

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI

POSTMODERN TEORİNİN GÜNÜMÜZ
ESTETİK SÖYLEM VE PRATİĞİ ÜZERİNE
GETİRDİĞİ AÇILIMLAR

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

20026011 Erdem ERGAZ

Danışman:

Prof. Yalçın KARAYAĞIZ

İSTANBUL - 2005

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No.</u>
ÖNSÖZ	II
ÖZET.....	III
SUMMARY.....	IV
RESİMLER LİSTESİ.....	V
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Çalışmanın Amacı.....	1
1.2. Çalışmanın Kapsamı.....	2
1.3. Çalışmanın Yöntemi.....	3
2. BÖLÜMLER.....	4
2.1. Gerçeklik Nosyonu Üzerine Yeni Stratejiler.....	4
2.1.1. Simülakra, Hipergerçek, İçe İnfilak.....	4
2.1.2. Anonim Bir Metin Olarak Sanat Yapıtı.....	7
2.2. Estetik Kategorilerdeki Kırılmalar.....	11
2.2.1. Avangart-Kiç Düalizmi Ve Ötesi.....	11
2.2.2. Bayağılığın Simülasyonu : <i>Camp</i>	15
2.3. Postmodern Eklektisizm.....	18
2.3.1. Metinlerarasılık Ve Hipermetin.....	20
2.4. Öteki Kavramı ve Altkültürler.....	23
2.4.1. Çokkültürlülük, Post-Kolonyalizm.....	24
2.4.2. Postmodern Feminizm.....	28
2.4.3. Öteki Kavramı Kapsamında Diğer Cinsel Kategoriler.....	32
2.5. Postmodern Teori Ve Hayat-Sanat Düalizmi.....	36
2.5.1. Sanat Eseri Ve Kamusal Alan.....	39
3. SONUÇ.....	42
4. EKLER.....	46
5. KAYNAKLAR.....	76
6. ÖZGEÇMİŞ.....	78

ÖNSÖZ

Sanatsal üretimini teorik bir iç hesaplaşma üzerinden temellendirmek isteyen her sanatçı, bunu, yaşadığı zaman dilimini biçimlendiren her türlü koşulu kapsamına alan geniş bir bağlamda gerçekleştirmek ister. Günümüz konjonktürünü belirleyen temel problemlerin, modernite/postmodernite tartışmalarından hareketle şekillendiğini düşünecek olursak, hayli geniş bir kavramsal çerçeveye karşılık gelmekle birlikte, postmodernist söylemin tetiklediği yeni açılımların ve bunların karşıt argümanlarının, böylesi bir iç hesaplaşmada başat konumda olması gerektiğini görürüz.

Postmodern teorinin ortaya koyduğu, hayatın hemen her katmanına nüfuz eden eleştirel söylemin kapsamlı bir incelemesini gerçekleştirmeyi hedefleyen eser metni çalışmamın her aşamasında, destek, yardım ve önerileriyle katkıda bulunan danışmanım ve atölye hocam Prof. Yalçın Karayağız'a teşekkür ederim. Ayrıca, başta atölye hocam Prof. Aydın Ayan olmak üzere, lisans ve yüksek lisans öğrenimim boyunca emek vermiş olan herkese teşekkürlerimi belirtmek isterim.

ÖZET

(Postmodern Teorinin Günümüz Estetik Söylem ve Pratiği Üzerine Getirdiği Açılımlar)

Modernizmin sonrasında, genel olarak 1960'ların sonlarına doğru şekillenmeye başlayan ve etkisi 1980'lere doğru belirginleşen postmodernizm olgusu ve postmodern teori, güncel sanat üzerinde belirleyici etkileri olan pek çok açılımı beraberinde getirmiştir.

Modernizmin ve aydınlanma projesinin kapsamlı bir eleştirisi şeklinde yapılanan postmodern teori, II. Dünya Savaşı sonrasında, enformasyon teknolojileri ve tüketim kültürü alanında gerçekleşen temel değişimlerden hareketle; gerçekliğin tanımının ve temsilinin, orjinallik fikrinin, tarihe, bilime ve akla atfedilen değerlerin, yaşamı ve özneyi formüle etmeyi hedefleyen büyük anlatıların, özne, nesnesi ve iktidar arasındaki ilişkinin yeni bir analizini ortaya koymaya girişmiştir. Sosyoloji, tarih, politika, estetik teorisi gibi pek çok disiplin zemininde gerçekleşen bu açılımlar, sanatın teorisi ve uygulanması üzerinde; figürasyon, alıntılama, dışsal unsurlara referans, eklektisizm gibi yaklaşımlara geri dönülmesi, estetik hiyerarşiler kurmaya yarayan düalitelerin yapı bozumuna uğratılması, siyasal ve eleştirel tavırların, altkültürel mücadelenin sanat zeminine kayması gibi pek çok etkiye neden olmuştur.

Günümüzde, postmodernizmin geçerlilik iddiasının hafiflemesiyle, etkinliğinin yoğunluğu dağılma sürecine giren bu olgular, sanatsal üretim bağlamında, bazı örneklerde hedefledikleri kazanımları gerçekleştirebilmiş, bazılarında ise işaret ettikleri olumsuzlukları ikame edecek yeni çelişkilerin inşa edilmesine neden olmuşlardır.

ANAHTAR KELİMELER: Postmodernizm, Simülasyon, Kiç, Çokkültürlülük, Öteki, Temellük, Hipergerçek, Camp, Feminizm

ABSTRACT

(The Perspectives That Postmodern Theory Has Brought On The Contemporary
Aesthetical Expression And Practice)

After the modernism, the phenomenon of postmodernism and the postmodern theory that began to take shape through the end of 1960s, and whose effect began to be visible through the 1980s, has brought various perspectives having identifier impacts on the contemporary art.

Having been structured in the form of a comprehensive criticism of the modernism and the enlightenment project, the postmodern theory has began to analyze the description and presentation of reality, the idea of originality, the values that are attributed to history, science and reason, great narrations aiming to formulate the life and the subject, and the relationship among the subject, object and the power, acting from the main changes occurred in the area of information technologies and consumer culture after World War II. These perspectives, which have been occurring in various disciplines such as sociology, history, politics, theory of aesthetics, have a lot of effects on theory and practice of art, such as returning to some approaches like figuration, quotation, references to exterior factors, eclecticism; deconstructing of the dualities used for building of aesthetical hierarchies, shifting of the political and critical attitudes and the subcultural struggle towards the artistic base.

Today, while the legality claim of postmodernism gets weaker, the intensity of these issues has entered into the dispersion period; some of them have achieved the target aims in some instances, and some of them has caused to build new conflicts that will substitute the designated negatives.

KEY WORDS: Postmodernism, Simulation, Kitsch, Multiculturality, The Other, Appropriation, Hyperreal, Camp, Feminism

RESİMLER LİSTESİ

	<u>Sayfa No.</u>
Resim 1. : Cindy Sherman, Untitled Film Still No.4, Siyah Beyaz Fotoğraf.....	46
Resim 2. : Jenny Holzer, Truisms, Billboard.....	47
Resim 3. : Andy Warhol, Mickey Mouse, Serigraf Baskı.....	48
Resim 4. : Roy Lichtenstein, Go For Baroque, Tuval Üzerine Karışık Teknik.....	49
Resim 5. : Odd Nerdrum, Pissing Woman, Tuval Üzerine Yağlıboya, 252 cm.* 212 cm.	50
Resim 6. : Glenn Brown, Great Britain, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	51
Resim 7. : Jeff Koons, Rabbit, Heykel.....	52
Resim 8. : Matthew Barney, A Pele de Lâmina, Cremaster Serisinden Fotoğraf, 74 cm.* 50. cm.	53
Resim 9. : Komar & Melamid, Turkey's Most Wanted Painting, Tuval Üzerine Yağlıboya	54
Resim 10. : John Waters, Female Trouble, Film Karesi.....	55
Resim 11. : Sigmar Polke, Tischruecken, Bez Üzerine Karışık Malzeme, 180 cm.* 220 cm.	56
Resim 12. : David Salle, Ship's Rail, Tuval Üzerine Akrilik Ve Yağlıboya, 213 cm.* 305 cm.	57
Resim 13. : James Rosenquist, World's Fair Mural, Tuval Üzerine Yağlıboya 240 cm.* 240 cm.	58
Resim 14. : Robert Rauschenberg, Yellow Body, Tuval Üzerine Karşık Malzeme 55 cm.* 75 cm.	59
Resim 15. : Inka Essenhigh, Thieves, Tuval Üzerine Yağlıboya, 210 cm.* 245 cm.	60
Resim 16. : Carolee Schneemann, Performans Fotoğrafi.....	61
Resim 17. : Judy Chicago, The Dinner Party, Enstelasyon.....	62
Resim 18. : Guerilla Girls, The Anatomically Correct Oscar, Billboard.....	63
Resim 19. : Barbara Kruger, Look Like Us, Enstelasyon.....	64
Resim 20. : David Hockney, Man Taking Shower in Beverly Hills, Tuval Üzerine Akrilik, 167 cm.* 167 cm.	65

Resim 21. : Gibert & George, Band, Fotokolaj, 150 cm.* 305cm.	66
Resim 22. : Robert Mapplethorpe, Ken Moody and Robert Sherman, Siyah Beyaz Fotoğraf	67
Resim 23. : Richard Serra, Tilted Arc, Çelik.....	68
Resim 24. : Maya Lin, Vietnam Gazileri Anıtı, Washington.....	69
Resim 25. : Erdem Ergaz, Tabii Afetler 01, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40 cm.* 80 cm.	70
Resim 26. : Erdem Ergaz, Tabii Afetler 02, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40 cm.* 80 cm.	71
Resim 27. : Erdem Ergaz, Tabii Afetler 03, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60 cm.* 70 cm.	72
Resim 28. : Erdem Ergaz, Tabii Afetler 04, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60 cm.* 70 cm.	73
Resim 29. : Erdem Ergaz, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150 cm.* 60 cm.	74
Resim 30. : Erdem Ergaz, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110 cm.* 90 cm.	75

Çalışmanın Amacı

Her ne kadar postmodernizmin genel, kapsayıcı bir çerçeve olarak sanat üzerindeki etkileri ilk ortaya çıktıkları zamana oranla orjinalliklerini yitirmiş ve kanıksanmış olsalar da, içinde yaşadığımız çağın postmodernite olgusu ile olan bağlarını hala çok sıkı bir şekilde koruyor oluşu, günümüzde sanat üreten ya da sanat üzerine kafa yoran herkesin, sanatsal hesaplaşmasını bu olguları da göz önüne alacak şekilde gerçekleştirmesine neden olmaktadır. Sanatçının ya da sanat teorisyeninin bütün bir yelpaze içerisinde kendi konumunu belirleme çabası, genelde dönemini ve daha öncesini çevreleyen bağlamla olan hesaplaşması sonucu netleşme sürecine girer. Bu sebeple, yaklaşık olarak son 40 yılın sanat gündeminde belirleyici olan postmodernizm olgusunu ve onun tüm açılımlarını çözümlenmeye ve bunları daha ileri noktalara taşımaya hizmet eden postmodern teoriyi, estetik edimleri etkileme potansiyelleri açısından incelemek, çalışmanın hazırlanmasındaki temel hareket noktası olmuştur. Çalışma esnasında elde edilen bulguların değerlendirilmesi, genel bir olumlama ya da olumsuzlama amacı güdülmeyen, her biri kendi kategorilerine ait şartlar göz önünde bulundurularak gerçekleştirmeye çalışılmıştır. Postmodern teorinin ortaya koyduğu yeni açılımların, sosyoloji, estetik, politika gibi pek çok farklı disiplini içerecek şekilde, ayırım gözetilmeden ele alınması, hazırlanan çalışmanın temel amaçlarından biri olmuştur. Aynı zamanda, ele alınan konunun kapsamının genişliği nedeniyle, ana metni oluşturan alt başlıkların, tarihsel ve kategorik olarak geniş fakat özetleyici bir çerçeve dahilinde örneklendirilmesi öngörülmüştür. Sonuç olarak, modern ve postmodern düşünce mirasının zengin çeşitliliği üzerinden hareket zeminini tanımlayan pek çok sanatçı gibi, kendi sanatsal üretimime temel teşkil eden motivasyonları, hazırlanan araştırmanın analiz ve bulguları dahilinde ortaya koymak, çalışmanın ana hedefini teşkil etmektedir.

Çalışmanın Kapsamı

Postmodernizm ve onunla bağlantılı olarak postmodern teori, (çeşitli teorisyenlerin farklılık gösteren görüşlerine göre) modernizmin tamamlayıcısı, devamı, eleştirisi, karşıtı, genişletilmiş hali ya da iflası olarak, her ne şekilde olursa olsun, tanımlanabilmek için bir şekilde modernizmi işaret etmek durumunda kalmıştır. Bu sebeple hazırlanan çalışma, her ne kadar, (öncülü olan postyapısalcı eleştiriyiyle birlikte) postmodern teorinin yapılanmaya başladığı 1960'ların sonlarından itibaren süregelen teorik metinleri başlangıç noktası kabul etse de, kapsamına aldığı konuların modernizm dahilindeki karşılıklarını da içerecek şekilde ortaya konulmuştur. Mikro politika, disiplinlerarasılık, çokkatmanlılık, atlkültür eleştirisi gibi postmodern teorinin gündeme getirdiği yeni kavram ve analizleri konu alan pek çok alt başlık, aynı zamanda, bu olguların modernizm kapsamındaki karşılıklarından ne ölçüde farklılaştıkları, bunlar üzerine yeni olarak ne söyleyebildikleri ve sanatsal söylem ve pratik üzerinde ne tür etkilerde buldukları irdelenerek ele alınmıştır. Bu açılımlarla ilişki içinde olan sanatsal yaklaşımlar dahilinde üretilen sanat eserleri, her bir alt başlığın içinde (kimi zaman resimlerle) örneklendirilmiş ve değerlendirilmiştir. Postmodernitenin bir dönem olarak, ve de postmodernizmin bir anlayış olarak günümüzde etkinliğini ne ölçüde yitirip yitirmediği de bir tartışma konusu olduğundan, ele alınan tarihsel dönem, genel olarak günümüze kadar uzanan bir aralığı kapsamaktadır. 'Estetik söylem ve pratik' tanımının genel kapsamı gereğince, hem postmodern teori ile ilişkilendirilen sanatla ilgili teorik önermeler, makaleler, manifestolar vs., hem de bu bağlamda üretilen yapıtlar, genel olarak plastik sanatları eksenine almakla birlikte, yer yer sinema, müzik, edebiyat gibi diğer sanat dallarını da içine alacak şekilde örneklendirilmiştir.

Çalışmanın Yöntemi

Postmodern teorinin ortaya koyduğu yeni açılımların, estetik teorisi, sanat eleştirisi, sosyoloji, ekonomi, tarih, politika gibi pek çok farklı disiplini kapsayacak derecede geniş bir alanı ilgilendirmesi nedeniyle, hazırlanan çalışmanın ana metni, kendi içinde birbirine yakın olan ve benzer sanatsal yaklaşımları tetikleyen kavramların bir arada derlendiği ana bölümlerden ve bunların alt başlıklarından oluşacak şekilde kurgulanmıştır. Araştırmanın öncelikle postmodern teoriden yola çıkması nedeniyle, bunu ortaya koyan metinlerin; makaleler, dergiler, kitaplar ve internet gibi geniş bir kaynakça üzerinden incelenmesine öncelik tanınmış ve daha sonra elde edilen bulgular, günümüz sanatının teorik tartışmalarını ve uygulama alanlarını ele alan ana bölümler dahilinde örneklendirilmiş ve yorumlanmıştır. Postmodernizmin genel eğilimlerini özetlemek açısından anahtar rol oynayan (simülasyon, mikro politika, post-kolonyalizm gibi) bazı kavramlar, çalışmanın bölümlendirilmesinde belirleyici bir işlev görmüşlerdir. Aynı zamanda, araştırma konusunun geniş kapsamının dağılmadan irdelenebilmesi amacıyla, her bir ana bölüme karşılık gelen resimsel / fotoğrafik örneklerin, o bölümün içinde sıralanması tercih edilmiştir. Çalışmayı oluşturan ve birbirinden farklı disiplinler üzerinde yoğunlaşan ana bölümlere ait genel bir değerlendirme, kendi sanatsal üretimimin motivasyonlarıyla olan ilişkileri bağlamında (örneklerle birlikte), sonuç bölümünde ortaya konulmuştur.

GERÇEKLİK NOSYONU ÜZERİNE YENİ STRATEJİLER

Postmodern teorinin modernizmden en radikal şekilde ayrıştığı analiz alanlarından biri de gerçeklik ve onu algılayış tarzımızdır. Radyo, televizyon, basılı medya ve daha sonraları internet alanındaki teknolojik ilerlemelerle süregelen enformasyon devrimi, bazı postmodern teorisyenler açısından bilginin tahakküm edici özelliklerinin mikro alanlara nüfuzunu kolaylaştırıcı bir etmen olarak okunurken, bazı teorisyenler ise bunu gösterebilimsel kavramlarla analiz ettikleri gerçeklik nosyonunu köklü değişimlere uğratan bir süreç olarak nitelendirdiler. Postmodern görüşe göre öznenen bağımsız bir olgu olmaktan ziyade, özne tarafından inşa edilen ya da üretilen bir kavram olarak ele alınan gerçeklik, enformasyon teknolojileri tarafından sürekli çarpıtılarak göstereni ile arasındaki ilişkisini tümenden yitirme sürecine girmiş görünmektedir. Burada, ilk olarak, gerçek, kurmaca, orjinal, kopya gibi kavramlar üzerine getirilen yeni açılımlarda anahtar rol oynayan simülasyon, hipergerçek, içe infilak (implosion) gibi bazı terimler ekseninde oluşturulan kuramları inceleyecek, daha sonra postmodernist sanatsal anlayışların hakikat ve orjinallik ile ilgili bu yeni değerlendirmelerden olumlu ve olumsuz anlamda ne gibi örnekler türettiklerini ve bu örneklerin hangi noktalarda estetik açıdan başarılı açılımları tetiklediğini, hangi noktalarda ise sürdürülemez, kısır konumlarla sonuçlandıklarını değerlendireceğiz. Aynı zamanda, sanat yapıtının hakikiliği, orjinalliği, biricikliği (uniqueness), kopyasından / röprodüksiyonundan farkı ve aidiyetini sorunsallaştıran yeni açılımları ve bu alandaki mevcut kabulleri tersyüz etmeyi sanatsal üretiminin temel hareket noktası kabul eden sanatçıları ele alacağız.

Simulakra, Hipergerçek, İçe İnfilak

Fransız toplum kuramcısı Jean Baudrillard, gerçekliğin bu yeni sosyolojik analizinde radikal çıkarsamalara varmak açısından önde gelir. Erken dönem çalışmalarında Marxist teoriden bağını koparan ve 1960'lı yıllarda Fransa'da etkinlik

gösteren radikal bir toplumsal eleştirilenler grubu olan Sitüasyonistlerden etkilenen Baudrillard kapsamlı bir postmodern medya eleştirisi geliştirmeye koyulur. Baudrillard, kitlesel medyanın özünde demokratik ve özgürleştirici bir potansiyel taşıdığı, ama bu potansiyelin medyayı elinde tutan egemen gruplar ve iktidar çıkarları tarafından engellendiği ya da baskı altında tutulduğu anlayışına ve bu anlayıştan kaynaklanan, solun rolünün medyanın dar ve baskıcı çıkar odakları tarafından kontrol edilmesine karşı çıkmak olduğu inancına saldırır. Ona göre, “...medyanın enformasyon niteliğini koruyup, bunu olumlu bir içeriğe oturtmanın olanağı yoktur, çünkü medyadaki baskıcı unsur, tam da kendi içinde cisileştirdiği ‘kod’dan ileri gelmektedir. Kitle iletişim araçları; kurmaca stüdyolarda toplanmış seyirci grupları, canlı telefon bağlantıları, izleyici anketleri gibi düzmece etkileşim biçimlerini kullanarak izleyici tepkisini taklit etmekte ve bu şekilde sağladıkları tek yönlü ‘iletişim’ yanılsamasını pekiştirerek bir çeşit sahte iletişim imal etmektedirler.”¹ “Modernlik eğer kodları ve modelleri endüstri burjuvazisinin denetlediği bir üretim çağıysa, bunun tersi postmodern simülasyonlar çağı ise, ona göre, modeller, kodlar ve sibernetik tarafından yönetilen bir enformasyon ve göstergeler çağıdır.”²

Daha sonraki yapıtlarında Baudrillard bu anlam boşaltma ve imgesel nötralizasyon sürecini toplumun tüm aygıtlarına nüfuz edecek şekilde genişletir. Varolan ya da olabilecek bir gerçekliği ikame edebilmek amacıyla belirli bazı koşulları sağlayarak yapay olarak üretilmiş bir durum anlamına gelen simülasyon kavramı, Baudrillard’ın gerçeklik teorisinde önemli bir yere sahiptir. Bu düşünceye göre içinde bulunduğumuz postmodern toplum, simülasyonun başka bir aşaması olan simulakra kavramı dahilinde, gerçekliğe gönderme yapmaktan radikal bir şekilde kopmuş göstergeler üreten ve bu göstergeler tarafından üretilen bir kültür olarak betimlenmektedir. Simülasyon ve kodlar bundan böyle göndergesel bir varlığı, bir tözü ya da varolan gerçeklikleri temel alarak değil; kökenleri ya da gerçekliği

¹ Steven CONNOR, Postmodernist Kültür, Çev. Doğan Şahiner, 79

² S. BEST – D. KELLNER, Postmodern Teori, Çev. Mehmet Küçük, 148

olmayan bir gerçeği ikame edecek şekilde oluşturulmakta, ve bu durum bir hipergerçek yaratmaktadır. Bu durumda hipergerçek, gerçek ve gerçek olmayan arasındaki ayrımların bulanıklaşmasına işaret eder ve burada ‘hiper’ öneki, bir model uyarınca üretilmesiyle ortaya çıkan gerçeğin, gerçekten daha gerçek olduğunu ifade eder.

Bu simülasyon ve hipergerçek kuramını somutlaştırmak adına Amerikalı teorisyen Eleanor Heartley’den birkaç alıntı yapmakta fayda var. Heartley, yokluğunun farkına dahi varılmayan bir gerçeklikten kopuş olarak karakterize ettiği bu postmodern durumu örneklendirmek adına, Orlando, Florida’da tüm detayları planlanarak kurulan bir yapay yerleşim birimi olan Celebration’dan bahseder. Disney şirketi tarafından, Amerika’da şiddetin ve suçun egemen olduğu şehir ve banliyölere alternatif olarak ‘yaratılan’ bu yerleşim alanının simüle ettiği gerçekliğin kaynağı, aslında örneği gerçek dünyada olan bir modele değil, Disney’in kendi çizgi filmlerinde ve tema parklarında yarattığı Amerikan kasaba mitolojisine dayanır. Celebration manevi değerlerin ön planda olduğu masalımsı bir gerçekliğe geri dönüşü vadetmektedir, fakat bu, sadece pelikülde vücut bulmuş bir gerçekliktir ve bilinegelen anlamda bir şehri hakikat olarak ele almak gerekirse, Celebration bir hipergerçektir. Benzer bir şekilde, Heartley, Fransa’da Paleolitik dönemden kalma avlanma sahneleri içeren resimlerin olduğu Lascaux mağaralarından bahseder. Aslında bu mağaralar 1963 yılından beri kamusal ziyarete kapanmıştır ve bu mağara ve resimlerin kopyalarının (bir anlamda simülasyonlarının) yakınlarda başka bir alanda turistik amaçlı olarak yeniden yaratılmış olmaları, her yıl burayı ziyaret eden binlerce ziyaretçinin ilgisinde hiçbir azalma yaratmış görünmemektir.³

Baudrillard’ın içe infilak teorisi ise, Amerikalı teorisyenler Steven Best ve Douglas Kellner’e göre, “...postmodern dünyada imaj ya da simülasyon ile gerçeklik arasındaki sınırın infilak edip içe göçtüğünü ve bu göçükle birlikte tam da gerçeğin

³ Eleanor HEARTLEY, Postmodernism, 7.

yaşantılanmasının ve zemininin ortadan kaybolduğunu iddia eder... İçe infilak edip göçme teorisi, anlamın medyada içe göçmesi, medyanın ve toplumsalın da kitlelerde içe göçmesi dahil olmak üzere sınırların çökmesine yol açan bir toplumsal entropi sürecini betimler. Baudrillard, kitlelerin sürekli mesaj bombardımanına tutulmaktan ve sürekli olarak satın almaya, tüketmeye, çalışmaya, oy kullanmaya, bir kanaat beslemeye ya da toplumsal hayata katılmaya kışkırtılmaktan bezdiğini ve hınç beslediğini savunur. Böylece kayıtsız kitleler, tüm anlamın, mesajların ve kışkırtmaların bir kara delik tarafından yutulmuşçasına infilak edip içe göçtüğü kasvetli bir sessiz yığın haline gelir. Böylece, toplumsal ortadan kaybolur ve toplumsalın ortadan yok olmasıyla birlikte sınıflar, politik ideolojiler, kültürel biçimler ile bizzat gerçekler arasındaki ayrımlar infilak edip içe göçer.”⁴

Anonim Bir Metin Olarak Sanat Yapıtı

Genel olarak postmodernizmin gerçeklik nosyonuna bakış açısının distopik, karamsar ve abartılı olduğunu belirtmek gerekir. ‘Nesnel gerçeklik’ dediğimiz ve aslında aydınlanma ve bilimin tartışmasız ön kabüllerinden birini oluşturan kavram, postmodernistler tarafından kuşkuyla karşılanmaktadır. Onlara göre, nesnenin öznenen bağımsız bir hakikat olarak kabul edilmesi çarpıtılmış bir kabüldür, çünkü nesnenin varlığının öznenen bağımsız olarak tescil yahut tecrübe edilmesi mümkün değildir. Öyleyse nesnenin gerçeklik ve bilimin doğruluk iddiasının ‘nesnel’ bir yanı yoktur, bunlar özne tarafından kurgulanmışlardır. Daha net ifade etmek gerekirse, modern aklın öngördüğü ve bireyler tarafından sorgulamadan kabul edilen, belgesel olanla kurgusal olan ve nesnel olanla öznel olan arasında yapılan ayrımın kendisi, kurgusaldır. Bu bakış açısı postmodern teoriyi pek çok noktada öncülünden derin bir kopuşa götüren ve sonuna kadar ilerletildiğinde tıkanma ve hareketsizliği zorunlu kılan bir nihilizme sürüklemektedir. Tarihin mitten, fiziğin metafizikten, belgenin

⁴ S. BEST – D. KELLNER, Postmodern Teori, Çev. Mehmet Küçük, 149,151

edebiyattan ayrımını, önce gelenin lehine tanımlayan nesnellik iddiası yapıbozumuna uğratıldığı için, bunların birbirleri arasındaki özsel bir farktan bahsetmenin manası kalmamıştır. Bilim, kendi dışındaki bir hakikati tanımladığını iddia ederken, aslında sadece kendisine gönderme yapmaktadır. Tarih, özü itibarıyla olumsal bir anlatıdır; olanaklı pek çok seçenekten herhangi bir tanesidir. Belgesel olan, gönderme yaptığı anlam nedeniyle değil, kendisini yorumlayan özne tarafından bu vasıfla donatılmıştır; temelde bir metindir ve edebi olanla arasına koyduğu mesafe, kurgusaldır. Nesnel gerçeklik nosyonuna yöneltilen bütün bu taarruzu daha dar bir bağlamda, sanat dahilinde cisimleştirecek olursak, bu durum bizi, sanat nesnesinin algılandığı anda ve algılandığı kimse tarafından inşa edildiği, hakikatine kavuştuğu fikrine götürür. Roland Barthes'ın 'Yazarın Ölümü' şeklinde formüle ettiği bu fikir (biz, burada, sanatçının ölümü olarak algılayabiliriz), temel olarak sanat yapıtını bir metin olarak algılama ve ikisini birbirinden ayırıştırma düşüncesine dayanmaktadır. "Yapıt kavramı bizi, sanat eserini çevreleyen, ondan bağımsız bir dış dünyanın olduğu, yapısalcılık öncesi kabüllere götürür. Burada okuyucu yada izleyicinin görevi, kabaca, yazarın niyetine uygun olarak anlamı çözümlmek, ya da Barthes'ın deyimiyle 'tüketmek'dir. Bunun zıttı olarak, postyapısalcı görüşe göre metin, birbirine yamalanmış göstergelerin ve ertelenmiş anlamların birleşiminden dokunmuş bir ifadeler ağıdır. Ya da Barthes'ın tanımladığı şekliyle, 'metin, hiçbiri orjinal olmayan, çok çeşitli kaynaklardan derlenmiş yazıların karıştığı ve çarpıştığı, çok boyutlu bir uzamdır; kültürün sayısız merkezlerinden derlenmiş alıntılardan oluşan bir dokudur.' Metnin bir yazarı yoktur, ya da en azından kendisini meydana getiren ana materyalden önce gelecek ayrıcalıklı bir figüre sahip değildir. Sonuçta, metin, yazarı tarafından değil, onunla etkileşim içine giren ve onu çalışır hale getiren okuyucusu tarafından inşa edilir."⁵

Sağduyu tarafından hazmedilmesi ya da onanması kolay olmayan bu fikirlerin sanatsal pratikteki tezahürleri çok çeşitli yollardan olmuştur. Bazı sanatçılar, sanat yapıtını anonim bir metin olarak sunma istemleri dahilinde, bilinçli olarak kendi

⁵ Eleanor HEARTLEY, Postmodernism, 10

‘yaratıcı olarak sanatçı’ kimliklerinden feragat etme stratejileri geliştirmişlerdir. Bir bukalemun gibi kendi kişisel imgesini çok farklı kimlikler üzerinden yüzlerce defa çoğaltarak, yaratıcı sanatçı özüne ait yerleşik kimlik kabulünü dağıtmayı hedefleyen Cindy Sherman bunun tipik örneklerindedir (Resim 1.). Sherman, gizlice annesinin dolabındaki elbiselerle kılık değiştirme oyunu oynamaktan zevk alan bir kız çocuğu gibi, kendisini kolaylıkla şekilden şekle sokarak, kamusal düzlemde, izleyicinin talep ettiği özgün, belirleyici ve tutarlı sanatçı karakterinin altını oymaya çalışmaktadır. Kimi sanatçılar ise, sanatsal yapıtın içeriğinde yuvalanmış olan ve klasik olarak izleyen tarafından çözümlenmesi (‘tüketilmesi’) beklenen didaktik yaklaşımları, çarpıtma ve bağlamından koparma yoluyla yok etmeye yönelik yaklaşımlar geliştirmişlerdir. 1970’lerin ortalarında, kamusal alanda, büyük boyutlu ışıklı tabelalar, posterler ve reklam panoları üzerinden gerçekleştirdiği, her biri genelde yargı bildiren bir cümleden oluşan ‘truisms’⁶ adlı metinsel işleriyle Jenny Holzer, bu düşüncenin önde gelen uygulayıcılarından olmuştur (Resim 2.). Kamusal amaçlı anonslara ait didaktik dili simüle eden ve reklamlar, duyurular ve anonslarla aynı kentsel mekanı kullanarak kendini kamufle eden bu işler; ‘Kıyamet çiçek açacak.’, ‘Güvenli olarak kullanmak uzun vadede çok daha fazla zarar getirebilir.’, ‘Çocuk sahibi olmamak dünyaya bir armağandır.’ örneklerinde olduğu gibi, ilk bakışta derin bir anlamı önermiş gibi dururken, aslında çözülebilir bir anlama sahip gözükmenin kendisini hedef almaktadırlar. Bu tümceler, bazen, aynı anda hem sağ, hem de sol görüşe aitmiş gibi durarak, sanata atfedilmek istenilen politik retoriğin mevzilendiği odağı dağıtmaya; bazen de, klişe olanın formülünü çarpıtarak çoğalttığı ölçüde, içeriksel söylemi bertaraf etmeye çalışmaktadırlar. Bu önermeler elbette ki sanatçının kendi fikirlerini yansıtmamaktadırlar; daha çok, Barthes’ın ‘kültürün sayısız merkezlerinden derlenmiş alıntılardan oluşan bir doku’ şeklinde tanımladığı metin kavramı dahilinde ele alınan sanat yapıtını örneklemetedirler.

Sanatçının, yapıtın anonimliği lehine, kendi belirleyiciliğinden, öznelliğinden ve

⁶ ‘Herkes tarafından bilinen hakikat, su götürmez gerçek’ anlamında.

otonomisinden feragat etmesi fikrinin ipuçları, postmodernizm bağlamında bazı sanatsal akımlarda da gözlemlenebilir. Kişisel bakış açısını, yorumu ve dışa vurumu imleyen her türlü jesti dışlamaya gayret eden ve gerçekliğin fotoğraf gibi dışsal bir malzeme üzerinden temsilini kopyalamakla yetinen Fotogerçekçilik akımı, aynı zamanda Baudrillard'ın simulakra ve hipergerçek kavramlarıyla örtüşen bir tutumla, sanatçının yapıt üzerindeki belirleyiciliğini kopya edilen fotoğrafa devretmeye çalışan bir tutum sergilemektedir. Hepsinde olmasa bile, Warhol, Lichtenstein gibi bazı örneklerinde, Pop Sanatı, kamusal imgelerin doyumsuzca kopyalanması yoluyla, sanat yapıtını, sanatçının kişisel imgeleminden, kamuya mal olmuş anonim imajların sonsuz tekrarına doğru yönlendirmeyi hedeflemiştir (Resim 3. ve Resim 4.).

ESTETİK KATEGORİLERDEKİ KIRILMALAR

Avangart–Kiç Düalizmi Ve Ötesi

Sanat tarihindeki estetik kategoriler arasında, olumsuzlamaya hizmet eden bir hiyerarşi kurmak adına en kapsamlı açılımı gerçekleştirmiş olan kiç kavramının kökeni, 1860’larda Münih sanat piyasasındaki ucuz ve kolaylıkla pazarlanabilen resim ve eskizlere dayanmaktadır. Alman çıkışlı olmakla birlikte, İngilizce üzerinden diğer dillere geçiş yapan kiç kavramının, estetik olmak konusunda başarısız olanı ifade eden estetik bir ulam olarak sanat eleştirisinde popülerleşmesi, 1930’larda, Clement Greenberg, Hermann Broch, Theodor Adorno gibi teorisyenlerin bu kavramı avangartın karşısında konumlandırmaları sayesinde gerçekleşmiştir. Dönemin konjonktüründe kiç, kimi zaman kitle kültürüne yönelik eleştiriler bağlamında, ‘kültür endüstrisi’ ve ‘kapitalist yabancılaştırma’ kavramlarıyla birlikte, asıl işlevi subjektif, sorgulayıcı ve muhalif olmak olarak görülen sanatın karşısına yerleştirilirken (Adorno); kimi zaman ise estetiğe yönelik bir değersizleşme eleştirisi bağlamında, formüllerin tekrarına dayanan, sığ ve kolaycı bir güzelliğin inşasına hizmet eden bir kategori olarak, yaratıcı ve avangart sanatın karşısında (Greenberg) tanımlanıyordu.

Kiçin tanımlanması kadar örneklendirilmesi de, derin hiyerarşileri gündeme getiren bir tasnifle, büyük çeşitlilik içersinde gerçekleştiriliyordu. Sanat tarihinde konu ile ilgili belirleyici bir öneme sahip ‘Avangart ve Kiç’ adlı 1939 tarihli makalesinde, Greenberg, kiçe ait pek çok niteliği belirgin çizgilerle ortaya koyarken, onu sadece düşük vasıflı bir orta sınıf zevksizliği olarak değil, aynı zamanda Akademik Sanat’la da eşdeğer konumda izah ediyordu. Ona göre, 19. yy. Akademik Sanatı’nda kuralların ve formüllerin öğretilmesine dayanan ve sanatı öğrenilebilir ve kolayca ifade edilebilir bir konuma indirgeyen akademik yaklaşım ile kiç, aynı şeylerdi. Aldığı ağır eleştiriler üzerine daha sonra geri adım atmak ve belirlediği

kapsamı daraltmak zorunda kalan Greenberg, makalesinde kiç kavramı üzerinden büyük bir teorik taarruza geçiyordu. Kiç, “...mekanikti ve formüllerle uygulanandı; vekaleten tecrübe edilen sahte hislerdi; üsluba göre değışen, fakat özde hep aynı kaldı.”⁷ Makalesinde Pablo Picasso ile İlya Repin’i kıyaslayan Greenberg, ilkini sanat, ikincisini ise (dönemin önemli illüstratörlerinden Norman Rockwell’le birlikte) kiçe örnek olarak gösteriyordu. Modernizmin önemli figürlerinden Avusturyalı yazar Hermann Broch, aynı konuyu ele alan 1933 tarihli makalesinde, benzer bir yaklaşımla yeryüzüne inmiş bir ‘illet’ olarak tanımladığı kiçi somutlaştırmak adına Pre-Rafaelistler’den bahsediyordu.⁸

Kiçin yoğun (ya da abartılmış) bir duygusallıkla ilişki içinde olması, onu, aklın belirleyici önderliğini ilke edinmiş modernist düşünceden keskin bir şekilde ayırır. Kiçin barındırdığı duygusallık, “...izleyene, dolaylı yollardan değil, doğrudan iletilmelidir. Duygusallığı yaratan öğeler bireysel tercihlerle belirlenen şeyler değil, evrensel kabul görmüş şeyler olmalıdır. Duygusal diye kabul edilen kavramları sorgulamamıza yol açan değil, onların duygusallıklarını bir kez daha onaylamamızı mümkün kılan ve sağlayan şeyleri kapsamalı ve içermelidir.”⁹

İlerici sanat söylemi bağlamında çeşitli yaklaşımlarla tarif edilen ve örneklenen kiç kavramı, postmodernist teoristyenlere göre, modernizmin elitist ve dışlayıcı aygıtlarının başında gelir. Modernizm dahilinde üstlenilmesi ya da savunulması çok zor olan bu kavram, postmodernizmle birlikte pek çok açıdan tekrar ele alınmıştır.

İlk olarak kiçin savunusu ya da yeğlenmesi, estetik bir hiyerarşi kabulünü dağıtma, beğenin ya da zevkin sınıflandırılması fikrine saldırma ve modernizmin çoğu zaman yadsıdığı biçimsel beceri, teknik ustalık gibi kavramları yeniden sahiplenme bağlamında, postmodern görüş tarafından benimsenmiştir. Buna örnek

⁷ Clement GREENBERG, Avangart ve Kiç, II.Bölüm

⁸ Hermann BROCH, Yazın Eleştirisi Üzerine Makaleler, II. Paragraf

⁹ Hasan Bülent KAHRAMAN, Sanatsal Gerçeklikler, Olgular Ve Öteleri, 239

olarak, 1999 ve 2000 tarihli manifesto niteliğindeki iki makalesinde kiçi savunur bir şekilde konumlanan Odd Nerdrum gösterilebilir (Resim 5.). Nerdrum'a göre, "Eğer kişi at sırtında uyuya kalırsa, at kayaya çarpmadan duracaktır. Sanat bir araba, kiçi ise bir attır." Ve yine, "Sanat sadece kendi varlığı için vardır ve toplumu işaret etmektedir. Kiçi hayata hizmet etmektedir ve birey için vardır."¹⁰ 1990'ların sanat piyasası dahilinde pek çok eleştirmen/küratör tarafından günah keçisi ilan edilen, görsel etkileyciliği hedef alan ya da eski ustaları referans kabul eden bir teknik beceri anlayışı, Nerdrum tarafından kiçi bağlamında hakkı verilerek sahiplenilirken; aslında burada ironik olan, Nerdrum'un sanatının normalde pek çok eleştirmen tarafından kiçi olarak addedilmeyecek oluşudur. Yine de Nerdrum'un pozisyonunu postmodernist yaklaşımdan ayırıştıran bir nüans olduğunu belirtmek gerekir; postmodernizm kiçi başarısız olmuş bir güzellik çabasının ironisi ve estetik bir fiyasko dahilinde alkışlarken, Nerdrum'un tanımında ise kiçi, hakiki, samimi bir güzelliğe hizmet etmektedir. Odd Nerdrum'dan farklı olarak, eski ustalara ait biçimsel teknikleri ve el becerisini referans almakla birlikte, spekülasyona sırtını dayayan bir anlayışla temellük ettiği üslupları sığlaştırarak kiçi formüllere dönüştüren Glenn Brown ise bu yaklaşımın olumsuz bir örneği olarak gösterilebilir (Resim 6.).

İkinci olarak kiçi, Pop Sanatı'nın mirası ile ilişki içinde, tüketim toplumunun temsil ettiği ve postmodern özneler tarafından içselleştirilmiş olan değerleri (kimi zaman eleştirmek adına, kimi zaman ise sadece selamlayarak) gündeme getirmek için ele alınmıştır. Buna örnek olarak cilalı ve bayağı pornografik kompozisyonları, kucağında maymun olan altın kaplama Michael Jackson heykelleri ile Jeff Koons'u ya da galeri mekanına taşıdığı parlak kırmızı boyalı tencereleri ya da lav lambaları ile Haim Steinbach'ı vermek mümkündür(Resim 7.).

Son olarak ise, kiçi meydana getiren unsurların bilinçli bir şekilde taklit edilmesine dayanan, ve bu şekilde, planlanmış bir estetik başarısızlığı, zevke

¹⁰ Odd NERDRUM, Kitsch The Difficult Path, Artnews Kasım 1999, 7

dönüştürülmüş bir zevksizliği, alkışlanan bir bayağılığı hedef alan bir kategori olarak *camp*'in inşa edilmesi bağlamında, bu kavram, postmodern teori tarafından yeniden değerlendirilmiştir. *Camp* ile ilgili daha geniş bir analiz bir sonraki bölümde ele alınacaktır.

Günümüzde, 'yüksek sanat' ile kiçi karşılıklı konumlandırılan ve ilkinin savunusunu modernizme, ikincisinininkini ise postmodernizme atfeden görüş de pek çok eleştiriye tabi olmuştur. Elitist yaklaşımların karşısında kiçin anti-estetik duruşunu alkışlayan postmodernist görüşlere muhalif olarak, aslında bu iki kavramdan herhangi birinin değil, ikisinin ayrıştırılmasının yarattığı düalizmin dağıtılması ya da yapıbozumuna uğratılması gerektiğini savunan görüşler dile getirilmektedir. Bu görüşler, Greenberg'ün sığ yüksek sanat – popüler sanat ayrımının öngördüğü estetik saflaştırma idealinin, aslında modernizm denilen büyük tarihsel yelpazenin belirleyici ya da tanımlayıcı bir niteliği olmadığını ve önde gelen modernist sanatçıların da Greenberg'ün ana hatlarını belirlediği bu düstur kapsamında, popüler kültürden ve hayattan ayrıştırdıkları bir yüksek sanat anlayışı peşinde koşmuş olmadıklarını dile getirmektedir. Bu bağlamda Amerikalı yazar Jonathan Fineberg, modernizmin (en göze çarpan olmamakla birlikte) en önemli unsurlarından birinin, "...modernist sanatçıların içeriği oluşturan sayısız çeşitliliğe ve parçaya karşı gösterdikleri radikal açıklık ve sergiledikleri eklektisizm..." olduğunu ifade etmektedir. Ona göre "...Baudrillard ve Jameson gibi bazı teorisyenler, sanatçıların yapıtlarına ve ifadelerine dikkatli bir şekilde bakmak yerine, Greenberg'ün teorileştirdiği yüksek sanat - bayağı sanat düalizmini modernizmin belirleyici bir ögesi olarak kabul ettiler ve daha sonra yanlış bir yönelimle postmodernizmi buna bir saldırı olarak nitelendirdiler."¹¹ Bu görüşle paralel olarak, kiç ya da pop anlayışına dayanan unsurlarla avangart ya da kavramsal sayılabilecek unsurları, özellikle altlarını çizme ihtiyacı duymadan ya da bunların karşılıklı konumlandıkları kabulünün tuzağına düşmeden eserlerinde kullanan bazı sanatçılar, erken postmodernist yaklaşımların sergilediği kolaycılığa kıyasla daha girift ve

¹¹ Jonathan FINEBERG, 1940 Sonrası Sanat, 17

kompleks örnekler üretebilmişlerdir. Toplam beş adet filminden, bunlara ait performanslardan, fotoğraflardan ve enstelasyonlardan oluşan Cremaster serisinde; yer yer kiçe, popüler imgeleme, mitsel ve masalsı öğelere yer vermekle birlikte, organik ve sentetiğin füzyonuna dayalı amorf formlar üzerinden şekillenen, son derece orjinal bir biçimsel anlayış ve mevcut anlatım şemalarını zorlayan kurgusuyla kişisel bir sanat dili geliştirmiş olan Matthew Barney, ‘yüksek sanat’ ve ‘bayağı sanat’a ait unsurların bir hakikatin iki kutbu olarak vurgulanması yerine heterojen bir bütünü oluşturan katmanlar olarak ele alınması fikrine örnek olarak gösterilebilir (Resim 8.). Barney’den çok farklı ve daha postmodernist bir tutumla, kiç ve avangart düalizmini bilimsel bir ciddiyetle ele alır gibi gözükerek bu ayrımın ulaşabileceği sonuçlarla bir anlamda dalga geçen Rus kökenli sanatçılar Vitaly Komar ve Alex Melamid, pek çok ülkede istatistiksel araştırmalar sonucu gerçekleştirdikleri ‘En çok İstenilen Resimler’ serisinde, o ülkenin halkına uyguladıkları anketlerle, o ülkenin ‘sözde’ en beğenilecek, ideal resmi ile en kötü resmini cisimleştirmektedirler. Sosyoloji ve bilimsellik ile kurduğu sahte ve çarpık ilişki ile kiç – avangart düalizmi üzerine eğlenceli bir fikir egzersizi olan bu çalışmalar, kiçin postmodernizm bağlamında yeniden ele alınmasının, basmakalıp olmayan, orjinal bir örneği olarak durmaktadır (Resim 9.).

Bayağılığın Simülasyonu : *Camp*

Anti-estetik kategorileri oluşturan diğer kavramlara nazaran görece bir güncelliğe sahip olan ve estetik terminolojiye köken olarak 1950’lerde eşcinsel jargonundan geçiş yapan *camp*¹² teriminin, kiç ile ortak bir payda üzerinden şekillendiği söylenebilir. Yaratıcı olmaktan ziyade genelgeçer olduğu varsayılan formüllerin tekrarına dayanan, çoğu zaman ciddiye alınarak ve uğraşılarak ortaya konulan bir

¹² Terimin tam bir Türkçe karşılığı dile yerleşmemiş olduğu için, İngilizce’deki orjinal yazılımı ile, italik olarak kullanılacaktır.

güzellik çabasının; amaçlamadan, öngörmeden ve farkına da varmadan içine düştüğü zevksizliği işaret eden kiç kavramının bağıl masumiyeti yanında, *camp*, kendisini sokakta taşıyıp sahnede alkışlayan kalabalıktan, orantısız gösterişliliği ve cafcacflı bayağılığıyla intikam almaya çalışan bir travesti kadar ‘edepsiz’ durmaktadır. Kiç, herkesin gönlünü kazanacak bir güzelliğin peşinde koşarken yolunu kaybedip, ironik bir şekilde, kendini bayağılık ve zevksizliğin bahçesinde gezinir bir halde bulmuştur (ve çoğunlukla bunun farkında da değildir); *camp* ise zerafetin gerektirdiği elemecilik, güzelliğin gerektirdiği seçicilik ile ilgilenmez, süsünün ve gösterişinin yeterliliğinden asla tatmin olmayarak, imkansızlığını bildiği halde aynı anda herşeye sahip olmak istemektedir. Göze girme çabasının abartılı dozajıyla kendini küçük düşürmek istermiş gibi gözükmeyle birlikte, aslında, sinsice, manevi bir haz duygusu olmaktan, sahibi lehinde bir hiyerarşi kurma işlevine doğru evrilmiş olan zevk nosyonunun altını oymaya çalışmaktadır. Bu bağlamda *camp*, kiçin yanlışlıkla içine düştüğü durumun sağladığı manevra alanının farkına varmıştır ve bu açılımı kullanabilmek için niyetini şakacı, hafifmeşrep tavırlarıyla maskeleyerek, kiçin amaçlamadan vardığı noktayı bir anlamda simüle etmektedir.

Konu ile ilgili temel metinlerden biri olan 1964 tarihli ‘Camp Üzerine’ adlı makalesinde, Susan Sonntag, sadece *camp* bir imgeden bahsedilmemesi gerektiğini, aynı zamanda nesnelere de *camp* bir bakma tarzı olabileceğini yazar. Bu, Sonntag’a göre, dünyayı güzellik üzerinden değil, hileli bir stilizasyon üzerinden estetik bir fenomen olarak algılamanın bir yoludur. Dünyaya, abartıya duyulan bir tutkuyla, belirli bir stil vizyonundan bakmak olarak gördüğü bu durumun erken örneklerini Art Nouveau’da saptayan Sonntag, nesnelere tümünden abartılmış ve stilize bir şekilde başka şeylere dönüştüren bu yaklaşımı, çiçek açan bitkilere dönüşmüş abajürler, yapay botanik bahçelerine çevrilmiş oturma odaları, dev, metal orkide saplarını andıran Paris metro girişleriyle örnekler. *Camp*in ifadesinin sanat dalları arasında farklı düzeylerde mümkün olabileceğini belirten Sonntag, içeriksiz olduğu ve sersemce ya da müsrif bir içerikle şaşalı bir biçim arasında bir kontrast yaratma gibi bir şansını olamadığı için müziğin *camp*in ortaya çıkmasına uygun bir zemin teşkil etmediğini; ama dekoratif sanatların, plastik sanatların, opera ve filmin *camp* için çok

daha zengin bir hareket alanı sağladığını yazar.¹³

Estetik bir zevkin parçası olan, fakat aynı anda birarada bulunamayacak kadar farklı kategorilere ait pek çok ayrı elemanın, ahenk duygusunu hiçe sayan doyumsuz bir tavırla adeta üst üste yığıldığı, çok katmanlı ve devşirmeci bir yaklaşıma işaret eden *camp* duyarlılığı, sahip olduğu bu özelliğinden ötürü postmodernizmin gündeme getirdiği estetik söylemle çok yakın bir ilişki içindedir. *Camp* estetiğinin yetkin örnekleri, özellikle sinemada, 1970’lerde yoğun olmak üzere, John Waters, David Lynch, Russ Meyer, John Paizs gibi yönetmenler tarafından sergilenmiştir. John Waters’ın, iflah olmaz bir zevksizlik bunalımında, sürekli bir infialin eşliğinde olan obez travesti Divine imgesi ekseninde cisimleştirdiği bakış açısı, Susan Sonntag’ın teorileştirdiği dünyaya yöneltilmiş *camp* algılayış tarzının biçimsel ve ifadesel olarak en zengin örneklerindedir (Resim 10.). 1970’lerin sonlarında gerçekleştirdiği, herbirinin merkezinde birbirinden çok farklı karakterlere bürünmüş kendi görüntüsünün olduğu ‘Film Kareleri’ adlı fotoğraf serisiyle Cindy Sherman, daha önceki dönemlere ait tür filmlerinden ödünç aldığı anonim üslupları çoğu zaman *camp* bir duyarlılıkla çoğaltırken; postmodern teorinin, öznenin kimliğinin merkezden marjnlere doğru saçılmasını ifade eden savlarını, *camp*in olanaklı kıldığı anti-estetiğe varan bir stilizasyon üzerinden gündeme getirir. Bu gibi örneklerde *camp*in kendini hafife alan, ciddiyetsiz hali, (feminizm ya da çokkültürlülük eleştirisinde olduğu gibi) politik ya da siyasal bir tavrı değil, direkt estetik beğenin sınıflayıcı doğasıyla ilgili eleştirileri amaçlayan sanatçılar için uygun bir hareket zemini oluşturur.

¹³ Susan SONNTAG, *Camp Üzerine*, 1

POSTMODERN EKLEKTİSİZİM

Sanatsal bir yaklaşım olarak eklektisizm, postmodernizmin çok öncesinde tanımlanmış ve örneklenmiş bir olgu olmakla birlikte, postmodernizmi oluşturan geniş yelpazede belirleyici bir öneme sahiptir. Çeşitli kaynak ya da üsluplardan devşirilmiş öğelerin toplamından oluşan karışık bir biçemi işaret eden terim, sanat tarihinde genel olarak spesifik bir dönemsel üslubu betimlemekten ziyade, çeşitli akımlar ya da dönemler içinde gözlemlenebilen bir anlayış olarak karşımıza çıkmaktadır. Eklektik terimi, tarihte ilk olarak Alman arkeolog ve sanat tarihçisi Johann Joachim Winckelmann tarafından, Rönesans ve Klasik döneme ait gelenekleri ve Michelangelo, Titian, Correggio gibi ressamalara ait üslupsal özellikleri eserlerinde biraraya getirmeye çalışan İtalyan ressam Carracci'nin sanatını tanımlamak için kullanılmıştır. Daha sonra, 18. yüzyılda, Londra'daki Kraliyet Sanat Akademisi'nin başında bulunan Sir Joshua Reynolds eklektisizmin büyük savunucularından biri olarak ön plana çıkmış ve geçmişe ait sanatsal mirası, toplumun kullanımına açık ve her sanatçının istediği gibi alıntılanması gereken bir malzeme olarak tarif etmiştir. 19. yüzyılda İngiliz yazar ve sanatçı John Ruskin de eklektik yaklaşımın öncülerinden olmuştur. Bu yüzyılın ortalarında Batı mimarisinde önemli bir kavram olarak gözlemlenen bu olgu, postmodernizm dahilinde, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, mimaride küresel bir geçerliliğe sahip olan Uluslararası Biçem'e (International Style) tepki olarak yaygın bir şekilde yeniden gündeme gelmiştir.

Postmodernizmin eklektik biçemleri yeğlemesinin ardında, eklektisizmin mantığının postmodern eleştirinin ana unsurlarından biri olan heterojenlik vurgusu ile olan yakınlığı yatmaktadır. Sosyal, etik ya da estetik yapılanmalardaki merkezin ayrıcalıklı konumunu dağıtma edimine odaklanan postmodern eleştiri; çevre odaklı, dağınık, merkezsizleştirilmiş (de-centred), heterojen ve çok katmanlı yapılanmaları önerir. Aynı zamanda, devşirmeci anlayışla ortaya konulan yapıtların, kendilerini üreten sanatçıları işaret eden baskın bir bireysellik vurgusundan uzak olmaları,

postmodernizmin, yapıtın sanatçı tarafından değil, izleyen tarafından üretilen anonim bir metin olarak tarif edilmesi ilkesiyle uyum göstermektedir.¹⁴ Alman sanatçı Sigmar Polke'nin, postmodernizmin erken örneklerinden sayılabilecek ilk dönem işlerinde gözlemlenen kaynakasal ve üslupsal çeşitlilik, postmodern eklektisizmin belirgin örnekleri arasında gösterilebilir (Resim 11.). İçeriğe ve sanatsal ifadeye yönelik her türlü bütünsellik unsurunu bozmak adına, çok farklı kaynaklardan derlenen imajların rastlantısal olarak biraraya getirildiği resimlerinde, Polke, anlamsal yapıyı kuran elemanların birbirlerini iptal edecek şekilde ayrıştıktıkları eklektik bir kurgu kullanır. Pop Art kökenli işler üreten Roy Lichtenstein'a benzer bir şekilde, noktasal ticari baskı tekniğini resme adapte eden sanatçı, bu yöntemi biraz farklı amaçlarla kullanır. Çocuk kitabı illüstrasyonları, reklam fotoğrafları, 19.yy. gravürleri gibi ilgisiz kaynaklardan derlediği imajları noktasal baskı tekniğiyle muğlaklaştırarak kurgulayan Polke, daha sonraki işlerinde, resimlerinin üzerini file, ağ, transparan reçine gibi farklı katmanlarla kaplayarak eklektik yaklaşımını daha ileri bir aşamaya taşır.

Amerikalı ressam David Salle'nin 1980'lerde geliştirdiği yaklaşım, postmodern eklektisizmin bilinçli bir formülasyona göre uygulandığı ve genel olarak postmodern eleştirilenler tarafından da sıkça örnek gösterilen bir türüdür (Resim 12.). İlk bakışta kişisel ve sembolist bir resim dilinine sahipmiş izlenimi veren bu işler, aslında, bilinçli olarak kişisel ifadeyi dışlayan bir tutumla üretilmişlerdir. Bazen bir gazete sayfasının düzenini andıracak şekilde, geometrik bölümlerle keskin bir şekilde parçalanmış olan tuval yüzeyi; kitle kültürü, pornografi, sanat tarihi, dekorasyon gibi çeşitli kaynaklardan biraraya getirilmiş imajların, aynı zamanda farklı üsluplarla boyandığı bir çeşit resimsel kolaja dönüşür. Aslında Salle, resmi oluşturan parçaların birbirleri arasındaki üslupsal bağıntıyı koparmak adına o kadar ileri gitmiştir ki, resmin bazı bölümlerini tuttuğu bazı resamlara boyatmaktadır. Son derece erotik bir görüntünün sosyal gerçekçi başka bir imajla üstüste bindiği ve bunların da yine irili ufaklı farklı görsel öğelerle tamamen bağlamlarından koparıldıkları bu tür bir

¹⁴ Bknz. Bölüm 2.1.3. Anonim Bir Metin Olarak Sanat Yapıtı

eklektisizm, bazı postmodern teorisyenler tarafından, kişisel dışavurumun kitle kültüründeki sonsuz sayıda simülasyonu tarafından içe göçerek infilak ettirildiği bir toplumdaki imkansızlığını örnekleyen bir tutum olarak alkışlanmıştır.

Eklektisizm, postmodernizm dahilinde, kimi zaman Pop Sanatı'nın, popüler kültürün imgeyi çoğaltarak değersizleştirilmesi vurgusuyla birarada (James Rosenquist), kimi zaman ise görselliğe ve malzemeye yönelik bir heterojenlik arayışıyla (Robert Rauschenberg) gündeme gelmiştir (Resim 13. ve Resim 14.). Buna benzer erken dönem örneklerde, çoğu zaman bilinçli bir şekilde kişisellik nosyonunun aleyhine çalışan eklektisizm, daha güncel olan bazı sanatçılarda kişisel bir dilin yaratımına da katkı sağlamıştır. Japon manga görselliği, bilim-kurgusal tasarımlar ve geleneksel Hint resmininden oluşan geniş bir imgesel arkaplana yaslanan, soyut/figüratif ayrımını oluşturan iki uç arasında serbestçe salınan eklektik üslubuyla Inka Essenhigh, sanatına temel teşkil eden birbirinden farklı kaynaklar üzerinden kişisel bir biçim oluşturma konusunda başarılı olmuş yeni kuşak sanatçılarıdır (Resim 15.).

Metinlerarasılık Ve Hipermetin

Postmodern teorinin eklektik yapıda inşa edilmiş bir bütünü ele almasında anahtar rol oynayan iki kavrama burada değinmek gerekir; bunlar, metinlerarasılık (intertextuality) ve hipermetin (hypertext) kavramlarıdır. Roland Barthes'a göre, sanatsal öz eserin içinde değil, eserin barındırdığı sonsuz ve çok katmanlı anlamlar ağında, potansiyel bir töz olarak bulunmaktadır ve onu tecrübe eden izleyicinin/seyircinin, yapıtı (metni) algıladığı/çözümlediği sırada üretilir. Bir metin olarak tanımladığı yapıta yönelik bu yaklaşımını, Barthes, metinlerarasılık kavramıyla açıklar. Julia Kristeva'ya göre ise metinlerarasılık, anlamın farklı metinlerin içinde ve bunların aralarında süregelen devamlılık halini ve metinlerin birbirleri arasındaki çapraz bağıntıları işaret etmektedir. Bu yaklaşım, eklektik

yapıyı, sanat yapıtlarının kendi iç sınırlarından bunların bir arada oluşturduğu bütüne doğru genişletme eğilimindedir. David Harvey bu durumu şöyle açıklar: “Metinler yaratan ya da sözcükler kullanan yazarlar, bunu, daha önce karşılaşmış oldukları başka metinler ve sözcükler temelinde yaparken, okuyucular da onların metinlerini benzer biçimde ele alırlar. Bu durumda, kültür yaşamı metinlerin, başka metinlerle yolunun kesişmesi, başka metinler üretmesi olarak görülür. Bu, edebiyat eleştirmenlerinin metinlerini de kapsar; eleştirmen, içinde, ele aldığı metinlerin, kendi düşüncesini hasbel kader etkilemiş olan başka metinlerle özgürce kesiştiği bir başka edebiyat ürünü üretmeyi amaçlar. Bu metinlerarası örüntünün kendine özgü bir yaşamı vardır. Yazdığımız şeyler kastetmediğimiz, hiçbir biçimde kastetmiş olamayacağımız anlamlar nakleder, sözcüklerimiz kastettiklerimizi aktaramaz. Bir metne hakim olmaya çalışmak beyhude bir çabadır, çünkü metinlerin ve anlamların aralıksız biçimde birlikte dokunmaları denetimimiz dışındadır. Dolayısıyla Derrida, kolaj/montajı postmodern söylemin birincil biçimi olarak görür.”¹⁵

Hipermetin ise, enformasyon teknolojileri alanındaki yenilikler sonucu ortaya çıkan, yapısı tamamen değiştirilmiş yeni bir metin formuna karşılık gelmektedir ve barındırdığı potansiyeller bakımından postmodern teorinin çokkatmanlılık/eklektisizm anlayışıyla birebir örtüşmektedir. Bilişim teknolojileri dilindeki anlamıyla, diğer metinlere yönlendirilmiş otomatik çapraz referanslar içeren bir dökümantasyon sistemi olan hipermetin protokolü, metni, eski iki boyutlu hareket alanından, derinlemesine de hareket edebileceği üçüncü bir boyuta taşımaktadır. Jay David Bolter’a göre, hipermetin, “...postmodern teorinin bir anlamda doğrulanmasıdır. 20 yıldan uzun bir süredir, yapıbozumculardan okuyucu odaklı eleştirmenlere kadar postmodern teorisyenler, tamamen bilgisayar alanındaki hipermetin protokolüne denk düşen bir metin konseptinden bahsediyorlardı. Wolfgang Iser ve Stanley Fish, okuyucunun metni okuma eylemi sırasında inşa ettiğini iddia ederlerken, tam da hipermetni tarif ediyorlardı. Yapıbozumular, sınırsız ve kendi tefsirlerini içerecek şekilde genişleyen bir metni vurgularken, yeni linkler ve elemanlarla sonsuz şekilde genişleyen hipermetni tanımlıyorlardı. Ronald Barthes,

¹⁵ David HARVEY, Postmodernliğin Durumu, 67

yapıt ve metin arasındaki ayrımı teorileştirdiği çalışmalarında, aslında kağıda basılmış bir döküman ile bilgisayar dökümanı arasındaki özsel farklılığı mükemmel bir şekilde karakterize ediyordu.”¹⁶

¹⁶ Jay David BOLTER, Elektronik Yazım Uzamında Literatür, 24.

ÖTEKİ KAVRAMI VE ALTKÜLTÜRLER

Öteki kavramı üzerine birşeyler söylemeye başlamadan önce, aydınlanma projesinin başlangıçta iyi niyetliymiş gibi duran öngörülerinin tarih içerisinde neden olduğu (dünya savaşları, soykırımlar, nükleer felaketler gibi) büyük yıkımlar karşısında oluşan ve bir çeşit vicdani muhasebeye tekabül eden postmodern bir duyarlılıktan bahsetmek gerekiyor. Rönesans'tan bu yana Batı için uygarlığın temel yol göstericisi kabul edilen aklın önderliğinde yürütülen Aydınlanma Projesi, medeniyeti oluşturan her katman için, doğası gereği tek ve mükemmel olması gereken doğruyu bulmayı ve bu doğruya göre şekillenen modern özneyi kurmayı hedef aldı. (Postmodern bir bakış açısıyla) yolun (ya da tarihin) sonuna gelindiğinde, bize hakikati gösterme iddiasında olan mevcut kabuller, nerdeyse tüm varoluşsal çeşitliliği ve varyasyonları hiçe sayan, indirgeyici, tümelleştirici, tektipleştirici bir hakikat anlayışına işaret ediyordu. Rasyonelliğin ve bilginin ışığında arınarak ve yenilenerek kendi imgesini yaratmaya çalışan modern özne, bunu en çok kendi gibi olmayandan ayrışarak ve ayrıştığı öteki'yi de rasyonellikten uzak olması nedeniyle dışlayarak yapıyordu. Bu ayrıştırma, sırf hakikati tahrip etmekle kalmıyor, modern öznenin ötekisi konumuna indirgenmiş tüm safların da kendi kimliklerini bu kurmaca üzerinden yeniden tanımlamak zorunda kalmalarına neden olduğundan, öteki kimliğini de tahrip ediyordu. Kadın, kendi kimliğini oluşturacak seçenekleri erkeğin kontrolündeki aygıtlar vasıtasıyla şekillendiriyor; Doğulu, kendi sosyolojik gerçeğini Batılı'nın ona uyguladığı egzotizm filtresinden geçirerek içselleştirmek durumunda kalıyordu. Michael Foucault'ya göre, okul, hapisane, düşkünlerevi, akıl hastanesi gibi kurumlar ve psikoloji, tıp, kriminaloloji gibi disiplinler aygıtlar, modernizasyon sürecinde toplumsal öteki'yi inşa etmeye ve öteki imgesi vasıtasıyla modern özneyi tahakküm altına almaya yarıyorlardı.¹⁷ Öteki kavramı, aynı zamanda, varoluşu bir hiyerarşi içinde algılamamıza neden oluyordu, büyük tarih anlatısı içerisinde bir yan motif, marjinal bir unsur olarak tanımlanmıştı.

¹⁷ Daha detaylı bir analiz için S. BEST – D. KELLNER, Postmodern Teori, Çev. Mehmet Küçük, 52-55

Sanatın (ve tüm kurumlarının) bu tablo karşısında, postmodern duyarlılık bağlamında geliştirdiği tavrı, bardağın dolu tarafına bakarak kapsamlı bir vicdan muhasebesi ve entelektüel çaba, boş tarafına bakarak ise devrilmiş iktidarın ardından hüküm süren belirsizliğin ilkesizce istismar edilmesi şeklinde özetlemek mümkündür. Gerçekten de, usun gerektirdiği normalleştirme sürecinde tahakküm altına alınmış ya da yok sayılmış kimliklerin var olma çabaları, postmodernizmin desteğiyle politikanın ve aktivizmin tüm aygıtlarına kucağını açmış sanat tarafından 1970'lerden itibaren büyük destek gördü. Fakat, aynı zamanda bu gerçeğin diğer yüzü bize, aydının vicdanı ve öteki'nin sesi olma fırsatını değerlendirmekten hiçbir zaman imtina etmeyen sanat kurumlarının, bu söylem vasıtasıyla yeni bir iktidarı da tüm aygıtlarıyla inşa ettikleri hakikatini göstermektedir.

Çokkültürlülük, Post-Kolonyalizm

1960'lardan itibaren sanattaki avangardist tutumların üslubu değil içeriği söylemlerinin odağına aldıklarını ve kimlik vurgusunun bu içerik problematiğinin ayrılmaz bir parçası olduğunu söylemek yanlış olmaz. Modern hareket belirginleşmeye başladığında, sanat, birbiri üzerine eklemlenen ya da karşılıklı konumlanan üsluplar çeşitliliğiyle moderniteye dahil olmuştu (mimari, plastik sanatlardan farklı olarak böyle bir üslupsal çeşitlenme üzerinden modernleşmemiştir). Yeni ya da 'yenici' olmanın yolu, özellikle erken dönemlerinde, en modern olan biçimsel üslubun keşfi ya da uygulanmasıyla birebir ilişki içinde idi. Postmodernizmde ise yeninin önerilmesi (ki bu, modernizm dahilindeki 'yeni'den oldukça farklı bir kategoriye işaret ediyordu) biçimsel farklılık yerine daha çok kimliğe dayalı eleştirel tavırla gerçekleşiyordu. Buna önyak olan unsurların içinde toplumsal enstrümanların ve sanat kurumlarının yaşadığı değişim de geliyordu. En başta müze ve galeri kurumları, modernist hareketin başlarında sahip oldukları özel teşebbüsün ve kişilerin desteğine ilave olarak, özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında, artan bir ivmeyle, kamusal fonlardan, devletten ve yerel yönetimlerden destek görmeye başlamışlardı. Bu durum, müzeyi avangardın yapılabileceği, adeta dinsel

bir haleyle çevrili, kutsal bir mekana dönüştürüyordu. Bireysel kimliğin kendini ifade edebileceği, sosyal ve ahlaki açıdan marjinal olanın söylemini ifşasına imkan veren bir mekan olarak müze ve akademi kurumu, bu kimliğini ilk olarak etkin biçimde Joseph Beuys örneğinde sergiliyordu. Düsseldorf Sanat Akademisi'nde profesör olan Beuys, müze ve akademi kurumlarının, sanat yapıtlarının sergilendiği nötr bir mekandan; aktivizm, politika ve direnişin yapılandığı bir mabed olmaya doğru dönüştürülmesi bakımından (bu süreç kendi sanatsal kariyeri ve işlerindeki dönüşümle de eşzamanlı olarak ilerlemişti) önde gelen bir fügür olmuştu.

İlerleyen yıllarda, sanat teorisyenliğinin, eleştirmenlik kurumundan küratörlük kurumuna doğru evrilmesi sürecinde, öteki kavramı dahilinde daha önce bahsedilen ve bir nevi entelektüel vicdan muhasebesine tekabül eden postmodern duyarlılığın, eski pasif konumundan, daha belirleyici, aktif bir konuma geçişine de tanık olundu. 1990'lara gelindiğinde, geleneksel anlamda sanat üretmemekle birlikte, nerdeyse bazı örneklerde sanatın üretilmesine neden olduğu savlanabilecek kadar önemli bir pozisyona kayan küratörlük kurumu, gerektirdiği felsefi, sosyolojik ve siyasal arka planı, (kimilerince doğal olarak) baskın bir biçimde sanattan geri talep ediyordu. Bu bağlamda, siyaseten doğruculuğun (political correctness) nerdeyse bir refleks olarak tavırlara yerleştiği, ayrımcılık kavramının çağdaş hukukun şekillenmesi üzerinde belirleyici bir rol oynadığı günümüz konjonktüründe, (samimiyeti ya da işlevselliği tartışılmakla birlikte) entelektüel/teorik/metinsel bir motivasyonla yönlendirilen sanat piyasasının altkültürel kimliğin vurgulanmasına verdiği önem de aynı ölçüde belirleyici hale geldi. Zenciler, Latin kökenliler, Amerika ya da Avustralya yerlileri, Afrika, Asya ya da Pasifik'deki sömürgeleştirilmiş halklar ve daha birçok ırksal/renksel/etnik kültür, tüm dünyayı kapsadığı iddiasıyla yazılmış olan modernist sanat tarihinde neden (nerdeyse) varolmadıklarını ya da sadece yeri geldiğinde etkilenilmek için değinilen egzotik ya da otantik bir motif olarak kenarda bırakıldıklarını sorguluyor; ya da bazen bu sorgu da onlar adına yine Batılı aydınlar tarafından yürütülüyordu. Filistinli teorisyen/aktivist Edward Said'in 1978 yılında yazdığı 'Oryantalizm' kitabı, genel olarak, Avrupa-merkezli düşünce geleneğine ait yanlış, mistik ve romantikleştirilmiş Asya ve Ortadoğu imgesinin, Batı'nın

sömürgeci ihtiraslarına yönelik üstü örtük bir meşrulaştırma işlevi yürüttüğü üzerine odaklanmıştı ve bu çalışmanın önünü açtığı entelektüel alan dahilinde postmodern teoriyle paralellikler gösteren bir post-kolonyalist teori yapılanmaya başladı. Hint kökenli yazar/akademisyen Homi Bhabha, *Kültürün Yeri (The Location of Culture)* adlı kitabının ‘Saçılma’ (Dissemination) bölümünde, kendisi gibi çeşitli ülkelere, kültürlere saçılmış olan insanlar tarafından aynı anda hem özneliğin hem de öteki’liğin yaşandığı postmodern bir durumu betimliyordu.¹⁸ Toplumsal marjinalite kavramı da, post-kolonyal teori kapsamında çift yönlü bir analizin odağındaydı, öyle ki, “...insanların kendilerinin marjinalleştirilmiş ya da susturulmuş olduklarını beyan etmeleri, marjinalite durumunu zımnen kabullenmeleri ve içselleştirmeleri anlamına gelebilme tehlikesini taşıyordu. Bu teorinin bazı biçimleri, bastırılmış sömürgeci grupların kendi varlıklarını öne sürme ve kimliklerini ekleme arzularını, baskıcı düşünce yapılarının içini dolduran ve bu yapıları sürdüren bir ‘yerlilik’ olarak suçlama eğilimindeydi. Gayatri Spivak ve Homi Bhabha’nın yapıtlarında sergilenen bu tutum, ‘egemen’ ve ‘marjinal’ yapılarının kendilerinin dikkatli bir yapıçözümünden geçirilmesi gerektiğini savunuyordu.”¹⁹

Çokkültürlülük söyleminin sanat alanında, kamusal anlamda yankı bulmasının ilk belirgin örneklerinden biri, 1984 yılında New York Modern Sanatlar Müzesi’nde açılan ve Afrika sanatını sırf Batı modernizminin ‘büyük sanatçılarına’ ilham veren bir kaynak olma özelliği açısından ele almayı hedefleyen “20. Yüzyıl Sanatında Primitivizm” adlı sergi olmuştur. Paris müzelerindeki koleksiyonlarda yer alan Afrika sanatına ait örneklerin, Picasso, Miro, Giacometti gibi erken modern dönem sanatçıları üzerindeki belirleyici etkisini incelemek üzere açılmış olan bu sergi, ‘ilkel’ ve modern sanat örnekleri arasında belirgin evrensel nitelikli bir ilişki olduğu ve Batı modernistlerinin, Afrika Sanatının bu vahşi, irrasyonel niteliğini ‘ehlileştirerek’ Batı sanatında bir devrim gerçekleştirdikleri savına dayanan bir bakış açısına sahipti. Sergi açılır açılmaz çeşitli odaklardan gelen eleştirilerin hedefi oldu.

¹⁸ Dilek DOLTAŞ, *Postmodernizm Ve Eleştirisi*, 197

¹⁹ Steven CONNOR, *Postmodernist Kültür*, Çev. Doğan Şahiner, 345

Bu eleştirilerin arkasında yatan temel argüman, ‘ilkel’ ve modern sanat arasında vurgulanmaya çalışılan bu benzeşmenin, Afrikalı yapıtların sahip oldukları çok farklı işlev ve anlamları görmezden gelerek, onları, ait oldukları orjinal bağlamın dışına sürükleyecek bir gerçeklik saptırmasına neden olduğu düşüncesiydi. Bu fikre göre, sadece estetik amaçlarla üretilmiş bir obje olarak sanat yapıtı nosyonu, bu yapıtları üreten kültürlere tamamen yabancı bir kavramdı ve Batı resim ve heykel örnekleri özenle tarihleri ve sanatçıların isimleriyle etiketlenirken, Afrika sanatına ait yapıtlar tarihsel atıftan muaf bir şekilde, anonim, ortak yaratımlar olarak ortaya konulmuştu.²⁰ Bu reaksiyonlar sanat dünyasının öteki konusunda bir bilinç geliştirmesi bağlamında tetikleyici bir işlev gördüler. Artık etnik ve ırksal kimliğe dayanan söylemler ön plana çıkarılıyor, Batı-dışı kökenlerden gelen sanatçılar modernizmin homojenleştirme sürecine direnebilmiş geleneksel ifade biçimlerini araştırıyorlar, içerik açısından folklöre ve mitlere, biçimsel açıdan doğal malzemelere ve zanaatsal yöntemlere vurgu yapan bir trend sanat piyasasında belirgin bir hakimiyet kuruyordu. Daha marjinal konumlarda bulunan bazı teorisyenler daha da ileri giderek, Batı sanatının bütün köklerinin Afrika ve Hint sanatında olduğunu iddia ettiler.

Çokkültürlülük eleştirisinin zaman içerisinde kendi kurduğu bazı tuzaklara düştüğünü de görüyoruz. Feminist teorinin (ileride görüleceği üzere), erkeğin bütünü temsil etme iddiasıyla dayattığı normlara alternatif olarak inşa etmeye çalıştığı (ve daha sonra muhalefet ettiği) doğallık, duyumsallık, sezgisellik gibi kavramlara dayanan bir kadınlık özü fikrine benzer bir şekilde, çokkültürlülük eleştirisi de, metafizik, ruhsallık, içgüdü gibi kavramlarla bezeli, klişeleşmiş bir Batı-dışı kültür özü inşa etmeye hizmet etmişti. Aynı zamanda, Batılı olmayan sanatçıların özellikle 1980’lerde (bu durum günümüzde de kısmen geçerli sayılabilir) mutlaka kendi kültürel arka planlarından hareketle üretmeleri ya da her seferinde ait oldukları grubun savunusunu üstlenmeleri, ironik bir şekilde, aslında modernizme atfedilen,

²⁰ Detaylı bir inceleme için Eleanor HEARTLEY, Postmodernism, 67

Batı'nın baskın ve esas olanı temsil eden pozisyona sahip olduğu fikrini pekiştirme işlevini sürdürmüştü.

Postmodern Feminizm

Ne niceliksel olarak bir azınlık grubu, ne de sosyolojik açıdan kültürel bir grup teşkil edemeyecek denli geniş bir toplumsal tabanı imleyen feminist eleştiri, postmodern teori ile güçlü bir ittifak halinde yapılandı. Aynı zamanda feminizmin teorisi, özellikle manifestoları ve performansları bağlamında, edebiyat ve görsel sanatlarla iç içe bir şekilde pratiğe dökülmüştür ve gelişmiş Batı toplumlarında 1970'lerin başlarından itibaren çağdaş sanattaki güçlü odaklardan biri haline gelmiştir. Burada, elbette ki, postmodernizmin hayat-sanat ayrımını yapıbozumuna uğratmaya çalışan niteliğinin ve politika ile estetik arasında tesis edilen mesafeyi yıkmaya yönelik girişimlerinin feminizm ve cinsel azınlıklar temelli eleştiriye katkı sağlayacak bir zemin teşkil ettiğini belirtmek gerekir. Postmodernizmin 'öteki' kavramı dahilinde değerlendirilebilecek sınıfsal/ırksal/etnik bazlı kategorilere kıyasla, burada ufak bir farkın olduğunu belirtmek gerekir. Etnik kökeni nedeniyle (örneğin Batı toplumunda yaşayan Afrika kökenli birini ele alalım) ayrımcılığa uğradığını hisseden ve bunu sanatında ele alan bir sanatçı, pozisyonunun gizlenemez derecede açık, ve bu sebeple de kaçınılmaz olduğunu savlayabilirken; sanatsal duruşunu, tabii olduğunu iddia ettiği cinsel ayrımcılığa karşı geliştirdiği tutumla paralel olarak konumlandırılan feminist ya da eşcinsel bir sanatçı, biraz farklı olarak, bilinçli, kişisel bir konumda bulunmaktadır.

Sanat tarihçisi Linda Nochlin'in 1971 yılında yazdığı 'Neden Sanat Tarihinde Büyük Kadın Sanatçılar Olmamıştır ?' başlıklı makale, sanat tarihindeki tartışmaların fitilini ateşleyen bir işlev gördü. Nochlin, makalesinde bu sorunun varsaydığı yargıyı onaylamak yerine, sanatsal deha kavramının içeriğini oluşturan önyargıları sorguluyordu. Yaygın modernist yaklaşımların aksine, Nochlin sanat tarihini bir

bağımsız, büyük sanatçılar geçidi olarak okumayı reddediyor ve kadınların erkeklerle neden eşdeğer konumda değerlendirilmediklerini, sanat tarihine ait kurumsal, eğitimsel ve ekonomik faktörlerle açıklamaya çalışıyordu. Kısa sürede diğer feminist sanat tarihçileri de tartışmaya dahil oldular. Bazıları sanat tarihindeki unutulmuş kadın figürlerin izini sürüp, Batı sanatına yeni isimlerden oluşan listeler önerirken, bazıları ise Nochlin'in önerdiği açılımları daha ileriye götürerek, eğitimsel ya da ekonomik temelli dışsal faktörler kadar önemli olduklarını düşündükleri psikolojik nedenler üzerinde duruyorlar, bastırılmış ve zarar görmüş egonun kadın yaratıcılığına dair ket vurucu etkilerinden dem vuruyorlardı. Elbette ki, bir çeşit 'pozitif ayrımcılığa' tabi tutulmuş bu yeni sanatçı listeleri bir konsensüs tesis etmekten ziyade fikir ayrılıklarını tetikliyordu. Sanat tarihçisi Edward Lucie-Smith, postmodern feminizmi ele aldığı bir yazısında, modernist sanat tarihinin merkezinde olan büyük sanatçılarla aynı konumda ele alınması talep edilen bu yeni kadın sanatçıların bazılarını sanat tarihinde önemli bir rol oynayamayacak kadar zayıf (Marie Laurencin, 1885-1956), bazılarını ise aşırı marjinal (Tamara de Lempicka, 1898-1980) addediyor ve bu feminist tasnif metodunun garip sonuçlar doğurabileceğini belirtiyordu. Lucie-Smith, aynı zamanda, kabul edilemez derecede ayrımcı olabileceği düşüncesiyle (ve tabii ki postmodern bir hiyerarşi karşıtlığından hareketle) kadın sanatçıların işlerinin arasında ayrım yapmamaya özen gösteren bu yeni sanat tarihi listelerinin, yaratıcılık ve biçimsel yetkinlik gibi estetik nitelikleri yok sayarak sanat tarihini dejenere etme eğiliminde olduklarını vurguluyordu.²¹

Feminist teori, ilk aşamalarından itibaren, dışsal eleştirilerden daha çok içerden gelen fikir ayrılıklarıyla dallanıp budaklanma ve sürekli yenilenme sürecine girmiştir. Tarihsel olarak aydınlanma ile paralel olarak gelişen ve eşitlik, özgürleşme, kültürel ve hukuksal haklar konuları üzerine odaklanmış Birinci Dalga Feminizm'den sonra 1960'larda ortaya çıkan ve 1970'lerin aktivist toplumsal yapısıyla güçlenen İkinci Dalga Feminizm, eşitlik yerine farklılık fikrini temel almıştır. Bu teorisyenlere göre eşitlik nosyonu, beraberinde eşit olunacak standartları da gündeme getiriyor ve bu standartların kendileri sorgulandıklarında, erkek-egemen

²¹ Edward LUCIE-SMITH, Artoday, 460

söyleme ait kavramlarla (güç, bağımsızlık, us gibi) inşa edilmiş oldukları anlaşılıyordu. Marksist ve psikoanalist doktrinlerle hareket eden İkinci Dalga Feministler, erkek-egemen kültürün yücelttiği ideal standartlarda eşitlenmek yerine, kadına ait özelliklerin ön plana çıkartıldığı yeni standartların altını çiziyorlar ve kadınsılığı temsil ettiklerini düşündükleri duyarlılık, doğallık, anaçlık, sezgisellik gibi kavramların kutsandığı bir söylemi ve sanatsal pratiği tercih ediyorlardı. Benzer şekilde, sanat tarihindeki başyapıt (masterpiece), ustalık (master) gibi kavramlar (ve bunların sanatsal dehanın doğasına dair barındırdıkları gizli varsayımlar) Griselda Pollock, Pozsika Parker gibi feminist yazarlar tarafından yapıbozumuna uğrattılıyor, Batı sanatına ait dilin ve göstergelerin barındırdıkları cinsiyetçilik analiz ediliyordu. Adalet, hakikat, erdem gibi kavramların alegorik sanatta neden arzu nesnesi konumundaki kadın bedeni tarafından temsil edildiği, erkek ve kadının Batı sanat tarihinde neden böylesine farklı ortaya konulduğu, Rönesans sonrası sanatta dişi nü figürün neden bu kadar önemli bir motif olduğu gibi sorular peşpeşe gündeme geliyordu. Bu anlayışın sonucu olarak İkinci Dalga Feminizmi benimseyen kadın sanatçılar, kadının erkekten farklı olarak sahip olduğu değerleri yeniden keşfetme arzusu bağlamında, (ve aslında geriye dönük bir perspektiften bakıldığında birbirinden çok uzak sonuçları ortaya koymuş olduğu anlaşılan) kadınsılığı yücelten ve kadınsılıktan türeyen çeşitli yaklaşımlar geliştirmeye çalıştılar. Bu bağlamda, feminist eleştirmen Lucy Lippard, kadınsal bir duyarlılığı açığa çıkardığını düşündüğü, yuvarlatılmış, dairesel, konik biçimler, amorf ya da organik formlar ve vücudu çağrıştıran materyallerin ön planda olduğu bir feminist sanatı teorileştiriyor; Carolee Schneemann, Judy Chicago gibi sanatçılar, kadın çıplaklığı ve bedenini aktif ve baskın bir tavırla teşhir eden, vajina ve adet kanı gibi o zamana kadar yasaklanmış alanların sınırlarını rahatsız edici ve bilinçli bir şekilde ihlal eden saldırgan yaklaşımlar geliştireyorlardı (Resim 16. ve Resim 17.). Benzer hareket noktalarından daha farklı sonuçlara varan kimi kadın sanatçılar (Miriam Schapiro, Joyce Kozloff), geleneksel olarak kadınsılıkla özdeşleştirilerek değersiz bulunan, seramik, nakış, yorgan yapımı gibi 'düşük sanat' türlerini ya da zanaatleri postmodern bir duyarlılıkla benimsiyorlar, bazı durumlarda bunları da kadınlar-arası bir dayanışma ve paylaşım yöntemiyle üretiyorlardı.

Postmodern teorinin ortaya koyduğu açılımlar kapsamında, mevcut İkinci Dalga Feminizm de yine başka bir feminist eleştiri odağı tarafından hedef alındı. Bu kanat, İkinci Dalga'yı, erkek-egemen söylemin topluma nüfuz etmiş değer yargılarını bertaraf etmek adına; cinsiyetçilik olgusunu kadınlar lehine tersyüz etmeye hizmet etmekten başka bir işlevi olmayan yeni kategoriler vasıtasıyla, değişmez, sabit, tanımlanmış bir kadınlık özünü inşa etmekle suçluyordu. Daha da kötüsü, bu kadına ait öz, aslında kadınlara erkek-egemen kültür tarafından empoze edilmiş, doğaya yakınlık, duyarlılık, bedenin fetişleştirilmesi gibi kavramların olumsuzdan olumluya dönüştürülerek sahiplenilmesi şeklinde tezahür ediyordu. Buna karşı olarak postmodern feministler, kadınlığı tanımlayan pozitif imaj ve betimlemelerin inşasına hizmet eden bir sanat anlayışını reddediyorlar ve bunun, bir ideolojinin reddedilirken, bir başka türevinin kabul edilmesi anlamına geldiğini savunuyorlardı. Onlara göre yapılması gereken, toplumun her katmanında cinsiyet kodlarının nasıl yapılandırıldığına şifrelerini çözmek olmalıydı ve bu fikre göre belirli bir kadınlık özünün olduğu yada tanımlanması gerektiği fikri de hakikati çarpıtmakta idi. Kadınlık kavramının, daha çok, içselleştirilmiş bir takım temsilden ibaret olan sosyal bir kategori şeklinde algılandığı bu yaklaşım, postmodern teorinin gerçeklik nosyonuna bakış açısının feminizmdeki tezahürü şeklinde de özetlenebilir.

1970'lere gelindiğinde, sanatın aktığı iki ana yataktan biri, Pop Art ve Fotorealizm'de en güçlü ifadesini bulan ve modernizmin o ana kadar geldiği, elitist, (içerik olarak) dışlayıcı ve (biçimsel olarak) sınırlayıcı estetik formülasyonuna karşı kişiselliği bertaraf edecek denli ileri götürülmüş bir temsil anlayışına dayanan, keskin, alaycı, stilize bir figürasyon; diğeri ise, estetiğin özüyle ilgili soruları merkezine alarak, önce biçimsel olarak kendi içine çekilmeyi, sonra ise anlama odaklanmayı hedefleyen Minimalizm ve Kavramsal Sanat'tı. İlk arter, sosyal olanla ilgili gözükmekle birlikte, onunla ilgili herhangi bir çözümlenmeye gitmek yerine, nesnesini değersizleştirmeye, 'hafifleştirmeye' hizmet eden bir estetiğin peşinde formüller üretirken; ikincisi, özellikle erken döneminde, sosyal olanla tamamen bağımlı koparak, biçimsel bir arınma vasıtasıyla estetiğin özüyle ilgili bir alana yönelmişti. Toplumun Diğer'ini oluşturan ırksal, sınıfsal ve cinsel altkültürlerle

birlikte odağına kimlik sorununu alan postmodern feminizm de bu iki yönelimden farklı olarak estetiği değil sosyal içeriği ön plana alan ve metaforik olandan didaktik olana doğru çeşitlenen bir sanat dilini kullandı. Fransız Yapısalcılığı, Roland Barthes ve Jacques Derrida'dan etkilenen Feminist Sanat'a göre, "...Sanat yapıtı bir 'gösteren' idi ve eleştirinin görevi de onun estetik etkilerini incelemekten ziyade onu 'yapıbozumuna uğratmak' ve kendisini çevreleyen bağlam üzerindeki etkilerini ortaya koymaktı."²² Bu amaçla Feminist Sanat'ın malzeme bağlamında ilgi alanı da genel olarak fotoğraf, video ve enstelasyon gibi yeni medya olmuştur. Bu tercih, bir yandan hedefinin gerektirdiği politik ve aktivist duruşa hizmet ederken, diğer yandan da kadın sanatçılara, (resim ve heykel gibi alanları da kapsayan bir yelpazede üreten) erkek meslektaşlarından ayrılmak konusunda yardımcı oluyordu. Belgesel materyalin (Barbara Kruger), metnin (Mary Kelly), performansın (), reklam panoları, etiket ve broşür gibi çevresel unsurların (Guerilla Girls) baskın olarak kullanıldığı bu işlerin etkinlik dereceleriyle doğru orantılı bir zayıflıkları da mevcuttu; bu da, işlerin çoğunun, estetiği ikinci plana iten, belgesel ya da performatif niteliğinden dolayı, ortaya konan efora tezat teşkil edecek denli geçici ve kısa süreli bir etki süresine sahip olmasıydı (Resim 18. ve Resim 19.).

Öteki Kavramı Kapsamında Diğer Cinsel Kategoriler

Postmodernitenin hiyerarşileri tepetaklak etmeyi hedef alan zemini sayesinde, altkültürlerin herbirinin, bir yandan esirgenmiş haklarını talep etmeleri, diğer yandan da (feminizmin ikinci dalgasında olduğu gibi) kendi farklılıklarını toplumun gözüne sokma çabaları ve bunun için de en uygun yöntem olarak sanatı ve sanat kurumlarını kullanmaları 1970'lerin ortalarına doğru adeta bir domino taşı etkisiyle toplumun tüm katmanlarına yayılıyordu. Feminist eleştirinin kendi içinde nasıl ayrışarak yine kendi özeleştirisinden destekle evrildiğini incelemiştik ve bu ayrışmalardan biri de kadınların kendi aralarındaki ilişkilerin erkeklerle olan ilişkilerine daha tercih

²² Edward LUCIE-SMITH, Artoday, 460

edilebilir bir alternatif sunup sunamayacağı ile ilgiliydi. Bütün fraksiyonları tarafından kabul edilmemekle birlikte, lezbiyenlik kimliğini feminist eleştirinin bir unsuru olarak öne çıkaran, bunun feminist yaklaşımın vazgeçilmez bir ögesi olduğunu savlayan görüşler de bu tartışmaların ortasında yer alıyordu. 1980'lere gelindiğinde, alternatif cinsellikler ve eşcinsellik, toplumsal bilinçaltına hiç çıkmayacak bir şekilde giren Aids kabusu ile ilişkilendirilmiş olarak, pek çok sosyal yapı ile birlikte sanata da damgasını vurmuştu.

Elbette ki, bu sürece kadar eşcinsellik ve eşcinsel sanatçılar tarih içerisinde (belki de toplumsal pek çok kategoriye oranla daha belirgin bir şekilde) sanat dünyasının bir parçası olmuştu. Fakat ilk defa, durum, bireylerin kişisel gerçeklerinden ya da pozisyonlarından ayrışarak, genel bir 'Eşcinsel Sanatı' kategorisini bilinçli bir şekilde inşa edecek bir noktaya gelmişti. Burada, bunu bir sanat anlayışı ya da sanatsal bir kategori olarak talep eden anlayış, elbette ki, (Feminist Sanat'ta olduğu gibi) sanatçıların kendilerinin ya da işlerin içeriklerinin konu ile olan ilgisinden hareketle bunu dile getirmiyor; üretilen sanatın, yürütülen kimlik mücadelesinin ve eleştirinin ayrılmaz bir parçası olarak ortaya konulmasından hareketle bu üst başlığı kendine uygun görüyordu. Yakın onyıllık dilimlerdeki bireysel örneklerle 1980'lerin sosyolojik konjonktürü içinde gelişen bu yeni kategori arasındaki farkı daha net bir şekilde ortaya koyabilmek için belki de Francis Bacon, David Hockney gibi sanat dünyasındaki yerleşmiş örneklere değinmek doğru olur. 1960'larda ilk açık eşcinsel sanatçılardan biri olan David Hockney'in sanatı içerisinde eşcinsellik vurgusu, minör bir unsur olarak gözlemlenebiliyordu ve bu olgu, Hockney'in sanatının genel karakteristiği üzerinde tayin edici bir etkiye sahip değildi (Resim 20.). Homo-erotik bir sınıflandırmaya dahil olamayacak bu stilize vurguların bir unsur olarak ortadan kaldırıldığı düşünülse bile, bu durum, Hockney'in, formların dinginliği ve hareketi arasında kurulmuş denge ve gerilim oyunlarından ve olumsuzluk ile sembolik temsil arasında gidip gelen tematik yaklaşımından gücünü alan grafik anlatımının üzerinde olumsuz bir etkiye sahip olmayacak denli önemsiz bir işlem olurdu. Hockney'den onyıllık bir zaman dilimi önce, figürasyona dayalı olmakla birlikte tamamen farklı bir sanatsal üslubu örnekleyen işler üreten Francis Bacon da, sadece açık eşcinselliği

üzerinden değil, alkol ve uyuşturucuya olan yatkınlığı üzerinden de hareketle, tamamıyla (dönemi için) marjinal bir figürdü. Bacon, hiçbir zaman anlatımsal (narrative) yada simbolist olduğunu imleyen yaftaları kabul etmemekle ve bunlar karşısında raslantısallık ve bilinçaltına dair süreçleri öne çıkarmakla birlikte; kimi zaman erkek imajının (bunlar genelde sevgilileri oluyordu) kompozisyonlarının merkezindeki konumundan hareketle, kimi zaman ise hareket halindeki erkek vücudunu inceleyen belgesel nitelikli fotoğraflardan türettiği, yoğun bir deformasyon ve gerilim hissiyle yüklü resimleri nedeniyle eşcinselliğin sanatla olan kesişimine örnek gösterilebilecek bir konumdaydı. Bu unsurun en yoğun olarak gözlemlendiği örneklerde bile, eşcinsel göndermelerin Bacon'ın sanatını tanımlayan ve değerli kılan estetik nitelikler üzerinde tayin edici, baskın bir rolü yoktu. 1980'lere geldiğinde, merkezin paramparça edilişinin kutlamaları dahilinde, altkültürlere verilen pastadan kalınca bir dilim talep eden Eşcinsel Sanatı ise, neredeyse tüm biçimsel ve kavramsal dayanak noktasını estetik tavrından değil kimliksel niteliğinden alıyordu. İlk olarak ortaya konulan eleştiri, sanatın kullandığı evrensellik ve genel-geçerlik iddiası taşıyan imgelerin heteroseksist bir arzu nosyonuna hizmet ettiği ile ilgiliydi ve çözüm, basit bir formülasyon ile (erken feminist eleştiriye benzer bir şekilde) homo-erotik imgelerin bazen kitsch'e varan bir hafiflikte (Delmas Howe), bazen ise simbolist/klasisist çağrışımlarla (George Dureau) gündeme getirilmesi şeklinde öne sürülüyordu. Figürasyon, erotizm ve sansasyonellik de bu formülün ayrılmaz bir parçasıydı. İkinci olarak, estetik önermeleriyle ayakta durmaya çalışan daha girift örnekler vardı ve bunlardan bazıları ilerleyen on yıllara kalmak konusunda nispeten daha başarılı oldular. İngiliz ikili Gilbert ve George, homo-erotik unsurları kullanmakla birlikte; bunları, ırksal ve sınıfsal altkültürlere ait referanslarla pekiştirerek, ilahilik ve bayağılık, saygınlık ve rezillik gibi karşıtlıkların birlikte kullanımıyla harmanlayarak, camp bir duyarlılıkla ortaya koyuyorlardı (Resim 21.). Daha başka bir kulvarda, Amerikalı fotoğrafçı Robert Mapplethorpe; ışık, espas, kompozisyon ve tonal valörlerin akademik sayılabilecek bir 'yüksek sanat' duyarlılığıyla uygulandığı, fakat içeriksel olarak pornografinin sınırlarıyla flört eden, aşırı yüklü ve cüretkar sahneleri içeren fotoğraflarla öne çıkıyordu (Resim 22.). Aslında Mapplethorpe, fotoğrafın resimden 'daha sanat' kabul edildiği bir çağın niğmetlerinden sonuna kadar faydalanmasını bilmiş ve kendini alışıl gelmiş anlamda

bir fotoğrafçı olarak değil, dönemin konjonktürünün onay verdiği bir 'sanatçı' olarak kabul ettirmek için -Andy Warhol gibi- her türlü dışsal mekanizmayı (ünlülerle ilişkide bulunma, basının kullanımı vs.) ustaca manipüle etmişti. Elbette ki, hem Gilbert ve George'da, hem de Mapplethorpe'da, kasıtlı sansasyonelliğin tavrın ayrılmaz bir parçası olduğunu görüyoruz. Mapplethorpe'un, o zamana kadar sanatın kurumlarınca temsil edilmemiş olan sado-mazoşizm ve homo-erotik teşhir gibi öğeleri ustaca gündeme getirmesinde olduğu gibi, mahrem olanın cüretkarca ifşasından doğan sansasyonelliğin, postmodern duyarlılığın önünü açtığı yol kapsamında günümüze gelene kadar daha nice yeni sanatçıların yıldızını parlattığı da bir gerçektir. Daha yakın zamanlarda, kirli iççamaşırıları ve içki şişeleriyle dolu yatağını beyaz galeri duvarları arasında sergileyerek bundan sanatsal anlamda takdir bekleyen Tracey Emin'in, ya da işlerinde ensest ve cinayet gibi konuları işleyen ve kamusal kimliğini cafcıflı bir travesti olarak sergilemeyi tercih eden Grayson Perry'nin, Eşcinsel Sanatı'ni örneklemekte olmasa bile, sanatsal yelpazede konumlanmak adına Mapplethorpe ile aynı paydada kesiştiğini söylemek yanlış olmaz.

POSTMODERN TEORİ VE SANAT – HAYAT DÜALİZMİ

Sanatın, sanat dışındaki edimler ve güncel hayata ait pratiklerle olan ilişkisi, sanat tarihinde, bazen sanatsal üretimi ve bunun içeriğini etkileyecek derecede önemsenen bir sorun olarak sanatçıların gündeminde yer almıştır. Modernizmin tarihi, aynı zamanda, estetik tecrübenin, estetik hazzın ve estetik kategorilerin özerk pratikler olarak yerleşikleşmesi ile paralel bir şekilde ilerlemiş ve toplum nezdindeki sanat imgesinin etrafını çevreleyen (ve günümüz dünyasında da hala geçerliliğini koruyan) ilahi, dokunulmaz halenin oluşmasında etkin rol oynamıştır. Bu süreç içerisinde, sanatçı biyografilerindeki abartılı ve dramatik anlatımlar, sanat dehasına ait (marazi, eksantrik, sıradışı karakter, ebedi yalnızlığa mahkumiyet, sosyal uyumsuzluklar vs. gibi) klişeler ve sanatçının herhangi bir meslek sahibi olarak değil de, yüce, neredeyse ilahi bir olguya hizmet eden bir yaratıcı olarak kabul görmesi gibi etmenler bir araya gelerek, sanat imgesinin etrafını güncel yaşama karşı kutsal bir zırh gibi kuşatmışlardır. Aynı süreç, modern toplumun da, artık bağımsız bir estetik alan olarak yapılmış olan sanat karşısında konumlanmasını şekillendirmiş; bireyin ve toplumun estetik nesne ve estetik tecrübe ile ilişkisini sosyal ve ahlaki bir çerçeve üzerinden yeniden tanımlamıştır.

XVIII. yüzyılın ikinci yarısına doğru, Avrupa’da, ödünç veren kütüphanelerin, popüler edebiyat eleştirisinin, halka açık resim sergilerinin, dinsel olmayan konserlerin kurumsallaşması, sanat üretiminin muhatabı olan daha geniş bir kamuoyunun ortaya çıkmasına neden olurken; bu kurumların işleyişi, sanat izleyicisini oluşturan çeşitli sosyal sınıf ve grupların aralarındaki farkları ve hiyerarşiyi belirleyen bir işleve hizmet eden bazı yeni yaklaşımları da beraberinde getirmişti. Sanat, güzel sanatlar ve zanaat şeklinde, bölünerek ve detaylanarak yeniden yapılanırken; bu yeni anlayış, artık gündelik yaşamda burjuvazi ve soyluları halktan ayırmaya yardımcı olan ‘estetik duygular, kibar zevkler, soylu duyarlılıklar’ türünden yeni bir terminolojinin doğmasına önyak oluyordu. Sanat ve sanatçı,

toplumsal hiyerarşilerdeki dikey hareketlerin temsilinde, gittikçe artan, simgesel fakat etkin bir öneme haiz olduğu ölçüde, kutsallık statüsüyle taçlandırılıyordu. Larry Shiner, modernite sürecinde, sanatçının toplumsal statüsünün aristokrasi nezdindeki (olumlu yönde) değişimini somutlaştırmak adına Voltaire'e değinir. "Hiçbir şey XVIII. Yüzyılda sanatçıların statüsünün nasıl bir değişime uğradığını Voltaire'in kariyerinden daha iyi gösteremez. Voltaire 1726 yılında hakaret ettiği bir soylunun uşakları tarafından dövülüyor, soylunun şikayeti üzerine Bastille hapisanesine atılıyor ve sonunda Paris'ten sürülüyor –bütün bunlar olurken de salonlarının müdavimi olduğu Paris aristokrasisinden neredeyse hiç ses çıkmıyordu. Elli yıllık sürgünden sonra (1778) yeniden Paris'e döndüğünde ise caddelerde alkışlarla karşılanıp Academie Française tarafından baş tacı edilmekle kalmıyor, aynı aristokrasi bu sefer onu kayırmak için yarışlıyordu. Voltaire ertesine sene öldüğünde, biraz tereddütten sonra kilise töreniyle gömülmeyi reddettiğinden dolayı cesedi fahişeler, hırsızlar ve aktörlerin topluca gömüldüğü bir çukura atılma tehlikesiyle karşı karşıya olduğundan gizlice defnedildi. Fakat on yıl sonra Devrim, kilisenin malvarlığına el koyup da devasa neoklasik St. Genevieve kilisesini Fransa'nın 'büyük adamlarının' Pantheon'una çevirdiğinde buraya naaşı ilk konanlardan biri Voltaire oluyordu."²³ Bu değişime paralel bir şekilde, daha Mozart dönemine kadar yaygınlıkla salon toplantıları türünden faaliyetlere arka plan olarak icra edilen klasik müzik, aynı yüzyılın sonuna doğru Beethoven imgesi ile birlikte saygı ile dinlenmesi gereken kutsal bir ritüel karakteri kazanmaya başlıyor; aristokların daha çok dedikodu ve şamataları ile iştirak ettikleri opera salonlarında sessiz ve ciddi bir edayla müziği dinlemek tavrı yaygınlaşıyor, sahnedeki aristokrat koltukları (sağladıkları ayrıcalıkla birlikte) kaldırılıyordu.

Clement Greenberg'in 1930'lardan itibaren teorileştirdiği ve sonradan modernist sanatın tanımlanması için yaygınlıkla referans alınan; dış göndermelerden arınarak kendine ve malzemesine yönelmiş, salt estetikle ilgili, saflaştırılmış bir sanat anlayışı, aslında XVIII. yüzyıldan itibaren toplumsal hayatın tüm katmanlarında

²³ Larry SHINER, Sanatın İcadı, Çev. İsmail Türkmen, 164-165

yerleşik hale gelen modernist gelenek üzerine temelleniyordu. Bu süreç dahilinde, XIX. Yüzyılın başlarına gelindiğinde, müzik, dinsel ve toplumsal bağlamından ayrılarak, salt enstümental olan kompozisyonların yeğlendiği bir yöne doğru evriliyordu. Daha önceleri dinsel ve sosyal içerikten bağımsız olduğu için mevcudiyet alanı bulamayan enstrumantal müzik, bu yeni perspektifte, kendi özgül doğasını yansıtan, faydasallıktan arınmış, salt ve mutlak bir tinselliğe hizmet eden estetik bir anlayış olarak tercih ediliyordu. Edebiyatı oluşturan bileşenler birer birer kendilerine has alanlar olarak ayrılmaya başladıkça; bilimsel yazılar, tarih, vaaz, mektup gibi türlerin özerkleşmesiyle açılan boşlukta, yaratıcı yazın, modern anlamda edebiyat olarak ortaya çıkıyordu. Bu yeni kategori, Alman romantik kuramcıları ve İngiliz romantik şairleri tarafından, akıl ve bilimin kavrayabileceğinden daha derin hakikatleri ifade eden, yaratıcı hayal gücüne dayalı bir tür olarak, eski edebiyat anlayışından daha farklı bir şekilde tarif ediliyordu. Sanatçı imgesi de, buna bağlı olarak, bazen toplumun, bazen de kendilerinin hız verdiği bir ivmeyle kutsallık derecesinde bir itibar kazanıyordu. Daha önceleri Hıristiyan azizlerine atfedilen, çekilen çilelerin ve yalnızlığın aslında seçilmişliğin bir alameti olduğu fikri, artık sanatçı imgesinde başat bir unsur olarak kabul görmüştü. Bütün bu süreç içerisinde, sanat dalları, eskiden dahil oldukları genel bütün içinden ayrışarak tinsel bir yüceliğin ifadesi olan özerk estetik kategoriler halinde yapılandılar.

İlerleyen zaman içerisinde, avangart yaklaşımlar ve zengin fakat kısa vadeli bir üslupsal çeşitlenme süreciyle yaygınlık kazanan modernizm; müzelerin, ticari galerilerin, uluslararası sergi ağlarının, eleştirilenlik ve teorisyenliğin kapitalizm ile profesyonel bir yapılanma halinde bütünleşmesiyle, geliştiği ölçüde sokaktaki insanla yakın bağlarını yitirmiş bir sanat sisteminin doğmasına neden olmuştur. Daha sonraları bazı postmodernist yaklaşımlar, sanatın, kendine atfettiği değerlerin ve yaşamla olan ilişkisinin derin problemler taşıdığını ifade eden bazı eleştirileri gündeme getirdiler. Bu eleştiriler, sanatın, hem özü ve ne olduğu (ya da olması gerektiği) ile ilgili ontolojik kaygıları, hem de çevresi ve izleyicisiyle olan ilişkisiyle ilgili pratik sorunları ele alıyordu. Sanatın yüzyıllar boyunca amaçsallıktan ve faydasallıktan arınarak estetik üzerine odaklanan bir anlayışa doğru evrilmesi, bu

bakış açısına göre, onun toplumla olan bağlarını zayıflatarak, kendi içine çekilmiş, pasif ve elitist bir konuma kaymasına neden olmuştu. Fildişi kulelerinde yaşayan sanatçıların sadece sanatsal üretimlerinde değil, bunu toplumla paylaşımlarında da aynı kopukluğun izlerini gözlemlemek mümkündü. Sanatçı, toplumun diğer bireylerinden –soyut ya da simgesel anlamda– daha ayrıcalıklı, daha üstün bir konumda değerlendirilmekle, zaten sanat izleyicisiyle arasında (kendi lehine) hiyerarşik ve tek yönlü bir ilişki kurmuş oluyordu. Müze mekanının, dahil ettiği her nesneye de otomatikman bulaştırdığı kutsallık ve arınmışlık payesi; sanat eseri için uygun görülen sergi mekanının, beyaz duvarlarla kaplı, sessizlik ve boşluk hissiyle donatılmış kurgusu, sanatı güncel hayattan yalıtın unsurlar olarak eleştirilerin odağına yerleşiyordu. Postmodernistlere göre, modernizmin (ya da en azından Greenberg versiyonunun); figürasyon, temsil (representation), tarihsel referanslar, anlatımsallık (narrative), sosyal gerçekçilik, politika gibi pek çok içeriksel olguyu, saflaşmak adına vazgeçilmesi gereken etmenler olarak görsel sanatlardan uzaklaştırmaya çalışması, nihayetinde, hayatın gündelik yaşam düzleminde gerçekleşen pratikleri ile bağları kopmuş, sosyal problemler ve gereksinimler ile ilgilenmeyen bir sanat/sanatçı profilini doğurmuştu. Bu sanatçı profili ile toplum arasında açılan mesafede baş gösteren ve postmodern teorisinin hassaslıkla üzerinde durduğu sorunlardan bir tanesi de sanatçının kamusal alan karşısındaki tutumu ile ilgilidir.

Sanat Eseri Ve Kamusal Alan

Modernizm ve onu takip eden postmodernizm süreçlerinde, diğer pek çok olgunun aksine, değişmek şöyle dursun, neredeyse sarsılmaz bir ivmeyle gelişimini sürdüren durumlardan başlıcası, sanatın kapitalist sistem ve piyasayla olan ilişkisidir. Sanat eserlerinin birinci el ve ikinci el piyasaları, uluslararası arenada bitmek bilmeyen bir enerjiyle, modernite – postmodernite geçişini hiçe sayarak katlanmaya devam ederken; kamusal kurumların ve özel teşebbüsün sanat fonlarına ayırdığı meblalar sürekli artmıştır. Bu durum beraberinde, kamusal alanda, şirket binaları ve

plazalar için gerçekleştirilen sanatsal projelerin artmasını ve şahısların/koleksiyonerlerin yanında, kamusal/özel kurumların da sanat alımlarına dahil olmasını getirmiştir. Elbette ki, geçen zaman içinde bu konudaki tercihler de bir değişim süreci yaşamıştır. Bu değişimi postmodernist bir bakış açısıyla yorumlayan Larry Shiner, kamusal sanata yönelik ihtiyaçlarla modernist uygulamalar arasındaki çelişkilerin üzerinde durmaktadır. “Kamusal sanat eserlerinin çoğu estetik seyre dalma amacıyla yapılmış kendine yeten soyut heykellerdir ve bunların bir kısmı, örneğin Chicago şehir merkezindeki kocaman Picasso’nun yahut Pittsburg’daki Serra parçasının yaptığı gibi, buldukları mekanları güzelleştiriyorlar. Ne var ki nasıl atın üzerindeki tunçtan general devri çoktan geçti ise artık bugün estetik seyir için yapılan kendine yeten eserlerin egemenliği de tehdit altındadır ve bu tehdit sadece doğrudan doğruya seyirciye hitap eden renkli karma sanat eserlerinden değil aynı zamanda da bir yandan görsel bağlanmayı hedeflerken öte yandan da oturma, toplanma yahut oyun oynama mekanları yaratmaya çalışarak sanatla zanaatı birleştiren Mary Miss yahut Scott Burton gibi sanatçıların kamusal mekanlar için yaptıkları tasarımlardan gelmektedir.”²⁴

Bazı sanatçıların modernist yaklaşımları ile postmodernist duyarlılığın kamusal alandaki karşılıklı konumunu irdelemek adına, Shiner, 1980’li yıllarda tartışma yaratmış iki yapıtı örnek gösterir: Richard Serra’nın New York’taki Yatık Kemer’i ile Maya Lin’in Washington, D.C.’deki Vietnam Gazileri Anıtı (Resim 23. ve 24.).

Serra’nın 1981 tarihli heykeli, ofis binalarının önünde bulunan bir meydanı boydan boya bölen, yüksekliği dört metreyi bulan çelik bir duvardı ve çevrede çalışan insanlar tarafından, estetik nedenlerden ziyade, meydanın kullanımını mahvettiği iddiası ile karşı karşıya kalmış ve kaldırılması istemi ile dava açılmıştı. Serra ise savunmasında heykelin mekana özel olduğunu vurgulayarak, yerinin değiştirilmesi durumunda sanat eserinin hiç bir özelliğinin kalmayacağını belirtiyordu. Elbette ki burada dikkati çeken, Serra’nın argümanlarının ve

²⁴ Larry SHINER, Sanatın İcadı, Çev. İsmail Türkmen, 441

konumunun, bir önceki bölümde, tarihsel bağlamı içerisinde özetlenen modernist sanat görüşünün neredeyse tüm donelerini taşımasıdır. Eserin kutsal bir nesne, sanatçının ise toplumun geri kalanından ayrıcalıklı konumda olan yaratıcı bir dahi olarak kabul edildiği bu bakış açısına göre, sanat yapıtının gündelik hayata ait diğer olgulardan daha tinsel ve üstün olan mevcudiyeti, ona güncel yaşamın ihtiyaç ve işlevlerinden daha öncelikli bir durum atfediyordu. Kamusal pratiklerle sanat eserinin karşı karşıya geldiği durumlarda ise, halkın fikrinin sanatçı ya da sanat eleştirmenlerinininkinden üstün tutulması kabul edilemez bir görüş idi. Bu örnekteki yapıta daha dikkatli baktığımızda, yapıtın fiziksel özelliklerinin ve ait olduğu mekana gerçekleştirdiği müdahalenin de, daha baştan, onunla karşı karşıya kalacak insanların yapıtın yerleştirildiği meydan ile olan ilişkisiyle çatışacak bir nitelikte olduğunu hissetmek mümkündür. Sonuçta, bütün bu tartışmalarla birlikte, sanat basımının öfke dolu tepkisine rağmen, eser 1989 yılında kaldırılmıştır.

Diğer örnekte ise, sanat eserinin kamusal ihtiyaçlarla daha en baştan çatışması ya da onlara meydan okumasından çok farklı olarak, eserin sosyal gereklilikleri kendi estetik bütünlüğüyle harmanlamaya gayret eden bir tutum içinde olduğunu görürüz. Maya Lin'in 1982 tarihli Vietnam Gazileri Anıtı, bu savaşta ölen insanların isimlerinin sıralı bir halde yazılı olduğu uzun ve alçak bir duvardan oluşmaktadır. İlk inşa edildiğinde ayrıksı biçimsel konumu nedeniyle eleştirilen ve aynı meydana başka bir figür anıtın dikilmesine neden olan yapıt; zamanla, meydanı ziyaret eden insanların mekanı kullanma ihtiyaçlarıyla birebir ilişki içine girebilen, işlev ve estetiği bir arada değerlendiren, sanatsal ifadenin demokratik bir duyarlılıkla uygulandığı bir sanatsal anlayışa örnek olmuştur.

SONUÇ

Postmodern teori genel olarak modernitenin olumsuz saptalamaları ve uygulamalarını hedef alan eleştirel bir söylem olarak ortaya konulmuştu ve kendisi bu olumsuzlukların yerini almamak için zamanla her türlü sabit, totalleştirici ve genelleşici konumu reddederek, nihilizme varan bir eylemsizlik ve reddetme refleksi geliştirdi. Aydınlanma projesinin, aklın önderliğinde tüm sosyal katmanları kapsayacak şekilde yayılan toplumsal dönüşüm ülküsünün; sömürge düzeni, dünya savaşları, soykırım ve küresel eşitsizlik gibi, iddiasıyla tamamen ters düşecek derecede irrasyonel sonuçlar doğurduğunu saptayan postmodernistler; tarih, sosyoloji, felsefe, gibi pek çok disiplin üzerinden bir karşı taarruza geçtiler ve bütün bu eleştiri ve yeni önermelerin sanat üzerinde kapsamlı bir etkisi oldu. Postmodernizmin doğasına uygun olarak, çoğu zaman bu eleştirel söylemin bizzat sanat üzerinden de yürütüldüğünü ve teorinin de sanatsal pratiklerden karşılıklı ve eş zamanlı bir şekilde etkilendiğini söylemek gerekir. Hayatı oluşturan hemen her düzlemi kapsamına alması nedeniyle, büyük bir çeşitlilik arz eden bu eleştiriye, belirli ana başlıklara ayırarak incelemeye ve sanatla arasındaki etkileşimi ortaya koymaya çalıştık. İçinde bulunduğumuz zaman diliminden yakın geçmişe doğru baktığımızda, en ateşli savunucularının bile, postmodernizmin, aşırı popüleleşen toplumsal imgesi nedeniyle itibar kaybettiğini kabul ettiklerini görüyoruz. Hal Foster'ın sağduyu sahibi bir tutumla dile getirdiği özeleştirisini bunu çok iyi bir şekilde ifade ediyor: "Postmodernistler kaybetmedi. Fakat bir anlamda daha kötüsü oldu: Bir trend muamelesi gören postmodernizm demode oldu."²⁵

Postmodernist stratejiler çoğu disiplinde, doğaları gereği, sonuna kadar götürüldükleri durumda hiçliğe ya da kayıtsızlığa varacak bir değer reddiyle sonuçlanma eğilimindedirler. Her ne kadar büyük bir çoğulculuk ve tepkisellik iddiası barındırsa da, politikanın, sürekli zemin değiştiren göstergelerden oluşan bir

²⁵ Eleanor HEARTLEY, Postmodernism, 77

oyuna dönüştürülmesi, politik mücadelenin sokaklardan soyut bir strateji zeminine (bir anlamda fildişi kuleye) kaymasına neden olmuş ve bu da olumlu ya da olumsuz olsun, tüm politik değerlerin anlamını yitirmesiyle sonuçlanmıştır. Benzer bir şekilde, sanatsal üretimde yaratıcı bir dehaya sahip olan sanatçı anlayışını alaşağı eden postmodernist söylem, bunun karşısında, yetenek, tecrübe, bilgi, donanım gibi her türlü niceliği dışlayan ve bu yönüyle tamamen demokratik olması beklenen bir sanat fikri geliştirmeye koyulmuştur. Elitist ve normatif olmaktan uzak, tabana yayılmış, hayatla ilişki içinde, çoğulcu ve katılımcı bir sanatsal üretim/tüketim düzenini savunan bu eleştirel yaklaşım, aynı zamanda orjinallik, başyapıt ve aidiyet gibi kavramlarla da sürekli ihtilaf halinde olduğu halde, nihayetinde, en ateşli bir şekilde savunulduğu 1980'lerde bile tarihteki en kapitalist sanat piyasasının oluşmasına mani olamamıştır.

Cinsel, sosyal ya da ırksal temelli her türlü azınlık grubunun sesini duyurabilmesi ve mücadelesini toplumsal katmanlara yayabilmesi için güçlü bir eleştirel irade ortaya koyan postmodernizm, tüm kurumlarıyla bu ereğin bir platformu olarak gördüğü sanatın iki yoldan değer kaybetmesine neden olmuştur. Bunların ilki; azınlık vurgusuna, farklılıklara ve marjinalliğe gösterilen imtiyazlı tutumun, zaman içerisinde, biçim ve içeriğiyle sanatsal üretimin önüne geçecek bir popülerlik/yaygınlık kazanması ve sonuç olarak da, sahip olduğu azınlık statüsünü, bundan doğan farklılık ya da marjinalliği vurgulamaktan başka hiçbir sanatsal değer geliştiremeyen kolaycı bir sanatçı sınıfının oluşmasıdır. Tüm sanatsal kariyerini feminizme adanmış kadın sanatçılar, tamamen eşcinsellikle ilgili işler üreten eşcinseller ya da yapıtlarına bakarak rahatlıkla hangi ırksal kökene ait olduğunu tespit edebileceğimiz diğer azınlık grubu üyeleri, postmodernizmin sanat tarihine armağan ettiği ve hala güçlü bir şekilde mevcudiyetini sürdüren unsurların başında gelmektedir. Diğer bir olumsuzluk ise, özellikle coğrafi konumuyla azınlık durumunda olan ya da modernizmin ötekisi konumunda kalmış kimi grupların, postmodernizm rüzgarıyla, bu özelliklerini ön plana çıkararak Batı'da kabul görececeklerini kavramaları sonucu ortaya çıkmıştır. Bu gruba dahil olan sanatçılar, ortada dönen samimiyetten uzak, yerellik/otantiklik keşfi oyunundan pay kapabilmek

için, aslında, kendilerini kendi coğrafyalarının turisti konumuna indirgeyen bir pozisyona sokmuşlardır. Modernizmi besleyen Batı-dışı kaynakların hakkını veren ve bu durumun arkaplanında yuvalanmış üstü örtülü oryantalizmin eleştirisini kapsamlı bir şekilde ortaya koyan postmodernist söylem, ironik bir şekilde, benzer bir oryantalist tavrın, bu sefer bizzat Batılı olmayan sanatçılar tarafından tekrar üretilmesine meydan veren bir entellektüel hareket alanı yaratmıştır. Bugün postmodernizmin, eskisine göre çok daha geniş bir kimliksel yelpazeden gelen sanatçılara ulaşabiliyor olmamızdaki rolünü inkar edemeyiz; fakat bu, aynı zamanda günümüz sanat piyasasının bu kimliksel çeşitliliğe yapılan vurguyu pek çok yoldan manipüle ettiği gerçeğini değiştirmemektedir.

Birinin olumlu, diğerinin ise olumsuz olduğu savlanan iki değer arasında sıkışıp kalmanın ve sürekli bu değerler kutupsallığına tabi kalmanın kısıtlayıcılığından kurtulmayı hedefleyen postmodernist yaklaşım; orjinal/kopya, belgesel/kurgusal, ticari/sanatsal, kişisel/toplumsal, avangart/kiç gibi pek çok düaliteyi yapıbozumuna uğratma yoluna gitmiştir. Bu teorik çabanın, pratikte, bazı sanatçılara yeni önermeler ve daha girift estetik yaklaşımlar geliştirme fırsatı verdiğini, bazı durumlarda ise olumlu ya da olumsuz olsun, tüm değerlerin üzerine oturduğu zemini dinamitleyerek, tüm bu değerleri hükümsüz kıldığını söylemek gerekir. Sokakta, yerde gördüğümüz durumda bir çöp muamelesi yapacağımız bir nesnenin, nerdeyse sonsuz bir estetik asimilasyon gücüyle donatılmış olan müze mekanında bir başyapıt olarak algılanabiliyor oluşunda, postmodernizmin, karşılıklı konumlanan değerlerle oynadığı teorik oyunlarının etkisi büyüktür.

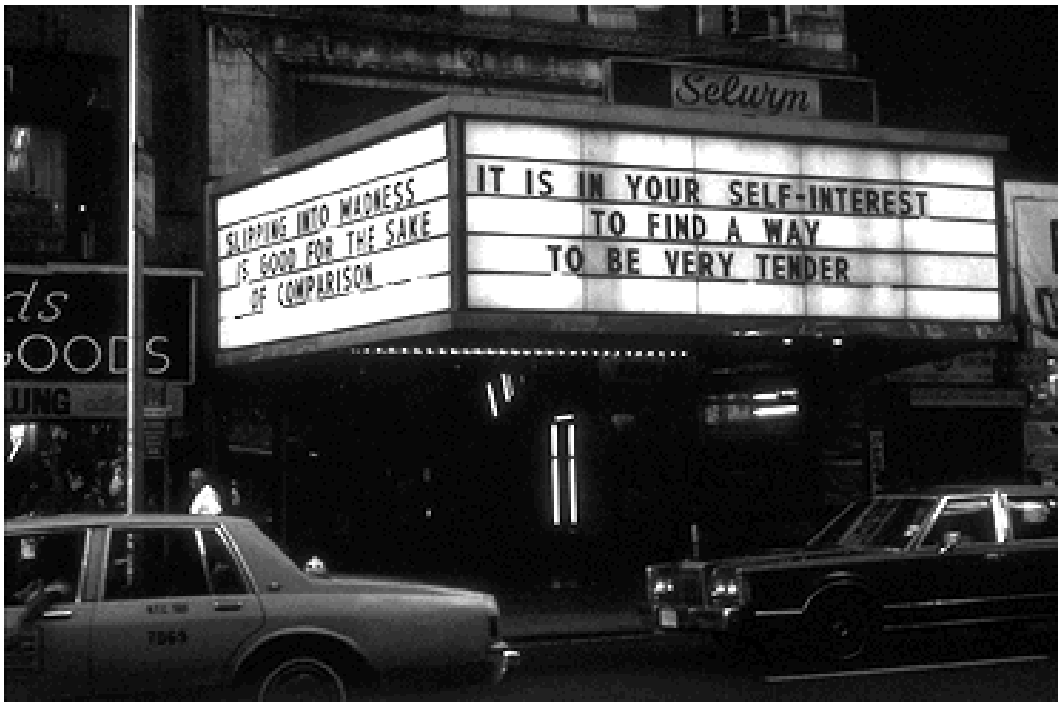
Eser metnimde, postmodern teorinin, estetik söylem ve pratik üzerine getirdiği açılımları, bunlarda önemli rol oynayan anahtar kavramlar eşliğinde, ana başlıklara ayırarak ve sanatçı, akım ve yapıtlarla örneklendirerek incelemeye çalıştım. Mevcut yeni açılımların, çoğu durumda bir madalyonun iki yüzü kadar birbiriyle ilintili olan, hem olumlu, hem de olumsuz etkilerini ortaya koymak konusunda, olabildiğince önyargısız bir tavırla hareket etmeye özen gösterdim. Günümüzde bir sanatçı için, sanatına postmodernist bir unsur katmanın, herhalde, postmodernitenin etkilerinden

tamamen muaf olmaya çalışmaktan çok daha kolay bir çaba olacağını belirtmek gerekir. Geçtiğimizi onyıllar boyunca, soluduğumuz atmosfer gibi tüm toplumsal katmanlara sirayet etmiş olan postmodern durum, konumunu ve duruşunu belirlemeye gayret eden her sanatçıyı, mevcudiyetini dikkate almak zorunda bırakmıştır. Kendi sanatsal üretimime temel teşkil eden motivasyonların ardında da, bu tür bir teorik hesaplaşma bulunmaktadır. Postmodern teorinin eserlerimin üzerindeki etkilerinin başında, sanatsal üretimimi besleyen kaynakların çeşitliliğine ve ortaya konulan biçimin sanat-dışı alanların diliyle olan yakın ilişkisine verdiğim öncelik gelmektedir. Estetik olan alanlarla, estetik olmadığı öne sürülen alanlar arasındaki ayrımın tamamen kurgusal olduğunu savlayan postmodern görüş, benim, bir şekilde, sanat-dışı oluşumların görselliğinin sanata adapte edilmesi durumunda daha güçlü estetik etkiler elde edileceği fikrini geliştirmem üzerinde etkili olmuştur. Estetik mahiyet taşıyan bir fikrin ya da görsel kurgunun, vücut bulduğu platformun türüne göre nitelik değiştirdiği düşüncesi, beni bu platformları mukayese etme yoluna götürdü. Belgesel, bilimsel, didaktif ya da işlevsel olan estetik-dışı ifade alanlarının sanat için sağladığı kamufraj ve yanıltıcılık olanakları, bunları konvensiyonel anlatım yollarına yeğlememe neden oldu. Estetik değeri olan bir ifadenin, mevcudiyet nedeni itibarıyla bunu dile getirmek için uygun olmadığı düşünülecek bir platformda, daha güçlü ve orjinal bir kimliğe sahip olabileceği düşüncesiyle hareket ettim; şiir yerine resmi dilekçenin, peyzaj yerine topografik amaçlı bir grafiğin, natürmort yerine teknik kullanım kılavuzunun, bazen sanatsal bir kurgunun potansiyellerini daha özgün yollarla değerlendirebileceğini düşünüyorum. Bu sebeple, estetik dışı bir amaca hizmet eden ve didaktik bir görselliğin dilini sahiplenen, fakat neyi dikte ettiği ya da anlatmaya çalıştığı konusunda verdiği ipuçların her biri birbiriyle uyumsuz anlamları işaret eden bir yaklaşımın izleri, son işlerimde görülmektedir (Resim 25., 26., 27., 28., 29. ve 30.). Bu işlerde, sanatın, modernizmin sonuçta ulaştığı gibi, sadece kendi biçimiyle ilgilenen, salt estetik amaçlı bir kurgu mu olması gerektiği; yoksa, postmodernizmin tarif ettiği gibi, mesaj vermek, görüş belirtmek, politik olmak gibi estetik dışı niyetlere de tamamen açık olması mı gerektiği konusundaki tartışmada, her iki tutumla da tam olarak bağdaşmayan, daha çok bunların oluşturduğu bütünle hesaplaşma yoluna giden bir anlayış kendini ortaya koymaktadır.

EKLER



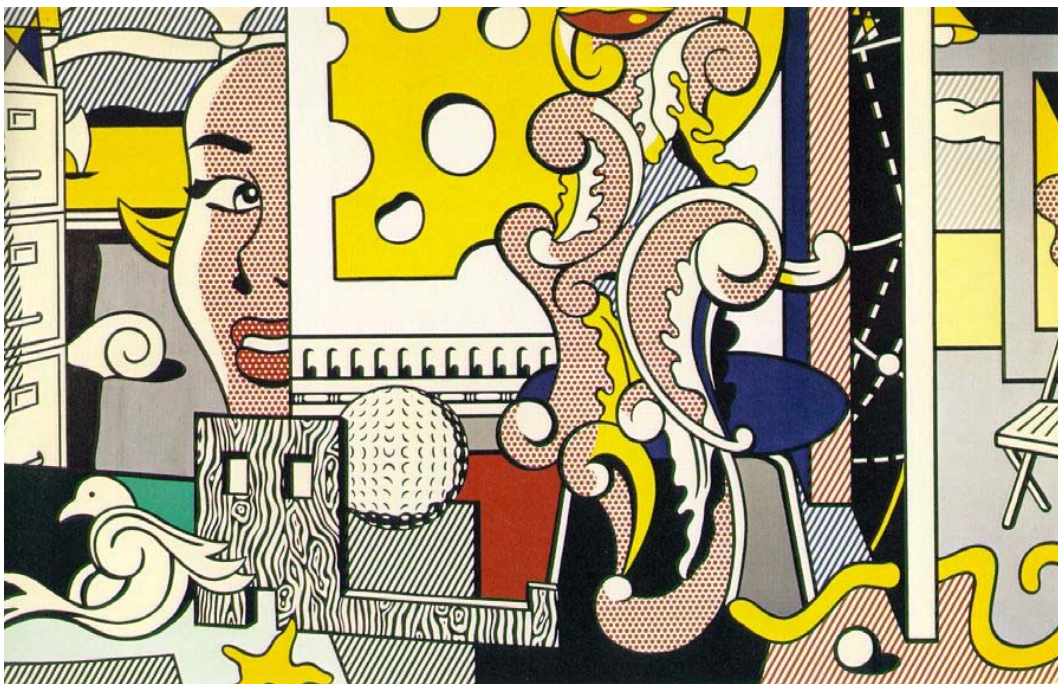
Resim 1.



Resim 2.



Resim 3.



Resim 4.



Resim 5.



Resim 6.



Resim 7.



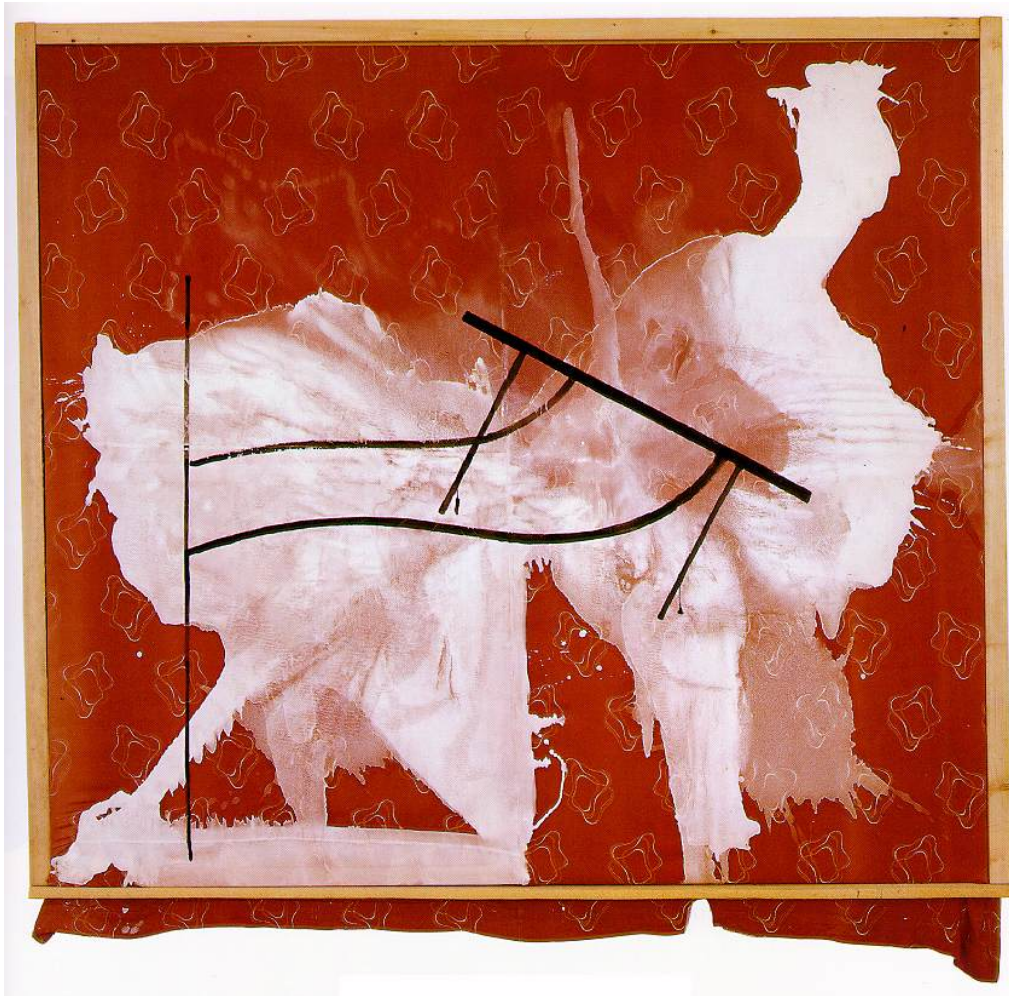
Resim 8.



Resim 9.



Resim 10.



Resim 11.



Resim 12.



Resim 13.



Resim 14.



Resim 15



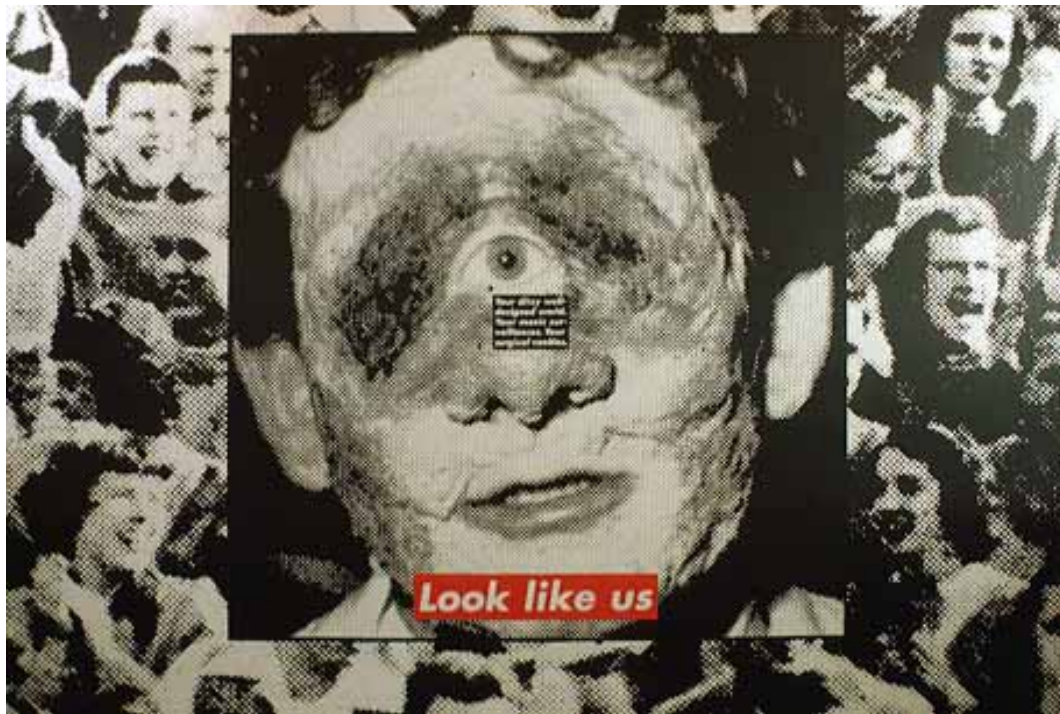
Resim 16.



Resim 17.



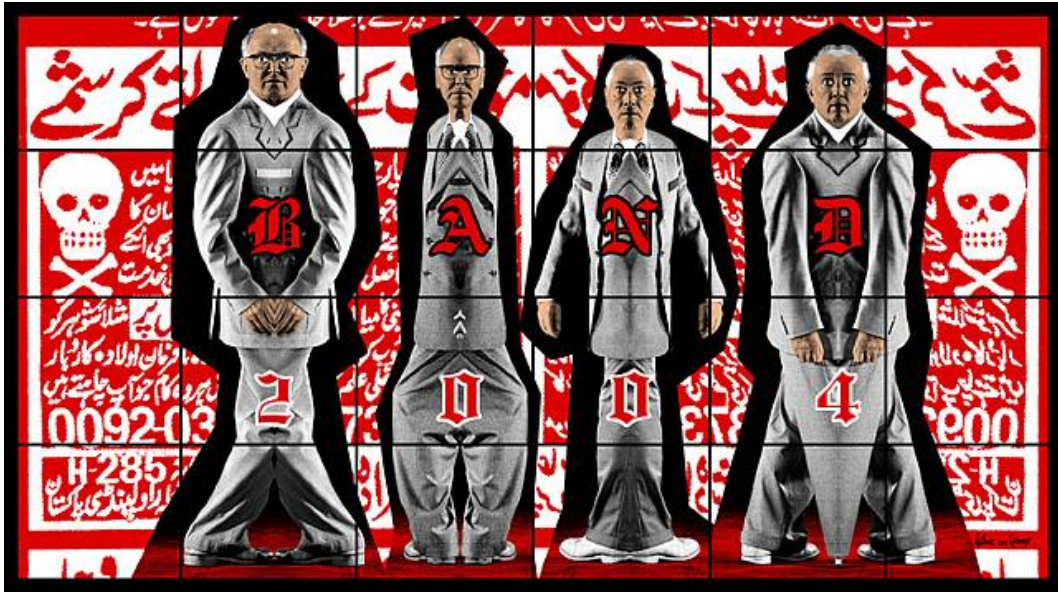
Resim 18.



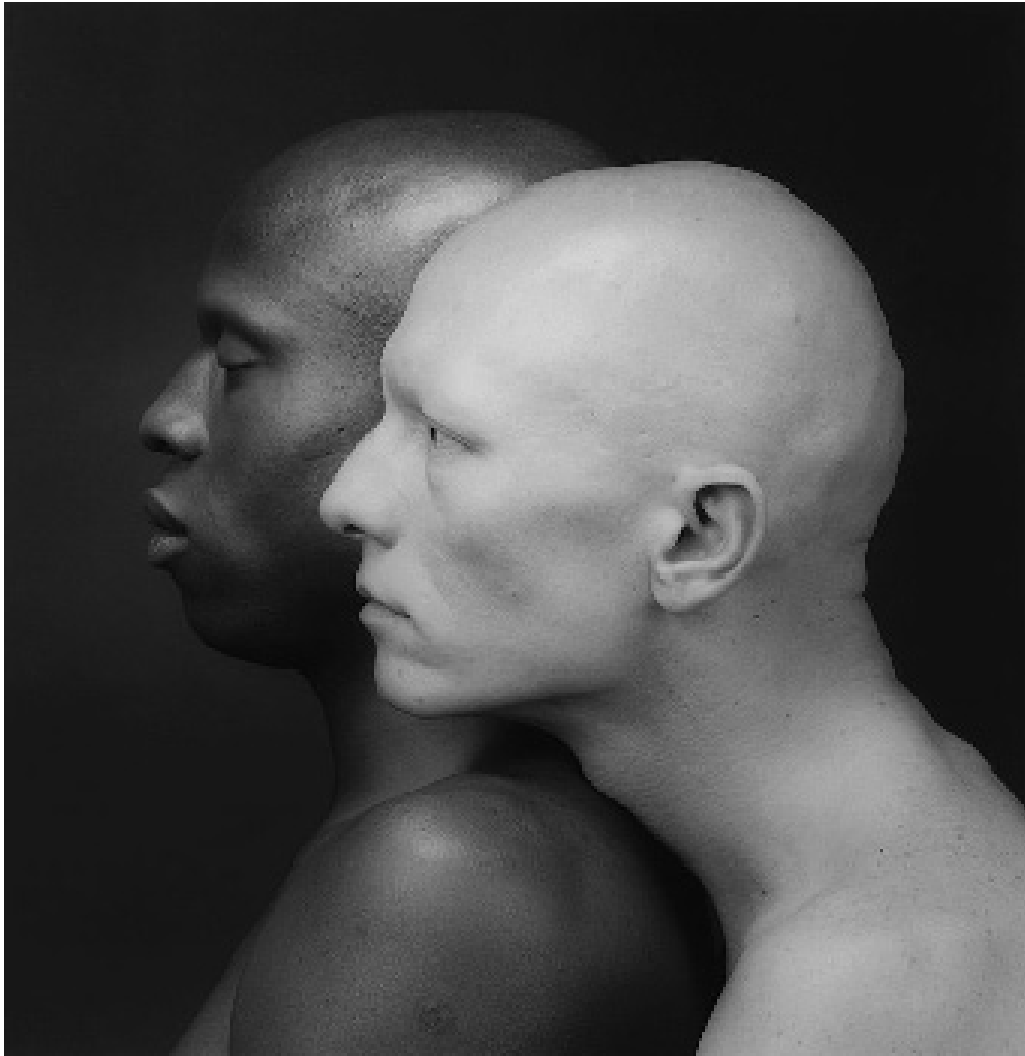
Resim 19.



Resim20.



Resim 21.



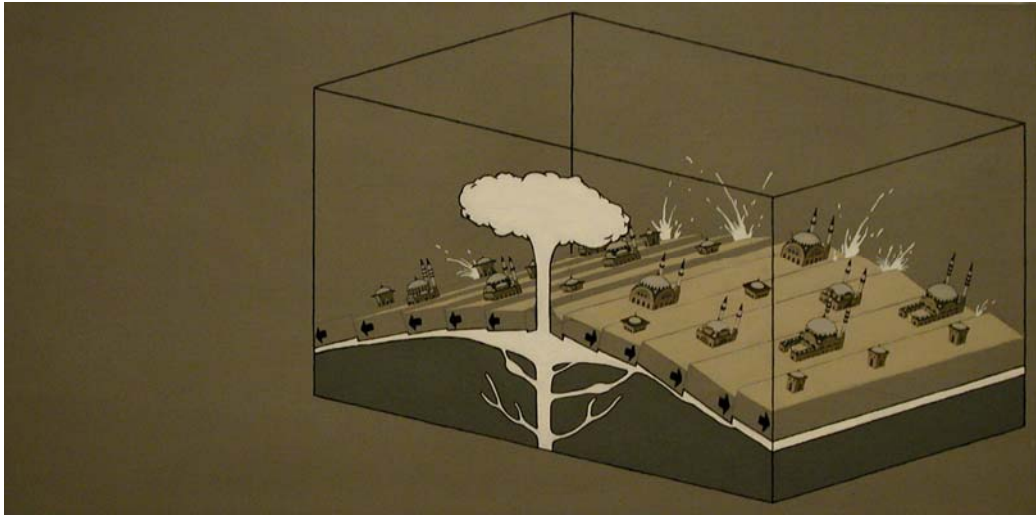
Resim 22.



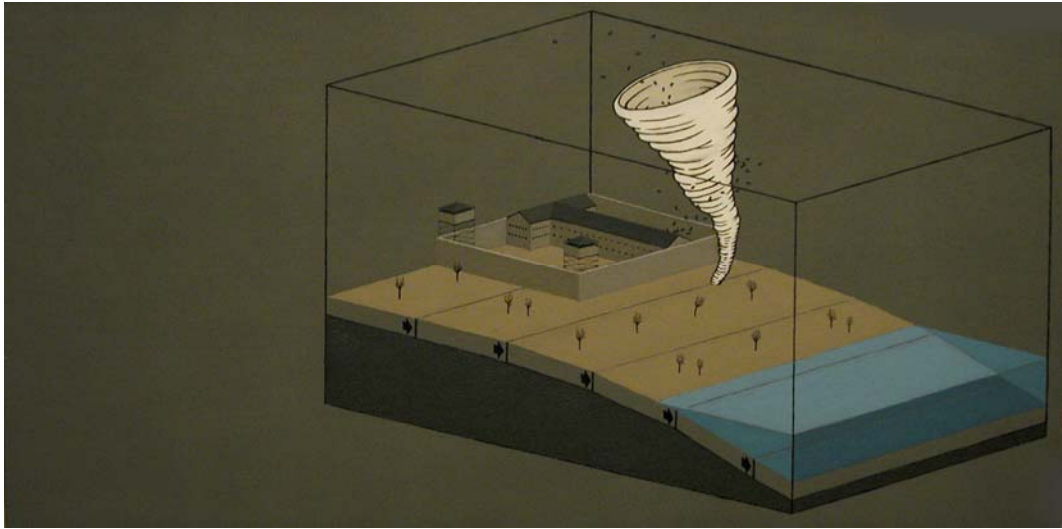
Resim 23.



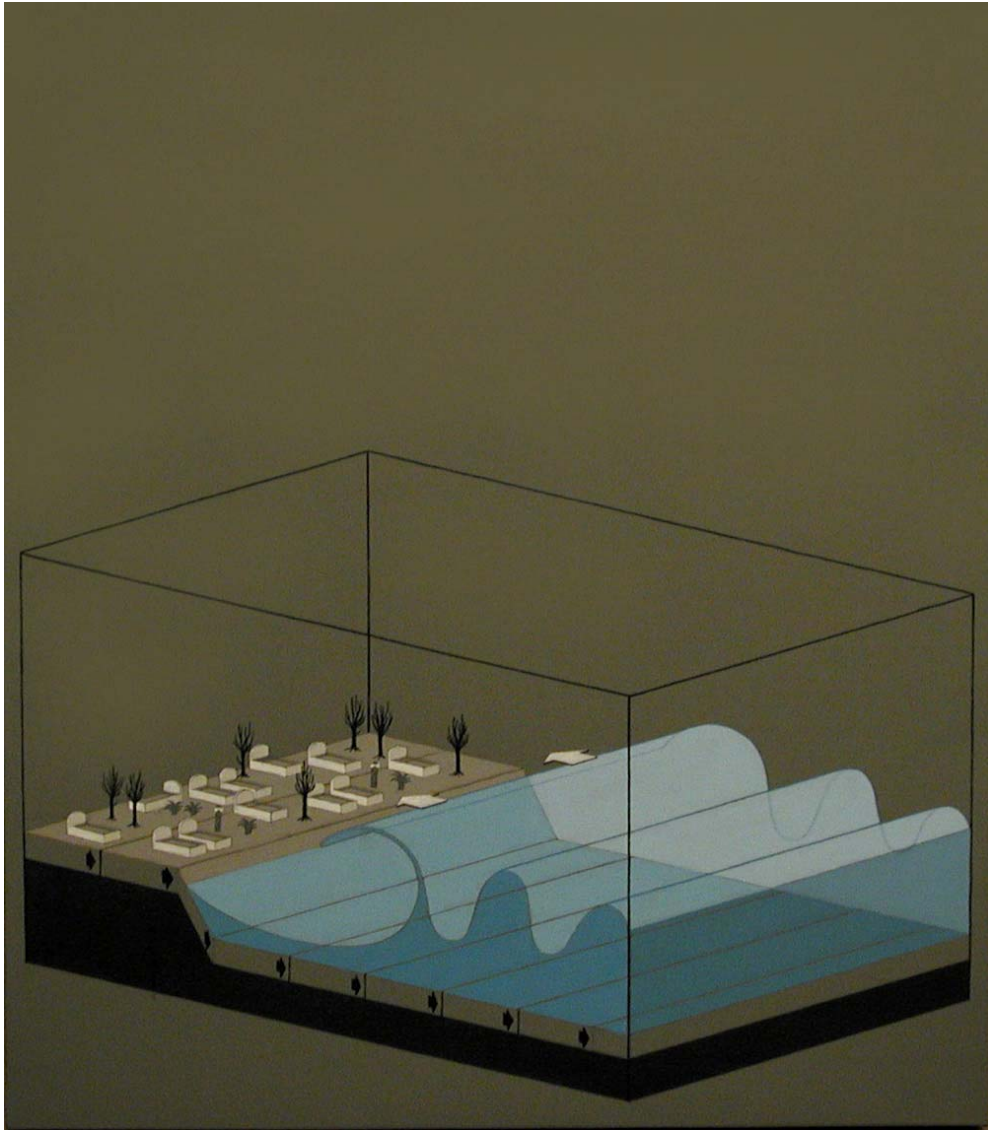
Resim 24.



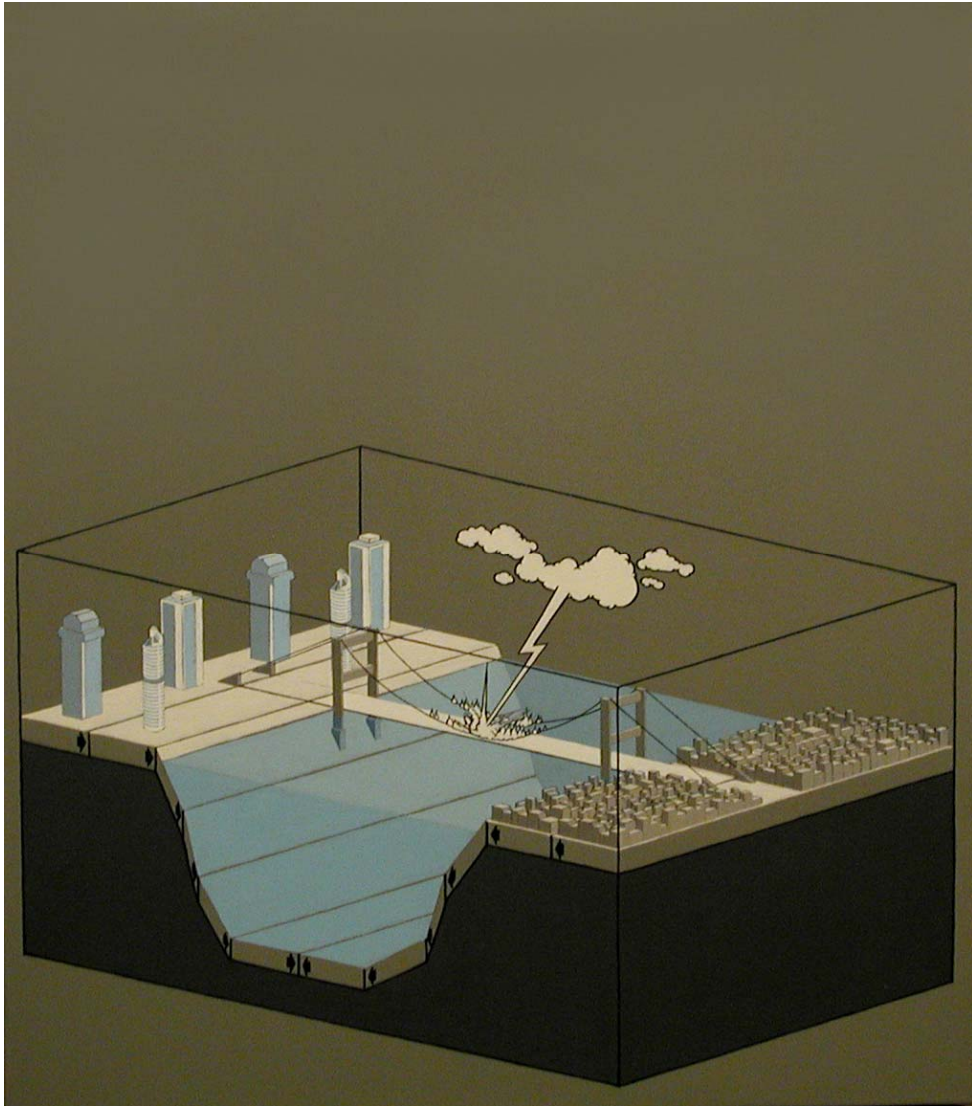
Resim 25.



Resim 26.



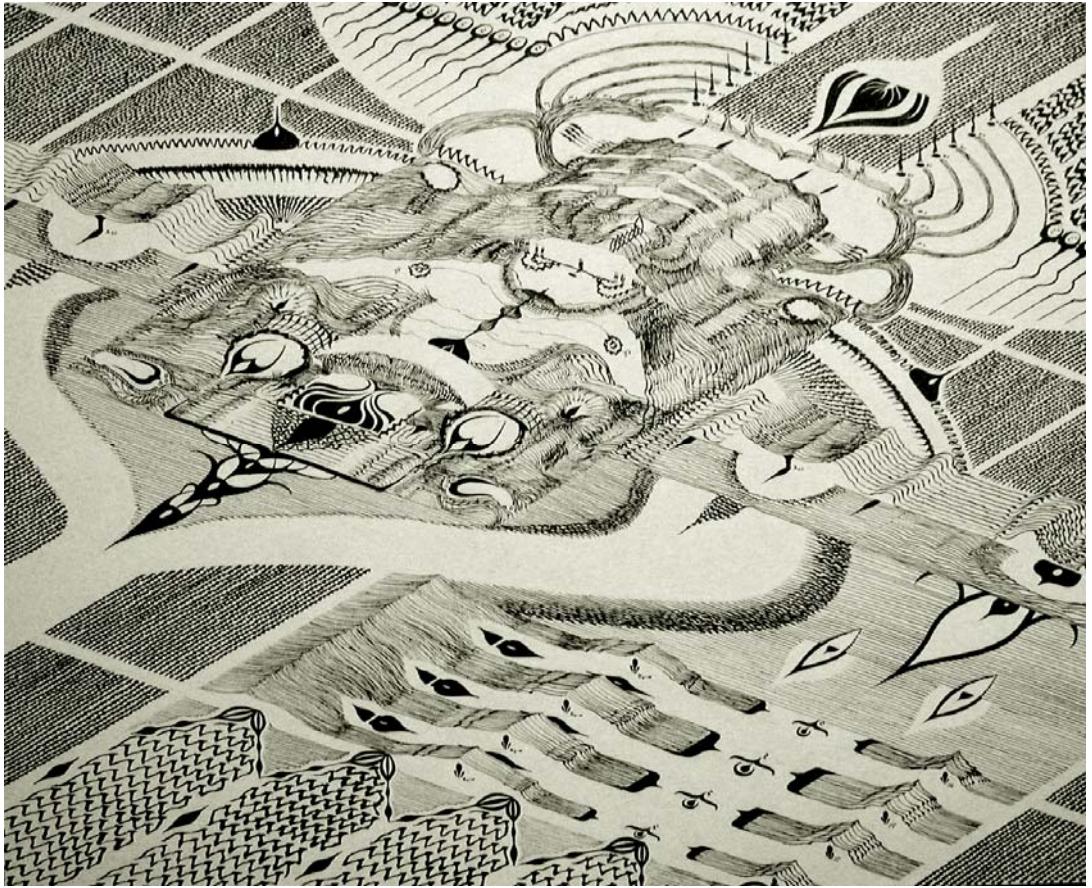
Resim 27.



Resim 28.



Resim 29.



Resim 30.

KAYNAKLAR

Kitaplar

AKAY, Ali (1997), **Postmodern Görüntü**, Bağlam Yayınları, İstanbul.

BAUMAN, Zygmunt (2000), **Postmodernizm Ve Hoşnutsuzlukları**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

BEST, S. – KELLNER, D. (1998), **Postmodern Teori**, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

BREUVART, V – SCHWABSKY, B. et al (2002), **Vitamin P – New Perspectives In Painting**, Phaidon Press, Londra.

CONNOR, Steven (2001), **Postmodernist Kültür – Çağdaş Olanın Kuramına Bir Giriş**, Çev. Doğan Şahiner, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

DOLTAŞ, Dilek (2003), **Postmodernizm Ve Eleştirisi**, İnkılap Yayınevi, İstanbul.

FEYERABEND, Paul (1999), **Yönteme Karşı**, Çev. Ertuğrul Başer, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

FINEBERG, Jonathan (2000), **Art Since 1940 – Strategies Of Being**, Laurence King Publishing, Londra.

HARVEY, David (1996), **Postmodernliğin Durumu**, Çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul.

HEARTLEY, Eleanor (2001), **Movements In Modern Art – Postmodernism**, Tate Publishing, Londra.

HOBSBAWN, Eric (2001), **Kısa 20. Yüzyıl – 1914-1991 Aşırılıklar Çağı**, Çev. Yavuz Alogan, Sarmal Yayınları, İstanbul.

KAHRAMAN, Hasan Bülent (2002), **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular Ve Öteleri...**, Everest Yayınları, İstanbul.

LUCIE-SMITH, Edward (1999), **Artoday**, Phaidon Press, Londra.

LUCY, Niall (2003), **Postmodern Edebiyat Kuramı**, Çev. Aslıhan Aksoy, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

MCROBBIE, Angela (1999), **Postmodernizm Ve Popüler Kültür**, Çev. Almıla Özdek, Sarmal Yayınevi, İstanbul

SERRAINO, P. – SHULMAN, J. (2000), **Modernism Rediscovered**, Taschen Press, Köln.

SHINER, Larry (2004), **Sanatın İcadı – Bir Kültür Tarihi**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

SOKAL, A. – BRICMONT, J. (2002), **Son Moda Saçmalar – Postmodern Aydınların Bilimi Kötüye Kullanmaları**, Çev. Memet Baydur, İletişim Yayınları, İstanbul.

TOURAINÉ, Alain (2000), **Modernliğin Eleştirisi**, Çev. Hülya Tufan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

WALLIS, Brian (1991), **Art After Modernism: Rethinking Representation**, Godine Publisher, Londra.

Makaleler

GREENBERG, Clement (1939), **Avant-Garde And Kitsch**, Partisan Review.

GREENBERG, Clement (1980), **Modern And Postmodern**, Arts 54, Sayı 6.

NERDRUM, Odd (1999), **Kitsch The Difficult Path**, ArtNews, Ekim.

NERDRUM, Odd (2000), **...On Kitsch**, ArtNews, Mayıs.

SONNTAG, Susan (1964), **Notes On Camp**, Partisan Review.

ÖZGEÇMİŞ

1977 yılında İzmir’de doğdu. 1985’ten itibaren İstanbul’da yaşamını sürdürmektedir. Cağaloğlu Anadolu Lisesi’ni bitirdikten sonra, Mimar Sinan Üniversitesi, Resim Bölümü’nde öğrenim görmeye başladı. 2001 yılında mezun oldu. 2005 yılında, postmodernizm ve sanat ilişkisi üzerine hazırladığı eser metni çalışması ile aynı üniversitede yükek lisansını tamamlamıştır.