandırılmaktadır. Bedenin ruh ve madde ikilemi üzerinden Kartezyen mantığın odağı olarak kabul edildiği Modern anlayışa

kadar felsefi, teolojik, sosyolojik ve antropolojik bilgilerden yararlanılmaktadır. Modern dönemle beraber psikanalizden ve özellikle çağdaş fenomenolojiden faydalanılarak beden tasarımı ve bunun sanatsal üretimi ne şekilde etkelediği incelenmektedir.

Yigen (2014) “Güncel Sanatta Bedenin Yer Alış Biçimleri” adlı Yüksek Lisans Tez çalışmasında, 1950 li yıllarda kendini gösteren Beden ve Performans Sanat disiplinleriyle alakalı olarak; sanat nesnesi olarak bedenin kullanılmaya başlanması ve performans ve beden çalışan sanatçıların eylem ya da performanslarıyla, sanat ve beden ilişkisi güncel sanatta yeni örneklerle incelenmektedir. Birinci ana başlık, “sanat nesnesi olarak beden” kavramından yola çıkarak vermektedir. İkinci başlıkta araştırma tarihsel ve kuramsal yönlerden incelenmiş, kavramsal sanat sürecinde, “sanat ve beden ilişkisi”yle alakalı olarak incelenmektedir. Modernizmin en başından günümüze kadar olan süreçte, modernite ve postmodernite kavramlarının beden ile olan ilişkisi ortaya koyulmaktadır. Ayrıca, Aydınlanma döneminin amaçları incelenerek, bu süreçteki düşünürler, felsefeciler ve postmodern tavır sergileyen düşünürler tarafından yapılan eleştirilere de değinilmektedir. Ayrıca, Modern toplumda ve postmodern sanatta bedenin ele alınış biçimleri de ortaya koyulmaktadır. Araştırmada, Allan Kaprow, Orlan, Stelarc, Marina Abramović gibi birçok bedenini sanat nesnesi olarak ortaya koyan sanatçı örneği verilmektedir.

Uzunkaya (2010) “Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatında Bedenin Değişim Süreci” adlı Yüksek Lisans Tez çalışmasında, Rönesans döneminin güzellik anlayışıyla oluşumunu desteklediği, beden, sorgulama alanına giriş ve konu hakim olmanın temelleri olarak görülebilecek anlatıma ulaştırma amacı açıklanmaktadır. Ayrıca, kendini ifade etmek uğruna bedeni parçalayan ve hatta daha da ileriye taşıyarak bir eşya statüsüne sokan algılama şekli ortaya koyulmaktadır. Bu tanımlamaların postmodern sanatta da değişime uğradığı benzer ve farklı noktaları incelenmektedir. Beden kavramının toplumsal açıdan incelenerek, 19. Yüzyıl’dan 20. Yüzyıl’a kadar değişen sanatsal faaliyetlerdeki bedeni anlamlandırma olayları ortaya koyulmaktadır. Ayrıca, 20. Yüzyıl modern sanatında beden, bedenin sorgulanma



süreci ve 1960'lı yıllarda bedenin alan ve söylemlerdeki değişimi de incelenmektedir.

Şahin (2010) “Dijital Devrim ile Birlikte Sanatta Mekân, Beden, Algı Değişimi” adlı Sanatta Yeterlilik Tez çalışmasında, dijital devrim olarak teknolojik gelişimden bahsederek başlayarak, yeni gerçekçilik mekân, beden ve algı konularına değinmektedir. Teknolojinin bu kadar ilerlemesi ile sınırları kalkan mekân ve beden kavramlarının yeni algılama şekilleri incelenmektedir.

Pektaş (2013) “Çağdaş Sanatta Beden Algısı “1960 Sonrası Bedene Merleau-Ponty ile Bakmak” Adlı Sanatta Yeterlilik çalışmasında, postmodern sanatta nesne ve özne olmuş bedeni, Merleau-Ponty’nin ontolojik-fenomenolojik açıdan incelediği, bedende başlayan ve bedende süren dünya algısı incelenmektedir. Araştırmada, ilk olarak antik dönemden modern çağa kadar olan süreçte beden ve algı kavramını incelemektedir. önce antik çağın temsilcilerinden Platon ve Aristoteles’in ruh ve beden hakkında savundukları incelenmektedir. Ardından, Bedenin sadece biyolojik bir olgu olmaktan çıkarak felsefi tartışmanın merkezlerinden biri haline geldiği Merleau-Ponty felsefesi incelenerek, Aristoteles ve Merleau-Ponty’nin ortaklıkları ve farklı noktaları tespit edilmiştir. Tezinin ikinci bölümünde Merleau-Ponty felsefesinde beden algısına değinilmektedir. Modern çağın en önemli felsefecisi Descartes’in beden algısı hakkında söylediklerini ortaya koyulmuş ve Merleau-Ponty ile ters düştüğü noktalar incelenmiştir. Tezinin son ve en kapsamlı olan bölümünde ise 1960 sonrası yeniden üretilen beden konusunu incelemektedir. Bu bölümde fenomenolojik bakış açısı ile söz konusu dönem boyunca yapılan çeşitli beden sanatı örnekleri; Merleau-Ponty’nin, bedeni özne ve nesne bütünlüğü içinde yeniden ortaya çıkardığı; algıyla, duyumla, deneyimle dünya ile girdiği ilişkiyi beden felsefesiyle alakalı olarak değerlendirilmektedir.

Kırdar (2006) “Çağdaş Sanat Uygulamalarında Beden Algısı, Toplumsal Kimlik ve Cinsiyet Sorunu” adlı Yüksek Lisan Tez çalışmasında, sanatta kimlik sorunu, modernizmden postmodernizme beden bağlamında sanatçı kimliği, Edimsel Kimlik ve toplumsal cinsiyet bağlamında beden sanatı gibi konuları örneklendirerek incelemektedir. Çalışmanın malzemesi olarak kendi bedenini kullanan sanatçıların

işlerinde farklı disiplin ve kültürlerden, fikir ve ideolojilerin karşılıklı etkileşimi görüldüğü saptanmıştır.

Kılınç (2016) “Sanat, İktidar, Beden” adlı Sanatta Yeterlilik çalışmasında iktidar kavramını ve iktidar kavramının çeşitlerini inceleyerek başlamaktadır. İkinci bölümde antik dönemden günümüze kadar beden kavramını irdelemektedir. Son bölümde ise sanat, iktidar ve beden ilişkisini farklı açılardan ortaya koyulmaktadır. Ayrıca bu bölümde: Yüzyıllardır iktidarın ve böylelikle sanatın nesnesi olarak kendisine yer bulan beden günümüzde iktidarın karşısında bir güç olarak somut varlığıyla ve aracısız bir biçimde kullanıldığı saptanmıştır. İktidara karşı duruşlarıyla öne çıkan sanat hareketlerinin yaratıcısı olarak sanatçı, günümüzde gücünü kendi özgür iradesinde bulmaktadır. Bu noktada, özgürlük sınırlarını bütünüyle sanatçının oluşturduğu bir kavram değildir.

Feyzioğlu (2008) “Otorite Nesnesi Olarak Beden Resimleri” adlı Sanatta Yeterlilik çalışmasında, insan ve bedeni, otorite, iktidar, mekân-beden ve iktidar ilişkileri, dil ve beden ilişkisi gibi konuları açıklamaktadır. Araştırmada, İnsan bedeninin mekânla ilişkisi, bedenin mekânlaşması, iki ve üç boyutlu form ilişkilerinin çatışması verilmektedir. Mekân olgusunun kendisinin bir otoriteye dönüşebileceği vurgulanmaktadır. Beden-mekân ilişkileri otorite kavramı bağlamında ele alınmakta ve mekan bedeni ezen, hapseden, yöneten, yönlendiren mekanik imgelere, araçlara dönüştüğü ortaya koyulmaktadır.

Eslek (2011) “Bedensel Acının Bir Deneyim Olarak Sanat Yapıtına Dönüşmesi” adlı Yüksel Lisans Tez çalışmasına, beden kavramının tanımı ile başlamaktadır. Beden kavramını tanımlarken, ilk çağlardan günümüze düşünsel yaklaşımları incelemektedir. Araştırmada daha sonra beden acı ilişkisi, dinsel öğretiler bakımında, modern dönemde ve postmodern dönemde incelenmektedir. Ardından tezin son aşamasında bedensel acının bir deneyim olarak sanat yapıtına dönüşmesi örnek sanatçı ve çalışmaları ile incelenmektedir. Araştırma, bedenin ideal olarak ortaya konulmasını ve bu doğrultuda bedensel acının bir tecrübe olarak sorgulanmasını ve bu sürecin ardından acının sanat yapıtına dönüşmesi bağlamında günümüz sanatına bir bakış açısını göz önüne sermektedir.

Duru (2011) “1950’den Sonra Sanatta İnsan Bedeni” adlı Yüksek Lisans Tez çalışmasında, sanatta insan bedeni, çağdaş sanatta beden, ikinci dünya savaşı sonrası sosyo-kültürel değişimler ve sanata etkileri, insan bedeninin sanat nesnesine dönüşmesi ve bunlara sanatçı örnekleri, hiperrealizm bünyesinde insan bedeni, video ve fotoğraf sanatı gibi konuları incelemektedir.

Derbender (2007) “Platon ve Aristoteles’de Beden Problemi ve Karşılaştırılması” adlı Yüksek Lisans Tez çalışmasında, ilk bölümde Platon’da ruh ve beden problemini ele almaktadır. Araştırmanın ikinci bölümünü ise Aristoteles’te ruh ve beden problemi oluşturmaktadır. Son bölümü ise iki düşünsel yaklaşımın karşılaştırılması oluşturmaktadır.

Çalış (2016) “Bireyi Bedene Dönüştüren Baskı Politikalarının Sanata Etkisi” adlı Yüksek Lisans Tez çalışmasında, tasarlanan yeni dünya uzamının birey üzerindeki etkileri, çok uluslu sermayede değer kavramının yeniden kurgulanması, kültür endüstrisinde sanat ve sanatçının gösterileşmesi ve çağdaş sanat pratikleri altında gerçekleşen beden politikaları gibi konulara değinilmektedir.

Ceylaner (2012) “Çağdaş Sanatta Bedenin Cinsel Temsiliyetine Bir Bakış” adlı Yüksek Lisans Tez çalışmasına, sanatta tarihinde cinsellik olgusu konusu ile başlamaktadır. Bu bölümde, Sanat Tarihinde Beden Temsiliyeti, Antik Yunan Kültüründe Beden, Rönesans Döneminde Beden Temsiliyeti, Hieronymus Bosch, Barok Sanatta Beden Temsiliyeti, Rokoko’da Kadın Bedeni, Maniyerizm ve Beden, Romantizm ve Beden, Realizm; Courbet ve Beden gibi konularla ortaya koyulmaktadır. Araştırmanın bir sonraki bölümünü ise, çağdaş Batı sanatında cinsellik olgusu adlı konu oluşturmaktadır. Bu bölümde araştırmanın gidişatına göre örnekler sunulmuştur. Dördüncü bölümde, çağdaş Türk sanatının yaşayan bedenleri adlı konu seçili sanatçı ve çalışmaları ile açıklanmaktadır. Son bölümde ise çağdaş Doğu sanatında cinsellik olgusu örnekler üzerinden açıklanmaktadır. Çalışmada, beden temasının sanata yansması, tarihsel süreci, Modern anlayışa ve Postmodern döneme kadar, sanatsal üretimlere olan yansması üzerinden araştırılmaktadır. Tüm zamanlarda, çoğu alanda incelenen beden kavramının bir uygarlık miti olarak sanatsal serüveni, öne çıkan örnekler ele alınarak ve değerlendirilerek incelenmiştir.

Belice (2012) “Resimde Beden, Bedende Resim” adlı Yüksek Lisans Tez çalışmasının ilk bölümünü bedende resimsel anlatılar adlı konu oluşturmaktadır. Araştırmanın İkinci bölümünü sanatsal eylem olarak bedenin ifade gücü adlı konu oluşturmaktadır. Üçüncü bölümde sanat tarihi içerisinde bedenin yorumu, dördüncü bölümde, bedende resim adlı konular irdelenmektedir. Son bölümde ise; beden üstüne yapılan resimlerden seçilmiş örnekler ve açıklamaları bulunmaktadır. Araştırmada, beden sanat ilişkisi ortaya koyulmaktadır.

Balkan (2015) “Posthuman: Bedenin Toplumsal İnşasının Sonu Bio-Konstrüktif Sanat” adlı Yüksek Lisans Tez çalışmasında, posthuman, Hümanizma Karşıtlığında Gelişen Transhümanizma, Toplumsal Bedenin Çözülümü, İnsansonrası Ölüm Teknolojileri, İnsansonrası Teknolojiler ile Sanatın İç İçeliği, Bio-Konstrüktif Sanat gibi konulara açıklık getirmektedir. Araştırmada, Biokonstrüktif beden postmodern teknoloji çağında bir Postmodern meta ve iktidar mücadelesinin verildiği bir alan olmanın ötesine geçerek, insansonrası öznenin üstünlüğünde nesnelleşmekte olduğu saptanmıştır. Çalışmada, sanat ile ileri teknolojilerin ilişkisi beraberinde sanatçı ile bilim adamı arasındaki sınırın yok olduğu saptanılmaktadır. Böylelikle, yaşadığımız postmodern teknoloji çağında, Biokonstrüktif sanatın ilgi alanı yaşayanın tekrardan şekilledirilmesi olduğu çıkarılmıştır.

Postmodern dönemde oluşan birçok sosyo-kültürel olay beraberinde toplumda oluşan bir parçalanmayı getirmektedir. Bu parçalanma toplumda olduğu gibi bu toplumun bir parçası olan sanatçılarda da kendisini göstererek sanat eserlerine aktarılmaktadır. Ayrıca postmodern dönemde ortaya çıkan Derrida’nın yapısöküm kuramı da sanatçılarda oluşan parçalanmanın oluşmasını sağlayan bir diğer dayanak noktasıdır. Bu doğrultuda, Sanatta ve toplumda oluşan bu parçalanma ve Derrida’nın yapısöküm kuramı ile ilgili yayın ve literatür aşağıda yer almaktadır.

Dündar (2016) “Fragmanlar, Sınırlar, Beden ve Anlam Üzerine Okumalar” adlı Yüksek Lisans Tez çalışmasının ilk bölümünde beden olgusunu irdelemektedir. Bu bölümde bedeni ilk olarak ruhun ve aklın karşıtı olarak ele almakta ikinci bölümünde ise parçalanmış beden olgusunu incelemektedir. Çalışmasının ikinci bölümünde beden ve modernlik deneyiminin temsili üstünde durmaktadır. Son bölümde ise: yeniden tanımlanan beden olgusunu incelerken, oluş halinde beden,

sınırları belirsiz beden, gören-görülen beden, parça ve bütün beden konularını ele almaktadır. Araştırmada; zihin ve beden ikiliğinde algılayıcı bir makine olarak tanımlanan nesne beden, anlam üreticisi olan özne beden ile toplum ve kültür tarafından süreç içinde inşa edilen beden kavramları ortaya konulmaktadır. Fiziksel ve tarihsel bir gerçeklik olarak parçalanan beden, toplumsal olarak parçalanan hayat ve bu durumun metaforu olan beden, psikoanalitik ve fenomenolojik teoriler bağlamında parçalanan özne kavramları açıklanmaktadır.

Çolak (2008) “Parçalanan Gerçeklik ve Yeni Bir Bütün Oluşturma Eylemi Olarak Resim adlı Sanatta Yeterlilik çalışmasına, gerçekliğin algılanışında yeni yaklaşımlar ve parçalanan gerçeklik konusunu irdeleyerek başlamaktadır. Bu bölümde, Gerçekliğin Algılanışı, Çağımızda Benliğin Dönüşümü, Parçalanan ve Çoklulaşan Birey, Zamanı-Mekanı Yaşayış ve Algılama Biçimlerinin Değişmesi, Bellek Karmaşası ve Şizofrenik Özellik gibi konulara değinmektedir. Araştırmanın ikinci bölümünü ise; gerçekliğin sanat yapısındaki görünüşü konusu altında, dağılan biçim ve parçaları birbirine eklemek konuları araştırılmaktadır. Çalışmanın son bölümünü ise, parçalanan gerçeklik ile yeni bir bütün oluşturma eylemi ile ilgili örnekler ve açıklamaları oluşturmaktadır. Araştırmada, modernizmde kübizm ile ortaya çıkan kolaj, alıntılama ve montajlama teknikleri belirli ayrılıklara sahip olsa da özellikle postmodern sanat yaklaşımlarında yaşayış ve düşünce şekilleriyle paralel etkileşim göstermeye devam etmekte olduğu ve bütün bu gelişmeler sonucunda postmodern sanat eserlerinde parçalanmış bütünlüğün var olduğu saptanmıştır.

Çiçek (2012) “Patolojik Beden Üzerine Görsel Yorumlamalar” adlı Yüksek Lisans Tez çalışmasına, bedensel işlevin eksikliği adlı konuyu, patolojik beden, bedensel hareketlilik, bozulmanın halleri, çirkinin halleri gibi konuları irdeleyerek açıklamaktadır. Sanat tarihsel süreçte sanat ve patolojik beden ilişkisi adlı konu araştırmanın ikinci bölümünü oluşturmaktadır. Bu bölümde, 1950 öncesi ve sonrası biçimi bozulmuş bedenin temsilleri incelenmektedir. Son bölümde ise seçili örneklerin düşünsel, biçimsel ve teknik yapılanmaları açıklanmıştır. Araştırmada; patolojinin sanatın içinde hep kendisine yer bulduğu sonucuna ve patolojideki gelişmelerin sanat tarihinde bedenin araştırılması bakımından önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır.

Ali Akay, Toplum Bilim dergisinin (1999) Jacques Derrida Özel sayısında ‘Yapıbozma ve Plastik Sanatlar makalesinde, Yapıbozum kuramını belirli örneklerle açıklayarak plastik sanatlarda yapıbozum kuramı temelli işler ortaya koyan sanatçılar üzerinden plastik sanatlardaki etkilerini göstermektedir. Bu doğrultuda, postmodernitede parçalanma bağlamında yapıbozum kuramıyla ilgili bölümde bu kaynaktan faydalanılmaktadır.

Richard (2014) Yeni Bir Bakışla Derrida adlı kitabında, Derrida’nın yapıbozum kuramıyla ilgili detaylı bilgiler vererek kuramın ortaya çıkışı ve gelişimini bazı örneklerle açıklama yoluna giderek ortaya koymaktadır. Kitapta yer yer yapıbozum kuramının sanatla olan ilişkisi de yer almaktadır. Bu doğrultuda, araştırmanın yapıbozum ve parçalanma ile ilgili bölümünde kullanılmaktadır.

1960 sonrası yaşanan en büyük değişimlerden bir tanesi ise değişen gerçeklik algısıdır. Postmodern dönemde kendisini gösteren hipergerçeklik, sanal gerçeklik gibi gerçekler gerçeğin bulanıklaşarak parçalanmasına neden olmaktadır. Bu konuda ilgili yayın ve araştırmalaraşığıda verilmektedir.

Oskay (2013) “Gerçeklik Algısının Fotoğraftaki Teknolojik Gelişmelerle Birlikte Değişime Uğrayarak Gerçeküstücülüğün Ortaya Çıkması” adlı Sanatta Yeterlilik çalışmasının ilk bölümünde; sanatsal yaratım sürecinde gerçek kavramını incelemektedir. Bu bölümde ayrıca antik döneme gerçeklik algısı, fotoğrafın icadı öncesi plastik sanatlarda gerçeğe ulaşma çabası, Camera Obscura ve fotoğrafın icadı, fotoğrafın icadından sonra değişen gerçeklik algısı ve günümüzdeki gerçeklik algısı gibi alt başlıklarla bu bölümde tarihsel olarak gerçekliği ele almaktadır. Araştırmasının ikinci bölümünde Gerçeküstücülüğe üçüncü bölümünde ise eser örneklerine değinmektedir. Çalışmada Fotoğrafın icadıyla birlikte, resim ve fotoğraf sanatlarının aralarında oluşturdıkları ilişki, günümüz sanatsal üretim sürecinde, fotoğraf gerçekliği yansıtmasının dışında, gerçeküstünü hangi yöntemler kullanarak yansıtabilir? gibi sorulara cevaplar aranmaktadır.

Maltaş (2012) “Nesne ve Resim Bağlamında Sanatta Gerçeklik” isimli Sanatta Yeterlilik çalışmasının ilk bölümünde antik dönem sanatında gerçeklik algısına değinmektedir. Bu konuyu Platon ve Aristoteles çerçevesinde ele almaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümünde Rönesans döneminde gerçeklik algısı irdelenmektedir. Araştırmanın bir sonraki bölümünde aydınlanma dönemi ve sonrası düşünürlerden sanat ve sanatta gerçeklik konusuna düşünsel yaklaşımlar incelenmektedir. Sonraki bölümlerde ise 19. Yüzyıl'da Realizm, 20. Yüzyıl'da sanatta gerçeklik ve resim sanatında gerçekliğin hakikati ve sınırları gibi konular ele alınmaktadır. Araştırmada, Nesne ve resimle ilişkili olarak sanatta gerçeklik, sanatçının kimliğiyle alakalı olduğu ortaya koyulmuştur. Sanat eseri bu nedenle birey ve varlık arasında bir anlam formu haline gelmektedir. Sanattaki gerçeklik; ortaya konan, anlam tabakalarının varlığıyla ilgilidir. Bu anlam tabakaları farklı formlar içerisinde ortaya çıkmaktadır.

Mekân ya da bazen uzam adı ile karşımıza çıkan kavram her dönemde sorgulamaların hedefi haline gelmiştir. Sanatta mekâna dair en önemli adım olarak görülen perspektifin bulunması, modern dönemden başlayarak postmodern döneme kadar kimi değişikliklere uğramıştır. Postmodern dönemde her yerde kendisini gösteren parçalanma mekân konusunda da kendisini göstermektedir. Bu konuda ilgili yayın ve araştırmalar aşağıda verilmektedir.

Şahin (2010) “Dijital Devrim ile Birlikte Sanatta Mekân, Beden, Algı Değişimi” adlı Sanatta Yeterlilik Tez çalışmasında, dijital devrim olarak teknolojik gelişimden bahsederek başlayarak, yeni gerçekçilik mekân, beden ve algı konularına değinmektedir. Teknolojinin bu kadar ilerlemesi ile sınırları kalkan mekân ve beden kavramlarının yeni algılama şekilleri incelenmektedir.

Uysal (2009) “Sanatta Mekân Algısı (Mekânla Oynamak)” adlı Sanatta Yeterlilik Eseri Çalışmasında, mekânsal algı ve imgenin sanat nesnesi üzerindeki etkisini sanatçı ve izleyici açısından tartışması yapılmaktadır. Sanatçı ve izleyici bakımından mekânsal algı, mekânsal imge ile bunların sanattaki yeri belirlenmektedir. Bu belirlemeyle, sanat nesnesi ile sergileme mekânı arasında olduğu düşünülen mekânsal algı problemi ortaya konularak, problemin neden olduğu etki; sanatçı, izleyici ve sanat nesnesi özelinde sorgulanmaktadır. Mekân kavramının algılanış şeklinin plastik sanatlardaki yeri ve günümüz sanatındaki öne çıkan etkisi sanatçı, izleyici ve sanat nesnesinin etkileşimli ilişkisi açısından ele alınmaktadır. Bu bağlamda; birinci bölümde Sanat nesnesi ve algı ilişkisi incelenerek sanatçı ve izleyici bakımından sanat nesnesinin varlığında mekân kavramı, algı ve imge

özelinde araştırılmaktadır. İkinci bölümde Sanat nesnesi ile Sergileme mekânı arasındaki ilişki ve oluşan etki tartışılarak ortaya konulmakta ve yapılacak uygulamalar ile tartışılmaktadır.

Serim (1999) “Yaşanan Mekân Olarak ‘Yer’ ” adlı tezinin ilk bölümünde tarihsel ve ideolojik açıdan mekân kavramını incelemektedir. İkinci bölümünde, mimari açıdan mekânı irdelerken, tezinin son bölümünde ise mekân oluşumu ve varoluşsal mekân kavramına değinen Serim bu bölümde, mutlak mekân anlayışı, kavram olarak mekân, mekân form ilişkisi, gibi konulara değinmektedir.

Özen (2013) “Günümüz Sanatında Mekâna Özgü(Site-Spesific) Kavrayışlar Bağlamında Yeni Mekân Stratejileri” adlı Sanatta Yeterlilik çalışmasında, galeri mekânının dönüşümü, sanat tasarım ve mimari, yeni mekan stratejileri, kamusal destekli mekana özgü projeler başlıkları altında mekânı incelemiştir.

Oğuz (2013) “1980’den Günümüze Çağdaş Sanat Çalışmalarında Değişen Mekân Algısı” adlı Yüksek Lisans Tez çalışmasında, resim ve mekân, 1980 öncesi resim sanatında mekan algısı, 1980 sonrası çağdaş sanatta değişen mekân algısı ve mekânın sanat nesnesi olarak sunumu konularını irdelemektedir. Bu bağlamda modern bakış açısıyla birlikte meydana gelen öznel estetik anlayışı yerini, sanat eserinin mekânsallaşması ve izleyicinin bir figür olarak görülebildiği dinamik bir yapıya bıraktığı sonucuna varılmaktadır.

Alkan (2011) “Postmodern Tüketim Toplumunun Ortaya Çıkış Süreci ve Mekânsal Yansımaları Las Vegas Örneği” adlı Yüksek Lisans Tez çalışmasında, ilk bölümde kavramsal çerçevede, tüketim, tüketim toplumu, tüketim toplumunun özellikleri, tüketim toplumunun sosyo-ekonomik dinamikleri, tüketim toplumunun mekânsal dinamikleri gibi konular irdelenmektedir. İkinci bölümde; tüketim toplumunun ortaya çıkış süreçleri ele alınarak, modern toplum, kriz toplumu(savaşlar), postmodern topluma geçiş gibi konular ortaya koyulmaktadır. Son bölümde ise tüketim toplumunun mekânsal yansımaları-LasVegas örneği incelenmektedir. Bu bölümde aynı zamanda yapay kentsel imaj, hipergerçeklik deneyimi ve simülakr gibi kuramlara değinilmektedir.



Araştırmada parçalanmış beden, parçalanmış mekân ve parçalanmış gerçeklik ile ilintili eserler seçilmiştir ve bu eserler üzerinden ontolojik çözümleme yapılmaktadır. Bu bölümde, ontoloji ve sanat ontolojisi konusundaki ilgili yayın ve araştırmalar verilmektedir.

Ekiz (2015) “Çağdaş Sanat ve Ontolojisi Açısından Estetik Olgunun Konumsal Problemleri” adlı Yüksek Lisans Tez çalışmasında, ilk olarak ontoloji ve sanat ontolojisi kavramını incelemektedir. Bir sonraki bölümde sanat yapısı ve estetik değer konusunu incelemektedir. Son bölümde ise çağdaş sanat ve anti estetik sorununa değinerek çağdaş sanat eserleri üstünde ontolojik çözümleme yöntemi uygulanmaktadır. Araştırmada, çağdaş sanat ve genel estetik olmak üzere çağdaş sanat estetiği ile ilgili örnekler verilip irdelenerek bu eserler üstünde ontolojik çözümleme yapılmaktadır. Bu bağlamda, modern estetik ve çağdaş sanatın estetiği karşılaştırılarak çağdaş sanatın estetiğini ve onu etkileyen nedenler sorgulanmaktadır.

Tunalı (2014) “Sanat Ontolojisi” adlı kitabının ilk bölümünde ontoloji kavramını açıklamaktadır. Bu bölümde eski ontoloji, yeni ontoloji ve var olan konularına değinmektedir. Kitabın ikinci bölümünde ise, sanat ontolojisi ele alınmaktadır. Sanat ontolojisi, sanat ontolojisinin kuruluşu, estetik obje analizi, sanat eserinin ontik yapısı ve estetik değer gibi konularla ele alınmaktadır. Kitapta, varlık tabakaları olarak reel tabaka ve irreel tabaka olarak sanat eseri çözümleme yöntemi olarak ontolojinin nasıl kullanılabileceği ortaya koyulmaktadır.

Aytekin (2016) “Ontolojik Çözümleme ve Doğu-Batı: Kavuşan Zıtlıklar Grup Sanat Projesi Grafiti Resim Tasarımı Üzerine Bir Çözümleme” adlı bildirisinde, atölye öğrencileri tarafından ders kapsamında gerçekleştirilen ‘Doğu-Batı kavuşan zıtlıklar’ temalı grafiti çalışmalarında ontolojik çözümleme yapılmaktadır. Araştırmada görüşme formu ile Doğu-Batı: Kavuşan Zıtlıklar temalı sanat projesinde gerçekleştirilen öğrenci eserleri üstünde ontolojik çözümleme yöntemi uygulanmasından, Postmodern sanatta parçalanmış gerçeklik, mekan ve beden kullanılmış eserler üstünde ontolojik çözümleme yöntemi uygulamasında yararlanılmaktadır.

Aytekin, C. A. (2015). Kültürel ve Kişisel Bellekle Derin Bir İlişki: Yeni Dışavurumcu Resim Alegorisi ve Sembolleri Üzerine Bir Okuma, adlı bildiride, Neo-ekspresyonist sanatçılardan Penck ve Paladino'nun eserleri üstünde Ontolojik çözümleme yöntemi uygulanmaktadır. Bu sayede sanatçılarda eserleri yaratma motivasyonunu oluşturan nedenler ortaya çıkartılmaktadır. Bu bağlamda, Postmodern dönemde seçili eserler üstünde ontolojik çözümleme yöntemi uygulanırken, hem ontoloji ile ilgili bölümde hem de eser çözümlemesini ele alış biçimi bakımından araştırmadan faydalanılmaktadır. Ayrıca araştırmanın ontolojik çözümleme yöntemini uygularken katmanları bakımından örnek alınarak benzer şekilde katmanlara ayırma yöntemi uygulanmıştır.

## 2.2. Yurtdışı Araştırmalar

1960 ve sonrası olarak kabul edilmekte olan, postmodern dönem olarak adlandırılan postmodernite ile ilgili yurtdışı yayın ve araştırmalar aşağıda verilmektedir.

Whitham ve Pooke (2013) “Çağdaş Sanatı Anlamak” çalışmasında, çağdaş sanat adıyla anılmakta olan postmodern sanatın ne olduğu, postmodern sanatın tarihi, postmodern sanatın formları, postmodern sanatta değişen gerçeklik algısını, postmodern sanatta müzeler ve sanatın para ile etkileşimini ve çağdaş sanatta ortaya konulan eserlere yaklaşım biçimlerini ele alınmaktadır.

Kuspit (2005) “Sanatın sonu” adlı çalışmasında Postmodern dönemde sanatın sonunun geldiğini ileri sürmekte ve eleştirel bir yaklaşımda bulunmaktadır. Çalışmada, sanatın para, marka, pazarlama gibi kelimelerle anılmasını eleştiren ve postmodern sanatı yüzeysel bularak eleştiren Kuspit, Duchamp ve Newman'dan oldukça eleştiri ile bahsetmektedir.

Ward'ın (2014) “Postmodernizmi Anlamak” adlı çalışmasında Postmodern dönem yalnızca sanat açısından değil birçok yönden ele alınmıştır. Çalışmasında irdelediği Yüksek ve alçak kültür, mimari, edebiyat, gerçeklikte oluşan değişimler,

yapısöküm, postmodern kimlik ve postmodern siyaset araştırmada kaynak oluşturacaktır.

Anderson (2016) “Postmodernitenin Kökenleri” adlı kitabında, portmodernitenin ortaya çıkmasında etkili olan sebepleri ortaya koymaktadır. Kitabın ana problemlerini, postmodernitenin ortaya çıkartan nedenler, postmodernitenin ortaya çıkışı ve postmodernitenin etkileri oluşturmaktadır. Bu bağlamda araştırmada kaynak olarak kullanılacaktır.

Best ve Kellner (2016) “Postmodern Teori” adlı kitabında, postmoderniteyi açıklamak adına ilk olarak postmoderni ararken isimli ana problemi açıklamak adına postmodernin arkeolojisi, yapısalcı teoriden postyapısalcı teoriye, eleştirel teori ve postmodern meydan okuma gibi konulara değinmektedir. Kitabın ikinci bölümünü Foucault ve modernliğin eleştirisi adlı bölüm oluşturmakta, bu araştırma problemini çözümlemek adına postmodern perspektifler ve modernliğin eleştirisi, iktidar/bilgi/öznellik gibi konulara değinilmektedir. Araştırmanın üçüncü bölümünü Deleuze ve Guattari: şizofrenler, göçebeler, köksaplar konusu oluşturmaktadır. Dördüncü bölümde postmodernlik yolunda Baudrillard problemi, modernliği araştırmak, moderniteden postmodernliğe, postmodernlik, metafizik ve postpolitika gibi konularla açıklığa kavuşturulmuştur. Araştırmanın beşinci bölümünde Lyotard ve bazı başka kuramcılara değinilmektedir. Marksizm, Feminizm ve Politik postmodernizm konuları ise altıncı bölümü oluşturmaktadır. Tüm bu ortaya koyulan konular doğrultusunda araştırmada kaynak olmaktadır.

Lyotard (2013) “Postmodern Durum” adlı kitabında, bilişim teknolojisine sahip toplumlarda bilgi, meşrulaştırma, dil oyunları, sosyal bağın mahiyeti: modern seçenek, sosyal bağın mahiyeti: postmodern perspektif, anlatısal bilginin pragmatığı, bilimsel bilginin pragmatığı, anlatısal işlev ve bilginin meşrulaştırılması, bilgiyi meşrulaştırma anlatıları, gayrimeşrulaştırma, araştırma ve performative ile meşrulaştırılması, öğretim ve öğretimin performative ölçütüne göre meşrulaştırılması, istikrarsızlıkların araştırılması olarak postmodern bilim, paraloji ve meşrulaştırma gibi konuların üstünde durmaktadır.

Tüm dönemlerde olduğu gibi beden, postmodern dönem içerisinde de önemini kaybetmemiş hatta sanatta bizzat bedenin kendisi bir sanat malzemesi gibi kullanılarak sorgulama aracı olarak kendisini göstermiştir. Beden ile ilgili yurtdışı yayın ve araştırmalar aşağıda yer almaktadır.

Corbin, Courtine ve Vigarello (2005) “Bedenin Tarihi 3 Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl” adlı çalışmada beden kavramı, organizma ve bilim, arzu ve normlar, sapmalar ve tehlikeler, acı ve şiddet, gözler ve gösteriler ana başlıklar şeklinde irdelenmektedir. Birçok açıdan beden ele alındığı gibi kitabın son bölümünde sanat alanında da ele alınmaktadır. Bu noktada, Postmodern sanatta beden algısı ile ilgili bölümde faydalanılacaktır.

Mekân ya da bazen uzam adı ile karşımıza çıkan kavram her dönemde sorgulamaların hedefi haline gelmiştir. Sanatta mekâna dair en önemli adım olarak görülen perspektifin bulunması, modern dönemden başlayarak postmodern döneme kadar kimi değişikliklere uğramıştır. Postmodern dönemde her yerde kendisini gösteren parçalanma mekân konusunda da kendisini göstermektedir. Bu konuda yurtdışı kaynaklı ilgili yayın ve araştırmalar aşağıda verilmektedir.

O’Doherty (2000) “Beyaz Küpün İçinde” adlı çalışmasında, postmodern dönemde galeri mekanının dönüşümü, göz ve izleyici, içerik olarak bağlam ve gösterge olarak galeri gibi konuları ele almaktadır. Çalışmada Postmodern dönemde galeri mekânı, eser-mekan ilişkisi gibi konular incelenmektedir.

Postmodern dönemde oluşan birçok sosyo-kültürel olay beraberinde toplumda oluşan bir parçalanmayı getirmektedir. Bu parçalanma toplumda olduğu gibi bu toplumun bir parçası olan sanatçılarda da kendisini göstererek sanat eserlerine aktarılmaktadır. Sanatta ve toplumda oluşan bu parçalanmayı anlatabilmek adına faydalanılan yurtdışı ilgili yayın ve araştırmalar aşağıda yer almaktadır.

Richards (2008) “Derrida” adlı çalışmasında, yapıbozum ve dil konusunda Derrida’nın ortaya koyduklarını ele almakta ve örneklerini vermektedir. Ayrıca görsel sanatçılar bakımından Derrida bu çalışmada ele alınmaktadır.

Araştırmada parçalanmış beden, parçalanmış mekân ve parçalanan gerçeklik ile ilintili eserler seçilmiştir ve bu eserler üzerinden ontolojik çözümlene yapılmaktadır. Bu bölümde, ontoloji ve sanat ontolojisi konusundaki yurtdışı ilgili yayın ve araştırmalar verilmektedir.

Hartmann(1955) “Ontolojinin Iřıĝında Bilgi” adlı çalışmasında bilgiye ontolojik bakış ve ontolojinin ıřıĝında bilgi konularını ortaya koymaktadır. Bu alışma, araştırmanın son bölümünde ontolojik eser zmlmeleri yapılmadan, sanat ontolojisinden önce ontolojinin ne olduĝunu anlamak bakımından araştırmada kaynak olarak kullanılmaktadır.



## BÖLÜM III

### YÖNTEM

Bu bölümde araştırma modeli, evren ve örneklem, veri toplama araçları ve veri çözümleme teknikleri verilmektedir.

#### 3.1. Araştırma Modeli

Araştırma problemi ile ilgili verileri toplamak için ilgili literatür taraması yapılmıştır. Araştırma nitel araştırma özelliği taşımasından dolayı, tarama modelleri kapsamında belgesel tarama modelindedir. Belgesel tarama yolu ile ilgili yazılı kaynaklara ulaşılmakta, elde edilen bilgilerin analiz ve yorumu yapılarak, görsel örnekler üzerinde ontolojik çözümleme yöntemi uygulanmaktadır.

Nitel araştırma insanların yaşam tarzlarını, öykülerini, davranışlarını, örgütsel yapıları ve toplumsal değişmeyi anlamaya dönük bilgi üretme süreçlerinden biridir. İstatistiksel veri analizine dayalı nicel araştırmanın aksine nitel araştırma, insanların olaylara ne tür anlamlar yükledikleri, diğer bir deyişle olayları nasıl niteledikleri sorusuna cevap aramaktadır. Storey nitel araştırmanın, insanların olaylara dönük öznel bakış açılarını keşfetmeyi hedeflediğini ve bu nedenle nicel araştırmadan daha üstün olduğunu belirtmektedir. Dolayısıyla nitel araştırmayı insanın, kendi sırlarını çözmek ve kendi çabasıyla biçimlendirdiği toplumsal sistemlerin derinliklerini keşfetmek üzere geliştirdiği bilgi üretme yollarından birisi olarak tanımlamak mümkündür. Araştırma bu varsayımların aksine, gerçekliğin araştırmacı tarafından kurulduğu; gerçekliğin anlaşılmasında söz konusu gerçeklik ile etkileşim içerisinde olunması gerektiği; gerçekliğin araştırmacının kendi öznel değerleri

perspektifinden kavranması ve araştırma raporunda kişisel bir dil kullanılması gerektiği varsayımlarından hareket etmektedir (Özdemir, 2010: 325-326).

### 3.2. Evren ve Örneklem

Araştırma evrenini; postmodernite ve postmodern dönem yani 1960 ve sonrasında günümüze kadar olan süreç oluşturmaktadır. Bu dönem içerisinde postmodernitede parçalanmış gerçeklik, mekan ve buna bağlı olarak değişen ve parçalanmış beden algısını içeren eserler örneklem olarak araştırmada incelenmektedir. Bu kapsamda da yine nitel araştırmalarda, kriter (criterion) örnekleme yöntemine göre ontolojik çözümleme için de eserler belirlenmektedir. Kriter örnekleme, bilimsel araştırma ve yöntemlerine göre şu şekilde tanımlanmaktadır:

"Ölçüt örnekleme (criterion sampling); bir araştırmada gözlem birimleri belli niteliklere sahip kişiler, olaylar, nesneler ya da durumlardan oluşturulabilir. Bu durumda örneklem için belirlenen ölçütü karşılayan birimler (nesneler, olaylar, vb.), örnekleme alınır..." (Büyüköztürk, Kılıç Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel, 2014: 91).

### 3.3. Veri Toplama Araçları

Araştırmada mevcut olan konu ile ilgili; kitaplar, tezler, makaleler, dergiler ve bildiri kitapları veri toplama araçları olarak kullanılmıştır. Araştırmada üstünde ontolojik çözümleme yöntemi uygulanacak görselleri zenginleştirebilmek amacıyla; sergi katalogları, çağdaş sanat müzelerinin internet yayınlarından da faydalanılmaktadır.

### 3.4. Veri Çözümleme Teknikleri

Araştırmada, Türkçe ve yabancı yayınlar, internet aracılığı ile ulaşılan dergi, makale, tez ve diğer dokümanlar taranarak, doküman analizleri yapılmaktadır. Veri edinilen dokümanlar ilgili yayın ve araştırmalar bölümünde verilmektedir. Verileri çözümlemek amacıyla araştırmada betimsel içerik analiz yöntemi kullanılmaktadır.

Yıldırım ve Şimşek, içerik analizini, elde edilen verilerin açıklanması doğrultusunda kavramlara ve ilişkilere ulaşma yöntemi şeklinde tanımlamaktadır. Betimsel analiz yöntemi ile yorumlanan ve özetlenen veriler içerik analizinde daha derin olarak incelemeye tutulur. Bu doğrultuda elde edilen veriler önce kavramsallaştırılır, daha sonra ise ortaya çıkan kavramlara göre mantık çerçevesinde düzenleyerek buna göre veriyi açıklayan temalar düzenlenmektedir(Yıldırım ve Şimşek, 2006).

Araştırmada Postmodernitede ve Postmodernizm içerisinde parçalanmış gerçeklik, mekân ve sanatta beden algısı toplanan veriler doğrultusunda betimsel analiz kapsamında özetlenmekte ve yorumlanmaktadır.

İçerik analizinde ise Postmodern sanat içerisinde yer alan ve parçalanmış beden algısına, gerçeklik ve mekan kullanımına ilişkin daha önce elde edilen veriler ışığında oluşturulan kodlar ve bu kodların oluşturduğu kategorilere göre ele alınarak seçilmiş görsel eser örnekleri üzerinde ontolojik çözümleme yöntemi uygulanmaktadır.



## IV. BÖLÜM

### BULGULAR VE YORUMLAR

#### 4.1. Postmodernite, Postmodernizm Kavramı ve Sanat

##### 4.1.1. Postmodernite-Postmodernizm

Postmodernite, sözlükte “Modernizmden sonra, modernizmin zıddı, geç kapitalizm, sanatta ve üslupta seçmecilik” gibi anlamlara gelmekte ve kavram genel olarak Modernitenin aydınlanmacı dünya görüşünden hem epistemolojik hem de tarihi bir kırılmayı, sapmayı işaret etmektedir(Kirman, 2011: 255). Modern bakış açısı tarih boyunca gerçekleşen en köklü değişim olarak kabul edilmektedir. İnanç sistemini ve geleneksel toplumun değerleri yok edilerek yerine akıl ve bilimin odak noktasında olduğu yeni yaşam şekli getirilmiştir. Modern bakış açısıyla birlikte, insan aklının tarih boyunca içerisinde olduğu karanlık uykusundan uyanacağı düşünülmüştür. Ancak, 20. Yüzyıl’da gerçekleşen birçok toplumsal ve siyasal gelişmeyle(iki dünya savaşı, nazi soykırımı, kapitalizm vb) bu varsayımların gerçekleşmediği ve modernleşmenin neden olduğu olumsuzluklara karşı eleştirilerin meydana geldiği görülmektedir. Bu eleştiriler postmodern söylemin temellerini oluşturmaktadır. Postmodernizm ilk olarak mimari ve felsefî alanda ortaya çıkmış, daha sonra bütün sanat alanlarını etkilemiştir. Postmodernizmin toplumsal ve kültürel alandaki yansımaları ise postmoderniteyi oluşturmuştur. Moderniteye hem düşünsel, hem de gündelik pratikler bakımından eleştirilerde bulunan postmodern söylem, bireyin sıradan alışkanlıklarından akıl yürütme şekline kadar birçok şeyin değişmesine neden olmuştur(Demir, 2015).

Giddens postmodernite ve postmodernizmin tanımını yaparak birbirinden ayırmaktadır. İçerisinde bulunduğumuz dönem olan postmodern dönemi ifade eden bir kelime olan Postmodernite kavramı; toplumsal ve kültürel yansımaları ifade eden bir terim olarak kullanılmaktadır. Postmodernite endüstri sonrası toplum anlamında da kullanılmaktadır. Postmodern dönemde hiçbir şeyin tam bir kesinlikle bilinemeyeceği bir dönemdir. Ayrıca postmodern dönemde ekolojik, toplumsal ve siyasal gündem ortaya çıkmış bulunmaktadır(Giddens, 2016). Postmodernitenin özelliklerini Giddens şu şekilde belirtmektedir:

- Günümüzdeki dönüşümleri epistemolojik terimlerle anlar ya da epistemolojiyi bir kenara iter.
- Günümüzün toplumsal dönüşümlerinin merkezkaç eğilimleri ve bunların altüst edici karakteri üzerinde odaklanır.
- Benliği, deneyimin bölünmesiyle, çözülmüş ya da parçalanmış olarak değerlendirir.
- Hakikat savlarının bağlamsallığını tartışır ya da bunları tarihsel olarak görür.
- Bireylerin küreselleştirici eğilimler karşısında hissettikleri güçsüzlüğü kuramsallaştırır.
- Günlük yaşamın boşaltılmasını soyut sistemlerin devreye girişinin bir sonucu olarak görür.
- Eş güdümlü siyasal girişimi bağlamsallığın önceliği ve dağılma tarafından engellenen bir şey olarak ele alır.
- Postmodernliği, epistemolojinin, bireyin/ahlakın sonu olarak tanımlar(Giddens, 2016: 147).

Genellikle aynı anlamda kullanılsa da postmodernite ve postmodernizm farklı anlamları işaret etmektedir. Yine Giddens'e göre; "Postmodernizm, eğer bir anlamı varsa, en iyi biçimde, edebiyat, resim, plastik sanatlar ve mimarideki stil ve akımlara işaret etmekle sınırlandırılmalıdır"(Giddens, 2016: 50). Postmodernite postmodernizmin toplumsal ve kültürel yansımalarını ifade etmek için kullanılan bir kavramdır.

Postmodernizm, modernist anlayışın etkisini kaybetmesiyle 1960'lı yıllarda çıktığı kabul edilen çeşitli üslup ve yaklaşımların adıdır(TDK, 2011). postmodern kavramının etimolojik kökenini inceleyecek olursak: "Post" ön eki İngilizce'de sonraki, bir şeyden sonra gibi anlamları ifade gelmektedir. Fakat

postmodernizm kavramının sahip olduğu ‘Post’ sözcüğü modernden olanın daha ötesi ya da modern olandan daha modern olmak gibi ironik bir anlamı da içermektedir (Büyükkol, 2013). Modern kavramı incelendiğinde, Latince’de ‘tam şimdi’ anlamına gelen ‘modo’ kelimesinden türetilen ‘modernus’ sözcüğünden gelmektedir. 5. Yüzyılda Hristiyanlığın devlet dini olarak kabul edilmesinin ardından, bu dönemi Roma ve Pagan döneminden ayırmak için bu sözcük tarihte kullanılmıştır. Habermas'a göre ‘modernlik’ düşüncesi, o tarihten itibaren hep vardır ve bu nedenle, ‘modernlik’ kavramının Rönesans, özellikle de Aydınlanma ile sınırlandırılması tarihsel olarak eksik bir tanımlama olacaktır(Yılmaz, 2006). Ancak günümüzde bahsedilen modern dönem o çağda bahsedilen bir modernin aksine daha yakın bir dönemin adını işaret etmektedir.

“Modernizm, Avrupa’da 19. Yüzyılın sonlarında ortaya çıkan ve giderek egemen bir konuma gelen belli türde sanatsal estetik anlayışını ifade eden bir kavramdır. Bir başka deyişle, modernizm, en azından belli bir sanatsal estetik anlayışı olarak bütün modernite dönemi için değil, oldukça yakın bir dönem için geçerli gözükmektedir”(Şaylan, 2016: 79-80).

Postmodern dönemin başlangıç tarihi genel olarak modern dönemin bittiği tarih yani 1960’lı yıllar kabul edilmektedir. Ancak bu tarihlendirme konusunda bir takım belirsizlikler söz konusudur:

Tarihte veya insan bilimlerinde herhangi bir ilerleme varsaymaksızın dönemleştirme yapmak imkânsız olduğundan ve postmodernist olarak nitelenen düşünürlerin de ilerleme düşüncesini modern bir meta-anlatı olarak kabul ettiklerinden ötürü Lyotard, postmoderniteyi kesinlikle dönemsel bir durum olarak görmemiştir. Çünkü O’na göre postmodern dediğimiz şey aslında modernliğe gebeden bir şeydir ve modernle postmodern arasında bir kopuş olduğu kadar bir geçiş de söz konusudur(Akay, 62; Demir, 2015: 37’deki alıntı).

#### 4.1.2. Postmodern Kavramının Ortaya Çıkışı

Postmodern sözcüğü ilk olarak 19. Yüzyıl'da ressam ve eleştirmen John Watkins Chapman'ın, Cézanne, Van Gogh, Seurat gibi post-empresyonist ressamların üsluplarını tanımlamak için kullandığı bilinmektedir. Daha sonra ise; 1914'te J. M. Thompson, sosyolojik bir boyutta davranış ve inançların değişiminin altını çizmek için bu kavramı kullanmıştır. 1926'da ise müzik ve sanat alanındaki yeni biçimleri öne çıkarmak üzere B. I. Bell tarafından postmodern sözcüğü kullanılmıştır. 1930'larda da edebiyat alanında kullanılmış olan postmodern kavramı, İspanyol yazar ve edebiyat eleştirmeni olan Federico De Onis tarafından modernizmin kendi içindeki tutucu gerileyişini tanımlamak üzere postmodernismo olarak kullanılmıştır. Ancak, bu postmodern kavramları ve ona yüklenen anlamlar çok fazla ilgi görmemiştir. Asıl ilgiyi ilk 1934 yılında, İngiliz tarihçi Arnold Toynbee'nin postmoderni zamansal bir kategori olarak ele aldığı 'A Study of History'(Bir Tarih Çalışması) adlı kitabındaki kullanımı dikkat çekmiştir. Toynbee postmodernizmi, estetik bir kategoriden çok tarihsel bir kavram olarak ele almış, Birinci Dünya Savaşı sonrasında postmodern çağa girildiğini öne sürmüştür(Anderson, 2002).

Toynbee'ye göre ise: 1875'li yıllarda postmodern çağ olarak tanımladığı yeni çağ için bir geçiş dönemine girilmiştir. Bu dramatik değişim ve modern çağdan kopuşu oluşturmaktadır. Dönemdeki değişim; savaşlar, toplumdaki kaos ve devrim tarafından biçimlenmiştir. Toynbee bu dönemi bir anarşi ve total görecelilik çağı olarak kabul etmektedir(Best ve Kellner, 2016).

Toynbee'nin ardından postmodernizm terimini Amerikalı Kültür Tarihçisi Bernard Rosenberg toplumdaki farklılaşan yaşam koşullarını 1957 yılında postmodern olarak adlandırmıştır. Toplumsal ve kültürel olarak değişikliklerin gerçekleştiği bir dönemi yaşadıklarını öne sürmüştür. Bu değişimler, teknolojik gelişmelerin yükselişini ve kitle kültürünün gelişimini de içerisinde barındırmaktadır(Ward, 2014).

1968 yılına gelindiğinde ise Amerikalı sanat eleştirmeni Leo Steinberg görsel sanatlarda mimetik anlayış yerine insan yapımı imajların temsiline doğru

gerçekleşen bir dönüşümü saptamış ve bu dönüşümü postmodern olarak nitelendirmiştir. Çünkü, modern sanatla görsel ya da duyuşsal gerçeklik yakalanmaya çalışılırken, Pop Art yapay olanı alıp onu ortaya koymaktadır. Steinberg bu durum için Robert Rauschenberg'in erken dönem çalışmalarını örnek göstermektedir(Ward, 2014).

Ancak bugün anladığımız anlamıyla postmodern terimini ilk defa ortaya koyan Amerikalı eleştirmen İhab Hassan'dır. 'Sessizlik edebiyatı'diye isimlendirdiği Samuel Becket, Franz Kafka gibi yazarların yapıtlarından etkilenecek oluşturduğu modernizm eleştirisi, yerini postmoderne bırakmıştır(Koşar, 2010). Postmodernin büyük oranda sınırları ise, Fransız edebiyat teorisyeni ve düşünür Jean-François Lyotard tarafından 'Postmodern Durum' adlı araştırmasında oluşturulmuştur. Bu çalışmasında Lyotard, 'son derece gelişmiş toplumlarda bilgi' üzerine rapor hazırlamak üzere çıktığı yolda modernden postmoderne geçişin genel bir izleğini ortaya koymuştur(Koşar, 2010).

Terim olarak üzerinde eleştirinin oldukça fazla olduğu, genel-geçer kuralları yok sayarak, içerisinde bulunan zamana ve bireye bağlı olarak değiştirilebilir esneklikte olan, kompleks bir yapılanma olarak karşımıza çıkan postmodern kavramı, sanatsal, toplumsal, entelektüel, akademik alanlarda, birçok durum ve şekilde kullanılan modern sonrası veya modern karşıtı bir görüşü anlatan bir kavramdır(Lapi, 1999).

#### **4.1.3. Postmoderniteyi Ortaya Çıkaran Nedenler: Kapitalizm ve Frankfurt Okulu**

1960'lı yıllarda ortaya çıktığı kabul edilen postmodernizm kavramı, modernizme eleştiri olarak ortaya çıkmıştır. 1900'lü yıllarda Avrupa'nın siyasi tarihinin Postmodernite tartışmalarının ortaya çıkmasında oldukça etkili olduğu bilinmektedir. Bu dönem iki büyük dünya savaşının, faşizmin, sömürgeciliğin, modern ve aydın hale gelmiş Avrupalıların Avrupalı dışındaki ülkelere uygarlık götürme çabasıyla oluşturdukları baskıların, sömürgelerin kurtuluş savaşlarının yaşandığı bir dönem olduğu görülmektedir. Söz konusu yıllarda gerçekleşen en

önemli olaylardan bir tanesi ise, altı milyon insanın soykırımdan geçirildiği bir dönemdir. Tüm bu olumsuz olayların, Batı'nın hümanizmine, ilerlemeciliğine, iyimserliğine ve böylelikle barbarlığın yok olacağı düşüncesini yok edip modernitenin tekrar gözden geçirilmesine sebep olmuş ve bu sorgulamalar postmodernitenin doğuşunda etkili olmuştur(Cevizci, 2012). Bu nedenlerin dışında postmodernitenin doğuşunda etkili olan iki önemli neden daha bulunmaktadır. Bunlardan biri kapitalizm, diğeri ise Frankfurt Okulu'nun oluşturmuş olduğu eleştirel yaklaşımlardır.

#### **4.1.3.1. Kapitalizm**

Kapitalizm, “üretim amaçlarının özel mülkiyeti ve kar amacı üzerine yükselen ekonomik sistem”(Cevizci, 2017: 249) olarak tanımlanabilir. Kuzeybatı Avrupa'da 16. Yüzyıl'da kendini gösteren ve oradan bütün dünyaya yayılan Kapitalizm, 19. Yüzyıl'da sanayi devrimiyle yeni bir döneme geçiş yapmıştır. Bu dönemin en belirleyici özellikleri ise; sanayi ve kentleşme olmuştur. Bu nedenle 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren toplumsal düzen, sanayileşmiş kent toplumu haline gelmiştir. Bu durum, yeni toplumsal düzeni, yani yaşamını ancak emeğini satarak devam ettiren emekçi kesimi ortaya çıkarmaktadır. Sanayileşme ve kentleşme yeni dünya düzeni olarak düşünülen kapitalizmin merkezi sayılabilecek Batı Avrupa ve Kuzey Amerika için söz konusu olmuştur. Bu değişim insanlardaki düşünce biçiminde büyük bir değişikliğe neden olarak, bilim-sanat alanında çok önemli değişimleri de beraberinde getirmektedir. 19. Yüzyıl insanlık için büyük umutların çağı olarak görülmüştür. Bilim ve teknolojiye yaşanan ilerleme, siyasal sistemlerin demokratikleşmesi ve anayasacılık hareketleri bu umutların nedenleri olarak kabul edilebilir(Şeylan, 2016).

20. Yüzyılda, kapitalizme karşı bir düzen olarak sosyalizmin kendisini göstermesi, 1917 devrimi, dünya savaşları, sömürgelerin bağımsızlık savaşı, soykırımlar, nükleer silahlar ve tüm insanların yok olma korkusu ile karşılaşması bilim ve teknolojinin ilerleyerek getirdiği facialar(örneğin, gelişen teknoloji ve bilimle bombalar üretilmiştir) örnekleri olarak gösterilebilmektedir. 1970'li yıllarda

ise; sosyalist düzenin çökmesi ve yerine yeniden kapitalizmin yaşam şekli haline gelmesi değişimlerle ilgili bir takım fikirler vermektedir(Şeylan, 2016).

İkinci dünya savaşından sonra kapitalist toplum ekonomisinde meydana gelen gelişmenin ve bunun yarattığı refah toplumunun krize girmesiyle, tüm Batı toplumlarında 1960'lı yıllarda kendisini gösteren toplumsal ve politik değişimler, yeni siyasi düzene olan inancı azaltmış ve bu devrimcilerin umutlarının yok olmasına neden olmuştur. Radikalleşen ancak isteklerini yapamayan entelektüeller, var olan düzene inançlarını kaybetmişlerdir. Hayal kırıklığı yaşayan entelektüellerin orta sınıfta olduğu gibi, kendilerine de sunulan toplumsal düzen içinde yukarıda olma ve tüketim olanaklarından faydalanma fırsatını değerlendirmeleri, radikallerinin zamanla durdurulmasına neden olmuştur.

Postmodern söylem, entelektüellerin oluşturduğu bir ürün olarak değerlendirilmelidir. Ayrıca, postmodern söylem Batılı işçi hareketlerinin durdurulmasını ve yeni kapitalizm düzeninin aşırı tüketen dinamiklerinin belirlenmesini sağlamaktadır. Bu dönemde kendisini gösteren toplumsal, ekonomik ve kültürel değişim, kendisinden önceki dönem olan modern dönemden kopuşu meydana getirmektedir. Medya, bilgisayarlar ve teknolojiye yaşanan değişim, kapitalizmin yeniden düzen değiştirmesi, politik dönüşümler ve ayaklanmalar, yeni kültürel biçimler ve zaman ve uzamın yeni şekli, kültür ve toplumu değiştiren olayların çok başka noktalara götüren değişimlerin gerçekleştiği duygusunun oluşmasına neden olmuştur(Best ve Kellner, 2016).

Postmodern kavramının, Batı akılcılığına ve aydınlanma düşüncesine bağlı olarak bilgi ve bilgiye ulaşma sistemini eleştirme ve meydan okuma olduğu görülmektedir. Aydınlanma felsefesinde kendisini gösteren toplum bilim anlayışı, akılcılık ve iyimserlikle ileriye gidilebileceğini iddia edilmektedir. Bunun tam tersi olarak, postmodern düşünürler iyiye ulaşma ve akılcılık yoluyla ilerlemenin mümkün olamayacağını iddia etmektedirler. Baudrillard'a göre; kötülüğün kaynağında hipertüketim mantığı bulunmaktadır. Hipertüketim isteği ise, reklamcılık ve pazarlama teknikleriyle oluşturulmaktadır. Reklamcılık ve pazarlama teknikleri ise, kapitalizm ya da modernitenin ortaya çıkardığı tekniklerdir(Şaylan, 2016).

Geç kapitalizm çağında modernizmin krizi, sanat-toplum ilişkisinin de krizi olmuştur. Modernizmden postmodernizme geçişin, sosyo-ekonomik düzendeki çalkantılara bağlı olarak, düşünce ve anlayışlarda da köklü değişiklikler meydana getirdiği kuramcılar tarafından kabul edilmiştir. İnsanlar, teknik gelişmenin yararları, dünyanın ekolojik dengesi ve etkileri üzerine tartışmaya başlamışlardır(Şaylan, 2016: 31).

Sanayi döneminde üretim toplumundan tüketim toplumuna geçişin bir nedeni geç kapitalizmdir. Kapitalizmin hedeflerinden bir tanesi olan tüketim sanatta Pop Art ile kendisini göstermiştir. Bu durumu Göktolga şu alıntı ile aktarmaktadır:

Kapitalizmdeki dönüşümü analiz etmeye yönelik bir diğer yaklaşım da “tüketim toplumu” yaklaşımıdır. Sanayi toplumunda üretimin, sanayi sonrası toplumlarda ise tüketimin sembol olduğu gerçeğinden hareket eden sosyal bilimciler, tüketim toplumu kavramıyla yaşanan değişimleri ve mevcut durumu analiz etmeye çalışmaktadırlar(Hira, Şan,: 64; Göktolga, 2012: 45’deki alıntı).

#### 4.1.3.2. Frankfurt Okulu

Modern dönemden Postmodern Dönem’e geçişin bir diğer nedeni ise Frankfurt Okulu olarak gösterilmektedir(Koşay, 2015). Frankfurt Okulu; “1920’lerin siyasal ve kuramsal gereksinimini Marxçılık ile uyuşturmaya girişen bir dizi toplum eleştirmeni ve toplum aydınının oluşturduğu düşünce okuludur”(Güçlü vd., 2008: 575). “Modernitenin bireyle karşı karşıya geldiği, bireyin kendini unuttuğu ve arama çabasına girdiği, varoluşçuluk düşüncesinin Avrupa’yı dolaştığı buhranlı bir süreci de içine alan bir geçiş döneminde, 1923’de Frankfurt Okulu ortaya çıkmıştır”(Kızılçelik, 451; Koşay, 2015: s.44’deki alıntı). Okul, sanat, felsefe, sosyoloji ve birçok alanda uzman kişileri burada toplamıştır. Max Horkheimer, Friedrich Pollock, Theodor W. Adorno, Eric From, Herbert Marcuse, Walter Benjamin, Leo Lowenthal ve Jürgen Habermas okulun önemli teorisyenlerindendir.



Frankfurt Okulu, Hegel ve Marx'la hem uzlaşım, hem karşılık içinde, tarih kavramını iki temel eğilimle tartışma içinde ele alır. Bu eğilimlerden birincisi, bu okul tarafında “ilerleme optimizmi” adı verilen, aydınlanmanın mirası olarak Hegel ve Marx'ın tarih felsefelerine de egemen olan “çizgisel ilerlemeci tarih görüşüdür. İkincisi ise, yine bu okulca “tarihi paranteze alıp onu sınırlayan” bir akım olarak görülen pozitivizmdir. Yani bu okul, bir yandan Hegel ve Marx'ın “ilerleme optimizmi”ni eleştirirken, öbür yandan da Hegel ve Marx'a dayanarak pozitivizme karşı tavır alır(Çetin, 2009: 36).

Horkheimer ve Adorno aklın araçsallaştırılması konusunda Aydınlanma ve moderniteyi eleştirmektedir. Modernitenin meydana getirdiği şey öznel akıldır. Önemli olan aklın bir amaç olmak yerine, öznel amaçları gerçekleştirmede bir araç haline dönüşmesidir. Ancak, nesnel akıl insan var olduğundan beri mevcut idealler etrafında meydana gelen ve amaçları araçlara kurban etmeyen bir özelliğe sahip olmuştur. Nesnel akıl şeyleşmeye uygun değildir. Ancak değişen dünyada yeni topluma uygun akıl ‘öznel akıldır’. Akıl, artık amaç konumundan araç konumuna doğru geçmiştir(Bostan, 2013).

Anti Marksist bir tavıra sahip Frankfurt Okulu moderniteyi ve kapitalist toplum biçimini eleştirmesi nedeniyle postmodern söylemin temellerinden birini oluşturmaktadır. Frankfurt okulunun teorisyenleri moderniteye sert eleştiriler yaparak modernliğin probleminin akılcılık olduğunu, aklın nesnelleşmesiyle özgürlüğün artmadığını, modern teknolojinin bireyi etkisiz hale getirdiğini ileri sürmüşlerdir. Kapitalizmin yalnızca ekonomi ile sınırlandırılmaması ve geç kapitalizmde ortaya çıkan baskıcı toplum biçimi okul teorisyenlerinin kapitalizmi eleştirmelerine neden olmuştur. Frankfurt Okulu teorisyenleri, kapitalist sistemin bireyi sömürerek ve baskılayarak tek tip toplum oluşturduğunu öne sürmüşlerdir. Modern toplumun kapitalizm ile kontrol altında tuttuğu birey, yaratıcılığı baskılayarak yok eden sanayi toplumu içinde, farklılığını kaybederek verimsiz birey haline gelmektedir. Frankfurt Okulunun teorisyenleri moderniteyi olumsuz yönlerini eleştirerek postmodern söylemin çıkarımlarını oluşturmuşlardır(Koşay, 2015).

#### 4.1.4. Postmodernizm Kavramı ve Sanat

Postmodernizm bütün sanat dallarını etkilemiş, Modernizm'e karşı tepki olarak ortaya çıkmış bir dizi yenilikçi ve tepkici anlatım ile üslubu oluşturan sanat ve felsefe kavramıdır. Bu terim ilk olarak mimaride kendisine yer bulmuş ve Modernizm'in insanı bunaltan tasarımına tepki göstermiştir. Modern dönem, Ortaçağ'dan sonraki dönemleri kapsamaktadır. Modern dönem içerisindeki her dönemin kendisine özgü tasarımı bulunmaktadır. Postmodern sanat, modernizmin sonu olarak kabul edilen 1960'lı tarihlerde doğduğu kabul edilmektedir. Postmodern kavramının öntakısı olan 'post' kelimesi, modern olandan bütünüyle kopma anlamına geldiği gibi modern olanın devamı anlamını da verebilmektedir(Güçlüve Diğer, 2008). Erzen(1997)'e göre ise; Postmodernizm; mimarlıkta bir akım olarak gelişmişken, plastik sanatlar alanında bir akımdan çok, 1970 sonrasının bireyci, özgün, çeşitli kaynaklardan ayırım yapmadan etkilenmeye ve yararlanmaya yatkın, çarpıcı özelliklere sahip ve biçimsel bütünlüğü önemsemeyen eserlerin sınırlandırıldığı genel bir yaklaşım çeşidi olarak kullanılmaktadır(Büyükkol, 2013).

Postmodernizme geçişte, toplumsal yaşantıdaki rahatsızlık ve krizler, ilk ve etkin olarak mimaride kendini hissettirmiştir. Bir yaşam mekânı olarak, yeni toplumun, yeni ihtiyaç ve istekleriyle karşılaşan mimari, gelenekle geçmişin eklektik bir karışımı halinde postmodernizmin odağı olmuştur. İdeolojilerin iflası, devrimci ütopyaların çöküşü, giderek pozitivist ve materyalist yöntemin şaşmazlığına olan iyimser inancın sarsılması, hippie kültürü, çevre sorunlarının ön plana geçişi, bireyselliğe dönüş, iletişimin artan gücü, reklam ve habercilikle beslenen popüler tüketim kültürü, vb. olgular, modernizm sonrası mekân anlayışını biçimlendirmiştir(Yücel, 117; Altınkale, 2001: 29'daki alıntı).

Lyotard'ın paradigmasına göre postmodern dönemde, modernist anlayışın değerlerinin, kavramlarının ve bakış açısının artık dünyayı ve bireyi açıklamakta yeterli olmadığı ve evrensellik, rasyonalizm, akılcılık, bilimde pozitivizmin yeni gelişen teknolojiler ve yenisünya düzeni içinde yok olmaya geçtiği iddia edilmektedir. Lyotard'a göre, öncelikle postmodern bir durumun adıdır. Bu durum

artık büyük anlatıların ve üst söylemlerin geçerli olmadığı bir haldir. Bu özellikler yerini küçük anlatılara, yeni kimliklere, yerelliğe hatta kişisel öykülere bırakmıştır. Bu özellikleri göz önünde bulundurarak Lyotard, postmoderni şöyle tanımlamaktadır;

...modernin içinde gösterilemezi, bizzat gösterimin kendinde öne çıkaran, uygun formların tesellisi ile imkânsızın nostaljisini birlikte yaşamaya elveren beğeni konusunu reddeden ve yeni gösterimleri, tadını çıkarmak için değil, ama gösterilemezin var olduğunu ortaya koyabilmek için araştıran olarak tanımlamaktadır(Lyotard, 58; Elgün, 2010: s.71'deki alıntı).

Lyotard'a göre, postmodern sanatçı, bir felsefeci gibi herşeyi sorgular hale gelmiştir. Ürettiği çalışma prensip olarak postmodern döneme kadar olan dönemlerin kabullenilmiş kurallarına göre hareket etmez; benzer kategorilerin çalışmaya uygulanmasıyla belirleyici bir yargıya göre yargılanamazlar(Elgün, 2010).

20. Yüzyıl'ın ilk yarısı sanat tarihi bakımından çok büyük önem taşımaktadır. İki dünya savaşını kapsayan bu yıllarda, bilimsel açıdan yaşanan ilerlemeler felsefenin ve sanatın Rönesans'tan koparak, yaşamı sorgulayan ve değiştirme çabasında olan bir durum kazanmasıyla, yeni bir etiğin oluşturulması söz konusu olmuş ve dönemi etkilemiştir. Bu değişim, siyasetin ve sanatın iç içe geçmişliği, Batı sanatı üzerinde birçok düşüncenin değişmesine neden olmuştur(Lapi, 1999). Birinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan şok, modern düşüncüyü sekteye uğratmıştır; yeniye ve ilerlemeye olan inançta bazı güvensizlikler meydana getirmiştir. Bu nedenlerle, bir yanda modern düşünce ile savaşın ardından dünyayı yeniden kurmayı savunan tutkulu modernist bir taraf, bir yandan da aydınlanma ve modernliğin insanlığa savaşı getirecek kadar başarısız olduğu düşüncesi ile yeni oluşumların arayışına giren ve bu durumu sorgulayan bir taraf oluşmuştur(Koşar, 2010). Bu dönemde Duchamp'ın antisanatsal görüşleri ve estetik hayatı reddetmesiyle Hugo Ball tarafından kurulan Cabaret Voltaire, Dadaizm akımı ile yüksek sanat – alçak sanat sorgulamalarını ortaya koymuştur. Çok geçmeden İkinci Dünya Savaşının çıkması, nazilerin ölüm kampları, ölüm mangaları, militarizm,

nükleer silahlarla insanlığın yok olma tehdidinin oluşması, Hiroşima–Nagazaki deneyimi aydınlanmanın ve modernizmin vaad ettiklerini tümüyle yok etmiş, aydınlanma düşüncesinin insanın özgürleşmesi hedefini, insanlığın kurtuluşu adına, evrensel bir baskı sistemi haline getirmeye başladığına ilişkin şüpheler oluşturmuştur(Koşar, 2010). “Modernist sanatın estetik biçimiyle simgelenen mutlak, evrensel ve metafizik doğruların 2. Dünya Savaşı sonrası iflası, sanatçıları giderek büyüyen bir bireyselliğe, o anda varlığını saptayacak anlık davranışlara sürüklemiştir”(Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 1507).

İki dünya savaşının sanatta oluşturduğu etkilerin dışında bir diğer önemli olay ise Amerika’da oluşturulan ekonomi politikası olan kapitalizmdir. Kapitalizm Modern ve Postmodern Dönem arasında önemli bir geçişi sağlayan Pop Art’ın doğmasını sağlamıştır.

İkinci dünya savaşı sonrasında ekonomik anlayış üretim odaklı olmaktan tüketim odaklı olmaya doğru bir seyir takip eder. Yeni kapitalizm olarak adlandırdığımız bu dönemde üretimde farklılaşmanın yanı sıra farklı tüketim alanları da oluşturulmaya başlanır. Ancak kapitalist üretimi gerçekleştiren çalışanların sistemi döndürebilmeleri için kazandıkları parayı yeniden dönüşüme sokmaları gerekmektedir. Bu da çalışmadan arta kalan zamanda bir ‘boş zaman kavramının inşa edilmesi demektir(Güven, 2015: 48).

Postmodernizm, endüstrisi olarak en ileri durumda olan ABD’de ortaya çıkmış bir sanat hareketidir(Turani, 2014). Aynı zamanda, kapitalizmin etkisiyle Amerika’da ortaya çıkan Pop Art ve tüketim kültürü mantığı, postmodernitenin temel elemanlarından biri haline gelmiştir. Popüler Kültür Postmodernizmden önce, Modernizmin son döneminde ortaya çıkmıştır. Postmodernizmle birlikte realitenin yerini alan imaj, popüler kültürün bir etkisi olarak ortaya çıkmıştır. Kellner, kitle kültürü ile postmodernizmin paralel giden bir ilişkiye sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Modernizm, yüksek sanat ile popüler sanat arasında ayrım yaparak popüler kültürü dışlamaktadır. Postmodernizm tartışmaları da böyle bir ayrımın temsilcisi olmayan yeni kültür ürünlerinin ortaya çıkışıyla meydana gelmiştir. Dolayısıyla ‘sanat için sanat’ görüşü Postmodernizm için geçersiz olur ve yüksek

sanatın popülist kültürle iç içe geçmesi artık toplum eleştirisini de bambaşka bir yere taşıyarak eleştiri olanaklarını kısıtlamıştır. Çünkü; yüksek kültür olmayı saptamak artık mümkün değildir. Postmodern sanat ürünlerine artık modernist gözüyle tepeden bakmak olanaksız hale gelmiştir. Modernist sanat durmaksızın yapılan yeniliklerle kendi dünyasının istemiştir. Fakat, postmodernizm, dünyanın gerçekleriyle, hem eski hem de yeniyle uyum içerisinde olmayı kabul etmekte ve onları birleştirme amacına sahiptir. Toplumsal alanda Postmodern etkilerin görülmesi ile sanayi toplumundan sanayi ötesi tüketim toplumuna geçiş meydana gelmiştir. Bu süreçte sanat, tüketimi arttırma işlevini üstlenmiş(reklamcılık, Pop Art vb.) ve bu nedenle de yüksek sanat postmodern sanatçılarda popüler kültürle harmanlanarak tüketilir bir nesneye dönüştürülmüştür(Şahin, 2012).

Postmodernist duyarlılığın toplumsal zemindeki en büyük etken olarak, 1960'lı yıllarda gözlemlenen, aydınların toplumun kültürel zevki üstündeki gücünün TV ve medya yüzünden zayıflaması ve bunun yerini popüler yani halk kültürlerinin ve zevkinin alması kabul edilmektedir. Pop art, halk kültürü ve kitle zevkinin yayılması, aydın otoritesinin toplum üstündeki değerini yitirmesiyle ilişkilidir. Bunların dışında, ulaşım ve iletişim araçlarının, dünyadaki zamana ilişkin düzenin sorgulanmasına neden olduğu da bir neden olarak kabul edilebilir (Turani, 2014). Kuspit, postmodern medya sanatçısını şöyle tarif eder:

“postmodern medya sanatçısı modern sanatın simyasal deneylerini klişeleşmiş, sık bir biçimde yineler; modern sanatı gündelik göstererek kendi kendisinin karikatürüne çevirir. Böylece yaptığı eserler, varoluşa ve gerçekliğe yeni bir bakış açısı sunmamasına rağmen –böyle bir bakış açısı sunmayı modern sanatın en iyi örnekleri başarmıştır- kitleleri kendilerine hayran bırakacak sihirli dokunuşu elde etmiş olur; bu sayede, kitlelerin kendilerini rahatsız hissetmelerine ve kendilerine olan güvenlerini yitirmelerine neden olmaz” (Kuspit, 2014: 72).

1950'li yıllar modern sanatın yenilikçilik ve yaratıcılığının en üst noktaya ulaştığı ve modernizm eleştirilerinin Batı'nın entelektüel çevresinin tek konusu haline geldiği ve sanata bakışın yeniden şekillenmeye başladığı dönemdir. Adorno,

Foucault, Deleuze, Baudrillard, Derrida, Barthes ve Butler gibi birçok düşünür ve eleştirel bir tavırda bulunan kuramcılar, postmodern değişimin düşünsel temellerini oluşturmuştur ve sanatın kendine yeni sağlamasıyla, yeni biçimler, ortamlar ve mekânlar seçmesine neden olmuştur(Yurtsever, 2009: 29).

Postmodernist sanatta ilk öne çıkarak kendisini gösteren eklektik bir anlayışa sahip olmasıdır. Modernizmde sanatçıya verilen ‘yaratıcı kişilik’ sıfatı bulunmaktadır. Fakat, postmodern sanatçı ise yaratıcılık sıfatını önemsemez, üretilmiş olanı bile tekrar ve tekrar üretmekten çekinmemektedir. Postmodern sanatçıda ‘her şeyin sanat olabileceği’ görüşü vardır. Bu nedenle modern sanatın kabul etmediği kiç (kitsch) eserler üretmekte bile herhangi bir sakınca yoktur. Bu nedenle sanat nesnesi herkes tarafından yapılabilecek bir nesne haline gelmiştir. Postmodern sanat eseri, sığ ve yüzeysel olarak karşımıza çıkmaktadır. Nedeni, temelde yatan düşüncenin sınırlandırılması açığa vurulmamasıdır. Bu anlayış, estetik biçimden kopuş oluşturmakta ve estetiğin reddini işaret etmektedir(Turani, 2014). Ayrıca postmodern sanat modern sanatın aksine, melezlikten hoşlanmaktadır. Postmodern sanat ile yaşam ve sanat arasındaki sınır belirsizleşmiştir(Yılmaz, 2012).

Hız, iletişim, teknoloji ve tüketim çağında, tüketim kültürünün bir parçası olan sanat ürünlerinde ve tasarımlarda, yaratıcılığın temelindeki sanatsal sezginin ortaya çıkması için gereken yaratma süreci kısaldıkça, ortaya çıkan ürünlerde de sanatsal yaratıcılık sorgulanır hale gelmektedir. Popüler görsel kültürde, gerçek sanat ve tasarımların özgün alanındaki ‘biriciklik’ ve ‘süreklilik’ yerine, ‘gelip geçicilik’ ve ‘yeniden üretilebilirlik’ hâkimdir(Aytekin, 2010).

Postmodernizm, eklektik bir tutum sergileyen, üslup, nitelik, özgünlük gibi belirli özellikleri bulundurmayan, kitsch, kaos ve karmaşaya sahip eserlerin oluşturduğu, kuralları kabul etmeyen bir anlayışa sahip ve modern karşıtı bir tavırla sergilemektedir. Modernist karşıtı postmodernist sanatçılar, modern sanatın her zaman özgün olma, geçmişin reddedilmesi ve sanatın metalaşması gibi tutumlarına eleştirel bir tavır sergilemişlerdir(Şahin, 2007).

Postmodernizmin, 1960lı yıllarda Newyork'lu sanatçılar tarafından yaygın duruma gelmeye başladığı görülmektedir. 1970'li yıllarda terim, Avrupalı eleştirmenler tarafından geliştirilerek daha da önemli bir duruma gelmiş ve Avrupa'da yaygınlaşarak günümüzde hâlâ devam etmektedir. Postmodernist bakış açısı tek olanın egemenliğine karşı çıkarak, çoğulculuk ve çeşitliliği kabul etmektedir(Lapi, 1999).

Postmodernizm en genel ifade biçimiyle, 20. Yüzyılın son çeyreğinde, öncelikle sanat alanında ortaya çıkan, daha sonra diğer birçok alana yayılmış olan düşünce, yaklaşım veya söylemdir. Zamanla, kültürel ve entellektüel bir fenomen haline geldiği söylenebilir. Postmodernite, postmodernizmin sosyal, siyasi ve kültürel yansımalarını ifade etmek için kullanılmaktadır(Koşay, 2015: 48).

## 4.2. Postmodernite ve Postmodern Sanat Kuramları Işığında Gerçeklik ve Mekan

### 4.2.1. Gerçeklik İle İlgili Düşünsel Yaklaşımlar

Gerçeklik Türkçe Sözlüğe göre; “gerçek olan, var olan şeylerin tümü, hakikat, hakikilik, şeniyet, realite, reellik olarak tanımlanmaktadır.” Gerçek ise; “yalan olmayan, doğru olan şey, hakikat” gibi anlamlara gelmektedir(TDK, 2011: 930). Gerçek en öne çıkan ve yaygın olarak ‘varlığı kesin olan’ anlamını vermektedir. Felsefi açıdan elle tutulup gözle görülecek biçimde varolanı, varlığı hiçbir şekilde yok sayılamayan durum, olay, nesne veya nitelik varolanı anlatan felsefe terimidir. Gerçeklik felsefi açıdan gerçek olma durumu olarak görülmektedir(Güçlü ve Diğer, 2008). Gerçek, somut ve nesnel olarak var olan olarak kabul edilmektedir. Hakikat ise gerçeğin bilinçteki yansıması olarak görülmektedir. Hakiki kavramı hakikat ve hakikat ile ilgili olanı işaret etmektedir. Antik çağlardan günümüze kadar devam eden idealist felsefenin gerçek kavramına yaklaşımı, bu felsefenin en üst noktası olan Hegel’de şu şekilde açıklanmaktadır: ‘gerçek olan ussaldır’. İdealist felsefe dış dünyanın olmadığını iddia etmemektedir, vardır ama gerçek olmadığını kabul etmektedir(Hançerlioğlu, 1979).

Gerçekçilik, Rönesans Gerçekçiliği, Aydınlanma Gerçekçiliği, eleştirel gerçekçilik ve toplumcu gerçekçilik şeklinde gelişme göstermiştir. Burjuvazinin karşıt güçlerinin tarih sahnesine egemen oluşuyla toplumcu gerçekçilik doğmuş, gerçekçilik el değiştirmiş ve dönüşüme uğramıştır. Burjuva sanatında “modernizm” yani “anti realizm” egemen olmaya başlarken, gerçekçilik ise toplumcu sanat anlayışının temeli olarak gelişme göstermiştir(Çalışlar, 174; Önbayrak, 2008:187).

İnsanla ilgili bir gerçeklik olan estetik gerçeklik, toplumsallık kazanmış özelliğe sahiptir. Marksist estetiğe göre sanatın objesi konumunda olan gerçeklik, insanın etrafında ve ona bağımlı, insanla ilişki içinde ve toplumsal bir olgudur. Ernst Fisher, sanatın içerisinde bulunan gerçeklik kavramını esnek ve belirsiz olarak açıklamaktadır. Bazen nesnel gerçeği tanıyan tutum, bazen de bir anlatım şekli veya yöntem olarak görmektedir(Şarbalkanlı, 2010). Ernst Fischer gerçekliğe ilişkin



araştırmalarını şu şekilde özetlemektedir:

Gerçekliği sadece bizim duyarsızlığımızın dışında, kendi başına var olan bir dış dünyaya indirgememeliyiz. Bizim duyarlılığımızın dışında kendi başına var olan şey maddedir. Oysa gerçeklik, insanın yaşantı ve anlayış yeteneğiyle katılabileceği sayısız ilişkileri kapsar. Bu gerçekliği çok az sanatçının bireysel ve toplumsal görüşü belirler. Gerçekliğin bütünü özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamıdır; Yalnız olayları değil, bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamıdır(Fischer, 114-115; Şarbalkanlı, 2010: 17'deki alıntı).

#### 4.2.2. Postmodern Sanat ve Gerçeklik

Antik Yunan sanatında görünen gerçekliğin önemsenmesiyle sanatçılar daha önce oluşturulmuş kalıpları terk ederek kendi gördükleri resmi ya da heykeli yapmaya başlamıştır. Bu dönemde sanatçılar özellikle insan bedenine yönelmişler ve bu doğrultuda beden formunu öne çıkarmak için daha çok heykeli tercih etmişlerdir(Maltaş, 2012). Resim sanatında gerçeği iki boyuta aktarma konusunda yaşanan sıkıntıların en büyük nedeni üç boyutu aktarırken meydana gelen perspektif problemi. Bu nedenle, heykel sanatında perspektif problemi yaşanmamasından dolayı Antik dönem sanatının öne çıkan sanatı heykel olmuştur(Oskay, 2013). Klasik dönem sanatında görünen gerçekliğe yaklaşmak adına ayrıntılar oldukça önemsenmiş ve insan bedeninin ayrıntılarını ortaya çıkarmak adına oluşturdukları kıvrımlama tekniği Antik Yunan sanatında biçimin ne kadar önemli olduğunun ispatı niteliğindedir. Sanatta gerçekliğe önem verilen Antik Yunan'da aynı zamanda Platon'un Mimetik anlayışının da ortaya çıktığı dönemdir. Platon sanatçıları taklidin taklidini yapmakla suçlayarak, insanları sahte olanla kandıran sanatçıları devletinden kovmuştur. Ancak Platon'un aksine Aristoteles ise felsefesinde önemseydiği öğrenme isteği doğrultusunda insan için öğrenmenin ilk yolunun taklit etmek olduğunu ve sanatın kaynağının öğrenmedeki bu taklit etmeye bağlı olduğunu söylemektedir(Maltaş, 2012).

Rönesans Sanatında natüralist anlayışın ortaya çıkmasıyla sanatçılar doğadaki varlıklara ve görünümelerini önemsemeye başlamıştır. Doğadaki bu

görünümleri ellerinden geldiğince gerçekçi olarak ortaya koymaya çalışmışlardır. Bu amaç doğrultusunda perspektif, Rönesans sanatında keşfedilmiş ve perspektifi doğru uygulayabilmek adına bazı aletler oluşturularak sanat için kullanılmaya başlanmıştır(Maltaş, 2012). Oskay, Rönesans döneminde perspektif ile ilgili şunları belirtmektedir:

Görünen gerçekliği aktarma konusunda mekanik perspektif aracı gibi yöntemler kullanılarak, oldukça yaratıcı ve gerçeğe uygun çözümlemelere ulaşılmasına rağmen sanatçıların ve bu konu üzerine çalışan matematikçilerin çalışmaları son bulmamıştır. Görünen gerçekliğin ötesine geçerek yansımanın gerçekliği üzerine araştırmalarına devam etmişlerdir(Oskay, 2013: 38).

16. Yüzyıldan sonra, Marksist estetik gerçekçilik konusunda sanat ve toplumsal düzen arasındaki bağı yaratarak gerçekçilik akımının kuramsal yönünü ortaya koymuştur. Marksist estetik genel anlamda Marx, Engels ve Plehanov'un sanatsal ürün ile ekonomik yapının ilişkisi üstüne ortaya koydukları çalışmaları kapsamı içine almaktadır. Kısaca, sanatın da diğer tüm düşünsel yaklaşımlarla benzer şekilde çağının ekonomik durumuyla oluşan üst yapı ögesi bulunmaktadır. Bununla ilişkili olarak, toplumun üretim sistemi, yeni üretim araçlarını kimin, nasıl faydalandığı, emek ve değer bağının ne şekilde biçimlendiği gibi şeyler toplumda ortaya koyulan sanat eserlerini de doğrudan etkilemektedir. Engels, insanın doğayı değiştirerek müdahalelerde bulunduğunu düşünmektedir. Marksist estetikçiler, gerçekçilik yöntemlerini Natüralizm, eleştirel gerçekçilik ve toplumcu gerçekçilik olarak üçe ana bölüm altında savunmaktadır. Hayatı tüm yönleriyle ele alan Natüralizmi bir tür yüzey olarak düşünen Marksistlere göre hakiki gerçekçilik, özü yansıtmaktır. Gerçekçilik eleştirel gerçekçilik gibi tarihsel duruma eleştirel bir çerçeve ile yaklaşan burjuva bakış açısından uzak durarak, devrimci olmalıdır ve işçi sınıfının eğitimini sağlamalıdır. Bu eğitim, romanlardaki ya da filmlerdeki kahramanlar ve okuyucu ya da seyirci arasında oluşan özdeşleşme mekanizmalarından faydalanılarak, yani uyumlu kahramanlar oluşturarak mümkün olabilir(Önbayrak, 2008).

Modern resim sanatında gerçekliğin parçalanmasının, belli başlı toplumsal ve psikolojik nedenleri bulunmaktadır. Birey ve bireyin yabancılaşması, sanat eserlerinde ortaya koyulan parçalanmanın sebepleri arasında en önemlilerinden bir tanesidir. Bir sanat eserinin yapısını ve anlamını biçimlendiren bu olgular, resim ve edebiyatta yaratıcı süreçlerin meydana gelmesine sebep olmuştur. Resim sanatında biçimin parçalanmasıyla anlatım bulan gerçeklik ve mekân parçalanması ile edebiyatta anlatımın parçalanması yabancılık duygusunun etkileriyle bağlantılı durumlar olarak düşünülmektedir. Yabancılaşma kavramı Marksist yaklaşım tarafından ortaya koyulmuştur. Yabancılaşma, modern dönemde meydana gelen üretim ilişkilerindeki karmaşıklaşmanın sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Marksist felsefenin ilk defa dikkat çektiği bir kavram olan yabancılaşma, insanın kendi doğasına sırt çevirmesi, insan türünün geliştirdiği insana özgü özellikleri bırakması ve insana özgü olmayan özelliklerin meydana gelmesi sonucu yaşandığı kabul edilen bir durum olarak düşünülmektedir. Marksist felsefede yabancılaşma, özel mülkiyetin kendini göstermesi ve bunun etkileriyle de bağlantılıdır(Yılmaz, 2010).

19. Yüzyıl yaşanan teknolojik gelişmeler nedeniyle makinelerin çağı olmuştur. El üretimiyle meydana getirilen birçok ürün değerini kaybetmiştir. Bunun en büyük nedeni, makine üretimi nesnelerin el üretimine göre daha sağlam ve daha ucuz olmasından kaynaklanmaktadır. Makinelerden önce, birçok birey için bulunması mümkün olmayan nesneler makine çağıyla kolay bulunur olmuştur. Bu nedenle makinelerin mucizeler yarattığı kabul edilmektedir. Tam bu gelişmeler yaşanırken, fotoğraf makinası keşfedilmiştir ve bu görüş ile ilişkili olarak makine tarafından aktarılan görüntülerin en gerçek olanı aktardığı kabul edilmektedir. İnsani etkilerin en az seviyede olduğu, yorumsuz olan bu üretimler sayesinde gerçeklik herkesin ulaşabildiği bir şey haline gelmiştir(Oskay, 2013).

Fotoğraf makinesi Camera Obscura denilen karanlık kutuya ve iğne deliği görüntüsünün ilk tanımına 13.Yüzyıl'da Arap yazmalarında rastlanır. Daha sonra 15.yy.da Lenoardo Da Vinci karanlık kutunun ayrıntılı bir tanımını yapar. 17.yy'da Camera Obscuralar, kendilerine pratik bir kullanım alanı bulurlar manzara ve mimari resimler yapan ressamalar, karanlık kutuları, arkasına koydukları şeffaf kağıtlar üzerine perspektifi düzgün resimler yapmak için kullanmaya başlarlar. 1826 yılında Jozeph Niepçe,

tarihin bir yüzey üzerine kaydedilen ilk görüntüsünü elde etmeyi başardığında artık her şey değişmeye başlar(Tunç ve Aytekin, 2011: 4).

Makineleşmeyle birlikte insanın hayatına giren hız ile birlikte insanın algılarında gerçekleşen değişimler, resim sanatında da köklü değişimlere neden olmuştur. Hız olgusu görselliği algılamada bir parçalanmaya neden olduğundan dolayı üretilen görüntülerde çeşitli şekillerde parçalanmalar meydana gelmeye başlamıştır. Makineleşmeyle ilgili olarak yükselen ritim, hayatın her noktasına yayılmıştır(Yılmaz, 2010).

Bu noktada 19. Yüzyıl, bilinçli bir şekilde gerçeklikle ilgili yaklaşımların ortaya konduğu dönem olduğu düşünülmektedir. 1839 yılında fotoğraf makinesinin icadıyla plastik sanatlar konusunun önemi tartışılmaya başlanırken, Gustav Courbet, Paul Cezanne, Marcel Duchamp, Rene Magritte, gibi önemli ressamlar resimlerinde bu buluştan faydalanmışlardır(Şarbalkanlı, 2010).

Tarihçi Hainrich Schwartz'e göre; fotoğraf ikili bir anlama sahiptir. Ona göre fotoğraf; hem gerçeğe sadık bir kopyalama aracıdır, hem de ondan birçok kopya yapılabilir. Fotoğrafın çoğaltılabilmesi süreci ile ilgili düşüncelere Walter Benjamin'in çalışmalarında da rastlıyoruz. Walter Benjamin, Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı adlı çalışmasında, mekanik yeniden üretimin sanat yapıtına olan etkisinin onun tekilliğini ortadan kaldırması olduğunu söyler. Bu şekilde sanat yapıtı tekilliğinin ona sunduğu etki alanın aurasını kaybedecektir. Yeniden üretim ile sanat yapıtı evlerimize kadar girecek ve sergilenmiş orjinalin aurası yitecektir. Fotoğraf ve sinema bu sürecin içerisinde yer almaktadır. Sinema, ses ve görüntüyü birleştirerek gerçekliği yeniden üretirken, fotoğraf da kendini özellikle yazılı basında gerçekliği çoğaltarak varlık bulur(Şarbalkanlı, 2010: 38).

Fotoğraf makinasının keşfedilmesiyle görüntüler çoğaltılabilir bir duruma gelmiştir. Bu nedenle, mimetik anlatımı kullanan sanat için değişim zorunlu duruma gelmiştir. Fotoğraf ortaya çıkana kadar, eserleriyle belgeleme işini yerine getiren

ressamlar, belgelemek istedikleri konuyu tüm detaylarıyla tuvallerine aktarmaya çalışmışlardır. Ancak, fotoğraf makinası bu işi, daha kısa zamanda, daha doğru ve maliyeti düşük yapmaya başlamıştır. Bunun sonucunda, sanatçılar fotoğrafın yapamadığını yapmak için sanatlarında bir değişim gerçekleştirmeye doğru yol almaya başlamışlardır(Oskay, 2013).

George Lukacs'ın da açıkladığı gibi, önemli olan, görünen gerçekliğin altında bulunan gerçeği ortaya çıkarmak, irdelemek, gerçekliğin özünü daha derinden kavrayarak yeni bir dünyanın kuruluşuna katkıda bulunmaktır. Gerçekçi düşüncenin yaşadığı değişim, fotoğrafın keşfiyle yeni bir anlam kazanmış, nesnel gerçeğin yani dış dünyanın olduğu gibi saptanması sorgulama biçimlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur(Şarbalkanlı, 2010).

Fotoğrafın icadı, modern dönemde gerçekleşmiştir. Modern sanatta çıkmaza giren sanatçılar gerçeklik ve mimetik anlayışı terk etmeyi tercih etmişlerdir. Pozitif bilim anlayışını kabul eden modernite, metafizik bilgileri reddederek, rasyonel gerçekliği olan, olgusal ve maddesel olanı kabul etmektedir. Akıllı merkez alan rasyonelistler, gerçekliğin bilgisine ancak akıl yolu ile kavrayabileceklerini savunmaktadır. Bu bağlamda, modernitede gerçekliğin insanın dışında olduğunu ve insanın gerçekliğe bir katkısı olamayacağı düşüncesi benimsenmiştir(Lapi, 1999).

Empresyonizm'de tabiat görüntüleri tuvale yansıtılarak gerçeklik aktarılmaya çalışılmaktadır. Fakat, sanatçı gördüğü nesneleri bir duyum olarak aktarmaktadır. Ayrıca, makineleşmeyle alakalı olarak bahsedildiği üzere, zaman algısı sanatta önem kazanmaya başlamıştır. Buna örnek olarak Monet günün çeşitli zamanalarında aynı dış mekan resimlerini yapmaktadır(Maltaş, 2012). Sanat dalları arasında resim sanatı fotoğrafın icadından en çok zarar gören sanat dalı olmuştur. Sanatçılar bu nedenle, doğa ve nesneleri tuvale aktarma şekillerini değiştirmelerine neden olmuştur ve en çokta izlenimci ressamalarda görülmektedir. Bu doğrultuda, izlenimciler için gerçeklik, görünen biçim olarak kabul edilmektedir. Görüntü içinde ayrıntıyı yakalayabilmek için insan görüşüyle fotoğraf makinası arasında ilişki sağlamaya çalışmaktadır. İzlenimciler, fotoğraf makinasında bulunan ışık, optik ve resmetme şeklinden oldukça etkilenmiştir(Oskay, 2013).

İzlenimcilikte, görüntünün parçalanması, görüntünün gerçeklikten

kurtularak bir olay olarak irdelenmesiyle bağlantılı bir biçimde gerçekleşmektedir. Resimde gerçeği yansıtmak yerine, görüntüye sahip olunmasıyla anlık görüntünün aktarma isteğiyle, resim alanında renk ve biçim parçalanmalarını meydana getirmiştir. Bu parçalanmalar izlenimciliğin görüntüyle bağlantılı olarak gerçekleştirdiği değişimlerle ortaya koyulmaktadır(Yılmaz, 2010).

Modernizmde gerçekliğin ve görüntünün parçalanması en belirgin olarak ise Kübizm akımında saptanmaktadır. Kübizm, resim sanatında ilk defa duyumsallık, duygusallık, coşkusallık gibi merkezlerin yaratıcılıktaki yerine seçenек olarak mantıksallık ve akılcılığı getiren bir akım olmasıyla diğerlerinden farklılaşmaktadır. Tamamen modern bir sanat akımı olan Kübizm, özne ve nesne arasındaki uzaklığın özelliğine hareket ve zaman boyutlarını katarak biçim oluşturmayı sağlayan bir akım olmuştur(Yılmaz, 2010). Kübizm ile sanatçılar görünen gerçekliğin çeşitli boyutlarını eserlerine yansıtmaktadır. Yani, nesnelerin birçok noktadan görünen yüzeyini aktarmaktadır. Kübizmle resim sanatı, üç boyutlu yanılsama yaratma işlevini terk etmiştir. Herhangi nesnenin artık resme aktarılması mimetik bir anlayıştan ziyade, aklın analitik olarak yaptığı çıkarımların, yani nesnenin algılanan şekilde yansıtılmasını içermektedir. Bu nedenle, sanatta görmenin önceliği yerini akılla kavranmış evren anlayışına bırakmıştır(Maltaş, 2012). Kübist akımın algılama ve düşünme şeklinin temellerindeki özelliklerden Kübizmin parçaladığı gerçeklik meydana gelmektedir. Picasso ve Kübizm hakkında gerçekleştirdiği incelemelerinde John Berger, Kübizm'in ortaya çıkışının ayrıntılarında Kübizmin diğer yapılardaki gelişmelere olan uzaklığını incelemektedir. Berger, Planck'ın 1901 de sunduğu Quantum Teorisi, Einstein'ın Özel Rölativite Kuramı, gezegenlerin matematiksel hesapların ve ilerleme gösteren teknolojinin yardımıyla keşfedilmesi gibi fizik biliminin ilerlemelerinin Kübizm ile ilişkisini ortaya koymuştur(Yılmaz, 2010).

Kübizm bünyesindeki sanatçıların gerçekliği parçalama girişimi hareket ederek yaptığı gözlemlerele bağlantılıdır. Nesnenin çevresinde gezen sanatçı, süreç olarak kabul ettiği çok boyutluluğu zaman ile bağlantılayarak tuvalde yeni bir anlatım olanağı sunmaktadır. Oluşturulan biçimlerde dünyadan bir nesneden yola çıkıldığı görülmektedir. Ancak, formu aktarırken içsel gerçekliği ortaya koymak için nesnenin görüntüsü geleneksel sunumu farklılaştırılmıştır. Bu farklılaşma yalınlığı

barındıran bir üslupla gerçekleşirken resim yüzeyinde fotoğraf ve yazı kullanımı renk kullanımını azalmaktadır. Bu noktada kolaj tekniği önem kazanmaktadır(Koçak, 46; Yılmaz, 2010: 73'deki alıntı).

Kübizmin ardından Duchamp'ın ve sonrasında birçok sanatçının gerçek nesneleri sanat eseri olarak sergilemesi ile aslında sanatta yüksek sanat alçak sanat sorgulamalarının yanı sıra gerçeklik sorgulamalarına da neden olmuştur. Ayrıca 1960'lı yıllarda ortaya çıkan Body Art ile sanatçının kendi gerçek bedenini sanat eseri haline getirmesi gerçeklik sorgulamalarına dahil edilebilir.

Modernizmde meydana gelen bu gelişmeler aslında postmodernitede karşılaşılan yapı sökümlerinin temellerini oluşturmaktadır. Gerçeğin iç gerçek haline dönüştüğü, tüketilen, sistemin izin verdiği ölçüde yeniden üretildiği bir ortamda, sökme, gerçeğin bulunması ya da yeniden tanımlaması gibi görülmemektedir. Tam tersine, sökme sistemin bütünü oluşturarak parçaların ve iç bağlantıların ortaya koyulmasıyla, yapının bütünlüğüne doğruluk kazandırmaktadır. Bu tutum içerisinde sökme anlayışı, bilincin gerçeği nasıl elde ettiğinin altını çizmektedir. Ancak bunu bilinçten nesneye doğru yapmamaktadır(Kahraman, 2002).

Postmodern sanatta gerçeklik algısında yaşanan parçalanmaların nedeni modern sanat ile ortaya çıkmaya başlamıştır. Modern sanatta ortaya çıkan akımlar arasında en çok Empresyonizm'de ve Kübizmde başlayan parçalanarak gerçeklik algısı biçimsel olarak kendisini göstermiş, ancak postmodern sanatta biçim ve içerik parçalanması ile daha ileri boyuta taşınmıştır.

Postmodernitede her şey kişiden kişiye değişmektedir. Mutlak bir gerçek, mutlak bir doğru bulunmamaktadır. Gerçeklik, modernitenin tersine insanın dışında değil içinde yer almaktadır. Hatta gerçek yalnızca öznenin kendisiyle varlığını ortaya koymakta ve öznenin yorumuyla ilgilenmektedir. Modernite 'gerçeklikten kopuk bir yorum olamaz' fikrini kabul ederken, postmodernite ise 'yorumdan kopuk bir gerçeklik olamaz' düşüncesini kabul etmiştir. Modernitede kabul gören Pozitif Bilim anlayışı bir önermeyi ya doğru ya da yanlış olarak görürken, postmodernite tüm açmazları zorlayarak, her özneye ve yoruma barındırmaktadır. Bu nedenle,

postmodernitede çeşitli kimliklerin meydana gelmesi ve gerçeğin parçalanması mümkündür(Lapi, 1999).

Günümüz postmodern yaşayış, algılama ve düşünce düzeninde gerçek; merkezsiz olarak görülebilecek yapıda, kesin olmayan, bireyin deneyim, kültür ve yaşam şekliyle bağlantılı olarak kişiden kişiye, toplumdan topluma ve durumdan duruma değişmektedir. Bireyin deneyimlediği gerçek, kendisinin meydana getirdiği gerçekliktir(Çolak, 2008).

Postmodern sanatta, gerçeklik kavramı tüm zamanlarda olduğu gibi problemleri içerisinde barındıran bir kavram olarak varlığını sürdürmektedir. Buna ek olarak, postmodern sanatta diğer bir önemli nokta ise, kavramlarda olduğu gibi sanatın neyi kapsadığı değil, neleri kapsamadığında oluşabileceğini ve bir temsil gücü taşıyabileceğini anlamak önem taşımaktadır. Bugün sanatı da kapsayacak şekilde, tüm şeyleri belirleyen en büyük sorunun temsil kavramında meydana gelen sorunlar olmasıdır. Ayrıca, temsil gerçeğinin yok olması düşünülürse, postmodern sanatın varlığını devam ettirmesi kolay olmayacaktır. Çünkü, modernizmin temsille kurduğu bağlantı sayesinde tanımladığını kabul etmek gerekmektedir. Bununla bağlantılı olarak, postmodern sanatın temsil kavramının kazandığı içeriğinin belirlenebileceğini söylemek doğru olacaktır. Temsil konusunda yapılan irdelemeler sanatın kendisini bir temsil bağlamı ve dolayımı olarak görmesi aslında onun kendisini bir anlamda da ikincilleştirmesi gibi sonuçları bulunmaktadır. Çünkü; postmodernizm gerçekliğin değiştirildiği veya tekrar üretildiği alan olmaktan çıkarak kendine ait gerçekliğini ortaya koyduğunda bu konuda bazı yanıtlar bulabilecektir. Sanatın gerçeği ancak o zaman dışsal gerçeklik yerine içsel bir gerçeklik olacaktır(Şarbalkanlı, 2010).

Charles Pierre Baudrelaire gerçeklik ile ilgili şunları söylemektedir; gündelik gerçeklik dışında başka bir gerçekliğin de olduğu fark edilmiştir. Bu gerçeklikler ilk anda benzer görünmektedir, yani içsel gerçeklik ortaya çıkmak için dışsal gerçekliği kullanmaktadır. İdeoloji ve kuram postsanatı destekler: postsanatçılar sıradan şeyleri göstergeler olarak kullanmaktadır(Kuspit, 2014).



İçsel ve dışsal gerçeklik algısı modern sanat tarafından bir kez sarsılan izleyici, bir daha kendini rahat hissedemez. Ne var ki postmodern sanatçı, izleyiciyi rahatsız etmek istemez; bunun yerine ona ayna tutarak onu onaylamak ister; böylece sanki olası tek bakış açısı buymuş gibi söz konusu izleyicinin kendine olan inancını, gerçekliğe ve yaşama olan bakışını doğrulamış olur(Kuspit, 2014: 72).

Toplumsal her alanında yaşanan değişimlerin sanata yansması sonucunda, postmodern sanatçı gerçekliği kendi deneyimleyip algıladığı şekilde tekrar biçimlendirmektedir. İmajlar ve gerçek arasında ayırım yapmak postmodern dönemde zorlaşmaktadır. Gerçeklik duygumuzu karmaşık hale getiren bir imaj ve bilgi yoğunluğu içinde, gösterge ve imajların çokluğu gerçek ve gerçek olmayan arasındaki farkı da yok etmektedir(Çolak, 2008).

Son yıllarda ise sanat, teknolojik gelişmelerin gerçekleşmesiyle sanatsal ürünleri oluşturma sürecinde bilgisayarın etkisinde kalmıştır. Bu etkinin sonucunda gerçeğin anlamı, içeriği ve algısında belirli değişimler gerçekleşmiştir. Sanal gerçekliğin meydana getirdiği yenilikler eserlerde yeni yaratım şekillerinin oluşmasını sağlamıştır. Bu nedenle dijitalleşen sanat, diğer alanların değişimine neden olarak, etkileyerek yeniden üretimlerinin irdelenmesine çeşitli bakış açıları kazandırmış ve farklı disiplinleri birleştiren eserlerde bir takım değişimlerin gerçekleşmesini sağlamıştır(Şarbalkanlı, 2010).

Son yıllarda meydana gelen dijital değişimin oluşturduğu evrende, insanlık için teknoloji, sınırsız bilgi ve video teknolojisi nedeniyle her birey sanatçı olma şansını elde etmiştir. Bu gerçek sanatsal yaratıcılık eylemini zıt bir duruma getirebilir ve işlemsel bir boyut gibi basitleştirerek estetik varlık algısında parçalanmaya sebebiyet vermiştir. Sınırları olmayan bu yeni alanda sanat, sanatçı ve sanat eseri algısını tekrar şekillendirerek estetik algılayışı değiştirme gidişatına girmeye zorunlu hale getirmiştir(Çandırcı, 2010).

Sanat alanında gerçekçilik konusunda bir diğer sanatsal yaklaşım biçimi ise fotogerçekçilik(hipergerçekçilik) akımıdır. 1980’lerde Baudrillard’ın simülasyon<sup>1</sup> ve yüksek gerçek ile ilgili incelemeleri sanat dünyasında bu akımın ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Postmodern toplumda bu sanat hareketi övgüden eleştiriye çok farklı eleştiriler almaktadır(Şarbalkanlı, 2010).

Postmodern dönemin sanatsal gerçeğe getirdiği ilk ve belki de en önemli eleştiri gerçeğin tekiliğinin de doğallığının da kabul edilmemesidir. Postmodern dönemin gerçeği, gerçeğin bir derece üst türevinden kaynaklanmamaktadır ve bu nedenle imgesel değil, ancak simgeseldir. Simge, yüksekgerçek (hyperreal) bir olgudur. Böylesi bir gerçekliğin doğal mekanda üretilmesine olanak yoktur doğal mekan dışlandığı için gerçeğin bilinçle kurduğu ilişki de basit bir soyutlamaya ya da yabancılaşmaya dayanmayacaktır(Kahraman, 2002: 185).

Günümüz sanatında hyperrealist çalışmalar ortaya koyarak gerçeklik ile ilgili sorgulamalara neden olan Türk sanatçı Taner Ceylan ve Avustralyalı heykeltıraş iyi birer örnek niteliğindedir.

Resim: 1, Ron Mueck, In Bed, 2005

<https://www.qagoma.qld.gov.au/GOMA10hub/artists/ron-mueck>

Erişim Tarihi: 19.10.2018



<sup>1</sup>Latince “virtualis” sözcüğünden gelen “sanal” kavramı, varolmayan ancak sanrılarla varolduğu düşünülen şeyler için kullanılır. İngilizce’ye virtual olarak geçen kavramın Türkçe karşılığı sanal olarak belirlenmiştir(Kınlı, 2011).

Resim: 2, Taner Ceylan, Levitation, 2016

<http://tanerceylan.com/works/levitation/>

Erişim Tarihi: 19.01.2018



20. yüzyıl'ın ilk yarısı geçerken, düşünsel yaklaşım biçimleriyle sanatta gerçeklik algısını ve sanatçıları önemli derecede etkileyen kuramcı Jean Baudrillard'ın simülasyon kuramıdır. Simülasyon kuramı ile bağlantılı olarak incelediği hipergerçeklik de üstünde durulması gereken önemli bir noktadır. Baudrillard'ın çağdaşı bazı sanatçılar Hipergerçeklik kuramına tutunarak eserler üretmiştir. Ancak Baudrillard bu sanatçıları eleştirmektedir.

#### 4.2.2.1. Postmodern Gerçekliğin Kuramcısı: Jean Baudrillard

Postmodernitenin önemli kuramcılarında biri olan Baudrillard'a göre; gerçeklik artık gösterenler, gösterileni yansıtmayacak kadar uzak bir mesafededir. Ancak onun bir türevi ya da türevinin türevi olarak ortaya çıkmaktadır. Yani hipergerçektir ve böylelikle gösterge, gerçekliğin hakikatsiz bir yansımasıdır(Şahiner, 2015). Baudrillard'ın hiper-gerçeklik olarak ortaya koyduğu şey, orijinal olmayanın yaygınlaşması ve bir simülasyon evreninde kendi gerçekliğimiz sandığımız şeylerin oluşturulmasıdır. Sanat birbirini takip eden simülasyon aşamalarına girmektedir ve bunların hepsi, ortaya koymayı amaçladığı gerçeklikten daha da uzaklaşmaktadır(Whitham ve Pooke, 2013). Baudrillard'ın en önemli kuramı olan simülasyon kuramı bu ana düşünceler üzerinde şekillenmektedir. Bu simülasyon

evreninde her şey birbirine benzemektedir ve hiper-gerçekliği bunlar oluşturmaktadır.

Simülasyon kuramı, Baudrillard'ın söylemiyle, Postmodern Batı toplumunu inceleyen ve bunu temel alarak elde ettiği sonuçlarla çağdaş gerçeklik algısını tartışılabilir bir hale getiren bir inceleme olarak açıklanabilir. Simülasyon tanım olarak gerçekten ve fiili olarak var olmayan bir şeyi ya da durumu bütün bileşenleriyle birlikte, gerçekmiş ve fiilen varmış gibi gösterme durumu olarak tanımlanabilir. Simülasyon kuramının, postmodern Batı toplumlarının düzenlerine bir başkaldırı ve saldırı amacı bulunmaktadır. Başta sistemin temeli Kapitalizm'e bağlı ekonomi ve onu destekleyen bireylere saldırılmaktadır. Baudrillard'a göre simülasyon kuramı ve hipergerçeklik aynı şeyi işaret etmektedir. Simülasyon, gerçeğin tüm özelliklerini barındıran ancak gerçek olmayan şeydir. Baudrillard'a göre, gerçeklik parçalanmış ve insanlar gerçeğin yerine kurgulanmış yapay gerçekliğin içinde simülakrlarla yaşamaktadır(Çandırcı, 2010).

Gerçeklik, postmodernizme göre kanıtlanabilir ya da ölçülebilir değildir. Hipergerçeklik; gerçek ve onun sahtesinin, sanal bir benzerlik içinde birbirinden ayırt edilemediği bir alanı işaret etmektedir(Şahiner, 2013).

Baudrillard'ın simülasyon teorisi temel olarak epistemolojiye ve Batı'nın rasyonelizme olan inancına tepki göstermektedir. Nietzsche'nin yolundan giderek, dünya düzeninin bozulmasının adımlarını, Batı'da gerçeklik kavramının değişimi olarak görmektedir. Ayrıca, Baudrillard hipergerçeklik ve sanal gerçeklik kavramlarını öne sürerek bu şekilde bu konuya dikkat çekmektedir(Güzel, 2015).

Baudrillard simülakr düzeninin aşamalarını tarihsel açıdan şu şekilde sıralamaktadır:

Rönesans'tan bu yana, değer yasasındaki değişmelere paralel olarak art arda ortaya çıkan üç simülakr düzenine göre;

- Rönesans'tan sanayi devrimine 'klasik' dönemi belirleyen biçim kopyalama
- Sanayileşme dönemine egemen biçim üretim
- Kodun belirlediği güncel evredeyse egemen biçim

simülasyondur.

Birinci basamaktaki simülakr doğal değer yasası, ikinci basamaktaki simülakr ticari değer yasası, üçüncü basamaktaki simülakr ise yapısal değer yasası tarafından belirlenmektedir(Güzel, 2015: 68).

Baudrillard gerçeğin yok oluşunu haber vermektedir. Fakat o, ontolojik gerçekliğin kayboluşundan bahsetmemektedir. Onun için var olan, yani göstergeler mevcuttur. “Şeyler” vardır. Ama bugün, onun bilgisinin bize aktarılması veya iletilmesinde problemler vardır. Yani araya aracı girdiği durumlarda gösteren sistemi veya epistemolojik töz sistemi bir simülasyona yani kopyanın kopyasına dönüşebilmektedir. Ayrıca postmodern dönem düşüncesine hâkim olduğu biçimiyle, şeylerin bilgisini edinme sürecimize müdahale edebilen faktörler vardır. Bu örneğin Foucault’da iktidar iken, Baudrillard’da üretim güçleri olabilmektedir(Güzel, 2015: 69).

Gerçeklik kavramı üstünde bazı yaklaşımlarda bulunan Baudrillard, artık gerçekliğin içeriğini farklı biçimde tanımlamaktadır yani gerçeklik kavramının içeriğini olumsuz bir anlam katarak içini boşaltmaktadır. Hatta bunu bir adım daha öteye taşıyarak artık daha önce bahsedilen biçimde gerçekliğin olmadığını iddia etmektedir. Artık kendisinin dışında herhangi gerçeklikle bağlantı kurmadan, bir imgenin yalnız başına varlığını devam ettirdiğini ve bu tür imgelerden türeyen bir hipergerçekliğin oluştuğunu iddaa etmektedir(Maltaş, 2012).

Baudrillard’a göre, Postmodern dönem toplumuna ait bu hipergerçeklik dönemine geçişin aşamaları bulunmaktadır. Sosyal kültürde göstergeler dört aşamada gelişmektedir. Birinci aşama, göstergelerin yani sözcüklerle imgelerin gerçekliğin yansımaları olarak geliştirildiği aşamaya karşılık gelmektedir. İkinci aşamada, göstergeler bundan böyle gerçeği daha hoş göstermeye hatta çarpıtmaya başlamaktadır. Buna rağmen gerçeklikten tamamen bir kopuş mümkün olmadığı için göstergeler gerçekliği yansıtmayı sürdürmektedir. Ancak üçüncü ve dördüncü aşamalara gelindiğinde göstergeler ve simülasyon artık gerçekliğin yerini almaktadır. Tüm bunların sonucunda da sembolik bir topluma geçiş sağlanmıştır. Söz konusu toplum, insanların ilişkilerinde bile yalnızca sembolik ilişkiler içerisinde olduğu bir simülakrumdur. Ayrıca bu toplumda epistemolojik gerçeklik ya da gerçeklikten söz

edilemez. Artık söz konusu tek gerçeklik hipergerçeklik olarak sunulan gerçekliktir(Güzel, 2015).

Bu konu için iyi bir örnek oluşturabilecek bir haberde, fütürist bir bilim adamı olan Ray Kurzweil, belirli elektriksel hareketlerle çalışan zihnimizin bedenlerimiz öldüğünde sanal bir gerçeklik alanında yaşamaya devam edebileceğine inanmaktadır. Kurzweil'e göre; zihnimizdeki bilgiler ve anılar beden öldükten sonra bu sanal mekana aktarılarak sonsuz yaşama sahip olabilir. Bu düşünce eskiden sıklıkla felsefenin sorguladığı soruların gündeme gelerek bu dünyanın da bir illüzyon(yanılsama) olup olmadığının tartışmalarına yol açmaktadır. Artık yaşadığımız toplumda sanal gerçekliğin kendisi, önceleri tek gerçeklik olarak düşündüğümüz dünyanın yerine koymaktadır. Bu yaşanan gelişmeler, Baudrillard'ın teorik olarak ortaya koyduğu sanal gerçekliğin gerçeğin yerini aldığı görüşünün ispatıdır(Güzel, 2015).

Postmodern dönemde teknoloji, bireyi gerçek olduğunu kabul ettiği bir dünyaya koymaktadır. Bireyin görerek doğru kabul ettiği bu dünya aslında tamamen kurgusal bir evrendir. Yani, tamamen imajlardan oluşan dünyadır. Bunun tamamen bir kurgu olmasının nedeni ise, bu oluşturan görüntüler üretilmekte ve tüketilmektedir(Güzel, 2015).

Amerikalı teorisyen Eleanor Heartley, bu simülasyon ve hipergerçek düşüncelerinin algılanmasını sağlamak için bir örnek vermektedir. Yokluğu fark bile edilmeyen bir gerçeklikten ayrılma olarak karakterize ettiği bu postmodern durumu örneklendirmek için, Orlando, Florida'da tüm ayrıntıları planlanarak kurulan bir yapay yerleşim yeri olan Celebration'dan bahsetmektedir. Disney şirketinin kurduğu, Amerika'da şiddetin ve suçun yüksek olduğu şehirlere seçenek olarak oluşturulan(inşa edilen) bu yerleşim yerleri kopya ettiği gerçekliğin kaynağı, aslında örneği gerçek dünyada olan bir modele değil, Disney'in kendi çizgi filmlerinde ve tema parklarında şekillendirdiği Amerikan kasaba mitolojisine dayanmaktadır. Celebration manevi yönün öne çıktığı masalımsı bir gerçekliğe geri dönüşü gerçekleştirmektedir. Fakat bilinen anlamda bir şehri hakikat olarak ele almak gerekirse, Celebration bir hipergerçektir(Heartley, 2001).

Genellikle taklit anlamına gelen 'simülasyon' kavramını kullanan Baudrillard, film televizyon ve reklamcılığın imgelemi ile bilgisayar oyunlarının

‘sanal gerçekliğinin’ vs. gerçekliğin değişken kavram olduğu bir durumu yarattığını söylemektedir. Baudrillard’a göre, sanat da diğer her şey gibidir. Gerçeklik ve simülasyon arasındaki sınırların yok olmasına yardımcı olan bir işaret dizisi kaybolan ya da artık mevcut olmayan bir şeyin kopyasıdır. Sanatçı aslında, gördüğü, hissettiği ve yorumladığı biçimiyle evrenin bir simülasyonunu oluşturmaktır(Whitham ve Pooke, 2013).

Simülasyon evreninde sanatın sistemin bir taşıyıcısı, hatta üreticisi haline geldiğini savunan Baudrillard, günümüz Batı sanatını *beş para edemeyecek kadar yüzeysel* olarak nitelemektedir(Çandırcı, 2010: 9). Ona göre “sanat da her şeyin estetik bayağılık düzeyine yükseltilmesi yararına yanılısama arzusunun yitirmiş ve trans-estetik bir hale dönüşmüştür”(Adanır, 26; Çandırcı, 2010: 9’daki alıntı). Baudrillard’ın, sanatın içinde bulunduğu duruma bu denli sert bir eleştirel söylemle yaklaşması kuşkusuz postmodern dönem estetiğinin radikal uygulamalarına duyduğu tepkiyle açıklanabilir. Çünkü önceleri sanat insanları, yarattığı illüzyona inandırmak gibi bir misyonu yerine getirirken, günümüzde artık onları var olmayan bir gerçekliğe inandırma yoluna gitmektedir. Ve işte simülasyon da gerçekliğin bittiği yerde başlamaktadır. Bugün var olduğu iddia edilen bu durum, sanatın tüm üretim yöntemlerini ve ortaya koyduğu yapıtları kapsamaktadır. Çünkü anlatılagelenlerin gerçekliğinin söz konusu olduğu durumda, üretimlerini geleneksel yöntemlerle yapan sanatçı ile dijital teknoloji kullanan sanatçı tam bir farksızlık içerisinde aynı amaca hizmet eder durumda görünmektedir(Çandırcı, 2010: 9).

Bu gerçeklik anlayışı ile ilgili olarak sanat yapıtı artık ticari bir ürün haline gelmiş ve sanat gibi tarihteki tüm herşeyin içi boşaltılarak –miş gibi bir gerçeklikle hayat devam etmeye başlamıştır(Çandırcı, 2010). Jean Baudrillard, tüm bu ortaya koyduğu şeylerle ilişkili olarak Kuspit’in görüşlerine katılarak geleneksel sanatın öldüğünü düşünmektedir. Postmodern dünya simülakr bir dünyasıdır ve hiçbir noktada gerçeklikle ilişkili olmayan gösterenlerin ve temsillerin sınırsız dolaşımı bulunmaktadır. Jean Baudrillard yok olma ve cisimsizleşme estetiği içinde sanatın maddesizleştirildiğini düşünmektedir. Ona göre; sanat geri dönülemez bir reklamcılık alanı içine girerek kaybolmuştur ve simülasyon gerçek sanatın üstünü kapatmıştır. Gerçeğin üstünü kapatan simülasyon katmanlar halindedir ve bu katmanları geçerek gerçeği bulmak mümkün değildir. Sanat artık reklamın içerisine karışarak

gerçekliğini kaybetmiştir. Ayrıca, bilgisayar ve video teknolojisini kullanan herkes günümüzde yaratıcı birey haline gelmiştir ve bu gerçek sanatçının da ölmesini sağlamıştır. Artık, simülasyon evreninde, bu görüntülerle oynamaktan başka bir çare bulunmamaktadır(Şarbalkanlı, 2010).

Sanatta ilk çağlardan başlayarak mimetik anlayış sanatçılar tarafından benimsenmiştir. Sanatçılar mimetik anlayış ile belgeleyici rolünü üstlenmişlerdir. Modernizme gelindiğinde fotoğrafın bulunması sanatçıların gerçeği taklit etmesini anlamsızlaştırmış ve sanatçıları dış gerçeklik yerine iç gerçekliğe yani duyulara yöneltmiştir. Dış gerçekliği taklit etme işini üstlenen fotoğraf gerçeği tekrar ve tekrar çoğaltarak yansımayı hatta yansımanın yansımaları oluşturarak gerçeklik algısının parçalanmasına neden olmuştur. Postmodern dönemde dış gerçekliğin karmaşıklaşması ve bulanıklaşması ve bu parçalanma sanatçıların iç gerçekliğinin parçalanmasına neden olmuştur. Parçalanmış bu gerçeklik algısı sanatta mekân konusunu da etkilemiştir.

#### 4.2.3. Mekân Dair Düşünsel Yaklaşımlar

Mekân kavramı felsefeden başlayarak birçok disiplinin ilgilendiği bir kavram olmuştur. Kelime anlamı olarak: “yer, bulunulan yer anlamına gelmektedir”(TDK, 2011: 1645). “Mekân; Uzayın sınırlanmış parçası... Aynı zamanda, mekân, bir mimari ürünün tek vazgeçilmez niteliği, bir mimari ürünü var eden temel koşuldur”(Sözen ve Tanyeli, 2015: 157). Mimari bir öge olarak mimari terimler sözlüğüne baktığımızda mekân, insanı çevresinden ayıran ve içinde eylemlerini devam ettirdiği alan olarak tanımlanmaktadır(Hasol, 2005).

Gür’ün tanımına göre mekân; insanların birbiriyle, nesnelerle ve nesnenin nesneyle olan uzaklıklarının ve ilişkilerinin, kısacası insanı saran boşluğun üç boyutlu bir anlatımı olarak düşünülebilir. Mekân, üç boyutlu ölçülebilir objektif olarak var olan bir gerçekliktir. Ayrıca, ölçülemeyen boyutları ile varsayılabilir, kavranabilir ve sübjektif olarak gerçekte var veya yok sayılabilir(Gür, 1996).

Descartes’ın düşünceleri mekan oluşumuna katkıda bulunan herşeyin geniş



bir bütünün bir parçası olarak anlam taşıdığı şeklindedir. Fenomenolojik betimlemelerde kabul edilen temel ilke, mekanın özü olabilecek her tür bilgiyi sağlayan her algının, bir bilgi kaynağı olmasıdır. Mekanın nesnesi, sadece maddi bir varlık olarak değil, anlam taşıyan ve anlamlandırılan bir varlık olarak bilinç durumuna taşınabilmektedir. Nesneler bilincimize nasıl görünüyorsa öyledir; bilinç ise nesneleri ve dünyayı anlamlandırmamızın bir bütünüdür(Mert, 2007).

Cevizci mekânın tanımını; “var olanların içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklük, boşluk, hiçlik durumudur”(Cevizci, 1996: 359) şeklinde yapmıştır. Mekân, evrenin en temel, en önemli öğelerinden bir tanesidir. Evreni mekân olmadan ve ondan soyutlayarak düşünmek biz insanlar açısından olanaksızdır. Madde mekân içinde var olmaktadır ve mekân içerisinde varlığını sürdürmektedir. Merleau-Ponty’nin deyiimiyle ‘varoluş mekânsaldır’(Tümer, 1984).

...Kant’a göre mekan ve zaman sıradan bir nesne ya da olgu gibi (fiziksel, ampirik) düşünülmemelidir. Çünkü mekân ve zaman nesneler ve olaylar hakkındaki gözlemlerin düzene sokulması ve kaydedilmesi için gerekli bir yapı ve sistemlerdir. Mekan ve zaman ampirik dünyaya ait değillerdir. Fakat her ikisi de gerçek dünyayı yakalamak ve anlamlandırmak için geliştirilmiş zihinsel araçların bir parçasıdır...(Nune, 18; Morkoç, 2013: s.4’deki alıntı).

#### 4.2.4. Postmodern Sanatta Mekân

Tüm tarih boyunca mekânla ilgili anlayışlardaki değişimler; düşünsel yaklaşımlarla ve toplumsal olaylardaki değişimlerle bağlantılı olarak gerçekleşmiştir. Mimarlığın varoluş nedeni olan mekân kavramından bahsedildiğinde; mantıksal ve sezgisel verilerin ikisini bir bütün olarak kullanarak, sorunları detaylı olarak ele almak gerekmektedir. Bu bağlamda ele alınan mekân kavramı öncelikle pratik mekânda da yansımalarını bulan düşünsel yanı ile değerlendirilmesi gerekmektedir(Serim, 1999).

En eski uygarlıklardan Mısır ve Yunan Uygarlıklarında objenin, mekânda ifade edilmesi önemlidir. Sembolik açıdan önemli olan yapı olarak objenin içinde ve

dışında yer alan boşluk tanımlıdır. Gotik dönemde de objeyi algılamak ana amaçtır. Ancak, özellikle dışarıda kalan boşluk tanımlanamaz; yani önemli olan objenin şeklini öne çıkarmaktır. Rönesans'ta ise; dikeylik yerini yataylığa bırakırken mekânın biçimle bağlantısı önemszenmeye başlanmıştır. Bu dönemde mimari yapılar; kubbe, niş gibi boşluğu tanımlayan biçimlerle ortaya koyulmaktadır. Biçimin algılanması üstüne oluşturulmuş bir mimari yaklaşım yerine; biçimin boşlukla beraber algılandığı bir yaklaşım, Rönesans'la gerçekleşen düşünsel değişimi yansıtmaktadır(Serim, 1999). Rönesans döneminde oluşan biçim ve mekânın ilişkisi bir anlamda perspektifin ortaya koyulabilmesi için ön ayak olmuştur.

Rönesans'la değişen düşünce yapısı, Aydınlanmanın toplumsal ve kavramsal açıdan ilk temellerini oluşturmaktadır. Bu dönemde pozitif bilimlerde gerçekleşen ilerleme, toplumun yeniden örgütlenmesi, ilgi alanlarının disiplinler bağlamında sınıflara ayrılması gibi değişimlerle oluşan yeni yapılanma sürecinden, mekân da etkilenmiştir. Harvey'e göre: Mekân doğal bir olgu olduğuna göre, mekânın fethi ve rasyonel biçimde düzenlenmesi modernleşme projesinin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir(Serim, 1999). Mekân bir devamlılık içinde incelendiğinde 18. Yüzyıl'da başlayan farklılaşmanın, toplumsal değişimle paralel olduğu görülmektedir. Bourdieu'nün söylediği gibi, mekânsal ve zamansal deneyimler toplumsal ilişkilerin kodlanması ve yeniden üretiminde en önemli şey ise, o zaman bu deneyimlerin gösterim tarzında bir dönüşüm kesin olarak toplumsal ilişkilerde de bir dönüşüm oluşturmaktadır(Harvey, 2012).

Yücel'e göre, Avrupa'da Rönesans döneminde, sonrasında on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda yaşanan büyük toplumsal değişimlerin mimari mekânı da etkilediği ve bu perspektiften bakıldığında mimari mekânı; salt biçimsel görünümünün ötesinde bir morfolojik yapı ve sistemi olarak algılamak gerektiğine dikkat çekmektedir. Özellikle Aydınlanma döneminde Fransa'da Ledoux ve Boullee'nin tasarımları toplumsal değişimin mimarlığa yaptığı etkilerinin görülmesinde iyi birer örnektir(Serim,1999).

Barok sanatta gerçekleşen olayların önemszenmesi ve bunun derinlik duygusuna etkisiyle mekanın parçalara dönüşmesi söz konusudur. Bununla ilişkili olarak resim yüzeyi, parçalara yuvalık eden geçitlere dönüşmektedir. Bu geçitler, kendi tutarlılığında mekanın tüm referanslarını ortaya koymaktadır. Deleuze, yaptığı

bir çalışmada Barok sanata ilişkin olarak kıvrımlarla katlanması tarif ettiği yapıyı açıklamaktadır. Bu yapı kendi üstüne katlanan ve her biri bir parçaya dönüşen mekanlardan oluşmaktadır. Bu mekanlar ön plan, arka plan arası diye uzamsal bir çağrışımı yankılayacak olan mekandan çok, doğrudan karşılaşmak zorunda kalınan ışık olanaklarının yarattığı derinlikler olarak kendisini göstermektedir. Söz konusu derinlikler, mekanın yüzey etkisinden uzaklaşmasıyla bütünde aralıklar açarak yan yana geldiğinde geçitler içerisinden sızan ışıkların yarattığı mekancıklar oluşturmaktadır. Sanki mekan karanlığın kendisi gibidir. Bu karalıktaki “mekan sınırsızca yayılır”(Mert, 2007).

Modernitenite’de belli sınırların aşılması kendi etkinliklerini belirlediği zaman-mekân düzeninde kendisini göstermektedir. Modern sanatıda bir açıdan da bu düzen belirlemektedir. Modernizmin mekân düzeninin merkezi, ulusal ve birleştirici rol üstlenmektedir. Artun, Bir bakıma modernlik müzede ortaya koyulur. Müze, modernliğin yazdığı bireysellik, ulusallık ve evrensellik mitlerini nesnelleştirir, cisimleştirir, somutlaştırır ve birbirine bağlar” diyerek, yapıtın sergilendiği mekânın siyasal işlevine dikkat çekmektedir. Bu bakımdan müze salt bir sergi mekânı değil, aynı zamanda kronolojik toplumsal bir kimlik ve belleğin göz önüne sürüldüğü bir mekânı oluşturmaktadır(Alp, 2015).

Gerçek mekan bakımından en önemli buluş Rönesans dönemindeki pusulanın bulunuşu ve haritacılığın başlamasıdır. Bu ikisi dünyayı bilenen bir mekan olarak algılanmasına neden olmuştur. Dünyanın mekan olarak algılanmasıyla toplumsal hayatta önemli değişimler yaşanmaya başlamıştır. Ayrıca, bilim yeni buluşlarla mekan algılayışlarımızı değiştirmeye devam etmiştir. Camera Obscura, ardından fotoğraf makinesi ve sinema Modern sanat bakımından ve bunun mekan ile ilişkisi bakımından önemli buluşlardır(Mert, 2007).

1900’lü yılların başlarında Bauhaus Okulu ve özellikle Gropius, Le Corbusier, Van der Rohe ‘modern’ mekânının kuramcıları olarak kabul edilmektedir. Modern mekân kavramı onlar tarafından oluşturulurken modernite adına aslında kapitalizmin mekânını ortaya koydukları kabul edilmektedir. Modern dönemde artık mekân homojenleşmiş bir şekildedir. Zorunlu olarak ada, parsel gibi küçük parçalara bölünmenin yanı sıra, sert bir hiyerarşi dağılımı içinde birbirlerine ve merkeze kötü bağlanan, sanayi yapıları, soyutlanmış ve ayrılmış yerleşimler, malikâneler ve

yönetim alanları meydana gelmiştir. Sermayenin üretim şekli günden güne tüm dünyada yaygın hale gelerek küreselleşen toplumsal ilişkilerle birlikte kendi mekânını ve zamanını da düzenlemiştir(Uysal, 2009).

Modern dönemin mekân ile ilişkisi düşünürlerle irdelendiğinde, zaman fikrinin Antik Yunan düşüncesinden bu yana “vektöryel (doğrusal)” algılanmasının devam etmesi ve hız ile zaman arasında ilişkilerin yeni davranışların kazanıldığı ortam olarak mekan bulunmaktadır. Ayrıca, Mekan hız ve zamana ayak uydurması gereken bir sorun olarak algılanmaktadır. Mekan içinde modern olanın gerçekleştiği ortam olarak doğrudan etkilenmiştir(Mert, 2007). Baudelaire’in söylemine göre ise mekan;

...zamanın gelip geçiciliğidir, mekanların bir görünüp bir kaybolmasıdır. Umulmadık apansız deneyimlerdir. Zamanda, mekanda bütünlük sunmaz; kesintilidirler ve fragmanlara parçalanmışlardır. Hep şimdiye aittir, anlıktır. Zaman biteviye şimdiki zamandır. Modernite yeniliğe mahkumdur. Ancak yeni olan şaşırtıcıdır, bireyseldir, biriciktir. Üstelik ‘yeni’ kural tanımaz; çözümlemeye, tanımlamaya gelmez(Baudelaire, 45; Çandırcı, 2010: 72’deki alıntı).

İzlenimciliğin içinde akli ön plana çıkaran ve duyguyu amaç edinmiş yaklaşımlar bir arada bulunmaktadır. Bu durumun mekan karşılığı da çoğul bir bakış açısını içkinleştirdiği şeklinde düşünülmektedir. Çünkü Kübizmi ortaya çıkaracak Cezanne’in mekân anlayışıyla bütün mekânı kendi duygulanımının bir dolayımı olarak algılayan Van Gogh’ta bu bağlamın içerisinde bulunmaktadır. Mekân algısının temeli olan derinlik, dünyanın bizim algıladığımız kadar sınırlı olmadığına bilgisini veren boyutu niteliğindedir. Bu bakış açısı değiştiği takdirde görülmeyenin görünür olması olarak düşünülebilir. İzlenimcilikte mekânın içini, ışığın meydana getirdiği renklerden oluşmuş bir uzam olarak düşünülmektedir. İzlenimci mekânda, tüm nesnelerin yüzeyinden dönen ışınların kesişiminde kurulan mekândır. Doğal olarak burada renk kendi içindeki zorunluluğuyla mekânın içinde gerçekleşeni kodlamaktadır(Mert, 2007).

Kübizmin mekân algısı doğrudan olmayan, dolaylı olarak var olan bir mekân anlatımı görülmektedir. Kübizm’de nesnenin bütün yüzeylelerinin bir arada ortaya koyulmasıyla ve bireyin algısında kendini konumlandığı mekân ile benzer şekildedir. Karşılıklı yansımalar olarak tek bir yüzey haline gelmesi hatta bir tek mekân gibi itilme durumu oluşmaktadır. Bu noktada farklı zaman aralığında gerçekleşenlerin, tek mekanşeklinde yer almasıdır. Kübizmle ortaya çıkan, kolaj ve asamblaj tekniği bir düzlem üzerinde bulunsada aslında önce yüzeyin geleneksel olarak oluşan yanılısamayı parçalamak ve mekânı resmin bağlamında gösterene dönüştürerek tuval mekânının ötesine çıkmaktadır. Bir gösterene dönüşen bağlantılar bütünü, parçaların birden çok mekana dönük temsillerden oluşması ve her bir parçanın da kendi zamansallığını olaya eklemlenmesine sebep olmaktadır. Bu parçaların oluşturduğu zamansallara, kurulu bir toplamın üzerinde işlediği ‘fragman mekan’lar da denilebilir. Parçalı mekanların neye göndermede bulunduğu, hep üstünde durulan bir konu olarak tartışılmaktadır(Mert, 2007).

Birinci Dünya Savaşı nedeniyle savaş karşıtlığı ve bu ortamın yaratıcısı olan her şeye karşı Dadaizm karşı duruş amacı içerisindedir. Dada’nın mekan ile ilişkisinde en büyük sorunu, toplumsal pratiklerin bulunduğu kamusal mekanda bir iktidarın tüm kodlarıyla bir dünya örgütlenmesine sebep olan bağlamının sorgulanması oluşturmaktadır. İktidarın, başta dil ve sanatı bu duruma araç kıldığını deşifre etmeyi amaçlayarak bu sorgulamaları gerçekleştirmektedir. Başta Benjamin tarafından saptandığı üzere, çoğaltılması nedeniyle zaten aurasını kaybetmiş olan sanat nesnesinin ne’liğinin işlediği gidişata ve sanatın yüce kıldığı her şeye saldırmakta ve eleştirmektedir. Marcel Duchamp, bu eleştiriyi çeşme adlı (pisuvar) hazır nesne ile gerçekleştirmektedir. Pisuvar sanatın ticari ve bilgi - rejim (epistemoloji) olarak sunum alanlarını yani sanatın ilişkilerini oluşturan mekanı başkalaştırmasına sebep olamaktadır. Hazır nesne, salt sanat nesnesinin kimliğine bir saldırı ve aynı zamanda bu sanat nesnesini diğer nesneler dünyasından ayıran anlam katmanı olarak onu bir bağlam olana kaynaklık eden ve aşkınsal bir boyut kazandıran mekana da saldırı niteliğindedir(Mert, 2007).

Harvey modernizm ve modernizm sonrasının mekânını şöyle tanımlamaktadır;

“...her şeyin ötesinde, postmodernistler mekâna nasıl bakılacağı konusunda modernist anlayıştan köklü biçimde koparlar. Modernistler mekânı toplumsal amaçlar uğruna biçimlendirilecek bir şey olarak görürken, postmodernistler için mekân, belki zaman dışı ve 'hiçbir çıkar gözetmeyen' bir güzelliğin kendi içinde bir amaç olarak elde edilmesi amacı hariç, her şeyin üzerinde yükselen bir toplumsal amaçla zorunlu hiçbir bağı olmayan estetik hedef ve ilkelere göre biçimlendirilecek bağımsız ve özerk bir şeydir”(Serim, 1999: 14).

1950'lere kadar, sanat eserleri, alan kalıpları içerisinde devamlılığını göstermiştir. Bu tarihlerden sonra sanatçılar; asamblaj, enstalasyon, performans, kavramsal eserler, çevre sanatı ve plastik sanat alanlarının sınırlarını zorlamışlardır. Sanatçı, tuval mekânını aşarak, gerçek mekânla buluşmuştur. Sanat eseri sergilendiği mekânla değerlendirilerek ve anlam kazanmıştır. Hazır nesnenin kullanımıyla galeri mekânı ve varlığı bir problem haline gelmiştir(Girgin, 2014).

Postmodern dönemde sanat kendisini etkileşim mekanı içinde ilişkiler bütünü olarak ortaya koymaktadır. Çünkü, sanatın gidişatı irdelendiğinde sorun en başta mekanın varlığından kaynaklanmaktadır. Mekan tanınmak, aşılma ve ötelenmek istenen en büyük problemdir. Bu bağlamda sanat kendisine mekanı aşmak için aşkınlık durumu yaratmaktadır(Mert, 2007).

20. Yüzyıl'ın ikinci yarısından itibaren postmodern sanatla birlikte üretilmeye başlanan enstalasyonların sanatla hayat arasındaki sınırları kaldırmaya çalıştığı söylenebilir. Değersiz günlük malzemelerin 'elit' galeri mekânlarına girişi ve alışılmış sanatsal pratiklerden oldukça farklı ifade yöntemlerine başvurulmuş olması, hem sanatçılar hem de izleyiciler açısından oldukça farklı bir durumdur. Bu değişimin bir tarafında sanatın anlatım olanaklarını aşma amacı bulunsa da, diğer tarafında içinde bulunulan dönemin toplumsal olarak yaşadığı değişimlerin etkileri bulunmaktadır. Bir taraftan sanatın biçimi sorgulanırken, diğer taraftan sanatın işlevi irdelenmektedir. Galeri mekanı, postmodern sanatta bu sorgulama sürecinin en önemli noktalarından olan biri haline gelmiştir(O'Doherty, 2016).

Mekân olarak galeri ve sergileme sorgulamalarının aslında Duchamp'ın hazır bir ürün olan pisuarı müze ortamında sergileyerek sanat nesnesi haline getirmesi ile ortaya çıktığı söylenebilir. Sanat mekânı olarak nitelendirilen galeri sıradan nesneleri sanat nesnesi haline getirebilen mekânlardır. Sanat galerisi sanat

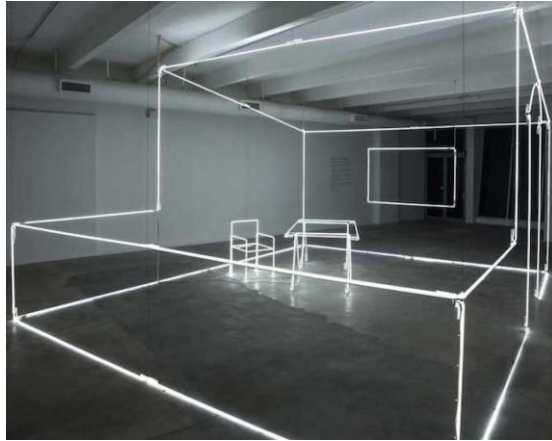
eserini gösteren yer ya da gündelik bir nesneyi sanat eserine çevirebilecek güçte olan bir nitelik kazanmıştır.

Postmodern sanatta mekân temsili, mekânın tekrar düzenlenmesiyle alakalı bir karşıtlıkta kendisini göstermektedir. Postmodern sanatı oluşturan ana nitelikler, postmodern söylemin koşullarından beslenmektedir. Mekânın tekrar üretilmesi, yeni estetiğin oluşmasında en önemli kanıttır. Mekânın tekrar üretilmesi fikri incelendiğinde, ilk olarak mekânın canlanması(ekonominin hareketlenmesi) çok önemli bir hale gelmektedir. Mekân, postmodern sanat temsiliinde eseri okanlamayı kolaylaştıracak ve tek merkezli bir araç olma niteliklerinde uzlaşmaktadır. Postmodern sanatta mekan, çok merkezli, yapıyla iletişimi olan bir amaca dönüşmüştür. Mekânın tekrar üretilmesi, zaman ve mekâna sahip olmak olarak da görülebilmektedir. Postmodern sanatta, ele geçirilen zaman ve mekân yok edilip daha sonra yeniden inşa edilmektedir(Alp, 2015). Mekanın yıkılıp yeniden yapılandırılması konusuna bir eleştiri bağlamında eserler üreten bir sanatçı olan Massimo Uberti'nin çalışmaları iyi bir örnek niteliğindedir.

Resim:3, Massimo Uberti, Drawing of a Drawing, 2014

<http://massimouberti.it>

Erişim Tarihi: 24.01.2018



Postmodern sanatta, mimari ve tasarım alanlarında gerçekleşen melezleşme mekâna sanatını çok başka bir yere getirmiştir. Çeşitli disiplinleri birleştirerek melez yapıda eserler üreten postmodern sanatçılar, sanat ve yaşam ilişkisiyle alakalı sonuçları gözler önüne sermektedirler. Postmodern dönemde galeri

ve müzeler dışındaki alanlarda da, izleyicinin sanat eseri ile aktif biçimde birlikteliğini sağlamıştır(Tanyıldızı, 2016).

Joseph Beuys'a göre, nesneler barındırdığı tüm izler ve değişebilirlik nitelikleriyle, zaman ve uzam arasındaki geçişken süreçleri yansıtmaktadır. Böylece nesneler, güncel yaşamdaki sıradanlıklardan öte, yaşamsal olanın izini barındırdıkları için bir düşünsel önerme de sunarlar(Şahiner, 65; Morkoç, 2013: s. 7'deki alıntı).

Disiplinlerarası sanat anlayışı postmodern sanatta kendisini yoğun şekilde göstermektedir. Enstalasyon sanatı, doğayı sanat eserinin bir parçası gibi kullanan Yeryüzü, performans sanatı bunlara örnek olarak gösterilmektedir. Bir başka disiplin örneği olarak Body Worlds sergilerinde kullanılan bedenlerin mekânın içerisinde sinir ağları, kemikler ve kaslar ile boşluklar yaratılarak mekansallaşmasında gösterilebilmektedir.

Resim: 4, Body Worlds Sergileri

<http://mashable.com/2015/03/15/body-donation-science/#fKLpv41PCSq0>

Erişim Tarihi: 21.01.2018



İrreel mekânı oluşturan durumlardan bir tanesi Baudrillard'ın hipergerçeklikle ilgili yaklaşımlarıdır. Postmodern dönem içerisinde gerçekliğin yitirilişi ve yerine oluşan hipergerçeklik ile oluşan tüm diğer şeyler gibi mekânda oluşmaktadır. Bu oluşan mekân aslında irreel mekânı oluşturmaktadır. Batı kentlerinin birebir kopyalanması, Disneyland kenti en üst seviyedeki örneklerdendir.



Disneyland ve Disney World kopyası yapılan şehirlerin şüphesiz en önemli örnekleridir. Fakat, bu yalnızca iki şehirle sınırlandırılmamıştır ve bu nedenle incelenmesi gerekmektedir. Amerika’da bir kentin kopyası olan birçok kent bulunmaktadır. Venedik sarayları, Pompei villaları, yüz yıl önceki hallerinde Batı’nın kentleri bulunmaktadır. Bunlardan bazıları arkeolojik ve tarihi dokular bulundurulurken, bazıları ise sadece taklit etme kararından doğmuş kentlerdir. Ayrıca Eco hipergerçeklik bağlamında iredemelerine bir diğer örnek Ripley’in İster İnan İster İnanma müzesini ve heykellerini vermektedir. Burada Her şey gerçek gibidir ve böylelikle gerçektir. Ne durumda olursa olsun gerçek gibi görünen gerçektir(Eco, 2016).

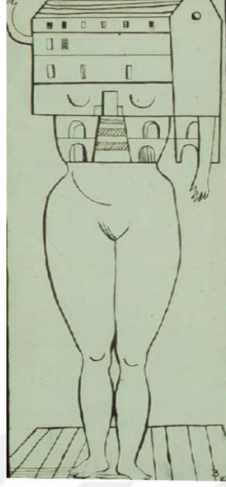
Ayrıca, gerçeklikte değişimlere neden olan teknoloji, görsel olarak sunduğu gerçeklik vasıtasıyla kişiyi gerçek olarak kabul ettiği bir dünyaya yerleştirmektedir. Bu dünya tamamen kurmaca bir dünyadır. Fakat, birey gördüğüne inanmaktadır. Çünkü, görüntü üretilmekte ve tüketilmektedir. Tıpkı, televizyonun mevcut gerçekliği görüntü olarak sunarak kendisine bakılmasını sağlaması gibi...(Güzel, 2015). Bu teknolojik gelişmelerle yaşanacak mekânsal değişimleri McLuhan “elektronik teknolojinin insanların iletişim ve etkileşim biçimlerini nasıl kökten değiştireceğini öngörmüş; “küresel köy” kavramına dikkat çekmiştir”(Kut, Aydın ve Erdem, 2013: 21).

Sanallık, sibermekân, hipermekân ve melez mekân gibi kavramların disiplinler ötesi bir perspektifle postmodern dönemin önemli tartışma konularıdır. Sanal-gerçek, sanallık-gerçeklik paradigması, hiper-metin’den sibermekâna geçiş süreci ve melez/karma mekânların sanal-gerçek sürekliliği içindeki konumu da günümüzün mekânla ilgili önemli tartışma konularıdır.

İrreel olarak mekânı oluşturan ve mekân olmadığı halde düşünsel açıdan mekân gibi bir anlam yüklenen beden ile karşılaşılmaktadır. Beden felsefi açıdan orta çağa kadar birçok dönemde ruhun içerisinde hapsedildiği bir mekân olarak görülmüş ve ruhun içerisine hapsedildiği bir kafes, hapisane olarak görülmüştür. Bourgeois bu felsefi yaklaşımdan yola çıkarak beden evdir şeklinde yaklaşımlar ile 1940’lı yıllarda bir dizi ‘Ev Kadın’ şeklinde çizimler yapmıştır.

Resim:5, Louise Bourgeois, Ev Kadın, 1947

(Veryeri-Alaca, 2008).



Kendimize ait olarak kabul ettiğimiz mekânlar olarak bedenlerimiz dışımızdaki sosyal ve siyasal bağlantılara kadar her şeye bağımlıdır. Savaşlar, insan bedeni üstünde göstergesel ve fiziki ifadeleriyle devam ederler. İktidar mücadelesi aslında insan bedenine baskı kurmak, bedeni kullanmak, değiştirmek ve daha da önemlisi onda bulunma isteğine sahiptir(Belice, 2012).

Mekân kavramını sorgularken, postmodern sanatın temel problemlerinden bir tanesi olan beden ve onu çevreleyen toplumsal ve fiziki şartlardan, yani çevresel faktörler içinde bedenin görünüşünden başlamak gerekmektedir. Postmodern beden, içinde zaman ve mekânın kullanılmadığı yeni bir tür alan gibi gözükmetedir(Şahiner, 2013).

### 4.3.Postmodernitede Beden ve Bedene İlişkin Düşünsel Yaklaşımlar

#### 4.3.1. Postmodernitede Bedenle İlgili Düşünsel Yaklaşımların Kaynakları: Antik Çağ'da Bedene İlişkin Düşünsel Yaklaşımlar

Beden tüm disiplinlerde incelenmiş bir olgudur. Bunun nedenini insanın kendisini ve diğer canlıları tanımaya yönelik merakı oluşturmaktadır. Kelime anlamı olarak beden 'Canlı varlıkların maddi bölümü' olarak tanımlanmaktadır(TDK, 2011: 293). Cevizci bedeni: "bizim içinde yaşadığımız hem doğal hem de moral/toplumsal çevredir. Bedenimiz hem var olduğumuz hem de yok olduğumuz yerdir. Hem özgürlük hem de kısıtlılık alanıdır" (Cevizci, 2004: 231) şeklinde açıklamaktadır.

Beden felsefi açıdan şu şekilde göz önüne serilmiştir; canlı varlıkların biçimsel kısmı, insan varlığının ya da duyularla algılanan somut kısmı olarak belirtilmektedir(Güçlü ve Diğer, 2002). Dünyada çoğu dilde beden ile cisim aynı anlamlara gelmektedir. Bu dillerde, öncelikle insanın maddi yapısıyla canlı ya da cansız bir bütünlüğün maddi yapısı aynı kavramda kullanılmaktadır. Fakat, felsefe geçmişinde filozoflar insan bedenini evrendeki cisimlerden ve hayvanların bedeninden ayırarak övmüşlerdir. Dini çevrecede, bir taraftan insan bedeni tanrının en önemli yarattığı olması nedeniyle önemli bir noktaya koyulmuş, diğer taraftan, onu yüce tanrısal değerler yanında geriye itmektedirler. Örneğin, Hristiyan dininde, insanı bir beden-ruh birleşimi olarak kabul edilmekte ve bedenin haz alma doğrultusunda gerçekleştirdiği davranışları kötü kabul ederek, cinsel ilişkiyi bir üreme aracı olarak değerlendirmektedir(Timuçin, 2002).

Felsefi açıdan ise oldukça fazla düşünür bedeni zihnin karşıtı olarak kabul etmişlerdir. Ne kadar olumlu şey varsa zihin ile bağdaştırılmış ve bunu tersine ne kadar olumsuz şey varsa bedeni bunların suçlusu olarak kabul etmişlerdir. Beden ve zihin karşıtlığı olarak görülen bu yaklaşım biçiminde, beden zihnin doğasını, işleyişini, yetilerini kötüye sürükleyen olarak kabul edilmiştir. Antik Yunan felsefinden itibaren beden, insan ruhunun(tinini) yaşadığı süreçte hapip olarak kaldığı bir kafes olarak kabul edilmiştir. Bununla bağlantılı olarak, filozofların büyük bir kısmı, insan ruhunu bedenden ve bedensel olandan ayrı olarak irdelemişlerdir(Güçlü ve Diğer, 2002). Sokrates ile başlayıp Aristoteles ile farklı bir

noktaya gelen bedenle alakalı düşünsel yaklaşımlar, Pythagoras'çılarla başlayıp yeni çağa kadar süren yaklaşım bedeni, bir araç yerine, insanın bu dünyada bulunmasına sebep olurken, aynı zamanda onu yolundan saptıran bir kötülük olarak kabul etmektedir(Cevizci, 2017).

Batı dünyasında bedenden şüphe duyan bir gelenek Empedokles ya da Pythagoras gibi Sokrates-öncesi filozoflardan beri sürmektedir. Platon ise bedeni ruhun mezarı olarak, kökleri artık gökte değil yerde olan insanlığın kökten kusuru olarak görür. Ruh kendisini hapseden bir bedenin içerisine düşmüştür. Elbette Yunanlar hazzı kendilerinden uzak tutmazlar; ten insanın başına kimi dertler açsa da dünyanın tadını çıkarmak yasak değildir(Breton, 2016: 9).

Ruhun idealar dünyasının içerisinde bulunduğumuz nesneler alemini yakından tanımak için geldiğini öne süren Platon, ruhun bedenle olan ilişkisini ruhun bedenin öncesinde, bedenin de ruhtan sonra yaratıldığını, Tanrı'nın ruha hükmetmek için; vücudu da boyun eğmek için yarattığını, bedenin ruh için sadece bir araç olduğunu, ölümsüz olan ruhun ölümlü olan bedenle birleşmesinin daimi olmayacağını, ruhun bedenin yok olmasından sonra, başka bir yerde varlığına devam edeceğini öne sürmektedir(Derbeder, 2007).

Bedeni kötüyle bağdaştırmayla alakalı olarak “gnostik öğretilerse beden karşısında duyulan nefreti iyice derinleştirirler”(Breton, 2016: 9). Bedeni ve ona olan nefreti en üst noktaya taşıyarak onu terbiye edilemez bir ayıp olarak görmektedirler. Bu yaklaşım şeklinde ruh bedenin içine girer ve bedenin içinde ziyan olmaktadır. Beden ruhun hastalığa, yaşlanmaya ve hatta ölüme yakalanabilen lanetli parçası olarak algılanmaktadır. Onlara göre; beden ettir, leştir ve hatta hastalığın kendisidir(Breton, 2016).

Ortaçağ felsefesinde ise beden, hakim olan din tarafından, bedeni tanrının yüce değerlerinin karşısında kötülüklerin yapan olarak irdelenmiştir. Tüm bunlara rağmen, bedene yönelen bu kötücül düşünceye tamamen katılmayan beden ve zihni bir bütün olarak birleştirerek yakın bir ilişki içinde kabul ettikleri de görülmektedir.

Ortaçağ Hristiyan dini ve idealist filozofların bedene kötücül bakışının çıkış noktası olarak Platoncu felsefe gösterilebilir. Philebos ile olan konuşmalarında Platon'un bedene karşı düşüncelerinin en açık şekilde görüleceği yer olduğu kabul edilmektedir. Platon, bu konuşmalarda, hazı deneyimlemenin özünde bedene ait yaşantı mı, yoksa tine ait bir yaşantı mı olduğu soruları bulunmaktadır. Bir diğer taraftan ise hazzın fizikselliğe değil, gerçek bilgiye yakın olan tinsellik ile ilişkili olduğunu ortaya koymaktadır (Güçlü ve Diğer, 2002).

Bu bağlamda haz, gerçek anlamda bir duyum biçimi olarak yalnızca bedende hissedilen ve yaşanan bir olgudur. Platonun beden konusundaki yaklaşımları, birbirleriyle bağlantısız görülen beden ile zihin ayrımıyla şekillenmektedir. Bu birbiriyle ilişkisizliğe bağlı olarak Platoncu yaklaşımda duyum her şekilde bedende bulunan ama asla bedene indirgenemeyecek tinsel bir etkinlik olarak görülmektedir. Philebos'ta geçen haz konusu, tini bedenden kurtarmanın ve özgür bırakmanın tek yolunun, hazzı fiziksel bir etkilenim olarak yaşamaktan tamamen kaçınmak olarak düşünülmektedir (Güçlü ve Diğer, 2002).

13. Yüzyıl'da, Thomas Aquinas platon ve Aristoteles'in bedene olan yaklaşımlarını incilin açıklamalarıyla birleştirerek bedene yeni bir düşünsel yaklaşım getirmiştir. Bu yaklaşıma göre, insan ne sadece beden, ne de sadece ruhtan oluşmaktadır. O ayrılmaz bir ruh- beden bütünüdür ve ayrılamaz. Her canlının ruhu vardır. Ruh yalnızca bedeni hareket ettirmez, aynı zamanda ona hayat vermektedir. Ruh eylemlerini beden ile ortaya koymaktadır. Bu sebeple beden yok olsa bile ruh var olmaya devam eder (Düzgüner, 2013).

16. ve 17. Yüzyıl'da ise; gerçekleşen kültürel ve bilimsel ilerlemeler, insanların o ana kadar irdelemedikleri birçok şeyi araştırmaya ve sorgulamaya başlamasını sağlamıştır. Giles, 1680 ile 1730 yılları aralığında Avrupa bilincinin krizinin yanı sıra, diğer taraftan beden bilinci krizinin gerçekleştiğine dikkat çekmektedir. Birey zorlu bir biçimde kendisinin bar parçası olan bedenin etkisinden kurtulmaya başlamıştır. Bu aslında modern bireyin doğuşunun sebebidir. 16. Yüzyıldan sonra beden sağlığını olabildiğince süre devam ettirme düşüncesi oluşmuştur. Bedenin sağlıklı kalması ve yaşlandığı halde güzel kalmanın sırlarını içeren kitaplar bu düşüncenin ispatı niteliğindedir. Böylelikle insan yaşam süresini

uzatma isteği duymaya başlayarak, banaz söylemleri iddia ettiği bu dünyanın bir acı çekme alanı olduğu düşüncesi son bulmaktadır(Tekin, 2016).

Barok döneminin önemli filozoflarından olan Leibniz, Descartes'in aksine, ruh ve beden ayrımında farklı bir değerlendirme yaparak kendini bu alan içinde farklı kılmaktaydı. "Descartes'in öznelerinin tersine, özneler ruh ve bedeni birlikte taşırlar. Descartes'da öznenin ruhu bedenden ayrıdır. Leibniz'de ise bunlar birlikteler. "Her monad beden ve ruhunu birlikte taşıyor ve her monadın bir bedeni ve ruhu var " (Akay, 48; Timurturkan, 2008: 4'deki alıntı). "Leibniz'e göre ruh ve beden birbiri üzerinde etkili olmayan iki saat gibidir. Onların birbirini etkilemeden aynı saati gösteriyor olmalarını sağlayan 'öncesel uyum'dur"(Afşar, 333; Timurturkan, 2008: 4'deki alıntı).

Modern dönemde Descartes ve Hobbes'la birlikte öne çıkan düşünsel yaklaşım biçimi bedeni bir makine ya da makine gibi işleyen bir sistem olarak görmektedir(Cevizci, 2017). "Descartes zeka ile etten kemikten beden arasındaki bağı koparır. Beden onun gözünde bir mevcudiyetin mekanik kabuğundan ibarettir"(Breton, 2016: 15).19. Yüzyılda ise Darwin'in ortaya koyduğu incelemeleri inceleyen filozoflar, Descartes'ın ortaya attığı makine olarak beden yaklaşımının yerine, bedenin bir içgüdüler toplamı olarak düşünüldüğü görülmektedir(Cevizci, 2017). Modern dönem felsefesi içinde önemli olan diğer düşünsel yaklaşımlardan ilki Kıta Uşçuluğuna bağlı filozofların bedeni genellikle töz metafiziği ile ele aldıkları görülmektedir. Bir diğer okul ise İngiliz Deneyciliğine bağlı düşünürlerin aynı soruna duyum ya da algı adı altında bilgi kuramsal bir çerçevede mercek altına aldıkları görülmektedir. Genellikle, bu dönemin başlangıcı kabul edildiği Descartes, beden konusunda daha önceki töz düşüncesi geleneğinde büyük bir farklılık gerçekleştirmiştir. Rescogitans adını verdiği düşünen tözün karşısına, resextena olarak nitelendirdiği bedensel tözü koyduğu görülmektedir(Güçlü ve diğer, 2002). Descartes insanı bir beden ruh bütünü olarak kabul eden düşünceye karşı çıkarak bu iki tözü birbirinden ayırmaktadır. Bunların kozalakası bir yapıda birbiriyle birleştiğini düşünmektedir(Timuçin, 2002). Zihin ve bedeni ayrı olarak düşünmeleriyle, özünde "Descartesçi İkilik" üstüne kurulmuş tüm düşünsel yaklaşımlar, Descartes'ın iki

ayrı töz olarak tasarlandığı zihin ile beden arasındaki ilişkiyi sorgulamada yaşadığı zorlukların tamamına konu edilmektedir. Bu zorluklardan kurtulmak için meydana getirilmiş, tamamen birbirine zıt savlar ortaya atan iki yaklaşım biçimi bulunmaktadır. Bu yaklaşımlardan ilki etkileşimciliktir ve bu yaklaşım her zaman beden ile zihnin bir etkileşim içinde olduğunu, hiçbir şekilde ayrılamayacak bir bağ ile birbirlerine bağlı olduklarını savunmaktadır. Etkileşimcilikte bedende olan en ufak hareketin bile zihinde etkisinin olduğu, aynı şekilde zihinsel olan her şeyin de bedensel bir yansımasının bulunduğu ileri sürülmektedir. İkinci yaklaşım ise koşutçuluktur. Koşutçulukta zihinsel olan ile bedensel olanın birbirlerine hiçbir ilişkisi olmadığını ve zihin ile beden koşutçulukta iki ayrı alan olarak düşünülmektedir. Koşutçulukta, zihinde olanlar ile bedende olanlar arasında nedensel bir bağ kurmanın söz konusu olamayacağı öne sürüldüğünden dolayı, etkileşimciliğin savunduğu gibi zihinsel olanın bedensel ya da bedensel olanın zihinsel karşılığını saptamaya çalışan her türden çabanın felsefi açıdan yanlış olacağı düşünülmektedir(Güçlü ve Diğer, 2002).

Beden-Ruh bağlamında Spinoza, Descartes felsefesinin bir temel sorununda yoğunlaşmaktadır. Descartes, ruh ile bedeni iki ayrı töz olarak ortaya koymuştu ve bu töz anlayışı, tözlerin özce birbirine karşıt olduklarına dayanıyordu(Compleston, 178; Beşler, 2009: 59'daki alıntı). Descartes'in ruh ve beden arasındaki bu keskin ayrımı ciddi sorunlar yaratmıştı. Bu sorunlardan en önemlileri ruhun beden üzerinde nasıl etki ettiği, insanda bir arada bulunan bu iki tözün nasıl etkileşim içinde bulundukları ve bilginin nasıl mümkün olduğudur. Descartes'in bu soruna getirdiği çözüm yeterli olmadı ve 17.yy. Felsefesinin önemli bir sorunu olarak değişik felsefe tutumlarında ele alındı(Beşler, 2009: 59).

Aydınlanma dönemi düşünürü Kant, akıl ile beden arasında büyük bir ayırım yapılması gerektiğini söylemektedir. Bedene engeller koyulurken, akıl belirlenimden kurtulmuştur. Böylelikle, insan hayatı oldukça özgürleşmektedir (Timurturkan, 2008).

18. Yüzyılda Avrupa'daki aydınlanmanın öncüsü olarak görülen John Locke'un felsefesi deneyciliği savunmaktadır. Locke'un dikkat çeken düşüncesi,

Descartes'ı da kapsayan rasyonalistlerin de savundukları doğuştan getirilen ilkeler düşüncesini kabul etmemesidir. Locke'a göre, insan zihni dünyaya geldiğinde boştur. İlkçağ felsefecilerinden Aristoteles'de insanın bu dünyaya geldiğinde belirli fikirlere sahip olduğu düşüncesini kabul etmemiştir. Her iki filozof da bilgilere yaşadıkça sahip olunduğunu ortaya koymuşlardır. Fakat, Aristoteles ve ondan etkilenen Thomas Aquinas, akıl yürütmenin doğuştan olduğunu kabul etmektedirler. Aquinas ve Aristoteles'in tersine Locke ise, doğuştan hiçbir bilgi ve yeteneğin gelmediğini, duyu organları vasıtasıyla sahip olunan bilgilerin tek bilgi olduğunu ortaya koymaktadır. Locke'un bu düşüncesi ruh-beden görüşünü de etkilemiştir. Maddi ve ruhi olarak isimlendirdiği cevherlerin deneyimlerde karşı karşıya kalınan şeydir. Aslında maddi varlıklar algılanamayacak kadar ufak parçalardan meydana gelmektedir. Ruhi varlıklar ile ilgili de bir izlenim mümkün değildir. Ancak bu varlıkların özellikleri bilinebilir olduğundan varlıkların kendisiyle alakalı bilgi sahibi olmak mümkündür(Düzgüner, 2013).

Beden konusunda araştırma yapan birçok araştırmaya göre insan bedeni konusunda en büyük dönüşüm yirminci yüzyılda gerçekleşmiştir. Bu yüzyılda beden tam anlamıyla bir maddi beden olmuştur(Tekin, 2016). “Yani etten ve kemikten ibaret organik beden, toplumsal pratiklerin bir etkeni ve aracı olan beden, öznel beden, kısacası bilinçli formların ve bilinçsiz itkilerin maddi zarfı olan deri-ben” (Courtine, 11; Tekin, 2016: 1162'deki alıntı).

Tarihsel süreç içerisinde bedenin üzerinde kontrol sağlama şekli zihniyet değişimiyle bağlantılı olarak değişiklikler göstermiştir. Bedenin denetiminin genel anlamda üç aşamasından bahsedilebilmektedir: Dinin denetimi, modern devletin denetimi ve postmodern dönemde tüketim kültürünün denetimi(Tekin, 2016)

Batı toplumlarındaki düşünsel yaklaşımlardan etkilenen sanatçılar, zaman zaman Doğu kültürlerindeki düşünsel yaklaşımlardan da Batı yaklaşımlarından etkilendikleri gibi etkilenmişlerdir. Doğu felsefe yaklaşımları bazı noktalarda Batı felsefesi ile benzerlik gösterirken bazı noktalarda ise çok farklı yaklaşımlarda bulunmaktadır.

Doğu inanışında, şaman ve büyücü ayinleri, iyi ve kötü ruhlara olan



inançları olduğu bilinmektedir. O dönemde, kötü ruhların bedene ele geçirmesiyle rahatsızlıkların gerçekleştiği düşünülmüş ve bedeni kötü ruhtan kurtarmak için tedavi şekilleri uygulanmaya çalışılmıştır. Şaman inancındaki ruh-beden inancındaki bir diğer inanış ise, uyku halinde ruhun bedenden ayrıldığı konusundaki inanışlardır(Düzgüner, 2013).

Ruh insan varlığının maddi olmayan bölümüdür. Din kaynaklı düşüncelerde ruhun, bedenin ölümünden sonra yaşamaya devam ettiği kabul edilmektedir. Budizm temelli inanışta ruh bedenden ayrılabilir. Bedenin ölümüyle birlikte ruh mezarda, cennet ya da cehennem gibi başka bir yerde varlığını devam ettirmektedir. Ruhun bir bedenden diğer bedene geçmesi gerçek ölümdür. Bu sayede yeni bir hayata geçmektedir. Budizm inanışında ruh bedeni terk edebilme yetisine sahiptir. Fakat, bedenin ölmesi halinde ruh mezarda, cennet ya da cehennem gibi yerlerde kalamaya devam edecektir. Beden öldüğünde parçalanır ve bu durumdan üzüntü yaşanmamaktadır. Çünkü amaç artık çöp olan bedenden kurtulmaktır(Güç ve Sharafullina, 2017).

Budizm'e göre ölüm süreci içinde vücudu teşkil eden beş öge birbirinde kaybolur. Önce toprak suda yok olur. Bu sırada vücut bir baskı hisseder. Bütün hayatı gözünün önünden geçer ve o anda insan serap görür. Sonra su ögesi ocakta erir. Vücutta ıslak soğuk hisseder. Sanki onun vücudu suyun içindedir ve bu su yavaş yavaş buharlaşır. Özellikle o anda insan ısıtma yeteneğini kaybeder. Daha sonra ocak havada erir. Vücut ise parçalanır ve koku alma duyusunu kaybeder. İnsan gökyüzünde vizyon görmeye başlar. Sonuç olarak rüzgâr bilinçte erir ve insan bütün bedensel duyularını kaybeder (Molodtsova, 176-177; Güç ve Sharafullina, 2017: 77'deki alıntı).

Tenasuh teorisi, hint felsefesinde ruhların ölümsüzlüğüyle alakalı görüşlerini açıklamak için kullanılmaktadır. Dolayısıyla, cisimden ayrılan ruh eğer tanrısal özelliklerini kaybetmişse yeniden beden arayışına girmektedir. Beden farklı bedenlere bürünür. Tüm bunlardan etkilenen Batı felsefesinin düşünürü Plotinus, akılsal dünyayı seyreden ruhların bir kısmı aşağı dünyada bulunan bedenleriyle birlikte olduğu ve kendilerini kurtaracak bir yetenekleri olmadığı için her zaman

bedenden bedene geçmek zorunda oldukları ruh göçü olarak bahsettiği kavramı açıklarken Hint düşüncesinin temellerinden oldukça etkilenmiştir(Düzgüner, 2013).

Hint felsefesinde doğa ile bir bütün olan insan, Uzak Doğu ve Orta Asya düşüncesi bakımından önemlidir. Çin felsefesinin temelinde, günümüzde bile kullanılmaya devam eden Yin ve Yang dualistik felsefe anlayışı varlığını sürdürmektedir. Ruh-beden ve insan-aşkın varlık ilişkisini bütüncül bir biçimde ele alan bu yaklaşımın, günümüz doğu gelenekleri ve manevi bakış açısının temelini oluşturduğu düşünülmektedir(Düzgüner, 2013).

İslam dünyasında ise, beden ve ruhun iki farklı töz olduğunu kabul eden düşünceyi savunanlar bulunmaktadır. Ayrıca, insan ruhunu farklı bir töz olarak değerlendirmeden yalnızca somut cevher olarak açıklayanlar da bulunmaktadır. İki düşünceyi de kabul edenler içlerinde de birçok konuda çatışmaya girmişlerdir. Buna ek olarak ruhun yumuşak cisim olduğu şeklinde, nasıl anlaşılması ve kategorize edilmesi gerektiği hususunda zorluklar olan ve çatışmalardan çıkan görüşler de bulunmaktadır. Ancak genel olarak, İslam dünyasında da ikili düşüncenin kabul edilmesi yönünde gerçekleşmiştir. Farabi, İbni Sina gibi önemli isimler ruhun ayrı cevher olduğunu kabul etmişlerdir(<http://www.canertaslam.com/2011/09/beden-ruh-dualizmine-teolojik-agnostik-tavir/>) Erişim Tarihi: 31.12.2017

İbni Sina'nın ruh beden düalizmi, o basit olan ruhun ölümsüzlüğüne inandığı ve insanın aslî bileşeninin ruh olduğunu düşündüğü, yani, insanî ruhun bedenden ayrı bir cevher olduğunu, nefis ya da ruhun bedende yer tutmasının formun maddede yer tutmasına benzemediğini, dolayısıyla onun bedenden ayrıldıktan sonra da varlığını sürdüren bir töz olduğunu, insanın gerçek varlığı ve benliğinin ruhtan ibâret bulunduğunu öne sürdüğü için radikal bir düalizm olmak durumundadır. Ruh ya da nefis için birbirlerine alternatif ve birbirleriyle ilişkili birkaç tanım sunan İbni Sînâ'ya göre ruh, cansız bedenle ilişkilendirildiğinde, her şeyden önce canlılık ilkesi veya harekete geçirici ilke olmak durumundadır. Buna mukâbil, nihâi amaç ve yetkinlik açısından ele alındığında, ruh belli bir yaşam tarzı ya da formunun türü cinsten ayıran, özgül veya türsel ayırımıdır(Kul, 2011: 27).

İbni Sina'ya göre beden ruh gibi bir cevherdir. Ancak, beden yaşlandıkça zihin ve ruh güçlenmektedir bu nedenle insan yaşı ilerledikçe yitirmeye başladığı beş duyu yeteneği zihin ve ruhun güçlenmesi ile karşılık bulur. Bu anlamda, beden bir gün öldüğünde, ruh en güçlü haline ulaşmış olacaktır. Beden ile ruhun arasındaki fark beden ölümlü ruh ise ölümsüzdür(Kul, 2011).

#### 4.3.2. Postmodern Dönemde Bedenle İlgili Düşünsel Yaklaşımlar

Çoğu eleştirel felsefe anlayışı, zihin ile beden arasında ne amaç için olursa olsun belli bir ayırım yapmanın felsefi açıdan son derece büyük yanlışlar doğurduğuna dikkat çekmektedir(Güçlü ve Diğer, 2002). Çağdaş varoluşçu felsefe yaklaşımları çağdaş ruh bilimsel gelişmelerin de etkisi ile insan bedenini davranışla dışlaşan anlamların alanı olarak görmektedir. Başkasını ya da başkasının 'beni'ni bana ileten bir belirtici olarak değerlendirmektedirler(Timuçin, 2002).

Beden zihnimizin dışında, dışarıdaki dünyanın parçaları olarak sorgulanıp atılacak bir nesne olarak algılanmamalıdır. Bu yaklaşımla bağlantılı olarak özellikle görüngübilimde gerçekleşen sorgulamalar, geçmişten günümüze kadar önyargısız olarak bedeni çözümlemek adına son derece önemli fikirler ortaya koymaktadırlar. Bu konuda insan bedeni üstüne ortaya konulmuş en detaylı çalışma Merleau-Ponty'nin Algının Görüngübilimi (1962) adlı araştırmasıdır. Merleau-Ponty'nin dışımızdaki nesneleri algımlarken bedenin değergesi sorusu temelinde geliştirdiği beden açıklamasının farklı bir yeri bulunmaktadır(Güçlü ve Diğer, 2002). Ayrıca Merleau -Ponty insan bedenini cansız nesnelerden ayırmakta ve bu konuda şunları belirtmektedir:

Ben hiçbir zaman tamamen dünyada bir şey olamam, bende nesne olarak varoluşun dolgunluğu eksiktir, benim kendi tözüm benden içsellikle kaçmaktadır ve her zaman bazı eğilimler kendini göstermektedir. Bedensel varoluş 'duyu organları' taşıyan bir şey olmakla hiçbir zaman kendinde dinginliğe ulaşamamaktadır, o her zaman etkin bir hiçlikle çalıştırılmış durumdadır, sürekli olarak bana yaşam önerisinde bulunmaktadır ve doğal zaman her geçen saniyede

hiç durmadan gerçek olayın boş biçimini çizmektedir(Timuçin, 2002: 48).

Merleau-Ponty'nin beden konusunda açıklaması, fizyolojik bir kendilik olarak görülebilecek 'nesnel beden' ile asla fizyolojik bir kendilik olarak görülemeyen, yaşanan şekliyle bedene karşılık gelen 'görüngüsel beden' arasında tam olarak bir beden görüşünün değişimini sağlayacak kadar önemli bir bakış açısı oluşturmaktadır. Buna bağlı olarak, bedenin belli bir mekânda(uzam) birleşmiş organların oluşturduğu bir bütün olduğunu öne süren Merleau-Ponty, "bedenim beni dünyaya sunan, dünyada bana belli bir durum aldırandır"(Güçlü vd, 2008: 187) cümlesinden de anlaşılabilir gibi insan bedenini asla cisimsel olarak görmeyeceğini tanımlamaktadır(Güçlü vd, 2008).

20. Yüzyıl'da, özellikle fenomenolojiden gelen yaşayan beden yaklaşımı kendisini göstermektedir. Bu anlayış çerçevesinde, insanlar birer beden olarak, fiziki olarak zihin ya da içgüdülerden oluşmaktadırlar. Beden, insanların çevreleriyle iletişime geçtikleri, dünyayı deneyimlemelerini sağlayan beşeri deneyimin gerçekleşmesini sağlayan bir ortam olarak görülmektedir(Cevizci, 2017).

Beden fizyolojik olarak tanımlandığı gibi organlardan oluşan bir nesne, bir mekanizma değildir. Yani beden basit bir nesne değildir. Çünkü "nesneler parçaların birbirinin dışında bir varoluştur". Bu tanımda nesneler ya da nesnelerin parçası arasında mekanik bir ilişki vardır. Oysa bedenin her bölümü diğeri ile orijinal biçimde birbirine bağlıdır ve *Beden* bir bütündür (Gökyaran, 46-47; Timurturkan, 2008: 7'deki alıntı). Ponty'e göre insan aynı anda hem düşünen bedensel ben, hem de düşünen öznedir. Varlık hem düşünceden hem de bedenden oluşur. Düşünce hiçbir zaman bedenden kopmamıştır(Akay, 42; Timurturkan, 2008: 7'deki alıntı). Çünkü Ponty'nin düşüncesinde bedenli varoluş vardır. Tin beden ilişkisinin ele alındığı bu var oluş düşüncesinde tinin egemenliği yıkılmıştır. Ancak beden de tinin yerini almaz. "Tin bir bedeni vardır ve bedenin bir tini aralarında kesişim"(Savaşçın, 122;Timurturkan, 2008: 7'deki alıntı).

Fenomenolojik açıdan bedeni incelediğimizde karşımıza fenomenolojik göz yaklaşımı çıkmaktadır. “Fenomenolojik analizin amacı bilinç edimleri ve bilinç içeriklerindeki nesnel kendiliklere geri dönerek nesnelerin dolaysız deneyimindeki özlere sezgiyle yakalamaktır”(Büyüktuncay, 2013: 41).

Fenomenolojik göz, beden ve zaman kavramlarıyla yoğun ilişki içerisindedir. Beden farkındalığı ve bu farkındalığın her zaman değişik algılanabileceğini gerçeğini de sunar. Fenomenolojik göz beden gerçekliği üzerine giderken bu meselenin hangi şart ve ortamdaki ruhsallıklarla ilintili olduğunu da sorgular. Bedenin uzamda şekillenışı ve uzamla aralarında kesişmeleri fenomenolojik göz tarafından irdelenir. Fenomenolojik göz, salt bedenle ilgileniyor gibi gözükse de, bedenin tensel boyutuna da yönelir. Bu noktada fenomenolojik göz açısından çok farklı kavramlar devreye girer: bunlardan biri ufuktur. Ufuk tanımıyla burada kastettiğimiz fenomenolojik gözün görünen ya da görünmez üzerinde etkili biçimde görüldüğünden başlayıp gördüğünü sınırlandırmaya varan boyutunu belirtmesidir(Eroğlu, 2014: 17).

Merleau-Ponty’e göre, bilincin yönelimselliği bedenin dolayısıyla mümkündür; bilinç nesnesine beden ile yönelir. Bu yönelimsellik içinde bedenim bana dış dünyadaki mümkün ya da aktüel bir vazifeye yönelme tavrı olarak görünür. O halde deneyim alanındaki dünya ile ilişkim bu dünyanın imkânını oluşturan bedenimin faaliyeti ile kurulur. Beden üzerinden açıklanan bu ilişkide Merleau-Ponty dış nesnelerin bedenimin varlığına varsayıldığını ve aynı zamanda tersi de doğru olacak biçimde bedenimin dünyaya yerleşmesi algısına da nesnelerin dünyadaki yerleşikliğiyle ulaştığını belirtir(Ponty, 313; Büyüktuncay, 2013: 42’deki alıntı).

Merleau-Ponty’nin yaklaşımında “davranış zihin-beden ikiliğinin aşılmasının bir başka yön teşkil etmektedir. Algı ediminin davranış biçiminde somutlaşması, bedenin dış dünyaya yönelmesi ekseninde, bilinç ile dünyayı birleştiren bir sonraki duraktır”(Büyüktuncay, 2013: 45). Gürsoy bunu şu şekilde özetlemiştir: “Descartes’in ‘düşünüyorum’unun (cogito) ifade ettiği saf sübjektiflik, yerini ‘algılıyorum’a bırakarak, ana plana süje-obje, bilinç-tabiat, insan-dünya ilişkisi oturmuştur” (Gürsoy, 106; Büyüktuncay, 2013: 45’deki alıntı).

Fenomenolojinin bakış açısıyla bedenle alakalı farklı yaklaşımlar ortaya çıkmış ve farklı epistemolojik ve ontolojik yaklaşımlar kendisini göstermiştir. Turner 'Regulating Bodies' adlı kitabında amacının bedenin bir temsil olduğuna dair yaklaşımını; felsefi antropoloji ve fenomenolojiden gelen 'yaşanan bedenin fenomenolojisi' ile bütünleştirmek olduğundan söz etmektedir. Bedenin bir temsil olduğu düşüncesi antropolojide Mary Douglas ve onun görüşlerini benimsemiş olanlar tarafından kabul edilmiş bir yaklaşımdır. Yapıbozumu savunan sosyal teorilerin temsilcilerinden Paul de Man ve Jacques Derrida gibi düşünürler bedenin metin olarak görülerek söylem tarafından meydana getirildiği yaklaşımında bulunmuşlardır. Bu yaklaşımlar bedeni öyle bir hale dönüştürmüştür ki bedenin canlı ve yaşayan bir organizma olduğu şeklindeki düşünceleri de yok etmektedir. Yapıbozumcu yaklaşımın bedenin eleştirel tavrı antihümanist olarak algılanabilir. Çünkü; bilginin modernist algılayışını, öznelliğe ve özne-nesne ayrımını reddetmektedirler(Sugiyama, 2010).

Fransa'da çıkış aşamasında, yapısalcılık ve yapı söküm aslında Merlau-Ponty'nin fenomenolojisine saldırı niteliğinde olduğunu belirten Turner, amacının; bir yandan bedenle ilgili söylemin tarihsel evriminin sosyal bir inşa olduğunu vurgularken bir yandan da bunu 'yaşanan bedenin' fenomenolojik doğasına olan takdiri elden bırakmadan yapmaya çalışmak olduğunu belirtir (Turner, 8; Sugiyama, 2010: 77'deki alıntı).

Yapısöküm kavramının bedenle ilişkili olan karşılığı, onun bütünlüklü yapısının yok oluşundan geçer. 20. Yüzyılda bedenin bütünlüklü yapısı parçalanarak yok olur. Bojana Kunts "The Fragmented Body and The Question of Normativity" (Normalliğin Sorusu ve Parçalanmış, Beden) adlı makalesinde bedenin asla mükemmel bir bütünlük içinde tanımlanamayacağını, tam aksine daima parçalanmış, bir yapıya sahip olacağını belirtir. Özellikle 1980'lerde ve 1990'larda teknoloji, estetik cerrahi gibi gelişmeler "parçalı- beden" (fragmentary body) fenomenini oluşturmuştur ve bedenin fonksiyonlarının ele alınışı değişmiştir. Beden bir alıcıya, depoya; insanın evrim içerisindeki fizyolojik potansiyellerinin araştırılması için bir araca; teknolojideki ve tıptaki gelişmelerin üzerinde denendiği bir materyale dönüşmüştür. Bir başka ifadeyle beden, küçümsenebilir, parçalanabilir ve dönüştürülebilir bir şey olarak görülmelidir(Kılınç, 2016: 60).

Postyapısalcı teorisyenlerden Gilles Deleuze ve Felix Guattari bedenin parçalı yapısını incelemektedirler. Yersiz ve yurtsuzlaşmış bedenden organsız bedendiye bahsetmektedirler. Organsız beden yalnızca fiziksel olarak bütünlüğü olmayan bir beden değil, aynı zamanda birlik sağlamayan bir bedeni de işaret etmektedir. Toplumsal olarak disipline edilmiş, göstergebilimselleştirilmiş ve özneleştirilmiş koşullardan kurtularak özgürleşen, parçalanmış, yersizleşmiş ve yurtsuzlaşmış, yani yeniden oluşturulmaya zorunlu beden haline gelmiştir. Gilles Deleuze ve Felix Guattari, bedenden bir arzu makinesi olarak bahsetmektedir(Kılınç, 2016). Baudrillard'a göre, beden fetiş nesnesine dönüşmüştür. Kapitalist düzen içerisinde gelir kaynağının büyük ve önemli elemanı haline gelmiş olan beden, tüketim nesnelerinin en önemlisidir(Kılınç, 2016).

Postmodern beden Hannah Arendt tarafından “İnsanlık Durumu” adlı eserinde şu şekilde ele alınmaktadır: Postmodernizmin her şey mümkün yaklaşımı içerisinde bedenin her şey olabilme ve iktidarın amaçlarına göre her şekilde ortaya koyma ve yapılandırılabilme durumu da mümkündür şekilde bir yaklaşım içerisindedir(Kılınç, 2016).

Beden konusuna olan yaklaşımlar, 20. Yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan post-yapısalcılar ile postmodern sanat ürünleriyle oldukça önemli yeni bakış açıları ortaya koymuştur. Beden konusunda yapılan çalışmalarda gerçekleşen parçalanmanın en önemli nedeni, geçmişten bu yana birtakım metafizik, etik ve varlıkbilgisel varsayımlar kabul edilerek çözülmeye uğraşılan bedenin, toplumsal, tarihsel ve kültürel etkilerle değişen bir kendilik olduğunun şüphesiz bir şekilde ispatlanmış olmasıdır. Buna bağlı olarak, post-yapısalcı felsefede, bedenin nasıl temsil edildiğine yönelik getirdiği irdelemelerde önemli incelemeleri bulunmaktadır. Söz konusu dönemin önemli düşünürlerinden Foucault oluşturduğu kazıbilim çalışmalarıyla, insan bedeninin yalnızca biyolojik olarak verili bir kendilik olarak kabul edilemeyeceğini, her şekilde toplumsal olarak değişebilir olduğunu ileri sürmektedir. Foucault ayrıca beden konusunda yazdığı soykütüklerde, cinsellikten, denetime değişik iktidar pratikleriyle bedenin nasıl şekil değiştirdiğini söylemlere

ekleyerek, iktidar yönetimince bedensel deneyimlerin ne şekilde yeniden üretildiğini gözler önüne sermiştir(Güçlü ve Diğer, 2008).

Klasik sosyologlardan, Marx, Weber, Simmel ve Durkheim çoğunlukla sorun olarak feodal toplumdan endüstri toplumuna geçişi ile dolayısıyla da kavram tartışması yaratarak, Avrupa’da oluşan büyük bir toplumsal dönüşüm aşamasından bahsetmişlerdir. Toplumun doğrusal gelişimi içinde yer alan sosyologlardan Michel Foucault ve Deleuze fikirlerini Nietzsche felsefesi üzerine temellendirerek, onun soykütüsel çözümlemesini ileriye taşımışlardır. Foucault, bu çözümlemede bedeni merkez alırken tarihi dışta tutar. Deleuze’ün (ve Guattari’nin) şizo-dinamiğini oluşturan beden, arzulanan-makineler, organsız bedenler modern hayatta cisimleşmenin karmaşık yapısına, bedenin yüzeyinde oluşan fantezilerin ve makinesel oluşumların izdüşümüdür(Uzunkaya, 2010: 7).

Foucault’un yaptığı araştırmalar sonucunda bedenin tarihte öncelikle kilisenin baskısı altına olduğunu, daha sonra ise kapitalizm ve siyasi bir modele dönüştüğünü öne sürmektedir. Hristiyan geleneğinin bedeni kullanarak bireyin üstünde baskı kurmuş olması, aydınlanmayla birlikte iktidarın, bu kontrol mekanizmalarını fazlalaştırarak, beden üstünde siyaset yapmaya başlamışlardır. Bu sayede, Foucault’a göre cinsellik modernizm ile birlikte daha yoğun biçimde önem kazanmıştır(Akgündüz, 2013).

Foucault, bedenin iktidarın karşısındaki şey olarak, iktidarın baskısı ve referanslarıyla biçimlendirdiği, dünya ve toplumsallık algılayışını yansıtacak haline dönüşmüş bir nesne olarak nitelendirmiştir. Bireyleri daha uysal ve faydalı bir şekle getirmek için yüzyıllardır üzerinde çalışılan disiplinlerin veya modern dönemdeki bedenin şiddetle kontrol altında alınması ile beden onarılmış bir bedendir(Yigen, 2014).

Foucault “biyo-politika” kavramıyla bedenin, disiplinci iktidar ve söylemlerin önemine işaret eder ve aynı zamanda bedenin disiplinci iktidar tarafından biçimlendirilen, kontrol edilen ve



yeniden üretilen bir yapı olduğuna dikkat çeker (Işık, 155; Kılınç, 2016: 60'daki alıntı). Foucault bu bağlamda biyo-iktidar tanımına başvurur. "Biyo-iktidarın disiplinci modelinde beden, tahakküm ve direniş arasında jimnastik, kas geliştirme, ideal vücut, çıplaklık ve güzellik normlarınca devlet tarafından uysallaştırılır. Genelde uysal bedenler dişil bedenlerdir. Çünkü bedenin cinsiyeti toplumsal inşalarda dişil olarak kodlanmıştır (Foucault, 16- 18; Kılınç, 2016: 60'daki alıntı).

Foucault'a göre beden hem üretici bir beden hemde tabi kılınmış bir beden olduğunda kullanılışlı bir güce dönüşmektedir. Burada bedene dayatılan iktidar, bedenin siyasal teknolojisinin bir parçası olarak anlaşılmalıdır. Bedene bağlı ve onun aracılığıyla uygulanan bir stratejisi olarak Foucault'un iktidar kavramında, bu stratejilerin her biri öznenin konumuyla ilişkili en azından iki referans noktası üzerinden gerçekleştiği görülmektedir. Foucault, müphem(Belirsiz) referanslar pratiğiyle sahneye koyduğu kararsızlıklarla bizi, özne ve iktidar ilişkisine geleneksel olmayan bir biçimde kavramsallaştırmanın bir yolu olan alışılmamış bir dil düzeneği uyarınca düşünmeye mecbur bırakmıştır(Butler, 274; Yigen, 2014: 24'deki alıntı).

Cinselliğin ve kapitalizmin getirisi topluma, bireye ve bedene tüketim anlayışını getirmektedir. Tüketim toplumlarının ana hedefi olan beden, tüketen bir cisim olarak algılanmaktadır.

Çağdaş aşırılık bedeni kendinde gerçeklik olarak, insanın sureti olarak kurar; insan varlığının kalitesi bu suret üzerinden değerlendirilir, insan başkalarına sunmak istediği imajı bedenle afişe eder. Çağdaş toplum söylemi "bedenlerinizle yargılanacak ve sınıflandırılacaksınız" der. Toplamlarımız bedeni benliğin amblemi olarak kutsar(Le Breton, 2016).

Modern beden yaklaşımlarında öne sürüldüğü üzere, beden postmodern toplumda büyük tüketim amacının vazgeçilmez unsurudur. Spor, diyet, kozmetik, estetik cerrahi gibi günümüz postmodern Batı toplumlarının ve ABD'nin terketmediği tüketimin kültürünün odak noktası bedendir. Tüm alanlarda beden

kullanılarak tüketim yapılması en büyük projedir(Okumuş, 2009).

Beden postmodern söylemde bireyi taşıyan bir cisim olarak görülmektedir. Özneden ontolojik olarak ayrılan beden, iyileştirilmek için müdahalelere maruz bırakılan bir nesne haline gelmiştir. Artık bireyin kimliğinin kaynağı değil, kişisel kimliğin içinde şekil değiştirdiği hammadde olarak görülmektedir. İnsanın diğer yarısıdır ancak istememe şansı bulunmamaktadır. İnsanın bedensel varlığının parça parça ayrılmasına sınır koymak isteyenlerin tutuculuğu, cehaleti ve ön yargıları söz konusu olmaktadır. Beden, bilim insanlarının savaş açtığı alter ego olarak görülmektedir. Bir nesne gibi cisme büründürdüğü insanın elinden alınan simge olarak niteliği yok edilen bedenin hiçbir değeri kalmamıştır. Beden her bir parçası tedarik edilen bir ürün gibi parçalanır. Postmodern söylemde beden kötü yanın cisimleşmiş biçimidir, kusurları yok edilecek bir müsvedde olarak görülmektedir(Le Breton, 2016).

Kişiliğin beş farklı dönemden geçerek geliştiğini öne süren ve Psikoanalitik Kuramı'nın kurucusu olan Sigmund Freud ise; kuramının temelinde insan davranışlarının kökenini, içgüdülerin oluşturduğunu savunur, ruhsal dünyayı işleten ve yürüten içgüdülerdir. Bu noktada bedeni oluşturan yaşama ve üreme ilişkisi gibi insanın hayatta kalmasını sağlayan "ego ve kendini koruyabilme" dürtüleriyle türünün devamlılığını sağlayan cinsel dürtülerinin olduğundan bahseder. Freud bedenin duyusal datalarıyla zihinde oluşan algıyı ve bu algının meydana getirdiği davranışlardaki anlam yansımalarına değinir(Freud , 7: Yigen, 2014:2'deki alıntı).

Postmodern dönem içerisinde, bedeni dönüştürmek için biyoteknolojik mühendisliğin ilerlemesiyle mekanik insan teması yeniden kendisini göstermiştir. Organ nakli, cinsiyet değiştirme ameliyatları, üremeye müdahale, dopingle performans arttırma, genlerle oynama, klonlama belki post insanın belki de mutant insanı haber vermektedir(Michuad, 2013). Postmodern birey bedenine müdahale ederek hayatını değiştirmek istemektedir. Bu müdahale bedene yönelik şüphenin bir kanıtıdır. Beden, parça parça yönetilmekte ve yönergelerde bulunmaktadır. Bu şekilde bedende değiştirilmedik kalmayana kadar her nokta radikal bir değişime tabi

tutulmaktadır(estetik cerrahi, body bulding, transseksüalizm, dövme, pricing vb.)(Le Breton, 2016).

Teknoloji postmodern toplumun vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir. Günümüzde adeta bedenin bir paçası haline gelen teknolojiyi görmezden gelmek pek mümkün değildir. Postmodern söylemde teknolojinin bedene olan yaklaşımı ise bedeni yok etmeye ve ortadan kaldırmaya yöneliktir.

Postmodern dönemde, beden sorgulamalarında teknoloji ve medya önemli yere sahiptir. Epistemolojik ve ontolojik ayrılıkların gerçekleştiği postmodern dönemle beden, sorgulamaların merkezine oturmuştur. Epistemolojik açıdan, klasik yaklaşımların etkisini yitirdiği bu çağda çeşitli ontolojik yaklaşımlar öne çıkmaktadır. Hibrid ve trans varlıklar teknolojinin sağladığı olanaklarla gelişmiş bir biçime dönüşmüştür. Teknoloji günden güne bedenin yapay bir hale dönüşmesine sebep olmaktadır(Alanka, 2015).

Postmodern dönemde bedenin yok olmasını arzulayan siber kültür akımlarına göre ise fazlalık olarak görülmektedir. Üst insanlığa ulaşmak için, ete dönüştürülen bedenden kurtulmak gerekmektedir. Beslemek, bakmak, eğlendirmek vb. Bedensel görevler internet gezginliği ya da sanal gerçeklik gibi deneyimlerde ayak bağı olarak görülmekte ve kullanıcıya ayak bağı olarak nitelendirilmektedir. Çünkü yüz, yaş, cinsiyet olmadan, kısacası etten kemikten beden olmadan gerçekleşen sanal karşılaşmalarda kimliğin parçalanması kolaylaşmaktadır(Le Breton, 2016).

Teknolojinin ilerlemesiyle ve dijital yaşamla insanın varlığı büyük bir dönüşüme maruz kalmışken post hümanist dönem ortaya çıkmıştır. İnsanlık sonrası dönem, insan bedeninin etten, kemikten fazlasını sağlayacak bir yapıya mecbur bırakmaktadır. Artık deri ve et, post hümanist insanın varlığı için gerekli şeyler değildir. Teknoloji ve teknolojinin ortaya koyduğu mekanlarda medya, bu süreçte en önemli araçlardan olmuştur. McLuhan insanın medya vasıtasıyla varlığının uzatılacağını ileri sürerken, bugünün insan makine birleşimi formundan da bahsetmektedir. İnsan bedeninin uzantıları haline gelen günümüz medya teknolojileri kulağın benzeri olarak telefonu, gözün benzeri olarak kamerayı örnek vermektedir.

McLuhan, insanın genişlemesinin son aşaması olarak bilincin teknolojik simülasyona dönmesinden bahsederken, yaratıcı bilginin ortak ve kurumsal olarak bütün toplumda yaygınlaşacağını söylemektedir(Alanka, 2015).

Batı düşüncesinde medyalaştırılmış bedenler paradoksal olarak yeni bir ütöpik ve gerçeğin yerini alan bir ontolojiyi gösterirken dinsel bir vurguya da yapmaktadır. Bu gerçeğin yerine koyulan kültür, hibrid yapıların önünü açarken farklı ve çok katmanlı bir estetik felsefe de yaratmaktadır. Stelarc'ın bedenın uzatılması çalışmaları yalnızca performatik bir sanat değil, bedenın epistemolojik ve ontolojik kırılmalar yaşadığının kanıtı niteliğindedir(Alanka, 2015).

Resim:6, Stelarc, Extended Arm, 2007

(Alanka, 2015)



Felsefe tarihinde bedene ait bu düşünsel yaklaşımlardan anlaşılacağı gibi beden her dönemde farklı şekilde ele alınmıştır. Felsefedeki bu düşünsel yaklaşımlar zaman zaman daha az, zaman zaman daha yoğun şekilde sanatı etkilemiş ve sanattaki beden algısını değiştirmiştir. Bilginin oldukça önemli olduğu Postmodern sanat hareketleri içinde beden konusu düşünsel yaklaşımlardan etkilenecek postmodern sanattaki beden algısının değişmesine neden olmuştur. Postmodern sanat içerisinde bedenın yeri bir saplantı haline gelerek önemi git gide artmıştır.

#### 4.4. Postmodern Sanatta Beden Algısı

##### 4.4.1. Algı

Algı sözlük anlamı olarak: Bir şeye dikkati yönelterek o şeyin bilincine varma, idrak olarak açıklanmaktadır(TDK, 2011). Duyular tarafından uyarılma sonrasında sıradan nesnelerin ya da bazı duysal girdilerin farkına vararak onlara belli anlamlar yüklemeye oluşan süreçtir. Dış dünyanın duyular ile iç yaşantının ise içe bakış ile kavranması da denilebilir. Algı, insana duyular aracılığı ile gelen girdiye uyum ve birlik kazandıran ve böylece, fiziki fizyolojik duysal nörolojik ve bilişsel bileşenleri olan süreç olarak görülmektedir. Bu perspektifte algı, bu sürecin farkında olma olarak adlandırıldığı gibi, duysal verilerin sentezi olarak da görülebilmektedir(Cevizci, 2017).

Felsefe tarihinde algı, Locke, Hume, Berkeley gibi deneyciler tarafından insan bilgisinin tek kaynağı olarak kabul edilirken, Descartes, Spinoza, Leibniz gibi usçular tarafından ise bilginin kaynaklarından sadece bir tanesi hatta yanıltıcı bile olması mümkün olan olarak görülmüştür. Felsefenin algı konusuna temel yaklaşımı algılarımızın doğru olup olmadığı ya da tüm insanların algısının aynı olup olmadığı yönündedir. Bu doğrultuda, ortak görü ve gerçeklik kuramına bağlı olanlar dünyanın algılandığı şekilde olduğunu öne sürerler. Tasarımcı ya da yansıtımcı gerçekçilik çerçevesinde yaklaşanlar ise, duyulardan bağımsız olan bir nesneler dünyasının var olduğunu öne sürmektedirler. Nedensel algı kuramında ise duyularla algıladığımız şey olan algı nesnesinin algılama deneyimimize sebep olan nesne olduğunu savunmaktadır. Yani bir nesneyi algılama, nesnenin uygun türünden bir deneyimine sahip olmak demektir(Güçlü ve Diğer, 2008).

Algılama, öncelikle sübjektif bir zihinsel işlemdir. Çünkü her birey kendi yaşantısı ve deneyimleri çerçevesinde algılar. Algılama, fizyolojik yanı yanında burada öncelikli olarak sosyal ve psikolojik, dıştan kontrol edilebilen ve yönlendirilebilen bir olgu olarak ele alınmaktadır(Aytekin, 2008: 174). Algı; “Organizmanın çevresi ile etkileşim süreci içerisinde geliştirdiği örgütlü bir tepkiler toplamı olarak nitelendirilmektedir”(Brown ve Gilhousen; İncoğlu, 110; Aytekin, 2008: 175’deki alıntı). Algılama süreci beş aşamadan

oluşmaktadır. Bunlar: 1- Uyarıcı, 2- Duyum, 3- İzlenim, 4- Dönüt, 5- Anlama dır(Aytekin, 2008: 175).

İnsan bilinci her an savunma ve gerilim durumundadır. Bunun nedeni, göz bakması ve beynin görmesidir. Bilgiyle algılarız, algıyla bilebiliriz şeklinde gerçekleşen bu süreçte, bilinç kaybına neden olacak müdahaleler sonucu oluşacak anlam değişiklikleri algı parçalanması olarak kabul edilmektedir. Algı parçalanması gerçeğin değiştirilmiş hali olarak nitelendirilebilir. Dış dünyanın duyularla gelen imajının bilinçte oluşan yansımasını etkilemek ve gerçeği değiştirmek anlamını işaret etmektedir. Algı parçalanması yaratmak, gerçeğe müdahale etmek, tekrar tanımlamak ya da farklı göstermek eylemleridir. Bu nedenle bilinçte meydana gelen gerçek olgusu ne ise algılanan da aynısıdır; çünkü algılar değiştirilmediği sürece bilinç farklı bir gerçek olgusunu bilmemektedir. Bu nedenle, bilincin gerçeği sadece algılardır ve algılar değiştikçe bilincin gerçeği değişecektir(Baran, 2014).

“Görsel algı; bir duyuşsal uyanış, figür ve fon ayrıntılarının ayrıştırılması ve bir nesnenin görsel etkilerinin farkına varma yetisi, nesnenin görsel özelliklerinin çözümlenmesi, anlaşılabilmesidir”(Stokrocki - Kırıçoğlu: 25; Baran, 2014: 136’daki alıntı).

Berkeley, görsel algı alanında önemli çalışmalar gerçekleştirmiş ve derinlik algısıyla ilgili deneyler yapmıştır. Göz retinasını iki boyutlu olmamasına karşın dünyayı nasıl üç boyut görebildiğimizi sorgulayan Berkeley’e göre derinlik algısı, görmek ve dokunmak gibi deneyimlerle oluşmaktadır. Bu deneyimler sırasında göz,, nesnelere yaklaşp uzaklaşarak, odağını değiştirir.. Bu süreç dokunma ile birleşerek derinlik kavramını oluşturmaktadır. Çağdaş psikoloji içinde Berkeley’in derinlik algısına ilişkin bu saptamaları, algılama için öğrenme ve deneyimin önemini vurgulamaktadır (Berkeley, 35-36; Baran, 2014: 137’deki alıntı).

Görsel algı ile ilgili kuramlar içinde en öne çıkanı ve tasarım alanlarında en çok kullanılanı gestalt algı kuramıdır. Birçok tasarımcı görsel algı ile ilgili ilkeler konusunda Gestalt Algı kuramını kullanmaktadır. Max Wertheimer, Wolfgang

Köhler ve Kurt Koffka'nın algısal sürece ilişkin saptadıkları kimi ilkeleri yapılandırmalarıyla Gestalt algı kuramı ortaya çıkmıştır. Gestalt kuramına göre, görsel algıda algılanan kavramla ilgili bazı nitelikler dikkat çekerken bazıları arka planda kalmaktadır. Ön plana çıkan bu özellikleri hedef kitle özellikleri belirlemektedir. Gestalt kuramına göre görsel algı sürecindeki bütünlük, o bütünü oluşturan parçaların özellikleri geri plana itilerek yorumlanmalıdır (Erişti ve Urgun, 2016).

Gestalt İlkeleri veya Gestalt kuramına göre; küçük boşluklar zihin tarafından mantıklı bir bütünü oluşturmak amacı ile doldurulacaktır. Ayrıca kurama göre arka planın da şeklin algılanmasında önemli yeri vardır. Arka plan konusunda en iyi örnek, aydınlık-karanlık karşılığının kullanımıdır. Gri bir kare, koyu fon üzerinde daha beyaz, açık fon üzerinde daha siyah olarak algılanması buna ispat niteliğindedir. Gestalt kuramında nesneler belirli düzenle bir araya gelmekte ve algılama bu düzenin öğeleri tarafından oluşan zihinsel şemalarla açıklanmaktadır. Gestalt kuramına göre, birden fazla şeklin algılanabilmesi için belirli şartlar bulunmaktadır. Bu şartların gerçekleşmesi için belirli ilişkilerin gerçekleşmesi gerekmektedir (Çağlayan, Korkmaz ve Ötkem, 2014).

Gestalt kuramı, insan gözünün görsel deneyimleri nasıl algıladığının araştırılması konusunda bir yaklaşımdır. Gestalt Kuramına göre algıyı sağlayan Şekil-zemin ilişkisi, Yakınlık, Tamamlama, Benzerlik, Süreklilik gibi faktörlerdir. Çevreyi algılama ve analiz etme sırasında önemli bir kavram olan algı, 'nesnel dünyayı duyular yolu ile öznel bilince aktarma şeklide tanımlanabilmektedir (Genç ve Sipahioğlu, 1990).

İnsanların nesneyi deneyimlemeleri şekil ve zemini birbirlerinden ayırma yapmalarıyla ilişkili bir süreçtir. Bu nesnenin zeminden önce algılanması ile ilgilidir. Algılanan tüm nesnelerde şekil ve zemin ilişkisi bulunmaktadır. Çevremizdeki dikkati çeken nesne şekil ve bu nesnenin dışında kalanlar ise zemin olarak algılanmaktadır. Algılama sürecinde bir diğer faktör ise; Parça-bütün ilişkisidir. Algıladığımız nesneler uyarım sonucu algılanmıştır. Ancak, nesneler, uyarımların bir toplamı olarak algılanmaz. Örneğin, herhangi resimdeki kullanılan bir renk tonunun

yalnız başına bir anlamı bulunmamaktadır. Diğerleri ile bütünleştğinde bir anlam kazanmaktadır .Görsel algı sürecinde benzerlik bir diğer faktördür. Birbirine benzer nesneler, bir grup halinde algısal bütünlük oluşturmaktadır. Örnek olarak bir kalabalıkta, aynı cinsiyet veya yaş gruplarını bir arada ilişkilendiririz. Bir diğer faktör olarak yakınlık, zihninde birbirine yakın olan nesneler de gruplanmaktadır. Birbirine yakın olan uyaranları bir bütünlük içinde gruplanmaktadır. Görsel algılamada devamlılık algısal alanımızda aynı yönde giden birimler birbirleriyle ilişkilidir. Noktalara dikkatli baktığımızda tek tek görmemekte bunları birbiriyle keşişen doğru çizgiler halinde algılamaktadır(Genç ve Sipahioğlu, 1990).

Görsel algıda algı sürecini etkileyen bazı dış faktörler bulunmaktadır. Bunlar, örüntü, derinlik algılaması, araya girme(objelerin birbirinin görüntüsünü engellemesi), görüntü zayıflaması(uzaklaştıkça ayrıntıların yok olması), doğrusal uzantıların yaklaşması(paralel çizgilerin uzaklaştıkça birleşmesi), göreceli büyüklük(nesnelerin büyüklüğünün birbiri ile karşılaştırılması) olarak sıralanabilir(Genç ve Sipahioğlu, 1990).

#### **4.4.2. Sanatta Beden Algısı**

Paleolitik dönemden günümüze kalan mağaralar incelendiğinde beden in insanlık tarihinin her döneminde önemli bir kavram olduğu anlaşılmaktadır. Mağaralardaki duvar resimlerinde avcı sahneleri, Fransa'daki Pech Merle mağarasındaki el izleri gibi tarihi kalıntılar beden in o dönemde insanların kendi izlerini bırakmak için önemli bir yer tuttuğunun önemli bir göstergesidir(Tokdemir Özüdoğru, 2012). “Bedensel nitelikte, cinsel uzuvların belirtilmesi, ilk kez primitif toplumlarda görülmektedir ve insan bedenlerinin iç formları belirtilmemektedir”(Turani, 11; Uzunkaya, 2010: 4'deki alıntı).

Arkaik dönem sanatında Kouros ve Kore olarak adlandırılan sunak heykellerinde Klasik yunan sanatının belirleyicisi olan ölçülülük kendisini göstermeye başlamıştır. M.Ö. 6. Yüzyıla doğru heykel formlarında kadınlar kıvrımlı giysilere sahiptir, erkekler ise çıplak olarak tasvir edilmektedir. Bu heykeller atölyelerde üretilmesine rağmen, belli bir ölçü ya da oran-orantı düşüncesi



göstermemektedir. Kuroslar ile değişimin kendisini göstermesinin bir nedeni de Kuros'ların Apollon idealini yansıtmaya çalışması olarak düşünülebilir(Yıldırım, 2008).

Kouros heykellerinin Tanrılara adaklar sunmak için yapıldığı ve tanrılara adaklar sundukları anda ya da bir mezarın başında dururken, sert, resmi ve ifadesiz bir görünüşle şekillendirilmişlerdir. Kouros'lara ise genellikle fiziki olarak sağlamlıkları nedeniyle tanrıların adları verilmektedir. Bu Kouroslar tanrılar gibi kahraman olarak kabul edilmiştir. Bedenleri insan bedenine benzer şekilde biçimlendirilmemiştir(Kılınç, 2016).

Resim: 7, Polymedes, “Kleobis ve Biton Kardeşler” M.Ö. 590

(Yıldırım, 2008)



Klasik dönem sanatında bedenin kullanıldığı sanat dalı heykeldir. Klasik heykel dönem heykeli son derece ölçülü ve ideal bir insan vücudunun ölçülerine yakalama çabası içindedir. Heykeller tek figürler halinde seçkin bir kompozisyon içinde biçimlendirilmiştir. Klasik sanattaki uyumlu beden, hiç kuşkusuz modern sanattaki, belki de en önemli örneğini Picasso'nun oluşturduğu, bölünmüş, parçalanmış bedeninin oldukça uzağındadır(Kuspit, 2014).

Klasik Yunan sanatı heykellerinin idealleştirilmiş vücutları insan bedeni vasıtasıyla tanrının kutsallığına ve mükemmelliğine yapılmak istenen vurgunun

sonuçlarıdır. İnsan bedeninin ideal ölçüleri sadece sayılarda değil, aynı zamanda idealleştirme amacının kendisi toplumsal sistemin istekleri doğrultusunda farklı bir boyut kazanmıştır. Klasik ana düşüncesi yalnızca bedene karşı duyulan hazzın en üst seviyede olmasını sağlamak amacıyla çıplaklığı barındıran cinsellik eylemine ve bu eylemin üreme dışında bedensel hazzla dayalı olmasına hizmet etmektedir(Karasu, 2006)

Polykleitos diğer çağdaşları gibi doğayı kavrama konusunda sayıların önemli bir araç olacağına inanmaktadır. Sayıların belli bir gücü olduğuna ve bu gücü simetri sözcüğü ile tanımlamaktadır. Antikitede simetri sözcüğü günümüz anlamında değil, aksine oran ve orantıyı açıklamakta kullanılan bir sözcüktür. Bu simetri parçaların bütüne bütünün parçalara olan uyumu ile ilgili bir yaklaşımını anlatmaktadır. Bu görüşe göre: iyilik ancak bütün parçaların birbiriyle uyumu olması halinde mümkün olabilmektedir(Yıldırım, 2008).

Sanatçının Doryphoros(Mızrakçı) adlı çalışması, Pers savaşından önce ve özellikle sonrasında Atinalı Yunanlıların aklındaki mimari form ve insan bedeninin birlikteliğinin ideal oranının ve dinamikliğinin ortaya konulduğu bir çalışmadır. Tüm bunlara rağmen sanat dinsel amacından kopmamaktadır. Heykel olimpiyat oyunları için tanrı Zeus için bir armağan olarak yapılmıştır(Kılınç, 2016).

Resim: 8, Polykleitos, Doryphoros (Mızrak Taşıyıcı), MÖ 450-440 civarı (Kılınç, 2016)



Antik Yunan sanatında sanatçıların ilgilendikleri ve kaynak olarak gördükleri noktaları din ve mitoloji oluşturmaktadır. Sanatçı, teknik olarak doruğa

ulaşmış olsa da hala zanaatçı olarak kalmaktaydı. Üretilen eserlerde bu teknik yeterliliğin gösterildiği yerler yalnızca kabul edilen figürlerin bedenleri ile sınırlı kalmaktaydı. Bu yüzyılın sanatçılarından Praksiteles tarafından yapılmış olan Hermes ve Çocuk Dionysos gelinen teknik noktanın tanrısal bedenlerdeki göstergesiydi(Kılınç, 2016).

Resim: 9, Praksiteles, Hermes ve Çocuk Dionysos, M.Ö. 340.

(Kılınç, 2016)



Hristiyanlık ilk dönemlerinde Yahudilikle benzer şekilde tasvire yasak getirmiştir. İsa'nın doğumundan sonra iki yüzyıl bu inançta tasvir bulunduran bir eserle karşılaşılmamıştır. Daha sonra ise büyük dinler arasında tasvire izin veren tek din olmuş ve bu Hristiyan dini sanatının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Beden, bu uğurda inancı öğretmede en önemli sanatsal araç haline gelmiştir(Kılınç, 2016).

Ortaçağ'da dinin koyduğu baskılar her şeye etki ettiği gibi sanatı da etkilemiştir. Sanatın kontrolü, 11 ve 14. Yüzyıllar arasında kilise tarafından, 16 ve 17. Yüzyıllar arasında ise aristokratlar tarafından gerçekleştirilmiştir. Hristiyanlık sanata izin vermiştir ancak dinsel amaçlar doğrultusunda kalmaya zorlamıştır(Uzunkaya, 2010).

Ortaçağ sanatında, bedensel acı, beden ve ruh ikileminden, İsa'nın ve şehitlerin anlaşılabilirliği adına sıyrılırken, bedenle ilgili Kutsal Kitap'ta bir dersi çağrıştırmayan hiçbir deneyim bu ikilemden

kurtulamamıştır. İsa'nın acısının dünyevi olduğu kesinleşirken, acı "uygunsuz beden" anlayışının dağarcığından kısmen de olsa çıkarılmıştır. Ortaçağ sanatının İsa'nın ve Tanrı'nın ulaşılmazlığını doğrudan destekleyen tavrı, acı üzerinden beden konusunda olduğu gibi evren anlayışında da görülebilir(Yıldırım, 2008: 53).

Rönesans dönemi ile insana, topluma, bilime, sanata, dine, tarihe tüm siyasal ve sosyal olaylara bakış açısı olarak büyük değişim oluşmuştur. Avrupa açısından karanlık çağ bitmiştir ve insan aklına olan güven ile birlikte aydınlanma çağının başlamıştır. Avrupa için Rönesans dönemi tarihsel bir devrimdir. Artık sanatçılar, içinde bulundukları dönem kadar önemlidirler(Kaya, 2009). 'rinascita' terimi yeniden doğuş anlamına gelmektedir ve ilk defa yazar Giorgio Vasari tarafından 1550'de kullanılmıştır(Uzunkaya, 2010). Bu yeniden doğma bedeninin de yeniden doğuşu olarak kabul edilmektedir. Beden, "edilgen beden" olmaktan iyiden iyiye kurtulmaya başlamıştır(Kaya, 2009).

Klasik dönem sanatında merkezi ve sessiz olarak kendisini gösteren beden Rönesans döneminde hümanizm ve bilimsel bilginin ışığında heyecanlı bedene dönüşmüştür. Sanatçı, Rönesans döneminde bedeni bir kurallar bütünü olarak kabul ederek kesin bir biçim olarak gösterirken, bedeni yaşadığı mekândan bile soyutlayarak betimlemektedir(Yıldırım, 2008). Ayrıca bu dönemde, kutsal figürlerin tasvirinde ve kompozisyonlarda bulunan diğer insanların tasvirinde bedenler sağlıklı ve güzel betimlenmektedir. Dönem sanatçılarının bu betimlemelerinde karşılaşılan bu durum dönemin hümanist yaklaşımı ile ilgilidir ve dönemin beden anlayışını da etkilemiştir. Bu durumda Platoncu felsefenin etkisi de büyüktür. Yalnızca İsa'nın bedeni değil azizlerin bedenleri de güzel ve gösterişli olarak betimlenmektedir. Kilisenin beden üstündeki etkisi artık Ortaçağdaki kadar baskıcı değildir. Sanatçılar konu özgürlüğüne sahip olmasalar da beden betimlemelerinde biraz daha özgürleşmişlerdir(Kılınç, 2016).

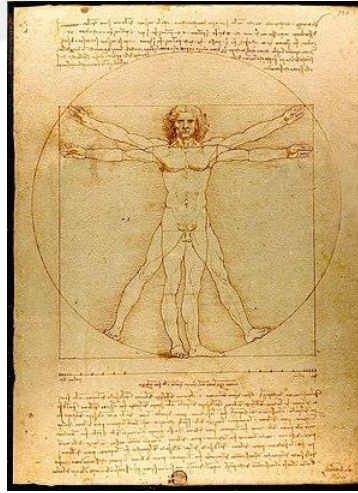
Rönesans döneminin hümanist düşünce biçimiyle dönem sanatının ana konusunu insan ve bu doğrultuda beden anlayışı oluşturmaktadır. Bu nedenle, bedene duyulan ilginin artmasına neden olmuştur. Bu nedenle insan bedeni ve anatomisi bütün varlığı ile keşfedilmeye açık bir nesne haline gelmiştir. Yalnızca tıp alanında

Çalışanlar ve anatomiciler değil aynı zamanda sanatçılar beden ve anatominin keşfetmek adına çaba sarfetmeye başlamıştır. Leonardo Da Vinci ve Michalengelo beden konusunda bilgilenmeye çalışan sanatçıların başında gelmektedir. Bilim ve sanat, aynı çalışmalardan faydalanarak alanlarına katkıda bulunmuşlardır. Bu sadece alanında uzman kişilerin faydasına değil aynı zamanda diğer insanlar için de fayda sağlamıştır. Sıradan insan kendi bedenine yabancı olmaktan, kendi bedeninin farkında olmaya başlamıştır(Kılınç, 2016).

Rönesans döneminde sanatçı bu geçiş dönemi içerisinde sığınacağı bir kuramın yokluğunu oldukça hissetmiştir. Platonun antik kaynaklardaki idealist anlayışı Leonardo'nun geometriyi temel alarak Pythagoras gibi her şeyin işleyişinde sayıların olduğunu düşünmesine ve evrenin sayılarla yani geometri ile çözümlenebileceğine neden olmuştur. Bu nedenle Leonardo'nun Vitruvian Man'i bedeninin anatomisini geometri aracılığıyla ortaya koymaktadır(Yener, 2008).

Resim: 10, Leonardo Da Vinci- Vitruvian Man, 1492

(Yıldırım, 2008)



Vitruvian Man'deki her parça, aynı Galen'in simetri ilkesindeki gibi bütün ile uyumlu bir sayısal ilişki içindedir. Bununla birlikte, insan bedeninin kollar ve bacakları ile tam bir açılımı değişik geometrik formların en mükemmellerinden ikisi içine; kare ve çembere yerleştirilir. Böylece, insan bedeni ile ilgili genelleştirilmiş, bir kalıp, evrendeki mükemmel uyumun sembolü haline gelmiştir(Yıldırım, 2008: 66).

Anatomik araştırmalar için temel kaynak olan bedeninin çıplaklığı İtalyan Rönesans sanatçısı tarafından bir günah olarak görülmemektedir. Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Tiziano, Correggio, Baldung gibi Rönesans'ın önde gelen sanatçıları bedeni çıplak olarak betimlemişlerdir. Bedenin mitolojik ve dini konulardan koparak başka konulara yönelmesiyle resim geleneği dünyevi konulara hizmet etmeye başlamıştır(Karasu, 2006).

Da Vinci'nin kadvraları parçalara ayırarak çizimlerini yapması yeni bir anatomik sanat biiminine neden olmuştur. Daha sonra, anatomiciler beden parçalarını sergilemeye başlamışlardır. Bu sayede, balmumu ve mermer gibi, gerçek insan bedeni de heykel için bir malzeme olmuştur. 16. Yüzyılının ortalarında, insan bedeninin kendisinden sonra yüzyıllarca değişmeyecek biçimini meydana getiren Andreas Vesalius beden incelemeleriyle ortaya çıkmıştır. Vesalius mevcut anatomik bilgileri kabul etmeyerek, doğrudan deneysel bir tavırla çok fazla insan bedeni anatomisi çizimleri ortaya koymuştur(Ekici, 2010).

Resim: 11, Vesalius, Anatomi izimi, 1543

(Ekici, 2010)



Ancak, Hümanizm'in ortaya çıkmasına rağmen dinin sanat üstünde tamamen etkisini yitirdiği söylenemez. Rönesans'ta beden söz konusu olduğunda, İsa'nın bedeni hala önemli noktadadır. Ancak Ortaçağ ile kıyasla daha dünyevi birbeden haline gelmiştir. İsa yalnızca tanrısal bir beden olmanın dışına çıkararak bu dünyanın bir bedeni olarak ortaya konulmaktadır(Kılınç, 2016).

Maniyerizm, 1520-1580 yılları arasında kendisini göstermiş bir sanat

akımıdır. Rönesans'ın getirdiği ölçülülüğe ve simetri anlayışına karşı çıkmış ve kendisinden sonraki sanat akımlarına öncü olmuş bir sanat üslubudur. Michelangelo Bounarotti akımın temsilcisidir. Sistina Şapelindeki mahşer freskleri bu resim tarzı için en önemli örneklerdir. Artık ideal görüntü yerine sanatsal niteliği bulma çabasında bedenlerin deformasyonu söz konusudur(Belice, 2012). Bu deformasyonlarda genellikle başlar küçük, uzuvlar daha uzun, giysiler şişkin olarak betimlenmektedir(Yener, 2010).

Maniyerist üslupta, bedende gerçekleştirilen deformasyonlar net bir şekilde kendisini göstermektedir. Üslup özellikleri incelendiğinde, Rönesans Klasizminde var olan durgun çizgi, Maniyerizm'le dinamik bir hal almıştır. Maniyerizm'de resim, mantıksal değildir ve tiyatral özellik göstermektedir. Bunun dışında, biçimlerdeki abartılı değişim öne çıkmaktadır. Rönesans sanatıyla dini konulardan vazgeçilirken, Maniyerist dönemde dini konular yeniden ortaya çıkmaktadır. Özellikle, El Greco'nun resimleri, hem bu üslubun en üst noktaya çıkan örnekleri olmuştur(Uzunkaya, 2010).

Resim: 12, *El Greco*, “*Diriliş*” 1610

(Kılınç, 2016)



Rönesans'a kadar dini konular çerçevesinde ele alınarak ve ideal formlarda tasvir edilen bedenler, Barok resimde bazı farklılıklarla kendisini göstermektedir. Konu edilen bedenler günlük yaşamda rastlayabileceğimiz sıradan yaşayan insanlar şeklinde sanata konu edilmeye başlamıştır(Belice, 2012).



Barok kelimesi Portekizce ‘barocco’ ya da İspanyolca ‘barucca’ kelimesinden türediği kabul edilmektedir. Kelime, ‘düzgün olmayan inci’ anlamına gelmektedir. Rönesans ve Maniyerist dönemden sonra ortaya çıkan barok üslup, eserleri küçümsemek amaçlı gelişmiştir(Uzunkaya, 2010).

Barok dönemde beden, klasik çizgiden kurtularak ve konturlarından dışarı taşarak sınırsız bir beden izlenimi vermektedir. Yunan ölçülülüğü ve uyumunun aksine Barok dönemde bu ölçsüzlük kendisini göstermektedir. Rönesans döneminin geometrik sınırları Barok sanatçısı için yetersiz gelmektedir(Yener, 2010). Otuz yıl savaşları açlık ve salgınlar nedeniyle Avrupa 17. Yüzyılda neredeyse felaketin eşiğine gelmiştir. Tüm bu nedenlerden dolayı insanların yarısını kaybeden Avrupa sanatta ideal ölçüdeki zayıf ve yemek yemeyen bedeni terk etmiştir.

17. Yüzyılda yemek yemek tekrar popüler hale gelmiş, şişman bedenler bir zenginlik göstergesi olarak kabul edilmiştir. Tombul olmanın zenginlik göstergesi olması, dönemin güzellik anlayışını da belirleyen ana neden olmuştur. Bu sayede, antik dönemin ve Rönesans döneminin kabul edilen ideal güzellik anlayışı yerini oldukça şişman bedenlere bırakmıştır(Ekici, 2010).

Resim: 13, Rubens, Venüs, Eros ve Baküs, 1612-13

(Ekici, 2010)



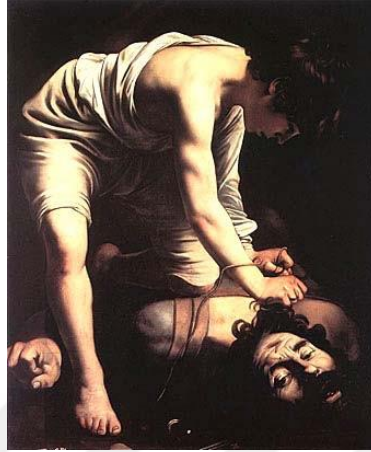
Michelangelo Merisi da Caravaggio'nun eserleri Barok dönemin beden kullanan en etkili sanatçılarındandır. Caravaggio'nun ‘‘David and Goliath’’ ve ‘‘Judith-Holofernes’’ adlı eserlerinde beden, şiddetli ışığın etkisiyle anlık bir sahne olarak betimlenmektedir. Bu sayede, Rönesans'ın ideal güzellik anlayışı, biçimli formları, durgun bedenleri, Barok dönemde ifadenin anlık, rahat pozları ile



canlanmakta ve hareketlenmektedir(Uzunkaya, 2010).

Resim: 14, Michelangelo Merisi da Caravaggio, “David and Goliath”,1599

(Uzunkaya, 2010)



Barok dönemin beden kullanan ve ışık gölge kullanımıyla dikkat çeken ve öne çıkan sanatçısı ise Rembrandt'tır. Sanatçı birçok eserinde İsa'nın betimlerine yer vermektedir. “Çarmıhın Yükselişi” ve “Çarmıhtan İndirme” isimli resimlerinde Rembrandt'ın İsa'nın hayatına girmiş olması öne çıkmaktadır. Barok dönemin belirgin ışığı ile aydınlanan İsa'nın bedeninin yakınında, Rembrandt kendisini betimlemiştir. Bu daha önce hiçbir sanatçı bunu yapmamıştır. Bu iki resimde kurtarıcı kadar sanatçı da sahnededir. İsa'nın ölümünden 1600 yıl sonra sanatçının ve İsa'nın bedeni aynı resimde bulunmaktadır(Kılınç, 2016).

Resim: 15, Rembrandt Harmenszoon van Rijn, “Çarmıhtan İndirme” , 1633

(Kılınç, 2016)



Rönesans sanatı bedeni hem gerçekçi, hem de ideal güzelliğini ortaya koymaya çalışmaktadır. 18. Yüzyılın sonlarında ortaya çıkan Yeni Klasikçilik, Barok sonrası Rococo'nun süslemeci tavrına tepki olarak ortaya çıkmıştır. Klasik sanatın yalınlığını savunmaktadır (Belice, 2012). Akım, 18. Yüzyıl sonları 19. Yüzyıl başlarında ortaya çıkmıştır ve Avrupa'da egemen ve entellektüel bir akım haline gelmiştir. Klasisizm'de sanat güzel olmasından önce eğitimi düşüncesi hakimdir. Jacques Louis David dönemin siyasi rol oynayan en önemli sanatçısıdır. David'in önemli eserlerinden biri olan "Sabinli Kadınların Müdahalesi" bedensel olarak idealize edilmiş ve çıplaklığın ifade edilişi Romantik sanatçılarla benzer bir tavır göstermektedir (Uzunkaya, 2010). "Sanatçı eserinde savaşıları ama kendi etsetel konumundan vazgeçmeyen tutumu ile resmetmiştir" (Uzunkaya, 2010: 30).

Resim: 16, Jacques Louis David, "*Sabinli Kadınların Müdahalesi*" 1799  
(Uzunkaya, 2010)



Akademik sanat anlayışı da, Antik dünyayı biçimsel ve düşünsel olarak temel almakta, sınırlandırıcı ve kontrolcü yönüyle Platon'un görüşüne yaklaşmaktadır. Bu durumda klasik dünyanın öncelikli imgesi beden, o dönemden beslenen Neo-klasik akım ve bu akımın üslupsal özelliklerini benimseyen yönetim biçimleri için model oluşturmuştur. Siyasi iktidarın sanatçıyı yönlendirmesi durumu açıktır. Öte yandan, sanatsal üretimin de sanatçının politik inançlarını kaynak alabileceği düşüncesi 18. Yüzyıl'da ortaya çıkmıştır (Clark, 14; Kılınç, 2016: 128-129'daki alıntı).

Dönemin iktidar tarafından Kabul edilen iki akımı mevcuttu, biri Yeniklasikçilik, diğeri ise Romatizm'di. Her iki akımda kullandıkları sanatsal yöntemler açısından 19. Yüzyıl boyunca siyasi iktidarlar tarafından sanatçıların eserlerinde uygulamaları konusunda yüreklendirildikleri akademi destekli akımlardı(Kılınç, 2016).

Romantik akım bedenın yap-boz olarak kullanılmaya başlandığı dönem olarak kabul edilmektedir. Dağılma özelliği olarak Maniyerist üslupla aynı etkiyi vermektedir. Her dönemde sanatçı, edinmiş olduğu bilgiler ve modeller doğrultusunda bedeni konumlandırarak ortaya koymuştur. Romantik akımda hayali unsurlar kullanan eserlerine ise Goya'nın 'Çocuklarını Yiyen Satürn' eseri verilebilir. Eserde kullanılmış olan beden, gerçek dışı bir biçime bürünerek, insan ve hayvani duyguları bir arada göz önüne sermektedir(Uzunkaya, 2010).

Resim: 17, Francisco Jose de Goya "Çocuklarını Yiyen Satürn" 1821

(Uzunkaya, 2010)

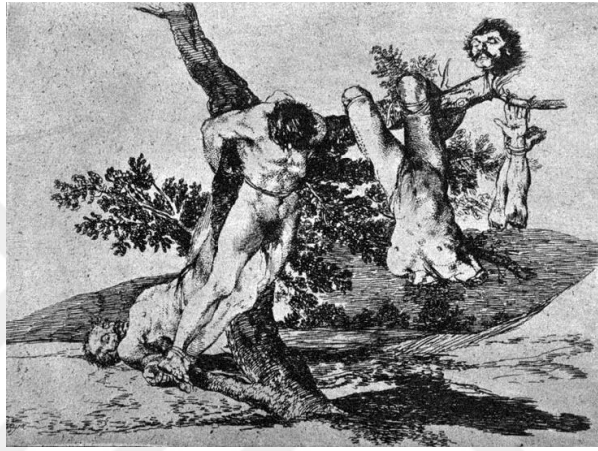


Romantik akım sanatçılarından Francisco de Goya iktidara hizmet etmeyi reddederek hem tavrını hem de siyasi görüşünü eserlerinde açıkça ortaya koyan sanatçılardan biridir. İspanya'daki zulüm ve Napolyon savaşlarından etkilenerek yaptığı Savaş Felaketleri seri buna örnek niteliktedir(Kıvanç, 2016).

Goya, 18. yüzyılın ilerleyen yıllarında, İspanyol liberallerle yakından ilişkilendirilmiştir. Bu yazar, sanatçı ve düşünürler kilisenin ve monarşinin mutlakçı değerlerine karşı çıkmış ve yeni bir kültürün oluşumuna katkıda bulunmuştur. Bu çerçevede, eserlerinde hümanist öğeler bulunan Goya, sık sık İspanyol Aydınlanması'nın öncüsü olarak gösterilir(Whitnam ve Pooke, 2013: 224).

Resim: 18, Francisco Jose de Goya, “Savaşın Felaketleri No:39”, 1810

(Kılınç, 2016)



Romantik sanatın akımında bir bedenin fiziki görüntüsünün bilinçteki biçimi görsele olan aktarımı ile son bulmaktadır. Louis David'ın beden yaklaşımı ile Delacroix'nın bedenleri aynı şeyi iletmeyi hedeflemelerine karşın, bakış açıları gereksinimleri ve anlatım biçimleri farklıdır. Bu noktada, Romantik sanat bedenin fiziksel ve gösteri boyutunu da değiştirmektedir. Goya'nın çalışmaları Sürrealist bir yaklaşımı da içerisinde barındırmaktadır(Uzunkaya, 2010).

Fransız Romantizminin en önemli ismi ise şüphesiz Delacroix olmuştur. Delacroix çıplaklarıyla da dönemi ve sonrasında çok fazla gündeme gelmiş olmasına rağmen, çıplak kullanımları, çıplaklık ve erotizm ilişkisini zamanının ilerisine götürür nitelikte değildir. Delacroix çıplaklarında, çağdaş bedensel güzelliği resmetmeye çalışır ancak bunu yaparken kullandığı güçlü boyunlu, küçük göğüslü, geniş karınlı ve çekici kol ve bacaklara sahip çıplaklar, düşsel havalarından kurtulamaz. Çıplaklar ne bir fotoğraf, ne de ressamın modelidir, onlar hala gündelik yaşamın dışından birer imgedir(Belice, 2012: 29).

Resim: 19, Eugene Delacroix, “Halka Önderlik Eden Hürriyet”, 1830

(Uzunkaya, 2010)



Sanat, 18. Yüzyıldan 20. Yüzyıla kadar siyasi bir karakter kazanmış ve kurumsal bir hale gelmiştir. Beden bu gelişmelerden etkilenecek çoğunlukla siyasi iktidarların toplumu etkilemek amacıyla kullandığı bir araç haline gelmiştir. Bu dönemde açıkça siyasi fikirlerin beden üstünden kurgulandığı bir dönem haline gelmiştir. Ayrıca, Modern dönemde pozitif bilimlerin daha da önem kazanması ve varlığın sebebinin tanrı dışında mantıksal ve somut nedenlerle açıklanabilmesiyle birlikte kendisini gösteren Sekülerizm(din ve devlet işlerinin birbirinden ayrılması)ile sıradan insan bedenine yönelik ilgi artık en üst seviyeye ulaşmıştır. Rönesans dönemiyle başlayan bilimsel ilerlemeler hümanist yaklaşımı ortaya çıkartırken, modern düşünceyle durmaksızın ilerleyen bilim, bedene tekrar bakışı ortaya çıkarmıştır(Kılınç, 2016).

Modern sanatın başlangıcında, aktörler, dansçılar, yıkananlar gibi konular kendisine sıkça yer bulmuştur. Bu bedenlerin kullanım amacı, sanatta kullanılan ifadenin yarattığı kaygıdan oluşan beden diliyle alakalıdır. Endüstrileşmeyle insanın kendi isteklerini ve kaderine hükmeden ve geliştiren bir varlık olduğu fikri tehdit altına girmektedir. Bu tehdit sanatçılar arasında insan bedeninin yaşaması için çeşitli yöntemler geliştirmelerine neden olmaktadır. Mesela; Henri Matisse ve Pablo Picasso erken dönemlerinde insan bedenini soyut mekanlara yerleştirmektedir(Yener, 2010).



19. Yüzyılın ikinci yarısından sonra açık hava ve kır sahneleri İzlenimcilik adı altında, geleneksel olana karşı çıkarcasına ve alışılmışın dışında betimlenmeye başlamıştır. İzlenimcilik bu anlamda sanatta başkaldırının ve özgürleşmenin önünü açmıştır. Bu özgürleşme, beden konusundada bir takım değişimlere neden olarak kırılmalar meydana getirmiştir. Modern dönem iktidarının baskı altında tutmaya çalışmalarına tepki olarak ortaya çıkan yeni sanat biçimi, bedeni ahlaki söylemlerden uzaklaştırmıştır(Ekici, 2010).

Resim: 20, Edouard Manet, Kırdaki Piknik, 1863

(Ekici, 2010)



20. Yüzyıla kadar etkisi mevcut olan akımlarda bedenin değişim süreçlerinde ne gibi görsel yanılsamaların ya da gerçeklerin bulunduğu ortaya koyulmaktadır. Rönesans, Yeni Klasizm, Barok akımları bedene kuralcı otoriter, zihinsel ve toplumsal eşitlikle bütünleyici bir yaklaşım göstermektedir. Fakat, Maniyerizm ve Romantik Sanat akımlarında bu değişerek sanatçının istek ve öznel tutumuyla ortaya koyulmaktadır. İzlenimciler ve Realist Sanat akımlarında ise benzer nokta düzene başkaldırıdır. Realistler toplumsal konuları ele alırken, hakim olanı göz önünde bulundurmamaktadır. İzlenimcilerde bunu daha öteye taşıyarak bedeni, sanatsal kuralları reddederek daha özgün bir üslupla modernizmin oluşumuna katkı sağlamışlardır. Bu sayede, beden daha özgün bir biçime sahip olmuştur. Bu özgün üslup zamanla şekilsizliği ve erimeleri beraberinde getirecektir (Uzunkaya, 2010).

1800'li yıllarda, beden mitolojik ve dinsel konularda kendisine yer

bulmaya devam etmektedir. Sanatta beden bu din ve mitoloji sınırından kurtulması 1800 lü yılların ortalarında gerçekleşmiştir. Gustave Courbet “Dünyanın Kökeni” yapıtıyla, beden temasına o zamana kadar gerçekleşen en cesur yaklaşımı gösteren sanatçı olmuştur(Yener, 2010).

Modernlik söylemi içinde bireylere dayatılan toplumsal ahlaki değerlere, cinselliğin ve beden denetim altına alınmasına karşı tepkinin en cesur yorumu, Courbet’in “Dünyanın Kökeni” adlı tablosudur. On dokuzuncu yüzyılda Halil Paşa tarafından sipariş edilen ve döneminde gizli tutulan resim, yirminci yüzyılda koleksiyonlardan çıkartılıp sanat dünyasında sergilendiğinde yirminci yüzyıl insanında bile büyük bir şaşkınlık uyandırmıştır. Courbet, resimde bacaklarını açmış, göğüs, göbek ve kadınlık organı dışında diğer uzuvların görünmediği bir kadın bedenini resmetmiştir. Bedenin sadece cinsel organını nesneleştiren Courbet, topluma açık bir yerde sergilenmeyecek olmasının verdiği emniyetle bedeni hiç olmadığı kadar pornografik bir görünümde sunarak, teşhir edilen bir objeye dönüştürmüştür(Belice, 2010: 129-130).

20. Yüzyıl’ın gelişini dönemin sanatçı ve yazarları heyecanla ve umutla karşılamıştır. 20. Yüzyıl teknolojik olarak ilerlemelerin ve demokratik ideallerin insanlar için ekonomik ve sosyal olarak gelişim umudu olarak düşünülmektedir. Buna rağmen, politik mücadelelerden dolayı iki dünya savaşı bu yüzyılda gerçekleşmiştir. En önemlisi ise, dünya tarafından 1945 sonrasında ABD üstünlüğü kabul edilmiştir. Bu kabul ediş Amerika’nın sanat alanında bir dünya merkezi olmasını sağlamıştır. Sanat göstergesi olan bedeni Modernizmde gerçekleşen tüm bu gelişmeler etkilemiştir. Beden olgusuna yönelik bu yaklaşımlar Rönesans sanatının idealize ettiği beden formundan çıkarak modern bir kimliğe dönüşmüştür. Beden, modern dönemin ilerlemecilik düşüncesiyle uyum göstermektedir(Uzunkaya, 2010).

Dışavurumculuk ile 20. Yüzyılda dış dünyanın izlenimi terk edilerek sanatçının iç dünyasına yönelim gerçekleşmiştir. Dışavurumcu tavır aslında ilk olarak mağara resimlerinde kendisine yer bulmuştur. Dışavurumculukta beden algısı ise çarpıcı ve ölçsüz figür hareketlerini barındırmakta, gerçekçi beden anlayışından oldukça uzak ve bilincin görsel karmaşasından beslenerek ortaya koyulmaktadır.

Bedendeki uyumsuzluk, Maniyerist üslubun gerçekleştirdiği ölçülerin kaymasından çok daha bağımsızdır. Dışavurumcu sanatta beden, estetiksel haz amacından çıkmış ve cinsiyetsiz bir hal almıştır(Uzunkaya, 2010).

20. Yüzyılın başlangıcında politik tutarsızlık ve ekonomik bozuklukların meydana geldiği Almanya ve diğer kuzey ülkeleri sanatçıların geliştirdiği bir sanat akımı olan Dışavurumculuk, doğayı gördüğü şekilde aktaran izlenimcilere tepki olarak, duyguları ve iç dünyayı aktarmayı amaç edinmişlerdir(Ekici, 2010).

Resim: 21, Ernst Ludwig Kirchner, Topçu, 1915

(<https://www.wikiart.org/en/ernst-ludwig-kirchner/the-soldier-bath>)

Erişim Tarihi: 11.12.2017



Kübizm, Picasso ve Braque'ın Cezanne resimlerini temel alarak başlattıkları sanat akımıdır. Akım, çözümleyici(analitik), Yüksek çözümleyici ve birleşimci(sentezci) olarak üç aşamada gelişmiştir(Yılmaz, 2010).

Biçim, içerik, çizgi ve renk ilişkisi, resme yeni anlamlar yükleme aşamasında tarihsel olarak sürekli değişime uğramıştır. Resim Sanatı bunu bir tür göstergeler zinciri halinde sunarak, modern zamanlar içerisinde oluşan bu değişim, köklü ve Avangard bir sanat akımı olan Kübizm'in (1906-1939) doğmasına neden olmuştur. Bu farklılaşma sayesinde resimdeki nesneler parçalanıp tanınmayacak hale getirilerek Fovizm'in(1905) kendi gerçeği olarak bilinen düz renk kullanımı, bu içerikte parçalara ayrılmaktadır(Uzunkaya, 2010: 49).



Resim: 22, Pablo Picasso, Woman Under a Pine Tree, 1955.

<https://www.pablopicasso.org/woman-under-a-pine-tree.jsp>

Erişim Tarihi: 23.12. 2017



Picasso bu eserinde ve diğer birçok eserlerinde olduğu gibi, sanatı aracılığı ile gerçeklik tartışmalarının geldiği noktanın iyi bir örneğini oluşturmaktadır. Eserde kübik tavır ile parçalanmış beden, Lacan'ın parçalanmış beden algısı adlı yaklaşımı ile ilişki kurmaktadır(Yılmaz, 2010).

Fütürizm, geçmişin tüm öğretilerine, kitaplarına, okullarına ve geleneklerine karşı çıkarak sanatta hızı ve devinimi savunan akımdır. Fütüristler yeni bir beden anlayışı ve mekân anlayışı oluşturmayı amaçlamışlardı. Fütürizmle kendisini gösteren hareket ve hız, Kübizm'le ortaya çıkan çıkan parçalanma, sanatta eş zamanlı bir anlatımın oluşmasını sağlamıştır. Tüm bunların sonucunda birlikte beden, hareketin parçalandığı bir üslup ortaya çıkmıştır(Uzunkaya, 2010).

Resim: 23, Marcel Duchamp, *Merdivenden İnen Çıplak*, 1912

(Uzunkaya, 2010)



Duchamp'ın “Merdivenden İnen Çıplak” isimli eseri, fütürist etkilerin belirgin olduğu bir eserdir. Resimde nesneler ve beden parçalanarak tanınmayacak hale getirilmiş ve ayrıca renk terk edilerek gri kahverengi tonlar kullanılmıştır. Beden artık duyularla kavranabilmekten uzak ve stilize edilmiştir(Uzunkaya, 2010).

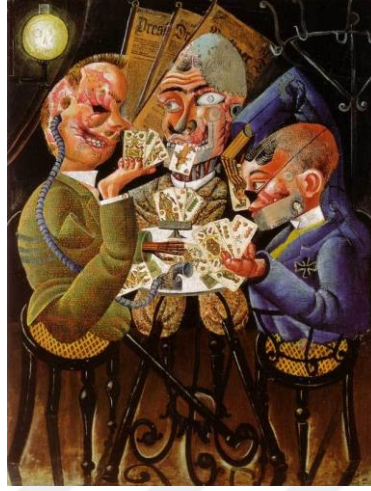
Bedenin sanatta üç boyutlu yanılsaması gerçekçi bir derinlik kazanarak sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırmada beden, estetik olana yakın bulunmaktadır. Parçadan bütüne gidişin Rönesans sanatından ayrıştığı nokta ise araştırmacı mantık yaklaşımıdır. Düzenli, uyumlu ve görsel haz için oluşturulan insan bedeni, iki sanat akımının yaklaşımı ile dağılmıştır. Fakat, bedenin parçalanması Fütürist akımla harekete dönüşünce farklı tasarım ürünleri ortaya çıkmıştır(Uzunkaya, 2010).

Dadaizm Zürih'te ortaya çıkmıştır. Bu akım Tristan Tzara ve Hugo Ball tarafından ‘Cabaret Voltaire’de temelleri atılmıştır. Dadaizmde tavrı ve kullanımıyla hayat bulan ready-made, günümüze kadar ortaya çıkan her sanat akımında kendisine yer bulmuştur. Dadaizmde bedenin nesnelleşmesi onun olmadığı anlamına gelmemektedir. Dadaizm öncesi idealleştirilen, deformasyona uğrayan, içselleştirilen, parçalanan beden yerine, dadaizmde ready-made kullanımı ile her şeyin sanat olabilme olasılığına yönelik dönüşüme uğramıştır. Bu doğrultuda, insan bedenide sorgulama kalıbından uzaklaşarak genele yayılacaktır(Uzunkaya, 2010).

Dadaizm'in öne çıkan beden kullanan sanatçılarından Otto Dix, savaşta defalarca yaralanmış, hatta ölümden dönmüştür. Savaşın sonra “Skat Oynayanlar” isimli eserini yapmıştır(Ekici, 2010). “Savaşta korkunç şekilde yaralanarak uzuvlarını kaybetmiş askerlerin kopan uzuvlarının yerini alan mekanik parçalarla oluşmuş yarı insan, yarı makine görünümlü bedenleri, korkutucu bir çirkinliğe sahiptir”(Ekici, 2010: 167).

Resim: 24, Otto Dix, Skat Oynayanlar, 1920

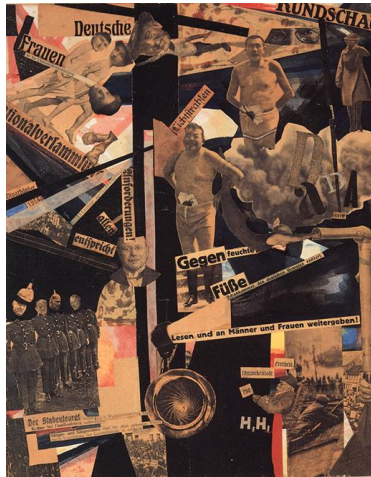
(Ekici, 2010)



1. Dünya Savaşında ağır bir yenilgiye neden olarak görülen Alman yönetimine duyulan öfke ve nefretin meydana getirdiği, Dada grubunun üyesi olan Hannah Höch'ün eserleri oldukça politik ve faşizm düşmanı bir tavidir. 1919 yılında ortaya koyduğu 'Dada Panorama' isimli kolajı, Almanya'da parçalanmış toplumsal düzenin sembolü olmuştur(Ekici, 2010).

Resim: 25, Hannah Höch, Dada Panorama, fotomontaj, 1919

(Ekici, 2010)



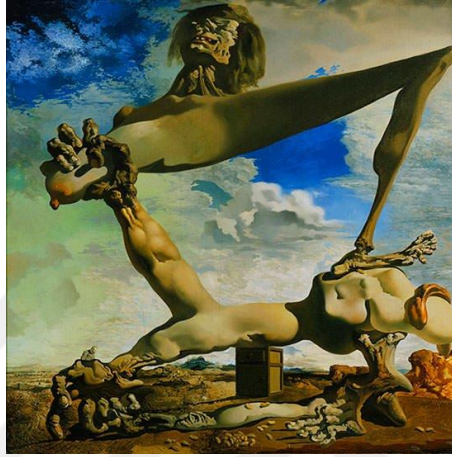
Sürrealist sanatta zihinsel birlikteliğin aktif olarak ayrımıyla sunulan nesnelerin alakasızlığı ve karşıt tavır sergilemelerinden kaynaklanmaktadır. Biyolojik olarak var olması imkansız beden, farklı nesnelerin birleşimiyle görsel ve zihinsel açıdan mistik hava yaratmaktadır. Bu zamana kadar görülmemiş şekilde

deforme edilen beden fantastik ve gerçek arasında bir yerde konumlanmaktadır(Uzunkaya, 2010).

Resim: 26, Salvador Dali, Soft Construction with Boiled Beans, 1936

(<http://www.druma.co/dali-famous-paintings/dali-famous-paintings-salvador-dali-most-famous-paintings-artworks-photos/>)

Erişim Tarihi: 11.12.2017



Gerçeküstücülerin istedikleri mesajı vermek için parçaladıkları bedeni olağandışı bir biçimde yeniden yapılandırma yöntemini kullanan sanatçılardan Rene Magritte'nin resimleri, birazdaha felsefi özellikler barındırır. Ne kadar doğru çizilirse çizilsin gerçeğe asla yaklaşılamayacağını düşünen sanatçının biçimleri, gülünç, korkutucu, ilginç, acayip ve irkiltici gibi kavramların karışımından oluşmuştur. Magritte, görüntünün ardındaki gerçeği ve özü bulmak için, insan bedenini yalnızca biçim açısından değil, anlam açısından da sorgulamıştır. Magritte, insan bedenini, toplumsal ve ahlaksal geçmişinden arındırarak, bütünlüğünü bozmuş, ve kimliksiz bir nesneye dönüştürmüştür. Kadın cinsel organlarının biçimlendirdiği "Tecavüz" adlı resminde, kadın bedeninin organları arasında, işlev ve anlam bakımından değiş-tokuş yapılmıştır(Ekici, 2010: 181).

Resim: 27, Rene Magritte, Tecavüz, 1936

(Ekici, 2010)



Daha çok mimari ve heykel eserleri kapsayan bir akım olan konstrüktivist sanat hareketinde, bedene yönelik yaklaşımlar makina ve insan birlikteliğini ortaya koymak istemektedir. Yapı ve beden ilişkisini en etkin biçimde ortaya koyan sanatçı ise Naum Gabo'dur.

Resim: 28, Naum Gabo, "Head no:2", 1920

(<http://www.tate.org.uk/art/artists/naum-gabo-1137>)

Erişim Tarihi: 11.12.2017



Beden, Klasik sanatın öne çıkan sanat formu heykelle ölçülü, ideal ve mükemmel güzelliğe ulaşma çabası içerisinde kendisine yer bulmuştur. Ortaçağ sanatı ile birlikte ise beden dinin yönetimi altına girerek, dini öğretileri aktarmak adına sanatın içerisinde yer almış, dinin izin verdiği şekilde bulunmuştur. Rönesans

ile beden hümanizm ile birlikte değer kazanmış heyecanlı bir beden haline gelmiştir. Modernizm’de din ve devlet işlerinin ayrılmasıyla beden üstünde siyasi fikirlerin yürütüldüğü, sanatta ise biçimsel olarak parçalanmaların yaşandığı bir beden haline gelmiştir.

#### 4.4.3. Postmodern Sanatta Beden Algısı

Postmodern sanatta beden olağan olanın dışına çıkarak araç durumundan amaç durumuna gelmiştir. Beden ilk çağlardan bu zamana kadar model olarak kullanılmıştır. 20. Yüzyılda başlayan ideal güzellik anlayışından vazgeçme çabalarının olduğu dönemde bile sanat eserlerinde beden hep konu olmuşlarak kendisine yer bulmuştur. Postmodern sanatın başlangıcından bu yana, beden konusu sanatta amaç olmuş, fiziki, duygusal, toplumsal tüm sınırları irdelenerek beden bir anlatım nesnesine dönüşmüştür. 1950’li yıllardan sonra, sanat ve sanatçı anlayışının değiştiği gibi bedene yüklenen anlamlar ve bedenin kullanım şekilleride değişiklik göstermektedir(Duru, 2011).

Duchamp’ın sanat nesnesi olarak, bir pisuvarı ortaya koyması ile birlikte sanatta alışılmış estetik normlar değişmiştir. Pisuvanın sanat olarak kabul edilmesiyle sanatın görevinin güzellik olmadığı ortaya koyulmuştur. Böylece kavramsallaşan sanat anlayışıyla sanat eserleri düşüncelerle ortaya koyulan eserler olmaya başlamışlardır. Postmodern dönem içerisinde sanatçılar tabu olan tüm konuları irdelemeye başlamıştır(Doğan, 2014). Bu irdelenen konuların en önemlilerinden bir tanesi ise beden konusudur.

1980’li yılların sonlarına doğru, güncel sanatın ve teorinin bedeni irdelleyerek kullandığı, sanatçıların bedeni açıkça kullanmalarını sınırlayan baskılara aldırmayarak özgürleşmeye başlanan bir dönem haline gelmiştir. 1980’li yıllara kadar sanatta fikir - beden ikiliği irdelenirken, 1980’li yıllarda bedensellik adına bir dönüşüm yaşanmıştır. Bedenle ilgili bu dönüşümde bölünmüş, histerik, kırılğan, grotesk, arınmamış ve idealize olmayan bedenler sorunu ele alınmaya başlamıştır. Bu estetik anlayış sefil ve şekilsizlik kavramları arasında bir tartışma haline gelmiştir. Bu kavramlar, bedene dönüşü ele almanın ile farklı şeklidir ve her iki kavram da Georges Bataille tarafından teori olarak ortaya koyulmuştur. Bu teoriler, sanatın form

temelli yaklaşımına karşı içeriği temel alan anlayış biçimini öne çıkarmaktadır. 1990’lar ise, sanatçıların sanat eserinde ‘bedensel çöpleri’ ön çıkardığı, iğrençlik konusunu işledikleri, bedenin sınırlarının zorlandığı bir dönem olmuştur(Doğan, 2014).

1993 yılında, Whitney Müzesi’nde gerçekleşen ‘İğrenç Sanat: Amerikan Sanatında Arzu ve Nefret’ sergisi farklı sanatçıların ortaya koydukları işlerin Abject Art ismiyle anılmasını sağlayan en önemli sergilerden bir tanesidir. Tecavüz ve ölüm gibi konuları işleyen Cindy Sherman’ın parçalanmış oyuncak bebeklere ait fotoğrafları, ölü bedenlerin bozulmadan önce morgda fotoğraflarını içeren Andres Serrano’nun “The Morgue” serisi ve bronz, lateks, reçine veya kartonpiyerden yapılmış idrar, dışkı ve kan sızdıran veya sıyrık beden veya beden parçaları kullanan Kiki Smith’in işleri, beden sınırları ve organları bu sergide eser olarak ortaya konan işlerden bazılarıdır(Doğan, 2014).

Resim: 29, Cindy Sherman, ‘İsimsiz 96’, 1981

(Güray, 2017).



1985 sonrasında gerçekleştirdiği fotoğraflarda cinselliğin itici uç noktalarında dolaşan sanatçı yapay beden parçaları kullanır. Cinsel uzuvları olabildiğince nesneleştirerek, tüketim olgusuna hizmet eder hale getirir. Rahatsız edici bir gerçeklik algısının hakim olduğu bu çalışmalarda artık kimliklerin anlaşılabilirliği kalmamıştır(Güray, 2017: 403).



Resim: 30, Andres Serrona, “The Morgue: Death by Drowning II”, 1992

(Eslek, 2011)



1970 yılında İngiltere’de dünyaya gelen Jenny Saville, bedensel travma mağdurlarını tuvaline aktarmıştır. Bunun nedeni 1980’li yılların televizyonlarda, gazete ve afişlerde tüketim kültürünün güzel bedenlerine, Aids’in yıkımına, feminizm çağrılarına, ‘bedenimiz bizimidir’ sloganlarına maruz kalmış olmasıdır. O bir kadın sanatçı olarak tüm bunların içerisinde feminizm ile ilgilenmiştir(Yıldırım, 2008). Saville, tuval alanının tümünü kaplayan tek figürlü resimler ve bedenleri iç içe geçmiş, uzuvları birbiriyle bütünleşmiş gibi algılanan, birçok figürün mevcut olduğu resimler ortaya koymuştur. Saville’in kullandığı tuvalde büyük alanı kaplayan et dokusu, hayattaki bir canlı varlığı ifade etmek yerine etin dolaysız kendisini ifade etmektedir. Bacon’ın resimlerinde uyguladığı gibi, Saville’in resimlerinde var olan imgeler, bir kasapta bulunan etlerden farklı değildir. Saville’in resimlerinde, Bacon’ın resimlerinde sığır etlerini ortaya koyuş biçiminden etkilendiği açıkça görülmektedir. Seville’in bedenleri, aşırı büyüklükte ve orantısız olması nedeniyle et görüntüsünü vermektedir. Çoğunlukla resimleri kavramsal yanıyla değerlendirilsede, kalın boya tabakalarıyla ve geniş fırça darbeleriyle, irite edici bedenlerine dokunulması bir his oluşturmuş, bu sayede resimdeki yeterliliğini de ortaya koymuştur(Ekici, 2010).



Resim: 31, Jenny Saville, Propped, 1992

(Ekici, 2010)



İngiliz ressam Francis Bacon 1909'da Dublin'de doğmuştur. Tuval resmini girdiği çıkmazdan kurtarmış ve beden temasını kendince yorumlamıştır. Çağdaş figür resminin öncüsü olan Bacon, postmodern kuramcıların aklını kurcalayacak biçimleri resminde kullanmıştır. Gilles Deleuze Bacon'un resimlerinde beden kavrayışımızla alakalı çağdaş ayrıntıların varlığını saptamıştır. Deleuze'e göre; Bacon bedende ölmüş etin gizil güçlerini bulmaya çalışan kasap gibidir. Bacon, Tabii ki bizler etiz, aday cesetleriz diyerek Deleuze'u desteklemektedir(Yıldırım, 2008). Bacon, et ile olan ilgisini mezbahada hayvanların ölüme giderken korkusu ile çarpmıha gerilme arasındaki benzerliği göstererek açıklamaktadır. Bacon bilinçdışı ile hayal gücünün korkutucu şekillerde birleşmesini ürünü kabul edilecek resimler ortaya koymuştur. Bacon bedenlerinde uygarlığın baskı kurduğu, insanın özünde mevcut olan kaotik durumu ortaya koymaktadır. Bacon bedenlerini kapalı alanlarda yatay ve dikey çizgilerden meydana gelen kafeslerde sıkışmış halde oluşturmaktadır(Doğan, 2014).

Resim: 32, Francis Bacon, Figure with meat, 1954

(<https://www.artgallery.nsw.gov.au/exhibitions/francis-bacon/slideshow/>)

Erişim Tarihi: 19.12.2017



Bacon, 20. Yüzyılın en önemli İngiliz ressamı olduğu düşünölmektedir. Ortaya koyduğu işlerde, Varoluşçuluk düşünce sisteminin yansımalarını bulundurmaktadır. Varolmanın acısı, ümitsizliğı ve insanlığın kötü olduğu düşüncesi varoluşçuluğun temeli olarak resimlerine yansımaktadır(Yigen, 2014).

Toplumun psikolojik durumunu irdeleyen sanatçı Marc Quinn, ‘‘Self’’ adlı heykel eseriyle günümüz postmodern insanına yönelik sorgulamaların üstüne gitmektedir. Sanatçı heykeli oluşturabilmek için vücudundan beş ay boyunca dört buçuk litre kan aldırılmıştır. Vücutta bulunan kan miktarına eşit olan kan, sanatçının dişçi alçısından yapılan büst kalıbında dondurulmuştur. Sıvı maddenin donmasından kaynaklı kırılgan yapısı çatlaklar haline gelerek, donmuş olan kanı hissettirmektedir. Heykelin soğuk duruşu yaşam ve ölümü sorgulatmasının yanı sıra sanatın kalıcılığı ya da kırılganlığı konularına da dikkat çekmektedir(Uzunkaya, 2010).

Resim: 33, Marc Quinn, Self,1991

(Uzunkaya, 2010)



Postmodern dönemde, aşırılıklardan meydana gelen ve gerçekleşen gerilimlerin bir şekilde dengelenmesiyle kendisini ortaya koyan bir yapıyı gerekli kılan bir beden algısı mevcuttur. Bu doğrultuda Postmodern özne, meydana gelen bu gerilimlerden kurtulmaya çabalayan bir özne olmak yerine, gerçekleşen her gerilim durumunu bir başka durumla nasıl düzeltebileceğini bilen öznedir. Modernliğin uysal bedeni, postmodern toplumda özgürlük alanını genişletmiş bir beden haline gelmiştir. Fakat bu beden, tüketim toplumunda kapitalist sistemle sürekli kısıktırılmaktadır. Bir yandan her arzunun tatmin edilmesi için tüm seçenekler önüne serilerek mutlu olması sağlanırken, diğer yandan, bu zamana kadar hiç karşılaşmadığı kadar istila edilmiş bir beden konumuna gelmiştir(Yener, 2010).

Postmodern dönemde, ideal beden anlayışı bulunmaktadır. İnsanlar bedenleri üstünde değişikliği sağlayacak esteik cerrahi vardır. Kozmetik ürünler vasıtasıyla insanlar özellikle bedenlerinin en öne çıkan yeri olan yüzlerinde herhangi istedikleri görüntüye kavuşabilmektedirler. Tüm bunlarla birlikte, bedenlerini kendilerini ne şekilde iyi kabul ediyorsa, o şekilde olmasını sağlayabilmektedir(Belice, 2012).

Resim: 34, Antony Gormley, Air, 2015

<http://www.antonygormley.com/sculpture/chronology-item-view/id/3019/page/47#p1>

Erişim Tarihi: 01. 01. 2017



Gormley'in ürünleri, onun verili bilgidan çok deneyime olan ilgisini yansıtır. Onun estetik duyarlılığı, bededeni içerden algılayarak, var oluş hallerini ortaya çıkarak yeni bedenler yaratmaya yöneliktir. Kendi bedenini açığa çıkararak yeniden kurma stratejisi, onu figür çalışan diğer sanatçılardan ayrı kılan en önemli özelliktir. Onun figürleri cinsiyete, bir sürece, belli bir kimliğe ya da statüye ait olarak tanımlayabileceğimiz ya da tek başına insan dediğimiz bir varlığa karşılık gelen özneler değildir. Kısaca ifade etmek gerekirse, Gormley'in heykellerinin stratejisi bedenin kendisinden çok orada var olma halidir. Bu varoluş hem bir plastik nesne olarak estetik algıya seslenir, hem de hayata dair bütün eylemlerimizin geçişkenliğini ve iç içeliğini farkettirir(Eraldemir, 2010:130).

Modern dönemin saklı bedeni, postmodern dönemde özgür ve göz önünde beden haline gelmiştir. Postmodern beden, kendi ifade yolunu cinsellik aracılığı ile seçmektedir. Cinsellik ve beden arasındaki ilişki, görsellik ve cinselliğin birlikte sunumu ile göz önüne serilmektedir. Postmodern beden, sanal ortam aracılığı ile bir taraftan ortadan kaldırılırken, diğer yandan ticari bir araç olarak yüceltmektedir(Uzunkaya, 2010).

#### 4.4.3.1. Pop Art ve Tüketim Nesnesi Olarak Beden

İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerika sanatın merkezi haline gelmiştir. Kapitalist düzen mantığının tüketim merkezli düşüncesinin geliştiği bu dönemde sanatta bu değişimden etkilenmiştir. Bu etkileşim tüketim kültürü ile ortaya çıkan Pop Art ile sanata yansımalarını göstermiştir. Pop Art 1950-1960 arası yıllarda ortaya çıkmıştır. Pop-Art, Popüler Kültürün bir yansımasıdır. Pop Art'ın tüketim kültürüne bir karşı çıkış mı, yoksa onu destekler bir sanat hareketi mi olduğu ise bir tartışma konusudur. Pop-Art akımı, kapitalist ekonomiyle bağlantılı ve tüketim kültürünün gelişimine paralel hızla birçok ülkeye yayılarak sanatçılar tarafından benimsenmiştir. Akımın en önemli ismi Andy Warhol'dur(Kılınç, 2016). Amerikan Pop Art ile beden algısı değişerek tüketim odaklı bir hal almıştır. Bu beden algısı Postmodern sanatı ve bu dönem içerisindeki beden algısını da değiştirmiştir.

Sanat yapıtı aslında her zaman yeniden üretilmiştir. Usta sanatçıların önceki dönemlerde yapmış olduğu eserler içerisinde bulunan dönemlerde öğrenciler tarafından öğrenme amaçlı taklit edilmiştir. Ancak, üretilen sanat yapıtları yeniden üretilebilirlik için tasarlanmış bir şekle bürünmüştür. Bu yeniden üretim biçimi önce özgün baskı ile sonrasında ise önemli bir aşaması olan fotoğrafla gerçekleşmiştir(Benjamin, 2014). Andy Warhol bu yeniden üretilebilirliği kullanarak sanat yapıtını tekrar ve tekrar üretmiştir.

Resim: 35, Andy Warhol, Torse (Double), 1982

<https://lamodern.com/featured-artists/andy-warhol/>

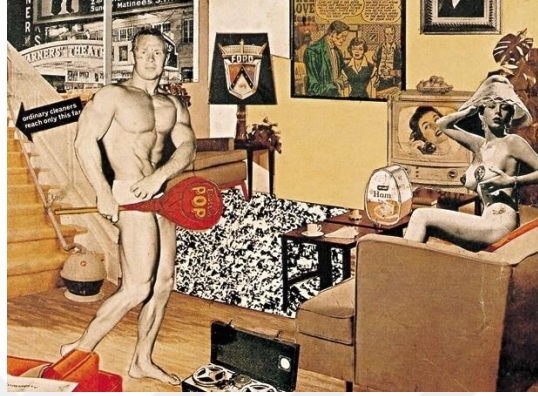
Erişim Tarihi: 23. 12. 2017



Pop Art'ın bedeni tüketim nesnesi olarak ideal güzellikte bedenler kullanan sanatçılarından bir tanesi ise Richard Hamilton'dur.

Resim: 36, Richard Hamilton, Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Yapan Nedir?, 1956

(Kılınç, 2016)



Pop Art altında figurative eserler üreten sanatçılardan bir tanesi ise Tom Wesselmann'dır. 1960 sonrası çalışmalarında çıplak kadın bedenlerini dış kontur çizgileriyle biçimlendirerek içlerini yüzeysel ve canlı renklerle boyamıştır. Wesselmann'ın kadınlarının Amerika'da yaşadıkları çok açıktır ve buna bağlı olarak Popüler kültürü yansıtmaktadır(Uzunkaya, 2010).

Resim: 37, Tom Wesselmann, Sunset Nude With Matisse Odalisque, 2003

(Uzunkaya, 2010)



Beden tüketim toplumunda, zevkin, arzunun ve estetiğin birleştiği bir mekan haline gelmiştir. İdealize edilmiş ve estetize edilmiş bir imge-bedendir. Pazarlanan her ürün gibi, imge-beden de sürüme sokulmakta ve pazarlanmaktadır. İmge-bedenin asıl amacı arzuya neden olarak tüketime hizmet etmektir. Her birey böyle bir bedene sahip olmak istemelidir. Bu ise pazarlanan ürünleri almakla gerçekleşecektir. Tüketim odaklı çalışan bu beden haz ve tüketime odaklıyken, beden sanatçısının bedeni acı ve endişeyi irdeleme yolunda bedenini kullanmaktadır (Yılmaz, 2005). Postmodern dönemin tüketim merkezli yaşam biçiminde arzunun karşılanması yönünde yapılan üretim, önce gerekli arzunun oluşması için bedeni bir arzu nesnesi olarak sunmaya çalışmaktadır. Sanat, bedenın arzu yaratmak için kullanılmasına karşı tepkisel olarak eleştirilerde bulunmuştur(Karasu, 2006).

Tüketim kültürünün yapısı içinde beden, daha farklı özellikleri ile bulunmaktadır. İlk olarak beden tüketen bir bedendir. Zygmunt Bauman' a göre iki beden vardır. İlk üretim kapasitesi ile değerlendirilirken, ikincisi ise içinde yaşamsal arzuların ve hazların, deneyimlerin ve duyuların olduğu tüketim kapasitesiyle değerlendirilmektedir(Yigen, 2014).

1980'li yıllardan sonra tüketim kültürünün çarpıcı ve sıra dışı tekniklerle kurguladığı ve sorguladığı tasarı bedenler modern estetik teknolojileriyle birlikte sanat endüstrisi tarafından insan bedenini yeniden tanımlamaktadır. Beden ya da daha genelleştirilmiş bir söylemle güncel sanat bağlamındaki beden kavramını ele alırken, onu kuşatan toplumsal ve fiziki koşullardan ve yeni çevresel örgütlenişler içinde bedenın görünüşünden yola çıkmak gerekmektedir(Yigen, 2014: 62).

Beden, gerçekleşen teknolojik gelişmeler ve medya araçlar sayesinde birçok görevi üstlenerek insanlığa hizmet vermeye başlamıştır. Reklamcılıkla birlikte 1960 sonrası gerçekleşen pornografinin bir pazara dönüşmesiyle beden metalaşma ve sermaye olma konusunda en üst noktaya gelmiştir. Beden bu nedenle izleyenlerin zevk almasını sağlayan bir fetiş ve neredeyse değiş tokuş yapılacak bir nesne haline gelmiştir(Ekici, 2010).



#### 4.4.3.2. 1960 Sonrası Gövde Sanatı ve Sanat Nesnesi Olarak Beden

Postmodern dönem içerisinde sanat dalları içinde disiplinlerarası etkileşimler gerçekleşmeye başlamıştır. Bununla birlikte beden algısı rol değişmiştir. Tuval resminde var olan beden, hayatın içerisinde kendi varlığını bularak farklı sanat malzemeleri eşliğinde disiplinlerarası bir anlatım aracı olarak yer almaya başlamıştır(Yener, 2010). 20. Yüzyıl sanatında bedenin kendisi sanatsal bir araca dönüşmüştür. Beden artık yalnızca sanatın nesnesi olma işlevini terk ederek, sanatsal eğilimin etkin öznesi haline gelmiştir. 20. Yüzyıl boyunca sanat yapıtları gerçek boyutundan kopmuş, bu bedeni sanatın ve sanatsal deneyimlerin taşıyıcısı olarak ön plana getirmiştir(Michaud, 2013).

Yeni yüzyılın sanat anlayışında; iki boyutlu tuval yüzeyinin dışına taşan sanatçı, hiç bu kadar farklı kapılara açılan yollarla karşılaşmamıştır. Kendi varlığını ve duruşunu savunan sanatçı daha farklı ve özgün yaklaşımlar da bulunarak çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Çağın ortaya koyduğu teknik ve düşünsel çeşitliklerden faydalanmış, hatta kendi bedenlerini bir tuval ya da fırça gibi kullanmışlardır. Sanat ile yaşam arasındaki sınır ortadan kalkmış dolayısıyla herhangi bir sınırlama olmaksızın sanat yapıtlarını oluşturmaya başlamışlardır. 20. Yüzyıl sanatındaki bu sınırsızlık algısı insan bedeninin de tam anlamıyla sanat nesnesi olarak kullanılmaya başlamasına neden olmuştur. Bu süreçte sanatçı kendi bedenini de doğrudan doğruya malzeme olarak kullanır. Bu sayede bedenin kullanımı ve bedene yüklenen anlamlar değişiklik kazanır(Yigen, 2014: 5).

1960'lı yıllarda beden konusunun artık sanat nesnesi olarak kullanılıyor olması birçok sanatçı tarafından kabul edilmiştir. Performans sanatı 1960'lı tarihlerde yaşanan özgürlük mücadelelerinde insan toplulukları tepkilerini eylemsel olarak göstermeye başlamasıyla ortaya çıkmıştır. Ayrıca 1960'lı tarihlerde yaşanan sosyal devrimin de sanat dünyasında etki yaratarak performans sanatının çıkmasına neden olduğu düşünülmektedir. Çünkü kalabalık protestoların da etkisiyle sanatçılar sanat yapmanın en radikal şekli olarak performans sanatını ortaya koymaya başlamışlardır(Belice, 2012).



Kavramsal Sanat uygulamalarından biri olan performans sanatı bedeni sanat alanı ve sanat yapıtı haline getirmiştir. Soyut dışavurumcu sanatta sanatçının beden hareketlerini resime katarak süreci yansıtmaya çabalarından etkilenen bazı sanatçılar, genellikle bedenlerini olağandışı bir şekilde sunarak iletmek istedikleri mesaj için ortaya kaymaktadırlar. Marina Abramoviç, Stelarc ve Orlan, kendilerine çeşitli zararlar vererek, bedenlerinin sınırlarını ölçme girişiminde bulunmuştur. Müdahaleler, eklemeler ya da çıkarmalar yaparak bedenlerini izleyici önüne çıkaran bu sanatçılar günümüzün güzel beden anlayışına karşı çıkarak estetik olmayan görüntüler ortaya koymuştur. Performans sanatçıları, tüketim kültürüne, ideal toplum güzelliği anlayışına, sanatın estetik kalıplarına karşı çıkma gibi amaçlar doğrultusunda bu gösterileri gerçekleştirmektedirler. Bu sanatçılar, farklı amaçlar için olsa da ortak amaçları bedenlerini estetik olmayan şekillerde ortaya koyarak izleyicide şaşkınlık yaratmalarındır(Ekici, 2010).

Yılmaz, 20. Yüzyılda beden konusunda meydana gelen bu değişimi şu cümlelerle ifade etmektedir:

Kaprow ve Beuys gibi sanatçılar beden aracılığıyla eylem anındaki varoluşa dikkat çekmişlerdi. Yves Klein, Hermann Nitsch, Gina Pane, Marina Abramoviç, Carolee Scheneeman, Chris Burden, Stelarc ve Orlan gibi sanatçılar ise araç ve amaç ilişkisini tersine çevirerek, eylem aracılığıyla beden üzerine yoğunlaştılar. Bu sanatçılar sayesinde kendi bedenimize, sanat tarihine, sanat yapıtlarında gösterilen şeylere yeniden bakmaya, biçim ve anlam üzerinde yeniden düşünmeye başladık. Acı ve hazzın, yalan ve hakikatin, çirkinlik ve güzelliğin, cinsellik ve masumiyetin, şefkat ve şiddetin beşiği olan bedenimiz(kendimiz) ile yüzleştik –itiraf etmeyi öğrendik(Yılmaz, 2013:354).

Resim: 38, Yves Klein, Anthropometrie Sans Titre, 1961

<https://www.aspenartmuseum.org/exhibitions/24-david-hammons-yves-klein-yves-klein-david-hammons>

(Erişim Tarihi: 26 Kasım 2017).



Tüketim kültürü içerisinde medya ile idealize edilmiş bedenlerin varlığı sürdürülürken, kendi bedeninin kusursuzluğu ile mutsuz bedenler oluşturulmaktadır ve bu bireylerin mutluluğu ise tıbbi alanda estetik cerrahi ile mümkündür. Fransız sanatçı Orlan plastik cerrahi yoluyla gelen güzelliği eleştirmek adına kendisinde bir dizi operasyon(performanslar) gerçekleştirmiştir(Belice, 2012).

Resim: 39, Orlan, *Her Yerde*, Performans ve Video, 21 Kasım 1993

(Yener, 2010)



Orlan'ın performanslarında karşı çıktığı aslında estetik müdahaleler değildir. Onun aslında karşı çıktığı şey estetik cerrahi sayesinde oluşan tek tip beden ve yüz biçimidir. Tektip insan bedenine karşı tepkisi nedeniyle Orlan birçok estetik müdahale ile defalarca görünümünü değiştirerek akılda kalıcı bir görünüme sahip olmayı reddetmiştir(Ekici, 2010).

Resim: 40, Marina Abramoviç, “Lips of Thomas” 1975

<http://marina-abramovic.blogspot.com.tr/2009/11/thomas-lips-1975.html>

Erişim Tarihi: 13.04.2018



1975 yılında Marina Abramoviç Lips of Thomas İsimli performansında önce soyunmuş, galeri duvarına üstüne beş köşeli yıldız çizdiği fotoğrafını asmış ve üstünde, bal, şarap, kristal kadeh, gümüş kaşık ve kırbaç olan bir masaya oturarak önce bir kavanoz ballı gümüş kaşıkla yemiş, daha sonra bir şişe şarabı kristal kadehle içmiş ve sonra duvardaki fotoğrafın önüne gelerek bir jiletle karnını keserek bir yıldız kazımış, ardından fotoğrafının önünde diz çökecek sırtını kırbaçlamıştır. Ardından haç şeklinde bir buz kütesinin üstüne yatarak acı çekmeye devam etmiştir. Marina Abramoviç, bu performansında ne acısını belli etmiş, ne de herhangi mimik hareketinde bulunmuştur. Burada sanatçının amacı bal, şarap gibi güçlü şeyleri tüketerek seyircilerde mide bulantısı yaratmak, jiletle karnındaki yıldızı kazırken, seyircilerin yüzünde korku yaratmak gibi şeylerle izleyiciyi aslında birer aktöre dönüştürerek performansın birer parçası olmalarını sağlamaktır(Fisher-Lichte, 2016).

Performans Sanatı 1960'lı yıllarda ortaya çıkan, izleyicilerin önünde canlı olarak gerçekleştirilen bir sanat biçimidir. Fluxus, Beden Sanatı, Süreç Sanatı gibi çeşitli sanat hareketleriyle de

yakından ilgilidir. Sahne ve gösteri sanatları ile ortak yönler taşıyor olsa da dans, müzik, tiyatro, sirk, jimnastik gibi etkinliklerden farklı olarak görsel sanatların içinden çıkmış öncü bir akım olarak kabul edilmektedir. Kökleri 20. yüzyıl başındaki Dada akımının anarşist performanslarına, 1920 ve 30'lu yılların sürrealist ve fütürist performanslarına ve hatta Jackson Pollock' un aksiyon resmine kadar gider(Belice, 2012: 55).

Resim: 41, Jackson Pollock, Aksiyon Resmi, 1946

(Belice, 2012)



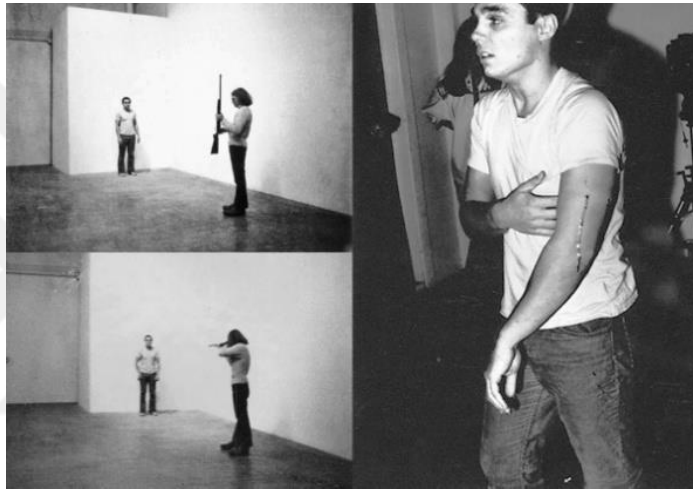
Beden sanatı, Avrupa ve Amerika'da 1964 yılından itibaren Willoghby Sharp'ın yayımladığı Avalanche adlı dergi Bruce Nauman'ın "yüz buruşturmaları", Larry Smith'in koldaki uzun yara izi'ni ve özellikle Vito Acconci'niz ısırtıkları'nı tanıtarak Body-Art'ı gündeme getirmesiyle yaygınlaşmaya başlamıştır. Fransa'da, François Pluchart Artitudes dergisinde "L'Art Corporel"ın farklı anlatımlarını Michel Joumias, Gina Pane ve Urs Lüthi gibi sanatçıların performanslarını tanımlayarak bu yaklaşımı kuramlaştırmıştır(Belice, 2012).

François Pluchart'a göre vücut, malzeme ve anlatım aracı olarak Body-Art'ın temel verisi, aynı zamanda "toplumsallaştırılmış et ve ussuzluk okyanusu" olarak tanımlanmaktadır. Vücut Sanatı'nın bir diğer yönü de "acı ve tehlike" içermesidir. Gina Pane (mahrem) "aksiyon"larında "kendine kötülük eder." Örneğin vücudunda jilette çizikler oluşturur ve kanı sildiği pamukları sergiler. Amerikalı sanatçı Chris Burden de 1970'lerin başından itibaren çeşitli performanslar sergilemeye başlamıştır. Sanatsal ifadesini "kişisel tehlike fikri merkezi" üzerinden temellendirdiği bir dizi gösteri

yapmıştır. En iyi bilinen performansı yaklaşık beş metre mesafeden bir asistanı tarafından sol kolunun vurulmasıdır. "Bakalım ne kadar dayanıklıyım" diyerek 1971 yılında meşhur "Shoot" adlı sanat eserini videoya çekmiştir. Burden, 1971'de bir sergide yaşamını tehlikeye atarak bir arkadaşından kendisine ateş etmesini istemiştir. Videoda da göreceğiniz gibi "elini, kolunu" sallayarak denemesini başarıyla tamamlamıştır. Ona göre sanat limitsiz, yani sadece somut değil soyut şeyleri de gerçeğe dönüştürme peşinde(Belice, 2012: 56).

Resim: 42, Chris Burden, "Shoot", Performans,1971

(Kılınç, 2016)



Performans Sanatçıları 1970'lerin başlarında yeniden temsiliyet mantığını dışlayarak kavramsal bir ifadeye yöneldiler. Bu dışlamada en önemli araçlarından biri insan bedeniydi. Wilhelm Reich, Herbert Marcuse gibi düşünürlerin etkisi altındaki 1968 sonrası 'bedenin özgürleşmesi' vurgusunun bir sonucu olarak bazı sanatçılar bedenin sınırlarını zorlayan deneyimlerle yankı bulan işler ortaya koymuşlardır. Bu amaç için sanatçılar, ritüellistik, kan ve şiddet, tuhaf, anlamlı ya da anlamsız, cinsellikle dolu eylemler yapmışlardır(Belice, 2012).

Resim: 43, Hermann Nitsch, 80. Eylem, 1984

(Ekici, 2010)



1984 yılında, Viyana'da, kalabalık bir izleyici kitlesinin önünde gerçekleştirdiği "80. Eylem" adlı gösterisi, eğlenceli bir müzik eşliğinde başlar. Bir festival gibi görünen eylemin başlangıcında Nitsch'in yardımcıları, beyaz giysiler içerisinde sahneye gelerek, kesilmiş bir sığırın iç organlarını yerlere dökerek üzerlerinde tepinirler. Sahneye getirilen kesilmiş koca bir sığır gövdesi, beyaz bir örtünün gerildiği bir düzeneğin önüne her iki bacağından asılır. Bu arada diğer yardımcıları Nitsch'in çıplak bedeninin üzerine hayvanın iç organlarını dökerek, gelişigüzel masaj yapmaktadırlar. Daha sonra beyaz, uzun bir elbise giyen genç bir adam, gözleri beyaz bir bezle bağlandıktan sonra kollarından bir çarmıha gerilerek, sığır gövdesinin önüne asılır. Nitsch bu esnada kanla doldurduğu bir kabı genç adamın başından aşağı boşaltır. Bedenin üzerine dökülen kan ve hayvanın iç organlarının konmasıyla oluşan çirkin ve bayağılık, arkada yer alan yeni kesilmiş sığırın koca gövdesiyle birleşerek dehşetli bir görünüme dönüşmüştür. Hayvanın iç organlarının üzerine dökülmesiyle boyutu artan beden tacizi, Nitsch'in seyircileri bir rahip gibi kutsamasıyla sona ermektedir(Ekici, 2010: 222).

1960 ve 70'li yıllarda, sanatçılar özgürlüğün anlamını beden ilişkisi bakımından da sorgulamış beden-akıl arasındaki ilişkileri araştırmıştır. İlk olarak nesne olarak irdelenen beden, daha sonra, 1970 yıllada, beden nesne olarak algılanarak klişeleşmesini eleştirmiştir. 1960'lı yıllarda ortaya çıkan Kavramsal Sanat 1970'li yıllarda Body Art'ın dağılmasına neden olmuştur. Beden sanatçısı, kendi

bedenin imgesi yerine bedenin kendisini sanatın merkezine yerleştirmektedir. Body Art, performans ve happening'lerin çıkış noktasıdır. Body Art mazoşist ya da manevi bir anlayışla ortaya çıksa da kendisini farklı biçimlerde de göstermektedir. Body Art sanatçıları incelendiğinde, kendi bedenlerini kullanarak kendi varlıklarından çok toplumsal yapı ve toplumda bedene verilen rolleri sorgulamışlardır(Yener, 2010).

Beden dünyanın sorgulanma yeridir. Artık niyet güzel olanın olumlanması değil, tenin kışkırtılması, bedenin tersyüz edilmesi, tiksinti ya da dehşetin dayatılmasıdır. Bedensel maddelerin(kan, idrar, dışkı, sperm vs.) öne çıkarılması, izleyiciyi muaf tutmayan, sanata ve gündelik hayata konulmuş kısıtlamaları reddetmenin bedelini sanatçının kendi kişiliğiyle, bedeniyle ödediği bir dramaturji oluşturur(Le Breton, 2016: 44).

İnsan bedeninin sınırlarını zorlamak amacı ile sanatı tıp ve teknoloji ile birleştiren Stelarc, 1976-1988 yılları arasında kancalarla vücudunu astırdığı 25 performans gerçekleştirmiştir. Bedenine uyguladığı bu 25 saldırıdan sonra ise bedenine makina parçaları ile uzuvlar eklettirerek bedeni üstünde oynamıştır. Bedenin kancalarla asılacağına inanan sanatçı, sonrasında yaptığı mekanik müdahalelerle bedenin yeniden üretilebileceğini kanıtlamayı hedeflemiştir(Ekici, 2010).

Resim: 44, Stelarc, Uzatılmış Beden, 1976-88

(Ekici, 2010)



Bedenin nesneleştiği Body Art'ta, birçok sanatçının amacı beden, iktidar

ve temsil ilişkisini sorgulamaktır. Eyleme geçen sanatçılar, bu zamana kadar var olan estetik bilinci ve bedeni, sanatın alışılmış tavrından kurtarmak için bu performansları gerçekleştirmektedirler. Bazı sanatçılar ise kendi bedenine yönelmektedirler ve bu doğrultuda mazoşist bir tavırda bulunurlar. Bunun nedeni kamusal alanda sömürülen, cinsiyet politikalarının merkezindeki bedeni sorgulamaktır(Belice, 2012).

Beden artık sanatsal eylemin hem öznesi hem nesnesi haline gelmiştir ve en önemlisi her an, her yerde sürekli olan bir varlık kazanmıştır. 1990'lı yıllardan itibaren sanatta bedenin bir nesne olarak ele alındığı oldukça yoğun olarak görülmektedir. Sanat, bedeni göstermediği zamanlarda bile onu üretici ve performer sanatçı haliyle kullanmakta, sanatçı bu durumda yapıtları oluşturan olmaktan çok kendisi bir yapıt olmaktadır(Michaud, 2013).

Resim: 45, Joseph Beuys – Kır Kurdu. Ben Amerika'yı Severim Amerika da Beni Sever, 1974

(Duru, 2011)



Bedeni sanatsal bir malzeme olarak kullanan çok çeşitli yaklaşımların kesişme noktası, bedenin toplumsal normlarının öğrettiği kültürel değerlerin ötesinde bir doğallık (doğaçlama) içinde sunulmasıdır. Yaşam iç güdüsüyle ölüm iç güdüsü arasındaki ikilemleri irdeleyerek dramatize eden Performans Sanatı, Maurice Merleau - Ponty'nin de söylediği gibi insan bedeninin ancak yaşayarak kavranabileceği gerçeği üzerine kuruludur(Antmen, 223;Yigen, 2014: 32).



## 4.5. Postmodernitede Parçalanma (Yapıbozum), Parçalanın Gerçeklik, Mekân ve Sanatta Değişen Beden

### 4.5.1. Postmodernitede Parçalanma (Yapıbozum)

TDK Türkçe Sözlüğe göre parçalanma; ‘parçalanmak işine konu olmak, parçalara ayrılmak ’ olarak verilmektedir. Parça ise; “1- Bir bütünden ayrılan, ayrı sayılan veya ortak olan şey. 2- Bir bütünden kopma kırılma, yırtılma vb. yoluyla ayrılmış bölüm. 3- Birkaçı bir araya geldiğinde bir bütünü oluşturan şeylerin her biri, modül. 4- Tane.”(TDK, 2011: 1888) olarak tanımlanmaktadır. Kelime kökeni olarak ‘parçalanma, parçalara ayırmak’ anlamında olan Latince frangere fiilinden gelmektedir(The New Oxford Dictionary of English,1992).

Hançerlioğlu’na göre parçalanma; nesneler arasındaki bağlantıyı dile getiren bütün anlamında kullanılmaktadır. Parçayla bütün arasındaki bağlantı felsefe bakımından çok büyük önem taşımaktadır. Mantıksal açıdan her nesne aynı anda hem birlik hem de çokluğu içinde barındırmaktadır. Bir diğer şekilde hem bütün hem de parçayı içerisinde barındırmaktadır. Yani, bütün ve parça ilişkisi mantık bakımından niceliksel bir ilişki olarak kabul edilmektedir. Bütün kavramı sayısız parçayı içerisinde barındırmaktadır. Cansız bütünün özellikleri, parçalarının özelliklerinin tamamına indirgenemediği gibi, cansız bütünden kopan parçalar özelliklerini sürdürmektedirler. Fakat; canlı bütünün parçaları bütün olandan koptuğunda yalnız özelliklerini değil, varlıklarını da kaybetmektedirler. Metafizik, bütün olanı parçaların bütünleşmesi saymakta ve parçalarda var olmayanın bütünde de bulunamayacağını ileri sürmektedir. Düşüncelik ise bir bütünü parçaların birleşiminden büyük kabul etmektedir ve onu ruhsal bir öz olarak görmektedir. Her iki varsayımın büyük yanılgısı, bu kavramlara yaklaşırken canlı ve cansız, soyut ve somut ayrımlarını dikkate almamalarından kaynaklanmaktadır. Ayrıca, bütün parçaların bir toplamı olarak kabul edilemez. Bu nedenle bütünün özellikleri parçalarının özellikleri olarak da kabul edilemez(Hançerlioğlu, 1993).

Klasik psikolojide algı konusuna parçacı bakış açısının tersine en kabul görmüş olan Gestalt teorisi algılama süreci konusunda bütüncül bir ilkeyi savunmaktadır. Gestalt Teorisi, Alman ve Avusturyalı psikologların kendilerine

İnsanlar, nesneleri bütün olarak nasıl algılar? sorusunu sormasıyla faaliyete geçmiştir. Almanca’da Gestalt kelimesi yerleştirmek, düzenlemek, anlamlarını içeren “stellen” kelimesinden gelmektedir. Bu kelime aynı zamanda biçim ve şekil anlamını da içermektedir(Eryayar, 2011).

Biçim sanat eserlerinde dış görünüş ve form olarak tanımlanmaktadır(TDK, 2011). Bir nesnenin biçimi anlamına gelmektedir. Plastik sanatlarda biçim derinlikle ilişki içindedir. Bununla birlikte resim alanında biçim, eserin tümünün yapısı açısından düzenini ifade etmektedir(Turani, 2014). Biçim, Yunanca *eidos* teriminin karşılığı olarak, parçalanmışlığın karşısında bütünlüğü temsil eden olarak tanımlanmaktadır(Güçlü ve Diğer, 2008). “Görsel algı alanında ortaya çıkan Gestalt teorisine göre, bütün parçalardan oluşur, ancak parçalar tek tek bütünü yansıtmazlar, belirlemezler. Tersine bu parçalar bütünün özelliğine göre belirlenirler”(Eryayar, 2011: 127).

Gestalt teorisiyle 19. Yüzyılın sonunda yapının bütünlüğüne yönelik olarak yapısalcilik kendisini göstermiştir. Yapısalcilik ilk olarak Ferdinand de Saussure’ün Genel Dil Bilim Dersleri adlı incelemesinde dil bilim öğretisinde ortaya çıkmıştır. Yapısalcılığın temel görüşünde, yapının öğeleri diğer öğelere ve yapıya kesin şekilde bağlı kalarak varlığını sürdürmektedir. Yapısalcilik dilde bulduğu yapıları tüm alanlara uygulamayı hedeflemiştir(Güçlü ve Diğer, 2008). Sözen ve Tanyeli’nin sözlüğünde yapısalcilik şu şekilde verilmiştir:

Sanat yapıtlarını değerlendirip açıklamak için kullanılan bir kurumsal araç. Yapıtı tarihsel maddecilik’tekinin aksine, çevresel koşulların bir ürün olarak açıklamayı yadsıyarak, onu sadece kendisi olarak değerlendirmeyi öngörür. Yapısalcı yaklaşımda amaç sanat ürününün yapısını çözümlemektir. Dolayısıyla, bir yapıt hangi toplumsal ve ekonomik koşullarda üretildiği yapısalcilik’in konusunu oluşturmaz. O yalnızca, yapıtı var eden ve yine yapıtın kendi üzerinde görülebilen sanatsal gerçeği ve onun üretilmiş biçimini araştırır ve çözümler(Sözen ve Tanyeli, 2016: 321).

Ancak, Postmodernitenin başlangıç tarihleriyle birlikte Yapısalcilik işlevini yitirmiş ve yerini Postyapısalcılığa bırakmıştır ve postmodernitenin parçalı yapısı

postyapısalcılıkla ilişkilidir. Gestalt kuramın kabul edilen parçaların bütünü anımsatmayacağı ve bunun üstüne anlamsızlaşabileceği düşüncesi Postmodernite tarafından kullanılarak temel tutumlardan biri haline gelmiştir çünkü Postmodernitede anlamsızlığın anlamı düşüncesi hakim konumdadır. Post yapısalcılık ilk olarak Foucault'nun Şeylerin Düzeni adlı kazıbilim çalışmasında yapısalcılığı eleştirmesiyle ortaya çıkmış bir düşünsel yaklaşım biçimidir.

Post-yapısalcı felsefenin yapısalcılık eleştirisinin ilk aşamasının Foucault'nun Şeylerin Düzeni(ya da Sözcükler ile Şeyler) başlıklı yapıtında sunduğu yapısalcılığa yönelik kazı bilimiyle yakından ilgili olduğu söylenebilir. Öteden beri öznelliğe tanınan merkez konumu yadsıyan yapısalcı görüşü bütünüyle destekleyen Foucault, zihinsel temsilcilerin kaynağı ve beşiği olarak öznelliğe göndermede bulunmak amacıyla kullanılan 'insan' teriminin ya da insan kategorisinin, yalnızca modern düşüncenin olumsal bir özelliği olduğunu, insan yaşamı ile düşüncesinde hiçbir yeri bulunmadığını savunmaktadır. Nitekim kitabın kapanış bölümünde Foucault daha da ileri giderek, başta Levi-Strauss'un insan bilimi ile Lacan'ın ruh çözümlemesi olmak üzere, Yapısalcı toplum bilimlerindeki en yeni gelişmelerin hiçbir biçimde insan kategorisine dayalı bir düşünme kipi aracılığıyla gerçekleştirilmediklerine parmak basmaktadır. Foucault yapısalcılığa karşı düşünsel yaşamının en başından beri güçlü bir duygudaşlık beslemiş olsa da, Şeylerin Düzeni'nde yapısalcılığa alttan altta yöneltilen kimi önemli sorular, Foucault'nun sonraki döneminde son derece yetkin bir biçim kazanan post-yapısalcı bakış açısından açık izler taşımaktadır(Güçlü ve diğer, 2008: 1169-1170).

Postyapısalcılığın ortaya çıkmasıyla kuramcılar sosyal ve kültürel yapıyı sorgulamaya başlamış, anlam üstüne oluşturulmuş kalıplaşmış teorileri yok ederken modern Batı düşüncesindeki değerlerin ikili zıtlıklarla temellendiğini tespit etmişlerdir. Postmodern yaklaşım şekli bu postyapısalcı düşünce düzeninden türemekte ve modernliğin üstünde yapısöküm uygulamaya çalışmaktadır(Şahiner, 2015).

Postmodern düşüncenin farklı disiplinleri etkileyen en önemli özelliği; bütünsellik yerine parçalı yapıyı ortaya koymasıdır. Bunun için özellikle eserlerde kolaj, pastiş, alıntılama, metinlerarasılık oldukça fazla görülen tekniklerdir. Sanatsal

olarak postmodernizmin en öne çıkan yanı ise, eklektizm ve alımlama<sup>2</sup>olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada yaratıcının seçtiği konu/nesnenin öznel olmasının önemi ön plana çıkmaktadır. Bu doğrultuda, postmodern sanat çoğul bir alımlama ve yaratım estetiği ile parçalanmaktadır(Ovalı, 2007).

Postmodern sanatta, modern sanatın tersine, nesnenin önemli olduğu faydacı bir anlam yüklenmesi sanat eserinin tüketim merkezli ve faydacı bir meta haline dönüştürülmesine sebep olmaktadır(Özal, 2015). Bu konuda Huyssesn’in sözlerini Özal şu şekilde alıntılar:

“Sanat eserlerinin metaya dönüşmesi ve bu şekilde alımlanması gibi, tüketim toplumunda metanın kendisi de imgeye, temsile ve gösteriye dönüşmüştür. Kullanım değerinin yerini ambalaj ve tanıtım almıştır. Sanatın metalaşmasının sonu, metanın estetize edilmesidir.”(Huyssen, 21; Özal, 2015: 458’deki alıntı)

Tüketim kültüründe metanın üretilmesi sanatçının elinden alınarak her birey tarafından üretilen bir hale geldiğinde tüketim kültürünün elinde bir hammadde haline gelmiştir. Böylelikle, alımlayıcının ürettiği metalar, tekrar alımlayıcılar tarafından tüketilmektedir ve alımlayıcının, üretici olarak sanatçı olmasının yanı sıra tüketici olarak alımlayıcı haline gelmektedir(Özal, 2015).

Elbete ki bir eleştiri kuramı olarak alımlama estetiği, bilimsel bir yapıdan ortaya çıkmış ve sanatın gelişiminde katkıları olan bir görüştür. Ve elbete ki izleyicinin sanat nesnesiyle karşı karşıya kalma sürecindeki öznel çıkarımları ontolojik olarak sanat nesnesinin tarihsel devamlılığını sağlar. Ancak algı yönetimi, kültür endüstrisi, simülasyon, bienaller, sanat fuarları, postmodernizmle birlikte neo-liberal ekonomi politikalarının bireyi ve dolayısıyla kültür endüstrisini yönlendirmesi sanat nesnesinin ve sanatçının tanımlarının muğlaklaşmasına neden olmaktadır. Böylesi bir belirsizlik içerisinde manipüle edilen toplumsal algı içerisinde kime

<sup>2</sup> Alımlama kavramı Latince “recipiere”den gelmekte ve “karşılama, alma, bir eserin etkisi” anlamlarında kullanılmaktadır. Alımlama estetiği kuramı bilindiği üzere, roman dilleri ve edebiyatları bilimcisi Hans Robert Jauß’un (1921-1997) 1967 yılında Konstanz Üniversitesi’ndeki Edebiyat biliminin provokasyonu olarak edebiyat tarihi başlıklı deneme dersinde ortaya konmuştur(Ekiz, 2007).

sanatçı ve neye sanat eseri deneceğinin saptaması da bu yapıyı belirleyen toplulukların tekelinde kalmaktadır(Özal, 2015: 458).

Umberto Eco ise Postmodernite için Bricolage terimini ortaya atarak belli tanımlamalar yapmıştır. Eco'ya göre: Popüler kültüre yönelik girişime ek olarak seçkin kültürün geçmişin kalıntılarını temel alarak meydana getirdiği kompozisyon ve kolaj çalışmaları bulunmaktadır. Ayrıca, artık estetik nesne ile mekanik nesne arasında hiç bir fark kalmamıştır ve sanat-zanaat ayrımının önemini yitirdiği bu dönemde sanat eseri olan nesne ile ilgi çekici nesne arasında, seri malı ile tekil ürün arasında, özellikle de az bulunan ve sıra dışı nesneler ile sanat yapıtı arasında hiçbir fark bulunmamaktadır(Eco, 2016). Bu sayede postmodernizmde sanat eserinin ne olduğu ile tartışmalar gerçekleşmekte ve böylelikle sanat eserinin niteliğini belirleyen unsurlar parçalanmaya uğramaktadır. Ayrıca sanat eseri ile sıradan nesnelerin farkının yok olmasının dışında sanatçı eserlerinde biçimsel anlamda gerçekleşen bir parçalanma bulunmaktadır.

...Çağımız yapıtlarında; uyum yerine parçalanmış bütünlük bulunur. Yapıtlardaki tamamlanmamışlık, uyumsuz birlik gibi biçimsel çelişkilerin görülmesinin nedeni gerçekliği anlamlandırma çabalarımızın da hızla değişmesidir. Birlik kavramı yerini, çeşitlilik ve farklılığa bırakırken düzensizliğe, rastlantıya, değişime, kendiliğinden oluşuma olanak tanıyan yapısıyla kolaj mantığıyla örtüşür(Çolak, 2008: 6).

Postmodernitede meydana gelen parçalanma şizofreni ile ortak özelliklere sahiptir. Şizofreninin zaman ve mekânı ayırt edememesi ile özdeş parçalanma kavramı gerçek ve gerçekdışı olanın birbirinden ayıramaması, bedenin parçalanması, benlik, bütünlük duygusunu kaybetmiş olma, kaos ve belirgin olmamanın baskın olduğu ortamda, bilinç de parçalı bir hal almaktadır. Parçalanmış zaman ve mekânı tek boyuta dönüştürmüş nitelikler, çağımız yapıtlarında kendisini göstermektedir. Postmodern bireyinin farklı zamanlara ait imgelerin belirli bir boyuta dönüştürülmesiyle bağlantılı bir şekilde; ayrışık ve ilişkisiz imgeler yığını, kolaj, parçalanmışlık, kırık ve kopuk özellikleri ortaya çıkmaktadır(Çolak, 2008).

Postyapısalcı teoriler içerisinde gerçekleşen parçalanma ile bağlantılı olarak Jacques Derrida yapısöküm ya da yapıbozum olarak Türkçeye çevrilmiş Deconstruction adlı düşünsel yaklaşımları ortaya atarak Postmodernite'nin kuramsal alt yapısında büyük önem taşımaktadır. Modern dönemden postmodern döneme geçiş sırasında postmodern dönemin bu parçalılık haline neden olan çevresel faktörlerin(2. Dünya Savaşı, Pop Art ve kapitalizm vb.) yanı sıra Derrida'nın parçalama ile ilgili bu kuramsal yaklaşımı da büyük önem taşımaktadır.

Yapısökümü; herhangi bir metin içinde geçen kavramların metnin bütünlüğü açısından tutarsız ve ikircikli kullanımlarından yola çıkarak, metin yazarının kurduğu kavramsal yarımların başarısızlığını açıklamak amacıyla geliştirilmiş bir metin okuma yöntemidir. Başka bir deyişle, metinde öngörülen ölçütü, metnin kurduğu ölçüyü ya da tanımları sökerek metnin içerdiği özgün ayrımları darmadağın etmek için kullanılır(Sarup, 59; Yanık, 2016: 251'deki alıntı).

1960'ların son yıllarında birçok Fransız entelektüel, edebiyat, felsefe, sanat, sosyoloji, bilim ve din konusunda yeni fikirler öne sürmüştür. Bu fikirlerin çoğunluğu var olan fikirlere şüpheyile yaklaşmış ve düşünme biçimlerini reddetmiştir. Bu yeni fikirlerin merkezinde yapısöküm ile Jacques Derrida yer almaktadır. Derrida'nın 'yapı söküm' kavramı, metinlerin, ister sözcük olsun ister görüntü birçok anlam barındırdığını savunmaktadır. Her şeyi bilginin formlarıyla ilişkili olarak anladığımızı ve bunları bilim, tarih, sağduyu, mantık vs. olarak sınıflandırdığımızı savunmaktadır. Derrida'ya göre ancak Yapısöküm uygulayarak zihniyetimizi geliştirebilir, kalıplaşmış olduğundan dolayı sorgulanmayan varsayımlara yapısöküm uygulayarak bu yerleşik düşüncelerin dışına çıkabiliriz(Whitham ve Pooke, 2013).

Derrida'nın bu kadar kabul gören bir felsefeci olması, 1966 yılında Baltimore'daki Johns Hopkins Üniversitesi'nde yapısalcılık ile ilgili bir konferansa katılmasıyla gerçekleşmiştir. Yapısalcılık eleştirel ve baskın olarak dönemin zirve noktasındadır. Antropolog Claude Levi-Strauss'un yapısalcılık konusundaki

yaklaşımları, ilkel toplumları araştırmamıza olanak sağladığını ortaya koymaya çalışmış ve yaşadığımız medeniyetleri aşan genel yapısal karşıtlıklara varmıştır. Fakat, Derrida dünyayı açıklamaya çalışmak konusunda yapısalcılığın devrimsel tavrının, Batı felsefesinin geleneksel söylemine büyük önem kazanmış aynı bütünleştirici eğilimin yalnızca bir tekrarı olduğunu iddia etmiştir(Richards, 2014).

Post-yapısalcı düşünce düzeni içinde Derrida'nın yapısöküm kuramı yalnızca felsefede değil, başta yazın kuramı olmak üzere, toplum bilimlerinin hemen her alanında önemli açılımlar gerçekleştirmiş ve sanatta da karşılığını bulmuştur. Modernizm'in kapalı yapısalcılık sitemi yerine, post-yapısalcılık kuramı içerisinde; anlamın netleşmesi değil, gösterenler arasında karmaşık, çok yönlü ilişkiler önem kazanmaktadır(Çolak, 2008).

Yapıyı bozmak kavramı bir yapının ya da objenin askıya alınmış, bütün parçalarının görünür şekilde olduğu bir görüntüyü anımsatmaktadır. Yapıbozum aynı şekilde yok olmamış, yıkılan ve parçalanan bir nesnenin, hatta bir yıkıntının görüntüsünü anımsatabilir. Derrida, bir şeyi parçalara ayırmanın yani yapısökümün yeni bir şeyi anlamak için önemli bir adım olduğunu ileri sürmektedir(Richards, 2014).

Derrida yapısöküm tavrı ile; çelişkileri yok etmek yerine çelişkilerdeki ayrışıklığı, katmanlar arasılığı ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Bu yaklaşımıyla, modernite eleştirisi yapan bir postmodern söylemden içkin olarak ayrılmaktadır. Modernin postmodern tarafından aşılma isteğine karşılık, yapısöküm Hegel'in aşma kavramına olan sonlandırma isteğinden dolayıdır. Yapısöküm aşma ile temellendirilemez. Derrida, Hegel'e yapıbozum uygulamanın mümkün olduğunu fakat onu aşmanın mümkün olmaması nedeniyle yapıbozuma uğratılması gerektiğini savunmaktadır(Akay, 1999). Ayrıca, Hegel'den kaçmanın mümkün olmadığından bahseden Derrida, Hegelciliği sinsi ve her şeyi kuşatan bir tehlike olduğunu iddia etmektedir(Yanık, 2016).

Derrida'nın gerçekleştirdiği şey, "aşkın gösterilen"in var oluşunun metafizik bir perspektif olduğu, dil içinde bir ilke, temel ya da töz olarak hiçbir aşkın gösterilen olamayacağını ve her gösterilenin aynı zamanda bir gösteren olduğunu ispatlamaktır. Bu nedenle Derrida; Ortaçağ tarihindeki tanrı, Marksist anlayıştaki

madde ve Hegelci anlayıştaki idea'nın anlamının kesinlik taşımadığını düşünmektedir(Yanık, 2016).

Akay, Derrida'nın metinleri yapıbozuma uğratmasının amacını ise şu şekilde açıklamaktadır:

... daha önce gelen tüm kuramların anlamını ve anlama modellerini eleştirel araştırmaya, söylemin yanılsatıcı ve masum yüzeyini yoruma tabi tutar. Estetik değer yargılarında ve anlamın yorumlanmasındaki içeriklerin epistemolojik önyargılarını dışarıya çıkarıp, gösterip yıkıma uğratmayı amaçlar. Bu anlamda da, kurumsal olan ile eylem arasındaki geleneksel hiyerarşik ayrımı, bir başka deyişle yaratıyı ve eleştiriyi su yüzüne çıkarır(Akay, 1999: 16).

Derrida yazı üstüne yapısöküm uygulayarak başladığı ilk dönem yazılarında, konuşmayla yazı arasındaki ilişkinin nasıl kendi kendisini yapıbozuma yol açtığını çok fazla örnek oluşturarak ortaya koymaktadır. Derrida'ya göre, işaretin maddeselliği iletişimin her türünü bir temsil olarak görünmesine sebep olmaktadır. Temsil olarak yazı ve konuşma, bir düşüncenin yazılı işaretler ya da konuşulan seslerin dolayımı vasıtasıyla yeniden sunulmasında yapısal bir bağlantıya sahiptir. Konuşma ve yazı, Derrida'nın *écriture* diye adlandırdığı, dilin dolayımlayıcı düzenine bağlı olan temsil şekilleridir. *Ecriture* terimi kelime anlamına bakılacak olursa yazı anlamına gelmektedir. Fakat, Derrida'nın araştırmalarında *écriture* daha geniş bir anlam ifade etmektedir. Bu, herhangi fiziksel işaretin dil bilimi bakımından algılanmasıdır. Bu işaretlere bir fırça darbesi de dahil edilebilir. Dil bilimine yaklaşımı konusunda Derrida, Ferdinand de Saussure(İsveçli dil bilimci) tarafından Kıta Avrupa'sında canlandırılmış bir geleneği ele almaktadır. Saussure, göstergeler teorisi konusunda çalışmalar yapmaktadır. Gösteren ve gösterilen olmak üzere bir gösterge iki parçadan oluşmaktadır. Gösteren, bir kağıt veya bir ses gibi, bizim algıladığımız parça olarak nitelendirilebilir. Algıladığımız gösterenin çağrıştırdığı anlam ise gösterilen olarak tanımlanmaktadır(Richard, 2014).

Fakat, Derrida için ise gösteren ile gösterilen arasında bir bağlantı bulunmamaktadır. Anlam tamamlanamaz, bir gösterenin anlamı diğer bütün gösterenlerle ilişki içerisinde. Bu nedenle, bir gösterenin anlam üretmesi diğer gösteren sayesinde tamamlanamaz çünkü diğer gösterenin anlamı da bir diğer



gösterenle ilişki içerisindedir(Şahiner, 2015). Bu konuda Derrida şu örneği vermektedir: Bilmediğimiz bir kelimeyi öğrenmek için bir sözlüğe bakarız ve onu anlamak adına daha fazla kelimeyle karşı karşıya kalırız. Derrida bunun sonsuz bir gösteren döngüsü olduğunu söylemektedir(Richard, 2014). Gösteren ve gösterilen arasında bir diğer önemli nokta ise fark noktasıdır. Fark konusunu Derrida yine bir örnek üstünden açıklamaktadır:

Gösteren olarak köpek kelimesini, k,ö,p,e ve k harflerinin bir araya gelmesiyle tanırız. En temel düzeyde gösterilen olarak köpek dört ayaklı ve kuyruklu bir hayvan olabilir. Hayvanseverler için köpek iyi bir anlam ifade ederken diğerleri için kötü bir anlam ifade edebilir. Ancak yapısal düzeyde gösterilen olarak köpek, 'köpek'in ne olduğu ve ne olmadığı her şeye bağımlıdır. Gösteren olarak köpek'in anlamı onun ve öteki gösterenlere karşıtlığına bağlıdır. Bir köpek sadece köpek olduğu için değil, kedi olmadığı için de köpektir. Bir köpek kediden farklı olduğu için de köpektir. Derrida'nın farkın gösterenler arasındaki ilişkiyi nasıl düzenlediği düşüncesine tutunur ve bu düşüncenin önemli sonuçları vardır(Richard, 2014: 20).

Anlamın oluşmasında fark önemli bir noktadır. Köpek, köpek olduğu kadar olmadığı niteliklerle de belirleniyorsa, o zaman anlam yalnızca farklardan meydana gelmektedir. Gösterenle gösterilenin keyfi olması, yani bir gösterenle gösterilen arasında kaçınılmaz bir ilişki bulunmamaktadır. Bir diğer örnek ise; bir dildeki bir kelime başka bir dilde başka bir anlama karşılık gelebilmektedir. Fark konusunda Derrida sıradışı bir yaklaşımda bulunmaktadır; farkın katkısız homojen bir kökene oranla kusurlu olandan hareketle meydana geldiğini düşünmemektedir. Derrida, farkı tam da başladığımız nokta olarak kabul etmektedir. Heidegger'in 'destruktion' gibi kavramlarını anımsatmaya çalışarak, 'difference'ı difference olarak kullanmaya başlamıştır. Fransızca'da difference, difference ile benzer söylenmektedir. Derrida a harfiyle kullanarak, differrance vasıtasıyla uygulandığı gibi, yapıbozumu düzeni alt üst eden etkilerini başlatmak üzere, kelimeyi biliçli olarak hatalı telaffuz etmektedir. Bu kasıtlı yapılmış fark kulağı yanıltılmaktadır. Fakat, kulağımızın doğru algıladığı şey, metinde okunduğu zaman anlaşılmaktadır(Richard, 2014).

Derrida'nın, *différance* ve *différance*'ın yol açtığı deneyimi dile getirirken dayandığı en temel kaynaklardan ikisi şüphesiz Ferdinand de Saussure ile Husserl'dir. Saussure, geleneksel felsefenin şey, sözcük ve düşünce arasında yapmış olduğu uygunluk esasına dayanan gösterge ilişkisini, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiye indirgeyerek gösterenin yapısını dönüşüme uğrattır. Gösterenin yapısındaki bu temel dönüştürmenin Derrida için taşıdığı önem, klasik gösterge anlayışının şey'in sözcük ve düşünce ile kurabileceği "içsel" ilişkiyi göz ardı ediyor olmasıdır; oysa Saussure'cü gösterge anlayışında öne çıkan, varolan ilişkinin içsel bir ilişki olmasıdır. "Bu ilişkide gösterge, bütünü yerine kullanılırken gösterilen, kavram yerine; gösteren de işitimi imgesi yerine kullanılmaktadır"(Altuğ, 186; Akdeniz, 2012: 35-36'daki alıntı).

E yerine a kullanılan *Differance* sözcüğü kulağı kandırıyorsa, dönüşüm yalnızca keyfi bir olay olarak görülmemelidir. *Differance* a ile yazıldığında, Fransızcadaki *differer* fiilinin hem ertelemek ya da sonraya bırakmak hemde farklı olmak anlamlarına gelmektedir. Tahmin edilen bir şeyi zamansal olarak bekleme sürecini akla getirdiği için ertelemek fikri önemli bir unsurdur. Derrida'nın çalışmalarındaki *Differance* kelimesinin ortaya çıkmasına baktığımızda ertelemek fikrine, bir sanat eserinin anlamının ancak zamanla çoğalması olarak düşünülebilir. Popüler kültür ya da sanat eserleri birçok nedenle sorguladığımızda, sanat eserinin anlamı zamanla değişmektedir. Eğer gecikme *differance*'ın bir unsuru olarak düşünülürse, fark diğer unsurdur. Derrida farklı olmanın ne anlama geldiğini irdelerken, farkın ilişkisel bir durum olduğunun altını çizmektedir. Bu fark ilişkileri mekansal bir mesafeyi ortaya koymaktadır(Richard, 2014).

*Differance*'ı kavramaya çalışmak önce Logos'un<sup>3</sup> metafizik geçmişinin başlangıcında, Platon için ne anlama geldiğini ve *différance* ile nasıl bir bağ içerisinde olduğunu araştırmayla alakalıdır. Derrida anlamın sınırsız bir *différance*'ı olarak dilin özgür oyununu vurgulamaktadır. Derrida için, Logos'un anımsattığı kurallı olma ve dizgesellik bir açıdan bu farklılıklara dahil edilen bir yapı olarak algılanmaktadır(Akdeniz, 2012).

<sup>3</sup>Eski Yunanca'da akıllı kavramayı bildiren *leg* kökünden gelen önemli bir şey söylemek anlamındaki *legein*'den türemiş sözcük. Antik yunan da yalın, ilk anlamı söz olan *logos*, ilk çağ yunan felsefesinde bilim, akıl, düşünce, düşünme yetisi, kanıt, sav, önerme, açıklama, tanım gibi pek çok anlamı barındırmaktadır(Güçlü ve Diğer, 2008).

Derrida “difference”ı açıklarken öteki ve başka olanı anlatmak için iz kavramını kullanmıştır. Derrida dili meydana getiren parçaların izleri üstünde çalışarak bu parçaların ses ya da işaret gibi maddesel öğeleri üstünde çalışmıştır. Diğer yandan, Derrida ‘iz’in şu anın bir göstergesi olduğunu yani şu anda mevcut bir şeyin yerine konulduğunu da öne sürmüştür. Derrida için işaret görsel bir imleme olduğu için görsel sanatlar oldukça önem teşkil etmektedir (Yanık, 2016).

Plastik sanatların yapıbozmasından söz ederken eleştirel olarak Derrida’nın bir kavramından söz etmekteyiz: Differans. Var olmama’nın(ya da namevcudiyet: non-presence) temsil edilmesi sırasında ortaya çıkan bir kavram. Bu açıdan yapıbozmanın bir var olma sorunsallaştırması ve var olma’ya bir ek olabileceğini anımsatabiliriz. Derrida “signature, evenement, contexte” (“İmza, Olay, Bağlam”) adlı yazısında bu ilişkiyi ele almakta ve bir yandan Austin’in eleştirisini diğer yandan da imleyen ve imlenen arasındaki ilişkiyi belirleyen yapısalcılığın eleştirisini yapmaktadır(Derrida, 1972a:367). Derrida, yazı genel olarak kabul edilen anlamda ele alındığında, bunun, ilkel, doğal veya masum olduğunu söylemenin yanlış olacağı üzerinde durur ve yazıda bir iletişim aracını görmenin zorunlu olduğunu yazar. Sözlü ya da harekete dayalı iletişim ile yazı arasındaki fark üzerinde durur ve ilişkinin zaman ve mekanda genişleme biçimine pek inanmadığını söyler. Dil ve yazı arasındaki sorunsalda her imin(gösterge) hem eylem dilinde hem de eklemli dilde olduğunu hatırlatır. Ancak her im bir var olmamayı öngermektedir: var olmayanın söz konusu olduğu temsil etme söz konusu edilmektedir. Temsil etme her zaman var olmamaya bir ektir. Plastik sanatlarda da bu var olma ve temsil etme ilişkisi çağdaş sanatların ana sorunlarından biri haline gelmiştir. Temsil etmenin dışına çıkmak isteyen bir anlayış içinde nesnelerin kendilerine anlam yükleyen sanatçılar, dolaysız ve temsiliyetsiz bir biçimde var olan nesneleri kullanmayı ve bu şekilde de temsil etme sorununu aşmaya çalışmaktadırlar. Derrida, ek ile iz kavramları arasında bir yakınlık görmektedir. Ve zaten, iz’in, köken’in ilk hali olmayacağı fikrinden yola çıkarak köken sorununu geride bırakmaktadır. Çizmek, iz çizmek, yazıda olduğu kadar, resimde de kullanılan bir kavramdır: çünkü çizmek, izi çizmek aynı zamanda ‘ifade etmek’ demektir(Derrida, 373; Akay, 1999: 17’deki alıntı).

Derrida İngilizce, Fransızca, Almanca ve İspanyolca ve sayısız diğer dildeki çalışmalarını benzer ama farklı düşünceleri ifade etmek için kullanılan dilin öğelerini oluşturan ses birimlerine, kabartmalara ve diğer gizemli parçalara adanarak

dili oluşturan şeyin izlerini araştırmaktadır. Bu parçaların ses ya da işaret gibi maddesel bir unsuru bulunmaktadır. İşaret görsel bir izdir ve Derrida'nın çalışmaları bu nedenle görsel sanatlar önem teşkil etmektedir. Çünkü, sanat işaret ve iz yapmaktadır(Richard, 2014).

Bir sanat yapıtını oluştururken uygulanan silme işlemi genellikle yapısökümcü tavır olarak kabul edilmektedir. Özellikle postmodern sanatta büyük şekilde kendisine yer bulan kavramsal işlerde sanatsal eserin içeriğini belirleyen ve dilsel bilgilerle oluşturulan ve parçalanan anlam, silme işlemiyle yeni bir alanı işaret etmektedir. Buna örnek olarak 1953 yılında Rauschenberg ünlü sanatçı William de Kooning'in bir desenini sanatçıdan izin alarak kırk adet silgi ile bir ay boyunca silmiş ve sergilemiştir. Rauschenberg, eseri oluşturan unsurları yıkıma uğratarak ve yok ederek yeni bir eser oluşturduğunu öne sürmüştür(Şahiner, 2015).

Resim: 46, Robert Roushenberg, Erasing De Kooning, 1953

<http://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2013/march/01/how-robert-rauschenberg-erased-a-willem-de-kooning-and-created-a-landmark-of-postmodernism/>

Erişim Tarihi: 23.02.2018



Plastik sanatlarda yapıbozma, eserlerin başarısızlığını su yüzüne çıkarmaya çalışmaktadır. Resmin içinde olduğu bunalım, herşeyin yapılmış olup yeni birşey üretilmemesi ve yapılacak birşey kalmaması üstüne, plastik sanatlarda da yeni bir şeyler üretmenin imkansızlığını sorgularken yapıbozuma uğramıştır. Avangard olarak adlandırdıkları yeni bir şeyler üretme çabaları aslında militer anlayıştan ayrılamadığını ve bu nedenle de avangardların yok olduğunu bildiren geç modern dönem plastik sanatlar, postmodernizmin geliştirdiği ana yaklaşım biçimleri



ifadenin ya da eserin kendini içinde saptayabileceği mümkün bağlamlarda hiçbir sınırlamanın söz konusu olmadığını eklemektedir. Bağlam her zaman genişleyendir ve hiçbir zaman bitmeyen ve tükenmeyendir. Derrida'ya göre, benzer şekilde sanat eserinin ne şekilde çerçevelenebileceği ve çerçevenin sadece resim sanatıyla ilişkili birşey değil, dünyanın nasıl algılandığı ve nasıl çerçevelendiğiyle de ilgili bir şey olduğunun düşünülmesini sağlamaktadır(Richard, 2014).

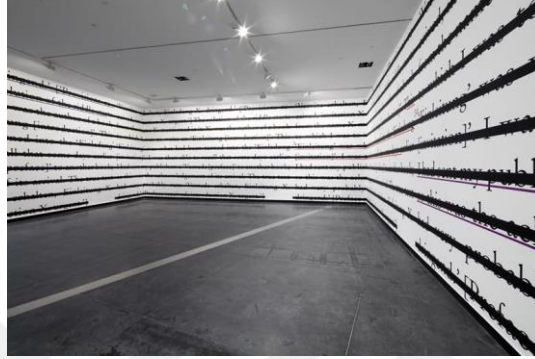
Söz ve yazı arasındaki hiyerarşik ilişki nasıl yapıbozma eylemi ile ters yüz edilmekteyse aynı şekilde plastik sanatların kavramsallaştırılması da bu ilişkiyi görünenin ve yazılanın anlamının imlerinde araştırılmaktadır. Bu belirtilerin araştırılması ise yazıda yapısal olarak saklandığı gibi(Derrida, 15; Akay, 1999: 19'daki alıntı). Resimde de yazının içine gizlenmiş bir şekilde bulunmaktadır(Akay, 1999: 19).

Yapısöküm konusunda kavramsal yapıda bir eylem ortaya koyan bir diğer sanatçı John Latham'dır. 1966 yılında Greenberg'in Sanat ve Kültür adlı kitabı St. Martin kütüphanesinden almıştır ve evine gelen konuklara rastgele seçtiği sayfaları çığneterek bir şişeye tükürmelerini istemiştir. Ardından bu karışımı bira mayasıyla mayalar kimyasal işleminden geçirerek damıtır. Bir yıl sonra arayarak kitabı isteyen kütüphane görevlisine damıttığı ve 'bilgi ve dogma' adını verdiği içkiyi kütüphaneye götürerek ödünç aldığı kitap olduğuna ikna etmiştir(Şahiner, 2015).

Bir diğer kavramsal işler koyan sanatçı, Joseph Kosuth'un ise önerdiği yeni dil, yeni kodların çözümlenmesi, sanat eserinin yapıbozmasıyla mümkündür. Çünkü; bu bir basamak değil, kodlar arasındaki çelişkilerin ortaya çıkarılmasıdır. Gerçekleştirdiği kavramsal işlerde Kosuth, yazı ile resim arasındaki ilişkiyi en çok sorgulayan sanatçılardan bir tanesidir. Gerçekleştirdiği kavramsal çalışmalarda, anlamın oluşturulmasının koşullarını sorgulayan Kosuth, bu işin malzemesinin ilişki olduğunu ortaya koymaktadır. Kosuth'e göre, bu ilişkileri kuran yalnızca kullanılmış düşünceler olabilir. Kosuth yapıbozmanın malzemelerini burada kullanmaktadır. Derrida'nın da sıklıkla vurguladığı bu malzeme ilişkidir. Kullanılan düşünceler olarak ilişkiler kayda geçmektedir. Bir arzu biçimi bu ilişkileri belirlemektedir. Yapıbozma ile yapıyı kurma sanat eserini oluşturmakla gerçekleşmektedir. Kosuth, düşünceyi malzeme olarak kullanarak ve bu şekilde kelimeleri parçalayarak,

çelişkilerini ortaya koymaktadır. Bir bilmeceye dönüştürülen sözcüklerin anlamları için artık inşa etme aşaması başlamıştır. İnşaa Derrida tarafından çok kullanılan bir kavramdır ve yapıbozma aslında bir inşa etmedir. İnşa işlemi boyunca plastik, görsel ve duyuşsal düzenleme meydana getirilmektedir(Akay, 1999).

Resim: 48, Joseph Kosuth, Text for Nothing, 2010  
[https://content.acca.melbourne/uploads/2013/06/800\\_2010\\_Joseph-Kosuth\\_Exhibition-Documentation-1.jpg](https://content.acca.melbourne/uploads/2013/06/800_2010_Joseph-Kosuth_Exhibition-Documentation-1.jpg)  
 Erişim Tarihi: 10.02.2018



Yapısöküm tekniğinden etkilenerek sanat yapıtları ortaya koyan Jasper Johns yine kavramsal işler koyan bir diğer sanatçıdır. Şahiner Johns'un bu yaklaşımıyla ilgili, "yalnızca göstergeleri göstermekle kalmadığını, aynı zamanda bir sanat yapıtındaki yapısökümcü stratejileri görünür kılan kanıtlar sunduğunu"(Şahiner, 2014: 61) belirtmektedir. Bu eserinde Johns her renk darbesine farklı bir renk adı yazarak eserde yapısöküm tekniğini kullanmıştır.

Resim: 49, Jasper Johns, Yanlış Başlangıçlar, 1959  
<https://www.mcgawgraphics.com/collections/jasper-johns>  
 Erişim Tarihi: 19.20.2018



Eserlerinde Yapısöküm okumaları yapılabilecek bir diğer sanatçı ise feminist içerikli kavramsal eserler ortaya koyan Judy Chicago'dur. Judy Chicago



Yemek Daveti isimli kavramsal eserinde üçgen büyük masasında tarihteki önemli otuz üç kadına gönderme yapmaktadır. Chicago, geleneksel el sanatlarını kullanarak her oturma yerini bir kadına ayırarak o kadının temsiliyetini oluşturmuştur. Üçgen olarak oluşturulmuş masa kadın cinsel organına gönderme yapmaktadır. Üçgen masanın her bir tarafı bir döneme (prehistorik, Rönesans modern çağ) aittir. Eserde kadınlıkla ilgili olan tüm simgeler yapısöküm olarak algılanmaktadır. Oluşturulan tüm göstergeler göstergenin anlamını yok ederek biçime gönderme yapmaktadır(Söylemez, 2011). Söylemez Chicago'nun oluşturduğu eserdeki yapısöküm ile ilgili şunları da eklemektedir:

Artık imgeler, göstergeyi oluşturan kavramı, göstergenin gönderme yaptığı kavrama yani “yıkma” eylemine odaklanır. Kadınsılığa ait geçmişten geleceğe uzanan imge olarak “her türlü simge”, kadını temsil edildiği dişilik kavramından uzaklaştırır. Görünenin arkasında yatan kadın imgesi ise cinsel bileşenleriyle çift anlam taşır. Kadın ve kendisine dayatılan gerçeklik bir özdeşlik oluşturmaz. Yapısökümün gösterge ve gösterilen karşıtlığı yani Derrida'nın “*gösterge, burada olmayanı simgeler*” dediği; bir anlam uzantısı içerisinde kendisini bulur(Söylemez, 2011: 5).

Resim: 50, Judy Chicago, Yemek Daveti, 1979

<http://www.judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/>

Erişim Tarihi: 25.02.2018



Metinler ve sanat eserleri başka metinleri ve başka sanat eserlerini



zamanın sivrallığı süresince değiştirmekten başka birşey yapmamaktadır. Sanat eseri hangi döneme ait olursa olsun yapıbozmacı uygulamayla bir eşitlik içinde görülememektedir. Eskinin yeniyle harmanlanması fikri üstüne kurulu olan postmodern söylem ile benzer noktaları bulunsada, aynı şey değildir. Metin ve plastik sanatlar arasındaki farklılığa rağmen, ikisinde de ortak sorunlar içinde yapıbozma yöntemini ele alarak kendi pratik işlerinin uygulanabileceği düşünülebilmektedir (Akay, 1999).

#### **4.5.2. Postmodernitede Parçalanma ve Buna Bağlı Olarak Sanatta Parçalanın Gerçeklik Algısı**

Modernitenin savunduğu evrenselci, bütüncül anlayış ve hakikat postmodern kuramcılara göre parçalanmış, buharlaşmış ve bir simülasyona dönüşmüştür. Postmodernistler herhangi özgül bir perspektife ayrıcalık tanınmasını reddetmektedirler. Gerçekliğin çöktüğünü bugünün imgeden, yanılsamadan ve simülasyondan başka bir şey olmadığını söylemektedirler(Aslan, 2010).

Postmodernitede her şey kişiden kişiye değişmektedir ve mutlak bir gerçek, mutlak bir doğru kalmamıştır. Modernitede gerçekliğin insanın dışında bulunduğu savunulmaktadır. Ancak, postmodern dönemde gerçeklik insanın içindedir. Hatta gerçek ancak öznenin kendisiyle varlığını ortaya koymakta ve öznenin yorumuyla ilgilenmektedir. Modernite ‘gerçeklikten kopuk bir yorum olamaz’ derken, postmodernite ise ‘yorumdan kopuk bir gerçeklik olamaz’ düşüncesini benimsemektedir. Modernitede hâkim olan Pozitif Bilim anlayışı bir önermenin ya doğru ya da yanlış olduğunu kabul ederken, postmodernite bütün hem doğru hem de yanlış olabileceğini kabul etmektedir. Bu nedenle, postmodernitede farklı kimlikler oluşurken diğer yandan gerçeğin parçalanması söz konusudur(Lapi, 1999).

Bilinçten bağımsız ve somut şekilde varolan anlamını taşıyan gerçek ve onun var olma durumu olan gerçeklik, nesneler dışında, kavramlar söz konusu olduğu zaman farklı bir anlam edinmektedir. Artık sadece somut bir gerçeklik söz konusu değildir. Bu bağlamda, gerçek kavramı da değişkenlik göstermektedir. Bu

değişkenlik, farklı disiplinlerin gerçeğe nasıl yaklaştığının da farklılaşmasına sebep olmaktadır. Bu nedenle, felsefe, bilim ve sanatın gerçeği sorgulama şekilleri birbirlerinden ayrı şekillerde gerçekleşmektedir. Felsefe gerçeğe sorgulama biçimi olarak varlık sorununu incelemektedir. Bilim ve sanatın gerçeğe olan yaklaşımlarındaki temel fark ise bilimin dış gerçekliğe, sanatın ise iç gerçeklik dünyası konusunda sorgulamalarda bulunmasıdır. Bilim nesnel dünyayı açıklamaya çalışmaktadır ve bu doğrultuda mantıksal bilgilerden faydalanmasından dolayı bulduğu sonuçlar kanıtlanabilir nitelik taşımaktadır (Atar, 2014).

Postmodernizmde kabul edilen gerçekliğin parçalanması, hiçbir şeyin gerçek olmamasını işaret etmemektedir. Gerçeklik, kelimeler veya resimlerdeki anlatımın arasında basit, doğrudan bir bağ olmadığı konusundaki fikirleri temsil etmektedir (Ward, 2014). Postmodernizm büyük oranda medya, artan toplu üretim ve bu doğrultuda tüketim toplumu, savaş, çevre sorunları gibi dünyanın gerçekliğini kavrama amacındaki yeni felsefi sorgulamalarla ilişkilidir. Örneğin; Lyotard'ın üst anlatı kavramını ortaya atarken amacı, bir disiplin ya da pratiği anlatan ve meşrulaştıran evrensel olarak kabul edilmiş bir anlatıdır. Bilginin insanları özgürleştirebileceğine inanması ve tüm bu fikirlerle Lyotard sanatçılara, bir üst anlatı olarak kabul ettiği modernizmi sorgulamayı önermektedir (Witham and Pooke, 2013).

Jean-François Lyotard bilimsel ilerlemenin gerçeği parçalı bir biçimde algılamasına sebep olduğundan bahsetmektedir. 20. Yüzyıl'da bilimsel alanlardaki ilerleme postmodernitenin başlamasına sebep olmuş, modernitenin sabit fikirlerinin yok olmasına sebep olmuştur. Partiküller fiziğinin ve bir ölçü kuramı olarak kuantum fiziğinin ortaya çıkması ile gerçekliğin karmaşıklığı, maddenin devamsızlığının ayrımının sağlanmasına neden olmuştur (Aktulum, 2008).

Gerçekliğin parçalanıp imajlara dönüştüğü ve tarihsel geçmiş duygusunun postmodern dönemde, evrenselliğin yerini yerellik ve parçalılığa, nesnelliğin yerini kişiden kişiye değişen bir algıya ve majör kavramının yerini minörlük olgusuna bırakmıştır. Lyotard, postmodernizmi, bütün olana karşı bir duruş olarak kabul etmektedir. Modernizmin temsil ettiği bir kültürün bu dönemde dönüşüme uğramasıdır. Bu parçalanma öteki olarak itilenlerin söz sahibi olması olarak

değerlendirilmektedir(Mercan, 2015).

Postmodern sanatçı, bir gerçeği anlatır gibi görünmektedir, ama bunun da sadece bir görünüş olduğunu söylemektedir. Bir gerçekliği değil, bir gerçeklik efektini; bir gerçeklik taklidini anlattığını ve bunun dışında da hiçbir gerçekliğin olmadığını ifade etmektedir. Anlatmıyor, bir anlatı efekti oluşturmakta, eski anlatıları taklit etmekte ve her anlatının gerisinde bir gerçeğin, bir maddi ya da ruhsal hakikatin değil, başka anlatıların durduğunu söylemektedir. Gerçek ve gerçeğe ilişkin sorgulama, sanatsal anlatının içi boş ama sesi çok çıkan teneke misali sanatsal bir motivasyonun etkisine vurgu yapılır. Özellikle kitle kültürü ya da popüler kültür angajmanları sayesinde sanatı bir meta'ya, eğlence aracına ve basit doyumlara kadar indiren duyarsızlaşmanın gerekçelerini işlemek için kendinde bir misyon görmeye başlayan sanatçı, büyük oranda sanatına da gerekçeler üretmekle işe başlamıştır. Lynton'a göre sanatçıların, yaptıkları buluşlarla büyük başarı gösterdikleri yer, kitle iletişim araçlarının eğlence alanıdır. Sanatçı bir takım gösteriler icat eder, sunar ve bunların içinde yer alır(Lynton, 329; Eker, Aydoğdu ve Avcı, 2013: 32'deki alıntı).

Postmodernitede gerçekliğin parçalanmasıyla ilgili durumu açıklayan bir benzetme olarak şizofreni, kişinin duygularının coşku, uçma, sarhoşluk veya sanrı gibi kavramlarla açıklanabilecek duygu hali olarak kabul edilebilir. Postmodern özne bu şizofrenik bir algıyla üslub ve duyarlılığını kaybetmeye başlamaktadır. Fakat, Bunlardan bireyin duygu bakımından eksik olduğu sonucunu çıkarmak doğru değildir(Bal, 2015).

Jameson, postmodernizmin aslında pastiş olduğunu vurgulamaktadır. Gerçekliğinden bahsedilemeyecek gerçekliklerden, göstergesel eğlenceler, imgelerin imgelerinden, Baudrillard'cı bir simülakrumdan söz ederek pastiş, parodi, öykünme ya da diğer biçimlerin taklidi ve özellikle öteki biçimlerin fazla kullanımları ve biçimsel deformasyon ile alakalıdır(Dastarlı, 2013)

Postmodern sanatta göstergelerin tüm estetikliği ve anlamı yok olarak, gerçekten daha gerçek bir hale gelmiştir. Anlatılmak istenen konular o kadar pornografik şekilde anlatılmıştır ki, sanat eseri ile ilgili sorgulanacak hiçbir şey

kalmamıştır. Gerçeklik yerine hipergerçekliğin geçmesiyle, sanattaki illüzyon kaybolarak simülasyona dönüşmüştür. Fakat, illüzyon gerçeği saklayarak çeşitli şekillerde ortaya koymaya ve eserin farklı bir bakış açısıyla kavranmasına neden olurken, sanattaki simülasyon tüm gerçeği ortaya koyarak düşünme ve kavramayı yok etmiştir. Böylelikle, gerçek dünyanın bulunmadığı noktada illüzyon, illüzyonun bulunmadığı noktada ise estetikten söz etmek mümkün değildir(Atar, 2014).

Gerçeğin en yanıltıcı yüzü, taklit edilebilir olmasıdır. Taklit edilen her gerçeklik, etrafımızda olup bitenleri algılamamızda yeni boyutlar açar ve bu süreç, farklı dünyaların mümkün olduğu inancımızı diri tutar. Simülasyon kuramını ortaya atan Jean Baudrillard’a göre; “ ... bundan böyle her türlü düşsel ve gerçek ayrımından yoksun, yalnızca aynı yörünge çevresinde dolanan modellere dayalı ve farklılık simülasyonu üretiminden ibaret bir hipergerçekten söz edebiliriz.” Bu bağlamda “taklit olanın, suret ya da parodiden değil, aslı yerine göstergeleri konulmuş bir gerçek”ten ibaret olduğu söylenebilir(Güngör, 2013: 101).

Badrillard’a göre simülasyon kuramı ve hipergerçeklik aynı şeyi işaret etmektedir. Simülasyon, gerçeğin tüm özelliklerini barındıran ancak gerçek olmayan şeydir. Baudrillard’a göre, gerçeklik parçalanmış ve insanlar gerçeğin yerine kurgulanmış yapay gerçekliğin içinde simülasyonlarla yaşamaktadır(Çandırcı, 2010).

Simülasyon gerçek olanın benzeri olmadığı gibi gerçekmiş gibi olan da değildir. Simülasyon nasıl olduğu anlaşılmayan bir şekilde gerçeği ortadan kaldırarak yerine geçmiş olan bir hipergerçekliktir. Simülasyon gerçeğe sahte ve gerçeğe imge arasındaki ayrım noktalarını yok etmektedir. -Mış gibi olanın gerçekliğini irdelemek ya da gerçeğin ve simülasyonun hangisi olduğunu bilmemiz söz konusu olmamaktadır. Artık ortada gerçek ve sahte bulunmamaktadır. Tek olan şey ise sahte bir gerçeklik olan simülasyondur(Güngör, 2013).

Baudrillard, sanatı dünyayı kavrayabilmek için perspektifimizi güncellemeye yönelik naif uğraş olarak kabul etmektedir ve ona göre sanatta diğer tüm şeyler gibidir. Sanat artık, gerçeklik ve simülasyon arasındaki yer değiştirmeyi

dayanıklı hale getiren işaretler serisi veya artık var olmayan bir şeyin kopyası halindedir. Sanatçının gördüğü ve yorumladığı haliyle dünyanın bir simülasyonunu oluşturmak sanatın amacıdır. Ayrıca Baudrillard'ın hipergerçeklik olarak tanımladığı şey, yani orjinal olmama halinin dağılması ve bir simülasyon dünyasında kendi gerçekliğimiz sandığımız şeylerin yaratılması olarak nitelendirmektedir(Witham and Pooke, 2013).

Postmodern dönemde hem sanat alanında hem de diğer alanlarda iyiyi kötüden, simülasyonu gerçekten ayırmanın mümkün olması söz konusu değildir. Fakat, belirsiz bir konumda olan öznenin yerini bir tür ironik nesnenin almış olduğu gözlemlenmektedir. Üretilmiş yapay nesneler, göstergeler ve mallardan bahsedildiği andan itibaren, nesnelerin ironik bir işleve sahip olabilmeleri için yalnızca var olmaları yeterlidir. Yani, günlük hayattaki tüm sıradan nesnelerin ironik bir işleve sahip olabileceği söylenebilmektedir(Dastarlı, 2013). Gerçek olan ile gerçeğin yerine geçen simülasyon sorgulamalarına ve günlük hayatta görülebilecek sıradan bir nesnenin ironik işleve sahip olmasına Turk'un torba çalışması örnek verilebilir.

Resim: 51, Gavin Turk, Torba, 2000

<http://gavinturk.com/artworks/image/395/>

Erişim Tarihi: 03. 03. 2018



Görülenin aksine bu bir çöp poşeti değildir. Bu boyanmış, bronz hiperreal bir heykeldir. Gerçeğin yerini alan bu heykel sergilendiği yerde çoğunlukla çöp poşeti sanılarak dikkat çekmemiş ya da tepki almıştır(Hodge, 2016).

Daha önce bahsedilen Baudrillard ile ilgili bölümde verilen Baudrillard'ın Disneyland ile ilgili düşünceleri gerçeklik komplosu olarak isimlendirilebilir. Disneyland bir illüzyon ve fantazi oyunu olarak, gerçeğin parçalanmasının yaşandığı bir yerdir. Disneyland'da insanlara çekici gelen şey Amerika'nın minyatürleştirilmiş biçimi olmasıdır. Gerçeklik algısının tam bu noktada parçalanarak yok olduğu kabul edilmektedir. Disneyland sanal bir evren olarak kendi fiziksel gerçeklerini oluşturmuştur. Disneyland'ta karşılaşılan gerçeklik, ne düşsel ne gerçek ne de sahte bir gerçekliktir(Atan, Uçan ve Renkçi, 2013).

Postmodern sanatta hiçbir şeyin bir diğeriyle zıt olmadığına dikkat çeken Baudrillard, bu durumun gerçekliğin kaybedileceğini bile bile gerçek olanla gerçeğin temsilinin yer değiştirmesine sebep olduğu ve gerçek olanın artık her zaman yerini benzeyenine bıraktığına vurgu yapmaktadır. Baudrillard'ın ortaya koyduğu bu kurgusal gerçeklik içinde sanatçının ve sanat eserinin kendileri ve çağı temsil etme durumları söz konusu olduğunda, devam eden gerçeklik içinde dönüşmesi kaçınılmazdır. Lionel Trilling'in Baudrillard'ın fikirlerini destekler nitelikte bazı açıklamalarda bulunmuştur; bu açıklamalar, eskiden anlaşılmayan ve itici bulunan sanat biçimlerinin kolaylıkla beğeni toplar hale geldiği, popüler ve ticari olarak yapılan sanatın eskiden üst sanat adı verilen sanatla yan yana geldiği şeklindedir. Bu doğrultuda gerçeklik dengelerinin önemli ölçüde değiştiği kabul edilmektedir(Dastarlı 2013).

Baudrillard gerçeklik konusunda pop arttan etkilenmek yerine, Lacan üstünde etkisi olan gerçeküstücülükten etkilenmektedir. Pop Artyıkıcı bir gerçeklik olan gerçeküstücülük ile ilişkilidir. Pop Art'ta kullanılan tekrar mantığı parçalanmış gerçeğin gösterilmesini amaç edinmektedir. Ancak bu kullanım aynı zamanda gerçeği de göstermektedir ve bu noktada gerçek tekrarlama sahnesini yok etmeye çalışmaktadır(Foster, 2017).

Warhol'da farklı tekrar çeşitleri bu şekilde hareket halindedir: travmatik bir gerçeğe sabitlenmiş, travmatik bir gerçeği sahneleyen veya travmatik bir gerçeği üreten tekrarlar ve bu çoğulluk sadece hem etkileyici hem de etkisiz imgeler çelişkisi yaratmakla kalmaz. Andy Warhol'un felsefesi adlı çalışmasında ben asla parçalanmadım; çünkü hiçbir zaman bir bütün değildim der. Bu da çalışmalarının özneler üzerindeki etkilerinden biridir ve pop üzerinden devam eden sanatta tekrar edersek süper gerçekçiliğin bir kısmında, temellük sanatının bazı örneklerinde yanılsamayla ilgili kimi çağdaş eserlerde yansımaları görülür(Foster, 2017: 183).

Pop Art sonrası sanat eserleri gerçeklikten eski göndergesel anlamda olduğu gibi daha önce taslağını bahsedilen yıkıcı anlamda değişen yanıltıcı hileler ve egemen olma yöntemleri geliştirdiğinden bu noktada göz aldanması kullanılmaktadır. Bir göz aldanması sanatı olan hipergerçekçilik de bu konuyla bağlantılı bir noktadadır. Ancak hipergerçekçilik göz aldanmasından daha fazlasıdır. Hipergerçekçilik, gerçeğe karşı bir hile yaratma çabası olarak görülebilir. Hipergerçekçilik dış görünüşün gerçekliğini dağıtma amacı içerisindedir. Fakat, bu amaç gerçeği ertelemektedir veya onu yine yok etmektedir. Hipergerçekçiliğin bu amaç doğrultusunda kullandığı üç yöntemi bulunmaktadır(Foster, 2017). Günümüzde kullanılan Hiperreal ya da simülasyon kavramı ya da hiperrealist eserler bir bakıma resim sanatında var olan trompe l'oeil kavramıyla benzerlik göstermektedir(Hodge, 2016).

Resim sanatında göz aldanması(trompe l'oeil) diye adlandırılan bir gelenek bulunmaktadır. Bu resimler kelime anlamıyla gözü yanıltan belirli bir yanılsamayla ilişkilendirilmektedir. Bu resimler ya da heykeller görünüşün anlama gücünü kaybettiği anların kanıtı niteliğindedir. Görmek artık inanmak olmaktan çıkmaktadır. Kısa bir süreliğine görsel gerçekliğin dayanağının, gözün sınırları hatırlatılarak gözümüz yanıltılabilir. Sanal gerçeklik kültüründe genel olarak, bir anlığına bakılan şeyin bir gerçeklik, ancak başka bir konumda olan gerçeklik olduğu algılanmaktadır. Gerçek zamanlı teknolojilerin önermelerinde bile, yapıbozucu bir unsur bulunmaktadır. Dünyanın dolayımlayıcı imgelerinde görülen, görsel kültürdeki çıkar alanları tarafından kurulan filtrelenmiş gerçekliklerden başka bir şey değildir(Richard, 2014).

Postmodern dönemde simülasyon kuramı üstünde tartışmalar devam etmekte ve sanatçılar çalışmalarında gerçeklik algısıyla ilgili yarattığı durumlarla ilgili yaklaşımlarda bulunmaktadır. Bu doğrultuda, fotoğraf, gerçeğin dönüşümü konusunda en çok kullanılan sanat alanları haline gelmiştir. Bilgisayar programları konusunda yaşanan ilerlemeyle dönüşüme açık bir alan olmuştur. Postmodernizmde bu dönüşümün yaygın duruma gelmesiyle oluşan üretimlerde, izleyicinin sanatçının etki alanına girmesi söz konusu haline gelmiştir(Atan, Uçan ve Renkçi, 2013).

Gerçeklik konusunda teknolojik değişimin fotoğraf makinesiyle başladığı söylenebilmektedir. Fotoğrafın, gerçeğin yansıması olduğu düşüncesi uzun sürmemiş ve gerçek yanlış izlenimler oluşturacak şekilde bozulmaya uğramıştır. Bartes, fotoğrafın gerçeklikle ilgili ilişkisinden söz ederken, fotoğrafla nesnel gerçekliğe ulaşamayacağını fakat fotoğrafın özsel kökeninin dış gerçeklikte mevcut olduğundan diğer sanat formlarından üstünlüğünü ortaya koyduğunu söylemektedir. Postmodern sanatçılar, kurgu ile oluşturulmuş alanlarda gerçeği aktarmaya başlamışlardır. Dijital teknolojinin geldiği noktayla birlikte, bu kurgu yoluyla oluşturulmuş fotoğraflar oldukça fazlalaşmıştır ve fotoğrafla gerçeklikten tamamen uzaklaşmıştır(Koca, 2013).

Postmodern dönemle fotoğraf, gerçekliğin yeniden üretimi ve eklektik bir yapıyla kendini ortaya koymaktadır. Bilinçli olarak gerçekleştirilen, dönüştürülen, gerçekte olmadığı halde varmış gibi tasarımılanan sanat fotoğraflarına uygulanan yöntemlerin, fotoğrafın gerçeğe bağlılığını ona karşı kullanmakta, içine anlamsal bir boyutun işlendiği kusursuz bir gerçeklik görünümü yoluyla kişisel kurgular oluşturmaktadır(Uysal, 2011).

Kendine mal etme (Temellük) sanatı Sherrie Levine'nin modernist ustaların resimlerini kopyalarken fotoğrafı ve yeniden üretebilirliğini kullanmaktadır. Bu sayede, resimsel biricikliği sorgulamaktadır. Barbara Kruger'ın ortaya koyduğu ilk dönem fotometinlerinde olduğu gibi fotoğrafın belgesel gerçeğini, temsiliyetin göndergesel değerini sorgulamak amacıyla bu yanılsamacı anlayışın üstünde durmaktadır(Foster, 2017).

Postmodernizmde büyük önemi olan yeni medyanın oluşturduğu olanaklar



sanatın değişkenlerini öne çıkararak karmaşık bir yapı oluşturmaktadır. Bu yeni medya, bilgisayarlar, video kayıt sistemleri, sanal gerçeklik ve yazılımlar, projektör ve ses sistemleri gibi teknolojik aygıtlardan faydalanmaktadır. Teknolojik yeniliklerin gün geçtikçe geliştirmesiyle meydana gelen araçlar toplumsal, kültürel, endüstriyel alanda değişimlere neden olurken, sanat alanında da benzer şeyler gerçekleşmektedir. 1990'lı yıllarla birlikte internetin yaygınlaşmasıyla endüstri sonrası toplumun Bilişim Çağı'na geçişi kabul edilmektedir. İnternet yoluyla her türlü bilgiye kolaylıkla ulaşıyor olabilmemiz sanat alanının da sınırlarını bulanıklaştırmıştır(Merdeşe, 2016).

Yeni Medya tartışmalarında üzerinde durulan meselelerden biri de; sanallık ve gerçeklik'tir. Bu ilişki, varlık kavrayışı, zaman-mekan mefhumları<sup>4</sup> ve varlıksıların yapılamaları açısından radikal bir ötekiliği ifade etmekte. Ne ki birbirine oldukça zıt görünen bu katmanlar sanatçı ve alımlayıcı açısından da oldukça zengin açılımlara olanak sağlamaktadır. Üstelik çoğu zaman gerçekliğin müphem<sup>5</sup> hale geldiği böylesi bir deneyim alanı beden ve elektronik medyalar arasındaki ilişkiyi anlamak açısından da yeni bilgi edinme biçimlerini gündeme getiriyor(Şahiner, 2016: 284).

İletişim araçlarının zaman duygumuzu, benlik ve dünya algılayışımızı nasıl değiştirdiğini Nam June Paik endüstriyel ve elektronik ürünler kullandığı eserlerinde ortaya koymaktadır. Ortaya koyduğu eserlerde ileri teknolojiyi eleştirse de bu eleştiri yapabilmek için yine teknolojiyi kullanmaktadır. Paik, videolarındaki görüntüleri soyut hareketli görüntü haline gelecek şekilde parçalamaktadır(Şahiner, 2008, s. 60).

<sup>4</sup> Mefhum: kavram(TDK, 2013).

<sup>5</sup> Müphem: belirsiz(TDK, 2013)

Resim: 52, Nam June Paik, One-channel video installation, 1965

<https://www.youtube.com/watch?v=dVbD-2swH-A>

Erişim Tarihi: 19.03.2018



...postmodernizm, gerçekliğin imajlara dönüşmesini ve zamanın bir dizi süregelen şimdi halinde parçalanmasını içerimler. Bundan dolayı postmodern gündelik kültür bir üslup çeşitliliği ve üslup heterojenliği kültürüdür, göndergenin ya da gerçeklik duygusunun yitirilmesine yol açan imaj ve simulasyon aşırılığı kültürüdür. Postmodernizm, algının ve gündelik hayatın estetikleştirilmesini pekiştirir. Bundan dolayı sanat ve estetik tecrübeler bilginin, yaşıntının ve hayatın anlamı duygusunun ana paradigmaları haline gelir(Featherstone, 2002; Aslan, 2010: 23'deki alıntı).

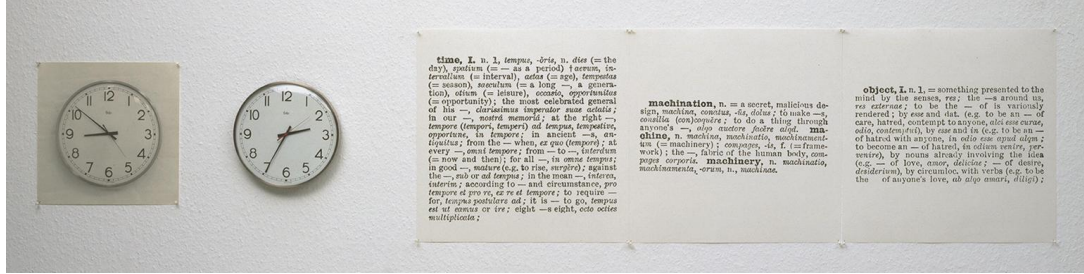
Postmodern dönemde gerçekliğin dönüşerek iç gerçek haline geldiği, tüketilen, yeniden üretimin söz konusu olduğu bir ortamda, sökme, gerçeğin bulunması ya da yeniden tanımlaması gibi görülmesinin tersine, sistemin bütünü oluşturan parçaların ve iç bağlantıların oluşturulmasıyla, yapının bütünlüğüne doğruluk kazandırmaktadır. Bu doğrultuda sökme, bilincin gerçeği nasıl elde ettiğinin altını çizmektedir(Kahraman, 2002).

Kosuth; gözün yanılsaması ve yapıbozum uygulamak adına dilsel metin kullanmaktadır. Kosuth, Gerçekçi sanatın anlamı üzerine yapıbozma uygulayarak gerçekçi sanat anlayışının aslında ne kadar dil ile ilgili olduğunu ortaya koymaya çalışmıştır. Deneysel olarak her zaman doğrulamaya çalışılan gerçekçi sanat anlayışının yapmak istediği eylemi çelişkileriyle kanıtlamıştır(Akay, 1999).

Resim: 53, Joseph Kosuth, Clock(One and Five), 1965

<http://www.tate.org.uk/art/artists/joseph-kosuth-1437>

Erişim Tarihi: 04.03.2018



Kosuth'un gerçekliği sorgulamada ortaya koyduğu işler Derrida'nın yapısöküm kuramıyla ilişkilidir. Derrida gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin keyfi olduğunu tüm gösterilenlerin aynı zamanda gösteren konumunda da olabileceklerini söylemektedir. Konuşulan veya yazılı metinde, herhangi bir ögenin gösterge olarak fonksiyon sahibi olması için kendi başına varolmayan bir ögeye gönderme bulunması gereklidir. Ayrıca Derrida, göstergeler içinde olan değişikliklerin, gerçeklik ve temsil arasında olmadığını belirtmektedir. Dil, dış gerçekliği temsil etmenin bir aracı değildir. Bu nedenle dilin dışına çıkmak mümkün değildir. Dille ilişkisiz, dış gerçekçiliğe ait olan saf anlamlar bulunmamaktadır (Aslan, 2010). "Saussure okuması sonucunda Derrida, göstergenin yapısının "gerçeklik" dediğimiz şeyle aslında bir tür temassızlıktan ibaret olduğunu göstermiş olur" (Akdeniz, 2012: 37).

#### 4.5.3. Postmodern Sanatta Parçalanın Mekân Algısı

Sanatta mekan algısı konusunda ilk olarak değişimler Kübizmde nesnelerin parçalanması ve kolaj yöntemiyle uygulanan yeniden bir araya getirme sürecinde resimde mekan ve perspektif konularında köklü değişikliklerle ortaya çıkmıştır (Çolak, 2008). Kübistler, nesnelerle oluşturdukları kolajlarla tablonun mekanını nesnelerin yerleştirildiği yüzeye dönüştürerek tuval yüzeyini mekansallaştırma girişiminde bulunmuşlardır. Kübizm'in ardından ise Fütüristler yayınladıkları Fütürizm bildirgesiyle zamanı ve mekanı parçaladıklarını ilan etmişler ve eserlerinde bu doğrultuda işler ortaya koymuşlardır. Daha sonra ise mekan konusunda önemli değişiklik Duchamp'ın hazır nesne "Çeşme" (Pisuar) yi bir sanat

mekanında sunması ile sanata yerleştirme kavramının söz konusu olmasıyla yaşanmıştır(Girgin, 2013).

Postmodern döneme geçiş aşamasında ise, toplumsal sorunlar ilk olarak ana problemi mekan olan mimaride değişimlere neden olmuştur. Mimari, yeni toplumun ihtiyaç ve istekleri doğrultusunda çözümü gelenekle geçmişin eklektik bir birleşimi olarak sunmakta bulmuştur. İdeolojilerin iflası, hippie kültürü, çevre sorunlarının ortaya çıkışı, bireyselleşmenin önem kazanması, iletişim gücünün artması, popüler tüketim kültürü gibi konular postmodern mekan algısı üstünde değişimlere neden olmaktadır(Altınkale, 2001).

Postmodern kent, tüm parçalanmışlığı ve yüzeyselliğiyle bir kolaj kent görünümündedir. Kolaj kent gelenekselliğe karşıt, çoğulculuk ve çeşitliliğe açık bir tavrıdadır. Tüm alternatif çıkışları, modernliğin 'tek'liğine tamamen karşıt bir olumlamayla karşılar. Bu çeşitlilik ve gelişim hiçbir şekilde kontrol edilemez. Çünkü postmodernizm tüm bunların nasıl bir arada tutulacağına dair hiçbir totaliter tavırda bulunmamaktadır(Oğuz, 2013: 44).

Daha önce bahsedildiği üzere postmodern dönemde Sosyal, kültürel, ekonomik ve politik olaylara bağlı olarak, kişiliğin parçalanması, gerçekliğin çoğaltılması gibi kavramlar kendisini göstermektedir. Teknolojik ve bilimsel gelişmeler bilincin yapısını değiştirirken, benliğin yitirilişi, bütünlüğün yıkılışı, parçalanma, yeniden birleştirme, çok parçalılık ve eklenmişlik günümüzde parçalanmış bir yaşam biçimine neden olmaktadır. Bireyi kendine yabancılaştıran yeni dünya düzeninde, parçalanmış benlik, bireyin yaşamını da değiştirerek parçalanmış, birbirine ilave edilen ve yeniden bütünleştirilen imgeler bütününe dönüşmektedir. Tüm bunlar göz önüne alındığında ilişkili olarak mekanın parçalanması söz konusudur. Postmodern dönemi tanımlamada kullanılan şizofren kavramı zamanı, geçmiş ve şimdi olarak algılayamadığı için, bunların hepsini parça parça bir araya getirerek şimdilerden oluşan zamanı kurmaya çabalamaktadır. Zamanla bağlantılı olarak mekan ayrımlarının belirsizleştiği bu algılayış biçiminde tüm imgelerin ardı ardına sıralandığı gündelik algılama deneyimlerimiz de bu

bilinçle paralellik göstermektedir(Çolak, 2008). Şizofrenik algılama ile alakalı olarak farklı mekan arayışı ortaya çıkmaktadır ve bu doğrultuda mekan algısı parçalanmaktadır. H. Bülent Kahraman, şizofreni kavramı ve mekan ile ilgili şunları söylemektedir:

Tüketim toplumu düzeni yıkıcı olarak tasarlanmıştır. Tüketime devamlılığını sağlamak adına sürekli yeni ürün üretilmesi gerekmektedir. Bu alışma mantığının yok edilmesiyle sağlanmaktadır. Tüketim düzeninin devam etmesi sürekli kendisini yenilemesine, yani eskiyi yıkmasına bağlıdır. Bu sistem özellikle mekan konusunda kendisini göstermektedir. Devamlı olarak yenilenen mekan yaklaşımı bir yerleşiklik fikrini en baştan yok etmektedir(Şahmaran, 2006).

Postmodern sanatta mekanla ilgili olarak bir başka değişim ise; sanatçıların artık sadece üretimlerini değil, bu üretimlerin gösterilme alanlarındaki değişiklikler de söz konusudur(Engin, 2012). Sanat nesnesiyle müze ve galeri arasında ortaya çıkan bağ artık çözülmeye başlamıştır. Sanat adına sıradışı olan, günlük hayatın nesneleri sanat eseri haline gelmiştir. Bu noktada galeri mekanının sorgulanması söz konusu olmuştur(Güler, 2014).

1950'li yılların sonlarında beyaz küp olarak adlandırılan beyaz duvarlı, tepelerinde ışıklar bulunan sergi mekanlarının kar amacına tepki olarak mekana özgü sanat anlayışı başlamıştır. Bunun nedeni, ticari kaygılar sebebiyle galeri ve müzeler, performanslar ya da mekanı kullanarak eser oluşturarak satılabilirliği olmayan eserlere imkan sağlamamaktadır. Bu yıllarda değişim gösteren mekan algısıyla ilgili değişimler, galeri ve müze mekanının kurumsal yapısına ve işleviyle ilgili bir parçalanma yaratmaktadır. Bu parçalanmayla galeri mekanının dışında sanat alanları oluşturulmuş ve mekanın, sanat için bir çıkış noktası olması düşüncesi kabul edilir hale gelmiştir(Özen, 2013).

Söz konusu alternatif sanatsal mekan arayışlarına cevap ise; 1960'lı yılların sonunda önce ABD'nin Philadelphia eyaletinde ve sonraki yıllarda diğer yerlerde çıkan yasalarla sanat yapıtlarının sergilenebileceği farklı mekânların kullanılmasına izin verilmesi cevap vermiştir. Bu yasalar, kentlerin meydanları, parkları, cadde ve sokaklarının sanat mekanı olarak kullanımına izin

vermektedir(Yurtsever, 2009). Kuspit ise mekanla ilgili yaşanan bu değişimlerden şu şekilde söz etmektedir:

“Birçok postmodern sanatçı için sokaklar atölye haline gelmiş, üstelik de onlar bunu gizleme gereği duymamış, açık açık işlerini sürdürmüşlerdir. Gerçekten de Allan Kaprow’un kalabalığı hedef alan happening’leri özel atölyesinde değil, sokak görüntüsü verilen bir yerde gerçekleşmişti. Sanatçının merkezi, artık incelediği her şeye hakim olduğu atölye olmaktan çıkıyor; sanatçı sokakta, yeni herkesin marjinal olduğu bir toplumsal ortamdaki herhangi bir marjinal kişiliğe dönüşerek merkezden yoksun kalıyordu; çünkü sokakların merkezi yoktur”(Kuspit, 70; Engin, 2012: 75-76’daki alıntı).

Bu sayede, galeri mekanında gerçekleşen değişimlerin dışında, postmodern sanatçı atölyesinden çıkarak gündelik yaşamın kitsch, kaotik, sıradan ve yüzeysel mekanı olarak sanatın da temsil mekanı haline gelmiştir. Yalnızca mekan değil aynı zamanda gündelik yaşamın sıradan konuları da temsile dönüşmüştür(Alp, 2012).

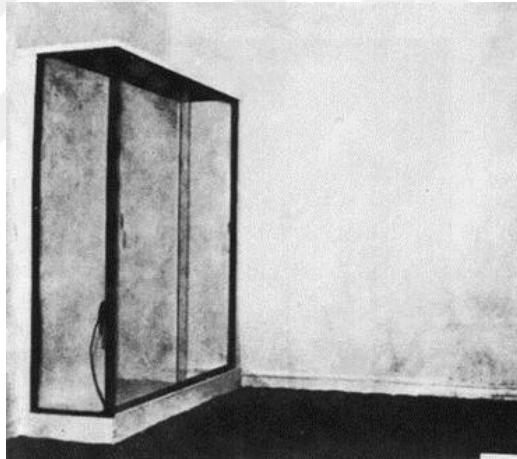
Temsilin mekanı, tuval, galeri, müze olmaktan çıkıp sokak ve yeniden yaratılmış etkileşimli mekanlara dönüşmüştür. Bu durum postmodern sanatta zaman ve mekanın birbirinden ayrılmasını da neredeyse zorunlu hale getirmiştir. Artık mekan temsilin bir aracı değil, yapıyla etkileşimli ve hatta çoğu zaman kendisi de bir yapıt olarak amaçlanmıştır. Bu bağlamda pek çok sergi, zaman-mekan, coğrafya ve kamusal alan etiketleriyle gündeme gelmektedir. Postmodern sanat pratiklerinin zaman-mekan etkileşimli temsil biçimleri ise, üstüste bindirilmiş faklı zaman ve mekanlarda geçen bir dizi olayın, kolaj, fotomontaj ve dijital tekniklerle bir araya getirilmesi mantığına dayanır. Bu aynı zamanda eş zamanlılığın ve sürekli şimdinin de vurgusudur. Böylece olaylar ne denli canlı ve yaşamsal olursa olsun, bunların gerçeklikleri kaybolur ve muğlaklaşır. Hepsi görsel bir imajda yok olur. Postmodern sanat pratiklerinde, birbirinden kopuk imajların bir araya getirilmesi, zaman algısını parçalamaktadır. Bu kayıp zamana eşlik eden kaotik mekan, yapıtın anlamını göstergebilimsel bir bilmeceye çevirmektedir. Pastiş, taklit, kolaj, asamablaj gibi anlatım biçimlerinde de durum aynıdır(Alp, 2012: 53-54).

1960'lı yıllardan itibaren galeri ve müze için mekan kelimesinin kullanılması ise bu doğrultuda bilinçli olarak tercih edilmektedir. Sandy Nairne bu durumu, mekan kelimesinin ticari ya da kamusal bir alanı anlatan bir kelime olmadığı için tercih sebebi olduğunu söylemektedir(Özen, 2013).

Galeri mekanında gerçekleşen bu değişimleri sorgulayan ilk sanatçılardan biri olan Yves Klein, Iris Clert Galerisi'nde Le Vide(Boşluk)adlı eserini sergilemiştir. Yves Klein, çalışmasında beyaza boyalı galeri mekanına boş bir camekan yerleştirerek eserini görmeye gelenleri şaşırtarak galeri mekanı sorgulamalarını gerçekleştirmektedir. Galeriyi mekanı içinde bu camekan ile başka bir galeri mekanı oluşturulmuştur(Özen, 2013).

Resim: 54, Yves Klein, 'Le Vide', 1958

(Özen, 2013)



Galeri mekanıyla ilgili sorgulamalarda bulunan bir diğer sanatçı ise Michael Asher'dır. Asher, Los Angeles Claire Copley Galerisi'ndeki sergisinde, serginin gerçekleştiği mekan ile galeride eserlerin satışlarının gerçekleştiği bölüm arasındaki duvarları yıkarak bu bölümü eser olarak sergilemiş ve ticarileşen galeri mekanı sorgulamalarını gerçekleştirmiştir(Özen, 2013).

Resim: 55, Michael Asher, Claire Copley Galerisi, 1974



Mekanı yaklaşımı bakımından postmodern sanatın önceki dönemlerden ayrıldığı nokta, sanatın içinde işlediği bağlam ile pratik yaşama ait olan mekanlar arasındaki doğrudanlık ve geçişlilik olarak görülebilmektedir. İçerisinde bulunan mekan bir sanat nesnesi farkındalığıyla farklı bir alan haline gelmekte veya sanat nesnesinin mekanı gündelik yaşamın sınırları içerisine girerek sınırları yok olmaktadır(Mert, 2007).

Postmodern sanatta oluşan bu kırılmalarla birlikte; sanatta mekan algısı resim, heykel ve fotoğraf mekanını aşarak; mimari, enstelasyon, video-film ve performans aracılığıyla yeni mekan anlayışı ortaya çıkmıştır(Kocakaya, 2015). Enstalasyon da yeni-medya sanatıyla multimedia enformasyon mekanları olarak düşünülebilmekte ve sanal mekanlar oluşturulabilmektedir. Enstelasyon sanatı, mekansal düzenlemeleri meydana getirirken, video, metin, grafik ve hatta hazır nesne gibi kullanımların gerçekleştiği durumlar söz konusudur. Enstelasyonla yaratılan sanal mekan izleyiciyi çevrelemekte ve çevrelenen izleyici bu mekan içinde hareket etmektedir(Şahin, 2010).

Enstalasyon sanatı, çevreyle bağlantılı bir sanat nesnesi oluşturmakta ve bir mekanın niteliklerini kullanarak irdeleyen bir sanat biçimidir. Enstalasyon sanatının temelleri Kavramsal Sanata dayanmaktadır. Marcel Duchamp'ın hazır yapımlarınakadar giden enstalasyon postmodern sanatta bir çok disiplinde kendisine yer bulan melez bir sanat alanıdır. Enstalasyon mekan ve zaman kavramlarına önem veren disiplinlerarası niteliklere sahiptir. Enstalasyon sanatıyla birlikte, izlenen sanat anlayışı yerini deneyimlenen sanat anlayışına bırakmıştır. Böylelikle sanatçının,



mekan içerisinde bir yerleştirme meydana getirirken, mekanın özellikleri önemli bir hal almıştır. Bu noktada mekanda oluşturulan yerleştirmenin ne şekilde gerçekleştiği önem kazanır ki bu noktada eserin kavramsal yönü ortaya çıkmaktadır(Sarı, 2013). Claire Bishop 1960’lı yıllarda kullanılmaya başlayarak yaygınlaşan Enstalasyon sanatıyla ilgili şunları söylemektedir:

“...yerleştirme sanatı ile sanatın yerleştirilmesi arasında ince bir çizgi bulunmaktadır. Bu belirsizlik terimin ilk kez 1960’larda kullanılmaya başlaması ile kendisini göstermiştir. 1960’lar boyunca “yerleştirme” kelimesi sanat dergilerince bir serginin düzenlenme biçimini tasvir etmek üzere kullanılmıştır. Bu düzenlemenin fotoğraf biçiminde belgelenmesi “yerleştirme fotoğrafı” şeklinde terimleşirken, bu durum tüm mekanı kullanan işleri tanımlamak için “yerleştirme sanatı” denmesine yol açmıştır. Bu zamandan beridir de sanat eserlerinin yerleştirilmesi ile “yerleştirme sanatı” arasındaki farklılık gittikçe daha belirsiz bir şekle bürünmüştür. Her iki terimin amacı da izleyenin mekan içerisinde konumlandırılan (yerleştirilen) nesnelere bakışının ve bedeninin bunlarla oluşturduğu ilişki yapısının fark edilmesini sağlamaktır. Ancak bunun yanı sıra bazı önemli farklılıklar da mevcuttur. Sanat eserlerinin yerleştirilmesi sırasında yerleştirme içerisinde yer alan eserler açısından yerleştirmenin kendisi ikinci derecede önem taşırken “yerleştirme sanatı” için mekan ve bu mekan içerisinde yer alan tüm öğeler tek bir kişilik biçiminde ele alınmaktadır. Yerleştirme sanatı izleyenin fiziksel olarak içerisine girebildiği bir durum oluşturur ve bunun tek bir bütünsellik biçiminde algılanmasını talep eder. Yerleştirme sanatı işte bu yönüyle izleyene mekan içerisinde gerçek bir varlık biçiminde hitap eden geleneksel ortamlardan (heykel, resim, fotoğraf, video) daha farklı bir yapı sergilemektedir. İzleyeni tüm bedeninden ayrı olarak belirli bir mesafeden işlere bakan bir çift göz biçiminde değerlendirmek yerine dokunma, koku alma ve duyma hislerinin görme duyusu kadar değerli bir hale geldiği maddesel bir beden biçiminde kabul eder. İzleyenin gerçek varlığına dair gösterilen bu ısrarcı tavır yerleştirme sanatının belki de en önemli özelliğidir”(Claire Bishop, 6 ; Özen, 2013: 17-18’deki alıntı).

Barbara Kruger’in çalışmaları postmodern mekan sorgulamalarında örnek niteliği taşımaktadır. Mekânı sanat yapıtının ana unsuru haline getiren Barbara Kruger’in işlerinde mekân algılayışını değiştiren mekân görülmektedir. Galeri duvarlarını kırmızı zemin ve beyaz yazılarla kaplayan Kruger, zeminde ve tavanda

oluşturduğu metinlerle mekânda bir özne gerçekliği kurmaktadır(Oğuz, 2013).

Resim: 56, Barbara Kruger, Untitled, 1991.

(Mert, 2007)



Barbara Kruger'in çalışmalarında, mekânda her yer mesaj alanına dönüşmüştür. Hatta mekân mesajla birleşerek öyle güçlü hale gelmiştir ki "dört boyutlu mesaj ya da mesajın mekânsallığından" söz açmak abartı sınırlarına yaklaşıp da mekânın alımlayıcı ile karşılıklı ilişkisinde, nesne-özne bileşeninde yer değiştirme kapasitesine kavuşmuştur(Oğuz, 2013: 59).

Mekan konusunda sorgulamalarda bulunan bir diğer sanatçı Joseph Kosuth'tur. Kosuth'un bir mekan içinde Freud'un The Psychopathology of Everyday Life (Günlük Yaşamın Psikopatolojisi) adlı kitabından aldığı bir paragrafın metinlerinden meydana gelen ve yazı ile mekanın sorgulanması için Zero&Non adlı enstalasyonu, mekanın dönüşümü bakımından önem taşımaktadır. Kosuth metin ile mekan arasında kurduğu bağlantıda, metnin bir mekansallığını irdelediği kadar mekanın metinselliğini de sorgulamaktadır(Mert, 2007).

Mekan konusunda sorgulamalara neden olan ve mekan sorgulamasını mekan dışından gerçekleştiren Richard Wilson"Turning the Place Over"(Mekanı Alt Üst Etmek)adlı eseriyle, dış mekan ve iç mekan arasındaki sorgulamaları bina cephesinde oluşturduğu bir açılıp kapanan parça ile gerçekleştirmektedir. Galeriden

uzak, terkedilmiş bir bina cephesinde oluşturduğu uygulamada iç-dış mekan ilişkisi sorgulanarak sanatsal bir boyut meydana getirilmiştir. Bu sorgulamayla postmodern dünyanın getirdiği içerde-dışarıda olma mekansal bir altyapı ile sorgulanmaktadır. Bu doğrultuda izleyici, mekansal ilişkileri ve sınırları sorgulamaktadır (Güler, 2014)

Resim: 57, Richard Wilson, Turning the Place Over, Liverpool, 2008

(Güler, 2014)



Mekan konusunda en büyük dönüşüm, yaşanılan yer olarak dünya/doğanın sorgulanmasına yönelik ortaya çıkan Land Art (Arazi Sanatı) dır. Arazi sanatının ortaya çıkışı, teknolojik gelişmelerle fabrika sayılarının artması ve insanı doğaya karşı tehditkar bir konuma yerleştirmesiyle gerçekleşmiştir. Doğaya müdahale ederek oluşturulan Arazi Sanatı insanın doğadan kopmasına, dönemin kaygı verici bu durumuna eleştiri niteliğinde gerçekleştirilmektedir. Ayrıca, Mekânı yeniden dönüştüren ve galeri mekânlarına karşı eleştiri olarak bireyin doğa ile olan ilişkisini sorgulamaya yönelik bir sanat alanıdır (Kocakaya, 2015). Arazi Sanatının öncülerinde Robert Smithson başat örnek niteliğindedir.

Smithson'ın yeryüzü yapıtları ilk bakışta fiziksel mekanın bir devamı gibi gözüksede, aslında yeryüzünde var olmayanın yeryüzüne yeryüzü materyalleriyle yerleştirilmesidir. Diğer bir deyişle bu yapıtlar Smithson'ın 'sanal yeryüzü'leridir. Aynı sözü Morris'in aynalarla dış mekanda gerçekleştirdiği işi için söylemek mümkündür ancak burada bir farklılık söz konusudur: Morris, yeryüzü dokusunu yeryüzüne ait olmayan bir materyalle yinelemiş ve tıpkı Smithson gibi yeryüzünde var olmayanı, 'sanal yeryüzü'nü izleyiciye sunmuştur. Her iki örnekde de fiziksel mekanın bir parçası

gibi gözüken yapıtlar aldatıcı bir uzam yaratarak, aslında kendi uzamlarını izleyiciye sunmaktadırlar(Şahin, 2010: 83).

Resim: 58, Robert Smithson, 'Spiral Jetty', Utah, ABD, 1970

(Şahin, 2010)



Postmodern sanat içerisinde yaygınlık kazanan ve mekânı ortaya koyulan işin bir parçası olarak kullanan performans sanatında mekân kullanımı önem kazanmıştır. Happenning ile temelleri atılan performans sanatının bedeni bir sanat nesnesine çeviren sanatçılar performanslarıyla eylemin mekânla olan ilişkisini ortaya koymaya çalışmaktadır(Kocakaya, 2015).

Performans sanatında karşımıza çıkan beden- mekân ilişkisinde, toplumsal-siyasal bağlamlarla birlikte bireysel tepkiler mekânda bedenin dışavurumuyla ifade edilir. Bedenin ve zihninin sınırlarını zorlandığı performans sanatında mekânın fiziksel yapısı performansın içine dahil edilirken kimi zamanda mekân kendi salt bağlamından koparılarak da ifade edilmiştir(Kocakaya, 2015: 134).

Türk sanatçı Kutluğ Ataman, performanslarında mekân konusunda sorgulamalar yapmaktadır. Sanatçı çeşitli mekanlarda gözleri kapalı olarak yürüyerek performanslarını gerçekleştirmektedir.

Resim: 59, Kutluğ Ataman, Tuhaf Mekan, 2009

(Pektaş, 2013)



Postmodern dönemde mekan konusunda değişimlerin gerçekleşmesinin en büyük nedeni ise teknolojik gelişmelerdir. Teknolojik gelişmeler nedeniyle zaman ve mekan duygusu toplumsal alanda birbiriyle çatışması nedeniyle iç içe geçmektedir. Dijital teknoloji, elektronik medya ve iletişim olanaklarının gelişmesi zaman ve fiziksel mekanı algılamada değişimlere neden olmaktadır. Bu teknolojik gelişmeler nedeniyle zaman ve mekan sıkışması, zaman ve mekanın iç içe geçmesi, farklı zamanlarda edinilen izlenimlerin bir araya getirilmesi genel özellik olarak sanatçıyı etkileyerek sanat yapıtında da etkilerini göstermektedir(Çolak, 2008).

Dijital değişimlerle medya yeni olanaklar sağlamaktadır. Bu olanaklar aynı anda birçok farklı mekanda var olabilme, istenilen her türlü enformasyon ve imgeye ulaşabilme ve bunları depolama, kopyalama, çoğaltma, manipüle etme gibi olan bir çok seçeneği insanlara kazandırmıştır(Şahin, 2010).

Teknolojik olanın sınırladığı kuşattığı bir yaşam içeriğinin yer aldığı bağlam olarak ele aldığımız mekan da bu aralık içerisinde kendine bulabildiği oranda bir derinlik elde edecektir. Teknoloji bir nesneyi bir simülakr olarak ortaya çıkardığı anda bu nesnenin gerek üretim ortamı gerekse yer aldığı tüm nesneler dünyasının gerçekliğindeki mekanını ister istemez yaratacaktır. Yaratırken yaşantıdaki tüm anlam dizgelerinin de yeniden kurulmasına neden olacaktır. Simülakrların oluşturduğu uzamda mekan algılayışı da bu sürekli tekrarın yankısını taşıyacaktır. Simülakr yansımali mekan kendini bir bütün olarak kurabilmesi onun sayı cinsinden oluşmuş digital bir gerçeklik yansıması onun dönüşülebilirliğinin gerçekliği haline gelmesine yol açar(Mert, 2007: 84).

Özellikle 90'lı yıllar, sanallık kavramının en atağa geçtiği yıllardır. Bu gelişmelerle birlikte sanal müzeler, sanal sohbet odaları, sanal mimarlık, sanal konutlar mekan konusunda gerçekliği sorgulamakta hatta sanal beden kavramı bile söz konusu olmaktadır. Bu yaşanan tartışmalarla birlikte, birçok teorisyen, ruhların bedenden kurtarılaraq sanal mekanlarda sonsuzlukla özgürleşeceğine inanmıştır. Sanal gerçeklikle bağlantılı olarak, bedeninden kurtulan öznenin yaşadığı fiziksel mekandan koparak sanal bir mekanda yaşam sürdürme(Simülasyon kuramıyla bağlantılı) isteği söz konusudur(Kut, Aydın ve Erdem, 2013).

Postmodern dönemde mekan algısının parçalanması, Derrida'nın yapısöküm kuramıyla mekanın yapıbozumu söz konudur. Plastik sanatlar konusunda Derrida önce mekanın felsefi söyleme karşıtlığını irdelemektedir. Ardından ise alan konusunda felsefi karşı koyuşu incelemektedir(Akay, 1999). Mekan konusunda Heidegger'in var oluş mekânsaldır yaklaşımından yola çıkarak Derrida mekanı yapıbozuma uğratarak parçalamaktadır.

Plastik sanatların 20. Yüzyılın sonuna doğru belirlenen sorunlarından biride mekan ve var olma sorunudur. Özellikle enstalasyonlarda çok tartışılan konulardan birisi, mekanın içinde kurulan, yerleştirilen bir işin başka bir mekana taşındığında temsil etme niteliğini mi? Yoksa var olma niteliğini mi? Götürdüğü sorusudur. Birçok 'küratör'ün ve sanat araştırmacısının kafasını karıştıran ve tartışmalara yol açan bu sorunsal mekan ve var olma sorunsalı olarak karşımıza çıktığında kökeni ya da bir başka deyişle sorunsal olma halini sanki yapıbozmanın 'var olma' sorunsalından almış gibidir. Heidegger'in destrüksion kavramının çağdaştırılması hali gibi duran, Derrida'nın yapıbozma(dekonstrüksion) eylemi, plastik sanatların ve özellikle enstalasyonun sorunu ile burada karşı karşıya gelerek, aynı sorunsalı kendi yapısı içinde düşünmeye başlar(Akay, 1999: 17).

Mekan algısının parçalanmasıyla ilgili Kosuth'un bir diğer eseri ise; Test/Contex'dir. Sergisinde mekan konusunu reklam afişleriyle yapıbozuma uğratmaktadır. Bu sergide Kosuth, kamu mekanlarının özel mekanlarda üstünlüğünü ortaya koyarak kamu mekanıyla özel mekan ilişkisindeki hiyerarşiyi yapı bozmaya uğratmaktadır(Akay, 1999).

Resim: 60, Joseph Kosuth, 'Text/Context' (New York), 1979  
<http://www.artnet.com/galleries/leo-castelli/joseph-kosuth-a-short-history-of/>

Erişim Tarihi: 31.03.2018



Resim sanatında ise, çoğu sanatçı alanını genişleterek mekana yayılmaya başlamıştır. Franz Ackermann ve Katharina Grosse gibi sanatçılar galeri duvarları ve zeminini kullanarak resimde tuval mekanının ötesine geçmektedir. Bazı ressamalar ise daha da üç boyuta yönelerek yerleştirdikleri nesneler ve yayılan resim ile galeri mekanını kapsayacak şekilde sanat eserleri oluşturmuştur(Özen, 2013).

Resim: 61, Franz Ackermann, 'Getaway', 2009 (Özen, 2013).



Postmodern dönemde mekan konusunda gerçekleşen parçalanmayı en belirgin şekilde ortaya koyan, gerçek anlamda bir harabe ve mimari parçalanma olarak görülen, sanatçı Hans Haacke'ye ait, 'Germania- Bottomless'adlı eserdir. 1993 yılında Venedik Bienali için oluşturduğu eserde sanatçı mekan sorgulamalarını gerçekleştirirken, mimarinin gücü ve siyasetle olan bağları üzerine bir yorum ortaya koymuştur(Özen, 2013).



Resim: 62, Hans Haacke, ‘**Germania – Bottomless**’, 1993

(Özen, 2013)



Mekan, sanat nesnesinin hem kendisi, hem de sergileme alanı haline gelmiştir. Enstalasyonda olduğu gibi durumlarda ise sanat nesnesinin bir parçası olarak mekan içinde mekanlar oluşturulan bir hale gelmiştir(Güler, 2014). Fakat, günümüze kadar bu anlayış değişerek, sanatın mekanla ilişkisi biçimsel ve kavramsal yönlerden değişim yaşamıştır. Söz konusu değişimle, eleştirilen galeri ve müzeler mekan temelli eserler oluşturan sanatçılar için yeni mekan haline gelmiştir(Özen, 2013).

Sonuç olarak, postmodern dönem içerisinde mekan konusunu algılamada yaşanan parçalanma, galeri mekanı algısının değişmesi, tuval mekanının ötesine geçme isteğiyle birlikte mekanın sanat eserinin bir parçası olması, mekanın sanat eseri haline gelmesi, ve Land Art ortaya çıkmasıyla birlikte teknolojik gelişmelerle yaşanan sanallık-gerçeklik sorgulamalarının mekan konusuna sıçraması gibi değişimlerle gerçekleşmiştir.



#### 4.5.4. Parçalanın Beden ve Postmodern Sanatta Beden Algısı

İnsanın ve dünyanın parçalanışı çağdaş sanatta sıklıkla dile getirilmiştir. İnsanın birliği, bütünlüğü kaybolmuştur (Fischer, 90; Yılmaz, 2010: 77'deki alıntı).

Postmodern sanat içerisinde var olan parçalanmış beden algısı daha önce bahsedilen, tüketim kültürü ve kapitalizm, teknolojinin geldiği nokta ve birçok çevresel faktör(siyaset vb.) etkili olsa da bedeni parçalama edimine biçimsel parçalama olarak bakıldığında aslında Rönesans dönemine dayanmaktadır. Fakat, postmodern sanatçıların parçalayarak ortaya koydukları beden tasvirlerinde içeriksel nedenler bulunmaktadır. Bu doğrultuda, 1600'lü yıllardan itibaren parçalanın beden konusu irdelenmektedir. Bedenin parçalanması konusunda insanın kendisinin hissettiği şeyleri Şahiner, Kahraman'ın sözlerini şu şekilde özetlemektedir:

Bedenin kendisine ait olan dünyası kendi bilincinden öncedir. Rahimde başlayan ve kucakta devam eden benlik-beden-bilinç oluşturma süreci sonunda bir parçalanma ile kendi gerçekliğini temellendirir. Elimizde tuttuğumuz ve bir bütün olarak tanıdığımız, parçalanmasından korktuğumuz, parçalanmış halinden ürktüğümüz, onu iğrenç diye nitelendirdiğimiz beden aslında parçalanmış bir olgudur. Kimlik ve cinsiyet bu parçalılığın somut halidir(Şahiner, 2015: s:177'deki alıntı).

Bu sözlerle birlikte, parçalama eyleminin temellerine bakacak olursak, Batı dünyasında bedenin parçalanması 1600'lü yıllardan önce başlamıştır. Bunun ilk örneği olarak kabul edilebilecek Andreas Vesalius'un İnsan Bedeninin Yapısı Üstüne adlı çalışması 1543 tarihinde yayınlamıştır. Bedeni parçalama(diseksiyon) kültürü, bedeni teknik olarak parçalarken, bedenin kendi gibi olma özgürlüğünü ona verecek

gerçek anlamını bulma amacı içerisindedir. Rönesans döneminde üstünde çalışılacak kadavranın bulunmasıyla bedeni doğadan alarak onu dini ve kültürel olgulardan kurtarılması sağlanmıştır. Sanat dalları konusunda aydınlık yönleri ön plana çıkan Rönesans'ın karanlık tarafında ise bedeni parçalama eylemi bulunmaktadır. İnsan gövdesinin bilinmeyenlerine yaklaşmak adına, her engeli aşmaya çalışan erken dönemin anatomistleri kilisenin baskısı altındadır. Bir vücudu parçalara ayırmak, kilise mahkemesinde ağır şekilde cezalandırılmaktadır. Gelişen anatomi konusunda Leonardo da Vinci'nin yalnızca izleyici olarak kalmadığı, resimlerinde ve eskizlerinde bu konuda bedeni parçalayarak inceleme yaptığı belirgin şekilde gözlemlenmektedir. Kilisenin yasakladığı bedeni parçalama, çok kapsamlı olmasa da Leonardo tarafından gerçekleştirilmiştir. 1507 yılında hastanede ölümünü izlediği bir erkek vücudunun Leonardo'nun yaptığı tek beden parçalayarak yaptığı inceleme olduğu düşünülse de başka insan vücutlarında parçalama yaptığı ile ilgili kanıtlar bulunmaktadır. Leonardo'nun beden parçalamalarında yaptığı ve deneyiminin kitap bilgisinden üstünlüğünü vurguladığı düşünüldüğünde, geleneksel bilginin onun anatomik çalışmalarına bu kadar derinlemesine etkili olmuştur(Yıldırım, 2008).

Tıp alanında bir cesedi incelemek amacı ile kesilip parçalara ayrılması, anatomik bakımdan insan vücuduna ilişkin bilgi sağlarken kliniğe farklı yaklaşım ve anlamlar yüklenmiştir. Bu konuda en öne çıkan Michel Foucault, "Kliniğin Doğuşu" kitabında kliniğin nasıl bilimsel gözlem, tıbbi olarak düzenlenen bedenlerin teşrihine dayalı bir eğitim alanına dönüşmekte olduğu konusunda araştırmalar yapmıştır(Yener, 2010). Bu kitapta beden konusunda "İnsan bedeninin görünür ve sağlam, kapalı ama erişilebilir derin mekanında, aynı zamanda hem aydınlanıp hem de kendini yok ettiği andır"(Yener, 2010: 8) şeklinde yaklaşımları bulunmaktadır. Söz konusu dönem içerisinde tıp kitapları için bedenin anatomisi ve parçaları resimlenmiştir. Ancak, bedenin parçalanması ve gösterilmesiyle birlikte ne şekilde geri bütün haline getirileceği de önem kazanmıştır. Dersler geliştikçe neşter altında sürekli küçülen bir beden mantığı oluşmuştur(Yener, 2010).

Rönesans döneminde bedenin parçalanmasının amacı anatomik olarak daha doğru olana ulaşma çabasıdır. Bu doğrultuda sanatçılar ve bilim insanları bedeni nesne olarak ele alarak incelemelerde bulunmuştur. Rönesans dönemi

sonrasında sanatta gerçekleşen biçimsel beden parçalanmasının nedeni ise daha çok tepki ya da eleştiri amaçlıdır. Rönesans sonrası bedeni parçalara ayırma eylemi birçok kaynağa göre Kübizm’de görüldüğü söylene de, Collins sanatta parçalanmış beden konusunda farklı açıklamalarda bulunmaktadır:

Postmodern sanatta görülen biçimsel parçalanmaların temelleri Modern sanata, hatta çok daha öncelerine dayanmaktadır. Sanat eserlerinde sanatçılar tarafından oluşturulmuş parçalanmaya baktığımızda karşımıza Napolyon savaşları ve Fransız İhtilalinin sanatçılar üzerindeki etkileri çıkmaktadır. Parçalanmanın, 1. Dünya savaşından hemen önce Kübizm ile ortaya çıktığı düşünülmektedir. Ancak Amerikan eleştirmen ve sanat tarihçisi Linda Nochlin parçalı vücut fikrinin Napolyon savaşları ve Fransız İhtilali zamanında Avrupa’da ortaya çıktığını öne sürmektedir. Bu dönem heykellerin yıkıldığı ve giyotinle insanların kafalarının kesildiği, çok büyük toplumsal bozulmaların olduğu bir dönemdi. Böylelikle sanatçılar kinaye amaçlı parçalı vücut kavramını kullanmaya başlamışlardır. Bu çağın 2 büyük ressamı Francisco Goya ve Theodore Gericault vücut parçaları çizmiş ve resmetmişlerdir. Gericault, ürkütücü ve küçük düşürücü natüremortlarında daha sonradan bir araya getirerek resmettiği kopmuş uzuvlar ve giyotinle kesilmiş kafaları incelemek için morgları ziyaret etmiş, Goya ise Savaş Felaketleri adı altında bir dizi güçlü gravürler yapmıştır(Collins, 2014).

Resim: 63, Theodore Gericault ‘‘Kesilmiş Bir Kolla İki Bacak’’ 1818

(Collins, 2014)



Parçalı şekiller ya da ayrılmış vücut parçaları 19. Yüzyıl sonlarında Avrupa heykeltiriliğinde de kendini göstermektedir. O zamanki sanat öğrencilerine

birçoğunun parçalı olduğu antik Yunan ve Roma heykellerini alçıyla kopyalayarak heykel yapımı öğretilmiştir. 1900'e kadar Auguste Rodin ana teması olarak tamamlanmamış şekilleri kendisine mal etmiştir; bu da onun yeni bir yolla düşüncelerini iletmek için vücudu ileriye doğru sürmesine neden olmuştur. 1920'li ve 30'lu yıllarda, Sürrealist sanatçılar insan vücudunun psikolojisi ve cinsiyeti hakkındaki fikirleri tanıtmak için parçalı şekilleri kullanmışlardır. Bu eski kavramlar vücut parçalarının günümüz temsilini beslemektedir ve hiçbir şeyin tam bir bütünlüğünün olmamasıyla birlikte, dünyanın çok çok küçük partiküllerden oluştuğunu öğrendiğimiz kuantum fiziği araştırması gibi konular da bu eski kavramlara eklenmektedir(Collins, 2014).

Modern sanatın ilk dönemlerinde endüstrileşmeyle insanın kendi isteklerini ve kaderine hükmeden ve geliştiren bir varlık olduğu düşüncesi sorgulanmaya başlanmıştır. Bu tehdit sanatçılar arasında insan bedeninin yaşaması için çeşitli yöntemler oluşturmalarına sebep olur. Bu nedenle, Henri Matisse ve Pablo Picasso gibi bazı sanatçılar erken dönem işlerinde insan bedenini daha soyut mekanlara içerisinde betimlemektedir. Genelde tek figür olarak kullanılan çıplak bedenler belli bir zamana ve yere ait olmayan idealist bir anlayışın altını çizmektedir. Orantısız ve belirgin olmayan beden parçaları varoluş şartları tehdit altında olan insanı ve onun güven bulma amacını yansıtmaktadır. Sanatta insan bedeninde meydana gelen bu bozulmalar, bedenın karşılaşılaçağı yapı bozumun ve nesnelleşmesinin yolunu açmaktadır(Yener, 2010).

Resimde bedenın parça ya da daha çok kesit diyebileceğimiz görüntüleri 19. Yüzyılda, Özellikle Degas ve Manet'te oldukça yoğun şekilde rastlanır. Kadrajdan nerdeyse çıkmış figürlerde çok zor algıladığımız bu pasaj mantığı Linda Nochlin tarafından modernitenin mecazı olarak nitelendirilmiştir(Yıldırım, 2008).

Kübizm'in soyutlama anlayışıyla bedenın parçalanması, bedenden parçalar atılması ya da yüzeyin ışıla parçalanması, en üst noktaya çıkmıştır. Kübizm sanatçıları için biçim konudan daha önemlidir. Kübizm; biçimin geometrik elemanlarla yapılandırılmasını farklı bakış açılarıyla aktaran bir sanat akımıdır. Bu tavırdaki sanatçının amacı nesneyi parçalayarak farklı açılardan göstermek istemesidir ve nasıl gösterildiği gösterilen şeyden çok daha önemlidir. Kübizm'in bir

diğer önemli özelliğı ise, bedeni oluşturan parçalardan her birinin kütsel olarak bütünden ayrılabilir olmasıdır. Kübist anlayışla oluşturulmuş bir figür, farklı geometrik kütlelerin belirli bir heykelsi bütünlük oluşturacak şekilde bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Betimlemeler parçalanmanın görünümü şeklindedir. Modern çağın insan üstünde baskılarını Kübizm parçalanmışlığın resmi olarak ortaya koymuştur(Belice, 2012).

Modern hayatın her türlü özelliğı kübist resim tavrının düşünsel alt yapısına ait bir kavramsal şema niteliğindedir. Kübist sanatta modern dünyanın önemli ölçüde makineleşmesine, uzmanlaşmanın derinleşmesine, makinenin insan üstü güçler kazanmasına, insanın anlamını ve işleyişini kavrayamadığı bir sürecin küçük bir parçası olan işlerde çalışmasına bağlı bir parçalanmanın görünümü vardır(Yılmaz, 2010: 77). Ernst Fischer'in açıkça dile getirdiğı gibi, insanın ve dünyanın parçalanışı çağdaş sanatta sıklıkla dile getirilmiştir. İnsanın birliğı, bütünlüğü kaybolmuştur (Fischer, 90; Yılmaz, 2010: 77'deki alıntı). Kübizm bu parçalanmışlığın resmi olarak modern dönemin insan üzerindeki baskılarının da bir aktarımını içerdiği düşünülmektedir. Kübizmin modern toplumsal çöküşe karşı getirdiğı eleştiri, yüzeyin parçalanması olarak kalmamıştır. Modernleşmeye dayalı gelişen savaş araçlarının ve savaşa bağlı ortaya çıkan barış umudunun kaybolması durumunun trajik biçimde anlatıldığı Guernica'da Picasso'nun aracılığıyla Kübizmin politik konumu belirginleşmiştir. İnsanın gerçek anlamda insan tarafından modern makineler aracılığıyla parçalanışının ebedi bir görüntüsü olan bu yapıt, çağının olaylarını insani açıdan ele alan sanatçıların ortak bir ürünü gibidir(Yılmaz, 2010: 77).

Resim: 64, Pablo Picasso, “Guernica” 1937.

(Yılmaz, 2010)



Fütüristler, Kübizm sanatçılarının kullandığı geometriye dayalı biçim anlayışından etkilenecek bu anlayış doğrultusunda farklı işler meydana getirmişlerdir. Fütüristler arasında en bilinen sanatçı olan Duchamp, “Merdivenden İnen Çıplak” adlı eserinde fütüristlerin önemseydiği hız unsuru kübizmin geometik biçim anlayışıyla birleştirilerek beden hareket halinde ortaya koyulmuştur(Belice, 2012).

Resim: 65, Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak, 1912

(Belice, 2012)



Parçalanmış beden algısıyla ilgili olarak incelenmesi gereken diğerk bir sanatçı ise Hans Bellmer’dir. Belmer ortaya koyduğu işlerde Sürrealizm’in gerçeklik algısıyla oyuncak bebekler oluşturmaktadır. Bellmer’in eserlerinde ayrıca cinsellik ve pornografik imge yapıları parçalanarak yeniden birleştirilmektedir.

Resim: 66, Hans Bellmer, Plate from La Poupee, 1936  
[https://www.moma.org/collection/works/92615?artist\\_id=452&locale=en&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/92615?artist_id=452&locale=en&page=1&sov_referrer=artist)

Erişim Tarihi: 03.04.2018



Bedenin parçalanması, Dada sanatçıların eserlerinde de kendisini göstermektedir. Örneğin, Raul Hausmann ve Max Ernst'ün resim ve kolajlarında beden parçalarının üstünden tekrar biçimlendiği görülmektedir. Bu resim ve kolajlar, Baudelaire'in 'çocuksu bir barbarlık' dediği şeye örnek niteliğindedir. Max Ernst'ün resim ve kolajlarındaki parçalanma bedenin zaman makine ile ilişkilendirilmesinden ortaya çıkmaktadır(Yıldırım, 2008).

Soyut sanatın ortaya çıkmasıyla nesnenin ortadan kalkması söz konusu olmuştur. Nesnenin parçalanarak yok olmasıyla birlikte beden teması da parçalanarak yok olmuştur. Ancak, Jackson Pollock gibi bazı sanatçılar süreci ortaya koyarken beden hareketlerini esere yansıtmakta ve bedeni bir şekilde esere dahil etmektedir. Pollock'un bu Action Painting eserlerinde savaş ve parçalanmış bedenlere de bir gönderme bulunabilmektedir.

20. Yüzyıl'ın tamamında bütünleşen bedensel yapının çaresizleştiği, kırılganlaştığı, saygı görmediğinin farkındalığının arttığı görülmektedir. Soyut sanatın biçimselliği reddetmesinin ardından, 60 yılların sonlarında beden yine ortaya çıkmıştır. Ancak performans sanatı gibi bir alanla bedenin yer alış biçiminde büyük değişimler yaşanmıştır. Bu sanatta, heykel ya da resim olarak tasvir edilen bedeni

aşarak sanatçının kendi bedenini sanat eserine dönüştürmesi anlamına gelmekte ve postmodern döneme kadar süregelen beden algısını parçalamaktadır(Kunst, 1999).

Sanatta oluşan bedensel parçalanma, Rönesans'a kadar gitmektedir. Modern dönemde ise en yoğun şekilde Kübizm'de kendisini gösteren parçalanma, bu döneme kadar sadece biçimsel olarak ele alınmış ya da Rönesans döneminde olduğu gibi bedeni tanımaya yönelik bir hareket olmuştur. Postmodern dönemle birlikte, sanatçılar çevresel bazı gelişmelerden etkilenerek bedeni parçalamışlardır. Ancak, bu çevresel faktörlerin dışında, Derrida'nın yapısöküm kuramı da sanatçıları etkileyerek postmodern sanatta parçalanma temelli işler üretilmesine neden olmaktadır. Derrida'nın yapıbozum kuramı ve beden konusuyla ilişkili olduğu noktalar şu şekildedir:

20. yüzyılda beden parçalanır, strüktür yok olur. Avangardın mekanik olana ilgisi bedeni de kırılğan, parçalardan meydana gelen, belirli bir fonksiyon için olan bir nesneye dönüştürmüştür. 60'larda yapısökümün etkisiyle başlayan beden çalışmaları ve feminist düşünceler kimlik sorunsalıyla ilgilenmiş ve bu da normal olan, olmayan durumunu ön plana çıkarmıştır. Normal nedir? Referans nedir? Neden *o (he)*referanstır? Bu tip sorular tekrar ele alınanlar ve değiştirenler arasına bedeni de katmıştır. 19. yüzyılda oluşan ve hâlâ etkisini sürdüren düşüncelere, Darwin'ci yaklaşıma ve kendini referans olarak yerleştiren *Avrupalı beyaz erkeğin* yüceleştirilmesine karşı olan bu yaklaşım her şeyin söküldüğü, parçalandığı, tekrar ele alındığı bir dönem meydana getirir(<http://www.eskop.com/skopbulten/hem-ic-hem-dis-hem-parca-hem-tekrar/1567>)

Bedenle yapısöküm kavramının ilişkisi bedenin bütüncül olarak yok olmasıyla ilgilidir. Bedenin bütüncül yapısı daha önceleri gerçekleşen şekilde parçalanmakta ancak bu yüzyıl içerisinde bir yok oluş da gerçekleşmektedir. Bojana Kunts "The Fragmented Body and The Question of Normativity" (Normallığın Sorusu ve Parçalanmış Beden) makalesinde bedenin parçalanmış bir yapıya sahip olacağını ve asla mükemmel bir bütünlük içinde olamayacağını belirtmektedir. 1980 ve 1990'lı yıllarda teknoloji, estetik cerrahi gibi gelişmelerin hız kazanmasıyla "parçalı-beden" fenomeni oluşmuş ve bedenin fonksiyonlarının ele alınışında değişim yaşamaya başlamıştır. Beden insanın evrim sürecinde fizyolojik potansiyellerinin



araştırılması için bir araca ve teknolojiye ve tıptaki gelişmelerin üstünde denendiği bir cisime dönüşmüştür. Postmodern dönem içerisinde beden, küçümsenebilir, parçalanabilir ve değiştirilebilir cisim gibi algılanmaya başlamıştır(Kılınç, 2016). Ayrıca Kunt parçalanmış bedenle ilgili şunları söylemektedir:

Parçacıklı beden, Batı tarihi boyunca, normal betimlemeyi de etkileyen mükemmel ve ideal bir form için özlemi yansıtan bedenın sanatsal temsiline doğru eleştirel bakış açısını yansıtmaktadır. Bununla birlikte, parçalara ayrılan bedenın fenomeni, her zaman ideal imgelerin üretiminde derinden var olmuştur: ideal görüntü, her üretimi parçalanmaya neden olmaktadır. Vücut asla mükemmel bir bütün olarak tasvir edilemez; tam tersine, her zaman sadece bir parça olarak bulunmaktadır(Kunst, 1999). Bu noktada, bireyin mükemmel bedeni oluşturma çabaları ve bu konuda Postmodern dönem içerisinde en üst noktaya taşınan estetik cerrahi ile ilgili konular ön plana çıkmaktadır.

Postmodern dönemde, gelişen estetik cerrahi ile insanların bedenlerine müdahalelerde bulunmalarıdır. İnsanlar bu doğrultuda, vücutlarını parçalatıp yeni bir bütün oluşturma eyleminde bulunmaktadır. Postmodern sanatçı Orlan, tüm bunlara tepki olarak, bir dizi estetik müdahale yaptırdığı performanslarında bedenini somut olarak parçalama ve bir araya getirme işlemini gerçekleştirmekte ve bu süreçte feminist bildirilerini okumaktadır.

Resim: 67, Orlan, Carnal Art, 2001

<http://hcooperhedges1.workflow.arts.ac.uk/research>

Erişim Tarihi: 04.04.2018



Bedenin estetik cerrahi müdahaleleri ile parçalanarak yeni bir bütün oluşturulması konusunda verilebilecek bir diğer örnek ise, Postmodern sanatçı Marcelian Tunez'dir. Tunez, domuz derisi ve inek kıllarıyla ve birebir erkek bedeni boyutlarında oluşturduğu bu eser aslında parçalanarak yeniden bir bütün oluşturmaya iyi bir örnek niteliğindedir. Ayrıca en büyük özelliği, seyircinin seslerine göre eklemlerini hareket ettirebilmesidir. Bu noktada Postmodern bedenin teknoloji ile olan ilişkisi de sorgulanmaktadır.

Resim: 75, Marcelian Tunez, Joan, 1992

<http://marceliantunez.com/work/joan-lhome-de-carn/>

Erişim Tarihi: 09.04.2018



Bojana Kunst, Postmodern dönemde bedenin bir alıcıya, depoya; insanın evrim içerisindeki fizyolojik potansiyellerinin araştırılması, teknolojideki ve tıptaki gelişmelerin üzerinde denendiği bir kobaya dönüştüğünü ifade etmektedir. Postmodern dönemde beden, küçümsenmesi ve değiştirilmesi gereken bir şey olarak algılanmaktadır. Postmodern dönemde beden, parçalarına ayrılmalı, üzerinde yeniden düşünülmeli, parçaların tekrarlarıyla ya da ek parçalarla farklı bir biçim oluşturulmalıdır(<http://www.e-skop.com/skopbulten/hem-ic-hem-dis-hem-parca-hem-tekrar/1567>). Erişim Tarihi: 04.04.2018

Teknoloji, tüm alanları etkilediği gibi postmodern beden algısında oldukça etkileyerek bedeni algılayış biçimi üstünde bazı değişimlere neden olmuştur. Teknolojiye bağlı olarak sanal dünyanın oluşmasıyla, somut olarak var olan beden

artık bilgisayar arayıcılığıyla sanal olarak kendisine varlık bulmuştur. Teknoloji ile değişen beden algısıyla, somut bedenın modası geçmiş, küçümsenen, parçalanın ve bozuma uğranın bir beden haline gelmiştir. Fransız bir tarihçi olan Bernard Andrieu, postmodern dönemle birlikte beden konusunun epistemolojik olarak bir parçalanma yaşadığından söz etmektedir. Bu parçalanmanın oluşmasında ise teknolojinin etkisi büyüktür. Daha önce de söz edildiği gibi teknolojik gelişmelerle birlikte sanallaşan bedenle birlikte, bedeni parçalama isteği, hatta yok etme isteği oluşmaktadır(<http://www.e-skop.com/skopbulten/hem-ic-hem-dis-hem-parca-hem-tekrar/1567>). Erişim Tarihi:04.04.2018 Yüksek teknolojik olanaklarla sağlanan, Aydınlanma çağındaki mikroskobunkiyle aynı illüzyonu, mükemmel bir yeteneği ve gerçekte görünmez, kusursuz bilgi ağının, sanal ve istatistiksel alanın görüntüsünü yakalayabileceğimiz yanılsamayı sağlamaktadır. Bu mükemmel vücuda ulaşma çabası olarak görülebilir(Kunst, 1999). Teknolojinin gelişmesiyle daha önce de bahsedilen sanal mekanda yer alan sanal beden ütopyası doğrultusunda, bedensizleşme arzusu söz konusudur. Duru, teknolojik gelişmelerin beden üstündeki etkilerini şu sözlerle açıklamaktadır:

Gelişen teknolojinin hayatın her alanına müdahale etmesi sonucu oluşan yeni sosyolojik anlayış sanatta konu edinilen beden anlayışını değiştirmiş, ne ideal güzel ne de parçalanmış ya da deforme edilmiş beden suretleri sanatçının anlatılacaklarına yetmez hale gelmiştir. Artık beden, üzerinde sosyoloji ve felsefe tanımlarının irdelendiği, topluma ve kavramsal düşünceye göndermelerin yapıldığı bir sanat nesnesi, sanat mekânı ya da sanat yapıtı olarak karşımıza çıkar(Duru, 2011).

Postmodern dönemde simülasyon kuramıyla ilgili bölümde bahsedildiği üzere, sanal bellek, parçalı sanallaştırma, simülasyonlar vb. herşeyin sanallaşması söz konusudur. Bu sayede, mevcut dünyanın dışında yazılım belleklerinde oluşan dünyalarda kimliklerimiz, işimiz, tanıdıklarımızın kodlandığı bir evren oluşmaktadır. Tüm bunlarla benliği oluşturan en önemli şey olan beden, söz konusu durumlardan etkilenerak parçalı bir yapıda algılanmaktadır.

(<http://www.e-skop.com/skopbulten/hem-ic-hem-dis-hem-parca-hem-tekrar/1567>).

Erişim Tarihi:04.04.2018

Postyapısalcı teorisyenlerden Gilles Deleuze ve Felix Guattari beden bu parçacıklı yapısı üzerinde dururlar. Yersiz yurtsuzlaşmış bedenden “organsız beden” olarak söz ederler. “Organsız beden” fiziksel bütünlüğü olmayan, “organları olmayan bir beden” değil; “örgütlenme” barındırmayan bir bedendir. Toplumsal olarak eklemlenmiş, disipline edilmiş, göstergebilimselleştirilmiş ve özneleştirilmiş halden (bir “organizma” olarak) kopup özgürleşen ve eklemlenmiş, parçalanmış ve yersiz yurtsuzlaşmış ve dolayısıyla yeni tarzlarda yeniden oluşturulmaya muktedir bedendir (Best ve Kellner, 117; Kılınç, 2016: 60’daki alıntı). Söz konusu beden, kapitalizmin içindeki hiyerarşiye ve kodlamalara karşı çıkan duruşuyla var olur. Gilles Deleuze ve Felix Guattari ayrıca, Freud ve Marx’dan alınan “arzu”, “üretim” ve “makina” kavramlarını sentezleyerek, “kapitalizm ve şizofreni” adlı yapıtlarında bedeni bir “arzu makinası” olarak tanımlamışlardır. Düşünörlere göre, bizler, arzulayan birer makinayız (Sarup, 114; Kılınç, 2016: 60’daki alıntı). Özü itibarıyla devrimci olan bu arzu, kapitalizm ve şizofreni ile içselleştirilen kapitalist bastırmanın bir ürünü olan bireyin yansımasıdır (Goodchild, 171; Kılınç, 2016: 60’daki alıntı).

Postmodern sanatta parçalanmış beden algısı ile ilgili olarak bir diğer algılama biçimi ise, parçalayarak bir düzen oluşturma yöntemidir. Parçalanmış bedensel algıda bir tekrar algısı da oluşturduğundan dolayı sanatçılar bu tekrar algısı doğrultusunda parçalanmış olan bedeni bir düzen içerisinde yerleştirmesi de söz konusudur. Emil Alzamora’nın ‘Time to Make Slip Molds’ eseri parçalanmış bedenin oluşturduğu tekrar algısıyla, bir düzen içerisinde yerleştirilmiştir.

Resim: 68, Emil Alzamora, Time to Make Slip Molds, 2017  
(Sanatçının Kendisiyle İletişime Geçerek Temin Edilmiştir)



Postmodern sanatta bir diğer değişen şey ise, insan vücudunun işlevi, insanın evrimsel ve fizyolojik potansiyellerinin analizine yönelik çeşitli teknolojik dönüşümlere tabi olan malzemeye indirgenmesidir. Bu noktada, Stelarc kendini asarak ortaya koyduğu sanatında beden sınırlarını kültürel olgular çerçevesinde keşfetmeye çalışmaktadır(Kunst, 1999). Stelarc'ın sanatında biçimsel olarak bir parçalanma bulunmasa da, içeriksel açıdan bakıldığında insan bedeni konusunda bilinçsel bir parçalanma söz konusudur.

Resim: 69, Stelarc, Sitting/ Swaying: Event for Shaft Suspension, 1980-2002

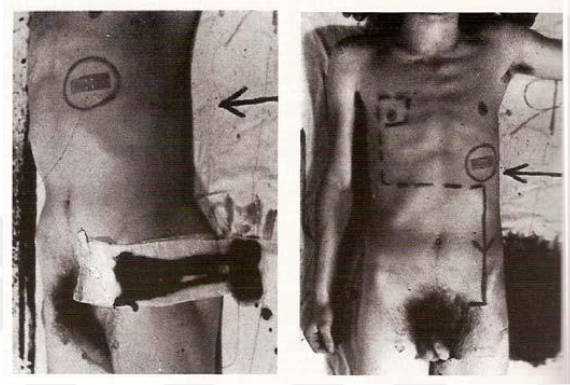


Performans sanatında biçimsel olarak parçalanma gerçekleştiren Nitsch, ayin atmosferinde ve kendini sağaltıcı güce sahip biri gibi tanımlayarak gerçekleştirmektedir. Hermann Nitsch'in yaratmak istediği bireysel kimliklerinden uzaklaşarak, bir özümseme, parçalanma, kendini terk etme ve kendini bulma ile

benzerlikler taşıyan performanslar ortaya koymuştur. 1965'teki bir performansında sanatçı bir erkek bedeni üzerinde hadım edilmeyi andıran sahneler oluşturur(Yıldırım, 2008). Performansta bildirisi ise; “Eti parçalamak, anal, sado-mazoşist biçimde; varlığın şekilsiz alanlarını daha iyi anlamak için. Renkler öyle aniden görünmezler fakat yoğunlaşırlar hassas alanlarda.”(Vergine, 177; Yıldırım, 2008: 127'deki alıntı).

Resim: 70, Hermann Nitsch, “Action” 1965

(Yıldırım, 2008)

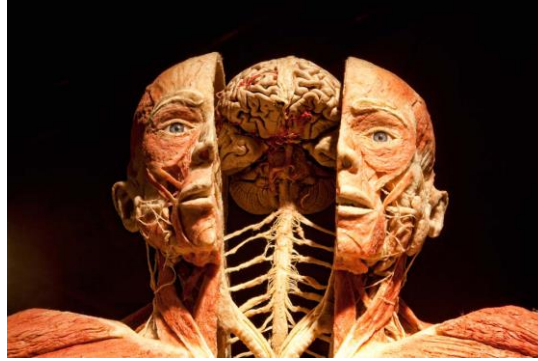


Postmodern sanatta beden algısını bilimsel bulaşlar da şekillendirmiştir. 20. Yüzyılın başlangıcında X-ışınlarının keşfiyle, insan vücudunun tasvirinin ve çözülmesinin ilk radikal değişimini yaşamıştır. Artık, vücudun imajı bilgisayar ve teknoloji ile yaratılır; Kaydileştirilmiş bir grafik, gölge, renk ve şerit kombinasyonu, hiper metinler olarak aktarılmaktadır. Tarihte ilk kez, “bilgiye otopsi prosedürü” aracılığıyla ulaşılmaktadır(Kunst, 1999). Bu konuda postmodern bir örnek olarak ise, daha önce de örneği verilen, Gunther von Hagen Body World’ ün parçalanmış vücut sergileri örnek gösterilebilir.

Resim: 71, Gunther von Hagen, Body World, 1997

<http://macabregallery.com/en/gunther-von-hagens-plastination/>

Erişim Tarihi: 04.04.2017



Ayrıca, postmodern dönem içerisinde sanat eserlerinde oluşan parçalanmanın bir diğer nedeni ise öznenin parçalanmasıdır. Çünkü özne parçalandığında yani sanatçının benliği parçalandığında ister istemez ortaya koyduğu eser de parçalanmaktadır. Benliğin parçalanması ile ilgili Lacan'ın yaklaşımları önem taşımaktadır.

Lacan, Mirror Stage'de egomuzun ilk kez bedeninin aynadaki en eski kavranışında (herhangi bir yansıma olduğu gibi), bebekken sahip olmadığımız ancak önceden sezilen bedensel bütünlük imgesinde biçimlendiğini ileri sürer. Bu imge, çocukluğa ait bu anda egomuzu imgesel olarak bulur; yani ego aynı zamanda bir yabancılaşma olan özdeşleşmeye kilitlenir. Kendimize aynada baktığımız anda bu benliği bir imge, öteki şeklinde görürüz ve buna ek olarak bu durum genellikle başka bir önceki tarafından da doğrulanır; bu öteki tanıma sırasında orada bulunan yetişkindir. Lacan, ayna evresindeki bu imgesel birliğin bedenimizin hala parçalar halinde olduğu bir önceki evreyi kapsayan bir fantezi ürettiğini belirtir. Bu, her zaman bizi bastırmakla tehdit eden dürtülere boyun eğen; bölünen ve akışkan; hayatımızın sonuna kadar, paramparça olmak üzere olduğumuzu hissettiğimiz tüm sıkıntılı anlarda hep hatırlayacağımız kaotik bir beden fantezisi. Bir anlamda bu parçalı bedenini geri dönmemesi için ego her şeyden önce rehin verilir; bu tehditle kaotik dünyaya karşı saldırganca konuşlanan bir zırha (Lacan'ın kullandığı bir terim) dönüşür. Bu kaotik dünya egonun içinde ve dışındadır. Fakat ego, özellikle egonun dışında, kaosu temsil eden diğer bütün şeylere karşıdır (Foster, 2017: 271-272).



Postmodern dönem içerisinde daha önce de bahsedilen kaotik olaylar postmodern öznenin parçalanmasına neden olmuştur. Bu doğrultuda, modern ya da modern öncesinde olan beden parçalama edimine kıyasla daha içeriksel nedenlerin oluşturduğu parçalanma ortaya çıkmaktadır. Araştırma kapsamında, postmodern sanatta beden parçalı eserler ortaya koyan bazı sanatçıların eserlerinden örnekler şu şekildedir:

Postmodern sanatta sanatçı algısında gerçekleşen dönüşümler doğrultusunda parçalanmış beden kullanan bir sanatçı da Otto Muehl'dir. Muehl performans olarak kullandığı gerçek bedenleri kimi yerlerini saklayarak açıkta kalan yerleri estalasyon şeklinde düzenlemelerle fotoğraflayarak izleyicide parçalanmış beden algısı yaratmaktadır.

Muehl fotoğraftan yararlandığı performanslarında, bellek, kimlik, aitlik, mekân gibi sorgulamaları sanatına katmaktadır. Çekilen fotoğraflarla bilinçli olarak sanatçı-izleyici teması engellenir ve kavramsal sanatın seyirci üstündeki etkiyle benzer şekilde bir etki oluşturulmaktadır. Performans bedeninde oluşturulan hırpalanmış ve parçalanmış etkisi seyirciye bu fotoğraflarla geçmektedir(Çolak, 2008).

Resim: 72, Otto Muehl, Action no: 26, 1987

<https://www.mumok.at/de/nahrungsmitteltest-aktion-261966>

Erişim Tarihi: 12.04.2018





Postmodernitede büyük başkaldırı olarak kendisine yer bulan feminist sanat oldukça öne çıkmaktadır. Cinsiyet eşitsizliği, kadına şiddet vb. gibi konularla ilgilenerek sanatlarıyla bu konulara tepki veren feminist sanatçılardan bir tanesi ise Rachel Lachowicz'dir.

Rachel Lachowicz'in meşum kadın adlı, kadın bedeninin parçalarını et kancalarına takılmış olarak gösteren estalasyon çalışması, bizi feminist duygularımıza götürür, çünkü erkeklerin kadın bedenini nasıl kötüye kullandıklarını gösterir. Erkekler cinsel açıdan öylesine çocuksudurlar kibedeni fetişleşmiş parçalara ayırmaktan kendilerini alamazlar(Kuspit, 2014: 88).

Resim: 73, Rachel Lachowicz, Meşum Kadın, 1991

<http://lachowicz.com/wp-content/uploads/2014/09/Femme-Fatal-1991.jpg>

Erişim Tarihi : 09.04.2018



Thomas Hirschhorn, toplumda var olan güç ve oteriteyle birlikte bireyin altında kaldığı baskıyı ortaya koymak amacıyla ürettiği işte parçalanma kullanan bir sanatçıdır. Postmodern dönemde en üst seviyeye ulaşan baskı politikaları ve güç-ezilen ilişkisiyle parçalanan bireyi bu sıkışmış beden ve beden parçalarıyla ortaya koymaktadır.

Resim: 74, Thomas Hirschhorn, Kafalı Candelabra, 2006

<https://theconservationofangularmomentum.wordpress.com/tag/thomas-hirschhorn/>

Erişim Tarihi: 09.04.2018



Postmodern Çek fotoğraf sanatçısı Michal Macku, fotoğraf sanatında kendi oluşturduğu teknikle, fotoğrafı pozlama aşamasında beden üstünde parçalamalar oluşturmaktadır. Sanatçın manüpülasyona uğrattığı bedenlerle dışavurumu ortaya koyduğu parçalanmış bedenlerle, kaygı, depresyon, nefret ve kendine zarar verme gibi eylemleri çağrıştırmaktadır

(<https://mymodernmet.com/michal-macku-gellages/>). Erişim Tarihi: 09.04.2018

Resim: 76, Michal Macku, Gellage, 1995

<http://www.michal-macku.eu/image/176>

Erişim Tarihi: 09.04.2018



Postmodern seramik ve haykel sanatçısı Kate Macdowell, genellikle çalışmalarında çevresel olaylar ve hayvanların insanlar tarafından yok edilmesini konu almaktadır. Yunan mitolojisinden esinlendiği, Daphne adlı eserinde yunan mitolojisinde iyilik tanrıçası olan defne parçalanmıştır. Sanatçı postmodern dönemde

iyiliğin yok olması ve güzellik algısının yok olması gibi bir göndermede bulunmaya çalışmaktadır(<http://todayinart.com/kate-macdowell-inter-sections/>) Erişim Tarihi: 09.04.2018

Resim: 77, Kate Macdowell, Daphne, 2007

<http://www.katemacdowell.com/daphne.html>

Erişim Tarihi: 09.04.2018



Günümüz sanatçılarından Cornelia Parker'da parçalanmış beden algısı bağlamında eser üretmiş bir sanatçıdır. Fransız Devriminin yıkıcılığıyla ilgilenen sanatçı bunu ortaya koyabilmek adına oyuncak bebeğin bedenini parçalamıştır. Ortak Kader adlı bu eserinde 1960'lı yılların popüler Oliver Twist oyuncak bebeğinin bedenini parçalayarak ortaya koymuştur. Parçalama işlemini, Londra'daki Madame Tussauds Müzesi'nde, XVI. Louise'nin eşi Marie Antoinette için kullanılan giyotin ile yapmıştır(Dündar, 2016).

Resim: 78, Cornelia Parker, Shared Fate (Oliver) Doll cut in half, 1998

(Dündar, 2016)



Postmodern dönem içerisinde üretilmiş daha birçok eser parçalanmış bedenleri barındırmaktadır. Parçalanmış beden ortaya koymada, Derrida'nın Yapıbozum kuramı sanatçıları oldukça etkilerken, bir diğer taraftan, toplumun bir parçası olarak sanatçının postmodern dünyanın sorunlarından etkilenecek tepki vermesi, kendisini sıkışmış ve parçalanmış hissetmesi, küresel dünyada teknolojiyle olan değişimler vb. birçok neden parçalanmış beden içeren eserler üretmesine neden olmaktadır. Parçalanan beden, mekan ve gerçeklik içeren sanat eserleri üstünde yapılacak ontolojik çözümleme ile sanatçının içeriksel açıdan var olan nedenlerle parçalama edimini gerçekleştirdiği ortaya koyulmaya çalışılacaktır.



## 4.6. Postmodern Sanatta Parçalanmış Gerçeklik, Mekan ve Bedene Dayalı Eserlerin Ontolojik Çözümlemeleri

### 4.6.1. Ontoloji

Ontoloji, eski Yunanca'da varlık ya da var olma anlamına karşılık on,ontos ile söz, us, konuşma, bilgi gibi anlamlara karşılık gelen logos sözcüğünün bütünleşmesiyle oluşturulmuştur. Sözcük olarak, varlık bilgisi ve varlık bilim anlamına gelen felsefe alanı olarak kabul edilmektedir. En bilinen anlamı, varoluşun doğasıyla en son anlamdaki gerçekliğin varlıksal durumunu irdeleyen, bazen metafiziğin bir yan dalı olarak kabul edilen varlığın bilimi ya da varlık felsefesi olarak tanımlanabilir(Güçlü ve Diğer, 2008). Ontoloji felsefenin varlıkla ilgilenen alanı olarak tanımlanmaktadır. Düşünceyle ilişkisiz bir varlık ve varoluş kabul etmektedir. Aristoteles'te ortaya koyduğu gibi 'varlık olmak bakımından varlık'ın sorgulanmasını amaç haline getirmiş felsefe yaklaşımıdır. Varlıkların en genel kategorilerini konu alan varoluş, var olmak olgusu, var olanın mahiyeti veya özünü irdelemektedir. Ontolojinin temel sorunu, varoluşla öz arasındaki bağlantıya ulaşmaktır(Bolay, 2009).

Ontoloji, Aristoteles'in açıklamaları temelli, fakat içerik olarak ondan ayrı bir anlayışa sahiptir. Klasik anlamda ontoloji terimi 1613'te R. Goclenus tarafından ilk defa ortaya atılmıştır. Ardından, Christian Wolf bağımsız bir felsefe olarak kabul edilmesini sağlamıştır. Bu nedenle Wolf ontolojisi, klasik ontoloji, bir kurgusal bilim, yani metafizik düşünce biçimi şeklindedir(Ekiz, 2015).

Ontoloji yani varlıkbilim, 'varlık üzerine ussal araştırma' alanıdır. Varlığı, varlık olarak ele alan araştırmadır. Varlıkbilim, varlık olarak varlık araştırması yaparken çeşitli kavramları taşır. Bu kavramların başında 'etkin', 'edilgin', 'olumsal', 'zorunlu', 'belirlenmiş', 'belirlenmemiş', 'sonlu', 'sonsuz', 'yetkin', 'öz', 'biçim' gelir(Timuçin, 1998: 297).

Ontolojik bakış açısı 17. Yüzyıl'da ortaya çıkmış olsa da varlık kavramıyla ilgili sorgulamaların Aristoteles ve Platon'a kadar gittiği saptanmaktadır.

Aristoteles'in ve Klasik Yunan felsefesinin, ideaya yaklaşımı, varlık ile ilgili problemleri beraberinde gelişmiştir. Aristoteles'in, -var olan nedir? Diye kendi kendisine sorduğu sorusuna yine kendisinin verdiği cevap –vardır olacaktır(Tunalı, 2014). Buna bağlı olarak Aristoteles'in var olan bir şeyin var olan bir şey olarak kabul edildiği görülmektedir. Varolan, var olan şeydir(Tunalı, 2014).

Ontoloji, Klasik felsefede, hem teker teker varlıkları araştıran, ayrıca var olan bütün varlık teklerine olanak sağlayarak ne olduğunu irdeleyen, onlara destek sağlayan ana ilke ya da ilkelerin ne olduğunu ortaya çıkarmayı amaç edinmiştir. Görünen varlıkların arkasında görünmeyen tarafının mevcut olduğunu hisseden, varlığın doğasını kavramayı amaç edinen, gerçek anlamda mevcut olan varlık türleri ile katmanlarını açıklayan felsefe alanıdır. Ayrıca bu, nesnel varlık kavramını olanaklılık, olanaksızlık, olumsuzluk, zorunluluk gibi temel varlık kategorileri dayalı olarak sorgulayan; asal varlık ile gizilgüç varlık ayrımı doğrultusunda varoluşun özü ile doğasını irdeleyen bir felsefe yaklaşımıdır. Özdeşlik, çelişmezlik, üçüncü bir durumun olasılığı gibi varlık yasaları temelinde varlığın gerçekliğini temellendiren; nedensellik, sonsuzluk, zamansallık, mekansallık gibi varlık sınıfları ile var olanı var olmayandan nasıl ayırt edildiğini ortaya koymaya çalışmaktadır. Varlıkla birlikte bulunması gerektiği kabul edilen bütünlük, doğruluk, iyilik, güzellik gibi kavramların varlık bilgisel konumuna açıklık getiren; deneyim dünyasının en önemli yapı taşlarını, doğaları ile özlerini sorgulayan; tek tek bilimlerin üzerine kurulduğu varlık bilgisel desteklerin doğruluğunu irdelemektedir(Güçlü ve Diğer, 2008).

Bütün bir varlık alanının irdelenmesi amacıyla bir araştırmaya karşılık gelen sorgulamaların tümü, sorulan sorular, oluşturulan çözümler, kurulan düzenler, sürdürülen uslamamalar alanı olarak kabul edilmektedir. Varoluşun ya da varlığın felsefi bakımdan irdelenmesini işaret eden kendine özgü düşünme şeklidir. Felsefenin, saltık gerçeklik ile doğru bilgilerin altında bulunan en temel varlık ilkelerini tüm açılardan irdeleyen alanıdır. Bütün bu anlamlarına ek olarak, varlık bilgisi kavramının kimi özel ilişkilerle bir takım farklı anlamlarda da açıklandığı da görülmektedir. Açıklamalardan anlaşılacağı gibi, varlık bilgisel sorgulama: varlığın anlamı nedir?', Bir şeyin var olması ne demektir?', Varlığı varlık yapan özellikler

nelerdir? gibi sorgulamalarla varlık kavramının kendisine yönelik olarak gerçekleştirilmektedir(Güçlü ve Diğer, 2008).

Nicolai Hartmann'ın ortaya koyduğu modern ontoloji ile artık metafizik ve genel prensipler, üstüne düşünülmeden varlığını devam ettiren bir var olan bilimi olmaktan kaldırılmıştır. Üstünde yeniden düşünülen bir alan olarak ontoloji, çağdaş felsefe disiplinleri arasında önemli bir sorgulama aracı haline gelmiştir. 20. Yüzyıl'da Nicolai Hartman'ın ortaya koyduğu bu yeni ontolojik felsefe yaklaşımı, var olanı ve varlığın bütününe kendine sorgulama alanı kabul etmiştir. Var olan ve varlık nedir? Varlık tarzları, varlık tabakaları ve varlık kategorileri nedir? İrdelemek adına yönelttiği sorulardır(Ekiz, 2015). Fakat, bu tarihlerde ortaya koyulan ontoloji'de sanat eserlerinin varlığı ile ilgili sorgulamalar adına hiçbir bağlantı sağlanmamıştır. Bu ilişkilendirmeyi 1903 yılında ilk olarak Roman Ingarden yapmıştır. Roman Ingarden ilk olarak sanat eserinin varlık tabakalarını oluşturmuş daha sonra Hartmann bu çözümleme yöntemini irdelemiştir.

#### **4.6.2. Sanat Ontolojisi**

Varlık sorununun ne olduğuna ile alakalı ortaya koyulan düşüncelerin artması ile ontolojik bakış, farklı alanlarda da kendisini göstermeye başlamıştır. Ontoloji terimini ilk olarak R. Coclenus ve Christian Wolff ortaya koysada ontoloji ile sanat arasında bir ilişki ortaya koyulmamıştır. İlk kez Roman Ingarden 1903'te yayınladığı kitabında sanat eserinin varlığından ve varlık tabakalarıyla ilgili bir bakış açısını ortaya koyarak yeni bir bakış açısı gerçekleştirmiştir. Ardından, Nicolai Hartmann, 1933'te yayınlanan 'Das Literarische Kunstwerk-Tinsel Varlık Problemi' adlı kitabında sanat eserlerinin ontolojik bakımdan yapı analizini ele almıştır. Kurt Leizler ve Max Bense de daha sonraki tarihlerde sanat ontolojisiyle ilişkili fikirlere değinen isimlerdir(Ekiz, 2015). Türkiye'de ise sanatta ontolojik çözümleme yöntemi için ana kaynağı oluşturan İsmail Tunalı'nın 'Sanat Ontolojisi' kitabıdır.

Ontolojinin sanat konusunda sorduğu sorular şu şekildedir:

Sanat eserleri ne tür varlıklardır?, Bunlar fiziksel nesneler, ideal türler, hayali varlıklar ya da başka bir şey midir?, Sanatçıların

ya da izleyicilerinin zihinsel durumları ile ilgili görsel, fiziksel, işitsel ve dilsel olarak nasıl bir yapıdır?, Eserler hangi koşullar altında ortaya çıkıyor ya da ortadan kaldırılıyor?(Ekiz, 2015: 15).

Sanat ontolojisi, sanat eserinin varlığını, ontik yapısını, varlık tabakalarını irdelemektedir. Sanat ontolojisi, ontolojinin bir alt dalı olarak kabul edilmektedir. Bunun nedeni, sanat eserlerinin de, diğer estetik nesneler gibi, var olanlar gibi var olmalarından kaynaklıdır. Bu anlamda sanat ontolojisi kendisine estetikle yakından ilişkili bir alan bulmaktadır. Bu noktada sanat ontolojisinin yapısı olarak kabul edilen şey aslında sanat eseri olarak kabul ettiğimiz varlığın ontik yapısının çözümlenmesini amaç edinmektedir. Sanat eserinin çözümlenmesi ise estetik değerleri ve güzel algısını ortaya çıkaracaktır(Tunalı, 2014). “Güzel dediğimiz şey sanat eseridir, estetik yönden yargıladığımız varlık, yine sanat eserinin varlığıdır. Şu halde, ontolojik estetik için ilk planda gelen merkezi problem estetik obje, yani sanat eseridir”(Tunalı, 53; Ekiz, 2015: 16’daki alıntı).

Heterojen varlık bütünlüğü içinde sanat dünyasının da bir yeri vardır. Çünkü, sanat eserleri dediğimiz tek tek var-olan’ların da bir var-olan olarak bir varlığı vardır. Sanat eserleri de vardır. Ama, bu var-olanlar nasıl ve ne çeşitten bir varlığı gösterir? Böyle bir soru da tamamen ontolojik bir soru olup, ontoloji çerçevesi içinde çözümlenmelidir. Sanat eserinin varlığı, bir şiirin, bir heykelin, bir müzik parçasının v.b. varlığı nasıl bir varlıktır? Sanat eserinin varlığı ile öbür varlıklar arasında nasıl bir ilgi ve ayrılık vardır? Sanat eserinin ontik yapısı nedir? Bu yapı ile sanat eserine yüklediğimiz değer arasında nasıl bir ilgi vardır? Soruları da ontoloji için ele alınması ve çözümlenmesi gereken ontolojik sorulardır(Tunalı, 2014 sf:47).

Sanat eseri, taştan bir heykel, seslerden oluşan bir senfoni, kelimelerden oluşan bir romanda ya da tuvaldeki resim olarak var olabilir. Fakat; aslında heykel yalnızca taş kütlesinden oluşmamaktadır. Bir senfoni yalnızca seslerden oluşmamaktadır. Roman yalnızca kelimelerden oluşmamaktadır. Heykel, mecburi olarak fiziksel bir malzemeden oluşmaktadır. Taş, metal, ses, vb. doğada bulunan malzemelerdir. Bu nesnelerin, her şeyden önce, birer fiziksel nitelikleri



bulunmaktadır. Taş, metal, birer cisimdir; onların belli ağırlığı ve mekân içerisinde kapladıkları bir alan bulunmaktadır. Heykel yalnızca bir taş olsaydı, buradan şu sonuç çıkardı: şiir, müzik, heykel ve mimarlık ürünleri birer reel varlık olarak reel dünyanın içinde yer almaktadırlar(Tunalı, 2014).

Sanat eserinin varlık katmanlarından ve çözümlemesinden ilk defa söz eden Roman Ingarden olmuştur. Ingarden için, sanat eserlerinin yapısında bu tabakalar birbiriyle ilişki içerisinde. Bu ilişki sayesinde sanatçının niyeti ya da eylemi sanat eserine aktarılmaktadır. Ingarden, sanat varlığını, dört aşamalı bir yapı şeklinde düşünmektedir. Ingarden'dan sonra varlık tabakalarını daha fazla irdeleyerek inceleyen Nicolai Hartmann olmuştur(Ekiz, 2015).

Hartmann, sanat yapıtlarının varlık tabakalarının iki yapıdan oluştuğunu savunur; ön yapı (vonderground) ve arka yapı (hinterground). “Ön yapı, açık olarak bilinen bir tabakadır; bağımsız, ontik bakımdan kendi var olan reel tabakadır. Arka yapı ise asıl tinsel içeriktir, objektivation'da asıl söz konusu olan şeydir ama o, bağımsız bir varlık tarzına sahip değildir” (Bayram, 12; Ekiz, 2015: s. 25'deki alıntı).

Bir başka açıdan ifade etmek gerekirse; Ontolojinin konusu varlıktır ve varlığın iki türü söz konusudur.

- Real (gerçek) Varlıklar,
- İrreal (İdeal) Varlıklar.

Real varlıklar, duyularla algılanan, somut ve bilimin konusu olan varlıklardır. Bilimler, varlığın var olup olmadığını sorgulamaz ve varlığı bir bütün olarak değil de varlığın belli bir alanını incelemektedir. Felsefenin konusu olan irreal yani ideal varlıklar ise duyularla değil, sadece zihinde düşünülerek ve sezgiyle kavranabilen varlık olarak düşünülebilir(Akan, 2015).

Hartman'a göre: Real var olanın en temel özelliği, onun bilgi objesi görevini üstlenmesidir. O, bilgi aktarı ile bilinen bir şey olarak kendisini göstermektedir. Bunun için burada temel olan nokta, 'Objektion'dır. Objektion, bir

var olan bir şey, bir süjenin objesi olur ve var olan şeyde ise herhangi değişim meydana gelmemektedir(Tunalı, 2014). Var olanın böyle bir obje haline dönüşmesi ise, bir objektion sürecini meydana getirmektedir. Bu bağlamda, her objektion mecburi olarak bir bilgi olayını açıklamaktadır. Çünkü ancak bu objektion iledir ki, bizle ilişkisiz olan bir var-olan bilincimizin bir objesi olmaktadır(Tunalı, 2014).

Sanat eseri, bir Objektivation'dur. Objektivation, Objektion'dan kesin olarak farklıdır. "objektivation'u objektion ile karıştırılmamalıdır." Çünkü objektivation, var-olan bir şeyin obje haline gelmesi olmayıp, var-olmayan bir şeyin ortaya konması anlamına gelir. Objektion'da söz konusu olan, var-olan bir şeyin objeleştirilmesidir. Buna karşılık Objektivation'da, Objektivation'dan önce var-olmayan bir şeyin, her şeyden önce, meydana getirilmesidir(Tunalı, 2014: 55).

Objektivation'da artık bir objeleşme değil de, bir objektivleşme söz konusudur. Objektivleşme sözü beraberinde, neyin objektivleşmesi gerektiği sorusunu getirir. Objektivleşen şey, canlı tinsel varlık, yani kişisel ya da ortak tin'dir. Objektivleşme olayında zorunlu olarak bir tinsel varlık söz konusudur ve bu objektivleşen tinsel-varlık, varlık düzeninde yeni bir varlık alanı meydana getirir: objetivleşmiş tinsel varlık. Tinsel varlığın objektivleşmesi, ancak real olan bir var olur. Buradan şu anlaşılmaktadır ki, objektivation her zaman bir yapıya bağlıdır; bu yapı, böyle bir yapı olarak tinsel bir içerik değildir, nerede kaldı ki tinsel bir hayattır; tersine, duyulur olarak kavranabilir, nesnel bir real yapıdır(Tunalı, 2014: 56).

Sanat eserinin real varlığı dışında, duyularımız vasıtasıyla deneyimleyemediğimiz tinsel varlık alanı da mevcuttur. Bu varlık alanı sanat eserine anlamını ve ortaya koymak istediği duyguyu vermektedir. Onu reel olandan farklılaştıran da bu varlık alanı ile anlamı ve duyguyu vermesidir. Buna bağlı olarak, obje, sanat yapıtı olarak bir irreel anlam varlığının duyusal bir varlıkta real tabakayıda etkilemesidir(Tunalı, 2014).

Genel anlamda sanat eserinin arka yapısı eserin tinsel boyutuyla alakalıdır ve her sanat biçiminde bu arka tabakalanma sayısı birbirinden farklı olabilir. Burada Hartmann'ın düşüncesine

göre arka yapının katmanlarını kurallaştırmamız mümkün değildir ancak derinliğinden bahsetmek daha doğru olacaktır. "Bir sanat eserinin ön yapısı (maddi ya da reel yapısı) ustalıkla ilgilidir. Ama derinliği ya da arka yapısı (irreel yapısı) ustalıkla beraber yeteneğe bağlıdır. Bu iki yapı sanat eserinde birbirlerinden ayrı değildir. Biri olmadan diğeri de olamaz (sanatsal açıdan). Arka yapı ya da anlam ön yapıda, yani dilde kendini anlatır" (Turgut, 145; Ekiz, 2015: 27-28'deki alıntı).

Roman Ingarden'in tabakalar düzeni, iki varlığın net olarak birbirinden ayrılığında, ontik ayrılığında şekillenmektedir. Bunlardan birincisi maddi, real tabakadır; diğeri görünüştür, irreel tabakadır, 'Intentional'dır, reel üstü tabakadır. Roman Ingarden bunlardan ilkinde tablo, ikincisine resim diye isim vererek onları somut olarak nitelemeye çalışmıştır. Tablo herhangi şeyden yapılmış real olarak karşımızda durandır. Buna göre tablo beş duyumuzla algıladığımız kısımdır. Bu maddi yapı ayrıca resimde taşımaktadır(Tunalı, 2014).

Bu resim örneğin keten bezinden yapılmıştır; o reel mekânın belli bir bölümünü içinde bulundurmaktadır. Onun belirli görsel ve dokusal ile ilgili ayrımları, belli kimyasal ve fiziksel nitelikleri bulunmaktadır(Tunalı, 2014). Resim olarak isimlendirilen yapı, ancak, bununla ilişkilidir. Görünüş dediğimiz irreel, intentional tabaka, taşıyıcı olan bu maddi tabakasız var olması imkansızdır. Bu nedenle, maddi yapıya zarar verilirse, aynı anda resme de zarar verilir. Varlık bakımından, resim, tablonun var olmasını zorunlu görmektedir. Fakat, tablonun maddi bir yapı olarak varlığı resmin varlığını zorunlu koşmamaktadır(Tunalı, 2014).

"Plastik eser, varlık tabakaları bakımından, resimle benzer şekilde heterojendir. O da bir objektivation olarak reel ön yapı ve irreel arka yapıdan oluşur"(Tunalı, 2014: 129). "Her plastik eserde, resim sanatında bulunan gibi bir tabakalı yapı ile karşılaşmaktadır. Bu tabakalı yapı, yine ön reel yapıdan başlayarak, tüm irreel tabakalar 'sfer'ini teker teker geçmektedir"(Tunalı, 2014: 130). Ön tabaka bulunmayan bir plastik eser olmayacağı gibi, arka yapı bulunmayan bir plastik eser de mümkün olmamaktadır. Ne var ki bu arka yapı tabakaları, bazı eserlerde stillerde bütünüyle değil de, bir ya da birkaç tabakasıyla görünüşe ulaşmaktadır(Tunalı, 2014).

#### 4.6.3. Postmodernitede Parçalanın Gerçeklik, Mekan ve Sanatta Parçalanın Beden Algısına Dayalı Eserlerin Ontolojik Çözümlemeleri

Daha öncede bahsedildiği üzere, bir plastik eseri ontolojik açıdan incelemek için iki tabaka bulunmaktadır. Bunlardan ilki olan real tabaka yani dilsel yorum tabakasıdır. Bu doğrultuda Evan Penny'nin 'Self Portrait After Gericault's Fragments Anatomiques'(Gericault'un Parçalanın Anatomiklerinden Sonra Kendi Portresi) adlı çalışması ontolojik bakımdan değerlendirilecektir.

##### Eser 1:

Resim: 79, Evan Penny, Self Portrait After Gericault's Fragments Anatomiques, 2017

[http://evanpenny.com/slide\\_venice\\_after\\_gericault\\_2017.php?slide=1](http://evanpenny.com/slide_venice_after_gericault_2017.php?slide=1)

Erişim Tarihi: 18.04.2018



##### Eser Detayları:



### **Dilsel Yorum:**

Penny(d. 1953- ) Kanada’lı Hiperralist heykeltıraştır. Penny, Alberta College of Art(Alberta sanat okulu)’dan mezun olmuştur. Sanatında, hiperrealist figürleri bakımından Ron Mueck ve figürleri ile benzerlikler söz konusudur. Penny oluşturduğu hiperreal heykellerde silikon malzeme, gerçek kıl, gibi malzemeler kullanarak gerçekliğe ulaşma çabasında oldukça başarılı olmuştur. Penny’nin ‘Self Portrait After Gericault’s Fragments Anatomiques’ adlı ontolojik çözümleme yapılacak eseri 145x198x46cm ölçülerindedir ve 2017 yılında yapılmıştır. Diğer birçok eserinde olduğu gibi bu eserinde de Penny, silikon malzeme(Renk pigmentleriyle ten rengi haline getirilmiştir) ve gerçek kıllar kullanarak eseri biçimlendirmiştir. Eser ilk olarak kille şekillendirilmiş, kalıbı alınarak silikon malzemeye döküm yapılmıştır.

Ontolojik çözümleme yöntemi uygulamak amacı ile seçilen ve postmodern sanat içinde parçalanmış beden, mekan ve gerçeklik içeren Resim: 79-‘Self Portrait After Gericault’s Fragments Anatomiques’ adlı eserde, iki adet kesilmiş bacak, bir kol ve giysi parçası bulunmaktadır. Kesilmiş bu uzuvların kesildikleri yerden etleri ve tendomları gözükmemektedir. Eserde diğer eserlerinde olduğu gibi sanatçı silikon, gerçek kıl kullanmıştır. Self Portrait After Gericault’s Fragments Anatomiques adlı bu esere serginin küratörü Michael Short şunları söylemektedir: “Penny kendi kol ve bacaklarının kalıplarını çıkarttı. Gerçekten iki kat daha büyük olan heykel, antik bir tableti andıran bir mermerin üzerinde durur ve el ve ayaklar izleyiciyi daha yakından bakmaya çağırmaktadır”

( [http://www.evanpenny.com/essay\\_short\\_ask\\_your\\_body\\_invitation\\_2017\\_en.php](http://www.evanpenny.com/essay_short_ask_your_body_invitation_2017_en.php)).

Üst üste duran sağ ve sol bacak çapraz şekilde konumlanmaktadır. Bunların üstünde ise bir bedene ait sağ kol(omuzdan itibaren) bulunmaktadır. Kol ve bacaklardan anlaşıldığı kadarıyla bu uzuvlar zayıf bir bedene aittir. Kolun omuz kısmına yakın bir bölgede ise kol bedenden kopartılırken yırtılmış izlenimi veren bir giysi parçası sarmaktadır. Silikona karıştırılan ten rengi pigmentlerin dışında gözüken tendom ve etler için kırmızı pigmentler de kullanılmıştır.

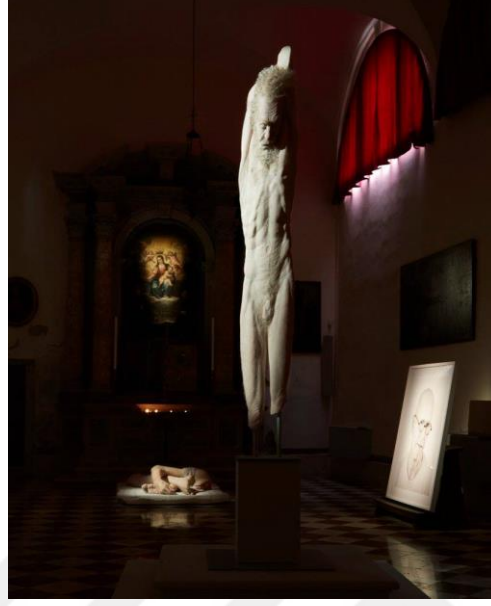
Dilsel yorum tabakası ya da real tabaka ile sanatçı ve eseri ile ilgili bilgi verilmektedir. Ancak, ontolojik bakımdan çözümleme yapmanın diğer önemli bölümü ise irreal tabaka, semantik tabaka ya da anlamsal yorum tabakası olarak adlandırılan tabakadır. Anlamsal yorum olarak değerlendirilen bölüm de kendi içinde katmanlara ayrılmaktadır. Bu noktada, postmodernitede hem içeriksel hem de biçimsel olarak parçalanmış mekan ve gerçeklik ve buna bağlı parçalanmış beden algısını, parçalamanın nedenleri, örnekler üzerinden ortaya çıkartılarak incelenmektedir.

### **Anlamsal Yorum(Semantik Tabaka):**

#### **1. Derin Yapı:**

Penny'nin, 'Self Portrait After Gericault's Fragments' adlı çalışması 'Ask Your Body'(2017) adlı Chiesa Di San Samuele, Vanice, Italy'de(Venedik/İtalya) enstalasyon sergisinde yer almıştır. Sergi bir bütün olarak ele alındığında, Asılı Gövde, Gericault'un Anatomik Parçaları, Marsyas, Genç Ben(Büst) ve Yaşlı Ben(Büst) tam olarak gördüğümüz insan bedeninin parçaları olan işlerdir. Kendi içlerinde bir bütün olarak (birbiriyle ilişkili eserler) sunulan ancak tek başına da anlam ifade eden parçaların oluşturduğu sergiler postmodern sanatta öne çıkan bir sunum biçimidir. Serginin ilk eseri olan ve parçalanma fikrini ortaya çıkaran eser Marsyas adlı eserdir. Mitolojik bir karakter olan Marsyas'ın asılarak derisinin yüzülmesi adlı heykelini Penny ilk olarak İstanbul Arkeoloji Müzesinde görmüştür. Bu heykelden etkilenmiş ve M.S. 1-2. Yüzyıla ait bu Roma'ya özgü kırmızı antika mermer gövde parçasının kopyasını çıkarmıştır.

Resim: 80, Evan Penny, Marsyas, 2017



Bu eserle birlikte sanat tarihinde deri yüzme, işkence ve parçalama fikrinin üstüne giden Penny, diğer eser olarak sanat tarihinin Medusa'nın Salı adlı eseriyle ünlü ve Romantik Akım'ın öncülerinden Gericault'ın 'Kesilmiş Uzunlar' adlı resmini seçerek onun bir hiperreal heykelini silikon malzeme ve kıllarla hiperreal bir heykel olarak oluşturmuştur. Sanatçı, çeşitli beden parçalarından oluşan bu sergisinde, bedeni hayal gücümüzde bir araya getirirken, bizi bu bütün bedenlerin nasıl görünebileceğini merak etmeye itmektir.

Resim: 81, Theodore Gericault ‘‘Kesilmiş Bir Kolla İki Bacak’’ 1818

(Collins, 2014)



Hiperreal heykel olarak ortaya koyulan Gericault’un bu eseri gerçeklik algısında bir parçalanma yaratırken, bir başka gerçeklik algısında parçalanma yaratan konu ise gerçek bir bedenın uzuvlarına göre iki kat büyük olarak ölçeklendirilmiş olmasıdır. Penny, eseri oluşturma ve iki kat büyük yapmasının nedenini kil içindeki bitmemiş halinde aşırı derecede büyük duran büyük model bitirildiğinde daha küçük ve insan ölçeğine daha bağlantılı görünürken, bitmiş haldeki gerçek boyutlu vücut kalıp modelinin gerçek boyutuna nazaran daha küçük görünmesi olarak açıklamaktadır

([http://www.evanpenny.com/essay\\_short\\_ask\\_your\\_body\\_invitation\\_2017\\_en.php](http://www.evanpenny.com/essay_short_ask_your_body_invitation_2017_en.php)).

Penny’nin oluşturduğu eserde bacaklar ve kolun üstünde durduğu bir kaide bulunmaktadır. Fakat Gericault’un resminde bu kaide bulunmamaktadır. Bu noktada Penny, Hanging Torso ve Marsyas adlı eserleriyle ilişki kurmak adına Klasik dönem sanatına göndermede bulunmak ve klasik heykeli asılı klasik olmayanı bu kaide ile klasikleştirmeye çalışarak tezatlık yaratmaktadır ve resimden etkilenerek yaptığı heykelin heykel yönünü ortaya çıkarmak için oluşturmuş olabilir. Heykel kaidesi ile ilgili olarak Karacan şunları söylemektedir:

Heykelin en eski, en uzun soluklu ve belki de ilk mekânı kaidesidir. Klasik heykel formunda üç boyut, heykelin başlıca özelliği olarak vurgulanır hatta kimi zaman malzemeleri ve yapım



teknikleri de anılır ama geleneksel heykel formunda heykelin vazgeçilmez yapısal bir unsuru olan kaideden bahsedilmez. Pek dile getirilmese de kaide, geleneksel heykel formunun ana yapısından neredeyse mutlak bir elemandır. Heykelin önemini belirtmek, bulunduğu mekândan ayırmak, günlük hayattaki diğer nesnelerden farklı olan anlamını vurgulamak amacıyla kullanılan kaide, aynı zamanda heykelin kütsel ve katı maddeye dayalı yapısını ayakta tutma işlevini görmüştür(Karacan, 2014: 78).

Bu noktada sanatçının değişen ve parçalanmış mekan sorgulamaları ortaya çıkmıştır. Parçalanmış mekan algısıyla ilgili bir diğer önemli nokta ise eseri sergilemek amacıyla seçilen kilisedir. Sanatçı, seçmiş olduğu kiliseyle postmodern galeri mekanını konusunun değişerek her yerin sanat mekanına dönüştüğü düşüncesini benimseyerek hareket etmiştir. Bu doğrultuda, eser Bakire Meryem'in tarihi bir resmini barındıran kilise mihrabının altına yerleştirilmiştir.

Penny'nin otaya koyduğu eser kendine mal etme sanatı bakımından değerlendirilebilir. Ancak, Kendine mal etme sanatı olsa bile sanatçı postmodern yorum içerisinde bunu gerçekleştirmiştir. Klasik dönem heykellerine atıf yapmak için mermerden yapılmış gibi duran bir temele oturtulmuş, Théodore Géricault'un Kesik Uzunların Çalışması'na dayanan, çok büyüz kol ve bacaklar muhtemelen Roma'ya özgü heykellerin bir parçası olabilirdi, fakat vücut parçalarının ten rengi bunu olasılıksız hale getirmekte ve nispeten dehşet verici detaylar (görünen tendonlar, kan ve kolun önünü kaplayan hafif kıl dahil) bu imkansızlığı doğrulamaktadır.

### **Derin Tasarım:**

Derin Tasarım tabakasında öncelikle ele alınması gereken parçalanma fikrinin ortaya çıkmasıdır. Bu noktada, İstanbul Arkeoloji Müzesinde görerek Marsyas eseri için ilham aldığı Marsyas figürünün mitolojik öyküsü önem taşımaktadır. Yunan Mitolojisinde Marsyas'ın öyküsü şu şekildedir:

Marsyas: Yarı insan yarı keçi şeklinde bir Satyros(kır tanrısı)dur. Müziğe olan yeteneği duyulunca güzel sanatlar tanrısı olan Apollo bunu bir meydan okuma

olarak kabul eder. Apollo tarafından hemen bir yarışma düzenlenir ve Marsyas'la karşılaşır. Bu yarışmada önce Apollo üç telli lirini çalar. Ardından, fülüdünü çalan Marsyas dinleyenleri büyüler. Ancak, Apollo'nun tarafını tutan kral Midas Apollo'ya oy verince sonuç beraberlik çıkar ve tekrar yarışır. Bunun üstüne Apollo, lirini ters çevirir ve çalar ancak Marsyas fülülle bunu yapamadığı için hile ile kaybetmiş olur. Apollon tarafından verilen ceza ile ağaca asılarak derisi yüzülür.

Gericault vücut parçalarını analiz ederken aslında, vücudun parçalarını çalışmaya sunan anatomik heykellerin yanında yüzyıllardır süren, antik heykellerin parçalarını kopyalama geleneğini de devam ettirmiştir. Bu noktada da Penny'nin Marsyas eseriyle bağlantılıdır. Yine de, Gericault bu çalışmalarda, kaynağına giderek morgtaki gerçek ölü ve kopmuş vücutlara ait vücut parçalarını resmediyordu – ki bu da aynen morg gerçeği sunarken neden atölye alet-edevatlarını kullanalım ki? demek gibi bir şeydir. Gericault konusunda Özden Leppert'in sözlerini şu şekilde alıntılanmaktadır:

Bu resim için ya da benzeri çalışmaları yaptığı seri için beden parçalarını hastane morglarından çalarak temin etmekte ve atölyesinde saklamaktadır. Bu resimde yer alan konu tüm ağırlığıyla elden alınan yaşam hakkının protestosu niteliğindedir. “esrarengiz biçimde, kesilmiş ceset parçaları, sanki hem idam hem de teşrihe sessizce meydan okuyormuşlar gibi, özellikle bir ilişki içinde gösteriliyorlar; sanki iki insan arasındaki bir ilişki gibi” (Leppert, 197; Özden, 2015: 47'deki alıntı).

Morglarda bu denli insan parçalarının bulunması ise Gericault'un yaşadığı dönemde Fransız devrimi ve Napolyon Savaşları ile alakalıdır. Fransa'da kurtuluş savaşlarıyla birlikte monarşi yeniden yönetim biçimi olmuş ve böylece yeniden yapılanma başlamıştır. Böylelikle cumhuriyet yıkılmış ve devrimin elde ettiği herşey tekrar kaybedilmiştir. Aristokratlar kaybettikleri yerlerine geri döndüklerinde ise Napolyoncular tutuklanarak işkenceler görerek giyotinle idam edilmeye başlanmıştır. Böylelikle Gericault ve diğer birçok sanatçı, iktidara tepki olarak sanatlarını oluşturmaya başlamıştır. Kısacası, sanatçılar devrimle gelen umudun ardından tekrar

devrimin kaybetmesi ve işkenceleri yoğun şekilde ve kısa süreçte yaşamışlardır(Maşkılı, 2006).

### **En Derin Tabaka(Kader Tabakası):**

Penny, Marsyas'ın derisinin yüzülmesi, adlı klasik eserin postmodern yorumunu ortaya koyduğu eseriyle başladığı, sanat tarihindeki deri yüzme, parçalama ve işkence araştırmalarına Gericault'un parçalanmış uzuvlar eserinin de postmodern yorumunu ortaya koymayı tercih ederek devam etmiştir. Penny'nin bu tercihinin nedeni, günümüzde gerçekleşen ülkelerin birbiri üstünde kurmaya çalıştığı baskı ya da birey üstünde gerçekleşen baskı ile alakalı olabilir. Ancak, Penny'nin ele alarak postmodern yorumunu ortaya koyduğu Gericault'un eseri Gericault tarafından daha somut olan savaş ve insana yapılan işkencelerden kaynaklanmaktadır.

Géricault, artık vücutlara ait olmayan vücut parçalarını tekrar bir araya getirme ve sanatın konusu yapma, bozukluklardan yapıt yaratma görevini üstlenmiştir. Bunları bir arada tutan fikrin arkasında yatan ana konu ya da fikrin oluşturulması değil de, daha çok, resmin kendisi ve bu parçaların sanatçının bakışına maruz kalan bir nesneye, sanata dönüştürülmüş olduğu gerçeğidir. Ancak Gericault'un bir diğer amacı ise devrimle umut ışığı olarak gördüğü ancak sonrasında muhafazakarların kazanacağı iç savaşla Napolyoncuların gördüğü zulümler, giyotinle bedenlerinden ayrılan kafalar ve parçalanan bedenlere tepki olarak bu resimleri ortaya koymaktır. Giyotinle idam etme ve parçalama, dönemin öne çıkan idam biçimidir.

Giyotin Ortaçağ'da hep kullanılmış olsa da Fransız devrimiyle o kadar yoğun kullanılmıştır ki böylelikle ün kazanmıştır. Giyotin tahmin edilenin tersine Joseph-Ignace Guillotin tarafından işkencelerin acısına son vermek amacıyla kullanılması adına geliştirilmiş ve Fransız hükümetine bu amaç saklanarak sunulmuştur. Ancak, bir süre sonra yönetim karşıtı duruşundan dolayı mucid icat ettiği aletle idam edilmiştir.

Devrim zamanı yaşanan karmaşa ve şiddet ortamının yanı sıra, döneminde insanın trajedisiyle doğrudan yüzleşmek adına, tiksinti duyularak tabulaştırılan bedene ait atıklaşmış parçalar, belki de ilk kez bu şekilde doğrudan, kompozisyonun merkezine yerleştirilerek ele alınmıştır. İzleyicinin bakışını ters yüz etmek isteyen Géricault, clair-obscur tekniğiyle dramatik etkiyi arttırır(Türk, 2017: 91).

Géricault, bedenlerin bozulmak üzere olan parçalarını, toplumun çöpe attığı bedenleri atölyesine getirerek, idam fermanıyla asıl parçalanmaya çalışılanı(savunulan düşünce yok edilmeye çalışılmıştır) görsel olarak ortaya koymaktadır(Uzunkaya, 2010). Géricault, parçalanmış uzuvları bir natürmortmuş gibi biçimlendirerek resmetmiştir. Bu beden parçalarının resimleri, Postmodern dönemde var olan arzu nesnesi bedenin çok uzağında kalarak acı, ölüm ve işkence gibi algıları harekete geçirmektedir(Dündar, 2016).

Richard Leppert'e göre, Géricault'un sıra dışı bedenlerindeki kesik boyunlar ve kan lekeleri dehşetin estetiğine işaret etmektedir. Kendisine verilen baş artık akacak kanı olmayan bir baştır ve o bunu retorik amaçla canlandırmıştır. Bir diğer ifadeyle, Géricault, ilk anda düşünebileceğimiz gibi burada bize enformasyon olarak beden ya da deyim yerindeyse ölüm verisi olarak beden sunmuyor. Géricault kesinlikle bir anatomici değil. Görsel enformasyonun kaynağı düşünüldüğünde belki de ironik olarak şunu diyebiliriz: Géricault, cellâtların anatomicilerin işlerini bitirip çöpe attıkları ürkütücü kalıntıları yeniden insan haline getiriyor. Fakat tabii parçalanmış bedenleri yeniden bütünleştirmeye kalkışmıyor ve zaten böyle mantıksız bir işle hiçbir yere varılamaz. O, ceset parçalarını ayrıştırıyor ve tamda bu yolla ceset parçalarını bir kez daha insan kılıyor(Leppert, 198; Ekici, 2010: 105'deki alıntı).

Daha önce de bahsedildiği üzere, Géricault sanatçı kişiliğinin dışında birçok siyasi olarak karşı çıkışla ilgili eserler üretmiştir. İnsanların zulüm görmesinin dışında toplumda gerçekleşen parçalanma da Géricault'u bu resimleri yapmaya itmiştir. Medusa'nın Salı ise bu resimlerinden en bilinenidir. Dönemin en önemli

olaylarından biri olan gemi faciasını(Titanikten sonra en büyük gemi faciası olarak kabul edilir) siyasi bir karşı çıkış olarak resmetmiştir.

Sanatçının eseri, betimlenen bedenleri araç olarak kullanarak siyasi bir anlam içermesi mümkündür. “Medusanın Salı” ve verilebilecek daha pek çok örnekte görülebileceği üzere, sanatçının yapıt ve bedenler aracılığıyla iktidarın propogandasını yaptığı ya da yapacağı anlamına gelmemektedir. Sanatçının işlemekte olan düzen karşısındaki eleştirel tavrı ve anti-propaganda tavrını geliştirmesi, eserini de siyasi bir yöne taşımaktadır(Kılınç, 2010: 131).

Penny’nin eserinde ise, postmodern toplumda yaşanan parçalanma ve sorunlarla alakalı olarak Gericault’un bu eserini tekrar yorumlamış olduğunu düşünebiliriz. Evan Penny Gericault’tan ilham alarak ortaya koyduğu eserini “realizmin derisinin yüzülmesi” olarak adlandırmaktadır ve şu ana dek, var olan bedenlerle yapılan deneyler vasıtasıyla mimetik temsil yöntemleriyle oynamakta olduğunu söylemektedir. Bu noktada, postmodern gerçeklikte yaşanan parçalanmalar işaret edilmektedir

([http://www.evanpenny.com/essay\\_enright\\_interviews\\_penny\\_2017\\_en.php](http://www.evanpenny.com/essay_enright_interviews_penny_2017_en.php)).

Ayrıca Penny, Géricault’un çalışmalarında;

Durgun yaşamı üç ayrı bakış açısından tasvir etmesi, heykelde üç boyutlu yorumlamayı hayal etmem için yeterli bilgiye ulaşmamı sağladı. Sadece bir resme bakmak, örneğin, bacaklardan birinin parçalara çoktan ayrıldığını ya da bacağın bükülmüş olduğunu ya da kıyafetin omzun arkasındaki görünüşünü ortaya çıkarmaz. Bu sebeple de heykelin amacı, resim etrafında yürümene izin vermeyi sağlamaktır.

([http://www.evanpenny.com/essay\\_enright\\_interviews\\_penny\\_2017\\_en.php](http://www.evanpenny.com/essay_enright_interviews_penny_2017_en.php)).

Claude Lévi-Strauss, sanat eserlerinin temel görevini indirgeme olarak tanımlamıştır. Sanat eserleri, gerçekteki çeşitli unsurları alır ve bu unsurları, üç

boyuttan iki boyuta, birçok maddeden sanatçının seçtiği maddelere, sonsuz bir çeşitliliğin içindeki bir uzantıdan bir çerçeveye ya da kaideye konulan bir seçime indirmektedir. Penny'nin eserlerindeyse, gerçek dünya oranlarından daha büyük olmaya yatkınlığıyla durum tam tersidir. Gerçek boyutlu uzuvların gerçek boyutlu olmaları ve sanatla gelen indirgeme etkisiyle savaşmaları için büyütülmeleri gerektiğini düşünmektedir. Her zamanki aracı olan silikonla çalışırken Penny, resimsel illüzyonu kırmak ve Géricault'un kaynağını bize bir heykelimsi bir iş olarak vermek için üçüncü boyuta yatırım yapmıştır. Hiperreal heykelle ilgili olarak, Freud 1919 yılında yazdığı bir makalede; canlı olarak algılanan bir şeyin cansız olması ya da tam tersi bir durumun yarattığı paradokstan bahsetmektedir(Şener, 2014). Tüm bunlarla birlikte Penny'nin işinde algılama bakımından gerçeklik parçalanmaktadır.

Penny, yanlışla mahal vermeden, kendi içlerinde temsil araçlarıyla oynamanın örnekleri olan işler üretmektedir: bir bedeni oymanın deri yüzmenin ya da parçalamanın formu olan heykeller, Hristiyanlığın kendi olumsuzlamasıyla yüzleştiği bir resim, artık vücutlara ait olmayan vücut parçalarından oluşan resimsel bir yapıt haline gelmiştir.

Penny'nin postmodern algıyla yorumladığı eserde bir diğer önemli nokta ise, postmodern mekanın parçalanması sorunudur. Galerî mekanı sorgulamaları doğrultusunda galerî mekanı dışında seçilen mekan olan kilise, Marsyas heykeliyle ilişki içerisindedir. Kilisedeki çarmıh Marsyasla önemli bir bağlantı kurmaktadır çünkü Alexander Nagel'in belirttiği gibi çarmıha gerilmiş İsa, Marsyas'ın Hristiyan versiyonudur ve çarmıha germenin buradan geldiğine inanılır ([http://www.evanpenny.com/essay\\_enright\\_interviews\\_penny\\_2017\\_en.php](http://www.evanpenny.com/essay_enright_interviews_penny_2017_en.php)).

Penny'nin bir bütün içerisinde olan sergideki Genç ve Yaşlı otoportre heykelleri, Gericault'un heykeliyle ilişkilendirildiğinde sanatçının yaşlılıkla ve zamanla değişen bedeni, ölümle ilgili kaygılar duyduğu ve bedende yaşanan dönüşümün bunu işaret ettiği şeklinde yorumlanabilir. Bu noktada Gericault'un eserinin ölümü göstermesiyle bağlantı sağlamaktadır(Türk, 2017).

Ayrıca serginin adı olan Ask Your Body(Bedeninize sorun)ile ilgili yaptığı açıklamada sanatçı şunları söylemektedir:

“Şüphedeyseniz, bedeninize sorun. Hala şüphedeyseniz deneyiminize sorun. Hala şüphedeyseniz kültürünüze sorun. Bu, ilk rastlantının beden aracılığıyla daha sonra kişisel deneyimlerle ve daha sonra kişinin kültürel tarihiyle bağlantılı olduğunu göstermektedir”(http://www.evanpenny.com/essay\_enright\_interviews\_penny\_2017\_en.php).

## Eser: 2

Resim: 82, Kim Joon, Adam and Eve, 2011



## Dilsel Yorum

Kim Joon 1966'da Seul'de doğmuştur. Sanatçı, Hongik Üniversitesi güzel sanatlar fakültesi mezunudur. Eserleri, Londra'daki Saatchi Galerisi'de, Seul'deki Total Müzesinde, Kwachon Koredeki Çağdaş Sanat Milli Müzesinde, Koredeki Guangjon Bienalinde ve Milli Tayvan Müzesinde sergilenmiştir. Koreli sanatçı Kim Joon ilk kez Singapurda eserlerini izleyiciye sunmuştur. Görüntüleri, çağdaş Batı görsel dili

ile Kore sanatsal geleneğinden unsurları birleştirerek hayal güçlerinde bu görüntüleri gördükleri gibi yansımasıyla bilinmektedir. Joon, arzu, anı ve kırılganlık temalarını inceleyen dijital baskılar meydana getirmektedir. Bilgisayar yazılımı 3D stüdyo Max'ın bir ustası olan Kim, dijital olarak işlenmiş porselen ve dövmeli insan bedeni kullanan, geleneksel Asya motiflerini, Batı Pop referanslarını ve lüks marka logolarını ya da kültürel motifleri başarılı bir şekilde bir araya getiren, detay yönünden zengin eserler oluşturmaktadır(<https://www.gillmanbarracks.com/art-galleries/sundaram-tagore-gallery-singapore/669>).

Sanatçının seçili çalışması, Adam and Eve(Adem ve Havva) parçalanmış beden, mekan ve gerçeklik barındırdığından dolayı ontolojik çözümleme için uygun görülmektedir. Bu eser sanatçının Fragile(Kırılgan) serisinin bir parçasıdır. Eser, 120x210 dijital baskıdır. Eser biçimsel açıdan incelendiğinde ise; bir tabağın içinde bir beden(uzuvları eksik), tabağın dışında bir beden(uzuvları eksik), tabakla zeminin birleştiği noktada bir ayak, üç adet elma ve eserin tamamında yer yer lekeseleşen yer yer çizgi halinde desenler bulunmaktadır. Eserin tamamında açık ton hakimken elmalara vurgu yapılmak adına koyu tonlar tercih edilmiştir. Bedenlerde ve beden parçalarında bulunan desenler birer dövme var algısı yaratmaktadır. Ayrıca, Parçalanmış bu bedenlerde tabakta olduğu gibi porselen etkisi bulunmakta ve içleri boştur.

## **Anlamsal Yorum**

### **Derin Yapı**

Kim için dövmeler, hem arzu ve baskıyı, hem de güzellik ve yara izlerini temsil eden duyusal işaretlerdir. Eserleri ağırlıklı olarak dijital baskıya dayanırken dokulu tasarımlarını uyguladığı bedenin lateks kısımlarını yaratmak için heykel alanında çalışmıştır. Kim Joon'un çalışmalarında hipnotik bir his vardır. İlk çalışmalarında Kim, Kore toplumunda dövme kavramını bir tabu olarak ele alarak ve bedenin dövmeli kısımlarını taklit eden heykeller yapmıştır. Ona göre dövmeler sadece sosyal alışkanlıkları ve arzuları yansıtmakla kalmaz aynı zamanda bedeni son derece estetikleştirilmiş bir nesneye dönüştürmek için de bir araçtır.



(<http://iloboyou.com/kim-joon-porcelain-tattoos/>). Ayrıca Joon beden, gerçeklik ve mekan algısını parçaladığı eserlerinde kullandığı dövme motifleriyle ilgili şunları söylemektedir:

İnsanların kendi dövmeleri hakkında düşünebilmelerini isterim. Dövme ya da dövmecilik, suç faaliyetlerinin karışık bir sistemi olarak tercüme edilebilen ben ve diğerinin (dövmeci) zevki ve acısı, duygu ve hareketi, arzu ve iradenin çok katmanlı bileşimini sembolize eder (<https://weburbanist.com/2010/05/29/camouflaged-human-canvas-faux-body-art-by-kim-joon/>).

Tartışmasız en çarpıcı bir diğer şey ise eserinin cinsel doğasıdır. Çirkin ya da güzel, idealize edilmiş ya da doğal olan bedenler ile gerçek bir erotizm hissi uyandırmaktadır. Joon, “bu erotik yönünün kasıtlı olmadığını aksine çıplak bedenlerin görüntüleriyle çalışmanın duysal doğasının bir sonucu olduğunu söylemektedir”(<https://www.keunsolimagazine.com/art/korean-tattoo-artist-kim-joon>). Joon, insan biçindeki formları Villeroy & Bach, Herend ve Royal Copenhagen gibi seramik markalarından cesur modelleri kaplayarak oluşturmaktadır. Bu noktada sanatçı, Pop Art’ın ideal güzellik anlayışına ve tüketim toplumuna göndermede bulunmaktadır. Joon’un eserlerinde aldatıcı bir şekilde inandırıcı yapan şey ise yansıma ve gölgelerle biçimin tamamını yüzeye çıkarmasıdır. Sanatçının dövmeleri keşfi ise; Kore ordusundayken akranlarına dövme yapma deneyimlerinden kaynaklanmaktadır (<http://iloboyou.com/kim-joon-porcelain-tattoos/>).

## **Derin Tasarım**

Sanatçının dövmeleri keşfi Kore ordusundayken akranlarına dövme yapma deneyiminden kaynaklanmaktadır. Joon, genç bir adamken orduda geçirdiği günlerinden bu yana dövme kültürü ilgisini çekmiştir. O zamandan bu yana, insan bedenini boş bir tuval gibi ele alarak, takıntılarını güzel sanatlar alanına yönlendirmiştir. Kim'e göre dövme yalnızca fiziksel bir yazı değildir aynı zamanda bilinç üzerindeki zihinsel izlenimlerin göstergeleridir. Toplumun materyal

nesneler üzerine olan zaafına imada buluna Kim'in dövme görüntüleri, takıntılarımızı ve kökleşmiş bağımlılıklarımızı yansıtmaktadır.

(<http://www.sundaramtagore.com/attachment/en/575562f5cfaf34762c8b4568/TextOneColumnWithFile/57556335cfaf34762c8b5eab>). Joon'un eserlerinde izlediği yol ise şu şekildedir:

İlk olarak istediği bedenleri ya da bedeni yapmak için 3 boyutlu animasyon yazılımını kullanır ve bunları çizmeye başlar daha sonra 3 boyutlu bedeni inşa ederek gerçekten arzuladığı görünüme ulaşmak için uğraşır. Daha sonra istediği bir tür deri üzerine yama yapar, bu hayvan derisi, suni deri ya da insan derisi olabilir. Her türlü doku, sert bir beyzbol topu bile olabilir. Bu kaplama deriyi kullanır ve bunu, yaptığı 3 boyutlu görüntü üzerine yama yapar. Bu bilgisayar programı 3D stüdyo Max olarak adlandırılmaktadır(<https://painting-art.wonderhowto.com/news/kim-joons-naked-body-art-possibly-nsfw-0116326/>).

Koredeki ortak kurallara meydan okuma hissi bireyde bir tür tutku ortaya koymaktadır. Çalışması dövmecilik kurumunun kutlaması olsa da, bu kutlama sıklıkla formun negatif yönleri de olabilir. Kim Joon, dövmelerin bizi çoğunlukla güzelleştirdiğini düşünse de, bunlar ayrıca bizi çirkinleştirebilir de ve bu da bunu daha ilginç kılmaktadır. Ayrıca tarihsel olarak dövmelerin kalıntı veya dekorasyon yapmak için kullanıldığını fakat ayrıca küçük düşürücü varsayıldıklarını göstermek için bir ceza olarak da kullanılmıştır. Kim'i bu dünyaya çeken anlamdaki bu zıtlıklardır(<https://www.keunsolimagazine.com/art/korean-tattoo-artist-kim-joon>).

Joon en son iki serisi olan Fragile ve Drunken (Kırılgan ve Sarhoş), üst kalite porselen ve likör şirketlerinin marka görüntülerinde baştan ayağa dövmeli porselen gibi insan bedenlerinin çekici görüntülerini oluşturmaktadır. Ünlü Fransız şarap üreticisinin logosuyla dövmelenmiş rastgele vücut parçalarının yaldızlı porselen tabaklar ve yemyeşil meyveler arasında yayılan Drunken Moutan Rotschild Kim'in bütün eserlerinin temelindeki temaları göstermektedir: hayranlık duymak, şiddetle arzulamak ve sevmek için nesnelere karşı insan arzusunun bir keşfidir. Bunlar bizim için iyi olan şeylerin yanı sıra tehlikeli olan şeyler de olabilir. En son serisi

Drunken'da enine boyuna göndermede bulunduğu paradokstur. Drunken'ın hemen öncesinde yarattığı Fragile serisiyle Kim, doğal dövmeli figürleri porselen gibidir. Bu figürlerin içi boş, uzuvları eksik, parçalanmış ve çarpıktır (<http://www.sundaramtagore.com/attachment/en/575562f5cfaf34762c8b4568/TextOneColumnWithFile/57556335cfaf34762c8b5eab>).

Joon'un eserlerin bir diğer önemli nokta ise postmodern dönemde gerçeklik ve mekan algısında yaşanan parçalanmayı yansıtmasıdır. Joon'un eserlerinde bedenlerin üstünde bulunan dövmeler(kültürel motif ya da marka logoları) mekana da yayılarak mekan algısında parçalanma yaratmaktadır. Ayrıca bir diğer önemli nokta olan gerçekliğin parçalanması ise hem bedenin parçalanarak içinin boş olmasıyla, hem orantısız nesnelerle(Tabak, beden ve elmaların orantıları gerçek dışıdır) gerçeklik algısını parçalamaktadır.

### **En Derin tabaka**

Joon'un kullandığı parçalanmış, içi boş porselen ve dövmeli bedenler algıda yarattığı parçalanma ile mekan ve gerçeklik algısında da parçalanma yaratmaktadır. Bu eserleri üretme motivasyonu ise hayatında yaşadığı bazı problemlerden kaynaklanmaktadır. Kim Joon'un babası onun bir sanatçı olmasını hiçbir zaman istememiştir. Aslında, oğlunun olağanüstü sanat eğitimi ile tanınan bir kurum olan Hongik Üniversitesine gitmesine açıkça karşı çıkmıştır. Buna rağmen Kim Joon üniversiteye gitmiş, sanat okulunu bitirmiş ve ordudaki görevinden sonra Kore'nin en ünlü görsel sanatçılarından biri olmuştur. Kariyerinin geri kalanında bu hikayenin bir unsuru, bir isyan ve yıkım duygusu olmaya devam etmiştir(<https://www.keunsolimagazine.com/art/korean-tattoo-artist-kim-joon>).

Adam and Eva adlı eser, bir çok dinin yaratılış öyküsünde yer alan Adem ve Havva konusuna göndermede bulunmaktadır. Bilindiği üzere, Hz. Adem ve Hz. Havva yasak elmayı yiyerek tanrıya karşı bir başkaldırı göstermektedir. Bu başkaldırı Joon'un babasına başkaldırısıyla da benzetilmektedir.

Bu noktada Joon'un başkaldırı ruhuna sahip olmasıyla güzel sanatlar eğitimi alması ortadadır. Dövme ile bağlantılı olduğu nokta ise, Güney Kore'de

dövmenin hoş karşılanmaması, hatta son dönemlerde dövme sanatçısı olmanın yasaklanmasıdır(Dövme yaptırmak yasak değil ama hoş karşılanmıyor ancak dövme sanatçısı olmak yasaktır). Dövme yaptıran bireyde de bir başkaldırı mantığı söz konusudur ve bu başkaldırı, babasına başkaldırısıyla benzer bir başkaldırıdır. Dövmelerin asi bir tarafının olduğu izlenimi vermesidir. Güney Kore'de dövmeler ne izinli ne de yasak olan gri bir bakış açısı ile karşılanmaktadır (<https://www.keunsolimagazine.com/art/korean-tattoo-artist-kim-joon>). Ayrıca içi boş bedenler tercih edilmesinin sebebi ise, kendi ruhsal durumunda olduğu gibi daha kırılgan bir bedeni hissettirmek, daha kırılgan duygulara sahip olduğunu ortaya çıkarmak istemesidir.

Kim'in dövme sanatı dünyası hakkında ilgisini çeken bir diğer şey ise dövmenin kalıcılığıdır. Dövmeyi, 'kişinin artık yok edemeyeceği bir şeyi ifade ettiği bir his'(<https://www.keunsolimagazine.com/art/korean-tattoo-artist-kim-joon>) olarak nitelendirmektedir. Bu noktada, kültürel motiflerin seçilmesi, kültürün insan yaşamını etkilemesinin kaçınılmaz olduğu ve kültürel olguların görmezden gelinemeyeceği ile bağlantılıdır.

Joon, babasına baş kaldırıda bulunarak güzel sanatlar eğitimi alması, orduda yer alması gibi içeriksel nedenleri oluşturan olaylardan yola çıkarak, 'Adam and Eve' adlı bu eserinde olduğu gibi, beden, mekan ve gerçeklik algısını parçalamaktadır. Adam and Eve adlı çalışma ise yaratılış öyküsüne atıfta olarak bir başkaldırı göstergesi olarak kullanılmıştır.

### Eser: 3

Resim: 83, Dinos and Jake Chapman, Great Deeds Against the Dead 2, 1994

(<http://jakeanddinoschapman.com/works/great-deeds-against-the-dead-2/3847/>)



### Dilsel Yorum

Jake Chapman 1966, Dinos Chapman 1962’de İngiltere’de doğmuştur. İki kardeş Londra’da Royal Collage of Art’dan (Royal Collage Sanat Okulundan) 1990 yılında mezun olmuştur. Chapman kardeşler tanınmış bir ingiliz sanatçı çifti olan Gilbert ve George’un yanında bir süre asistan olarak çalıştılar. Buna Rağmen sonrasında çok farklı bir tarz geliştirdiler. Chapman kardeşler, savaş, siyaset, din ahlak gibi konuları ele almaktadır. Genellikle üç boyutlu heykel ya da enstalasyon işleriyle tanınırlar da baskı, resim vb sanat alanlarında işler de üretmişlerdir. İlk önemli ortaya koydukları işler serisi olan Disasters of War(Savaşın Felaketleri)dir. Ontolojik çözümleme için seçilmiş olan Great Deeds Against the Dead 2 adlı eserde bu serinin devamı niteliğinde ortaya koyulmuş bir eserdir. Eserleri, New York’taki Gagosian Galerisi, Londra’daki Beyaz Küp Galerisi, Londra’daki Tate Britain, Moskova’daki Triumph Galerisi ve New York’taki PS1 Çağdaş Sanat Merkezi gibi dünyanın çeşitli yerlerinde sergilenmektedir.

Great Deeds Against the Dead 2 adlı çalışma, 1994 yılında yapılmıştır. Eser, Mixed media(Saç, fiberglas, halat ve boya)ile yapılmıştır. 277 244 152 cm boyutlarında olan eser enstalasyon niteliği taşımakta ve White Cube Gallery, Londra’da sergilenmiştir. Eserde ağacın arkasında ayaklarından yukarı asılmış ve hadım edilmiş bir erkek, ağacın önünde kolları geri doğru ağaçtan geçirilerek asılmış ve hadım edilmiş bir erkek ve ağacın dalına asılmış kolları, cinsel organı ve başı kesilmiş bir erkek bedeni bulunmaktadır. Kesilmiş kollar aşağıya doğru sallanacak şekilde ağaç dalının ucuna el bileklerinden bağlanmış, ağaç dalının en uç kısmının üstüne ise kesilen baş yerleştirilmiştir. Eser, Hiperrealist olma eğilimi göstermekte ancak bilinçli olarak yapıldığını düşündürecek şekilde plastik izlenimi de vermektedir.

### **Anlamsal Yorum**

#### **Derin Yapı**

Chapman kardeşler, Goya’nın Savaş Felaketleri adlı serinin 39 nolu gravür baskısından yola çıkarak oluşturdukları Great Deeds Against the Dead 2 adlı üç boyutlu(Enstalasyon etkileri bulunmaktadır) eseri ortaya koymalarının sebebi, Tony Blair ve George Bush’un Irak’a Demokrasi götürme vaatleriyle başladığı ancak sonrasında vahşice olayların yaşanmasıyla Napolyon’un işgalinin benzerlikleriyle alakalı olarak eleştirel bir tutum sergilemek adına bu eseri ortaya koymuşlardır(Rüzgar Kayıran ve Demircan, 2012).

Resim: 84, Goya, Disasters of War No. 39(Ölülere Büyük Marifet), 1810-1820



Jake ve Dinos Chapman, Goya'nın Savaş Felaketleri serisinin tamamını kompozisyon düzenini olduğu gibi alarak, aynı sembol ve imgelerle Goya'nın tarzını yansıtan özelliklerine bağlı kalarak ancak postmodern sanata uygun hale getirerek kendi bakış açılarıyla tekrarortaya koymaktadırlar(Esmer, 2009). Irak'ta yaşanan barbarlığa tepki olarak ortaya koydukları bu eserde sanatçıların amacı Hümeranist bir yaklaşımı ortaya koymak olarak değerlendirilmekte ve sanatçılar eserleriyle ilgili Hümeranist bir yaklaşım sergilediklerini söylemektedir.

Bu Hümeranist yaklaşımı ortaya koymak istemelerinin nedeni ise; Chapmanlar, Goya'nın dehşetini rasyonel ya da etik bakış açısıyla yeniden ve yeniden gözden geçirmeye adanmış, sanat-tarihsel anlatımın zengin bir geleneğidir. Juliet Wilson-Bareau, Jacques Callot, Goya ve Otto Dix'in savaşıla ilgili eserlerinden oluşan Hayward Galerisi gezi sergisinin sergi kataloğunda, Los Desastres de la Guerra'nın 'bütün insan doğası içindeki acımasızlığa, saygınlık arzusuna ve bir toplumun kendi insaniyet algısına ihanete' yönelik bir içgörü sağladığını söylemektedir. Eser bu nedenle, uygun bir şekilde, tam olarak izleyiciyi savaşıa karşı ahlaki bir duruş sergilemeye zorladığından dolayı hümanist olarak tanımlanmıştır(Shaw, 2003).

Goya serisinin üç boyutlu olarak ortaya koyan Chapmanlar, gravürler ve minyatür diyoramalar<sup>6</sup>, sanatçının 'hümeranizmle ilişkisini', 'viral olarak enfekte etme

<sup>6</sup>resimlerden ya da baskılardan oluşan eserler serisi

ya da bulaşma' arzusundan doğmaktadır. Bir başka deyişle, Goya'nın çalışmasının temel travmasını yeniden canlandırmaya, olduğu gibi hümanizm ideolojisine bağlanmış sanat eleştirisinin bastırmaya çalıştığı bölünemez artığı, yani iğrenç nesneyi (the abject object), ortaya çıkarmaya yönelik çabalarıdır. Fakat Los Desastres'e yakından bakan birisinin de onaylayacağı gibi, tecavüz, soykırım, işkence ve ayinsel olarak fiziksel yaralama eylemi, yani en zorlayıcı formundaki iğrenç'in (the abject) geniş tasviri hümanizmin aşkınsal (transcendental) arzularıyla çelişmektedir(Shaw, 2003).

### **Derin Tasarım**

Chapman kardeşler ortaya koydukları eserle, postmodern sanatın parçalanmış mekan algısına göndermede bulunmaktadır. Goya'nın iki boyutlu eseri üç boyuta taşınarak zaten mekan algısı kullanılmakta, bir diğer taraftan ise, postmodern sanatın mekanı kullanan sanat biçimi olan enstelasyon mekanı ile mekan değişen mekan algısına ilişkin sorgulamalar gerçekleştirilmektedir. Parçalanmış beden ile zaten, Antik Yunan felsefesinde mekansallaşan(Bourgeois'de beden ev çizimleriyle buna göndermede bulunmaktadır) beden, parçalanmış beden ile parçalanmaktadır.

Gerçekliğin parçalanmasıyla ilgili ise, Goya'nın gerçek bir görüntüyü ele alarak gerçekleştirdiği gravürü, Chapman kardeşler tarafından kopya edilmiştir. Bu durum postmodern sanatta kendine mal etme(Temellük Sanatı) olarak görülebilir. Ayrıca, Hiperreal (yüksek realizm –fotorealizminde üstü)olarak tanımlanmasına rağmen, yapay hissi bilinçli olarak kaybedilmeyen eserde yine gerçeklik anlayışı ile ilgili sorgulamalar gerçekleşmektedir. Kısacası, herşey gerçek gibidir ancak gerçek değildir. Bu da gerçeklik algısını parçalamaktadır.

Ontolojik çözümlemenin derin tasarımında ortaya çıkan bir diğer önemli nokta ise; Goya'nın ve Chapman kardeşlerin ele alarak yeniden ortaya koydukları eserde postmodern sanatta öne çıkan bir sanat biçimi olan iğrenç sanat formu etkilerinin görülmesidir. Piero Manzoni'den Mike Kelley'e iğrenç (abject) sanatın sarsma stratejilerinin ve Hans Bellmer'den Charles Ray'e beden kullanan sanatın sahte doğallığının idrakı sayesinde, post-Nietzsche eleştirel kuramıyla donanan



Chapmanlar Los Desastres'i, bir Goya çiziminin dışavurumcu niteliklerinden uzaklaşma ve modeller olarak algıladığımız mümkün olan en nevrotik aracı bulmaya çalışma niyetiyle yeniden yaratmışlardır. 1810'un karanlık bilgisinden uzaklaşmak cesaret istemektedir. Nevrotik bir araca yatırım yapmayı kabul etmek, bunun gerektirdiği kaçış ve haz çağrışımlarıyla, aksi olarak değerlendirilebilir olsa bile, her ne kadar sapkınca olursa olsun, amacın ciddiyetini taşıyan bir biçimde değerlendirilebilir(Shaw, 2003).

Disaster of War No:39'un kompozisyonu, kaygı ve endişeyle ortaya çıkan bir gerçekliği sunmaktadır. Bu baskı, dizinin belki de en iyi bilinen eseridir. Kompozisyon oldukça yalın, ancak aşırı dramatiktir. Baskıda yoruma gerek duyulmayacak kadar her şey açıktır. İnsanlığın vahşeti ve barbarlığını açıkça ortaya koymaktadır(Esmer, 2009).

Dinos ve Jake Chapman, kendi kuşaklarındaki çoğu sanatçı gibi, Goya'yı 'yeni nevrotik realizmin' güçlü bir öncüsü, insanın olumlamasının, en iyi ihtimalle, uygar yanılığının bir belirtisi, en kötü ihtimalle de, toplu, psikotik krizin bir dışavurumu olarak radikal bir nihilist, olarak düşünmektedirler. Bu sebeple, Goya'nın 'enfeksiyonu' sayesinde, Chapmanların 'olumladığı' olgu, hümanizmin etkinleştirmeye çabaladığı sindirilemeyen ya da diyalektik olmayan özü, medeni, demokratik toplumun yıkım noktasıdır(Shaw, 2003).

Jake Chapman, şiddete karşı ahlaki bir tutum takınmak için, şiddetle yakın ilişkiler kurmak ve şiddeti göstermek zorunda olduklarını belirtmektedir. Goya'nın eserini, kendi çalışmamızda kullandık çünkü Goya'nın eseri bu çelişkiyi tasvir etmektedir. Ahlaki tabular mutlak ve şiddetli ihlalle gösterilmektedir. Bu durumda eğer ki tabu, barbarlığa karşı bir uyarı olarak ele alınırsa, işte o zaman Goya'nın iğrenç (abject) nesneyle – ki bu sakatlanmış ya da parçalanmış – beden şeklinde, ya da dışkısal maddenin patlaması şeklinde olabilir – kurduğu yakın ilişkinin eleştirel şüpheleri nasıl uyandırması gerektiğini görmek mümkün olmaktadır. Bir beden, bir yarayı nasıl taşıyorsa, bir kültür de Los Desastres'i bünyesinde taşıyabilir, fakat yaralar dayanıklılık noktasının ötesinde zarar verici olabilir. Bu mantık çerçevesinde, Jake ve Dinos Chapman, Los Desastres'in savaş eleştirisinin merkezinde bulunan 'bilinçdışı değerlere' odaklanarak bu eleştiriyi gerçekleştirmektedirler(Shaw, 2003)

## En Derin Tabaka

Chapman kardeşler, George Bush ve Tony Blair'ın Irak kuşatmasında gerçekleştirdikleri vahşete tepki oluşturmak için, postmodern bir tavırla Goya'nın gravür eserini kopyalayarak eleştirel bir eser ortaya koymuşlardır. Goya'da döneminde eleştirel bir tavır ortaya koymak için bu eseri yapmıştır. Goya'nın yalnızca bu eserler serisinde değil, daha önceki eserlerinde de bu eleştirel tavır vardır. Ancak, onun eserlerindeki eleştirel tavırla birlikte, Goya'nın saray ressamı olması onun kişiliğinde hep ikiliklere neden olmuştur. Savaş Felaketlerinden önce Kaprisler dizisini gazetede ilan edeceğini duyurmuş, bu gazete ilanından sonra ise geri çekme ilanı vermiş ve bu baskıların tamamını ve kalıplarını oğluna emekli aylığı verilmesi için krala teslim etmesi gibi tutarsız davranışları, bu eleştirel tavrın ve saray ressamı olmasının verdiği içindeki çatışma olarak yorumlanabilir. Goya'nın tüm sanatsal olarak ortaya koyduğu işler ve hatta hayatı bu tutarsızlık içinde yorumlanmaktadır. Goya'nın hayatı bireysel özgürlük isteği ve kariyeri arasında gitgeller içerisinde geçmiştir. Ancak Goya bu noktada bir karar vererek bireysel özgürlüğünü hayattayken gerçekleştirdiği eleştirel serileri yayınlamayıp (Tepki alıp yok etmek zorunda kalmamak için olabilir) ölümünden sonra yayınlanmaları için saklamıştır(Esmer, 2009).

Goya'nın Savaş Felaketleri serisini yapması ise şu şekilde başlamıştır; 1800'lü yılların başlarında, siyasi entrika İspanya'da acımasız ve gereksiz bir savaşı(yalın gerçekliği ile dünyanın en büyük sanatçılarından biri olmasını güvence altına almaya yardımcı olacak olan eseri için uygun ortamı Goya'ya sunacak bir savaş) başlatmıştır. Tüm savaşlar gibi bu da güç arayışından kaynaklanmaktaydı. İspanyol hükümdar Charles 4, vefasız eşi Maria Luisa, en büyük ve işe yaramaz oğulları Ferdinand kimin hükmedeceğine dair taht kavgasına düştüler. Bu çekişmenin diğer kanadında ise İspanyaya gözünü dikmiş Napolyon vardır. Portekize yola çıkma bahanesiyle İspanyada zaten bir ordusu olan Napolyon, bazı kraliyet danışmanları yabancıların dışarı sürülmesini istemiştir ancak Charles'ın savaşa karşı isteği bulunmamaktadır. Napolyon'un onun rejimini destekleyeceğine inandığı oğlu Ferdinand için Charles tahttan çekildi. Bunun yerine Ferdinand, ailesi ve Fransız İmparatorluğu ile yüzleşmeye çağrıldı ve ardından İspanyol iktidar ailesi kendi

aralarında savaşmaya başlamıştır. Bu fırsatı kaçırmayan Napolyon tahtı kendisi için ele geçirmiş ve Madrid'te ordusunun pozisyonunu sağlamlaştırmıştır ve böylelikle altı berbat yıl sürecektir olan bir savaşa öncülük edecek bir isyan için sahneyi hazırlamış oldu. 1808-1814 Napolyon Savaşları boyunca İspanya üzerinde beliren terör, kaos ve acımasızlık Goya tarafından sembolize edilerek eserlerine aktarılmıştır(Schickel, 1971).

Savaşın Felaketleri serisinde: 2-47 nolu baskılar Napolyon askerlerince kurşuna dizilmesini, bedenlerinin parçalanmasını ve diğer işkenceleri ortaya koyarken, 48-64 nolu baskılar 1811-12 deki Madrid'teki kıtlığı, 65- 82 nolu baskılar ise gerici güçleri ve onlara olan alegorik saldırıları ortaya koymaktadır. Goya bu şekilde bir tavır sergilerken söz konusu olayların, çok yönlü ele almakla birlikte, bunlar arasındaki kaçınılmaz bağları ve ilişkileri de görmezlikten gelemeyeceğini ortaya koymaktadır. Savaş, oteriteye ulaşma çabası ve sonrasında gelen kıtlığın ilişkisi bu ilişki ile birlikte tüm bunlara bütün olarak yaklaşmayla birlikte tüm bu konuları dikkat çekici hale getirmektedir. Goya'nın hem ortaya koyduğu serilerde hem de serilerin bir parçası olan eserlerde eleştirel bir tavır sergilemesinin nedenidir(Esmer, 2009). Savaşın yaşandığı ve Goya'nın şahit olarak bu gravürleri ürettiği dönem ile ilgili Esmer şunları söylemektedir:

...kılıçtan geçirilenler, kurşuna dizilenler, mızrakla öldürülenler hatta zavallı masumları balta ile parçalayan askerlerin saçtıkları korkunç manzaralardan bir kısmı şöyle: kenarlara fırlatılmış bebekler, boğazından ipe bağlanılıp ağaçta idam edilenler, yerde sürüklenenler, çırılçıplak soyulmuş cesetler, kılıçla doğrananlar, cinsel organları kesilmiş bedenler, kollar, bacaklar ve daha pek çok tanınmayan beden parçaları... Tecavüze uğrayanlar ve görmek istemeyeceğiniz kadar parçalanmış, üst üste yığılmış ve ortalığa saçılmış cesetler. Ve de yarattığı bu cehennemsi sahneleri keyifle seyreden Napolyon askerleri. Bu barbarca vahşeti değil yaşamak, resimlerde izlemek bile ürpertici bir durum. Bu görüntülerin dayanılmaz ağırlığı ister istemez Avrupa geleneğinde var olan işkenceleri akla getirir(Esmer, 2009).

Goya'nın Savaş Felaketleri serisiyle sanat tarihinde bir ilk olan, bir başka sanatsal özelliği öne çıkmaktadır. Goya'dan önce, sanatçılar sıklıkla savaşı kahramanca, erkeğin yüceltici bir eylemi olarak göstermişlerdir: geniş tuvaler üzerinde askerler neşeli kalabalığı ve hayran kadınları arkada bırakan askeri birliklere doğru yola çıkarlardı. Zafer erişilebilir bir tanrıçaydı, onurdu, yüceltici bir güçtür. Goya bunların hepsini değiştirmiştir. Kahramanlığın izole eylemleriyle taçlandırılan ama en korkunç hayallerin sınırını aşan emsallerine karşı düzenlemeler yaptığı noktada erkeği duygusuzlaştıran, daha çok bir cehennem olan savaşı olduğu gibi çizip resmetmiştir. Goya, gördüklerinin ve hissettiklerinin eskizlerini yaparak İspanya'yı dolaşmıştır ancak istediye de Yarımada Savaşını romantize etmek onun için zor olmuş olmalıydı; karargahın verilmediği ya da sorulmadığı her iki taraf tarafından yapılan bir savaştır. İnsanlar öldükten sonra bile organlarını ve kaburgalarını kesen tutsaklara Fransızlar işkence etmiş ve onları sakatlamışlardır. Açlık, yokluk ve sefalet bölgeyi harap etmiştir. Goya, eskizlerinden anlamlı ve duygulu ünvanlı çok etkili bir seri gravür yapmış ve Goya'nın ölümünden sonra Savaş Felaketleri olarak yayınlanan bütün koleksiyon, savaşa ve beraberinde getirdiği vahşete karşı derin bir itham olarak değerlendirilmiştir(Schickel, 1971).

Disasters of War No. 39 eserinde Goya, cesetleri tahrip etmenin bu dönem boyunca ortak bir görüş olduğunu ortaya koymuştur. Burada kopmuş bir kafa, hiçbir yere uzanmayan kolların ucundaki zincirlenmiş eller, bozulmuş bedenler, erkeğin vahşetini anlatan durumlar; hepsi canlı bir ağacın üzerinde asılı olarak ortadadır. Savaşın sonuna doğru Napolyon korunmasız durumdaki gerillaları defetmeye çalışırken, Wellington tarafından ustaca yönetilen Portekiz ordusu ve İngiliz ordularına karşı Napolyon savaş meydanında geleneksel çarpışmalarla karşılık vermektedir. Fransızlar Pirenelerin karşı tarafına doğru geri çekilmiştir. Napolyon İspanya'da yenilgiyi tattığından dolayı İmparatorluğu dağılmaya başlamış, daha sonra sürgün İmparator 'Beni öldüren şey İspanyol meselesidir' demiştir. Üstü kapalı bir şekilde kan dondurucu bir savaş olarak adlandırdığı 'İspanyol Meselesi' neredeyse İspanya'yı da yok etmek üzeredir. 1814'te savaş bittiğinde liberal bir meclis ya da parlamento'nun kurulacağına dair yeni bir umut oluşmuştur. 20-30 yıl önce olan Fransız ve Amerikan ihtilallerini ateşleyen özgürlük arayışından ilham alan Cortes(İspanyol meclisi) ileri görüşlü bir anayasayı desteklemiştir. Savaş boyunca

Fransa'da tutulan kaba bir kişiliği olan Ferdinand 6 bile anayasayı kabul etmeye razı olmuştur. İspanya'ya tekrar ayak bastığı gibi anayasayı yürürlükten kaldırmış ve derhal engizisyon gibi bütün tutucu ve baskıcı kurumlara olan yetkiyi onarmaya başlamıştır. Liberallerin Ferdinand'a karşı çıkmak için faydasız bir girişiminden sonra, Meclis Liderlerine teslimiyetlerine karşılık Kral tarafından af sözü verilmiş ancak teslim olur olmaz Kral onlara ihanet etmiş ve öldürttürmüştür. Böylelikle, anayasa görmezden gelinerek İspanya bilinen baskıcı rehavetliğine geri dönmüştür. İspanya'nın 6 yıllık kanlı katliamdan elde ettiği şey ise eski hükümdarları Charles 4'ten daha geri kafalı ve hatta kendi halkının kötü durumuna kayıtsız kalan bir kraldır(Schickel, 1971).

Sonuç olarak Goya, hem deneyimlediği facia denilebilecek olayları, hem de deneyimlediği bu olayları aktarırken kullandığı Romantik duyarlılık ve gerçeklik olarak ortaya koyma çabasıyla dramatik boyutu oldukça hissettirmektedir. Bunca yıl sonra bile, postmodern bireye bile, yeni anlamlar kazandırarak çağı yakalayabilmektedir. Goya'nın yaşadığı dönemde uygarlaşmanın insanoğlunu bu görüntülerden çok uzaklara götüreceği savunulmaktadı, ancak insanoğlu uygarlaşmaya ve yaşam kalitesini yükseltmeye devam ettikçe bu görüntüler azalmamış, aksine birey sahip olduğu herşeyi diğer bireyi(Ötekini) yok etmek için kullanmıştır. Postmodern çağda hala birçok yerde ölümler işkenceler yaşanmakta ve bu nedenle hala eserlerine baktığımızda Goya'yı anlamaktayız(Esmer, 2009).

## BÖLÜM V

### SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

#### 5.1.Sonuçlar ve Tartışma

Postmodernite, 1960'lı yıllarda moderniteye tepki olarak ortaya çıkmıştır. Ancak, post ön eki moderniteden kopma gibi bir anlam verirken, bir taraftan da Modernitenin devamı gibi bir anlamı da vermektedir. Bir diğer önemli nokta ise; Postmodernite ve Postmodernizm genellikle aynı anlamlarda kullanılmasına rağmen, Giddens postmoderniteyi toplumsal ve kültürel gelişmeler olarak tanımlarken, postmodernizmi ise sanat alanında yaşanan gelişmeler olarak ortaya koyarak birbirinden ayırmıştır.

Modern dönemde yaşanan iki büyük dünya savaşı, Avrupa ülkelerinin diğer ülkelere uygarlık götürme vaadiyle yaptıkları katliamlar, 6 milyon insanın soykırımı gibi nedenlerde, modernizmin akılcılığı ve ilerlemeye olan güven azalmış Taşdemir(2004)'ün de söylediği gibi bu bunalımlarla beraber modernizme başlayan tepkiler postmodernizmin doğmasına neden olmuştur. İlk olarak modernizmin insanı hapseden tasarımına tepki olarak mimaride gelişen akım, daha sonra diğer sanat dallarında ve kültürel toplumsal yaşantıda kendisini göstermiştir. Modernitenin son aşamasında, postmodernitenin doğmasında önemli bir rol oynayan bir diğer etken ise, Frankfurt Okulu'dur. Modernitenin akılcılığına ve kapitalizmi eleştirmesiyle okul postmodernitenin doğuşuna katkı sağlamıştır.

Modern dönemde yaşanan iki Dünya Savaşı ve akılcılığa ve ilerlemeye olan inancın yok olması, Postmodern sanatçıyı etkileyerek bireysel olmaya yönlendirmiştir. Postmodern sanatçının bir diğer önemli özelliği ise bir felsefeci kimliği üstlenerek herşeyi sorgulaması ve önceden kabul edilmiş tüm doğru ve kuralları reddederek yeni bir tavırla yaklaşmasıdır. Bunların dışında,

Balkan(2015)'ında bahsettiği gibi, postmodern dönemde ilerleyen teknolojiyle birlikte sanatçı ve bilim insanı farkı ortadan kalkmıştır.

Postmodernizm Amerika'da doğmuştur. Amerika'da oluşturulan ekonomi politikası olan Kapitalizm, moderniteden postmoderniteye geçiş sürecinde Pop Art'ın doğmasına neden olarak aydın kesimin halk üstündeki beğeni yargısını belirleyen gücünün TV ve medyaya geçmesine neden olmuştur. Pop Art'ın da etkisiyle, Modern sanatçıya verilen yaratıcılık sıfatı postmodern sanatçı tarafından umursanmamaktadır. Postmodern sanatçı, üretilmiş olanı bile tekrar ve tekrar üretmekte ve herşeyi sanat nesnesi olarak görmekte ve hatta hazır nesneleri sanat eseri olarak sunmaktadır. Yine Pop Art'ın etkisiyle, modern sanatın kabul etmediği Kiş Sanat(Kitsch) postmodern sanatta kabul edilebilir olarak görülmektedir. Turani(2014) tüm bunların, sanat eserini sığ ve yüzeyselleştirdiğini ve böylelikle estetik olanın reddedildiğini söylemektedir. Postmodern sanatta fikir ve düşünce önem kazanmış olsa da ve bazı sanatçılar için modern estetik ikinci plana atılsa da, çağdaş sanat kuramları ve felsefesi çerçevesinde güzelliğin yanında çirkin, iğrenç, bayağı vb. gibi kavramlar estetik anlayış kapsamı dahilinde çoğul estetik yaklaşımlar da öne çıkmaktadır. Bazı postmodern sanatçılar çağdaş estetik anlayışta ürünler ortaya koyma amacına hala bağlı kalmakta ve postmodern nitelikler taşıyan ve post estetik anlayış ve estetik kaygılarla eserler üretmektedir. Koşay (2015); postmodernitenin kültürü, bireyi ve sanatı parçalayarak kimliksiz bir toplum yaratmayı hedeflediğini saptamıştır. Ancak, bu sanatçıdan sanatçıya, kişiden kişiye değişiklik göstermektedir.

Postmodern dönemde gerçekleşen değişimlerle birlikte gerçeklik algısında bazı önemli dönüşümler yaşanmıştır. Antik dönemden fotoğrafın icadına kadar olan süreçte mimetik anlayışla doğanın taklidini oluşturarak gerçeklik sunmaya çalışan sanatçılar fotoğrafın icadıyla mimetik anlayışı terk ederek iç dünyaya yönelmişlerdir. Özellikle Kübizm'de gerçeklik algısı mümkün olduğunca parçalanmış eserler üretilmiştir.

Postmodern dönemde ise gelişen teknoloji ile gerçeklik sorgulamaları en üst seviyeye çıkmıştır. Bu konuda Baudrillard'ın Simülasyon kuramı büyük önem taşımaktadır. Bu kuramda Baudrillard, sanal bir gerçekliğin gerçeğin yerini aldığını söylemektedir. Bu sanal gerçeklikle birlikte ortaya çıkan dijital sanatın diğer sanat

alanlarıyla etkileşimi ortaya disiplinlerarası eserler çıkmasına olanak sağlamaktadır. Baudrillard'ın hiperrealist yaklaşımlarıyla etkileşimli olarak 80'li yıllarda Hiperrealizm akımı ortaya çıkmıştır. Bu sanat tavrı ile sanatçılar, resim ve heykel alanında fotoğraflık gerçeklikte, hiper aşırı gerçekçilikte, en gerçekçi olana ulaşma çabalarına girerek gerçekliği yakalama çabalarına girmişlerdir.

Ayrıca, Baudrillard Kuspit'le benzer olarak sanatın ölümünden bahsetmekte ve sanat eserlerinin ticari bir ürün haline gelerek dönüşü olmayan bir reklamcılık alanına dönüşerek gerçekliğini kaybettiğinden bahsetmektedir(Şarbalkanlı, 2010). Fakat, reklamcılık alanı postmodern dönem ve tüketim kültürü içerisinde çok önemli olsa sanat çok farklı alan olarak varlığını sürdürmektedir. Postmodern dönemde yalnızca reklamcılık alanının var olması gibi bir şey söy konusu bile olamaz. Sanat, postmodern dönemde sanatçıların tercihleri doğrultusunda daha çok çeşitlenmiş ve sınırsız üretim tekniği ya da şekliyle artık üretimler melezleşmiş ve sanatçının tercihi ve seçmeciliği öne çıkmıştır. Bu asla sanatın ölümü olarak düşünülmemelidir.

Postmodern sanatta, modern sanatın tersine gerçeklik insanın içindedir ve asla mutlak bir gerçeklik yoktur. Gerçeklik ve doğru kişiden kişiye değişebilir görüşü hakimdir. Maltaş(2012)'da postmodern sanatta gerçeklik algısının sanatçının kimliğine göre değiştiğinden bahsetmektedir. Tüm bunlarla alakalı olarak, Postmodern sanatta gerçeklik algısı parçalanmış hatta neredeyse neyin gerçek neyin gerçek olmadığını ayırt edilemediği bir dönem haline gelmiştir. Çolak(2008)'ında söylediği gibi postmodernitede gerçekliği algılayış biçiminde şizofreni ile benzerlikler, zamansızlık ya da eşzamanlılık bulunmaktadır.

Postmodern dönemde bir diğer sorgulamaların hedefinde olan konu ise mekan konusudur. Mekan konusunda sorgulamalar her dönem felsefî ve sanat alanında varlığını sürdürmüştür. Ancak, Kübizm'le birlikte hem tuval mekanında mekan algısının parçalanması söz konusu olmuş, hem de asamblaj tekniğinin uygulanmasıyla birlikte tuval mekanının sınırlarından çıkılarak yeni olanaklar sağlanmıştır.

Postmodern dönemde simülasyon kuramıyla bağlantılı olarak sanal mekan algısı meydana gelmiştir. Bu konuda ilgili bölümde bahsedilen Disneyland örneği büyük önem taşımaktadır. Bu gerçeğin kopyasını oluşturmayla birlikte Postmodern



bireyde mekan algısı parçalanmış tıpkı gerçeklikle ilgili oluşan algıda olduğu gibi birey gerçekle sahteyi ayırt edemez hale gelmiştir.

Postmodern sanat konusunda gerçekleşen mekan sorgulamaları bağlamında ise, Kübizm’le başlayan mekan sorgulamaları ve asamblajın bir üst noktaya taşınmasıyla, postmodern sanat biçimi olan enstalasyon sanatı ve mekan kullanımı bakımından Performans Sanatı ve kavramsal düzenlemelerle modern sanatın tuvalde kendisine yer bulan mekan anlayışının da parçalandığı bulgulanmıştır.

1960’lı yıllardan itibaren en önemli mekan sorgulaması olan galeri mekanının sorgulanması ise tartışılan bir diğer konudur. O’ Doherty(2000)’nin de belirttiği gibi, galeri mekanı, sanat eserini gösteren bir mekan olarak kabul edilmiş ve bu ilişki her galeriye giren sanat eseri midir? sorgulamalarını da başlatmıştır. Bu noktanın dışında değişen bir diğer konu ise, sanatçı galeri mekanının dışına çıkarak her yeri sanat atölyesi ve sanat galerisine dönüştürmüştür. Tüm bu sorgulamalar, postmodern sanatçının ve bireyin mekan algılaması konusunda parçalanmalar yaratarak büyük dönüşümlere neden olmuştur. Ayrıca Postmodern dönemle birlikte, bedenin kendisi de sanatçının anlatım için kullandığı bir mekana dönüşerek mekansallaşan beden sorgulamalarıyla mekan algısında parçalanmalara neden olmuştur.

Bedenin parçalanması konusu irdelendiğinde, gerçeklik ve mekan algısının parçalanmasından farklı olarak, sanat tarihinde bedeni parçalama 1500’lü yıllara kadar gitmektedir. İlk olarak, Andreas Vasalius bedeni somut bir nesne olarak parçalayarak, ‘İnsan Vücudunun Yapısı Üzerine’ isimli çalışmayı 1503 yılında yayınlamıştır. Ardından, kilise tarafından ağır cezaları olmasına rağmen, Leonardo Da Vinci, bedeni parçalayarak incelediğini kanıtlar nitelikte çizimler yapmıştır.

Bedeni parçalama Romantizm’de, tarihi birer kanıt olarak, savaş sonrası insana yapılan işkenceleri ortaya koymak adına Goya ve Gericault tarafından resmedilmiştir. Kübizm’de ise, gerçeklik ve mekan konusunda meydana gelen parçalanmalarda olduğu gibi, bedende de parçalanma yaşanmaktadır.

Postmodern dönemle birlikte, Performans sanatı, Body Art gibi sanatlarla birlikte beden, sanatın nesnesi haline gelmiştir. Bir diğer değişim ise, Pop Art’ın ve tüketim kültürünün etkisiyle gerçekleşen tek tip güzellik(ideal beden) anlayışıdır.

Büyükkol(2013)'un postmodern sanatta Klasizmin etkilerini saptadığı incelemesinde, klasik sanattaki ideal beden anlayışıyla postmodern sanattaki ideal beden anlayışı benzeşimleri saptanmaktadır. Ayrıca, Baudrillard'ın Simülasyon Kuramıyla bağlantılı olarak sanal mekan, sanal gerçeklik algısına bağlı olarak sanal beden, bedensizleşme gibi ütöpik amaçlarla sanal bir yaşam isteğı bulunmaktadır. Bu değışimler sanatta da beden algısında değışikliklere neden olmuştur.

Modern sanatta olduğı gibi biçimsel olarak eserlerinde bedeni parçalayan postmodern sanatçıların bu parçalanmalarının, içerikte de, sanatçıların kişisel mitosları ve otobiyoğrafik olgular ya da toplumsal bir takım nedenlerle bağlantılı olduğı saptanmıştır. Araştırmanın son alt problemini oluşturan, Postmodern sanatta parçalanmış gerçeklik, mekan ve beden kullanılan eserlerin görsel analizinde kullanılan sanat ontolojisi kuramı ve ontolojik çözümleme yöntemi, seçilen eserlerin real ve irreal varlık katmanlarına ayrılarak söz konusu parçalanmayı oluşturan nedenleri ortaya çıkarma bakımından önemli bir çözümleme yöntemi olarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda, seçilen eserler üzerinden ontolojik çözümleme yöntemi ile Postmodernitede parçalanmış gerçeklik, mekan ve parçalanmış beden algısının, eserlerin anlam boyutu - içeriğı ile bağlantılı olduğı ortaya koyulmaktadır.

## 5.2.Öneriler

Araştırmada, Postmodern sanatta, geri dönölmez bir reklamcılık alanına ve tüketici estetiğı doğru gidildiğı ilgili yayınlarla ortaya koyulmuştur. Reklamcılık alanı tüketim toplumunda çok önemli olsa da, gerçek, yaratıcı plastik sanatlar bu alandan çok farklı olarak ilerlemekte ve bu sanatlara da toplumda daha fazla önem verilmesi gerekmektedir.

Postmodern kırılmalarla, içeriksel ve biçimsel parçalanmalarla, sanatta değışmeyen plastik değerlere karşı tepkisellik ve yapışöküm ile modern estetik olanın dönüşümü, kavram ve düşünce merkezli işleri öne çıkarmaktadır. Ancak, postmodern niteliklere sahip, disiplinlerarası ya da tek disiplinli işler, problem çözmeye dayalı, ilişkisel, eleştirel ve fikir odaklı olsa da, sanatta değışmeyen estetik niteliklerin de, çağdaş anlayışta da arka plana atılmaması, çağdaş estetik anlayışın ve sanatın devamlılığı

açısından önem taşıdığı düşünülmektedir. Buna çağdaş sanat uygulamaları ve literatürde daha fazla vurgu yapmak gerekmektedir.

Yapılan incelemeler sonucunda, çözümleme yöntemi olarak tercih edilen sanat ontolojisi ve ontolojik varlık olarak eser incelemesi, Türkiye’de yeterince ele alınmayan ve kısıtlı kaynağa sahip bir alandır diyebiliriz. Oysa ki, özellikle çağdaş sanatı anlayabilmek adına ontolojik çözümleme yöntemi büyük önem taşımaktadır ve bu konuda daha fazla bilimsel yayınlar yapılarak ve örnek çözümlemeler sunularak, bu yöntemin daha yaygın hale gelmesi sağlanmalıdır.

Çağdaş Sanat eğitiminde ve Çağdaş sanatı okumada Postmodern kuramlar daha derinlemesine incelenerek, daha fazla yayın yapılmalıdır. Bu sayede eğitimde de, çağdaş sanatı anlamlandırmak ve yorumlamak daha kolaylaşacaktır.

Postmodern sanatçılar ve eserleri ile ilgili olarak, tanınan sanatçılar hariç, bu konuda Türkçe kaynak oldukça sınırlıdır. Bu nedenle, güncel sanatçı incelemeleri ve postmodern - güncel sanatta otobiyografik olgular, minörleşme ve kişisel mitos kavramları bakımından çağdaş eser incelemeleri daha çok yapılmalı ve Türkçe literatüre bunlar kazandırılmalıdır.

## KAYNAKÇA;

Akay, A. (1999). Jacques Derrida Özel Sayısı. **Toplumbilim Dergisi**. Sayı: 10. Sf:15-25.

Akdeniz, Emrah (2013). Derrida'da Kökensiz Düşüncenin Kökeni Olarak Differance. **Possible Düşünme Dergisi**. Sayı: 1. sf: 33-49.

Akgündüz, Ö. G. (2013). Foucault'da İktidar ve Beden İlişkisi. **Akademik Bakış Dergisi**. Sayı:38 Sf:1-16.

Aksoy Sugiyama, C. (2010).Antropolojide Beden Sorunsalına Bedenileşme Teorisinin Katkısı.**Ankara Üniv.DTCF Antropoloji Dergisi**. Sayı: 24. Sf: 69-93.

Aktulum, K. (2008). Parçalılık/Süreksizlik/Kopukluk. **Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi**. Sayı: 1. Sf: 1-14.

Alanka, Ö. (2015). Medyalaştırılmış Bedenler ve Varlıkbilimsel Açılımları. **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**. Sayı: 19. Sf: 111- 120.

Alp, K. Ö. (2015). Postmodern Resimde Zaman-Mekan Temsili. **FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)**. Sayı: 20. s. 317-333

Altinkale, F. (2001). Postmodernist Resimde Figürasyon ve Estetik değerlerine Genel Bir Bakış. Yayınlamamış Yüksek Lisans Tezi. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Altinkale, F. (2001). Postmodernist Resimde Figürasyon ve Klasik Değerlerine Bir Bakış. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlamamış Yüksek Lisans Tezi.

Aslan, T. (2010). Kültürel Yeniden Üretim Süreçlerine Etkisinde Postmodern Tüketim Estetiği. Yayınlamamış Sanatta Yeterlilik Metni. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Atan, A., Uçan, B. ve Renkçi, T. (2013). Çağdaş Sanat ve Tasarımda Manipülasyon Etkileri. Sakarya Üniversitesi Sanat Tasarım ve Manipülasyon Sempozyumu Bildiri

Kitabı. Sf: 65-70.

Atar, K. (2014). 1980 Sonrası Figüratif Türk Resminde Realist Yaklaşımlar ve Kültürel Değişimle İlintisi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Aytekin, C. A. (2008). Resim-iş Eğitimi Anabilim Dalı Öğrencilerinin Anasanat Atölye Tercihleri İle Temel Tasarım Dersine Yönelik Tutum, Algı ve Beklentileri Arasındaki İlişki. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Aytekin, C. A. (2010). Günümüz Görsel Kültüründe Tüketici Estetik Anlayış- Resim ve Tasarım. **Sanat ve Tasarım Dergisi**. Sayı:6. Sf:41-51.

Aytekin, C. A. (2015). **Kültürel ve Kişisel Bellekle Derin Bir İlişki: Yeni Dışavurumcu Resim Alegorisi ve Sembolleri Üzerine Bir Okuma**, Bildiri. Selçuk Üniversitesi, IFAS Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu.

Aytekin, C. A. (2016). **Ontolojik Çözümleme ve Doğu-Batı: Kavuşan Zıtlıklar Grup Sanat Projesi Grafiti Resim Tasarımı Üzerine Bir Çözümleme**. IBAD-1st International Scientific Researches Congress Humanity and Social Sciences, Madrid. 19-22 Mayıs. Bildiriler Kitabı: 203-223.

Bal, M. (2015). Postmodernizm Düşünce ve Sanat Dünyasında Tanımı. **Mavi Atlas Dergisi**. Sayı: 4. Sf: 120-135.

Baran, D. (2014). Yazılı Basında Görsel Algıyla Yaratılan Algı Parçalanmaları. Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi. Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Belice, M. (2012). Resimde Beden Bedende Resim. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Benjamin, W. (2014). **Pasajlar**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 11. Baskı. Çeviri: Ahmet Cemal.

Best, S. ve Kellner, D. (2016). **Postmodern Teori**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 3.Baskı.

Beşler, P. (2009). Spinoza Felsefesinde Beden Bilinç Bağlamında Özgürlük. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bolay, S. H. (2009). **Felsefe Doktrinleri ve Terimleri Sözlüğü**. İstanbul: Nobel Basımevi.

Bostan, D. (2013). Aydınlanma ve Postmodernizm. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Büyükkol, S. (2013). Postmodern Sürece Klasizizmin Yansımaları. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2014). **Bilimsel Araştırma Yöntemleri**. Ankara: Pegem Yayınları.

Büyüktuncay, M. (2013). Kış Günlüğü: Paul Auster'in Otobiyografisinde Bedenin Fenomenolojisi ve Bedensel Algı Sorunu. **Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**. Sayı: 3. Sf: 35-59.

Cevizci, A. (1996). **Felsefe Sözlüğü**. Ankara: Ekin Yayınları.

Cevizci, A. (2004). **Felsefe Ansiklopedisi**. Cilt: 2. İstanbul: Kelebek Matbaacılık.

Cevizci, A. (2012). **Felsefe Tarihi**. İstanbul: Say Yayınları.

Cevizci, A. (2017). **Felsefe Sözlüğü**. İstanbul: Say Yayıncılık. 6. Basım.

Collins, J. (2014). **SculptureToday**. Phaidon Today

Çandırcı, O. (2010). Donald Kuspit ve Jean Baudrillard'da Sanatın Sonuyla İlgili Tartışmalar Bağlamında Yeni Yapıt Üretme Dinamikleri. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Çağlayan, S. Korkmaz, M. Ve Öktem, G. (2014). Sanatta Görsel Algının Literatür Açısından Değerlendirilmesi. **Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi**. Sayı:1 sayfa:160-173.

Çetin, A. (2009). Friedrich Nietzsche ve Walter Benjamin'in Tarih Anlayışlarının Karşılaştırılması. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çolak, B. (2008). Parçalanmış Gerçeklik ve Yeni Bir Bütün Oluşturma Eylemi Olarak Resim. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Çalışması, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Dastarlı, E. (2013). **Çağdaş Sanatın Muğlak Dili: İroninin Cazibesi.** Sakarya Üniversitesi Sanat Tasarım ve Manipülasyon Sempozyumu Bildiri Kitabı. Sf: 83-88.

Demir, T. (2015). Sosyolojik Perspektiften Postmodernite ve Din İlişkisine Yeniden Bakış. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Derbender, F. (2007). Platon ve Aristoteles'te Ruh Beden Problemi ve Karşılaştırılması. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Doğan, H. (2014). Çağdaş Sanatta Çirkinlik. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Dündar, M. (2016). Fragmanlar, Sınırlar Beden ve Anlam Üzerine Okumalar. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Düzgüner, S. (2013). Ruh-Beden ve İnsan-Aşkın Varlık İlişkisine Yönelik Psikolojik Yaklaşımın Tarihi Serüveni. **Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi.** Sayı: 45. s: 253-284.

Eco, U. (2016). **Günlük Yaşamdan Sanata.** İstanbul: Can Sanat Yayınları. 5. Baskı.

Eker, M., Aydoğdu Bahar, L. ve Avcı, E. (2013). **Çağdaş Sanatta Uzlaşım ve Manipülasyon: Gerekçelerine Hapsolmuş Sanatçının Tetikçiliği ve Özgürlük Bunalımı.** Sakarya Üniversitesi Sanat Tasarım ve Manipülasyon Sempozyumu Bildiri Kitabı. Sf: 29-33.

Ekici, D. F. (2010). Dada'dan Günümüze Plastik Sanatlarda Anti-Estetik Form Olarak Beden. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ekiz, M. (2015). Çağdaş Sanat ve Ontolojisi Açısından Estetik Olgunun Konumsal Problemleri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Ekiz, T. (2007). Alımlama Estetiği Mi Metinlerarasılık Mı?. **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**. Sayı: 2. Sf: 119-127.

Elgün, A. (2010). Postmodern İkonografide Mitlerarasılık Witkin, Giger, Gaultier, Merhige ve Spielberg'de Beden ve Cinsiyet Hallerinin Analizi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Engin, F. (2012). Plastik Sanatlarda Üslubun Çözülmesi ve Postmodern Çeşitlilik. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sanatta Yeterlilik Sanat Eseri Çalışması Raporu.

Eraldemir, B. (2010). Sanat Hayata Nasıl Bakar? Antony Gormley'in Eserleri Üzerinden Bir Açıklama. **Çanakkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**. Sayı: 1. Sf: 115-131.

Erişti, S. D. B. Ve Urgun, G. (2016). Görsel Algı Kuramlarına Göre Reklam İçerikli Tasarımların Değerlendirilmesi. **SDÜ Art-e Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**. Sayı:17. Sf:313-342.

Eryayar, E. (2011). Endüstri Ürünleri Tasarımında Gestalt Teorisi Uygulaması. **Zeitschrift für die Welt der Türken Journal of World of Turks** Vol:3. No:2. Page:125-133.

Eslek, Ç. (2011). Bedensel Acının Bir Deneyim Olarak Sanat Yapıtına Dönüşmesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Esmer, H. (2008). Akıl ve Saçmalığın Sınırında Bir Muamma: Goya'nın Baskıresimleri. **Gazi Sanat ve Tasarım Dergisi**. Sayı: 2. Sf: 81-101.



- Fischer-Lichte E. (2016). **Performatif Estetik**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foster, H. (2017). **Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. Çeviren: Esin Hoşsucu.
- Genç, A. ve Sipahioğlu, A. (1990). **Görsel Algılama: Sanatta Yaratıcı Süreç**. İzmir: Sergi Yayınları.
- Giddens, A. (2016). **Modernliğin Sonuçları**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 7. Baskı.
- Girgin, F. (2013). Çağdaş Sanatta, Sanatın Malzemesi Olarak Mekan. **Akdeniz Sanat Dergisi**. Sayı: 11. Sf: 214-234.
- Göktolga, O. (2012). Postmodernite ve Siyasal Kimlikler. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Güç, A. Ve Sharafullina, A. (2017). Tibet Budizmi'nde İnanç Esasları ve Ölüm Ötesi. **U.U. International Journal of Social Inquiry / U.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**. Sayı:2. Sf: 57-88.
- Güçlü, A. Uzun, E. Uzun, S. ve Yolsal, H. (2008). **Felsefe Sözlüğü**. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. 3. Basım.
- Güler, Ö. K. (2014). Çağdaş Sanata Mekan Bağlamında Bir Bakış. **Tasarım + Kuram Dergisi**. Sayı: 17. Sf: 39-53.
- Güngör, Z. (2013). **Dijital Dünyanın Alternatif Modası: Simülasyonun Manipülasyonu Cosplay'ler**. Sakarya Üniversitesi Sanat Tasarım ve Manipülasyon Sempozyumu Bildiri Kitabı. Sf: 101-105.
- Gür, Ş. (1996). **Mekân Örgütlenmesi**. Trabzon: Gür Yayıncılık.
- Güray, E. E. (2017). Cindy Sherman'ın Fotoğraflarında Gerçeklik Algısı. Karabük Üniversitesi **Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**. Sayı: 1. Sf: 395-412.
- Güven, A. (2015). Premodern'den Postmodern'e Benliğin ve Kutsalın Dönüşümü: Narsisist Benliğin Kutsal Algısı. **İnsan ve İnsan Dergisi**. Sayı: 5. Sf: 38-54.
- Güzel, M. (2015). Gerçeklik İlkesinin Yitimi: Baudrillard'ın Simülasyon Teorisinin Temel Kavramları. **FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)**. sayı: 19. S: 65-84.

Güzel, M. (2015). Gerçeklik İlkesinin Yitimi: Baudrillard'ın Simülasyon Teorisinin Temel Kavramları. **FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)**. Sayı:19. Sf: 65-84.

Hançerlioğlu, O. (1979). **Felsefe Sözlüğü**. İstanbul: Remzi Kitabevi. (5. Basım).

Hançerlioğlu, O. (1993). **Felsefe Sözlüğü**. İstanbul: Remzi Kitabevi. (8. Basım).

Harvey, D. (2012). **Postmodernliğin Durumu**. İstanbul: Metis Yayınları. (6. Basım).

Hasol, D. (2005). **Mimarlık ve Yapı Sözlüğü**. İstanbul: Yem Yayınları. (3. Baskı).

Heartley, E. (2001). **Movements in Modern art –Postmodernism**. Londra:Tate Publishing.

Kahraman, H. B. (2002). **Postmodernite İle Modernite Arasında Türkiye**. İstanbul: Everest Yayınları.

Karacan, N. (2014). Heykel, Kaide ve Kütle. Anadolu Üniversitesi **Sanat ve Tasarım Dergisi**. Sayı: 7. Sf: 75-94.

Karasu, F. (2006). Resimde Çıplak Gövdeyi Algılama Bağlamı Olarak Mekân. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kaya, G. (2009). Yönetim Biçimlerinin “Beden” Üzerindeki Etkileri ve Sanata Yansımaları. **Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi Yedi**. Sayı:2.Sf: 9-15.

Kılınç, M. (2016). Sanat, İktidar, Beden. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Anadolu Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Kınlı, N. (2011). Postmodernizm ve Fotoğraf İlişkisi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Kirman, M. A. (2011). **Din Sosyolojisi Terimleri Sözlüğü**. İstanbul: Rağbet Yayınları.

Koca, B. (2013). **Güncel Sanatta Teknolojik Manipülasyonlar**. Sakarya

Üniversitesi Sanat Tasarım ve Manipülasyon Sempozyumu Bildiri Kitabı. Sf: 235-240.

Kocakaya, S. (2015). Mekansal İlişki Bağlamında Ruhsal Durumlar ve Sanattaki Etkileşimi. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Koşar, D.C. (2010). Postmodern Sanat Ortamında Yapıtlararası İlişkiler. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kuspit, D. (2014). **Sanatın Sonu**. İstanbul: Metis Yayıncılık.

Kut, S., Aydın, S. ve Erdem, A. (2013). Sibertektonik Mekan. **Tasarım + Kuram Dergisi**. Sayı: 15. Sf: 21-34.

Lapi, D. (1999). Postmodernizm ve Sanatsal Yaratma. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Le Breton, A. (2014). **Bedene Veda**. İstanbul: Sel Yayıncılık. Çeviri: Aziz Ufuk Kılıç.

Maltaş, Ş. M. (2012). Nesne Resim Bağlamında Sanatta Gerçeklik. Yayınlanmamış Sanatta Eser Metni. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Mercan, I. A. (2015). Sanatta Kişisel Mitoloji ve Minörlük Olgusu. **Sanat ve Tasarım Dergisi**. Sayı: 16. Sf: 133-147.

Merdeşe, T. (2016). Yeni Olanakların Melezliği: Video Enstalasyon Sanatı. **Sanat Yazıları Dergisi**. Sayı: 35. Sf: 233-253.

Mert, V. (2007). “Rönesans’tan Günümüze, Resim Sanatında Mekan, Mekan Anlayışı ve Bakış” Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi.

Metin, S. ve Tanyeli, U. (2015). **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Morkoç, M. (2013). Sanat Nesnesi ve Mekan İlişkisi Üzerine Uygulamalar. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

O'Doherty, B. (2016). **Beyaz Küpün İçinde**. İstanbul: Sel Yayıncılık. (3. Baskı).

Oğuz, Y. (2013). !980'den Günümüze Çağdaş Sanat Çalışmalarında Değişen Mekan Algısı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Oskay, H. A. (2013). Gerçeklik Algısının Fotoğraftaki Gelişmelerle Birlikte Değişime Uğrayarak Gerçeküstücülüğün Ortaya Çıkması. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Çalışması, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Okumuş, E. (2009). Bedene Müdahalenin Sosyolojisi. **Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi**. Sayı: 2. Sf: 1-15.

Ovalı, Ö. (2007). Kum,pan,ya: Parçaların Kendine Özgü Bütünlüğü. **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**. Sayı: 11. Sf: 6-20.

Önbayrak Ulusoy, N. (2008). Sanatta Gerçekçilik İçerisinde İtalyan Yeni Gerçekçiliği. **Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**. Sayı:13. Sf: 187-204.

Özal, C. (2015). **Günümüz Sanatına Şekil Veren Yapılar ve Sanatta Yeni Bir Yol Yanılsaması Olarak Alımlama Estetiği**. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi Uluslararası Sanat Sempozyumu.

Özdemir, M. (2010). Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilim Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma. **Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**. Sayı:11. Sf:323-343.

Özden, L. (2015). Çağdaş Sanatta Gösteriye Dönüşen Acı. **İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**. Sayı: 2. Sf: 41-53.

Özen, S. (2013). Günümüz Sanatında Mekana Özgü(Site-Specific) Kavrayışlar Bağlamında Yeni Mekan Stratejileri. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi.

Pektaş, F. N. (2013). Çağdaş Sanatta Beden Algısı “1960 Sonrası Bedene Merleau-Ponty İle Bakmak”. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Richards, K.M. (2014). **Yeni Bir Bakışla Derrida**. Kollektif Kitap. Çeviren: Zeynep Talay.

Rüzgar Kayıran, N. Ve Demircan, H. (2012). Plastik Sanatlarda Adli Vaka İmgeleri. Adli Tıp Bülteni Dergisi. Sayı: 3. Sf: 19-24.

Sanatta Postmodernizm. (1997). **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**. Yapı-Endüstri Yayınevi.

Sarı, E. (2013). Çağdaş Sanatı Algılama. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Schickel, R. (1971). **The World of Goya**. Time Life Books NewYork

Serim, S. (1999). Yaşanan Mekan Olarak “Yer”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Söylemez, M. (2011). Feminist Sanat ve Yapısöküm Kadın İmgeleri. **Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**. Sayı: 8. Sf: 1-10.

Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2016). **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**. Remzi Kitabevi. (16. Basım)

Şahmaran, G. (2006). Postmodern Dönem Sanatında Şiddet ve İroni Kavramlarının Yarattığı Şizofrenik Açılım. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Şahin, H. (2012). Postmodern Sanat. **İdil Dergisi**. Sayı:5. Sf: 90-111.

Şahiner, R. (2013). **Postmodern Kırılmalar**.Ankara: Ütopya Yayınları. (2. Baskı).

Şahiner, R. (2015). **Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi**.Ankara: Ütopya Yayınları.

Şahiner, R. (2016). Yeni Medya Sanatı: Bir Felsefe, Bir Varlık Düzeni. **Sanat Yazıları Dergisi**. Sayı: 35. Sf: 273-287.

Şarbalkanlı, D. (2010). Çağdaş Sanatta Gerçeklik ve İmgelemin Tarihsel Süreçte İrdelenmesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Şaylan, G. (2016). **Postmodernizm**. Ankara: İmge Yayıncılık. 5. Baskı.

Tanyıldızı, S. Ö. (2016). Mekana Özgü Sanatta Yeni Stratejiler: Berlin'deki Güncel Pratikler. **Yedi Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi**. Sayı: 16. Sf:75-85.

Taşdemir, S. (2004). Modernitenin Sonu Postmodernitenin Başlangıcı Üzerine Bir İnceleme. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tekin, F. (2016). Geleneksel Dönemden Post- Modern Döneme Beden Anlayışının Değişimi. **Turkish Studies International Periodical for languages, literature and history of Turkish or Turkic**. Volume: 11/2. Page: 1153-1172.

Timuçin, A. (1998). **Felsefe Sözlüğü**.İstanbul: İnsancıl Yayınları.

Timuçin, A. (2002). **Felsefe Sözlüğü**. İstanbul: Bulut yayın Dağıtım.

Timurturkan, M. G. (2008). Felsefi Bedenden Sosyolojik Bedene. **ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar**. Sayı:1. Sf:1-14.

Tokdemir Özüdoğru, I. (2012). Sanatta Beden Kavramı ve Beden Sanatı. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Çalışması, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tunalı, İ. (2014). **Sanat Ontolojisi**. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Tunç, A. Z. ve Aytekin, C.A. (2011). 1980 sonrası Türkiye'de bilimsel araştırmalar ve sanatsal yaratılar ile sayısal fotoğraf arasındaki Etkileşim.Odessa 1. Sanat Sempozyumu. (22-23. 05. 2011).

Turani, A. (2014). **Sanat Terimleri Sözlüğü**.İstanbul: Remzi Kitabevi. (15. Basım).

Türk dil kurumu. (2011). **Türkçe Sözlük**. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Uysal, A. (2011). **Gelişen Teknolojiler Odağında Değişen-Dönüşen Sanat- Sanat Eğitimi Üzerine Bir Değerlendirme**. Başkent Üniversitesi 1. Sanat ve Tasarım Sempozyumu Kitabı.

Uzunkaya, S. (2010). Rönesans'dan Günümüze Resim Sanatında Bedenin Değişim Süreci. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ward, G. (2014). **Postmodernizmi Anlamak**. İstanbul: Optimist Yayınları. Çeviren Tufan Göbekçin.

Whitham, G. ve Pooke, G. (2013). **Çağdaş Sanatı Anlamak**. İstanbul: Optimist Yayınları.

Yanık, H. (2016). Yapisöküm Üzerine Birkaç Not. **Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi (AKAR)**. Sayı: 2. Sf: 249-256.

Yener, A. (2010). Çağdaş Sanatta “Beden” Teması Üzerine Yaklaşım Biçimleri ve Görsel Çözümlemeler. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yıldırım, A. Ve Şimşek, H. (2006). **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri**. İstanbul: Seçkin Yayıncılık.

Yıldırım, B. (2008). Batı Sanatında İnsan Bedeni ve Değişen Anlamı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı.

Yılmaz, B. (2010). Modern Dönem Resim Sanatında Görüntünün Parçalanması. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yılmaz, M. (2013). **Modernden Postmoderne Sanat**.Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yigen, F. (2014). Güncel Sanatta Bedenin Yer Alış Biçimleri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Yurtsever, E. A. (2009). Postmodern Dönemde Bilim ve Sanatın Nesnellik ve Öznellik Bağlamında Dönüşümü. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

### **İnternet Kaynakçası**

MacDowell, K. (2012). Artist Statement. <http://todayinart.com/kate-macdowell-intersections/> (09.04.2018)

Pinar (2013). New Photography Tecnique Reflectc Themes of Anxiety. <https://mymodernmet.com/michal-macku-gellages/> (09.04.2018)

Kunak, G. (2013). Hem İç Hem Dış Hem Parça Hem Tekrar. <http://www.e-skop.com/skopbulten/hem-ic-hem-dis-hem-parca-hem-tekrar/1567> (04.04.2018)

Kunst, B. (1999). The Fragmented Body and The Question of Normativity. <http://www2.arnes.si/~ljintima2/kunst/t-fbqn.html>. (14.04.2018)

Taslaman, C. (2011). Beden-Ruh Dualizmine Teolojik Agnostik Tavır. <http://www.canertaslaman.com/2011/09/beden-ruh-dualizmine-teolojik-agnostik-tavir/> (31.12.2017)

Short, M. (2017). Ask Your Body- An Invitation. [http://www.evanpenny.com/essay\\_short\\_ask\\_your\\_body\\_invitation\\_2017\\_en.php](http://www.evanpenny.com/essay_short_ask_your_body_invitation_2017_en.php) (21.04.2018).

Enright, R. (2017). Close Encounters of a Corporeal Kind. [http://www.evanpenny.com/essay\\_enright\\_interviews\\_penny\\_2017\\_en.php](http://www.evanpenny.com/essay_enright_interviews_penny_2017_en.php). (21.04.2018)

Göksu, K. (2013). Hem İç Hem Dış Hem Parça Hem Tekrar. <http://www.e-skop.com/skopbulten/hem-ic-hem-dis-hem-parca-hem-tekrar/1567>. (01.05.2018).



**EKLER**

**EK 1-** D.E.Ü Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans /Doktora Tez Çalışması  
Orjinallik Raporu



Tarih: 21/05/2018

**Tez Başlığı:**

Postmodernitede Parçalanmış Gerçeklik, Mekan ve Sanatta Beden Algısı

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 262 sayfalık kısmına ilişkin, 21/05/2018 tarihinde **tez danışmanım tarafından** Dokuz Eylül Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı'nın sağladığı İntihal Tespit Programından (Turnitin-Tez İntihal Analiz Programı) aşağıda belirtilen **filtreleme tiplerinden biri** (uygun olanı işaretleyiniz) uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin **benzerlik oranı % 14' dür**.

- <http://www.kutuphane.deu.edu.tr/turnitin-tez-intihal-analiz-programi/> adresindeki Tez İntihal Analiz

Programı Kullanım Kılavuzunu okudum ☒

**Filtreleme Tipi 1(Maksimum %15)** ☒

**Filtreleme Tipi 2(Maksimum %30)** ☐

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                                                           |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <input checked="" type="checkbox"/> Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,<br><input checked="" type="checkbox"/> Kaynakça hariç,<br><input checked="" type="checkbox"/> Alıntılar dâhil,<br><input checked="" type="checkbox"/> Altı (6) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç. | <input type="checkbox"/> Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,<br><input type="checkbox"/> Kaynakça dâhil,<br><input type="checkbox"/> Alıntılar dâhil. |
| <b>EK 1- İntihal Tespit Programı Raporu İLK SAYFA Çıktısı.</b> <input checked="" type="checkbox"/><br><b>EK 2- İntihal Tespit Programı Raporu (Tümü) Cd İçinde.</b> <input checked="" type="checkbox"/>                                                                                            |                                                                                                                                                           |

Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Uygulama Esasları'nı inceledim ve yukarıda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Adı Soyadı : Aşkın Bahadır  
Öğrenci No : 2015950094  
Anabilim Dalı : Güzel Sanatlar Eğitimi  
Programı : Resim İş Öğretmenliği  
Statüsü : Yüksek Lisans ☒

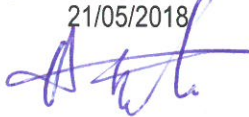
Doktora ☐

**ÖĞRENCİ**

**DANIŞMAN**

(Adı Soyadı, İmza, Tarih)  
Aşkın BAHADIR

21/05/2018



(Unvan, Adı Soyadı, İmza, Tarih)  
Prof. Dr. Cemile Arzu AYTEKİN

21/05/2018



**Açıklamalar**

- 1: Bu formu teslim etmeden önce sizden istenen bilgileri uygun kutucuğu (☐) işaretleyerek doldurunuz.
- Kullanıcı şifre vb. konusunda sorun yaşanması durumunda Üniversitemiz Merkez Kütüphanesinde bulunan Turnitin yetkilisine (Ali Taş Tel: +90 (232) 3018026 veya [ali.tas@deu.edu.tr](mailto:ali.tas@deu.edu.tr)) başvurunuz.
- 2: Yüksek Lisans/Doktora Tez Çalışması Orijinallik Raporu" formu tezin ciltlenmiş ve elektronik nüshalarının içerisinde ekler kısmında yer alır.
- 3: Tez savunmasında düzeltme alınması durumunda bu form güncellenerek yeniden hazırlanır.
- 4: Turnitin-Tez İntihal Analiz Programına yükleme yapılırken Dosya Başlığı (document title) olarak **tez başlığının tamamı**, Yazar Adı (author's first name) olarak **öğrencinin adı**, Yazar Soyadı (author's last name) olarak **öğrencinin soyadı** bilgisini yazınız.