

T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI  
SANATTA YETERLİK TEZİ

**DONALD KUSPIT VE JEAN BAUDRILLARD'DA  
SANATIN SONUYLA İLGİLİ TARTIŞMALAR  
BAĞLAMINDA YENİ YAPIT ÜRETME DİNAMİKLERİ**

**ORÇUN ÇADIRCI**

**DANIŞMAN  
PROF. MÜMTAZ SAĞLAM**

**2010 – İZMİR**

## YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum “**Donald Kuspit Ve Jean Baudrillard’da Sanatın Sonuyla İlgili Tartışmalar Bağlamında Yeni Yapıt Üretme Dinamikleri**” adlı çalışmanın tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı dışecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

14/01/2010

Orçun ÇADIRCI

## TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 14/01/2010 tarih ve ..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ..... maddesine göre Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik öğrencisi Orçun Çadırcı'nın **“Donald Kuspit ve Jean Baudrillard'da Sanatın Sonuyla İlgili Tartışmalar Bağlamında Yeni Yapıt Üretme Dinamikleri”** konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday ...../...../..... tarihinde, saat .....’ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin ..... olduğuna oy ..... ile karar verildi.

## BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

## YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

### TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

#### Tez/Proje Yazarının

Soyadı: ÇADIRCI

Adı: ORÇUN

**Tezin/Projenin Türkçe Adı:** “Donald Kuspit ve Jean Baudrillard’da Sanatın Sonuyla İlgili Tartışmalar Bağlamında Yeni Yapıt Üretme Dinamikleri”

**Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı:** “The New Art Production Dynamics in The Context of Discussions On The End Of Art in Donald Kuspit and Jean Baudrillard”

#### Tezin/Projenin Yapıldığı

**Üniversitesi:** Dokuz Eylül Üniversitesi **Enstitü:** Güzel Sanatlar Enstitüsü **Yıl:** 2010

Diğer Kuruluşlar :

#### Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans :

Doktora :

Tıpta Uzmanlık :

Sanatta Yeterlilik :

Dili : Türkçe

Sayfa Sayısı : 154

Referans Sayısı :

#### Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Prof.

Adı: Mümtaz Soyadı: SAĞLAM

#### Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Günümüz Sanatı
- 2- Simülatif Evren
- 3- Post-estetik/Trans-estetik
- 4- Görsel Kültür
- 5- Sanal Sanat

#### İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Contemporary Art
- 2- Simulative Space
- 3- Post-Aesthetic/Trance-Aesthetic
- 4- Visual Culture
- 5- Virtuel Art

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum  Evet  Hayır

## ÖZET

Geride kalan yüzyılın son çeyreğinde; kimi sanat eleştirmenleri ve düşünürler tarafından, ortaya atılmaya başlanan *sanatın sonunun geldiği* söylemlerinin, tüm dünyada pek çok düzlemde kendisine tartışma alanı bulduğu bilinmektedir.

Günümüz sanatında hiçbir şeyin bir değerine karşıt olmadığını savunan Baudrillard, bu durumun *gerçek olanla gerçeğin temsili olanın* yer değiştirmesine neden olduğuna ve gerçek olanın, kendi yerini benzeşimine terkettiğine dikkat çeker. Trilling'in, Baudrillard'ın görüşüne koşut duran; "*Sanatın, daha önce eşi görülmedik biçimde yayıldığı, eskiden pek anlaşılmayan ya da itici bulunan sanat biçimlerinin kolaylıkla kabul edildiği, popüler ve ticari sanatın, eskiden üst düzey sanat adı verilen şeyle inanılmaz şekilde yan yana geldiği...*" açıklaması bazı gerçeklik dengelerinin ciddi anlamda değiştiğini kanıtlamaktadır. Donald Kuspit, "Sanatın Sonu" adlı kitabında ele almış olduğu sanatın sonu sürecinin kaynağını, bilinçdışının terkedilmesi olarak saptar. Romantizmle beraber başlamış olan bilinçdışının keşfini sanatın esin kaynağı olarak görür ve *bilinçdışı kültürünün çöküşü*'nü sanatın sonuna dair bir tür milad olarak, sonun başlangıcı olarak niteleyen Kuspit, bu çöküşle, hem modern sanatın, hem de sanatın sonunun geldiğini iddia eder.

20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan sanatsal/düşünsel hareketler ve bunların resim sanatının süregelen serüvenine etkileri bilinmektedir. Günümüz sanat ortamı, üretme yöntemleri, sanatçının yaratma edimi ve dinamikleri düşünüldüğünde, 1960'tan bugüne sanatın zamanda aldığı yol şaşırtıcı derecede çeşitlilik arz etmektedir. Modernist resimle başlayarak sanat eserinde meydana gelen kırılmaya değin geçen sürecin hareketlendirdiği periyot, içerik itibarıyla sanat karşı-sanat flörtünü bünyesinde barındırmaktadır. Bu paradoksun ortaya çıkardığı tabloya bakılarak sanat ortamlarının çeşitlendiği söylenebilir. Ancak bu çoğulluğun zenginleşme mi, yoksa bir tür yığınlaşması mı olduğu sorusunun cevapsız kaldığı da aşikardır.

## ABSTRACT

As it's known, in the last quarter of the last century, the speculations about the imminent end of the arts proposed by some critics and philosophers have found a great platform as can be seen all over the world.

Baudrillard; arguing the idea that there is nothing against the other in the contemporary art; attracts our attention to this situation's being the reason for replacing the matter of being reality and being the representation of reality. The explanation of Trilling paralleling Baudrillard's concept saying "art is spreading out as never seen before, the art forms which are admitted repulsive before and do not make sense are easily accepted, the popular and commercial arts come together with the art called higher-up in the past in an unbelievable way..." proves that some reality balances have changed substantially. Donald Kuspit determines the source of the end of the art process which he dealt with in his book called "the end of art", as the dereliction of the subconsciousness. He considers the discovery of the unconscious that started with the Romanticism as the source of inspiration and describing the decadence of unconscious cult as a kind of turning point concerning the end of arts. Kuspit claims that within this collapse both the modern arts and the arts itself have reached the endpoint.

The artistic/ideological movements and their effects on the on-going story of the painting, which emerged in the second half of the 20th century, are known. Considering the present-day art environment, producing techniques, the creativity deed and the Dynamics of the artist, since the 1960 the way arts cruised over time is seen to vary impressively. The period by the process with the modernist painting until the break in the work of art, in respect to the content contains the flirting of art-vs art. Looking at the statement brought out by this paradox it can be said that the art ambiances have varied. However, it is obvious that the question asking what if this plurality is an enrichment or an agglomeration still remains unanswered.

## ÖNSÖZ

Geçtiğimiz yüzyılın özellikle son çeyreğinde güçlenerek yaygınlaşan kavramsal sanat kulvarı ve eş zamanlı olarak ortaya çıkan ‘sanatın sonu’ tartışmaları bilinmektedir. Bu izlek üzerinden gidilerek, sorunsala açılım sağlayabilecek tespitlerin hedeflendiği bu araştırma, sanat tarihsel sürecin teorik ve pratik referansları yardımıyla, sanat yapıtı üretme olanaklarına değinerek, durumun güncel gerçeklikle ilişkilendirilmesini amaçlanmaktadır.

Araştırmanın birinci bölümünde Baudrillard’ın Simülasyon kuramı ve bu kuramdan hareketle günümüzde hiçbir şeyin bir değerine karşıt olmadığı düşüncesi detaylandırılarak ele alınmış (gerçekliğin yitirilmesi pahasına) *gerçek olanla gerçeğin temsili olanın* yer değiştirmesine durumu üzerinde durulmuştur. Bu bölüm, simülasyon kuramının bütüncül bir sistem analizi içermesi dolayısıyla kültüre ve sanata yansımaları çerçevesi dahilinde saptamalarla oluşturulmuştur. Kuramın kurucusu olması bağlamında daha çok Baudrillard metinleri referans alınmıştır. Çünkü araştırma sürecinde düşünürü destekleyen söylemler bulma konusunda zorluklarla karşılaşmıştır. Öyle ki elde edilen verilerin geneli referanslarını Baudrillard’dan alan onu ve kuramını olumlayan türden bilgiler içermekte idi. Benzer olmamakla beraber, ikinci bölümde ele alınan Donald Kuspit’in sanatın sonu söylemi, amaçlanan sorunsaldan uzaklaşmamak ve öne sürdüğü iddiayı çetrefil hale getirmemek adına özellikle Kuspit’e ait tespitler ve düşünsel açılımlar tercih edilmiştir.

Bilindiği üzere günümüzde sanatta dil ve söylem olanaklarının birbiri içerisinde erimek suretiyle hibrit bir yapıya bürünmüştür. Bu yapının postmoderniteyle bağdaşıklığı, araştırmanın ilerleyen bölümlerinde açıldığı gibi pek çok üretme kavrayışını harekete geçirmiştir. Bu yeni kavrayışın yarattığı cepheleşme sanat üretme mecralarının çoğalmasına ve/fakat aynı anda tartışmalı hale gelmesine de zemin hazırlamıştır. Bütün bu cepheleşmeler Hegelci diyalektiğe (biçim-içerik sentezi) göre düşünüldüğünde, her birinin kendi sonunu yarattığı iddiasıyla karşı karşıya kalınmakta; bu hareketliliğin de sanatın sonu söylemine tekabül ettiği kabul edilebilir görünmektedir. Bütün bu sürecin detaylarıyla tartışmaya açıldığı üçüncü bölüm ise ulaşılan değişik kaynaklarla çeşitlendirilmiştir.

Bu kaynaklardan elde edilen veriler gerek Baudrillard'ın gerekse Kuspit'in tespitleriyle sentezlenerek sorunsal bağlamına indirgenmeye çalışılmıştır. Kaynakça bölümü bu nedenle geniş tutulmuş, atıf ya da alıntı yapılmadığı halde zihinsel kavrayışa ve yorumlamaya yardımcı olan eserlerde kaynakçaya eklenmiştir.

Sonuç bölümünde yararlanılan kaynaklar beraberinde; Rh+ Sanat Dergisinin 2008 Mayıs (51.) sayısında dosya editörlüğünü üstlenerek “**öteki yapıt: çağdaş sanat sürecinde ötelenen resmin yoksullaştırılması düşüncesi**” başlığı altında tartışmaya sunduğum konu çerçevesinde yayınlanan makaleler yeni yapıt üretme dinamikleri bağlamında güncel verilere ulaşmama olanak sağlamıştır.

Araştırmanın kavrayış ve uygulamaya dökülebilirlik bakımından böylesi zorlu bir zemine oturuyor olması, çalışma sürecini bir taraftan sıkıntılı bir atmosfere hapsederken öte taraftan keyifli ve heyecanlı kılmıştır. Hal böyleyken araştırmayı kavranılabilir ve içinden çıkılabilir hale getirme konusundaki ustalık rehberliğini, birikiminin ışığını ve dostluğunu esirgemeyen değerli hocam Profesör Mümtaz Sağlam'a sonsuz teşekkürü bir borç bilirim.



## İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
Y.Ö.K. DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	ix
RESİM LİSTESİ.....	xi
<b>GİRİŞ</b> .....	1

## 1. BÖLÜM

<b>SİMÜLASYON</b> .....	5
<b>1.1. Simülasyon Kuramı Üzerine</b> .....	5
1.1.1. Simülasyon.....	7
1.1.2. Simülasyon Kuramında Sanata Dair.....	9
<b>1.2. Baudrillard'ın Trans-Estetik Düşüncesi</b> .....	13
1.2.1. Trans-Estetikleşen Sanat.....	16
1.2.2. Sanatta Metastaz.....	19
1.2.3. Yanılsamasını Yitiren Sanat.....	22

## 2. BÖLÜM

<b>SANATIN SONU SORUNSALI</b> .....	28
<b>2.1. Greenberg'in Modernist Resminden Sanatın Sonuna</b> .....	30

<b>2.2. Kuspit'te Sanatın Sonu Düşüncesi</b> .....	40
2.2.1. Entropikleşen Modern Sanat.....	42
2.2.2. Estetiğin Kötülenişi ya da Postestetik.....	47
2.2.3. Postestetikten Entropiye.....	54
<b>2.3. Baudrillard ve Sanatın Sonu</b> .....	59

### **3.BÖLÜM**

<b>YENİ YÜZYILDA SANAT VE SANAT YAPITI OLARAK RESİM</b> .....	66
---	----

<b>3.1. Modernizm Sonrası Sanatsal Hareketler</b> .....	66
---	----

3.1.1. Modernizmin Kırılma Noktası ya da Post-Modernizmi Hazırlayan Etmenler.....	69
3.1.2. Avant-Garde ve Post-Modern .....	79
3.1.3. Post-Modern ve Kitsch.....	83
3.1.4. Yeniden Kurgulanan Sanat ya da Sanatta Yapıbozum ve Ötesi.....	94
3.1.5. Sanat Yapıtının Yeni Bir Varoluş Alanı ya da Simülatif Evren.....	107

<b>3.2. Yeni Bir Tartışma Alanı Olarak Güncel Sanat Uygulamaları ve Resim</b> ....	116
--	-----

3.2.1. Çağdaş (Güncel) Sanat Eseri Olarak Yeni Yapıt .....	119
3.2.2. Çağdaş Sanat Üretimi Sürecinde Resim.....	122
3.2.3. Resimde Yoksullaşma Sorunsalı Üzerine .....	129

<b>SONUÇ</b> ya da Muğlak Bir Süreç Olarak Kurgu ve Gerçek.....	140
---	-----

<b>KAYNAKÇA</b> .....	148
-----------------------	-----

## RESİMLER LİSTESİ

- Resim1. Odd Nerdrum “**Cemaat**” Tuval Üzerine Yağlıboya, 202x257 cm. 2004, Los Angeles.
- Resim 2. Modernizmle eşzamanlı sanatsal hareketlere dair kolaj görsel (internet görseli)
- Resim 3: Malevich “**Siyah Kare**” Tuval Üzerine Yağlıboya, 106.2 x 106.5 cm. [1913] 1923-29 State Russian Museum, St. Petersburg.
- Resim 4. Hans Hofmann, Tuval Üzerine Yağlıboya, 214x133 cm. 1959, Pompeii
- Resim 5: Andy Warhol, “**Campbell Çorbaları**” İpekbaskı, 1960
- Resim 6: Bizans İkonası, Duvar Resmi, Anonim
- Resim 7: Jackson Pollock, Tuval Üzerine Karışık Malzeme, 221x300 cm. 1950, Washington
- Resim 8: Willem De Kooning, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1955, 175.3 x 200.7 cm. N.Y.
- Resim 9: Monet “**Gündoğumunda Alınan İzlenim**” 48x63 cm. 1872, Fransa
- Resim 10: Marcel Duchamp “**Çeşme**” Hazır Nesne, 1917
- Resim 11: Marcel Duchamp “**Şişe Tutacağı**” Hazır Nesne, 1914
- Resim 12: Marcel Duchamp “**Bisiklet Tekerleri**” Hazır Malzeme, 1913
- Resim 13: Claude Monet, **İngiliz Parlamento Binası**, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1904
- Resim 14: Odd Nerdrum, **Andreas Baader’in Öldürülmesi**, Tuval Üzerine Yağlıboya, 330 x 270 cm, 1977-1978
- Resim 15: İlia Repin, **Korkunç İvan’ın Oğlunu Öldürüşü**, 199,5 x 254 cm, 1885
- Resim 16: Pablo Picasso, **Ağlayan Kadın**, 60x49 cm. 1937
- Resim 17: Eric Fischl, “**Uyurgezer**” 182x274cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1979
- Resim 18: Luc Tuymans, “**Within**” Tuval Üzerine Yağlıboya, 223x243 cm. 2001
- Resim 19: Marcel Duchamp, “**L.H.O.O.Q**” La Jacond Röprodüksiyonu üzerine müdahale, 1919
- Resim 20: Nerdrum, “**The Boy With Twig**” Tuval Üzerine Yağlıboya. 30x35 cm. 1992
- Resim 21: Jeff Koons, “**Balloon Dog**” (Yellow), Y. 300 cm. 2008

- Resim 22: Joseph Kosuth, “**Bir ve Üç Sandalye**” Yerleştirme. Ahşap sandalye, fotoğrafı, ve sandalyenin sözlük anlamı, New York Modern Sanatlar Müzesi, 1965.
- Resim 23: Anselm Kiefer, “**Batı’nın Alacakaranlığı**” Tuval ve Ahşap üzerine deri, sentetik boya, kül, sıva, çimento, toprak, vernik. 1945.
- Resim 24: Julian Schnabel, Asamblaj, Ahşap Üzerine Karışık Malzeme, 243.8 x 243.8 x 30.5 cm. 1979
- Resim 25: Pop Art Studio Programı için Hazırlanmış Reklam Görseli
- Resim 26: Velazquez, “**Las Meninas**” Tuval Üzerine Yağlıboya, 318cm x 276cm, Madrid, 1656.
- Resim 27: Arnold Böcklin, “**Ölümler Adası**” Tuval Üzerine Yağlıboya, 80 x 150 cm. 1883
- Resim 28: Luc Tuymans, “**Epcot**” Tuval Üzerine Yağlıboya, 144 x 208 cm.
- Resim 29: Edward Hopper, “**Morning Sun**” Tuval Üzerine Yağlı Boya, 67 x 96 cm. 1952
- Resim 30: Nam June Paik: “TV Buda” Video Enstelasyon, 1974
- Resim 31: Peter Halley, Tuval Üzerine Karışık Teknik 188x205 cm. 2005
- Resim 32: Philip Taaffe, “**Semara**” Tuval Üzerine Karışık Malzeme, 71 x 102 cm. 2002
- Resim 33: Elmgreen & Dragset, Düzenleme, 600 x 600 x 240 cm. 2000
- Resim 34: Mark Rothko, **Blue, Green and Brown**, 107x78 cm. 1952.

## GİRİŞ

Günümüz sanatının yeniden gözden geçirilmesi; nitel ve nicel sorunsallar bağlamında tekrar düşünülmesi amacıyla çerçevelenen araştırmalar, yaşanan sanatsal hareketliliği göz önüne aldığımızda önem arz etmektedir. Zira dil ve söylem olanaklarının sonsuzlaştığı ve hatta iç içe geçerek birbiri içerisinde erimek suretiyle hibrit\* bir yapıya büründüğü bilinmektedir. Postmoderniteyle bağdaşık görünen bu yapı, pek çok üretme kavrayışını harekete geçirmiştir.

Bilindiği üzere geride kalan binyılın son döneminde, dünya sanatının eksenini düşünsel tabanlı deneysel sanata doğru kaymıştır. Bu değişimler bir yandan sanatsal yaratma yollarının çeşitlenerek zenginleşmesine olanak sağlarken öte yandan sanat ve sanatçı kavramlarını yeniden tartışmaya açmıştır. Doksanlı yıllar, çoklukla yaşamsal anlamda neredeyse tüm 'şeylerin sonları'na dair düşüncelerin öne sürüldüğü, tartışıldığı, savunulduğu ya da kehanette bulunulduğu bir süreç olması itibarıyla dikkat çekici bir hal almıştır. Postmodern, postsanat, postestetik, posthistorical, postprodüksiyon vb. gibi kültürü ve tarihi tanımlayan hemen her alana hakim olan bu 'post' (sonrası) durumuna dair tartışmalar hali hazırda devam etmektedir. Düşünürler ve toplumbilimciler tarafından yapılan bazı saptamalara göre bu durum, modernizmin arzu edilen görkemli etkisine ulaşamamasına ve bunun tüm kültürel alanlarda yol açmış olduğu iddia edilen bir tür kırılmaya bağlıdır. Keza Fredric Jameson da benzer olarak, bu konuya ilişkin şu saptamayı yapar:

Birkaç yıldır geleceğe yönelik felaket ya da kurtuluş kehanetlerinin yerini çeşitli şeylerin sonunun geldiğine dair tersyüz olmuş bir mileneryanizm göze çarpmakta (ideoloji, sanat ya da toplumsal sınıfın sonu; Leninizm, sosyal demokrasi veya refah devletinin 'krizi' vb. vb.): bir arada ele alındığında, belki bunların tümü, giderek daha sık kullanılan terimle, postmodernizmi oluşturuyor. Bu olgunun varlığına ilişkin savlar genel olarak 1950'lerin sonlarına ya da 1960'lı ilk yıllarda başladığı kabul edilen radikal bir kopma veya coupure'un gerçekleştiği hipotezine dayanıyor. Sözcüğün kendisinden de anlaşılacağı gibi bu kopma büyük çoğunlukla yüz yıllık modern hareketin söndüğü veya ortadan kalktığı (ya da ideolojik veya estetik olarak reddedildiği) görüşlerine

---

\* melez

bağlanmakta. Böylece, resimde soyut ekspresyonizm, felsefede varoluşçuluk, romanda son temsil biçimleri (...) bütün bunlar, bugün, bunları ortaya çıkararak kendisini tüketmiş olan bir ileri modernist dürtünün son olağandışı olgunluk ürünleri olarak görünüyor.<sup>1</sup>

Bu bağlamda postmodernizmin modernist resmin etkilerine dayandığı ifade edilebilir. Zira modernizmle beraber, Donald Kuspit'e göre<sup>2</sup> Romantizm'le yakalanan bilinçdışının Soyut Amerikan Dışavurumculuğuna hareket kaynağı olarak eklemeli olduğu ve Greenberg'e özgü yeni resmin katı kuralcılığının da, kendisini önceleyen tüm sanatsal başkaldırıların yerine aktarılmış olduğu bilinmektedir. Clement Greenberg'in *sanatın kendini toplumun istemlerinden koparması*<sup>3</sup> düşüncesi ile kurgulamaya çalıştığı *yüksek sanat* fikri McEvelley'e göre<sup>4</sup> 1960'lı yılların sanat piyasasını ve eleştirisini belirlemiş olduğu gibi, 1970'lerde hareketlenen sanatsal değişimin ve karşıt hareketlerin başlangıç noktası sayılabilir. Postmodernizmin tüm bileşenleriyle birlikte iyiden iyiye duyumsanmaya başlandığı bu dönem modernizme tepki olarak ortaya çıkan pek çok sanatsal hareketi içerir. Çağdaş düşünce kuramlarından birisi olan simülasyonu ortaya atan düşünür Jean Baudrillard postmodernizme ve içerdiği bu hareketliliğe –ki bu hareketlilik çok kimliklilikle benzeştirilebilir– ilişkin yaptığı saptamada:

Postmodern, artık tanımların tükendiği bir evrenin karakteristiğidir. İşe yarayan tanımlarla oynanan bir oyundur. Olanaksız bir tanımın çevresinde dönüp durur. Bu tanım artık ne sanat tarihinde, ne de biçimler tarihinde bulunabilir. Çünkü olası tüm tarih ve tüm tanımlar sökülümüş (deconstructed) ve tahrip edilmişlerdir. Gerçeklikte artık hiçbir biçime gönderme yapılmamaktadır. Her şey olmuş, yaşanmış ve bitmiştir. Olanakların sonuna varılmış, tanımlar kendilerini parçalamışlardır. Geriye kalan yalnızca parçacıklardır. Yapılacak tek şey bu parçacıklarla oynamaktır. İşte postmodernizm budur<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Fredric Jameson, **Postmodernizm**, haz. Necmi Zeka, çev. Deniz Erksan, Kıyı yay. İstanbul-1990 sf. 59

<sup>2</sup> Bkz. Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, Metis, (2. Baskı) İstanbul-2006, sf. 104

<sup>3</sup> Jonathan Fineberg, Art Since 1940: **Strategies of Being**, Laurence King Publishing, London-1995, sf. 154

<sup>4</sup> Thomas McEvelley, **The Exile's Return Toward...** Cambridge University Press 1994, sf. 125

\* "Her şey olur" İlk defa 20. Yüzyıl düşünürlerinden Paul Feyerabend'in akılcılığa karşı savunduğu (postmoderniteye ait) slogan.

tanımını ortaya atmıştır. Burada, düşünürün geliştirmiş olduğu simülasyon fikrine uygun olarak yapılan bu açılımın, modernizmin yaşadığı dağılmayı tasvir ettiğini eklemek yanlış olmayacaktır. Çünkü modernizmin yeniden inşa etmeye çalıştığı pür sanat görüşünün Greenberg'in tüm sanatların saflaşacağı<sup>6</sup> sanısının aksine sanatta ciddi bir yapı sökülmesine yol açtığı söylenebilir.

Günümüz sanatında hiçbir şeyin bir diğerine karşıt olmadığını savunan Baudrillard, bu durumun –araştırmanın birinci bölümünde detaylarıyla ele alınacağı üzere– (gerçekliğin yitilmesi pahasına) *gerçek olanla gerçeğin temsili olanın* yer değiştirmesine neden olduğuna ve gerçek olanın –sonsuzla değin– yerini benzeşimine terkettiğine dikkat çeker. Baudrillard'ın iddia ettiği bu kurgusal gerçeklik içinde sanatçının ve sanat eserinin kendileri ve çağı temsil etme durumları düşünüldüğünde, süregiden gerçeklik içre evrilmesi, kabul edilebileceği üzere kaçınılmazdır. Lionel Trilling'in de Baudrillard'ın görüşüne koşut duran; “Sanatın, daha önce eşi görülmedik biçimde yayıldığı, eskiden pek anlaşılmayan ya da itici bulunan sanat biçimlerinin kolaylıkla kabul edildiği, popüler ve ticari sanatın, eskiden üst düzey sanat adı verilen şeyle inanılmaz şekilde yan yana geldiği...”<sup>7</sup> açıklaması bazı gerçeklik dengelerinin ciddi anlamda değiştiğini kanıtlamaktadır. Çeşitli açmazları da beraberinde getiren bu durum; iyi ile kötü olanın birbirine karıştığı melez bir yanılısamalar silsilesini harekete geçirmiş ve post-modern dönemin adeta sloganlaştırdığı *anything goes\** bayrağının gölgesine sığınan kitlelerin türemesine sebep olmuştur.

Ancak bu yığılma sadece çağdaş sanat üretimi cephesinde değil, resim sanatı cephesinde de benzer biçimde gelişmiştir. Günümüzde sanatsal üretim süreçleri ve sonuçları gözlemlendiğinde bu sonuç apaçık görülmektedir. Durum gözden geçirildiğinde söylenilebileceği üzere, sanatçı hangi yaratım edimlerini referans alırsa

---

<sup>5</sup> Jean Baudrillard, **The Revenge of the Crystal**, Pluto Press, London 1990

<sup>6</sup> Bkz. Clement Greenberg, **Modernist Resim: Modernizmin Serüveni**, haz. Enis Batur, çev. Doğan Şahiner, Y.K.Y. (1. Baskı) İstanbul-1997, sf. 360

<sup>7</sup> Lionel Trilling, **Sincerity and Authenticity**, Harvard University Press, Massachusetts-USA, 1972

alsın ortaya çıkan yapıtın kurmaca bir benzeşim olduğu muhakkaktır. Çünkü simüle edilmiş, yani yeniden kurgulanmış bir sistem içerisine dahil olan herşey (sanat yapıtından bireye, bireyden topluma değin) sistemin ürettiği (amaçlı) öğelerdir. Günümüzde gerek güncel sanat, gerekse resim üretimleri, anlatılagelen süreç içerisinde düşünöldüğünde; çağın gereksindiği dil-söylem olanaklarından hareketle dönemini taşıyan eserlerin ortaya konması yerine, üretme edimleriyle belirlenen cepheler oluşturulması suretiyle güç odakları teşkil etmenin ve birbirini reddetme noktasından hareketle, birbirinin kötü benzerleri olan sanat yapıtları üretme çılgınlığının başını alıp gittiği söylenebilir.

Durum itibariyle ortaya çıkan tartışmalı tabloda göröleceği üzere, bu türden üretimlerin resmin yoksul/laştırıl/ması kaygısını da beraberinde getirmektedir. Bu yoksullaşma/yoksullaştırılma sorunsalı ise belki de pek farkında olun/a/mayan bir ayrıntıdır. Bir resmin resim olma değerlerinin böylesi bir gerçeklik içerisinde yerini kurgusal olana terkedeceği; asıl (orijinal) olanın ise bir süre sonra salt uçucu bir yanılısama haline gelerek yitebileceği ortadır. Buradan çıkarsanabileceği üzere, çeşitli üretimsel anlayışlarla melezleşen yaratma edimi, içerdiği *aşırı* formölasyon dolayısıyla bir tür yoksullaşma ile karşı karşıya kalmaktadır. Ortaya atılan bu yoksullaşma tespiti ise yapıtın varlığına değil töz'üne ilişkindir.

Sonuç olarak yukarıda ifade edilmeye çalışılan sanatsal yaratma süreçlerinin çıkış ve varış değışkenlerinin dönemsel karakteristiğin temsil edildiği düzleme çekilerek tartışıldığı bu dönemde, yeni tanım ve açılımlara şiddetle ihtiyaç duyulmaktadır.



# 1. BÖLÜM

## SİMÜLASYON

### 1.1. Simülasyon Kuramı Üzerine

Yirminci yüzyılın çağdaş düşünürlerinden olan Jean Baudrillard 1900'lü yılların ikinci yarısının ortalarına tekabül eden Modernizm sonrası dönemi Simülasyon kuramı üzerine oturtur. Simülasyon Oğuz Adanır'ın açıkladığı üzere; “*gerçeğin tüm göstergelerine sahip olduğu halde gerçeğin kendisi olmayandır ve toplumsal, politik, kültürel, teknolojik ve ekonomik olanı kapsamaktadır.*”<sup>8</sup> Bir sosyolog ve felsefeci olan Baudrillard'ın geliştirmiş olduğu bu kuram çerçevelediği görüntü itibariyle Post-Modern dönemi tanımlar/açımlar gibi görünmektedir. Burada belirtilmesi gerekir ki; Baudrillard simülasyon kuramının aslında Post-Modernizm'le ilişkili olmadığını savunur. Ancak kuram sürmekte olan gerçekliğe dair saptamalar yapan bir davranış içerisinde ve Post-Modernizm *modern dönem* sonrası yaşanan sürecin kültürel adıdır.

Simülasyon kuramını tartışmaya açmadan önce, kuramın hareket dinamiklerini oluşturan temel kavramlardan birisi olan *orji* –orgie– kavramına değinilmesi, simülasyon düşüncesinin kökenleri üzerine eğilirken, durumu daha kavranılabilir bir düzleme indirgeyebileceği söylenebilir. Bu bağlam dahilinde önce kuramın temellendirilebileceği döneme, yani Baudrillard'ın *Orji* olarak tanımladığı, Post-Modern dönem öncesine değinmek gerekir. Zira Baudrillard modern dönemi betimlemek için kullandığı bu kavramı şöyle tanımlar:

Orji tam da modernliğin patladığı andır; her alandaki özgürlüğün patladığı andır: Politik özgürleşme, cinsel özgürleşme, üretici güçlerin özgürleşmesi, yıkıcı güçlerin özgürleşmesi, kadının, çocuğun, bilinçdışı itkilerin özgürleşmesi, sanatın özgürleşmesi. Tüm temsil ve karşı temsil modellerinin göklere çıkarılması. Bu tam

---

<sup>8</sup> Oğuz Adanır, **Baudrillard'ın Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler**, D.E. Yay. 2000-İzmir, sf. 40

bir orjidir; gerçeğin, ussalın, cinselin, eleştirel ve karşı-eleştirelin, büyümenin ve büyüme krizinin orjisidir.<sup>9</sup>

Latincesi ‘*Orgia*’ olan orji kelimesi İngilizce’ye 16. yüzyıl’da girmiştir. Kelime, *herhangi bir şeyi sınırsızca yapmak*<sup>10</sup> anlamını ifade etmektedir. Aşırılık manası içeren bu kelimenin Baudrillard tarafından neden modern dönem tanımlayıcısı olarak kullanıldığı, düşünürün yaptığı orji tanımı dikkate alındığında, yerine oturur görünmektedir. Şöyle ki Baudrillard’ın yaptığı bu tanımlamanın, içerdiği dinamikler itibariyle gözlemlendiğinde bir yandan Modernizm’in kendisini; diğer yandan da post-modernizm’in *ip uçlarını* içeren hareket noktalarını vurguladığı söylenebilir. 19.yy ortalarında Fransa’da ortaya çıktığı kabul edilen ve kabaca 1884-1914 yılları arasında hüküm sürdüğü söylenebilecek olan Modernizm’in temelde fikir, geleneksel sanatlar, edebiyat, toplumsal kuruluşlar ile günlük yaşamın artık zamanını doldurduğu, bu yüzden de bunların bir kenara bırakılıp yeni bir kültür icat edilmesi düşüncesine dayandığı bilinmektedir. Bu bağlamda Modernizm’in yaşamsal anlamda her alanda sağladığı özgürleşmeyle devinmeye başlayan hareketliliğin kendi içerisinde evrilmesi suretiyle post-modernizme dönüşen bu süreci, egemen sistemin kurguladığı bir mizansenden ibaret bir durum olarak değerlendirir Baudrillard.<sup>11</sup>

Orji kavramını takiben değinilmesi gereken bir diğer nokta olarak, düşünürün “Kötülüğün Şeffaflığı” adlı eserinde ele almış olduğu 1960 sonrası yaşanan süreç düşünülebilir. Bu süreç, yukarıda değinilen özgürleşmeler bağlamında düşünüldüğünde, Baudrillard’ın cinsel devrimin cinsel özgürlüğe değil travestiliğin hükümranlığına, kadın ve erkek kimliklerinin birbirine karışmasına (trans-seksüele) yol açtığını vurgulaması; sanatsal alanda yaşanan devrimle, iyi, kötü, güzel, çirkin gibi estetik düzey kategorilerinin terk edilerek kötünün de kötüsü türünden trans-estetik kopyalara dönüştüğünü ve sibernetik devrimin, makineyle insan arasındaki ayrımı makine lehine

---

<sup>9</sup> Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, çev. Işık Ergüden., Ayrıntı, 1998-İstanbul, sf. 9

<sup>10</sup> [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org) / erişim tarihi Eylül 2008

<sup>11</sup> Bkz. Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, çev. Işık Ergüden., Ayrıntı, 1998-İstanbul, sf. 9

ortadan kaldırılmış olduğuna da dikkat çekmesi; öte yandan politikanın sonuna yol açan politik devrimin de eski politik biçimlerin simülasyonu olan trans-politik'in egemenliğini kurduğunu ortaya atması olarak özetlenebilir. Süreci böylelikle kritize eden Baudrillard'ın, kendi deyişiyile *gerçeğin hiper-gerçek'e evrildiği* gerçeğini ileri sürdüğü trans-formatif –biçimsel bir değişime– bir yapıya dikkat çekerek böylesi bir durumu tartışmaya açmak amacıyla olduğu söylenebilir.

Baudrillard'ın modernist hareketlenmeyle beraber yaşanılmaya başlanan dönüşümü ifade etmek için kullandığı kavram olan *trans-estetik* düşüncesinin üzerinde durulması, simülasyon kuramını ve kuram içerisinde sanatın *ne olduğu* sorunsalını daha anlaşılır kılacağı ortadadır. Ancak trans-estetik kavramı üzerinde durmaya başlamadan önce tanım olarak simülasyona ve bu kuram içerisinde sanatın nerede olduğuna kısaca değinmek gerekmektedir. Zira trans-estetik durum bir yandan simülasyonun bir sonucu olarak gösterge teşkil ederken öte yandan simülasyon gerçeğinin bir kanıtı olarak da öne sürülmektedir.

### 1.1.1. Simülasyon

Simülasyon kavramının tanımladığı ortamda gerçekleşen sanatsal üretim, sanatçı ve sanat yapısından bahsetmeden önce *kurama* kısaca değinilecek olursa; Jean Baudrillard'ın deyimiyle, çağdaş batı toplumlarını çözümleyen ve bunun ışığında ulaştığı sonuçlarla güncel gerçekliği tartışmaya açan bir çalışma olarak özetlenebilir. Simülasyon tanım olarak gerçekten ve fiili olarak var olmayan bir şeyi (durumu vs.) bütün bileşenleriyle birlikte, gerçekmiş ve fiilen varmış gibi gösterme durumu anlamına gelir. Ancak Baudrillard<sup>12</sup> Simülasyon'un kendini *-miş gibi göstermek* olmadığını özellikle vurgular ve kendini hastaymış gibi gösteren kimse sadece yatağa girer ve hasta olduğuna inandırır. Bir hastalık simülasyonu yapan kimse ise kendinde belirtiler bulur

---

<sup>12</sup> Bkz. Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, çev. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, 1998-İzmir

örneklemesini yapar. Buna ek olarak Jean Baudrillard imaj, idol anlamlarına da gelen Simülakr'ı Simülasyon olayının sonucunda ortaya çıkan görüntü-nesne olarak açıklar.

Yirmi beş yılı aşkın bir geçmişe sahip olan bu kuram, çağdaş Batı toplumlarında var olan sisteme topyekün bir başkaldırı, eleştirel bir saldırı niteliği taşımaktadır. Başta bu toplumlarda olmak üzere, sistemi –temeli Kapitalizm'e dayanan ekonomik düzen– kabullenen ve gönüllü olarak onun parçası olan bireyler eleştirilmektedir. Baudrillard simülasyonu, gene kendisinin diğer bir deyişiyle hipergerçekliği, “*bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesi*”<sup>13</sup> biçiminde tanımlamaktadır. Simülasyon, gerçeğin tüm verilerine sahip olan ama gerçek olmayan şeydir. Gerçeklik yitirilmiş ve artık insanlar onları çevreleyen, gerçeğin yerine yeniden kurgulanmış olan yapay bir gerçekliğin, simülakr'ların\* içerisinde yaşamaktadırlar. Sistem tarafından kurgulanarak türetilen bu yapay gerçeklik/evren içinde önemli olan biçimdir ve içeriğe de ihtiyaç yoktur. Bu içeriği olmayan biçim için tek yaşam yolu varolan biçimi yeniden üretmek, yani tekrarlamaktır. Döngüsel olarak tekrar üretilen hipergerçek evren benzeşim –*symulacrum*– göstergeleri ile simüle edilmektedir. Bu göstergelerin kullanılması suretiyle yok olmuş olan gerçeklik; sistemin yaratmış olduğu kalıplaşmış paket programlar yardımıyla, yaşamın her alanındaki ayrıntı gözden kaçırılmaksızın yeniden üretilmektedir. Egemen güç tarafından türetilmiş böylesi bir evreni kavramak, onun derinliğine inmek ve onu açıklamak adına geliştirilmiş olan simülasyon kuramı, bireyi, yeniden üretime dayalı bu düzenin sürekliliğini sağlamakla yükümlü olduğu gerçeğine dair uyarır ve bu evrende bireylerin, nesnelere kendilerine değil, ancak birer simülakrına sahip olabildiklerine dikkat çeker. Sistem yarattığı bu sahte yanılsama aracılığıyla bireyi renkli ambalajlar, ışılı vitrinler, markalı giyisiler, teknoloji ve estetiği buluşturan eşyalar, egzotik mekanlardaki tatiller ve adeta para harcanmadığı izlenimi veren kredi kartları aracılığıyla kendisine bağlar. Varlığını,

---

\* Benzeşim nesnesi

<sup>13</sup> Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, çev.Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, 1998-İzmir

sf. 11

yarattığı bu kısır döngü devinimle sürdürmekte ve herşeyi kendi çıkarına göre kullanmaktadır. Bireyi, yarattığı simülasyon evrenine hapsederek köleleştiren sistem bunu sağlamak için tarih, politika, sanat, kitle iletişim araçları gibi pek çok unsuru faydacı biçimde kullanır. Hatta yaratılan yanılısamayla sistem, Baudrillard'ın da ifadesine göre sanki: “Yaşamla ilgili her şeye, örneğin yitirilmiş yetenekler, yitirilmiş vücutlar, yitirilmiş toplumsallık ya da eski tadını yitirmiş yiyecekler konusunda, evet her alanda her şeye eski işlevi yeniden kazandırmaya”<sup>14</sup> çalışmaktadır.

Gerçekte her şeyin anormal olduğu kuşku götürmez bu durum, herkesin ve her şeyin anormal olduğu bir dünyada yaşandığından artık normal algılanmaktadır. Böylesi bir gerçekliğin içerisinde sanat nerede durmakta, sanatçı nasıl tanımlanmakta ve sanat yapıtını hangi ölçütlerin belirlemekte olduğu muğlak görülmektedir.

### 1.1.2. Simülasyon Kuramında Sanata Dair

Simülasyon evreninde sanatın sistemin bir taşıyıcısı, hatta üreticisi haline geldiğini savunan Baudrillard, günümüz Batı sanatını *beş para edemeyecek kadar yüzeysel*<sup>15</sup> olarak nitelirmektedir. Ona göre “sanat da her şeyin estetik bayağılık düzeyine yükseltilmesi yararına yanılısama arzusunu yitirmiş ve trans-estetik bir hale dönüşmüştür.”<sup>16</sup> Baudrillard'ın, sanatın içinde bulunduğu duruma bu denli sert bir eleştirel söylemle yaklaşması kuşkusuz post-modern dönem estetiğinin radikal uygulamalarına duyduğu tepkiyle açıklanabilir. Çünkü önceleri sanat insanları, yarattığı illüzyona inandırmak gibi bir misyonu yerine getirirken, günümüzde artık onları varolmayan bir gerçekliğe inandırma yoluna gitmektedir. Ve işte simülasyon da gerçekliğin bittiği yerde başlamaktadır. Bugün varolduğu iddia edilen bu durum,

---

<sup>14</sup> Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, çev.Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, 1998-İzmir 26. sf.

<sup>15</sup> Bkz. **Tam Ekran**, sf.135, Y.K.Y. 2004-İstanbul

<sup>16</sup> Y.a.g.e. sf. 134

sanatın tüm üretim yöntemlerini ve ortaya koyduğu yapıtları kapsamaktadır. Çünkü anlatılagelenlerin gerçekliğinin söz konusu olduğu durumda, üretimlerini geleneksel yöntemlerle yapan sanatçı ile dijital teknoloji kullanan sanatçı tam bir farksızlık içerisinde aynı amaca hizmet eder durumda görünmektedir. Zira gerek kişisel üslup klişesi –ki burada kullanılan klişe benzetilemesi üretilen yapıtın birinin diğerinden farksızlığına gönderme yapmaktadır– yordamıyla resimler üretilmesi, gerekse yapıtın bir araya gelemeyecek kültür elemanlarının bir araya getirilmesi suretiyle –sözde göndermelerle– oluşturulması tam da sistemin arzu ettiği üretimin ortaya çıkmasına hizmet etmektedir. Postmodernizmle ilişkilendirilebilecek bu durumu, P. Feyerabend’in postmodernizme ilişkin olarak ortaya atmış olduğu “*anything goes*”<sup>17</sup> sloganı ispatlar gibidir. İçerdiği eklektik mantık itibariyle sistemin kurgulanan bu evrene tam da gerektiği gibi oturan post-modernizm, tüm üretim yöntemlerinin serbest hareket alanı bulduğu, tüm ideolojilerin yan yana durabildiği bu sanal evrende yüzergezer salınımını sürdürmektedir. İmgesel bir yığılma içre, içerisine tabi olduğu evrenin kurallarına göre yaşamına devam etmektedir. Bu bağlamda Baudrillard’ın çağdaş sanatı iki yüzlü olarak değerlendirdiğinin ve simülasyon evreninde sanatın sıfır olmayı, anlamsızlığı, anlamı olmamayı istediğini belirttiğinin vurgulanması da yerinde olacaktır.

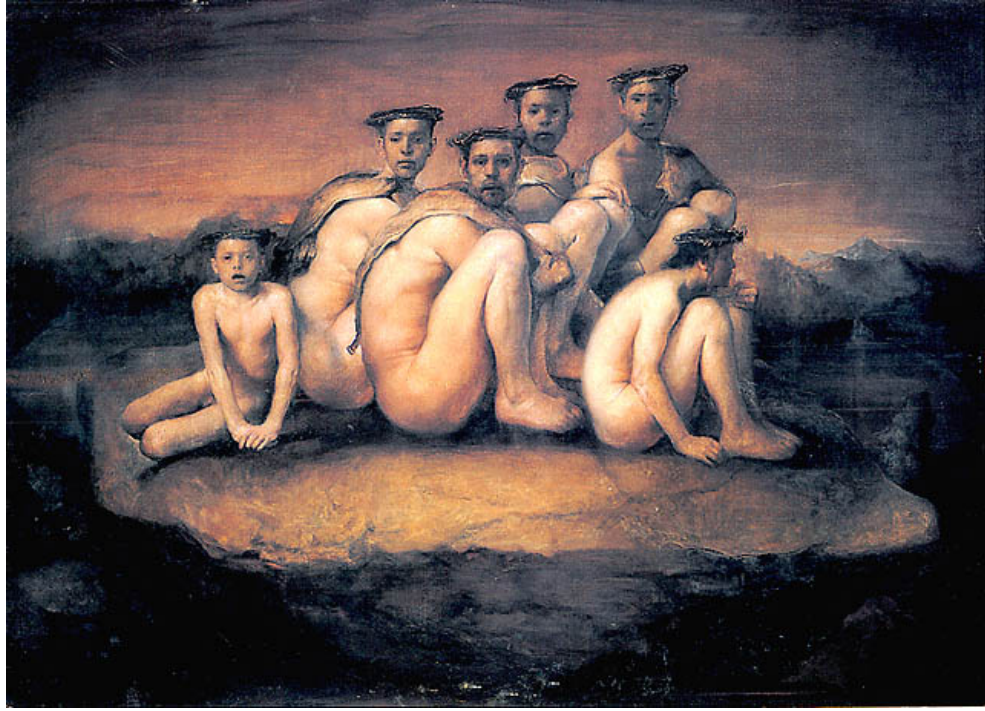
Yukarıda açıklanan veriler ışığında simülasyon evrenindeki estetik düzenin postmodernitenin çok kimliklilik anlayışı üzerine kurgulandığı ileri sürülebilir. Toplamda ortaya çıkan melez bir kimlikten bahsedilebilecek bu eklektik yapının genel anlamda kiç (kitsch) estetetiğe tekabül ettiği de kabul edilebilir bir gerçekliktir. (Kitsch kavramına üçüncü bölümde detaylı biçimde değinilecek olduğundan burada kısaca geçilmesi uygun görünmektedir.) Başlangıçta, yani modernist düşüncede sanat yapıtının kitsch olması bir tür içi boş, bayağı üretim olması dolayısıyla eleştirilir ve reddedilirken, postmodernizmde kendine soluk alabileceği bir alan bulmuş ve bir estetik anlayış kimliğine bürünmüştür. Sanat yapıtının kitsch olma durumu anlatılagelen veriler ışığında düşünülecek olursa, sistemin sürekliliğine hizmet edecek bir unsur olabileceği düşüncesi

---

<sup>17</sup> Bkz. **Postmodernizm**, haz. Necmi Zeka, Kıyı Yay. 2. Baskı. İstanbul-1990, sf. 16

kabul edilebilir görünmektedir. Örneğin kitsch estetiği üzerine düşünsel ve resimsel üretimlerde bulunan Odd Nerdrum'un *Kiç Yaşama Hizmet Eder* başlığıyla kaleme aldığı makalesi, kitsch estetiğinin nereye oturduğunu daha başlığında vurgular. Zira öteden beri anlatılagelen satırlarda yaşamın neye hizmet ettiği de açıkça görülmektedir.

Sanatın yeni için can atmasının tersine, kiç tarihte aşına biçimler arar. Kiç kendini kaptırır ve ifadeyi azamiye –Baudrillard'ın imgesel pornografiyi işaret ettiği ve müstehcen (obscene) diye adlandırdığı türden bir abartmaya– götürür. Kiç yeni bir şey yaratırsa; bu Rodin'in doymak bilmez tutkusu gibi bir istisna olacaktır.<sup>18</sup> (bkz. Resim 1)



Resim1. Odd Nerdrum, “Cemaat”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 202x257 cm. 2004, Los Angeles.

Nerdrum'un kitsch'e dair ortaya attığı bu tanımlamalar, kitsch estetiğinin; o sınır tanımayan abartma arzusuyla, Baudrillard'ın *orji* kavramına paralel olma gerçeğini ortaya koymaktadır. *Simülasyon Kuramı Üzerine* başlıklı bölümden anımsanacağı üzere orji,

---

<sup>18</sup> Odd Nerdrum, **Kitsch Üzerine**, Kagge Forlag, Norhaven-2001, sf. 12

modernleşme sürecine dair bir eğretilen olarak tanımlanmış ve bu sınır tanımayan *obscene* (müstehten) sürecin sistem tarafından t-üretilmiş olduğuna da değinilmişti. Şimdi burada akıllara Modernizm'in kitsch'i reddettiği bilgisi gelecektir.

Gösterenlerine göre kitsch'in 'basit' ve 'kötü' beğeniye hitap ettiği söylenebilir. Kitsch'in bu gerçeği ve bilimsel gelişmelerin öncü sanat yapıtının hizmetinde olduğu yeni görüngü türevleri ile bunların toplamı düşünüldüğünde; ortaya çıkan sonucun trans-estetige tekabül etmesi dolayısıyla, üretime dair her şeyin sisteme hizmet ettiğini söylemek mümkün hale gelmektedir. Çünkü sistem, tüketime ve tüketimin her alanına yönelik yarattığı sahte gereksinimler silsilesi içerisinde gerek görsel gerekse imgesel olarak bu *obscene* durumu bir araç olarak kullanmaktadır. Böylesi bir durum dahilinde, bir kültür üretme alanı olarak sanat da sisteme –hedefleri itibariyle– en bayağı ve ama en çekici olan trans-estetikle cevap olacaktır. İster bilinçli bir seçimle kitsch'i plastik anlamda üslup edinmiş olan bir sanatçının, isterse yaşadığı dünyanın gerçekliğini sorgulayan sanatçının üretimi olarak, bir başka deyişle belgelediği done olarak sanat yapıtı, sunduğu görsellik tam da üretildiği noktaya kaynaklık eder. Dolayısıyla yapıtın, kendi varlığının birim olarak sistemin bir göstergesi olma sınırında durduğu söylenebilir.

Anlatılagelen tüm bu evren içerisinde üreten olarak sanatçı gerçekten de üzerinde durulması zor, kaygan bir zeminde yer almaktadır. Çünkü üretim anlamında orijinal/gerçek olanla simulakr olanı birbirinden ayırabilmesi çok zorlu bir süreci yaşamasını zorunlu kılmaktadır. Tam da bu noktada yapılma gerekliliği vurgulanan ayırımın -neden- yapılmak zorunda olduğuna getirilecek eleştirel bakış bile sanatçıyı simülatif evrenin içerisine hapsedmektedir.

Bu bağlamda düşünüldüğünde günümüz görsel dili, var olan hipergerçekliğin gerçeğin yerini alması düşüncesine, yani kurgulanmış olanın gerçeğin içine sızarak onun biçimlerini kendi biçimi haline getirmesi durumuna gösterge teşkil edebilir. Sanatçının çoğu zaman sezgisel olarak yakaladığı imgelem, onun yaşadığı aidiyet/sizlik duygusu ile belirlenen bir biçimsel çözümlemeyle görünür olur. Bu noktada denilebilir ki sanat ve sanat yapıtı sunduğu görsellik ve taşıdığı içerik bağlamında sanatçının tanıklık ettiği çağa



göre yeniden biçimlenir, dönüşür; ancak yok olmaz. Zira sistemin kurguladığı totolojik döngü beraberinde ölümsüzlüğü de getirmiştir. Zaten egemen sistemin amacı da kendini ölmeyecek biçimde kurgulamaktır. Var olanın yerine tıpkısını kurgulama yoluyla kendi varlık alanını oluşturmuş olan bu sistem, yarattığı sanal gerçeklik içre devinmeye devam etmektedir.

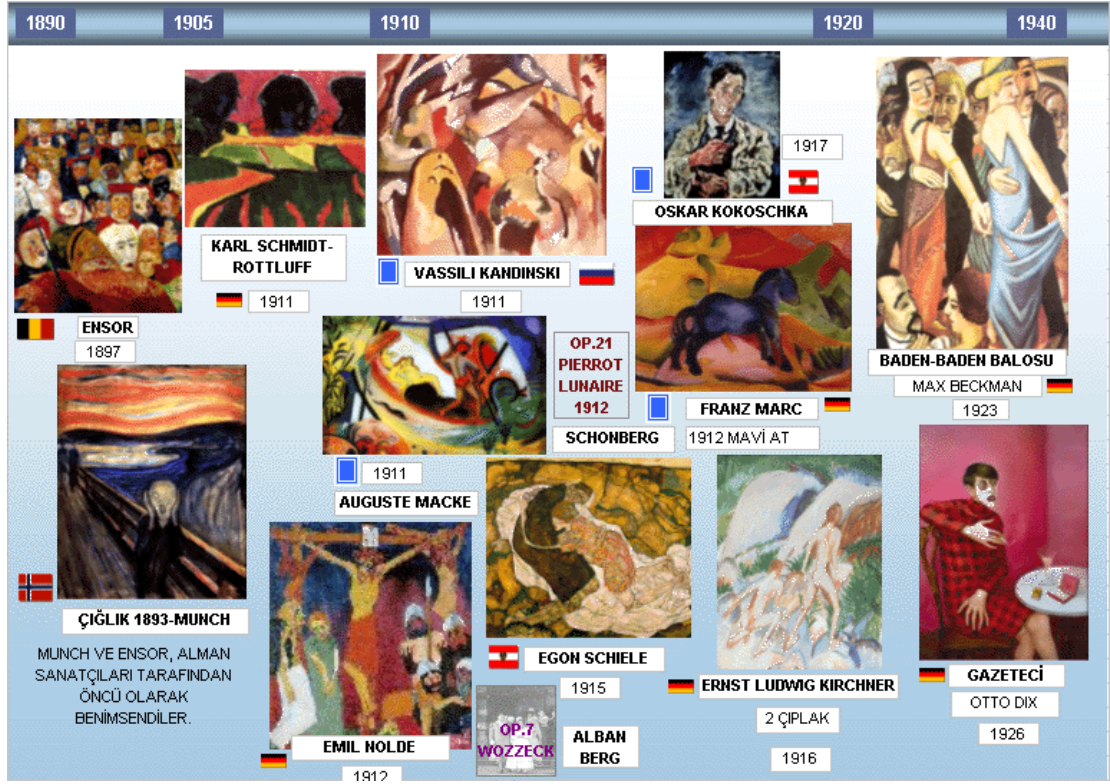
## 1.2. Baudrillard'ın Trans-Estetik Düşüncesi

Yukarıda ifade edildiği üzere, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısının ortalarında ortaya çıkmış olan yeni kültürel arayış hareketinin özgürleşmeci tutumu, geleneksel sanatlardan edebiyata, toplumsal yapıdan günlük yaşama değin herşeyin artık zamanını doldurduğu savından yola çıkarak yaşamsal pek çok alanda *yenileşme* amacıyla kendine yeni bir enerji kaynağı olarak Modernizm'i yaratmıştır. Ancak bu modernleşme ve temelindeki özgürleşmeci tavır beraberinde yalnızca 'iyi' ve 'güzel'i getirmemiştir. Yani her alanda özgürleşme ile –ki bu sorunsala *Simülasyon Kuramı Üzerine* adlı kısımda değinilmişti– bir takım dengelerin ortadan kalkmasının yarattığı paradoks, var olan gerçekliğin bir başka gerçekliğe evrilmesine olmuş; bu evrilme ise, Baudrillard'ın deyişiyle, *tüm ütopyaların gerçekleşmesine*, dolayısıyla geleceğe yönelik bir beklenti yaratan herhangi bir şeyin gerçekleşmesi umudunun yaşamasına hizmet edecek hiç bir ütopyanın kalmamasına sebep olmuştur.

Bu süreçte sonsuz bir özgürlük alanı bulan sanat ve sanatçı içerisine girdiği bir tür üretme sarhoşluğu ile dilediği hareket alanına sahip oldu. Bu devinim, zaman içinde iyi ile kötünün birbirine karıştığı, birbirinin yerini aldığı, hatta melezleştiği bir sonuca doğru yol aldı. Bu süreci, “*sanat alanındaki hiçbir şey bir diğerine karşıt değil. Yeni-Geometricilik, Yeni-Dışavurumculuk, Yeni-Soyutlamacılık, Yeni-Figürasyon; tüm bunlar tam bir farksızlık içinde bir arada bulunuyorlar*”<sup>19</sup> (Bkz. Resim 2) biçiminde tanımlayan

---

<sup>19</sup> Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı, İstanbul-1998, sf. 21



Resim 2. Modernizmle eşzamanlı sanatsal hareketlere dair kolaj görsel (internet görseli)

Baudrillard, “biçimlerin, çizgilerin, renklerin ve estetik kavramların özgürleşmesiyle, tüm kültürlerin ve üslupların kaynaşmasıyla toplumumuz genel bir estetikleşmeye, karşı-kültür biçimleri dahil olmak üzere tüm kültür biçimlerinin terfi etmesine, tüm temsil ve karşı-temsil modellerinin göklere çıkarılmasına”<sup>20</sup> yol açtığını da savunur. Benzer biçimde “bir dizi çok farklı ama tabii özelliğin mevcudiyetine ve bir arada yaşamasına olanak tanıyan bir kavramla, kültürel bir başat öge olarak kavramak”<sup>21</sup> gereğini ifade ederek durumu postmodernizme ilişkilendiren Jameson da bunu yüz yıllık modern hareketin söndüğü veya ortadan kalktığı ya da ideolojik veya estetik olarak reddedildiği görüşlerine bağlamaktadır. Süregiden bu gerçeklik içre *estetik*’in bir tür ötekileşme

<sup>20</sup> Y.a.g.e. sf. 22

<sup>21</sup> Fredric Jameson, **Postmodernizm**, ikinci baskı, haz. Necmi Zeka, Kıyı Yay. 1994-İstanbul, sf. 62

sürecine girdiğinin ip uçlarını öne süren Baudrillard, modernleşme hareketinin başlangıçta ortaya koyduğu görkemli ilerleyişinin tüm değerlerde hayal edilen değişimi sağlamayı, aksine değerlerin birbirine dolanıp kendi üzerlerine katlanmasına yol açtığını da vurgulamıştır.

Düşünürün yukarıda anlatılan saptamaları, kendi içinde tartışmalı bir duruş sergilemekte olduğu da burada vurgulanmalıdır. Modernizmin hedeflediği utkuyu elde edememesi, sanatın gelenekten tamamen kopmuş, bağımsız hale gelmiş bir görüntü sunması beraberinde yeni hareketlenmeleri getirmiştir. Düşüncenin bu sürece dahil olması ve kendi başına bir sanat disiplinine dönüşmesi durumunun yaratmış olduğu ortam düşünürlerin sanatsal platforma müdahil olmasına yol açmıştır. Bu çerçevede ele alındığında Baudrillard'ın sanatın özgürleşmesi, yaygınlaşması ve çeşitlenmesi durumunu sorunlu bir süreç olarak tespit ettiği görülmektedir. Diğer bir deyişle post-modernitenin kültürel tarafı olarak sanatın yaşadığı evrilmeyi; yani estetik disiplinin reddettiği sanatsal üretimlerin varlık alanı bulduğu, bu estetik disiplinin reddedilmesi durumunun kabul gördüğü (ki bu durum *sanatın sonu sorunsalı* bölümünde detaylarıyla ele alınacaktır) gerçekliği ve sanatsal üretimleri trans-estetik olarak sınıflandırmış olduğu söylenebilir. Bu bağlamda düşünürün bir durum tespiti olarak ortaya attığı trans-estetikleşme sürecinin ayrıntılandırılması ve kökenlerine değinilmesi faydalı olacaktır.

### 1.2.1. Trans-Eстетikleşen Sanat

Yirminci yüzyılın sonlarında yaşanan siberetik –dijital– devrimin yarattığı evren, herkesin hizmetine sunduğu teknolojik medyalar, sonsuz bilgi-işlem olanakları ve video teknolojisi sayesinde herkesin yaratıcı olabilme durumunu ortaya çıkarmıştır. Bu gerçeklik sanatsal yaratma edimini tersine çevrilebilir işlemsel bir boyuta indirgeyerek estetik varlık olgusunda bir tür kırılmaya sebep olmuştur. İçerisinde kaybolunacak denli sınırsız olan bu yeni mecra *sanat-sanatçı-sanat eseri* algısını yeniden biçimleyerek, gelenekten aktarılagelen *estetik* kavrayışı da başkalaşma sürecine mahkum kılmıştır. Bu başkalaşım sürecinin işleyişi ve ulaştığı sonuçlar itibarıyla Baudrillard, postmodernizmin

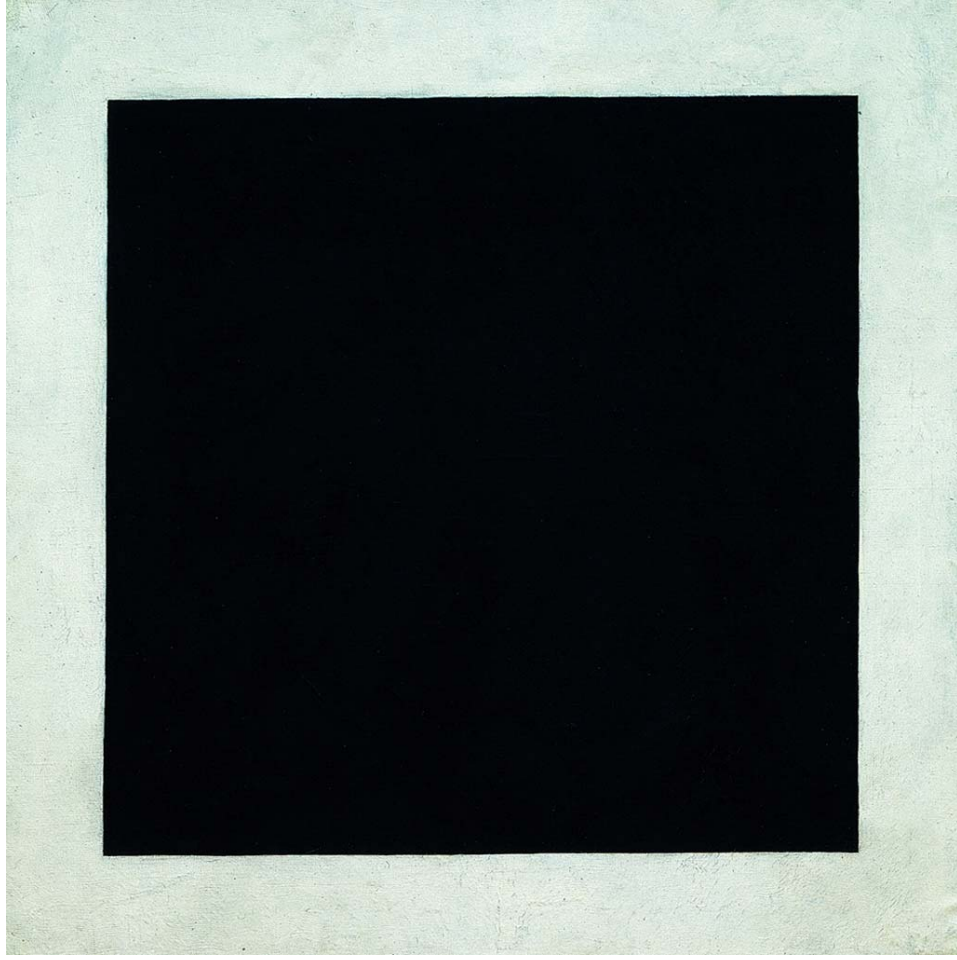
arz ettiği çok kimliklilik dolayısıyla estetik anlayışın uğradığı bir tür erezyondan bahseder. Bu oluşumu *Trans-estetik* olarak adlandırır ve bu kavramla altını çizdiği durumu, her şeyin estetikleşmesi düşüncesine bağlar. Donald Kuspit'in postestetik diye adlandırdığı bu süreci düşünür “sanat kendini aşkın bir ideallik içinde değil, ama gündelik yaşamın genel estetikleştirilmesi içerisinde dağıttı, görüntülerin katıksız dolaşımı uğruna sıradanlığın trans-estetiği içinde yok oldu”<sup>22</sup> açıklamasıyla ifade eder. Bu ifade, herşeyin estetik olabildiği bir evrende güzel-çirkin mevfumunun ortadan kalkması dolayısıyla estetik olanın yerini sıradan olana bırakması biçiminde yorumlanabilir. Dahası Baudrillard, trans-estetikleşme olarak tanımladığı durumdan bahsederken estetik beğeniye ya da algıya dair dolaysız olarak, “*ne temel kural ne yargı ölçütü ne de zevk var artık. (...) Estetik zevk ve yargıya ilişkin hassas terazi yok artık*”<sup>23</sup> saptamasını da öne sürer. Bunu; “*Tek renk bir tabloda bizi büyüleyen şey, her tür biçimin o muhteşem yokluğudur. (Bkz Resim 3) Trans-seksüelde bizi büyüleyen şeyin –hala gösteri halindeki– cinsiyet farkının silinişi olması gibi, bu da her tür estetik söz diziminin –hala sanat halindeki– silinişidir*”<sup>24</sup> açıklamasıyla yaptığı benzetileme aracılığıyla örnekler.

---

<sup>22</sup> Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı, İstanbul-1998, sf. 18

<sup>23</sup> Y.a.g.e. sf. 21

<sup>24</sup> Y.a.g.e. sf. 23



Resim 3: Malevich “Siyah Kare” Tuval Üzerine Yağlıboya, 106.2 x 106.5 cm. [1913] 1923-29 State Russian Museum, St. Petersburg.

Ona göre sanat, “*her şeyin estetik bayağılık düzeyine yükseltilmesi yararına yanılsama arzusunun yitirmiş ve trans-estetik bir hale dönüşmüştür.*”<sup>25</sup> Zira “*yanılsama yaratma gücüne sahip sanat; şeylerin daha üstün bir oyunun kuralına boyun eğdiği*”<sup>26</sup> bir sürecin hükümranlığı altına girmiş ve s-imgesel bir düzenleme ya da aşkın bir hedef olmaksızın, Baudrillard’ın deyişiyle, *entegre devrelerin yanyanalığına benzer katıksız bir yanyanalık*

---

<sup>25</sup> Jean Baudrillard, **Tam Ekran**, çev. Bahadır Gülmez, Y.K.Y. İstanbul-2004, sf. 134

<sup>26</sup> Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı, İstanbul-1998 sf. 18

*içinde* birbirini tekrarlayan bir sistematığı arz eden ve neredeyse matematiksel bir yavanlığa indirgenmiştir. (bkz. Resim 4)



Resim 4. Hans Hofmann, Tuval Üzerine Yağlıboya, 214x133 cm. 1959, Pompeii

Burada üzerinde durulan saptamalar çerçevesinde düşünülecek olursa, sanata ilişkin bir tür *ötekileşme* sorununu tanımlar gibidir Baudrillard. Ancak buradaki ötekileşme Marksist düşünce'deki yabancılaşma kökenli bir 'öteki'lik değildir. Yapılan örnekleme kendi içerisinde bir tür yabancılaşma içermekte olsa dahi, burada 'trans' kelimesinin göndermeli anlamı olarak 'öteki'den bahsedildiği kabul edilebilir durmaktadır. Zira

*trans-estetik, trans-seksüel ya da trans-politik* denildiğinde ötekileş/tiril/miş unsurlardan söz edilmekte olduğu muhakkaktır. Bu çerçevede bahsi geçen unsurlar *trans-form* kavramı mantığıyla ele alınacak olursa, Baudrillard'ın deyişiyle “*ötekiliğin ikili biçimi kesin bir dönüşümü, görünüş ve biçim dönüşümlerinin kesin başatlığı*”<sup>27</sup> ile karşılaşılır. Yani kendi gerçekliğinden sıyrılarak bir başka gerçekliğe büründürülen yapıtın; örneğin Duchamp'ın gündelik yaşamda sıkça karşılaşılan pisuarı “Çeşme” başlığıyla sanat yapıtı olarak sunması olayında, bir yandan Duchamp'ın estetik değerlere topyekün bir saldırısından bahsedilebilirken diğer yandan Baudrillard'ın her şeyin estetikleş-tiril-mesi savı itibariyle trans-estetikleşmesi, yani öteki olma durumunu kabul edilebilir kılınıyor. Burada ortaya çıkan ikili yapı, devrimci bir yeniliğin kendisiyle çatışması sonucu ortaya çıkardığı –kurgusal?– bir durumu ifade eder gibidir. Bu türden bir yapı içerisinde; yani öteden beri üzerinde durulan *hiper-gerçeklik tarafından simüle edilmiş*, yeniden kurgulanmış bu sistem içerisine de dahil olan her şey (bireyden topluma değin) sistemin ürettiği (amaçlı) öğeler olacaktır elbette. Zira ironik, hayal kırıcı ve manipülasyonlara açık bu durum her tür kuralın yapaylığı yasası üzerine bina edilmiş sanal –zihinde gerçekleşen– gerçekliğe işaret eder. Trans-estetik'te yaşanan yabancılaşma ve yüz yüze gelinen öteki'lik karşısında Baudrillard “*bundan böyle arzunun yasasına değil, kuralın tümünden yapaylığına boyun eğiyorum*”<sup>28</sup> der.

### **1.2.2. Sanatta Metastaz**

Metastaz kavram olarak tıp alanına ait olup *kanserli hücrelerin vücudun diğer bölgelerine sıçraması* anlamını içermektedir. Yapı itibariyle hızla yayılan ve çoğalan bir hareketlilik arz eden kanserli hücre sağlıklı hücreleri de kendine benzetme yeteneğine sahiptir. İşte bu davranışı dolayısıyla metastaz, ilk kez Baudrillard tarafından, günümüz sanatına ve üretme yöntemlerine dair bir eğretileme olarak kullanılmıştır. Sanatın

---

<sup>27</sup> Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı, İstanbul-1998, sf. 178

<sup>28</sup> Y.a.g.e. sf. 178

günümüzde gelmiş olduğu noktayı, hareket dinamikleri ve üretme referansları dolayısıyla değilleyen, hatta sonlanmış olduğunu ifade eden düşünür, sanatsal alanda süregiden üretimi metastaz bir yığılmaya benzetir. Günümüz sanatının, dijital medyumun olanaklarından faydalanmak suretiyle hızla t-üretilmesi ve bu üretimin – neredeyse herkesin sanatçı olduğu bir evrende– yığınlar oluşturmaya başlaması bu benzetilemeyi haklı kılmaktadır. Bu bağlamda sanatsal çalışmanın her yerde giderek çoğaldığından bahseden Baudrillard: *“Sanatın her yerde çoğaldığını görüyoruz. Sanata dair söylem ise daha da hızlı çoğalmaktadır. Ama sanatın ruhu yok oldu”*<sup>29</sup> der. Bu hızlı çoğalmayı ise; *“katıksız biçimde yineleme (totoloji) içinde değil, kendi varlıklarını riske atarcasına güçlerini artırarak ve akıl almaz bir potansiyel güç haline gelerek kendi sınıflarından ötede patlamaya, kendi mantıklarını aşmaya götüren içsel bir metastaz, hummalı bir kendini zehirlenme”*<sup>30</sup> biçiminde açıklar.

Kendi içinde evrilerek çoğalan bu yapı üzerine, Lionel Trilling’in de Baudrillard’ın görüşüne koşut duran; *“Sanatın, daha önce eşi görülmedik biçimde yayıldığı, eskiden pek anlaşılmayan ya da itici bulunan sanat biçimlerinin kolaylıkla kabul edildiği, popüler ve ticari sanatın, eskiden üst düzey sanat adı verilen şeyle inanılmaz şekilde yan yana geldiği”*<sup>31</sup> saptaması da bazı gerçeklik dengelerine dair ciddi anlamda değişimler olduğunu ispatlar.

Sanatta metastaz, sanatın trans-estetikleşme süreciyle ortaya çıkan; içerdiği anlam, üretme edimleri ve referansları itibariyle tutturduğu izlek bağlamında simülasyon evreninin yarattığı sonsuz bir döngüdür. Bu döngünün hareket dinamiklerini oluşturan değişkenler arasında gene Baudrillard’ın eğretilen olarak kullandığı viral\* ve fraktal\*\*

---

\* Viral: Virüse değgin; virüse bağlı, virüsten ileri gelen anlamında.

\*\* Fraktal: Sünger, kar tanesi gibi parçalandıkça benzer motifler sergileyen doğal nesnelere verilen ad. Aynı zamanda, kendine benzeme özelliği gösteren karmaşık geometrik şekillerin de ortak adıdır.

<sup>29</sup> Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı, İstanbul-1998, sf. 20

<sup>30</sup> Y.a.g.e. sf. 11

<sup>31</sup> Lionel Trilling, **Sincerity and Authenticity**, Harvard University Press, 1972-Massachusetts USA



kavramları vardır. Bu kavramların metastaz durumla aralarında birinin diğeri gereksindiği bir tür koşullu önerme var gibidir. Zira anlatılagelen hareketlilik parça bütün ilişkisi bağlamında düşünüldüğünde, bir yandan viral bir durumdan, yani virütik bir yayılmadan bahsedilirken, diğeri yandan bu yapının arz ettiği yığılmadan, dolayısıyla metastazdan; öte taraftan da yayılmacı bir politika izleyen sistem dolayısıyla fraktal bir dağılmadan bahsedilir. Baudrillard sistemin kurguladığı bu durumu “*dolaşım ağlarının viral dağılımındaki mantık ne değer mantığıdır ne de dolayısıyla eşdeğerliliğin mantığıdır*”<sup>32</sup> eleştirisiyle, helezonik bir devinim arz eden bu önermeler silsilesinin açmazlarına değinir. Gene de ama, metastaz durumda süregiden bu döngü için düşünür; *şeyler, göstergeler ve eylemler düşüncelerinden, kavramlarından, özlerinden, değerlerinden, göndermelerinden, kökenlerinden ve amaçlarından kurtuldukları zaman sonsuza dek kendilerini yeniden üretirler*”<sup>33</sup> diyerek bu eylemselliğin sınırsızlığına değinir ve “*düşünce çoktan yok olmuşken, şeyler işlemeyi sürdürür; hem de içeriklerini hiç umursamadan işlemeyi sürdürürler. Paradoks da zaten bunların bu koşullarda bu kadar iyi işliyor olmaları durumudur*”<sup>34</sup> açıklamasıyla da sürecin her koşulda nasıl olursa olsun işleyişine devam edeceğini vurgular.

Öteden beri üzerinde durulmakta olan düşünce itibariyle; mecra olarak sanat, varlık nedenini yitirmiş olma durumunda bile tam bir vecd halinde üretimin devam ettiği, hatta kendini dahi yeniden ve yeniden üretmeye devam etmekte olduğu bir durumdadır. Denilebilir ki sanat, egemen sistem tarafından kurgulanmış bir oyunun kuralına boyun eğdiği, hiper-gerçekliğe karşıt hiçbir gerçeklik öner-e-meyen, eski ile yeninin birbirine karışmış olduğu ve yeni olan her şeyi iyi-kötü ayırdetmeksizin içerisine soğurup taşıdığı melez kimliğin içinde eriten; işte bu nedenlerden dolayı önu sonu olmayan bir yığına dönüştüğü bir süreci yaşamaktadır.

---

<sup>32</sup> Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı, İstanbul-1998, sf. 11

<sup>33</sup> Y.a.g.e. sf. 13

<sup>34</sup> Y.a.g.e. sf. 13

### 1.2.3. Yanılsamasını Yitiren Sanat

Anlatılagelen sorunsallar bağlamında düşünülduğünde; sanatın trans-estetikleşmesi ve geç kapitalist süreçle beraber egemen olan hipergerçek evren ve bu evrenin herşeyi kendi devamını sağlamak üzere kurgulaması ki, bunu gerçekleştirmek için özellikle kültür üreten alanları işgal etmesi gibi pek çok ayrıntı, toplamda, sanatın o eski gizilgücünü yitirmiş olduğu gibi bir görüntüyü açığa çıkardığı söylenebilir. Zira günümüzün sanatsal üretimlerine şöyle bir bakmanın, olup bitenleri anlamak adına yeterli olacağı kabul edilebilir durmaktadır. Ancak bu, günümüz sanatını değillemek için dillendirilmiş bir ifade değil, bugünün sanatsal üretimlerinin bildik anlamda '*sanat yapıtı*'na denkliğinin değişik perspektiflerden tartışmaya açık olduğuna vurgu yapmak amacıyla dile getirilmiş bir söylem olarak kabul edilmelidir. Sıkça belirtildiği üzere bugün artık tek başına bir resim eserinden ya da fotoğraf veya grafik yahut heykel yapıtından bahsetmek, birbiri içerisinde eriyip melezleşmiş bu yapıya; neredeyse gerçeği görmemek adına, olan bitene sırtını dönmek anlamına gelir. Zira multidisipliner bir kimlik arz eden bu gerçeklik elbette sanatta görülmeye alışılmış olan o değerler silsilesini tepe taklak etmiştir.

Neredeyse binlerce yıldır, –insan için– olağanüstü öğeler ve keşiflerle yaratılan sanatsal etki, teknolojik gelişmeye bağlı olarak biçim ve içerik değiştirmiş, daha önce ifade edildiği gibi, biçimsel olanakları genişlerken, içerik ve nitelik bakımından alabildiğine yoksullaşmış olduğu söylenebilir. Sanat, izleyiciyi özlemine çektiği spesifik bir dünyayla ilişki kurmaya yönlendirdiği içindir ki, geçmişte en geçerli bir anlatı ve üretim aracına dönüşmüştür. Ancak görülen o ki, günümüze değin yaşadığı evrilme pek çok soruyu da beraberinde getirmiştir. Kültürün popülerleş/tiril/mesi ve sistem için en gözde ticari araçlardan biri haline gelmesi ve neredeyse *Midas'ın Laneti*\* gibi, dokunduğu her şeyi paraya çevirmesi, sanatın bugün gelmiş olduğu noktaya dair önemli ip uçları vermektedir. Bu gerçeklik dolayısıyla kabul edilebileceği üzere ticari bir

---

\* Yunan Mitolojisinde Kral Midas, tanrılar tarafından "dokunduğu her şeyin altına dönüşmesi" lanetiyle cezalandırılmıştır.

metaya dönüşmüş/dönüştürülmüş sanat yapıtı, tıpkı sanat gibi, geçmişte kendisini tanımlamak için kullanılan tüm kriterlerin içi boşaltmış, cilalanıp parlatılarak kurgulanmış ve –miş gibi bir gerçeklikle yaşamına devam etmektedir.

Günümüz sanat ortamı ve üretimlerinden bahsedilecek olursa; bugünün sanat yapıtı estetik bağlamda değerlendirilebilen, kendi iç bütünlüğüne sahip, duygulanımla iletişim kurabilen, nitelik itibariyle anlamlandırma aşamasında göstergeye dönüşebilen ve yeni yankılar yaratarak zenginleşen türden sanatsal üretimden bahsetmek çok da olası görülmemektedir. Bu duruma, sanat yapıtının egemen sistem tarafından –ki buna bugünün sanatsal anlayışı da denilmektedir– sentetik olarak yaratılması ve belleğimizin gereksindiği –sentetik– duygulanımın, sistemin yaşamsal kodlarından birisi olarak kurgulanması sebep olmaktadır. Zira sistem her türden süreci, sonsuza değin yeniden programlanan ve mekanik biçimde birbirine eklenen bir yapıya dönüştürmek suretiyle kendi yaşamsal kodlarını yaratmaktadır. İşte burada Baudrillard'ın “*hemen her şeyin aktüalite ve sonuçlarından ibaret olduğuna, dahası nakde çevrilebilir olma zorunluluğuna*”<sup>35</sup> vurgu yapılabilir. Bu savıyla sanat yapıtı dahil hemen tüm nesnelere kendilerine giydirilen anlamın dışına çıkamıyor oluşlarının, onların ifade gücünü de ortadan kaldırdığını savunan düşünür, bir bakıma, bugün sanata dair yaşanmakta olunan bir tür düş kırıklığına değinir. Artık ona göre, sistemin diğer yapı elemanları gibi sanat da her şeyin estetikleştirilmesi süreciyle bayağılık düzeyine taşınmış, yanılısama arzusunun yitirmiş ve trans-estetik bir hale dönüşmüştür. Buradan düşünürün trans-formal savı üzerinden devam edilecek olunursa;

Trans-ekonomi haline gelen ekonomi, trans-estetik olan estetik, trans-seksüellik olan cinsellik. Metaforun (eğretileme) olabilmesi için ayrımsal alanların ve ayrı nesnelere varlığı gerektiği halde, tüm bunlar artık hiçbir söylemin diğerinin metaforu olamayacağı, çapraz (transversal) ve evrensel bir süreç içinde birbirleriyle kesişirler<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Jean Baudrillard, *L'illusion de la Fin*, Editions Galilée, Paris-1992, sf. 39

<sup>36</sup> Jean Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı*, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı, İstanbul-1998, sf. 14

açıklamasının süregiden duruma açılım sağladığı söylenebilir. Zira ona göre metafor yine de güzeldi, estetikti, farklılıktan ve farklılık yanılmasıyla iyi yararlanıyordu. Günümüzde üretilen sanatsal görüntülerin çoğu video, resim, plastik sanatlar ve görsel-işitsel ya da sentez görüntüler olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Multidisipliner olarak üretilen bu görüngüler çoğunlukla iki boyutlu ekranda sunulan izsiz, gölgesiz, uçucu neredeyse hiçbir kalıcılığı olmayan görsellerdir. Baudrillard'a göre görülecek hiçbir şeyin olmadığı düz anlamda görüntüler olan bu üretimler dolayısıyla günümüz sanatçısı da *görülecek hiçbir şeyin olmadığı görüntü bolluğu üretenlerden*<sup>37</sup> olmaktadır. Bu bağlamda Andy Warhol'un Campbell çorbası kutularını (bkz. resim 5) örnekleyen düşünür;



Resim 5: Andy Warhol, “Campbell Çorbaları” İpekbaskı, 1960

Andy Warhol'un Campbell çorbası kutularından oluşan resminin tek yararı (ve bu çok büyük bir yarardır), tıpkı Bizans ikonlarının (bkz. resim 6) Tanrı'nın varlığı sorusunun –Tanrı'ya inanmaya devam ederek– artık sorulmamasını sağlamaları gibi,

---

<sup>37</sup> Bkz. Y.a.g.e. sf. 23

güzel mi çirkin mi, gerçek mi gerçekdışı mı, aşkın mı içkin mi sorusunun sorulmasına da artık gerek bırakmamasıdır.<sup>38</sup>



Resim 6: Bizans İkonası, Duvar Resmi, Anonim

Bu nedenle yitirilen ilüzyonla birlikte kaybolup giden başkaca değerlere değinen Baudrillard, bu durumu;

Benjamin'in sözcükleriyle ifade etmek gerekirse, kaybolup giden şey; olayın şanı ve 'aura'sıdır. Tarih; şan adı altında, yüzyıllar boyunca atalardan alınan ve torunlara aktarılan, zamanın sonsuzluğu gibi bir yanılsama üzerine oturur. Bu tutku günümüzde anlamını yitirmiş gibidir. Biz artık şan değil, kimlik peşinde koşuyoruz. Bir yanılsamanın izini sürmek yerine, tam tersine, kanıtları (tarihsel anlamda

---

<sup>38</sup> Y.a.g.e. sf. 23

varlığımızı kanıtlayacak her şeyi) biriktirmeyi yeğliyoruz. (...) Oysa eskiden Hannah Arendt'in sözünü ettiği ölümsüzlük adlı olağanüstü bir boyut içinde kaybolmaya çalışıyorduk. Bu Tanrı'nınkine eşdeğerli bir taşkınlıktı. Sonsuzlukla rekabete giren tutku ve merhamet gibi, şan ve ruhun kurtuluşu da çok uzun süre insanların ruhunu ele geçirmeye çalışmışlardır<sup>39</sup>

sözleriyle açıklamaya çalışır.

Geçmişten geleceğe kültürel dokuyu üretip aktaran olarak sanatçı, bugün hala kültürün/tarihin üretilmesi/kaydedilmesi işiyle uğraşı içerisindeyken; egemen erk tarafından manipüle edilerek üretmeye devam ettiğinin belki de farkında ol-a-madan, üretme amaçlarını çoktan aşmış biçimde üretmeye devam etmektedir. Herşeyin başlangıçtaki amacından kurtulmuş biçimde yaşamına devam ettiği bu simülatif evrende Baudrillard "örneğin, ilerleme düşüncesi yok oldu, ama ilerleme sürüyor. Üretime temel teşkil eden zenginlik düşüncesi yok oldu, ama üretim güzelce sürüyor. Üretim, başlangıçtaki amaçları umursamadığı ölçüde hızlanıyor"<sup>40</sup> söylemiyle yaptığı saptamada başı bozuk bir yüzergezer olma durumunu ortaya koyar. Geline bu noktayı, "*Modern tarih ve özgürleştirme sürecine ait bütün olayları (halklar, cinsellik, düş, sanat ve bilinçaltı; kısacası zamanımıza özgü orgie'yi oluşturan herşey) tüm bunların sona ermesi şeklinde algıladık*"<sup>41</sup> biçiminde modernleşme sürecine bağlayan düşünür yaşanan durumu, aşırılığın yarattığı bir tür sarhoşluğa bağlar gibidir. Çünkü üretme ediminin, gerçeklik her ne olursa olsun hızlanarak devam ediyor olması; simgesel ya da aşkın bir hedef olmaksızın, viral bir yayılım mantığıyla ya da metastaz yığılmanın kontrolsüz devinimiyle eşgüdümlü olarak kültürün çoğaltılmaya devam ettiğini gösterir. Elbette bu çoğaltma bir tür tarih üretme değil, tarih üretme benzeşimidir. Zira, "*Biz tarih üretmeyi sürdürdüğümüzü sanırken, aslında tarihin sonunu besleyen toplumsal politik gelişme ve değişime özgü göstergeleri biriktirmekten başka birşey yapmıyoruz*"<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> Jean Baudrillard, *L'illusion de la Fin*, Editions Galilée, Paris-1992, sf. 39

<sup>40</sup> Jean Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı*, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı, İstanbul-1998, sf. 13

<sup>41</sup> Jean Baudrillard, *L'illusion de la Fin*, Editions Galilée, Paris-1992, sf. 40

<sup>42</sup> Y.a.g.e. sf. 40

savunusunu yapan Baudrillard bunu "*radikal bir illüzyon yitiminin belirgin özelliği olarak, kendi kendinden intikam alan bir kültür parodisi. Bunu, tarihin kendi kurtuluşunu, kendi oluşturduğu çöplükteki döküntülerin arasında aramasına*"<sup>43</sup> benzetmektedir.

Anlaşıldığı üzere yaşamın tüm kültürel alanlarında illüzyon kaybından bahseder düşünür. Tıpkı toplumsal, tarihsel, politik, cinsel, düşsel ve bilinçaltına dair şeylerin birbirine karışarak parodik bir ötekileşme yaşaması gibi, sanatsal üretim alanlarının da iç içe geçmek suretiyle birbirine karışmış olmasının yarattığı trans-estetikleşmenin, sanatın yansımalarını yitirmesi durumuna yol açtığı, sanat eserinin artık bildik anlamda bir yapıt olmaktan ziyade simülatif bir mizansene dönüşmesi gerçeğine vurgu yapılabilir.

Dolayısıyla bundan böyle, *imgelem ile yaratılan, sezgisel olan ve hatta biricik bir görüntü sunan* sanat yapıtları üretmek bir yana, kendi yansımamıza dair herhangi bir işaret taşıyan bir sanatın varlığından söz etmek dahi oldukça meşakkatli bir durum arz etmektedir. Buradan doğan boşluğun yerini almak üzere üretilen illüzyonel klişelerin geçmişi ya da geleceğinin, sanatın tanımını kadar belirsiz ve bulanık olduğu muhakkaktır.

---

<sup>43</sup> Y.a.g.e. sf. 45

## 2. BÖLÜM

### SANATIN SONU SORUNSALI

Geride bıraktığımız yüzyılın son çeyreğinde; kimi sanat eleştirmenleri ve düşünürler tarafından, ortaya atılmaya başlanan *sanatın sonunun geldiği* söylemlerinin, tüm dünyada pek çok düzlemde kendisine tartışma alanı bulduğu bilinmektedir. Fredric Jameson'ın da konuya ilişkin tespitine göre bu durum;

Birkaç yıldır geleceğe yönelik felaket ya da kurtuluş kehanetlerinin yerini çeşitli şeylerin sonunun geldiğine dair tersyüz olmuş bir mileneryanizm göze çarpmakta (ideoloji, sanat ya da toplumsal sınıfın sonu; Leninizm, sosyal demokrasi veya refah devletinin 'krizi' vb. vb.): bir arada ele alındığında, belki bunların tümü, giderek daha sık kullanılan terimle, postmodernizmi oluşturuyor. Bu olgunun varlığına ilişkin savlar genel olarak 1950'lerin sonlarına ya da 1960'lı ilk yıllarda başladığı kabul edilen radikal bir kopma veya coupure'un gerçekleştiği hipotezine dayanıyor.<sup>44</sup>

Pek çok sanatçı, düşünür ve eleştirmen tarafından üzerine tespitler yapılan ve teoriler üretilen bu sorunsal, sanatsal üretimin hala –hatta hızlanarak, çoğalarak– sürüyor olması noktasından bakıldığında, tartışma platformunun nasıl belirlenmesi gerektiği hakkında sağlam ip uçları veriyor aslında. Zira üzerine söylem üretmenin ziyadesiyle meşakkatli görüldüğü söylenebilecek bu sürece ne sadece *üreten* cephesinden ne de sadece teorisyen cephesinden değinmenin yeterli olacağı düşüncesi kabul edilebilir görünmemektedir. Öte taraftan çalışmanın bu bölümünde; birinci bölümde olduğu gibi, simülasyon kuramının yaratıcısı olması ve genel çerçevenin bu kuram bağlamında incelenmesi hedeflenmiş olduğundan, Baudrillard'ın tespitleri ve öne sürmüş olduğu tartışmalar esas alınarak, ortaya atılan sorunsala değinilmesi doğru görünmektedir. Ancak Baudrillard'a ve savunusuna geçmeden evvel, düşünürü önceleyen ve aynı sorunsal hakkında çeşitli görüşler öne sürmüş olan bazı teorisyen/eleştirmenlerin söylemlerine de değinmek yerinde olacaktır. Böylelikle *sanatın sonu sorunsalı*'nın

---

<sup>44</sup> Fredric Jameson, **Postmodernizm**, ikinci baskı, haz. Necmi Zeka, Kıyı Yay. 1994-İstanbul, sf. 59



kronolojik bir dizgeye oturtularak Baudrillard'a gelene deęin hangi baęlamlarda nasıl tartıřıldıęı ve bunun dūřunūrūn izleęine yansımalarına da deęinilmiř olacaktır.

Birinci bōlūmde bahsedildięi ūzere, modern dōnemin bařlangıcıyla beraber her alanda ortaya çıkan ūzgūrleřme sūrecinin içerdięi mantık dolayısıyla kūltūr ūretim alanlarında ortaya çıkardıęı çeřitlilięin kendi sınırlarını ařması suretiyle yol açtıęı totoloji, her řeyi içine soęurarak her alana sonsuz bir hareketlilik kazandırmıřtır. Bařlangıçta bu durum –Baudrillard'ın deyimiyle orji– sonu gelmez bir zenginlik arz ediyor gibi gōrūnmūřse de ulařtıęı sonuçlar ya da dięer bir deyiřle ortaya çıkardıęı yeni gerçeklik itibariyle, etkileřime girdięi her alana dair bir tūr son senaryosu ūretilmesine sebep olmuřtur. Tarihten politikaya, toplumdun bireye, felsefeden sanata deęin pek çok alana dair bu tūrden senaryoların çeřitli platformlarda tartıřıldıęı bilinmektedir. Geliřen bu sūre içerisinde sanatın, sanatsal ūretme yōntemlerinin ve bu yōntemlerden birisi olan resmin yařadıęı deęiřime deęinmiř ve hatta belirleyici etkiler yaratmıř olduęu sōylenebilecek eleřtirmen Clement Greenberg'in modernist resme iliřkin dūřūncesi ve etkileri, sūrecin irdelenmesi açısından ūnem arz etmektedir. Elbette ki Greenberg *sanatın sonu* diye bir saptama yaparak bunu ūne sūrmūř bir eleřtirmen deęildir. Ancak eleřtirmenin resme dair radikal deęiřiklikler ūnermiř olduęu ve gerçek sanat olan yapıtı ile sanat yapıtı ol/a/mayana dair kaleme aldıęı makaleleri olduęu bilinmektedir.

Bu noktada altını çizmek gerekirse; arařtırmanın bu bōlūmünde 'Greenberg'in Modernist Resminden Sanatın Sonuna' bařlıęıyla tartıřmaya açılacak olan Greenberg'in *pūr resim* dūřūncesinin, yukarıda ifade edilen iřleyiř dahilinde sanatın sonu sūreciyle iliřkili olup olmadıęı irdelenecektir. Ūte taraftan Donald Kuspit'in kaleme almıř olduęu "Sanatın Sonu" adlı kitap, tartıřtıęımız sorunsala doęrudan deęinen ve konuya iliřkin ūnemli dūřūnceler içeren bir kaynaktır. Baęlamına gereęi gibi oturduęu sōylenilebilecek olan bu kaynaęın sūregelen dōneme dair dūřūnce ve tespitleri de ařaęıda ele alınacaktır. Baudrillard'da iliřkin kısımdaysa, simūlasyon evreni kurgusu içerisinde, dūřunūrūn, sanatın gerçek sanat olmaktan çok sona ulařmıř bir olgunun benzeřim ūzelliklerini tařıyan simūlaklardan oluřtuęunu iddia ettięi yapıtı nasıl tasarımıladıęı tartıřılacaktır.

## 2.1. Greenberg'in Modernist Resminden Sanatın Sonuna

1909–1994 yılları arasında yaşamış olan Greenberg'in Soyut sanatın yayılmasına katkıda bulunduğu ve Soyut Dışavurumculuk hareketinin savunucularından biri olduğu bilinmektedir. (bkz. Resim 7) Onun görüşüne göre resim sanatı soyutlamaya doğru ilerlemektedir. Bu bağlamda sanatın son basamağı onun arındırılmasıdır.



Resim 7: Jackson Pollock Tuval Üzerine Karışık Malzeme, 221x300 cm. 1950, Washington

Saf sanat, Greenberg'e göre, konu, sanatçının kişiliği ile bağlantılar, fırça izleri gibi öğelerden arındırılmış olmalı, ilüzyonlara yer verilmemeli, tuvalin yüzeyi, yani iki boyutluluğu öne çıkarılmalıdır. Bu özellikler, Greenberg'in *geç resimsel soyutlama* \*

---

\* Post Painterly Abstraction'ın Türkçe'de farklı kullanımları vardır. Cevat Çapan ve Sadi Öziş, bu terimi “Ressam sonrası soyutlama”, Bedri Baykam, Hasan Bülent Kahraman ise “Boyasal Resim Sonrası Soyutlama” olarak çevirmişlerdir. Greenberg bu kuramı, ressamın konumundan çok, yüzey ve boyaya ağırlık verdiği için boyasal resim sonrası soyutlama tercih edilmiştir.

(Post Painterly Abstraction) olarak adlandırdığı üretme ediminin, daha önceki dönemde yaygın olan Soyut Dışavurumculuk'tan ayrılması amacını da güder. Öte yandan Fineberg'in<sup>45</sup> aktardığına göre; Amerika Birleşik Devletleri'nde, 1960'lı yıllarda sanat ortamını derinden etkileyen görüşleriyle eleştirmen Clement Greenberg, ikinci kuşak Soyut Ekspresyonist (gesture) resmin kargaşasında kendini göstermeye başlamıştır. Greenberg'in amacının, ressamların uygulayabileceği kurallar sağlayarak resmi yeniden canlandırmak olduğunu ileri süren Fineberg, Greenberg ve onu izleyen sanat profesyonellerinin, sanata, adına Formalizm (Biçimcilik) denilen demirden bir elbise giydirmeye çalışmışlarına dikkat çeker. Geç resimsel soyutlamanın gereklerini “*eski ustaların tablolarından birine bakan, onu bir resim olarak görmeden önce onda ne olduğunu görmeye yönelir. Modernist bir tablo ise önce resim olarak görülür*”<sup>46</sup> açıklamasıyla temellendiren Greenberg, yanılsamacı resmin betimleyici tavrının ötelenmesi gereken bir problematik olduğuna dikkat çeker. Öte taraftan “*Modernist resmin tanınabilir nesnelere betimlemeyi terk etmesi ilke gereği değildir. İlkece terkedilen şey tanınabilir, üç-boyutlu nesnelere yer aldığı türden mekanın betimlenmesidir*”<sup>47</sup> açıklamasıyla da izleyicinin değil resmin gereksindiği bir değişime dikkat çeker.

Bu bağlam dahilinde Greenberg'in önerdiği sanatsal üretme yöntemleri gözetildiğinde anlaşılacağı üzere, kendisinin ortaya attığı herhangi bir sanatın sonu söyleminin olmadığı aşıkardır. Ancak 1930'lu yılların sonlarında kaleme almış olduğu “Modernist Resim” ile “Avangard ve Kitsch” makalelerinde modern dönem resmini tanımlayarak, kendinden önceki resim anlayışını değillemiş, yeni olanı önermiş ve sanatta kökten bir değişime, yani geçmiş dönemin sonuna işaret etmiş olduğu

---

<sup>45</sup> Jonathan Fineberg, Art Since 1940: *Strategies of Being*, Laurence King Publishing, London-1995, sf. 154

<sup>46</sup> Clement Greenberg, Modernist Resim: **Modernizmin Serüveni**, Haz. Enis Batur, çev. Doğan Şahiner, Y.K.Y. İstanbul-1997, sf. 359

<sup>47</sup> Y.a.g.e . sf. 359

söylenbilir. Çünkü nihai hedef olarak soyut sanatı tüm akımların buluşacağı bir ortak sonuç olarak gördüğü/önerdiği de bilinmektedir.

Modernizm’i Kant’la başlayan bir özeleştirici eğiliminin şiddetlenmesi olarak gördüğünü belirten Greenberg, *Modernist Resim* adlı makalesinde, eleştirinin yürütüldüğü aracın kendisini ilk sorgulayanın Kant olması dolayısıyla, onun ilk gerçek Modernist olduğunu belirtir. Modernleşmeyi, ilke olarak, eleştirilen şeyin kendi prosedürlerinden geçerek ilk kendini eleştirmesi bağlamında düşünen Greenberg, “özeleştirici hep partik bir sorun olmuş, pratiğe ilişkin olarak gerçekleştirilmiş, asla teorik bir konu olmamıştır”<sup>48</sup> demiş ve modernizm’in özünün, bir disiplinin karakteristik yöntemlerini o disiplinin kendisini eleştirmek için kullanmakta –yıkma amacıyla değil, kendi yetki alanına daha sağlam yerleştirmek amacıyla– yattığını vurgulamıştır. Temelinde Kantçı özeleştirici barındıran bu düşünce, özeleştirinin, sanatların birbirlerinden ödünç alabilecekleri bütün etkileri sanatlardan temizleyeceğini ve böylelikle sanatların saflaştırılacağını ve bu saflıkta kendi bağımsızlıklarının olduğu kadar kalite standartlarının da garantisini bulacaklarını savunmaktaydı. Böylelikle biricik ve indirgenemez olana ulaşmayı hedefleyen ve kendisine özgü işlemlerle, kendisine has etkilerin neler olacağını belirleyerek, bunun sağlayacağı açılımla özgünleşecek yeni resim, Greenberg’e göre; gerçekçi, yanılsamacı sanattan, sanatı gizlemek için gene sanatı kullanarak, aracı gözlerden saklayan sanattan uzaklaşarak dikkatleri *saf sanata* çekecekti. Zira modernizm, resmin biçimlendirme yöntemlerinin sınırlayıcı koşullarını ve bir resmin resim olmaktan çıkıp keyfi bir nesne haline gelmeksizin sonsuzca geri itilebileceğini böylelikle anlamıştı. Sanata şahsına münhasır bir kimlik sunduğu söylenebilecek bu durum, tanımlanabilir imgeler içermeyen resmi özgür ve özgün kılacaktı. Ancak burada, 1890 yılında duyurulan Simgeci Manifestoda Maurice Denis’in “*Unutmayalım ki resim –bir savaş atı, çıplak bir kadın ya da herhangi bir konunun ifadesi olmasından önce– belli bir düzene göre yerleştirilmiş renklerden*

---

<sup>48</sup> Clement Greenberg, *Modernist Resim: Modernizmin Serüveni*, haz. Enis Batur çev. Doğan Şahiner, Y.K.Y. İstanbul-1997, sf. 361

*ibaret düz bir yüzeydir*<sup>49</sup> tanımlamasının Greenberg'in resim tanımını öncelediği anımsanmalıdır.

Anlatılagelen veriler kabul edildiğinde ortaya çıkan görüntü, sanat tarihinde resimden çok tasvir üretilmiş olduğudur. İfade olanaklarını tasvirten alan resim anlayışına karşı olan Greenberg gene de “*geçmiş sanat olmasaydı, eski mükemmellik standartlarını sürdürme ihtiyacı ve dürtüsü olmasaydı, Modernist sanat diye bir şey olmazdı*”<sup>50</sup> saptamasıyla geleneğe hak ettiği payeyi vermiş; “*sanatta geçerli olan tek tutarlık, geçmişte olduğu gibi şimdi de estetik tutarlıktır ve kendisini yöntemlerde ya da araçlarda değil sonuçlarda gösterir*”<sup>51</sup> diyerek estetik değeri belirleyen unsurun salt görsel etki olduğuna gönderme yapmıştır. Resim 8’de görünen Willem De Kooning eseri



Resim 8: Willem De Kooning, Tuval Üzerine Yağlıboya, 175.3 x 200.7 cm. 1955, N.Y.

---

<sup>49</sup> Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Sanat Akımları**, Sel Yayıncılık, İstanbul-2008, sf. 31

<sup>50</sup> Y.a.g.e sf. 363

<sup>51</sup> Clement Greenberg, **Modernist Resim: Modernizmin Serüveni**, çev. Doğan Şahiner, Y.K.Y. (1. Baskı) İstanbul-1997, sf. 361

salt resme örnek teşkil edebileceği, yani tamamen görsel etkiyi amaçlayan yapıt; yüzeyde algılanan bir derinlik duygusuna sahip olsa dahi tanımlanabilir bir mekanı önermeyen yapıyı sunduğu/hedeflendiği söylenebilir. Modernist resim, amaçladığı bu değerlerle, ortaya koyduğu saf sanat düşüncesine hizmet eder. Bu durum dolayısıyla yeni sanatın eskisinden, bilgisi olsun olmasın herkesin hakkında bir şeyler söyleyebileceği kadar farklı olması ve uygulama ya da beğeni normlarından özgür olması beklenir.

Ancak yeni sanatın normlarının ulaşmaya çalıştığı özgürlük ne olursa olsun gene de kendi içinde bir tutarlılık ve disiplini gereksiniyordu. Zira *“bir disiplinin normları ne kadar ayrıntılı ve esash tanımlanırsa, bu normlar özgürlüğe o kadar az izin verir (“özgürleşme”, avant-garde ve modernist sanatla ilgili olarak çok yanlış kullanılan bir sözcüktür)”*<sup>52</sup> diyerek saf sanata (modernist resme) dair sınırlılıklara değinen Greenberg, bu sınırlılıkları *“görsel sanatın kendisini görsel yaşantıda verilmiş olanla sınırlayıp diğer yaşantı düzenlerinde verilmiş hiçbir şeye gönderme yapmaması gerektiği, tek gerekçesini (anlayış düzeyinde) bilimsel tutarlılıkta bulan bir nosyon”*<sup>53</sup> olarak saptar. Saf boyasal etkilerle kotarılan bir resmi hedefleyen bu düşünsel yapının kuramsal bir zemine doğru kayan bir görüntü sunması üzerine Greenberg, modernist sanatın teorik açıklamalar vermediğini, teorik olanakları ampirik olanaklara dönüştürdüğünü ileri sürmüştür. Zira modernist sanatta, Rönesans’a ya da akademik sanata kıyasla programatik olan çok daha az şey bulunduğunu savunmuş ve modernistlerin yaptıkları şeyin çelişkinin terimlerini tersine çevirmek olduğunu vurgulamıştır. Bu suretle denilebilir ki; modernist resim, yaratılan diyalektik gerilim ile biçimlerin düzenlenme ilkesi doğrultusunda ortaya çıkan bireysel bir gerçekliktir.

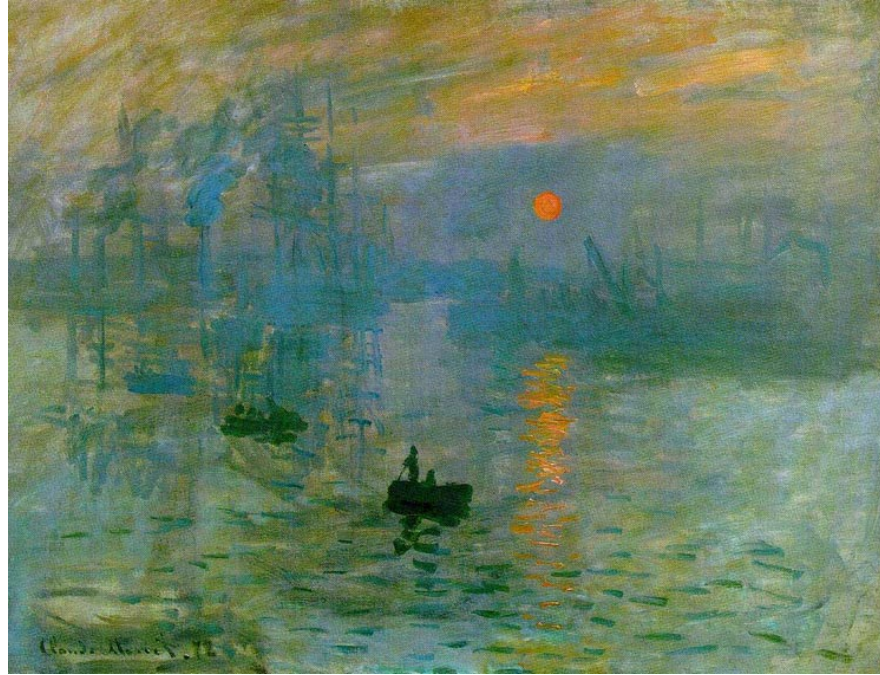
---

<sup>52</sup> Y.a.g.e. sf. 360

<sup>53</sup> Y.a.g.e. sf. 361



Modernizm her ne kadar eski geleneğin çözülmesi ve dağılması anlamına gelebilirse de diğer taraftan onun devamı olduğu da kabul edilebilir. Ancak burada – izimler döneminde Romantizmin peşi sıra gelişen İzlenimcilik’e (*impressionism*), resmi gelenekten tam anlamıyla bir kırılmayla ayıran, hatta salt resim düşüncesinin temellerini teşkil eden bir akım olarak değinilmesi gerekmektedir. Tunalı’ya göre<sup>54</sup> İzlenimcilik’le beraber ışığın, bir ‘araç değer’ olmaktan kurtulup başlıbaşına bir değer olarak anlaşılması, (...) her şeyden önce ışığın, reel bir ışık olarak anlaşılması belirgin bir önem arz eder. Bu bağlamda reel ışığın renk tayflarından faydalanan sanatçı doğayı titreşen bir ışık ve renk armonisi olarak algılamaya başladığı için artık konturları görmez. Biçimler ışık içinde eriyip renklere bölünür ve klasik anlamda perspektif resim yüzeyini terkeder. İzlenimcilikle beraber resim sanatı geleneksel bütün kurallardan sıyrılır. Resim 9’da da görüleceği üzere üçüncü boyut, yani gerçeklik yanılsaması sorunsalı da önemsizleşir.



Resim 9. Monet “Gündoğumunda Alınan İzlenim” Tuval Üzerine Yağlıboya 48x63 cm. 1872, Fransa

---

<sup>54</sup> Bkz. İsmail Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi. İstanbul-1992, sf. 49

Böylelikle izlenimci anlayışla resim, iki boyutlu bir yüzey resmi haline gelir. Buradan çıkarsanacağı üzere resmin saflaş/tırıl/ması projesinde resmin bir yüzey boyamaya indirgenmesi aslında yeni bir çözümleme yaklaşımı değildir. Hatta bağlam itibariyle modernist resmin izlenimci resmin ışığıyla aydınlandığı da ileri sürülebilir. Çünkü Greenberg'in de belirttiği üzere *“modernist sanatın kökleri geçmiştir. Ve sona erdikten sonra da sanatın sürekliliği içinde anlaşılır olmaya devam edecektir.”*<sup>55</sup> Buna ek olarak belirtilmesi gerekir ki; altı çizilen gerçeklikler dikkate alındığında ve sorun yalnızca resim yapmaktan ibaret olduğu vakit Greenberg'in de dediği gibi *“sınırların bilinçle seçilip yaratılması gerekir. Modernizmin ısrarla üzerinde durduğu şey bu bilinçlilik, yani sanatın sınırlayıcı koşullarının bütünüyle insana ait sınırlar olması gerektiğidir.”*<sup>56</sup> Sanatçının özgür üretme olanakları bağlamında düşünüldüğünde modernizmin sanatı sanat için kullanması Greenberg'e göre modernist sanatın gerçekliği tüketim kültürüne karşı bir tür direnme yolu olması idi. Modern sanat ona göre, içinde bulunup anlamaya çalıştığımız dünyanın koşullarını incelemek için bir araçtı.

Başlangıçta bu amaçla yola koyulan modernist resim, önce de vurgulanmış olduğu üzere tüm sanatların modernleşeceği düşüncesini bünyesinde barındırmaktaydı. Ancak bugün, sanat tarihine ve günümüz sanat ortamına bakıldığında sürecin tam da umulduğu gibi devam etmemiş olduğu görülmektedir. Kabul edilebilir ki modern dönemin yarattığı etki kısa süreli olmuş ve Greenberg'in tüm sanatların saflaşacağı düşüncesi gerçekleşmeden süreç postmoderne doğru evrilmiştir. Bu durum elbette ki soyut sanatın sonu olmamış, o da sanatsal üretme yöntemlerinden birisi olarak sanat tarihsel sahnede kendi yerini almıştır.

Modernist süreçte saf sanatın yaygınlaşması ve hedeflediği hakimiyet alanına yerleş/ebil/mesi amacıyla yapılan yayınlar yeni sanatsal anlayış için önemli referanslar

---

<sup>55</sup> Y.a.g.e. sf. 362

<sup>56</sup> Y.a.g.e. sf. 362



teşkil etmekteydi. Bu sayede yeni olan yüceltilip olumlanırken geleneksel olanın tarihsel sürekliliğinin kesilmesi, biçimlendirici tasvir sanatının geride bırakılması gereğinin kanıksanması için çalışılıyordu. Zira entelektüel bireyin aydınlanması için harekete geçen Greenberg *Avangard ve Kitcsh* adlı makaleyi kaleme alarak uluslararası bir entelektüel elitin yaratılmasını hedeflediği söylenebilir. Çünkü ona göre “*bayağı (kitcsh), Batı Avrupa ve Amerika'nın halk yığınlarını kentlileştiren ve evrensel okur-yazarlık denilen olguyu gerçekleştiren endüstri devriminin bir ürünüdür.*”<sup>57</sup>

Sürekli değişip dönüşen kültürel bir yapı olarak Kitcsh, Batı'da yaşanan kentleşme sürecinde değişik geleneksel dokuların birbiri içinde eriyip kaynaşmasına olanak sağlayan, entelektüel olamayan, fakat entelektüelin edimlerini taklit ederek onun gibi görünen ve ancak özünde bayağı bir karakter barındıran unsur olarak tanımlanabilir. Modernist dönemde değillenen ve kültürün kusurlu tarafı olarak görüldüğü söylenebilecek olan Kitcsh üretim, yukarıda behsedilen entelektüel elitin yaratılması hedefi için bir tür risk teşkil etmekteydi. Greenberg işte bu düşünceden hareketle sanat olanla olmayanı birbirinden ayıran *Avangard ve Kitcsh* makalesini yayımladı. Bahsi geçen makalede de değindiği üzere, ona göre modernizm sürekli değişip gelişen kitcsh kültürüne karşı gelmek için uyum yaratmak durumundadır. Sandler'e<sup>58</sup> göre Greenberg bu düşüncesini Kant'ın estetik görüşlerine dayandırır. Kant, estetik dünyasını sosyal ve moral sorunların ötesinde bir yerde görmektedir. Ona göre, sanatın sant için yapıldığı, estetik değere yönelmiş bir insan yeteneği bulunmaktadır. Bu nedenle Formalizm paradigması, kalitenin yalnızca kişisel deneyimle neden sonuç ilişkisi bulunduğu inanmaktadır. Greenberg'e göre kaliteyi, kişisel deneyim belirlemektedir. Bu belirleme, aklın kusursuz çerçevesi içinde biçimsel elementlerle çalışarak mükemmele ulaşmak, çalışma tutkusunu malzemeye yöneltmekle olasıdır. Bu Kantçı yaklaşıma göre sanatın kalitesi uluslararasılık, evrensellik ve aşkınlıkla ilişkilidir.

---

<sup>57</sup> Clement Greenberg, *Avangard ve Kitcsh*, çev. Mehmet Yılmaz, Felesefenin Sanatı Sanatın Felsefesi, Ütopya yay. Ankara-2004, sf. 251

<sup>58</sup> Irving Sandler, *Art of the Postmodern Era: From the Late 1960s To the Early 1990*, Harper Collins Publishers, New York-1996, sf. 3

Greenberg aynı adlı makalesinde avangardın ve kitschın sınırlarına değinerek sanat çevresinde daha yüksek bir bilinç oluşturma yoluna gitmeye çalışmış ve biçimin kapsamına giren tüm çeşitliliklerin sorgulanmasını sağlamaya çabalamıştır. Bu bağlamda Avangard sanatın kendini kentlileşen halk yığınlarından uzaklaştırması, arzu edilen entelektüel elitin oluşturulması için doğru bir adım olacaktı. Zira Greenberg “azların doğruları çoklarca paylaşılır. İlkinkilerin bilinçli olarak inandıklarına sonrakiler batıl olarak inanırlar. (...) Kitleler, sınıfsal düzeyi ne olursa olsun, partronlarının kültürüne ilgi ve hayranlık duyarlar”<sup>59</sup> düşüncesiyle, geniş halk kitlelerinin ancak bu şekilde öncünün peşine düşeceğini ortaya koymuştur. Böylelikle hem modernist resim için gerekli pazar oluşturulacak, hem de bu yeni pazarın gereksinimi karşılanacaktı. Ayrıca bu durum Greenberg’in savunduğu salt resim düşüncesi ya da diğer deyişle geç resimsel soyutlama anlayışının yaygınlaşmasına hizmet edecekti. Tüm bu süreç dahilinde gerçekleşen sanatsal d/evrimde sanatçı ise; Greenberg’in saptadığı üzere, “Toplumdan tümüyle uzaklaşan öncü şair ya da sanatçı, sanatın yüksek düzeyini, hem daraltarak hem de tüm göreceliklerin, çelişkilerin ya çözüldüğü ya da yanı başında durduğu bir mutlağın ifade edildiği noktaya çıkararak sürdürmenin yolunu aramıştır.”<sup>60</sup>

Sanatın arılaşması, hedeflenen elit entelektüel kitlenin yaratılması ve halkın bu kitlenin takipçisi olması düşüncesi yeni bir tür toplum eleştirisini de beraberinde getirmiştir. Zira “*The Stuation at The Moment*” başlıklı yazısında<sup>61</sup> eleştirinin en önemli işlevlerinden birinin pek çok küçük akımın arasından ana eğilimi çekip çıkarmak olduğunu söyler. Greenberg’e göre ana akım soyuttur ve soyut, yüksek sanatı da temsil etmektedir.

---

<sup>59</sup> Clement Greenberg, **Avangard ve Kitsch**, çev. Mehmet Yılmaz, Felesefenin Sanatı Sanatın Felsefesi, Ütopya yay. Ankara-2004, sf. 257

<sup>60</sup> Y.a.g.e. sf. 247

<sup>61</sup> Clement Greenberg, The Essays and Criticism: Perceptions and Judgements: ***The Stuation at The Moment*** ed. John O’Brian, 1939-1944 Universty of Chicago Press, Chicago-1988, sf. 192-196

Sanatçının kaygısının malzemenin olanaklarını değil de bilincin süreçlerini ve kavramlarını betimlemek olduğu modern dönemde, yaşanmakta olan kültürün değişimi adına yaratılan hareketin, bünyesinde barındırdığı yeni eleştiri ile arzu ettiği yeni kültüre ulaşma yolunda meşakkatli bir yolculuk göze alınmıştır. Zira üretilmekte olan bu yeni kültürün büyük kitleler tarafından hemen kabul görmesinin mümkün olmadığı yadsınacak gibi durmamaktadır. Çünkü yaygın yerleşik kültürün, yerini yeni olana bırakması uzunca bir süreci, bir tür evrilmeyi arz eden bir gerçekliktir. Bu bağlamda Greenberg'in de söylediği üzere;

Kitleler gelişim sürecindeki kültüre her zaman az ya da çok ilgisiz kalmışlardır. Fakat bugün bu tür kültür gerçekten ait olduğu kimselerce –egemen sınıf– terk edilmektedir. (...) Toplumsal tabana dayanmayan, sürekli bir gelir kaynağı bulunmayan bir kültür gelişmez. (Öncü'nün durumundaysa, bu gelir, (öncünün) koptuğunu sandığı, fakat altın göbek bağıyla daima bağlı kaldığı o toplumun egemen sınıf içindeki kalburüstü (elit) kimselerce sağlanıyordu. Şimdiyse bu seçkinler gittikçe azalıyor. Yaşayan kültürü yaratanlar öncüler olduğuna göre, yakın gelecekte kültürün yaşaması tehlikeye düşmektedir.<sup>62</sup>

Anlaşılabileceği üzere, modernist dönemde kültürün üretilmesi süreçlerinin karşı karşıya olduğu durumların ele alındığı ve yeni olanın kendine yaşam alanı bulabilmesi için gereksindiği olmazsa olmazların vurgulandığı bu söylem, bir yandan öncünün kültür üretme erkine sahip olma durumuna değinirken öte yandan varoluşunun paraya dayalı kaçınılmazlığına değinmiştir. –Tam da bu noktada paranın devreye girmesiyle sistemin egemenliğine boyun eğdiği söylenebilecek olan öncü kendi gerçekliğini sorgular hale getirmektedir.– Kitleler, egemen sınıf (kalbur üstü elit) ve öncü arasında bulunan bağın varlığının yaşamsal olduğu kadar yokluğunun da ölümcül olabileceğine dikkat çeken Greenberg'in<sup>63</sup> '*gelecekte kültürün yaşamasının tehlikeye düşüceği*' ifadesiyle dolaylı olarak belirgin olmayan bir sona değindiği söylenebilir.

---

<sup>62</sup> Y.a.g.e. sf. 250

<sup>63</sup> Y.a.g.e. sf. 250

Greenberg'in aksine Donald Kuspit ise modernitenin başlattığı hareketlenmenin hızla sanatın sona doğru evrildiğini, hatta postmoderniteyle beraber sanatın sonunun geldiğini ifade eder.

## 2.2. Kuspit'te Sanatın Sonu Düşüncesi

Donald Kuspit "Sanatın Sonu" adlı kitabında uzun uzadıya ele aldığı sanatın sonu sürecinin kaynağını, bilinçdışının terkedilmesi olarak ortaya koyduğu saptamayla işaretler. Aynı eserinde<sup>64</sup> Kuspit, Romantizmle beraber başlamış olan bilinçdışının keşfini sanatın esin kaynağı olarak görür ve *bilinçdışı kültürünün çöküşü*'nü sanatın sonuna dair bir tür milad olarak, sonun başlangıcı olarak niteler. Romantik sanatın renk, enerji ve gizem gibi dinamiklerinin Amerikan Soyut Dışavurumculuğu anlayışına – Greenberg'in deyişiyle geç resimsel soyutlamaya– aktarılarak daha da dinamikleştiğini, böylece "cezbedici sanat" adı verilen şeyin doyuma ulaştığını ifade eden Kuspit, böylelikle hem bilinçdışı kültürünün, hem modern sanatın, hem de sanatın sonunun geldiğini iddia eder. Şöyle ki,

bilinçdışı ortadan kaldırıldığında sanat ilham kaynağını kaybeder –gerçekten de öyle olur çünkü bilinçdışı daima sanatsal canlılığın kaynağı olmuştur (Platon, en iyi eserlerinde demonik bir çılgınlığın kendine ilham verdiği söz ederek bunu doğrulamıştır; o ve Aristoteles, bir şeyin sanat olması için duygusal açıdan ikna edici olması gerektiğini düşünüyorlardı)– ve böylece dekadansa karşı son kozunu da yitirmiş olur.<sup>65</sup>

Avrupa Romantizmi'nden Amerikan Soyut Dışavurumuna doğru gerçekleşen bu hareketle *dekadans*\*a karşı direnişin ortadan kalktığını ifade eden Kuspit, sanatın sonu tartışmasını Modernizm, Postestetik ve Entropi nirengi\*\* içerisinde sürdürür. Sanatı,

---

\* Çöküş (Türk Dil Kurumu Sözlüğü)

\*\* Üçgen, bir alanı üçgenlere bölme işi (Türk Dil Kurumu Sözlüğü)

<sup>64</sup> Bkz. Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, Metis, (2. Baskı) İstanbul-2006

<sup>65</sup> Y.a.g.e. sf. 104

Modern Dönem resim ve diğer sanatsal üretimler düzlemine indirgeyerek ele alan Kuspit, sanat eserine hem nitel ve nicel olarak, hem de biçim-içerik bağlamında tespitler yaparak yaklaşır. Tespit ettiği sorunsalların ortaya koyduğu görünümün yukarıda anılan başlıklara isabetli biçimde oturduğu söylenebilir. Zira tartışılan ana sorunsal başkaca söylemlerle ifade edilse de, sanatın sonu konusuna dair atıfta bulunan çoğu kimsenin anlam düzleminde buluşmakta olduğu iddia edilebilir durmaktadır.

Sanatın sonuna ilişkin emarelerin ziyadesiyle görüldüğü ve hatta temellendirildiği modernizmin her alanda yarattığı özgürleşmenin sanatsal yaratıcılığa ve sanat eserine yansımalarına değinen Kuspit bunu sanatın entropik hali olarak tanımlar.

Entropi kelime anlamı itibariyle dağınım, evrenin düzensizlik ve yozlaşma ölçüsü, her hangi bir sistemin evrenle birlikte düzensizlik ve tesirsizliğe doğru olan eğilimi<sup>66</sup> gibi anlamları içermektedir. Ayrıca felsefi düşünce sistemlerinde de bir entropi yaklaşımı bulunmaktadır. Örneğin Budha, "Bileşik olan herşeyin eninde sonunda çözüleceğini, dağılacağını" söyler. Budha'ya göre bu durum, evrensel bir yasadır ve istisnası yoktur.

Öte taraftan Adem Genç'in aktardığı üzere bir termodinamik terimi olan Entropiye göre evrendeki herşey olasılığı az olan bir durumdan olasılığı en yüksek olan bir duruma doğru sürekli bir akış içindedir. 'Kapalı bir sistemin düzensizlik derecesini ifade eden bir ölçüttür.'<sup>67</sup>

Entropi yasasındaki "evrensel düzensizliğe gidiş" olgusunu Kuspit, bu düşünce sistemi çerçevesinde ele alarak sanatsal düzleme taşımış ve sanat üretimlerini bu bağlama oturtarak tartışmaya açmıştır. Ancak sanatın entropik durumunu örneklerle detaylandırmadan önce Kuspit'in, bu bağlam dahilinde Modernizme ve modernist dönem sanatına dair saptamalarına değinilmesi gerekli durmaktadır.

---

<sup>66</sup> www.entropi.net / erişim Eylül 2009

<sup>67</sup> Adem Genç, **Antropi (Entropy) ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir-2003, sf. 115

### 2.2.1. Entropikleşen Modern Sanat

Birinci bölümden de anımsanacağı üzere, sanatın daha önce eşi görülmedik biçimde yayıldığı, her türden sanat biçimlerinin kolaylıkla kabul edildiği, popüler ve ticari olan sanatın, üst düzey sanat adı verilen şeyle yan yana gelebildiği gibi detaylardan bahsedilmişti. Sanatın gündelik yaşamla ilişkisini de belirleyen bu durumun günümüzde ulaştığı noktaya bakıldığında, hiç de yadsınacak bir yanı olmayan bir görüntü arz eden bu gerçekliğin modernizmin sanatta yarattığı bir tür travma olduğu düşünülebilir. Entropik bir görüngü sunduğu iddia edilebilecek olan bu gerçeklik içre üretilen sanat yapıtının beslendiği kaynağa benzemesi de olası görünmektedir. Zira modernizmin başlangıcından günümüze değin, birbirini red ya da kendini yadsıma suretiyle ortaya çıkan her türlü sanatsal üretme biçiminin sonsuz bir özgürlük ve umursamazlıkla aynı mecrayı paylaşmakta oldukları da gündelik yaşamda göz önünde duran bir gerçekliktir. Greenberg'in tüm sanatların saflaşması savunusundan sonra Kuspit ve Baudrillard da ise bu durumun yol açtığı çok kimlikliliğin sonucunda ortaya çıkan bir tür düzensizlik ve yozlaşmadan bahsedilir.

Kuspit, *Sanatın Sonu* adlı kitabının daha başlangıcında sorunsalın göbeğine oturttuğu modernizmi tartışmaya açmak maksadıyla; Yirminci Yüzyıl Sanatı'nı yeniden düşünmek için gerçekleştirilen "Modern Başlangıçlar" sergisini ele alır. Gerçekte geleneksel bir mirası olan resimlerin böylesi kavramsal bir düzeye indirgenmesi durmundan rahatsız olan dönemin önemli ressamlarından olan Frank Stella bu sergi için, Kuspit'in aktardığı üzere, "*Modern Başlangıçlar*' yerine *Mastürbasyon İlhamları*' adı da verilebilirdi" diyordu. Devamında da "*bu sergi ne yeniden değerlendirme, ne de yeniden yorumlama yapıyor; tek yaptığı, yaygınlaşan moda ya uyup koleksiyonun içinde barındırdığı büyüklük, deha ve eşsizlik düşüncelerinin meşruluğunu ortadan kaldırarak (...) koleksiyonun ruhuyla oynama*"<sup>68</sup> olduğu düşüncesini savunan Stella'nın, sanatın popülerleştirilmesi çabalarının ona vereceği zarara değindiği söylenebilir. Stella'nın dikkat çektiği bu durum, Modernizmle beraber diğer kültür alanları gibi sanatın da

---

<sup>68</sup> Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, çev. Yasemin Tezgiden, Metis, (2. Baskı) İstanbul-2006, sf. 18-21

popülerleş/tiril/me modasının kontrolü altına girmesi gerçekliği olarak değerlendirilebilir. Zira;

Stella'ya göre 'Modern Başlangıçlar' sanatı popülerleştirmeye çalışır, bunu da sıradan birşey olarak, estetik bir keşif değil de eğlence olarak göstererek başarır.” Modern Başlangıçlar Trilling'in de belirttiği üzere, modern sanatı manevi açıdan postmodern olarak göstermeye çalışır, çünkü söz konusu sergi, üst düzey ve gizemli, esrarlı bir sanatı popüler ve aşık göstermeye, popüler ticari sanatı ise üst düzey göstermeye çalışarak aralarındaki farkı yok etmeye amaçlar; öyle ki artık sanatın var olması için hiçbir neden ya da ihtiyaç yokmuş gibi görünmeye başlar; böylece her tür sanat “önemliymiş gibi görünür ve sanat eşi görülmedik (ve hiç de eleştirel olmayan) bir biçimde yaygınlaşır. Sanatta ciddiyeti belirlemek için hiçbir ciddi kriter kalmadığından herkes kolaylıkla “ciddi sanatçı” haline gelebilecektir.<sup>69</sup>

Böylelikle modern dönemin özgürleştirici sürecinin, sanatın tüm alanlarını hemzemin hale getirerek tam bir farksızlık içre yan yana sunduğu ve dolayısıyla eskiden “Yüksek Sanat” adı verilen şeyin artık var olmayan bir evren kurguladığı söylenebilir. Öyle ki, yaratılan bu kurgusal evren, “*‘yüksek sanat’ terimini kullanmanın, seçkinci, dışlayıcı, erişilmez bir olgudan, günlük olgulardan farklı birşeyden, bu yüzden de kendi kendine ayrıcalık bahşeden ve günlük yaşamın dışında kalan birşeyden söz etmek anlamına gelir oldu*”<sup>70</sup>ğu düşüncesini tartışılmaksızın kabul edilebilir kılmıştır. Oysa Stella'ya göre modern sanatı insanlar, yerler ve şeylere ilişkin bir anlayışa, yani gündelik yaşamın sıradan tözüne indirgemek, onun yaratıcı canlılığını ve eşsizliğini inkar etmek anlamına gelmekteydi. Ona göre sanatın, kimi zaman kendi kalkış noktasını oluşturan insanları, yerleri ve şeyleri estetik açıdan aştığının inkar edilmesi modern sanatı ne demek istediğini anlamadan sıradanlaştırmak demektir.

‘Yüksek Sanat’ düşüncesinin yerini alan yeni sanat anlayışını, izlenen popülerleştirme politikası dolayısıyla sanatın ticari bir düzleme taşındığını da

---

\* Burada günlük yaşamın anlamından kasıt, yaşamı sürdürmek ve bünyevi trajikliğinin sırf günlük olmasından kaynaklandığını umursamadan, onun içinde, artık elden ne gelirse, serpilmek, büyümek, gelişmek... D.Kuspit

<sup>69</sup> Y.a.g.e. sf. 24

<sup>70</sup> Y.a.g.e. sf. 18

vurgulayan Stella, “*Bir modern sanat mağazası, modern sanat müzesinin yerini almaya kalkıyor. Öyle ki ‘Modern Başlangıçlar’ Macy’s mağazasının haftalık promosyonlarıyla yarışmaya başladı*”<sup>71</sup> ği gibi yorumlar yapar. Kuspit’e göre Stella, “*böylesine ağır yorumlarla modern sanatın ticaret aracılığıyla ne kadar aşağılandığını vurgular. – ticari değerler ile sanatsal değerlerin bilmeden de olsa birbirine karıştırılması etik bir hatadır – bu da sanatın can çekiştiğinin göstergesi*”<sup>72</sup> olduğuna dikkat çeker.

Herkesin kolaylıkla “ciddi sanatçı” haline gelebileceği bir toplumsal yapıda artık Greenberg’in –sanatın devamı için– hedeflediği elit kitlenin yaratılması çabaları gereksinim dışı kalmıştır. Böylelikle toplumsal tabana yayılan sanat Kuspit’e göre,

topluma mal edilerek gizlice zehirlenmiştir; başka bir deyişle, ticari değerine yapılan vurgu ve üst sınıfların eğlence aracı olarak görülmesi sanatı bir tür toplumsal sermayeye dönüştürmüştür. Sanat, sıradan olanın içine girerek benzersizliğini yitirmiştir. Sanatçı olmak için bir “kavram”a sahip olmanın yettiği inancı da sanatı aşındırmıştır; söz konusu inanç, sanatçı kavramının da sanat kavramının da açık anlamını yitirdiğini gösterir.<sup>73</sup>

Yargının yerine yargılayıcı olmayanı koymayı amaçlayan ve edindiği kavramsallık ile yeni bir varoluş alanı kazandığı söylenebilecek modern sanat, artık sıradan gerçekliğin, yani modern zamanlarda hergün karşımıza çıkan insanların, yerlerin ve şeylerin yeni bir temsili olarak görülmekteydi. Kuspit’in deyişiyle yani aslında şarap yine o eski şaraptır ama bu kez pırıl pırıl parlayan yeni bir şişede sunulmaktadır. Böylelikle eskiyle yeniyi özdeş hale getirerek toplumsal tabana yayıldığı söylenebilir bu durumun sanatı entropik olmaya doğru hareketlendirdiği söylenebilir. Sanatın entropik olma durumu ya da diğer bir deyişle entropik olarak yorumlanması, sanatsal tasarımın kapalı bir sistem olarak değerlendirilmesiyle mümkündür. Zira entropi “*kapalı sistemlerde yer alan ögelerin belli durumlarda bulunabilme olasılığının derecesi olarak*

---

<sup>71</sup> Y.a.g.e. sf. 18

<sup>72</sup> Y.a.g.e. sf. 18

<sup>73</sup> Y.a.g.e. sf. 24



*tanımlanmaktadır.*<sup>74</sup> Aynı kaynağa göre entropi, özellikle dış dünya ile madde ve enerji alış-verişi olmayan kapalı sistemler için geçerlidir ve Adem Genç'e göre<sup>75</sup> sanatsal tasarım süreçlerini kapalı bir sistem olarak incelemek olasıdır. Çünkü, tasarım (özellikle resim), dört nokta ile sınırlı bir alan içinde gerçekleştirilen bir olgudur. Belli etkiler yaratmasına karşın dış dünya ile somut bir enerji alış-verişi yoktur. Kapalı bir sistem olarak düşünülen tasarım olgusunda çeşitli plastik öğelerin belli durumlarda bulunabilme olasılıkları vardır. Örneğin bir kare içerisinde yer alan bir dairenin çapı karenin bir kenarından küçükse, yani, karenin kenarları daireye teğet durumda değilse, bu dairenin kare içinde, farklı yerlerde bulunabilme olasılığı sonsuzdur. Ancak "mutlak denge" (=sıfır entropi "örnek birinci bölümde görseli bulunan Malevich'in "Siyah Kare"si) ya da equilibrium (mutlak denge) içinde, bu dairenin bir tek yerde bulunma olasılığı vardır. Kuşkusuz bu karenin ortasıdır. Nitekim "equilibrium"un gerçekleşebilmesi için daire ile kare arasındaki alan karşıtlıklarının düzenliliği gerekmektedir. Bu iki durum antropinin en uç noktalarını belirler; kare içindeki dairenin tek olasılığı antropinin en düşük derecesi, sonsuz olasılığı ise antropinin en üst derecesini karşılar. Anlaşılacağı üzere sanatsal tasarım olarak yapıtın, içerdiği sistematik düzen oranına göre entropik olma durumu değişmekte olduğu, ve fakat entropinin sıfır olma olasılığının zayıf olduğu görülmektedir. Adem Genç'e göre bir rastlantı sonucu ya da kasıtlı olarak gerçekleştirilen bu düzensizlik izlenimi içindeki tasarımlarla, mekanik düzensizlik ve geometrik düzen. Yani nokta, çizgi, yüzey gibi plastik öğeler bu dil içinde belirleyici bir niteliğe kavuşur. Geleneksel resmin anlatımcı, betimleyici yöntemleri geometrik esasları, perspektif bütünlüğü ve uzam organizasyonundaki kutsal düzen giderek kristalize olmuş ve yerini düzen

---

<sup>74</sup> Ayhan Songar, **Sibernetik**, İ.Ü. Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Biyofizik dersleri, Temel Matbaa, İstanbul-1980, sf. 48-54

<sup>75</sup> Adem Genç, **Antropi (Entropy) ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir-2003, sf. 114

adacıklarından oluşan bölük pörçük bir yaşantının simgesel yansımaları olarak tasarım sürecinde kendisini göstermeye başlamıştır.<sup>76</sup>

Gündelik bilincin tek meşru bilinç haline gelmesi dolayısıyla yitirildiği söylenebilecek bireysellik ve gerçeklik duygusunun keşfedilmesini sağlayan estetik deneyimin ortadan kalkması da gene modern döneme rastlar. Kuspit'in tespitine göre *“modern sanat, ciddi anlamda “öteki alan” değil, yabancı bir kılıf altındaki tanıdık toplumsal alandır. (Sanatın paradoksu da korunabilmesi için topluma mal edilmeye muhtaç olmasıdır; ne var ki kurumsallaşması –yani aslında tümüyle sosyalleşmesi– onun estetik etkisini nötrleştirmek için yapılan bilinçdışı bir girişimdir.)*<sup>77</sup> Böylelikle estetik kaygıdan uzaklaş-tırıl-an sanata ortaya koymak için geriye bir tek şey kalıyordu: düşünce! Paul Klee'den de anımsanacağı üzere<sup>78</sup> sanatın artık görüneni değil görünmeyeni, yani düşünceyi ortaya koyduğu zaten bilinmektedir. Bu bağlamda sanatın yeni bir gerçeklik önerisinde bulunduğu düşünülebilir. Gene de ama belirtilmesi gerekir ki Kuspit bu durumu, yani estetiğin ötelenmesi durumunu estetiğin kötülenmesi olarak yorumlamakta ve estetik yoksunluğunu gerçeklikten uzaklaşmaya bağlamaktadır. Çünkü estetik açıdan gerçeklik ona göre *“diyalektik bir biçimde, kimisi çözülmüş kimisi çözülmemiş gerilim ve çelişkilerle dolu sorunlu, bölük pörçük, sonsuz bir süreç olarak görülür; söz konusu süreç bize gerçekliğe yönelik bir kavrayış kazandırır; insanın kendi dönüşümünü ve yeniden denge konumuna gelmesini ancak bu kavrayış sağlar.”*<sup>79</sup> Bu bağlamda dahilinde düşünüldüğünde estetiğin yitimi gerçekliğin yitimini de beraberinde getirmekte ve gerçekliğin yitirilmiş olması da sanatın gerçekliğini sorgulanır hale sokmaktadır.

---

<sup>76</sup> Y.a.g.e sf. 115-116

<sup>77</sup> Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yay. (2. Baskı) İstanbul-2006, sf. 29

<sup>78</sup> Bkz. Paul Klee, **Çağdaş Sanat Kuramı**, Çev. Mehmet Dünder, Dost yay. Ankara-2006.

<sup>79</sup> Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, Metis, (2. Baskı) İstanbul-2006, sf. 29

### 2.2.2. Estetiğin Kötülenişi ya da Postestetik

Estetiğin kötülenişini *Postestetik* kavramıyla ifade eden Donald Kuspit postestetikleşme sürecini yaratıcı edimin özü olan estetiğin reddedilmesine bağlarken, estetiğin reddinin yüksek sanattan sanat olmayan şeye doğru geri gidişe yol açtığını savunur. Postestetik saptamasını Duchamp ve Barnett Newman üzerinden örneklendirerek aktaran Kuspit bu kavramı Duchamp'ın anti-estetik kavramı üzerine oturtur. Sanat eserinin anti-estetik olması gerektiğini savunan Duchamp'a göre estetik duygu engellenmiş duygudur. Zira onu asıl ilgilendiren sanat eserinden çok, sanat eserini yaratan yaratıcı edimin kendisidir. Kuspit'in aktardığı bilgiye göre Duchamp yaratıcı süreci, *“sanatçının eserleri gerçekleştirmek için verdiği mücadele bir dizi çaba, acı, memnuniyet, ret ve kararlardan oluşur; bunlar da en azından estetik düzlemde tümüyle bilinçli yapılamaz, yapılmamalıdır da. Estetik düzlemde olmak demek, bu bilinçsiz mücadeleye –tamamen kişisel yaratıcı sürece– duyarsız kalmak”*<sup>80</sup> olarak tanımlar.

Estetik duygunun yaratıcı süreç için yetersizliği fikrinden hareketle sanatçının ancak bu durumdan kurtulması suretiyle gerçek sanat yapabileceğini savunana Duchamp'a göre sanat eserinin hiçbir estetik çekiciliği olmamalıdır. Sanatçı, gelecek nesillerin kendisini alkışlaması adına kendini kısıtlamamalıdır. Malzemesini oluşturan tutkuları ve acıları mümkün olduğunca iyi bir biçimde aktarmaya çalışmalı, sonra da her şeyi kendi akışına bırakmalıdır. Söylenebileceği üzere bildik anlamda estetik doktrinlerin güdümü doğrultusunda üretilen sanatı reddeden Duchamp üretimin matematikselliğinden kaçınmaya çalışmakta idi. Zira bu matematiksellik, yani estetik değerlerin tam da olması gerektiği gibi kurgulanarak sanat ürününe; yani bir resme büründürülmesi sanatı ticarileştirmekteydi. Zira Duchamp' göre;

Sanat eseri tamamen ticarileştiğinde –yani meta kimliği estetik kimliğe tam bir üstünlük elde edip onu kendi içinde erittiğinde ve böylece pahalı bir yapıta

---

\* Osmoz: az yoğun ortamdan çok yoğun ortama enerji harcamadan geçiş... bu bağlamda 'estetik osmoz' sanat eseri ile izleyici arasında var olduğu sayılan etkileşim olarak kullanılmıştır.

<sup>80</sup> Y.a.g.e. sf. 35

eleştirellikten uzak bir biçimde estetik önem hatta manevi değer bahşedildiğinde– sanat eserleri gündelik el ürünleri haline gelerek Duchamp’a göre “yaratıcı edim”in özünü oluşturan ‘estetik osmoz’u tersine çevirmektedirler. Estetik osmoz\* sanat eserlerinde insanlara birşey anımsatmasını ve ilgi çekmesini sağlar, hatta ve hatta onları yaratır. “eylemsiz durumdaki madde”yi, izleyicinin sanat eseri diye adlandıracağı bir olguya –“izleyiciyi eleştirel açıdan tepki vermeye iten bir olguya”– dönüştürür.<sup>81</sup>



Resim 10: Marcel Duchamp “Çeşme” Hazır Nesne, 1917

Bağlam itibarıyla savını, sanatın, sanat eseri olarak resmin ticarileşmesi, yani yapıta bahşedilen bedelin kendisinin sanatsal değerini aşması gerçeğine dayandırdığı söylenebilecek olan Duchamp bu nedenle estetiği değil yaratıcı düşünceyi sanat sayıyordu. Estetiği değilleyerek yeni bir sanat önerisi sunan Duchamp, estetik osmoz olarak adlandırdığı tanımı “boya, piyano ya da mermer gibi eylemsiz bir madde aracılığıyla (...) sanatçıdan izleyiciye doğru bir aktarım faaliyeti”<sup>82</sup> diye tanımlıyordu. Bu bağlamda düşünüldüğünde –elbette Duchamp’ın kendi üretimleri de göz önünde bulundurularak– sanatçı sanat olarak hazır malzemeyi sunuyordu. (Bkz. Resim 10) Zira

<sup>81</sup> Y.a.g.e. sf. 30

<sup>82</sup> Y.a.g.e. sf. 30

ortaya konulan malzemenin kendisi ve arkasındaki düşünce izleyiciyle buluştuğu anda sanat yapıtı oluyordu. Duygu ile düşüncenin, tutku ile zihnin birbirinden ayrılması sürecine dayanan postestetik yapı Duchamp’a göre, düşünce ile ortaya konan aktarımın aslında malzemeyi sanat haline getiren temel yaratıcı edimdir –ya da malzemeyi sanat haline getirmek için gereken duygusal emektir. Malzeme, aracıya dönüşerek analistin (sanatçının) yerini alır. Her bir sanat eseri deyim yerindeyse sanatçının kendi kendisiyle karşılaşmasını, yani sanatçının malzemesi aracılığıyla duygularının yeniden yaşayıp, yeniden düzenlediği analitik bir seansı temsil eder.<sup>83</sup>

Sanat olan şey ile olmayan arasındaki farkın öteden beri anlatılan modern yaratıcılığın özü gibi görülen farksızlaştırma edimiyle bulanıklaştırılan postestetik süreç (Duchamp’ın referansı ile) –bulunmuş– hazır nesneyi sanat yapıtı olarak sunar. (Bkz. Resim 11).



Resim 11: Marcel Duchamp “Şişe Tutacağı” Hazır Nesne, 1914

---

<sup>83</sup> Bkz. Y.a.g.e. sf. 31

Kuspit hazır nesnenin aynı anda hem gündelik ürünler hem de şık birer sanat eseri olarak görülebilir olup olmadığını sorgulamaktadır. Duchamp'a göre hazır nesnelerin çifte kimliği vardır. Hazır nesnelere, tıpkı "Şişe Tutacağı" adlı eserde olduğu gibi; Duchamp'ın ruhunun yaratıcı edimi sonucu yüce sanat şaheserlerine dönüşen ev aynı zamanda toplumsal açıdan işlevsel ürünlerdir. Öte yandan gündelik yaşamdaki işlevlerini korumakta ve yaratıcı bir gözün bakışıyla ya da zihinde hazır nesneye dönüş/ebil/mektedirler. Zira "Andre Breton'a göre hazır nesneye "sanatın itibarı ve statüsü" verilir verilmez kaçınılmaz olarak estetik duygu yaratır. (...) Breton'a göre; Duchamp'ın sıradan bir nesneyi sanat eseri olarak ilan etmesi o nesneyi aristokrat bir nesneye dönüştürerek alt sınıftan üst sınıfa atlatmış olur."<sup>84</sup> Sanat eserinin sınıfsallığına da yeni bir boyut getirdiği söylenebilecek olan bu durumda hazır nesne, el yapımı, daha doğrusu, geleneksel el sanatı ürünü sanat nesnesi ile aynı düzeye getirilmektedir, böylece el yapımı sanat eseri herhangi bir nesneye dönüşür. Yüksekte olan şey aşağıya indirilmekte, olağanüstü olan olağanlaştırılmakta, farklı olan aynılaştırılmakta olduğunu ifade eden Kuspit, değerlerin böylesine tersine çevrilmesi daha da ironik olduğunun özellikle altını çizer. Çünkü ona göre hazır-nesne salt zihinsel emekle üretilirken sanat nesnesi hem fiziksel hem de zihinsel emekle üretilmektedir.

Duchamp ve Newman'a göre sanat eseri artık anti-estetik, Kuspit'in ifadesiyle postestetik durumdadır. Yani estetik değerinden tamamen yalıtılmış, arındırılmıştır. Duchamp ve Newman "farklı biçimlerde de olsa, güzel sanatların sonunun geldiğine işaret ediyorlar ama güzel sanatların izleri yaşamaya devam ediyor. Büyük olasılıkla da edecek"<sup>85</sup> diyen Kuspit'e göre sanatı anlamak için çaba sarf etmeye gerek kalmayacak, çünkü anlaşılacak pek bir şey olmayacak ya da sanat gündelik terimlerle anlaşılabilir hale gelecektir. Yeni bir estetik tavır gibi görünen Postestetik –anti-estetiğin düşünüldüğü biçiminde– ironik bir biçimde estetiğe karşıt bir şeyden ya da alternatif bir ironik estetikten ibaret olmadığına dikkat çeken Kuspit bunu, Duchamp'ın kendi

---

<sup>84</sup> Y.a.g.e. sf. 38.-39

<sup>85</sup> Y.a.g.e. sf. 44

ifadesiyle, “*estetiğe karşı iradi bir kayıtsızlık içindedir, yani neredeyse estetiğin gerçekliğini yadsımaktadır*”<sup>86</sup> biçiminde aktarır. Durum itibariyle hazır-nesne yapıt olarak artık güzel sanat eseri değeri –hatta sanat eseri değeri bile– taşımayacak, ilk buldukları zaman neydiyseler o olacaklardır... (Bkz. Resim 12)



Resim 12: Marcel Duchamp “Bisiktet Tekeri” Hazır Malzeme, 1913

Aynı anda hem sanat olması hem de olmaması nedeniyle hazır-nesnenin sabit bir kimliği olmadığını ileri süren Kuspit, hazır-nesnenin izleyiciyi daima kandırıldığını ve izleyicinin kendisine getirdiği yoruma üstün geldiğini; bu özelliğiyle de hiçbir toplumsal değeri olmadığı özellikle vurgular. Yaratıcı düşünce yordamı ve bulunmuş nesne aracılığıyla ortaya konulan sanat yapıtı, kavramsal olanın maddi tezahürüdür. Kendine yüklenilmek istenilen anlamı taşıdığı alt başlıkla ileten yapıt, (ki resim 5 ve 6’da görünen Duchamp eserleri yüklendikleri alt başlıkla dahi anlamsal bir gönderge arz etmemektedirler) Kuspit’in görüngübilimci Mikel Dufrenne’den aktardığı üzere, “*kendini ancak duyuusal mevcudiyette gösterir, bu da bizim onu estetik bir nesne olarak*

---

<sup>86</sup> Y.a.g.e. sf. 45

*anlamamızı sağlar.*"<sup>87</sup> Bu bağlamda kendi paradoksunu yaratan eser üretimsel yöntemleri ne olursa olsun izleyici tarafından estetik algı sürecine indirgenmek suretiyle alımlanmaya çalışılmaktadır. Kuspit'in de ifade ettiğine göre "*izleyici eserin içsel niteliklerini ortaya çıkarıp yorumlayarak eserin dış dünyayla bağlantısını sağlar.*"<sup>88</sup> Denilebilir ki, bu anlamlandırma süreci izleyicinin öznel duyguları aracılığıyla gerçekleşir. Burada izleyicinin, karşı kaşıya olduğu yapıtı, resim ya da hazır-nesne oluşuna göre farklı bilişsel ya da duyuşsal algı süreçleriyle değerlendireceği esası, eserin yarattığı auranın estetik bağlamda olup olmayacağını belirlemez. Çünkü "*izleyici estetik yargılarda bulunurken öznel duygularını mantığa büründürme eğilimindedir.*"<sup>89</sup> Bu durumda belirleyici olan ise Kuspit'in deyişiyile 'ham sanatın' kavranıp yorumlanabilmesini sağlayan izleyicinin kültürel altyapısıdır. Greenberg'e göre öteki deneyimlerden ayrı olarak, duyuşsal deneyimlerimizin artırılmış hali olan estetik deneyim, işte bu kültürel donanımın belirlediği hem sanat eserini hem de ona ilişkin bilinci belirler. Bu bağlamda düşünüldüğünde, postestetik sürecin reddettiği estetik ve estetik deneyimin eksikliği, modernist sürecinin rotasını değiştirdiği sanatın ve sanata ilişkin tüm üretimlerin entropik hale gelmesine ve ortaya çıkan bu durumun sanatın sonu düşüncesinin yaygınlaşmasına yol açtığı iddia edilebilir. Zira Kuspit; Stella'nın sert ve alaycı bir dille yaptığı eleştirinin sanatın postestetik karakterini tanımlayarak sanatın sonunun geldiğini ima etmek olduğunu; ve fakat bunun artık sanat eseri üretilmeyeceği anlamına da gelmediğinin altını çizer. Sanat eserinin varlığını sürdürmeye devam edeceğini, ancak bunun önemli bir insani kullanımları olmayacağını da ekler. Yani sanat artık kişisel özerkliğin ve eleştirel özgürlüğün gelişmesine katkıda bulunmayacak, bireyi yerleşik değerlere uyumlu olmaya çağıran ve böylece bireysellik üzerinde baskı yaratan toplumsal süperego ve içgüdülere karşı egoyu güçlendiremeyecektir.<sup>90</sup> Benzer biçimde

---

<sup>87</sup> Y.a.g.e. sf. 50

<sup>88</sup> Y.a.g.e. sf. 34

<sup>89</sup> Y.a.g.e. sf. 35

<sup>90</sup> Bkz. Y.a.g.e. sf. 30



Sanatın (postmodern) sonuna işaret eden Lowry'nin belirttiği üzere postmodernitede sanat bir eğlencedir. “Böylece sanat, sanatı sanat kisvesi altında toplumsal hizmet veren bir nesne değil, sahiden sanat yapan özelliğini yitirir.”<sup>91</sup> Ancak modern sanatı tamamen estetikten yoksun ya da anti-estetik saymak da yanlış bir genelleme içerisine almak olacağı da muhakkaktır. Zira Kuspit'in de vurguladığı üzere “*ister Soyut Dışavurumculuk'ta olsun, ister Egon Schiele, Pablo Picasso, Hans Bellmer ve Lucian Freud'un figüratif temsillerinde olsun, gerçekten de gizliden gizliye trajik olan bir estetik modern sanat vardır*”<sup>92</sup> der ve Newman'ın ortaya attığı modern sanatın dürtüsünün güzelliği yıkmaya yönelik bir arzu olduğu açıklamasını **postestetik modern sanat** olarak düzeltir.

Anti-estetikleşme ya da postestetikleşme sürecini tanımlarken Duchamp ve Newman üzerinden örneklerle hareket eden Kuspit, üretimsel anlamda birbirine benzemeyen bu iki sanatçıya ilişkin;

Her ne kadar Newman'ın resimleri Duchamp'ın hazır-nesnelere farklı olsa da, resmin “zihnin hizmetinde” olması, yani “düşünsel bir ifade” olması gerektiği konusunda onun da Duchamp'a katıldığını belirtmekte yarar var. Newman ‘modern sanat soyuttur, düşünseldir’ diye yazar. “Modernizm sanatçıyı ilk ilkelere geri döndürmüştür. Sanatın duygusal ve yapay ‘güzelliğin’ değil, düşüncenin, önemli doğruların ifadesi olduğunu öğretmiştir.” (...) Söz konusu ayırım popüler sanat ya da grup sanatı ya da Theodor Adorno'nun söylediği gibi, hafif sanat tarafından yapılır. Sanat, düşünceyi ifade etmez; fikir ile ifade arasındaki farkı ortadan kaldırarak onları estetik deneyimde birleştirir.<sup>93</sup>

Bu bağlamda Kuspit Duchamp'ın hazır-nesne'sinin başarısız bir estetik deneyim olduğunu savunur. Onun, yani eserin estetik dönüşümünün engellenmiş olduğu noktasına değinerek Duchamp'ın bunu gözden kaçırdığını söyler ve “*Duchamp'ın sanat eserini, son kertede sanat eserine ve yaratıcı edime yönelik dokunaklı bir alaydan ibaret*

---

<sup>91</sup> Y.a.g.e. sf. 31

<sup>92</sup> Y.a.g.e. sf. 47

<sup>93</sup> Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, Metis, (2. Baskı) İstanbul-2006, sf. 48

olan hazır-nesneye çevirmesi onun nihilist kötümserliğinin en açık ifadesi”<sup>94</sup> olduğunu vurgular. Sonuç itibariyle Kuspit “Büyük Cam” kırılıp da Duchamp parçaları yeniden birleştirdiğinde eser kendi kendini tamamlamıştır, bu da yapılma amacının hiçbir zaman tam olarak gerçekleşmeyeceğini teyit etmektedir”<sup>95</sup> biçiminde eleştirerek sanatçının anti-estetik düşüncesi bağlamında gerçekleştirdiği üretimsel faaliyeti yetersiz bulur.

Gerçekliğe yönelik bilincin kökten değiştiği, postestetik görüngüsel bakımdan ortaya konulan sanatın sahici bir şey gibi görüldüğü ve dolayısıyla artık herkesin kolaylıkla sanat üretebildiği, hatta kelimenin tam anlamıyla sanatçı olabildiği günümüz sanatının arz ettiği bu dağınım dolayısıyla entropik olduğunu ileri süren Kuspit postestetik modern sanatın yaratıcı ama yetersiz olduğunu savunur.

### 2.2.3. Postestetikten Entropiye

Güzelliğe karşı –gerçekliği yansıtmadığı için– kırgınlık duyulması, güzelliğin yadsınması ve fakat bunun sonucunda da tek yönlü, estetik açıdan yetersiz bir sanatın ortaya çıkması postestetik sanatın belirleyici özelliğidir ki Kuspit ortaya konan eseri kolay kolay sanat denemeyecek bir şey olarak tanımlar.<sup>96</sup> Çünkü ona göre sanat duysal olanla bilişsel olanın diyalektiği ile mümkündür. Bunu Kuspit Hegel’den alıntılıyarak şöyle aktarır:

Sanatın işlevi, doğruluğu duysal olanı sanatsal biçimlerde ortaya çıkarmak ve bizlere (duyu ile akıl, olan ile olması gereken, arzu ile görev arasındaki) çelişkinin uzlaşmasını sunmaktır. Bu nedenle sanat, amacını kendi içinde, tam da bu ifşa ve sunma sürecinde taşır.” Hegel’in söylediği gibi, “sanatın güzelliği ve mükemmelliği... biçim ile konunun kaynaşıp birleşme... ölçüsüne bağlı olacaktır.”<sup>97</sup>

---

<sup>94</sup> Y.a.g.e. sf. 40

<sup>95</sup> Y.a.g.e. sf. 37

<sup>96</sup> Bkz. Y.a.g.e. sf. 47

<sup>97</sup> Y.a.g.e. sf. 50

Buna ek olarak belirtilmeli ki, Hegel'e göre bütün sanat dalları, ideal içerik ve duyuşsal ya da imgesel (imaginative) biçimleniş arasında uygunluk sağlama zorunluluğundadır. Yani yukarıda anılan kaynaşık birleşme durumu tüm sanatların değeri ve anlamı için şarttır. Çünkü ona göre sanat bu ideal içerik ve biçimin kusursuz biraradallığından müteşekkildir. Böylelikle ulaşılan sonuç (estetik anlamda) ideal güzeldir.<sup>98</sup>

Oysa postestetik sanatta estetik anlamda güzellik kaygısı yitirilmişştir. Yalnızca biçim ve ifade önem arzeder. Biçim konu için bir tür konstrüksiyon, bir tür iskele, ya da konunun ilan edilebileceğı bir platform olarak görülür. Kuspit'in de ifade ettiğı üzere *“postestetik bakış açısına göre, konu biçimdir, yani konuyu estetik açıdan değıştirmeye ya da ‘yeniden biçimlendirmeye’ yönelik herhangi bir girişim yanaltıcı olarak görülür. Konu kendi adına konuşur, bu da postestetik sanatçı için yeterli bir ‘sanatsal’ ifadedir.”*<sup>99</sup> Konunun biçime ve dolayısıyla nesneye indirgendiğı, sanatçının yalnızca tespit yapan ve sunan kişi olarak dahi yeterince sanatçı sayıldığı bu gerçekliğin, “kurmaca sanat”ı yaygın ve makbul anlayış haline getirdiğı söylenebilir. Oysa Hegel yukarıda anılan eserinde: *“...sanat, nesnelere bağımsız bırakırken, arzu, kendi amaçları için onları kendine uydurur, hatta yok eder. Tersine, sanatsal derin düşünme, bilimsel zekanın kuramsal düşünmesinden, nesnelere bireyselliğine dikkat çekmesiyle ayrılır; onları tümel düşüncelere ve kavramlara indirgemekle uğraşmaz”*<sup>100</sup> derken sanatsal düşüncenin biçime indirgenerek direk olarak sunulamayacağına dikkat çekmek ister. Greenberg de bu indirgemeciliğe benzer biçimde değinerek, bilimsel indirgemeciliğin incelemek ve kullanmak adına gerçekliğı katlettiğini ve her ikisinin de, en azından estetik bir bakış açısına göre, acımasız birer suistimal olduğunu ileri sürer.<sup>101</sup>

---

<sup>98</sup> Nejat Bozkurt, **Sanat ve Estetik Kuramları**, Ara yayıncılık, İstanbul-1992, sf. 136-138

<sup>99</sup> Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, Metis, (2. Baskı) İstanbul-2006, sf. 52

<sup>100</sup> Y.a.g.e. sf. 51

<sup>101</sup> Bkz. Y.a.g.e. sf. 51

Dönem anlayışı itibariyle kötülünen ve dışlanan estetik (ki sanat eseri yaratma süreci estetik bir süreç değildir) sanatsal yaratma süreci ya da sonucuyla ilgili bir süreç değildir. Zira sanatsal yaratma süreci Duchamp'a göre akıldışı psikodinamik bir süreçken, Newman için ilk yaratıcı süreçtir. Estetik adı verilen epifani'nin (klasik Yunanca *epifaneia*, bir şeyin anlamı veya özünü anlamak veya ayırımına varmak demektir.) özünü oluşturan duyusal mevcudiyet ve hazzın sanat eseriyle ilgisi yoktur; sanat eseri daha derin olduğu farz edilen süreçlerinde ölümlü olduğunu hatırlatan bir tür simgedir.<sup>102</sup> Ortaya koydukları yaratma/sunma edimlerini kültürel referanslara bağlamak suretiyle meşrulaştırma yoluna giden bu sanatçıların öne sürdükleri tespitlerin sonucu olarak ortaya çıkan;

Akıl ile duyu arasındaki ayırım modern sanatın başına bela olmuş, onu içinden çökerten bir yarılmaya yol açmış, sonunda da yok etmiştir. – modern sanat hiziplere ayrılmış, bunların hepsi kontrolden çıkmış, birbirinden bağımsız olarak yayılmıştır. Her ne kadar bu durum müthiş bir özgünlüğe yol açarak başlangıçta yaratıcılığı kamçulamış olsa da sonuçta görünüşe göre salt akıldan (kavramsal sanat ya da idea sanatı denilen sanat) ve duyusallıktan (Greenberg'in ışık-gölge sonrası soyutlama adını verdiği şey) oluşan bir sanat çıkmıştır ortaya.<sup>103</sup>

Bu bağlamda modern sanat tarihine entropinin egemen olduğunu öne süren Kuspit, modern sanatı giderek yaratıcı damarın acizliği gibi görünmekte olduğunu, hatta modern sanatın yaratıcı imgelem ve yaratıcı sezgiyle –imgelemi güçlü sezgi de diyebiliriz– neredeyse hiçbir ilgisi kalmadığını savunur. Yaratıcı imgelemin yerini toplumsal çıkarların tatmin edilmesi almış ve de bu tatmin çoğunlukla söz konusu çıkarların duygulanımsal titreşiminden ve varoluşsal anlamlarından –insani boyutlarından– yalıtılmış<sup>104</sup> olduğunu da vurgular. Anlaşılacağı üzere entropi, sanatı sıradan bir günlük olgu haline getirmekte, diyalektiği olmayan bir yapma etme tarzına indirgemektedir.

---

<sup>102</sup> Bkz. Y.a.g.e. sf. 55

<sup>103</sup> Y.a.g.e. sf. 56

<sup>104</sup> Y.a.g.e. sf. 56

İndirgendiği bu sistematik dolayısıyla postestetik sanatta düşüncelerin henüz ham olduğunu belirten Kuspit, düşünsel ve duygusal açıdan sindirilmemiş olan sanattan, ortada sanat denilebilecek hemen hiçbir şeyin olmadığından söz eder. Nüanslar ve inceliklerin gözden çıkarıldığı, her şeyin sadece mesajda gizli olduğu bir yapıdan bahseder ki; *“bu mesaj da zaten kendi kendini haklı çıkarmaktadır, içinde taşıdığı toplumsal hakikat anlayışı dahilinde yeni bir kurallara uyma ve basitlik çağrısında bulunmaktadır.”*<sup>105</sup> Hatta mesajın ne denli basitse o kadar iyi olduğu savunulur. Çünkü basit *“bir mesajın kitlelere iletilmesi diyalektik açıdan karmaşık bir mesajın iletilmesinden daha kolaydır. İdeolojik sanatta –tabi buna hala sanat demek mümkünse– düşünceler slogan haline, bir nevi pankart haline gelmiştir. (...) amaç mümkün olduğunca ‘sanatsız’ olmaktır, çünkü sanat zaten devrimci zihne değil, duyulara seslenen, dikkatinizi dağıtan bir yanılsmadan ibarettir.”*<sup>106</sup> Görülebileceği gibi sanatın, çekim gücüne kapıldığı gündelik yaşam ve yaşamı kurgulayan zihnin devamlılığı amacına hizmet eder bir hale geldiği düşüncesinden hareketle; verili göstergelere de dayanarak sanat yapıtının bir tür ötekileşme yaşadığına vurgu yapıldığı düşünülebilir. Bu süreçte sanat yapıtını başkalaştıran ya da Kuspit’in ifadesiyle:

sanat eserini sanatsal açıdan parçalayan şey, bir başka deyişle, imgelem içeren hiçbir kavrayış sunmadan sanatı tamamen günlük yaşama yönelterek, yani gerek sanatın karakterine gerek sanatın onu yaşayan insanlar üzerindeki etkisine yönelik yeni bir derinlemesine düşünce sunmadan gündelik düşünmenin bir uzantısı olarak gerçekleştirerek, onun estetik potansiyelini yok eden şey de yine entropidir.<sup>107</sup>

Öte taraftan Kuspit’in Rudolf Arnheim’dan aktardığı bilgiye göre Arnheim, modern sanatta içten içe yaşanan, onu sorunlu ve muammalı gibi gösteren, modern sanatın getirdiği önemli yenilikleri ve farklı alanlardaki yaratıcılığını boşuna bir çaba olarak görür. Arnheim bir tür yiğitliği elden bırakmama olarak gördüğü entropiyi;

---

<sup>105</sup> Y.a.g.e. sf. 57

<sup>106</sup> Y.a.g.e. sf. 57

<sup>107</sup> Y.a.g.e. sf. 65

Parçalanma ve aşırı gerilimin azaltılması, açık bir yapının olmayışına ya da bu yapının güçsüzlüğüne bağlanabilir. (...) Modern dünya toplumsal, bilişsel ve kavramsal açıdan üst bir düzen türünden yoksun olduğu için mi sanatçıların zihinlerinde benzer olarak örgütlenmiş bir biçim yoktur? Yoksa dünyamızın düzeni sanatçıların ona tepki vermesini engelleyecek kadar sinsi midir? Sebepleri ne olursa olsun bu ürünler (modern sanat eserleri), her ne kadar kimi zaman sanatsal açıdan standardın altında olsalar da, güçlü pozitif amaçları yansıtıyorlar: en temel düzeyde bile olsa, kaotik bir ortamdan düzen çıkarmaya yönelik neredeyse umutsuz bir ihtiyaç ve bu ortamın yarattığı çöküş ve kısırlığın dürüst bir biçimde sergilenmesi<sup>108</sup>

olarak açılar.

Sanatta iki tür entropiden bahsedilir. Bunlar Arnheim'in da belirtmiş olduğu gibi geometriye dayalı olan ve jestüel olandır. Bu iki türlü etki için Arnheim'in saptadığı ayırımın modern sanat için çok uygun olduğunu dile getiren Kuspit bunları, "*geometriyi temel alan sanat boş, enerjisiz homojenliğe yönelme eğilimindeyken jestleri temel alan sanat, enerjinin gereğinden çok yayıldığı, bilinçdışında ya da bilinç düzeyinde bir çeşit kaotik düzensizlikle sonuçlanan patlayıcı bir parçalanmaya eğilim duyar*"<sup>109</sup> biçiminde açıklar. Modern sanatın her iki türünün de kalabalığın içinde hüküm süren entropik koşulları ironik olarak yeniden yarattığını ya da yücelttiğini ifade eden Kuspit;

İster soyut ister figüratif olsun modern sanatın bütünsel ve dışavurumcu/ekspresyonist olarak geometriye ve jestlere dayalı olana yönelmiş – Cezanne, kendi ifadesiyle Poussin'vari bir empresyonizm yaratmaya çalıştığı zaman örtük biçimde buna değinmiştir– çoğunlukla onları birleştirmeye çalışmıştır; bu durum jestleri kullanan Kandinsky'nin 1920'li yıllarda, geometriyi temel alan Bauhaus'dayken yaptığı eserlerde ve Paul Klee'nin tüm sanat yaşamı boyunca verdiği eserlerde mevcuttur. Mondrian ve Sol LeWitt geometrik soyutlamanın önde gelen örneklerini vermişlerdir– bu akımın başını ve sonunu oluştururlar; Pollock ve Willem de Kooning ise jestlere dayalı soyutlamanın doruk noktalarıdır; Pollock'un belirli bir odağı olmayan soyut resimlerinin tümünde bu soyutlama en saf biçimiyle gösterilirken, De Kooning'in resimlerinde varoluşsal anlamı yansıtılır. De Kooning insan bedenini modern zamanlarda baştan çıkarıcı kılan entropiyi gösterir. Onun kadınlarında bizi çeken şey ölümdür, parçalara ayırdığı cinsellikleri değil<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> Y.a.g.e. sf. 66

<sup>109</sup> Y.a.g.e. sf. 67

<sup>110</sup> Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, Metis, (2. Baskı) İstanbul-2006, sf. 73

açıklamasıyla modern sanatın iç dinamikleriyle hareketlenen ve çeşitlenen biçimlerini üretme pratikleri ve sonuçları itibariyle entropik bulur. Çünkü “*geometriye yönelen sanatçılar kendisiyle özdeş geometrik yapılarda yıkıcı bir özdeşsizlik unsurunu devreye sokarken, jestlere yönelen sanatçılar soyut resimlerinde yansımali bir biçimde yıkıcı, bilinçsizce kışkırtıcı konuları ele alır.*”<sup>111</sup> Zira Kuspit’e göre aşkın olanın doğrudan görünmesine neden olan ve jestlerin gizemli bir dünya yarattığını ima ederek onları tekensiz hale getiren düşüncenin ulaşacağı nokta son tahlilde elbetteki entropi olacaktır.

Sonuç olarak Kuspit’in Marshall McLuhan’dan aktardığı üzere, *yutturulabilen şeyin sanat olduğu*<sup>112</sup> ya da sanatsal olandan eleştirele, varoluşaldan moda olana, ve hatta eserin altındaki imzanın öneminin eseri var ettiği kişilik piyasası olarak sanatın, yaşadığı bu hareketlilik içre modernden post-moderne doğru evrildiği yahut toplamda kendiliğinden ortaya çıkan bu melez yapının post-moderne tekabül ettiği söylenebilir.

### 2.3. Baudrillard ve Sanatın Sonu

Kuspit’in entropik sanat savı, Baudrillard’ın, (birinci bölümden de anımsanacağı üzere) sanatın metastaz ve fraktal olma durumu savunusuyla kayda değer bir benzerlik arz etmektedir. Burada metastaz durumdan, sanatsal üretimin hızla çoğalması ve fraktaldan ise sanatın yaşadığı dağılma, yayılma anlaşılmalıdır. Zira entropik sanattan bahsedilirken bir düşünceye sahip olmanın sanatçı olmaya yettiği bir anlayışın hakimiyetinden ve bu durumun sanatsal üretime yansımalarından söz edilmişti. Böylesi bir evrende sanatın gösterdiği yaygınlaşma ve dağılımın işte bu iki kavrama, yani metastaz ve fraktal kavramlarına koşut durduğu kabul edilebilir görünmektedir. Çünkü Baudrillard’ın metastazı kontrolsüz biçimde, hızla yayılmayı karşılarken, fraktalı ise dağılmaya denk düşmektedir.

---

<sup>111</sup> Y.a.g.e. sf. 76

<sup>112</sup> Bkz. Y.a.g.e. sf. 79

Kuspit'in açtığı postestetik süreçten, yani estetiğin reddinden farklı olarak Baudrillard her şeyin estetikleştiği bir süreci öne sürer. –çünkü günümüzde estetiğin Duchampvari bir biçimde reddi görülmemektedir– Simülasyon kuramının tartışıldığı bölümde de vurgulanan bu estetikleşme süreci düşünürün trans-estetikleşme olarak tanımladığı duruma tekabül eder. Bu çerçevede dahilinde, kültür üretme adına her şeyin estetikleşmesi eyleminin yayıldığı bir dünyadan bahseden Baudrillard, “*Her şey estetik olduğunda artık güzel ya da çirkin olan bir şey kalmaz ve sanat da yok olur*”<sup>113</sup> düşüncesiyle sanatın sonuna dair bir söylem geliştirmiştir. Şeylerin birinin diğerinin yerine kaydığı bir dünyayı tanımlayan ve bu dünya içerisinde sanatın trans-estetikleşmeyle beraber sonlandığını savunan düşünür, her şeyin biçimden –ki bu iddiayı anti-estetiği savunan Duchamp ve Newman’dan anımsarız– ibaret olduğu ve içeriğe de zaten ihtiyaç olmadığı bir evrende bahsi geçen bu sonlanma durumunu sanatın ruhunun yok olması olarak tespit eder. Zira sanatın sonlanmış olduğunu savunusuna karşın sanatsal üretimin ve hatta sanata dair söylemlerin de hızlanarak devam ettiği paradoksal bir durumun farkında olduğunu da dile getirmektedir. Baudrillard bu düşüncesini;

...artık hiçbir şey (Tanrı bile) sona ererek ya da ölümlerle yok olmuyor; hızla çoğalarak, sirayet ederek, doygunluk ve şeffaflık yoluyla, bitkinlik ve kökü kazınma yoluyla, simülasyon salgını ve ikincil varoluş olan simülasyona aktarılma yoluyla yok oluyor her şey. Artık ölümcül bir yok olma biçimi değil, fraktal bir dağılma biçimi vardır <sup>114</sup>

biçiminde ifade etmektedir.

Düşüncenin eyleme geçirilerek sanat yapıtına dönüştürülmesi, modernleşme sürecinin sonsuz bir özgürlük alanı yarattığı aşırılık evreninde, sanatın kendi sınırlarını aşması suretiyle tezahür etmesi olarak düşünülebilir. Zira postmodernite yaratıcıya sunduğu sonsuz s/imgesel özgürlüğün göstergesi olarak tanımlar sanat yapıtını. Bu nedenle sanatçı, ortaya ne koymak isterse istesin *yapma etme* ediminin özgürlüğünü aşırılık referanslarıyla olanaklı kılar. Bu bağlamda Baudrillard da, sanatın trans-estetik

---

<sup>113</sup> Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, çev. Işık Ergüden. Ayrıntı, İstanbul-1998, sf. 16

<sup>114</sup> Y.a.g.e. sf. 11



sonunu “bir düşüncenin tamamen gerçekleşmesi ve modernlik eğiliminin kusursuz biçimde ortaya çıkması olduğu kadar, aynı zamanda da düşüncenin aşırılığı, kendi sınırlarının ötesine uzanarak yadsınması ve ortadan kalkma anlamına gelen şeylerin bu paradoksal durumu”<sup>115</sup> olarak kavratmaya çalışır. Yani referanslarını bu aşırıktan alarak kendini meşrulaştırma yoluna giden sanat, modern kültür olarak tanımlanan özgürlük alanında her türden üretimin kabul gördüğü kültürel doku içerisinde yerini alır. İşte bu noktada kendi paradoksunu yaratan sanat, öteden beri eleştirdiği gerçekliğin istilasına uğrayarak kendi gerçekliğini -miş gibi bir gerçekliğe dönüştürür. Bu noktada sanatın kendisi olarak değil kendisinin temsili olan bir varlığa dönüştüğü söylenebilir. Baudrillard’ın da dediği gibi “Görüntüleri yok edenlerden değil görülecek hiçbir şeyin olmadığı görüntü bolluğu üretenlerdeniz. Çağdaş görüntülerin büyük çoğunluğu –video, resim, plastik sanatlar, görsel-işitsel ve sentez görüntüler– görülecek hiçbir şeyin olmadığı düz anlamda görüntüler; izsiz, gölgesiz, sonuçsuz görüntülerdir.”<sup>116</sup>

Göstergelerin, eylemlerin kendi düşüncelerinden, kavramlarından, özlerinden, değerlerinden, göndermelerinden, kökenlerinden ve amaçlarından kurtuldukları zaman sonsuza dek kendilerini yeniden üreteceğinden söz açan Baudrillard, süregiden bu sistem içerisinde her alanda olduğu gibi artık sanat alanında da öngörüye sahip bir öncü –avant-garde– olmadığına dikkat çeker. bu durumun beraberinde getirdiği bir sonuç olarak da köktenci bir eleştiri olasılığı da ortadan kalkmıştır. Eleştirinin olmadığı yerde ilerleme adına bir şey yapılabilmesinin ne kadar mümkün olduğu da tartışılır görülmektedir. Zira Baudrillard, ilerlemenin bir şeyin diğerini ve hatta kendini yadsımasından geçtiğine de özellikle vurgular.<sup>117</sup> İşte bu bağlamda modernizm kendi hedeflerine ulaşamadığına değinen Baudrillard “modernliğin görkemli ilerleyişi tüm değerlerde hayal ettiğimiz değişime yol açmadı; değerlerin birbirine dolanıp kendi üzerlerine katlanmasına yol açtı ki bunun sonucu bizim için tam bir kafa karışıklığı oldu. Cinsel, politik ya da estetik

---

<sup>115</sup> Y.a.g.e. sf. 16

<sup>116</sup> Y.a.g.e. sf. 23

<sup>117</sup> Bkz. Y.a.g.e. sf. 21

*alandanda belirleyici bir ilkeyi kavramamız artık olanaksızdır*”<sup>118</sup> diyerek bu gerçekliğin altını çizer. Sanatın da modern zamanların estetik ütopyası uyarınca kendini aşp, ideal yaşam biçimi haline gelmeyi başaramadığına dikkat çeken düşünür, bunu bütünsellik sorunu olarak saptar. Sanatın geçmişte bütünselliğini dinsel uygulamalardan aldığını dile getiren Baudrilard, bugünün sanatının kendini aşkın bir ideallik içinde değil, gündelik yaşamın genel estetikleştirilmesi içerisinde dağıttını ifade eder. Sanat yapıtının görüntülerin katıksız dolaşımı uğruna sıradanlığın trans-estetigi içinde yok olduğunu ve hatta sermayeden bile önce bu yola girdiğini iddia eden düşünür, bunu, “*politikada belirleyici dönem kitlelerin trans-politika evresine sermaye tarafından sokulduğu 1929 stratejik kriziyse, sanatta belirleyici dönem sanatın kendi estetik oyun kuralını yadsıyarak görüntülerin sıradanlığının trans-estetik çağına açıldığı Dada ve Duchamp dönemi oldu kuşkusuz*”<sup>119</sup> söylemiyle net biçimde ortaya koyar. Baudrillard’a göre en marjinal, en sıradan hatta en müstehcen şeyin dahi estetikleştirildiği, kültürelleştiği bu dönem, politikadan cinselliğe, reklamcılıktan pornografiye, her tür etkinliğin kültür olarak adlandırılan şeyin içinde estetik nitelik kazandığı bu süreci her şeyi istila eden medyatik ve reklamcı göstergeleşme tarzına ve kültürün dahi fotokopileşmesine bağlamaktadır.

Son elli yıllık süreç düşünüldüğünde varlığı iyice tartışılmaz hale gelen düşünce sanatının sanat yelpazesinin her alanına sirayet ettiği görülmektedir. Estetik beğeniden nesneye, nesneden salt sanata ve salt sanat düşüncesinden kavramsal olana doğru hızla evrilen bu süreç sanatı sıradan olanın içine sürükleyerek benzersiz olma niteliğini yitirmesine sebep olmuştur. Zira Kuspit’in ifadesine göre; “*sanatçı olmak için bir kavram’a sahip olmanın yettiği inancı da sanatı aşındırılmış; söz konusu inanç, sanatçı kavramının da sanat kavramının da açık anlamını yitirdiğini gösterir.*”<sup>120</sup> İç içelikten kaynaklı bir tıkanma ve bu tıkanıklığın getirdiği bir tür kimliksizlik içre evrilmeye

---

<sup>118</sup> Y.a.g.e. sf. 17

<sup>119</sup> Y.a.g.e. sf. 18

<sup>120</sup> Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, Metis, (2. Baskı) İstanbul-2006, sf. 24

devam eden sanat, izleyici algısının yeniden kurgulanmasıyla t/üretilen, bir çeşit *sanal imaj*'a, kavramsal olanın çevresinde kabul görerek kendi varlığını sürekli kılan simülatif bir mizansene dönüşmüştür. Bu bağlamda Baudrillard'ın da dile getirdiği üzere;

Minimal sanat, kavramsal sanat, geçici sanat ve karşı-sanat dolayısıyla tüm bir şeffaflık, yok olma ve cisimsizleşme estetiği içinde sanatın maddesizleştirilmesinden söz ediliyor. (...) Oysa gerçekte, işlemsel biçim altında her yerde maddeleşmiş olan estetikdir. Zaten bunun için sanat minimal olmaya, kendi yok oluşunu kullanmaya zorlanmıştır. Sanat, oyunun tüm kuralları uyarınca, bir yüz yıldır bunu yapıyor. Yok olan tüm biçimler gibi simülasyon içinde kendini yinelemeyi deniyor, ama yakında yerini uçsuz bucaksız yapay bir müzeye ve zincirinden boşanmış reklamcılığa bırakarak tamamen silinip gidecektir.<sup>121</sup>

Yapıt ve nesne arasındaki ayrımın sanal bir şekilde ortadan kaldırıldığı böylesi bir evrende karşılıklı etkileşim denilen şeyin ne işe yarayabileceği oldukça tartışmalı durmaktadır. Hiçbir temel kuralın, ne yargı ölçütünün ne de zevkin var olmadığını söyleyen Baudrillard, estetik zevk ve yargıya ilişkin hassas terazinin artık olmadığını savunur. Bu durumu yaratan gerçekliği, sanatın sonlandığı, ama sonlanmış olmasına rağmen sanatsal üretimlerin ve sanata dair düşüncelerin hızla çoğalıp yayıldığı simülasyon evreniyle açıklayan düşünür bu dünyayı “*Dört bir yandan interaktif süreçler tarafından kuşatılmış bulunuyoruz. Birbirinden farklı şeyler birbirine karıştı. Hiçbir yerde artık mesafe bilinci diye bir şey yok. Cinsiyetler, karşıt kutuplar, sahne ve salon, oyuncular, özne ve nesne, gerçek ve ikizi arasındaki mesafe(nin) ortadan kalktı*”<sup>122</sup>ği bir tanıma oturtur. Baudrillard bu evrenin ip uçlarını kendi üretimi olan biçim’de bulur ve bu biçim ile evrene dair;

Tıkanmış bir evrende yaşandığını haber veren bir biçim. Duyarlılığını yitirmiş ancak tıkanmış bir evren. Duyarsızlaştırılmış ancak patlama aşamasına gelmiş bir evren. İşte böyle bir evrende Paul Virilio’nun yokoluşun estetiği dediği şey bütün açıklığıyla ortaya çıkmaktadır. İşte böyle bir evrende fraktal nesnelere, fraktal biçimler ve hiçbir şeyden etkilenmeyen tıkanıklığın yaratmış olduğu fay (çöküntü) bölgeleriyle, yani kendi kusurlarını tümüyle sergileyen (saydam) bir

---

<sup>121</sup> Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, çev. Işık Ergüden. Ayrıntı, İstanbul-1998, sf. 22-23

<sup>122</sup> Jean Baudrillard, **Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği**, çev. Oğuz Adanır, Doğubatı yay. Ankara-2005, sf. 74

toplumun kitlesel bir şekilde yadsındığı, bastırılmış duyguların dışavurulduğu bir şaşkınlık süreciyle karşılaşmaktadır<sup>123</sup>

saptamasını öne sürer. Böylesi bir evrende hakim olan system ise “*kendi varlıklarını riske atarcasına güçlerini artırarak ve akıl almaz bir potansiyel güç haline gelerek kendi sınıflarından ötede patlamaya, kendi mantıklarını aşmaya götüren içsel bir metastaz*”<sup>124</sup> devinim içindedir. Herşeyi birbirine dönüştürebilen ya da diğer bir deyişle her şeyi yüzeyselleştirebilen bu sistem içerisinde sanat da oyunun kurallarına boyun eğmiş ve kendi ikizinin yarattığı gerçekliğe eklenmiştir. Ancak bu durumu Baudrillard radikal biçimde

...sanat; yanılsama yaratma gücüne sahip sanat; şeylerin daha üstün bir oyunun kuralına boyun eğdiği, gerçekliğe karşıt bir “başka sahne” kuran sanat; bir tuvalin üstündeki çizgi ve renkler gibi, varlıkların anlamlarını yitirip kendi varlık nedenlerini aşarak bir baştan çıkarma süreci içinde ideal biçimlerine [...] ulaşabildikleri aşkın bir figür olarak sanat yok oldu<sup>125</sup>

iddiasıyla dile getirmektedir. Düşüncenin çoktan yok olduğu, şeylerin sistemin devamı için işlemeyi sürdürdüğü, üstelik de içeriklerini hiç umursamadan işlemeyi sürdürdükleri bu paradoksal durumu, yani bunların kendi yokoluş koşullarında dahi bu kadar iyi çalışıyor olmaları durumunda sanat yapıtını sağlıklı biçimde tespit etmek artık olası görülmemektedir. Düşünüre göre de bu anlamsız bir girişimdir. “*çünkü başka şeyler olmuştur yani bu dil (keza görüntü) dublörünü ne dil bilim ne de gösterge bilim çözebilir.*”<sup>126</sup>

Dünya çılgın bir seyir aldığına göre biz de dünyaya ilişkin çılgın bir bakış açısı edinmeliyiz diyen Baudrillard’ın açıklamaya çabaladığı bu simülatif evrende sanat

---

<sup>123</sup> Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, çev. Oğuz Adanır, Doğubatı yay. Ankara-2003, sf. 142

<sup>124</sup> Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, çev. Işık Ergüden. Ayrıntı, İstanbul-1998, sf. 11

<sup>125</sup> Y.a.g.e. sf. 20

<sup>126</sup> Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, çev. Oğuz Adanır, Doğubatı yay. Ankara-2003 sf. 143

yapıtının, keza yapıt olarak resmin, tüm anlamlandırma biçimleri arasında en küçük ortak paydada dahi anlamın sıfır derecesine denk düştüğü; illüzyon gücünü yitirmiş ve bir arz-talep düzeninin bir parçası haline gelmiş olduğu savunulabilir görünmektedir. Zira yeni bir imge düzeni ve bir görüntü modeli sunan ve diğer herşeyle atbaşı giden sanat, çektiği tüm söylevlere karşın ortaya sunduğu modeli, bu etrafımızı çepeçevre saran göstergeler, işaretler ve görüngüler yaşamakta olduğumuz simülasyonun işlevine sahip olup kendi özelliklerini yitirerek tüm işi simülatif olana bırakmış olduğu kabul edilebilir durmaktadır.

Duchamp'tan bu yana, bir nesnenin bir imge tarafından yüceltilebildiği; tüm içeriklerin birbirlerine dönüştükleri anda birbirleri içinde yok olabildikleri bir biçimsel kavrayışın süregittiği; düşünmeye iten gösterilenlerden ziyade birbirlerinden farklı olan göstergeleri aynı düzeye indirgeyerek onların böyle olması gerektiğine inandırmak; aslında derinlikten yoksun, anlık ve anında unutulma özelliğine sahip olan yapıtlar aracılığıyla tüm özgün kültürel biçimlerle tüm özgün dilyetilerini kullanmak suretiyle izleyici algısını yeniden kurgulamak gibi bir izlek takip eden bu anlayışın, sanatçıyı, sanat üretme yöntemlerinin çeşitliliğine rağmen sistemin arzu ettiği bir sonuca hizmet eder duruma getirdiği söylenebilir. Hem de sanatçının kendi keşfettiği üretim olanaklarını kullanarak... Bir mezuniyet sergisi katalog metninde tam da bu noktaya değinen Mümtaz Sağlam, büyük çaba ile yakalanmış bireysel dil ve söylem ayrıcalıklarını, duyarlıklara bağlı gelişmiş özgünlük aşamalarını yok sayan ya da gerekli görmeyen ve bu aymazlığını bir sivil itaatsizlik durumu olarak gerekçelendirmeye çalışarak akıl çelen ve aslında sanatçıyı mikro düzeyde bir oyuncuya çeviren bu yaklaşımın, onu kullanıp atan/unutan bir hoyratlığın peşinde olduğunun altını çizer. Sonuç itibariyle Baudrillard da, süre giden bu durumun farkındalığından hareketle bir tür karşı duruşun gereksinildiği böylesi bir çağda, muhalif olandan beslenerek güçlenen sisteme karşı bir alternatif sunmak yerine, *uçlarda yaşamaktansa aşırılıklarda telef olmak yeğdir*<sup>127</sup> demektedir.

---

<sup>127</sup> Bkz. Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, Giriş Sayfası

### 3. BÖLÜM

#### YENİ YÜZYILDA SANAT VE SANAT YAPITI OLARAK RESİM

##### 3.1. Modernizm Sonrası Sanatsal Hareketler

20. yüzyılın özellikle ikinci yarısında ortaya çıkan sanatsal/düşünsel hareketler ve bunların resim sanatının süregelen serüvenine etkileri bilinmektedir. Öyle ki Hasan Bülent Kahraman'ın da dediği gibi postmodern sonrası sanatın<sup>128</sup> üretildiği günümüz sanat ortamı, üretme yöntemleri, sanatçının yaratma edimi ve dinamikleri, özellikle de son yıllarda güçlenen küratöryal sistem düşünüldüğünde, 1960'tan bugüne sanatın zamanda aldığı yol şaşırtıcı derecede çeşitlilik arz etmektedir. Önceki bölümlerden anımsanacağı üzere bu çok sesliliğin nerede başladığı tahmin edilebilir durmaktadır. Zira –izmler dönemiyle beraber hararetlenen sanat ortamının ulaştığı modernist resimden başlayarak, sanat eserinde meydana gelen (düşünsel) kırılmaya değin geçen sürecin, plastik sanatlar yelpazesinin renklenmesini sağladığı kabul edilebilir. Sanatta bir tür milad olarak da ele alınabilecek bu kırılmanın hareketlendirdiği periyot, içerik itibariyle sanat karşı-sanat flörtünü bünyesinde barındırmaktadır. Bu paradoksun ortaya çıkardığı tabloya bakılarak sanat ortamlarının çeşitlendiği söylenebilir. Ve/fakat bu çoğulluğun zenginleşme mi, yoksa bir tür görsel sanatlar yığınlaşması mı olduğu sorusunun cevapsız kaldığı da aşikardır. Keza sanatsal anlamda her tür üretimin birbirine rağmen birbiriyle iç içe varlıklarını sürdürmekte olduğu apaçık gözlenebilmektedir.

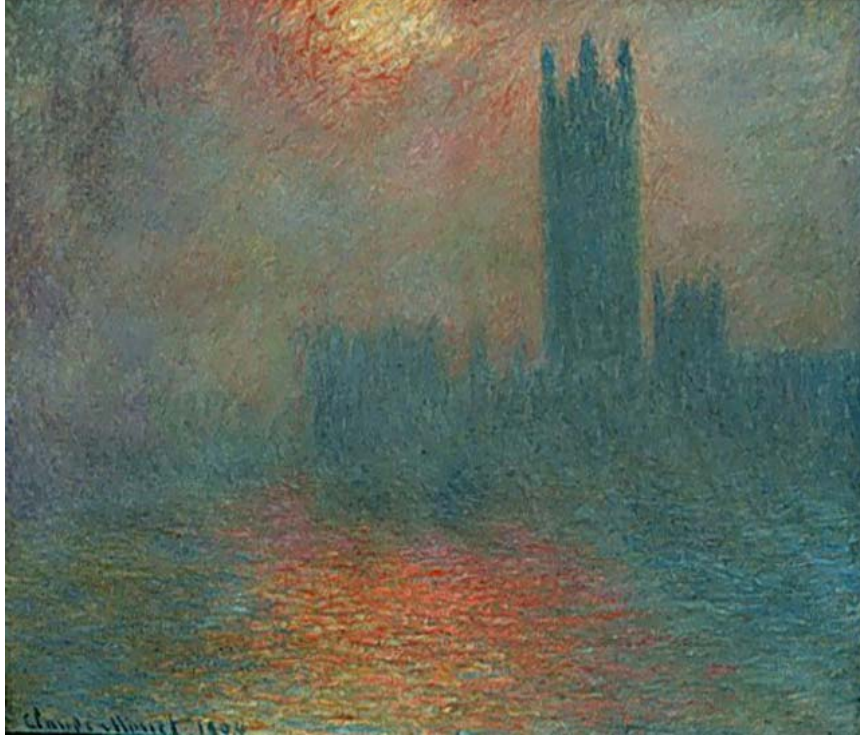
Ancak tartışma gündelik düzleme taşınmadan önce, sanat tarihsel bağlamda resmin anlayışında ortaya çıkan ilk kırılmanın anımsanması gerekli gibidir. Hatırlanacağı üzere Kuspit<sup>129</sup> modernizmin kökenlerinin romantizme dayandırıldığına

---

<sup>128</sup> Bkz. Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri**, Everest yay. 2. Baskı, İstanbul-2002, sf. 39

<sup>129</sup> Bkz. **Sanatın Sonu**, Donald Kuspit, çev. Yasemin Tezgiden, Metis, (2. Baskı) İstanbul-2006, sf. 104

dikkat çekmiştir. Ancak burada bir kez daha vurgulanmalı ki, –izmler döneminde romantizmin peşi sıra gelişen izlenimciliğin, resmi gelenekten tam anlamıyla ayıran ve salt resim düşüncesinin temellerini teşkil eden ilk kırılma olabileceğine *Greenberg'in Modernist Resminden Sanatın Sonuna* başlıklı bölümde değinilmişti. (Bkz. Resim 13)



Resim 13: Claude Monet, İngiliz Parlamento Binası, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81x91 cm. 1904

Yani modernizmde Greenberg'in ortaya attığı *saf resim* düşüncesi, *sanat için sanat* mantığıyla güncellenmiş modernist bir proje olarak kabul edilebilir. Sanat için sanat fikri bağlamında Greenberg tarafından bir gereklilik olarak öne sürülmüş olan *sanatın kendini toplumun istemlerinden koparması*<sup>130</sup> düşüncesi Barbara Rose'a göre “...formlar

---

<sup>130</sup> Jonathan Fineberg, *Art Since 1940: Strategies of Being*, Laurence King Publishing, London-1995, sf. 154

*tarihinin, kalıpların ve olayların tarihinden bağımsız geliştiği inancına dayalı*"<sup>131</sup> bir yanılgıdır. Yani Rose'a göre, gelişim sürecinin başından itibaren belli bir misyonu yüklenmiş –ki bu misyonun hıristiyan öğretisini yaymak olduğu detayı burada hatırlatılmalı– ve süreç içerisinde gerçekçilikle başlayarak gereksindiği her türlü evrilmeyi yaşamış olan sanatın, kendini toplumun istemlerinden kopartarak *sanat için sanat* kalıbına uydurulabilmesi mümkün değildir. Dolayısıyla Rose, Greenberg'in söylemini "*...bu argüman açık biçimde yanlıştır*"<sup>132</sup> yargısıyla eleştirir. McEvelley'e göre<sup>133</sup> 1960'ların sanat piyasasını ve sanat eleştirisini belirlemiş olan Greenberg, 1970'lerde hareketlenen sanatsal değişimin ve karşı hareketlerin başlangıç noktası sayılabilir. Greenberg'in tüm sanatların saflaşacağı düşüncesiyle öne sürdüğü ve *geç resimsel soyutlama* olarak tanımladığı Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun dayattığı sıkı yönetim, resmin ve heykelin yadsınmasına değin ulaşan yeni bir süreci başlatmıştır. Bu sürecin başlangıcından günümüze kadar çeşitlenerek sürdüğünün ifade edilmesi yanlış olmasa gerek. Zira Hasan Bülent Kahraman'ın<sup>134</sup> *postmodernizm sonrası* olarak tanımladığı günümüz sanatının arz ettiği çok seslilik düşünüldüğünde; bu durum, modernist sürecin sonucunda ortaya çıkan kırılmanın başlattığı hareketin, devinmeye devam ettiğinin göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Bağlam itibariyle, araştırmanın derinlik kazanması ve hedeflenen sorunsala doğru perpektiften yaklaşılabilmesi için, modernizmle yaşanan kırılmaya ve buradan hareketle post-modernizme daha detaylı değinilmesinin önem arz etmekte olduğu söylenebilir.

---

<sup>131</sup> Y.a.g.e. sf. 154

<sup>132</sup> Y.a.g.e. sf. 154

<sup>133</sup> Thomas McEvelley, *The Exile's Return Towar*, Cambridge Universty Press 1994, sf. 125

<sup>134</sup> Bkz. *Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri*, Hasan Bülent Kahraman, Everest yay. 2. Baskı, İstanbul-2002, sf. 39



### 3.1.1. Modernizmin Kırılma Noktası ya da Post-Modernizmi Hazırlayan Etmenler

Modernleşme, özgürleşme düşüncesinin dinamikleri dahilinde, kendi dışında, kendisine yabancı hiçbir dayanak, ilke ya da otoriteyi tanımaksızın keşfettiği ve uygulamaya koyduğu kavramlar doğrultusunda hayatın tamamının yeniden örgütlenmesi tasarısı olarak tanımlanabilir. Gelenekten keskin biçimde kopuşu ve akılcı bir süreci arz eden, ardarda hızla gelişen değişik hareketlilik-leri de bünyesinde barındıran bu tasarımsal sürecin başlangıcı Fransız Devrimi'ne ve ulus devletlerinin ortaya çıkışına değin geri götürülebilir. Ancak, asıl ve en büyük devrimini sanayi devrimiyle yaşayan; peşi sıra gelen teknolojik gelişmelerle kendi hareketliliğinin dahi önüne geçen bir hızlanmayla postmoderne doğru evrilen modernizm, sermayenin güçlenmesi ve kontrolü ele almasıyla beraber tüm bileşenleriyle birlikte kendi sonunu hazırlamıştır. Ya da başka bir deyişle kendi yarattığı ve sonra kontrolüne girdiği kapitalist sistemin devamına kusursuzca hizmet edecek bir forma dönüştüğü de söylenebilir. Zira modernleşme düşüncesinin, gelenekten kopan ve gelişen insanlığın devamı için gereken tüm normların (tarih, kültür, bilim, sanat) yeniden yaratılması ve kurgulanması için gerekli referanslara sahip olduğu aşıkardır. Çünkü David Harvey'in de aktardığı üzere, modernleşme projesinde,

amaç özgür ve yaratıcı biçimde çalışan çok sayıda bireyin katkıda bulunduğu bir bilgi birikimini insanlığın özgürleşmesi ve günlük yaşamın zenginleşmesi yolunda kullanmaktır. Doğa üzerinde bilimsel hakimiyetten, kaynakların kıtlığından, yoksulluktan ve doğal afetlerin rastgele darbelerinden kurtuluşu vaad ediyordu. Rasyonel düşüncenin gelişmesini dinin, boş inancın, akıldışılığın iktidarın keyfi kullanımından ve kendi insane doğamızın karanlık yanından kurtuluşu vaad ediyordu. Ancak bu tür bir projeye bütün insanlığın evrensel, sonsuz ve değişmez nitelikleri ortaya çıkabilirdi.<sup>135</sup>

Ancak bilindiği gibi tüm bu gelişmeler, kısa süre içerisinde kapitalist sistemin kar amacı güttüğü sömürü düzeninin devamına hizmet eder duruma gelmiştir. Çünkü Marx'tan Engels'e ve sonrasında Frankfurt Okulu kuramcılarına değin, bu durum benzer

---

<sup>135</sup> David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, Çev. Sungur Savran, Metis, İstanbul-1996, sf. 25

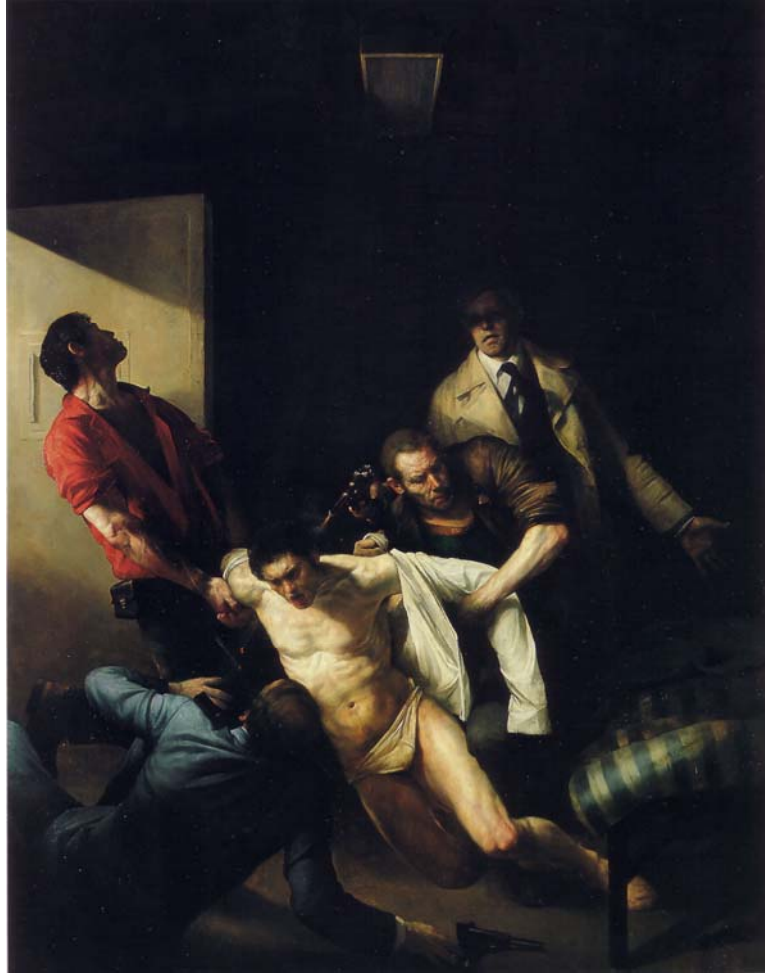
biçimde yorumlanmıştır. Zira geleneğin reddi ve ulus devletlerle beraber ortaya çıkan özgürleşme düşüncesi, kabul edilebileceği üzere beraberinde demokratik düzeni getirmiştir. Alexi de Tocqueville'e<sup>136</sup> göre de modern demokrasi kaçınılmaz olarak tüm sanatlar üzerinde hem yaratıcılık hem tüketimde standartların düşmesine neden olmaktadır. Oysa modernizm, modern dünyanın yol açtığı hızlı bir sanayileşmeyle birlikte doğan sömürü sistemi, sınırsız ilerleme fikri ve toplumda oluşan parçalanmalara karşı geliş-tiril-en, kültürel bir hareketti. Üstelik kendi eleştirisini gene kendisi yapan modernite usçuluğa ve rasyonelliğe karşı daha tinsel, daha öznel tepkilerin oluştuğu bir dönem olarak, romantizmle beraber nesnenin yerini öznenin aldığı, özne için dış gerçekliğin yetersiz olduğu bir varoluş alanı fikriyle değişmeye başlamıştır. Ancak 1889'da Veblen, bu kültürün saldırgan bir gösterişin sonucundan başkaca bir şey olmadığına işaret etmiştir ve çağdaş kültürel aldatmacaya tepki göstererek tüm kültürü modern "*sahte kültür*" olarak aldatıcı stratejilere indirgenebileceği bir ilüzyona düşmüş olmakla eleştirmiştir. Hatta "*İlkel toplumlarda dahi belirleyici olan sırf gösteriş için tüketim modern toplumlarda da açıkça görülür*"<sup>137</sup> diyerek bu duruma ve belirleyiciliğine dikkat çekmiştir.

Önceki bölümlerde de değinildiği üzere Kant, estetik yargının çıkarırsızlığından bahseder. Estetiği hayat pratiğinden ayırarak beğeni yargısının özgür ve çıkarırsız olması gereğinden söz açar. Bu söylemin modernizmin en önemli hedeflerinden biri olduğu söylenebilir. Ancak modernitenin içinde yeniden doğup gelişen romantizm, her şeyin öznenin düşünce, arzu ve istekleriyle yönlendiği bir süreci arz ettiğinden, ilk Kitsch formların doğma sebeplerinden biri olarak gösterilebilir. (Bkz. Resim 14)

---

<sup>136</sup> Bkz. Matei Calinescu **Five Faces of Modernity**, çev. Duke Un. Presf. Durham-1987, sf. 226-227

<sup>137</sup> Y.a.g.e. sf. 228



Resim 14: Odd Nerdrum, **Andreas Baader'in Öldürülmesi**, Tuval Üzerine Yağlıboya, 330 x 270 cm, 1977-1978

Hali hazırda modernizmin kendine yapay bir estetik dünya yaratıp kitle kültürüne ait diğer tüm pratikleri Kitsch olarak ilan ettiği, Greenberg'in *Avangard ve Kitsch* başlıklı makalesinden bilinmektedir. Dolayısıyla Kitsch'i bir kavram olarak tanımlayan ve ortaya koyanın da modernizmin kendisi olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır. Bu bağlamda Kitsch, modernist sürece dair bir ipucu olarak tespit edilebilir ve bizzat modernizmin içinde doğup geliştiği için modern bir olgu olarak da kabul edilebilir. Alexi de Tocqueville'in modern demokrasilere dair yukarıdaki göndermesi düşünüldüğünde, sürecin bu biçimde gelişmesi anlaşılabilir hale gelmektedir. Zira her

türden düşüncenin özgürce yaşama geçirilebildiği modernite, Baudelaire'in tanımına göre;

zamanın gelip geçiciliğidir, mekanların bir görünüp bir kaybolmasıdır. Umulmadık apansız deneyimlerdir. Zamanda, mekanda bütünlük sunmaz; kesintilidirler ve fragmanlara parçalanmışlardır. Hep şimdiye aittir, anlıktır. Zaman biteviye şimdiki zamandır. Modernite yeniliğe mahkumdur. Ancak yeni olan şaşırtıcıdır, bireyseldir, biriciktir. Üstelik 'yeni' kural tanımaz; çözümlenmeye, tanımlamaya gelmez.<sup>138</sup>

Böylesi bir evreni kurgulayan hakim düşünce, elbette radikal söylem ve edimlerde bulunacaktır. Bu bağlamda düşünüldüğünde kitsch sanat, modernizmin kendisini şekillendirme serüvenine etki eden unsurlardan bir tanesi olma durumunda görülmektedir. Georg Simmel'in de belirttiği üzere modernist dönem *"herşeyin birbiriyle etkileşim içinde olduğu düzenleyici bir dünya ilkesidir. Bu ilke uyarınca dünya üzerindeki her nokta ile diğer bütün kuvvetler arasında durmaksızın devinen ilişkiler söz konusudur."*<sup>139</sup> Özetlenecek olursa Kitsch, modernizmden kovulan üvey evlat olarak modernitenin oluşturduğu önemli kültürel çatlamalardan birisi olarak tanımlanabilir. Diğer yandan da denilebilir ki, modernitenin ele aldığı bayrak olarak geleneğe karşı çıkış, normatif şeylere isyanın deneyimlenmesi, ahlaki ve yararcılık standartlarını etkisizleştirme edimleri, bir ucu postmodernizme çıkan izleği daha da belirgin hale getirmiştir. Öte yandan, önceki bölümde üzerinde durulan postestetikleşme süreci ve dahilindeki 'düşünce sanatı'nın estetik yargıda ortaya çıkardığı kırılmanın, önem arz eden bir diğer unsur olarak postmodernleşme sürecini hızlandırdığı söylenebilir.

Lyotard'a göre<sup>140</sup> postmodernitenin doğuşu sanayi sonrası toplumun ortaya çıkışıyla ilgilidir. Sanayi devrimiyle beraber toplumsal kültür yeniden kurgulanmıştır. Ortak dil ve kültür birliği yaşayan ulus devletlerin, ortak anlayış olarak üretimi ticarileştirmesi, makineye dayalı seri üretime geçilmesi, toplumun kentlileştirilmesi ve

---

<sup>138</sup> Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, İletişim yay. İstanbul-2003, sf. 45

<sup>139</sup> Georg Simmel, **Modern Kültürde Çatışma**, çev. T.Bora, N.Kalaycı, E.Gen, İletişim Yay. İstanbul-2005, sf. 19

<sup>140</sup> Jameson, Lyotard, Habermas, **Postmodernizm**, haz. Necmi Zeka, çev. Dumrul Sabuncuğolu, Kıyı Yay. İstanbul-1994, sf. 33

kitle kültürünün yükselişi<sup>141</sup> gibi doneler etrafında yeniden örgütlenen yaşam ekonomik anlamda kapitalist sürecin kontrolü altına girmiştir. Ortaya çıkan bu değişim hareketinin yarattığı kitle kültürü sosyal yapıyı sürekli olarak belirleyen ve sürecin –paraya dayalı ekonomik düzen– gereksindiği biçimde yeniden kurgulayan sistem olarak tanımlanabilir. Adorno’da kültür endüstrisi olarak tanımlanan kitle kültürü, kapitalist kültürün ürettiği her türlü ürünün, sanatı da içine alarak belirli bir amaç doğrultusunda (ki bu amaç geniş kitlelere tükettirmektir) üretildiği ve toplumun bu yönde güdümlendiği tüketimsel bir yapıdır. Adorno’ya göre sanat en önemli zaferi olan özerkliğini yavaş yavaş yitirmeye başlamış, satılmak için üretilen metalara dönüşmüştür. Kültür endüstrisi, yüksek kültür ve alçak kültür formlarını birleştirerek farklı sınıflarda, hem alt sınıflara hem de üst burjuva sınıfına tükettirmeye çalışmaktadır.<sup>142</sup> (Bkz Resim 15 ve 16)



Resim 15, İlia Repin, **Korkunç İvan'ın Kendi Oğlunu Öldürüşü**, Tuval Üzerine Yağlıboya 199,5 x 254 cm, 1885

---

<sup>141</sup> Bkz. Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma yay. İstanbul-2000

<sup>142</sup> Bkz. Theodor W. Adorno, **Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünmek**, Cogito sayı 36, YKY. İstanbul-2003, sf. 76-83



Resim 16: Pablo Picasso, **Ağlayan Kadın**, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x49 cm. 1937

Bu çerçevede ortaya çıkan sonuca göre, dönemin yüklenmiş olduğu çoğulculuk anlayışı (toplumun bütün seviyelerine hakimiyet) dolayısıyla, her türden söylem rahatlıkla dile getirilebilmektedir. Bu dönemde toplumun bütün katmanlarında, özellikle de kültür ve iletişim alanında; arz ettiği çoğulcu ve eklektik karakteristik dolayısıyla, bir tür söylem enflasyonunun yaşanmakta olduğundan bahsedilebilir. Bu çoğulculuk anlayışı eski ile tanıdık olanı yeni bir nitelikte birleştirme yoluna gider. Bu hareket, Adorno'ya göre bir yandan yüksek sanatın önemi ve yararı çeşitli yollarla yok etmeye çalışırken, diğer yandan düşük sanatın içinde barındırdığı isyancı yönünü klişelerle normalleştirmeye çalışır. Kültür endüstrisi toplumu, demokrasilerin özelliği olduğu söylenen kontrol eden yönlendiren birincil konumdan, yani öznenen nesneye dönüşmüştür.<sup>143</sup> Birbiriyle uzlaştırılarak sentezlenmeye çalışılan yüksek kültür ve alt

---

<sup>143</sup> Theodor W. Adorno, **Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünmek**, Cogito sayı 36, YKY. İstanbul-2003, sf. 76-83

kültürün, teknolojinin gelişmesiyle beraber medyanın yaygınlaşarak güç kazanması ve arz ettiği çeşitliliğe bağlı olarak, sanatsal alanda ortaya çıkan sınırsız bir imge artışından sözedilebilir. Ancak bu imge artışının sanat ya da kültür adına olumlu bir gelişme olmadığı aşıkardır; zira Charles Newman'ın<sup>144</sup> da belirttiği üzere, bu çoğalma, beraberinde imgelerin içinin boşalmasını da getirmiştir.

Adorno Kültür Endüstrisi'nin ürünlerinin, üretimde aşırı sanatsal tekniklerden faydalandığını, sanat eserlerinde özgül iç mantığıyla ilgili olan tekniği, sanatsal bütüne karşı yükümlülüğünü ihmal ettiğini söyler. Onu klişeleştirir, yozlaştırır ve çürüten aurasını yoğun bir sis içerisine alarak, koruyarak ideolojik suçunu ele verir. Adorno, bu fenomenle uzlaşmanın onun tüketicinin gelişmesine faydası olduğunu, üretimlerin talebe karşılık vermediği için demokratik sayılmaları gerektiğini ve zararsız oldukları yönündeki söylemleri dile getiren postmodernist düşünürlerle karşı çıkar. O'na göre bu talep bilinçli olarak toplumun önüne getirilir, yani kültür endüstrisi talep ettirir. Halk politik biçimde güdümlenir. Yine bu düşünürlerce söylenen, geniş alanlara yayılan ve faydası olan bilginin aslında vasat ve yararsız olduğunu söyler. Kültür Endüstrisi'nin ürünleri mantıksız, banal ya da kötülüğe yönelticidir ve uygitsincidir. Amacı fayda değil kardır.<sup>145</sup>

Anlaşılacağı üzere seri üretim-dağıtım-kar üçgeni üzerine kurulu kültürün yeniden üretilip yaygınlaştırılması projesi, hem geleneği yağmalayan hem de yeni olanı sonuna kadar kullanan bir davranış içerisinde. Egemen sistemin devamına hizmet amacı doğrultusunda, demokratik düzen çerçevesinde t/üretilen ve herkesi hedef alan bu yeni olguyu postmodernite olarak değerlendirmek ve postmodernizmi, sanatın her kademesinden üretimi kar ve devamlılığın sağlanması adına destekleyerek, varlık alanı kazanmasına hizmet eden kültürel yanı olarak görmek yanlış olmasa gerek. Bu gerçeklik içinde artık *“Kültürel ve estetik beslenmenin yayılmasındaki tüm töresel izler kayboldu*

---

<sup>144</sup> Bkz. Steven Connor, **Postmodernist Kültür**, çev. Doğan Şahiner, YKY İstanbul-2001, sf. 212

<sup>145</sup> Bkz. Theodor W. Adorno, **Kültür Endüstrisi**, Cogito sayı 36, YKY. İstanbul-2003, sf. 76-83

ve bu töresel unsurun eksikliği, dayatılan olgular ve farklı yayın yollarıyla karşı karşıya kalan izleyicide bir vurdumduymazlık oluşturmaktadır”<sup>146</sup> denilebilir. Buraya değin tespit edilen gerçeklikler ışığında Adorno’nun vurguladığı *uygitsincilik* veya Calinescu’nun bahsettiği *vurdumduymazlık* ya da Feyerabend’in *herşey olur*’u kültürel yahut sanatsal alanda artık bir avangardın kalmadığı düşüncesi kabul edilebilir görünmektedir. Ancak gene de tanımlanagelen bu postmodern evren –kapitalist işleyiş– içerisinde sanatsal alanda avangardın durmuna dair tespitler yapmaya çalışmak araştırmanın macerası bakımından gerekli durmaktadır.

### 3.1.2. Avangard ve Post-Modern

Jameson’a göre<sup>147</sup> postmodernizm kapitalizmin gelişmiş kültürel tarafıdır. Bu bağlamda düşünüldüğünde, kapitalizmin üreticisi olarak modernizm göz önüne alındığında postmodernizm, her ne kadar modernizmle bir tür içiçelik yahut eş zamanlılık arz etse de; modernizmin devamı olarak belirlenebilir.

Gerçekten de mantıken postmodern olarak tanımlanabilecek çeşitli kültürel yapıtların ilk elden dökümünü yaptığımızda, böylesine heterojen biçimde birbirinden farklı üsluplar ya da ürünler arasındaki ‘türdeş benzerlikler’i bunların kendi aralarında değil, hepsinin bir şekilde karşı çıktıkları ve tepki gösterdikleri ortak ileri modernist dürtü, ya da estetikte aramak daha çekici gelir<sup>148</sup>

diyen Jameson, postmodernist karakterin ana hatlarını ortaya döker. Öteden beri (yüksek) modernizimin işareti olan katılık ve ideal bütünlüğe karşı hareketlerin toplamda postmodernizmi oluşturduğu tanısı üzerinde durulmuştur. Fazlasıyla eklektik ve yapay bir görüntü sunan postmodern kuram, avangardın ve modernizmin değerlerini karşıtlarıyla yok etmeye çalışır, çok kültürlülük vurgulanır. Modernizmdeki çoğunluk

---

<sup>146</sup> Bkz. Calinescu, **Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünmek** Cogito sayı 36, YKY. İstanbul-2003, sf. 256

<sup>147</sup> Bkz. **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı** Fredric Jameson, YKY. İstanbul 1994

<sup>148</sup> Y.a.g.e. sf. 91



anlayışı yerini postmodernizmde daha demokratik olduğu düşünölen çoğulculuk fikrine bırakır. Krişhan Kumar<sup>149</sup> 1960'lı yıllarda bazı çevrelerde, özellikle Irving Home ve Clement Greenberg gibi modernistlerin postmodernizmi kitsch ve ticariliğın teslimi olarak gördüğünü söyler. Postmodernizm, yüksek modernizmin işareti olan katılık ve bütönlüğü, estetik nesne peşinde koşmayı reddediyordu. Geçmişle bağlarını koparmayıp gelenekten faydalanan postmodernizm, uygulamaya soktuğı çoğulculuk ilkesiyle, modernizmin katılaşmış evrensel anlatılarına alternatif olarak, modernizmin parçalamış olduğı düşünölen toplumun küçük anlatılarını –tıpkı Eric Fischl'ın plastik havuzda mastürbasyon yapan çocuk resminde olduğı gibi– yüceltme yoluna başvurarak avangard sanatın sonunu hazırlıyordu. (Bkz. Resim 17)



Resim 17: Eric Fischl, **Uyurgezer**, Tuval Üzerine Yağlıboya 182x274cm, 1979

---

<sup>149</sup> Krishan Kumar **Sanayi Sonrası Toplumdan Postmodern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları** Çev. Mehmet Küçük, Dost Yay. 2004-Ankara, sf. 133

Zira Greenberg'in belirttiği üzere “*bugünün popüler sanat ve edebiyatı dünün atılğan, anlaşılması güç sanat ve edebiyatıdır denildiğinde anlatılmak istenen işte budur. Kuşkusuz böyle bir şey doğru olamaz. Söylenmek istenen şey, yeterince zaman geçtikten sonra yeni olan yeni ‘dönüşler’ için yağmalanır.*”<sup>150</sup> Bu sözlerle modernizmin postmodernler tarafından yağmalandığı düşüncesini öne süren Greenberg bu oluşumu kitsch’le ilişkilendirerek “*aynı konular mekanik bir biçimde yüz değişik yapıtta başka başka ele alınmışsa da ortaya yeni bir şey konamamıştır*”<sup>151</sup> diyerek yapmış saptamayla artık sanatta avangard (öncü) diye bir şeyin kalmadığına işaret etmek istediği düşünülebilir. Oysa ona göre Batı burjuva toplumunun yaratmış olduğu en önemli unsurdur avangard kültür.

Daha yüksek bir tarih bilinci –daha doğrusu bir tarihsel bir eleştiri diyebileceğimiz yeni bir tür toplum eleştirisi yaratmıştır bunu. Bu eleştiri günümüz toplumunu önu sonu belirsiz ütopyalarla karşı karşıya getirmek yerine, her toplumun gönlünde yatan formların geçmişe ait örneklerini, haklı gösterilmelerini ve işlevlerini tarih ve neden sonuç ilişkisi bağlamında incelemiştir. Böylece bugünkü burjuva toplum düzenimizin yaşamın sonsuz, ‘doğal’ bir koşulu değil de, ardışık toplumsal düzenler içinde salt ve en son evre olduğunu göstermiştir.<sup>152</sup>

Bir yandan postmodernist süreçte avangardın sonundan bahsedilebilirken, öte yandan 1960’larda ortaya çıkan postmodern avangarta ilişkin veriler de mevcuttur. Zira Avangart Kuram adlı kitabında, 1960’larda ortaya çıkan pop-art ve postmodernizmin Avangart muamelesi gördüğünü söyleyen Peter Bürger<sup>153</sup>, Avangartın üçüncü evresi olarak adlandırdığı bu dönemi sayısız müzenin açıldığı, koleksiyonerlerin çoğaldığı ve Avangart eserlerin koleksiyonlara katılıp tarihselleştirilerek geleneğe işlendiği bir dönem olarak tanımlar. Böylelikle Postmodernist sürece dahil edilen Avangart, modern dönemde arz ettiği asi, anarşist ve olumsuzlayıcı karakteristiğini yitirmiş ve dolayısıyla

---

<sup>150</sup> Clement Greenberg, **Avangard ve Kitsch**: Felefenin Sanatı Sanatın Felsefesi, Çev. Mehmet Yılmaz, Ütopya yay. Ankara-2004, sf. 251

<sup>151</sup> Y.a.g.e. sf. 246

<sup>152</sup> Y.a.g.e. sf. 246

<sup>153</sup> Peter Burger, **Avangart Kuram**, Çev. Erol Özbek, İletişim yay. İstanbul-2004, sf. 23-25

artık öncü bir yanının kalmadığı da söylenebilir. Zira Bürger'e göre bu dönemde seçkin yüksek kültür Avangardı müzeleştirirken, kitle kültürü ise Avangardın pratiklerini kendi yararına dönüştürmüştür. Dolayısıyla avangart unsurların klişeleştiği ve farklılıkların birbiri içine karıştığı bu dönüşümle postmodernizm, seçkin ile aşağı kültürü birleştirme amacını gerçekleştirmiş olur. Böylelikle sanatta büyük öykülerin yerini küçük öykülerin aldığı yeni bir gerçekliğin ortaya çıktığı ifade edilebilir. (Bkz. Resim 18)



Resim 18: Luc Tuymans, “Within” Tuval Üzerine Yağlıboya, 223x243 cm. 2001

Tüm sanatsal edimleri içine soğurarak böylesine heterojen biçimde birbirinden farklı üslupları ortak bir anlayışla birbirine bağlayan postmodernizmin kurgulamaya çalıştığı yeni estetik aslında yeni olmayan bir güncellemeden ibarettir denilebilir.

Oysa Greenberg kültürün ve sanatın sürekliliği için umudunu modern avangarta bağlamıştı. Çünkü modern avangart Greenberg'e göre<sup>154</sup> saf ve zararsızdır. Kitsch'e karşı önemli güç teşkil eden avangart için Greenberg *“yalnızca sanatsal avangart kültürün ilerlemesini mümkün kılabilir ve böylece kültürün kalitesini kitsch'in ezici etkisine karşı koruyabilir”*<sup>155</sup> saptamasını yapar. Dönem itibariyle kültürel bir krizin varlığından bahseden Greenberg bunu Partisan Review'in belgelediği ittifak tarafından yok edilen proletarya kültürünün ölümüne bağlı, yeni bir dönemin başlangıcı olarak görür. Guilbaut da *“Bu kültür krizi, modern sanatçının ideallerini yutarak hızla büyüdüğünden, avangartın oluşumu tek çözüm olarak görünür; Greenberg bunun, tümünden parçalanmayı engelleyebilecek tek şey olduğunu düşünür”*<sup>156</sup> biçiminde bir saptama yapar. Bahsedilebileceği üzere avangartın, doğası gereği bünyesinde barındırdığı eleştirelilikle, yürürlükte olan anlayışa sorgulayıcı biçimde yaklaşması sonucunda eyleme geçtiği söylenebilir. Zira hiçbir şeyin diğerini ve hatta kendisini yadsımadığı bir evren tasarımı olarak postmoderni ve hegemonyasını avangart bir karşı duruştan başkaca bir yolun çözebilmesi mümkün görünmemektedir. Anımsanacağı üzere Greenberg de;

'kendine sadık kalan' eleştirel sanatı savunan Troçki'yi izleyerek, avangartın eleştirel olma çabası üzerinde ısrarla durur; ancak burada söz konusu eleştiri içeriye, eserin kendisine, niteliğin belirleyici koşulu olarak kendini ifade etme araçlarına yöneltmiştir. İkinci Dünya Savaşı öncesinin tehditkar ortamında, aynı anda hem politik hem de kültürel cephede eylem yapmaya kalkışmak Greenberg'e

---

<sup>154</sup> Bkz. **Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat Ve Kültürel Politika**, Editor Ali Artun İletişim, İstanbul-2008, sf. 236

<sup>155</sup> Serge Guilbaut, **Sanat/Siyaset:Avangard'ın Amerika'daki Yeni Serüvenleri: Greenberg, Pollock Ve Troçkizm'den “Yaşam Merkezi”nin Yeni Liberalizmine**, Ed. Ali Artun İletişim, İstanbul-2008, sf. 235

<sup>156</sup> Y.a.g.e. sf. 235

gerçekçi görünmez. Batı kültürünün korunması, ona göre mevcut donanımın kurtarılması demektir.<sup>157</sup>

Buradan hareketle Greenberg, modernist kültürün devamının düştüğü tehlikenin farkındalığıyla, kitsch'in yüksek ve aşağı kültürü birbirine karıştırarak melezleştiren yapısının modernist formüller çerçevesinde tanımladığı "Avangart ve Kitsch" başlıklı makalesini yayımlar. Bu makale Guilbaut'a göre, hem *karanlıkta dolanıp duran entelektüeli kurtamak* hem de *uluslararası bir entelektüel elitin yaratılmasıyla uğraşır*. Bu uğraşın Adorno'nun tanımlamış olduğu kitle kültürüne karşı bir tür direnç teşkil etme çabası olduğu söylenebilir. Zira kaleme aldığı bu makaleyle "*Kitsch'i, totaliter otoriteyle hem ittifak halinde olan hem de bu otorite tarafından kullanılan bir hedef haline getiren Greenberg, sanatçının eyleme geçmesini mümkün kılar.*"<sup>158</sup> Öte taraftan gene de Adorno'nun öne sürdüğü kültür endüstrisi gerçekliğinde Greenberg'in tanımladığı sanatsal avangartın varlığının, kültürün ilerlemesi bağlamında işlevsel olabileceği konusu tartışmalı durmaktadır. Zira Batı kültürünün korunması esasına dayanan bu hareket, biçimin kapsamına giren tüm çeşitliliklerin sorgulanmaya başlandığı, yararlanılan simge ve değinilere hem sanatçıların hem de izleyicinin tepkisinin kestirilemediği bir durumu da beraberinde getirmiştir. Greenberg'in öteden beri hedeflediği *sanatın kendini toplumun istemlerinden koparması* düşüncesi öngörülen etkiyi yaratmamıştır. Bizzat Greenberg'in tespitine göre de bu durum, "*Avangart'ın burjuva toplumunda bohem kültürüne göçü, aynı zamanda sanatçıların, yazarların, aristokrat patronluğun çökmesi sonucu içine fırlatılmış oldukları kapitalizmin pazarlarından da göç etmeleri anlamına geliyordu.*"<sup>159</sup> Ulus devletlerle ortaya çıkan yeni dünya düzeninde, yani daha önce de ifade edildiği üzere, sanayi devrimiyle ortaya çıkan kapitalist sistemde avangart; gene Greenberg'in dile getirdiği<sup>160</sup> gibi bir kez

---

<sup>157</sup> Y.a.g.e. sf. 236

<sup>158</sup> Y.a.g.e. sf. 237

<sup>159</sup> Clement Greenberg, *Avangard ve Kitsch: Feleşenin Sanatı Sanatın Felsefesi*, çev. Mehmet Yılmaz, Ütopya yay. Ankara-2004, sf. 251

kendini toplumdaki 'koparmayı' başardığında, bir dönüş yapma yoluna girerek burjuva politikasının yanı sıra devrimci politikadan da yüz virmiştir.

Sonuç olarak, Avangart ve Kitsch'in Amerikan entelektüellerinin 1936 dolaylarında başlayan Marksizm'i terk etme sürecinde önemli bir adım olduğunu dile getiren Serge Guilbaut;<sup>161</sup> bu çerçevede Amerikan kültürünün uluslararasılaşmasının başarısı konusuna dair beslenen umutların, ülkenin en önemli sanatçılarının anti-kapitalizm eleştirisini bile bastırabilen bir iyimserlik yarattığını ifade etmiştir. Dolayısıyla denilebilir ki, modernizmin peşisıra gelişen yeni kültürel yapı, sanatı ve sanatçıyı tüm üretim edimlerinin kabul gördüğü bir evren içerisine çekmeyi başarmıştır. Bu gerçeklik dahilinde postmodernizmin avangartın edimlerini de kendi lehine çevirmeyi başardığı ve Lyotard'ın<sup>162</sup> *neo-avangart* olarak adlandırdığı kimliğe büründürdüğü de söylenbilir.

Yukarıda ele alınan bölümlerde gerek modernizme ve postmodernist sürecin başlangıç dinamiklerine, gerekse postmodernizmin avangartla ilişkilerine değinilmeye çalışıldı. Ancak bu ilişkilerin daha kavranılabilir olması adına, modernizmin kültürünün kusurlu tarafı olarak gördüğü Kitsch'e ve bu olgunun postmodernizmle ilişkisine; keza postmodernizmin kendisine de, daha detaylı olarak değinilmesi gerekli görünmektedir.

### 3.1.3. Post-Modern ve Kitsch

Modernitenin ncesi, sonrası, öteki vb. gibi üzerine pek çok söz söylenmiş ve pek çok farklı alanda hala sürmekte olan bir tartışma olan post-modernizme dair net bir tanım koymak elbetteki mümkün görünmemektedir. Hem tanım hem de tarih olarak net

---

<sup>160</sup> Bkz. Y.a.g.e. 245. sf.

<sup>161</sup> Serge Guilbaut, Sanat/Siyaset:Avangard'ın Amerika'daki Yeni Sertivenleri: **Greenberg, Pollock Ve Troçkizm'den "Yaşam Merkezi"nin Yeni Liberalizmine**, Ed. Ali Artun İletışim, İstanbul-2008, sf. 237

<sup>162</sup> Bkz. **Postmodernizm**, haz. Necmi Zeka, ev. Dumrul Sabuncuğolu, Kıyı Yay. İst-1994

bir ayrımın yapılabilmesi zor görünen bu süreç temelde modernizmin utkusu olan aydınlanma düşüncesine saldırılarla başlar. Postmodernistler nesnel bilim, evrensel ahlak, bireyin ve halkların özürleşmesi, aklın egemen kılınması ile birlikte teknolojinin daha eşitlikçi bir toplum kurma söylemlerini eleştirirler. Çünkü Fransız devrimiyle özgürleşecek olan halklar, sahip olunan özgürlüğü koruyacak olan ulus devletler zamanla bu özgürlüğün kısıtlayıcıları ve yok edicileri haline bürünmüş, sanayi devrimiyle ortaya çıkan kapitalist zihniyet ise bütün dünyayı kendisi için sömüren bir düzene dönüşmüş, böylelikle modernist süreç arzu edilen beklentilerin tam aksi sonuçlara neden olmuştur. Bu gelişmeler *öteki* kavramını yaratmış ve modernizm kendisini kalın duvarlarla çevrili toplumdaki ve hayattan uzak güvenli bir bölgeye hapsetmiştir. Kendini gelenekten koparmaya çalışmış fakat Nietzsche'nin de dediği gibi gelenekçi bir süreçle sonuçlanmıştır. Zira yapı itibariyle hem köklü bir geleneği hem de çağdaş olanı aynı anda içinde barındırdığı söylenebilecek bu kavramın çok geniş bir yelpazeyi kapsayan girift bir kimliğe sahip olduğu bilinmektedir. Keza böylesi bir sorunsal tartışılabilir görüldüğü kadar net bir biçimde sonuçlandırılabilir durmamaktadır. Öteden beri anlatılagelen verilerde de dile getirildiği gibi bu sistem, her türden kültürü birbiriyle eşitlemek suretiyle çok kültürlü, eklektik bir yapı arz etmektedir. Modernizmin birbirine bağlı tutmaya çabaladığı kültür ve ilerlemeyi birbirinden ayıran postmodernizmi Fredric Jameson<sup>163</sup> reklam ve elektronik medyanın gücünün hızla artışıyla hızlı bir standartlaşmanın başladığı, tarih duygusunun körelerek toplumun kendi geçmişini bilme yeteneğini yitirdiği, derinliği ve güvenilirliği olmayan sürekli bir şimdi içerisinde yaşadığı bir düzen olarak betimler. Buna göre, sürekliliğin yerine kesinti öğelerinin bulunduğu, benzerliğin değil de farklılığın esas olduğu bir gerçeklik kurgusu oluşturan bu izm'in, işlettiği çabuk ve çabasız anlaşılma mekanizmasıyla kitleleri kontrol altında tutarak manipüle ettiği anlaşılmaktadır. Bu kontrol mekanizmasının başlıca aracı olan medya ile, yerel ya da azınlık kültürlerine söz hakkı tanıyarak bütüncül bir yapı yanılması yaratır.

---

<sup>163</sup> Bkz. **Postmodernizm**, haz. Necmi Zeka, çev. Deniz Erksan, K1y1 Yay. İst-1994

Varlığını eklektizm, çoğulculuk ve melez bir yapıya borçlu olduğu ileri sürülebilecek postmodern dönemde Kuspit'e göre;

...orijinalliğe değer verilmez, zaten orijinal diye bir şeyin olduğuna inanılmaz – bir düşünce ya da imgenin, kişinin varoluşsal deneyim sürecinde ortaya çıktığında orijinal olduğuna inanan Fromm'un yaklaşımı bile doğru bulunmaz. Fromm'un söylemeye çalıştığı, kişinin varlığına özgü olan ve kendi varlığının orijinalliğini fark etmesine katkı koyan şeyin orijinal olduğudur. Orijinalliğe inanmamak, yaratıcılığa da inanmamak demektir. Kısacası, orijinal olmayan kopyayı, orijinal olarak üretilmiş olanın üstüne çıkarmayı da içeren –ikincil olan röprodüksiyonu, temel yaratıcılığın önüne, bilinçli olarak mekanik olan şeyi (mekanik röprodüksiyon toplumsal dışavurum olarak görülür) bilinçdışının dışavurumunun önüne geçiren– bu inanç kaybı, sanatçının orijinal bir eser ortaya koyacak kadar yaratıcı olamama yönündeki bilinçdışı korkusunun bilinçli dışavurumudur.<sup>164</sup> (Bkz. Resim 19)



Resim 19: Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q, La Joconde Röprodüksiyonu üzerine müdahale, 1919

---

<sup>164</sup> Bkz. Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, Metis, (2. Baskı) İstanbul-2006, 154- sf. 155



Yapısı itibariyle zaten orijinal olamayacak postmodernizmin bunu gereksindiği de söylenemez. Çünkü bir proje olarak “*Postmodernizm başka şeylerin yanı sıra, sanat ile kültürü daha çok sayıda kişinin icrasına, daha farklı kesimlerin izlemesine açık hale getirilme girişimiydi.*”<sup>165</sup> Dolayısıyla post-modernin amaçladığı bu yapıya göre sanatsal periyotta bir devam olmaması durumu kabul edilebilir durmaktır. Zira zamansal bağlamda ele alındığında, tıpkı farklı kültürel dokuları içerdiği gibi çoklu zaman dizgesi içermesi nedeniyle postmodernizm yığın kültürü olarak da adlandırılabilir. Postmodernizmin yığın kültürü olması noktasında uzlaşıldığı anda Adorno’nun Kültür Endüstrisi kuramı bağlamında, yani kitle kültürü olma çizgisinde hemfikir bir duruş sergilenmiş olmaktadır. Araştırmanın *Modernizmin Kırılma Noktası* başlıklı bölümünde kültür endüstrisi toplumunun, demokrasilerin özelliği olduğu ifade edilen kontrol eden ve yönlendiren birincil konumdan ikincil konuma; yani yaratılan yönetme yanılsaması sanısı altında yönetilen olma konumuna, yani öznenen nesneye dönüşmüş olduğuna değinilmiştir. İşte bu noktada üretilmiş nesne olarak kitle kültürü elbetteki tercihini kolay tüketilebilir olandan yana yapacaktır. Baudrillard’ın<sup>166</sup> nesnenin günlük kullanımından gelen anlamları tüketim ideolojisine dönüştüren şeyin nesnenin gösterge değeri, yani kullanım değeri olduğu düşüncesi bu durumu anlaşılır kılmaktadır. Bu süreç gene Baudrillard’a göre postmodernizmin kendine özgü tanımlayıcı niteliğidir.

Kitle kültürünü hedefleyen bir kurgunun yaşamsal düzleme uygulanması projesi elbetteki bir tür tüketim toplumu ihtiyacını arz eder. İşte burada devreye giren sistemin kültürel alanı kolaylıkla manipüle edebileceği ve deyimi yerindeyse, yığınları kucaklayabileceği bir sanat türüne ihtiyaç duyacağı söylenebilir. Ancak bu sanat türünün modernizmin öteden beri kurgulamaya çalıştığı elitist ve toplumla bağlarını koparmış o saf sanat olması mümkün görünmemektedir. Bu nedenle çabuk ve çabasız anlaşılabilir yaygın bir sanatsal dil olarak Kitsch’in, bu kurgu için yeterince işlevsel olabileceği düşünülebilir. Çünkü hızla gelişen kitle iletişim olanakları düşünüldüğünde, yalnızca

---

<sup>165</sup> Hal Foster, **Tasarım ve Suç**, çev. Elçin Gen, İletişim yay. İstanbul-2004, sf. 23

<sup>166</sup> Bkz. Jean Baudrillard, **Tüketim Toplumu**, çev. H. Deliçaylı – F. Keskin, Ayrıntı yay. İstanbul-2003

kitsch'in toplumsal tabana kadar kolaylıkla yayılabilmesi mümkün görünmektedir. Çünkü Calinescu'ya göre “*Kitle iletişim olanaklarının arttığı yüzyılda kitsch'in yükselmesi doğaldır. Üst düzey yaşamın masrafından kaçan insanlar, çevre ve kültürün baskısı altında sanki ona sahipmiş gibi davrandılar. Kitsch bu manevi yaşama, ucuza malik olma çabası gibi algılanabilir.*”<sup>167</sup> Buradan bakıldığında ise kitsch'in, paraya dayalı ekonomik sistemin gelir düzeyine göre katmanlaştırdığı toplumsal tabakaların arasında varolan mesafeyi, ortadan kaldırma ya da eşitleme yanılması yaratmakta olduğu söylenebilir. Bu yanılama vasıtasıyla kurgulanan kültürel yapının her şeyi popülerleştirerek toplumun bütün sınıflarına sunmasının gerçekte sistemin ekonomik hedefleriyle ilgili olduğu söylenebilir. Benzer olarak Georg Simmel'in de yapmış olduğu tespite göre “*Kitsch ile ekonomik gelişme arasındaki bağ o denli yakındır ki ikinci ve üçüncü dünya ülkelerinde kitsch'in varlığı modernizasyonun vazgeçilmez simgesi olarak algılanabilir.*”<sup>168</sup> Bu bağlamda modernleşme kaygısıyla sahip çıkılan kitsch Greenberg'in söylediği üzere “*Batı Avrupa ve Amerika'nın halk yığınlarını kentlileştiren ve evrensel okur-yazarlık denilen olguyu gerçekleştiren endüstri devriminin bir ürünüdür.*”<sup>169</sup> Bu gerçeklik üzerine düşünce üreten ve adı modernleşmeyle beraber daha sık anılmaya başlanan avangardın anti-tezine dikkat çekmeye çalışan Greenberg bu durumu şöyle özetler:

Her nerede bir Avangart (öncü) varsa, orada aynı zamanda bir artçı (rareguard) da görürüz. Doğrusu bu ya, Avangartın ortaya çıkışıyla eş zamanlı olarak sanayileşen Batıda, ikinci bir yeni kültürel oluşum gündüme geldi. Almanların Kitsch (kitsch) adını verdiği şey: kromotipleri, magazin kapakları, illüstrasyonları, ilanları, süslü cilalı ucuz romanları, çizgi romanları, Tin Pan Alley müziği, tepinme dansı, Hollywood filmleri vb. şeylerle bir arada boy gösteren, tecimsel (ticari) sanat, edebiyat. Her nedense bu devsel oluşum öylece benimsendi. (...) Proletarya ve küçük burjuva olarak kentlere yerleşen köylüler yaşamlarını kolaylaştırmak için okuma

---

<sup>167</sup> Calinescu, **Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünmek**, çev. Bülent O. Doğan, Cogito sayı 36, YKY. İstanbul-2003, 256. sf.

<sup>168</sup> Georg Simmel, **Modern Kültürde Çatışma**, Çev. T.Bora, N.Kalaycı, E.Gen, İletişim Yay. İstanbul-2005, sf. 226

<sup>169</sup> Clement Greenberg, **Avangard ve Kitsch**, çev. Mehmet Yılmaz, Felefenin Sanatı Sanatın Felsefesi, Ütopya yay. Ankara-2004, sf. 251

yazmayı öğrendilerse de, kentin geleneksel kültürünün tadına varabilmek için gerekli boş zamanı ve rahatlığı elde edemediler. Bu arada, bir yandan geride kırsal kesimde bıraktıkları halk kültürüne olan beğenilerini yitirmiş oldukları, bir yandan da can sıkıntılarını giderme arayışı içinde olduklarından, kentleri dolduran bu yeni yığınlar, (...) kendi yaşam biçimlerine, anlayışlarına uygun bir kültür sağlaması için toplum üzerinde baskı oluşturdular. Bu yeni pazarın gereksinimini karşılamak için bir mal tasarlanıp geliştirildi: yapay taklitçi kültür ya da ucuz bayağı (kitsch) kültür: gerçek, incelikli kültürel değerlere duyarsız, kayıtsız, ama yine de ancak bir kültürün sağlayabileceği bir dönüşümün açlığını çeken yığınlara dönük bir etkinlik.<sup>170</sup>

Kitsch'i Yeni Modernizmin durgun ve gerileyen Avrupa kültürü ile çatışması sonucunda kullanıma giren bir unsur olarak tanımlayan Nerdrum<sup>171</sup> ise modernizmin yöneticilerinin modern sanatın anti-tezini 'kitsch' olarak adlandırdığını söyler. Nerdrum'a göre "*Kitsch, entelektüel ve yeni olmayan, kahverengi, duygusal, melodramatik ve acıklı (ve tıpkı Resim 20'de olduğu gibi yapay) olan her şey için birleşmiş bir kavram*"<sup>172</sup> olmuştur. Hasan bülent Kahraman'ın da benzer olarak, duygusallık ve bilinen şeylerin Kitsch'in bünyesini oluşturduğuna ve bunun kübist ya da Duchampvari bir teknikle ifadelendirmenin söz konusu olamayacağına dikkat çekmesi<sup>173</sup> Kitsch'in hem içerik, hem de uygulama mantığını ele verir. Bu çerçevede dahilinde düşünüldüğünde, gerçekçi ya da naturalist anlayışla biçimlendirilen, yoğun duygusal etkinin arttırıldığı, geleneksel, denenmiş kanonları kullanıldığı ve fakat gündelik popüler kültürün güdümünde çalıştığı söylenebilecek bu sistem (Bkz. Resim 20), James McFarlane'in Strindberg'den aktardığına göre "*Tez: onay, antitez: inkar, sentez: kavrayış. Her şeyi onaylayarak hayata başlar ve her şeyi inkar etme ilkesiyle yaşarsın. Şimdi ise her şeyi kavrayarak hayatı bitirmenin zamanı. Tek taraflı olma artık.*

---

<sup>170</sup> Clement Greenberg, **Avangard ve Kitsch**, çev. Mehmet Yılmaz, Felesefenin Sanatı Sanatın Felsefesi, Ütopya yay. Ankara-2004, sf. 251-252

<sup>171</sup> Bkz. Odd Nerdrum, **Kitsch Üzerine**, Kagge Forlag, Norhaven-2001

<sup>172</sup> Y.a.g.e. sf. 12

<sup>173</sup> Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, Everest yay. İstanbul-2002, sf. 239

*Ya o ya bu deme, hem o hem bu de!*"<sup>174</sup> ilkesine benzer bir mantığa dayanır. Popüler kültürün tüketimsel tarafını besleyen bu anlayışın gerçekte kapitalist ekonominin kalkındırılması amacıyla olduğu söylenebilir. Popüler kültürün hedefi kar etme üzerine kurulu olduğundan,



Resim 20: Odd Nerdrum, The Boy With Twig, Tuval Üzerine Yağlıboya. 30x35 cm. 1992

sanatın ticari yanıyla ilgili olması da kuvvetle muhtemeldir. Konuya ilişkin olarak Herbert Gans'ın yaptığı tespiti göre de;

popüler kültür kar zihniyetiyle tüketiciyi memnun etmek için üretilir. Popüler kültür yüksek kültür formlarından alıntı yapar, kendisinin karına onu yozlaştırır. (...) Bu formlar sahte mutluluklar yaratır. Kar etme düşüncesi yüksek getirisi

---

<sup>174</sup> James McFarlane, **Modernizm ve Zihin**: Modernizmin Serüveni, Ed. Enis Batur, çev. Güzin Özkan, sf. 220

dolayısıyla pek çok yaratıcıyı baştan çıkarır. Bu durum üretilen formu yozlaştırır. Ancak sadece yozlaşmakla kalmaz, egemen rejimin ikna yollarına ilgi gösteren edilgen bir izleyici kitlesi yaratarak bu rejimlerin devamına çanak tutar.<sup>175</sup>

Arz ettiği bu yapı yüzünden modernizm'in 'diğeri' olarak dışladığı kitsch'in gerçek sanattan ayrılan özelliğini Greenberg *"Betimlemenin ya da resmetmenin kendisi resim sanatının biricikliğini ortadan kaldırmaz; bunu yapan, betimlenen nesnelere çağrışımlardır"*<sup>176</sup> biçiminde betimler. Bu çerçevede avangart ile kitsch sanat arasındaki diğer farklılardan bahis açan Greenberg<sup>177</sup> avangartın, sanatın süreçlerini, kitsch'in ise görüldüğü kadarıyla sanatın sonuçlarını taklit ettiğini ileri sürer. Bu anti-tezin doğruluğunun tasarlanmış olmanın ötesinde olduğunu iddia eden eleştirmen, Avangart ve kitsch gibi eşgüdömlü iki kültürel olayı birbirinden ayıran özelliğın çok büyük bir aralığa denk geldiğini ve onu tanımladığını söyler. Popülerleştirilmiş 'modernizmin' ve 'modernist' kitsch'in sahip olduğu kapanmayacak denli geniş olan bu aralığın sosyal bir aralığa denk düştüğünü ve bu iki çizginin, söz konusu toplumdaki kararlılığın artması ya da azalmasıyla bağlantılı olarak birbirine kavuştuğunu ya da birbirinden uzaklaştığını ifade eder. Bir yanda egemen, mutlu azınlığın yani kültürlülerin, diğeri yanda ise sömürölen yoksul yığınların, yani cahillerin hep varolageldiğini ve bu çerçevede biçimsel kültürün daima birincilere ait olduğunu, sonuncularınsa ilkel halk kültürü ya da kitsch ile yetinmek zorunda kalmış olduklarını söylemiştir.

Diğeri taraftan kitsch sanatın referanslarıyla yapıt üreten Kulka'nın da kitsch ve gerçek sanata dair çeşitli saptamaları olduğu bilinmektedir. Bu saptamalarda, kitsch'in kendi güzelliğini yaratamayacağını ve çekiciliğinin, çalışmanın kendi estetik özelliklerinden değil betimlenen nesnenin duygusal çekiciliğinden kaynaklandığını söyler. Kulka'ya göre bu, gerçek sanat eserlerinde olan durumdan oldukça farklıdır.

---

<sup>175</sup> Bkz. Herbert J. Gans, **Popüler Kültür ve Yüksek Kültür**, çev. E. Onaran İncirlioğlu, YKY, İstanbul-2005, sf. 19-20

<sup>176</sup> Clement Greenberg, **Avangard ve Kitsch**, çev. Mehmet Yılmaz, Felesefenin Sanatı Sanatın Felsefesi, Ütopya yay. Ankara-2004, sf. 359

<sup>177</sup> Y.a.g.e. sf. 257

Ciddi sanatçılar yoğun duygusal etki taşıyan nesnelere resmetmekten kaçınırlar ve resmetseler dahi böylesi sanatçılar konuların duygusal yönlerinden yararlanmazlar, hazır etkilerle ilgilenmezler. Birçok sanat eseri, örneğin Milo'nun Venüsü, Goya'nın Mayası gibi pek çok eser bu şartları yerine getiren türden eserler sayılabilir. Bu eserleri kitsch'ten ayıran şey resmin salt bir temsilden öte bir dönüştürmenin sonucu olmasıdır.<sup>178</sup> Bu dönüştürme bizim de yaşadığımız dünyanın birden bire yüceldiği ve değiştiği bir estetik deneyim yaşatır. Bu deneyim sanatçının yaşadığı yalıtılmış ve yoğunlaştırılmış çevrenin izleyicinin deneyimlemesinde yatar. Peter de Bolla'ya göre bu, *“duygulanım tepkisinin bir yan ürünü, sanal etki dediğimiz şeydir, çünkü aynı zamanda biliyoruz ki, iç derinliklerini ya da estetik felsefi terimleriyle ‘içsel nitelikleri’ni algılamamız tamamiyle yapıyla olan karşılaşmamıza bağlıdır. Gerçekten de şurası açık ki yalnızca sanata özgü olan şeyin, yani sanat yapısındaki ‘sanatın’ farkına, onunla yaşanan bir karşılaşma aracılığıyla varıyoruz.”*<sup>179</sup> Buradaki estetik deneyim ise resmedilmiş konunun güzelliğinde değil yapının kendi güzelliğini yaratmasındadır. Sanatçı betimlemesinin konusunu dönüştürür ve böylece yapıt izleyicide daha önce duyumsamadığı bir şeyi harekete geçirir. İşte bu yaşantı, biricik ve sıklıkla gözden kaçan özelliklerin ayrımsanabilmesi yoluyla yaşanan estetik deneyim olarak yorumlanabilir. Çünkü Bolla'nın da belirttiği gibi: *“Gerçekten de şurası açık ki yalnızca sanata özgü olan şeyin, yani sanat yapısındaki ‘sanatın’ farkına, onunla yaşanan bir karşılaşma aracılığıyla varıyoruz.”*<sup>180</sup>

Bağlam itibariyle kitsch resimden ayrılan yapıtın arz ettiği estetik değer izleyici tarafından deneyimlenmesi sürecinin, eserin yüklenmiş olduğu anlamın izleyicinin hangi toplumsal tabakaya ait olduğu ve eğitim durumu ile paralellik göstereceği de aşikardır. Tıpkı Greenberg'in MacDonal'dan aktardığı gibi *“Kitlelerin, gerek eski gerekse yeni sanat biçimlerine karşı tutumu temelde onlara kendi devletlerince verilen eğitimin*

---

<sup>178</sup> Bkz. Thomas Kulka, **Kitsch and Art**, Pennsylvania State University pres, Pennsylvania-2002, sf. 26

<sup>179</sup> Peter de Bolla, **Sanat ve Estetik**, çev. Kubilay Koş, Ayrıntı yay. İstanbul-2006, sf. 36

<sup>180</sup> Y.a.g.e. sf. 36

*niteliğine bağlı kalmaktadır.*"<sup>181</sup> Bu durumu Avangart ve Kitsch makalesindeki *cahil köylü* örneği üzerinden açmılayan Macdonald, köylünün Rus akademik kitsch'inin resim sanatı bağlamında baş savunucularından Repin'i Picasso'ya elbette ki yeğlemeyeceğini ifade eder. Zira Picasso'nun tekniğinin rus köylüsüne kendi ilkel halk sanatını anımsatmakta olduğunu ifade eden Greenberg, Repin'in gerçekçi tekniğinin bu köylü için daha yeni olacağını öne sürer. Cahil köylünün Picasso ve Repin eserleri karşısında deneyimlediği yaşantıyı:

Picasso eserinde, diyelim, bir kadını simgeleyen bir çizgi, renk ve uzam oynaşması görür. Soyut teknik ona köyünde bırakmış olduğu ikonları bir ölçüde anımsatacaktır; dolayısıyla da bildik bir şeyin çekiciliğini duyumsayacaktır. (...) Daha sonra Repin resmine geçen köylü gördüğü bir savaş sahnesinde bilmediği bir teknikle karşılaşır. Fakat bunun köylünün gözünde pek az önemi vardır; çünkü Repin'in resminde ikon sanatında görmeye alışmış olduğu değerlerin çok üstünde değerler bulur birden. Bildik olmayan şeyin kendisidir o değerlerin kaynağı: (...) Rus köylüsü nesnelere, onları resimlerin dışında gördüğü, tanıdığı biçimde tanır ve görür. Şu Repin öylesine gerçekçi bir biçimde resim yapıyor ki, betimlemeler, özdeşleştirmeler izleyicinin herhangi bir çaba göstermesini gerektirmiyor. Bir mucize bu. Picasso ve İkonlar çok yalın kalmaktadır. Üstelik, Repin gerçeği dramatikleştirilmektedir de...<sup>182</sup>

satırlarıyla ifade eder. Üstün (yüksek) kültürün yapaylığından kurtulmak durumunda olan köylü, biçimsel değişiklikler gösterse de öz bakımından hep aynı olan kitsch başkaları adına sahte yaşantılar ve duygular kurguladığı/sunduğu için cezbedicidir. Öte taraftan Greenberg'in de dediği gibi, "*kitsch'in teşvik edilmesi totaliter rejimlerin kendilerini halka benimsetmek, şirin göstermek için başvurdukları ucuz yöntemlerden yalnızca bir başkasıdır.*"<sup>183</sup> Bu çerçevede düşünüldüğünde her tabakadan insanın (sahte) eşitlenmişlik duygusu yaşayacağı bir kurguya dahil edilme süreciyle aidiyet sorunsalı da ortadan kaldırılmış olacak ve rus köylü gibi diğerleri de canı resim görmek isteyince çaba göstermeksizin anlayabilecekleri resme, yani kitsch'e yöneleceklerdir. Bu bağlamda kitsch resim için, Nerdrum'un kendi eserlerini de içine dahil ederek söylediği

---

<sup>181</sup> Clement Greenberg, **Avangard ve Kitsch**: Felesefenin Sanatı Sanatın Felsefesi, çev. Mehmet Yılmaz, Ütopya yay. Ankara-2004, sf. 254

<sup>182</sup> Y.a.g.e. sf. 255

<sup>183</sup> Y.a.g.e. sf. 260

gibi; alt metni olan, söyleminde herhangi bir türden ironi barındıran ya da metaforik bir anlatı içeren yapıtlar olmadığını, yani *görünenin dışında bir şey olmadığı* söylenebilir. Her şey yüzeyde görünen kadardır. Ona göre kitsch'in işi keyifle eğlence ile ilgilidir. Kitsch Nerdrum'a göre, sanatın ironisi ve tutkusuzluğunun tersine kitsch yaşama hizmet eder ve bu yüzden bireyi arar.<sup>184</sup>

Gelenek yerine yenilik aramak ve kendini sanat dışında bir şeyle ifade etmenin sanatın karakteristiği olduğu günümüzde kitsch, elbette ki sadece resimsel düzlemde görünen bir üretim biçimi değildir. Örneğin aşağıdaki resim 21'de görülen ve New York Metropolitan müzesinde sergilenmiş olan Baloon Dog adlı Jeff Koons'a ait heykelsi eser bizzat kendisi tarafından Kitsch olarak kategorilendirilmektedir. Zaten böylesi bir form sıradan bir balon boyutuna indirildiğinde bir tür oyuncığa dönüşürken iddialı bir anıt boyutuna yükseltildiğinde Kitsch'e dönüşmektedir.



Resim 21: Jeff Koons, Baloon Dog (Yellow), Paslanmaz Çelik, Y. 305 cm. 2008

---

<sup>184</sup> Bkz. Odd Nerdrum, **Kitsch Hayata Hizmet Eder**, çev. A. Feyzi Korur, Rh+ Sanart Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı 42 sf.10, 2007-İstanbul sf. 13



Kendi başına ve başka formlarla birlikte sanat nesnesi olarak da önümüze sunulan bu anlayışın Nerdrum'un da ifade ettiği gibi, “*Modernist dönemin sonunda kitsch'in koşullarına bakarak, onun “tek ve biricik gerçeğe” karşı post-modern ayaklanmadan sonra bir fırsat ele geçirdiğini düşünebilirsiniz.*”<sup>185</sup> Zira aynı uygarlığın ürettiği tezat kültürel donelerin yarattığı eklektizmle karakteristiği belirlenebilecek olan post-modern dönemin, içerdiği göstergeler toplamında ortaya çıkan melez kimliğin, içerisinde kitsch estetetiği barındırdığı ve ona önemli derecede bir özgürlük alanı sunduğu kabul edilebilir görünmektedir.

Her türden sanat formunun, Baudrillard'ın *yüzgezer* olarak tanımladığı bir salınımla, hareket alanı bulduğu postmodern dönem, modernizmin katı kuralcılığının yıkılması adına harekete geçirilen hızlı kuram çabuk sanat çağı olarak adlandırılabilir. Kullanılabilirlik (*disponibilite*) esasına dayandığı da öne sürülebilecek olan bu süreci resim anlayışının değiştiği, sanatın yeniden kurgulandığı ve geleneksel sanat görüşünden hazır-nesne'ye değin her türden üretme ediminin yaşamsal sayıldığı bir çerçeve içerisinde tartışmaya açmak araştırmanın bağlamı bakımından gerek arz etmektedir.

### **3.1.4. Yeniden Kurgulanan Sanat ya da Sanatta Yapıbozum ve Ötesi**

Sanatın yeniden kurgulanması söylemiyle anlatılmak istenen aslında 1960 sonrası ortaya çıkan ve bir tür *neo* 'culuk (yeni) denilerek nitelenebilecek bir süreç ifade edilmek istenmektedir. Modernizme, modernizmin öteden beri üzerinde durulan formatif sanat anlayışına karşıt olarak gelişen postmodernizmin pluralist (çoğulcu) ortamında ortaya çıkan ve bir yandan dahil edildiği bu durumu da yadsıyan bir süreç olduğu da söylenebilir. Ancak bu yeni kurgulamanın, sanatta yapıbozum olarak da anılabilecek sanat düşüncesine yapılan ilk ezber bozma müdahalesine dayandığı ve hatta oradan esin

---

<sup>185</sup> Y.a.g.y. sf. 13

aldığı dile getirilebilir. Özetle 1916'lı yılların Dadası'na\* dayandırılabilir yeni sanat hareketi topyekün bir başkaldırı izleği üzerindedir denilebilir. 1916 ila 1920'li yıllar arasında yaşanmış bu hareketin adının, yani Dada'nın\* tam olarak ne anlama geldiği bilinmemektedir. Antmen'e söylemine göre,<sup>186</sup> önemli olan, Dada'nın yeni bir 'sıfır noktası'nın, 'sanattaki yeni'nin ifadesi olmasıdır. Tristan Tzara'ya göre Dada, “*bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir; işte Dada budur. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısaca yaşamın kendisidir.*”<sup>187</sup> Buradan çıkarsanacağı üzere yapıbozum mantığı üzerine kurulu bu eylemsel hareketin ortaya atılmış olduğu bir “yeni” anlayışı ve bu anlayış çerçevesinde geliştirilen öteki-sanat görüşü olduğu ileri sürülebilir. Burada dile getirilen yapıbozuma, ya da diğer bir deyişle resim sanatının geleneksel anlamda üretme edimlerine tam bir saldırı niteliği taşıyan ilk temsil olarak Duchamp'ın R. Mutt imzalı “Çeşme” (Pisuar) adlı eseri örnek teşkil edebilir. Çünkü hem biçim hem de içerik anlamında ezber bozucu bir anarşizmi bünyesinde barındıran hazır-nesne, sanat yapıtı kavramını tersyüz etmiştir. İşte Duchamp'ın bu girişimi kökenleri Dadacı mantığa dayanan bir eylem ve alışlagelmiş sanat düşüncesini yapı taşlarına ayırma ve yeniden yapılandırma (re-construction) olarak değerlendirilebilir. Sanatçının bu eylemle ortaya koyduğu; içeriğinde hem radikal biçimde sorgulama hem de cevap vermeyi barındıran, bu

---

\* Dada'nın 1916 yılında İsviçre'nin Zürih kentinde, Caberet Voltaire adlı bir gece kulübünde ortaya çıktığı bilinmektedir. Hugo Ball'ın (1886-1927) kurduğu bu kulüp, 1. Dünya Savaşı karşıtı bir hareket başlatmak amacıyla dönemin sanatçılarının organize olduğu, özü eyleme dayalı bir düşünsel yapıyı yaşama geçirir. Kısa sürede dünyanın çeşitli yerlerinden pek çok sanatçı bu hareket etrafında buluşur. İsviçre'den Hugo Ball, Emmy Hennings, Tristan Tzara, Marcel Janco, Hans Arp, Sophie Taeuber; Almanya'dan Max Ernst, George Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield, Hanna Höch, Hans Richter, Kurt Schwitters; Amerika'dan Man Ray; Fransa'dan Marcel Duchamp, Francis Picabia gibi gerek edebiyat gerekse plastik sanatlar alanından gelen bu sanatçılar Dada eyleminin temsilcilerindendir.

<sup>186</sup> Bkz. Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel yay. İstanbul-2008

<sup>187</sup> Tristan Tzara, **Dada Manifestoları**, çev. Elif Gökteke, Norgunk yay. İstanbul-2008

davranış, gelenekten bu yana inşa edilmiş olan yüce (sublime) kavramı üzerinde denenen bir tür yapı sökümleri olarak değerlendirilebilir. Zira sanatın ne olduğunu felsefi bağlamda yeniden tartışmaya açan Marcel Duchamp, elle üretilmiş sanat eserinin yerine, seçilmiş hazır-nesnenin geçebileceği sorgulamasıyla, düşüncenin sanat yapıtı olabileceği yönündeki yolun açılmasını sağlamıştır. Antmen'in de belirttiği üzere, “*Duchamp, sanatın ne olduğuna ilişkin alışlagelmiş üretim, sunum ve değerlendirme ölçütlerine ilişkin beklentileri yerle bir ederek estetik beğeni ölçütlerinin nasıl şekillendiğini sorgulamış, (...) sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden bir düşünme eylemine dönüştürmüştür.*”<sup>188</sup> Öte taraftan sanatçıyı harekete geçirerek bir eylem adamına dönüştürdüğü söylenebilecek olan Dada'nın kökenleri için Tristan Tzara, 1950 yılında yapmış olduğu bir radyo konuşmasında,

Dada, bütün gençliğin ortak isyanından tarihe, mantığa ya da ahlaka, onur, vatan, ahlak, din, aile, sanat, özgürlük, kardeşlik bigi şeylere; daha ne bileyim, bütün insani değerlere, cevap veren tüm kavramlara boş veya doğanın köklü geleneklerine bağlanan gençlerin baş kaldırısından doğdu<sup>189</sup>

demiştir. Köktenci olan her şeye dair açıkça bir başkaldırı kimliği sunan Dadacılık, süreç olarak modernizmle eş zamanlılık arz eder. Bu nedenle Dadacı sürecin modernist sanat anlayışına dolaylı etkilerinden bahsedilebilir. Hatta denilebilir ki; bilimi, sanatı ve felsefeyi ve her türlü akıl ürünü etkinliği reddeden bu hareketin son noktada ifadesizliğe ulaşması, soyut-indirgemeci sanat görüşüne esin kaynağı olduğu iddia edilebilir. Zira her türlü köken ve anlayıştan bağımsız olarak sanat için sanat kavrayışına temel teşkil edebilecek olan bu durum Tristan Tzara'nın “*kağıt parçaları üzerine sözcükler yazın ve bunları bir şapkanın içine atıp karıştırın, sonra teker teker çekip bir kağıda sıralayın; işte Dadaizm*”<sup>190</sup> açıklamasıyla kabul edilebilir hale gelmektedir.

---

<sup>188</sup> Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel yay. İstanbul-2008, sf. 125

<sup>189</sup> Tristan Tzara, **Radyo Konuşmaları**, Milliyet Sanat Dergisi, çev. Özdemir İnce, 1975, sayı 161, sf. 45-47

<sup>190</sup> Y.a.g.y. sf. 45-47

Avangartın ulaştığı en radikal aşamaya örnek oluşturabilecek Dada hareketi sanatçıya arzu ettiği özgürlük alanın armağan etmiş ve peşi sıra gelişen gerçeküstücülükten soyut resme değin Avangard'ın yolunu açmıştır. Sanatsal platformda ard arda yaşanan bu gelişmeler sanatçının ele geçirdiği söylem özgürlüğüyle belirlenebilir. Burada anılan eşzamanlılık ve peşpeşelik dönem itibariyle yaşanan bir tür çok sesliliği kabul edilebilir kılmaktadır. Buradan araştırmanın birinci bölümüne atıf yapılacak olunursa, Baudrillard'ın *orji* diye tanımladığı dönemin işte tam da bu süreci tanımlamakta etmekte olduğu söylenebilir.

Aynı kültürün (Avrupa) parçaları, aynı toplumun ürünleri olarak kategorize edilebilecek olan bu dönemde, Modern Avangart'ın ulaştığı 'soyut' ya da 'nesnel olmayan' sanatı, sanatta mutlak olanın arayışı içinde devinen bir süreç olarak değerlendirmek mümkün görünmektedir. Ancak sergilediği görüntüye göre toplum/sal'dan uzaklaşan avangart sanat, edindiği yeni-liberal tavırla post-modernist başkaldırıya; diğer bir deyişle kendi sonuna doğru ilerliyordu. Greenberg de bu dönem sanatına dair;

Toplumdan tümüyle uzaklaşan Avangart şair ya da sanatçı, sanatın yüksek düzeyini, hem daraltarak hem de tüm göreceliklerin, çelişkilerin ya çözüldüğü ya da yanı başında durduğu bir mutlağın ifade edildiği noktaya çıkararak sürdürmenin yolunu aramıştır. 'Sanat sanat içindir' ve 'arı duru şiir' ortaya çıkarken konu ve içerik, veba gibi kaçınılması gereken bir şeye dönüşmekte<sup>191</sup>

olduğu düşüncesini öne sürmüştür. Bu fikir bir yandan modern avangartın sınırsızlığını ifade ederken diğer yandan çepeçevre sınırlanmış bir başka gerçeği de dile getiriyordu. Kendi elit entelektüelini ararken toplumdan kopan sanat anlayışı gene kendi tuzağını hazırlamıştır. Çünkü Greenberg'in<sup>192</sup> söylediği üzere toplumsal tabana dayanmayan kültür gelişemez. Böylelikle kendi muhalif kanadını yaratan modernizm; 1960'lara gelindiğinde, kimlik edinmeye çalışan her türden aykırı fikri kanıksayan sahte bir

---

<sup>191</sup> Clement Greenberg, **Avangard ve Kitsch**: Felesefenin Sanatı Sanatın Felsefesi, çev. Mehmet Yılmaz, Ütopya yay. Ankara-2004, sf. 247

<sup>192</sup> Bkz. Y.a.g.e. sf. 250

ideoloji olarak ortaya yeni-liberalizm<sup>193</sup>i çıkarmıştır. Bunun sanatçıya sunduğu hareket alanı, 1910'larda Dada'yla ortaya çıkan eylem sanatının izlerini taşıyan fluxusun ve kökenleri Duchamp'ın hazır-nesne'sine dayandığı öne sürülebilecek olan '*düşünce sanatı*'nın, yani kavramsal sanatın ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Buradan metnin başlangıcında ortaya atılan neo-izm, yani *yenicilik* savına devam etmeden önce, modernizm sonrası sanatın değişimsel sürecine belirleyici biçimde etkileri olduğu söylenebilecek olan kavramsal sanat hareketi ve fluxus'a değinmek gerekli gibidir. Çünkü, bu hareketlerin gerek yirminci yüzyıl sanat algısına, gerekse resim gerçeğine dair biçimlendirici etkileri olduğu söylenebilir. Dada ile başlayan radikal kopmanın sanatta başlattığı hareketin, sanat eserinin ne olduğunu belirlemekten ziyade ifade ve dil olanaklarını özelleştirdiği düşünülebilir.

Kavramsal sanat, sanat yapıtını maddi varlığının gerekliliğini tartışmalı hale getiren, hatta değilleyen bir sanat pratiği olarak anılabilir. Düşüncenin ön planda olduğu bu üretme edimi hazır-nesneden insan bedenine değin her türden malzemeyi ifade aracı olarak kullanır. Bu karakteristiği dolayısıyla pek çok sanatsal hareketin buluştuğu bir çatı olarak düşünülebilir. Zira kavramsal sanat, kelimeler, fikir ve eylem arasında gidip gelen bir yöntem olarak tüm alternatif ifade biçimlerini karşılayan bir terim durmundadır. Ahu Antmen'in konuya ilişkin benzer belirlemeleri vardır. Buna göre;

sanatçının bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performans ya da 'happening' (oluşum) türünde gösteriler; resim ve heykel gibi geleneksel türlerin ötesine uzanan enstalasyon ya da 'enviroment' (çevre) türünde düzenlemeler; galeri ve müzenin hem fiziksel hem de ideolojik sınırlarını aşmak adına açık alanlarda ve doğada gerçekleştirilen arazi, toprak, çevre sanatı türünde projeler ve benzeri sanatsal ifadeler, izleyiciyi estetikten önce zihinsel bir algılama sürecine çağırması bakımından, 'kavramsalcılığın' sınırları içerisinde değerlendirilebilir.<sup>194</sup>

Bu davranışın özünde kapitalist sistemin her şeyi metalaştırması gerçeğine karşı geliştirilmiş bir farkındalık olduğu düşüncesi yadsınamaz durmaktadır. Gene

---

<sup>193</sup> Bkz. Sanat/Siyaset: **Kültür Çağında Sanat Ve Kültürel Politika**, Editor Ali Artun İletişim yay. İstanbul-2008

<sup>194</sup> Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel yay. İstanbul-2008, sf. 193

Antmen'e<sup>195</sup> göre bu tür sanatsal ifade, özünde geleneksel anlamda sanat nesnesinin tekil, kalıcı ve maddi değer arz eden 'metasal' yönüne, yani piyasa olgusuna bir tepki barındırmaktadır. Örnek olarak Joseph Kosuth'un 1965 yılında gerçekleştirdiği "Bir ve Üç Sandalye" adlı eseri ele alınabilir. Bu yapıt hazır-nesnenin hem kendisini, hem sözlük tanımını hem de fotoğrafını (ki buna görsel imgesi de denilebilir) içeren parçalardan oluşmaktadır. Belli bir dizge ile mekana yerleştirilen bu yapıt görsel algıdan dile, dilden kavrama, kavramdan nesneye değin pek çok süreci zihnin düşünsel kavrayışına sunar. 'Bir ve Üç Sandalye'nin bir yandan sanat yapıtının, yukarıda bahsedilen nesnel anlamda doğasını sorgularken diğer yandan zileyiciyi felsefi bir sürece dahil ettiği söylenebilir. (bkz. Resim 22)



Resim 22: Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, Yerleştirme. Ahşap sandalye, fotoğrafı, ve sandalyenin sözlük anlamı, New York Modern Sanatlar Müzesi, 1965.

---

<sup>195</sup> Bkz. Y.a.g.e. sf. 193

Böylelikle herhangi bir nesnenin ya da eylemin sanat olarak sunulabildiği, yaratıcılık olgusunun tanımının değiştiği, sanatsal beğeni yargılarını biçimlendiren etkenlerin sorgulandığı bu yeni süreç kavramsallaştırma ve anlam gibi donelerin önem kazanmasına olanak sağlamıştır. Modernizmin çeşitlilik ve karşıtlıklarının farklı yer ve zamanlarda tümüyle farklı modernist duygu ve duyarlık alışmaları oluşturmasından bahseden David Harvey'in<sup>196</sup> sunduğu bu açılım, kavramsal sanatın anlatılagelen tutumunu daha anlaşılır kılmaktadır.

Sanat yapıtını geleneksel kabullere 'uydurma' çabası göstermeksizin, sanatın deneyselliği ve sanatın 'kendisi' olarak var olması arzusuna dayanan kavramsal sanatın, kendi içinde barındırdığı eylemsellik karakteri ve radikal uygulamaları 1960'lı yılların en uç hareketlerinden biri olan Fluxus'a ihtiyacı duyduğu yolu açmıştır. Akış anlamına gelen ve bir akım olarak sınıflandırılmayan Fluxus çeşitli kaynaklara göre Almanya'da ortaya çıkmıştır. Kısa sürede Avrupa'ya, oradan da Soyut Amerikan dışavurumculukla beraber sanatın merkezi haline gelen New York'a değin ulaşmıştır. Fluxus Manifestosu'ndaki<sup>197</sup> söylemlerden anlaşılacağı üzere 1960'lı yılların toplumsal muhalefet dalgasıyla hareketlenen kültürel muhalefet biçimlerinden birisidir.

Fluxus'un, 1992 yılında 30. yılı nedeniyle yeniden tartışılmaya başlanmış olan 20. yüzyıl sanatının dünyaya getirdiği son kitlesel akım olarak düşünülebilir. Bünyesinde barındırdığı neo-Dadacı tavırla birlikte Fluxus, sanatın ticarileşmesi, piyasa olgusu, yüksek modernizmin dışlayıcılığı gibi kavramlara köktenci bir karşı duruş sergiliyor, buna dair yeni bir tutumun yükselmesi gerektiğini savunuyordu. Dolayısıyla Stephen Foster'in<sup>198</sup> tanımlamasıyla Fluxus tüm bir karşı çıkmalar ve onaylamalar süreci olarak

---

<sup>196</sup> David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, çev. Sungur Savran, Metis yay. 3. Baskı İstanbul-2003, sf. 38

<sup>197</sup> Bkz. Wolf Vostell, **Manifesto: Theories and Documents of Contemporary Art-A Sourcebook of Artists' Writings**, Universty of California Press, Londra-1996

<sup>198</sup> Bkz. Stephen C. Foster, **Historical Design and Social Purpose: A Note on the Relationship of Fluxus to Modernism**, *Visible Language* V.26 ½ Kış-İlkbahar 1992, sf. 35-45

gelişmiştir. Hasan Bülent Kahraman'ın da aktardığı üzere<sup>199</sup>, Fluxus, Amerikalı sanatçı Robert Motherwell'in yayınladığı “*Dada Ressamları ve Şairleri: Bir Antoloji*” başlıklı kitabıyla Amerika'da yeniden gündeme gelen Dadacı eğilimlerden etkilendiği bilinmektedir.

DeneySEL müzikten doğmuş olan Fluxus hareketi, Hasan Bülent Kahraman'ın Dick Higgins'ten aktardığına göre;<sup>200</sup> John Cage'in etrafında toplanan Dick Higgins, George Brecht, Jackson Mac Low, Al Hansen gibi gençlere Cage, yüksek modernizmin etkisi altında gelişen müziğin anlamsızlığını savunmuş ve gündelik yaşamın, yani gürültünün yerini alabilmesi için müziğin susması gerektiğini söylemiştir. Bunun yanı sıra Fluxus, mantık itibariyle müzik, resim, edebiyat arasında bulunan sınırlara karşı çıkıyordu. Dolayısıyla ortamlararası (intermedia), diğer bir deyişle multidisipliner bir etkinlik hedefi güden bu sanat üretkenleri ve tüketenleri olarak yapılan işten zevk, keyif alması amacına hizmet eder. Gündelik yaşamın sıradan, basit olgularının varlığı ve bunların sanata dahil edilmesi, bu vasıtayla yakalanan içsel ve gizli ilişki ve buna dair farkındalığın olması Fluxus için önem arz eden detaylardandır.

Hasan Bülent Kahraman, George Macuinas'ın Amerika'daki galerisinde başlayan Fluxus'un, parasal sıkıntı dolyısıyla sanatçının Almanya'ya gitmesiyle burada kendine gelişebileceği bir çevre bulduğundan bahseder. Almanya 2. savafta soyut sanatı yasaklamış onu kirli ve yoz bir sanat olarak ilan etmiştir.<sup>201</sup> Böylesi bir anlayışa karşı çıkan ortamın da Fluxus'u desteklemesi anlaşılır görünmektedir. Öte yandan burada belirtmeli ki Fluxus tüm karşı çıkışlarına rağmen politik ya da ideolojik yönden bir savunuya bağlı bir akım değildir. Özellikle bu yanıla Dada'dan ayrılmakta olan Fluxus 1950'lerin politik olmayan, ideolojik olmayan sanat anlayışına yakındır. Bir yanıla

---

<sup>199</sup> Bkz. Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri**, Everest yay. 2. Baskı, İstanbul-2002 sf. 191

<sup>200</sup> Bkz. Dick Higgins, **In A Minesweeper Around The World –Some Remarks on Fluxus**, A&D Magazine No: 28, ABD-1993, sf. 31-35

<sup>201</sup> Bkz. Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri**, Everest yay. 2. Baskı, İstanbul-2002 sf. 193



avangart, diğ er yanıyla da ‘karşı-sanat’ anlayışına bağı lı bir görü ntü sunan Fluxus’un, öz bakımından teknolojiye sırtı dönük bir duruş sergilemiş oldu ğ u bilinmektedir. Bunun yerine sanatçının anlık (spontane) bulgu ve saptamalarına önem verir ki bu detayın bir kez daha Dadacı tutumu anımsattığı da kabul edilebilir.

Ne varki modernizmle benzer zamanlı olarak varlık göstermiş tüm sanatsal hareketler, modernizme karşı bir görüş teşkil etseler de modernizmin bir parçası olarak görü lmektedirler. Zira Hasan Bülent Kahraman, modernizmin, kendisini var eden, ayakta tutan en önemli özelliğ inin ona karşı çıkanların da bir süre sonra modernizmin sınırları içinde anılmaya başlanması oldu ğ unu ö ne sürer.<sup>202</sup> Aynı durumun Fluxus için de geçerli oldu ğ u düşünülebilir. Çünkü modernizm, kendi eleştirisini de kapsayan bütün bir yapı olarak değ erlendirildiğ i vakit, Fluxus hareketi de bu eleştiri içerisinde yer alan bir tavır olarak modernist bir kimliğ e bürünür.

Yukarıda da ifade edildiğ i gibi Amerika, II. büyük savaş sonrasında sanatın merkezi haline gelmiş, ‘soyut dışavurumculuk’ ve ‘geç resimsel soyutlama’ gibi akımlarla sanatsal alanda egemenliğ i ele geçirmiş, bunu durumu tarihsel, öğ retisel ve ideolojik olarak yüksek modernizmin odağı haline getirmek için kullanmıştır. Greenberg’in tüm dünya sanatının Amerikanlaştırılması amacıyla elinde tuttu ğ u eleştiri gücünü bu manipülasyon için kullandığı *Post-Modern ve Kitsch* ve *Yeni Bir Tartışma Alanı Olarak Çağ daş Sanat Uygulamaları ve Resim* başlıklı bölümlerden anımsanacaktır. Ancak sürecin arzu edildiğ i gibi gitmediğ i de görü nmektedir. Zira metnin başında bahsedilen *yenicilik* hareketliliğ ine dönü ldüğ ünde, sanat ortamında belirleyici olanın sanatçı edimi oldu ğ u aşıkardır.

Dada’dan Fluxus’a değ in geçen süreç Modern dönem olarak ele alındığında, bu sürecin, bütün sanat ortamlarında beklenen ortak özgün dili değ il de çok sesliliğ i ve parçalanmayı, ve hatta sanat yapıtı kavrayışını yeniden biçimlendirdiğ i söylenebilir. Zaten sanat doğ ası gereğ i, birey olarak sanatçının ifade tercihleri doğ rultusunda

---

<sup>202</sup> Bkz. Y.a.g.e. sf. 193

biçimlenebilen bir yapı arz eder. Bu bağlamda sanatçılar modernitenin tüm sanatsal kavrayışlarına karşı yeni perpektifler ve açılımlar ortaya koyma yoluna gittiler.

1970'lerde başlayan Yeni-Dışavurumculuk, boya resminin hem malzeme hem de imge olarak güncellendiği bir başlangıç olarak düşünülebilir. Avrupa ve Amerika'da gündeme gelen yeni resimsel yaklaşımlarla kavranılabilecek olan Yeni-Dışavurumculuk hem kavramsal sanatın, hem de modernist sanatın dışlamış olduğu pek çok sanatsal unsuru, Antmen'e göre bir tür 'geri dönüş' duygusuyla yeniden sahiplenilmesi hareketidir.<sup>203</sup> Resim, boya, figür, anlatı gibi dizgelerin tekrardan önem kazandığı bu süreç "resmin geri dönüşü" olarak dahi anılmaktadır. Özellikle Almanya, İtalya ve Amerika'da pek çok sanatçının tuval resmiyle ortaya çıkışı sanat piyasasını yeniden belirlemiştir. Almanya'dan George Baselitz ve Anselm Kiefer'in; İtalya'dan Sandro Chia, Francesco Clemente ve Enzo Cucchi'nin; Amerika'dan Julian Schnabel, Eric Fischl ve David Salle gibi sanatçılar, farklı resim kavrayışlarına sahip olmalarına karşın Yeni-Dışavurumculuk akımının önemli temsilcilerindendir. 1980'lerde doruk noktasına ulaşan akım Ahu Antmen'in aktardığı üzere aynı yıllarda sanata yatırım yapanların sayısı 1970'li yıllara göre dört kat artmış ve sanata yılda en az 10 bin dolar yatırım yapan koleksiyoncuların sayısının 400 bini bulduğu açıklanmıştır.<sup>204</sup> Ancak bu artışı Kosuth, resmin yeniden doğuşu ya da resmin yeni rönesansını pazarın yönlendirdiği bir olgu, bir gerileme olarak yorumlamıştır.<sup>205</sup> Bunun yanısıra resme yönelik bu ilginin ekonomik nedenlere bağlayan eleştirilenler resmin 'yeni bahar'ını tümüyle piyasa ekonomisine ve atölye-galeri-müze üçgeninde gelişen ilişkilere bağlamışlar, bu nedenle Yeni-Dışavurumculuğun pek bir ortak noktası olmayan sanatçıların pazarlamaya yönelik olarak üretilmiş yapay bir etiket olduğunu öne sürmüşlerdir.<sup>206</sup> Bu bağlamda piyasa olgusuyla ilişkilendirilen Yeni-Dışavurumculuk Almanya'dan İtalya'ya, oradan da

---

<sup>203</sup> Bkz. Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel yay. İstanbul-2008, sf. 265

<sup>204</sup> Bkz. Y.a.g.e. sf. 265

<sup>205</sup> Bkz. Suzi Gablik, **Has Modernism Failed?** Thames and Hudson, New York-1984, sf. 89

<sup>206</sup> Bkz. Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel yay. İstanbul-2008, sf. 265

Amerika'ya kadar tüm sanat dünyasında etkisini göstermiştir. Sanatçıların yaşadıkları ortak ulusal geçmişten ve kültürel coğrafyadan beslendiği düşünüldüğünde, bu akımın yarattığı yeni imge düzeni ile ifade bulan resimler özellikle Almanya'da, İkinci Dünya Savaşı'nın Alman kimliği üzerinde yol açtığı deformasyonu ve yarattığı tüm yıkımları aktarmalarına olanak sağlamıştır. Bu bağlamda örnek olarak ele alınabilecek olan Anselm Kiefer'in resimlerinde, (Bkz. Resim 23) boyayla harmanlanmış malzemedен bahsedilebilir. Saman, kül ve kan gibi malzemenin boyayla harmanlanarak tuval yüzeyine uygulanması suretiyle biçimlendirilmiş olan resimlerinde savaşın şiddet ve yıkım dolu sürecine ve geride bıraktıklarına değinilmekte olduğu söylenebilir.



Resim 23: Anselm Kiefer, "Batı'nın Alacaranlığı" Tuval ve Ahşap üzerine deri, sentetik boya, kül, sıva, çimento, toprak, vernik. 400 x 380 x 12 cm 1945.

Yeni-Dışavurumculuk bağlamında Amerika'dan bahsedileceği zaman öncelikli olarak akla sanatçı Julien Schnabel gelmektedir. Aşağıda görülen Resim 23'te de

görüldüğü gibi dekoratif olmama kaygısını elden bırakmadan, tuval yüzeyine gündelik yaşamdan malzemeleri yapıştırarak sanatçı yarattığı dokular ve kültür tarihi öğelerini herhangi bir hiyerarşi gözetmeksizin kaynaştırması dikkat çekici durmaktadır.



Resim 24: Julian Schanabel, Ahşap Üzerine Karışık Malzeme, Asamblaj, 243.8 x 243.8 x 30.5 cm.  
1979

Benzer üretme ediminin David Salle'de de olduğu söylenebilir. Kaynak olarak fotoğrafı kullanan Salle'in birbiriyle ilişkisiz imgeleri bir araya getirerek kurguladığı resimleri için Antmen, Salle'in "*resimlerinin günümüzün 'zapping' deneyimine benzer imgeler silsilesinden oluştuğunu*"<sup>207</sup> ileri sürer. Malzeme seçimi ve imge üretimi itibariyle Amerikalı sanatçıların medya ve kitle kültürüyle ilişkili bir duruş sergilemelerine karşın

---

<sup>207</sup> Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel yay. İstanbul-2008, sf. 268

Kiefer gibi Alman sanatçıların Avrupa yakın tarihinden beslenmesi durumu, yukarıda belirtildiği gibi yaşanan coğrafya ve sosyo-politik gerçekliklerin bağlayıcılığıyla belirlenebilir.

Yeni-Dışavurumculuğun ardından gelişen sürece değinmeden evvel özetlenecek olursa; bu kısımda, modernzimi önceleyen sanatsal hareketlerin süreç içerisinde modernzimle içiçe geçerek ve hatta yüksek modernist ölküye eleştirel yaklaşılması dolayısıyla ortaya çıkarak gelişme kaydeden sanatsal hareketlerin başat olanlarına değinilmeye çalışıldı. Süreç elbette ki detaylandırılacak olursa anlatılması gereken kocaman bir yirminci yüzyıl sanat tarihinin söz konusu olduğu muhakkak. Ancak araştırmanın izleğinden sapmamaya çalışılarak, sorunsala ilişkin veriler arzeden gelişmelere değinmenin yeterli olacağı düşünöldüğünden; metnin bu bölümüne 70'lerin yeni imge resminin ardından 1980'lerde yeniden devinim kazanan ve adına yeni-Kavramsalcılık denilen akımı da atlayarak, 'Neo-Geo'culara değinilecektir. Zira bu yeni akımın temsilcisi olan ressamlardan bir araya gelmiş olan bazıları, kendilerini 'Simölasyoncular' olarak sınıflandırmış/adlandırmış oldukları bilinmektedir.

Yeni-geometriciler (neo-geo) olarak adlandırılan sanatçılardan Peter Halley, işlerini Baudrillard'ın simölasyon kuramına dayandırmaktadır. Baudrillard bu bağıntıyı ısrarla yadsısa da Halley, renkli geometrik elemanlar ve bu elemanları birbirine bağlayan şeritlerle oluşturduğu geometrik sistemleri, simölakr durumundaki bir model olarak açıklamaktadır. Baudrillard'ın ifadesiyle "simölasyon, tüm modellerin başlangıçtaki gerçekliğinin çevresinde dönüp durduğu ve bir önceki modelce belirlenen bir modeldir. Simölakr ise; gerçekle kopyasının karıştığı; örneklerin toplamını içeren bir evren, dijital bir uzam, kodların ışılı alanıdır."<sup>208</sup> Ancak bu yeni-Geometriciler, resimlerinde Baudrillard'ın metinlerinde tanımladığı geçişli otoyolların, bilgisayar ve elektronik ortamın yumuşak geometrisini çıkış noktası olarak aldıklarını ifade ediyorlardı. Rıfat

---

<sup>208</sup> Jean Baudrillard, **Simölations**, Semiotex (e), Inc. New York-1983, sf. 65

Şahiner'in'de aktardığına göre<sup>209</sup> 1980'lerin geometrik sanatı, öncekilerin mekanizmiyle eğleniyordu. Bu sanatçılara göre; yalnızca belirli modeller etrafında durmaksızın dönüp dolaşan bir simülakrdan söz edilebilirdi. Ya da gerçekliğinden koparılmış göstergelerin farklılık oyunundan. Anlaşılacağı üzere günümüz şehir dokusunun sarmal, geçişli ve estetikten yoksun kübik kent mimarisinin sahip olduğu geometrik silüeti, resimlerine kompozisyon unsuru olarak ekleyen bu sanatçıların, resimlerini simülatif bir çevrenden hareketle biçimledirdikleri ifade edilebilir. İçeriğe sahip olup olmadığı tartışmaya açık görünen bu türden resmin, düşünsel tarafıyla biçimsel yanının bir araya gelebilmesi için de birbirine eklenmiş türden bir açıklamayı gereksindiği de kabul edilebilir durmaktadır.

Modernizmin iflasının ardından yaşanan bu süreç, Suzi Gablik'in sözleriyle özetlenecek olursa;

Geçen yüzyılın sanatı ve kültürü olarak tanımlanmakta olan Modernizm, bir sona gelmiş gibi görünüyor. Irwing Howe buna 'yeninin çöküşü' diyor. Modernizmden postmodernizme geçişin karmaşıklığında, bilincin yeni bir alanı işgal ediyor, sanatın limitine ulaşıyor ve gelenekleri devirmek rutin bir hale dönüşüyor. İstedığımız her şeyi sanat olarak düşündüğümüzde, keşifler artık imkansız görünüyor.<sup>210</sup>

Postmodernizmin iyiden iyiye yaşanmaya başlandığı bu yeni sürecin, her şeyin kurgusal olarak birbirine iliştiirildiği eklektik bir evrene tekabül ettiği söylenebilir. İşte bu postmodern evren, Baudrillard'ın simülasyon evreni diye adlandırdığı ve buraya değin anlatılagelen her türden üretme yöntemine varlık alanı tanıyan, hatta sunan sanal bir sistem olarak ele alınabilir.

---

<sup>209</sup> Rıfat Şahiner, **Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernizmin Yapıbozumu**, Yeni İnsan yay. İstanbul-2008, sf. 184

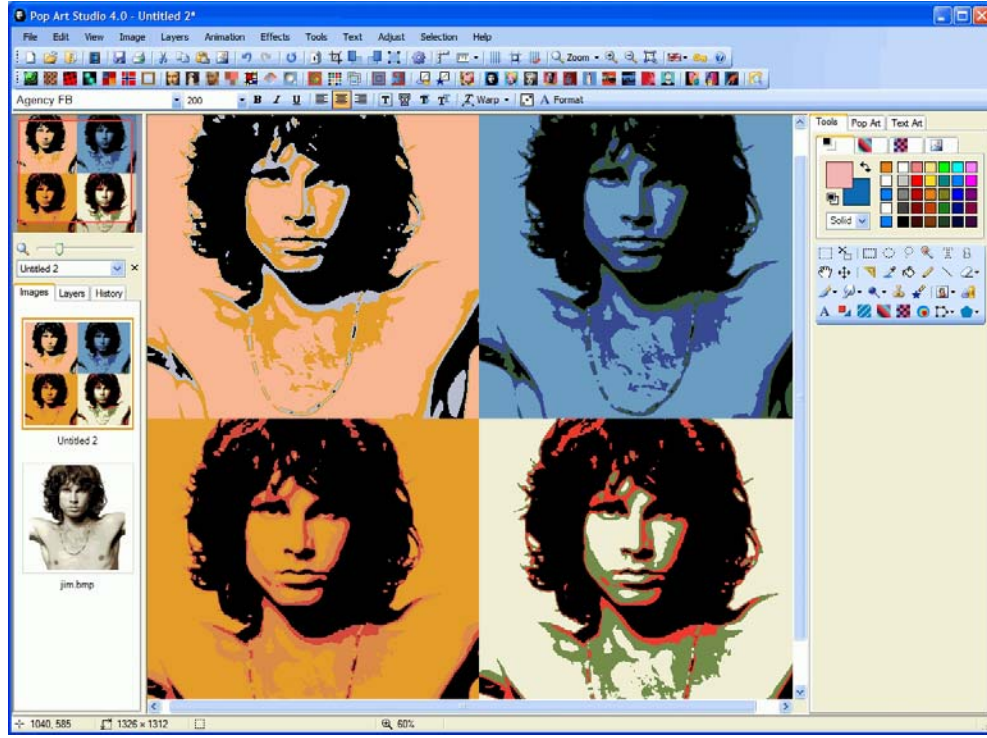
<sup>210</sup> Suzi Gablik, **Has Modernism Failed?** Thames and Hudson, New York-1984, sf. 11-12

### 3.1.5. Sanat Yapıtının Yeni Varoluş Alanı ya da Simülatif Evren

Simülasyon denildiğinde, Baudrillard'ın kuram olarak öne sürdüğü düşünce sistematüğinden farklı olarak, görsel, işitsel ve deney-im-sel bağlamda her şeyin kurgulanmak suretiyle *gerçekmiş gibi*'ye dönüştürüldüğü iki üretim biçimi akla gelir. Bunlardan birisi beyaz perde yüzeyinde sunulan sinema, diğeri ise dijital (bilgisayar) ortamda programatik olarak yaratılan sanal (virtual) gerçekliktir ki, bunun sinemada çeşitli etkiler yaratmak amacıyla kullanıldığı bilinmektedir. Ancak burada araştırmanın izleğinden sapmamak adına sinema üzerinden değil de dijital sanat üzerinden devam edileceğini belirtmek gerek. Zira sinema görsel anlamda zenginleşmek adına dijital sanattan faydalanmaktaysa da söylem olarak başka bir platformda bulunmaktadır.

Günümüzde, egemenliğı tartışma götürmeyecek denli kabul edilen dijital ortamın, artık her türden üretme ediminin merkezi haline geldiğini söylemek yanlış olmasa gerek. Sanatsal alana ilk kez; kavramsal sanat çatısı altında değerlendirilebilecek olan video-enstelasyon aracılığıyla giren teknolojinin, bugün gene bu üretme biçimi dahil, pek çok dijital manüpülasyon yöntemiyle düşünsel/sanatsal anlatının hizmetinde olduğu ifade edilebilir. Gerek sinema sanatında, gerekse düşüncenin aktarıldığı çağdaş (kurgusal) sanatta, sanat yapıtının cisim olarak silinmesi, yerini teknolojik bir arayüzeye bırakması; yapıtın varoluş alnının salt görüngü olma noktasına aktarılması; dünyayı kendi imgesinde toplayan, yansıtan, ifade eden yeni bir evrenin ip uçlarını vermekte olduğu söylenebilir. Simülatif evren olarak adlandırılabilen bu yeni –dijital– evren, her türden üretme biçimini kendi bünyesinde barındırabilen, kopyalama, çoğaltma ve dolaşıma sokma konusunda sonsuz olanaklara sahip, özerk bir yapı olarak tanımlanabilir. Ancak nesnel olarak ortadan kalkan yapıt ya da bir diğeri deyişle yeni yapıt olarak sanatsal arayüzey, içerdiği/taşıdığı görüngü ne olursa olsun, yöntem itibariyle tam bir biçimsel farksızlaştırma ve sıradanlaştırma eylemini de beraberinde taşır gibidir. Aşağıdaki resim 25'de görülen reklam duyurusunun, neredeyse herkesi Andy Warhol'a dönüştürebilecek olan bir bilgisayar programını tanıtmayı bunu ispatlar gibidir.





Resim 25: Pop Art Studio Programı için Hazırlanmış Reklam Görseli

Denilebilir ki bu arayüzle muhatap olan izleyici, Baudrillard'ın *Tam Ekran* adlı kitabında öne sürdüğü üzere, bir fişle elektrik prizinin birbirine bağlandığı gibi birbirine bağlanır, keza bu kitapta düşünür, gerçekliğin buharlaşmasıyla sınırların ve mesafelerin ortadan kalkması durumunu irdelerken, ekranın hiper-gerçekliğini, ve izleyicinin kendisinin de ekranın bizzat bir dışplazması haline gelmesiyle bu sanallığa dahil olduğunu öne sürer.<sup>211</sup> Bu savdan, izleyici bireyin, sunumda olan yapıtı anlamlandırması suretiyle onu tamamlayan bir unsura dönüştüğü ve yapıta dahil olduğu yorumu çıkarılabılır. Çünkü estetik bir nesne olarak ortadan kalkmış olan sanat eseri izleyicinin zihinsel –sanal– süreçleriyle gerçekliğe bürünür. Zira Duchamp'ın ortaya attığı düşünce sanatı kavrayışı itibariyle sanat artık zihinsel bir süreçtir.

---

<sup>211</sup> Bkz. Jean Baudrillard, *Tam Ekran*, çev.Bahadır Gülmez. Y.K.Y. 2004-İstanbul



Sanat yapıtının varlık olarak tartışmalı hale gelmesi durumunun yeni bir şey olmadığını ve günümüzden çok daha öncelere değin geri gittiğini söylemek mümkündür. Zira Walter Benjamin'in, sanat yapıtının teknik olarak kopyalanabildiği çağda, eserin *aura*'sının sakatlandığı düşüncesini ne sürmesi, yapıtın nesne olarak otoritesini yitirmiş olması kaygısıyla ilgilidir<sup>212</sup> ki, bu da ontolojik olarak yapıtın ortadan kalkması durmuyla ilişkilendirilebilir. Yirminci yüzyılın başlarında yaşamış olan Alman düşünür Walter Benjamin, henüz modernizmin yaşanmakta olduğu o dönemde dahi, kopyalama olanaklarının sanat eserinin nesnel gerçekliğine olası etkileri üzerine saptamalar yapmıştır. Sanat alanının çok ötesinde önem taşıdığını ne sürdüğü bu süreç için Benjamin; *"genel olarak denilebilir ki, kopyalama tekniği, kopyalananı, gelenek alanından kopartır. Kopyayı çoğaltarak, onun bir defalık varoluşunun yerine yığınsal bir varoluş koyar. Ve kopyanın alanının içinde bulunduğu her durumda elinin altında olmasını sağlayarak, kopyalanmış olanı güncelleştirir"*<sup>213</sup> açıklamasını yapar. Bu saptamalar ise günümüz için dahi oldukça geçerli görünmektedir. Öte yandan belirtilmeli ki sanat yapıtının teknik olarak kopyalanması sonucunda elde edilen ürünün içine girdiği koşullar, sanat yapıtının nesnel varlığına zarar vermeyebilir, yani onu ortadan kaldırmayabilir. Hatta Enis Batur'un savına göre; kopya olarak *"Rprodksiyonun indirgeyici gerçekliği, ondan geniş ölçüde yararlanmamızı engellememiştir; tam tersine sayısız yapıtla tanışmamızı ona borçlu olduğumuzun bilincindeyiz."*<sup>214</sup> Ancak sanat yapıtının şimdi ve burada olma durumu'nun ortadan kalkmış olma olasılığı göz önünde bulundurulduğunda; yukarıda da anıldığı üzere, yapıtın sıradanlaşmış olabileceği gerçeği kabul edilebilir görünmektedir. Enis Batur'un, Benjamin'in bahsettiği *aura*'ya dair, *"bendeki bir 'kopya'ya zamanla yüklediğim by miktarını, o 'kopya'nın 'aslı'yla karşılaştığımda bulamadığım olmuştur. – Zaman*

---

<sup>212</sup> Bkz. Walter Benjamin, **Teknik Olarak Kopyalanabildiği ağda Sanat Yapıtı**: Sanat/Siyaset, ed. Ali Artun, ev. Mustafa Tüzel, İletişim yay. sf. 96

<sup>213</sup> Y.a.g.e. sf. 96

<sup>214</sup> Enis Batur, **Negatif İmge: Görüntü** Sel yayıncılık, 2002-İstanbul, sf. 19

*'kopya'yı tekörnek kılası bir vurgu biçimi yaratmayı biliyor'*<sup>215</sup> sözleriyle bir saptama yapar. Bu saptama kopya olanın zamanla asıl olanın yerini alması, hatta kopyanın neredeyse asıl olması durumu ortaya koyar. Orijinalle kopyanın birbirine karıldığı çoğaltım tekniğinin yapıtın renk ve ışık değerlerini değiştirerek neredeyse eserin bir başka esere dönüştürmesinden bahseden Batur bu durumu bir reproduksiyonuna sahip olduğu *Las Meninas* (bkz. Resim 26) ile örneklendirir.



Resim 26: Velazquez, **Las Meninas**, Tuval Üzerine Yağlıboya, 318cm x 276cm, Madrid, 1656.

İfade edilen başkalaşımın boyutlarını *“birakin ‘aura’sını yitirmesini, başta boyutları olmak üzere pek çok karakteristiğinin dönüşmesine izin verir çoğaltım tekniği;*

---

<sup>215</sup> Y.a.g.e. sf. 20

gelgelelim, sahici bir resmin şimdi ve burada oluşunun sergilenme mekanı ve koşullarıyla ilintili 'aura' yitiminin söz konusu olabileceğini de bilmek gerekir”<sup>216</sup> sözleriyle açımlayan Batur, Arnold Böcklin'in *Ölüler Adası* (Bkz. Resim 27) adlı yapıtının sergilenme koşullarından bahsederken,



Resim 27: Arnold Böcklin, *Ölüler Adası*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80 x 150 cm. 1883

Orsay'de, *Ölüler Adası*'na düşen ışığı uzmanlar şüphesiz belli ölçütlere dayanarak seçmiş olmalıydılar; ne var ki, içeriden bildiğim bir konu bu, doğal ışıkta çalışmış bir ressamın yapıtında eriştiği renk-ışık dağılımları, yapay ışık altına girdiklerinde siliniveriyorlar: Yapıtın can alıcı özelliklerinden birinin sırta kadem basmasına yol açan bu koşul, dönüp ona bir defa daha, kimbilir kaçınıcı kez, röprodüksiyonundan bakmamıza neden olabiliyor”<sup>217</sup>

biçiminde saptamalar ortaya koymaktadır. Yani sergileme koşullarının dahi yapıtı nerdeyse bir röprodüksiyona dönüştürdüğüne dikkat çekmeye çalışır. Bu noktada eserin üretiminden sunumuna, sergilenme ortamından çoğaltımına değin deneyimlenen sürecin

---

<sup>216</sup> Y.a.g.e. sf. 20-21

<sup>217</sup> Y.a.g.e. sf. 21

nerdeyse tamamının, yapıtı kendi gerçekliğinden kopararak kurgusal/sanal bir gerçekliğe mahkum kıldığı düşünülebilir. Bu nedenle tanıtlanması ziyadesiyle zorlu görünen bu sürecin kendiliğinden bir yapaylık içerdiği ve bu yapaylığın gerçekle kopyayı birbiri yerine koyarak gerçekliğin yit/iril/mesine sebep olduğu, bu nedenle de yapıtın ve türevlerinin aynı sanal ortama kayarak simülasyon alanına dahil olduğu düşünceleri öne sürülebilir.

Öte taraftan orijinallik ve biriciklik gibi kavramları yapıtın şimdi ve burada olması durumuyla tanımlayan Benjamin, sözünü ettiği aura'nın yok oluşunun toplumsal koşullardan da kaynaklandığını belirtir. Bu yok oluşun gündelik hayatta kitlelerin giderek önem kazanmasıyla bağlantılı bir olgu olduğunu dile getiren düşünür, bu durumu; *“günümüzde kitleler, şeylere uzamsal açıdan ‘daha yakınlaşmayı’ tutkuyla arzuladıkları kadar, her durumun bir defalığını, onların kopyalarını kabul ederek aşmak için de tutkulu bir eğilim göstermektedirler”*<sup>218</sup> ifadesiyle açıklar. Buna ek olarak Benjamin, kitlelerce önem arzeden nesnelere, görüntü olarak, hatta kopya olarak, röprodüksiyon olarak sahip olma gereksiniminin gün be gün kaçınılmaz biçimde kendini dayatmakta olduğunu da dile getirir. Bireyin, eksikliğini az ya da çok hissettiği aidiyet duygusuyla açıklanabilecek bu durumu ortaya çıkaran kitle kültürünün, kapitalist sistemin yarattığı tüketim toplumuyla ve dolayısıyla kültür endüstrisiyle organik bir bağı olduğu söylenebilir. Zira daha önce de değinildiği üzere<sup>219</sup> kültür endüstrisi, yüksek kültür ve alçak kültür formlarını birleştirerek hem alt sınıflara hem de üst sınıfa tükettirme yoluna giderek ortak (kültürel) kimliğe sahip yığınlar yaratma/kurgulama yoluna gitmektedir. Sanat yapıtının kopyalanarak yığinsal bir varoluş alanına aktarılması ile toplumun yığın kültürüyle biçimlendirilmesi arasında ironik bir benzerlik kurulması olasıdır ve kopyalama olanaklarının neredeyse sonsuzlaştığı bir dünyada ise bu ülkünün (kitle kültürü) gerçekleşmemesi için hiçbir sebep görülmemektedir. Kaldı ki daha

---

<sup>218</sup> Walter Benjamin, **Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı: Sanat/Siyaset**, ed. Ali Artun, çev. Mustafa Tüzel, İletişim yay. sf. 98

<sup>219</sup> Bkz. 3.1. Modernizmin Kırılma Noktası ya da Post-Modernizmi Hazırlayan Etmenler başlıklı bölüm.

“1900’lerde teknik kopyalama öyle bir standarda ulaşmıştı ki, yalnızca geleneksel sanat yapıtlarının tümünü kendi nesnesi kılmaya ve etkilerini çok derin değişikliklere maruz bırakmaya başlamakla kalmamış, sanatsal işlem biçimleri arasında kendine ait bir yeri de işgal etmişti.”<sup>220</sup>

Tüketim zincirine dahil olmanın neredeyse kültürel bir deneyim olduğu, giydiği kıyafetin markasından hangi kafede oturduğu gibi detayların kişinin tabiyetini belirlediği günümüzdeyse durumun Benjamin’in öngördüğünden çok daha ötede olduğu söylenebilir. Keza orijinalle kopyanın ayırdedilememecesine birbiri içine karıştığı söylenebilecek olan zamanımız, dijital kodlarla simüle edilmiş siberetik çağ olarak anılabilir. İşte bu çağı, Baudrillard, simülasyon düşüncesi üzerinden tanıtlamaya çalışırken, bu kuramı kültürel bir sanallık fikrine temel oluşturacak şekilde ortaya koymakta ve böylesi bir çağda hemen her yerde, zora ve zorlamaya dayalı düzeneklerin yerini, gereksinim, algılama, arzu, vb. kavramların işlemselleştirilmesine dayanan bir ortamın oluşturulmasıyla kurgulanan bir düzeneğin aldığını ifade etmektedir.<sup>221</sup> Bu türden bir evrende gösterge olarak kültürel bir ihtiyaç haline dönüş/türül/en sanat yapıtı; elbette gereksinim yahut arzu nesnesi olarak kolaylıkla dolaşıma girebilecek biçimde, kopyalanmak suretiyle çoğaltılabilen, yeniden üretilebilen sanal bir yapıya bürün/dürül/ecektir. Bu yapı itibariyle gerçekliği tartışmalı hale gelen yapıtın, ikinci el bir gerçeklik taşıyan, hatta özgünlük söylemine sahip görünen, ancak anlamsal özünü yitirmiş bir varlığa dönüşmüş olacağı söylenebilir.

Andreas Huyssen’in ifadesine göre simülasyon (benzeşim) bir medya kuramıdır ve ona göre bu kuram; “*anlaşılabilir bir büyüleme etkisi yaratıyor, çünkü çağdaş kültürün bazı çok ‘gerçek’ eğilimlerini açıklar görünüyor, onları polemikçi bir dille*

---

\* Öne sürülen bir iddianın doğruluğunu mantıksal yöntemle gösterme.

<sup>220</sup> Walter Benjamin, **Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı: Sanat/Siyaset**, ed. Ali Artun, çev. Mustafa Tüzel, İletişim yay. sf. 94

<sup>221</sup> Jean Baudrillard, **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, çev. Oğuz Adanır, Boğaziçi Ü. Yay. İstanbul-2002 sf. 113-114

*sergiliyor ve son zamanlarda telekomünikasyon (=medya) evrimi üzerine temellendiriyor.”<sup>222</sup> Bu düşünce sistematığı çerçevesinde düşünüldüğünde, günümüzde resim eserinin, tıpkı diğer sanat yapıtları gibi, medya aracı durumuna düşmekte olduğu söylenebilir. Zira günümüzde sanat yapıtı, artık, sanatçıdan topluma doğru hareket eden görsel estetik içeren bir nesne değil, sanatçıyı topluma sunup tanıtan bir reklam aracı olarak tanımlanabilir. Çünkü kitlelerin anlık entelektüel tatminini sağlamak ve hem sanatçının, hem de sanat tüketicisinin gereksindiği aidiyet duygusunu karşılamak adına resim eserinin de, elbetteki, pazarın kurallarınca tüketime sunulması gerekir. Ancak Huyssen, Baudrillard’ın benzeş-temsil gerilimi üzerine kurulu bu kuramını sert bir dille eleştirir. Baudrillard’ın benzeşlerin yüzyıllar boyunca yol açtığı görkemi ve büyüleme gücünü gözler önüne sermek (afişe etmek de denilebilir) suretiyle, ikon kırıcıların imgelere karşı öfkesini kullandığını ifade eden Huyssen, düşünürü, “*gerçeğin karmaşıklıklarını sistemin sanki bir şey oradaymış, bir varlık bir gönderge, bir gerçek varmış gibi yapmak üzere tasarımılandığı benzeşimlerden ibaret görmek, benzeşime ontolojik bir varlık kazandırma biçimidir*”<sup>223</sup> sözleriyle yargılar.*

Gene de denilebilir ki; siyasal ve toplumsal imaları açısından imge ve imge algılaması kuramı olarak simülasyon, postmodern sürecin eklettik diyalektiği içinde simülatif bir evrene dair göstergelerin saptandığı ve bu göstergelerin dijital kodlarla çoğal/tıl/dığı; kültürün bütün alanlarının sistemin güdümünde olduğu; sanatsal üretme alanlarının dahi dijital kopyalarla işgal edildiği bir gerçekliğe dair bir takım ipuçları verir gibidir. Çünkü, Baudrillard’ın kuramının, imgenin gücünü saçmalık derecesine indirgemesi dolayısıyla verimsiz olduğunu savunan Andreas Huyssen, imgenin *absürd*’leştirilme sürecinin sanatsal yaratma ediminde bulunan sanatçının kişisel seçimlerini yeterince göz önünde bulundurmadığı görülmektedir. Zira Beckett’in kaleme aldığı tiyatro eserlerinden Rothko’nun seçtiği resimleme biçimine değin imgenin

---

<sup>222</sup> Bkz. Andreas Huyssen *Alacakaranlık Anıları: McLuhan’ın Gölgesinde Baudrillard’ın Benzeşim Kuramı*, çev. Kemal Atak, Metis yay. İstanbul-1999, sf. 159

<sup>223</sup> Bkz. Y.a.g.e. sf. 159-163

yoksullaştırılmasından absürdleştirilmesine değin, sürecin ne denli çeşitlenebileceği görülebilmektedir.

### **3.2. Yeni Bir Tartışma Alanı Olarak Çağdaş Sanat Uygulamaları ve Resim**

Çalışmanın bu kısmında, ülkemizde *güncel sanat* olarak anılan Çağdaş Sanat üretimleri ve günümüz resmi ele alınacaktır. Ayrı bölümler halinde irdelenecek olan bu sorunsalların birbirleri üzerindeki etkileşimlerine dair saptamaların yapılması ve böylelikle günümüz sanatında resmin de dahil olduğu tüm sanatsal üretme edimlerinin etkileşimsel sonuçlarına dair çeşitli çıkarımlar amaçlanmaktadır.

Günümüz, birinci bölümde de değinildiği üzere, sibernetik devrimle egemenliği altına girilen dijital evrenin, sanat yapıtının üretim aşamalarından sergileme olanaklarına değin her kademesini belirleyen ve manipüle eden bir süreç olarak tanımlanabilir. İçerisinde yaşanan bu gerçekliğin sanatın ‘ne’ ve sanatçının ‘kim’ olduğunu yeniden tartışmaya açtığını söylemek de mümkün olsa gerek. Bu yeniden tanımlanan evren gündelik yaşamdan kültüre değin her şeyi bir tür (kendi) yap-boz matığı içerisinde yeniden kurgulamakta olduğu ifade edilebilir. Ancak önceki bölümlerden bu yana anlatılagelenler düşünüldüğünde sanata dair tartışmaların, yirminci yüzyılın başları itibariyle benzer bir dinamiğe sahip olduğu ifade edilebilir. Keza üretim olanakları çeşitlense de (ki post-modern evren düşünüldüğünde her türden üretme ediminin kendine varlık alanı bulduğu ve diğeriyle yan yana durabildiği bilinmektedir) bunun köktenci bir değişim olmadığı görülebilmektedir. Çünkü Çağdaş Sanat, Duchamp’la başlayan düşünce sanatının hareketlendirdiği uygulamaların devamı niteliğinde bir kimliği bünyesinde barındıran, öte yandan yeni üretim dinamiklerini de içeren üslubal tavırların toplamı olarak tespit edilebilir. Çağdaş –güncel– sanat, resmin geleneksel olanaklarını ve hatta kendisini reddeden –belki radikal bir tutum ya da belki moda bir davranış temsili– bir görüntü sergiler. Ancak küresel çağdaş sanat, aslında araştırmanın başından beri anlatılagelen üretme edimlerinin neredeyse tamamını kapsadığı ifade

edilebilir. Zira Luc Tuymans (Bkz. Resim 28) ve Edward Hopper (Bkz. Resim 29) gibi çağdaş sanatın önemli temsilcileri olan bu sanatçılar, hali hazırda tuval



Resim 28: Luc Tuymans, **Epcot**, Tuval Üzerine Yağlıboya, 144 x 208 cm. 2007

resminin çağdaş örneklerini üretmektedirler. Bağlam itibariyle çağdaş sanatı tuval resminin reddedilmesi süreci olarak görmenin yanlış olduğu aşikardır.



Resim 29: Edward Hopper, **Morning Sun**, Oil on canvas, 67 x 96 cm. 1952



Ancak çağdaş sanatın, alternatif uygulamalar dolayısıyla; bir önceki başlık altında dile getirildiği üzere, sanat yapıtının görsel bir arayüze dönüşmesi durumu ve yapıtın nesnel olarak neredeyse ortadan kalkmış olması gerçeğinin elbette ki resmin yeniden sorgulanmasını da beraberinde getirebileceği söylenebilir. İşte bu noktada tuval ve izleyici ilişkisinde imge olarak resmin bir ara yüzey sorunsalı olup olmadığı sorgulaması, çağdaş sanat uygulamalarıyla resim ilişkisi üzerine bir saptama yapmayı olanaklı kılabılır.

Çağdaş Sanat, günümüzde gerçeklik unsurunu dahi tartışmalı hale getiren simülasyon kuramı ile Baudrillard'ın yapmaya çalıştığı sistem analiziyle ulaştığı hipergerçek evrenin –ki Hasan Bülent Kahraman bunu *yüksekgerçek*<sup>224</sup> diye Türkçe'leştirmiştir– yeniden biçimlendirdiği bir hareket olarak düşünüldüğünde, mevcut sistemin olanaklı kıldığı her türden üretme edimini kendisine malzeme edinmesi kabul edilebilir görünmektedir. Şeylerin gerçekliklerini kaybedip orijinali olmayan birer kopyaya dönüştüğü\* fikrini savunan simülasyon kuramı, çağdaş sanat üretimi sürecinde sanal (virtuel\*\*) yöntemler benimseyen anlatımların görsel gerçekliğinin sorgulanmasının da aracı oluyor. Talep edenin ya da maruz kalanın istemlerinin imgeler aracılığıyla işleyen mekanizmalara dahil oluşunun ve imgelere yüklenen anlamların niteliklerinin değişir hale geldiği yeni yapıt kavrayışı, kavram sanatından videoya, boya resminden dijital baskıya kadar çok geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır. Her türden medyanın araç olabildiği yeni yapıt anlayışı artık uzlaşımsal görüngünün dolayımından değil, kolektif bir yapıdan oluşmaktadır. Bu yapıtın sağlıklı biçimde kavranabilmesi

---

\* Hal Foster'a göre kopya (orijinal) modelini özgün hale getirir. Burada Simülasyon nesnesi olarak anılan kopya birinci bölümde simülakr olarak tanımlanmıştı.

\*\* Bir şeyin zihinde gerçekleşmesi, sanal

<sup>224</sup> Bkz. Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, Everest yay. 2. Baskı, İstanbul-2002 sf.27

adına, gerek yeni yapıt üretme dinamiklerinin gerekse çağdaş sanat içerisinde resmin yerinin isabetli biçimde tespitinin gerektiği söylenebilir.

Ancak çağdaş sanat serüveni içerisinde resme dair tartışmaya geçmeden önce; anlatılagelen (yeni) üretme olanaklarının kullanıldığı günümüz sanatının üretme dinamiklerine ve yeni yapıt anlayışına değinmek gerekli görünmektedir.

### **3.2.1. Çağdaş (Güncel) Sanat Eseri Olarak Yeni Yapıt**

Yeni yapıt kavrayışı, yapıtın üretildiği medyumdan sunum yöntemlerine değin her türlü sürecin kendi dinamiklerini belirlediği bir serüveni kapsayan tavırla tanımlanabilir. Günümüzde, özellikle üretme ediminin ‘yeni medyum’un olanaklarıyla ortaya konulması durumunun belirlediği yeni yapıt, içerisinde yaşanan çağın belirlediği olanaklar itibariyle yenilik ve aidiyet arz eder. Zira sanatçı ait olduğu zaman dilimine tanıklık eden ve hatta onu belgeleyen bir davranış içerisinde ve elbette gerek imge, gerekse medyum seçiminde çağın sunduğu malzemeden faydalanacaktır. Bu bağlamda düşünüldüğünde, günümüz sanatçısı üretme ve sergileme koşullarını yeni medyum olarak adlandırılacak olan dijital olanaklarla belirlemesi mümkün görünmektedir.

Daha önce Yirminci Yüzyıl Sanatı’nı yeniden düşünmek için gerçekleştirilen “Modern Başlangıçlar” sergisinden söz açılmıştı. Bu sergi postmodernitenin egemen olduğu bir dünyada resim sanatına hakkını iade etme amacıyla bir hareket olmayı hedeflemesine karşın, dönemin önemli sanatçılarından Stella, önemli bir koleksiyondan oluşan bu sergiyi, yeniden değerlendirme ya da yorumlama yapmaktan uzak, moda uyma arzusu içerisinde olarak resim sanatını sıradanlaştıran bir organizasyon olarak görür.<sup>225</sup> Bu eleştiri bağlamında düşünüldüğünde; Sarup’un “sanatla gündelik yaşamın arasındaki sınırın silinmesi, yüksek ve popüler kültürün arasındaki ayrımın çökmesi

---

<sup>225</sup> Bkz. Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, Metis, (2. Baskı) İstanbul-2006

biçimsel eklektizm ve kodların karışımı”<sup>226</sup> olarak ifade ettiği postmodernizmin sınırları içerisine dahil olur. Sanatta ‘yeni’ (belki moda) üretme edimlerine karşı resmi yeniden popülerleştirme girişimi olarak değerlendirilebilecek bu serginin, işte bu popülerleştirme kaygısı dolayısıyla Stella’nın yargısını haklı kıldığı söylenebilir. Belki de böylelikle güçlenen ‘yeni’cilik, resmi geleneksel olandan modern olana değin yaşanan bütün süreci değilleyen bir tavır olarak sanatsal düzlemdeki yerini almıştır. Ancak burada ifade edilen yenicilik (yeni figürasyondan yeni dışavurumculuğa kadar ele alınmıştı), çağdaş sanat bağlamında ifade edilen *yeni yapıt* anlayışıyla karıştırılmamalıdır. Burada yeni yapıt olarak tanımlananın çağdaş sanat sürecinde yeni medyum aracılığıyla üretilen yapıt olduğu aşıkardır.

Daha önce yine çağdaş sanat sürecinde hali hazırda boya resmi üreten sanatçılardan söz edilmişti. Ancak resim geleneğinden farklı olarak, dijital ortamda üretilen ve hatta aynı ortamda izleyiciye sunulan; video-entelasyondan hazır nesneye, fotograftan video-art’a, hatta dijital baskı yöntemiyle üretilmiş resme kadar çeşitlenebilen üretim olanakları, bir yandan sanatın varlık alanını genişletirken, diğer yandan herkesin sanatçı olabileceği bir evreni mümkün kılmaktadır. Öte taraftan üretim yöntemleri itibariyle çeşitlenerek genişleyen bir çevrene sahip olan çağdaş sanatın, bu zenginleşmeyi bir yandan hızla yenilenen teknolojiye diğer yandan her türlü üretime varlık alanı tanıyan pluralist (çoğulcu) ve eklektik bir yapı arzeden postmodernizme borçlu olduğu söylenebilir. Bu çoğulculuk için Kuspit,<sup>227</sup> 1970’lerde başlayan Pluralizmin, sanatın kendini savunduğu son nokta olduğunu söylemektedir. Sanat artık kendini daha az önemli görmektedir. Ona göre hiçbir stil diğerinden daha az önemli görünmemektedir. Burada bir parantez açılması gerekirse, bugünkü üretimsel çeşitliliğin geçmişten taşındığı gerçeğiyle de yüz yüze gelinmektedir. Zira son yıllarda gelişen teknolojiye bağlı olarak ortaya çıkan yapıt üretme olanakları dışında kalan dil ve söylem

---

<sup>226</sup> Madan Sarup, **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, çev. Baki Güçlü, Ark yay. Ankara-1995, sf. 158

<sup>227</sup> Bkz. Donald Kuspit, *The New Subjectivism, Art in since 1980’s: The Emptiness of Pluralism, The End of New*, Umi Press, London-1998

biçimlerinin, Duchamp'tan Warhol'a; Dada'dan Fluxus'a değin neredeyse gelenekselleşmiş üretme edimleri olduğu ifade edilebilir. Örneğin Nam June Paik'ın "TV Buda" başlığıyla izleyiciye sunduğu video-enstelasyon (Bkz.Resim 30) 1974 tarihlidir.



Resim 30: Nam June Paik: "TV Buda" Video Enstelasyon, 1974

Ancak aynı üretme yöntemi günümüz çağdaş sanatçıları tarafından da kullanılmaktadır. Görüldüğü üzere bir video kamera aracılığıyla TV ekranına aktarılan kendi görüntüsünü izleyen Buda heykelciğinden oluşan bu yerleştirme primitif kültür ile teknokültürün \* bileşkesinden oluşmaktadır. Posthistorical bir yapı sergilediği söylenebilecek bu düzenleme insanlık tarihine gönderme yapan ironiye sahip olduğu düşünülebilir.

---

\* Hal Foster'in ortaya attığı bu kavram teknolojinin biçimlendirdiği günümüze ait kültürel yapıyı tanımlar. Bkz. Hal Foster, **Gerçeğin Geri Dönüşü** çev. Esin Hoşsucu, İstanbul-2009

Anlaşılabacağı üzere sanat üretiminde egemen dil ve söylem biçimlerinin gelişen teknolojiye paralel olarak yeniden belirlendiği çağımız Hal Foster'ın<sup>228</sup> sınıflandırdığı üzere; W. Benjamin'in saptamış olduğu 1930'larda mekanik yeniden üretim çağı, 1960'larda McLuhan'ın<sup>229</sup> tespit ettiği sibernetik devrim çağı ve 1990'larda (araştırma ve geliştirme veya kültür ve teknolojinin ayrılmaz hale geldiği) teknobilim veya tekno-kültür çağının toplamı olarak saptanabilir. Bağlam itibarıyla denilebilir ki, günümüz sanatın karakteristiğini belirleyen ve yeni medyum olarak adlandırılan üretme olanakları, çağdaş sanatın varlık alanını teşkil etmektedir. Tekno-kültürel yapının genişlemesi ve yayılması gibi detayların nesne-imege olarak yeni yapıtın çeşitlenmesine katkıda bulunduğu söylenebilir. Böylesi bir gerçekliğe sahip olan günümüz sanatı dahilinde resim, anlatılagelen dinamikler tarafından yeniden sorgulanan sanat/çı kavrayışı tarafından tartışmalı bir alana sürüklenmiş ve Dada'dan Minimalizm'e değin çeşitli periyotlarda tekrardan tanımlanmaya çalışılmıştır.

### 3.2.2. Çağdaş Sanat Üretimi Sürecinde Resim

Paik'in elektronik destekli yerleştirmelerinden Rothko'nun boyamalarına değin sanatın görsel olarak pek çok forma dönüştüğü yirminci yüzyıl, sanatta pek çok kırılmanın yaşandığı ve fakat tüm radikal uygulamalara karşın, birinin diğerinin yerine geçmediği; Jameson'ın saptamasıyla<sup>230</sup> modernizmin ulaştığı en yüksek nokta olan postmodernizmin sunduğu olanaklara tabi olarak yaşamına devam ettiği bir süreç olarak tanımlanabilir. Çalıkoğlu'nun<sup>231</sup> deyiimiyle geride bıraktığımız yüzyılın sanatının büyük bir bölümü, Batı kültürünü estetik ve ahlaki açıdan sarsan, uyumsuz, zaptedilemeyen

---

<sup>228</sup> Bkz. Hal Foster, **Gerçeğin Geri Dönüşü** çev. Esin Hoşsucu, İstanbul-2009, sf. 267

<sup>229</sup> Bkz. Marshall McLuhan, **Understanding Media**, McGraw-Hill, New York-1964

<sup>230</sup> Bkz. **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı**, Fredric Jameson, YKY. İstanbul-1994

<sup>231</sup> Bkz. Levent Çalıkoğlu, **Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler**, Y.K.Y. İstanbul-2007

avangart sanatçı gruplarının çıkışlarıyla şekillenmiştir. Çalışmanın başından bu yana tartışılmakta olan bu hareketler silsilesi, (sanatsal) iktidar-muhalefet değişkenlerinin devinimiyle genişleyerek günümüz sanatının sınır/sızlık/larını belirlediği kabul edilebilir. Keza çağdaş sanat denildiğinde çoğulcu ve eklektik, ve hatta multidisipliner bir yapıdan bahsedilmekte olduğu bilinmektedir.

Böylesi bir sürecin hüküm sürmekte olduğu günümüz sanatı dahilinde, tüm sanatsal üretme edimleriyle beraber, elbette ki hali hazırda varlığını devam ettiren bir resim anlayışından söz etmek mümkün. Tüm sanatsal söylemlerin; buna sanatın sonladığı, resmin öldüğü söylemleri de dahil olmak üzere, ziyadesiyle çoğaldığı ve tartışıldığı yeni sanat kavrayışı bütün sınırların bulanıklaştığı ve birbirine karıştığı bir gerçekliğe sahiptir. Bu gerçeklik içerisinde resmin, kendi varlık alanını işgal eden görsel imge tarafından kuşatılmış ve gene onun tarafından belirlenmekte olduğu düşünülebilir. Fotograf ve kopyalama olanaklarının sonsuzlaştığı bir evrende kaçınılmaz görünen bu durumla karşı karşıya kalan sanatçının, uzlaşımçı resimden salt resim düşüncesine doğru bir tercih yaparak resmin serüvenini yeniden belirleyeceği de kaçınılmazdır. Zira resim de tüm diğer üretme edimleri gibi, ait olduğu zamana uygun bir ifade biçimini her zaman yakalamıştır. Önceki bölümlerde bahsi geçen soyut resimden yeni-Dışavurumculuk'a değin yaşanan değişimler bu savı doğrular gibidir. Çünkü sanatçı yapıtını ait olduğu zamanın diline göre kurgular.

Geçtiğimiz yüzyılın sanatsal anlamdaki tüm hareketliliği içerisinde, 1970 ve 1980'lerin uygulamalarına karşı arayış içindeki sanatçıların dönemin pazarlama anlayışıyla iyi ilişkiler kurmaya çabalayan resim anlayışı olarak ortaya çıkan geometrik dilden bahsedilebilir. Hal Foster "*Bu anlayışın hızlı bir şekilde, yeni geometri\**" ve

---

\* yeni geometri (neo-geo): Malzeme olarak her çeşit eşyayı, ortamı ve özellikle de geometrik biçimleri kullanan, çalışmalarında temel olarak aşırı alaycı ve soğuk üsluplarıyla tanınan bir grup Amerikalı sanatçının resimleri.

*simülasyonizm* \*\* olmak üzere olmak üzere iki tanımı”<sup>232</sup> olduğundan bahseder. Peter Halley, Koons, Steinbach, Taaffe, Bleckner gibi sanatçılar *Neo-Geo* olarak da bilinen yeni geometri akımının önemli temsilcilerindendir. Yirminci yüzyılın özellikle son çeyreğinde etkin görünen bu akım, resmin yalın bir dile ulaştığı, hatta neredeyse yüzey boyamaya dönüştüğü bir savunuya sahiptir. Modernizmin öne sürmüştüğü saf resim düşüncesinden farklı olarak yeni-geometri resmi içerdiği indirgeyici soyutlamaya rağmen soyut değildir. Ancak Hal Foster, yeni geometri sanatçılarının soyutlamayı tam bir şeyleştirme olarak mı kabul ettiği, yoksa onun içinin boşaltılması sürecine mi hizmet ettiği düşünceleriyle sorgulamaktadır.<sup>233</sup> Foster’a göre:

İster analitik soyutlamanın alaycı bir indirgenişi, ister optik soyutlamanın tuhaf bir yeniden kullanımı olsun, yeni geometri akımı, temellük\*\*\* sanatının içinde gelişir. Oyunun bir sonraki hamlesi olarak ortaya çıkar: Modern soyutlamanın özgünlük ve mükemmellik arzusuyla alay etmek veya başarısızlığı üzerine oynamak için onu kendine mal etme. Yine de bu hamlenin –resme, biricik olan ortama dönen doğası, temellük sanatının özgün sanat ve mükemmel estetik deneyimine yönelttiği temel eleştirilerle çelişir.<sup>234</sup>

Foster’ın yeni geometri anlayışına dair ortaya koyduğu bu eleştirel yaklaşım, resmin içinden hareketlenen resim eleştirisinin bir tür yapıbozumu işaret ettiği ve kendine ait olmayanı dönüştürüp kendine mal etme olarak yorumlanabilir. Zira ressam ve eleştirmen Thomas Lawson gibi kişiler bu hareketin gerekli olduğunu, artık resmin eleştirisinin ancak resmin *içinden*, resmin yapıbozumsal bir şekilde kendisini yıkmak için bir kamufraj olarak kullanılmasıyla yapılabileceğini savunur.<sup>235</sup> Ancak Lawson’un

---

\*\* Simülasyonizm (Benzetimsellik): Sanatta özgünlük kavramını eleştirmek için çağdaş kültüre ait herhangi bir nesne ya da imgeyi sahiplenerek kullanan sanatçıların oluşturduğu akım. Simülasyon ise gerçeği olmayan kopyadır.

<sup>232</sup> Hal Foster, **Gerçeğin Geri Dönüşü**, çev. Esin Hoşsucu, İstanbul-2009 sf. 132

\*\*\* Temellük: Kendine mal etme

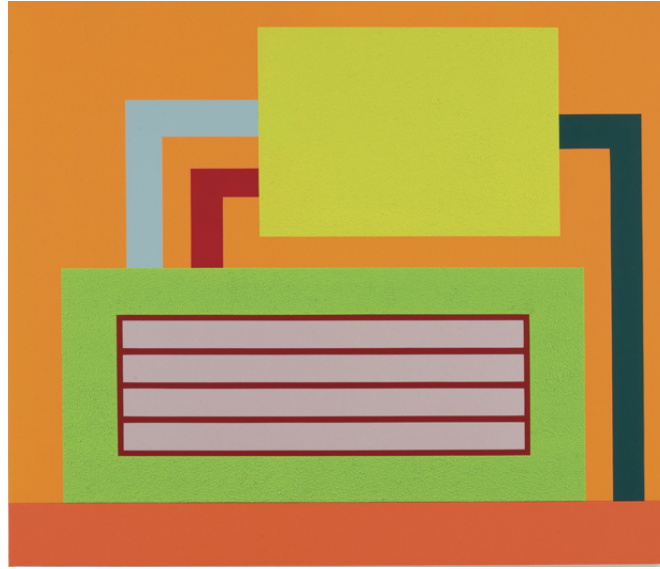
<sup>233</sup> Bkz: Y.a.g.e. sf. 133

<sup>234</sup> Hal Foster, **Gerçeğin Geri Dönüşü**, çev. Esin Hoşsucu, İstanbul-2009 sf. 134

<sup>235</sup> Bkz. Thomas Lawson, **Last Exit: Painting**, Artforum, Ekim 1981

bu savını sofistike bulan Foster<sup>236</sup> sanatın yapıbozumla arasındaki suç ortaklığı çizgisinin bulanık olduğunu savunur.

Öte taraftan ‘Simülasyonculuk’ olarak da adlandırılan neo-geo akımının temsilcileri, bu sanatın felsefeyle ilişkili olduğu görüşünü savunurlar. Özellikle Baudrillard’ın 1980’lerde ortaya attığı simülasyon düşüncesinden beslendiklerini ve resimlerini bu doğrultuda yaptıklarını ileri sürerler. Hasan Bülent Kahraman’a göre felsefe resim ilişkisine salt soyut bir düşünce üretimi olarak değil, yaşanan belli deneyimleri, denebilirse praksisleri çıkış noktası olarak kullanırlar.<sup>237</sup> Neo-Geo’nun önemli sanatçılarından Peter Halley, “yazdığı yazılarda, kitaplarda, yaptığı konuşmalar ve açıklamalarda yapıtlarını ve sanatını anlamak için önce Baudrillard’ın felsefesini bilmek gerektiğini söylüyordu. Yapıtları o felsefenin ve düşünce sisteminin bir izdüşümü, bir yansıması, bir tekabüliyeti”<sup>238</sup> olarak tanımlar. (Bkz. Resim 31)



Resim 31: Peter Halley, Tuval Üzerine Karışık Teknik 188x205 cm. 2005

<sup>236</sup> Bkz. Hal Foster, **Gerçeğin Geri Dönüşü**, çev. Esin Hoşsucu, İstanbul-2009, sf. 134

<sup>237</sup> Bkz. Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri**, Everest yay. 2. Baskı, İstanbul-2002

<sup>238</sup> Y.a.g.e. sf. 27



Baudrillard<sup>239</sup> ise Halley'in bu iddialı söylemi dolayısıyla 1987'de verdiği bir konferansta, felsefesiyle resim arasında kurulan bu ilişkiyi yadsıyor, sanatçıların kendisinden ve düşüncelerinden yola çıkarak oluşturdukları yapıtlarda, düşünceleri ve kavramları arasında kendince bir bağ, bir bağlantı, bir ilişki olmadığını vurgulamıştır. Zira Hasan Bülent Kahraman<sup>240</sup> aktardığı üzere: Baudrillard kendisiyle yapılan bir görüşmede, sanatın işlev olarak da, biçim ve söylev olarak da mümkün olabilecek her şeyi denediğine değinir. Benjamin ve Adorno gibi kültür devrimcilerinin görüşlerine karşı çıkarak sanatın eleştirel ve olumsuz (negative) işlevini yitirdiğini söyleyen düşünüre göre, sanatın köktenci bir eleştiri veya yıkıcı bir metafor olması daha fazla mümkün değildir. Sanat artık bir tür ağırlıksızlık yaşamaktadır. Bütün biçimlerin bir arada olabileceği ve var olduğu bir kürenin adıydı sanat. Sanatçı artık her şeyi deneyebilir, her şeyle oynayabilirdi. Ama amaç artık birilerine ya da bir şeye karşı çıkmak değildi. Artık bir düşmandan, karşı çıkılacak bir sistemden söz etme olanağı yoktu. Sanat kendisine gönderme yapa yapa sonunda kendisine dönmüştür.

Baudrillard'ın tüm bu saptamalarına karşın simülasyoncular işte bu savunulardan beslenerek, resme yeni bir açılım sağlamaya çalışmışlardır. Foster'in da belirlediği üzere:

Yeni geometrinin yaklaştığı bir yol olan simülasyonda (bu nedenle yeni geometrinin diğer adı "simülasyonizm'dir") betimleme korunmaz. Geleceğin gösterge sanatı tarihlerinde, betimlemenin yerine savaş öncesi sanat hakkındaki temel düşüncemizde olduğu gibi sadece soyutlama değil; simülasyon da geçebilir. Eğer soyutlama sadece betimlemeyi saf dışı bırakmaya çalışıyorsa, dünyayla

---

<sup>239</sup> Douglas Kellner, **Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond**, Polity Press, Oxford 1989

<sup>240</sup> Bkz. Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri**, Everest yay. 2. Baskı, İstanbul-2002

göndergesel bir bağlantı kurmadan betimlemeci bir sonuç yaratabildiği bilinen simülasyon betimlemeyi yıkmaya çalışır.<sup>241</sup>

Süreç itibariyle yeni geometri, gene Foster'ın saptamasına göre, “*kavramsal sanat, kurumsal eleştiri, feminist sanat gibi bağlantılı uygulamaların yapıbozum tekniklerini aksi yönde geliştirmeye değil; ayrıntılandırmaya çalışır.*”<sup>242</sup> Bu durumda ortaya çıkan görüntüye göre, resmin artık işlemsel bir sürece dönüştüğü ifade edilebilir. Bundan böyle resim gelenekten röprodüksiyona değil neye gönderme yaparsa yapsın; sanat nesnesi ya da söylem olarak salt kavramsal analizden müteşekkilmış gibi bir duruş arz edecektir. Çünkü Foster'a<sup>243</sup> göre diyalektik olmayan bir bozgunculuğu içeren yeni geometri, görünüşü dışında soyut resim, yöntemi dışında temellük sanatı veya söylemi dışında kurumsal eleştiri olmaktan öte değildir.

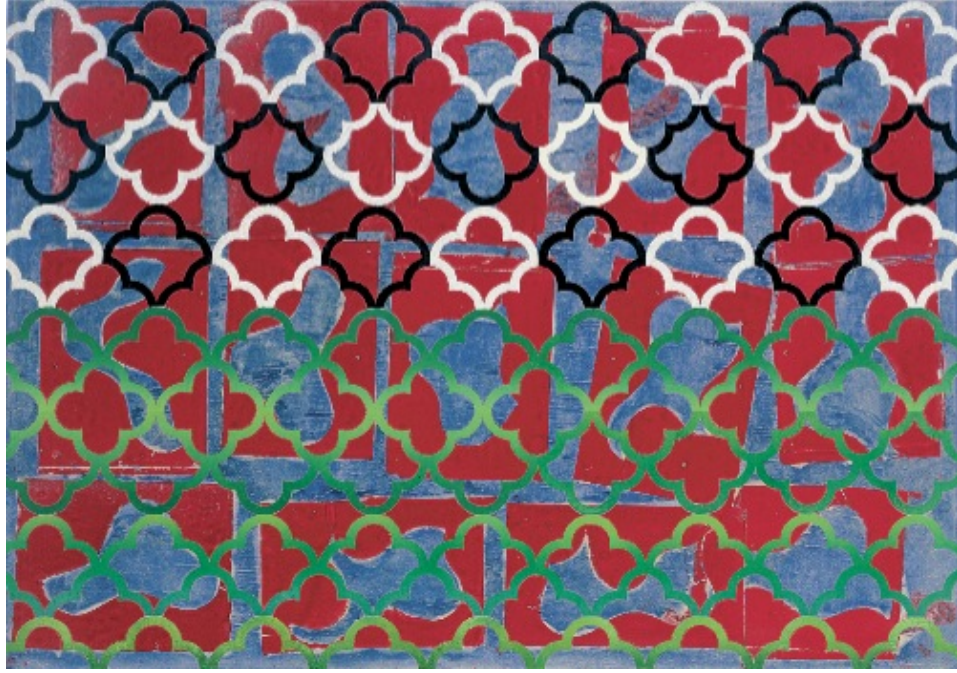
Diğer yandan denilebilir ki çağdaş sanatın resim uzantısı olarak *neo-geo*, minimalizmin resimsel devamıdır. Tuval yüzeyine indirgenen bu anlayış yirmici yüzyıl başlarından ortaya çıkarak bütün kültür alanlarını etkisi altına alan düşünsel fırtınanın yarattığı apaçık bir karmaşıklığın dinginleşmiş görüngüsüdür denilebilir. Geometrik unsurlarla örgütlenen tuval yüzeyinin kurgusal yapısı; tıpkı David Halley'in resimlerinde olduğu gibi, kuşbakışı izlenen googleearth haritalarının resimsel temsili gibi iken, yapıtları Op-art'tan da bilinen sanatçı Philip Taaffe'nin resimlerinde birbirini tekrar eden dekoratif unsurlar olarak ortaya çıkar. (Bkz. Resim 32)

---

<sup>241</sup> Hal Foster, **Gerçeğin Geri Dönüşü**, çev. Esin Hoşsucu, İstanbul-2009 sf. 136

<sup>242</sup> Y.a.g.e. sf. 134.

<sup>243</sup> Bkz. Y.a.g.e. sf. 134



Resim 32: Philip Taaffe, **Semara**, Tuval Üzerine Karışık Malzeme, 71 x 102 cm. 2002

Kısaca toparlanacak olursa, Lyotard'ın<sup>244</sup> neo-avangart olarak tanımladığı postmodernizmin kapsamına giren çağdaş sanat, tüm sanatsal ifade olanaklarını bünyesinde barındıran ve her türden üretime sanat olma meşruiyeti kazandıran bir bütün olarak tespit edilebilir. Böylesi bir yapı içerisinde resmin de bu sürece eklenmiş bir uzantı olarak bütün içerisinde yerini alacağını söylemek mümkündür. Zira, radikal bir kuram olarak simülasyon ve Baudrillard'ın söylemleri düşünüldüğünde çağdaş sanatın arz ettiği eklettik yapı bunu olanaklı kılmaktadır. Hatta simülasyon resmi olarak ortaya çıkan neo-geo dahi, tanımlanan bu sisteme, bu sistemden beslendikleri ve böylelikle bu kurmacaya dahil oldukları için tabi olmaktadır. Çünkü Baudrillard'ın bir tür sistem analizi olarak ortaya attığı simülasyon, Baudrillardcı bakış açısıyla düşünüldüğünde, felsefi bir açılım değil gerçekliğe dair durum tespiti olma işaretlerini taşır. Emre Zeytinoğlu'nun da dediği gibi; “*sanat, kendisini doğrudan doğruya yaratan etkenlere*

---

<sup>244</sup> Bkz. **Postmodernizm**, haz. Necmi Zeka, çev. Dumrul Sabuncuğolu, Kıyı Yay. İst-1994

*karşı bir eleştiriye giriştiğinde, başkaldırdığı durumla 'suç ortaklığı'nu paylaşmaktadır.*"<sup>245</sup> Sonuç olarak çoğulcu ve eklektik yapı ile simüle edilmiş böylesi bir gerçekliği kaynak edinen ve bunu ifade eden resmin, o gerçekliğe ait bir tür söylen resmi olmaktan öteye gidemeyeceği, ortaya konan yapıtın da simülakr olacağı kabul edilebilir durmaktadır. Zira Foster'ın dediği gibi; "*simülakral imgeler bu anlamda ideolojik tasvirleri geliştirebilir*"<sup>246</sup>

### 3.2.3. Resimde Yoksullaşma Sorunsalı Üzerine \*

Yirminci yüzyılın başlarında tartışılmakta olan sanata dair görüşlerin yerini daha bütüncül başka bir anlayışa terkettiği günümüzde resim; çağdaş sanat uyarınca, özgürlükten ve özgünlükten yoksun, gerçeklikten kopuk, bulunduğu çağın karmaşıklığını anlayıp ifade edebilecek yeterliğe sahip olmayan bir konumda olduğu iddiası mevcuttur. Bu duruma ilişkin Hayri Esmer'in de yapmış olduğu tespite göre: "*Batıda zaman zaman alevlenen 'sanatın ölümü' tartışması, bu yıllarda bizde 'resmin ölümü' şeklinde aksettirilmiş ve geçerli sanatın Bienal merkezli Güncel Sanat olduğu yayılmıştır.*"<sup>247</sup> "Çağdaş Sanat Eseri Olarak Yeni Yapıt" başlıklı bölümde değinilen

---

\* Araştırmanın bu kısmına, İstanbul'da yayımlanmakta olan Rh+ Sanat adlı plastik sanatlar (uluslararası) dergisinin 2008 yılı Mayıs ayı 51. sayısında; editörlüğünü yapmış olduğum dosya üzerinden devam edilecektir. *Çağdaş Sanat Sürecinde Ötelenen Resmin Yoksullaş/tırıl/ması Düşüncesi* başlığıyla tartışmaya sunduğum konuya Türkiye'nin çeşitli üniversitelerinden sanat eğitimi alanında uzman akademisyenler, makaleleriyle katılmışlar ve sorunsalı gerek uluslararası gerekse ulusal düzlemde ele alarak önemli yorumlarda bulunmuşlardır. Genel görüntü itibarıyla neredeyse ortak denilebilecek paralellikte tespitler ve yeni yapıt olarak sanat ürününün nesnel varlığına dair saptamalar ortaya çıkmıştır.

<sup>245</sup> Emre Zeytinoğlu, **Sanatın Suç Ortaklıkları**, Bağlam yay. İstanbul-2003, sf. 35

<sup>246</sup> Hal Foster, **Gerçeğin Geri Dönüşü**, çev. Esin Hoşsucu, İstanbul-2009, sf. 138

<sup>247</sup> Hayri Esmer, **Çoğulculuğa 'Kayıtsız' Bir Sanat Ortamı**, Rh+ Sanat Dergisi, Sayı 51, İstanbul-2008, sf. 18

türden üretimlerin önerildiği bu genel eğilim, bağlam itibariyle düşünüldüğünde oldukça tartışmalı görülmektedir. Mümtaz Sağlam'a<sup>248</sup> göre klasik tanımlamayı aşan bir yeniden yapılanma içinde olan günümüz sanatı için “*özellikle Kavramsal Sanat'ın öne çıkardığı 'el işçiliğinin ve güzel/kusursuz yorumun' gereksizliği tespitiyle, 1960'lı yıllarla şekillenen bir kopuşla ilgili olduğunu hatırlamak gerekir*”<sup>249</sup> demektedir. Yaşanılmakta olan gerçekliğin sanatçı ve dolayısıyla sanat üzerindeki belirleyiciliği düşünülerek geride kalan yüz yıllık sürece bakıldığında, resmin bugünkü noktaya, avangartın sıkıntı yaratan yenilik arayışı, sokağın sorunlarından soyutlanmış, içine kapalı ve yalnızca kendisi için varolan bir sanata karşı geliştirilen yapıbozum araçları tarafından sürüklendiği düşünülebilir. Bu anlamda, deneysellik edimi sayılabilecek olan parodi, pastiş, ironi ve oyun gibi yeni söylem arayışlarının resmin erken dönem sorgulanma araçları olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Sanatsal dilin en yoğun ifade gücüne ulaşması bağlamında başlayan bu sorgulamaları, süregiden gerçekliği çözümlenmeye yarayan gelişmeler biçiminde düşünmek yanlış olmasa gerek. Zira 1970'lere atfedilen “özne'nin ve büyük anlatıların kaybı” gerçeğinden bahseden Sağlam<sup>250</sup>, bu durumu modernist düşünce ve paralelinde gelişen estetik algının ortaya çıkardığı gelişmeci ve idealist öngörülerin iflası olarak niteler. Böylelikle kendisine yeni varlık alanları bulan, yeni dinamikler aracılığıyla dışlaşan çağdaş sanat, Gülay Yaşayanlar tarafından, “*yaratma dinamiklerinde yeni boşluklar ve gediklerin açıldığı, hayal gücünün giderek ufalandığı bir düzlemde, farklı bir öznellik delili oluşturmak da -bir ölçüde- imgeye dair yeni görsel hakimiyetler kurmakla*”<sup>251</sup> nitelendirir.

Bütün bu değişimlerin paradigmalar boyunduruğunda biçimlenmiş yaygın, elit sanat beğenisinin, estetik algının eleştirisiyle, yapı bozumuyla mümkün olabilmiş yeni

---

<sup>248</sup> Mümtaz Sağlam, **Son Dönemde Sanat**, rh+ sanat dergisi, sayı 51, Mayıs-2008, İstanbul, sf. 17

<sup>249</sup> Bkz. Y.a.g.y. sf. 16

<sup>250</sup> Bkz. Y.a.g.y. sf. 16

<sup>251</sup> Gülay Yaşayanlar, **Muğlak Deneyimlerin Büyüsü ya da Risk Haline Gelen (hakiki) Sanat**, rh+ sanat dergisi, sayı 51, Mayıs-2008, İstanbul, sf. 21

bir ara durum olarak saptayan Sağlam, Duchamp sonrasında sanat alanında belirsizleşen ret ve kabul çizgilerinin üzerinde hâlâ yaşanan “değer yitimi” sorunsalı çerçevesinde, öbekleşen sanatçılar kendi ara/varlık yüzeylerini, grotesk bir estetiğe dayanarak yaratmaya çalışmalarıyla açılar. Resim adına (artık) hedeflenen görselliğin, modernist estetiğin bir mirası olarak kendini aşan bir yeni görüntü örnekçeleriyle sunulmasının normal olduğunu savunur. Öte yandan iki boyutlu yüzeyde anlatımın derinleştiği, teknik deneyim ve özgünlüğün temel hazırlayıcılarına bağımlı olan sanatçının (ressam değil), yapıtla sınırlı kalmaksızın, uzamı da sürece dahil edip dönüştürme isteği ve çabasının da doğru anlaşılması gerektiğini öne sürer.<sup>252</sup> Aslında teknolojik gelişmelerin sunduğu yeni üretim olanaklarından daha önce başlayan deneyselleşme deneyimleri Mümtaz Sağlam’a göre Dada’nın yarattığı kırılmanın ardından yaşanan neredeyse yüz yıllık sürecin sonunda gelinen noktayı sanatın ikide bir krizde olduğu ya da sonunun geldiği iddialarını üretmek yerine, klasik tanımlamayı aşan bir yeniden yapılanma içinde olduğunu düşüncesine bağlanmalıdır.<sup>253</sup>

Ancak süregelen teknolojik gelişmeler McLuhan’ın öngördüğü sibernetik çağın<sup>254</sup> kapılarını aralamıştır. Böylelikle etkisi altına girilen tekno-kültürel çağın getirdiği yeni ifade olanaklarının tercih edilmesi, beraberinde yeni yapıt anlayışının egemenliğini kaçınılmazlığı kılmıştır. Bu durumun da, yeni bir dil olanağı olarak görülen dijital medyumun, uygulanabilirliği dolayısıyla, resmin kolaylıkla terkedilmesi hatta reddilmesini ortaya çıkardığı öne sürülebilir. Özetle teknolojik gelişmeler, uzlaşım sal resim gerçeğinin artık aşıldığını ve bittiğini düşündürebilir. Çünkü sanatsal bir dil olarak “*tuval resminin yaptıklarından çok daha ‘fazlasını’ gerçekleştiren bu gelişmelere bakarak artık tuval resminin anlamını yitirdiğini, artık bir geleceğinin*

---

<sup>252</sup> Bkz. Mümtaz Sağlam, **Son Dönemde Sanat**, rh+ sanat dergisi, sayı 51, Mayıs-2008, İstanbul, sf. 17

<sup>253</sup> Bkz. Y.a.g.y. sf. 17

<sup>254</sup> Bkz. Marshall McLuhan, **Understanding Media**, McGraw-Hill, New York-1964

*bulunmadığını ve nihayet öldüğünü söylemek belki bir “hak”, bundan sonra ne olacağı üstünde düşünmek ise bir zorunluluktur.”<sup>255</sup>*

Başlangıç noktası Modern Çağ’da tespit edilen ve postmodernist sürece ulaşıldığı vakit karmakarışık hale gelmiş olan sanatın çok eklemliliği, manifestolar çağında, onun her seferinde yeniden yaratılması çabasıyla açıklanabilir. Sanat yapıtının Kitsch’leş/tiril/mesinden aşkınlaş/tırıl/masına değin pek çok stratejinin kurgulandığı; Kuspit’in<sup>256</sup> de iddia ettiği gibi yaratılan bu kaotik ortam, görsel sanatlardaki sıkışma ve çıkmazın sebebi olduğu kadar, ‘yeni medyum’a bağlı olarak özne’nin (sanatçı) yaratıcı birey olarak kaybolduğu sanal evrene bağlanabilir.

Sanatın kendi uzamıyla gerçek uzam arasındaki gerilimli ilişkinin silinip kaybolduğu, görülebilir çevrenden yiten sanat eserinin düşünsel bir izleği takip ettiği günümüzde, kişiye doğru ilerleyen, karizmatik bir auraya sahip sanat tartışmalı hale gelmiştir. Gene Walter Benjamin’in “Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı” adlı metni anımsanacak olursa, kameranın icadıyla birlikte, imge üreticisi olarak insan elinin betimleme yükünden kurtulduğunu ve bu yükümlülüğün artık objektife bakan göz tarafından üstlenildiği iddiası ortadadır. Görsel imge tarihinde başkaca gelişmeleri tetikleyen kamera, sınırsız çoğaltma ve kopyalama olanağı sağlıyordu. Bu yolla özgün yapıtın kopyalanması onu geleneksel bağlamından koparıyor; onun bir defaya özgü varlığının yerine, kitlesel varlığını geçiriyor ve ortaya çıkan bu gelenek sarsıntısı insanlığın yenilenişini ifade ediyordu.<sup>257</sup> Bu anlamda düşünüldüğünde, günümüzde fotoğraf teknolojisinin dahi aşıldığını da göz önünde bulundurarak, hızla ve sonsuzca çoğaltma olanaklarıyla üretilen ‘yeni yapıt’ zaman zaman içi boş, zayıf hatta tartışma götürmeyecek denli abject (son derece kötü) olabilmektedir. Cebrail Ötgün’ün tespitine

---

<sup>255</sup> Hasan Bülent Kahraman **Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri**, Everest yay. 2. Baskı, İstanbul-2002, sf. 43

<sup>256</sup> Bkz. Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, Metis, (2. Baskı) İstanbul-2006

<sup>257</sup> Walter Benjamin, **Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı**, *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, YKY, İstanbul-2002, sf. 53-55

göre de böylesi üretimler “*eleştirel, yaratıcı ve soyutlama gücünden yoksun, sadece gösteriye, eğlenceye uygun, günü kurtaran işler (olarak) çevremizi*”<sup>258</sup> sarmaktadır.

Çalışmanın başından bu yana sistemin kurguladığı sanal bir evrenden, gerçekliğin simülasyona dönüştüğünden ve egemen erkin tüm kültürel alanları kendi sürekliliği için manüpile ettiğinden bahsedilmişti. Ötügen’ün de savunduğu üzere günümüz gerçekliğinde “*küresel sömürü düzeninin yarattığı ortam sanatı yönlendirmekte ve sanatçı da bu ortamın oyuncağı haline gelmektedir. Her şeyin alabildiğince oyunlaştırıldığı, benzeştirildiği, sahtenin gerçekten daha üstün tutulduğu, hatta yutturulduğu bir zamanda yaşıyoruz.*”<sup>259</sup> Böylesi bir kurgunun bütün bileşenleriyle beraber post-modern evrene ait olduğunun söylenmesi yanlış olmasa gerek. Zira düşünsel, kültürel, politik ve tarihsel anlamda her türden inanış ve savunuya var olma alanı açan, yan yana barınabileceği (sanal) bir gerçeklik sunan postmodernizm, her türlü özgürlüğü tanıyan siyasal bir temayül olarak değerlendirilebilir. Bu politik kültürel yapının yarattığı esneyebilen alanda, gerçekte birbirini itmesi gereken varlık katmanlarının, ilginç bir biçimde, birbiriyle sürtünerek temas halinde olduklarına dikkat çeken Sağlam postmodernizmin özgürleşimci karakterinin gerçekte nasıl bir yapı arz ettiğini ele vermektedir.<sup>260</sup> Bu yaklaşımın bizatihi küresel güçlerle ilintili politik bir tavır olduğunu öne süren Hayri Esmer bunun bugün artık görmezden gelinemeyecek bir durum olduğuna dikkat çeker.<sup>261</sup>

Yaşanılan evren anlatılagelen veriler ışığında ele alındığında, resim sanatının yaşadığı ve yaşamaya devam ettiği değişimler ve hatta resme ilişkin geliş/tiril/en iddia

---

<sup>258</sup> Cebail Ötügen, **Güvensizlik ve Belirsizlik Ortamı İçinde Sanatsal Nitelik Sorunsalı**, rh+ sanat dergisi, sayı 51, Mayıs-2008, İstanbul, sf. 24

<sup>259</sup> Y.a.g.y. sf. 24

<sup>260</sup> Bkz. Mümtaz Sağlam, **Son Dönemde Sanat**, rh+ sanat dergisi, sayı 51, Mayıs-2008, İstanbul, sf. 16

<sup>261</sup> Bkz. Hayri Esmer, **Çoğulculuğa ‘Kayıtsız’ Bir Sanat Ortamı**, Rh+ Sanat Dergisi, Sayı 51, İstanbul 2008, sf. 18



ve yargılar daha anlaşılabilir hale gelmektedir. Bugünün resmine dair, Hayri Esmer ayrıca şu saptamayı yapar:

Bugünün resminde, 20. yüzyılın ve öncesinin tüm birikim ve deneyiminin de gerektiğinde kullanıldığı; yeni gereklilikler doğrultusunda yeniden yapılandırıldığı; kullandığı dil çeşitliliği, kavramsallığı ve yüzeyin, imge ve mekanla ilişkilendirilmesine yönelik alışkın olmadığımız görselliklere tanık olmaktadır. Mekanın kendi başına yeni bir yapıya dönüştüğü kurgusal yapılar/ilişkilendirmeler şeklinde uç veren deneysel arayışlar söz konusu. Yüzeyin/tuvalin kullanılmasıyla mekanda yeni ilişkiler ve kavramsal bağlantıların çağcıl bir söylemle, yeni bir düzlemde kullanımı bugün sıklıkla başvurulmuş şeylerdir.<sup>262</sup>

Resmin var olduğu uzamla ilişkilendirilerek kavramsallaştırılması ve farklı bir boyuta taşınması türünden denemelere dair; yukarıdaki satırlardan anımsanacağı üzere Mümtaz Sağlam da benzer tespitler öne sürmüştür.<sup>263</sup> Resmin sınırlarının genişlediği, tuvalin de zaman zaman aşılıp farklı malzemelerle etkileşime sokulduğu, boyasal etkiye dair değerlerin korunduğu, imgelerin yeni bir ilişki (kavramsal) üzerinden kurgulandığı yapıtlarla karşılaşmaktadır. Yapıtın görselliği ve sunumu bağlamında değişkenlik arz eden yeni olanakların buluşturulduğu sunum olarak Michael Elmgreen & Ingar Dragset'in Manifesta 3'te sergiledikleri Powerless Structures örnek teşkil edebilir. (Bkz. Resim 33)

---

<sup>262</sup> Bkz. Y.a.g.y. sf. 19

<sup>263</sup> Bkz. Bkz.Mümtaz Sağlam, **Son Dönemde Sanat**, rh+ sanat dergisi, sayı 51, Mayıs-2008, İstanbul, sf. 17



Resim 33: Elmgreen & Dragset, Düzenleme, 600 x 600 x 240 cm. 2000

Bu yanıyla resmin yeni sunumu, sanatçının seçimi uyarınca salt bir yüzey uygulaması olmaktan çıkıp kurgusal bir bütünlüğe doğru devinerek kendine çağdaş sanat dünyasında yeniden kutsanabileceği bir aurayı tanıtlama çabası biçiminde yorumlanabilir. Kendi gerçeğini daha yüksek bir aşamada yeniden üretmeye çalışmak olarak da düşünülebilecek bu durum, iktidarını sürdürmekte olan herhangi bir sanatsal ideolojinin (geleneksel) ya da pratikte geçerli herhangi bir yapıt üretme ediminin (güncel sanat) meşrulaştırdığı sanat düşüncesiyle çakışmayacağı ortadır. Dolayısıyla resmin ölümü ya da yoksullaşması sorunsalının gerçekliği veya geçerliliği oldukça tartışmalı durmaktadır.

Anlatılagelen verilerden farklı olarak, resmin gerek imge gerekse plastik anlamda görselliğini en yalın hale indirgeme; minimalleştirme yoluyla –gene sanatçının sanatsal kaygıları doğrultusunda– seçilen bir başka yoksullaşma türünden bahsedilebilir. Edebiyatta Beckett tarzı dil kullanımıyla benzeştirilebilecek türden bu yoksullaş/tır/ma ediminin, resim duygusunun zarar görmesi yahut fakirleşmesi anlamına gelmediği ortadadır. Edebiyat ve sanat dünyasında eşzamanlı olarak Modern Çağ'da ortaya çıkan semantik karmakarışıklığın kendi malzemeleriyle edebiyat alanında yarattığı bu kirliliği

azaltmak üzere –ideal anlamda yok etmek– için çeşitli stratejiler benimsendiğinden söz eden Leo Bersani ve Ulysse Dutoit,<sup>264</sup> Mallarme'nin sözdizimini radikal bir şekilde yeniden düzenlemesi, *Finnegans Wake*'te Joyce'un İngilizce'yi yeniden yaratma çabası ve sayfa tasarımında anlamın görsel tasviriyle ilgili modern denemelerden bahseder. Bu stratejilerin hepsinin amacı, sözcüğün belirtici gücünü tıkmak ya da kontrol etmek ve böylece bu sanat yapıtına yabancı anlamların üretimini engellemektir. [...] Bu bakış açısından, modern edebiyatın çoğunda bulunan kasıtlı zorluk, yapıtı bayağılaştıran okurdan ziyade, dilin kendisinin bayağılaştırıcı gücünden koruma çabasıdır. Bu gücün akılla ya da akılsızlıkla hiçbir ilgisi olmadığını; aslında tam da, insan öznelere gerçeği ileten ve onlar için gerçeği oluşturan bir sistem olarak dilin faydasına özgü olduğunu ileri sürerler. Sanat tarihsel süreçte benzer hareketlerin resim alanında da yaşandığı bilinmektedir. Modernizmle beraber başladığı iddia edilebilecek bu hareket, resmin saflaş/tırıl/ması sürecine dayandırılabilir. Bu: Soyut Amerikan Dışavurumculuğu'ndan farklı olarak, resimde dilin, gerek biçimsel gerekse boyasal olarak indirgemeci bir duyarlık alanına kay/dırıl/ması biçiminde belirlenebilir.

Resmin, ifade etme, anlamlı olma ve temsil etme kaygılarından kurtulması olarak tanımlanabilecek bu süreç, Malevich'ten Rothko'ya değin pek çok sanatçıyla örneklendirilebilir. Ancak bu yalınlaşma, sınırları yeniden çizilen resim sanatının, mesajlardan, çağrışımlardan ve reflekslerden bağımsız olacağı anlamına gelmemektedir. Zira Mark Rothko'nun yapıtlarına; sanatta bir değer ölçütü olarak anlamlılık ve ustalık düşünün estetik işareti olarak; Beckett'ın önerdiği ve uyguladığı tasfiye etme sanatındaki (aşıkâr yoksullaştırılmanın tasfiyesi) bir serüven olarak bakan Bersani ve Dutoit<sup>265</sup> Rothko'nun, dikdörtgen tuvallere dikdörtgenler resmettiğine; bu sınırlı ve durmadan tekrarladığı konuyu muazzam bir çeşitlilikle ele aldığına [...] farklı dönemlerde belli bazı renkleri tercih ettiğine ve çok büyük resimleri küçüklerine yeğlediğine dikkat

---

<sup>264</sup> Bkz. Leo Bersani-Ulysse Dutoit, **Fakir Sanat**:Engellenen Görü, çev. Suat Kemal Angı, Dost Yay. 2006-Ankara sf. 87-88

<sup>265</sup> Y.a.g.e. sf. 91

çekerek; küçük bir resme oranla büyük bir resmin dışında kalmanın daha zor olduğundan söz açarlar.

Rothko'nun Blue, Green and Brown adlı resmi (bkz. Resim 34) bu bağlamda düşünülecek olursa; ifade etme endişesinden uzak ve herhangi bir biçimde temsili bir görüntü nakletmeyen bu yapıt, sınırları birbiri içerisinde eriyen üç ya da dört dikdörtgenden oluşmuştur. Yüklendiği boyasal etki ve renk ilişkileri aracılığıyla resmi estetik bir düzleme taşıyan sanatçının, ortaya, her türlü kaygıdan uzak estetik (yeni) bir uzam tanımını koyduğu söylenebilir. Ön ve geri plan renkleri –ki bu zemin rengi olarak da düşünülebilir– arasındaki ilişki girift bir karakteristik sunar. Ön plandaki dikdörtgen zemin rengiyle benzer tonda kullanılmıştır. Bu durumun resimde var olan planlamayı ayırt etmeyi güçleştirdiği ortadadır. Bunun yanı sıra boyanın yer yer saydam kullanılarak



Resim 34: Mark Rothko, **Blue, Green and Brown**, Tuval Üzerine Yağlıboya, 107x78 cm. 1952

sıcak soğuk ilişkileriyle derinlikli bir yüzey organize edilmiş olduğu da görülmektedir. Bersani ve Dutoit<sup>266</sup> da Rothko resimlerinin genellikle üç ya da daha çok dikdörtgenle kurgulandığını söylerler. Yaptıkları tespite göre bu üç dikdörtgenden bir tanesi genellikle diğer ikisinden dikey olarak çok daha küçüktür ve hatta bu dikdörtgen diğer iki dikdörtgen figürün üzerinde, arasında ya da altında yer alan yatay bir şerit haline dönüşebilir. Bu zayıf unsurların yerleştirilmesinde büyük bir çeşitlilik göze çarptığına dikkat çeken yazarlar, her resimde değişenin sadece yatay şeridin konumu olmadığını, aynı zamanda iki büyük dikdörtgenini görelî boyutlarının da değiştiğini ve izleyicinin büyük dikdörtgeni bazen resmin üstünde, bazen de altında bulduğunu öne sürerler.

Resmin dil ve söylem olanaklarını minimize ederek çalışan bir diğer sanatçı (ressam) olarak Barnett Newman verilebilir. Otuz altı yaşında iken New York'ta yedek resim öğretmeni olarak işe başlayan Newman, elli üç yaşına geldiğinde, kendi deyişleyle “doğadan konu olarak hiçbir şey almadığı”<sup>267</sup> ilk tuval resmini ortaya koymuştur. (bkz. Resim x) Gene kendi söylediğine göre bu resim “ilk defa kendi yaptığı bir şeyle karşı karşıya kaldığını anlamasını”<sup>268</sup> sağlayan bu türden resimleme, soyut indirgemeci duyarlık bağlamında Rothko resmiyle benzeştirilebilir. Öte taraftan 1980'lere gelindiğinde kendilerini Simülasyoncular olarak adlandıran sanatçılardan özellikle Halley'in (Çağdaş Sanat Üretimi Sürecinde Resim başlıklı bölümde de değinilmiş olan Neo-Geo hareketi) resimlerinin kökeninin de burada olduğu öne sürülebilir.

Özetlenecek olursa: Resim, sanatsal geleneğe karşı geliştirilen yapıbozum araçlarına, diğer bir deyişle alternatif arayışlara karşın; kendi varlık alanını koruma girişimlerinde bulunmuştur. Bunun başlangıç noktası, safra atmak olarak da nitelendirilebilecek olan yalınlaşma arayışlarıyla tespit edilebilir. Günümüze gelindiğinde; bu arayışların, sınırların belirsizliğini sanatın gerçeği olarak belirleyen

---

<sup>266</sup> Y.a.g.e. sf. 92

<sup>267</sup> Bkz. Peter de Bolla, **Sanat ve Estetik**, çev. Kubilay Koş, Ayrıntı yay. İstanbul-2006, sf. 34

<sup>268</sup> Y.a.g.e. sf. 34

simülatif evrenin güncel olanaklarınca, kendisine varlık katmanları yaratmak olarak dönüştüğü söylenebilir. Mümtaz Sağlam'ın<sup>269</sup> da belirttiği gibi, resim adına hedeflenen görsellik, modernist estetiğin bir mirası olarak kendini aşan bir yeni görüntü örnekçeleriyle sunulmakta ve iki boyutlu yüzeyde anlatımı derinleştiren, yeni teknik deneyim ve özgünlüğün temel hazırlayıcılarını sunan girişimlere bağımlıdır. Ona göre, bu yüzden sanatçının, yapıyla sınırlı kalmayarak uzamı da sürece dahil etmek suretiyle dönüştürme isteği ve çabasının doğru değerlendirilmesi gerekmektedir.

---

<sup>269</sup> Mümtaz Sağlam, **Son Dönemde Sanat**, Rh+ sanat dergisi, sayı 51, Mayıs-2008, İstanbul, 17. sf.

## SONUÇ ya da Muğlak Bir Süreç Olarak Kurgu ve Gerçek

İnsanlığın ikinci bin yılı geride bıraktığı günümüzde; tıpkı yirminci yüzyılda, *savaş sonrası sanat nasıl yapılır* sorusunun tartışıldığı gibi, hakkında üretilen türlü kehanetlerin asılsız çıktığı yeni binyıl'da, *hangi gerçeklik* sorunsalı zihinleri meşgul etmektedir. Ziyadesiyle zorlu bir sorgulama olan bu problematik; özellikle –manüpüle edici– medya sektörünün ve t-üretilen sanal (dijital) ortam olanaklarının desteği dolayısıyla, 1980'lerin başlarından günümüze değin tartışılmalıdır. Zira araştırmanın birinci bölümünden bu yana sunulan veriler bu tartışmanın ip uçlarını içermektedir. Böylesi bir tartışma dahilinde muğlak bir görüntü sunan gerçekliğin içinde yer alan sanatın ve dolayısıyla resmin de kaygan/değişken bir zeminde durduğu söylenebilir. Çünkü ifade edilmeye çalışılan bu gerçeklik içerisinde “*bütün kategoriler karşılıklı olarak birbirine bulaşabilir, her alanın yerine bir diğeri geçebilir.*”<sup>270</sup> Baudrillard'ın bu savunusu muğlak bir sürecin varlığını ortaya koyar ki; bu süreci düşünür ‘*türlerin karışması*’ olarak nitelendirir: “*Cinsellik artık yalnızca cinsellikte değil, başka her yerdedir. (...) Ekonomi, bilim, sanat, spor... Spor da sporda değildir artık; iş hayatında, cinsellikte, politikada, genel anlamda performansın üslubundadır.*”<sup>271</sup> Bu bağlamda elde edilen verinin kurgusal bir gerçekliği desteklediği öne sürülebilir. Çünkü yukarıda ifade edilen türlerin birbirine karışması durumu, salt bir melezleşmeyi değil birbirinin yerini almayı da ifade eder. Zira “*Gerçeğin karmaşıklıklarını sistemin sanki bir şey oradaymış, bir varlık bir gönderge, bir gerçek varmış gibi yapmak üzere tasarımılandığı*”<sup>272</sup>ndan bahseden Huyssen'in de aynı duruma gönderme yapmakta olduğu söylenebilir.

---

<sup>270</sup> Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı yay. İstanbul-1998, sf. 15

\* her tür alışveriş merkezi

<sup>271</sup> Y.a.g.e. sf. 15

<sup>272</sup> Andreas Huyssen, **Alacakaranlık Anıları**, çev. Kemal Atak, Metis yay. İstanbul-1999, sf.159

Öne sürülen veriler ışığında düşünüldüğünde bir tür gerçeklik yitiminden bahsedilebilir. Çünkü gerek Baudrillard'ın gerekse Huyssen'in dikkat çekemeye çalıştığı durum, yitirilmiş olan gerçekliğin yerine kurgulanmış olan yanılsamalar silsilesidir. Zira birbirine karışan kategoriler, yahut gerçeğin karmaşıklıkları olarak anılan göndergeler, sistem tarafından yaratılmış olan sanal gerçekliğe vurgu yapmaktadırlar. İşte bu noktada, yaşanılmakta olan yapay gerçekliğin ya da diğer bir deyişle tanımlanmaya çalışılan kurgusallığın; araştırmanın birinci bölümünde de değinilen *hipergerçeklik* savına tekabül ettiği ifade edilebilir. Anımsanacağı üzere Baudrillard, öne sürdüğü bu hipergerçekliği, *“bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesi”*<sup>273</sup> olarak tanımlamıştır. Benzer olarak Emre Zeytinoğlu, düşünürün bu saptamasını, *“Göstergelerin, görüntülerin ve simülasyonların birikmesi ve yeniden düzenlenmiş bir estetik gerçekliğin dünyası”*<sup>274</sup> olarak yorumlar. Kurgulanan bu yeni düzen uyarınca çağımız görselliğine bakıldığında, kent dokusundan hipermarketlere\* değin, hem algısal hem de imgesel boyutta, insanı çepeçevre kuşatan bir gerçeklikle karşı karşıya olunduğu görülmektedir. Bu kuşatılma süreci, bir yandan insanın sosyal yaşam tarzını belirlemektedirken diğer yandan da tek yaşamsal gerçeklik rolüne bürünmektedir. Böylelikle gerek görüngüsel olarak, gerekse işleyiş olarak teknoloji aracılığıyla biçimlendirilen ve yönetilen uygarlığın, her türden üretimi bu gerçeklikten besleneceği ve onun verilerini taşıyacağı muhakkaktır.

Kendi gerçeğini daha yüksek bir aşamada yeniden üretmeye çalışmak olarak tanımlanabilecek olan hipergerçekliğin, varlığını sürdürebileceği yeni bir yaşam modeli gereksineceği ve buna hizmet edecek bir döngü kurgulayacağı söylenebilir. Bu düşüncelerden hareketle ele alındığında, hipermarketleri, böylesi bir hiper-sosyal alan olarak değerlendirmek olası görünmektedir. Denilebilir ki, özellikle günümüzde, yeni kültürel alan olarak kabul edilebilecek olan hipermarketlerin, kurmaca olması

---

<sup>273</sup> Baudrillard, J. *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev.Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir-1998, sf.11

<sup>274</sup> Emre Zeytinoğlu, *Sanatın Suç Ortaklıkları*, Bağlam yay. İstanbul-2003, sf. 26



dolayısıyla benzersiz bir görsel ve işlevsel bütün teşkil ettiği ve toplumsal hayatla sıkı sıkıya bütünleşmiş olduğu bilinmektedir. Keza, Baudrillard'ın da ifade ettiği üzere, “İnsanlar buraya kendi kendilerine sorabilecekleri her türlü sorunun nesne-yanıtlarını bulmaya ve aralarından bir seçim yapmaya gelmektedirler. Daha doğrusu, nesnelere oluşturduğu işlevsel ve yönlendirilmiş bir sorunun karşılığı olmaya gelmektedirler.”<sup>275</sup> Burada artık insan hayatındaki varlığı neredeyse bir tür ritüele dönüşen ve her türlü arayışa cevap olabilecek olan hipermarketi yeni-kentin hiperkurgusu olarak belirlemek mümkün görünmektedir. Zira Zeytinoğlu'na göre,<sup>276</sup> kentin merkezi haline gelen ve tüm yolları kendi üzerinde toplayan hipermarketler, ticari nesnelere ‘yaşamın anlamı’ hakkında sorular ürettiği ve bu soruları yanıtladığı dönemin yaşam alanlarıdır. Burada raflardan seçilecek kod-nesnelere ile ‘yeni yaşam’lara (kategorilere) ulaşabilmek olasıdır. Zeytinoğlu'nun tanımladığı üzere:

Şu kesindir ki; yeni insan tipi ve onların kenti ile yüz yüze ve yeni tipten yaşamın karşılığı, nesnelere içinden yayılmaktadır. Yeni insan dev dalgalara doğru yönelecek ve orada sirenlerin (kod-nesnelere) sesini duyacak ve kendisini o nesnelere çekiminden (nesnelere dünyanın denetim sisteminden) kurtaramayacaktır. [...] Hipermarket ve kent, birbirleriyle bütünleşmeksizin ve kendi kurgularını (birbirlerine göre) değiştirmeksizin varlık nedenlerini ayrı ayrı sürdürüyorlarsa, hipermarket kenti de anlamını, bu iki alan arasındaki gidiş gelişte buluyor; yalnızca bağlantı yollarında (otobanlar, dijital göstergeler vs).<sup>277</sup>

Bu çerçevede ele alındığında hipergerçeklik, postmodernitenin göstergelerini bünyesinde barındıran bir görüngü sunar. Çünkü yeni insan, yeni kent, kod-nesne vb. gibi göderenlerden bahis açılan; birbiri içerisinde yaşayan ve/fakat bütünleşmeyen bir kurguyu arz eden yeni-gerçeklik, çoğulcu ve eklektik bir yapı sergilemektedir. Seçili simgelerin yarattığı homojen bir yapı ihtiva eden bu simülatif ortam, bütünü oluşturan parçaların tek tek kendi varlık alanlarını edinmelerine olanak tanırken, her parçanın

---

<sup>275</sup> Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, Dokuz Eylül Yay. Çev. Oğuz Adanır, İzmir-1998, sf. 97

<sup>276</sup> Emre Zeytinoğlu, **Sanatın Suç Ortaklıkları**, Bağlam yay. İstanbul-2003, 25. sf.

<sup>277</sup> Y.a.g.e. sf. 26

bütünle kurduğu ilişkiyle meşruiyet kazanabileceği bir sistemi dayatır. Zira Eagleton'ın “*Sanat ancak, kendi muhalefet ettiği şeyle nasıl derinden derine uzlaştığının farkına varırsa otantik (gerçek) olabilir*”<sup>278</sup> biçimindeki saptaması, alttan alta işlemekte olan bu uzlaşımsal süreci tanımlar niteliktedir. Çünkü her şeyin işleyişe dahil olduğu (ya da edildiği) böylesi bir –toplumsal– yaşam pratiği karşısında, sanatın (eleştirel bir dil olarak) yenilgiye uğradığı düşünülebilir. Konuya ilişkin Emre Zeytinoğlu da sanatın toplumsallık karşısındaki yenilgisini, “*hem iç sorunları çerçevesinde, hem de tam tersi olarak; toplumsal pratiğin gözünde bir yenilgi*”<sup>279</sup> olarak ifade eder.

Sanatta modernizmle başlayan radikalleşmenin ‘*sanatın kendini yoketme özgürlüğü*’<sup>280</sup> (düşüncesi) ile noktalandığı söylenebilir. Zeytinoğlu'nun bu ifadesi eleştirel bir dil olarak “*sanatın kendi pratik çevresine karşı oluşu, ‘yaşam ve ölüm’ arasındaki kesitte yer aldığını gösterir*”<sup>281</sup> sözleriyle netleştirilebilir. Burada kastedilen ise sanatın sonu değil, bulunduğu düzlem dolayısıyla *sürekli bir gidiş-geliş* arz ediyor olma durumudur. Bu bağlamda ele alındığında; Mümtaz Sağlam'ın “*bir ara durum stratejisi*” olarak tanımladığı günümüz sanatı; Feyzi Korur'un ifade ettiğine göre,

Modernizm ve ardından gelen süreçte [...] dar bir kesimin yönlendirdiği, amaç, süreç ve yöntemleri bakımından insanın diğer etkinlik alanlarından bağımsız bir uzmanlık alanı haline gelmiştir. Modernizmin ayırıcı ölçütü olan çıkarsız beğeni (Kant), ve onun belirleyicisi olan sanatın özel disiplinlerine ait araçların ve işleyişin uzmanlaşmış bilgisi (Greenberg), modernizm sonrası yerini genel ve soyut olan kavrama, teoriye bırakmıştır. Amaçların tersine modernizmde maddesel olana, yüzeye indirgenen sanat, postmodern dönemde teoriye, felsefeye yaslanarak maddeden sıyrılmış, Hegel'in öngörüsünü tekrarlarcasına, dilsel bir kurguya, söyleme dönüşmüştür.<sup>282</sup>

---

<sup>278</sup> Terry Eagleton, **Estetiğin İdeolojisi**; Auschwitz Sonrası Sanat: Theodor Adorno, Özne yay. Çev. Ayhan Çitil, sf. 361

<sup>279</sup> Emre Zeytinoğlu, **Sanatın Suç Ortaklıkları**, Bağlam yay. İstanbul-2003, sf. 41

<sup>280</sup> Bkz. Y.a.g.e. sf. 23

<sup>281</sup> Y.a.g.e. sf. 41

<sup>282</sup> A. Feyzi Korur, **Kurmaca Sanat**, Rh+ sanat dergisi, sayı 51, Mayıs-2008, İstanbul, sf. 35

Jameson da benzer şekilde postmodernist sürecin 1960 - 70'lerde yaşanan kısa süreli parlak döneminde büyük bir hızla çözülüp parçalarına ayrılan büyük semiyotik karşıtlıktan bahseder. Bunu çeşitli derinlik modellerinin yerini alan; büyük ölçüde uygulamalar, söylemler ve metinsel oyun anlayışına bağlar.<sup>283</sup> Bir tür disiplinlerarasılıkla bağdaştırılabilecek olan bu durum kurgusallığın varlığını kuşku götürmez biçimde ortaya koymaktadır. Öte taraftan kurgusal bir gerçekliğin egemenliğinde yaşanan (muğlak) sürecin sanatı da elbette benzer bir yapıyı içerecektir. Tıpkı Eugene Lunn'un;

Grek hayal gücünü esinleyen ve böylelikle Grek mitolojisinin temelini oluşturan doğa ve toplumsal ilişkiler anlayışı, otomatik makineler, demiryolları ve lokomotifler ve elektrikli telgraflar çağında mümkün müdür? Bir Vulkan, Roberts ve Ortakları Şirketi'nin yanında nedir ki; Jüpiter, paratonerin ve Hermes, Credit Mobilier'in karşısında ne yapabilir? Her mitoloji doğa güçleri üzerinde, düşler alanında ve düş gücü aracılığıyla egemenlik kurar ve bu güçleri biçimlendirir. Bu nedenle doğa güçlerine gerçekten hakim olduğunda, mitoloji de ortadan kaybolur. Printing House Meydanı karşısında Goddess Fame nedir ki? Ya da İlyada, elle ve daha sonra da buharla işleyen baskı makinesiyle bağdaşır mı? Şarkılar, efsaneler ve mitolojinin ilham perileri mürettibin aletleri karşısında ister istemez yok olmazlar mı, şiirin gerekli şartları ortadan kalkmaz mı?<sup>284</sup>

paragrafında yapmış olduğu sorgulamayla, teknolojinin yarattığı kırılmanın yaşamın tüm alanlarını işgal etmesine ve bir geri dönüşün imkansızlığına yaptığı vurguda olduğu gibi... Kaldı ki Lunn referanslarını, paragraftan da anlaşılacağı üzere, çok daha eski bir teknolojiden alır. Anlatılan verilerin toplamından hareketle sanatın toplumsallığa yenilmiş olması durumuna geri dönülecek olursa, Hasan Bülent Kahraman'ın da dile getirdiği üzere, güzel ya da yetkin türünden ünlemlerin devirlerini kapattıkları bu sürece; Diderot'ya göre felsefenin, Nietzsche'ye göre tarihin, Benjamin'e göre sanayi toplumlarının ilerlemesi sanatçının enerjisini tüketmiş, yapıtların pırıltısını karartmış ve nihayetinde üsluplarındaki coşkuyu söndürmüş olması dolayısıyla gelinmiştir.<sup>285</sup> Tüm bu

---

<sup>283</sup> Bkz. **Postmodernizm**, haz. Necmi Zeka, sf. 72

<sup>284</sup> Eugene Lunn, **Marksizm ve Modernizm**, Alan yay. Çev. Yavuz Alogan, İstanbul-1995, sf. 32

<sup>285</sup> Bkz. Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri**, Everest yay. 2. Baskı, İstanbul-2002

toplumsal devinim düşünülürğünde, bir yenilgiden bahsetmenin imkansızlığı da gözetilerek, canlılığın yitirildiğı bir totolojiden söz edilebilir. Bir gelişmeden ziyade bir tür genişleme/yığılma olarak tanımlanabilecek olan bu durum, sanatın deneyselliğe açılmasıyla kavranılabilir. Rosalind Krauss'a<sup>286</sup> göre sanat deneyselliğe, modernizmin trampelen tahtası olarak kullanılmasıyla sıçramıştır. Modernizmin özünde barındırdığı temel öğelerle avangarda giden yolu açınca, sanatçılar da o yoldan sonuna kadar yürüyünce ulaştığımız yer bugün imlenen ve tartışılan yerdir. H.B. Kahraman'sa<sup>287</sup> bu gelişmenin kaynağında da Kantçı öznel “*güzellik duyumu*” ya da güzel duygusunun yer almakta olduğunu ve Kant'la başlayan zincirin Adorno'yla tamamlanmış olduğunu, sonrasında ise bugün yanıt aradığımız sorunlarla karşı karşıya gelindiğini söyler.

Tanımlanmaya çalışılan hipergerçek (simülatif) evren ve onun –merkezi– pazar kanadı olan hipermarket gerçeğı düşünülürğünde, sanatı pazarın kurallarınca oynayan bir olgu olarak kavramak kabul edilebilir durmaktadır. Bu çerçevede düşünülürğünde, Andy Warhol, Duchamp ve Minimalizm'le tüm sanatın kendi yok oluşunu oynamakta olduğunu ve yaratılan baş döndürücü imaj bolluğı ile eklektizmin ortada gerçekten görülecek birşeyi bırakmadığını savunan Baudrillard, anlamın yürürlükten kalktığı simülasyon toplumunda, zaten üretilmiş olan görüntülerle oynamaktan başka yapılacak birşeyin kalmadığını savunur. Sanat, anlamsız bir oyuna dönüşmüştür artık. Burada mesele gerçekliğin kendisiyle değil, bir tür eklektizmle kurgulanmış olan yapay gerçeklikle ilgilidir. Geçmişle bağlarını koparmış; bir gelecek fikri yaratmakla ilgilenmeyen ve belki de farkında olmaksızın bir tür yoksullaştırma estetiğı politikası güden günümüz sanatçıları, haiz olmadıkları bir sanatsal düşünceyi tasarımlar gibi davranarak üretimde bulunmaktadır. Bu türlü yaratma ediminde sanat düşüncesi minimal düzeye inmekte ve üretim, referansları ne olursa olsun, sanata sadece değınen,

---

<sup>286</sup> Bkz. Rosalind Krauss, **The Originality of The Avant-Garde and Other Modernist Myths**, MIT Press, Cambridge 1988

<sup>287</sup> Bkz. Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri**, Everest yay. 2. Baskı, İstanbul-2002

bütüncül düşünülduğünde kurgusal gerçek/lik/le iş birliği yapmak suretiyle; Baudrillard'ın deyiimiyle, *sanatsal -olmayan- yapıların t/üretilmesi* biçiminde gerçekleşmektedir. Zira Kahraman'ın tespitine göre teknolojik gelişmeler uzlaşım sal resim gerçeğinin artık aşıldığını ve bittiğini düşündürebilir. Çünkü *“tuval resminin yaptıklarından çok daha ‘fazlasını’ gerçekleştiren bu gelişmelere bakarak artık tuval resminin anlamını yitirdiğini, artık bir geleceğinin bulunmadığını ve nihayet öldüğünü söylemek belki bir ‘hak’, bundan sonra ne olacağı üstünde düşünmek ise bir zorunluluktur.”*<sup>288</sup>

Buraya değin ifade edilmeye çalışılan gerçeklik, Zeytinoğlu'nun tespitiyle bir kez daha tanımlanacak olursa;

Durmaksızın nesne dizgelerinin saldırısından, nesne-yaşam biçimlerinden, görüntü üreten makinelerden vs. söz ederek ve bunların merkezine hipermarketi (ve ona bağlı ara-mekânı) yerleştirerek homojen yapıda bir kent tanımlamak, hipergerçekliğin sanatını (trans-estetik) meşru kılacak destekleyici alanları yaratmak, böylece de; nesne ve pratik anlamları arasındaki bir kaymanın (nesnenin ütopyasının) yok olduğunu iddia etmek demektir.<sup>289</sup>

Böylelikle hipergerçek evrene ait sanatı Baudrillardcı bir yaklaşımla trans-estetik olarak tanımlayan Zeytinoğlu, sanat yapıtını, bütünü oluşturan parçanın, yine bütünlük ile kurduğu özel bir durum olarak açıklar. Ona göre estetik, bütün ve parça arasındaki hiçbir zaman gerçekleşemeyecek bir çakışma yerine yeni bir ilişki önermektedir. Bir yandan sanat, kendisini üreten toplumsal gerçekliğe karşı çıkarken (toplumsal gerçekliğin karşısına kendi mantığını koyarken); diğer yandan da, ona tümüyle yabancı kalmaz.<sup>290</sup>

Sonuç olarak öne sürülen bu savların, günümüz gerçekliğine dair yeni bir kavrayış önermekteyken, aslında bir tür gerçeklik yitimini de ortaya koymakta olduğu söylenebilir. Yaşanılan gerçeklik yitimi karşısında sanatçı, varoluşunu göğüsleyebilmek

---

<sup>288</sup> Bkz. Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri**, Everest yay. 2. Baskı, İstanbul-2002, sf. 43

<sup>289</sup> Emre Zeytinoğlu, **Sanatın Suç Ortaklıkları**, Bağlam yay. İstanbul-2003 sf. 29

<sup>290</sup> Y.a.g.e. sf. 35

adına; yaşadığı gerçekliği, kendisine sunulan olanakları kullanarak, belki de bir tür ifşa yoluyla deşifre etmeye çalışarak ondan kurtulma çabasında olduğu söylenebilir. Zira, “gerçek karşısında tedirgin olmayan sanatçı, usulca yaratıcılığa veda etmiştir”<sup>291</sup> diyen Ergüven Sanskritçe’de sanat ile eş anlama gelen *yapmak* fiilinin, Duchamp’a göre kendisini en iyi açıklayan sözcük olduğuna dikkat çeker. Ona göre “*Bir şeyi icra ediyor olmak, yaratıcı etkinliğe atfettiğimiz her şeyi içermektedir çünkü; tüm sorun, gerektiğinde yapmamayı da yapmak kapsamına alabileceğimiz bir bilinç düzeyine ulaşmaktır.*”<sup>292</sup>

---

<sup>291</sup> Mehmet Ergüven, **Kurgu ve Gerçek**, Gendaş yay, İstanbul-2003, sf. 9

<sup>292</sup> Y.a.g.e. sf. 271

## KAYNAKÇA

ADANIR, Oğuz; **Baudrillard'ın Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler**, D.E. Yay. 2000- İzmir,

ADORNO, Theodor W; **Kültür Endüstrisi**, Cogito sayı 36, YKY. İstanbul-2003

ADORNO, Theodor W; **Kültür Endüstrisi / Kültür Yönetimi**, Çev. Nihat Ülner – Mustafa Tüzel – Elçin Gen, İletişim yay. İstanbul-2007

AKAY, Ali – Zeytinoğlu Emre; **Kavramın Sınırlarında**, Bağlam yay. İstanbul-1998

AKAY, Ali; **Kapitalizm ve Pop Kültür**, Bağlam yay. İstanbul-2002

ANTMEN, Ahu; **20. Yüzyıl Sanat Akımları**, Sel Yayıncılık, İstanbul-2008

ARNHEIM, Rudolf; **Görsel Düşünme**, Çev. Rahmi Ögdül, Metis yay. İstanbul-2007

BAUDRILLARD, Jean; **Kötülüğün Şeffaflığı**, Çev. Işık Ergüden., Ayrıntı, İstanbul-1998

BAUDRILLARD, Jean; **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, 1998-İzmir

BAUDRILLARD, Jean; **Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği**, Çev. Oğuz Adanır, Doğubatı yay. Ankara-2005

BAUDRILLARD, Jean; **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, Çev. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir-2002

BAUDRILLARD, Jean; **Üretimin Aynası**, Çev. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir-1998

BAUDRILLARD, Jean; **Tüketim Toplumu**, Çev. H. Deliçaylı – F. Keskin, Ayrıntı yay. İstanbul-2003

BAUDRILLARD, Jean; **Simulations**, Semiotex (e), Inc. New York-1983

BAUDRILLARD, Jean; **Tam Ekran**, Çev. Bahadır Gülmez, Y.K.Y. İstanbul-2004

BAUDRILLARD, Jean; **L'illusion de la Fin**, Çev. Emel Yurtkulu, Editions Galilée, Paris-1992

BAUDELAIRE, Charles; **Modern Hayatın Ressamı**, Çev. Ali Berktaş, İletişim yay. İstanbul-2003

BARTHES, Roland; **Göstergeler İmparatorluğu**, Çev. Tahsin Yücel, YKY. 2. Baskı, İstanbul-2008

BATUR, Enis; **Negatif İmge**, Sel yayıncılık, İstanbul-2002

BENJAMIN, Walter; **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, YKY, İstanbul-1993

BENJAMIN, Walter; **Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı; Sanat/Siyaset**, ed. Ali Artun, Çev. Mustafa Tüzel, İletişim yay. İstanbul-2008

BERGER, John; **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, Metis, 7. Baskı, İstanbul-1999

BERSANI, Leo - Dutoit, Ulysse; **Fakir Sanat; Engellenen Görü**, Çev. Suat Kemal Angı, Dost Yay. Ankara-2006

BOURRIAUD, Nicolas; **İlişkisel Estetik**, Çev. Saadet Özen, Bağlam yay. İstanbul-2005

BOURRIAUD, Nicolas; **Postprodüksiyon**, Çev. Nermin Saybaşıllı, Bağlam yay. İstanbul-2004

BOZKURT, Nejat; **Sanat ve Estetik Kuramları**, Ara yayıncılık, İstanbul-1992

BURGER, Peter; **Avangart Kuram**, Çev. Erol Özbek, İletişim yay. İstanbul-2004

BURNET, Ron; **İmgeler Nasıl Düşünür**, Çev. Güçsal Pusar, Metis yay. İstanbul-2007



CALINESCU, Matei; **Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünmek** Cogito sayı 36, YKY. İstanbul-2003

CALINESCU, Matei; **Five Faces of Modernity**, Duke Un. Pres. Durham-1987

CEVİZCİ, Ahmet; **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma yay. İstanbul-2000

CONNOR, Steven; **Postmodernist Kültür**, Çev. Doğan Şahiner, YKY İstanbul-2001

ÇALIKOĞLU, Levent; **Çağdaş Sanat Konuşmaları**, Y.K.Y. İstanbul-2005

ÇALIKOĞLU, Levent; **Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisyatifler**, Y.K.Y. İstanbul-2007

DANTO, Arthur; **After The End of Art**, Princeton University Press, New Jersey-1995

DE BOLLA, Peter; **Sanat ve Estetik**, Çev. Kubilay Koş, Ayrıntı yay. İstanbul-2006

DUBUFFET, Jean; **Boğucu Kültür**, Çev. İsmet Birkan, Dost yay. Ankara-2005

ECO, Umberto; **Yorum ve Aşırı Yorum**, Çev. Kemal Atakay, Can yay. 3. Basım, İstanbul-2003

ESMER, Hayri; **Çoğulculuğa 'Kayıtsız' Bir Sanat Ortamı**, Rh+ Sanat Dergisi, Sayı 51, İstanbul-2008

ERGÜVEN, Mehmet; **Kurgu ve Gerçek**, Gendaş yay, İstanbul-2003

EAGLETON, Terry; **Estetiğin İdeolojisi; Auschwitz Sonrası Sanat; Theodor Adorno**, Özne yay. Çev. Ayhan Çitil İstanbul-2003

FINEBERG, Jonathan; **Art Since 1940; Stratagies of Being** Laurence King Publishing, London-1995

FOSTER, Stephen C; **Historical Design and Social Purpose; A Note on the Relationship of Fluxus to Modernism**, *Visible Language* V.26 ½ Kış-İlkbahar 1992

FOSTER, Hall; **Tasarım ve Suç**, Çev. Elçin Gen, İletişim yay. İstanbul-2004

FOSTER, Hall; **Gerçeğin Geri Dönüşü**, Çev. Esin Hoşsucu, Ayrıntı yay. İstanbul-2009

GENÇ, Adem; **Antropi (Entropy) ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir-2003

GOTTDIENER, Mark; **Postmodern Göstergeler**, Çev. Erdal Cengiz – Hakan Gür – Arhan Nur, İmge yay. Ankara-2005

GREENBERG, Clement; **Avangard ve Kitchsh**; Felefenin Sanatı Sanatın Felsefesi Çev. Mehmet Yılmaz, Ütopya yay. Ankara-2004

GREENBERG, Clement; “The Essays and Criticism; Perceptions and Judgements; **The Stuation at The Moment**” ed. John O’Brian, 1939-1944 Universty of Chicago Press, Chicago-1988

GREENBERG, Clement; **Modernist Resim**; Modernizmin Serüveni, Haz. Enis Batur, Çev. Doğan Şahiner, Y.K.Y. İstanbul-1997

GANS, Herbert J; **Popüler Kültür ve Yüksek Kültür**, Çev. E. Onaran İncirlioğlu, YKY, İstanbul-2005

GUILBAUT, Serge; **Greenberg, Pollock Ve Troçkizm’den “Yaşam Merkezi”nin Yeni Liberalizmine; Sanat/Siyaset;Avangard’ın Amerika’daki Yeni Serüvenleri**; Ed. Ali Artun İletişim, İstanbul-2008

GABLIK, Suzi; **Has Modernism Failed**, Thames and Hudson, New York-1984

HARVEY, David; **Postmodernliğin Durumu**, Çev. Sungur Savran, Metis, İstanbul-1996

HEIDEGGER, Martin; **Sanat Eserinin Kökeni**, Çev. Fatih Tepebaşı, De Ki yay. Ankara-2007

HUYSEN, Andreas; **Alacakaranlık Anıları; McLuhan’ın Gölgesinde Baudrillard’ın Benzeşim Kuramı**, Çev. Kemal Atak, Metis yay. İstanbul-1999

HIGGINS, Dick; **In A Minesweeper Around The World –Some Remarks on Fluxus**, A&D Magazine No; 28, ABD-1993

JAMESON, LYOTARD, HABERMAS, **Postmodernizm**, haz. Necmi Zeka, Kıyı Yay. 2. Baskı. İstanbul-1990

NERDRUM, Odd; **On Kitsch**, Çev. A. Feyzi Korur, Kagge Forlag, Norhaven-2001

JAMESON, Fredric; **Postmodernizm**, 2. baskı, haz. Necmi Zeka, Kıyı Yay. 1994-İstanbul

KELLNER, Douglas; **Jean Baudrillard; From Marxism to Postmodernism and Beyond**, Polity Press, Oxford 1989

KLEE, Paul; **Çağdaş Sanat Kuramı**, Çev. Mehmet Dündar, Dost yay. Ankara-2006.

KUSPIT, Donald; **Sanatın Sonu**, Çev. Yasemin Tezgiden, Metis, (2. Baskı) İstanbul-2006

KUSPIT, Donald; **The New Subjectivism, Art in since 1980's; The Emptiness of Pluralism, The End of New**, Umi Press, London-1998

KUMAR, Krishan; **Sanayi Sonrası Toplumdan Postmodern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları**, çev. Mehmet Küçük, Dost Yay. Ankara-2004

LAWSON, Thomas; **Last Exit; Painting**, Artforum, Ekim 1981

LUNN, Eugene; **Marksizm ve Modernizm**, Alan yay. Çev. Yavuz Alogan, 1995

KORUR, A. Feyzi; **Kurmaca Sanat**, Rh+ sanat dergisi, sayı 51, Mayıs-2008, İstanbul, 2008

KRAUSS, Rosalind; **The Originality of The Avant-Garde and Other Modernist Myths**, MIT Press, Cambridge 1988

KAHRAMAN, Hasan Bülent; **Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri**, Everest yay. 2. Baskı, İstanbul-2002

KULKA, Thomas; **Kitsch and Art**, Pennsylvania State University pres, Pennsylvania-2002

McLUHAN, Marshall; **Understanding Media**, McGraw-Hill, New York-1964

McFARLANE, James; **Modernizm ve Zihin; Modernizmin Serüveni**, Ed. Enis Batur, Çev. Güzin Özkan Y.K.Y. İstanbul-1997

McEVILLEY, Thomas; **The Exile's Return Toward...** Cambridge Universty Press 1994

NERDRUM, Odd; **Kitsch Hayata Hizmet Eder**, Çev. A. Feyzi Korur, Rh+ Sanart Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı 42, 2007-İstanbul

OKTAY, Ahmet; **Metropol ve İmgelem**, İş Bankası yay. İstanbul-2002

ÖTGÜN, Cebrail; **Güvensizlik ve Belirsizlik Ortamı İçinde Sanatsal Nitelik Sorunsalı**, rh+ sanat dergisi, sayı 51, Mayıs-2008, İstanbul, 2008

RİFAT, Mehmet; **Gösterge Eleştirisi**, Tavanarası yay. İstanbul-2002

RICOEUR, Paul; **Yorum Teorisi**, Çev. Gökhan Yavuz Demir, Paradigma, İstanbul-2007

SARCEY RIOT, Michele – BOUCHET, Thomas – PICON Antoine; **Ütopyalar Sözlüğü**, Çev. Turhan Ilgaz, Sel yay. İstanbul-2003

SAĞLAM, Mümtaz; **Son Dönemde Sanat**, rh+ sanat dergisi, sayı 51, Mayıs-2008, İstanbul, 2008

SANDLER, Irving; **Art of the Postmodern Era; From the Late 1960s To the Early1990**, Harper Collins Publishers, New York-1996

SARUP, Madan; **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, Çev. Baki Güçlü, Ark yay. Ankara-1995

SONGAR, Ayhan; **Sibernetik**, İ.Ü. Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Biyofizik dersleri, Temel Matbaa, İstanbul-1980

SIMMEL, Georg; **Modern Kültürde Çatışma**, Çev. T.Bora, N.Kalaycı, E.Gen, İletişim Yay. İstanbul-2005

SLATER, Phil; **Frankfurt Okulu**, Çev. Ahmet Özden, Kabalcı yay. İstanbul-1998

ŞAHİNER, Rıfat; **Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernizmin Yapıbozumu**, Yeni İnsan yay. İstanbul-2008

ŞAYLAN, Gencay; **Postmodernizm**, İmge yay. 2. Baskı, Ankara-2002

TRILLING, Lionel; **Sincerity and Authenticity**, Harvard University Press, Massachusetts-USA, 1972

TUNALI, İsmail; **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi. İstanbul-1992

YAŞAYANLAR, Gülay; **Muğlak Deneyimlerin Büyüsü ya da Risk Haline Gelen (hakiki) Sanat**, rh+ sanat dergisi, sayı 51, Mayıs-2008, İstanbul, 2008

TZARA, Tristan; **Dada Manifestoları**, Çev. Elif Gökteke, Norgunk yay. İstanbul-2008

TZARA, Tristan; **Radyo Konuşmaları**, Milliyet Sanat Dergisi, Çev. Özdemir İnce, sayı 161, 1975

VOSTELL, Wolf; **Manifesto; Theories and Documents of Contemporary Art-A Sourcebook of Artists' Writings**, Universty of California Press, Londra-1996

ZEYTİNOĞLU, Emre; **Sanatın Suç Ortaklıkları** Bağlam yay. İstanbul-2003

## GİRİŞ

Günümüz sanatının yeniden gözden geçirilmesi; nitel ve nicel sorunsallar bağlamında tekrar düşünülmesi amacıyla çerçevelenen araştırmalar, yaşanan sanatsal hareketliliği göz önüne aldığımızda önem arz etmektedir. Zira dil ve söylem olanaklarının sonsuzlaştığı ve hatta iç içe geçerek birbiri içerisinde erimek suretiyle hibrit\* bir yapıya büründüğü bilinmektedir. Postmoderniteyle bağdaşık görünen bu yapı, pek çok üretme kavrayışını harekete geçirmiştir.

Bilindiği üzere geride kalan binyılın son döneminde, dünya sanatının eksenini düşünsel tabanlı deneysel sanata doğru kaymıştır. Bu değişimler bir yandan sanatsal yaratma yollarının çeşitlenerek zenginleşmesine olanak sağlarken öte yandan sanat ve sanatçı kavramlarını yeniden tartışmaya açmıştır. Doksanlı yıllar, çoklukla yaşamsal anlamda neredeyse tüm 'şeylerin sonları'na dair düşüncelerin öne sürüldüğü, tartışıldığı, savunulduğu ya da kehanette bulunulduğu bir süreç olması itibarıyla dikkat çekici bir hal almıştır. Postmodern, postsanat, postestetik, posthistorical, postprodüksiyon vb. gibi kültürü ve tarihi tanımlayan hemen her alana hakim olan bu 'post' (sonrası) durumuna dair tartışmalar hali hazırda devam etmektedir. Düşünürler ve toplumbilimciler tarafından yapılan bazı saptamalara göre bu durum, modernizmin arzu edilen görkemli etkisine ulaşamamasına ve bunun tüm kültürel alanlarda yol açmış olduğu iddia edilen bir tür kırılmaya bağlıdır. Keza Fredric Jameson da benzer olarak, bu konuya ilişkin şu saptamayı yapar:

Birkaç yıldır geleceğe yönelik felaket ya da kurtuluş kehanetlerinin yerini çeşitli şeylerin sonunun geldiğine dair tersyüz olmuş bir mileneryanizm göze çarpmakta (ideoloji, sanat ya da toplumsal sınıfın sonu; Leninizm, sosyal demokrasi veya refah devletinin 'krizi' vb. vb.): bir arada ele alındığında, belki bunların tümü, giderek daha sık kullanılan terimle, postmodernizmi oluşturuyor. Bu olgunun varlığına ilişkin savlar genel olarak 1950'lerin sonlarına ya da 1960'lı ilk yıllarda başladığı kabul edilen radikal bir kopma veya coupure'un gerçekleştiği hipotezine dayanıyor. Sözcüğün kendisinden de anlaşılacağı gibi bu kopma büyük çoğunlukla yüz yıllık modern hareketin söndüğü veya ortadan kalktığı (ya da ideolojik veya estetik olarak reddedildiği) görüşlerine

---

\* melez

bağlanmakta. Böylece, resimde soyut ekspresyonizm, felsefede varoluşçuluk, romanda son temsil biçimleri (...) bütün bunlar, bugün, bunları ortaya çıkararak kendisini tüketmiş olan bir ileri modernist dürtünün son olağandışı olgunluk ürünleri olarak görünüyor.<sup>1</sup>

Bu bağlamda postmodernizmin modernist resmin etkilerine dayandığı ifade edilebilir. Zira modernizmle beraber, Donald Kuspit'e göre<sup>2</sup> Romantizm'le yakalanan bilinçdışının Soyut Amerikan Dışavurumculuğuna hareket kaynağı olarak eklenildiği ve Greenberg'e özgü yeni resmin katı kuralcılığının da, kendisini önceleyen tüm sanatsal başkaldırıların yerine aktarılmış olduğu bilinmektedir. Clement Greenberg'in *sanatın kendini toplumun istemlerinden koparması*<sup>3</sup> düşüncesi ile kurgulamaya çalıştığı *yüksek sanat* fikri McEvelley'e göre<sup>4</sup> 1960'lı yılların sanat piyasasını ve eleştirisini belirlemiş olduğu gibi, 1970'lerde hareketlenen sanatsal değişimin ve karşıt hareketlerin başlangıç noktası sayılabilir. Postmodernizmin tüm bileşenleriyle birlikte iyiden iyiye duyumsanmaya başlandığı bu dönem modernizme tepki olarak ortaya çıkan pek çok sanatsal hareketi içerir. Çağdaş düşünce kuramlarından birisi olan simülasyonu ortaya atan düşünür Jean Baudrillard postmodernizme ve içerdiği bu hareketliliğe –ki bu hareketlilik çok kimliklilikle benzeştirilebilir– ilişkin yaptığı saptamada:

Postmodern, artık tanımların tükendiği bir evrenin karakteristiğidir. İşe yarayan tanımlarla oynanan bir oyundur. Olanaksız bir tanımın çevresinde dönüp durur. Bu tanım artık ne sanat tarihinde, ne de biçimler tarihinde bulunabilir. Çünkü olası tüm tarih ve tüm tanımlar sökülmiş (deconstructed) ve tahrip edilmişlerdir. Gerçeklikte artık hiçbir biçime gönderme yapılmamaktadır. Her şey olmuş, yaşanmış ve bitmiştir. Olanakların sonuna varılmış, tanımlar kendilerini parçalamışlardır. Geriye kalan yalnızca parçacıklardır. Yapılacak tek şey bu parçacıklarla oynamaktır. İşte postmodernizm budur<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Fredric Jameson, **Postmodernizm**, haz. Necmi Zeka, çev. Deniz Erksan, Kıyı yay. İstanbul-1990 sf. 59

<sup>2</sup> Bkz. Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, Metis, (2. Baskı) İstanbul-2006, sf. 104

<sup>3</sup> Jonathan Fineberg, Art Since 1940: **Strategies of Being**, Laurence King Publishing, London-1995, sf. 154

<sup>4</sup> Thomas McEvelley, **The Exile's Return Toward...** Cambridge University Press 1994, sf. 125

\* “Her şey olur” İlk defa 20. Yüzyıl düşünürlerinden Paul Feyerabend'in akılcılığa karşı savunduğu (postmoderniteye ait) slogan.

tanımını ortaya atmıştır. Burada, düşünürün geliştirmiş olduğu simülasyon fikrine uygun olarak yapılan bu açılımın, modernizmin yaşadığı dağılmayı tasvir ettiğini eklemek yanlış olmayacaktır. Çünkü modernizmin yeniden inşa etmeye çalıştığı pür sanat görüşünün Greenberg'in tüm sanatların saflaşacağı<sup>6</sup> sanısının aksine sanatta ciddi bir yapı sökülmesine yol açtığı söylenebilir.

Günümüz sanatında hiçbir şeyin bir diğerine karşıt olmadığını savunan Baudrillard, bu durumun –araştırmanın birinci bölümünde detaylarıyla ele alınacağı üzere– (gerçekliğin yitirilmesi pahasına) *gerçek olanla gerçeğin temsili olanın yer değiştirmesine* neden olduğuna ve gerçek olanın –sonsuzla değin– yerini benzeşimine terkettiğine dikkat çeker. Baudrillard'ın iddia ettiği bu kurgusal gerçeklik içinde sanatçının ve sanat eserinin kendileri ve çağı temsil etme durumları düşünüldüğünde, süregiden gerçeklik içre evrilmesi, kabul edilebileceği üzere kaçınılmazdır. Lionel Trilling'in de Baudrillard'ın görüşüne koşut duran; “Sanatın, daha önce eşi görülmedik biçimde yayıldığı, eskiden pek anlaşılmayan ya da itici bulunan sanat biçimlerinin kolaylıkla kabul edildiği, popüler ve ticari sanatın, eskiden üst düzey sanat adı verilen şeyle inanılmaz şekilde yan yana geldiği...”<sup>7</sup> açıklaması bazı gerçeklik dengelerinin ciddi anlamda değiştiğini kanıtlamaktadır. Çeşitli açmazları da beraberinde getiren bu durum; iyi ile kötü olanın birbirine karıştığı melez bir yanılısamalar silsilesini harekete geçirmiş ve post-modern dönemin adeta sloganlaştırdığı *anything goes\** bayrağının gölgesine sığınan kitlelerin türemesine sebep olmuştur.

Ancak bu yığılma sadece çağdaş sanat üretimi cephesinde değil, resim sanatı cephesinde de benzer biçimde gelişmiştir. Günümüzde sanatsal üretim süreçleri ve sonuçları gözlemlendiğinde bu sonuç apaçık görülmektedir. Durum gözden geçirildiğinde söylenilebileceği üzere, sanatçı hangi yaratım edimlerini referans alırsa

---

<sup>5</sup> Jean Baudrillard, **The Revenge of the Crystal**, Pluto Press, London 1990

<sup>6</sup> Bkz. Clement Greenberg, **Modernist Resim: Modernizmin Serüveni**, haz. Enis Batur, çev. Doğan Şahiner, Y.K.Y. (1. Baskı) İstanbul-1997, sf. 360

<sup>7</sup> Lionel Trilling, **Sincerity and Authenticity**, Harvard University Press, Massachusetts-USA, 1972



alsın ortaya çıkan yapıtın kurmaca bir benzeşim olduğu muhakkaktır. Çünkü simüle edilmiş, yani yeniden kurgulanmış bir sistem içerisine dahil olan herşey (sanat yapıtından bireye, bireyden topluma değin) sistemin ürettiği (amaçlı) öğelerdir. Günümüzde gerek güncel sanat, gerekse resim üretimleri, anlatılagelen süreç içerisinde düşünöldüğünde; çağın gereksindiği dil-söylem olanaklarından hareketle dönemini taşıyan eserlerin ortaya konması yerine, üretme edimleriyle belirlenen cepheler oluşturulması suretiyle güç odakları teşkil etmenin ve birbirini reddetme noktasından hareketle, birbirinin kötü benzerleri olan sanat yapıtları üretme çılgınlığının başını alıp gittiği söylenebilir.

Durum itibariyle ortaya çıkan tartışmalı tabloda göröleceği üzere, bu türden üretimlerin resmin yoksul/laştırıl/ması kaygısını da beraberinde getirmektedir. Bu yoksullaşma/yoksullaştırılma sorunsalı ise belki de pek farkında olun/a/mayan bir ayrıntıdır. Bir resmin resim olma değerlerinin böylesi bir gerçeklik içerisinde yerini kurgusal olana terkedeceği; asıl (orijinal) olanın ise bir süre sonra salt uçucu bir yanılsama haline gelerek yitebileceği ortadır. Buradan çıkarsanabileceği üzere, çeşitli üretimsel anlayışlarla melezleşen yaratma edimi, içerdiği *aşırı* formölasyon dolayısıyla bir tür yoksullaşma ile karşı karşıya kalmaktadır. Ortaya atılan bu yoksullaşma tespiti ise yapıtın varlığına değil töz'üne ilişkindir.

Sonuç olarak yukarıda ifade edilmeye çalışılan sanatsal yaratma süreçlerinin çıkış ve varış değışkenlerinin dönemsel karakteristiğin temsil edildiği düzleme çekilerek tartışıldığı bu dönemde, yeni tanım ve açılımlara şiddetle ihtiyaç duyulmaktadır.

# 1. BÖLÜM

## SİMÜLASYON

### 1.1. Simülasyon Kuramı Üzerine

Yirminci yüzyılın çağdaş düşünürlerinden olan Jean Baudrillard 1900'lü yılların ikinci yarısının ortalarına tekabül eden Modernizm sonrası dönemi Simülasyon kuramı üzerine oturtur. Simülasyon Oğuz Adanır'ın açıkladığı üzere; “*gerçeğin tüm göstergelerine sahip olduğu halde gerçeğin kendisi olmayandır ve toplumsal, politik, kültürel, teknolojik ve ekonomik olanı kapsamaktadır.*”<sup>8</sup> Bir sosyolog ve felsefeci olan Baudrillard'ın geliştirmiş olduğu bu kuram çerçevelediği görüntü itibariyle Post-Modern dönemi tanımlar/açımlar gibi görünmektedir. Burada belirtilmesi gerekir ki; Baudrillard simülasyon kuramının aslında Post-Modernizm'le ilişkili olmadığını savunur. Ancak kuram sürmekte olan gerçekliğe dair saptamalar yapan bir davranış içerisinde ve Post-Modernizm *modern dönem* sonrası yaşanan sürecin kültürel adıdır.

Simülasyon kuramını tartışmaya açmadan önce, kuramın hareket dinamiklerini oluşturan temel kavramlardan birisi olan *orji* –orgie– kavramına değinilmesi, simülasyon düşüncesinin kökenleri üzerine eğilirken, durumu daha kavranılabilir bir düzleme indirgeyebileceği söylenebilir. Bu bağlam dahilinde önce kuramın temellendirilebileceği döneme, yani Baudrillard'ın *Orji* olarak tanımladığı, Post-Modern dönem öncesine değinmek gerekir. Zira Baudrillard modern dönemi betimlemek için kullandığı bu kavramı şöyle tanımlar:

Orji tam da modernliğin patladığı andır; her alandaki özgürlüğün patladığı andır: Politik özgürleşme, cinsel özgürleşme, üretici güçlerin özgürleşmesi, yıkıcı güçlerin özgürleşmesi, kadının, çocuğun, bilinçdışı itkilerin özgürleşmesi, sanatın özgürleşmesi. Tüm temsil ve karşı temsil modellerinin göklere çıkarılması. Bu tam

---

<sup>8</sup> Oğuz Adanır, **Baudrillard'ın Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler**, D.E. Yay. 2000-İzmir, sf. 40

bir orjidir; gerçeğin, ussalın, cinsel, eleştirel ve karşı-eleştirelin, büyümenin ve büyüme krizinin orjisidir.<sup>9</sup>

Latincesi ‘*Orgia*’ olan orji kelimesi İngilizce’ye 16. yüzyıl’da girmiştir. Kelime, *herhangi bir şeyi sınırsızca yapmak*<sup>10</sup> anlamını ifade etmektedir. Aşırılık manası içeren bu kelimenin Baudrillard tarafından neden modern dönem tanımlayıcısı olarak kullanıldığı, düşünürün yaptığı orji tanımı dikkate alındığında, yerine oturur görünmektedir. Şöyle ki Baudrillard’ın yaptığı bu tanımlamanın, içerdiği dinamikler itibariyle gözlemlendiğinde bir yandan Modernizm’in kendisini; diğer yandan da post-modernizm’in *ip uçlarını* içeren hareket noktalarını vurguladığı söylenebilir. 19.yy ortalarında Fransa’da ortaya çıktığı kabul edilen ve kabaca 1884-1914 yılları arasında hüküm sürdüğü söylenebilecek olan Modernizm’in temelde fikir, geleneksel sanatlar, edebiyat, toplumsal kuruluşlar ile günlük yaşamın artık zamanını doldurduğu, bu yüzden de bunların bir kenara bırakılıp yeni bir kültür icat edilmesi düşüncesine dayandığı bilinmektedir. Bu bağlamda Modernizm’in yaşamsal anlamda her alanda sağladığı özgürleşmeyle devinmeye başlayan hareketliliğin kendi içerisinde evrilmesi suretiyle post-modernizme dönüşen bu süreci, egemen sistemin kurguladığı bir mizansenden ibaret bir durum olarak değerlendirir Baudrillard.<sup>11</sup>

Orji kavramını takiben değinilmesi gereken bir diğer nokta olarak, düşünürün “Kötülüğün Şeffaflığı” adlı eserinde ele almış olduğu 1960 sonrası yaşanan süreç düşünülebilir. Bu süreç, yukarıda değinilen özgürleşmeler bağlamında düşünüldüğünde, Baudrillard’ın cinsel devrimin cinsel özgürlüğe değil travestiliğin hükümlerine, kadın ve erkek kimliklerinin birbirine karışmasına (trans-seksüele) yol açtığını vurgulaması; sanatsal alanda yaşanan devrimle, iyi, kötü, güzel, çirkin gibi estetik düzey kategorilerinin terk edilerek kötünün de kötüsü türünden trans-estetik kopyalara dönüştüğünü ve sibernetik devrimin, makineyle insan arasındaki ayrımı makine lehine

---

<sup>9</sup> Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, çev. Işık Ergüden., Ayrıntı, 1998-İstanbul, sf. 9

<sup>10</sup> [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org) / erişim tarihi Eylül 2008

<sup>11</sup> Bkz. Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, çev. Işık Ergüden., Ayrıntı, 1998-İstanbul, sf. 9

ortadan kaldırılmış olduğuna da dikkat çekmesi; öte yandan politikanın sonuna yol açan politik devrimin de eski politik biçimlerin simülasyonu olan trans-politik'in egemenliğini kurduğunu ortaya atması olarak özetlenebilir. Süreci böylelikle kritize eden Baudrillard'ın, kendi deyişiyile *gerçeğin hiper-gerçek'e evrildiği* gerçeğini ileri sürdüğü trans-formatif –biçimsel bir değişime– bir yapıya dikkat çekerek böylesi bir durumu tartışmaya açmak amacıyla olduğu söylenebilir.

Baudrillard'ın modernist hareketlenmeyle beraber yaşanılmaya başlanan dönüşümü ifade etmek için kullandığı kavram olan *trans-estetik* düşüncesinin üzerinde durulması, simülasyon kuramını ve kuram içerisinde sanatın *ne olduğu* sorunsalını daha anlaşılır kılacağı ortadadır. Ancak trans-estetik kavramı üzerinde durmaya başlamadan önce tanım olarak simülasyona ve bu kuram içerisinde sanatın nerede olduğuna kısaca değinmek gerekmektedir. Zira trans-estetik durum bir yandan simülasyonun bir sonucu olarak gösterge teşkil ederken öte yandan simülasyon gerçeğinin bir kanıtı olarak da öne sürülmektedir.

### 1.1.1. Simülasyon

Simülasyon kavramının tanımladığı ortamda gerçekleşen sanatsal üretim, sanatçı ve sanat yapısından bahsetmeden önce *kurama* kısaca değinilecek olursa; Jean Baudrillard'ın deyimiyle, çağdaş batı toplumlarını çözümleyen ve bunun ışığında ulaştığı sonuçlarla güncel gerçekliği tartışmaya açan bir çalışma olarak özetlenebilir. Simülasyon tanım olarak gerçekten ve fiili olarak var olmayan bir şeyi (durumu vs.) bütün bileşenleriyle birlikte, gerçekmiş ve fiilen varmış gibi gösterme durumu anlamına gelir. Ancak Baudrillard<sup>12</sup> Simülasyon'un kendini *-miş gibi göstermek* olmadığını özellikle vurgular ve kendini hastaymış gibi gösteren kimse sadece yatağa girer ve hasta olduğuna inandırır. Bir hastalık simülasyonu yapan kimse ise kendinde belirtiler bulur

---

<sup>12</sup> Bkz. Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, çev. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, 1998-İzmir

örneklemesini yapar. Buna ek olarak Jean Baudrillard imaj, idol anlamlarına da gelen Simülakr'ı Simülasyon olayının sonucunda ortaya çıkan görüntü-nesne olarak açıklar.

Yirmi beş yılı aşkın bir geçmişe sahip olan bu kuram, çağdaş Batı toplumlarında var olan sisteme topyekün bir başkaldırı, eleştirel bir saldırı niteliği taşımaktadır. Başta bu toplumlarda olmak üzere, sistemi –temeli Kapitalizm'e dayanan ekonomik düzen– kabullenen ve gönüllü olarak onun parçası olan bireyler eleştirilmektedir. Baudrillard simülasyonu, gene kendisinin diğer bir deyişiyle hipergerçekliği, “*bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesi*”<sup>13</sup> biçiminde tanımlamaktadır. Simülasyon, gerçeğin tüm verilerine sahip olan ama gerçek olmayan şeydir. Gerçeklik yitirilmiş ve artık insanlar onları çevreleyen, gerçeğin yerine yeniden kurgulanmış olan yapay bir gerçekliğin, simülakr'ların\* içerisinde yaşamaktadırlar. Sistem tarafından kurgulanarak türetilen bu yapay gerçeklik/evren içinde önemli olan biçimdir ve içeriğe de ihtiyaç yoktur. Bu içeriği olmayan biçim için tek yaşam yolu varolan biçimi yeniden üretmek, yani tekrarlamaktır. Döngüsel olarak tekrar üretilen hipergerçek evren benzeşim –*symulacrum*– göstergeleri ile simüle edilmektedir. Bu göstergelerin kullanılması suretiyle yok olmuş olan gerçeklik; sistemin yaratmış olduğu kalıplaşmış paket programlar yardımıyla, yaşamın her alanındaki ayrıntı gözden kaçırılmaksızın yeniden üretilmektedir. Egemen güç tarafından türetilmiş böylesi bir evreni kavramak, onun derinliğine inmek ve onu açıklamak adına geliştirilmiş olan simülasyon kuramı, bireyi, yeniden üretime dayalı bu düzenin sürekliliğini sağlamakla yükümlü olduğu gerçeğine dair uyarır ve bu evrende bireylerin, nesnelere kendilerine değil, ancak birer simülakrına sahip olabildiklerine dikkat çeker. Sistem yarattığı bu sahte yanılsama aracılığıyla bireyi renkli ambalajlar, ışılı vitrinler, markalı giyisiler, teknoloji ve estetiği buluşturan eşyalar, egzotik mekanlardaki tatiller ve adeta para harcanmadığı izlenimi veren kredi kartları aracılığıyla kendisine bağlar. Varlığını,

---

\* Benzeşim nesnesi

<sup>13</sup> Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, çev.Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, 1998-İzmir

sf. 11

yarattığı bu kısır döngü devinimle sürdürmekte ve herşeyi kendi çıkarına göre kullanmaktadır. Bireyi, yarattığı simülasyon evrenine hapsederek köleleştiren sistem bunu sağlamak için tarih, politika, sanat, kitle iletişim araçları gibi pek çok unsuru faydacı biçimde kullanır. Hatta yaratılan yanılısamayla sistem, Baudrillard'ın da ifadesine göre sanki: “Yaşamla ilgili her şeye, örneğin yitirilmiş yetenekler, yitirilmiş vücutlar, yitirilmiş toplumsallık ya da eski tadını yitirmiş yiyecekler konusunda, evet her alanda her şeye eski işlevi yeniden kazandırmaya”<sup>14</sup> çalışmaktadır.

Gerçekte her şeyin anormal olduğu kuşku götürmez bu durum, herkesin ve her şeyin anormal olduğu bir dünyada yaşandığından artık normal algılanmaktadır. Böylesi bir gerçekliğin içerisinde sanat nerede durmakta, sanatçı nasıl tanımlanmakta ve sanat yapıtını hangi ölçütlerin belirlemekte olduğu muğlak görülmektedir.

### 1.1.2. Simülasyon Kuramında Sanata Dair

Simülasyon evreninde sanatın sistemin bir taşıyıcısı, hatta üreticisi haline geldiğini savunan Baudrillard, günümüz Batı sanatını *beş para edemeyecek kadar yüzeysel*<sup>15</sup> olarak nitelirmektedir. Ona göre “sanat da her şeyin estetik bayağılık düzeyine yükseltilmesi yararına yanılısama arzusunu yitirmiş ve trans-estetik bir hale dönüşmüştür.”<sup>16</sup> Baudrillard'ın, sanatın içinde bulunduğu duruma bu denli sert bir eleştirel söylemle yaklaşması kuşkusuz post-modern dönem estetiğinin radikal uygulamalarına duyduğu tepkiyle açıklanabilir. Çünkü önceleri sanat insanları, yarattığı illüzyona inandırmak gibi bir misyonu yerine getirirken, günümüzde artık onları varolmayan bir gerçekliğe inandırma yoluna gitmektedir. Ve işte simülasyon da gerçekliğin bittiği yerde başlamaktadır. Bugün varolduğu iddia edilen bu durum,

---

<sup>14</sup> Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, çev.Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, 1998-İzmir 26. sf.

<sup>15</sup> Bkz. **Tam Ekran**, sf.135, Y.K.Y. 2004-İstanbul

<sup>16</sup> Y.a.g.e. sf. 134

sanatın tüm üretim yöntemlerini ve ortaya koyduğu yapıtları kapsamaktadır. Çünkü anlatılagelenlerin gerçekliğinin söz konusu olduğu durumda, üretimlerini geleneksel yöntemlerle yapan sanatçı ile dijital teknoloji kullanan sanatçı tam bir farksızlık içerisinde aynı amaca hizmet eder durumda görünmektedir. Zira gerek kişisel üslup klişesi –ki burada kullanılan klişe benzetilemesi üretilen yapıtın birinin diğerinden farksızlığına gönderme yapmaktadır– yordamıyla resimler üretilmesi, gerekse yapıtın bir araya gelemeyecek kültür elemanlarının bir araya getirilmesi suretiyle –sözde göndermelerle– oluşturulması tam da sistemin arzu ettiği üretimin ortaya çıkmasına hizmet etmektedir. Postmodernizmle ilişkilendirilebilecek bu durumu, P. Feyerabend’in postmodernizme ilişkin olarak ortaya atmış olduğu “*anything goes*”<sup>17</sup> sloganı ispatlar gibidir. İçerdiği eklektik mantık itibariyle sistemin kurgulanan bu evrene tam da gerektiği gibi oturan post-modernizm, tüm üretim yöntemlerinin serbest hareket alanı bulduğu, tüm ideolojilerin yan yana durabildiği bu sanal evrende yüzergezer salınımını sürdürmektedir. İmgesel bir yığılma içre, içerisine tabi olduğu evrenin kurallarına göre yaşamına devam etmektedir. Bu bağlamda Baudrillard’ın çağdaş sanatı iki yüzlü olarak değerlendirdiğinin ve simülasyon evreninde sanatın sıfır olmayı, anlamsızlığı, anlamı olmamayı istediğini belirttiğinin vurgulanması da yerinde olacaktır.

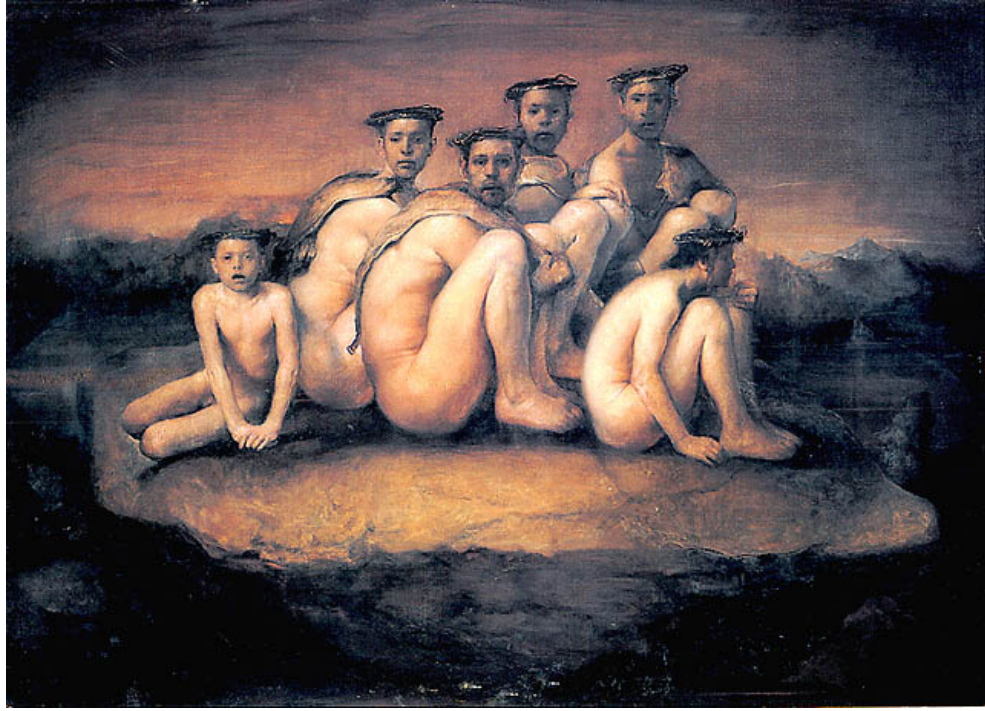
Yukarıda açıklanan veriler ışığında simülasyon evrenindeki estetik düzenin postmodernitenin çok kimliklilik anlayışı üzerine kurgulandığı ileri sürülebilir. Toplamda ortaya çıkan melez bir kimlikten bahsedilebilecek bu eklektik yapının genel anlamda kiç (kitsch) estetetiğe tekabül ettiği de kabul edilebilir bir gerçekliktir. (Kitsch kavramına üçüncü bölümde detaylı biçimde değinilecek olduğundan burada kısaca geçilmesi uygun görünmektedir.) Başlangıçta, yani modernist düşüncede sanat yapıtının kitsch olması bir tür içi boş, bayağı üretim olması dolayısıyla eleştirilir ve reddedilirken, postmodernizmde kendine soluk alabileceği bir alan bulmuş ve bir estetik anlayış kimliğine bürünmüştür. Sanat yapıtının kitsch olma durumu anlatılagelen veriler ışığında düşünülecek olursa, sistemin sürekliliğine hizmet edecek bir unsur olabileceği düşüncesi

---

<sup>17</sup> Bkz. **Postmodernizm**, haz. Necmi Zeka, Kıyı Yay. 2. Baskı. İstanbul-1990, sf. 16

kabul edilebilir görünmektedir. Örneğin kitsch estetiği üzerine düşünsel ve resimsel üretimlerde bulunan Odd Nerdrum'un *Kiç Yaşama Hizmet Eder* başlığıyla kaleme aldığı makalesi, kitsch estetiğinin nereye oturduğunu daha başlığında vurgular. Zira öteden beri anlatılagelen satırlarda yaşamın neye hizmet ettiği de açıkça görülmektedir.

Sanatın yeni için can atmasının tersine, kiç tarihte aşına biçimler arar. Kiç kendini kaptırır ve ifadeyi azamiye –Baudrillard'ın imgesel pornografiyi işaret ettiği ve müstehcen (obscene) diye adlandırdığı türden bir abartmaya– götürür. Kiç yeni bir şey yaratırsa; bu Rodin'in doymak bilmez tutkusu gibi bir istisna olacaktır.<sup>18</sup> (bkz. Resim 1)



Resim1. Odd Nerdrum, “Cemaat”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 202x257 cm. 2004, Los Angeles.

Nerdrum'un kitsch'e dair ortaya attığı bu tanımlamalar, kitsch estetiğinin; o sınır tanımayan abartma arzusuyla, Baudrillard'ın *orji* kavramına paralel olma gerçeğini ortaya koymaktadır. *Simülasyon Kuramı Üzerine* başlıklı bölümden anımsanacağı üzere orji,

---

<sup>18</sup> Odd Nerdrum, *Kitsch Üzerine*, Kagge Forlag, Norhaven-2001, sf. 12



modernleşme sürecine dair bir eğretilen olarak tanımlanmış ve bu sınır tanımayan *obscene* (müstehten) sürecin sistem tarafından t-üretilmiş olduğuna da değinilmişti. Şimdi burada akıllara Modernizm'in kitsch'i reddettiği bilgisi gelecektir.

Gösterenlerine göre kitsch'in 'basit' ve 'kötü' beğeniye hitap ettiği söylenebilir. Kitsch'in bu gerçeği ve bilimsel gelişmelerin öncü sanat yapıtının hizmetinde olduğu yeni görüngü türevleri ile bunların toplamı düşünüldüğünde; ortaya çıkan sonucun trans-estetige tekabül etmesi dolayısıyla, üretime dair her şeyin sisteme hizmet ettiğini söylemek mümkün hale gelmektedir. Çünkü sistem, tüketime ve tüketimin her alanına yönelik yarattığı sahte gereksinimler silsilesi içerisinde gerek görsel gerekse imgesel olarak bu *obscene* durumu bir araç olarak kullanmaktadır. Böylesi bir durum dahilinde, bir kültür üretme alanı olarak sanat da sisteme –hedefleri itibariyle– en bayağı ve ama en çekici olan trans-estetikle cevap olacaktır. İster bilinçli bir seçimle kitsch'i plastik anlamda üslup edinmiş olan bir sanatçının, isterse yaşadığı dünyanın gerçekliğini sorgulayan sanatçının üretimi olarak, bir başka deyişle belgelediği done olarak sanat yapıtı, sunduğu görsellik tam da üretildiği noktaya kaynaklık eder. Dolayısıyla yapıtın, kendi varlığının birim olarak sistemin bir göstergesi olma sınırında durduğu söylenebilir.

Anlatılagelen tüm bu evren içerisinde üreten olarak sanatçı gerçekten de üzerinde durulması zor, kaygan bir zeminde yer almaktadır. Çünkü üretim anlamında orijinal/gerçek olanla simulakr olanı birbirinden ayırabilmesi çok zorlu bir süreci yaşamasını zorunlu kılmaktadır. Tam da bu noktada yapılma gerekliliği vurgulanan ayırımın -neden- yapılmak zorunda olduğuna getirilecek eleştirel bakış bile sanatçıyı simülatif evrenin içerisine hapsedmektedir.

Bu bağlamda düşünüldüğünde günümüz görsel dili, var olan hipergerçekliğin gerçeğin yerini alması düşüncesine, yani kurgulanmış olanın gerçeğin içine sızarak onun biçimlerini kendi biçimi haline getirmesi durumuna gösterge teşkil edebilir. Sanatçının çoğu zaman sezgisel olarak yakaladığı imgelem, onun yaşadığı aidiyet/sizlik duygusu ile belirlenen bir biçimsel çözümlemeyle görünür olur. Bu noktada denilebilir ki sanat ve sanat yapıtı sunduğu görsellik ve taşıdığı içerik bağlamında sanatçının tanıklık ettiği çağa

göre yeniden biçimlenir, dönüşür; ancak yok olmaz. Zira sistemin kurguladığı totolojik döngü beraberinde ölümsüzlüğü de getirmiştir. Zaten egemen sistemin amacı da kendini ölmeyecek biçimde kurgulamaktır. Var olanın yerine tıpkısını kurgulama yoluyla kendi varlık alanını oluşturmuş olan bu sistem, yarattığı sanal gerçeklik içre devinmeye devam etmektedir.

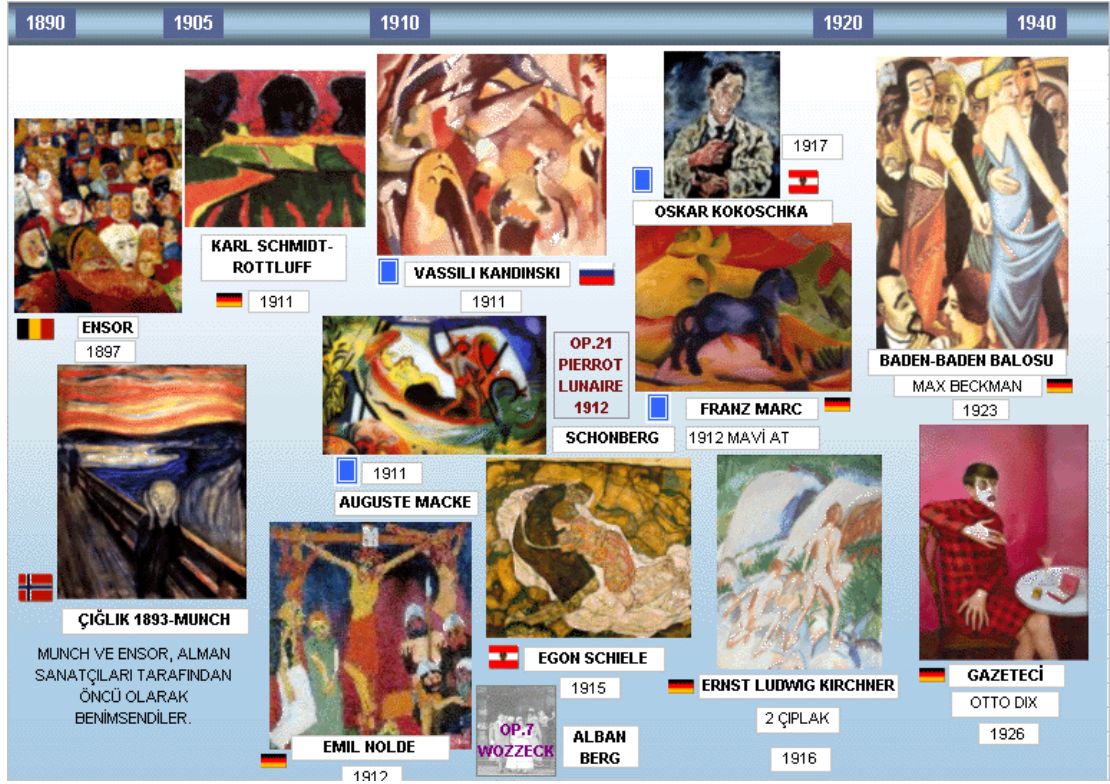
## 1.2. Baudrillard'ın Trans-Estetik Düşüncesi

Yukarıda ifade edildiği üzere, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısının ortalarında ortaya çıkmış olan yeni kültürel arayış hareketinin özgürleşmeci tutumu, geleneksel sanatlardan edebiyata, toplumsal yapıdan günlük yaşama değin herşeyin artık zamanını doldurduğu savından yola çıkarak yaşamsal pek çok alanda *yenileşme* amacıyla kendine yeni bir enerji kaynağı olarak Modernizm'i yaratmıştır. Ancak bu modernleşme ve temelindeki özgürleşmeci tavır beraberinde yalnızca 'iyi' ve 'güzel'i getirmemiştir. Yani her alanda özgürleşme ile –ki bu sorunsala *Simülasyon Kuramı Üzerine* adlı kısımda değinilmişti– bir takım dengelerin ortadan kalkmasının yarattığı paradoks, var olan gerçekliğin bir başka gerçekliğe evrilmesine olmuş; bu evrilme ise, Baudrillard'ın deyişiyle, *tüm ütopyaların gerçekleşmesine*, dolayısıyla geleceğe yönelik bir beklenti yaratan herhangi bir şeyin gerçekleşmesi umudunun yaşamasına hizmet edecek hiç bir ütopyanın kalmamasına sebep olmuştur.

Bu süreçte sonsuz bir özgürlük alanı bulan sanat ve sanatçı içerisine girdiği bir tür üretme sarhoşluğu ile dilediği hareket alanına sahip oldu. Bu devinim, zaman içinde iyi ile kötünün birbirine karıştığı, birbirinin yerini aldığı, hatta melezleştiği bir sonuca doğru yol aldı. Bu süreci, “*sanat alanındaki hiçbir şey bir diğerine karşıt değil. Yeni-Geometricilik, Yeni-Dışavurumculuk, Yeni-Soyutlamacılık, Yeni-Figürasyon; tüm bunlar tam bir farksızlık içinde bir arada bulunuyorlar*”<sup>19</sup> (Bkz. Resim 2) biçiminde tanımlayan

---

<sup>19</sup> Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı, İstanbul-1998, sf. 21



Resim 2. Modernizmle eşzamanlı sanatsal hareketlere dair kolaj görsel (internet görseli)

Baudrillard, “biçimlerin, çizgilerin, renklerin ve estetik kavramların özgürleşmesiyle, tüm kültürlerin ve üslupların kaynaşmasıyla toplumumuz genel bir estetikleşmeye, karşı-kültür biçimleri dahil olmak üzere tüm kültür biçimlerinin terfi etmesine, tüm temsil ve karşı-temsil modellerinin göklere çıkarılmasına”<sup>20</sup> yol açtığını da savunur. Benzer biçimde “bir dizi çok farklı ama tabii özelliğin mevcudiyetine ve bir arada yaşamasına olanak tanıyan bir kavramla, kültürel bir başat öge olarak kavramak”<sup>21</sup> gereğini ifade ederek durumu postmodernizme ilişkilendiren Jameson da bunu yüz yıllık modern hareketin söndüğü veya ortadan kalktığı ya da ideolojik veya estetik olarak reddedildiği görüşlerine bağlamaktadır. Süregiden bu gerçeklik içre *estetik*’in bir tür ötekileşme

<sup>20</sup> Y.a.g.e. sf. 22

<sup>21</sup> Fredric Jameson, **Postmodernizm**, ikinci baskı, haz. Necmi Zeka, Kıyı Yay. 1994-İstanbul, sf. 62

sürecine girdiğinin ip uçlarını öne süren Baudrillard, modernleşme hareketinin başlangıçta ortaya koyduğu görkemli ilerleyişinin tüm değerlerde hayal edilen değişimi sağlamayadığını, aksine değerlerin birbirine dolanıp kendi üzerlerine katlanmasına yol açtığını da vurgulamıştır.

Düşünürün yukarıda anlatılan saptamaları, kendi içinde tartışmalı bir duruş sergilemekte olduğu da burada vurgulanmalıdır. Modernizmin hedeflediği utkuyu elde edememesi, sanatın gelenekten tamamen kopmuş, bağımsız hale gelmiş bir görüntü sunması beraberinde yeni hareketlenmeleri getirmiştir. Düşüncenin bu sürece dahil olması ve kendi başına bir sanat disiplinine dönüşmesi durumunun yaratmış olduğu ortam düşünürlerin sanatsal platforma müdahil olmasına yol açmıştır. Bu çerçevede ele alındığında Baudrillard'ın sanatın özgürleşmesi, yaygınlaşması ve çeşitlenmesi durumunu sorunlu bir süreç olarak tespit ettiği görülmektedir. Diğer bir deyişle post-modernitenin kültürel tarafı olarak sanatın yaşadığı evrilmeyi; yani estetik disiplinin reddettiği sanatsal üretimlerin varlık alanı bulduğu, bu estetik disiplinin reddedilmesi durumunun kabul gördüğü (ki bu durum *sanatın sonu sorunsalı* bölümünde detaylarıyla ele alınacaktır) gerçekliği ve sanatsal üretimleri trans-estetik olarak sınıflandırmış olduğu söylenebilir. Bu bağlamda düşünürün bir durum tespiti olarak ortaya attığı trans-estetikleşme sürecinin ayrıntılandırılması ve kökenlerine değinilmesi faydalı olacaktır.

### 1.2.1. Trans-Eстетikleşen Sanat

Yirminci yüzyılın sonlarında yaşanan siberetik –dijital– devrimin yarattığı evren, herkesin hizmetine sunduğu teknolojik medyalar, sonsuz bilgi-işlem olanakları ve video teknolojisi sayesinde herkesin yaratıcı olabilme durumunu ortaya çıkarmıştır. Bu gerçeklik sanatsal yaratma edimini tersine çevrilebilir işlemsel bir boyuta indirgeyerek estetik varlık olgusunda bir tür kırılmaya sebep olmuştur. İçerisinde kaybolunacak denli sınırsız olan bu yeni mecra *sanat-sanatçı-sanat eseri* algısını yeniden biçimleyerek, gelenekten aktarılagelen *estetik* kavrayışı da başkalaşma sürecine mahkum kılmıştır. Bu başkalaşım sürecinin işleyişi ve ulaştığı sonuçlar itibariyle Baudrillard, postmodernizmin

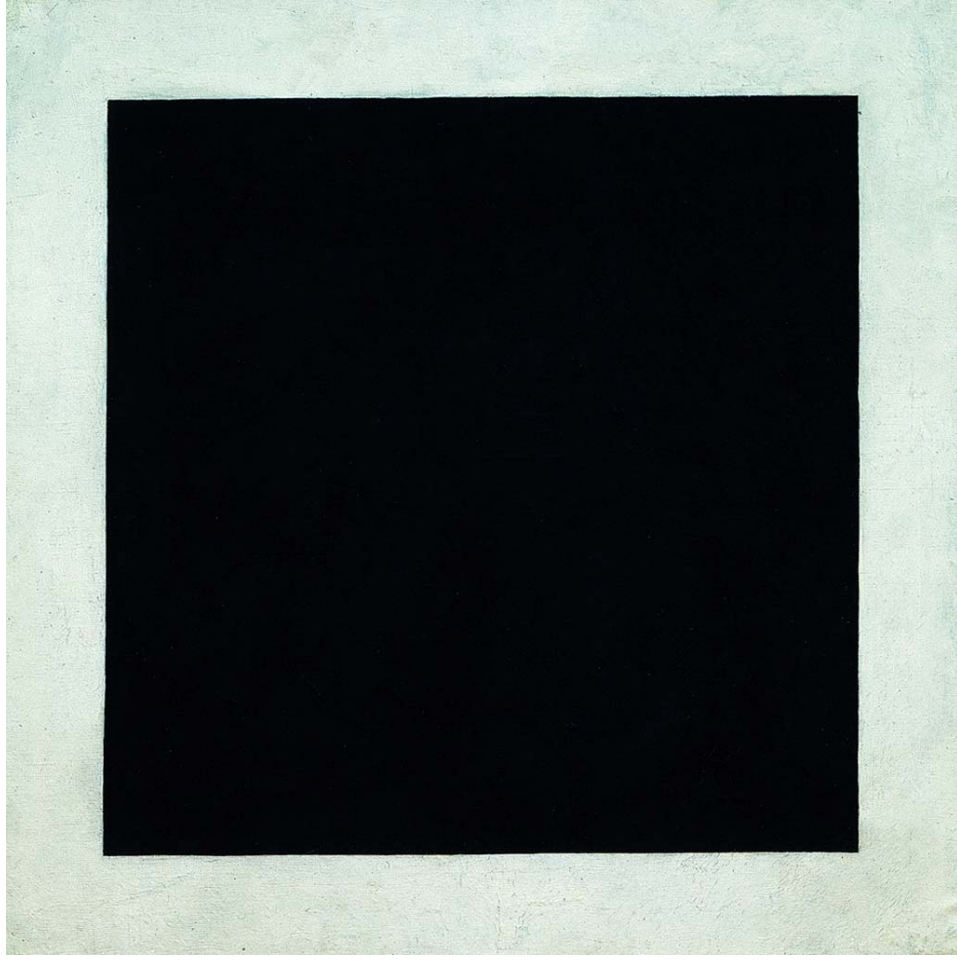
arz ettiği çok kimliklilik dolayısıyla estetik anlayışın uğradığı bir tür erezyondan bahseder. Bu oluşumu *Trans-estetik* olarak adlandırır ve bu kavramla altını çizdiği durumu, her şeyin estetikleşmesi düşüncesine bağlar. Donald Kuspit'in postestetik diye adlandırdığı bu süreci düşünür “sanat kendini aşkın bir ideallik içinde değil, ama gündelik yaşamın genel estetikleştirilmesi içerisinde dağıttı, görüntülerin katıksız dolaşımı uğruna sıradanlığın trans-estetigi içinde yok oldu”<sup>22</sup> açıklamasıyla ifade eder. Bu ifade, herşeyin estetik olabildiği bir evrende güzel-çirkin mevfumunun ortadan kalkması dolayısıyla estetik olanın yerini sıradan olana bırakması biçiminde yorumlanabilir. Dahası Baudrillard, trans-estetikleşme olarak tanımladığı durumdan bahsederken estetik beğeniye ya da algıya dair dolaysız olarak, “*ne temel kural ne yargı ölçütü ne de zevk var artık. (...) Estetik zevk ve yargıya ilişkin hassas terazi yok artık*”<sup>23</sup> saptamasını da öne sürer. Bunu; “*Tek renk bir tabloda bizi büyüleyen şey, her tür biçimin o muhteşem yokluğudur. (Bkz Resim 3) Trans-seksüelde bizi büyüleyen şeyin –hala gösteri halindeki– cinsiyet farkının silinişi olması gibi, bu da her tür estetik söz diziminin –hala sanat halindeki– silinişidir*”<sup>24</sup> açıklamasıyla yaptığı benzetileme aracılığıyla örnekler.

---

<sup>22</sup> Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı, İstanbul-1998, sf. 18

<sup>23</sup> Y.a.g.e. sf. 21

<sup>24</sup> Y.a.g.e. sf. 23



Resim 3: Malevich “Siyah Kare” Tuval Üzerine Yağlıboya, 106.2 x 106.5 cm. [1913] 1923-29 State Russian Museum, St. Petersburg.

Ona göre sanat, “*her şeyin estetik bayağılık düzeyine yükseltilmesi yararına yanılısama arzusunun yitirmiş ve trans-estetik bir hale dönüşmüştür.*”<sup>25</sup> Zira “*yanılısama yaratma gücüne sahip sanat; şeylerin daha üstün bir oyunun kuralına boyun eğdiği*”<sup>26</sup> bir sürecin hükümranlığı altına girmiş ve s-imgesel bir düzenleme ya da aşkın bir hedef olmaksızın, Baudrillard’ın deyişiyle, *entegre devrelerin yanyanalığına benzer katıksız bir yanyanalık*

---

<sup>25</sup> Jean Baudrillard, **Tam Ekran**, çev. Bahadır Gülmez, Y.K.Y. İstanbul-2004, sf. 134

<sup>26</sup> Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı, İstanbul-1998 sf. 18

*içinde* birbirini tekrarlayan bir sistematığı arz eden ve neredeyse matematiksel bir yavanlığa indirgenmiştir. (bkz. Resim 4)



Resim 4. Hans Hofmann, Tuval Üzerine Yağlıboya, 214x133 cm. 1959, Pompeii

Burada üzerinde durulan saptamalar çerçevesinde düşünülecek olursa, sanata ilişkin bir tür *ötekileşme* sorununu tanımlar gibidir Baudrillard. Ancak buradaki ötekileşme Marksist düşünce'deki yabancılaşma kökenli bir 'öteki'lik değildir. Yapılan örnekleme kendi içerisinde bir tür yabancılaşma içermekte olsa dahi, burada 'trans' kelimesinin göndermeli anlamı olarak 'öteki'den bahsedildiği kabul edilebilir durmaktadır. Zira

*trans-estetik, trans-seksüel ya da trans-politik* denildiğinde ötekileş/tiril/miş unsurlardan söz edilmekte olduğu muhakkaktır. Bu çerçevede bahsi geçen unsurlar *trans-form* kavramı mantığıyla ele alınacak olursa, Baudrillard'ın deyişiyle “*ötekiliğin ikili biçimi kesin bir dönüşümü, görünüş ve biçim dönüşümlerinin kesin başatlığı*”<sup>27</sup> ile karşılaşılır. Yani kendi gerçekliğinden sıyrılarak bir başka gerçekliğe büründürülen yapının; örneğin Duchamp'ın gündelik yaşamda sıkça karşılaşılan pisuarı “Çeşme” başlığıyla sanat yapıtı olarak sunması olayında, bir yandan Duchamp'ın estetik değerlere topyekün bir saldırısından bahsedilebilirken diğer yandan Baudrillard'ın her şeyin estetikleş-tiril-mesi savı itibariyle trans-estetikleşmesi, yani öteki olma durumunu kabul edilebilir kılınıyor. Burada ortaya çıkan ikili yapı, devrimci bir yeniliğin kendisiyle çatışması sonucu ortaya çıkardığı –kurgusal?– bir durumu ifade eder gibidir. Bu türden bir yapı içerisinde; yani öteden beri üzerinde durulan *hiper-gerçeklik tarafından simüle edilmiş*, yeniden kurgulanmış bu sistem içerisine de dahil olan her şey (bireyden topluma değin) sistemin ürettiği (amaçlı) öğeler olacaktır elbette. Zira ironik, hayal kırıcı ve manipülasyonlara açık bu durum her tür kuralın yapaylığı yasası üzerine bina edilmiş sanal –zihinde gerçekleşen– gerçekliğe işaret eder. Trans-estetik'te yaşanan yabancılaşma ve yüz yüze gelinen öteki'lik karşısında Baudrillard “*bundan böyle arzunun yasasına değil, kuralın tümünden yapaylığına boyun eğiyorum*”<sup>28</sup> der.

### **1.2.2. Sanatta Metastaz**

Metastaz kavram olarak tıp alanına ait olup *kanserli hücrelerin vücudun diğer bölgelerine sıçraması* anlamını içermektedir. Yapı itibariyle hızla yayılan ve çoğalan bir hareketlilik arz eden kanserli hücre sağlıklı hücreleri de kendine benzetme yeteneğine sahiptir. İşte bu davranışı dolayısıyla metastaz, ilk kez Baudrillard tarafından, günümüz sanatına ve üretme yöntemlerine dair bir eğretileme olarak kullanılmıştır. Sanatın

---

<sup>27</sup> Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı, İstanbul-1998, sf. 178

<sup>28</sup> Y.a.g.e. sf. 178



günümüzde gelmiş olduğu noktayı, hareket dinamikleri ve üretme referansları dolayısıyla değilleyen, hatta sonlanmış olduğunu ifade eden düşünür, sanatsal alanda süregiden üretimi metastaz bir yığılmaya benzetir. Günümüz sanatının, dijital medyumun olanaklarından faydalanmak suretiyle hızla t-üretilmesi ve bu üretimin – neredeyse herkesin sanatçı olduğu bir evrende– yığınlar oluşturmaya başlaması bu benzetilemeyi haklı kılmaktadır. Bu bağlamda sanatsal çalışmanın her yerde giderek çoğaldığından bahseden Baudrillard: “*Sanatın her yerde çoğaldığını görüyoruz. Sanata dair söylem ise daha da hızlı çoğalmaktadır. Ama sanatın ruhu yok oldu*”<sup>29</sup> der. Bu hızlı çoğalmayı ise; “*katıksız biçimde yineleme (totoloji) içinde değil, kendi varlıklarını riske atarcasına güçlerini artırarak ve akıl almaz bir potansiyel güç haline gelerek kendi sınıflarından ötede patlamaya, kendi mantıklarını aşmaya götüren içsel bir metastaz, hummalı bir kendini zehirleme*”<sup>30</sup> biçiminde açıklar.

Kendi içinde evrilerek çoğalan bu yapı üzerine, Lionel Trilling’in de Baudrillard’ın görüşüne koşut duran; “*Sanatın, daha önce eşi görülmedik biçimde yayıldığı, eskiden pek anlaşılmayan ya da itici bulunan sanat biçimlerinin kolaylıkla kabul edildiği, popüler ve ticari sanatın, eskiden üst düzey sanat adı verilen şeyle inanılmaz şekilde yan yana geldiği*”<sup>31</sup> saptaması da bazı gerçeklik dengelerine dair ciddi anlamda değişimler olduğunu ispatlar.

Sanatta metastaz, sanatın trans-estetikleşme süreciyle ortaya çıkan; içerdiği anlam, üretme edimleri ve referansları itibariyle tutturduğu izlek bağlamında simülasyon evreninin yarattığı sonsuz bir döngüdür. Bu döngünün hareket dinamiklerini oluşturan değişkenler arasında gene Baudrillard’ın eğretilene olarak kullandığı viral\* ve fraktal\*\*

---

\* Viral: Virüse değgin; virüse bağlı, virüsten ileri gelen anlamında.

\*\* Fraktal: Sünger, kar tanesi gibi parçalandıkça benzer motifler sergileyen doğal nesnelere verilen ad. Aynı zamanda, kendine benzeme özelliği gösteren karmaşık geometrik şekillerin de ortak adıdır.

<sup>29</sup> Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı, İstanbul-1998, sf. 20

<sup>30</sup> Y.a.g.e. sf. 11

<sup>31</sup> Lionel Trilling, **Sincerity and Authenticity**, Harvard University Press, 1972-Massachusetts USA

kavramları vardır. Bu kavramların metastaz durumla aralarında birinin diğeri gereksindiği bir tür koşullu önerme var gibidir. Zira anlatılagelen hareketlilik parça bütün ilişkisi bağlamında düşünüldüğünde, bir yandan viral bir durumdan, yani virütik bir yayılmadan bahsedilirken, diğeri yandan bu yapının arz ettiği yığılmadan, dolayısıyla metastazdan; öte taraftan da yayılmacı bir politika izleyen sistem dolayısıyla fraktal bir dağılmadan bahsedilir. Baudrillard sistemin kurguladığı bu durumu “*dolaşım ağlarının viral dağılımındaki mantık ne değer mantığıdır ne de dolayısıyla eşdeğerliliğin mantığıdır*”<sup>32</sup> eleştirisiyle, helezonik bir devinim arz eden bu önermeler silsilesinin açmazlarına değinir. Gene de ama, metastaz durumda süregiden bu döngü için düşünür; *şeyler, göstergeler ve eylemler düşüncelerinden, kavramlarından, özlerinden, değerlerinden, göndermelerinden, kökenlerinden ve amaçlarından kurtuldukları zaman sonsuza dek kendilerini yeniden üretirler*”<sup>33</sup> diyerek bu eylemselliğin sınırsızlığına değinir ve “*düşünce çoktan yok olmuşken, şeyler işlemeyi sürdürür; hem de içeriklerini hiç umursamadan işlemeyi sürdürürler. Paradoks da zaten bunların bu koşullarda bu kadar iyi işliyor olmaları durumudur*”<sup>34</sup> açıklamasıyla da sürecin her koşulda nasıl olursa olsun işleyişine devam edeceğini vurgular.

Öteden beri üzerinde durulmakta olan düşünce itibariyle; mecra olarak sanat, varlık nedenini yitirmiş olma durumunda bile tam bir vecd halinde üretimin devam ettiği, hatta kendini dahi yeniden ve yeniden üretmeye devam etmekte olduğu bir durumdadır. Denilebilir ki sanat, egemen sistem tarafından kurgulanmış bir oyunun kuralına boyun eğdiği, hiper-gerçekliğe karşıt hiçbir gerçeklik öner-e-meyen, eski ile yeninin birbirine karışmış olduğu ve yeni olan her şeyi iyi-kötü ayırdetmeksizin içerisine soğurup taşıdığı melez kimliğin içinde eriten; işte bu nedenlerden dolayı önu sonu olmayan bir yığına dönüştüğü bir süreci yaşamaktadır.

---

<sup>32</sup> Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı, İstanbul-1998, sf. 11

<sup>33</sup> Y.a.g.e. sf. 13

<sup>34</sup> Y.a.g.e. sf. 13

### 1.2.3. Yanılsamasını Yitiren Sanat

Anlatılagelen sorunsallar bağlamında düşünülduğünde; sanatın trans-estetikleşmesi ve geç kapitalist süreçle beraber egemen olan hipergerçek evren ve bu evrenin herşeyi kendi devamını sağlamak üzere kurgulaması ki, bunu gerçekleştirmek için özellikle kültür üreten alanları işgal etmesi gibi pek çok ayrıntı, toplamda, sanatın o eski gizilgücünü yitirmiş olduğu gibi bir görüntüyü açığa çıkardığı söylenebilir. Zira günümüzün sanatsal üretimlerine şöyle bir bakmanın, olup bitenleri anlamak adına yeterli olacağı kabul edilebilir durmaktadır. Ancak bu, günümüz sanatını değillemek için dillendirilmiş bir ifade değil, bugünün sanatsal üretimlerinin bildik anlamda '*sanat yapıtı*'na denkliğinin değişik perspektiflerden tartışmaya açık olduğuna vurgu yapmak amacıyla dile getirilmiş bir söylem olarak kabul edilmelidir. Sıkça belirtildiği üzere bugün artık tek başına bir resim eserinden ya da fotoğraf veya grafik yahut heykel yapıtından bahsetmek, birbiri içerisinde eriyip melezleşmiş bu yapıya; neredeyse gerçeği görmemek adına, olan bitene sırtını dönmek anlamına gelir. Zira multidisipliner bir kimlik arz eden bu gerçeklik elbette sanatta görülmeye alışılmış olan o değerler silsilesini tepe taklak etmiştir.

Neredeyse binlerce yıldır, –insan için– olağanüstü öğeler ve keşiflerle yaratılan sanatsal etki, teknolojik gelişmeye bağlı olarak biçim ve içerik değiştirmiş, daha önce ifade edildiği gibi, biçimsel olanakları genişlerken, içerik ve nitelik bakımından alabildiğine yoksullaşmış olduğu söylenebilir. Sanat, izleyiciyi özlemine çektiği spesifik bir dünyayla ilişki kurmaya yönlendirdiği içindir ki, geçmişte en geçerli bir anlatı ve üretim aracına dönüşmüştür. Ancak görülen o ki, günümüze değin yaşadığı evrilme pek çok soruyu da beraberinde getirmiştir. Kültürün popülerleş/tiril/mesi ve sistem için en gözde ticari araçlardan biri haline gelmesi ve neredeyse *Midas'ın Laneti*\* gibi, dokunduğu her şeyi paraya çevirmesi, sanatın bugün gelmiş olduğu noktaya dair önemli ip uçları vermektedir. Bu gerçeklik dolayısıyla kabul edilebileceği üzere ticari bir

---

\* Yunan Mitolojisinde Kral Midas, tanrılar tarafından "dokunduğu her şeyin altına dönüşmesi" lanetiyle cezalandırılmıştır.

metaya dönüşmüş/dönüştürülmüş sanat yapıtı, tıpkı sanat gibi, geçmişte kendisini tanımlamak için kullanılan tüm kriterlerin içi boşaltmış, cilalanıp parlatılarak kurgulanmış ve –miş gibi bir gerçeklikle yaşamına devam etmektedir.

Günümüz sanat ortamı ve üretimlerinden bahsedilecek olursa; bugünün sanat yapıtı estetik bağlamda değerlendirilebilen, kendi iç bütünlüğüne sahip, duygulanımla iletişim kurabilen, nitelik itibariyle anlamlandırma aşamasında göstergeye dönüşebilen ve yeni yankılar yaratarak zenginleşen türden sanatsal üretimden bahsetmek çok da olası görülmemektedir. Bu duruma, sanat yapıtının egemen sistem tarafından –ki buna bugünün sanatsal anlayışı da denilmektedir– sentetik olarak yaratılması ve belleğimizin gereksindiği –sentetik– duygulanımın, sistemin yaşamsal kodlarından birisi olarak kurgulanması sebep olmaktadır. Zira sistem her türden süreci, sonsuza değin yeniden programlanan ve mekanik biçimde birbirine eklenen bir yapıya dönüştürmek suretiyle kendi yaşamsal kodlarını yaratmaktadır. İşte burada Baudrillard'ın “*hemen her şeyin aktüalite ve sonuçlarından ibaret olduğuna, dahası nakde çevrilebilir olma zorunluluğuna*”<sup>35</sup> vurgu yapılabilir. Bu savıyla sanat yapıtı dahil hemen tüm nesnelere kendilerine giydirilen anlamın dışına çıkamıyor oluşlarının, onların ifade gücünü de ortadan kaldırdığını savunan düşünür, bir bakıma, bugün sanata dair yaşanmakta olunan bir tür düş kırıklığına değinir. Artık ona göre, sistemin diğer yapı elemanları gibi sanat da her şeyin estetikleştirilmesi süreciyle bayağılık düzeyine taşınmış, yanılısama arzusunun yitirmiş ve trans-estetik bir hale dönüşmüştür. Buradan düşünürün trans-formal savı üzerinden devam edilecek olunursa;

Trans-ekonomi haline gelen ekonomi, trans-estetik olan estetik, trans-seksüellik olan cinsellik. Metaforun (eğretileme) olabilmesi için ayrımsal alanların ve ayrı nesnelere varlığı gerektiği halde, tüm bunlar artık hiçbir söylemin diğerinin metaforu olamayacağı, çapraz (transversal) ve evrensel bir süreç içinde birbirleriyle kesişirler<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Jean Baudrillard, *L'illusion de la Fin*, Editions Galilée, Paris-1992, sf. 39

<sup>36</sup> Jean Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı*, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı, İstanbul-1998, sf. 14

açıklamasının süregiden duruma açılım sağladığı söylenebilir. Zira ona göre metafor yine de güzeldi, estetikti, farklılıktan ve farklılık yanılmasıyla iyi yararlanıyordu. Günümüzde üretilen sanatsal görüntülerin çoğu video, resim, plastik sanatlar ve görsel-işitsel ya da sentez görüntüler olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Multidisipliner olarak üretilen bu görüngüler çoğunlukla iki boyutlu ekranda sunulan izsiz, gölgesiz, uçucu neredeyse hiçbir kalıcılığı olmayan görsellerdir. Baudrillard'a göre görülecek hiçbir şeyin olmadığı düz anlamda görüntüler olan bu üretimler dolayısıyla günümüz sanatçısı da *görülecek hiçbir şeyin olmadığı görüntü bolluğu üretenlerden*<sup>37</sup> olmaktadır. Bu bağlamda Andy Warhol'un Campbell çorbası kutularını (bkz. resim 5) örnekleyen düşünür;



Resim 5: Andy Warhol, “Campbell Çorbaları” İpekbaskı, 1960

Andy Warhol'un Campbell çorbası kutularından oluşan resminin tek yararı (ve bu çok büyük bir yarardır), tıpkı Bizans ikonlarının (bkz. resim 6) Tanrı'nın varlığı sorusunun –Tanrı'ya inanmaya devam ederek– artık sorulmamasını sağlamaları gibi,

---

<sup>37</sup> Bkz. Y.a.g.e. sf. 23

güzel mi çirkin mi, gerçek mi gerçekdışı mı, aşkın mı içkin mi sorusunun sorulmasına da artık gerek bırakmamasıdır.<sup>38</sup>



Resim 6: Bizans İkonası, Duvar Resmi, Anonim

Bu nedenle yitirilen ilüzyonla birlikte kaybolup giden başkaca değerlere değinen Baudrillard, bu durumu;

Benjamin'in sözcükleriyle ifade etmek gerekirse, kaybolup giden şey; olayın şanı ve 'aura'sıdır. Tarih; şan adı altında, yüzyıllar boyunca atalardan alınan ve torunlara aktarılan, zamanın sonsuzluğu gibi bir yanılsama üzerine oturur. Bu tutku günümüzde anlamını yitirmiş gibidir. Biz artık şan değil, kimlik peşinde koşuyoruz. Bir yanılsamanın izini sürmek yerine, tam tersine, kanıtları (tarihsel anlamda

---

<sup>38</sup> Y.a.g.e. sf. 23

varlığımızı kanıtlayacak her şeyi) biriktirmeyi yeğliyoruz. (...) Oysa eskiden Hannah Arendt'in sözünü ettiği ölümsüzlük adlı olağanüstü bir boyut içinde kaybolmaya çalışıyorduk. Bu Tanrı'nınkine eşdeğerli bir taşkınlıktı. Sonsuzlukla rekabete giren tutku ve merhamet gibi, şan ve ruhun kurtuluşu da çok uzun süre insanların ruhunu ele geçirmeye çalışmışlardır<sup>39</sup>

sözleriyle açıklamaya çalışır.

Geçmişten geleceğe kültürel dokuyu üretip aktaran olarak sanatçı, bugün hala kültürün/tarihin üretilmesi/kaydedilmesi işiyle uğraşı içerisindeyken; egemen erk tarafından manipüle edilerek üretmeye devam ettiğinin belki de farkında ol-a-madan, üretme amaçlarını çoktan aşmış biçimde üretmeye devam etmektedir. Herşeyin başlangıçtaki amacından kurtulmuş biçimde yaşamına devam ettiği bu simülatif evrende Baudrillard "örneğin, ilerleme düşüncesi yok oldu, ama ilerleme sürüyor. Üretime temel teşkil eden zenginlik düşüncesi yok oldu, ama üretim güzelce sürüyor. Üretim, başlangıçtaki amaçları umursamadığı ölçüde hızlanıyor"<sup>40</sup> söylemiyle yaptığı saptamada başı bozuk bir yüzergezer olma durumunu ortaya koyar. Geline bu noktayı, "*Modern tarih ve özgürleştirme sürecine ait bütün olayları (halklar, cinsellik, düş, sanat ve bilinçaltı; kısacası zamanımıza özgü orgie'yi oluşturan herşey) tüm bunların sona ermesi şeklinde algıladık*"<sup>41</sup> biçiminde modernleşme sürecine bağlayan düşünür yaşanan durumu, aşırılığın yarattığı bir tür sarhoşluğa bağlar gibidir. Çünkü üretme ediminin, gerçeklik her ne olursa olsun hızlanarak devam ediyor olması; simgesel ya da aşkın bir hedef olmaksızın, viral bir yayılım mantığıyla ya da metastaz yığılmanın kontrolsüz devinimiyle eşgüdümlü olarak kültürün çoğaltılmaya devam ettiğini gösterir. Elbette bu çoğaltma bir tür tarih üretme değil, tarih üretme benzeşimidir. Zira, "*Biz tarih üretmeyi sürdürdüğümüzü sanırken, aslında tarihin sonunu besleyen toplumsal politik gelişme ve değişime özgü göstergeleri biriktirmekten başka birşey yapmıyoruz*"<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> Jean Baudrillard, *L'illusion de la Fin*, Editions Galilée, Paris-1992, sf. 39

<sup>40</sup> Jean Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı*, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı, İstanbul-1998, sf. 13

<sup>41</sup> Jean Baudrillard, *L'illusion de la Fin*, Editions Galilée, Paris-1992, sf. 40

<sup>42</sup> Y.a.g.e. sf. 40

savunusunu yapan Baudrillard bunu "*radikal bir illüzyon yitiminin belirgin özelliği olarak, kendi kendinden intikam alan bir kültür parodisi. Bunu, tarihin kendi kurtuluşunu, kendi oluşturduğu çöplükteki döküntülerin arasında aramasına*"<sup>43</sup> benzetmektedir.

Anlaşıldığı üzere yaşamın tüm kültürel alanlarında illüzyon kaybından bahseder düşünür. Tıpkı toplumsal, tarihsel, politik, cinsel, düşsel ve bilinçaltına dair şeylerin birbirine karışarak parodik bir ötekileşme yaşaması gibi, sanatsal üretim alanlarının da iç içe geçmek suretiyle birbirine karışmış olmasının yarattığı trans-estetikleşmenin, sanatın yansımalarını yitirmesi durumuna yol açtığı, sanat eserinin artık bildik anlamda bir yapıt olmaktan ziyade simülatif bir mizansene dönüşmesi gerçeğine vurgu yapılabilir.

Dolayısıyla bundan böyle, *imgelem ile yaratılan, sezgisel olan ve hatta biricik bir görüntü sunan* sanat yapıtları üretmek bir yana, kendi yansımamıza dair herhangi bir işaret taşıyan bir sanatın varlığından söz etmek dahi oldukça meşakkatli bir durum arz etmektedir. Buradan doğan boşluğun yerini almak üzere üretilen illüzyonel klişelerin geçmişi ya da geleceğinin, sanatın tanımını kadar belirsiz ve bulanık olduğu muhakkaktır.

---

<sup>43</sup> Y.a.g.e. sf. 45



## 2. BÖLÜM

### SANATIN SONU SORUNSALI

Geride bıraktığımız yüzyılın son çeyreğinde; kimi sanat eleştirmenleri ve düşünürler tarafından, ortaya atılmaya başlanan *sanatın sonunun geldiği* söylemlerinin, tüm dünyada pek çok düzlemde kendisine tartışma alanı bulduğu bilinmektedir. Fredric Jameson'ın da konuya ilişkin tespitine göre bu durum;

Birkaç yıldır geleceğe yönelik felaket ya da kurtuluş kehanetlerinin yerini çeşitli şeylerin sonunun geldiğine dair tersyüz olmuş bir mileneryanizm göze çarpmakta (ideoloji, sanat ya da toplumsal sınıfın sonu; Leninizm, sosyal demokrasi veya refah devletinin 'krizi' vb. vb.): bir arada ele alındığında, belki bunların tümü, giderek daha sık kullanılan terimle, postmodernizmi oluşturuyor. Bu olgunun varlığına ilişkin savlar genel olarak 1950'lerin sonlarına ya da 1960'lı ilk yıllarda başladığı kabul edilen radikal bir kopma veya coupure'un gerçekleştiği hipotezine dayanıyor.<sup>44</sup>

Pek çok sanatçı, düşünür ve eleştirmen tarafından üzerine tespitler yapılan ve teoriler üretilen bu sorunsal, sanatsal üretimin hala –hatta hızlanarak, çoğalarak– sürüyor olması noktasından bakıldığında, tartışma platformunun nasıl belirlenmesi gerektiği hakkında sağlam ip uçları veriyor aslında. Zira üzerine söylem üretmenin ziyadesiyle meşakkatli görüldüğü söylenebilecek bu sürece ne sadece *üreten* cephesinden ne de sadece teorisyen cephesinden değinmenin yeterli olacağı düşüncesi kabul edilebilir görünmemektedir. Öte taraftan çalışmanın bu bölümünde; birinci bölümde olduğu gibi, simülasyon kuramının yaratıcısı olması ve genel çerçevenin bu kuram bağlamında incelenmesi hedeflenmiş olduğundan, Baudrillard'ın tespitleri ve öne sürmüş olduğu tartışmalar esas alınarak, ortaya atılan sorunsala değinilmesi doğru görünmektedir. Ancak Baudrillard'a ve savunusuna geçmeden evvel, düşünürü önceleyen ve aynı sorunsal hakkında çeşitli görüşler öne sürmüş olan bazı teorisyen/eleştirmenlerin söylemlerine de değinmek yerinde olacaktır. Böylelikle *sanatın sonu sorunsalı*'nın

---

<sup>44</sup> Fredric Jameson, **Postmodernizm**, ikinci baskı, haz. Necmi Zeka, Kıyı Yay. 1994-İstanbul, sf. 59

kronolojik bir dizgeye oturtularak Baudrillard'a gelene deęin hangi baęlamlarda nasıl tartıřıldıęı ve bunun dūřunūrūn izleęine yansımalarına da deęinilmiř olacaktır.

Birinci bōlūmde bahsedildięi ūzere, modern dōnemin bařlangıcıyla beraber her alanda ortaya çıkan ūzgūrleřme sūrecinin içerdięi mantık dolayısıyla kūltūr ūretim alanlarında ortaya çıkardıęı çeřitlilięin kendi sınırlarını ařması suretiyle yol açtıęı totoloji, her řeyi içine soęurarak her alana sonsuz bir hareketlilik kazandırmıřtır. Bařlangıçta bu durum –Baudrillard'ın deyimiyle orji– sonu gelmez bir zenginlik arz ediyor gibi gōrūnmūřse de ulařtıęı sonuçlar ya da dięer bir deyiřle ortaya çıkardıęı yeni gerçeklik itibariyle, etkileřime girdięi her alana dair bir tūr son senaryosu ūretilmesine sebep olmuřtur. Tarihten politikaya, toplumdun bireye, felsefeden sanata deęin pek çok alana dair bu tūrden senaryoların çeřitli platformlarda tartıřıldıęı bilinmektedir. Geliřen bu sūre içerisinde sanatın, sanatsal ūretme yōntemlerinin ve bu yōntemlerden birisi olan resmin yařadıęı deęiřime deęinmiř ve hatta belirleyici etkiler yaratmıř olduęu sōylenebilecek eleřtirmen Clement Greenberg'in modernist resme iliřkin dūřūncesi ve etkileri, sūrecin irdelenmesi açısından ūnem arz etmektedir. Elbette ki Greenberg *sanatın sonu* diye bir saptama yaparak bunu ūne sūrmūř bir eleřtirmen deęildir. Ancak eleřtirmenin resme dair radikal deęiřiklikler ūnermiř olduęu ve gerçek sanat olan yapıtı ile sanat yapıtı ol/a/mayana dair kaleme aldıęı makaleleri olduęu bilinmektedir.

Bu noktada altını çizmek gerekirse; arařtırmanın bu bōlūmünde 'Greenberg'in Modernist Resminden Sanatın Sonuna' bařlıęıyla tartıřmaya açılacak olan Greenberg'in *pūr resim* dūřūncesinin, yukarıda ifade edilen iřleyiř dahilinde sanatın sonu sūreciyle iliřkili olup olmadıęı irdelenecektir. Ūte taraftan Donald Kuspit'in kaleme almıř olduęu "Sanatın Sonu" adlı kitap, tartıřtıęımız sorunsala doęrudan deęinen ve konuya iliřkin ūnemli dūřūnceler içeren bir kaynaktır. Baęlamına gereęi gibi oturduęu sōylenilebilecek olan bu kaynaęın sūregelen dōneme dair dūřūnce ve tespitleri de ařaęıda ele alınacaktır. Baudrillard'da iliřkin kısımdaysa, simūlasyon evreni kurgusu içerisinde, dūřunūrūn, sanatın gerçek sanat olmaktan çok sona ulařmıř bir olgunun benzeřim ūzelliklerini tařıyan simūlaklardan oluřtuęunu iddia ettięi yapıtı nasıl tasarımıladıęı tartıřılacaktır.

## 2.1. Greenberg'in Modernist Resminden Sanatın Sonuna

1909–1994 yılları arasında yaşamış olan Greenberg'in Soyut sanatın yayılmasına katkıda bulunduğu ve Soyut Dışavurumculuk hareketinin savunucularından biri olduğu bilinmektedir. (bkz. Resim 7) Onun görüşüne göre resim sanatı soyutlamaya doğru ilerlemektedir. Bu bağlamda sanatın son basamağı onun arındırılmasıdır.



Resim 7: Jackson Pollock Tuval Üzerine Karışık Malzeme, 221x300 cm. 1950, Washington

Saf sanat, Greenberg'e göre, konu, sanatçının kişiliği ile bağlantılar, fırça izleri gibi öğelerden arındırılmış olmalı, ilüzyonlara yer verilmemeli, tuvalin yüzeyi, yani iki boyutluluğu öne çıkarılmalıdır. Bu özellikler, Greenberg'in *geç resimsel soyutlama* \*

---

\* Post Painterly Abstraction'ın Türkçe'de farklı kullanımları vardır. Cevat Çapan ve Sadi Öziş, bu terimi “Ressam sonrası soyutlama”, Bedri Baykam, Hasan Bülent Kahraman ise “Boyasal Resim Sonrası Soyutlama” olarak çevirmişlerdir. Greenberg bu kuramı, ressamın konumundan çok, yüzey ve boyaya ağırlık verdiği için boyasal resim sonrası soyutlama tercih edilmiştir.

(Post Painterly Abstraction) olarak adlandırdığı üretme ediminin, daha önceki dönemde yaygın olan Soyut Dışavurumculuk'tan ayrılması amacını da güder. Öte yandan Fineberg'in<sup>45</sup> aktardığına göre; Amerika Birleşik Devletleri'nde, 1960'lı yıllarda sanat ortamını derinden etkileyen görüşleriyle eleştirmen Clement Greenberg, ikinci kuşak Soyut Ekspresyonist (gesture) resmin kargaşasında kendini göstermeye başlamıştır. Greenberg'in amacının, ressamların uygulayabileceği kurallar sağlayarak resmi yeniden canlandırmak olduğunu ileri süren Fineberg, Greenberg ve onu izleyen sanat profesyonellerinin, sanata, adına Formalizm (Biçimcilik) denilen demirden bir elbise giydirmeye çalışmışlarına dikkat çeker. Geç resimsel soyutlamanın gereklerini “*eski ustaların tablolarından birine bakan, onu bir resim olarak görmeden önce onda ne olduğunu görmeye yönelir. Modernist bir tablo ise önce resim olarak görülür*”<sup>46</sup> açıklamasıyla temellendiren Greenberg, yanılsamacı resmin betimleyici tavrının ötelenmesi gereken bir problematik olduğuna dikkat çeker. Öte taraftan “*Modernist resmin tanınabilir nesnelere betimlemeyi terk etmesi ilke gereği değildir. İlkece terkedilen şey tanınabilir, üç-boyutlu nesnelere yer aldığı türden mekanın betimlenmesidir*”<sup>47</sup> açıklamasıyla da izleyicinin değil resmin gereksindiği bir değişime dikkat çeker.

Bu bağlam dahilinde Greenberg'in önerdiği sanatsal üretme yöntemleri gözetildiğinde anlaşılacağı üzere, kendisinin ortaya attığı herhangi bir sanatın sonu söyleminin olmadığı aşıkardır. Ancak 1930'lu yılların sonlarında kaleme almış olduğu “Modernist Resim” ile “Avangard ve Kitsch” makalelerinde modern dönem resmini tanımlayarak, kendinden önceki resim anlayışını deşillemiş, yeni olanı önermiş ve sanatta kökten bir deşişime, yani geçmiş dönemin sonuna işaret etmiş olduğu

---

<sup>45</sup> Jonathan Fineberg, Art Since 1940: *Strategies of Being*, Laurence King Publishing, London-1995, sf. 154

<sup>46</sup> Clement Greenberg, Modernist Resim: **Modernizmin Serüveni**, Haz. Enis Batur, çev. Doğan Şahiner, Y.K.Y. İstanbul-1997, sf. 359

<sup>47</sup> Y.a.g.e . sf. 359

söylenbilir. Çünkü nihai hedef olarak soyut sanatı tüm akımların buluşacağı bir ortak sonuç olarak gördüğü/önerdiği de bilinmektedir.

Modernizm’i Kant’la başlayan bir özeleştirici eğiliminin şiddetlenmesi olarak gördüğünü belirten Greenberg, *Modernist Resim* adlı makalesinde, eleştirinin yürütüldüğü aracın kendisini ilk sorgulayanın Kant olması dolayısıyla, onun ilk gerçek Modernist olduğunu belirtir. Modernleşmeyi, ilke olarak, eleştirilen şeyin kendi prosedürlerinden geçerek ilk kendini eleştirmesi bağlamında düşünen Greenberg, “özeleştirici hep partik bir sorun olmuş, pratiğe ilişkin olarak gerçekleştirilmiş, asla teorik bir konu olmamıştır”<sup>48</sup> demiş ve modernizm’in özünün, bir disiplinin karakteristik yöntemlerini o disiplinin kendisini eleştirmek için kullanmakta –yıkma amacıyla değil, kendi yetki alanına daha sağlam yerleştirmek amacıyla– yattığını vurgulamıştır. Temelinde Kantçı özeleştirici barındıran bu düşünce, özeleştirinin, sanatların birbirlerinden ödünç alabilecekleri bütün etkileri sanatlardan temizleyeceğini ve böylelikle sanatların saflaştırılacağını ve bu saflıkta kendi bağımsızlıklarının olduğu kadar kalite standartlarının da garantisini bulacaklarını savunmaktaydı. Böylelikle biricik ve indirgenemez olana ulaşmayı hedefleyen ve kendisine özgü işlemlerle, kendisine has etkilerin neler olacağını belirleyerek, bunun sağlayacağı açılımla özgünleşecek yeni resim, Greenberg’e göre; gerçekçi, yanılsamacı sanattan, sanatı gizlemek için gene sanatı kullanarak, aracı gözlerden saklayan sanattan uzaklaşarak dikkatleri *saf sanata* çekecekti. Zira modernizm, resmin biçimlendirme yöntemlerinin sınırlayıcı koşullarını ve bir resmin resim olmaktan çıkıp keyfi bir nesne haline gelmeksizin sonsuzca geri itilebileceğini böylelikle anlamıştı. Sanata şahsına münhasır bir kimlik sunduğu söylenebilecek bu durum, tanımlanabilir imgeler içermeyen resmi özgür ve özgün kılacaktı. Ancak burada, 1890 yılında duyurulan Simgeci Manifestoda Maurice Denis’in “*Unutmayalım ki resim –bir savaş atı, çıplak bir kadın ya da herhangi bir konunun ifadesi olmasından önce– belli bir düzene göre yerleştirilmiş renklerden*

---

<sup>48</sup> Clement Greenberg, *Modernist Resim: Modernizmin Serüveni*, haz. Enis Batur çev. Doğan Şahiner, Y.K.Y. İstanbul-1997, sf. 361

*ibaret düz bir yüzeydir*<sup>49</sup> tanımlamasının Greenberg'in resim tanımını öncelediği anımsanmalıdır.

Anlatılagelen veriler kabul edildiğinde ortaya çıkan görüntü, sanat tarihinde resimden çok tasvir üretilmiş olduğudur. İfade olanaklarını tasvirten alan resim anlayışına karşı olan Greenberg gene de “*geçmiş sanat olmasaydı, eski mükemmellik standartlarını sürdürme ihtiyacı ve dürtüsü olmasaydı, Modernist sanat diye bir şey olmazdı*”<sup>50</sup> saptamasıyla geleneğe hak ettiği payeyi vermiş; “*sanatta geçerli olan tek tutarlık, geçmişte olduğu gibi şimdi de estetik tutarlıktır ve kendisini yöntemlerde ya da araçlarda değil sonuçlarda gösterir*”<sup>51</sup> diyerek estetik değeri belirleyen unsurun salt görsel etki olduğuna gönderme yapmıştır. Resim 8’de görünen Willem De Kooning eseri



Resim 8: Willem De Kooning, Tuval Üzerine Yağlıboya, 175.3 x 200.7 cm. 1955, N.Y.

---

<sup>49</sup> Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Sanat Akımları**, Sel Yayıncılık, İstanbul-2008, sf. 31

<sup>50</sup> Y.a.g.e sf. 363

<sup>51</sup> Clement Greenberg, **Modernist Resim: Modernizmin Serüveni**, çev. Doğan Şahiner, Y.K.Y. (1. Baskı) İstanbul-1997, sf. 361

salt resme örnek teşkil edebileceği, yani tamamen görsel etkiyi amaçlayan yapıt; yüzeyde algılanan bir derinlik duygusuna sahip olsa dahi tanımlanabilir bir mekanı önermeyen yapıyı sunduğu/hedeflendiği söylenebilir. Modernist resim, amaçladığı bu değerlerle, ortaya koyduğu saf sanat düşüncesine hizmet eder. Bu durum dolayısıyla yeni sanatın eskisinden, bilgisi olsun olmasın herkesin hakkında bir şeyler söyleyebileceği kadar farklı olması ve uygulama ya da beğeni normlarından özgür olması beklenir.

Ancak yeni sanatın normlarının ulaşmaya çalıştığı özgürlük ne olursa olsun gene de kendi içinde bir tutarlılık ve disiplini gereksiniyordu. Zira *“bir disiplinin normları ne kadar ayrıntılı ve esash tanımlanırsa, bu normlar özgürlüğe o kadar az izin verir (“özgürleşme”, avant-garde ve modernist sanatla ilgili olarak çok yanlış kullanılan bir sözcüktür)”*<sup>52</sup> diyerek saf sanata (modernist resme) dair sınırlılıklara değinen Greenberg, bu sınırlılıkları *“görsel sanatın kendisini görsel yaşantıda verilmiş olanla sınırlayıp diğer yaşantı düzenlerinde verilmiş hiçbir şeye gönderme yapmaması gerektiği, tek gerekçesini (anlayış düzeyinde) bilimsel tutarlılıkta bulan bir nosyon”*<sup>53</sup> olarak saptar. Saf boyasal etkilerle kotarılan bir resmi hedefleyen bu düşünsel yapının kuramsal bir zemine doğru kayan bir görüntü sunması üzerine Greenberg, modernist sanatın teorik açıklamalar vermediğini, teorik olanakları ampirik olanaklara dönüştürdüğünü ileri sürmüştür. Zira modernist sanatta, Rönesans’a ya da akademik sanata kıyasla programatik olan çok daha az şey bulunduğunu savunmuş ve modernistlerin yaptıkları şeyin çelişkinin terimlerini tersine çevirmek olduğunu vurgulamıştır. Bu suretle denilebilir ki; modernist resim, yaratılan diyalektik gerilim ile biçimlerin düzenlenme ilkesi doğrultusunda ortaya çıkan bireysel bir gerçekliktir.

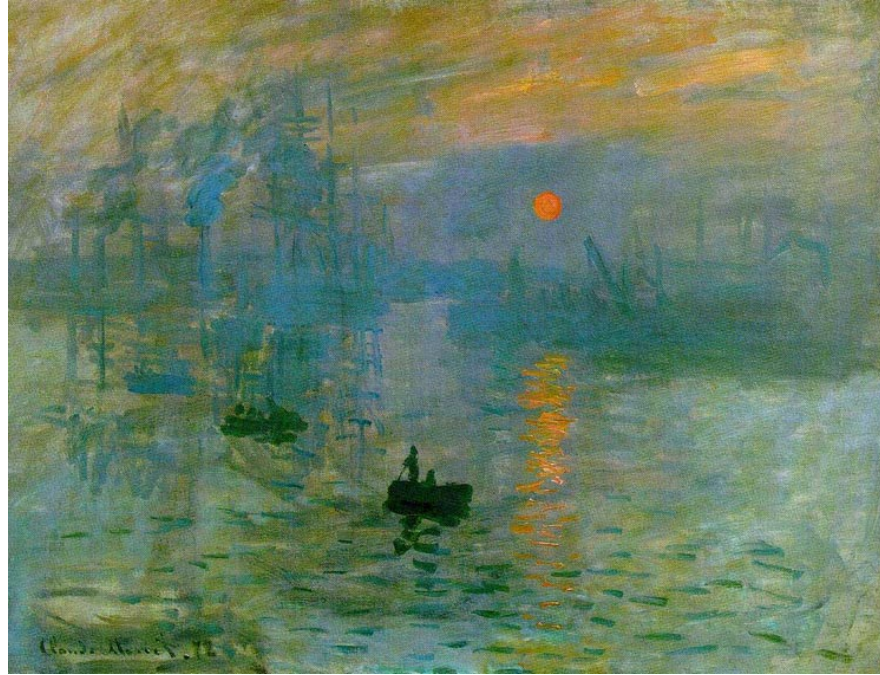
---

<sup>52</sup> Y.a.g.e. sf. 360

<sup>53</sup> Y.a.g.e. sf. 361



Modernizm her ne kadar eski geleneğin çözülmesi ve dağılması anlamına gelebilirse de diğer taraftan onun devamı olduğu da kabul edilebilir. Ancak burada – izimler döneminde Romantizmin peşi sıra gelişen İzlenimcilik’e (*impressionism*), resmi gelenekten tam anlamıyla bir kırılmayla ayıran, hatta salt resim düşüncesinin temellerini teşkil eden bir akım olarak değinilmesi gerekmektedir. Tunalı’ya göre<sup>54</sup> İzlenimcilik’le beraber ışığın, bir ‘araç değer’ olmaktan kurtulup başlıbaşına bir değer olarak anlaşılması, (...) her şeyden önce ışığın, reel bir ışık olarak anlaşılması belirgin bir önem arz eder. Bu bağlamda reel ışığın renk tayflarından faydalanan sanatçı doğayı titreşen bir ışık ve renk armonisi olarak algılamaya başladığı için artık konturları görmez. Biçimler ışık içinde eriyip renklere bölünür ve klasik anlamda perspektif resim yüzeyini terkeder. İzlenimcilikle beraber resim sanatı geleneksel bütün kurallardan sıyrılır. Resim 9’da da görüleceği üzere üçüncü boyut, yani gerçeklik yanılsaması sorunsalı da önemsizleşir.



Resim 9. Monet “Gündoğumunda Alınan İzlenim” Tuval Üzerine Yağlıboya 48x63 cm. 1872, Fransa

---

<sup>54</sup> Bkz. İsmail Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi. İstanbul-1992, sf. 49



Böylelikle izlenimci anlayışla resim, iki boyutlu bir yüzey resmi haline gelir. Buradan çıkarsanacağı üzere resmin saflaş/tırıl/ması projesinde resmin bir yüzey boyamaya indirgenmesi aslında yeni bir çözümleme yaklaşımı değildir. Hatta bağlam itibariyle modernist resmin izlenimci resmin ışığıyla aydınlandığı da ileri sürülebilir. Çünkü Greenberg'in de belirttiği üzere *“modernist sanatın kökleri geçmiştir. Ve sona erdikten sonra da sanatın sürekliliği içinde anlaşılır olmaya devam edecektir.”*<sup>55</sup> Buna ek olarak belirtilmesi gerekir ki; altı çizilen gerçeklikler dikkate alındığında ve sorun yalnızca resim yapmaktan ibaret olduğu vakit Greenberg'in de dediği gibi *“sınırların bilinçle seçilip yaratılması gerekir. Modernizmin ısrarla üzerinde durduğu şey bu bilinçlilik, yani sanatın sınırlayıcı koşullarının bütünüyle insana ait sınırlar olması gerektiğidir.”*<sup>56</sup> Sanatçının özgür üretme olanakları bağlamında düşünüldüğünde modernizmin sanatı sanat için kullanması Greenberg'e göre modernist sanatın gerçekliği tüketim kültürüne karşı bir tür direnme yolu olması idi. Modern sanat ona göre, içinde bulunup anlamaya çalıştığımız dünyanın koşullarını incelemek için bir araçtı.

Başlangıçta bu amaçla yola koyulan modernist resim, önce de vurgulanmış olduğu üzere tüm sanatların modernleşeceği düşüncesini bünyesinde barındırmaktaydı. Ancak bugün, sanat tarihine ve günümüz sanat ortamına bakıldığında sürecin tam da umulduğu gibi devam etmemiş olduğu görülmektedir. Kabul edilebilir ki modern dönemin yarattığı etki kısa süreli olmuş ve Greenberg'in tüm sanatların saflaşacağı düşüncesi gerçekleşmeden süreç postmoderne doğru evrilmiştir. Bu durum elbette ki soyut sanatın sonu olmamış, o da sanatsal üretme yöntemlerinden birisi olarak sanat tarihsel sahnede kendi yerini almıştır.

Modernist süreçte saf sanatın yaygınlaşması ve hedeflediği hakimiyet alanına yerleş/ebil/mesi amacıyla yapılan yayınlar yeni sanatsal anlayış için önemli referanslar

---

<sup>55</sup> Y.a.g.e. sf. 362

<sup>56</sup> Y.a.g.e. sf. 362

teşkil etmekteydi. Bu sayede yeni olan yüceltilip olumlanırken geleneksel olanın tarihsel sürekliliğinin kesilmesi, biçimlendirici tasvir sanatının geride bırakılması gereğinin kanıksanması için çalışılıyordu. Zira entelektüel bireyin aydınlanması için harekete geçen Greenberg *Avangard ve Kitcsh* adlı makaleyi kaleme alarak uluslararası bir entelektüel elitin yaratılmasını hedeflediği söylenebilir. Çünkü ona göre “*bayağı (kitcsh), Batı Avrupa ve Amerika'nın halk yığınlarını kentlileştiren ve evrensel okur-yazarlık denilen olguyu gerçekleştiren endüstri devriminin bir ürünüdür.*”<sup>57</sup>

Sürekli değişip dönüşen kültürel bir yapı olarak Kitcsh, Batı'da yaşanan kentleşme sürecinde değişik geleneksel dokuların birbiri içinde eriyip kaynaşmasına olanak sağlayan, entelektüel olamayan, fakat entelektüelin edimlerini taklit ederek onun gibi görünen ve ancak özünde bayağı bir karakter barındıran unsur olarak tanımlanabilir. Modernist dönemde değillenen ve kültürün kusurlu tarafı olarak görüldüğü söylenebilecek olan Kitcsh üretim, yukarıda behsedilen entelektüel elitin yaratılması hedefi için bir tür risk teşkil etmekteydi. Greenberg işte bu düşünceden hareketle sanat olanla olmayanı birbirinden ayıran *Avangard ve Kitcsh* makalesini yayımladı. Bahsi geçen makalede de değindiği üzere, ona göre modernizm sürekli değişip gelişen kitcsh kültürüne karşı gelmek için uyum yaratmak durumundadır. Sandler'e<sup>58</sup> göre Greenberg bu düşüncesini Kant'ın estetik görüşlerine dayandırır. Kant, estetik dünyasını sosyal ve moral sorunların ötesinde bir yerde görmektedir. Ona göre, sanatın sant için yapıldığı, estetik değere yönelmiş bir insan yeteneği bulunmaktadır. Bu nedenle Formalizm paradigması, kalitenin yalnızca kişisel deneyimle neden sonuç ilişkisi bulunduğu inanmaktadır. Greenberg'e göre kaliteyi, kişisel deneyim belirlemektedir. Bu belirleme, aklın kusursuz çerçevesi içinde biçimsel elementlerle çalışarak mükemmele ulaşmak, çalışma tutkusunu malzemeye yöneltmekle olasıdır. Bu Kantçı yaklaşıma göre sanatın kalitesi uluslararasılık, evrensellik ve aşkınlıkla ilişkilidir.

---

<sup>57</sup> Clement Greenberg, *Avangard ve Kitcsh*, çev. Mehmet Yılmaz, Felefenin Sanatı Sanatın Felsefesi, Ütopya yay. Ankara-2004, sf. 251

<sup>58</sup> Irving Sandler, *Art of the Postmodern Era: From the Late 1960s To the Early 1990*, Harper Collins Publishers, New York-1996, sf. 3

Greenberg aynı adlı makalesinde avangardın ve kitschın sınırlarına değinerek sanat çevresinde daha yüksek bir bilinç oluşturma yoluna gitmeye çalışmış ve biçimin kapsamına giren tüm çeşitliliklerin sorgulanmasını sağlamaya çabalamıştır. Bu bağlamda Avangard sanatın kendini kentlileşen halk yığınlarından uzaklaştırması, arzu edilen entelektüel elitin oluşturulması için doğru bir adım olacaktı. Zira Greenberg “azların doğruları çoklarca paylaşılır. İlkinkilerin bilinçli olarak inandıklarına sonrakiler batıl olarak inanırlar. (...) Kitleler, sınıfsal düzeyi ne olursa olsun, partronlarının kültürüne ilgi ve hayranlık duyarlar”<sup>59</sup> düşüncesiyle, geniş halk kitlelerinin ancak bu şekilde öncünün peşine düşeceğini ortaya koymuştur. Böylelikle hem modernist resim için gerekli pazar oluşturulacak, hem de bu yeni pazarın gereksinimi karşılanacaktı. Ayrıca bu durum Greenberg’in savunduğu salt resim düşüncesi ya da diğer deyişle geç resimsel soyutlama anlayışının yaygınlaşmasına hizmet edecekti. Tüm bu süreç dahilinde gerçekleşen sanatsal d/evrimde sanatçı ise; Greenberg’in saptadığı üzere, “Toplumdan tümüyle uzaklaşan öncü şair ya da sanatçı, sanatın yüksek düzeyini, hem daraltarak hem de tüm göreceliklerin, çelişkilerin ya çözüldüğü ya da yanı başında durduğu bir mutlağın ifade edildiği noktaya çıkararak sürdürmenin yolunu aramıştır.”<sup>60</sup>

Sanatın arılaşması, hedeflenen elit entelektüel kitlenin yaratılması ve halkın bu kitlenin takipçisi olması düşüncesi yeni bir tür toplum eleştirisini de beraberinde getirmiştir. Zira “*The Stuation at The Moment*” başlıklı yazısında<sup>61</sup> eleştirinin en önemli işlevlerinden birinin pek çok küçük akımın arasından ana eğilimi çekip çıkarmak olduğunu söyler. Greenberg’e göre ana akım soyuttur ve soyut, yüksek sanatı da temsil etmektedir.

---

<sup>59</sup> Clement Greenberg, **Avangard ve Kitsch**, çev. Mehmet Yılmaz, Felesefenin Sanatı Sanatın Felsefesi, Ütopya yay. Ankara-2004, sf. 257

<sup>60</sup> Y.a.g.e. sf. 247

<sup>61</sup> Clement Greenberg, The Essays and Criticism: Perceptions and Judgements: ***The Stuation at The Moment*** ed. John O’Brian, 1939-1944 Universty of Chicago Press, Chicago-1988, sf. 192-196

Sanatçının kaygısının malzemenin olanaklarını değil de bilincin süreçlerini ve kavramlarını betimlemek olduğu modern dönemde, yaşanmakta olan kültürün değişimi adına yaratılan hareketin, bünyesinde barındırdığı yeni eleştiri ile arzu ettiği yeni kültüre ulaşma yolunda meşakkatli bir yolculuk göze alınmıştır. Zira üretilmekte olan bu yeni kültürün büyük kitleler tarafından hemen kabul görmesinin mümkün olmadığı yadsınacak gibi durmamaktadır. Çünkü yaygın yerleşik kültürün, yerini yeni olana bırakması uzunca bir süreci, bir tür evrilmeyi arz eden bir gerçekliktir. Bu bağlamda Greenberg'in de söylediği üzere;

Kitleler gelişim sürecindeki kültüre her zaman az ya da çok ilgisiz kalmışlardır. Fakat bugün bu tür kültür gerçekten ait olduğu kimselerce –egemen sınıf– terk edilmektedir. (...) Toplumsal tabana dayanmayan, sürekli bir gelir kaynağı bulunmayan bir kültür gelişmez. (Öncü'nün durumundaysa, bu gelir, (öncünün) koptuğunu sandığı, fakat altın göbek bağıyla daima bağlı kaldığı o toplumun egemen sınıf içindeki kalburüstü (elit) kimselerce sağlanıyordu. Şimdiyse bu seçkinler gittikçe azalıyor. Yaşayan kültürü yaratanlar öncüler olduğuna göre, yakın gelecekte kültürün yaşaması tehlikeye düşmektedir.<sup>62</sup>

Anlaşılabileceği üzere, modernist dönemde kültürün üretilmesi süreçlerinin karşı karşıya olduğu durumların ele alındığı ve yeni olanın kendine yaşam alanı bulabilmesi için gereksindiği olmazsa olmazların vurgulandığı bu söylem, bir yandan öncünün kültür üretme erkine sahip olma durumuna değinirken öte yandan varoluşunun paraya dayalı kaçınılmazlığına değinmiştir. –Tam da bu noktada paranın devreye girmesiyle sistemin egemenliğine boyun eğdiği söylenebilecek olan öncü kendi gerçekliğini sorgulanır hale getirmektedir.– Kitleler, egemen sınıf (kalbur üstü elit) ve öncü arasında bulunan bağın varlığının yaşamsal olduğu kadar yokluğunun da ölümcül olabileceğine dikkat çeken Greenberg'in<sup>63</sup> '*gelecekte kültürün yaşamasının tehlikeye düşüceği*' ifadesiyle dolaylı olarak belirgin olmayan bir sona değindiği söylenebilir.

---

<sup>62</sup> Y.a.g.e. sf. 250

<sup>63</sup> Y.a.g.e. sf. 250

Greenberg'in aksine Donald Kuspit ise modernitenin başlattığı hareketlenmenin hızla sanatın sona doğru evrildiğini, hatta postmoderniteyle beraber sanatın sonunun geldiğini ifade eder.

## 2.2. Kuspit'te Sanatın Sonu Düşüncesi

Donald Kuspit "Sanatın Sonu" adlı kitabında uzun uzadıya ele aldığı sanatın sonu sürecinin kaynağını, bilinçdışının terkedilmesi olarak ortaya koyduğu saptamayla işaretler. Aynı eserinde<sup>64</sup> Kuspit, Romantizmle beraber başlamış olan bilinçdışının keşfini sanatın esin kaynağı olarak görür ve *bilinçdışı kültürünün çöküşü*'nü sanatın sonuna dair bir tür milad olarak, sonun başlangıcı olarak niteler. Romantik sanatın renk, enerji ve gizem gibi dinamiklerinin Amerikan Soyut Dışavurumculuğu anlayışına – Greenberg'in deyişiyle geç resimsel soyutlamaya– aktarılarak daha da dinamikleştiğini, böylece "cezbedici sanat" adı verilen şeyin doyuma ulaştığını ifade eden Kuspit, böylelikle hem bilinçdışı kültürünün, hem modern sanatın, hem de sanatın sonunun geldiğini iddia eder. Şöyle ki,

bilinçdışı ortadan kaldırıldığında sanat ilham kaynağını kaybeder –gerçekten de öyle olur çünkü bilinçdışı daima sanatsal canlılığın kaynağı olmuştur (Platon, en iyi eserlerinde demonik bir çılgınlığın kendine ilham verdiği söz ederek bunu doğrulamıştır; o ve Aristoteles, bir şeyin sanat olması için duygusal açıdan ikna edici olması gerektiğini düşünüyorlardı)– ve böylece dekadansa karşı son kozunu da yitirmiş olur.<sup>65</sup>

Avrupa Romantizmi'nden Amerikan Soyut Dışavurumuna doğru gerçekleşen bu hareketle *dekadans*\*a karşı direnişin ortadan kalktığını ifade eden Kuspit, sanatın sonu tartışmasını Modernizm, Postestetik ve Entropi nirengi\*\* içerisinde sürdürür. Sanatı,

---

\* Çöküş (Türk Dil Kurumu Sözlüğü)

\*\* Üçgen, bir alanı üçgenlere bölme işi (Türk Dil Kurumu Sözlüğü)

<sup>64</sup> Bkz. Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, Metis, (2. Baskı) İstanbul-2006

<sup>65</sup> Y.a.g.e. sf. 104

Modern Dönem resim ve diğer sanatsal üretimler düzlemine indirgeyerek ele alan Kuspit, sanat eserine hem nitel ve nicel olarak, hem de biçim-içerik bağlamında tespitler yaparak yaklaşır. Tespit ettiği sorunsalların ortaya koyduğu görünümün yukarıda anılan başlıklara isabetli biçimde oturduğu söylenebilir. Zira tartışılan ana sorunsal başkaca söylemlerle ifade edilse de, sanatın sonu konusuna dair atıfta bulunan çoğu kimsenin anlam düzleminde buluşmakta olduğu iddia edilebilir durmaktadır.

Sanatın sonuna ilişkin emarelerin ziyadesiyle görüldüğü ve hatta temellendirildiği modernizmin her alanda yarattığı özgürleşmenin sanatsal yaratıcılığa ve sanat eserine yansımalarına değinen Kuspit bunu sanatın entropik hali olarak tanımlar.

Entropi kelime anlamı itibariyle dağınım, evrenin düzensizlik ve yozlaşma ölçüsü, her hangi bir sistemin evrenle birlikte düzensizlik ve tesirsizliğe doğru olan eğilimi<sup>66</sup> gibi anlamları içermektedir. Ayrıca felsefi düşünce sistemlerinde de bir entropi yaklaşımı bulunmaktadır. Örneğin Budha, "Bileşik olan herşeyin eninde sonunda çözüleceğini, dağılacağını" söyler. Budha'ya göre bu durum, evrensel bir yasadır ve istisnası yoktur.

Öte taraftan Adem Genç'in aktardığı üzere bir termodinamik terimi olan Entropiye göre evrendeki herşey olasılığı az olan bir durumdan olasılığı en yüksek olan bir duruma doğru sürekli bir akış içindedir. 'Kapalı bir sistemin düzensizlik derecesini ifade eden bir ölçüttür.'<sup>67</sup>

Entropi yasasındaki "evrensel düzensizliğe gidiş" olgusunu Kuspit, bu düşünce sistemi çerçevesinde ele alarak sanatsal düzleme taşımış ve sanat üretimlerini bu bağlama oturtarak tartışmaya açmıştır. Ancak sanatın entropik durumunu örneklerle detaylandırmadan önce Kuspit'in, bu bağlam dahilinde Modernizme ve modernist dönem sanatına dair saptamalarına değinilmesi gerekli durmaktadır.

---

<sup>66</sup> www.entropi.net / erişim Eylül 2009

<sup>67</sup> Adem Genç, **Antropi (Entropy) ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir-2003, sf. 115

### 2.2.1. Entropikleşen Modern Sanat

Birinci bölümden de anımsanacağı üzere, sanatın daha önce eşi görülmedik biçimde yayıldığı, her türden sanat biçimlerinin kolaylıkla kabul edildiği, popüler ve ticari olan sanatın, üst düzey sanat adı verilen şeyle yan yana gelebildiği gibi detaylardan bahsedilmişti. Sanatın gündelik yaşamla ilişkisini de belirleyen bu durumun günümüzde ulaştığı noktaya bakıldığında, hiç de yadsınacak bir yanı olmayan bir görüntü arz eden bu gerçekliğin modernizmin sanatta yarattığı bir tür travma olduğu düşünülebilir. Entropik bir görüngü sunduğu iddia edilebilecek olan bu gerçeklik içre üretilen sanat yapıtının beslendiği kaynağa benzemesi de olası görünmektedir. Zira modernizmin başlangıcından günümüze değin, birbirini red ya da kendini yadsıma suretiyle ortaya çıkan her türlü sanatsal üretme biçiminin sonsuz bir özgürlük ve umursamazlıkla aynı mecrayı paylaşmakta oldukları da gündelik yaşamda göz önünde duran bir gerçekliktir. Greenberg'in tüm sanatların saflaşması savunusundan sonra Kuspit ve Baudrillard da ise bu durumun yol açtığı çok kimlikliliğin sonucunda ortaya çıkan bir tür düzensizlik ve yozlaşmadan bahsedilir.

Kuspit, Sanatın Sonu adlı kitabının daha başlangıcında sorunsalın göbeğine oturttuğu modernizmi tartışmaya açmak maksadıyla; Yirminci Yüzyıl Sanatı'nı yeniden düşünmek için gerçekleştirilen "Modern Başlangıçlar" sergisini ele alır. Gerçekte geleneksel bir mirası olan resimlerin böylesi kavramsal bir düzeye indirgenmesi durmundan rahatsız olan dönemin önemli ressamlarından olan Frank Stella bu sergi için, Kuspit'in aktardığı üzere, "*Modern Başlangıçlar*' yerine *Mastürbasyon İlhamları*' adı da verilebilirdi" diyordu. Devamında da "*bu sergi ne yeniden değerlendirme, ne de yeniden yorumlama yapıyor; tek yaptığı, yaygınlaşan moda ya uyup koleksiyonun içinde barındırdığı büyüklük, deha ve eşsizlik düşüncelerinin meşruluğunu ortadan kaldırarak (...) koleksiyonun ruhuyla oynama*"<sup>68</sup> olduğu düşüncesini savunan Stella'nın, sanatın popülerleştirilmesi çabalarının ona vereceği zarara değindiği söylenebilir. Stella'nın dikkat çektiği bu durum, Modernizmle beraber diğer kültür alanları gibi sanatın da

---

<sup>68</sup> Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, Metis, (2. Baskı) İstanbul-2006, sf. 18-21

popülerleş/tiril/me modasının kontrolü altına girmesi gerçekliği olarak değerlendirilebilir. Zira;

Stella'ya göre 'Modern Başlangıçlar' sanatı popülerleştirmeye çalışır, bunu da sıradan birşey olarak, estetik bir keşif değil de eğlence olarak göstererek başarır.” Modern Başlangıçlar Trilling'in de belirttiği üzere, modern sanatı manevi açıdan postmodern olarak göstermeye çalışır, çünkü söz konusu sergi, üst düzey ve gizemli, esrarlı bir sanatı popüler ve aşık göstermeye, popüler ticari sanatı ise üst düzey göstermeye çalışarak aralarındaki farkı yok etmeye amaçlar; öyle ki artık sanatın var olması için hiçbir neden ya da ihtiyaç yokmuş gibi görünmeye başlar; böylece her tür sanat “önemliymiş gibi görünür ve sanat eşi görülmedik (ve hiç de eleştirel olmayan) bir biçimde yaygınlaşır. Sanatta ciddiyeti belirlemek için hiçbir ciddi kriter kalmadığından herkes kolaylıkla “ciddi sanatçı” haline gelebilecektir.<sup>69</sup>

Böylelikle modern dönemin özgürleştirici sürecinin, sanatın tüm alanlarını hemzemin hale getirerek tam bir farksızlık içre yan yana sunduğu ve dolayısıyla eskiden “Yüksek Sanat” adı verilen şeyin artık var olmayan bir evren kurguladığı söylenebilir. Öyle ki, yaratılan bu kurgusal evren, “*‘yüksek sanat’ terimini kullanmanın, seçkinci, dışlayıcı, erişilmez bir olgudan, günlük olgulardan farklı birşeyden, bu yüzden de kendi kendine ayrıcalık bahşeden ve günlük yaşamın dışında kalan birşeyden söz etmek anlamına gelir oldu*”<sup>70</sup>ğu düşüncesini tartışılmaksızın kabul edilebilir kılmıştır. Oysa Stella'ya göre modern sanatı insanlar, yerler ve şeylere ilişkin bir anlayışa, yani gündelik yaşamın sıradan tözüne indirgemek, onun yaratıcı canlılığını ve eşsizliğini inkar etmek anlamına gelmekteydi. Ona göre sanatın, kimi zaman kendi kalkış noktasını oluşturan insanları, yerleri ve şeyleri estetik açıdan aştığının inkar edilmesi modern sanatı ne demek istediğini anlamadan sıradanlaştırmak demektir.

‘Yüksek Sanat’ düşüncesinin yerini alan yeni sanat anlayışını, izlenen popülerleştirme politikası dolayısıyla sanatın ticari bir düzleme taşındığını da

---

\* Burada günlük yaşamın anlamından kasıt, yaşamı sürdürmek ve bünyevi trajikliğinin sırf günlük olmasından kaynaklandığını umursamadan, onun içinde, artık elden ne gelirse, serpilmek, büyümek, gelişmek... D.Kuspit

<sup>69</sup> Y.a.g.e. sf. 24

<sup>70</sup> Y.a.g.e. sf. 18



vurgulayan Stella, “Bir modern sanat mağazası, modern sanat müzesinin yerini almaya kalkıyor. Öyle ki ‘Modern Başlangıçlar’ Macy’s mağazasının haftalık promosyonlarıyla yarışmaya başladı”<sup>71</sup> ği gibi yorumlar yapar. Kuspit’e göre Stella, “böylesine ağır yorumlarla modern sanatın ticaret aracılığıyla ne kadar aşağılandığını vurgular. – ticari değerler ile sanatsal değerlerin bilmeden de olsa birbirine karıştırılması etik bir hatadır – bu da sanatın can çekiştiğinin göstergesi”<sup>72</sup> olduğuna dikkat çeker.

Herkesin kolaylıkla “ciddi sanatçı” haline gelebileceği bir toplumsal yapıda artık Greenberg’in –sanatın devamı için– hedeflediği elit kitlenin yaratılması çabaları gereksinim dışı kalmıştır. Böylelikle toplumsal tabana yayılan sanat Kuspit’e göre,

topluma mal edilerek gizlice zehirlenmiştir; başka bir deyişle, ticari değerine yapılan vurgu ve üst sınıfların eğlence aracı olarak görülmesi sanatı bir tür toplumsal sermayeye dönüştürmüştür. Sanat, sıradan olanın içine girerek benzersizliğini yitirmiştir. Sanatçı olmak için bir “kavram”a sahip olmanın yettiği inancı da sanatı aşındırmıştır; söz konusu inanç, sanatçı kavramının da sanat kavramının da açık anlamını yitirdiğini gösterir.<sup>73</sup>

Yargının yerine yargılayıcı olmayanı koymayı amaçlayan ve edindiği kavramsallık ile yeni bir varoluş alanı kazandığı söylenebilecek modern sanat, artık sıradan gerçekliğin, yani modern zamanlarda hergün karşımıza çıkan insanların, yerlerin ve şeylerin yeni bir temsili olarak görülmekteydi. Kuspit’in deyişiyle yani aslında şarap yine o eski şaraptır ama bu kez pırıl pırıl parlayan yeni bir şişede sunulmaktadır. Böylelikle eskiyle yeniyi özdeş hale getirerek toplumsal tabana yayıldığı söylenebilir bu durumun sanatı entropik olmaya doğru hareketlendirdiği söylenebilir. Sanatın entropik olma durumu ya da diğer bir deyişle entropik olarak yorumlanması, sanatsal tasarımın kapalı bir sistem olarak değerlendirilmesiyle mümkündür. Zira entropi “kapalı sistemlerde yer alan ögelerin belli durumlarda bulunabilme olasılığının derecesi olarak

---

<sup>71</sup> Y.a.g.e. sf. 18

<sup>72</sup> Y.a.g.e. sf. 18

<sup>73</sup> Y.a.g.e. sf. 24

*tanımlanmaktadır.*<sup>74</sup> Aynı kaynağa göre entropi, özellikle dış dünya ile madde ve enerji alış-verişi olmayan kapalı sistemler için geçerlidir ve Adem Genç'e göre<sup>75</sup> sanatsal tasarım süreçlerini kapalı bir sistem olarak incelemek olasıdır. Çünkü, tasarım (özellikle resim), dört nokta ile sınırlı bir alan içinde gerçekleştirilen bir olgudur. Belli etkiler yaratmasına karşın dış dünya ile somut bir enerji alış-verişi yoktur. Kapalı bir sistem olarak düşünülen tasarım olgusunda çeşitli plastik öğelerin belli durumlarda bulunabilme olasılıkları vardır. Örneğin bir kare içerisinde yer alan bir dairenin çapı karenin bir kenarından küçükse, yani, karenin kenarları daireye teğet durumda değilse, bu dairenin kare içinde, farklı yerlerde bulunabilme olasılığı sonsuzdur. Ancak "mutlak denge" (=sıfır entropi "örnek birinci bölümde görseli bulunan Malevich'in "Siyah Kare"si) ya da equilibrium (mutlak denge) içinde, bu dairenin bir tek yerde bulunma olasılığı vardır. Kuşkusuz bu karenin ortasıdır. Nitekim "equilibrium"un gerçekleşebilmesi için daire ile kare arasındaki alan karşıtlıklarının düzenliliği gerekmektedir. Bu iki durum antropinin en uç noktalarını belirler; kare içindeki dairenin tek olasılığı antropinin en düşük derecesi, sonsuz olasılığı ise antropinin en üst derecesini karşılar. Anlaşılacağı üzere sanatsal tasarım olarak yapıtın, içerdiği sistematik düzen oranına göre entropik olma durumu değişmekte olduğu, ve fakat entropinin sıfır olma olasılığının zayıf olduğu görülmektedir. Adem Genç'e göre bir rastlantı sonucu ya da kasıtlı olarak gerçekleştirilen bu düzensizlik izlenimi içindeki tasarımlarla, mekanik düzensizlik ve geometrik düzen. Yani nokta, çizgi, yüzey gibi plastik öğeler bu dil içinde belirleyici bir niteliğe kavuşur. Geleneksel resmin anlatımcı, betimleyici yöntemleri geometrik esasları, perspektif bütünlüğü ve uzam organizasyonundaki kutsal düzen giderek kristalize olmuş ve yerini düzen

---

<sup>74</sup> Ayhan Songar, **Sibernetik**, İ.Ü. Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Biyofizik dersleri, Temel Matbaa, İstanbul-1980, sf. 48-54

<sup>75</sup> Adem Genç, **Antropi (Entropy) ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir-2003, sf. 114

adacıklarından oluşan bölük pörçük bir yaşantının simgesel yansımaları olarak tasarım sürecinde kendisini göstermeye başlamıştır.<sup>76</sup>

Gündelik bilincin tek meşru bilinç haline gelmesi dolayısıyla yitirildiği söylenebilecek bireysellik ve gerçeklik duygusunun keşfedilmesini sağlayan estetik deneyimin ortadan kalkması da gene modern döneme rastlar. Kuspit'in tespitine göre *“modern sanat, ciddi anlamda “öteki alan” değil, yabancı bir kılıf altındaki tanıdık toplumsal alandır. (Sanatın paradoksu da korunabilmesi için topluma mal edilmeye muhtaç olmasıdır; ne var ki kurumsallaşması –yani aslında tümüyle sosyalleşmesi– onun estetik etkisini nötrleştirmek için yapılan bilinçdışı bir girişimdir.)*<sup>77</sup> Böylelikle estetik kaygıdan uzaklaş-tırıl-an sanata ortaya koymak için geriye bir tek şey kalıyordu: düşünce! Paul Klee'den de anımsanacağı üzere<sup>78</sup> sanatın artık görüneni değil görünmeyeni, yani düşünceyi ortaya koyduğu zaten bilinmektedir. Bu bağlamda sanatın yeni bir gerçeklik önerisinde bulunduğu düşünülebilir. Gene de ama belirtilmesi gerekir ki Kuspit bu durumu, yani estetiğin ötelenmesi durumunu estetiğin kötülenmesi olarak yorumlamakta ve estetik yoksunluğunu gerçeklikten uzaklaşmaya bağlamaktadır. Çünkü estetik açıdan gerçeklik ona göre *“diyalektik bir biçimde, kimisi çözülmüş kimisi çözülmemiş gerilim ve çelişkilerle dolu sorunlu, bölük pörçük, sonsuz bir süreç olarak görülür; söz konusu süreç bize gerçekliğe yönelik bir kavrayış kazandırır; insanın kendi dönüşümünü ve yeniden denge konumuna gelmesini ancak bu kavrayış sağlar.”*<sup>79</sup> Bu bağlamda dahilinde düşünüldüğünde estetiğin yitimi gerçekliğin yitimini de beraberinde getirmekte ve gerçekliğin yitirilmiş olması da sanatın gerçekliğini sorgulanır hale sokmaktadır.

---

<sup>76</sup> Y.a.g.e sf. 115-116

<sup>77</sup> Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yay. (2. Baskı) İstanbul-2006, sf. 29

<sup>78</sup> Bkz. Paul Klee, **Çağdaş Sanat Kuramı**, Çev. Mehmet Dünder, Dost yay. Ankara-2006.

<sup>79</sup> Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, Metis, (2. Baskı) İstanbul-2006, sf. 29

### 2.2.2. Estetiğin Kötülenişi ya da Postestetik

Estetiğin kötülenişini *Postestetik* kavramıyla ifade eden Donald Kuspit postestetikleşme sürecini yaratıcı edimin özü olan estetiğin reddedilmesine bağlarken, estetiğin reddinin yüksek sanattan sanat olmayan şeye doğru geri gidişe yol açtığını savunur. Postestetik saptamasını Duchamp ve Barnett Newman üzerinden örneklendirerek aktaran Kuspit bu kavramı Duchamp'ın anti-estetik kavramı üzerine oturtur. Sanat eserinin anti-estetik olması gerektiğini savunan Duchamp'a göre estetik duygu engellenmiş duygudur. Zira onu asıl ilgilendiren sanat eserinden çok, sanat eserini yaratan yaratıcı edimin kendisidir. Kuspit'in aktardığı bilgiye göre Duchamp yaratıcı süreci, *“sanatçının eserleri gerçekleştirmek için verdiği mücadele bir dizi çaba, acı, memnuniyet, ret ve kararlardan oluşur; bunlar da en azından estetik düzlemde tümüyle bilinçli yapılamaz, yapılmamalıdır da. Estetik düzlemde olmak demek, bu bilinçsiz mücadeleye –tamamen kişisel yaratıcı sürece– duyarsız kalmak”*<sup>80</sup> olarak tanımlar.

Estetik duygunun yaratıcı süreç için yetersizliği fikrinden hareketle sanatçının ancak bu durumdan kurtulması suretiyle gerçek sanat yapabileceğini savunana Duchamp'a göre sanat eserinin hiçbir estetik çekiciliği olmamalıdır. Sanatçı, gelecek nesillerin kendisini alkışlaması adına kendini kısıtlamamalıdır. Malzemesini oluşturan tutkuları ve acıları mümkün olduğunca iyi bir biçimde aktarmaya çalışmalı, sonra da her şeyi kendi akışına bırakmalıdır. Söylenebileceği üzere bildik anlamda estetik doktrinlerin güdümü doğrultusunda üretilen sanatı reddeden Duchamp üretimin matematikselliğinden kaçınmaya çalışmakta idi. Zira bu matematiksellik, yani estetik değerlerin tam da olması gerektiği gibi kurgulanarak sanat ürününe; yani bir resme büründürülmesi sanatı ticarileştirmekteydi. Zira Duchamp' göre;

Sanat eseri tamamen ticarileştiğinde –yani meta kimliği estetik kimliğe tam bir üstünlük elde edip onu kendi içinde erittiğinde ve böylece pahalı bir yapıta

---

\* Osmoz: az yoğun ortamdan çok yoğun ortama enerji harcamadan geçiş... bu bağlamda 'estetik osmoz' sanat eseri ile izleyici arasında var olduğu sayılan etkileşim olarak kullanılmıştır.

<sup>80</sup> Y.a.g.e. sf. 35

eleştirellikten uzak bir biçimde estetik önem hatta manevi değer bahşedildiğinde– sanat eserleri gündelik el ürünleri haline gelerek Duchamp’a göre “yaratıcı edim”in özünü oluşturan ‘estetik osmoz’u tersine çevirmektedirler. Estetik osmoz\* sanat eserlerinde insanlara birşey anımsatmasını ve ilgi çekmesini sağlar, hatta ve hatta onları yaratır. “eylemsiz durumdaki madde”yi, izleyicinin sanat eseri diye adlandıracağı bir olguya –“izleyiciyi eleştirel açıdan tepki vermeye iten bir olguya”– dönüştürür.<sup>81</sup>



Resim 10: Marcel Duchamp “Çeşme” Hazır Nesne, 1917

Bağlam itibariyle savını, sanatın, sanat eseri olarak resmin ticarileşmesi, yani yapıta bahşedilen bedelin kendisinin sanatsal değerini aşması gerçeğine dayandırdığı söylenebilecek olan Duchamp bu nedenle estetiği değil yaratıcı düşünceyi sanat sayıyordu. Estetiği değilleyerek yeni bir sanat önerisi sunan Duchamp, estetik osmoz olarak adlandırdığı tanımı “boya, piyano ya da mermer gibi eylemsiz bir madde aracılığıyla (...) sanatçıdan izleyiciye doğru bir aktarım faaliyeti”<sup>82</sup> diye tanımlıyordu. Bu bağlamda düşünüldüğünde –elbette Duchamp’ın kendi üretimleri de göz önünde bulundurularak– sanatçı sanat olarak hazır malzemeyi sunuyordu. (Bkz. Resim 10) Zira

---

<sup>81</sup> Y.a.g.e. sf. 30

<sup>82</sup> Y.a.g.e. sf. 30

ortaya konulan malzemenin kendisi ve arkasındaki düşünce izleyiciyle buluştuğu anda sanat yapıtı oluyordu. Duygu ile düşüncenin, tutku ile zihnin birbirinden ayrılması sürecine dayanan postestetik yapı Duchamp’a göre, düşünce ile ortaya konan aktarımın aslında malzemeyi sanat haline getiren temel yaratıcı edimdir –ya da malzemeyi sanat haline getirmek için gereken duygusal emektir. Malzeme, aracıya dönüşerek analistin (sanatçının) yerini alır. Her bir sanat eseri deyim yerindeyse sanatçının kendi kendisiyle karşılaşmasını, yani sanatçının malzemesi aracılığıyla duygularının yeniden yaşayıp, yeniden düzenlediği analitik bir seansı temsil eder.<sup>83</sup>

Sanat olan şey ile olmayan arasındaki farkın öteden beri anlatılan modern yaratıcılığın özü gibi görülen farksızlaştırma edimiyle bulanıklaştırılan postestetik süreç (Duchamp’ın referansı ile) –bulunmuş– hazır nesneyi sanat yapıtı olarak sunar. (Bkz. Resim 11).



Resim 11: Marcel Duchamp “Şişe Tutacağı” Hazır Nesne, 1914

---

<sup>83</sup> Bkz. Y.a.g.e. sf. 31

Kuspit hazır nesnenin aynı anda hem gündelik ürünler hem de şık birer sanat eseri olarak görülebilir olup olmadığını sorgulamaktadır. Duchamp'a göre hazır nesnelerin çifte kimliği vardır. Hazır nesnelere, tıpkı "Şişe Tutacağı" adlı eserde olduğu gibi; Duchamp'ın ruhunun yaratıcı edimi sonucu yüce sanat şaheserlerine dönüşen ev aynı zamanda toplumsal açıdan işlevsel ürünlerdir. Öte yandan gündelik yaşamdaki işlevlerini korumakta ve yaratıcı bir gözün bakışıyla ya da zihinde hazır nesneye dönüş/ebil/mektedirler. Zira "Andre Breton'a göre hazır nesneye "sanatın itibarı ve statüsü" verilir verilmez kaçınılmaz olarak estetik duygu yaratır. (...) Breton'a göre; Duchamp'ın sıradan bir nesneyi sanat eseri olarak ilan etmesi o nesneyi aristokrat bir nesneye dönüştürerek alt sınıftan üst sınıfa atlatmış olur."<sup>84</sup> Sanat eserinin sınıfsallığına da yeni bir boyut getirdiği söylenebilecek olan bu durumda hazır nesne, el yapımı, daha doğrusu, geleneksel el sanatı ürünü sanat nesnesi ile aynı düzeye getirilmektedir, böylece el yapımı sanat eseri herhangi bir nesneye dönüşür. Yüksekte olan şey aşağıya indirilmekte, olağanüstü olan olağanlaştırılmakta, farklı olan aynılaştırılmakta olduğunu ifade eden Kuspit, değerlerin böylesine tersine çevrilmesi daha da ironic olduğunun özellikle altını çizer. Çünkü ona göre hazır-nesne salt zihinsel emekle üretilirken sanat nesnesi hem fiziksel hem de zihinsel emekle üretilmektedir.

Duchamp ve Newman'a göre sanat eseri artık anti-estetik, Kuspit'in ifadesiyle postestetik durumdadır. Yani estetik değerinden tamamen yalıtılmış, arındırılmıştır. Duchamp ve Newman "farklı biçimlerde de olsa, güzel sanatların sonunun geldiğine işaret ediyorlar ama güzel sanatların izleri yaşamaya devam ediyor. Büyük olasılıkla da edecek"<sup>85</sup> diyen Kuspit'e göre sanatı anlamak için çaba sarf etmeye gerek kalmayacak, çünkü anlaşılacak pek bir şey olmayacak ya da sanat gündelik terimlerle anlaşılabilir hale gelecektir. Yeni bir estetik tavır gibi görünen Postestetik –anti-estetiğin düşünüldüğü biçiminde– ironik bir biçimde estetiğe karşıt bir şeyden ya da alternatif bir ironik estetikten ibaret olmadığına dikkat çeken Kuspit bunu, Duchamp'ın kendi

---

<sup>84</sup> Y.a.g.e. sf. 38.-39

<sup>85</sup> Y.a.g.e. sf. 44

ifadesiyle, “*estetiğe karşı iradi bir kayıtsızlık içindedir, yani neredeyse estetiğin gerçekliğini yadsımaktadır*”<sup>86</sup> biçiminde aktarır. Durum itibariyle hazır-nesne yapıt olarak artık güzel sanat eseri değeri –hatta sanat eseri değeri bile– taşımayacak, ilk buldukları zaman neydiyseler o olacaklardır... (Bkz. Resim 12)



Resim 12: Marcel Duchamp “Bisiktet Tekeri” Hazır Malzeme, 1913

Aynı anda hem sanat olması hem de olmaması nedeniyle hazır-nesnenin sabit bir kimliği olmadığını ileri süren Kuspit, hazır-nesnenin izleyiciyi daima kandırıldığını ve izleyicinin kendisine getirdiği yoruma üstün geldiğini; bu özelliğiyle de hiçbir toplumsal değeri olmadığı özellikle vurgular. Yaratıcı düşünce yordamı ve bulunmuş nesne aracılığıyla ortaya konulan sanat yapıtı, kavramsal olanın maddi tezahürüdür. Kendine yüklenilmek istenilen anlamı taşıdığı alt başlıkla ileten yapıt, (ki resim 5 ve 6’da görünen Duchamp eserleri yüklendikleri alt başlıkla dahi anlamsal bir gönderge arz etmemektedirler) Kuspit’in görüngübilimci Mikel Dufrenne’den aktardığı üzere, “*kendini ancak duyuşsal mevcudiyette gösterir, bu da bizim onu estetik bir nesne olarak*

---

<sup>86</sup> Y.a.g.e. sf. 45



*anlamamızı sağlar.*"<sup>87</sup> Bu bağlamda kendi paradoksunu yaratan eser üretimsel yöntemleri ne olursa olsun izleyici tarafından estetik algı sürecine indirgenmek suretiyle alımlanmaya çalışılmaktadır. Kuspit'in de ifade ettiğine göre "*izleyici eserin içsel niteliklerini ortaya çıkarıp yorumlayarak eserin dış dünyayla bağlantısını sağlar.*"<sup>88</sup> Denilebilir ki, bu anlamlandırma süreci izleyicinin öznel duyguları aracılığıyla gerçekleşir. Burada izleyicinin, karşı kaşıya olduğu yapıtı, resim ya da hazır-nesne oluşuna göre farklı bilişsel ya da duyuşsal algı süreçleriyle değerlendireceği esası, eserin yarattığı auranın estetik bağlamda olup olmayacağını belirlemez. Çünkü "*izleyici estetik yargılarda bulunurken öznel duygularını mantığa büründürme eğilimindedir.*"<sup>89</sup> Bu durumda belirleyici olan ise Kuspit'in deyişiyile 'ham sanatın' kavranıp yorumlanabilmesini sağlayan izleyicinin kültürel altyapısıdır. Greenberg'e göre öteki deneyimlerden ayrı olarak, duyuşsal deneyimlerimizin artırılmış hali olan estetik deneyim, işte bu kültürel donanımın belirlediği hem sanat eserini hem de ona ilişkin bilinci belirler. Bu bağlamda düşünüldüğünde, postestetik sürecin reddettiği estetik ve estetik deneyimin eksikliği, modernist sürecinin rotasını değiştirdiği sanatın ve sanata ilişkin tüm üretimlerin entropik hale gelmesine ve ortaya çıkan bu durumun sanatın sonu düşüncesinin yaygınlaşmasına yol açtığı iddia edilebilir. Zira Kuspit; Stella'nın sert ve alaycı bir dille yaptığı eleştirinin sanatın postestetik karakterini tanımlayarak sanatın sonunun geldiğini ima etmek olduğunu; ve fakat bunun artık sanat eseri üretilmeyeceği anlamına da gelmediğinin altını çizer. Sanat eserinin varlığını sürdürmeye devam edeceğini, ancak bunun önemli bir insani kullanımları olmayacağını da ekler. Yani sanat artık kişisel özerkliğin ve eleştirel özgürlüğün gelişmesine katkıda bulunmayacak, bireyi yerleşik değerlere uyumlu olmaya çağıran ve böylece bireysellik üzerinde baskı yaratan toplumsal süperego ve içgüdülere karşı egoyu güçlendiremeyecektir.<sup>90</sup> Benzer biçimde

---

<sup>87</sup> Y.a.g.e. sf. 50

<sup>88</sup> Y.a.g.e. sf. 34

<sup>89</sup> Y.a.g.e. sf. 35

<sup>90</sup> Bkz. Y.a.g.e. sf. 30

Sanatın (postmodern) sonuna işaret eden Lowry'nin belirttiği üzere postmodernitede sanat bir eğlencedir. “Böylece sanat, sanatı sanat kisvesi altında toplumsal hizmet veren bir nesne değil, sahiden sanat yapan özelliğini yitirir.”<sup>91</sup> Ancak modern sanatı tamamen estetikten yoksun ya da anti-estetik saymak da yanlış bir genelleme içerisine almak olacağı da muhakkaktır. Zira Kuspit'in de vurguladığı üzere “*ister Soyut Dışavurumculuk'ta olsun, ister Egon Schiele, Pablo Picasso, Hans Bellmer ve Lucian Freud'un figüratif temsillerinde olsun, gerçekten de gizliden gizliye trajik olan bir estetik modern sanat vardır*”<sup>92</sup> der ve Newman'ın ortaya attığı modern sanatın dürtüsünün güzelliği yıkmaya yönelik bir arzu olduğu açıklamasını **postestetik modern sanat** olarak düzeltir.

Anti-estetikleşme ya da postestetikleşme sürecini tanımlarken Duchamp ve Newman üzerinden örneklerle hareket eden Kuspit, üretimsel anlamda birbirine benzemeyen bu iki sanatçıya ilişkin;

Her ne kadar Newman'ın resimleri Duchamp'ın hazır-nesnelere farklı olsa da, resmin “zihnin hizmetinde” olması, yani “düşünsel bir ifade” olması gerektiği konusunda onun da Duchamp'a katıldığını belirtmekte yarar var. Newman ‘modern sanat soyuttur, düşünseldir’ diye yazar. “Modernizm sanatçıyı ilk ilkelere geri döndürmüştür. Sanatın duygusal ve yapay ‘güzelliğin’ değil, düşüncenin, önemli doğruların ifadesi olduğunu öğretmiştir.” (...) Söz konusu ayrım popüler sanat ya da grup sanatı ya da Theodor Adorno'nun söylediği gibi, hafif sanat tarafından yapılır. Sanat, düşünceyi ifade etmez; fikir ile ifade arasındaki farkı ortadan kaldırarak onları estetik deneyimde birleştirir.<sup>93</sup>

Bu bağlamda Kuspit Duchamp'ın hazır-nesne'sinin başarısız bir estetik deneyim olduğunu savunur. Onun, yani eserin estetik dönüşümünün engellenmiş olduğu noktasına değinerek Duchamp'ın bunu gözden kaçırdığını söyler ve “*Duchamp'ın sanat eserini, son kertede sanat eserine ve yaratıcı edime yönelik dokunaklı bir alaydan ibaret*

---

<sup>91</sup> Y.a.g.e. sf. 31

<sup>92</sup> Y.a.g.e. sf. 47

<sup>93</sup> Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, Metis, (2. Baskı) İstanbul-2006, sf. 48

olan hazır-nesneye çevirmesi onun nihilist kötümserliğinin en açık ifadesi”<sup>94</sup> olduğunu vurgular. Sonuç itibariyle Kuspit “Büyük Cam” kırılıp da Duchamp parçaları yeniden birleştirdiğinde eser kendi kendini tamamlamıştır, bu da yapıma amacının hiçbir zaman tam olarak gerçekleşmeyeceğini teyit etmektedir”<sup>95</sup> biçiminde eleştirerek sanatçının anti-estetik düşüncesi bağlamında gerçekleştirdiği üretimsel faaliyeti yetersiz bulur.

Gerçekliğe yönelik bilincin kökten değiştiği, postestetik görüngüsel bakımdan ortaya konulan sanatın sahici bir şey gibi görüldüğü ve dolayısıyla artık herkesin kolaylıkla sanat üretebildiği, hatta kelimenin tam anlamıyla sanatçı olabildiği günümüz sanatının arz ettiği bu dağınım dolayısıyla entropik olduğunu ileri süren Kuspit postestetik modern sanatın yaratıcı ama yetersiz olduğunu savunur.

### 2.2.3. Postestetikten Entropiye

Güzelliğe karşı –gerçekliği yansıtmadığı için– kırgınlık duyulması, güzelliğin yadsınması ve fakat bunun sonucunda da tek yönlü, estetik açıdan yetersiz bir sanatın ortaya çıkması postestetik sanatın belirleyici özelliğidir ki Kuspit ortaya konan eseri kolay kolay sanat denemeyecek bir şey olarak tanımlar.<sup>96</sup> Çünkü ona göre sanat duysal olanla bilişsel olanın diyalektiği ile mümkündür. Bunu Kuspit Hegel’den alıntılıyarak şöyle aktarır:

Sanatın işlevi, doğruluğu duysal olanı sanatsal biçimlerde ortaya çıkarmak ve bizlere (duyu ile akıl, olan ile olması gereken, arzu ile görev arasındaki) çelişkinin uzlaşmasını sunmaktır. Bu nedenle sanat, amacını kendi içinde, tam da bu ifşa ve sunma sürecinde taşır.” Hegel’in söylediği gibi, “sanatın güzelliği ve mükemmelliği... biçim ile konunun kaynaşıp birleşme... ölçüsüne bağlı olacaktır.”<sup>97</sup>

---

<sup>94</sup> Y.a.g.e. sf. 40

<sup>95</sup> Y.a.g.e. sf. 37

<sup>96</sup> Bkz. Y.a.g.e. sf. 47

<sup>97</sup> Y.a.g.e. sf. 50

Buna ek olarak belirtilmeli ki, Hegel'e göre bütün sanat dalları, ideal içerik ve duyuşsal ya da imgesel (imaginative) biçimleniş arasında uygunluk sağlama zorunluluğundadır. Yani yukarıda anılan kaynaşık birleşme durumu tüm sanatların değeri ve anlamı için şarttır. Çünkü ona göre sanat bu ideal içerik ve biçimin kusursuz biraradallığından müteşekkildir. Böylelikle ulaşılan sonuç (estetik anlamda) ideal güzeldir.<sup>98</sup>

Oysa postestetik sanatta estetik anlamda güzellik kaygısı yitirilmişştir. Yalnızca biçim ve ifade önem arzeder. Biçim konu için bir tür konstrüksiyon, bir tür iskele, ya da konunun ilan edilebileceğı bir platform olarak görülür. Kuspit'in de ifade ettiğı üzere *“postestetik bakış açısına göre, konu biçimdir, yani konuyu estetik açıdan değıştirmeye ya da ‘yeniden biçimlendirmeye’ yönelik herhangi bir girişim yanaltıcı olarak görülür. Konu kendi adına konuşur, bu da postestetik sanatçı için yeterli bir ‘sanatsal’ ifadedir.”*<sup>99</sup> Konunun biçime ve dolayısıyla nesneye indirgendiğı, sanatçının yalnızca tespit yapan ve sunan kişi olarak dahi yeterince sanatçı sayıldığı bu gerçekliğin, “kurmaca sanat”ı yaygın ve makbul anlayış haline getirdiğı söylenebilir. Oysa Hegel yukarıda anılan eserinde: *“...sanat, nesnelere bağımsız bırakırken, arzu, kendi amaçları için onları kendine uydurur, hatta yok eder. Tersine, sanatsal derin düşünme, bilimsel zekanın kuramsal düşünmesinden, nesnelere bireyselliğine dikkat çekmesiyle ayrılır; onları tümel düşüncelere ve kavramlara indirgemekle uğraşmaz”*<sup>100</sup> derken sanatsal düşüncenin biçime indirgenerek direk olarak sunulamayacağına dikkat çekmek ister. Greenberg de bu indirgemeciliğe benzer biçimde değinerek, bilimsel indirgemeciliğin incelemek ve kullanmak adına gerçekliğı katlettiğini ve her ikisinin de, en azından estetik bir bakış açısına göre, acımasız birer suistimal olduğunu ileri sürer.<sup>101</sup>

---

<sup>98</sup> Nejat Bozkurt, **Sanat ve Estetik Kuramları**, Ara yayıncılık, İstanbul-1992, sf. 136-138

<sup>99</sup> Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, Metis, (2. Baskı) İstanbul-2006, sf. 52

<sup>100</sup> Y.a.g.e. sf. 51

<sup>101</sup> Bkz. Y.a.g.e. sf. 51

Dönem anlayışı itibariyle kötülünen ve dışlanan estetik (ki sanat eseri yaratma süreci estetik bir süreç değildir) sanatsal yaratma süreci ya da sonucuyla ilgili bir süreç değildir. Zira sanatsal yaratma süreci Duchamp'a göre akıldışı psikodinamik bir süreçken, Newman için ilk yaratıcı süreçtir. Estetik adı verilen epifani'nin (klasik Yunanca *epifaneia*, bir şeyin anlamı veya özünü anlamak veya ayırımına varmak demektir.) özünü oluşturan duysal mevcudiyet ve hazzın sanat eseriyle ilgisi yoktur; sanat eseri daha derin olduğu farz edilen süreçlerinde ölümlü olduğunu hatırlatan bir tür simgedir.<sup>102</sup> Ortaya koydukları yaratma/sunma edimlerini kültürel referanslara bağlamak suretiyle meşrulaştırma yoluna giden bu sanatçıların öne sürdükleri tespitlerin sonucu olarak ortaya çıkan;

Akıl ile duyu arasındaki ayırım modern sanatın başına bela olmuş, onu içinden çökerten bir yarılmaya yol açmış, sonunda da yok etmiştir. – modern sanat hiziplere ayrılmış, bunların hepsi kontrolden çıkmış, birbirinden bağımsız olarak yayılmıştır. Her ne kadar bu durum müthiş bir özgünlüğe yol açarak başlangıçta yaratıcılığı kamçulamış olsa da sonuçta görünüşe göre salt akıldan (kavramsal sanat ya da idea sanatı denilen sanat) ve duysallıktan (Greenberg'in ışık-gölge sonrası soyutlama adını verdiği şey) oluşan bir sanat çıkmıştır ortaya.<sup>103</sup>

Bu bağlamda modern sanat tarihine entropinin egemen olduğunu öne süren Kuspit, modern sanatı giderek yaratıcı damarın acizliği gibi görünmekte olduğunu, hatta modern sanatın yaratıcı imgelem ve yaratıcı sezgiyle –imgelemi güçlü sezgi de diyebiliriz– neredeyse hiçbir ilgisi kalmadığını savunur. Yaratıcı imgelemin yerini toplumsal çıkarların tatmin edilmesi almış ve de bu tatmin çoğunlukla söz konusu çıkarların duygulanımsal titreşiminden ve varoluşsal anlamlarından –insani boyutlarından– yalıtılmış<sup>104</sup> olduğunu da vurgular. Anlaşılacağı üzere entropi, sanatı sıradan bir günlük olgu haline getirmekte, diyalektiği olmayan bir yapma etme tarzına indirgemektedir.

---

<sup>102</sup> Bkz. Y.a.g.e. sf. 55

<sup>103</sup> Y.a.g.e. sf. 56

<sup>104</sup> Y.a.g.e. sf. 56

İndirgendiği bu sistematik dolayısıyla postestetik sanatta düşüncelerin henüz ham olduğunu belirten Kuspit, düşünsel ve duygusal açıdan sindirilmemiş olan sanattan, ortada sanat denilebilecek hemen hiçbir şeyin olmadığından söz eder. Nüanslar ve inceliklerin gözden çıkarıldığı, her şeyin sadece mesajda gizli olduğu bir yapıdan bahseder ki; *“bu mesaj da zaten kendi kendini haklı çıkarmaktadır, içinde taşıdığı toplumsal hakikat anlayışı dahilinde yeni bir kurallara uyma ve basitlik çağrısında bulunmaktadır.”*<sup>105</sup> Hatta mesajın ne denli basitse o kadar iyi olduğu savunulur. Çünkü basit *“bir mesajın kitlelere iletilmesi diyalektik açıdan karmaşık bir mesajın iletilmesinden daha kolaydır. İdeolojik sanatta –tabi buna hala sanat demek mümkünse– düşünceler slogan haline, bir nevi pankart haline gelmiştir. (...) amaç mümkün olduğunca ‘sanatsız’ olmaktır, çünkü sanat zaten devrimci zihne değil, duyulara seslenen, dikkatinizi dağıtan bir yanılsmadan ibarettir.”*<sup>106</sup> Görülebileceği gibi sanatın, çekim gücüne kapıldığı gündelik yaşam ve yaşamı kurgulayan zihnin devamlılığı amacına hizmet eder bir hale geldiği düşüncesinden hareketle; verili göstergelere de dayanarak sanat yapıtının bir tür ötekileşme yaşadığına vurgu yapıldığı düşünülebilir. Bu süreçte sanat yapıtını başkalaştıran ya da Kuspit’in ifadesiyle:

sanat eserini sanatsal açıdan parçalayan şey, bir başka deyişle, imgelem içeren hiçbir kavrayış sunmadan sanatı tamamen günlük yaşama yönelterek, yani gerek sanatın karakterine gerek sanatın onu yaşayan insanlar üzerindeki etkisine yönelik yeni bir derinlemesine düşünce sunmadan gündelik düşünmenin bir uzantısı olarak gerçekleştirerek, onun estetik potansiyelini yok eden şey de yine entropidir.<sup>107</sup>

Öte taraftan Kuspit’in Rudolf Arnheim’den aktardığı bilgiye göre Arnheim, modern sanatta içten içe yaşanan, onu sorunlu ve muammalı gibi gösteren, modern sanatın getirdiği önemli yenilikleri ve farklı alanlardaki yaratıcılığını boşuna bir çaba olarak görür. Arnheim bir tür yiğitliği elden bırakmama olarak gördüğü entropiyi;

---

<sup>105</sup> Y.a.g.e. sf. 57

<sup>106</sup> Y.a.g.e. sf. 57

<sup>107</sup> Y.a.g.e. sf. 65

Parçalanma ve aşırı gerilimin azaltılması, açık bir yapının olmayışına ya da bu yapının güçsüzlüğüne bağlanabilir. (...) Modern dünya toplumsal, bilişsel ve kavramsal açıdan üst bir düzen türünden yoksun olduğu için mi sanatçıların zihinlerinde benzer olarak örgütlenmiş bir biçim yoktur? Yoksa dünyamızın düzeni sanatçıların ona tepki vermesini engelleyecek kadar sinsi midir? Sebepleri ne olursa olsun bu ürünler (modern sanat eserleri), her ne kadar kimi zaman sanatsal açıdan standardın altında olsalar da, güçlü pozitif amaçları yansıtıyorlar: en temel düzeyde bile olsa, kaotik bir ortamdan düzen çıkarmaya yönelik neredeyse umutsuz bir ihtiyaç ve bu ortamın yarattığı çöküş ve kısırlığın dürüst bir biçimde sergilenmesi<sup>108</sup>

olarak açılar.

Sanatta iki tür entropiden bahsedilir. Bunlar Arnheim'in da belirtmiş olduğu gibi geometriye dayalı olan ve jestüel olandır. Bu iki türlü etki için Arnheim'in saptadığı ayırımın modern sanat için çok uygun olduğunu dile getiren Kuspit bunları, "*geometriyi temel alan sanat boş, enerjisiz homojenliğe yönelme eğilimindeyken jestleri temel alan sanat, enerjinin gereğinden çok yayıldığı, bilinçdışında ya da bilinç düzeyinde bir çeşit kaotik düzensizlikle sonuçlanan patlayıcı bir parçalanmaya eğilim duyar*"<sup>109</sup> biçiminde açıklar. Modern sanatın her iki türünün de kalabalığın içinde hüküm süren entropik koşulları ironik olarak yeniden yarattığını ya da yücelttiğini ifade eden Kuspit;

İster soyut ister figüratif olsun modern sanatın bütünsel ve dışavurumcu/ekspresyonist olarak geometriye ve jestlere dayalı olana yönelmiş – Cezanne, kendi ifadesiyle Poussin'vari bir empresyonizm yaratmaya çalıştığı zaman örtük biçimde buna değinmiştir– çoğunlukla onları birleştirmeye çalışmıştır; bu durum jestleri kullanan Kandinsky'nin 1920'li yıllarda, geometriyi temel alan Bauhaus'dayken yaptığı eserlerde ve Paul Klee'nin tüm sanat yaşamı boyunca verdiği eserlerde mevcuttur. Mondrian ve Sol LeWitt geometrik soyutlamanın önde gelen örneklerini vermişlerdir– bu akımın başını ve sonunu oluştururlar; Pollock ve Willem de Kooning ise jestlere dayalı soyutlamanın doruk noktalarıdır; Pollock'un belirli bir odağı olmayan soyut resimlerinin tümünde bu soyutlama en saf biçimiyle gösterilirken, De Kooning'in resimlerinde varoluşsal anlamı yansıtılır. De Kooning insan bedenini modern zamanlarda baştan çıkarıcı kılan entropiyi gösterir. Onun kadınlarında bizi çeken şey ölümdür, parçalara ayırdığı cinsellikleri değil<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> Y.a.g.e. sf. 66

<sup>109</sup> Y.a.g.e. sf. 67

<sup>110</sup> Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, Metis, (2. Baskı) İstanbul-2006, sf. 73

açıklamasıyla modern sanatın iç dinamikleriyle hareketlenen ve çeşitlenen biçimlerini üretme pratikleri ve sonuçları itibariyle entropik bulur. Çünkü “*geometriye yönelen sanatçılar kendisiyle özdeş geometrik yapılarda yıkıcı bir özdeşizlik unsurunu devreye sokarken, jestlere yönelen sanatçılar soyut resimlerinde yansımali bir biçimde yıkıcı, bilinçsizce kışkırtıcı konuları ele alır.*”<sup>111</sup> Zira Kuspit’e göre aşkın olanın doğrudan görünmesine neden olan ve jestlerin gizemli bir dünya yarattığını ima ederek onları tekensiz hale getiren düşüncenin ulaşacağı nokta son tahlilde elbetteki entropi olacaktır.

Sonuç olarak Kuspit’in Marshall McLuhan’dan aktardığı üzere, *yutturulabilen şeyin sanat olduğu*<sup>112</sup> ya da sanatsal olandan eleştirele, varoluşaldan moda olana, ve hatta eserin altındaki imzanın öneminin eseri var ettiği kişilik piyasası olarak sanatın, yaşadığı bu hareketlilik içre modernden post-moderne doğru evrildiği yahut toplamda kendiliğinden ortaya çıkan bu melez yapının post-moderne tekabül ettiği söylenebilir.

### 2.3. Baudrillard ve Sanatın Sonu

Kuspit’in entropik sanat savı, Baudrillard’ın, (birinci bölümden de anımsanacağı üzere) sanatın metastaz ve fraktal olma durumu savunusuyla kayda değer bir benzerlik arz etmektedir. Burada metastaz durumdan, sanatsal üretimin hızla çoğalması ve fraktaldan ise sanatın yaşadığı dağılma, yayılma anlaşılmalıdır. Zira entropik sanattan bahsedilirken bir düşünceye sahip olmanın sanatçı olmaya yettiği bir anlayışın hakimiyetinden ve bu durumun sanatsal üretime yansımalarından söz edilmişti. Böylesi bir evrende sanatın gösterdiği yaygınlaşma ve dağılımın işte bu iki kavrama, yani metastaz ve fraktal kavramlarına koşut durduğu kabul edilebilir görünmektedir. Çünkü Baudrillard’ın metastazı kontrolsüz biçimde, hızla yayılmayı karşılarken, fraktalı ise dağılmaya denk düşmektedir.

---

<sup>111</sup> Y.a.g.e. sf. 76

<sup>112</sup> Bkz. Y.a.g.e. sf. 79



Kuspit'in açtığı postestetik süreçten, yani estetiğin reddinden farklı olarak Baudrillard herşeyin estetikleştiği bir süreci öne sürer. –çünkü günümüzde estetiğin Duchampvari bir biçimde reddi görülmemektedir– Simülasyon kuramının tartışıldığı bölümde de vurgulanan bu estetikleşme süreci düşünürün trans-estetikleşme olarak tanımladığı duruma tekabül eder. Bu çerçevede dahilinde, kültür üretme adına her şeyin estetikleşmesi eyleminin yayıldığı bir dünyadan bahseden Baudrillard, “*Her şey estetik olduğunda artık güzel ya da çirkin olan bir şey kalmaz ve sanat da yok olur*”<sup>113</sup> düşüncesiyle sanatın sonuna dair bir söylem geliştirmiştir. Şeylerin birinin diğerinin yerine kaydığı bir dünyayı tanımlayan ve bu dünya içerisinde sanatın trans-estetikleşmeyle beraber sonlandığını savunan düşünür, her şeyin biçimden –ki bu iddiayı anti-estetiği savunan Duchamp ve Newman’dan anımsarız– ibaret olduğu ve içeriğe de zaten ihtiyaç olmadığı bir evrende bahsi geçen bu sonlanma durumunu sanatın ruhunun yok olması olarak tespit eder. Zira sanatın sonlanmış olduğunu savunusuna karşın sanatsal üretimin ve hatta sanata dair söylemlerin de hızlanarak devam ettiği paradoksal bir durumun farkında olduğunu da dile getirmektedir. Baudrillard bu düşüncesini;

...artık hiçbir şey (Tanrı bile) sona ererek ya da ölümlerle yok olmuyor; hızla çoğalarak, sirayet ederek, doygunluk ve şeffaflık yoluyla, bitkinlik ve kökü kazınma yoluyla, simülasyon salgını ve ikincil varoluş olan simülasyona aktarılma yoluyla yok oluyor her şey. Artık ölümcül bir yok olma biçimi değil, fraktal bir dağılma biçimi vardır <sup>114</sup>

biçiminde ifade etmektedir.

Düşüncenin eyleme geçirilerek sanat yapıtına dönüştürülmesi, modernleşme sürecinin sonsuz bir özgürlük alanı yarattığı aşırılık evreninde, sanatın kendi sınırlarını aşması suretiyle tezahür etmesi olarak düşünülebilir. Zira postmodernite yaratıcıya sunduğu sonsuz s/imgesel özgürlüğün göstergesi olarak tanımlar sanat yapıtını. Bu nedenle sanatçı, ortaya ne koymak isterse istesin *yapma etme* ediminin özgürlüğünü aşırılık referanslarıyla olanaklı kılar. Bu bağlamda Baudrillard da, sanatın trans-estetik

---

<sup>113</sup> Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, çev. Işık Ergüden. Ayrıntı, İstanbul-1998, sf. 16

<sup>114</sup> Y.a.g.e. sf. 11

sonunu “bir düşüncenin tamamen gerçekleşmesi ve modernlik eğiliminin kusursuz biçimde ortaya çıkması olduğu kadar, aynı zamanda da düşüncenin aşırılığı, kendi sınırlarının ötesine uzanarak yadsınması ve ortadan kalkma anlamına gelen şeylerin bu paradoksal durumu”<sup>115</sup> olarak kavratmaya çalışır. Yani referanslarını bu aşırılıktan alarak kendini meşrulaştırma yoluna giden sanat, modern kültür olarak tanımlanan özgürlük alanında her türden üretimin kabul gördüğü kültürel doku içerisinde yerini alır. İşte bu noktada kendi paradoksunu yaratan sanat, öteden beri eleştirdiği gerçekliğin istilasına uğrayarak kendi gerçekliğini -miş gibi bir gerçekliğe dönüştürür. Bu noktada sanatın kendisi olarak değil kendisinin temsili olan bir varlığa dönüştüğü söylenebilir. Baudrillard’ın da dediği gibi “Görüntüleri yok edenlerden değil görülecek hiçbir şeyin olmadığı görüntü bolluğu üretenlerdeniz. Çağdaş görüntülerin büyük çoğunluğu –video, resim, plastik sanatlar, görsel-işitsel ve sentez görüntüler– görülecek hiçbir şeyin olmadığı düz anlamda görüntüler; izsiz, gölgesiz, sonuçsuz görüntülerdir.”<sup>116</sup>

Göstergelerin, eylemlerin kendi düşüncelerinden, kavramlarından, özlerinden, değerlerinden, göndermelerinden, kökenlerinden ve amaçlarından kurtuldukları zaman sonsuza dek kendilerini yeniden üreteceğinden söz açan Baudrillard, süregiden bu sistem içerisinde her alanda olduğu gibi artık sanat alanında da öngörüye sahip bir öncü –avant-garde– olmadığına dikkat çeker. bu durumun beraberinde getirdiği bir sonuç olarak da köktenci bir eleştiri olasılığı da ortadan kalkmıştır. Eleştirinin olmadığı yerde ilerleme adına bir şey yapılabilmesinin ne kadar mümkün olduğu da tartışılır görülmektedir. Zira Baudrillard, ilerlemenin bir şeyin diğerini ve hatta kendini yadsımasından geçtiğine de özellikle vurgular.<sup>117</sup> İşte bu bağlamda modernizm kendi hedeflerine ulaşamadığına değinen Baudrillard “modernliğin görkemli ilerleyişi tüm değerlerde hayal ettiğimiz değişime yol açmadı; değerlerin birbirine dolanıp kendi üzerlerine katlanmasına yol açtı ki bunun sonucu bizim için tam bir kafa karışıklığı oldu. Cinsel, politik ya da estetik

---

<sup>115</sup> Y.a.g.e. sf. 16

<sup>116</sup> Y.a.g.e. sf. 23

<sup>117</sup> Bkz. Y.a.g.e. sf. 21

*alandanda belirleyici bir ilkeyi kavramamız artık olanaksızdır*”<sup>118</sup> diyerek bu gerçekliğin altını çizer. Sanatın da modern zamanların estetik ütopyası uyarınca kendini aşp, ideal yaşam biçimi haline gelmeyi başaramadığına dikkat çeken düşünür, bunu bütünsellik sorunu olarak saptar. Sanatın geçmişte bütünselliğini dinsel uygulamalardan aldığını dile getiren Baudrilard, bugünün sanatının kendini aşkın bir ideallik içinde değil, gündelik yaşamın genel estetikleştirilmesi içerisinde dağıttını ifade eder. Sanat yapıtının görüntülerin katıksız dolaşımı uğruna sıradanlığın trans-estetigi içinde yok olduğunu ve hatta sermayeden bile önce bu yola girdiğini iddia eden düşünür, bunu, *“politikada belirleyici dönem kitlelerin trans-politika evresine sermaye tarafından sokulduğu 1929 stratejik kriziyse, sanatta belirleyici dönem sanatın kendi estetik oyun kuralını yadsıyarak görüntülerin sıradanlığının trans-estetik çağına açıldığı Dada ve Duchamp dönemi oldu kuşkusuz*”<sup>119</sup> söylemiyle net biçimde ortaya koyar. Baudrillard’a göre en marjinal, en sıradan hatta en müstehcen şeyin dahi estetikleştirildiği, kültürelleştiği bu dönem, politikadan cinselliğe, reklamcılıktan pornografiye, her tür etkinliğin kültür olarak adlandırılan şeyin içinde estetik nitelik kazandığı bu süreci her şeyi istila eden medyatik ve reklamcı göstergeleşme tarzına ve kültürün dahi fotokopileşmesine bağlamaktadır.

Son elli yıllık süreç düşünüldüğünde varlığı iyice tartışılmaz hale gelen düşünce sanatının sanat yelpazesinin her alanına sirayet ettiği görülmektedir. Estetik beğeniden nesneye, nesneden salt sanata ve salt sanat düşüncesinden kavramsal olana doğru hızla evrilen bu süreç sanatı sıradan olanın içine sürükleyerek benzersiz olma niteliğini yitirmesine sebep olmuştur. Zira Kuspit’in ifadesine göre; *“sanatçı olmak için bir ‘kavram’ a sahip olmanın yettiği inancı da sanatı aşındırılmış; söz konusu inanç, sanatçı kavramının da sanat kavramının da açık anlamını yitirdiğini gösterir.*”<sup>120</sup> İç içelikten kaynaklı bir tıkanma ve bu tıkanıklığın getirdiği bir tür kimliksizlik içre evrilmeye

---

<sup>118</sup> Y.a.g.e. sf. 17

<sup>119</sup> Y.a.g.e. sf. 18

<sup>120</sup> Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, Metis, (2. Baskı) İstanbul-2006, sf. 24

devam eden sanat, izleyici algısının yeniden kurgulanmasıyla t/üretilen, bir çeşit *sanal imaj*'a, kavramsal olanın çevresinde kabul görerek kendi varlığını sürekli kılan simülatif bir mizansene dönüşmüştür. Bu bağlamda Baudrillard'ın da dile getirdiği üzere;

Minimal sanat, kavramsal sanat, geçici sanat ve karşı-sanat dolayısıyla tüm bir şeffaflık, yok olma ve cisimsizleşme estetiği içinde sanatın maddesizleştirilmesinden söz ediliyor. (...) Oysa gerçekte, işlemsel biçim altında her yerde maddeleşmiş olan estetikdir. Zaten bunun için sanat minimal olmaya, kendi yok oluşunu kullanmaya zorlanmıştır. Sanat, oyunun tüm kuralları uyarınca, bir yüz yıldır bunu yapıyor. Yok olan tüm biçimler gibi simülasyon içinde kendini yinelemeyi deniyor, ama yakında yerini uçsuz bucaksız yapay bir müzeye ve zincirinden boşanmış reklamcılığa bırakarak tamamen silinip gidecektir.<sup>121</sup>

Yapıt ve nesne arasındaki ayrımın sanal bir şekilde ortadan kaldırıldığı böylesi bir evrende karşılıklı etkileşim denilen şeyin ne işe yarayabileceği oldukça tartışmalı durmaktadır. Hiçbir temel kuralın, ne yargı ölçütünün ne de zevkin var olmadığını söyleyen Baudrillard, estetik zevk ve yargıya ilişkin hassas terazinin artık olmadığını savunur. Bu durumu yaratan gerçekliği, sanatın sonlandığı, ama sonlanmış olmasına rağmen sanatsal üretimlerin ve sanata dair düşüncelerin hızla çoğalıp yayıldığı simülasyon evreniyle açıklayan düşünür bu dünyayı “*Dört bir yandan interaktif süreçler tarafından kuşatılmış bulunuyoruz. Birbirinden farklı şeyler birbirine karıştı. Hiçbir yerde artık mesafe bilinci diye bir şey yok. Cinsiyetler, karşıt kutuplar, sahne ve salon, oyuncular, özne ve nesne, gerçek ve ikizi arasındaki mesafe(nin) ortadan kalktı*”<sup>122</sup>ği bir tanıma oturtur. Baudrillard bu evrenin ip uçlarını kendi üretimi olan biçim’de bulur ve bu biçim ile evrene dair;

Tıkanmış bir evrende yaşandığını haber veren bir biçim. Duyarlılığını yitirmiş ancak tıkanmış bir evren. Duyarsızlaştırılmış ancak patlama aşamasına gelmiş bir evren. İşte böyle bir evrende Paul Virilio’nun yokoluşun estetiği dediği şey bütün açıklığıyla ortaya çıkmaktadır. İşte böyle bir evrende fraktal nesnelere, fraktal biçimler ve hiçbir şeyden etkilenmeyen tıkanıklığın yaratmış olduğu fay (çöküntü) bölgeleriyle, yani kendi kusurlarını tümüyle sergileyen (saydam) bir

---

<sup>121</sup> Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, çev. Işık Ergüden. Ayrıntı, İstanbul-1998, sf. 22-23

<sup>122</sup> Jean Baudrillard, **Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği**, çev. Oğuz Adanır, Doğubatı yay. Ankara-2005, sf. 74

toplumun kitlesel bir şekilde yadsındığı, bastırılmış duyguların dışavurulduğu bir şaşkınlık süreciyle karşılaşmaktadır<sup>123</sup>

saptamasını öne sürer. Böylesi bir evrende hakim olan system ise “*kendi varlıklarını riske atarcasına güçlerini artırarak ve akıl almaz bir potansiyel güç haline gelerek kendi sınıflarından ötede patlamaya, kendi mantıklarını aşmaya götüren içsel bir metastaz*”<sup>124</sup> devinim içindedir. Herşeyi birbirine dönüştürebilen ya da diğer bir deyişle her şeyi yüzeyselleştirebilen bu sistem içerisinde sanat da oyunun kurallarına boyun eğmiş ve kendi ikizinin yarattığı gerçekliğe eklenmiştir. Ancak bu durumu Baudrillard radikal biçimde

...sanat; yanılsama yaratma gücüne sahip sanat; şeylerin daha üstün bir oyunun kuralına boyun eğdiği, gerçekliğe karşıt bir “başka sahne” kuran sanat; bir tuvalin üstündeki çizgi ve renkler gibi, varlıkların anlamlarını yitirip kendi varlık nedenlerini aşarak bir baştan çıkarma süreci içinde ideal biçimlerine [...] ulaşabildikleri aşkın bir figür olarak sanat yok oldu<sup>125</sup>

iddiasıyla dile getirmektedir. Düşüncenin çoktan yok olduğu, şeylerin sistemin devamı için işlemeyi sürdürdüğü, üstelik de içeriklerini hiç umursamadan işlemeyi sürdürdükleri bu paradoksal durumu, yani bunların kendi yokoluş koşullarında dahi bu kadar iyi çalışıyor olmaları durumunda sanat yapıtını sağlıklı biçimde tespit etmek artık olası görülmemektedir. Düşünüre göre de bu anlamsız bir girişimdir. “*çünkü başka şeyler olmuştur yani bu dil (keza görüntü) dublörünü ne dil bilim ne de gösterge bilim çözebilir.*”<sup>126</sup>

Dünya çılgın bir seyir aldığına göre biz de dünyaya ilişkin çılgın bir bakış açısı edinmeliyiz diyen Baudrillard’ın açıklamaya çabaladığı bu simülatif evrende sanat

---

<sup>123</sup> Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, çev. Oğuz Adanır, Doğubatı yay. Ankara-2003, sf. 142

<sup>124</sup> Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, çev. Işık Ergüden. Ayrıntı, İstanbul-1998, sf. 11

<sup>125</sup> Y.a.g.e. sf. 20

<sup>126</sup> Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, çev. Oğuz Adanır, Doğubatı yay. Ankara-2003 sf. 143

yapıtının, keza yapıt olarak resmin, tüm anlamlandırma biçimleri arasında en küçük ortak paydada dahi anlamın sıfır derecesine denk düştüğü; illüzyon gücünü yitirmiş ve bir arz-talep düzeninin bir parçası haline gelmiş olduğu savunulabilir görünmektedir. Zira yeni bir imge düzeni ve bir görüntü modeli sunan ve diğer herşeyle atbaşı giden sanat, çektiği tüm söylevlere karşın ortaya sunduğu modeli, bu etrafımızı çepeçevre saran göstergeler, işaretler ve görüngüler yaşamakta olduğumuz simülasyonun işlevine sahip olup kendi özelliklerini yitirerek tüm işi simülatif olana bırakmış olduğu kabul edilebilir durmaktadır.

Duchamp'tan bu yana, bir nesnenin bir imge tarafından yüceltilebildiği; tüm içeriklerin birbirlerine dönüştükleri anda birbirleri içinde yok olabildikleri bir biçimsel kavrayışın süregittiği; düşünmeye iten gösterilenlerden ziyade birbirlerinden farklı olan göstergeleri aynı düzeye indirgeyerek onların böyle olması gerektiğine inandırmak; aslında derinlikten yoksun, anlık ve anında unutulma özelliğine sahip olan yapıtlar aracılığıyla tüm özgün kültürel biçimlerle tüm özgün dilyetilerini kullanmak suretiyle izleyici algısını yeniden kurgulamak gibi bir izlek takip eden bu anlayışın, sanatçıyı, sanat üretme yöntemlerinin çeşitliliğine rağmen sistemin arzu ettiği bir sonuca hizmet eder duruma getirdiği söylenebilir. Hem de sanatçının kendi keşfettiği üretim olanaklarını kullanarak... Bir mezuniyet sergisi katalog metninde tam da bu noktaya değinen Mümtaz Sağlam, büyük çaba ile yakalanmış bireysel dil ve söylem ayrıcalıklarını, duyarlıklara bağlı gelişmiş özgünlük aşamalarını yok sayan ya da gerekli görmeyen ve bu aymazlığını bir sivil itaatsizlik durumu olarak gerekçelendirmeye çalışarak akıl çelen ve aslında sanatçıyı mikro düzeyde bir oyuncuya çeviren bu yaklaşımın, onu kullanıp atan/unutan bir hoyratlığın peşinde olduğunun altını çizer. Sonuç itibariyle Baudrillard da, süre giden bu durumun farkındalığından hareketle bir tür karşı duruşun gereksinildiği böylesi bir çağda, muhalif olandan beslenerek güçlenen sisteme karşı bir alternatif sunmak yerine, *uçlarda yaşamaktansa aşırılıklarda telef olmak yeğdir*<sup>127</sup> demektedir.

---

<sup>127</sup> Bkz. Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, Giriş Sayfası

### 3. BÖLÜM

#### YENİ YÜZYILDA SANAT VE SANAT YAPITI OLARAK RESİM

##### 3.1. Modernizm Sonrası Sanatsal Hareketler

20. yüzyılın özellikle ikinci yarısında ortaya çıkan sanatsal/düşünsel hareketler ve bunların resim sanatının süregelen serüvenine etkileri bilinmektedir. Öyle ki Hasan Bülent Kahraman'ın da dediği gibi postmodern sonrası sanatın<sup>128</sup> üretildiği günümüz sanat ortamı, üretme yöntemleri, sanatçının yaratma edimi ve dinamikleri, özellikle de son yıllarda güçlenen küratöryal sistem düşünüldüğünde, 1960'tan bugüne sanatın zamanda aldığı yol şaşırtıcı derecede çeşitlilik arz etmektedir. Önceki bölümlerden anımsanacağı üzere bu çok sesliliğin nerede başladığı tahmin edilebilir durmaktadır. Zira –izmler dönemiyle beraber hararetlenen sanat ortamının ulaştığı modernist resimden başlayarak, sanat eserinde meydana gelen (düşünsel) kırılmaya değin geçen sürecin, plastik sanatlar yelpazesinin renklenmesini sağladığı kabul edilebilir. Sanatta bir tür milad olarak da ele alınabilecek bu kırılmanın hareketlendirdiği periyot, içerik itibariyle sanat karşı-sanat flörtünü bünyesinde barındırmaktadır. Bu paradoksun ortaya çıkardığı tabloya bakılarak sanat ortamlarının çeşitlendiği söylenebilir. Ve/fakat bu çoğulluğun zenginleşme mi, yoksa bir tür görsel sanatlar yığınlaşması mı olduğu sorusunun cevapsız kaldığı da aşikardır. Keza sanatsal anlamda her tür üretimin birbirine rağmen birbiriyle iç içe varlıklarını sürdürmekte olduğu apaçık gözlenebilmektedir.

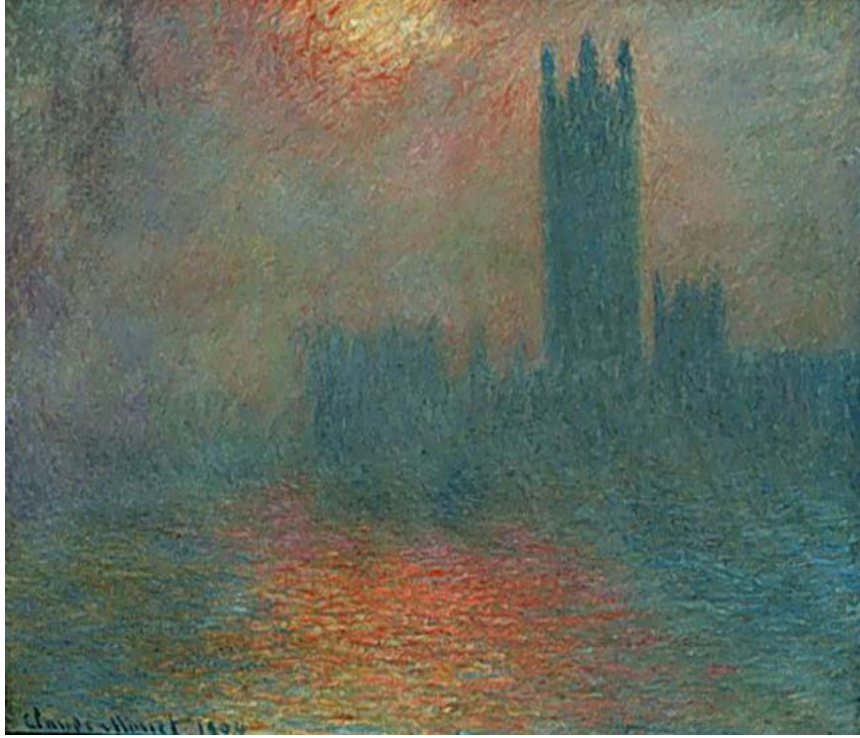
Ancak tartışma gündelik düzleme taşınmadan önce, sanat tarihsel bağlamda resmin anlayışında ortaya çıkan ilk kırılmanın anımsanması gerekli gibidir. Hatırlanacağı üzere Kuspit<sup>129</sup> modernizmin kökenlerinin romantizme dayandırıldığına

---

<sup>128</sup> Bkz. Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri**, Everest yay. 2. Baskı, İstanbul-2002, sf. 39

<sup>129</sup> Bkz. **Sanatın Sonu**, Donald Kuspit, çev. Yasemin Tezgiden, Metis, (2. Baskı) İstanbul-2006, sf. 104

dikkat çekmiştir. Ancak burada bir kez daha vurgulanmalı ki, –izmler döneminde romantizmin peşi sıra gelişen izlenimciliğin, resmi gelenekten tam anlamıyla ayıran ve salt resim düşüncesinin temellerini teşkil eden ilk kırılma olabileceğine *Greenberg'in Modernist Resminden Sanatın Sonuna* başlıklı bölümde değinilmişti. (Bkz. Resim 13)



Resim 13: Claude Monet, İngiliz Parlamento Binası, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81x91 cm. 1904

Yani modernizmde Greenberg'in ortaya attığı *saf resim* düşüncesi, *sanat için sanat* mantığıyla güncellenmiş modernist bir proje olarak kabul edilebilir. Sanat için sanat fikri bağlamında Greenberg tarafından bir gereklilik olarak öne sürülmüş olan *sanatın kendini toplumun istemlerinden koparması*<sup>130</sup> düşüncesi Barbara Rose'a göre “...formlar

---

<sup>130</sup> Jonathan Fineberg, *Art Since 1940: Strategies of Being*, Laurence King Publishing, London-1995, sf. 154



*tarihinin, kalıpların ve olayların tarihinden bağımsız geliştiği inancına dayalı*"<sup>131</sup> bir yanılgıdır. Yani Rose'a göre, gelişim sürecinin başından itibaren belli bir misyonu yüklenmiş –ki bu misyonun hristiyan öğretisini yaymak olduğu detayı burada hatırlatılmalı– ve süreç içerisinde gerçekçilikle başlayarak gereksindiği her türlü evrilmeyi yaşamış olan sanatın, kendini toplumun istemlerinden kopartarak *sanat için sanat* kalıbına uydurulabilmesi mümkün değildir. Dolayısıyla Rose, Greenberg'in söylemini "*...bu argüman açık biçimde yanlıştır*"<sup>132</sup> yargısıyla eleştirir. McEvelley'e göre<sup>133</sup> 1960'ların sanat piyasasını ve sanat eleştirisini belirlemiş olan Greenberg, 1970'lerde hareketlenen sanatsal değişimin ve karşı hareketlerin başlangıç noktası sayılabilir. Greenberg'in tüm sanatların saflaşacağı düşüncesiyle öne sürdüğü ve *geç resimsel soyutlama* olarak tanımladığı Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun dayattığı sıkı yönetim, resmin ve heykelin yadsınmasına değin ulaşan yeni bir süreci başlatmıştır. Bu sürecin başlangıcından günümüze kadar çeşitlenerek sürdüğünün ifade edilmesi yanlış olmasa gerek. Zira Hasan Bülent Kahraman'ın<sup>134</sup> *postmodernizm sonrası* olarak tanımladığı günümüz sanatının arz ettiği çok seslilik düşünüldüğünde; bu durum, modernist sürecin sonucunda ortaya çıkan kırılmanın başlattığı hareketin, devinmeye devam ettiğinin göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Bağlam itibariyle, araştırmanın derinlik kazanması ve hedeflenen sorunsala doğru perpektiften yaklaşılabilmesi için, modernizmle yaşanan kırılmaya ve buradan hareketle post-modernizme daha detaylı değinilmesinin önem arz etmekte olduğu söylenebilir.

---

<sup>131</sup> Y.a.g.e. sf. 154

<sup>132</sup> Y.a.g.e. sf. 154

<sup>133</sup> Thomas McEvelley, *The Exile's Return Towar*, Cambridge Universty Press 1994, sf. 125

<sup>134</sup> Bkz. *Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri*, Hasan Bülent Kahraman, Everest yay. 2. Baskı, İstanbul-2002, sf. 39

### 3.1.1. Modernizmin Kırılma Noktası ya da Post-Modernizmi Hazırlayan Etmenler

Modernleşme, özgürleşme düşüncesinin dinamikleri dahilinde, kendi dışında, kendisine yabancı hiçbir dayanak, ilke ya da otoriteyi tanımaksızın keşfettiği ve uygulamaya koyduğu kavramlar doğrultusunda hayatın tamamının yeniden örgütlenmesi tasarısı olarak tanımlanabilir. Gelenekten keskin biçimde kopuşu ve akılcı bir süreci arz eden, ardarda hızla gelişen değişik hareketlilikleri de bünyesinde barındıran bu tasarımsal sürecin başlangıcı Fransız Devrimi'ne ve ulus devletlerinin ortaya çıkışına değin geri götürülebilir. Ancak, asıl ve en büyük devrimini sanayi devrimiyle yaşayan; peşi sıra gelen teknolojik gelişmelerle kendi hareketliliğinin dahi önüne geçen bir hızlanmayla postmoderne doğru evrilen modernizm, sermayenin güçlenmesi ve kontrolü ele almasıyla beraber tüm bileşenleriyle birlikte kendi sonunu hazırlamıştır. Ya da başka bir deyişle kendi yarattığı ve sonra kontrolüne girdiği kapitalist sistemin devamına kusursuzca hizmet edecek bir forma dönüştüğü de söylenebilir. Zira modernleşme düşüncesinin, gelenekten kopan ve gelişen insanlığın devamı için gereken tüm normların (tarih, kültür, bilim, sanat) yeniden yaratılması ve kurgulanması için gerekli referanslara sahip olduğu aşıkardır. Çünkü David Harvey'in de aktardığı üzere, modernleşme projesinde,

amaç özgür ve yaratıcı biçimde çalışan çok sayıda bireyin katkıda bulunduğu bir bilgi birikimini insanlığın özgürleşmesi ve günlük yaşamın zenginleşmesi yolunda kullanmaktır. Doğa üzerinde bilimsel hakimiyetten, kaynakların kıtlığından, yoksulluktan ve doğal afetlerin rastgele darbelerinden kurtuluşu vaad ediyordu. Rasyonel düşüncenin gelişmesini dinin, boş inancın, akıldışılığın iktidarın keyfi kullanımından ve kendi insane doğamızın karanlık yanından kurtuluşu vaad ediyordu. Ancak bu tür bir projeye bütün insanlığın evrensel, sonsuz ve değişmez nitelikleri ortaya çıkabilirdi.<sup>135</sup>

Ancak bilindiği gibi tüm bu gelişmeler, kısa süre içerisinde kapitalist sistemin kar amacı güttüğü sömürü düzeninin devamına hizmet eder duruma gelmiştir. Çünkü Marx'tan Engels'e ve sonrasında Frankfurt Okulu kuramcılarına değin, bu durum benzer

---

<sup>135</sup> David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, Çev. Sungur Savran, Metis, İstanbul-1996, sf. 25

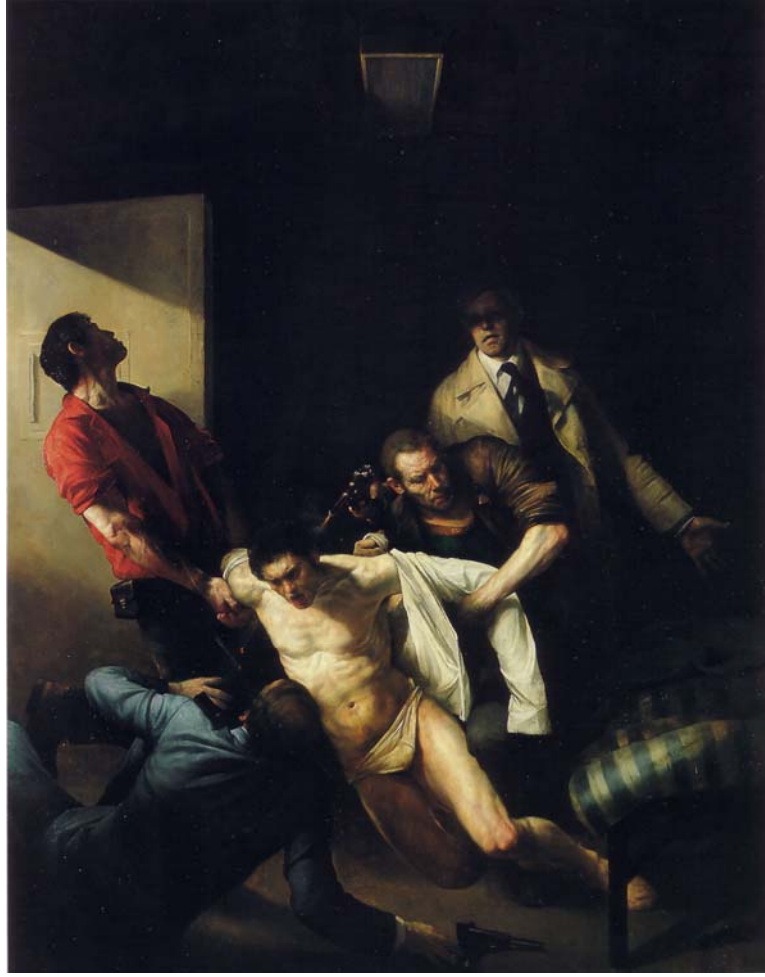
biçimde yorumlanmıştır. Zira geleneğin reddi ve ulus devletlerle beraber ortaya çıkan özgürleşme düşüncesi, kabul edilebileceği üzere beraberinde demokratik düzeni getirmiştir. Alexi de Tocqueville'e<sup>136</sup> göre de modern demokrasi kaçınılmaz olarak tüm sanatlar üzerinde hem yaratıcılık hem tüketimde standartların düşmesine neden olmaktadır. Oysa modernizm, modern dünyanın yol açtığı hızlı bir sanayileşmeyle birlikte doğan sömürü sistemi, sınırsız ilerleme fikri ve toplumda oluşan parçalanmalara karşı geliş-tiril-en, kültürel bir hareketti. Üstelik kendi eleştirisini gene kendisi yapan modernite usçuluğa ve rasyonelliğe karşı daha tinsel, daha öznel tepkilerin olduğu bir dönem olarak, romantizmle beraber nesnenin yerini öznenin aldığı, özne için dış gerçekliğin yetersiz olduğu bir varoluş alanı fikriyle değişmeye başlamıştır. Ancak 1889'da Veblen, bu kültürün saldırgan bir gösterişin sonucundan başkaca bir şey olmadığına işaret etmiştir ve çağdaş kültürel aldatmacaya tepki göstererek tüm kültürü modern "*sahte kültür*" olarak aldatıcı stratejilere indirgenebileceği bir ilüzyona düşmüş olmakla eleştirmiştir. Hatta "*İlkel toplumlarda dahi belirleyici olan sırf gösteriş için tüketim modern toplumlarda da açıkça görülür*"<sup>137</sup> diyerek bu duruma ve belirleyiciliğine dikkat çekmiştir.

Önceki bölümlerde de değinildiği üzere Kant, estetik yargının çıkarırsızlığından bahseder. Estetiği hayat pratiğinden ayırarak beğeni yargısının özgür ve çıkarırsız olması gereğinden söz açar. Bu söylemin modernizmin en önemli hedeflerinden biri olduğu söylenebilir. Ancak modernitenin içinde yeniden doğup gelişen romantizm, her şeyin öznenin düşünce, arzu ve istekleriyle yönlendiği bir süreci arz ettiğinden, ilk Kitsch formların doğma sebeplerinden biri olarak gösterilebilir. (Bkz. Resim 14)

---

<sup>136</sup> Bkz. Matei Calinescu **Five Faces of Modernity**, çev. Duke Un. Presf. Durham-1987, sf. 226-227

<sup>137</sup> Y.a.g.e. sf. 228



Resim 14: Odd Nerdrum, **Andreas Baader'in Öldürülmesi**, Tuval Üzerine Yağlıboya, 330 x 270 cm, 1977-1978

Hali hazırda modernizmin kendine yapay bir estetik dünya yaratıp kitle kültürüne ait diğer tüm pratikleri Kitsch olarak ilan ettiği, Greenberg'in *Avangard ve Kitsch* başlıklı makalesinden bilinmektedir. Dolayısıyla Kitsch'i bir kavram olarak tanımlayan ve ortaya koyanın da modernizmin kendisi olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır. Bu bağlamda Kitsch, modernist sürece dair bir ipucu olarak tespit edilebilir ve bizzat modernizmin içinde doğup geliştiği için modern bir olgu olarak da kabul edilebilir. Alexi de Tocqueville'in modern demokrasilere dair yukarıdaki göndermesi düşünüldüğünde, sürecin bu biçimde gelişmesi anlaşılabilir hale gelmektedir. Zira her

türden düşüncenin özgürce yaşama geçirilebildiği modernite, Baudelaire'in tanımına göre;

zamanın gelip geçiciliğidir, mekanların bir görünüp bir kaybolmasıdır. Umulmadık apansız deneyimlerdir. Zamanda, mekanda bütünlük sunmaz; kesintilidirler ve fragmanlara parçalanmışlardır. Hep şimdiye aittir, anlıktır. Zaman biteviye şimdiki zamandır. Modernite yeniliğe mahkumdur. Ancak yeni olan şaşırtıcıdır, bireyseldir, biriciktir. Üstelik 'yeni' kural tanımaz; çözümlenmeye, tanımlamaya gelmez.<sup>138</sup>

Böylesi bir evreni kurgulayan hakim düşünce, elbette radikal söylem ve edimlerde bulunacaktır. Bu bağlamda düşünüldüğünde kitsch sanat, modernizmin kendisini şekillendirme serüvenine etki eden unsurlardan bir tanesi olma durumunda görülmektedir. Georg Simmel'in de belirttiği üzere modernist dönem *"herşeyin birbiriyle etkileşim içinde olduğu düzenleyici bir dünya ilkesidir. Bu ilke uyarınca dünya üzerindeki her nokta ile diğer bütün kuvvetler arasında durmaksızın devinen ilişkiler söz konusudur."*<sup>139</sup> Özetlenecek olursa Kitsch, modernizmden kovulan üvey evlat olarak modernitenin oluşturduğu önemli kültürel çatlamalardan birisi olarak tanımlanabilir. Diğer yandan da denilebilir ki, modernitenin ele aldığı bayrak olarak geleneğe karşı çıkış, normatif şeylere isyanın deneyimlenmesi, ahlaki ve yararcılık standartlarını etkisizleştirme edimleri, bir ucu postmodernizme çıkan izleği daha da belirgin hale getirmiştir. Öte yandan, önceki bölümde üzerinde durulan postestetikleşme süreci ve dahilindeki 'düşünce sanatı'nın estetik yargıda ortaya çıkardığı kırılmanın, önem arz eden bir diğer unsur olarak postmodernleşme sürecini hızlandırdığı söylenebilir.

Lyotard'a göre<sup>140</sup> postmodernitenin doğuşu sanayi sonrası toplumun ortaya çıkışıyla ilgilidir. Sanayi devrimiyle beraber toplumsal kültür yeniden kurgulanmıştır. Ortak dil ve kültür birliği yaşayan ulus devletlerin, ortak anlayış olarak üretimi ticarileştirmesi, makineye dayalı seri üretime geçilmesi, toplumun kentlileştirilmesi ve

---

<sup>138</sup> Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, İletişim yay. İstanbul-2003, sf. 45

<sup>139</sup> Georg Simmel, **Modern Kültürde Çatışma**, çev. T.Bora, N.Kalaycı, E.Gen, İletişim Yay. İstanbul-2005, sf. 19

<sup>140</sup> Jameson, Lyotard, Habermas, **Postmodernizm**, haz. Necmi Zeka, çev. Dumrul Sabuncuğolu, Kıyı Yay. İstanbul-1994, sf. 33

kitle kültürünün yükselişi<sup>141</sup> gibi doneler etrafında yeniden örgütlenen yaşam ekonomik anlamda kapitalist sürecin kontrolü altına girmiştir. Ortaya çıkan bu değişim hareketinin yarattığı kitle kültürü sosyal yapıyı sürekli olarak belirleyen ve sürecin –paraya dayalı ekonomik düzen– gereksindiği biçimde yeniden kurgulayan sistem olarak tanımlanabilir. Adorno’da kültür endüstrisi olarak tanımlanan kitle kültürü, kapitalist kültürün ürettiği her türlü ürünün, sanatı da içine alarak belirli bir amaç doğrultusunda (ki bu amaç geniş kitlelere tükettirmektir) üretildiği ve toplumun bu yönde güdümlendiği tüketimsel bir yapıdır. Adorno’ya göre sanat en önemli zaferi olan özerkliğini yavaş yavaş yitirmeye başlamış, satılmak için üretilen metalara dönüşmüştür. Kültür endüstrisi, yüksek kültür ve alçak kültür formlarını birleştirerek farklı sınıflarda, hem alt sınıflara hem de üst burjuva sınıfına tükettirmeye çalışmaktadır.<sup>142</sup> (Bkz Resim 15 ve 16)



Resim 15, İlia Repin, **Korkunç İvan'ın Kendi Oğlunu Öldürüşü**, Tuval Üzerine Yağlıboya 199,5 x 254 cm, 1885

---

<sup>141</sup> Bkz. Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma yay. İstanbul-2000

<sup>142</sup> Bkz. Theodor W. Adorno, **Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünmek**, Cogito sayı 36, YKY. İstanbul-2003, sf. 76-83



Resim 16: Pablo Picasso, **Ağlayan Kadın**, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x49 cm. 1937

Bu çerçevede ortaya çıkan sonuca göre, dönemin yüklenmiş olduğu çoğulculuk anlayışı (toplumun bütün seviyelerine hakimiyet) dolayısıyla, her türden söylem rahatlıkla dile getirilebilmektedir. Bu dönemde toplumun bütün katmanlarında, özellikle de kültür ve iletişim alanında; arz ettiği çoğulcu ve eklektik karakteristik dolayısıyla, bir tür söylem enflasyonunun yaşanmakta olduğundan bahsedilebilir. Bu çoğulculuk anlayışı eski ile tanıdık olanı yeni bir nitelikte birleştirme yoluna gider. Bu hareket, Adorno'ya göre bir yandan yüksek sanatın önemi ve yararı çeşitli yollarla yok etmeye çalışırken, diğer yandan düşük sanatın içinde barındırdığı isyancı yönünü klişelerle normalleştirmeye çalışır. Kültür endüstrisi toplumu, demokrasilerin özelliği olduğu söylenen kontrol eden yönlendiren birincil konumdan, yani öznenen nesneye dönüşmüştür.<sup>143</sup> Birbiriyle uzlaştırılarak sentezlenmeye çalışılan yüksek kültür ve alt

---

<sup>143</sup> Theodor W. Adorno, **Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünmek**, Cogito sayı 36, YKY. İstanbul-2003, sf. 76-83

kültürün, teknolojinin gelişmesiyle beraber medyanın yaygınlaşarak güç kazanması ve arz ettiği çeşitliliğe bağlı olarak, sanatsal alanda ortaya çıkan sınırsız bir imge artışından sözedilebilir. Ancak bu imge artışının sanat ya da kültür adına olumlu bir gelişme olmadığı aşıkardır; zira Charles Newman'ın<sup>144</sup> da belirttiği üzere, bu çoğalma, beraberinde imgelerin içinin boşalmasını da getirmiştir.

Adorno Kültür Endüstrisi'nin ürünlerinin, üretimde aşırı sanatsal tekniklerden faydalandığını, sanat eserlerinde özgül iç mantığıyla ilgili olan tekniği, sanatsal bütüne karşı yükümlülüğünü ihmal ettiğini söyler. Onu klişeleştirir, yozlaştırır ve çürüten aurasını yoğun bir sis içerisine alarak, koruyarak ideolojik suçunu ele verir. Adorno, bu fenomenle uzlaşmanın onun tüketicinin gelişmesine faydası olduğunu, üretimlerin talebe karşılık vermediği için demokratik sayılmaları gerektiğini ve zararsız oldukları yönündeki söylemleri dile getiren postmodernist düşünörlere karşı çıkar. O'na göre bu talep bilinçli olarak toplumun önüne getirilir, yani kültür endüstrisi talep ettirir. Halk politik biçimde güdümlenir. Yine bu düşünörlerce söylenen, geniş alanlara yayılan ve faydası olan bilginin aslında vasat ve yararsız olduğunu söyler. Kültür Endüstrisi'nin ürünleri mantıksız, banal ya da kötölüğe yönelticidir ve uygitsincidir. Amacı fayda değil kardır.<sup>145</sup>

Anlaşılacağı üzere seri üretim-dağıtım-kar üçgeni üzerine kurulu kültürün yeniden üretilip yaygınlaştırılması projesi, hem geleneği yağmalayan hem de yeni olanı sonuna kadar kullanan bir davranış içerisindeydir. Egemen sistemin devamına hizmet amacı doğrultusunda, demokratik düzen çerçevesinde t/üretilen ve herkesi hedef alan bu yeni olguyu postmodernite olarak değerlendirmek ve postmodernizmi, sanatın her kademesinden üretimi kar ve devamlılığın sağlanması adına destekleyerek, varlık alanı kazanmasına hizmet eden kültürel yanı olarak görmek yanlış olmasa gerek. Bu gerçeklik içinde artık *“Kültürel ve estetik beslenmenin yayılmasındaki tüm töresel izler kayboldu*

---

<sup>144</sup> Bkz. Steven Connor, **Postmodernist Kültür**, çev. Doğan Şahiner, YKY İstanbul-2001, sf. 212

<sup>145</sup> Bkz. Theodor W. Adorno, **Kültür Endüstrisi**, Cogito sayı 36, YKY. İstanbul-2003, sf. 76-83



ve bu töresel unsurun eksikliği, dayatılan olgular ve farklı yayın yollarıyla karşı karşıya kalan izleyicide bir vurdumduymazlık oluşturmaktadır”<sup>146</sup> denilebilir. Buraya değin tespit edilen gerçeklikler ışığında Adorno’nun vurguladığı *uygitsincilik* veya Calinescu’nun bahsettiği *vurdumduymazlık* ya da Feyerabend’in *herşey olur*’u kültürel yahut sanatsal alanda artık bir avangardın kalmadığı düşüncesi kabul edilebilir görünmektedir. Ancak gene de tanımlanagelen bu postmodern evren –kapitalist işleyiş– içerisinde sanatsal alanda avangardın durmuna dair tespitler yapmaya çalışmak araştırmanın macerası bakımından gerekli durmaktadır.

### 3.1.2. Avangard ve Post-Modern

Jameson’a göre<sup>147</sup> postmodernizm kapitalizmin gelişmiş kültürel tarafıdır. Bu bağlamda düşünüldüğünde, kapitalizmin üreticisi olarak modernizm göz önüne alındığında postmodernizm, her ne kadar modernizmle bir tür içiçelik yahut eş zamanlılık arz etse de; modernizmin devamı olarak belirlenebilir.

Gerçekten de mantıken postmodern olarak tanımlanabilecek çeşitli kültürel yapıtların ilk elden dökümünü yaptığımızda, böylesine heterojen biçimde birbirinden farklı üsluplar ya da ürünler arasındaki ‘türdeş benzerlikler’i bunların kendi aralarında değil, hepsinin bir şekilde karşı çıktıkları ve tepki gösterdikleri ortak ileri modernist dürtü, ya da estetikte aramak daha çekici gelir<sup>148</sup>

diyen Jameson, postmodernist karakterin ana hatlarını ortaya döker. Öteden beri (yüksek) modernizimin işareti olan katılık ve ideal bütünlüğe karşı hareketlerin toplamda postmodernizmi oluşturduğu tanısı üzerinde durulmuştur. Fazlasıyla eklektik ve yapay bir görüntü sunan postmodern kuram, avangardın ve modernizmin değerlerini karşıtlarıyla yok etmeye çalışır, çok kültürlülük vurgulanır. Modernizmdeki çoğunluk

---

<sup>146</sup> Bkz. Calinescu, **Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünmek** Cogito sayı 36, YKY. İstanbul-2003, sf. 256

<sup>147</sup> Bkz. **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı** Fredric Jameson, YKY. İstanbul 1994

<sup>148</sup> Y.a.g.e. sf. 91

anlayışı yerini postmodernizmde daha demokratik olduğu düşünölen çoğulculuk fikrine bırakır. Krişhan Kumar<sup>149</sup> 1960'lı yıllarda bazı çevrelerde, özellikle Irving Home ve Clement Greenberg gibi modernistlerin postmodernizmi kitsch ve ticariliğın teslimi olarak gördüğünü söyler. Postmodernizm, yüksek modernizmin işareti olan katılık ve bütönlüğü, estetik nesne peşinde koşmayı reddediyordu. Geçmişle bağlarını koparmayıp gelenekten faydalanan postmodernizm, uygulamaya soktuğı çoğulculuk ilkesiyle, modernizmin katılaşmış evrensel anlatılarına alternatif olarak, modernizmin parçalamış olduğı düşünölen toplumun küçük anlatılarını –tıpkı Eric Fischl'ın plastik havuzda mastürbasyon yapan çocuk resminde olduğı gibi– yüceltme yoluna başvurarak avangard sanatın sonunu hazırlıyordu. (Bkz. Resim 17)



Resim 17: Eric Fischl, **Uyurgezer**, Tuval Üzerine Yağlıboya 182x274cm, 1979

---

<sup>149</sup> Krishan Kumar **Sanayi Sonrası Toplumdan Postmodern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları** Çev. Mehmet Küçük, Dost Yay. 2004-Ankara, sf. 133

Zira Greenberg'in belirttiği üzere “*bugünün popüler sanat ve edebiyatı dünün atılgan, anlaşılması güç sanat ve edebiyatıdır denildiğinde anlatılmak istenen işte budur. Kuşkusuz böyle bir şey doğru olamaz. Söylenmek istenen şey, yeterince zaman geçtikten sonra yeni olan yeni ‘dönüşler’ için yağmalanır.*”<sup>150</sup> Bu sözlerle modernizmin postmodernler tarafından yağmalandığı düşüncesini öne süren Greenberg bu oluşumu kitsch’le ilişkilendirerek “*aynı konular mekanik bir biçimde yüz değişik yapıtta başka başka ele alınmışsa da ortaya yeni bir şey konamamıştır*”<sup>151</sup> diyerek yapmış saptamayla artık sanatta avangard (öncü) diye bir şeyin kalmadığına işaret etmek istediği düşünülebilir. Oysa ona göre Batı burjuva toplumunun yaratmış olduğu en önemli unsurdur avangard kültür.

Daha yüksek bir tarih bilinci –daha doğrusu bir tarihsel bir eleştiri diyebileceğimiz yeni bir tür toplum eleştirisi yaratmıştır bunu. Bu eleştiri günümüz toplumunu önu sonu belirsiz ütopyalarla karşı karşıya getirmek yerine, her toplumun gönlünde yatan formların geçmişe ait örneklerini, haklı gösterilmelerini ve işlevlerini tarih ve neden sonuç ilişkisi bağlamında incelemiştir. Böylece bugünkü burjuva toplum düzenimizin yaşamın sonsuz, ‘doğal’ bir koşulu değil de, ardışık toplumsal düzenler içinde salt ve en son evre olduğunu göstermiştir.<sup>152</sup>

Bir yandan postmodernist süreçte avangardın sonundan bahsedilebilirken, öte yandan 1960’larda ortaya çıkan postmodern avangarta ilişkin veriler de mevcuttur. Zira Avangart Kuram adlı kitabında, 1960’larda ortaya çıkan pop-art ve postmodernizmin Avangart muamelesi gördüğünü söyleyen Peter Bürger<sup>153</sup>, Avangartın üçüncü evresi olarak adlandırdığı bu dönemi sayısız müzenin açıldığı, koleksiyonerlerin çoğaldığı ve Avangart eserlerin koleksiyonlara katılıp tarihselleştirilerek geleneğe işlendiği bir dönem olarak tanımlar. Böylelikle Postmodernist sürece dahil edilen Avangart, modern dönemde arz ettiği asi, anarşist ve olumsuzlayıcı karakteristiğini yitirmiş ve dolayısıyla

---

<sup>150</sup> Clement Greenberg, **Avangard ve Kitsch**: Felefenin Sanatı Sanatın Felsefesi, Çev. Mehmet Yılmaz, Ütopya yay. Ankara-2004, sf. 251

<sup>151</sup> Y.a.g.e. sf. 246

<sup>152</sup> Y.a.g.e. sf. 246

<sup>153</sup> Peter Burger, **Avangart Kuram**, Çev. Erol Özbek, İletişim yay. İstanbul-2004, sf. 23-25

artık öncü bir yanının kalmadığı da söylenebilir. Zira Bürger'e göre bu dönemde seçkin yüksek kültür Avangardı müzeleştirirken, kitle kültürü ise Avangardın pratiklerini kendi yararına dönüştürmüştür. Dolayısıyla avangart unsurların klişeleştiği ve farklılıkların birbiri içine karıştığı bu dönüşümle postmodernizm, seçkin ile aşağı kültürü birleştirme amacını gerçekleştirmiş olur. Böylelikle sanatta büyük öykülerin yerini küçük öykülerin aldığı yeni bir gerçekliğin ortaya çıktığı ifade edilebilir. (Bkz. Resim 18)



Resim 18: Luc Tuymans, "Within" Tuval Üzerine Yağlıboya, 223x243 cm. 2001

Tüm sanatsal edimleri içine soğurarak böylesine heterojen biçimde birbirinden farklı üslupları ortak bir anlayışla birbirine bağlayan postmodernizmin kurgulamaya çalıştığı yeni estetik aslında yeni olmayan bir güncellemeden ibarettir denilebilir.

Oysa Greenberg kültürün ve sanatın sürekliliği için umudunu modern avangarta bağlamıştı. Çünkü modern avangart Greenberg'e göre<sup>154</sup> saf ve zararsızdır. Kitsch'e karşı önemli güç teşkil eden avangart için Greenberg “*yalnızca sanatsal avangart kültürün ilerlemesini mümkün kılabilir ve böylece kültürün kalitesini kitsch'in ezici etkisine karşı koruyabilir*”<sup>155</sup> saptamasını yapar. Dönem itibariyle kültürel bir krizin varlığından bahseden Greenberg bunu Partisan Review'in belgelediği ittifak tarafından yok edilen proletarya kültürünün ölümüne bağlı, yeni bir dönemin başlangıcı olarak görür. Guilbaut da “*Bu kültür krizi, modern sanatçının ideallerini yutarak hızla büyüdüğünden, avangartın oluşumu tek çözüm olarak görünür; Greenberg bunun, tümünden parçalanmayı engelleyebilecek tek şey olduğunu düşünür*”<sup>156</sup> biçiminde bir saptama yapar. Bahsedilebileceği üzere avangartın, doğası gereği bünyesinde barındırdığı eleştirelilikle, yürürlükte olan anlayışa sorgulayıcı biçimde yaklaşması sonucunda eyleme geçtiği söylenebilir. Zira hiçbir şeyin diğerini ve hatta kendisini yadsımadığı bir evren tasarımı olarak postmoderni ve hegemonyasını avangart bir karşı duruştan başkaca bir yolun çözebilmesi mümkün görünmemektedir. Anımsanacağı üzere Greenberg de;

‘kendine sadık kalan’ eleştirel sanatı savunan Troçki’yi izleyerek, avangartın eleştirel olma çabası üzerinde ısrarla durur; ancak burada söz konusu eleştiri içeriye, eserin kendisine, niteliğin belirleyici koşulu olarak kendini ifade etme araçlarına yöneltmiştir. İkinci Dünya Savaşı öncesinin tehditkar ortamında, aynı anda hem politik hem de kültürel cephede eylem yapmaya kalkışmak Greenberg’e

---

<sup>154</sup> Bkz. **Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat Ve Kültürel Politika**, Editor Ali Artun İletişim, İstanbul-2008, sf. 236

<sup>155</sup> Serge Guilbaut, **Sanat/Siyaset:Avangard'ın Amerika'daki Yeni Serüvenleri: Greenberg, Pollock Ve Troçkizm'den “Yaşam Merkezi”nin Yeni Liberalizmine**, Ed. Ali Artun İletişim, İstanbul-2008, sf. 235

<sup>156</sup> Y.a.g.e. sf. 235

gerçekçi görünmez. Batı kültürünün korunması, ona göre mevcut donanımın kurtarılması demektir.<sup>157</sup>

Buradan hareketle Greenberg, modernist kültürün devamının düştüğü tehlikenin farkındalığıyla, kitsch'in yüksek ve aşağı kültürü birbirine karıştırarak melezleştiren yapısının modernist formüller çerçevesinde tanımladığı "Avangart ve Kitsch" başlıklı makalesini yayımlar. Bu makale Guilbaut'a göre, hem *karanlıkta dolanıp duran entelektüeli kurtamak* hem de *uluslararası bir entelektüel elitin yaratılmasıyla uğraşır*. Bu uğraşın Adorno'nun tanımlamış olduğu kitle kültürüne karşı bir tür direnç teşkil etme çabası olduğu söylenebilir. Zira kaleme aldığı bu makaleyle "*Kitsch'i, totaliter otoriteyle hem ittifak halinde olan hem de bu otorite tarafından kullanılan bir hedef haline getiren Greenberg, sanatçının eyleme geçmesini mümkün kılar.*"<sup>158</sup> Öte yandan gene de Adorno'nun öne sürdüğü kültür endüstrisi gerçekliğinde Greenberg'in tanımladığı sanatsal avangartın varlığının, kültürün ilerlemesi bağlamında işlevsel olabileceği konusu tartışmalı durmaktadır. Zira Batı kültürünün korunması esasına dayanan bu hareket, biçimin kapsamına giren tüm çeşitliliklerin sorgulanmaya başlandığı, yararlanılan simge ve değinilere hem sanatçıların hem de izleyicinin tepkisinin kestirilemediği bir durumu da beraberinde getirmiştir. Greenberg'in öteden beri hedeflediği *sanatın kendini toplumun istemlerinden koparması* düşüncesi öngörülen etkiyi yaratmamıştır. Bizzat Greenberg'in tespitine göre de bu durum, "*Avangart'ın burjuva toplumunda bohem kültürüne göçü, aynı zamanda sanatçıların, yazarların, aristokrat patronluğun çökmesi sonucu içine fırlatılmış oldukları kapitalizmin pazarlarından da göç etmeleri anlamına geliyordu.*"<sup>159</sup> Ulus devletlerle ortaya çıkan yeni dünya düzeninde, yani daha önce de ifade edildiği üzere, sanayi devrimiyle ortaya çıkan kapitalist sistemde avangart; gene Greenberg'in dile getirdiği<sup>160</sup> gibi bir kez

---

<sup>157</sup> Y.a.g.e. sf. 236

<sup>158</sup> Y.a.g.e. sf. 237

<sup>159</sup> Clement Greenberg, *Avangard ve Kitsch: Feleşenin Sanatı Sanatın Felsefesi*, çev. Mehmet Yılmaz, Ütopya yay. Ankara-2004, sf. 251

kendini toplumdaki 'koparmayı' başardığında, bir dönüş yapma yoluna girerek burjuva politikasının yanı sıra devrimci politikadan da yüz virmiştir.

Sonuç olarak, Avangart ve Kitsch'in Amerikan entelektüellerinin 1936 dolaylarında başlayan Marksizm'i terk etme sürecinde önemli bir adım olduğunu dile getiren Serge Guilbaut;<sup>161</sup> bu çerçevede Amerikan kültürünün uluslararasılaşmasının başarısı konusuna dair beslenen umutların, ülkenin en önemli sanatçılarının anti-kapitalizm eleştirisini bile bastırabilen bir iyimserlik yarattığını ifade etmiştir. Dolayısıyla denilebilir ki, modernizmin peşisıra gelişen yeni kültürel yapı, sanatı ve sanatçıyı tüm üretim edimlerinin kabul gördüğü bir evren içerisine çekmeyi başarmıştır. Bu gerçeklik dahilinde postmodernizmin avangartın edimlerini de kendi lehine çevirmeyi başardığı ve Lyotard'ın<sup>162</sup> *neo-avangart* olarak adlandırdığı kimliğe büründürdüğü de söylenbilir.

Yukarıda ele alınan bölümlerde gerek modernizme ve postmodernist sürecin başlangıç dinamiklerine, gerekse postmodernizmin avangartla ilişkilerine değinilmeye çalışıldı. Ancak bu ilişkilerin daha kavranılabilir olması adına, modernizmin kültürünün kusurlu tarafı olarak gördüğü Kitsch'e ve bu olgunun postmodernizmle ilişkisine; keza postmodernizmin kendisine de, daha detaylı olarak değinilmesi gerekli görünmektedir.

### 3.1.3. Post-Modern ve Kitsch

Modernitenin ncesi, sonrası, öteki vb. gibi üzerine pek çok söz söylenmiş ve pek çok farklı alanda hala sürmekte olan bir tartışma olan post-modernizme dair net bir tanım koymak elbetteki mümkün görünmemektedir. Hem tanım hem de tarih olarak net

---

<sup>160</sup> Bkz. Y.a.g.e. 245. sf.

<sup>161</sup> Serge Guilbaut, Sanat/Siyaset:Avangard'ın Amerika'daki Yeni Sertivenleri: **Greenberg, Pollock Ve Troçkizm'den "Yaşam Merkezi"nin Yeni Liberalizmine**, Ed. Ali Artun İletışim, İstanbul-2008, sf. 237

<sup>162</sup> Bkz. **Postmodernizm**, haz. Necmi Zeka, ev. Dmrl Sabuncuğolu, Kıyı Yay. İst-1994

bir ayrımın yapılabilmesi zor görünen bu süreç temelde modernizmin utkusu olan aydınlanma düşüncesine saldırılarla başlar. Postmodernistler nesnel bilim, evrensel ahlak, bireyin ve halkların özürleşmesi, aklın egemen kılınması ile birlikte teknolojinin daha eşitlikçi bir toplum kurma söylemlerini eleştirirler. Çünkü Fransız devrimiyle özgürleşecek olan halklar, sahip olunan özgürlüğü koruyacak olan ulus devletler zamanla bu özgürlüğün kısıtlayıcıları ve yok edicileri haline bürünmüş, sanayi devrimiyle ortaya çıkan kapitalist zihniyet ise bütün dünyayı kendisi için sömüren bir düzene dönüşmüş, böylelikle modernist süreç arzu edilen beklentilerin tam aksi sonuçlara neden olmuştur. Bu gelişmeler *öteki* kavramını yaratmış ve modernizm kendisini kalın duvarlarla çevrili toplumdaki ve hayattan uzak güvenli bir bölgeye hapsetmiştir. Kendini gelenekten koparmaya çalışmış fakat Nietzsche'nin de dediği gibi gelenekçi bir süreçle sonuçlanmıştır. Zira yapı itibariyle hem köklü bir geleneği hem de çağdaş olanı aynı anda içinde barındırdığı söylenebilecek bu kavramın çok geniş bir yelpazeyi kapsayan girift bir kimliğe sahip olduğu bilinmektedir. Keza böylesi bir sorunsal tartışılabilir görüldüğü kadar net bir biçimde sonuçlandırılabilir durmamaktadır. Öteden beri anlatılagelen verilerde de dile getirildiği gibi bu sistem, her türden kültürü birbiriyle eşitlemek suretiyle çok kültürlü, eklektik bir yapı arz etmektedir. Modernizmin birbirine bağlı tutmaya çabaladığı kültür ve ilerlemeyi birbirinden ayıran postmodernizmi Fredric Jameson<sup>163</sup> reklam ve elektronik medyanın gücünün hızla artışıyla hızlı bir standartlaşmanın başladığı, tarih duygusunun körelerek toplumun kendi geçmişini bilme yeteneğini yitirdiği, derinliği ve güvenilirliği olmayan sürekli bir şimdi içerisinde yaşadığı bir düzen olarak betimler. Buna göre, sürekliliğin yerine kesinti öğelerinin bulunduğu, benzerliğin değil de farklılığın esas olduğu bir gerçeklik kurgusu oluşturan bu izm'in, işlettiği çabuk ve çabasız anlaşılma mekanizmasıyla kitleleri kontrol altında tutarak manipüle ettiği anlaşılmaktadır. Bu kontrol mekanizmasının başlıca aracı olan medya ile, yerel ya da azınlık kültürlerine söz hakkı tanıyarak bütüncül bir yapı yanılması yaratır.

---

<sup>163</sup> Bkz. **Postmodernizm**, haz. Necmi Zeka, çev. Deniz Erksan, K1y1 Yay. İst-1994



Varlığını eklektizm, çoğulculuk ve melez bir yapıya borçlu olduğu ileri sürülebilecek postmodern dönemde Kuspit'e göre;

...orijinalliğe değer verilmez, zaten orijinal diye bir şeyin olduğuna inanılmaz – bir düşünce ya da imgenin, kişinin varoluşsal deneyim sürecinde ortaya çıktığında orijinal olduğuna inanan Fromm'un yaklaşımı bile doğru bulunmaz. Fromm'un söylemeye çalıştığı, kişinin varlığına özgü olan ve kendi varlığının orijinalliğini fark etmesine katkı koyan şeyin orijinal olduğudur. Orijinalliğe inanmamak, yaratıcılığa da inanmamak demektir. Kısacası, orijinal olmayan kopyayı, orijinal olarak üretilmiş olanın üstüne çıkarmayı da içeren –ikincil olan röprodüksiyonu, temel yaratıcılığın önüne, bilinçli olarak mekanik olan şeyi (mekanik röprodüksiyon toplumsal dışavurum olarak görülür) bilinçdışının dışavurumunun önüne geçiren– bu inanç kaybı, sanatçının orijinal bir eser ortaya koyacak kadar yaratıcı olamama yönündeki bilinçdışı korkusunun bilinçli dışavurumudur.<sup>164</sup> (Bkz. Resim 19)



Resim 19: Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q, La Joconde Röprodüksiyonu üzerine müdahale, 1919

---

<sup>164</sup> Bkz. Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, Metis, (2. Baskı) İstanbul-2006, 154- sf. 155

Yapısı itibariyle zaten orijinal olamayacak postmodernizmin bunu gereksindiği de söylenemez. Çünkü bir proje olarak “*Postmodernizm başka şeylerin yanı sıra, sanat ile kültürü daha çok sayıda kişinin icrasına, daha farklı kesimlerin izlemesine açık hale getirilme girişimiydi.*”<sup>165</sup> Dolayısıyla post-modernin amaçladığı bu yapıya göre sanatsal periyotta bir devam olmaması durumu kabul edilebilir durmaktır. Zira zamansal bağlamda ele alındığında, tıpkı farklı kültürel dokuları içerdiği gibi çoklu zaman dizgesi içermesi nedeniyle postmodernizm yığın kültürü olarak da adlandırılabilir. Postmodernizmin yığın kültürü olması noktasında uzlaşıldığı anda Adorno’nun Kültür Endüstrisi kuramı bağlamında, yani kitle kültürü olma çizgisinde hemfikir bir duruş sergilenmiş olmaktadır. Araştırmanın *Modernizmin Kırılma Noktası* başlıklı bölümünde kültür endüstrisi toplumunun, demokrasilerin özelliği olduğu ifade edilen kontrol eden ve yönlendiren birincil konumdan ikincil konuma; yani yaratılan yönetme yanılsaması sanısı altında yönetilen olma konumuna, yani öznenen nesneye dönüşmüş olduğuna değinilmiştir. İşte bu noktada üretilmiş nesne olarak kitle kültürü elbetteki tercihini kolay tüketilebilir olandan yana yapacaktır. Baudrillard’ın<sup>166</sup> nesnenin günlük kullanımından gelen anlamları tüketim ideolojisine dönüştüren şeyin nesnenin gösterge değeri, yani kullanım değeri olduğu düşüncesi bu durumu anlaşılır kılmaktadır. Bu süreç gene Baudrillard’a göre postmodernizmin kendine özgü tanımlayıcı niteliğidir.

Kitle kültürünü hedefleyen bir kurgunun yaşamsal düzleme uygulanması projesi elbetteki bir tür tüketim toplumu ihtiyacını arz eder. İşte burada devreye giren sistemin kültürel alanı kolaylıkla manipüle edebileceği ve deyimi yerindeyse, yığınları kucaklayabileceği bir sanat türüne ihtiyaç duyacağı söylenebilir. Ancak bu sanat türünün modernizmin öteden beri kurgulamaya çalıştığı elitist ve toplumla bağlarını koparmış o saf sanat olması mümkün görünmemektedir. Bu nedenle çabuk ve çabasız anlaşılabilir yaygın bir sanatsal dil olarak Kitsch’in, bu kurgu için yeterince işlevsel olabileceği düşünülebilir. Çünkü hızla gelişen kitle iletişim olanakları düşünüldüğünde, yalnızca

---

<sup>165</sup> Hal Foster, **Tasarım ve Suç**, çev. Elçin Gen, İletişim yay. İstanbul-2004, sf. 23

<sup>166</sup> Bkz. Jean Baudrillard, **Tüketim Toplumu**, çev. H. Deliçaylı – F. Keskin, Ayrıntı yay. İstanbul-2003

kitsch'in toplumsal tabana kadar kolaylıkla yayılabilmesi mümkün görünmektedir. Çünkü Calinescu'ya göre “*Kitle iletişim olanaklarının arttığı yüzyılda kitsch'in yükselmesi doğaldır. Üst düzey yaşamın masrafından kaçan insanlar, çevre ve kültürün baskısı altında sanki ona sahipmiş gibi davrandılar. Kitsch bu manevi yaşama, ucuza malik olma çabası gibi algılanabilir.*”<sup>167</sup> Buradan bakıldığında ise kitsch'in, paraya dayalı ekonomik sistemin gelir düzeyine göre katmanlaştırdığı toplumsal tabakaların arasında varolan mesafeyi, ortadan kaldırma ya da eşitleme yanılması yaratmakta olduğu söylenebilir. Bu yanılama vasıtasıyla kurgulanan kültürel yapının her şeyi popülerleştirerek toplumun bütün sınıflarına sunmasının gerçekte sistemin ekonomik hedefleriyle ilgili olduğu söylenebilir. Benzer olarak Georg Simmel'in de yapmış olduğu tespite göre “*Kitsch ile ekonomik gelişme arasındaki bağ o denli yakındır ki ikinci ve üçüncü dünya ülkelerinde kitsch'in varlığı modernizasyonun vazgeçilmez simgesi olarak algılanabilir.*”<sup>168</sup> Bu bağlamda modernleşme kaygısıyla sahip çıkılan kitsch Greenberg'in söylediği üzere “*Batı Avrupa ve Amerika'nın halk yığınlarını kentlileştiren ve evrensel okur-yazarlık denilen olguyu gerçekleştiren endüstri devriminin bir ürünüdür.*”<sup>169</sup> Bu gerçeklik üzerine düşünce üreten ve adı modernleşmeyle beraber daha sık anılmaya başlanan avangardın anti-tezine dikkat çekmeye çalışan Greenberg bu durumu şöyle özetler:

Her nerede bir Avangart (öncü) varsa, orada aynı zamanda bir artçı (rareguard) da görürüz. Doğrusu bu ya, Avangartın ortaya çıkışıyla eş zamanlı olarak sanayileşen Batıda, ikinci bir yeni kültürel oluşum gündüme geldi. Almanların Kitsch (kitsch) adını verdiği şey: kromotipleri, magazin kapakları, illüstrasyonları, ilanları, süslü cilalı ucuz romanları, çizgi romanları, Tin Pan Alley müziği, tepinme dansı, Hollywood filmleri vb. şeylerle bir arada boy gösteren, tecimsel (ticari) sanat, edebiyat. Her nedense bu devsel oluşum öylece benimsendi. (...) Proletarya ve küçük burjuva olarak kentlere yerleşen köylüler yaşamlarını kolaylaştırmak için okuma

---

<sup>167</sup> Calinescu, **Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünmek**, çev. Bülent O. Doğan, Cogito sayı 36, YKY. İstanbul-2003, 256. sf.

<sup>168</sup> Georg Simmel, **Modern Kültürde Çatışma**, Çev. T.Bora, N.Kalaycı, E.Gen, İletişim Yay. İstanbul-2005, sf. 226

<sup>169</sup> Clement Greenberg, **Avangard ve Kitsch**, çev. Mehmet Yılmaz, Felefenin Sanatı Sanatın Felsefesi, Ütopya yay. Ankara-2004, sf. 251

yazmayı öğrendilerse de, kentin geleneksel kültürünün tadına varabilmek için gerekli boş zamanı ve rahatlığı elde edemediler. Bu arada, bir yandan geride kırsal kesimde bıraktıkları halk kültürüne olan beğenilerini yitirmiş oldukları, bir yandan da can sıkıntılarını giderme arayışı içinde olduklarından, kentleri dolduran bu yeni yığınlar, (...) kendi yaşam biçimlerine, anlayışlarına uygun bir kültür sağlaması için toplum üzerinde baskı oluşturdular. Bu yeni pazarın gereksinimini karşılamak için bir mal tasarlanıp geliştirildi: yapay taklitçi kültür ya da ucuz bayağı (kitsch) kültür: gerçek, incelikli kültürel değerlere duyarsız, kayıtsız, ama yine de ancak bir kültürün sağlayabileceği bir dönüşümün açlığını çeken yığınlara dönük bir etkinlik.<sup>170</sup>

Kitsch'i Yeni Modernizmin durgun ve gerileyen Avrupa kültürü ile çatışması sonucunda kullanıma giren bir unsur olarak tanımlayan Nerdrum<sup>171</sup> ise modernizmin yöneticilerinin modern sanatın anti-tezini 'kitsch' olarak adlandırdığını söyler. Nerdrum'a göre "*Kitsch, entelektüel ve yeni olmayan, kahverengi, duygusal, melodramatik ve acıklı (ve tıpkı Resim 20'de olduğu gibi yapay) olan her şey için birleşmiş bir kavram*"<sup>172</sup> olmuştur. Hasan bülent Kahraman'ın da benzer olarak, duygusallık ve bilinen şeylerin Kitsch'in bünyesini oluşturduğuna ve bunun kübist ya da Duchampvari bir teknikle ifadelendirmenin söz konusu olamayacağına dikkat çekmesi<sup>173</sup> Kitsch'in hem içerik, hem de uygulama mantığını ele verir. Bu çerçevede dahilinde düşünüldüğünde, gerçekçi ya da naturalist anlayışla biçimlendirilen, yoğun duygusal etkinin arttırıldığı, geleneksel, denenmiş kanonları kullanıldığı ve fakat gündelik popüler kültürün güdümünde çalıştığı söylenebilecek bu sistem (Bkz. Resim 20), James McFarlane'in Strindberg'den aktardığına göre "*Tez: onay, antitez: inkar, sentez: kavrayış. Her şeyi onaylayarak hayata başlar ve her şeyi inkar etme ilkesiyle yaşarsın. Şimdi ise her şeyi kavrayarak hayatı bitirmenin zamanı. Tek taraflı olma artık.*

---

<sup>170</sup> Clement Greenberg, **Avangard ve Kitsch**, çev. Mehmet Yılmaz, Felesefenin Sanatı Sanatın Felsefesi, Ütopya yay. Ankara-2004, sf. 251-252

<sup>171</sup> Bkz. Odd Nerdrum, **Kitsch Üzerine**, Kagge Forlag, Norhaven-2001

<sup>172</sup> Y.a.g.e. sf. 12

<sup>173</sup> Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, Everest yay. İstanbul-2002, sf. 239

*Ya o ya bu deme, hem o hem bu de!*"<sup>174</sup> ilkesine benzer bir mantığa dayanır. Popüler kültürün tüketimsel tarafını besleyen bu anlayışın gerçekte kapitalist ekonominin kalkındırılması amacıyla olduğu söylenebilir. Popüler kültürün hedefi kar etme üzerine kurulu olduğundan,



Resim 20: Odd Nerdrum, The Boy With Twig, Tuval Üzerine Yağlıboya. 30x35 cm. 1992

sanatın ticari yanıyla ilgili olması da kuvvetle muhtemeldir. Konuya ilişkin olarak Herbert Gans'ın yaptığı tespiti göre de;

popüler kültür kar zihniyetiyle tüketiciyi memnun etmek için üretilir. Popüler kültür yüksek kültür formlarından alıntı yapar, kendisinin karına onu yozlaştırır. (...) Bu formlar sahte mutluluklar yaratır. Kar etme düşüncesi yüksek getirisi

---

<sup>174</sup> James McFarlane, **Modernizm ve Zihin**: Modernizmin Serüveni, Ed. Enis Batur, çev. Güzin Özkan, sf. 220

dolayısıyla pek çok yaratıcıyı baştan çıkarır. Bu durum üretilen formu yozlaştırır. Ancak sadece yozlaşmakla kalmaz, egemen rejimin ikna yollarına ilgi gösteren edilgen bir izleyici kitlesi yaratarak bu rejimlerin devamına çanak tutar.<sup>175</sup>

Arz ettiği bu yapı yüzünden modernizm'in 'diğeri' olarak dışladığı kitsch'in gerçek sanattan ayrılan özelliğini Greenberg "*Betimlemenin ya da resmetmenin kendisi resim sanatının biricikliğini ortadan kaldırmaz; bunu yapan, betimlenen nesnelere çağrışımlardır*"<sup>176</sup> biçiminde betimler. Bu çerçevede avangart ile kitsch sanat arasındaki diğer farklılardan bahis açan Greenberg<sup>177</sup> avangartın, sanatın süreçlerini, kitsch'in ise görüldüğü kadarıyla sanatın sonuçlarını taklit ettiğini ileri sürer. Bu anti-tezin doğruluğunun tasarlanmış olmanın ötesinde olduğunu iddia eden eleştirmen, Avangart ve kitsch gibi eşgüdömlü iki kültürel olayı birbirinden ayıran özelliğın çok büyük bir aralığa denk geldiğini ve onu tanımladığını söyler. Popülerleştirilmiş 'modernizmin' ve 'modernist' kitsch'in sahip olduğu kapanmayacak denli geniş olan bu aralığın sosyal bir aralığa denk düştüğünü ve bu iki çizginin, söz konusu toplumdaki kararlılığın artması ya da azalmasıyla bağlantılı olarak birbirine kavuştuğunu ya da birbirinden uzaklaştığını ifade eder. Bir yanda egemen, mutlu azınlığın yani kültürlülerin, diğeri yanda ise sömürölen yoksul yığınların, yani cahillerin hep varolageldiğini ve bu çerçevede biçimsel kültürün daima birincilere ait olduğunu, sonuncularınsa ilkel halk kültürü ya da kitsch ile yetinmek zorunda kalmış olduklarını söylemiştir.

Diğeri taraftan kitsch sanatın referanslarıyla yapıt üreten Kulka'nın da kitsch ve gerçek sanata dair çeşitli saptamaları olduğu bilinmektedir. Bu saptamalarda, kitsch'in kendi güzelliğini yaratamayacağını ve çekiciliğinin, çalışmanın kendi estetik özelliklerinden değil betimlenen nesnenin duygusal çekiciliğinden kaynaklandığını söyler. Kulka'ya göre bu, gerçek sanat eserlerinde olan durumdan oldukça farklıdır.

---

<sup>175</sup> Bkz. Herbert J. Gans, **Popüler Kültür ve Yüksek Kültür**, çev. E. Onaran İncirlioğlu, YKY, İstanbul-2005, sf. 19-20

<sup>176</sup> Clement Greenberg, **Avangard ve Kitsch**, çev. Mehmet Yılmaz, Felesefenin Sanatı Sanatın Felsefesi, Ütopya yay. Ankara-2004, sf. 359

<sup>177</sup> Y.a.g.e. sf. 257

Ciddi sanatçılar yoğun duygusal etki taşıyan nesnelere resmetmekten kaçınırlar ve resmetseler dahi böylesi sanatçılar konuların duygusal yönlerinden yararlanmazlar, hazır etkilerle ilgilenmezler. Birçok sanat eseri, örneğin Milo'nun Venüsü, Goya'nın Mayası gibi pek çok eser bu şartları yerine getiren türden eserler sayılabilir. Bu eserleri kitsch'ten ayıran şey resmin salt bir temsilden öte bir dönüştürmenin sonucu olmasıdır.<sup>178</sup> Bu dönüştürme bizim de yaşadığımız dünyanın birden bire yüceldiği ve değiştiği bir estetik deneyim yaşatır. Bu deneyim sanatçının yaşadığı yalıtılmış ve yoğunlaştırılmış çevrenin izleyicinin deneyimlemesinde yatar. Peter de Bolla'ya göre bu, *“duygulanım tepkisinin bir yan ürünü, sanal etki dediğimiz şeydir, çünkü aynı zamanda biliyoruz ki, iç derinliklerini ya da estetik felsefi terimleriyle ‘içsel nitelikleri’ni algılamamız tamamiyle yapıyla olan karşılaşmamıza bağlıdır. Gerçekten de şurası açık ki yalnızca sanata özgü olan şeyin, yani sanat yapısındaki ‘sanatın’ farkına, onunla yaşanan bir karşılaşma aracılığıyla varıyoruz.”*<sup>179</sup> Buradaki estetik deneyim ise resmedilmiş konunun güzelliğinde değil yapının kendi güzelliğini yaratmasındadır. Sanatçı betimlemesinin konusunu dönüştürür ve böylece yapıt izleyicide daha önce duyumsamadığı bir şeyi harekete geçirir. İşte bu yaşantı, biricik ve sıklıkla gözden kaçan özelliklerin ayrımsanabilmesi yoluyla yaşanan estetik deneyim olarak yorumlanabilir. Çünkü Bolla'nın da belirttiği gibi: *“Gerçekten de şurası açık ki yalnızca sanata özgü olan şeyin, yani sanat yapısındaki ‘sanatın’ farkına, onunla yaşanan bir karşılaşma aracılığıyla varıyoruz.”*<sup>180</sup>

Bağlam itibariyle kitsch resimden ayrılan yapıtın arz ettiği estetik değer izleyici tarafından deneyimlenmesi sürecinin, eserin yüklenmiş olduğu anlamın izleyicinin hangi toplumsal tabakaya ait olduğu ve eğitim durumu ile paralellik göstereceği de aşikardır. Tıpkı Greenberg'in MacDonal'dan aktardığı gibi *“Kitlelerin, gerek eski gerekse yeni sanat biçimlerine karşı tutumu temelde onlara kendi devletlerince verilen eğitimin*

---

<sup>178</sup> Bkz. Thomas Kulka, **Kitsch and Art**, Pennsylvania State University pres, Pennsylvania-2002, sf. 26

<sup>179</sup> Peter de Bolla, **Sanat ve Estetik**, çev. Kubilay Koş, Ayrıntı yay. İstanbul-2006, sf. 36

<sup>180</sup> Y.a.g.e. sf. 36

*niteliğine bağlı kalmaktadır.*"<sup>181</sup> Bu durumu Avangart ve Kitsch makalesindeki *cahil köylü* örneği üzerinden açımlayan Macdonald, köylünün Rus akademik kitsch'inin resim sanatı bağlamında baş savunucularından Repin'i Picasso'ya elbette ki yeğlemeyeceğini ifade eder. Zira Picasso'nun tekniğinin rus köylüsüne kendi ilkel halk sanatını anımsatmakta olduğunu ifade eden Greenberg, Repin'in gerçekçi tekniğinin bu köylü için daha yeni olacağını öne sürer. Cahil köylünün Picasso ve Repin eserleri karşısında deneyimlediği yaşantıyı:

Picasso eserinde, diyelim, bir kadını simgeleyen bir çizgi, renk ve uzam oynaşması görür. Soyut teknik ona köyünde bırakmış olduğu ikonları bir ölçüde anımsatacaktır; dolayısıyla da bildik bir şeyin çekiciliğini duyumsayacaktır. (...) Daha sonra Repin resmine geçen köylü gördüğü bir savaş sahnesinde bilmediği bir teknikle karşılaşır. Fakat bunun köylünün gözünde pek az önemi vardır; çünkü Repin'in resminde ikon sanatında görmeye alışmış olduğu değerlerin çok üstünde değerler bulur birden. Bildik olmayan şeyin kendisidir o değerlerin kaynağı: (...) Rus köylüsü nesnelere, onları resimlerin dışında gördüğü, tanıdığı biçimde tanır ve görür. Şu Repin öylesine gerçekçi bir biçimde resim yapıyor ki, betimlemeler, özdeşleştirmeler izleyicinin herhangi bir çaba göstermesini gerektirmiyor. Bir mucize bu. Picasso ve İkonlar çok yalın kalmaktadır. Üstelik, Repin gerçeği dramatikleştirilmektedir de...<sup>182</sup>

satırlarıyla ifade eder. Üstün (yüksek) kültürün yapaylığından kurtulmak durumunda olan köylü, biçimsel değişiklikler gösterse de öz bakımından hep aynı olan kitsch başkaları adına sahte yaşantılar ve duygular kurguladığı/sunduğu için cezbedicidir. Öte taraftan Greenberg'in de dediği gibi, "*kitsch'in teşvik edilmesi totaliter rejimlerin kendilerini halka benimsetmek, şirin göstermek için başvurdukları ucuz yöntemlerden yalnızca bir başkasıdır.*"<sup>183</sup> Bu çerçevede düşünüldüğünde her tabakadan insanın (sahte) eşitlenmişlik duygusu yaşayacağı bir kurguya dahil edilme süreciyle aidiyet sorunsalı da ortadan kaldırılmış olacak ve rus köylü gibi diğerleri de canı resim görmek isteyince çaba göstermeksizin anlayabilecekleri resme, yani kitsch'e yöneleceklerdir. Bu bağlamda kitsch resim için, Nerdrum'un kendi eserlerini de içine dahil ederek söylediği

---

<sup>181</sup> Clement Greenberg, **Avangard ve Kitsch**: Felesefenin Sanatı Sanatın Felsefesi, çev. Mehmet Yılmaz, Ütopya yay. Ankara-2004, sf. 254

<sup>182</sup> Y.a.g.e. sf. 255

<sup>183</sup> Y.a.g.e. sf. 260



gibi; alt metni olan, söyleminde herhangi bir türden ironi barındıran ya da metaforik bir anlatı içeren yapıtlar olmadığını, yani *görünenin dışında bir şey olmadığı* söylenebilir. Her şey yüzeyde görünen kadardır. Ona göre kitsch'in işi keyifle eğlence ile ilgilidir. Kitsch Nerdrum'a göre, sanatın ironisi ve tutkusuzluğunun tersine kitsch yaşama hizmet eder ve bu yüzden bireyi arar.<sup>184</sup>

Gelenek yerine yenilik aramak ve kendini sanat dışında bir şeyle ifade etmenin sanatın karakteristiği olduğu günümüzde kitsch, elbette ki sadece resimsel düzlemde görünen bir üretim biçimi değildir. Örneğin aşağıdaki resim 21'de görülen ve New York Metropolitan müzesinde sergilenmiş olan Baloon Dog adlı Jeff Koons'a ait heykelsi eser bizzat kendisi tarafından Kitsch olarak kategorilendirilmektedir. Zaten böylesi bir form sıradan bir balon boyutuna indirildiğinde bir tür oyuncaya dönüşürken iddialı bir anıt boyutuna yükseltildiğinde Kitsch'e dönüşmektedir.



Resim 21: Jeff Koons, Baloon Dog (Yellow), Paslanmaz Çelik, Y. 305 cm. 2008

---

<sup>184</sup> Bkz. Odd Nerdrum, **Kitsch Hayata Hizmet Eder**, çev. A. Feyzi Korur, Rh+ Sanart Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı 42 sf.10, 2007-İstanbul sf. 13

Kendi başına ve başka formlarla birlikte sanat nesnesi olarak da önümüze sunulan bu anlayışın Nerdrum'un da ifade ettiği gibi, “*Modernist dönemin sonunda kitsch'in koşullarına bakarak, onun “tek ve biricik gerçeğe” karşı post-modern ayaklanmadan sonra bir fırsat ele geçirdiğini düşünebilirsiniz.*”<sup>185</sup> Zira aynı uygarlığın ürettiği tezat kültürel donelerin yarattığı eklektizmle karakteristiği belirlenebilecek olan post-modern dönemin, içerdiği göstergeler toplamında ortaya çıkan melez kimliğin, içerisinde kitsch estetetiği barındırdığı ve ona önemli derecede bir özgürlük alanı sunduğu kabul edilebilir görünmektedir.

Her türden sanat formunun, Baudrillard'ın *yüzgezer* olarak tanımladığı bir salınımla, hareket alanı bulduğu postmodern dönem, modernizmin katı kuralcılığının yıkılması adına harekete geçirilen hızlı kuram çabuk sanat çağı olarak adlandırılabilir. Kullanılabilirlik (*disponibilite*) esasına dayandığı da öne sürülebilecek olan bu süreci resim anlayışının değiştiği, sanatın yeniden kurgulandığı ve geleneksel sanat görüşünden hazır-nesne'ye değin her türden üretme ediminin yaşamsal sayıldığı bir çerçeve içerisinde tartışmaya açmak araştırmanın bağlamı bakımından gerek arz etmektedir.

### **3.1.4. Yeniden Kurgulanan Sanat ya da Sanatta Yapıbozum ve Ötesi**

Sanatın yeniden kurgulanması söylemiyle anlatılmak istenen aslında 1960 sonrası ortaya çıkan ve bir tür *neo*'culuk (yeni) denilerek nitelenebilecek bir süreç ifade edilmek istenmektedir. Modernizme, modernizmin öteden beri üzerinde durulan formatif sanat anlayışına karşıt olarak gelişen postmodernizmin pluralist (çoğulcu) ortamında ortaya çıkan ve bir yandan dahil edildiği bu durumu da yadsıyan bir süreç olduğu da söylenebilir. Ancak bu yeni kurgulamanın, sanatta yapıbozum olarak da anılabilecek sanat düşüncesine yapılan ilk ezber bozma müdahalesine dayandığı ve hatta oradan esin

---

<sup>185</sup> Y.a.g.y. sf. 13

aldığı dile getirilebilir. Özetle 1916'lı yılların Dadası'na\* dayandırılabilir yeni sanat hareketi topyekün bir başkaldırı izleği üzerindedir denilebilir. 1916 ila 1920'li yıllar arasında yaşanmış bu hareketin adının, yani Dada'nın\* tam olarak ne anlama geldiği bilinmemektedir. Antmen'e söylemine göre,<sup>186</sup> önemli olan, Dada'nın yeni bir 'sıfır noktası'nın, 'sanattaki yeni'nin ifadesi olmasıdır. Tristan Tzara'ya göre Dada, “*bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir; işte Dada budur. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısaca yaşamın kendisidir.*”<sup>187</sup> Buradan çıkarsanacağı üzere yapıbozum mantığı üzerine kurulu bu eylemsel hareketin ortaya atmış olduğu bir “yeni” anlayışı ve bu anlayış çerçevesinde geliştirilen öteki-sanat görüşü olduğu ileri sürülebilir. Burada dile getirilen yapıbozuma, ya da diğer bir deyişle resim sanatının geleneksel anlamda üretme edimlerine tam bir saldırı niteliği taşıyan ilk temsil olarak Duchamp'ın R. Mutt imzalı “Çeşme” (Pisuar) adlı eseri örnek teşkil edebilir. Çünkü hem biçim hem de içerik anlamında ezber bozucu bir anarşizmi bünyesinde barındıran hazır-nesne, sanat yapıtı kavramını tersyüz etmiştir. İşte Duchamp'ın bu girişimi kökenleri Dadacı mantığa dayanan bir eylem ve alışlagelmiş sanat düşüncesini yapı taşlarına ayırma ve yeniden yapılandırma (re-construction) olarak değerlendirilebilir. Sanatçının bu eylemle ortaya koyduğu; içeriğinde hem radikal biçimde sorgulama hem de cevap vermeyi barındıran, bu

---

\* Dada'nın 1916 yılında İsviçre'nin Zürih kentinde, Caberet Voltaire adlı bir gece kulübünde ortaya çıktığı bilinmektedir. Hugo Ball'ın (1886-1927) kurduğu bu kulüp, 1. Dünya Savaşı karşıtı bir hareket başlatmak amacıyla dönemin sanatçılarının organize olduğu, özü eyleme dayalı bir düşünsel yapıyı yaşama geçirir. Kısa sürede dünyanın çeşitli yerlerinden pek çok sanatçı bu hareket etrafında buluşur. İsviçre'den Hugo Ball, Emmy Hennings, Tristan Tzara, Marcel Janco, Hans Arp, Sophie Taeuber; Almanya'dan Max Ernst, George Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield, Hanna Höch, Hans Richter, Kurt Schwitters; Amerika'dan Man Ray; Fransa'dan Marcel Duchamp, Francis Picabia gibi gerek edebiyat gerekse plastik sanatlar alanından gelen bu sanatçılar Dada eyleminin temsilcilerindendir.

<sup>186</sup> Bkz. Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel yay. İstanbul-2008

<sup>187</sup> Tristan Tzara, **Dada Manifestoları**, çev. Elif Gökteke, Norgunk yay. İstanbul-2008

davranış, gelenekten bu yana inşa edilmiş olan yüce (sublime) kavramı üzerinde denenen bir tür yapı sökümleri olarak değerlendirilebilir. Zira sanatın ne olduğunu felsefi bağlamda yeniden tartışmaya açan Marcel Duchamp, elle üretilmiş sanat eserinin yerine, seçilmiş hazır-nesnenin geçebileceği sorgulamasıyla, düşüncenin sanat yapıtı olabileceği yönündeki yolun açılmasını sağlamıştır. Antmen'in de belirttiği üzere, “*Duchamp, sanatın ne olduğuna ilişkin alışlagelmiş üretim, sunum ve değerlendirme ölçütlerine ilişkin beklentileri yerle bir ederek estetik beğeni ölçütlerinin nasıl şekillendiğini sorgulamış, (...) sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden bir düşünme eylemine dönüştürmüştür.*”<sup>188</sup> Öte taraftan sanatçıyı harekete geçirerek bir eylem adamına dönüştürdüğü söylenebilecek olan Dada'nın kökenleri için Tristan Tzara, 1950 yılında yapmış olduğu bir radyo konuşmasında,

Dada, bütün gençliğin ortak isyanından tarihe, mantığa ya da ahlaka, onur, vatan, ahlak, din, aile, sanat, özgürlük, kardeşlik bigi şeylere; daha ne bileyim, bütün insani değerlere, cevap veren tüm kavramlara boş veya doğanın köklü geleneklerine bağlanan gençlerin baş kaldırısından doğdu<sup>189</sup>

demiştir. Köktenci olan her şeye dair açıkça bir başkaldırı kimliği sunan Dadacılık, süreç olarak modernizmle eş zamanlılık arz eder. Bu nedenle Dadacı sürecin modernist sanat anlayışına dolaylı etkilerinden bahsedilebilir. Hatta denilebilir ki; bilimi, sanatı ve felsefeyi ve her türlü akıl ürünü etkinliği reddeden bu hareketin son noktada ifadesizliğe ulaşması, soyut-indirgemeci sanat görüşüne esin kaynağı olduğu iddia edilebilir. Zira her türlü köken ve anlayıştan bağımsız olarak sanat için sanat kavrayışına temel teşkil edebilecek olan bu durum Tristan Tzara'nın “*kağıt parçaları üzerine sözcükler yazın ve bunları bir şapkanın içine atıp karıştırın, sonra teker teker çekip bir kağıda sıralayın; işte Dadaizm*”<sup>190</sup> açıklamasıyla kabul edilebilir hale gelmektedir.

---

<sup>188</sup> Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel yay. İstanbul-2008, sf. 125

<sup>189</sup> Tristan Tzara, **Radyo Konuşmaları**, Milliyet Sanat Dergisi, çev. Özdemir İnce, 1975, sayı 161, sf. 45-47

<sup>190</sup> Y.a.g.y. sf. 45-47

Avangartın ulaştığı en radikal aşamaya örnek oluşturabilecek Dada hareketi sanatçıya arzu ettiği özgürlük alanın armağan etmiş ve peşi sıra gelişen gerçeküstücülükten soyut resme değin Avangard'ın yolunu açmıştır. Sanatsal platformda ard arda yaşanan bu gelişmeler sanatçının ele geçirdiği söylem özgürlüğüyle belirlenebilir. Burada anılan eşzamanlılık ve peşpeşelik dönem itibariyle yaşanan bir tür çok sesliliği kabul edilebilir kılmaktadır. Buradan araştırmanın birinci bölümüne atıf yapılacak olunursa, Baudrillard'ın *orji* diye tanımladığı dönemin işte tam da bu süreci tanımlamakta etmekte olduğu söylenebilir.

Aynı kültürün (Avrupa) parçaları, aynı toplumun ürünleri olarak kategorize edilebilecek olan bu dönemde, Modern Avangart'ın ulaştığı 'soyut' ya da 'nesnel olmayan' sanatı, sanatta mutlak olanın arayışı içinde devinen bir süreç olarak değerlendirmek mümkün görünmektedir. Ancak sergilediği görüntüye göre toplum/sal'dan uzaklaşan avangart sanat, edindiği yeni-liberal tavırla post-modernist başkaldırıya; diğer bir deyişle kendi sonuna doğru ilerliyordu. Greenberg de bu dönem sanatına dair;

Toplumdan tümüyle uzaklaşan Avangart şair ya da sanatçı, sanatın yüksek düzeyini, hem daraltarak hem de tüm göreceliklerin, çelişkilerin ya çözüldüğü ya da yanı başında durduğu bir mutlağın ifade edildiği noktaya çıkararak sürdürmenin yolunu aramıştır. 'Sanat sanat içindir' ve 'arı duru şiir' ortaya çıkarken konu ve içerik, veba gibi kaçınılması gereken bir şeye dönüşmekte<sup>191</sup>

olduğu düşüncesini öne sürmüştür. Bu fikir bir yandan modern avangartın sınırsızlığını ifade ederken diğer yandan çepeçevre sınırlanmış bir başka gerçeği de dile getiriyordu. Kendi elit entelektüelini ararken toplumdan kopan sanat anlayışı gene kendi tuzağını hazırlamıştır. Çünkü Greenberg'in<sup>192</sup> söylediği üzere toplumsal tabana dayanmayan kültür gelişemez. Böylelikle kendi muhalif kanadını yaratan modernizm; 1960'lara gelindiğinde, kimlik edinmeye çalışan her türden aykırı fikri kanıksayan sahte bir

---

<sup>191</sup> Clement Greenberg, **Avangard ve Kitsch**: Felesefenin Sanatı Sanatın Felsefesi, çev. Mehmet Yılmaz, Ütopya yay. Ankara-2004, sf. 247

<sup>192</sup> Bkz. Y.a.g.e. sf. 250

ideoloji olarak ortaya yeni-liberalizm<sup>193</sup>i çıkarmıştır. Bunun sanatçıya sunduğu hareket alanı, 1910'larda Dada'yla ortaya çıkan eylem sanatının izlerini taşıyan fluxusun ve kökenleri Duchamp'ın hazır-nesne'sine dayandığı öne sürülebilecek olan '*düşünce sanatı*'nın, yani kavramsal sanatın ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Buradan metnin başlangıcında ortaya atılan neo-izm, yani *yenicilik* savına devam etmeden önce, modernizm sonrası sanatın değişimsel sürecine belirleyici biçimde etkileri olduğu söylenebilecek olan kavramsal sanat hareketi ve fluxus'a değinmek gerekli gibidir. Çünkü, bu hareketlerin gerek yirminci yüzyıl sanat algısına, gerekse resim gerçeğine dair biçimlendirici etkileri olduğu söylenebilir. Dada ile başlayan radikal kopmanın sanatta başlattığı hareketin, sanat eserinin ne olduğunu belirlemekten ziyade ifade ve dil olanaklarını özelleştirdiği düşünülebilir.

Kavramsal sanat, sanat yapıtını maddi varlığının gerekliliğini tartışmalı hale getiren, hatta değilleyen bir sanat pratiği olarak anılabilir. Düşüncenin ön planda olduğu bu üretme edimi hazır-nesneden insan bedenine değin her türden malzemeyi ifade aracı olarak kullanır. Bu karakteristiği dolayısıyla pek çok sanatsal hareketin buluştuğu bir çatı olarak düşünülebilir. Zira kavramsal sanat, kelimeler, fikir ve eylem arasında gidip gelen bir yöntem olarak tüm alternatif ifade biçimlerini karşılayan bir terim durmundadır. Ahu Antmen'in konuya ilişkin benzer belirlemeleri vardır. Buna göre;

sanatçının bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performans ya da 'happening' (oluşum) türünde gösteriler; resim ve heykel gibi geleneksel türlerin ötesine uzanan enstalasyon ya da 'enviroment' (çevre) türünde düzenlemeler; galeri ve müzenin hem fiziksel hem de ideolojik sınırlarını aşmak adına açık alanlarda ve doğada gerçekleştirilen arazi, toprak, çevre sanatı türünde projeler ve benzeri sanatsal ifadeler, izleyiciyi estetikten önce zihinsel bir algılama sürecine çağırması bakımından, 'kavramsalcılığın' sınırları içerisinde değerlendirilebilir.<sup>194</sup>

Bu davranışın özünde kapitalist sistemin her şeyi metalaştırması gerçeğine karşı geliştirilmiş bir farkındalık olduğu düşüncesi yadsınamaz durmaktadır. Gene

---

<sup>193</sup> Bkz. Sanat/Siyaset: **Kültür Çağında Sanat Ve Kültürel Politika**, Editor Ali Artun İletişim yay. İstanbul-2008

<sup>194</sup> Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel yay. İstanbul-2008, sf. 193

Antmen'e<sup>195</sup> göre bu tür sanatsal ifade, özünde geleneksel anlamda sanat nesnesinin tekil, kalıcı ve maddi değer arz eden 'metasal' yönüne, yani piyasa olgusuna bir tepki barındırmaktadır. Örnek olarak Joseph Kosuth'un 1965 yılında gerçekleştirdiği "Bir ve Üç Sandalye" adlı eseri ele alınabilir. Bu yapıt hazır-nesnenin hem kendisini, hem sözlük tanımını hem de fotoğrafını (ki buna görsel imgesi de denilebilir) içeren parçalardan oluşmaktadır. Belli bir dizge ile mekana yerleştirilen bu yapıt görsel algıdan dile, dilden kavrama, kavramdan nesneye değin pek çok süreci zihnin düşünsel kavrayışına sunar. 'Bir ve Üç Sandalye'nin bir yandan sanat yapıtının, yukarıda bahsedilen nesnel anlamda doğasını sorgularken diğer yandan zileyiciyi felsefi bir sürece dahil ettiği söylenebilir. (bkz. Resim 22)



Resim 22: Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, Yerleştirme. Ahşap sandalye, fotoğrafı, ve sandalyenin sözlük anlamı, New York Modern Sanatlar Müzesi, 1965.

---

<sup>195</sup> Bkz. Y.a.g.e. sf. 193

Böylelikle herhangi bir nesnenin ya da eylemin sanat olarak sunulabildiği, yaratıcılık olgusunun tanımının değiştiği, sanatsal beğeni yargılarını biçimlendiren etkenlerin sorgulandığı bu yeni süreç kavramsallaştırma ve anlam gibi donelerin önem kazanmasına olanak sağlamıştır. Modernizmin çeşitlilik ve karşıtlıklarının farklı yer ve zamanlarda tümüyle farklı modernist duygu ve duyarlık alışmaları oluşturmasından bahseden David Harvey'in<sup>196</sup> sunduğu bu açılım, kavramsal sanatın anlatılagelen tutumunu daha anlaşılır kılmaktadır.

Sanat yapıtını geleneksel kabullere 'uydurma' çabası göstermeksizin, sanatın deneyselliği ve sanatın 'kendisi' olarak var olması arzusuna dayanan kavramsal sanatın, kendi içinde barındırdığı eylemsellik karakteri ve radikal uygulamaları 1960'lı yılların en uç hareketlerinden biri olan Fluxus'a ihtiyacı duyduğu yolu açmıştır. Akış anlamına gelen ve bir akım olarak sınıflandırılmayan Fluxus çeşitli kaynaklara göre Almanya'da ortaya çıkmıştır. Kısa sürede Avrupa'ya, oradan da Soyut Amerikan dışavurumculukla beraber sanatın merkezi haline gelen New York'a değin ulaşmıştır. Fluxus Manifestosu'ndaki<sup>197</sup> söylemlerden anlaşılacağı üzere 1960'lı yılların toplumsal muhalefet dalgasıyla hareketlenen kültürel muhalefet biçimlerinden birisidir.

Fluxus'un, 1992 yılında 30. yılı nedeniyle yeniden tartışılmaya başlanmış olan 20. yüzyıl sanatının dünyaya getirdiği son kitlesel akım olarak düşünülebilir. Bünyesinde barındırdığı neo-Dadacı tavırla birlikte Fluxus, sanatın ticarileşmesi, piyasa olgusu, yüksek modernizmin dışlayıcılığı gibi kavramlara köktenci bir karşı duruş sergiliyor, buna dair yeni bir tutumun yükselmesi gerektiğini savunuyordu. Dolayısıyla Stephen Foster'in<sup>198</sup> tanımlamasıyla Fluxus tüm bir karşı çıkmalar ve onaylamalar süreci olarak

---

<sup>196</sup> David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, çev. Sungur Savran, Metis yay. 3. Baskı İstanbul-2003, sf. 38

<sup>197</sup> Bkz. Wolf Vostell, **Manifesto: Theories and Documents of Contemporary Art-A Sourcebook of Artists' Writings**, Universty of California Press, Londra-1996

<sup>198</sup> Bkz. Stephen C. Foster, **Historical Design and Social Purpose: A Note on the Relationship of Fluxus to Modernism**, *Visible Language* V.26 ½ Kış-İlkbahar 1992, sf. 35-45



gelişmiştir. Hasan Bülent Kahraman'ın da aktardığı üzere<sup>199</sup>, Fluxus, Amerikalı sanatçı Robert Motherwell'in yayınladığı “*Dada Ressamları ve Şairleri: Bir Antoloji*” başlıklı kitabıyla Amerika'da yeniden gündeme gelen Dadacı eğilimlerden etkilendiği bilinmektedir.

DeneySEL müzikten doğmuş olan Fluxus hareketi, Hasan Bülent Kahraman'ın Dick Higgins'ten aktardığına göre;<sup>200</sup> John Cage'in etrafında toplanan Dick Higgins, George Brecht, Jackson Mac Low, Al Hansen gibi gençlere Cage, yüksek modernizmin etkisi altında gelişen müziğin anlamsızlığını savunmuş ve gündelik yaşamın, yani gürültünün yerini alabilmesi için müziğin susması gerektiğini söylemiştir. Bunun yanı sıra Fluxus, mantık itibariyle müzik, resim, edebiyat arasında bulunan sınırlara karşı çıkıyordu. Dolayısıyla ortamlararası (intermedia), diğer bir deyişle multidisipliner bir etkinlik hedefi güden bu sanat üretkenleri ve tüketenleri olarak yapılan işten zevk, keyif alması amacına hizmet eder. Gündelik yaşamın sıradan, basit olgularının varlığı ve bunların sanata dahil edilmesi, bu vasıtayla yakalanan içsel ve gizli ilişki ve buna dair farkındalığın olması Fluxus için önem arz eden detaylardandır.

Hasan Bülent Kahraman, George Macuinas'ın Amerika'daki galerisinde başlayan Fluxus'un, parasal sıkıntı dolyısıyla sanatçının Almanya'ya gitmesiyle burada kendine gelişebileceği bir çevre bulduğundan bahseder. Almanya 2. savaşta soyut sanatı yasaklamış onu kirli ve yoz bir sanat olarak ilan etmiştir.<sup>201</sup> Böylesi bir anlayışa karşı çıkan ortamın da Fluxus'u desteklemesi anlaşılır görünmektedir. Öte yandan burada belirtmeli ki Fluxus tüm karşı çıkışlarına rağmen politik ya da ideolojik yönden bir savunuya bağlı bir akım değildir. Özellikle bu yanı sıra Dada'dan ayrılmakta olan Fluxus 1950'lerin politik olmayan, ideolojik olmayan sanat anlayışına yakındır. Bir yanı sıra

---

<sup>199</sup> Bkz. Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri**, Everest yay. 2. Baskı, İstanbul-2002 sf. 191

<sup>200</sup> Bkz. Dick Higgins, **In A Minesweeper Around The World –Some Remarks on Fluxus**, A&D Magazine No: 28, ABD-1993, sf. 31-35

<sup>201</sup> Bkz. Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri**, Everest yay. 2. Baskı, İstanbul-2002 sf. 193

avangart, diğ er yanıyla da ‘karşı-sanat’ anlayışına bağı lı bir görü ntü sunan Fluxus’un, öz bakımından teknolojiye sırtı dönük bir duruş sergilemiş oldu ğ u bilinmektedir. Bunun yerine sanatçının anlık (spontane) bulgu ve saptamalarına önem verir ki bu detayın bir kez daha Dadacı tutumu anımsattığı da kabul edilebilir.

Ne varki modernizmle benzer zamanlı olarak varlık göstermiş tüm sanatsal hareketler, modernizme karşı bir görüş teşkil etseler de modernizmin bir parçası olarak görü lmektedirler. Zira Hasan Bülent Kahraman, modernizmin, kendisini var eden, ayakta tutan en önemli özelliğ inin ona karşı çıkanların da bir süre sonra modernizmin sınırları içinde anılmaya başlanması oldu ğ unu ö ne sürer.<sup>202</sup> Aynı durumun Fluxus için de geçerli oldu ğ u düşünülebilir. Çünkü modernizm, kendi eleştirisini de kapsayan bütün bir yapı olarak de ğ erlendirildi ğ i vakit, Fluxus hareketi de bu eleştiri içerisinde yer alan bir tavır olarak modernist bir kimliğ e bürünür.

Yukarıda da ifade edildi ğ i gibi Amerika, II. büyük savaş sonrasında sanatın merkezi haline gelmiş, ‘soyut dışavurumculuk’ ve ‘geç resimsel soyutlama’ gibi akımlarla sanatsal alanda egemenliğ i ele geçirmiş, bunu durumu tarihsel, öğretisel ve ideolojik olarak yüksek modernizmin odağı haline getirmek için kullanmıştır. Greenberg’in tüm dünya sanatının Amerikanlaştırılması amacıyla elinde tuttu ğ u eleştiri gücünü bu manipülasyon için kullandığı *Post-Modern ve Kitsch* ve *Yeni Bir Tartışma Alanı Olarak Çağ daş Sanat Uygulamaları ve Resim* başlıklı bölümlerden anımsanacaktır. Ancak sürecin arzu edildi ğ i gibi gitmedi ğ i de görü nmektedir. Zira metnin başında bahsedilen *yenicilik* hareketliliğ ine dönüldüğ ünde, sanat ortamında belirleyici olanın sanatçı edimi oldu ğ u aşıkardır.

Dada’dan Fluxus’a de ğ in geçen süreç Modern dönem olarak ele alındığında, bu sürecin, bütün sanat ortamlarında beklenen ortak özgün dili de ğ il de çok sesliliğ i ve parçalanmayı, ve hatta sanat yapıtı kavrayışını yeniden biçimlendirdi ğ i söylenebilir. Zaten sanat doğ ası gere ğ i, birey olarak sanatçının ifade tercihleri doğ rultusunda

---

<sup>202</sup> Bkz. Y.a.g.e. sf. 193

biçimlenebilen bir yapı arz eder. Bu bağlamda sanatçılar modernitenin tüm sanatsal kavrayışlarına karşı yeni perpektifler ve açılımlar ortaya koyma yoluna gittiler.

1970'lerde başlayan Yeni-Dışavurumculuk, boya resminin hem malzeme hem de imge olarak güncellendiği bir başlangıç olarak düşünülebilir. Avrupa ve Amerika'da gündeme gelen yeni resimsel yaklaşımlarla kavranılabilecek olan Yeni-Dışavurumculuk hem kavramsal sanatın, hem de modernist sanatın dışlamış olduğu pek çok sanatsal unsuru, Antmen'e göre bir tür 'geri dönüş' duygusuyla yeniden sahiplenilmesi hareketidir.<sup>203</sup> Resim, boya, figür, anlatı gibi dizgelerin tekrardan önem kazandığı bu süreç "resmin geri dönüşü" olarak dahi anılmaktadır. Özellikle Almanya, İtalya ve Amerika'da pek çok sanatçının tuval resmiyle ortaya çıkışı sanat piyasasını yeniden belirlemiştir. Almanya'dan George Baselitz ve Anselm Kiefer'in; İtalya'dan Sandro Chia, Francesco Clemente ve Enzo Cucchi'nin; Amerika'dan Julian Schnabel, Eric Fischl ve David Salle gibi sanatçılar, farklı resim kavrayışlarına sahip olmalarına karşın Yeni-Dışavurumculuk akımının önemli temsilcilerindedir. 1980'lerde doruk noktasına ulaşan akım Ahu Antmen'in aktardığı üzere aynı yıllarda sanata yatırım yapanların sayısı 1970'li yıllara göre dört kat artmış ve sanata yılda en az 10 bin dolar yatırım yapan koleksiyoncuların sayısının 400 bini bulduğu açıklanmıştır.<sup>204</sup> Ancak bu artışı Kosuth, resmin yeniden doğuşu ya da resmin yeni rönesansını pazarın yönlendirdiği bir olgu, bir gerileme olarak yorumlamıştır.<sup>205</sup> Bunun yanısıra resme yönelik bu ilginin ekonomik nedenlere bağlayan eleştirilenler resmin 'yeni bahar'ını tümüyle piyasa ekonomisine ve atölye-galeri-müze üçgeninde gelişen ilişkilere bağlamışlar, bu nedenle Yeni-Dışavurumculuğun pek bir ortak noktası olmayan sanatçıların pazarlamaya yönelik olarak üretilmiş yapay bir etiket olduğunu öne sürmüşlerdir.<sup>206</sup> Bu bağlamda piyasa olgusuyla ilişkilendirilen Yeni-Dışavurumculuk Almanya'dan İtalya'ya, oradan da

---

<sup>203</sup> Bkz. Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel yay. İstanbul-2008, sf. 265

<sup>204</sup> Bkz. Y.a.g.e. sf. 265

<sup>205</sup> Bkz. Suzi Gablik, **Has Modernism Failed?** Thames and Hudson, New York-1984, sf. 89

<sup>206</sup> Bkz. Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel yay. İstanbul-2008, sf. 265

Amerika'ya kadar tüm sanat dünyasında etkisini göstermiştir. Sanatçıların yaşadıkları ortak ulusal geçmişten ve kültürel coğrafyadan beslendiği düşünüldüğünde, bu akımın yarattığı yeni imge düzeni ile ifade bulan resimler özellikle Almanya'da, İkinci Dünya Savaşı'nın Alman kimliği üzerinde yol açtığı deformasyonu ve yarattığı tüm yıkımları aktarmalarına olanak sağlamıştır. Bu bağlamda örnek olarak ele alınabilecek olan Anselm Kiefer'in resimlerinde, (Bkz. Resim 23) boyayla harmanlanmış malzemedен bahsedilebilir. Saman, kül ve kan gibi malzemenin boyayla harmanlanarak tuval yüzeyine uygulanması suretiyle biçimlendirilmiş olan resimlerinde savaşın şiddet ve yıkım dolu sürecine ve geride bıraktıklarına değinilmekte olduğu söylenebilir.



Resim 23: Anselm Kiefer, "Batı'nın Alacakaranlığı" Tuval ve Ahşap üzerine deri, sentetik boya, kül, sıva, çimento, toprak, vernik. 400 x 380 x 12 cm 1945.

Yeni-Dışavurumculuk bağlamında Amerika'dan bahsedileceği zaman öncelikli olarak akla sanatçı Julien Schnabel gelmektedir. Aşağıda görülen Resim 23'te de

görüldüğü gibi dekoratif olmama kaygısını elden bırakmadan, tuval yüzeyine gündelik yaşamdan malzemeleri yapıştıran sanatçı yarattığı dokular ve kültür tarihi öğelerini herhangi bir hiyerarşi gözetmeksizin kaynaştırması dikkat çekici durmaktadır.



Resim 24: Julian Schanabel, Ahşap Üzerine Karışık Malzeme, Asamblaj, 243.8 x 243.8 x 30.5 cm.  
1979

Benzer üretme ediminin David Salle'de de olduğu söylenebilir. Kaynak olarak fotoğrafı kullanan Salle'in birbiriyle ilişkisiz imgeleri bir araya getirerek kurguladığı resimleri için Antmen, Salle'in "*resimlerinin günümüzün 'zapping' deneyimine benzer imgeler silsilesinden oluştuğunu*"<sup>207</sup> ileri sürer. Malzeme seçimi ve imge üretimi itibariyle Amerikalı sanatçıların medya ve kitle kültürüyle ilişkili bir duruş sergilemelerine karşın

---

<sup>207</sup> Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel yay. İstanbul-2008, sf. 268

Kiefer gibi Alman sanatçıların Avrupa yakın tarihinden beslenmesi durumu, yukarıda belirtildiği gibi yaşanan coğrafya ve sosyo-politik gerçekliklerin bağlayıcılığıyla belirlenebilir.

Yeni-Dışavurumculuğun ardından gelişen sürece değinmeden evvel özetlenecek olursa; bu kısımda, modernzimi önceleyen sanatsal hareketlerin süreç içerisinde modernzimle içiçe geçerek ve hatta yüksek modernist ölküye eleştirel yaklaşılması dolayısıyla ortaya çıkarak gelişme kaydeden sanatsal hareketlerin başat olanlarına değinilmeye çalışıldı. Süreç elbette ki detaylandırılacak olursa anlatılması gereken kocaman bir yirminci yüzyıl sanat tarihinin söz konusu olduğu muhakkak. Ancak araştırmanın izleğinden sapmamaya çalışılarak, sorunsala ilişkin veriler arzeden gelişmelere değinmenin yeterli olacağı düşünöldüğünden; metnin bu bölümüne 70'lerin yeni imge resminin ardından 1980'lerde yeniden devinim kazanan ve adına yeni-Kavramsalcılık denilen akımı da atlayarak, 'Neo-Geo'culara değinilecektir. Zira bu yeni akımın temsilcisi olan ressamlardan bir araya gelmiş olan bazıları, kendilerini 'Simölasyoncular' olarak sınıflandırmış/adlandırmış oldukları bilinmektedir.

Yeni-geometriciler (neo-geo) olarak adlandırılan sanatçılardan Peter Halley, işlerini Baudrillard'ın simölasyon kuramına dayandırmaktadır. Baudrillard bu bağıntıyı ısrarla yadsısa da Halley, renkli geometrik elemanlar ve bu elemanları birbirine bağlayan şeritlerle oluşturduğu geometrik sistemleri, simölakr durumundaki bir model olarak açıklamaktadır. Baudrillard'ın ifadesiyle "simölasyon, tüm modellerin başlangıçtaki gerçekliğinin çevresinde dönüp durduğu ve bir önceki modelce belirlenen bir modeldir. Simölakr ise; gerçekle kopyasının karıştığı; örneklerin toplamını içeren bir evren, dijital bir uzam, kodların ışılı alanıdır."<sup>208</sup> Ancak bu yeni-Geometriciler, resimlerinde Baudrillard'ın metinlerinde tanımladığı geçişli otoyolların, bilgisayar ve elektronik ortamın yumuşak geometrisini çıkış noktası olarak aldıklarını ifade ediyorlardı. Rifat

---

<sup>208</sup> Jean Baudrillard, **Simölations**, Semiotex (e), Inc. New York-1983, sf. 65

Şahiner'in'de aktardığına göre<sup>209</sup> 1980'lerin geometrik sanatı, öncekilerin mekanizmiyle eğleniyordu. Bu sanatçılara göre; yalnızca belirli modeller etrafında durmaksızın dönüp dolaşan bir simülakrdan söz edilebilirdi. Ya da gerçekliğinden koparılmış göstergelerin farklılık oyunundan. Anlaşılacağı üzere günümüz şehir dokusunun sarmal, geçişli ve estetikten yoksun kübik kent mimarisinin sahip olduğu geometrik silüeti, resimlerine kompozisyon unsuru olarak ekleyen bu sanatçıların, resimlerini simülatif bir çevrenden hareketle biçimledirdikleri ifade edilebilir. İçeriğe sahip olup olmadığı tartışmaya açık görünen bu türden resmin, düşünsel tarafıyla biçimsel yanının bir araya gelebilmesi için de birbirine eklemlenmiş türden bir açıklamayı gereksindiği de kabul edilebilir durmaktadır.

Modernizmin iflasının ardından yaşanan bu süreç, Suzi Gablik'in sözleriyle özetlenecek olursa;

Geçen yüzyılın sanatı ve kültürü olarak tanımlanmakta olan Modernizm, bir sona gelmiş gibi görünüyor. Irwing Howe buna 'yeninin çöküşü' diyor. Modernizmden postmodernizme geçişin karmaşıklığında, bilincin yeni bir alanı işgal ediyor, sanatın limitine ulaşıyor ve gelenekleri devirmek rutin bir hale dönüşüyor. İstedığımız her şeyi sanat olarak düşündüğümüzde, keşifler artık imkansız görünüyor.<sup>210</sup>

Postmodernizmin iyiden iyiye yaşanmaya başlandığı bu yeni sürecin, her şeyin kurgusal olarak birbirine ilişitirildiği eklektik bir evrene tekabül ettiği söylenebilir. İşte bu postmodern evren, Baudrillard'ın simülasyon evreni diye adlandırdığı ve buraya değin anlatılagelen her türden üretme yöntemine varlık alanı tanıyan, hatta sunan sanal bir sistem olarak ele alınabilir.

---

<sup>209</sup> Rıfat Şahiner, **Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernizmin Yapıbozumu**, Yeni İnsan yay. İstanbul-2008, sf. 184

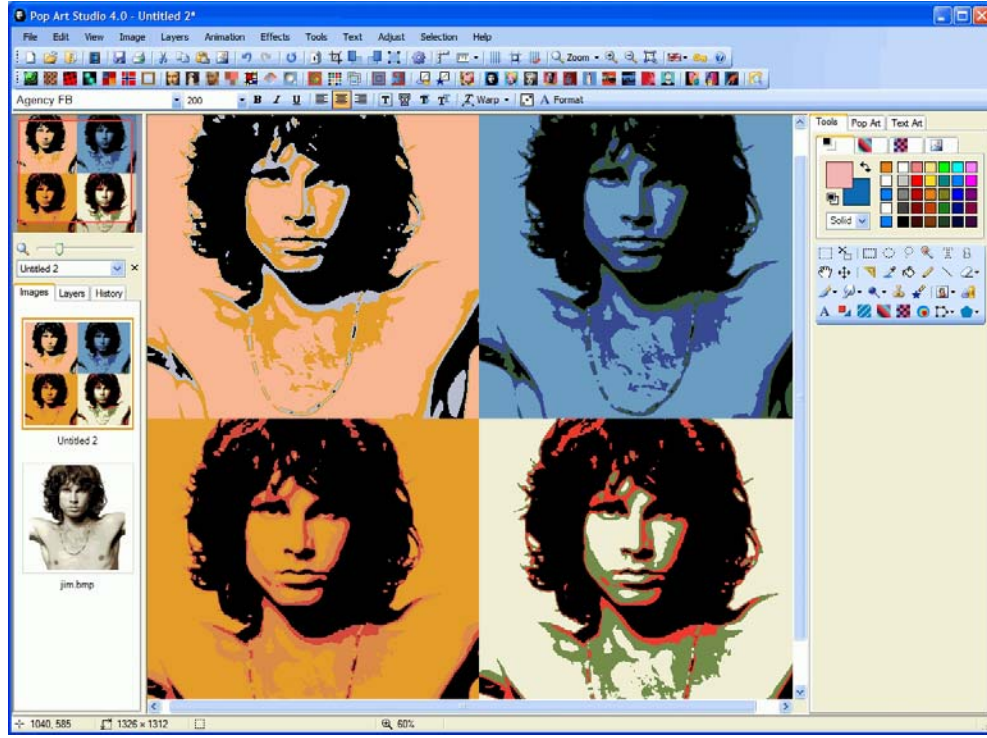
<sup>210</sup> Suzi Gablik, **Has Modernism Failed?** Thames and Hudson, New York-1984, sf. 11-12

### 3.1.5. Sanat Yapıtının Yeni Varoluş Alanı ya da Simülatif Evren

Simülasyon denildiğinde, Baudrillard'ın kuram olarak öne sürdüğü düşünce sistematüğinden farklı olarak, görsel, işitsel ve deney-im-sel bağlamda her şeyin kurgulanmak suretiyle *gerçekmiş gibi*'ye dönüştürüldüğü iki üretim biçimi akla gelir. Bunlardan birisi beyaz perde yüzeyinde sunulan sinema, diğeri ise dijital (bilgisayar) ortamda programatik olarak yaratılan sanal (virtual) gerçekliktir ki, bunun sinemada çeşitli etkiler yaratmak amacıyla kullanıldığı bilinmektedir. Ancak burada araştırmanın izleğinden sapmamak adına sinema üzerinden değil de dijital sanat üzerinden devam edileceğini belirtmek gerek. Zira sinema görsel anlamda zenginleşmek adına dijital sanattan faydalanmaktaysa da söylem olarak başka bir platformda bulunmaktadır.

Günümüzde, egemenliğı tartışma götürmeyecek denli kabul edilen dijital ortamın, artık her türden üretme ediminin merkezi haline geldiğini söylemek yanlış olmasa gerek. Sanatsal alana ilk kez; kavramsal sanat çatısı altında değerlendirilebilecek olan video-enstelasyon aracılığıyla giren teknolojinin, bugün gene bu üretme biçimi dahil, pek çok dijital manüpülasyon yöntemiyle düşünsel/sanatsal anlatının hizmetinde olduğu ifade edilebilir. Gerek sinema sanatında, gerekse düşüncenin aktarıldığı çağdaş (kurgusal) sanatta, sanat yapıtının cisim olarak silinmesi, yerini teknolojik bir arayüzeye bırakması; yapıtın varoluş alnının salt görüğü olma noktasına aktarılması; dünyayı kendi imgesinde toplayan, yansıtan, ifade eden yeni bir evrenin ip uçlarını vermekte olduğu söylenebilir. Simülatif evren olarak adlandırılabilen olan bu yeni –dijital– evren, her türden üretme biçimini kendi bünyesinde barındırabilen, kopyalama, çoğaltma ve dolaşıma sokma konusunda sonsuz olanaklara sahip, özerk bir yapı olarak tanımlanabilir. Ancak nesnel olarak ortadan kalkan yapıt ya da bir diğeri deyişle yeni yapıt olarak sanatsal arayüzey, içerdiği/taşıdığı görüğü ne olursa olsun, yöntem itibarıyla tam bir biçimsel farksızlaştırma ve sıradanlaştırma eylemini de beraberinde taşır gibidir. Aşağıdaki resim 25'de görülen reklam duyurusunun, neredeyse herkesi Andy Warhol'a dönüştürebilecek olan bir bilgisayar programını tanıtmayı bunu ispatlar gibidir.





Resim 25: Pop Art Studio Programı için Hazırlanmış Reklam Görseli

Denilebilir ki bu arayüzle muhatap olan izleyici, Baudrillard'ın *Tam Ekran* adlı kitabında öne sürdüğü üzere, bir fişle elektrik prizinin birbirine bağlandığı gibi birbirine bağlanır, keza bu kitapta düşünür, gerçekliğin buharlaşmasıyla sınırların ve mesafelerin ortadan kalkması durumunu irdelerken, ekranın hiper-gerçekliğini, ve izleyicinin kendisinin de ekranın bizzat bir dışplazması haline gelmesiyle bu sanallığa dahil olduğunu öne sürer.<sup>211</sup> Bu savdan, izleyici bireyin, sunumda olan yapıtı anlamlandırması suretiyle onu tamamlayan bir unsura dönüştüğü ve yapıta dahil olduğu yorumu çıkarılabılır. Çünkü estetik bir nesne olarak ortadan kalkmış olan sanat eseri izleyicinin zihinsel –sanal– süreçleriyle gerçekliğe bürünür. Zira Duchamp'ın ortaya attığı düşünce sanatı kavrayışı itibariyle sanat artık zihinsel bir süreçtir.

---

<sup>211</sup> Bkz. Jean Baudrillard, *Tam Ekran*, çev.Bahadır Gülmez. Y.K.Y. 2004-İstanbul

Sanat yapıtının varlık olarak tartışmalı hale gelmesi durumunun yeni bir şey olmadığını ve günümüzden çok daha öncelere değin geri gittiğini söylemek mümkündür. Zira Walter Benjamin'in, sanat yapıtının teknik olarak kopyalanabildiği çağda, eserin *aura*'sının sakatlandığı düşüncesini ne sürmesi, yapıtın nesne olarak otoritesini yitirmiş olması kaygısıyla ilgilidir<sup>212</sup> ki, bu da ontolojik olarak yapıtın ortadan kalkması durmuyla ilişkilendirilebilir. Yirminci yüzyılın başlarında yaşamış olan Alman düşünür Walter Benjamin, henüz modernizmin yaşanmakta olduğu o dönemde dahi, kopyalama olanaklarının sanat eserinin nesnel gerçekliğine olası etkileri üzerine saptamalar yapmıştır. Sanat alanının çok ötesinde önem taşıdığını ne srdğu bu süreç için Benjamin; *"genel olarak denilebilir ki, kopyalama tekniği, kopyalananı, gelenek alanından kopartır. Kopyayı çoğaltarak, onun bir defalık varoluşunun yerine yığınsal bir varoluş koyar. Ve kopyanın alanının içinde bulunduğu her durumda elinin altında olmasını sağlayarak, kopyalanmış olanı güncelleştirir"*<sup>213</sup> açıklamasını yapar. Bu saptamalar ise günümüz için dahi oldukça geçerli görünmektedir. Öte yandan belirtilmeli ki sanat yapıtının teknik olarak kopyalanması sonucunda elde edilen ürünün içine girdiği koşullar, sanat yapıtının nesnel varlığına zarar vermeyebilir, yani onu ortadan kaldırmayabilir. Hatta Enis Batur'un savına göre; kopya olarak *"Rprodksiyonun indirgeyici gerçekliği, ondan geniş lde yararlanmamızı engellememiştir; tam tersine sayısız yapıtla tanışmamızı ona borçlu olduğumuzun bilincindeyiz."*<sup>214</sup> Ancak sanat yapıtının şimdi ve burada olma durumu'nun ortadan kalkmış olma olasılığı göz önünde bulundurulduğunda; yukarıda da anıldığı üzere, yapıtın sıradanlaşmış olabileceği gerçeği kabul edilebilir görünmektedir. Enis Batur'un, Benjamin'in bahsettiği *aura*'ya dair, *"bendeki bir 'kopya'ya zamanla yüklediğim by miktarını, o 'kopya'nın 'aslı'yla karşılaştığımda bulamadığım olmuştur. – Zaman*

---

<sup>212</sup> Bkz. Walter Benjamin, **Teknik Olarak Kopyalanabildiği ağda Sanat Yapıtı**: Sanat/Siyaset, ed. Ali Artun, ev. Mustafa Tüzel, İletişim yay. sf. 96

<sup>213</sup> Y.a.g.e. sf. 96

<sup>214</sup> Enis Batur, Negatif İmge: **Görüntü** Sel yayıncılık, 2002-İstanbul, sf. 19

*'kopya'yı tekörnek kılası bir vurgu biçimi yaratmayı biliyor'*<sup>215</sup> sözleriyle bir saptama yapar. Bu saptama kopya olanın zamanla asıl olanın yerini alması, hatta kopyanın neredeyse asıl olması durumu ortaya koyar. Orijinalle kopyanın birbirine karıldığı çoğaltım tekniğinin yapıtın renk ve ışık değerlerini değiştirerek neredeyse eserin bir başka esere dönüştürmesinden bahseden Batur bu durumu bir reproduksiyonuna sahip olduğu *Las Meninas* (bkz. Resim 26) ile örneklendirir.



Resim 26: Velazquez, **Las Meninas**, Tuval Üzerine Yağlıboya, 318cm x 276cm, Madrid, 1656.

İfade edilen başkalaşımın boyutlarını *“birakin ‘aura’sını yitirmesini, başta boyutları olmak üzere pek çok karakteristiğinin dönüşmesine izin verir çoğaltım tekniği;*

---

<sup>215</sup> Y.a.g.e. sf. 20

gelgelelim, sahici bir resmin şimdi ve burada oluşunun sergilenme mekanı ve koşullarıyla ilintili 'aura' yitiminin söz konusu olabileceğini de bilmek gerekir”<sup>216</sup> sözleriyle açımlayan Batur, Arnold Böcklin'in *Ölüler Adası* (Bkz. Resim 27) adlı yapıtının sergilenme koşullarından bahsederken,



Resim 27: Arnold Böcklin, **Ölüler Adası**, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80 x 150 cm. 1883

Orsay'de, *Ölüler Adası*'na düşen ışığı uzmanlar şüphesiz belli ölçütlere dayanarak seçmiş olmalıydılar; ne var ki, içeriden bildiğim bir konu bu, doğal ışıkta çalışmış bir ressamın yapıtında eriştiği renk-ışık dağılımları, yapay ışık altına girdiklerinde siliniveriyorlar: Yapıtın can alıcı özelliklerinden birinin sırta kadem basmasına yol açan bu koşul, dönüp ona bir defa daha, kimbilir kaçınıcı kez, röprodüksiyonundan bakmamıza neden olabiliyor”<sup>217</sup>

biçiminde saptamalar ortaya koymaktadır. Yani sergileme koşullarının dahi yapıtı nerdeyse bir röprodüksiyona dönüştürdüğüne dikkat çekmeye çalışır. Bu noktada eserin üretiminden sunumuna, sergilenme ortamından çoğaltımına değin deneyimlenen sürecin

---

<sup>216</sup> Y.a.g.e. sf. 20-21

<sup>217</sup> Y.a.g.e. sf. 21

nerdeyse tamamının, yapıtı kendi gerçekliğinden kopararak kurgusal/sanal bir gerçekliğe mahkum kıldığı düşünülebilir. Bu nedenle tanıtlanması ziyadesiyle zorlu görünen bu sürecin kendiliğinden bir yapaylık içerdiği ve bu yapaylığın gerçekle kopyayı birbiri yerine koyarak gerçekliğin yit/iril/mesine sebep olduğu, bu nedenle de yapıtın ve türevlerinin aynı sanal ortama kayarak simülasyon alanına dahil olduğu düşünceleri öne sürülebilir.

Öte taraftan orijinallik ve biriciklik gibi kavramları yapıtın şimdi ve burada olması durumuyla tanımlayan Benjamin, sözünü ettiği aura'nın yok oluşunun toplumsal koşullardan da kaynaklandığını belirtir. Bu yok oluşun gündelik hayatta kitlelerin giderek önem kazanmasıyla bağlantılı bir olgu olduğunu dile getiren düşünür, bu durumu; *“günümüzde kitleler, şeylere uzamsal açıdan ‘daha yakınlaşmayı’ tutkuyla arzuladıkları kadar, her durumun bir defalığını, onların kopyalarını kabul ederek aşmak için de tutkulu bir eğilim göstermektedirler”*<sup>218</sup> ifadesiyle açıklar. Buna ek olarak Benjamin, kitlelerce önem arzeden nesnelere, görüntü olarak, hatta kopya olarak, röprodüksiyon olarak sahip olma gereksiniminin gün be gün kaçınılmaz biçimde kendini dayatmakta olduğunu da dile getirir. Bireyin, eksikliğini az ya da çok hissettiği aidiyet duygusuyla açıklanabilecek bu durumu ortaya çıkaran kitle kültürünün, kapitalist sistemin yarattığı tüketim toplumuyla ve dolayısıyla kültür endüstrisiyle organik bir bağı olduğu söylenebilir. Zira daha önce de değinildiği üzere<sup>219</sup> kültür endüstrisi, yüksek kültür ve alçak kültür formlarını birleştirerek hem alt sınıflara hem de üst sınıfa tükettirme yoluna giderek ortak (kültürel) kimliğe sahip yığınlar yaratma/kurgulama yoluna gitmektedir. Sanat yapıtının kopyalanarak yığinsal bir varoluş alanına aktarılması ile toplumun yığın kültürüyle biçimlendirilmesi arasında ironik bir benzerlik kurulması olasıdır ve kopyalama olanaklarının neredeyse sonsuzlaştığı bir dünyada ise bu ülkünün (kitle kültürü) gerçekleşmemesi için hiçbir sebep görülmemektedir. Kaldı ki daha

---

<sup>218</sup> Walter Benjamin, **Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı: Sanat/Siyaset**, ed. Ali Artun, çev. Mustafa Tüzel, İletişim yay. sf. 98

<sup>219</sup> Bkz. 3.1. Modernizmin Kırılma Noktası ya da Post-Modernizmi Hazırlayan Etmenler başlıklı bölüm.

“1900’lerde teknik kopyalama öyle bir standarda ulaşmıştı ki, yalnızca geleneksel sanat yapıtlarının tümünü kendi nesnesi kılmaya ve etkilerini çok derin değişikliklere maruz bırakmaya başlamakla kalmamış, sanatsal işlem biçimleri arasında kendine ait bir yeri de işgal etmişti.”<sup>220</sup>

Tüketim zincirine dahil olmanın neredeyse kültürel bir deneyim olduğu, giydiği kıyafetin markasından hangi kafede oturduğu gibi detayların kişinin tabiyetini belirlediği günümüzdeyse durumun Benjamin’in öngördüğünden çok daha ötede olduğu söylenebilir. Keza orijinalle kopyanın ayırdedilememecesine birbiri içine karıştığı söylenebilecek olan zamanımız, dijital kodlarla simüle edilmiş siberetik çağ olarak anılabilir. İşte bu çağı, Baudrillard, simülasyon düşüncesi üzerinden tanıtlamaya çalışırken, bu kuramı kültürel bir sanallık fikrine temel oluşturacak şekilde ortaya koymakta ve böylesi bir çağda hemen her yerde, zora ve zorlamaya dayalı düzeneklerin yerini, gereksinim, algılama, arzu, vb. kavramların işlemselleştirilmesine dayanan bir ortamın oluşturulmasıyla kurgulanan bir düzeneğin aldığını ifade etmektedir.<sup>221</sup> Bu türden bir evrende gösterge olarak kültürel bir ihtiyaç haline dönüş/türül/en sanat yapıtı; elbette gereksinim yahut arzu nesnesi olarak kolaylıkla dolaşıma girebilecek biçimde, kopyalanmak suretiyle çoğaltılabilen, yeniden üretilebilen sanal bir yapıya bürün/dürül/ecektir. Bu yapı itibariyle gerçekliği tartışmalı hale gelen yapıtın, ikinci el bir gerçeklik taşıyan, hatta özgünlük söylemine sahip görünen, ancak anlamsal özünü yitirmiş bir varlığa dönüşmüş olacağı söylenebilir.

Andreas Huyssen’in ifadesine göre simülasyon (benzeşim) bir medya kuramıdır ve ona göre bu kuram; “*anlaşılabilir bir büyüleme etkisi yaratıyor, çünkü çağdaş kültürün bazı çok ‘gerçek’ eğilimlerini açıklar görünüyor, onları polemikçi bir dille*

---

\* Öne sürülen bir iddianın doğruluğunu mantıksal yöntemle gösterme.

<sup>220</sup> Walter Benjamin, **Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı: Sanat/Siyaset**, ed. Ali Artun, çev. Mustafa Tüzel, İletişim yay. sf. 94

<sup>221</sup> Jean Baudrillard, **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, çev. Oğuz Adanır, Boğaziçi Ü. Yay. İstanbul-2002 sf. 113-114

*sergiliyor ve son zamanlarda telekomünikasyon (=medya) evrimi üzerine temellendiriyor.”*<sup>222</sup> Bu düşünce sistematığı çerçevesinde düşünüldüğünde, günümüzde resim eserinin, tıpkı diğer sanat yapıtları gibi, medya aracı durumuna düşmekte olduğu söylenebilir. Zira günümüzde sanat yapıtı, artık, sanatçıdan topluma doğru hareket eden görsel estetik içeren bir nesne değil, sanatçıyı topluma sunup tanıtan bir reklam aracı olarak tanımlanabilir. Çünkü kitlelerin anlık entelektüel tatminini sağlamak ve hem sanatçının, hem de sanat tüketicisinin gereksindiği aidiyet duygusunu karşılamak adına resim eserinin de, elbetteki, pazarın kurallarınca tüketime sunulması gerekir. Ancak Huysen, Baudrillard’ın benzeş-temsil gerilimi üzerine kurulu bu kuramını sert bir dille eleştirir. Baudrillard’ın benzeşlerin yüzyıllar boyunca yol açtığı görkemi ve büyüleme gücünü gözler önüne sermek (afişe etmek de denilebilir) suretiyle, ikon kırıcıların imgelere karşı öfkesini kullandığını ifade eden Huysen, düşünürü, “*gerçeğin karmaşıklıklarını sistemin sanki bir şey oradaymış, bir varlık bir gönderge, bir gerçek varmış gibi yapmak üzere tasarımılandığı benzeşimlerden ibaret görmek, benzeşime ontolojik bir varlık kazandırma biçimidir*”<sup>223</sup> sözleriyle yargılar.

Gene de denilebilir ki; siyasal ve toplumsal imaları açısından imge ve imge algılaması kuramı olarak simülasyon, postmodern sürecin eklettik diyalektiği içinde simülatif bir evrene dair göstergelerin saptandığı ve bu göstergelerin dijital kodlarla çoğal/tıl/dığı; kültürün bütün alanlarının sistemin güdümünde olduğu; sanatsal üretme alanlarının dahi dijital kopyalarla işgal edildiği bir gerçekliğe dair bir takım ipuçları verir gibidir. Çünkü, Baudrillard’ın kuramının, imgenin gücünü saçmalık derecesine indirgemesi dolayısıyla verimsiz olduğunu savunan Andreas Huysen, imgenin *absürd*’leştirilme sürecinin sanatsal yaratma ediminde bulunan sanatçının kişisel seçimlerini yeterince göz önünde bulundurmadığı görülmektedir. Zira Beckett’in kaleme aldığı tiyatro eserlerinden Rothko’nun seçtiği resimleme biçimine değin imgenin

---

<sup>222</sup> Bkz. Andreas Huyssen *Alacakaranlık Anıları: McLuhan’ın Gölgesinde Baudrillard’ın Benzeşim Kuramı*, çev. Kemal Atak, Metis yay. İstanbul-1999, sf. 159

<sup>223</sup> Bkz. Y.a.g.e. sf. 159-163

yoksullaştırılmasından absürdleştirilmesine değin, sürecin ne denli çeşitlenebileceği görülebilmektedir.

### **3.2. Yeni Bir Tartışma Alanı Olarak Çağdaş Sanat Uygulamaları ve Resim**

Çalışmanın bu kısmında, ülkemizde *güncel sanat* olarak anılan Çağdaş Sanat üretimleri ve günümüz resmi ele alınacaktır. Ayrı bölümler halinde irdelenecek olan bu sorunsalların birbirleri üzerindeki etkileşimlerine dair saptamaların yapılması ve böylelikle günümüz sanatında resmin de dahil olduğu tüm sanatsal üretme edimlerinin etkileşimsel sonuçlarına dair çeşitli çıkarımlar amaçlanmaktadır.

Günümüz, birinci bölümde de değinildiği üzere, sibernetik devrimle egemenliği altına girilen dijital evrenin, sanat yapıtının üretim aşamalarından sergileme olanaklarına değin her kademesini belirleyen ve manipüle eden bir süreç olarak tanımlanabilir. İçerisinde yaşanan bu gerçekliğin sanatın ‘ne’ ve sanatçının ‘kim’ olduğunu yeniden tartışmaya açtığını söylemek de mümkün olsa gerek. Bu yeniden tanımlanan evren gündelik yaşamdan kültüre değin her şeyi bir tür (kendi) yap-boz matığı içerisinde yeniden kurgulamakta olduğu ifade edilebilir. Ancak önceki bölümlerden bu yana anlatılagelenler düşünüldüğünde sanata dair tartışmaların, yirminci yüzyılın başları itibariyle benzer bir dinamiğe sahip olduğu ifade edilebilir. Keza üretim olanakları çeşitlense de (ki post-modern evren düşünüldüğünde her türden üretme ediminin kendine varlık alanı bulduğu ve diğeriyle yan yana durabildiği bilinmektedir) bunun köktenci bir değişim olmadığı görülebilmektedir. Çünkü Çağdaş Sanat, Duchamp’la başlayan düşünce sanatının hareketlendirdiği uygulamaların devamı niteliğinde bir kimliği bünyesinde barındıran, öte yandan yeni üretim dinamiklerini de içeren üslubal tavırların toplamı olarak tespit edilebilir. Çağdaş –güncel– sanat, resmin geleneksel olanaklarını ve hatta kendisini reddeden –belki radikal bir tutum ya da belki moda bir davranış temsili– bir görüntü sergiler. Ancak küresel çağdaş sanat, aslında araştırmanın başından beri anlatılagelen üretme edimlerinin neredeyse tamamını kapsadığı ifade



edilebilir. Zira Luc Tuymans (Bkz. Resim 28) ve Edward Hopper (Bkz. Resim 29) gibi çağdaş sanatın önemli temsilcileri olan bu sanatçılar, hali hazırda tuval



Resim 28: Luc Tuymans, **Epcot**, Tuval Üzerine Yağlıboya, 144 x 208 cm. 2007

resminin çağdaş örneklerini üretmektedirler. Bağlam itibariyle çağdaş sanatı tuval resminin reddedilmesi süreci olarak görmenin yanlış olduğu aşikardır.



Resim 29: Edward Hopper, **Morning Sun**, Oil on canvas, 67 x 96 cm. 1952

Ancak çağdaş sanatın, alternatif uygulamalar dolayısıyla; bir önceki başlık altında dile getirildiği üzere, sanat yapıtının görsel bir arayüze dönüşmesi durumu ve yapıtın nesnel olarak neredeyse ortadan kalkmış olması gerçeğinin elbette ki resmin yeniden sorgulanmasını da beraberinde getirebileceği söylenebilir. İşte bu noktada tuval ve izleyici ilişkisinde imge olarak resmin bir ara yüzey sorunsalı olup olmadığı sorgulaması, çağdaş sanat uygulamalarıyla resim ilişkisi üzerine bir saptama yapmayı olanaklı kılabılır.

Çağdaş Sanat, günümüzde gerçeklik unsurunu dahi tartışmalı hale getiren simülasyon kuramı ile Baudrillard'ın yapmaya çalıştığı sistem analiziyle ulaştığı hipergerçek evrenin –ki Hasan Bülent Kahraman bunu *yüksekgerçek*<sup>224</sup> diye Türkçe'leştirmiştir– yeniden biçimlendirdiği bir hareket olarak düşünüldüğünde, mevcut sistemin olanaklı kıldığı her türden üretme edimini kendisine malzeme edinmesi kabul edilebilir görünmektedir. Şeylerin gerçekliklerini kaybedip orijinali olmayan birer kopyaya dönüştüğü\* fikrini savunan simülasyon kuramı, çağdaş sanat üretimi sürecinde sanal (virtuel\*\*) yöntemler benimseyen anlatımların görsel gerçekliğinin sorgulanmasının da aracı oluyor. Talep edenin ya da maruz kalanın istemlerinin imgeler aracılığıyla işleyen mekanizmalara dahil oluşunun ve imgelere yüklenen anlamların niteliklerinin değişir hale geldiği yeni yapıt kavrayışı, kavram sanatından videoya, boya resminden dijital baskıya kadar çok geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır. Her türden medyanın araç olabildiği yeni yapıt anlayışı artık uzlaşımsal görüngünün dolayımından değil, kolektif bir yapıdan oluşmaktadır. Bu yapıtın sağlıklı biçimde kavranabilmesi

---

\* Hal Foster'a göre kopya (orijinal) modelini özgün hale getirir. Burada Simülasyon nesnesi olarak anılan kopya birinci bölümde simülakr olarak tanımlanmıştı.

\*\* Bir şeyin zihinde gerçekleşmesi, sanal

<sup>224</sup> Bkz. Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, Everest yay. 2. Baskı, İstanbul-2002 sf.27

adına, gerek yeni yapıt üretme dinamiklerinin gerekse çağdaş sanat içerisinde resmin yerinin isabetli biçimde tespitinin gerektiği söylenebilir.

Ancak çağdaş sanat serüveni içerisinde resme dair tartışmaya geçmeden önce; anlatılagelen (yeni) üretme olanaklarının kullanıldığı günümüz sanatının üretme dinamiklerine ve yeni yapıt anlayışına değinmek gerekli görünmektedir.

### **3.2.1. Çağdaş (Güncel) Sanat Eseri Olarak Yeni Yapıt**

Yeni yapıt kavrayışı, yapıtın üretildiği medyumdan sunum yöntemlerine değin her türlü sürecin kendi dinamiklerini belirlediği bir serüveni kapsayan tavırla tanımlanabilir. Günümüzde, özellikle üretme ediminin ‘yeni medyum’un olanaklarıyla ortaya konulması durumunun belirlediği yeni yapıt, içerisinde yaşanan çağın belirlediği olanaklar itibariyle yenilik ve aidiyet arz eder. Zira sanatçı ait olduğu zaman dilimine tanıklık eden ve hatta onu belgeleyen bir davranış içerisinde ve elbette gerek imge, gerekse medyum seçiminde çağın sunduğu malzemeden faydalanacaktır. Bu bağlamda düşünüldüğünde, günümüz sanatçısı üretme ve sergileme koşullarını yeni medyum olarak adlandırılacak olan dijital olanaklarla belirlemesi mümkün görünmektedir.

Daha önce Yirminci Yüzyıl Sanatı’nı yeniden düşünmek için gerçekleştirilen “Modern Başlangıçlar” sergisinden söz açılmıştı. Bu sergi postmodernitenin egemen olduğu bir dünyada resim sanatına hakkını iade etme amacıyla bir hareket olmayı hedeflemesine karşın, dönemin önemli sanatçılarından Stella, önemli bir koleksiyondan oluşan bu sergiyi, yeniden değerlendirme ya da yorumlama yapmaktan uzak, moda uyma arzusu içerisinde olarak resim sanatını sıradanlaştıran bir organizasyon olarak görür.<sup>225</sup> Bu eleştiri bağlamında düşünüldüğünde; Sarup’un “sanatla gündelik yaşamın arasındaki sınırın silinmesi, yüksek ve popüler kültürün arasındaki ayrımın çökmesi

---

<sup>225</sup> Bkz. Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, Metis, (2. Baskı) İstanbul-2006

biçimsel eklektizm ve kodların karışımı”<sup>226</sup> olarak ifade ettiği postmodernizmin sınırları içerisine dahil olur. Sanatta ‘yeni’ (belki moda) üretme edimlerine karşı resmi yeniden popülerleştirme girişimi olarak değerlendirilebilecek bu serginin, işte bu popülerleştirme kaygısı dolayısıyla Stella’nın yargısını haklı kıldığı söylenebilir. Belki de böylelikle güçlenen ‘yeni’cilik, resmi geleneksel olandan modern olana değin yaşanan bütün süreci değilleyen bir tavır olarak sanatsal düzlemdeki yerini almıştır. Ancak burada ifade edilen yenicilik (yeni figürasyondan yeni dışavurumculuğa kadar ele alınmıştı), çağdaş sanat bağlamında ifade edilen *yeni yapıt* anlayışıyla karıştırılmamalıdır. Burada yeni yapıt olarak tanımlananın çağdaş sanat sürecinde yeni medyum aracılığıyla üretilen yapıt olduğu aşıkardır.

Daha önce yine çağdaş sanat sürecinde hali hazırda boya resmi üreten sanatçılardan söz edilmişti. Ancak resim geleneğinden farklı olarak, dijital ortamda üretilen ve hatta aynı ortamda izleyiciye sunulan; video-entelasyondan hazır nesneye, fotograftan video-art’a, hatta dijital baskı yöntemiyle üretilmiş resme kadar çeşitlenebilen üretim olanakları, bir yandan sanatın varlık alanını genişletirken, diğer yandan herkesin sanatçı olabileceği bir evreni mümkün kılmaktadır. Öte taraftan üretim yöntemleri itibariyle çeşitlenerek genişleyen bir çevrene sahip olan çağdaş sanatın, bu zenginleşmeyi bir yandan hızla yenilenen teknolojiye diğer yandan her türlü üretime varlık alanı tanıyan pluralist (çoğulcu) ve eklektik bir yapı arzeden postmodernizme borçlu olduğu söylenebilir. Bu çoğulculuk için Kuspit,<sup>227</sup> 1970’lerde başlayan Pluralizmin, sanatın kendini savunduğu son nokta olduğunu söylemektedir. Sanat artık kendini daha az önemli görmektedir. Ona göre hiçbir stil diğerinden daha az önemli görünmemektedir. Burada bir parantez açılması gerekirse, bugünkü üretimsel çeşitliliğin geçmişten taşındığı gerçeğiyle de yüz yüze gelinmektedir. Zira son yıllarda gelişen teknolojiye bağlı olarak ortaya çıkan yapıt üretme olanakları dışında kalan dil ve söylem

---

<sup>226</sup> Madan Sarup, **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, çev. Baki Güçlü, Ark yay. Ankara-1995, sf. 158

<sup>227</sup> Bkz. Donald Kuspit, *The New Subjectivism, Art in since 1980’s: The Emptiness of Pluralism, The End of New*, Umi Press, London-1998

biçimlerinin, Duchamp'tan Warhol'a; Dada'dan Fluxus'a değin neredeyse gelenekselleşmiş üretme edimleri olduğu ifade edilebilir. Örneğin Nam June Paik'ın "TV Buda" başlığıyla izleyiciye sunduğu video-enstelasyon (Bkz.Resim 30) 1974 tarihlidir.



Resim 30: Nam June Paik: "TV Buda" Video Enstelasyon, 1974

Ancak aynı üretme yöntemi günümüz çağdaş sanatçıları tarafından da kullanılmaktadır. Görüldüğü üzere bir video kamera aracılığıyla TV ekranına aktarılan kendi görüntüsünü izleyen Buda heykelciğinden oluşan bu yerleştirme primitif kültür ile teknokültürün \* bileşkesinden oluşmaktadır. Posthistorical bir yapı sergilediği söylenebilecek bu düzenleme insanlık tarihine gönderme yapan ironiye sahip olduğu düşünülebilir.

---

\* Hal Foster'in ortaya attığı bu kavram teknolojinin biçimlendirdiği günümüze ait kültürel yapıyı tanımlar. Bkz. Hal Foster, **Gerçeğin Geri Dönüşü** çev. Esin Hoşsucu, İstanbul-2009

Anlaşılabacağı üzere sanat üretiminde egemen dil ve söylem biçimlerinin gelişen teknolojiye paralel olarak yeniden belirlendiği çağımız Hal Foster'ın<sup>228</sup> sınıflandırdığı üzere; W. Benjamin'in saptamış olduğu 1930'larda mekanik yeniden üretim çağı, 1960'larda McLuhan'ın<sup>229</sup> tespit ettiği sibernetik devrim çağı ve 1990'larda (araştırma ve geliştirme veya kültür ve teknolojinin ayrılmaz hale geldiği) teknobilim veya tekno-kültür çağının toplamı olarak saptanabilir. Bağlam itibarıyla denilebilir ki, günümüz sanatın karakteristiğini belirleyen ve yeni medyum olarak adlandırılan üretme olanakları, çağdaş sanatın varlık alanını teşkil etmektedir. Tekno-kültürel yapının genişlemesi ve yayılması gibi detayların nesne-imege olarak yeni yapıtın çeşitlenmesine katkıda bulunduğu söylenebilir. Böylesi bir gerçekliğe sahip olan günümüz sanatı dahilinde resim, anlatılagelen dinamikler tarafından yeniden sorgulanan sanat/çı kavrayışı tarafından tartışmalı bir alana sürüklenmiş ve Dada'dan Minimalizm'e değin çeşitli periyotlarda tekrardan tanımlanmaya çalışılmıştır.

### 3.2.2. Çağdaş Sanat Üretimi Sürecinde Resim

Paik'in elektronik destekli yerleştirmelerinden Rothko'nun boyamalarına değin sanatın görsel olarak pek çok forma dönüştüğü yirminci yüzyıl, sanatta pek çok kırılmanın yaşandığı ve fakat tüm radikal uygulamalara karşın, birinin diğerinin yerine geçmediği; Jameson'ın saptamasıyla<sup>230</sup> modernizmin ulaştığı en yüksek nokta olan postmodernizmin sunduğu olanaklara tabi olarak yaşamına devam ettiği bir süreç olarak tanımlanabilir. Çalıkoğlu'nun<sup>231</sup> deyişiyle geride bıraktığımız yüzyılın sanatının büyük bir bölümü, Batı kültürünü estetik ve ahlaki açıdan sarsan, uyumsuz, zaptedilemeyen

---

<sup>228</sup> Bkz. Hal Foster, **Gerçeğin Geri Dönüşü** çev. Esin Hoşsucu, İstanbul-2009, sf. 267

<sup>229</sup> Bkz. Marshall McLuhan, **Understanding Media**, McGraw-Hill, New York-1964

<sup>230</sup> Bkz. **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı**, Fredric Jameson, YKY. İstanbul-1994

<sup>231</sup> Bkz. Levent Çalıkoğlu, **Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler**, Y.K.Y. İstanbul-2007

avangart sanatçı gruplarının çıkışlarıyla şekillenmiştir. Çalışmanın başından bu yana tartışılmakta olan bu hareketler silsilesi, (sanatsal) iktidar-muhalefet değişkenlerinin devinimiyle genişleyerek günümüz sanatının sınır/sızlık/larını belirlediği kabul edilebilir. Keza çağdaş sanat denildiğinde çoğulcu ve eklektik, ve hatta multidisipliner bir yapıdan bahsedilmekte olduğu bilinmektedir.

Böylesi bir sürecin hüküm sürmekte olduğu günümüz sanatı dahilinde, tüm sanatsal üretme edimleriyle beraber, elbette ki hali hazırda varlığını devam ettiren bir resim anlayışından söz etmek mümkün. Tüm sanatsal söylemlerin; buna sanatın sonladığı, resmin öldüğü söylemleri de dahil olmak üzere, ziyadesiyle çoğaldığı ve tartışıldığı yeni sanat kavrayışı bütün sınırların bulanıklaştığı ve birbirine karıştığı bir gerçekliğe sahiptir. Bu gerçeklik içerisinde resmin, kendi varlık alanını işgal eden görsel imge tarafından kuşatılmış ve gene onun tarafından belirlenmekte olduğu düşünülebilir. Fotograf ve kopyalama olanaklarının sonsuzlaştığı bir evrende kaçınılmaz görünen bu durumla karşı karşıya kalan sanatçının, uzlaşımçı resimden salt resim düşüncesine doğru bir tercih yaparak resmin serüvenini yeniden belirleyeceği de kaçınılmazdır. Zira resim de tüm diğer üretme edimleri gibi, ait olduğu zamana uygun bir ifade biçimini her zaman yakalamıştır. Önceki bölümlerde bahsi geçen soyut resimden yeni-Dışavurumculuk'a değin yaşanan değişimler bu savı doğrular gibidir. Çünkü sanatçı yapıtını ait olduğu zamanın diline göre kurgular.

Geçtiğimiz yüzyılın sanatsal anlamdaki tüm hareketliliği içerisinde, 1970 ve 1980'lerin uygulamalarına karşı arayış içindeki sanatçıların dönemin pazarlama anlayışıyla iyi ilişkiler kurmaya çabalayan resim anlayışı olarak ortaya çıkan geometrik dilden bahsedilebilir. Hal Foster "*Bu anlayışın hızlı bir şekilde, yeni geometri\**" ve

---

\* yeni geometri (neo-geo): Malzeme olarak her çeşit eşyayı, ortamı ve özellikle de geometrik biçimleri kullanan, çalışmalarında temel olarak aşırı alaycı ve soğuk üsluplarıyla tanınan bir grup Amerikalı sanatçının resimleri.

*simülasyonizm* \*\* olmak üzere olmak üzere iki tanımı”<sup>232</sup> olduğundan bahseder. Peter Halley, Koons, Steinbach, Taaffe, Bleckner gibi sanatçılar *Neo-Geo* olarak da bilinen yeni geometri akımının önemli temsilcilerindendir. Yirminci yüzyılın özellikle son çeyreğinde etkin görünen bu akım, resmin yalın bir dile ulaştığı, hatta neredeyse yüzey boyamaya dönüştüğü bir savunuya sahiptir. Modernizmin öne sürmüştüğü saf resim düşüncesinden farklı olarak yeni-geometri resmi içerdiği indirgeyici soyutlamaya rağmen soyut değildir. Ancak Hal Foster, yeni geometri sanatçılarının soyutlamayı tam bir şeyleştirme olarak mı kabul ettiği, yoksa onun içinin boşaltılması sürecine mi hizmet ettiği düşünceleriyle sorgulamaktadır.<sup>233</sup> Foster’a göre:

İster analitik soyutlamanın alaycı bir indirgenişi, ister optik soyutlamanın tuhaf bir yeniden kullanımı olsun, yeni geometri akımı, temellük\*\*\* sanatının içinde gelişir. Oyunun bir sonraki hamlesi olarak ortaya çıkar: Modern soyutlamanın özgünlük ve mükemmellik arzusuyla alay etmek veya başarısızlığı üzerine oynamak için onu kendine mal etme. Yine de bu hamlenin –resme, biricik olan ortama dönen doğası, temellük sanatının özgün sanat ve mükemmel estetik deneyimine yönelttiği temel eleştirilerle çelişir.<sup>234</sup>

Foster’ın yeni geometri anlayışına dair ortaya koyduğu bu eleştirel yaklaşım, resmin içinden hareketlenen resim eleştirisinin bir tür yapıbozumu işaret ettiği ve kendine ait olmayanı dönüştürüp kendine mal etme olarak yorumlanabilir. Zira ressam ve eleştirmen Thomas Lawson gibi kişiler bu hareketin gerekli olduğunu, artık resmin eleştirisinin ancak resmin *içinden*, resmin yapıbozumsal bir şekilde kendisini yıkmak için bir kamufraj olarak kullanılmasıyla yapılabileceğini savunur.<sup>235</sup> Ancak Lawson’un

---

\*\* Simülasyonizm (Benzetimsellik): Sanatta özgünlük kavramını eleştirmek için çağdaş kültüre ait herhangi bir nesne ya da imgeyi sahiplenerek kullanan sanatçıların oluşturduğu akım. Simülasyon ise gerçeği olmayan kopyadır.

<sup>232</sup> Hal Foster, **Gerçeğin Geri Dönüşü**, çev. Esin Hoşsucu, İstanbul-2009 sf. 132

\*\*\* Temellük: Kendine mal etme

<sup>233</sup> Bkz: Y.a.g.e. sf. 133

<sup>234</sup> Hal Foster, **Gerçeğin Geri Dönüşü**, çev. Esin Hoşsucu, İstanbul-2009 sf. 134

<sup>235</sup> Bkz. Thomas Lawson, **Last Exit: Painting**, Artforum, Ekim 1981



bu savını sofistike bulan Foster<sup>236</sup> sanatın yapıbozumla arasındaki suç ortaklığı çizgisinin bulanık olduğunu savunur.

Öte taraftan ‘Simülasyonculuk’ olarak da adlandırılan neo-geo akımının temsilcileri, bu sanatın felsefeyle ilişkili olduğu görüşünü savunurlar. Özellikle Baudrillard’ın 1980’lerde ortaya attığı simülasyon düşüncesinden beslendiklerini ve resimlerini bu doğrultuda yaptıklarını ileri sürerler. Hasan Bülent Kahraman’a göre felsefe resim ilişkisine salt soyut bir düşünce üretimi olarak değil, yaşanan belli deneyimleri, denebilirse praksisleri çıkış noktası olarak kullanırlar.<sup>237</sup> Neo-Geo’nun önemli sanatçılarından Peter Halley, “yazdığı yazılarda, kitaplarda, yaptığı konuşmalar ve açıklamalarda yapıtlarını ve sanatını anlamak için önce Baudrillard’ın felsefesini bilmek gerektiğini söylüyordu. Yapıtları o felsefenin ve düşünce sisteminin bir izdüşümü, bir yansıması, bir tekabüliyeti”<sup>238</sup> olarak tanımlar. (Bkz. Resim 31)



Resim 31: Peter Halley, Tuval Üzerine Karışık Teknik 188x205 cm. 2005

<sup>236</sup> Bkz. Hal Foster, **Gerçeğin Geri Dönüşü**, çev. Esin Hoşsucu, İstanbul-2009, sf. 134

<sup>237</sup> Bkz. Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri**, Everest yay. 2. Baskı, İstanbul-2002

<sup>238</sup> Y.a.g.e. sf. 27

Baudrillard<sup>239</sup> ise Halley'in bu iddialı söylemi dolayısıyla 1987'de verdiği bir konferansta, felsefesiyle resim arasında kurulan bu ilişkiyi yadsıyor, sanatçıların kendisinden ve düşüncelerinden yola çıkarak oluşturdukları yapıtlarda, düşünceleri ve kavramları arasında kendince bir bağ, bir bağlantı, bir ilişki olmadığını vurgulamıştır. Zira Hasan Bülent Kahraman<sup>240</sup> aktardığı üzere: Baudrillard kendisiyle yapılan bir görüşmede, sanatın işlev olarak da, biçim ve söylev olarak da mümkün olabilecek her şeyi denediğine değinir. Benjamin ve Adorno gibi kültür devrimcilerinin görüşlerine karşı çıkarak sanatın eleştirel ve olumsuz (negative) işlevini yitirdiğini söyleyen düşünüre göre, sanatın köktenci bir eleştiri veya yıkıcı bir metafor olması daha fazla mümkün değildir. Sanat artık bir tür ağırlıksızlık yaşamaktadır. Bütün biçimlerin bir arada olabileceği ve var olduğu bir kürenin adıydı sanat. Sanatçı artık her şeyi deneyebilir, her şeyle oynayabilirdi. Ama amaç artık birilerine ya da bir şeye karşı çıkmak değildi. Artık bir düşmandan, karşı çıkılacak bir sistemden söz etme olanağı yoktu. Sanat kendisine gönderme yapa yapa sonunda kendisine dönmüştür.

Baudrillard'ın tüm bu saptamalarına karşın simülasyoncular işte bu savunulardan beslenerek, resme yeni bir açılım sağlamaya çalışmışlardır. Foster'in da belirlediği üzere:

Yeni geometrinin yaklaştığı bir yol olan simülasyonda (bu nedenle yeni geometrinin diğer adı "simülasyonizm'dir") betimleme korunmaz. Geleceğin gösterge sanatı tarihlerinde, betimlemenin yerine savaş öncesi sanat hakkındaki temel düşüncemizde olduğu gibi sadece soyutlama değil; simülasyon da geçebilir. Eğer soyutlama sadece betimlemeyi saf dışı bırakmaya çalışıyorsa, dünyayla

---

<sup>239</sup> Douglas Kellner, **Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond**, Polity Press, Oxford 1989

<sup>240</sup> Bkz. Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri**, Everest yay. 2. Baskı, İstanbul-2002

göndergesel bir bağlantı kurmadan betimlemeci bir sonuç yaratabildiği bilinen simülasyon betimlemeyi yıkmaya çalışır.<sup>241</sup>

Süreç itibariyle yeni geometri, gene Foster'ın saptamasına göre, “*kavramsal sanat, kurumsal eleştiri, feminist sanat gibi bağlantılı uygulamaların yapıbozum tekniklerini aksi yönde geliştirmeye değil; ayrıntılandırmaya çalışır.*”<sup>242</sup> Bu durumda ortaya çıkan görüntüye göre, resmin artık işlemsel bir sürece dönüştüğü ifade edilebilir. Bundan böyle resim gelenekten röprodüksiyona değil neye gönderme yaparsa yapsın; sanat nesnesi ya da söylem olarak salt kavramsal analizden müteşekkilmış gibi bir duruş arz edecektir. Çünkü Foster'a<sup>243</sup> göre diyalektik olmayan bir bozgunculuğu içeren yeni geometri, görünüşü dışında soyut resim, yöntemi dışında temellük sanatı veya söylemi dışında kurumsal eleştiri olmaktan öte değildir.

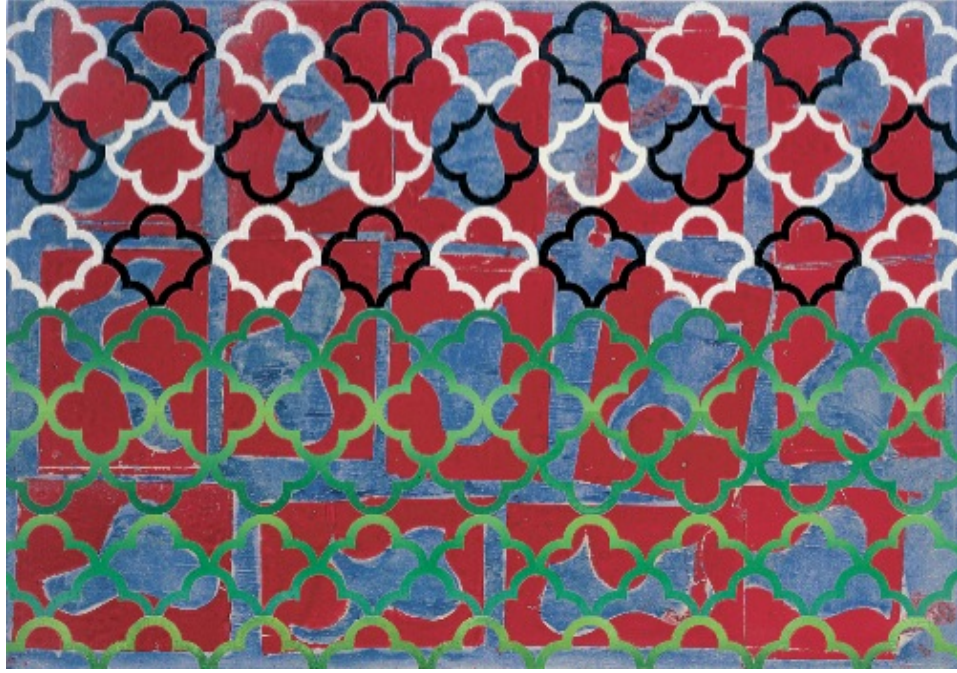
Diğer yandan denilebilir ki çağdaş sanatın resim uzantısı olarak *neo-geo*, minimalizmin resimsel devamıdır. Tuval yüzeyine indirgenen bu anlayış yirmici yüzyıl başlarından ortaya çıkarak bütün kültür alanlarını etkisi altına alan düşünsel fırtınanın yarattığı apaçık bir karmaşıklığın dinginleşmiş görüngüsüdür denilebilir. Geometrik unsurlarla örgütlenen tuval yüzeyinin kurgusal yapısı; tıpkı David Halley'in resimlerinde olduğu gibi, kuşbakışı izlenen googleearth haritalarının resimsel temsili gibi iken, yapıtları Op-art'tan da bilinen sanatçı Philip Taaffe'nin resimlerinde birbirini tekrar eden dekoratif unsurlar olarak ortaya çıkar. (Bkz. Resim 32)

---

<sup>241</sup> Hal Foster, **Gerçeğin Geri Dönüşü**, çev. Esin Hoşsucu, İstanbul-2009 sf. 136

<sup>242</sup> Y.a.g.e. sf. 134.

<sup>243</sup> Bkz. Y.a.g.e. sf. 134



Resim 32: Philip Taaffe, **Semara**, Tuval Üzerine Karışık Malzeme, 71 x 102 cm. 2002

Kısaca toparlanacak olursa, Lyotard'ın<sup>244</sup> neo-avangart olarak tanımladığı postmodernizmin kapsamına giren çağdaş sanat, tüm sanatsal ifade olanaklarını bünyesinde barındıran ve her türden üretime sanat olma meşruiyeti kazandıran bir bütün olarak tespit edilebilir. Böylesi bir yapı içerisinde resmin de bu sürece eklemlenmiş bir uzantı olarak bütün içerisinde yerini alacağını söylemek mümkündür. Zira, radikal bir kuram olarak simülasyon ve Baudrillard'ın söylemleri düşünüldüğünde çağdaş sanatın arz ettiği eklettik yapı bunu olanaklı kılmaktadır. Hatta simülasyon resmi olarak ortaya çıkan neo-geo dahi, tanımlanan bu sisteme, bu sistemden beslendikleri ve böylelikle bu kurmacaya dahil oldukları için tabi olmaktadır. Çünkü Baudrillard'ın bir tür sistem analizi olarak ortaya attığı simülasyon, Baudrillardcı bakış açısıyla düşünüldüğünde, felsefi bir açılım değil gerçekliğe dair durum tespiti olma işaretlerini taşır. Emre Zeytinoğlu'nun da dediği gibi; “*sanat, kendisini doğrudan doğruya yaratan etkenlere*

---

<sup>244</sup> Bkz. **Postmodernizm**, haz. Necmi Zeka, çev. Dumrul Sabuncuğolu, Kıyı Yay. İst-1994

*karşı bir eleştiriye giriştiğinde, başkaldırdığı durumla 'suç ortaklığı'nu paylaşmaktadır.*"<sup>245</sup> Sonuç olarak çoğulcu ve eklektik yapı ile simüle edilmiş böylesi bir gerçekliği kaynak edinen ve bunu ifade eden resmin, o gerçekliğe ait bir tür söylen resmi olmaktan öteye gidemeyeceği, ortaya konan yapının da simülakr olacağı kabul edilebilir durmaktadır. Zira Foster'ın dediği gibi; *"simülakral imgeler bu anlamda ideolojik tasvirleri geliştirebilir"*<sup>246</sup>

### 3.2.3. Resimde Yoksullaşma Sorunsalı Üzerine \*

Yirminci yüzyılın başlarında tartışılmakta olan sanata dair görüşlerin yerini daha bütüncül başka bir anlayışa terkettiği günümüzde resim; çağdaş sanat uyarınca, özgürlükten ve özgünlükten yoksun, gerçeklikten kopuk, bulunduğu çağın karmaşıklığını anlayıp ifade edebilecek yeterliğe sahip olmayan bir konumda olduğu iddiası mevcuttur. Bu duruma ilişkin Hayri Esmer'in de yapmış olduğu tespite göre: *"Batıda zaman zaman alevlenen 'sanatın ölümü' tartışması, bu yıllarda bizde 'resmin ölümü' şeklinde aksettirilmiş ve geçerli sanatın Bienal merkezli Güncel Sanat olduğu yayılmıştır.*"<sup>247</sup> "Çağdaş Sanat Eseri Olarak Yeni Yapıt" başlıklı bölümde değinilen

---

\* Araştırmanın bu kısmına, İstanbul'da yayımlanmakta olan Rh+ Sanat adlı plastik sanatlar (uluslararası) dergisinin 2008 yılı Mayıs ayı 51. sayısında; editörlüğünü yapmış olduğum dosya üzerinden devam edilecektir. *Çağdaş Sanat Sürecinde Ötelenen Resmin Yoksullaş/tırıl/ması Düşüncesi* başlığıyla tartışmaya sunduğum konuya Türkiye'nin çeşitli üniversitelerinden sanat eğitimi alanında uzman akademisyenler, makaleleriyle katılmışlar ve sorunsalı gerek uluslararası gerekse ulusal düzlemde ele alarak önemli yorumlarda bulunmuşlardır. Genel görüntü itibarıyla neredeyse ortak denilebilecek paralellikte tespitler ve yeni yapıt olarak sanat ürününün nesnel varlığına dair saptamalar ortaya çıkmıştır.

<sup>245</sup> Emre Zeytinoğlu, **Sanatın Suç Ortaklıkları**, Bağlam yay. İstanbul-2003, sf. 35

<sup>246</sup> Hal Foster, **Gerçeğin Geri Dönüşü**, çev. Esin Hoşsucu, İstanbul-2009, sf. 138

<sup>247</sup> Hayri Esmer, **Çoğulculuğa 'Kayıtsız' Bir Sanat Ortamı**, Rh+ Sanat Dergisi, Sayı 51, İstanbul-2008, sf. 18

türden üretimlerin önerildiği bu genel eğilim, bağlam itibariyle düşünüldüğünde oldukça tartışmalı görülmektedir. Mümtaz Sağlam'a<sup>248</sup> göre klasik tanımlamayı aşan bir yeniden yapılanma içinde olan günümüz sanatı için “*özellikle Kavramsal Sanat'ın öne çıkardığı 'el işçiliğinin ve güzel/kusursuz yorumun' gereksizliği tespitiyle, 1960'lı yıllarla şekillenen bir kopuşla ilgili olduğunu hatırlamak gerekir*”<sup>249</sup> demektedir. Yaşanılmakta olan gerçekliğin sanatçı ve dolayısıyla sanat üzerindeki belirleyiciliği düşünülerek geride kalan yüz yıllık sürece bakıldığında, resmin bugünkü noktaya, avangartın sıkıntı yaratan yenilik arayışı, sokağın sorunlarından soyutlanmış, içine kapalı ve yalnızca kendisi için varolan bir sanata karşı geliştirilen yapıbozum araçları tarafından sürüklendiği düşünülebilir. Bu anlamda, deneysellik edimi sayılabilecek olan parodi, pastiş, ironi ve oyun gibi yeni söylem arayışlarının resmin erken dönem sorgulanma araçları olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Sanatsal dilin en yoğun ifade gücüne ulaşması bağlamında başlayan bu sorgulamaları, süregiden gerçekliği çözümlenmeye yarayan gelişmeler biçiminde düşünmek yanlış olmasa gerek. Zira 1970'lere atfedilen “özne'nin ve büyük anlatıların kaybı” gerçeğinden bahseden Sağlam<sup>250</sup>, bu durumu modernist düşünce ve paralelinde gelişen estetik algının ortaya çıkardığı gelişmeci ve idealist öngörülerin iflası olarak niteler. Böylelikle kendisine yeni varlık alanları bulan, yeni dinamikler aracılığıyla dışlaşan çağdaş sanat, Gülay Yaşayanlar tarafından, “*yaratma dinamiklerinde yeni boşluklar ve gediklerin açıldığı, hayal gücünün giderek ufalandığı bir düzlemde, farklı bir öznellik delili oluşturmak da -bir ölçüde- imgeye dair yeni görsel hakimiyetler kurmakla*”<sup>251</sup> nitelendirir.

Bütün bu değişimlerin paradigmalar boyunduruğunda biçimlenmiş yaygın, elit sanat beğenisinin, estetik algının eleştirisiyle, yapı bozumuyla mümkün olabilmiş yeni

---

<sup>248</sup> Mümtaz Sağlam, **Son Dönemde Sanat**, rh+ sanat dergisi, sayı 51, Mayıs-2008, İstanbul, sf. 17

<sup>249</sup> Bkz. Y.a.g.y. sf. 16

<sup>250</sup> Bkz. Y.a.g.y. sf. 16

<sup>251</sup> Gülay Yaşayanlar, **Muğlak Deneyimlerin Büyüsü ya da Risk Haline Gelen (hakiki) Sanat**, rh+ sanat dergisi, sayı 51, Mayıs-2008, İstanbul, sf. 21

bir ara durum olarak saptayan Sağlam, Duchamp sonrasında sanat alanında belirsizleşen ret ve kabul çizgilerinin üzerinde hâlâ yaşanan “değer yitimi” sorunsalı çerçevesinde, öbekleşen sanatçılar kendi ara/varlık yüzeylerini, grotesk bir estetiğe dayanarak yaratmaya çalışmalarıyla açılar. Resim adına (artık) hedeflenen görselliğin, modernist estetiğin bir mirası olarak kendini aşan bir yeni görüntü örnekçeleriyle sunulmasının normal olduğunu savunur. Öte yandan iki boyutlu yüzeyde anlatımın derinleştiği, teknik deneyim ve özgünlüğün temel hazırlayıcılarına bağımlı olan sanatçının (ressam değil), yapıtla sınırlı kalmaksızın, uzamı da sürece dahil edip dönüştürme isteği ve çabasının da doğru anlaşılması gerektiğini öne sürer.<sup>252</sup> Aslında teknolojik gelişmelerin sunduğu yeni üretim olanaklarından daha önce başlayan deneyselleşme deneyimleri Mümtaz Sağlam’a göre Dada’nın yarattığı kırılmanın ardından yaşanan neredeyse yüz yıllık sürecin sonunda gelinen noktayı sanatın ikide bir krizde olduğu ya da sonunun geldiği iddialarını üretmek yerine, klasik tanımlamayı aşan bir yeniden yapılanma içinde olduğunu düşüncesine bağlanmalıdır.<sup>253</sup>

Ancak süregelen teknolojik gelişmeler McLuhan’ın öngördüğü sibernetik çağın<sup>254</sup> kapılarını aralamıştır. Böylelikle etkisi altına girilen tekno-kültürel çağın getirdiği yeni ifade olanaklarının tercih edilmesi, beraberinde yeni yapıt anlayışının egemenliğini kaçınılmazlığı kılmıştır. Bu durumun da, yeni bir dil olanağı olarak görülen dijital medyumun, uygulanabilirliği dolayısıyla, resmin kolaylıkla terkedilmesi hatta reddilmesini ortaya çıkardığı öne sürülebilir. Özetle teknolojik gelişmeler, uzlaşım sal resim gerçeğinin artık aşıldığını ve bittiğini düşündürebilir. Çünkü sanatsal bir dil olarak “*tuval resminin yaptıklarından çok daha ‘fazlasını’ gerçekleştiren bu gelişmelere bakarak artık tuval resminin anlamını yitirdiğini, artık bir geleceğinin*

---

<sup>252</sup> Bkz. Mümtaz Sağlam, **Son Dönemde Sanat**, rh+ sanat dergisi, sayı 51, Mayıs-2008, İstanbul, sf. 17

<sup>253</sup> Bkz. Y.a.g.y. sf. 17

<sup>254</sup> Bkz. Marshall McLuhan, **Understanding Media**, McGraw-Hill, New York-1964

*bulunmadığını ve nihayet öldüğünü söylemek belki bir “hak”, bundan sonra ne olacağı üstünde düşünmek ise bir zorunluluktur.”*<sup>255</sup>

Başlangıç noktası Modern Çağ’da tespit edilen ve postmodernist sürece ulaşıldığı vakit karmakarışık hale gelmiş olan sanatın çok eklemliliği, manifestolar çağında, onun her seferinde yeniden yaratılması çabasıyla açıklanabilir. Sanat yapıtının Kitsch’leş/tiril/mesinden aşkınlaş/tırıl/masına değin pek çok stratejinin kurgulandığı; Kuspit’in<sup>256</sup> de iddia ettiği gibi yaratılan bu kaotik ortam, görsel sanatlardaki sıkışma ve çıkmazın sebebi olduğu kadar, ‘yeni medyum’a bağlı olarak özne’nin (sanatçı) yaratıcı birey olarak kaybolduğu sanal evrene bağlanabilir.

Sanatın kendi uzamıyla gerçek uzam arasındaki gerilimli ilişkinin silinip kaybolduğu, görülebilir çevrenden yiten sanat eserinin düşünsel bir izleği takip ettiği günümüzde, kişiye doğru ilerleyen, karizmatik bir auraya sahip sanat tartışmalı hale gelmiştir. Gene Walter Benjamin’in “Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı” adlı metni anımsanacak olursa, kameranın icadıyla birlikte, imge üreticisi olarak insan elinin betimleme yükünden kurtulduğunu ve bu yükümlülüğün artık objektife bakan göz tarafından üstlenildiği iddiası ortadadır. Görsel imge tarihinde başkaca gelişmeleri tetikleyen kamera, sınırsız çoğaltma ve kopyalama olanağı sağlıyordu. Bu yolla özgün yapıtın kopyalanması onu geleneksel bağlamından koparıyor; onun bir defaya özgü varlığının yerine, kitlesel varlığını geçiriyor ve ortaya çıkan bu gelenek sarsıntısı insanlığın yenilenişini ifade ediyordu.<sup>257</sup> Bu anlamda düşünüldüğünde, günümüzde fotoğraf teknolojisinin dahi aşıldığını da göz önünde bulundurarak, hızla ve sonsuzca çoğaltma olanaklarıyla üretilen ‘yeni yapıt’ zaman zaman içi boş, zayıf hatta tartışma götürmeyecek denli abject (son derece kötü) olabilmektedir. Cebrail Ötgün’ün tespitine

---

<sup>255</sup> Hasan Bülent Kahraman **Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri**, Everest yay. 2. Baskı, İstanbul-2002, sf. 43

<sup>256</sup> Bkz. Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, Metis, (2. Baskı) İstanbul-2006

<sup>257</sup> Walter Benjamin, **Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı**, *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, YKY, İstanbul-2002, sf. 53-55



göre de böylesi üretimler “*eleştirel, yaratıcı ve soyutlama gücünden yoksun, sadece gösteriye, eğlenceye uygun, günü kurtaran işler (olarak) çevremizi*”<sup>258</sup> sarmaktadır.

Çalışmanın başından bu yana sistemin kurguladığı sanal bir evrenden, gerçekliğin simülasyona dönüştüğünden ve egemen erkin tüm kültürel alanları kendi sürekliliği için manüpile ettiğinden bahsedilmişti. Ötğün’ün de savunduğu üzere günümüz gerçekliğinde “*küresel sömürü düzeninin yarattığı ortam sanatı yönlendirmekte ve sanatçı da bu ortamın oyuncuğı haline gelmektedir. Her şeyin alabildiğince oyunlaştırıldığı, benzeştirildiği, sahtenin gerçekten daha üstün tutulduğu, hatta yutturulduğu bir zamanda yaşıyoruz.*”<sup>259</sup> Böylesi bir kurgunun bütün bileşenleriyle beraber post-modern evrene ait olduğunun söylenmesi yanlış olmasa gerek. Zira düşünsel, kültürel, politik ve tarihsel anlamda her türden inanış ve savunuya var olma alanı açan, yan yana barınabileceği (sanal) bir gerçeklik sunan postmodernizm, her türlü özgürlüğü tanıyan siyasal bir temayül olarak değerlendirilebilir. Bu politik kültürel yapının yarattığı esneyebilen alanda, gerçekte birbirini itmesi gereken varlık katmanlarının, ilginç bir biçimde, birbiriyle sürtünerek temas halinde olduklarına dikkat çeken Sağlam postmodernizmin özgürleşimci karakterinin gerçekte nasıl bir yapı arz ettiğini ele vermektedir.<sup>260</sup> Bu yaklaşımın bizatihi küresel güçlerle ilintili politik bir tavır olduğunu öne süren Hayri Esmer bunun bugün artık görmezden gelinemeyecek bir durum olduğuna dikkat çeker.<sup>261</sup>

Yaşanılan evren anlatılagelen veriler ışığında ele alındığında, resim sanatının yaşadığı ve yaşamaya devam ettiği değişimler ve hatta resme ilişkin geliş/tiril/en iddia

---

<sup>258</sup> Cebail Ötğün, **Güvensizlik ve Belirsizlik Ortamı İçinde Sanatsal Nitelik Sorunsalı**, rh+ sanat dergisi, sayı 51, Mayıs-2008, İstanbul, sf. 24

<sup>259</sup> Y.a.g.y. sf. 24

<sup>260</sup> Bkz. Mümtaz Sağlam, **Son Dönemde Sanat**, rh+ sanat dergisi, sayı 51, Mayıs-2008, İstanbul, sf. 16

<sup>261</sup> Bkz. Hayri Esmer, **Çoğulculuğa ‘Kayıtsız’ Bir Sanat Ortamı**, Rh+ Sanat Dergisi, Sayı 51, İstanbul 2008, sf. 18

ve yargılar daha anlaşılabilir hale gelmektedir. Bugünün resmine dair, Hayri Esmer ayrıca şu saptamayı yapar:

Bugünün resminde, 20. yüzyılın ve öncesinin tüm birikim ve deneyiminin de gerektiğinde kullanıldığı; yeni gereklilikler doğrultusunda yeniden yapılandığı; kullandığı dil çeşitliliği, kavramsallığı ve yüzeyin, imge ve mekanla ilişkilendirilmesine yönelik alışkın olmadığımız görselliklere tanık olmaktadır. Mekanın kendi başına yeni bir yapıya dönüştüğü kurgusal yapılar/ilişkilendirmeler şeklinde uç veren deneysel arayışlar söz konusu. Yüzeyin/tuvalin kullanılmasıyla mekanda yeni ilişkiler ve kavramsal bağlantıların çağcıl bir söylemle, yeni bir düzlemde kullanımı bugün sıklıkla başvurulmuş şeylerdir.<sup>262</sup>

Resmin var olduğu uzamla ilişkilendirilerek kavramsallaştırılması ve farklı bir boyuta taşınması türünden denemelere dair; yukarıdaki satırlardan anımsanacağı üzere Mümtaz Sağlam da benzer tespitler öne sürmüştür.<sup>263</sup> Resmin sınırlarının genişlediği, tuvalin de zaman zaman aşılıp farklı malzemelerle etkileşime sokulduğu, boyasal etkiye dair değerlerin korunduğu, imgelerin yeni bir ilişki (kavramsal) üzerinden kurgulandığı yapıtlarla karşılaşmaktadır. Yapıtın görselliği ve sunumu bağlamında değişkenlik arz eden yeni olanakların buluşturulduğu sunum olarak Michael Elmgreen & Ingar Dragset'in Manifesta 3'te sergiledikleri Powerless Structures örnek teşkil edebilir. (Bkz. Resim 33)

---

<sup>262</sup> Bkz. Y.a.g.y. sf. 19

<sup>263</sup> Bkz. Bkz.Mümtaz Sağlam, **Son Dönemde Sanat**, rh+ sanat dergisi, sayı 51, Mayıs-2008, İstanbul, sf. 17



Resim 33: Elmgreen & Dragset, Düzenleme, 600 x 600 x 240 cm. 2000

Bu yanıyla resmin yeni sunumu, sanatçının seçimi uyarınca salt bir yüzey uygulaması olmaktan çıkıp kurgusal bir bütünlüğe doğru devinerek kendine çağdaş sanat dünyasında yeniden kutsanabileceği bir aurayı tanıtlama çabası biçiminde yorumlanabilir. Kendi gerçeğini daha yüksek bir aşamada yeniden üretmeye çalışmak olarak da düşünülebilecek bu durum, iktidarını sürdürmekte olan herhangi bir sanatsal ideolojinin (geleneksel) ya da pratikte geçerli herhangi bir yapıt üretme ediminin (güncel sanat) meşrulaştırdığı sanat düşüncesiyle çakışmayacağı ortadır. Dolayısıyla resmin ölümü ya da yoksullaşması sorunsalının gerçekliği veya geçerliliği oldukça tartışmalı durmaktadır.

Anlatılagelen verilerden farklı olarak, resmin gerek imge gerekse plastik anlamda görselliğini en yalın hale indirgeme; minimalleştirme yoluyla –gene sanatçının sanatsal kaygıları doğrultusunda– seçilen bir başka yoksullaşma türünden bahsedilebilir. Edebiyatta Beckett tarzı dil kullanımıyla benzeştirilebilecek türden bu yoksullaş/tır/ma ediminin, resim duygusunun zarar görmesi yahut fakirleşmesi anlamına gelmediği ortadadır. Edebiyat ve sanat dünyasında eşzamanlı olarak Modern Çağ'da ortaya çıkan semantik karmakarışıklığın kendi malzemeleriyle edebiyat alanında yarattığı bu kirliliği

azaltmak üzere –ideal anlamda yok etmek– için çeşitli stratejiler benimsendiğinden söz eden Leo Bersani ve Ulysse Dutoit,<sup>264</sup> Mallarme'nin sözdizimini radikal bir şekilde yeniden düzenlemesi, *Finnegans Wake*'te Joyce'un İngilizce'yi yeniden yaratma çabası ve sayfa tasarımında anlamın görsel tasviriyle ilgili modern denemelerden bahseder. Bu stratejilerin hepsinin amacı, sözcüğün belirtici gücünü tıkmak ya da kontrol etmek ve böylece bu sanat yapıtına yabancı anlamların üretimini engellemektir. [...] Bu bakış açısından, modern edebiyatın çoğunda bulunan kasıtlı zorluk, yapıtı bayağılaştıran okurdan ziyade, dilin kendisinin bayağılaştırıcı gücünden koruma çabasıdır. Bu gücün akılla ya da akılsızlıkla hiçbir ilgisi olmadığını; aslında tam da, insan öznelere gerçeği ileten ve onlar için gerçeği oluşturan bir sistem olarak dilin faydasına özgü olduğunu ileri sürerler. Sanat tarihsel süreçte benzer hareketlerin resim alanında da yaşandığı bilinmektedir. Modernizmle beraber başladığı iddia edilebilecek bu hareket, resmin saflaş/tırıl/ması sürecine dayandırılabilir. Bu: Soyut Amerikan Dışavurumculuğu'ndan farklı olarak, resimde dilin, gerek biçimsel gerekse boyasal olarak indirgemeci bir duyarlık alanına kay/dırıl/ması biçiminde belirlenebilir.

Resmin, ifade etme, anlamlı olma ve temsil etme kaygılarından kurtulması olarak tanımlanabilecek bu süreç, Malevich'ten Rothko'ya değin pek çok sanatçıyla örneklendirilebilir. Ancak bu yalınlaşma, sınırları yeniden çizilen resim sanatının, mesajlardan, çağrışımlardan ve reflekslerden bağımsız olacağı anlamına gelmemektedir. Zira Mark Rothko'nun yapıtlarına; sanatta bir değer ölçütü olarak anlamlılık ve ustalık düşünün estetik işareti olarak; Beckett'ın önerdiği ve uyguladığı tasfiye etme sanatındaki (aşıkâr yoksullaştırılmanın tasfiyesi) bir serüven olarak bakan Bersani ve Dutoit<sup>265</sup> Rothko'nun, dikdörtgen tuvallere dikdörtgenler resmettiğine; bu sınırlı ve durmadan tekrarladığı konuyu muazzam bir çeşitlilikle ele aldığına [...] farklı dönemlerde belli bazı renkleri tercih ettiğine ve çok büyük resimleri küçüklerine yeğlediğine dikkat

---

<sup>264</sup> Bkz. Leo Bersani-Ulysse Dutoit, **Fakir Sanat**:Engellenen Görü, çev. Suat Kemal Angı, Dost Yay. 2006-Ankara sf. 87-88

<sup>265</sup> Y.a.g.e. sf. 91

çekerek; küçük bir resme oranla büyük bir resmin dışında kalmanın daha zor olduğundan söz açarlar.

Rothko'nun Blue, Green and Brown adlı resmi (bkz. Resim 34) bu bağlamda düşünülecek olursa; ifade etme endişesinden uzak ve herhangi bir biçimde temsili bir görüntü nakletmeyen bu yapıt, sınırları birbiri içerisinde eriyen üç ya da dört dikdörtgenden oluşmuştur. Yüklendiği boyasal etki ve renk ilişkileri aracılığıyla resmi estetik bir düzleme taşıyan sanatçının, ortaya, her türlü kaygıdan uzak estetik (yeni) bir uzam tanımlı koyduğu söylenebilir. Ön ve geri plan renkleri –ki bu zemin rengi olarak da düşünülebilir– arasındaki ilişki girift bir karakteristik sunar. Ön plandaki dikdörtgen zemin rengiyle benzer tonda kullanılmıştır. Bu durumun resimde var olan planlamayı ayırt etmeyi güçleştirdiği ortadadır. Bunun yanı sıra boyanın yer yer saydam kullanılarak



Resim 34: Mark Rothko, **Blue, Green and Brown**, Tuval Üzerine Yağlıboya, 107x78 cm. 1952

sıcak soğuk ilişkileriyle derinlikli bir yüzey organize edilmiş olduğu da görülmektedir. Bersani ve Dutoit<sup>266</sup> da Rothko resimlerinin genellikle üç ya da daha çok dikdörtgenle kurgulandığını söylerler. Yaptıkları tespite göre bu üç dikdörtgenden bir tanesi genellikle diğer ikisinden dikey olarak çok daha küçüktür ve hatta bu dikdörtgen diğer iki dikdörtgen figürün üzerinde, arasında ya da altında yer alan yatay bir şerit haline dönüşebilir. Bu zayıf unsurların yerleştirilmesinde büyük bir çeşitlilik göze çarptığına dikkat çeken yazarlar, her resimde değişenin sadece yatay şeridin konumu olmadığını, aynı zamanda iki büyük dikdörtgenini görelî boyutlarının da değiştiğini ve izleyicinin büyük dikdörtgeni bazen resmin üstünde, bazen de altında bulduğunu öne sürerler.

Resmin dil ve söylem olanaklarını minimize ederek çalışan bir diğer sanatçı (ressam) olarak Barnett Newman verilebilir. Otuz altı yaşında iken New York'ta yedek resim öğretmeni olarak işe başlayan Newman, elli üç yaşına geldiğinde, kendi deyişleyle “doğadan konu olarak hiçbir şey almadığı”<sup>267</sup> ilk tuval resmini ortaya koymuştur. (bkz. Resim x) Gene kendi söylediğine göre bu resim “ilk defa kendi yaptığı bir şeyle karşı karşıya kaldığını anlamasını”<sup>268</sup> sağlayan bu türden resimleme, soyut indirgemeci duyarlık bağlamında Rothko resmiyle benzeştirilebilir. Öte taraftan 1980'lere gelindiğinde kendilerini Simülasyoncular olarak adlandıran sanatçılardan özellikle Halley'in (Çağdaş Sanat Üretimi Sürecinde Resim başlıklı bölümde de değinilmiş olan Neo-Geo hareketi) resimlerinin kökeninin de burada olduğu öne sürülebilir.

Özetlenecek olursa: Resim, sanatsal geleneğe karşı geliştirilen yapıbozum araçlarına, diğer bir deyişle alternatif arayışlara karşın; kendi varlık alanını koruma girişimlerinde bulunmuştur. Bunun başlangıç noktası, safra atmak olarak da nitelendirilebilecek olan yalınlaşma arayışlarıyla tespit edilebilir. Günümüze gelindiğinde; bu arayışların, sınırların belirsizliğini sanatın gerçeği olarak belirleyen

---

<sup>266</sup> Y.a.g.e. sf. 92

<sup>267</sup> Bkz. Peter de Bolla, **Sanat ve Estetik**, çev. Kubilay Koş, Ayrıntı yay. İstanbul-2006, sf. 34

<sup>268</sup> Y.a.g.e. sf. 34

simülatif evrenin güncel olanaklarınca, kendisine varlık katmanları yaratmak olarak dönüştüğü söylenebilir. Mümtaz Sağlam'ın<sup>269</sup> da belirttiği gibi, resim adına hedeflenen görsellik, modernist estetiğin bir mirası olarak kendini aşan bir yeni görüntü örnekçeleriyle sunulmakta ve iki boyutlu yüzeyde anlatımı derinleştiren, yeni teknik deneyim ve özgünlüğün temel hazırlayıcılarını sunan girişimlere bağımlıdır. Ona göre, bu yüzden sanatçının, yapıyla sınırlı kalmayarak uzamı da sürece dahil etmek suretiyle dönüştürme isteği ve çabasının doğru değerlendirilmesi gerekmektedir.

---

<sup>269</sup> Mümtaz Sağlam, **Son Dönemde Sanat**, Rh+ sanat dergisi, sayı 51, Mayıs-2008, İstanbul, 17. sf.

## SONUÇ ya da Muğlak Bir Süreç Olarak Kurgu ve Gerçek

İnsanlığın ikinci bin yılı geride bıraktığı günümüzde; tıpkı yirminci yüzyılda, *savaş sonrası sanat nasıl yapılır* sorusunun tartışıldığı gibi, hakkında üretilen türlü kehanetlerin asılsız çıktığı yeni binyıl'da, *hangi gerçeklik* sorunsalı zihinleri meşgul etmektedir. Ziyadesiyle zorlu bir sorgulama olan bu problematik; özellikle –manüpüle edici– medya sektörünün ve t-üretilen sanal (dijital) ortam olanaklarının desteği dolayısıyla, 1980'lerin başlarından günümüze değin tartışılmalıdır. Zira araştırmanın birinci bölümünden bu yana sunulan veriler bu tartışmanın ip uçlarını içermektedir. Böylesi bir tartışma dahilinde muğlak bir görüntü sunan gerçekliğin içinde yer alan sanatın ve dolayısıyla resmin de kaygan/değişken bir zeminde durduğu söylenebilir. Çünkü ifade edilmeye çalışılan bu gerçeklik içerisinde “*bütün kategoriler karşılıklı olarak birbirine bulaşabilir, her alanın yerine bir diğeri geçebilir.*”<sup>270</sup> Baudrillard'ın bu savunusu muğlak bir sürecin varlığını ortaya koyar ki; bu süreci düşünür ‘*türlerin karışması*’ olarak nitelendirir: “*Cinsellik artık yalnızca cinsellikte değil, başka her yerdedir. (...) Ekonomi, bilim, sanat, spor... Spor da sporda değildir artık; iş hayatında, cinsellikte, politikada, genel anlamda performansın üslubundadır.*”<sup>271</sup> Bu bağlamda elde edilen verinin kurgusal bir gerçekliği desteklediği öne sürülebilir. Çünkü yukarıda ifade edilen türlerin birbirine karışması durumu, salt bir melezleşmeyi değil birbirinin yerini almayı da ifade eder. Zira “*Gerçeğin karmaşıklıklarını sistemin sanki bir şey oradaymış, bir varlık bir gönderge, bir gerçek varmış gibi yapmak üzere tasarımılandığı*”<sup>272</sup>ndan bahseden Huyssen'in de aynı duruma gönderme yapmakta olduğu söylenebilir.

---

<sup>270</sup> Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı yay. İstanbul-1998, sf. 15

\* her tür alışveriş merkezi

<sup>271</sup> Y.a.g.e. sf. 15

<sup>272</sup> Andreas Huyssen, **Alacakaranlık Anıları**, çev. Kemal Atak, Metis yay. İstanbul-1999, sf.159



Öne sürülen veriler ışığında düşünüldüğünde bir tür gerçeklik yitiminden bahsedilebilir. Çünkü gerek Baudrillard'ın gerekse Huyssen'in dikkat çekemeye çalıştığı durum, yitirilmiş olan gerçekliğin yerine kurgulanmış olan yanılsamalar silsilesidir. Zira birbirine karışan kategoriler, yahut gerçeğin karmaşıklıkları olarak anılan göndergeler, sistem tarafından yaratılmış olan sanal gerçekliğe vurgu yapmaktadırlar. İşte bu noktada, yaşanılmakta olan yapay gerçekliğin ya da diğer bir deyişle tanımlanmaya çalışılan kurgusallığın; araştırmanın birinci bölümünde de değinilen *hipergerçeklik* savına tekabül ettiği ifade edilebilir. Anımsanacağı üzere Baudrillard, öne sürdüğü bu hipergerçekliği, *“bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesi”*<sup>273</sup> olarak tanımlamıştır. Benzer olarak Emre Zeytinoğlu, düşünürün bu saptamasını, *“Göstergelerin, görüntülerin ve simülasyonların birikmesi ve yeniden düzenlenmiş bir estetik gerçekliğin dünyası”*<sup>274</sup> olarak yorumlar. Kurgulanan bu yeni düzen uyarınca çağımız görselliğine bakıldığında, kent dokusundan hipermarketlere\* değin, hem algısal hem de imgesel boyutta, insanı çepeçevre kuşatan bir gerçeklikle karşı karşıya olunduğu görülmektedir. Bu kuşatılma süreci, bir yandan insanın sosyal yaşam tarzını belirlemektedirken diğer yandan da tek yaşamsal gerçeklik rolüne bürünmektedir. Böylelikle gerek görüngüsel olarak, gerekse işleyiş olarak teknoloji aracılığıyla biçimlendirilen ve yönetilen uygarlığın, her türden üretimi bu gerçeklikten besleneceği ve onun verilerini taşıyacağı muhakkaktır.

Kendi gerçeğini daha yüksek bir aşamada yeniden üretmeye çalışmak olarak tanımlanabilecek olan hipergerçekliğin, varlığını sürdürebileceği yeni bir yaşam modeli gereksineceği ve buna hizmet edecek bir döngü kurgulayacağı söylenebilir. Bu düşüncelerden hareketle ele alındığında, hipermarketleri, böylesi bir hiper-sosyal alan olarak değerlendirmek olası görünmektedir. Denilebilir ki, özellikle günümüzde, yeni kültürel alan olarak kabul edilebilecek olan hipermarketlerin, kurmaca olması

---

<sup>273</sup> Baudrillard, J. *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev.Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir-1998, sf.11

<sup>274</sup> Emre Zeytinoğlu, *Sanatın Suç Ortaklıkları*, Bağlam yay. İstanbul-2003, sf. 26

dolayısıyla benzersiz bir görsel ve işlevsel bütün teşkil ettiği ve toplumsal hayatla sıkı sıkıya bütünleşmiş olduğu bilinmektedir. Keza, Baudrillard'ın da ifade ettiği üzere, *“İnsanlar buraya kendi kendilerine sorabilecekleri her türlü sorunun nesne-yanıtlarını bulmaya ve aralarından bir seçim yapmaya gelmektedirler. Daha doğrusu, nesnelere oluşturduğu işlevsel ve yönlendirilmiş bir sorunun karşılığı olmaya gelmektedirler.”*<sup>275</sup> Burada artık insan hayatındaki varlığı neredeyse bir tür ritüele dönüşen ve her türlü arayışa cevap olabilecek olan hipermarketi yeni-kentin hiperkurgusu olarak belirlemek mümkün görünmektedir. Zira Zeytinoğlu'na göre,<sup>276</sup> kentin merkezi haline gelen ve tüm yolları kendi üzerinde toplayan hipermarketler, ticari nesnelere 'yaşamın anlamı' hakkında sorular ürettiği ve bu soruları yanıtladığı dönemin yaşam alanlarıdır. Burada raflardan seçilecek kod-nesnelere ile 'yeni yaşam'lara (kategorilere) ulaşabilmek olasıdır. Zeytinoğlu'nun tanımladığı üzere:

Şu kesindir ki; yeni insan tipi ve onların kenti ile yüz yüze ve yeni tipten yaşamın karşılığı, nesnelere içinden yayılmaktadır. Yeni insan dev dalgalara doğru yönelecek ve orada sirenlerin (kod-nesnelere) sesini duyacak ve kendisini o nesnelere çekiminden (nesnelere dünyanın denetim sisteminden) kurtaramayacaktır. [...] Hipermarket ve kent, birbirleriyle bütünleşmeksizin ve kendi kurgularını (birbirlerine göre) değiştirmeksizin varlık nedenlerini ayrı ayrı sürdürüyorlarsa, hipermarket kenti de anlamını, bu iki alan arasındaki gidiş gelişte buluyor; yalnızca bağlantı yollarında (otobanlar, dijital göstergeler vs).<sup>277</sup>

Bu çerçevede ele alındığında hipergerçeklik, postmodernitenin göstergelerini bünyesinde barındıran bir görüngü sunar. Çünkü yeni insan, yeni kent, kod-nesne vb. gibi göderenlerden bahis açılan; birbiri içerisinde yaşayan ve/fakat bütünleşmeyen bir kurguyu arz eden yeni-gerçeklik, çoğulcu ve eklektik bir yapı sergilemektedir. Seçili simgelerin yarattığı homojen bir yapı ihtiva eden bu simülatif ortam, bütünü oluşturan parçaların tek tek kendi varlık alanlarını edinmelerine olanak tanırken, her parçanın

---

<sup>275</sup> Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, Dokuz Eylül Yay. Çev. Oğuz Adanır, İzmir-1998, sf. 97

<sup>276</sup> Emre Zeytinoğlu, **Sanatın Suç Ortaklıkları**, Bağlam yay. İstanbul-2003, 25. sf.

<sup>277</sup> Y.a.g.e. sf. 26

bütünle kurduğu ilişkiyle meşruiyet kazanabileceği bir sistemi dayatır. Zira Eagleton'ın “*Sanat ancak, kendi muhalefet ettiği şeyle nasıl derinden derine uzlaştığının farkına varırsa otantik (gerçek) olabilir*”<sup>278</sup> biçimindeki saptaması, alttan alta işlemekte olan bu uzlaşım sal süreci tanımlar niteliktedir. Çünkü her şeyin işleyişe dahil olduğu (ya da edildiği) böylesi bir –toplumsal– yaşam pratiği karşısında, sanatın (eleştirel bir dil olarak) yenilgiye uğradığı düşünülebilir. Konuya ilişkin Emre Zeytinoğlu da sanatın toplumsallık karşısındaki yenilgisini, “*hem iç sorunları çerçevesinde, hem de tam tersi olarak; toplumsal pratiğin gözünde bir yenilgi*”<sup>279</sup> olarak ifade eder.

Sanatta modernizmle başlayan radikalleşmenin ‘*sanatın kendini yoketme özgürlüğü*’<sup>280</sup> (düşüncesi) ile noktalandığı söylenebilir. Zeytinoğlu'nun bu ifadesi eleştirel bir dil olarak “*sanatın kendi pratik çevresine karşı oluşu, ‘yaşam ve ölüm’ arasındaki kesitte yer aldığını gösterir*”<sup>281</sup> sözleriyle netleştirilebilir. Burada kastedilen ise sanatın sonu değil, bulunduğu düzlem dolayısıyla *sürekli bir gidiş-geliş* arz ediyor olma durumudur. Bu bağlamda ele alındığında; Mümtaz Sağlam'ın “*bir ara durum stratejisi*” olarak tanımladığı günümüz sanatı; Feyzi Korur'un ifade ettiğine göre,

Modernizm ve ardından gelen süreçte [...] dar bir kesimin yönlendirdiği, amaç, süreç ve yöntemleri bakımından insanın diğer etkinlik alanlarından bağımsız bir uzmanlık alanı haline gelmiştir. Modernizmin ayırıcı ölçütü olan çıkarsız beğeni (Kant), ve onun belirleyicisi olan sanatın özel disiplinlerine ait araçların ve işleyişin uzmanlaşmış bilgisi (Greenberg), modernizm sonrası yerini genel ve soyut olan kavrama, teoriye bırakmıştır. Amaçların tersine modernizmde maddesel olana, yüzeye indirgenen sanat, postmodern dönemde teoriye, felsefeye yaslanarak maddeden sıyrılmış, Hegel'in öngörüsünü tekrarlarcasına, dilsel bir kurguya, söyleme dönüşmüştür.<sup>282</sup>

---

<sup>278</sup> Terry Eagleton, **Estetiğin İdeolojisi**; Auschwitz Sonrası Sanat: Theodor Adorno, Özne yay. Çev. Ayhan Çitil, sf. 361

<sup>279</sup> Emre Zeytinoğlu, **Sanatın Suç Ortaklıkları**, Bağlam yay. İstanbul-2003, sf. 41

<sup>280</sup> Bkz. Y.a.g.e. sf. 23

<sup>281</sup> Y.a.g.e. sf. 41

<sup>282</sup> A. Feyzi Korur, **Kurmaca Sanat**, Rh+ sanat dergisi, sayı 51, Mayıs-2008, İstanbul, sf. 35

Jameson da benzer şekilde postmodernist sürecin 1960 - 70'lerde yaşanan kısa süreli parlak döneminde büyük bir hızla çözülüp parçalarına ayrılan büyük semiyotik karşıtlıktan bahseder. Bunu çeşitli derinlik modellerinin yerini alan; büyük ölçüde uygulamalar, söylemler ve metinsel oyun anlayışına bağlar.<sup>283</sup> Bir tür disiplinlerarasılıkla bağdaştırılabilecek olan bu durum kurgusallığın varlığını kuşku götürmez biçimde ortaya koymaktadır. Öte taraftan kurgusal bir gerçekliğin egemenliğinde yaşanan (muğlak) sürecin sanatı da elbette benzer bir yapıyı içerecektir. Tıpkı Eugene Lunn'un;

Grek hayal gücünü esinleyen ve böylelikle Grek mitolojisinin temelini oluşturan doğa ve toplumsal ilişkiler anlayışı, otomatik makineler, demiryolları ve lokomotifler ve elektrikli telgraflar çağında mümkün müdür? Bir Vulkan, Roberts ve Ortakları Şirketi'nin yanında nedir ki; Jüpiter, paratonerin ve Hermes, Credit Mobilier'in karşısında ne yapabilir? Her mitoloji doğa güçleri üzerinde, düşler alanında ve düş gücü aracılığıyla egemenlik kurar ve bu güçleri biçimlendirir. Bu nedenle doğa güçlerine gerçekten hakim olduğunda, mitoloji de ortadan kaybolur. Printing House Meydanı karşısında Goddess Fame nedir ki? Ya da İlyada, elle ve daha sonra da buharla işleyen baskı makinesiyle bağdaşır mı? Şarkılar, efsaneler ve mitolojinin ilham perileri mürettibin aletleri karşısında ister istemez yok olmazlar mı, şiirin gerekli şartları ortadan kalkmaz mı?<sup>284</sup>

paragrafında yapmış olduğu sorgulamayla, teknolojinin yarattığı kırılmanın yaşamın tüm alanlarını işgal etmesine ve bir geri dönüşün imkansızlığına yaptığı vurguda olduğu gibi... Kaldı ki Lunn referanslarını, paragraftan da anlaşılacağı üzere, çok daha eski bir teknolojiden alır. Anlatılan verilerin toplamından hareketle sanatın toplumsallığa yenilmiş olması durumuna geri dönülecek olursa, Hasan Bülent Kahraman'ın da dile getirdiği üzere, güzel ya da yetkin türünden ünlemlerin devirlerini kapattıkları bu sürece; Diderot'ya göre felsefenin, Nietzsche'ye göre tarihin, Benjamin'e göre sanayi toplumlarının ilerlemesi sanatçının enerjisini tüketmiş, yapıtların pırıltısını karartmış ve nihayetinde üsluplarındaki coşkuyu söndürmüş olması dolayısıyla gelinmiştir.<sup>285</sup> Tüm bu

---

<sup>283</sup> Bkz. **Postmodernizm**, haz. Necmi Zeka, sf. 72

<sup>284</sup> Eugene Lunn, **Marksizm ve Modernizm**, Alan yay. Çev. Yavuz Alogan, İstanbul-1995, sf. 32

<sup>285</sup> Bkz. Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri**, Everest yay. 2. Baskı, İstanbul-2002

toplumsal devinim düşünülürğinde, bir yenilgiden bahsetmenin imkansızlığı da gözetilerek, canlılığın yitirildiğı bir totolojiden söz edilebilir. Bir gelişmeden ziyade bir tür genişleme/yığılma olarak tanımlanabilecek olan bu durum, sanatın deneyselliğe açılmasıyla kavranılabilir. Rosalind Krauss'a<sup>286</sup> göre sanat deneyselliğe, modernizmin trampelen tahtası olarak kullanılmasıyla sıçramıştır. Modernizmin özünde barındırdığı temel öğelerle avangarda giden yolu açınca, sanatçılar da o yoldan sonuna kadar yürüyünce ulaştığımız yer bugün imlenen ve tartışılan yerdir. H.B. Kahraman'sa<sup>287</sup> bu gelişmenin kaynağında da Kantçı öznel “*güzellik duyumu*” ya da güzel duygusunun yer almakta olduğunu ve Kant'la başlayan zincirin Adorno'yla tamamlanmış olduğunu, sonrasında ise bugün yanıt aradığımız sorunlarla karşı karşıya geldiğini söyler.

Tanımlanmaya çalışılan hipergerçek (simülatif) evren ve onun –merkezi– pazar kanadı olan hipermarket gerçeğı düşünülürğinde, sanatı pazarın kurallarınca oynayan bir olgu olarak kavramak kabul edilebilir durmaktadır. Bu çerçevede düşünülürğinde, Andy Warhol, Duchamp ve Minimalizm'le tüm sanatın kendi yok oluşunu oynamakta olduğunu ve yaratılan baş döndürücü imaj bolluğu ile eklektizmin ortada gerçekten görülecek birşeyi bırakmadığını savunan Baudrillard, anlamın yürürlükten kalktığı simülasyon toplumunda, zaten üretilmiş olan görüntülerle oynamaktan başka yapılacak birşeyin kalmadığını savunur. Sanat, anlamsız bir oyuna dönüşmüştür artık. Burada mesele gerçekliğin kendisiyle değil, bir tür eklektizmle kurgulanmış olan yapay gerçeklikle ilgilidir. Geçmişle bağlarını koparmış; bir gelecek fikri yaratmakla ilgilenmeyen ve belki de farkında olmaksızın bir tür yoksullaştırma estetiğı politikası güden günümüz sanatçıları, haiz olmadıkları bir sanatsal düşünceyi tasarımlar gibi davranarak üretimde bulunmaktadır. Bu türlü yaratma ediminde sanat düşüncesi minimal düzeye inmekte ve üretim, referansları ne olursa olsun, sanata sadece değınen,

---

<sup>286</sup> Bkz. Rosalind Krauss, **The Originality of The Avant-Garde and Other Modernist Myths**, MIT Press, Cambridge 1988

<sup>287</sup> Bkz. Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri**, Everest yay. 2. Baskı, İstanbul-2002

bütüncül düşünülduğünde kurgusal gerçek/lik/le iş birliği yapmak suretiyle; Baudrillard'ın deyiimiyle, *sanatsal -olmayan- yapıların t/üretilmesi* biçiminde gerçekleşmektedir. Zira Kahraman'ın tespitine göre teknolojik gelişmeler uzlaşım sal resim gerçeğinin artık aşıldığını ve bittiğini düşündürebilir. Çünkü *“tuval resminin yaptıklarından çok daha ‘fazlasını’ gerçekleştiren bu gelişmelere bakarak artık tuval resminin anlamını yitirdiğini, artık bir geleceğinin bulunmadığını ve nihayet öldüğünü söylemek belki bir ‘hak’, bundan sonra ne olacağı üstünde düşünmek ise bir zorunluluktur.”*<sup>288</sup>

Buraya değin ifade edilmeye çalışılan gerçeklik, Zeytinoğlu'nun tespitiyle bir kez daha tanımlanacak olursa;

Durmaksızın nesne dizgelerinin saldırısından, nesne-yaşam biçimlerinden, görüntü üreten makinelerden vs. söz ederek ve bunların merkezine hipermarketi (ve ona bağlı ara-mekânı) yerleştirerek homojen yapıda bir kent tanımlamak, hipergerçekliğin sanatını (trans-estetik) meşru kılacak destekleyici alanları yaratmak, böylece de; nesne ve pratik anlamları arasındaki bir kaymanın (nesnenin ütopyasının) yok olduğunu iddia etmek demektir.<sup>289</sup>

Böylelikle hipergerçek evrene ait sanatı Baudrillardcı bir yaklaşımla trans-estetik olarak tanımlayan Zeytinoğlu, sanat yapıtını, bütünü oluşturan parçanın, yine bütünlük ile kurduğu özel bir durum olarak açıklar. Ona göre estetik, bütün ve parça arasındaki hiçbir zaman gerçekleşemeyecek bir çakışma yerine yeni bir ilişki önermektedir. Bir yandan sanat, kendisini üreten toplumsal gerçekliğe karşı çıkarken (toplumsal gerçekliğin karşısına kendi mantığını koyarken); diğ er yandan da, ona tümüyle yabancı kalmaz.<sup>290</sup>

Sonuç olarak öne sürülen bu savların, günümüz gerçekliğine dair yeni bir kavrayış önermekteyken, aslında bir tür gerçeklik yitimini de ortaya koymakta olduğu söylenebilir. Yaş anılan gerçeklik yitimi karşısında sanatçı, varoluşunu göğüsleyebilmek

---

<sup>288</sup> Bkz. Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri**, Everest yay. 2. Baskı, İstanbul-2002, sf. 43

<sup>289</sup> Emre Zeytinoğlu, **Sanatın Suç Ortaklıkları**, Bağlam yay. İstanbul-2003 sf. 29

<sup>290</sup> Y.a.g.e. sf. 35

adına; yaşadığı gerçekliği, kendisine sunulan olanakları kullanarak, belki de bir tür ifşa yoluyla deşifre etmeye çalışarak ondan kurtulma çabasında olduğu söylenebilir. Zira, “gerçek karşısında tedirgin olmayan sanatçı, usulca yaratıcılığa veda etmiştir”<sup>291</sup> diyen Ergüven Sanskritçe’de sanat ile eş anlama gelen *yapmak* fiilinin, Duchamp’a göre kendisini en iyi açıklayan sözcük olduğuna dikkat çeker. Ona göre “*Bir şeyi icra ediyor olmak, yaratıcı etkinliğe atfettiğimiz her şeyi içermektedir çünkü; tüm sorun, gerektiğinde yapmamayı da yapmak kapsamına alabileceğimiz bir bilinç düzeyine ulaşmaktır.*”<sup>292</sup>

---

<sup>291</sup> Mehmet Ergüven, **Kurgu ve Gerçek**, Gendaş yay, İstanbul-2003, sf. 9

<sup>292</sup> Y.a.g.e. sf. 271

## KAYNAKÇA

ADANIR, Oğuz; **Baudrillard'ın Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler**, D.E. Yay. 2000- İzmir,

ADORNO, Theodor W; **Kültür Endüstrisi**, Cogito sayı 36, YKY. İstanbul-2003

ADORNO, Theodor W; **Kültür Endüstrisi / Kültür Yönetimi**, Çev. Nihat Ülner – Mustafa Tüzel – Elçin Gen, İletişim yay. İstanbul-2007

AKAY, Ali – Zeytinoğlu Emre; **Kavramın Sınırlarında**, Bağlam yay. İstanbul-1998

AKAY, Ali; **Kapitalizm ve Pop Kültür**, Bağlam yay. İstanbul-2002

ANTMEN, Ahu; **20. Yüzyıl Sanat Akımları**, Sel Yayıncılık, İstanbul-2008

ARNHEIM, Rudolf; **Görsel Düşünme**, Çev. Rahmi Ögdül, Metis yay. İstanbul-2007

BAUDRILLARD, Jean; **Kötülüğün Şeffaflığı**, Çev. Işık Ergüden., Ayrıntı, İstanbul-1998

BAUDRILLARD, Jean; **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, 1998-İzmir

BAUDRILLARD, Jean; **Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği**, Çev. Oğuz Adanır, Doğubatı yay. Ankara-2005

BAUDRILLARD, Jean; **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, Çev. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir-2002

BAUDRILLARD, Jean; **Üretimin Aynası**, Çev. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir-1998



BAUDRILLARD, Jean; **Tüketim Toplumu**, Çev. H. Deliçaylı – F. Keskin, Ayrıntı yay. İstanbul-2003

BAUDRILLARD, Jean; **Simulations**, Semiotex (e), Inc. New York-1983

BAUDRILLARD, Jean; **Tam Ekran**, Çev. Bahadır Gülmez, Y.K.Y. İstanbul-2004

BAUDRILLARD, Jean; **L'illusion de la Fin**, Çev. Emel Yurtkulu, Editions Galilée, Paris-1992

BAUDELAIRE, Charles; **Modern Hayatın Ressamı**, Çev. Ali Berktaş, İletişim yay. İstanbul-2003

BARTHES, Roland; **Göstergeler İmparatorluğu**, Çev. Tahsin Yücel, YKY. 2. Baskı, İstanbul-2008

BATUR, Enis; **Negatif İmge**, Sel yayıncılık, İstanbul-2002

BENJAMIN, Walter; **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, YKY, İstanbul-1993

BENJAMIN, Walter; **Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı; Sanat/Siyaset**, ed. Ali Artun, Çev. Mustafa Tüzel, İletişim yay. İstanbul-2008

BERGER, John; **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, Metis, 7. Baskı, İstanbul-1999

BERSANI, Leo - Dutoit, Ulysse; **Fakir Sanat; Engellenen Görü**, Çev. Suat Kemal Angı, Dost Yay. Ankara-2006

BOURRIAUD, Nicolas; **İlişkisel Estetik**, Çev. Saadet Özen, Bağlam yay. İstanbul-2005

BOURRIAUD, Nicolas; **Postprodüksiyon**, Çev. Nermin Saybaşıllı, Bağlam yay. İstanbul-2004

BOZKURT, Nejat; **Sanat ve Estetik Kuramları**, Ara yayıncılık, İstanbul-1992

BURGER, Peter; **Avangart Kuram**, Çev. Erol Özbek, İletişim yay. İstanbul-2004

BURNET, Ron; **İmgeler Nasıl Düşünür**, Çev. Güçsal Pusar, Metis yay. İstanbul-2007

CALINESCU, Matei; **Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünmek** Cogito sayı 36, YKY. İstanbul-2003

CALINESCU, Matei; **Five Faces of Modernity**, Duke Un. Pres. Durham-1987

CEVİZCİ, Ahmet; **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma yay. İstanbul-2000

CONNOR, Steven; **Postmodernist Kültür**, Çev. Doğan Şahiner, YKY İstanbul-2001

ÇALIKOĞLU, Levent; **Çağdaş Sanat Konuşmaları**, Y.K.Y. İstanbul-2005

ÇALIKOĞLU, Levent; **Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisyatifler**, Y.K.Y. İstanbul-2007

DANTO, Arthur; **After The End of Art**, Princeton University Press, New Jersey-1995

DE BOLLA, Peter; **Sanat ve Estetik**, Çev. Kubilay Koş, Ayrıntı yay. İstanbul-2006

DUBUFFET, Jean; **Boğucu Kültür**, Çev. İsmet Birkan, Dost yay. Ankara-2005

ECO, Umberto; **Yorum ve Aşırı Yorum**, Çev. Kemal Atakay, Can yay. 3. Basım, İstanbul-2003

ESMER, Hayri; **Çoğulculuğa 'Kayıtsız' Bir Sanat Ortamı**, Rh+ Sanat Dergisi, Sayı 51, İstanbul-2008

ERGÜVEN, Mehmet; **Kurgu ve Gerçek**, Gendaş yay, İstanbul-2003

EAGLETON, Terry; **Estetiğin İdeolojisi; Auschwitz Sonrası Sanat; Theodor Adorno**, Özne yay. Çev. Ayhan Çitil İstanbul-2003

FINEBERG, Jonathan; **Art Since 1940; Stratagies of Being** Laurence King Publishing, London-1995

FOSTER, Stephen C; **Historical Design and Social Purpose; A Note on the Relationship of Fluxus to Modernism**, *Visible Language* V.26 ½ Kış-İlkbahar 1992

FOSTER, Hall; **Tasarım ve Suç**, Çev. Elçin Gen, İletişim yay. İstanbul-2004

FOSTER, Hall; **Gerçeğin Geri Dönüşü**, Çev. Esin Hoşsucu, Ayrıntı yay. İstanbul-2009

GENÇ, Adem; **Antropi (Entropy) ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir-2003

GOTTDIENER, Mark; **Postmodern Göstergeler**, Çev. Erdal Cengiz – Hakan Gür – Arhan Nur, İmge yay. Ankara-2005

GREENBERG, Clement; **Avangard ve Kitchsh**; Felefenin Sanatı Sanatın Felsefesi Çev. Mehmet Yılmaz, Ütopya yay. Ankara-2004

GREENBERG, Clement; “The Essays and Criticism; Perceptions and Judgements; **The Stuation at The Moment**” ed. John O’Brian, 1939-1944 Universty of Chicago Press, Chicago-1988

GREENBERG, Clement; **Modernist Resim**; Modernizmin Serüveni, Haz. Enis Batur, Çev. Doğan Şahiner, Y.K.Y. İstanbul-1997

GANS, Herbert J; **Popüler Kültür ve Yüksek Kültür**, Çev. E. Onaran İncirlioğlu, YKY, İstanbul-2005

GUILBAUT, Serge; **Greenberg, Pollock Ve Troçkizm’den “Yaşam Merkezi”nin Yeni Liberalizmine; Sanat/Siyaset;Avangard’ın Amerika’daki Yeni Serüvenleri**; Ed. Ali Artun İletişim, İstanbul-2008

GABLIK, Suzi; **Has Modernism Failed**, Thames and Hudson, New York-1984

HARVEY, David; **Postmodernliğin Durumu**, Çev. Sungur Savran, Metis, İstanbul-1996

HEIDEGGER, Martin; **Sanat Eserinin Kökeni**, Çev. Fatih Tepebaşı, De Ki yay. Ankara-2007

HUYSEN, Andreas; **Alacakaranlık Anıları; McLuhan’ın Gölgesinde Baudrillard’ın Benzeşim Kuramı**, Çev. Kemal Atak, Metis yay. İstanbul-1999

HIGGINS, Dick; **In A Minesweeper Around The World –Some Remarks on Fluxus**, A&D Magazine No; 28, ABD-1993

JAMESON, LYOTARD, HABERMAS, **Postmodernizm**, haz. Necmi Zeka, Kıyı Yay. 2. Baskı. İstanbul-1990

NERDRUM, Odd; **On Kitsch**, Çev. A. Feyzi Korur, Kagge Forlag, Norhaven-2001

JAMESON, Fredric; **Postmodernizm**, 2. baskı, haz. Necmi Zeka, Kıyı Yay. 1994-İstanbul

KELLNER, Douglas; **Jean Baudrillard; From Marxism to Postmodernism and Beyond**, Polity Press, Oxford 1989

KLEE, Paul; **Çağdaş Sanat Kuramı**, Çev. Mehmet Dünder, Dost yay. Ankara-2006.

KUSPIT, Donald; **Sanatın Sonu**, Çev. Yasemin Tezgiden, Metis, (2. Baskı) İstanbul-2006

KUSPIT, Donald; **The New Subjectivism, Art in since 1980's; The Emptiness of Pluralism, The End of New**, Umi Press, London-1998

KUMAR, Krishan; **Sanayi Sonrası Toplumdan Postmodern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları**, çev. Mehmet Küçük, Dost Yay. Ankara-2004

LAWSON, Thomas; **Last Exit; Painting**, Artforum, Ekim 1981

LUNN, Eugene; **Marksizm ve Modernizm**, Alan yay. Çev. Yavuz Alogan, 1995

KORUR, A. Feyzi; **Kurmaca Sanat**, Rh+ sanat dergisi, sayı 51, Mayıs-2008, İstanbul, 2008

KRAUSS, Rosalind; **The Originality of The Avant-Garde and Other Modernist Myths**, MIT Press, Cambridge 1988

KAHRAMAN, Hasan Bülent; **Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri**, Everest yay. 2. Baskı, İstanbul-2002

KULKA, Thomas; **Kitsch and Art**, Pennsylvania State University pres, Pennsylvania-2002

McLUHAN, Marshall; **Understanding Media**, McGraw-Hill, New York-1964

McFARLANE, James; **Modernizm ve Zihin; Modernizmin Serüveni**, Ed. Enis Batur, Çev. Güzin Özkan Y.K.Y. İstanbul-1997

McEVILLEY, Thomas; **The Exile's Return Toward...** Cambridge Universty Press 1994

NERDRUM, Odd; **Kitsch Hayata Hizmet Eder**, Çev. A. Feyzi Korur, Rh+ Sanart Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı 42, 2007-İstanbul

OKTAY, Ahmet; **Metropol ve İmgelem**, İş Bankası yay. İstanbul-2002

ÖTGÜN, Cebrail; **Güvensizlik ve Belirsizlik Ortamı İçinde Sanatsal Nitelik Sorunsalı**, rh+ sanat dergisi, sayı 51, Mayıs-2008, İstanbul, 2008

RİFAT, Mehmet; **Gösterge Eleştirisi**, Tavanarası yay. İstanbul-2002

RICOEUR, Paul; **Yorum Teorisi**, Çev. Gökhan Yavuz Demir, Paradigma, İstanbul-2007

SARCEY RIOT, Michele – BOUCHET, Thomas – PICON Antoine; **Ütopiyalar Sözlüğü**, Çev. Turhan Ilgaz, Sel yay. İstanbul-2003

SAĞLAM, Mümtaz; **Son Dönemde Sanat**, rh+ sanat dergisi, sayı 51, Mayıs-2008, İstanbul, 2008

SANDLER, Irving; **Art of the Postmodern Era; From the Late 1960s To the Early1990**, Harper Collins Publishers, New York-1996

SARUP, Madan; **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, Çev. Baki Güçlü, Ark yay. Ankara-1995

SONGAR, Ayhan; **Sibernetik**, İ.Ü. Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Biyofizik dersleri, Temel Matbaa, İstanbul-1980

SIMMEL, Georg; **Modern Kültürde Çatışma**, Çev. T.Bora, N.Kalaycı, E.Gen, İletişim Yay. İstanbul-2005

SLATER, Phil; **Frankfurt Okulu**, Çev. Ahmet Özden, Kabalcı yay. İstanbul-1998

ŞAHİNER, Rifat; **Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernizmin Yapıbozumu**, Yeni İnsan yay. İstanbul-2008

ŞAYLAN, Gencay; **Postmodernizm**, İmge yay. 2. Baskı, Ankara-2002

TRILLING, Lionel; **Sincerity and Authenticity**, Harvard University Press, Massachusetts-USA, 1972

TUNALI, İsmail; **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi. İstanbul-1992

YAŞAYANLAR, Gülay; **Muğlak Deneyimlerin Büyüsü ya da Risk Haline Gelen (hakiki) Sanat**, rh+ sanat dergisi, sayı 51, Mayıs-2008, İstanbul, 2008

TZARA, Tristan; **Dada Manifestoları**, Çev. Elif Gökteke, Norgunk yay. İstanbul-2008

TZARA, Tristan; **Radyo Konuşmaları**, Milliyet Sanat Dergisi, Çev. Özdemir İnce, sayı 161, 1975

VOSTELL, Wolf; **Manifesto; Theories and Documents of Contemporary Art-A Sourcebook of Artists' Writings**, Universty of California Press, Londra-1996

ZEYTİNOĞLU, Emre; **Sanatın Suç Ortaklıkları** Bağlam yay. İstanbul-2003