



**ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ**  
**EĞİTİM BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI**

**GÜNCEL SANATIN MANİPÜLASYON YÖNELİMLERİNE**  
**KATKISINDA GÖRSEL RETORİK**

Hazırlayan

**Dilara KARAKAŞ TABAK**

Danışman

**Doç. Dr. Ali TOMAK**

Doktora Tezi

Samsun, 2015



**ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ  
EĞİTİM BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI**

**GÜNCEL SANATIN MANİPÜLASYON YÖNELİMLERİNE  
KATKISINDA GÖRSEL RETORİK**

Hazırlayan

**Dilara KARAKAŞ TABAK**

Danışman

**Doç. Dr. Ali TOMAK**

Doktora Tezi

Samsun, 2015

## KABUL ve ONAY

Dilara KARAKAŞ TABAK tarafından hazırlanan “Güncel Sanatın Manipülasyon Yönelimlerine Katkısında Görsel Retorik” başlıklı bu çalışma, 23/10/2015 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Prof. Dr. Metin EKER



Üye (Tez Danışmanı): Doç. Dr. Ali TOMAK



Üye : Doç. Dr. Yusuf KEŞ



Üye : Yard. Doç. Dr. Yaşar BARUT



Üye : Yard. Doç. Dr. Abdurrahman BREN



Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim iyelerine ait olduğunu onaylarım.

...../...../2015

Prof. Dr. Önder KABADAYI  
MÜDÜR

## **BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ**

Hazırladığım Doktora Tezi'nin, ilk aşamasından sonuçlanmasına kadarki süreçte bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet ettiğimi, tez içindeki tüm bilgileri bilimsel ahlâk ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım bu çalışmamda doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu taahhüt ederim.

23.10.2015

Dilara KARAKAŞ TABAK

Öğrencinin Adı-Soyadı	Dilara KARAKAŞ TABAK
Anabilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Danışmanın Adı-Soyadı	Doç. Dr. Ali TOMAK
Tezin Adı	Güncel Sanatın Manipülasyon Yönelimlerine Katkısında Görsel Retorik

## ÖZET

Bu çalışmada güncel sanatın manipülasyon ve onun aracı olan görsel retorikle ilişkisinin ve ikna, yönelim ve inandırıcılık adına gerçekleştirilen eylemlerin güncel sanatın bir getirisi olarak görülmesinin tespiti yapılmaya çalışılmıştır. Bu amaçla güncel sanatın günümüze kadar geçirdiği değişimin anlaşılması adına modernizmden postmodernizme doğru kronolojik bir hatırlatma yapılarak çalışma açısından önemli görülen noktaların üzerinde durulmuştur. Sanatın dönüşümselliği ve geleceği göz önünde bulundurularak görsel retorik teknikler yoluyla manipülasyonun etkisi sorgulanmıştır. Meşrutiyet kazanma çabasındaki sanatçının konumu belirlenmeye çalışılmış, genel anlamda manipülasyon ve görsel retorik güncel sanat üzerindeki etkisi incelenmiştir. Manipülasyon ve retorik güncel sanatın doğasına uygun yöntemler olduğu ve birlikte işleyerek sanat nesnesinin konumunu belirlediği, ayrıca sanat dünyasında her türlü ikna ve yönelimi mümkün kıldığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar kelimeler: Görsel, retorik, görsel retorik, güncel sanat, manipülasyon.

Student's Name and Surname	Dilara KARAKAŞ TABAK
Department's Name	Department of Fine Arts Education
Name of the Supervisor	Doç. Dr. Ali TOMAK
Name of the Thesis	Visual Rhetoric In The Contribution of Contemporary Art to Manipulation Orientations

## ABSTRACT

This study was aimed to determine what the relationship between contemporary art and manipulation and visual rhetoric as its medium is, and whether actions performed for the persuasion, orientation and plausibility are considered as a yield of contemporary art. For this purpose, it was tried to remind chronologically the time passed from modernism to postmodernism to understand the changes the contemporary art has undergone until today, and it was focused on the points deemed significant for the study. Considering the transformation of art and its future, the effect of manipulation was examined through visual rhetoric techniques. It was tried to determine the position of the artist who makes a constitutional effort. It was examined the effect of manipulation and visual rhetoric on contemporary art. It has been concluded that manipulation and rhetoric are methods appropriate for the nature of the art, determine the position of art object by discussing together and also make all kinds of persuasion and orientation in the world of art possible.

Keywords: Visual rhetoric, visual rhetoric, contemporary art, manipulation.

## ÖNSÖZ

Sanatın tarihinde her çağın sanatı, çağdaşları tarafından hemen kabul görmemiş, anlaşılınca kadar belli bir güvensizlikle karşılanmıştır. Güncel sanatın da nesne-bağlam-mekân konusunda vardığı nokta, göreceli olarak belli bir mesafe ve şüphe yaratmaktadır. Bu şüphenin merkezinde yer alan sanatçı artık rahatlıkla “piyasa” denilebilecek sanat ortamında var olabilmek adına, yapıtının sanatsal çekim alanının yitimine göz yumabilmekte ve hatta bunu kasıtlı olarak yapabilmektedir. Ayrıca yalnızca sanatçının değil sanat dünyasının diğer bileşenlerinin de bu kasıtlı eylemde önemli rolleri vardır ve hem sanatçıyı hem izleyiciyi hem de birbirlerini etkileyebilecek güce sahiptirler. Bu gizli baskı sonucu daimi olarak sanatın sanatlığına vurgu yapılması ve giderek daha fazla kavramsallaşması, sanatın yalnızca etki yaratan ve deneyim paylaşılan bir alan olarak şekillenmesine neden olmuştur.

Özellikle hızla değişen ve sürekli yeni sunum şekillerinin ortaya çıkmasıyla giderek takibi zorlaşan güncel sanat, daha derin sorgulamalar ve araştırmalar gerektirmektedir. Bu bağlamda çalışma, hem kişisel olarak kendi ilgi ve yönelimim adına hem de akademik bir çalışma olarak alana yapacağını ümit ettiğim katkıdan ötürü gerçekleştirilmiştir.

Tez sürecimin başından sonuna dek desteğini esirgemeyen, değerli fikirleriyle çalışmaya rehberlik eden, çalışma disiplini ve akademik duruşuyla örnek teşkil eden danışman hocam Doç. Dr. Ali TOMAK’a, çalışmanın kavramsal çerçevesinin oluşmasında ve şekillenmesinde önerileriyle çalışmaya yön veren hocam Prof. Dr. Metin EKER’e, hayatımın her anında sevgilerini, desteklerini, verdikleri güveni her zaman hissettiğim anneme, babama ve abime, anlayışı ve sevgisiyle hep yanımda olan eşime sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Ekim, 2015

Dilara KARAKAŞ TABAK



# İÇİNDEKİLER

KABUL ve ONAY .....	iii
BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ.....	iv
BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT .....	vi
ÖNSÖZ .....	vii
İÇİNDEKİLER .....	viii
TABLOLAR DİZİNİ .....	x
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	xi
BİRİNCİ BÖLÜM .....	1
1.1 Problem Durumu.....	1
1.2 Alt Problemler.....	2
1.3 Araştırmanın Amacı .....	2
1.4 Araştırmanın Önemi.....	3
1.5 Araştırmanın Yöntemi.....	3
1.6 Varsayımlar .....	5
1.7 Kapsam ve Sınırlılıklar .....	5
1.8 Araştırmanın Temel Kavramları ve Tanımları.....	6
İKİNCİ BÖLÜM.....	7
2.1 Modernizm .....	7
2.1.1 Düşünsel ve Toplumsal Alt Yapısı .....	7
2.1.2 Tarihsel Gelişimi ve Yapısal Özellikleri.....	10
2.2 Postmodernizm.....	16
2.2.1 Modernliğin Eleştirisi ve Reddi .....	16
2.2.2 Postmodern Çağın Endüstriyel ve Toplumsal Değişimleri.....	18
2.3 Modernizmden Postmodernizme Sanat.....	27
2.3.1 Modern Sanatın Özellikleri ve Başlıca Akımları .....	27
2.3.2 Modern Sanatın Dönüşen Değerleri ve Postmodern Sanatsal Yönelimler .....	39
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM .....	53
3.1 Güncel Sanat .....	53
3.1.1 Günümüz Sanatının Kavram Kargaşası: Güncel –Çağdaş –Yeni.....	53
3.1.2 Güncel Sanatçının İnanırcılık Sorunu .....	57
3.1.3 Güncel Sanatın Özgür İfade Biçimleri.....	60

3.2 Manipülasyon.....	70
3.2.1 Manipülasyon Oluşumu İçin Gerekli Kavramlar .....	72
3.2.2 Psikolojik Manipülasyon.....	74
3.3 Retorik.....	76
3.3.1 Aristoteles'te Retorik .....	77
3.3.2 Aristoteles'te Kanıtlamanın İki Temel Yöntemi.....	79
3.3.3 Retorikte Kullanılan Yöntemler .....	80
3.3.3.1 Teknik Olmayan İkna Yöntemleri .....	80
3.3.3.2 Teknik Olan İkna Yöntemleri .....	80
3.3.3.2.1 Konuşmacı (ethos) .....	81
3.3.3.2.2 Dinleyici (pathos).....	82
3.3.3.2.3 Konu (logos) .....	83
3.3.3.2.4 Ethos-Pathos-Logos Eklemlenmesi .....	84
3.4 Görsel Retorik .....	86
3.4.1 Gelişimi ve Temel Kavramlar.....	86
3.4.2 Ortak Dilsel- Görsel Retorik Kavramları.....	91
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....	95
4.1 Güncel Sanatta Manipülasyon.....	95
4.1.1 Sanatsal Üretim Yöntemi Olarak ve Sanatçı Kimliği Oluşum Sürecinde Manipülasyon.....	98
4.2 Manipülatör Olarak Küratör, Eleştirmen, Galeri Sahibi .....	117
4.2.1 Küratör .....	117
4.2.2 Eleştirmen .....	123
4.2.3 Galeri Sahibi/ Sanat Taciri .....	126
4.3 Güncel Sanatta Retorik .....	131
4.3.1 Retorik Figürler Olarak Metafor ve Metonimi.....	134
4.4 Güncel Sanatta Manipülatif Yönelimler ve Görsel Retoriklerin Kullanımı .....	145
BEŞİNCİ BÖLÜM.....	150
5.1 Sonuç ve Vargılar.....	150
KAYNAKÇA .....	154

## **TABLÖLAR DİZİNİ**

Tablo 1. Modernizm ve Postmodernizm Arasındaki Farklar.....	26
---	----

## ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Joseph Beuys, <i>The Pack</i> , 1969.....	45
Şekil 2. Jannis Kounellis, <i>Untitled</i> , 1969.....	46
Şekil 3. Robert Smithson, <i>Broken Circle</i> , 1971.....	47
Şekil 4. Marina Abramoviç, <i>Art Must Be Beautiful</i> , 1975.....	48
Şekil 5. Orlan, <i>Surgery</i> , 1991.....	49
Şekil 6. Stelarc, <i>Suspension</i> , 1978.....	50
Şekil 7. Lucian Freud, <i>Head On a Green Sofa</i> , 1960-61.....	58
Şekil 8. Jeff Koons, <i>Balloon Dog</i> , 1994-2000.....	59
Şekil 9. Jeff Koons, <i>Pink Panther</i> , 1988.....	59
Şekil 10. Anish Kapoor, <i>Leviathan</i> , 2011.....	60
Şekil 11. Anish Kapoor, <i>Shooting Into The Corner</i> , 2009-2013.....	61
Şekil 12. Anish Kapoor, <i>Cloud Gate</i> , 2006.....	61
Şekil 13. Damien Hirst, <i>For the Love of God</i> , 2007.....	63
Şekil 14. Marc Quinn, <i>Self</i> , 2001.....	64
Şekil 15. Olafur Eliasson, <i>The Weather Project</i> , 2003.....	65
Şekil 16. Ai Weiwei, <i>Sunflower Seeds</i> , 2010.....	66
Şekil 17. Carsten Höller, <i>Soma</i> , 2010.....	67
Şekil 18. Louise Bourgeois, <i>Maman</i> , 1999.....	67
Şekil 19. Hieronymus Bosch, <i>Allegory of Gluttony and Lust</i> , 1490-1500	
Şekil 20. Pieter Bruegel, <i>The Elder's Peasant Dance</i> , 1567.....	68
Şekil 21. Monet, <i>House Of Parliament Sun</i> , 1908	
Şekil 22. Monet, <i>San Giorgio Maggiore At Dusk</i> , 1904.....	69
Şekil 23. Francis Bacon, <i>Figure With Meat</i> , Innocent X, 1953	
Şekil 24. Francis Bacon, <i>Study After Velazquez's Portrait Of Pope</i> , 1954.....	102
Şekil 25. Damien Hirst, <i>Bin Yıl</i> , 1990.....	103
Şekil 26. Tracey Emin, <i>My Bed</i> , 1998.....	105
Şekil 27. Tiravanija, <i>Free</i> , 1992/1995/2007/2011.....	106
Şekil 28. Martin Boyce, <i>Do Word Have Voice</i> , 2011.....	107
Şekil 29. Laure Prouvost, <i>Wantee</i> , 2013.....	108
Şekil 30. Felix Gonzales Torres, <i>Portrait of Ross</i> , 1991.....	110
Şekil 31. Gunther Von Hagens, çalışma ismi ve tarihi belirtilmemiştir.....	112
Şekil 32. Marina Abromoviç, <i>Rhythm 0</i> , 1974.....	112
Şekil 33. Piero Manzoni, <i>Artist's Shit</i> , 1961.....	114
Şekil 34. Daniel Edwards, <i>First Poop</i> , 2006.....	115
Şekil 35. Kiki Smith, <i>Tale</i> , 1992.....	116

Şekil 36. Cecily Brown, <i>High Society</i> , 1998.....	125
Şekil 37. Marcus Harvey, <i>Myra</i> , 1995 .....	128
Şekil 38. Chris Ofili, <i>Kutsal Bakire Meryem</i> , 1996 .....	129
Şekil 39. Damien Hirst, <i>Home Sweet Home</i> , 1996 .....	134
Şekil 40. Damien Hirst, “Natural History” serisinden; <i>Prodigal Son</i> , 1995, <i>Mother and Child (Divided)</i> , 1993 .....	135
Şekil 41. Damien Hirst, <i>The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living</i> , 1991 .....	135
Şekil 42. Marina Abramoviç, <i>The Artist is Present</i> , 2010 .....	136
Şekil 43. Doug Aitken, “ <i>Migration</i> ” video sunumundan kesit, 2008 .....	137
Şekil 44. Maurizio Cattelan, <i>All</i> , 2011 .....	138
Şekil 45. Wim Delvoye, <i>Cloaca</i> , 2000-2007 .....	139
Şekil 46. Subodh Gupta, <i>Line Of Control</i> , 2008 .....	140
Şekil 47. David Medalla, <i>Cloud Canyon</i> , 1963-2011 .....	141
Şekil 48. Doris Salcedo, <i>1550 Chairs Stacked Between Two City Buildings</i> , 2003 .....	142
Şekil 49. Gillian Wearing, <i>Secrets and Lies</i> , 2009 .....	143
Şekil 50. Pae White, <i>Smoke Knows</i> , 2009.....	143
Şekil 51. Gabriel Orozco, <i>Horses Running Endlessly</i> , 1995.....	144
Şekil 52. Pipilotti Rist, <i>Massachusetts Chandelier</i> , 2010.....	145
Şekil 53. Duchamp, <i>L.H.O.O.Q.</i> , 1919 .....	148

# BİRİNCİ BÖLÜM

## 1.1 Problem Durumu

1960'lı yıllarda yaşanan ekonomik, toplumsal ve kültürel değişimle birlikte sanat da kaçınılmaz şekilde değişmiştir. Geleneksel sanatın anlatım olanakları ve yapıtların sergilendiği mekânlar bütünüyle sorgulanmış ve nesnelerin bağlam değişikliğine uğrayarak sanatsallaştırılmaları süreci başlamıştır. Günümüze kadar süregelen bu süreçte sanatın “güncel” olarak adlandırılması, onun hem bugüne uygun olmasına hem geçici olmasına yapılan bir vurgudur. Güncel sanatın yaratım sürecinden, sergilenme ve piyasada dönüşüme girme sürecine kadar pek çok noktada geleneksel sanattan evrilerek bambaşka bir döneme girmiş olmasının bir sonucu olarak, güncel sanat yapıtlarını anlamlandırmak, sınırları ve uygulama alanı genellikle belirli olan geleneksel sanat yapıtlarını anlamlandırmaktan çok daha zorlaşmıştır. Güncel sanatın yapısı gereği zor anlaşılır olması, ifade biçimlerinin çok çeşitlilik göstermesinden ve bugüne kadar yaşanmış tüm sanat akımlarının ötesinde durarak onları güncelleyebilen bir güce sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Yardımcı öğeler olmadan anlam arama ve bulma konusunda zorlayıcı olabilen güncel sanat, izleyiciyi dışarıdan değil içeriden bakmaya, deneyim kazanmaya ve hatta yapıtı düşünsel anlamda tamamen hissettirerek paylaşmaya davet etmektedir.

Güncel sanatın bu karakteristik özellikleri sanatçılara adeta sınırsız anlatım olanaklarıyla dolu bir dünyanın kapılarını açmıştır. Her nesnenin sanat eseri olabileme potansiyeli taşınması, sanatçının inandırıcılığını minimum düzeye indirgemıştır. Güncel sanatçı ise bu yoğun üretimin oluşturduğu inandırıcılık sorununu, yapıtlarına ve sanatçı kimliği oluşumuna güçlü gerekçeler bularak çözmeye çalışmaktadır.

Bu bakımdan nesnelerin sembollere, imajlara, göstergelere dönüştüğü güncel sanatta, sanatçı tüm bu görselleri yalnızca kendini ifade etmek için değil, bir kitleyle iletişim kurabilmek için kullanmakta ve iletişim sürecinde inandırıcılık kazanmak adına kendini ispata mecbur hissedebilmektedir. Sanatın kendi iç dinamiklerini kaybetmesi ve sanat nesnesinin diğer nesnelere ayrılma özelliğinin yitimi sonucunda sanatçının görsel retorikler yoluyla manipülasyona yönelmesi kaçınılmazdır. Ayrıca yalnızca sanatçının değil, güncel sanat dünyasının diğer bileşenlerinin de manipülasyon yönelimlerinde olması ve bu yönelimde görsel retorik bir araç olarak

kullanılması, ikna, yönelim ve inandırıcılık amacıyla manipülasyonun güncel sanatın bir getirisi olarak görülmesi ve bu yönelimde sanatla olan ilişkisinin tespiti, güncel sanatın üzerinde düşünülmesi gereken önemli konulardır.

Bu bağlamda geleneksel anlamıyla retorikğin görsel nitelik ve kimlik kazanması, sanatın dönüşümselliği, yaşamsallığı ya da geleceği açısından maruz kalabileceği manipülasyon yönelimlerinde görsel retorikğin bir katkısının olup olmadığı, çalışma süresince çözümlenmeye çalışılan temel problemdir.

## **1.2 Alt Problemler**

Çalışma kapsamında aşağıda yer alan alt problemlere yönelik çözümlenmeler yapılmaya çalışılmıştır:

1. Güncel sanatçı görsel retorik figürlerin kullanımı yoluyla bir retorisyen olarak değerlendirilebilir mi?
2. Güncel sanatçının sanatsal kimliğinin oluşum sürecinde manipülasyonun payı nedir?
3. Güncel sanat dünyasını oluşturan ve ayakta tutan bileşenlerin manipülatif konuları nedir?
4. Güncel sanatta sanatçının imzası/markası, küratörün kararı, galericinin ya da tacirin yapıta biçtiği değer, bir nesneyi sanatsal kılmaya yeterli midir?
5. Her nesnenin ya da eylemin sanatsal üretim olabileceğine dair inancın gelişiminde güçlenmesinde galeri, müze gibi sanatsal mekanların ya da bienal gibi etkinliklerin payı nedir?
6. Güncel sanatın retorik ve manipülasyon çalışma alanları birlikte değerlendirildiğinde, retorikğin manipülatif amaç ve davranışlara katkısı var mıdır?

## **1.3 Araştırmanın Amacı**

Çalışmanın amacı; güncel sanatın ikna gücünün nedenlerini retorikğin manipülatif etkisi içinde düşünmek ve güncel sanata ilişkin unsurları bu bağlamda

değerlendirmektir. Ayrıca, sanat eserinin tanımının ve inandırıcılığının giderek bulanıklaşmasının bir sonucu olarak, güncel sanatın sınır tanımayan alanında var olmaya çalışan sanatçının ve sanat dünyasının, sanatsal manipülasyona yönelme sebeplerini tespit etmek, görsel retorikle ilişkilendirmek ve sanat piyasası içerisinde var olan gizli aktörlerin sanatsal manipülasyon oluşumundaki yerlerini tespit etmektir.

#### **1.4 Araştırmanın Önemi**

Güncel sanatın sınırlarının genişlemesi, görselliğin geniş etki alanıyla yaşamın her alanında var olması, sanatçıya neredeyse sınırsız bir özgürlük kazandırmıştır. Görselliğin bu denli önemli olması ve retorik disiplinine dâhil edilmesiyle, retorik çalışmalarında daha açıcı bir analiz ihtiyacı doğmuştur. Ancak bu özgürlük alanı sanatçıya, yapıtlarını sağlam kuramsal temellere dayandırarak kendi sanatsal dilini oluştururken sanat dünyasında var olabilme ve inandırıcılığını kanıtlayabilme zorunluluğu getirmiştir. Bu bakımdan, güncel sanatı ve sanat yapıtlarını daha doğru değerlendirebilmek için güncel sanatın doğası ve vardığı nokta iyi anlaşılmalıdır. Güncel sanatın daha iyi anlaşılması, onun epistemolojik yönden incelenmesini gerektirir. Bunun yollarından birisi güncel sanatı manipülasyon ve onun aracı olan görsel retoriklerle ilişkilendirmektir. Bu bağlamda araştırma konusu, güncel sanatın manipülasyon ve retorik inceleme alanları doğrultusunda ele alınması açısından önemlidir. Araştırma, güncel sanat, görsel retorik ve manipülasyon kavramlarını birlikte incelemektedir. Bu kavramların gerek tarihsel süreçleri, gerekse bugün birbirlerini etkileme biçimleri ile incelenmeleri, sanatçının meşrutiyet kazanması çabasını açıklamak açısından önemlidir.

#### **1.5 Araştırmanın Yöntemi**

Araştırma modeli olarak nitel yöntem kullanılmıştır. Nitel araştırma, “kuram oluşturmayı temel alan bir anlayışla sosyal olguları bağlı buldukları çevre içerisinde araştırmayı ve anlamayı ön plana alan bir yaklaşımdır” (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 19). Başka bir tanımla nitel yöntem; araştırmacı tarafından kendiliğinden ve doğal yollarla oluşan durumların, var olan tüm karmaşıklığı içinde araştırılıp irdelenmesi olarak ifade edilebilir. (Fraenkel ve Warren, 2000).



Bu araştırmada nitel yöntem dhiline doküman incelemesi modeli kullanılmıştır. Doküman incelemesi; “...araştırılması hedeflenen olgu ya da olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsamaktadır. Doküman incelemesi, bir araştırma problemi hakkında belirli zaman dilimi içerisinde üretilen dokümanlar ya da ilgili konuda birden fazla kaynak tarafından ve değişik aralıklarla üretilmiş dokümanların geniş bir zaman dilimine dayalı analizini olanaklı kılmaktadır” (Yıldırım ve şimşek, 2008: 140-143).

Araştırma kapsamındaki kaynaklara ulaşabilmek adına kitaplardan, dergilerden, web sitelerinden ve arşivlerden yararlanılmıştır. Ayrıca yurt içinde ve yurt dışında güncel sanat, retorik ve manipülasyon ile ilgili makale, tez, bildiri, kitap, katalog ve röportajlar incelenmiş, araştırmanın problemi doğrultusunda gerekli dokümanlar temin edilmiş, elde edilen dokümanlar belirlenen alt başlıklar doğrultusunda incelenmiş, verilerin analiz edilmesi ve sonuçların yorumlanması aşaması ile araştırma tamamlanmıştır. Elde edilen veriler, belirli bir hiyerarşi doğrultusunda ve birbirleriyle ilişkileri göz önünde bulundurulularak değerlendirilip, yorumlanmıştır.

Toplanan veriler ışığında; araştırmanın birinci bölümünde, problem kapsamı ve alt problemler, amaç, önem, model, kapsam, verilerin toplanmasına ve incelenmesine, varsayımlar, kapsam ve sınırlılıklar ve temel kavramların tanımları yer almaktadır.

İkinci bölümde; modernizm ve postmodernizm kavramları sanatsal açıdan incelenmiş, bu süreçte sanatın ve estetiğin değişimi detaylı olarak irdelenmiştir. Modernizmin ortaya çıkışı, tarihsel zemini ve nedenleri açısından ele alınmış, bu yeni yaşam şeklinin bireysel ve toplumsal sonuçları incelenmeye çalışılmıştır. Modernizmin beraberinde gelen olumsuzluklar ve bunların iten eleştirisi sonucunda ortaya çıkan postmodernizm kavramı, yine tarihsel süreci ve nedenleri açısından incelenmiştir. Sanatsal değişim; modern ve postmodern sanata dönüşüm ve son şekliyle günümüz sanatı olarak üç başlık altında kategorileştirilmiştir. Bu inceleme, daha çok sanatsal gerçeğin sorgulanması ve nesnenin, sanatçının ve izleyicinin zaman içerisinde yaşadığı dönüşüm göz önünde bulundurulularak gerçekleştirilmiştir.

nc bölümde; güncel sanat, manipülasyon ve retorik kavramlarına yer verilmiştir. Güncel sanatın tanımı ve ifade biçimleri güncel sanatçılardan ve yapıtlarından örneklerle açıklanmaya çalışılmıştır. Sonrasında ayrı inceleme alanları

olarak değerlendirilen manipölasyonun ve retorinin ortaya çıkışlarına, ilk kullanım amaçlarına, Aristoteles'in retorisi sistemli bir yapıya dönüştürerek, bu bağlamda çeşitli ikna yöntemlerini kategorileştirerek ele almasına değinilmiştir. Devam eden alt başlıklarda görsel retorinin tüm alt yapısı oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu amaçla görsel retorinin gelişimi ve ilişkili olduğu kavramlar açıklanmış, disiplinler arası bir bakış açısıyla hem felsefe hem edebiyatla olan bağlantı noktaları ortaya konulmuştur.

Dördüncü bölümde; manipölasyonun güncel sanat üzerindeki etkisi, sanatsal bir üretim yöntemi ve sanatçının kimlik oluşumu süresince temel dayanak olarak incelenen manipölasyon kavramı, güncel sanatla ilişkilendirilerek açıklanmaya çalışılmıştır. Ayrıca güncel sanatın görsel retorikle olan ilişkisi ortaya konularak sanatçı, küratör, eleştirmen, galerici ve tacir manipölator olarak değerlendirilmiştir. Araştırmanın sonuncu bölümü olan beşinci bölümde ise güncel sanatın manipölasyon ve görsel retorikle olan ilişkisi esas alınarak genel bir değerlendirme yapılmıştır.

## **1.6 Varsayımlar**

Araştırma kapsamında görsel retorinin yeni bir çalışma alanı olarak kabul edildiği ve manipölasyona bir araç olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Görsel retorinin güncel sanatın çalışma alanı ile yakından ilgili olduğu, araştırmadaki bir başka varsayımdır. Güncel sanatın bu bakış açısıyla değerlendirilmesi daha iyi anlaşılabilieceğine dair bir varsayımı da ortaya çıkarmaktadır. Araştırmada manipölasyon kavramı sanatçı odaklı olarak değerlendirilse de başka etkenlerin varlığı olmadan değerlendirme yapmanın zor olacağı varsayılmaktadır. Araştırma kapsamında yapılmış olan tüm çalışmalara, yerli yabancı yayınlara, kaynak ve dökümanlara ulaşılacağı varsayılmıştır. Ayrıca çalışmada ulaşılacak olan kaynakların, tez kapsamında sonuca varabilmek için yeterli olduğu düşünülmektedir.

## **1.7 Kapsam ve Sınırlılıklar**

Görsel kültür ile ilişkisinde güncel sanat ve görsel retorinin ilişkili olduğu düşünülen alt yapısı, retorinin manipölatif etkisi ve nedenleri araştırmanın kapsamını oluşturmaktadır. Araştırma, kuramsal tabanlı bir gelişim gösterdiğinden konuyla ilgili bulguları destekleyen türde bir literatür ile sınırlandırılacaktır. Ayrıca araştırma, sanatın manipölatif yönelimler ile doğrudan ya da dolaylı ilişkisini betimlemek için güncel sanat içerikleriyle sınırlandırılmıştır.

## 1.8 Araştırmanın Temel Kavramları ve Tanımları

**Görsel:** “Görsel olan, insanlar tarafından üretilmiş, yorumlanmış ya da meydana getirilmiş, işlevsel, iletişimsel ve/veya estetik amacı olan her şey”dir (Barnard, 2010: 34).

**Retorik:** “Belli bir durumda elde var olan inandırma yollarını gözleme yetisi”dir (Aristoteles, 2013: 19).

**Görsel retorik:** “Bilginin, retorik bilinen çalışma alanı olan dilsel unsurlar yerine görsel unsurlar ile aktarılmasını ve iletilmesidir.” (Durgee, 2003: 335-336).

**Güncel sanat:** “Sözlüklerde güncelin anlamı ‘günün konusu’, ‘şimdiki’, ‘bugüne ait’, ‘günün havasına uyan’, ya da ‘aktüel’ diye verilmiştir. Bu açıdan Güncel sanatın, ‘şu an yapılmakta olan sanat’, ‘bugünü anlatan sanat’ ya da ‘bugüne ait sanat’ gibi anlamlara geldiği söylenebilir” (Yılmaz, 2006: 433).

**Manipülasyon:** “Yönlendirme, seçme, ekleme ve çıkarma yoluyla bilgileri değiştirmektir.” (TDK, 2015).

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2.1 Modernizm

#### 2.1.1 Düşünsel ve Toplumsal Alt Yapısı

Herhangi bir kavramın ortaya çıkış sebepleri ve döneme ait koşullar kolaylıkla saptanabilmekte iken tam olarak çıkış tarihini saptamak oldukça zordur. Modernlik düşüncesi de, üzerinde oldukça tartışılan bir kavramdır. Ancak tarihlendirmek gerekirse modernlik düşüncesinin Ortaçağ'da oluştuğu söylenebilir. Kelime anlamıyla “Modernus sözcüğü, sıfat ve isim olarak, Ortaçağ'da (“daha yeni, az önce” anlamına gelen) modo sözcüğünden uydurulmuştu. Thesaurus linguae latinae'ye (Latin dili sözlüğü) göre, Modernus, “qui nunc, nostro tempore est, novellus, praesentaneus” (“şu anda olanlar, zamanımızda, en çağdaş, muasır”) demektir” (Calinescu, 2013: 22). Kullanım amacı ise Hıristiyan dünyasını Romalı geçmişten ayırmaktır. Antik olana karşı modern ya da o zamanki söylemiyle Modernus ortaya atılmıştır. “Modernus günün insanını, yeni gelen birini belirtiyordu, buna karşın Antiguus adı, İsa'dan önce ya da sonra yaşamış olmasına, Hıristiyan olup olmamasına bakmaksızın, çevresi saygıyla kuşatılmış herhangi biri için kullanılıyordu” (Calinescu, 2013: 64). Modern teriminin kullanımı bizi ortaçağa kadar götürüyor olsa da modernizmin ortaya çıkışı 17. ve özellikle 18. yüzyıllarda Avrupa'da beliren aydınlanma hareketiyle gerçekleşmiştir. Avrupa tarihindeki üç dönem; “Klasik antiklik parlak ışıkla ilişkilendirildi, Ortaçağ gece benzeri, cahil “karanlık çağlar” oldu, ama modernlik karanlıktan çıkış zamanı, uyanma ve “yeniden doğma” zamanı olarak, aydınlık bir geleceği müjdeleyen bir zaman olarak kavranıyordu” (Calinescu, 2013: 28).

Aydınlanma, Rönesans ve reform hareketleriyle temelleri atılmış, din merkezli toplum düzeninden, aklın kesin doğrularına ve bilgiye inanan yeni bir toplum düzenine geçilmesini amaçlayan bir düşüncedir. Aydınlanma çağının temel ilkesi, toplumsal yaşamdan bilime kadar her alanda akli esas almaktır. Rönesans döneminde yaşanan icatlar ve keşifler, insanların yaşam biçimlerinden dini inanışlarına kadar, oldukça geniş bir alanı etkilemiştir. Örneğin; matbaanın kullanılması gibi Rönesans'ın getirdiği teknolojik gelişmeler, okuma yazma oranının artmasını sağlamıştır. “Avrupa'da mekanik basım tekniği, icadından sonra hızla yayılmaya

başlamış ve çoğaltılan yazılı malzeme kısa sürede patlama sayılacak ölçüde artmıştır. Gutenberg'in ilk kitabı (İncil'i) bastığı 1456 yılından sonraki otuz/otuz beş yıl içinde, daha Amerika kıtası keşfedilmeden önce, Avrupa'da 20 milyondan fazla kitap basılmış bulunuyordu” (Zıllıoğlu,1993: 169). Bu sayede İncil bizzat halk tarafından okunup anlaşılmaya ve din adamları sorgulanmaya başlanmıştır. Reform hareketleriyle hız kazanan bu durum din adamlarının ve Katolik kilisenin gücünün zayıflamasına neden olmuştur. “Batı'da Reform ve Rönesans'la başlatılabilecek aydınlanma döneminin önemli özelliği bilim ve metafizik arasındaki yol ayrımıdır. Bu ayırım dogmalardan bağımsız ve deneye, gözleme dayanan olgucu (pozitivist) bir bilim yöntemini yarattı” (Yamaç, 2006: 121). Akıl çağı olarak adlandırılan bu dönemde insan her türlü değişmez fikirlerden, önyargılardan uzaklaşmaya ve yeni bilgilere açık olmaya başlamıştır. Elbette dinin ağırlığı hemen kaybolmamıştır ancak dünyaya dair pek çok alanda yeni bir farkındalık durumu ortaya çıkmıştır. “Bilimsel devrimi Newton başlattı ve evrensel yerçekimi kanununu keşfederek iki dünya görüşü arasındaki kopuşu belirledi. Doğrudan Tanrı ve melekleri tarafından yönetilen bir doğadan, kendini düzenleyen bir doğaya; Tanrısal işlemleri (Volontes) yansıtan ve Tanrı'nın ihtişamını anlatan bir doğadan, doğanın yasalarının belirlenimciliğinden başka bir şeyi dile getirmeyen bir gök mekaniğine geçilir” (Jeanniere, 1990: 113).

Dini düşüncenin giderek güç kaybetmesiyle bilime ve deneye olan inanç artmış, evreni düzenleyen yasaları ortaya çıkarmak akıl çağının temel düşüncesi haline gelmiştir. Kopernik, Galileo ve Newton gibi isimler gerçeğin kutsal bir kaynaktan değil, düşünebilen bir varlık olan insandan geldiği görüşünü ortaya çıkarmıştır. Düşünsel alanda ise Descartes ile modern felsefenin başladığı kabul edilmektedir. Descartes o zamana kadar tüm bildiklerinden “şüphe” ederek kendine yeni bilgi temelleri oluşturmaya çalışmıştır. Bu temeller matematik ve geometriye dayanan, kendisi tarafından onaylanmış ve şüpheyeye yer bırakmayan doğru bilgilerdir. Kendi geliştirdiği metot sayesinde gerçek bilgiye ulaşabileceği ve bütün düşüncelerini bu metoda göre düzenlemesi gerektiğini düşünmüştür. “Metot Üzerine Konuşma” adlı eserinde insan bedenini bir mekanizma gibi açıklamış, beden ve ruhun tamamen farklı olduğunu, ruhun ya da düşüncenin bedene galip geldiğini, hatta beden olmasa bile ruhun var olabileceğini ifade etmiştir.

Düşünebilen özne ve nesnel beden birbirlerinden tamamıyla ayrıdır. Bildiği tüm doğrulardan şüphe duyarak, hatta her şeyi yanlış kabul ederek kendi metoduyla artık şüphe etmeyeceği bir noktaya varır. Bu noktada düşünebiliyor oluşu, varlığını kanıtlayan temel şey olmuştur ve “Düşünüyorum, o halde varım” diyerek felsefesinin ilk ilkesini ortaya koymuştur. (Descartes, 2013: 32). Düşünmek için önceden bildiği hiçbir şeye bağımlı olmadığı düşünce sisteminde, sadece aklını kullanarak var olabilmenin önemini ifade eder. Descartes duyularımızla elde ettiğimiz bilgilerin kesinliğine güvenilmemesi gerektiğini de şu cümlelerle ortaya koymuştur; “Zira nihayetinde, ister uyanık ister uykuda olalım, sadece ve sadece aklımızın apaçıklığıyla ikna olmayı asla elden bırakmamalıyız. Muhayyilemizin/imgelemimizin ya da duyularımızın değil, aklımızın dediğine dikkat edilmelidir” (Descartes, 2013: 38).

İnsanın kendini ve evreni kendi aklıyla anlaması zorunluluğu Kant tarafından da ele alınmıştır. Kant, 1784 yılında yayınlanan “Aydınlanma Nedir?” makalesinde aydınlanmayı; “insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulması” olarak tanımlamıştır (sayfa numarası bilinmiyor). Ergin olmamak ise, insanın kendi aklını kullanmak yerine başka akıllara ihtiyaç duymasıdır. Bu durumdan kurtulmanın tek yolu ise insanın kendine ve kendi aklına güvenmesidir. Kant insanın tembellik ve korkaklık hisleri içinde, kendi başına kararlar almasına gerek kalmadan herhangi bir kılavuzun – bir din adamı, bir kutsal kitap ya da bir doktor - önderliğinde yönlendirilmesinin daha kolay olduğunu belirtmiş, bu durumu “aklını kendin kullanmak cesaretini göster” diyerek eleştirmiştir. Kant’a göre insanların çoğu “ergin olmama”yı ve kontrol altında tutulmayı kendi rızalarıyla seçerler – ki kendi adına karar veremeyen bir insan, yönlendirilmeye hazır hale gelmiştir. Bu nedenle din adamları ya da yöneticiler, insanları dogmalara ve kurallara inanmaya rahatlıkla ikna edebilirler. Kant, insanlara her ne kadar kendi kararlarını verebilme cesaretini göstermelerini öğütlesede özgürlüğün sürekli kısıtlandığını da belirtmiştir. Bu nedenle kendi aklını kullanmanın zahmetli olduğunu, ancak zamanla bu duruma alışacak olan insanın aydınlanmaya giden yoldaki en büyük engelini ortadan kaldıracağına inanmıştır.

Kant’ın parolasını oluşturduğu gibi aydınlanmanın temel düşüncesi gerçeğe ve doğru bilgiye ulaşmanın tek yolunun “akıl” olduğudur. Kendi aklına güvenen insanların

oluşturduğu bir toplum, insan merkezci bir dünya görüşü ve dünya düzeni anlamına gelir. Modernliğin en önemli iki kavramı akılcılık ve öznedir. “Akılcılaştırma olmaksızın modernlik olmaz ama kendisini, hem kendisi hem de topluma karşı sorumlu hisseden dünya içinde bir öznenin olmadığı yerde de modernlik olmaz” (Touraine, 1995: 227-228). Aydınlanmış insan, dünyayı algılarken ve gerçeği ararken hep kendinden yola çıkar. Özne, aklıyla doğayı yeniden şekillendirir, doğanın işleyişini aklıyla kavrar, metafiziği ve dünyanın bilinmezliğini artık ortadan kaldırır. Geleneğin ve her türlü dogmanın aşılması gerektiği yönündeki bu inanç 1789 yılında yaşanan Fransız Devrimi’ne zemin hazırlamıştır. Devrimin yaşanmasında ekonomik ve siyasi nedenler olduğu kadar, felsefi nedenler de büyük etkiye sahiptir.

Aydınlanma filozoflarının akli her şeyden üstün tutmaları, her bireyin doğuştan eşit olduğuna inanmaları, herkesin özgürce düşünce üretebilmesi, eleştiri yapabilmesi ve ifade edebilmesi gerekliliğini savunmaları, devrimin felsefi alt yapısı niteliği taşımaktadır. Zira artık kendi kararlarını verebilen bireyin yaşama, özgürlük ve mülkiyet haklarının korunacağı bir hukuk devleti gereklidir. Fransız Devrimi sonrasında “insan ve yurttaş hakları bildirisi” yayınlanmış ve Fransız meclisince kabul edilmiştir. Bildiride insanların sahip olduğu temel haklar resmi şekilde belirtilmiş ve bu hakların toplumun tüm üyeleri için geçerli olduğunun altı çizilerek Tanrı’nın ve devletin himayesi altında korunacağı ilan edilmiştir. Bildirinin temelinde ise artık birer yurttaş dönuşen insanların bu sayede daha güvende ve daha mutlu olacaklarının öngörülmesi vardır. Aydınlanmış bir devlette “siyasi yönetimin görevi Tanrı’nın büyüklüğüne ve adaletine veya hanedanların ihtişamına hizmet etmek ve dolayısıyla, bireylere bir takım dini ve ahlaki hakikatler dikte etmek değil, fakat bireylerin çıkarlarına hizmet etmek, bireyin yaşama, hürriyet ve mülkiyet haklarını her ne pahasına olursa olsun korumaktır” (Cevizci, 2008: 15-16).

### **2.1.2 Tarihsel Gelişimi ve Yapısal Özellikleri**

Devlet yönetiminde daha mutlu ve güvende yaşayan bir toplum hedefiyle oluşturulan kurallar, geleceğin tahmin edilebilir olduğu ilerlemeci tarih anlayışı ile açıklanabilir. “(...) modernite, feodaliteyi ya da Ortaçağ’ları izleyen, aklın öncelik aldığı tarihsel dönemi ifade etmektedir. Bu anlamda aydınlanma çağı ve onun özellikleri ile ilerici tarih anlayışı (insanın aklını ve bilimi kullanarak sürekli ileriye doğru gitmesi)

modernite çağının kavramsal öncülleridir” (Şaylan, 2009: 35). İlerlemeci tarih anlayışına göre tarih sürekli ilerleyen ve hep daha iyiye doğru gitmesi hedeflenen bir istikamettir. Aydınlanma düşüncesinin, temelini bilimden alan ve insanlığı hep daha iyiye götüreceğine inançla akla duyduğu sonsuz güven, tıpkı doğa gibi geleceğin de kontrol altında tutularak öngörülebileceği düşüncesini ortaya çıkarmıştır.

Ancak, her zaman akılcı kararlar verdiği inanan insan, zamanla kendi aklından ve iradesinden başkasını dinlemeyecek ve bu da modernizmin iç çatışmalarına ve açmazlarına sebep olacaktır. Çünkü modernizmin evrensellik iddiaları, aklın yalnızca bireyin kendisini değil, tüm insanlığı kurtaracağına yöneliktir ve kurallar bu şekilde oluşturulur. Tıpkı ilerici tarih anlayışı gibi pozitif bilimlerde de amaç, akıl aracılığıyla doğayı deney ve gözlemlerle kontrol etmek ve edinilen bilgilerle geleceği öngörmektir. Örneğin; Auguste Comte bilimi metafizik ve din gibi görünmeyen varlıkların etkisinden kurtararak teorilerini yalnızca görülebilen somut dünya ile oluşturur. Comte’a göre bilgi, deney ve gözlemle oluşturulur ve bilginin bilimsel kabul edilebilmesi için doğrulanabilmesi gerekir. Bu şekilde sistematik olarak genel bilgiler ve teoriler üretilebilir. “Amacımız olayların hangi koşullar altında meydana geldiklerini incelemek ve onları tabii benzerliklerine ve ard arda gelişlerine göre birbirlerine bağlamaktır” ifadesiyle Comte, bir düzen içerisinde birbirini izleyen olayların incelenmesinin doğayı anlamak için temel yol olduğunu ifade etmiştir (Comte, 1967: 221). Comte’a göre pozitivist bilgi anlayışının temel özelliği bütün olayların değişmez tabii kanunlara bağlı olmasıdır ve tüm çabası kesin buluşları ve kanunları tek kanun haline getirmeğe yöneliktir.

Fransız Devrimi ya da pozitivist bilgi anlayışı gibi tüm insanlığı ileriye götürmesi öngörülen düşünceler, akla duyulan aşırı güven sonucu yaşanan gelişmelerdir. “O yüzyıllar boyunca yasacıların, filozofların, yazarların, her türden kalem erbabının borusu öter ve çeşitli bilimler, şeylerin düzenini keşfetmek için gözlem, sınıflandırma, düzenleme çalışmaları yapar” (Touraine, 2014: 49). Ancak insani pek çok şeyden hatta insanın kendisinden bile önemli hale gelen akıl; ahlak, hukuk, sanat, yaşam şekli gibi konularda da temel referans haline gelmiştir.



Modernistlerin vicdanları rahattır. Onlar karanlığı aydınlatır; insanın doğal iyiliğine, mantıklı kurumlar yaratabilme yeteneğine, özellikle de kendi kendisini yok etmesini engelleyip, onu hoşgörüyü ve herkesin özgürlüğüne saygıya götüren çıkarına güvenirler. Bu evren kendi yöntemleriyle, aklın ele geçirdikleriyle ileriye gider. Toplum bilginin ilerlemesinin yarattığı etkilerin bütününden başka bir şey değildir. Bolluk, özgürlük ve mutluluk bir arada yol alırlar, çünkü bunların tümü de aklın insanın var oluşunun tüm veçhelerine uygulanmasının birer ürünüdür. Tarih, akli güneşinin gökkubbede yükselmesidir. Bu da insanla toplum arasındaki her tür ayrılığı ortadan kaldırır. İdeal olan, insanın bir yurttaş olması ve kişilerin özgül erdemlerinin ortak iyiliğe katkıda bulunmasıdır. Aydınlanma'nın evreni saydamdır, ama tıpkı bir kristal gibi kendi üzerine kapanmıştır. Modernler, kendilerinin akli ve şeylerin doğal düzenini bozacak her şeyden koruyan bir bulutun içinde yaşarlar (Touraine, 2014: 51).

Özgür olmayı vadeden modernlik, toplum tarafından kendisine uygun görülen rolleri başarıyla yerine getiren, kişiselliği tamamen bir kenara bırakıp kolektif olarak düşünüp yaşayabilen bir toplum biçimini almaya başlamıştır. Bu toplumda aslolan “iyi” olmaktır ve görevlerini tam bir inançla ve başarıyla yerine getirmektir. Üstelik dünya artık eskisi gibi anlaşılmaz, karanlık ve sessiz değildir. Modern dünya kalabalık, gürültülü, parlak ve ilgi çekici pek çok görüntünün var olduğu yeni bir dünyadır. Ancak “modern dünyanın cazibeleriyle üzüntü kaynakları” bir aradadır (Tomlinson, 1999: 208). Modernliğin, öngördüğü gibi insanlığı refaha ulaştırabilecek bir hayat tarzı yaratacağı, doğal felaketslere dahi insan akli ve becerisiyle karşı koyabileceği gibi iyimser düşünceler zaman içerisinde aşırı bulunmuş ve içten içe anarşi, yıkım, boşluk ve yalnızlık gibi hisler yarattığı gerekçesiyle eleştirilmeye başlanmıştır. Bu eleştirilerden belki de en önemlisi Nietzsche tarafından gerçekleştirilmiştir. Nietzsche dünyanın yalnızca aklın egemenliğinde olmadığını, tutkuların ve içgüdülerin de etkili olduğunu belirterek modernizmdeki özne merkezli akli eleştirir. Bu açıdan; “bizim eşsiz bir birey ya da irade yetisine sahip yegâne varlık olduğumuz şeklindeki inançlar, kendimizi kandırmaktan başka bir şey değildir” (Küçükalp, 2010: 128). Mantığın yalnızca bir kurgudan ibaret olduğunu ve aklın bedenden ayrı düşünölemeyeceğini belirterek akla verilen büyük önemi reddetmiştir; “senin bedeninin aleti de senin küçük aklındır ey kardeşim, “ruh” diye adlandırdığın büyük aklının küçük aleti ve oyuncağı. Ben diyorsun ve gurur duyuyorsun bu kavramla. Fakat daha büyük olan ve senin inanmak istemediğin şey senin bedeninin ve onun büyük aklındır; o ben demez ama “ben gibi davranır” (Nietzsche, 2009: 35).

Nietzsche modernizmin en karakteristik özelliklerinden olan ilerici tarih anlayışını da insan doğasına uygun düşmediği gerekçesiyle eleştirir. İnsan var oluşu itibari ile geçmişin etkisindedir ve ne kadar ileriye koşmaya çalışsa da bu etkiden kurtulamaz. Aydınlanmanın mutluluk vadeden akılcılığını reddederek tarihin akılcılıkla değil güçle anlam kazandığını belirtir. Nietzsche modernlik ve Hıristiyanlık arasında ortak noktalar bulmuştur, örneğin; Hıristiyanlıktaki Tanrı inancının modernizmdeki akıl ve bilime olan inançla yer değiştiğini belirtir. “İnsanlar Tanrılardan ayrılmışlardır ama bu kopma dünyanın sonu değildir; aynı zamanda hem yeni bir çağ açan kurtuluş, hem de insanın sırtına suçluluk yükleyen bir cinayettir. Şen Bilim’de ‘Tanrı öldü’ der ve ‘Onu biz öldürdük’ diye ekler; sonra konuyu yeniden ele alır: ‘Tanrı öldü. Tanrı ölü olarak kalacak. Ve onu öldüren biziz’ ” (Touraine, 2014: 143).

Toplumların daha modern yaşamaları ve her alanda akılcı, yeni düzenler oluşturulması, ancak akılcılığın araçsal hale gelmesi ilerleyen yıllarda da eleştirilmiştir. “Ondokuzuncu yüzyılda Avrupa toplum kuramcıları için “modernlik” fikri önemli bir fikirdi. Marx, Weber, Durkheim, Simmel, Tönnies ve diğerleri, teorilerini “modern dünyada” beliren önemli değişimler üzerine kurdular” (Tomlinson, 1999: 207). Bu teorilerden birisi olan ‘eleştirel teori’ kuramı Frankfurt Ekolü teorisyenleri tarafından 20. yüzyılda ortaya atılmıştır. Adorno, Horkheimer, Marcuse, Habermas gibi düşünürler, modernizmin akıl merkezli anlayışının doğayı ve insanı kontrol altına almaya çalıştığını ve vaat ettiği ilerleme ve özgürlük gibi hedeflere ulaşamayıp, insanı daha da mutsuz bir hale getirdiğini savunmuşlardır. Adorno ve Horkheimer “aslında amacımız insanlığın gerçekten insani bir düzeye çıkmak yerine, niçin yeni türden bir barbarlığa düştüğünü anlamaktan fazlası değildir” diyerek amaçlarını net biçimde açıklamışlardır. Eleştirel teorisyenlere göre asıl özgürleşme, toplum kendi üzerindeki gizli baskıyı görebilecek ve bu baskıdan kendini kurtarabilecek bir bilince ulaştığında gerçekleşebilir. Çünkü modernizm ve beraberinde gelişen kapitalizmle birlikte, insanın kendi sonunu hazırlayan bir süreç gelişmektedir. Frankfurt Ekolü teorisyenleri ‘kültür endüstrisi’ kavramını kullanarak, modernizmin kültürü standart hale getiren ve her şeyi metalaştıran etkisine de dikkat çekmişlerdir. Bu kavram, modernizmin insanlara sahte ihtiyaçlar empoze edilerek sürekli tüketime güdülemek ve böyle bir yaşam biçimi yaratmak amacıyla olduğunu belirtmek için kullanılmıştır. Artık “anlamın yerini, eşyanın ve olayların dünyasındaki işlev ya da etki almıştır” (Horkheimer, 2008: 68).

Ekolün ikinci kuşak teorisyenlerinden olan Habermas, modernliği “bitmemiş bir proje” olarak değerlendirmiştir: “ On sekizinci yüzyılda aydınlanma filozofları tarafından formüle edilen modernlik projesi, nesnel bilimi, evrensel ahlak ve yasayı ve kendi iç mantığı çerçevesinde sanatın özerkliğini geliştirme çabalarından oluşuyordu” (Habermas, 1994: 37). İlk kuşak teorisyenler kadar karamsar olmaması sebebiyle farklı bir bakış açısı sergileyen Habermas modernizmin amacından sapmış, yanlış değerlendirilmiş bir süreç olduğunu, bu durumu düzeltmek için aklın yok sayılması değil, iletişim sorununun ortadan kaldırılması gerektiğini savunmuştur. Habermas’a göre akıl yok sayılamaz çünkü modernizmin artık geçerliğini yitirdiği yönündeki eleştiriler bile akla dayalı olmak zorundadır. Ancak bu akıl, özneyi yaşamından kopuklaştıran modernizmin araçsal akli değil, iletişimsel akıldır. Geliştirdiği ‘iletişimsel eylem kuramı’ ile kendinden önceki düşünürler gibi keskin bir akıl eleştirisi yapmak yerine, modernizmin yalnızca yeniden düzenlenmesi gerektiğini savunmuştur.

Batıda yoğun şekilde modernizm tartışmaları ve eleştiriler yaşanırken, dünyanın başka bölgelerinde böylesi derin huzursuzlukların yaşanmadığı görülmektedir. Çünkü gelişimi süresince modernizm farklı kentlerin farklı özelliklerine göre şekillenen bir yapıya bürünmüştür. Paris’ten New York’a kadar pek çok büyük kent hızlı değişimlere sahne olurken, modernizmin yarattığı huzursuzluklar da farklılık göstermiştir. Örneğin; büyük kentlerde modernizmin belirsizlikleri ve eleştirilen bazı unsurları üçüncü dünya ülkelerinde söz konusu olmamıştır. Buradan hareketle modern olma durumunun, Batı’nın tarihsel sürecinin bir getirisi olarak kabul edildiği görülürken, modernleşme teriminin geleneksel toplumların ekonomik, siyasal ve kültürel gelişimini ifade ettiği söylenebilir. Süreç içerisinde modernizmin, “az gelişmiş” ülkelerdeki kalkınma politikaları ekseninde ve özellikle Amerika gibi batı ülkelerince uygulanmaya çalışılan bir dayatma olduğu düşünülebilir. Çünkü adına “modernleşme teorisi” denilen bu düşünceye göre, Batı dünyası modernliğe, modernleşmeye doğal olarak ilerlemişti ancak üçüncü dünya ülkelerinin modern dünyaya erişebilmeleri için, “batıdaki yetişkin kuzenlerinin yardım etmesi gerekiyordu” (Tomlinson, 1999: 209).

Bu yeni düzende, kırsal alanlardan sanayileşmiş şehirlere göçün hızla artması, kalabalıklaşan kentlerde sanayileşme ve ticaret olgusunun yayılması, buna bağlı

olarak üretim biçimini değiştirmiş ve kapitalizm yükselmeye başlamıştır. “(...) fabrika işçilerinin, memurların, üretilmiş mal satan ticaret kurumlarının toplandığı endüstri kentlerinin tarımsal üretimden daha fazla gelir getirmesi endüstri kentlerine olan göçü de hızlandırmıştır” (Turani, 2011: 61). Bu yeni özne daha çok meta üretimi ve tüketimi için daha fazla çalışmalıdır. 1940’larda Amerika’da gelişmeye başlayan kapitalizmin, Avrupa’da Nazizm ve Stalinizm’in gölgesinde yazılan modernizm eleştirilerinde akıllarda tek bir soru kalmıştır: “Tamamıyla aydınlanmış bir dünyada nasıl olup ta felaket zafere ulaşır?” (Tomlinson, 1999: 212). Modernizmin temel dayanağı olan akla inanç düşüncesi, tek bir doğru ve tek bir temsil şekli ideali yavaş yavaş etkisini yitirmeye başlamış, farklı alanlarda pek çok farklılığın olabileceği yönünde düşünceler gelişmiştir. Harvey’nin belirttiği gibi; “Aydınlanma düşüncesinin kategorik sabitliği gittikçe daha çok sorgulanır oldu; sonunda bunun yerini farklı gösterim sistemleri yönünde bir vurgu aldı” (Harvey, 2012: 42). Sanatta, müzikte, edebiyatta, bilimde oldukça önemli değişimler ortaya çıkmaya başlamıştır. “Yaşanan değişim kuşkusuz ilerlemenin kaçınılmazlığına olan inancının yitirilmesiyle ve aydınlanma düşüncesinin kategorik sabitliği konusunda artan huzursuzlukla ilgiliydi” (Harvey, 2012: 43). Yaşanan iki dünya savaşının ve katliamın, tüketime ve eğlenceye dayalı yeni bir kültür biçimi oluşmasının, hızla gelişen şehirleşmenin ve bunun ağır sonuçlarının asıl sorumlusu olarak modern insanın akli suçlu bulunmuştur. Burada amaç, bilgiyi insanlığın özgürleşmesi ve günlük yaşamın zenginleşmesi yolunda kullanmaktır. Çünkü;

Doğa üzerinde bilimsel hâkimiyet, kaynakların kıtlığından, yoksulluktan ve doğal afetin rasgele darbelerinden kurtuluşu vaat ediyordu. Rasyonel toplumsal örgütlenme biçimlerinin ve rasyonel düşünce tarzlarının gelişmesi, efsanenin, dinin, boş inancın akıldışıcılığından, iktidarın keyfi kullanımından ve kendi insan doğamızın karanlık yanından kurtuluşu vaat ediyordu. Ancak beklenen olmadı ve 20.yüzyıl, ölüm kampları ve ölüm mangalarıyla, militarizmi ve iki dünya savaşıyla, nükleer yok olma tehdidi ve Hiroşima- Nagazaki deneyimiyle, hiç kuşkusuz bu iyimserliği tuzla buz etmiştir (Harvey, 2012: 25).

Modernizme yöneltilen bir başka eleştiri de modern kapitalist ülkelerdeki toplumsal birlikteliklerin anlam kaybıdır. “İlk olarak Max Weber’in dünyanın büyüünün bozulması dediği geleneksel inanç ve uygulamaların çöküşü ve Castoriadis’e göre gelişme ve büyüme hikâyeleriyle yeri doldurulamayacak olan bir boşluktur bu” (Tomlinson, 1999: 240). Örneğin; ortada birlikte olmayı gerektirecek herhangi bir sebep olmayınca kolektif davranışlar zamanla anlamını yitirir ve bu da kültürel bir takım uygulamaların yok olması anlamına gelir. Gelenekselden kopmak, kurtulmak

zaten modernliğin temel düşüncelerinden biridir. Bu açıdan bakıldığında modernizm amacına uygun şekilde ilerliyor denilebilir ancak var olan kültürün yitirilmesi, etki altında bırakılmayı ve hatta yönlendirilmeyi kolaylaştırabilir. Özellikle medya gibi yeni kurumların ortaya çıkması, bu yeri boşalan geleneksel kültürel özelliklerin yerini farklı ve çoğunlukla tüketime ve eğlenceye dayalı pek çok uygulamayla doldurabilmektedir.

20. yy'ın ikinci yarısına gelindiğinde “kentsel yaşam tarzı” tam olarak belirmiş durumdadır. Bu yaşam tarzı çoğunlukla toplumda heyecan ve tutku yaratsa da Simmel gibi düşünürlerce “aldırmazlık” tavrının gelişmesine neden olduğu için eleştirilmiştir. “Çünkü modern hayatın aşırılıklarına ancak koşuşmalı yaşamdan kaynaklanan karmaşık dürtülerin bir elemeye tabi tutulması sayesinde tahammül edilebilir. Simmel tek çıkış yolumuzun, statü göstergeleri, moda ya da kişisel eksantrik göstergesi gibi şeylerin peşinden koşan yapmacık bir bireyciliği kucaklamak olduğunu söyler gibidir” (Harvey, 2012: 40). Ayrıca bu yeni ve hızlı zamana ayak uydurmak, kapitalist zaman kavramının gelenekle ya da kişisel zamanla karşıtlığı ve sonrasında kaçınılmaz özdeşliği modern kültürün temellerinden biri haline gelmiştir. “Modernlik; (1) kapitalist uygarlığın nesneleşmiş, toplumsal olarak ölçülebilir, zamanına (az çok değerli bir mal olan, piyasada alınıp satılan bir mal olan zaman) ve (2) kişisel, öznel, imgesel *duree*'ye (süre) yani “benlik”in açılmasıyla yaratılan özel zamana karşılık gelen değerler kümesi arasındaki uzlaşmak karşıtlıkta yansımaları bulur. Daha sonra zaman ve benliğin özdeşleşmesi modernist kültürün temelini oluşturur” (Calinescu, 2013: 13).

Modernizmin hedeflerine ulaşamamış olduğu yönündeki ortak görüşler giderek artmış, modern düşüncenin temelini oluşturan ilkeler pek çok düşünür tarafından sorgulanmıştır. Bu sorgulamalar modernizmin kendi içinde var olan temel ilke ve yönelimleri, açıklıkları ve sınırlılıkları açısından sorunsallaştırmış ve hedeflerine ulaşip ulaşmadığı tartışılmaya başlanmıştır.

## **2.2 Postmodernizm**

### **2.2.1 Modernliğin Eleştirisi ve Reddi**

Postmodernizm ilk kez 1960'lı yıllarda duyulmuşsa da 1934 yılında Arnold Toynbee tarafından yazılan “A Study of History” isimli araştırma kitabında terimsel olarak

kullanılmıştır. Ancak yine de ortaya çıkışı için net bir tarih vermek güç görünmektedir. O yıllarda yalnızca sanatta ve mimaride görülen postmodernizm ilerleyen yıllarda daha geniş bir yayılma alanına ulaşmıştır. “Postmodern”in sözcük olarak temel belirleyeni “post” ön ekidir ve “sonrası, ötesi” anlamlarına gelir. Bu temelden hareketle postmodernizmin, modernizminden sonra ortaya çıkan bir aşama olduğu söylenebilir ve bir ardıllık taşır. Postmodernizmin net bir tanımını yapmak oldukça güçtür ancak teorisyenlerin ve düşünürlerin yaklaşımlarından yararlanarak ortak noktalardan söz edilebilir. En genel ifadeyle postmodernizmin, modernizmin açmazlarından ve sorunlarından beslenen eleştirel bir yapısı olduğu söylenebilir. Postmodernizmin inceleme alanının oldukça geniş olmasından dolayı onu tanımlayabilmek oldukça zorlaşmıştır. Bu tanımlara yönelik bakış açılarında iki farklı tutum olduğu söylenebilir. Bunlardan biri; postmodernizmin modernizmin devamı niteliği taşıdığı ve diğeri de modernizmin hemen sonrasında başlayan ve modernizmle bir hesaplaşma olduğu yönündeki görüşlerdir. Connor (2004), postmodernizmi sanat, kültür ve toplumun şuan ki durumunu anlamaya ve değerlendirmeye çalışma girişimi, açımlayıcı bir proje olarak tanımlamıştır. Ancak bu tanımı yaparken daha en başında postmodernizmin kartografik bir teşebbüsten fazlası olduğunu, yenileme ve dönüşüm çabası içeren bir proje olduğunu belirtmiştir. Anderson’a göre ise; “Postmodernizmin ortaya çıkışını daha kesin bir tarihe yerleştirmek istiyorsak, bunu yapmanın yollarından biri, modernizmin temel belirleyicilerinin yerini neyin aldığına bakmaktır” (Anderson, 2011: 119).

Connor’ın bahsettiği bu yenileme ve dönüşüm, modernizmin kendi içindeki krizleri sonucu ciddi eleştiriler almasıyla yeni açılımlara mecbur kalması ve hemen her alanda bir dönüşüm yaşanmaya başlanmasıdır. Dünyanın artık büyük söylemlerin, vaatlerin, evrensel yasaların, genel-geçer kuralların çöktüğü, keskin ayrımların ortadan kalktığı bir yer haline gelmesiyle bilimden sanata kadar tüm alanlarda modernizmin önerdiği pek çok şeyin son bulduğu ilan edilmiştir. Aslında aydınlanma fikrine yönelik eleştiriler daha 19. yüzyılda Nietzsche ile başlamıştır ve sonraki yıllarda başka düşünürlerce devam etmiştir. 1920 yılında Horkheimer, aydınlanmanın paradoksal bir yapısı olduğu gerekçesiyle aydınlanma fikrini eleştirmiştir. Bilgi ve akıl doğa üzerinde egemen oldukça, insan üzerinde de egemen olma arzusu yaratmış ve bu baskı modernizmin vaatlerinden birisi olan “özgürleşme”yi kısıtlamıştır. Horkheimer’den sonra Adorno da yükselen

kapitalizmin getireceği olası sorunlar hakkında fikirler ileri sürmüştür. Kapitalizmle birlikte gelişen metalaşmanın insana özgürlük değil, “tek tip”leşme getireceğini ifade ederek modernizmi eleştirmiştir (Akay, 2010; Şaylan, 2009; Küçük, 2011).

### **2.2.2 Postmodern Çağın Endüstriyel ve Toplumsal Değişimleri**

İkinci Dünya Savaşı sonrasında gelişen kapitalizm yapısı gereği metalaşmayı da geliştirmiştir. Metalaşma için esas olan; ürünün ihtiyaç sebebiyle değil, bir diğerinin yerini alması için tüketilmesidir. Postmodernizme tüm bu kapitalist süreçler çerçevesinde bakılacak olursa iki farklı üretim şekli ortaya çıkacaktır. Bunlar, Fordist ve Postfordist üretim sistemleridir. “Fordizm kavramı, genel olarak ABD’de otomobil üreticisi Henry Ford tarafından gerçekleştirilen ve kavramsal olarak da kapitalizmin II. Dünya Savaşı sonrasındaki gelişimi ve üretim ilkelerini içermektedir” (Odabaşı, 2012: 28). 1914 yılında başladığı söylenebilen Fordist üretim şekliyle, niteliksiz işçinin gün içinde belirli bir ücret karşılığında belirli bir süre çalışması ve yürüyen bant sistemi sayesinde seri ve hızlı ve seri üretime geçilmiştir. Böylelikle üretim hızı ve üretimden elde edilen kar büyük oranda artmıştır. Artan üretimle birlikte ürünlerin tüketilebileceği bir pazar ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Ford, üretim yapan işçilerin de kendi ürettikleri malları satın almaları gerektiğini, böylelikle pazar sorunun ortadan kalkacağını düşünmüş, ancak işçilerin birikimlerini nerede ve nasıl değerlendirecekleri, yani nasıl para harcayacaklarının öngörüleemeyeceğini belirtmiştir. Bu durumda insanlara nasıl yaşayacaklarını öğretecek ve onları tüketime yönlendirecek çözümler aranmıştır. Ford, “kitle üretiminin yarattığı “yeni insan”ın sermayenin ihtiyaçlarına ve beklentilerine uygun olabilmesi için ahlaki bakımdan dürüstlüğe, iyi bir aile hayatına, aklı başında (yani alkol tüketiminden kaçınan) ve “rasyonel” bir tüketim kalıbını uygulayacak kapasiteye sahip olmasını sağlamak amacıyla, çoğu göçmen olan “ayrıcalıklı” işçilerin evlerine bir sosyal hizmet uzmanları ordusu gönderiyordu” (Harvey, 2012: 148).

İlk önce Kuzey Amerika ve Avrupa'yı daha sonra ise, dünyanın geri kalan ülkeleri üzerinde de yıkıcı etkiler yaratan 1929 Dünya Ekonomik Bunalımı ekonomik krizine rağmen 50’lerde ve 60’larda giderek olgunlaşan Fordizm, 1973 tarihine kadar gelişmiş ülkelerde varlığını sürdürmüştür. Fordizm’in 1973’te yaşanan petrol krizi ve insanların değişen taleplerine cevap verememesi üzerine yeni bir üretim sistemi

ihtiyacı doğmuş, taleplerdeki farklılıkları esas alan ve üretimde çeşitliliği artırma temeline dayanan Postfordist üretim biçimine geçilmiştir. Böylelikle farklı coğrafi alanlarda, hatta dünyanın farklı bölgelerinde ortaya çıkabilecek talep farklılıklarının hızla giderilmesi, ayrıştırılmış bir üretim anlayışıyla ve bu ayrılan alanlara yönelik uzmanlıklara sahip daha nitelikli işçilerin çalıştırılmasıyla sağlanmıştır. Bu sayede üretimde hız ve verimlilik artmıştır. Şaylan'a (2009) göre fordist sistemden postfordist sisteme geçişi sağlayan, bilişim ve teknolojik alanlardaki devrimlerdir. Bilgisayar teknolojileri ve elektronik gelişmeler, üretimdeki bu esneklik için gerekli teknolojik zemini hazırlamıştır. Teknolojik ve ekonomik bu değişimler ise küreselleşme sürecini başlatmıştır. Bu süreç küreselleşmenin "dünyayı tek, bütünleşmiş bir ekonomik ünite haline getirmesini ifade etmektedir" (Şaylan, 2009: 187).

Giderek daha büyük bir pazar haline gelen dünyada insanların toplumsal hayatında köklü değişimler meydana gelmiştir. Postmodernizmi "geç kapitalizmin kültürel egemeni ya da kültürel mantığı" olarak tanımlayan Jameson (2011), kültürel gelişimin postmodernizmin izlenmesinde önemli ipuçlarından biri olduğu görüşündedir. Bu nedenle postmodernizm üzerine incelemelerini kültürel ve iktisadi temeller üzerinde oluşturmuştur. Ona göre; "postmodern kültürde "kültür", kendi içinde bir ürün olmuştur; Pazar, kendi kendisinin ikamesini gerçekleştirmekte ve gerçek anlamda, kapsamına aldığı nesnelere herhangi biri kadar metalaşmaktadır" (Jameson, 2011: 10). Jameson'dan önce Adorno ve Horkheimer "geç kapitalizm" terimini çalışmalarında sıklıkla kullanmışlardır. Sonrasında 1975'te Ernest Mandel "Geç Kapitalizm" adlı çalışmasını yayınlamıştır. Jameson'ın geç kapitalizm çalışması ise daha kapsamlı olup, kültürel üretimi meta üretimi ile birlikte incelemektedir. Çalışmasında "geç kapitalizm" terimini, kendisi ile eşanlamlı olan; "çokuluslu kapitalizm, gösteri ya da görüntü toplumu, medya kapitalizmi, dünya sistemi ya da hatta bizzat postmodernizm" gibi terimler kullanarak açıklamaya çalışmıştır (Jameson, 2011: 20).

Jameson, postmodernizmin kültürel gelişmelerin izinden giderek ve bu gelişmelerin ortak noktalarının keşfederek daha iyi anlaşılabilceğini belirtmiştir. Jameson geç kapitalizm olarak tanımladığı bu dönemi postmodernizm süreci ve iktisadi çözümlenmelerle aynı temelde görmektedir.



...bugün (“post-endüstriyel toplum” gibi kavramların vurgulamaya çalıştıkları kırılma, kopma ve mutasyonun yerine kendisinden önceki ile arasında var olan sürekliliği belirtmek üzere “geç kapitalizm” adı verilen) bu sistem ile ilgili kabaca da olsa bir fikir sahibi olduğumuzu söyleyebiliriz. Yukarıda belirtilen uluslar ötesi iş formasyonlarının yanı sıra, geç kapitalizmin özelliklerinin arasında, yeni bir uluslar arası işbölümü, uluslar arası bankacılığın ve borsaların kazandırdığı baş döndürücü dinamizm (İkinci ve Üçüncü Dünyanın dev boyutlara ulaşan borçları da buna dâhildir), medyalar arası yeni ilişkilerin gelişimi (özellikle “konteynerizasyon” gibi yeni taşımacılık sistemleri), bilgisayarlar ve otomasyon, üretimin gelişmiş Üçüncü Dünya alanlarına kaydırılması ile birlikte, geleneksel iş gücü krizi, Yuppie kesimin ortaya çıkması ve artık globalleşen bir boyutta tabakalaşmanın oluşumu gibi oldukça iyi bilinen toplumsal sonuçların ortaya çıkması da yer almaktadır (Jameson, 2011: 21-22).

Görüldüğü gibi Jameson, postmodernizmin tüm bu kapitalist alt yapıyla birlikte geliştiğini ve uluslararası bir boyuta ulaştığını belirtmiştir. Ayrıca kültürel anlamdaki yenilikleri ve dönüşümleri yine kapitalist süreçlere bağlamıştır. Özellikle ürün çeşitliliğinin artışıyla tüketici zevkleri ve alışkanlıklarının da değişmiş olması, kültürün bile meta haline gelerek bir ürün gibi tüketilebileceği fikrini doğurmuştur. Bu bağlamda Jameson, Adorno ve Horkheimer’in “kültür endüstrisi” kavramını postmodernizmin birtakım kültürel göstergeleri ile örtüştürmüştür. Ancak Jameson, çalışmalarında fazla genellemeci olduğu gerekçesiyle zaman zaman eleştirilmiştir. Örneğin; Andy Warhol’un “Elmas Tozlu Ayakkabılar” ve Van Gogh’un “Bir Çift Bot” resimleri arasında yaptığı karşılaştırmada Van Gogh’un ayakkabılarını dönemin ruhunu dolaysız yansıttığı için oldukça başarılı bulmuş hatta modern resmin en üst örneklerinden biri olarak tanımlamıştır. Warhol’un ayakkabılarını ise sığ ve değersiz olarak nitelendirerek “yeni bir düzlük veya sığılığın, kelimenin tam anlamıyla yeni bir yüzeyselliğin ortaya çıkması, ki belki de bütün postmodernizmlerin nihai formel özelliğini oluşturan” bir yapısı olduğunu belirtmiştir (Jameson, 1994: 70). Ancak bu örneklerden yola çıkarak kültürel bir kaymayı işaret eden Jameson, bu kaymanın öznenin yabancılaşmasıyla değil, tamamen parçalanmasıyla açıklanabileceğinin altını çizmiştir. Örneğin; postmodern birey yalnızca cinsiyetiyle, sosyal konumuyla, yaşıyla ya da ideolojik özellikleriyle kazandığı tek bir kimlikle değil, aynı anda pek çok kimliğiyle tanımlanabilir. İşte bu durum postmodernizmin parçalılığından ve çoğulculuğundan gelmektedir. Bireyler artık kendilerini belirli sınıfsal kimlikler ya da ideolojiler altında değil, daha küçük ölçekli gruplarla tanımlamaya başlamıştır. Modernizmde sesi kısılan küçük gruplar, postmodernizmde temsil edilme ve seslerini duyurma fırsatı bulmuşlardır. Örneğin kadın hakları, etnik kökenler gibi alt grupların sorunları daha fazla ilgi çeker hale gelmiştir. Çünkü postmodern birey, modern birey

gibi akıl merkezci ve bireysel değil, farklılıkları ve belirsizlikleri olan, bu çeşitlilikleri hoşgörüyü karşılanan bireydir. “Parçalanma, belirlenemezlik ve bütün evrensel (ya da sevilen deyimiyse) bütüncül (totalizing) söylemlere karşı derin bir güvensizlik, postmodern düşüncenin temel özellikleridir” (Harvey, 2012: 21). Üstelik bu parçalanmışlık ve çeşitlilik hali ulus anlayışını da etkilemiş, çok kültürlülük gibi kavramlar ortaya çıkmıştır. Elbette ulus devlet anlayışı kaybolmamış, ancak toplumsal yapı değişmiş ve her türlü küçük ölçekli grubun temsil edilebileceği bir sistem arzusu gelişmiştir. Çünkü bu parçalanma toplumsal, iktisadi ve siyasi her türlü sistemin parçalanmasını ifade etmektedir. Kellner’e (2001) göre, modern kimliğin oluşumunda meslekler ya da toplumsal işlev önemliyken, postmodern kimliğin oluşumunda ise imajlar ve tüketime güdülenmiş boş zamanlar önemlidir. Bu imajların şartlara göre değişebilir hatta zamanla ortadan kaybolabilir yapısı, zaman-mekan sıkışması kavramını ortaya çıkarmıştır. Harvey (2012), zaman mekân sıkışması kavramının, mekânın ve zamanın değişimiyle dünyaya bakışın ne denli değişebileceğini gösterdiğini ve hızlanan hayat tarzının adeta mekansal engelleri aştığını belirtmiştir. Yani kültürel köye dönüşen dünyada zaman algısı da değişmiştir ve bireyler içinde buldukları andan başka bir şey yokmuş gibi davranıp mekansal farkları tamamen unutabilmektedirler. Mekânsal farklılıkların ortadan kalkması gıdadan turizme kadar çok geniş ölçekli bir kültürel değişim ve artan çeşitlilik getirmiştir. Artık belirli kültürleri anlamak için ülkeler hatta kıtalar arası uzaklıkların bir önemi kalmamıştır. Bu noktada kültürel çeşitliliklerin kar amaçlı ticari eylemlerle iç içe olduğu sonucuna varılabilir. Ürün çeşitliliğinin artışı ile her türden alım gücüne sahip farklı kesimler için her türden ürün mevcut hale gelmiştir. Böylece zengin ya da yoksul her birey için hazırlanmış çeşitli seçenekleri görmek olanaklıdır. Üretim şeklinin değişmesi ürün çeşitliliğini hiç olmadığı kadar fazlalaştırmış, insanları sürekli olarak tüketmeye zorunlu bırakmıştır. Bu sebeple insanları tüketime güdüleyecek görüntüler artmış, tüketimdeki bu çığgın artış kültürel bir dönüşümü beraberinde getirmiştir. Hızla değişen sosyal hayat, giderek artan bireyselleşme, yeni kimlik oluşumlarının ortaya çıkması ve parçalanma gibi özelliklerini postmodernizmin kültürel alt yapısını oluşturduğu söylenebilir. Bu alt yapı olgunlaşarak varlığını sürdürebilmesi için çeşitli araçlara ihtiyaç duyar. Bu araçlar, medya, televizyon ve her türlü görüntü üreten araçlardır. Featherstone’a (2005) göre, reklamlar, imajlar ve medya insanların günlük yaşamları ve kimlik oluşumu üzerinde etkilidir ve tüketim sürecinde esas tüketilen bu görüntüler ve imajlardır.

İmajların kişilik oluşumu ve kişiliğin toplumsal yeri hakkındaki önemini vurgulayan bir diğer düşünür Jean Baudrillard'dır. Baudrillard (2013), postmodern sistemde kapitalizmin insanın günlük yaşamını da metalaştırdığını ve bir takım semboller, işaretler ve kodlarla, nesnelere prestij ve mutluluk kaynağı gibi algılanmasına neden olduğunu belirtir. Tüketim toplumu adını verdiği bu oluşumda "tüketme"nin var olma koşulu olacak kadar büyük öneme sahip olduğunu ifade etmiştir. Çalışmalarında medya, tüketim, metalaşma, imaj gibi kavramları kapitalist dünyada görüntüler ve imajlarla çevrili insanların pasif şekilde tüketime güdülendiğini, böylelikle var olan her şeyin metaya dönüşmeye başladığını belirtmek için kullanmıştır. Artık tüketimin ihtiyaçtan değil, saygınlık ve haz elde etmek için yapıldığını iddia ederek, dünyanın tüketim toplumuna dönüştüğünün altını çizmektedir. Üstelik birey metaya sahip olarak kendisi için kurgulanmış hayat tarzına ve kimliğe sahip olacağına inandırılmış ve adeta kendisi de metalaşmıştır. Bu durum kaçınılmazdır çünkü kendini var edebilmenin yolu tüketmektir.

Baudrillard'ın önemle üzerinde durduğu bir diğer kavram 'simülasyon'dur. Simülasyon ne gerçek ne sahtedir, gerçeğin taklidi değildir ancak bizzat gerçeğin yerine geçmiştir. Ayrıca "simüle etmek '-miş' gibi yapmak değildir. ...'-miş' gibi yapmak (feindre) ya da gizlemek (dissimuler) gerçeklik ilkesine bir zarar veremez, yani bunlarla gerçeklik arasında her zaman gizlenmeye çalışılan bariz bir fark vardır. Oysa simülasyon bu 'gerçekle' 'sahte' ve 'gerçekle' 'düşsel' arasındaki farkı yok etmeye çalışmaktadır" (Baudrillard, 2013: 16). Gerçek ve sahte arasındaki fark ortadan kalkınca, ana kaynağa ulaşmak imkânsız hale gelmiştir. Kabuğu kaldırılan her yüzey, bir başka yüzeye açılmaktadır. Bu durumda görüntülerin gerçek ya da sahteliğinin değerlendirilmesi anlamını yitirmiştir. Çünkü "gerçek her zaman zaten simüle edildiğinden, referans saf, değiştirilmemiş gerçekliğe değil, sadece simülasyona referans yapılabilir" (Glenn, 2010: 107). Baudrillard, bu manipülatif durumun kaçınılmaz olduğunu, bireylerin istemeseler de bu sistemin bir parçası olduklarını düşünmüştür. Bireyler gün içinde sürekli çeşitli imajlar ve görüntülerle kuşatılmışlardır ve kendi tercihlerini yaptıklarını zannederken, zaten o tercihe karşı ikna edilmiş olduklarını fark edememektedirler.

Gerçekle sahtenin bu denli birlikteliği, ya da postmodern ifadeyle gerçeğin ölümü/sonu, Baudrillard'a göre 'tarihin sonu'nun da geldiğine işarettir.

“Postmodernist düşünürler tarihin sonu ve benzeri yaklaşımları özellikle çekici bulurlar. Bunda şaşılacak bir şey yoktur, çünkü postmodernizm, yerleşik alışkanlıklara inancın geri döndürülemez biçimde yok olduğunu iddia eden bir harekettir” (Sim, 2000: 22). Bu iddialar gerçeğin, tarihin, sanatın, yazarın ve hatta Tanrı'nın sonunun geldiğini ilan etmektedir. Çünkü uğruna mücadele edecek bir gelecek kalmamıştır. Bu açıdan modernizmdeki ileri tarihçilik anlayışı postmodernizmde anlamını yitirmiştir. “Aydınlanma fikrinde, tarih; mutlu, harmonik ileri bir toplumsal düzenlemeye ulaşacak biçimde akmaktadır” (Şaylan, 2009: 148). Bu akışı sağlayacak olan, insanoğlunun bilinci ve aklıdır. Postmodernizm ise sorgulamacı ve eleştirel tavrıyla modernizme ait, herkes için her koşulda geçerli sayılan aklın egemenliği fikrine tamamen karşıdır. Modern akıl, gerçekliği hep kesinlikte ve belli kurallar dâhilinde aramıştır ve Modern bilimde amaç hep doğru bilgiye ulaşmaktır. Her türlü disiplini birbirinden net şekilde ayırmış ve metafiziği bu alanların dışında tutmuştur. Metafiziğin modern bilimden ayrılmasıyla, sadece uzmanların konu üzerinde uzlaşımı yeterli olmuş, başka kanıtı ihtiyaç kalmamıştır. Postmodernizm ise modernizmin her soruna genel-geçer çözümler bulmaya çalışmasını eleştirerek gerçekliğin sorgulanması noktasında tekrar metafiziğe yönelir ve gerçekliğin göreceli olduğunu savunur. Postmodernizmde bilgi, herkesçe üretilebilir ama birikimli değildir. Zaman içinde tüm bilgiler yanlışlanabilir, yani bilginin evrenselliği mümkün değildir. Bilindiği gibi Newton yerçekimi ve evrenin işleyişi gibi konularda net gerçekler ortaya koymuştur. Ancak 20. yüzyılda Thomas Kuhn'un bilimin sürekli gerçeği gösterdiği fikrine karşı çıkması, Einstein'in görelilik ilkesi, Heisenberg'in belirsizlik ilkesi ve Schrödinger deneyi gibi bilimsel gelişmeler aslında gerçeğin öngörülemez olduğunu ortaya çıkarmıştır. Bu değerlendirme bilimin birikimli ve doğrusal ilerlediği inancını sarsmıştır. Atom altı parçacıkların yani mikro evrenin serbest hareketlerinin incelenmesiyle sabit değil dinamik oldukları ve ilk kez Plank tarafından ortaya konan bu dinamizmin sürekli olmadığı belirlenmiştir. Üstelik Schrödinger 'kedi' deneyiyle parçacıkların hareketlerinin kestirilemeyeceğini ve bu durumda olasılıkların ortaya çıkacağını ve hiçbir şeyin kesin olmadığını kanıtlamıştır.

Bu noktada Lyotard bilimin de bir üst-söylem olduğu iddiasıyla postmodernizmin genel çerçevesini oluşturan, aslında Kanada'nın doğu bölgesinde yer alan ve Fransızca'nın resmi dil olduğu Quebec Eyaleti'ne bağlı üniversite konsey başkanının

talebi üzerine bu kuruma sunulmuş bir rapor olan “Postmodern Durum” kitabını yayınlamıştır. Lyotard kitabında her türlü ideolojin ve üst-söylemlerin sonuna geldiğini ifade ederek bilginin değişen durumu üzerine odaklanmıştır. Çünkü O’na göre; “Aydınlanma’dan bu yana Batı’nın tarihine, bizden tam bir sadakat bekleyen bir dizi ‘üstanlatı’ (ya da büyük anlatılar) egemen olmuştur” (Murray, 2012: 218). Üstanlatıların sona ermesiyle bilimin meşruiyet krizi yaşadığını savunmuş ve bu konuda bir takım önerilerde bulunmuştur. Örneğin; bilgi teorisinde yöntem olarak dil oyunlarını esas alır ve bilim de bir dil oyunudur. Araştırmacının amacı; gerçeğe ulaşmak değil, en faydalı dil oyununu bulmaktır. Modernizmde ise dil gerçekliği ifade etmek için kullanılan bir araçtır. Ancak Şaylan (2009)’a göre; bir problemin birden fazla doğru cevabı olabilir ya da hiç doğru cevabı olmayabilir. Yani dil, doğru bilgi vermeyebilir. “Alametleri XIX. yüzyıl sonundan itibaren gittikçe çoğalan bilimsel bilginin “bunalımı”, bilimlerin sayısının rastlantısal olarak aşırı derecede artmasından ve kapitalizmin gelişmesinden değil, bilginin meşruiyet ilkesinin içeriden aşınmasından ileri geliyor” (Lyotard, 2013: 77). Bu bakış açısına göre bir bilgi kendi varoluşunu kanıtlamak için üst-anlatıya ihtiyaç duymamalı, yalnızca kanıtlanabilir olmalıdır. Bilginin kabul edilebilmesi için; “atfedildikleri nesnelere tekrar tekrar erişilebilir, yani açık gözlem koşulları içinde olmalı ve bu söylemlerden her birinin uzmanlar tarafından uygun görülen dile ait olup olmadığına karar verilebilmelidir” (Lyotard, 2013: 41). Bu noktada ortaya bir sorun çıkar; “dediğim doğru, çünkü kanıtıyorum; ama kanıtımın doğruluğunun kanıtı ne?” (Lyotard, 2013: 51). Cevabı basit; “kanıtlayabildiğim sürece gerçekliğin dediğim gibi olduğu düşünülebilir” (Lyotard, 2013: 51) Yani herhangi bir söylemin bilgi olarak kabul edilebilmesi için; meşrulaştırılmış olması gerekir. Lyotard’a göre; bir önerme, alıcı kendisini onayladığı sürece doğrulanmış olur. Aksi takdirde alıcının buna itiraz edebilmesi gerekir ki bu durum alıcının da sürece katılımını gerektirir.

Postmodernizmde artık uzmanlaşma gerektiren ve sınırları belli, yani Lyotard’ın deyimiyle kendi özel diline sahip bilimde tek bir doğrunun olanaksızlığının ve sorunlara yönelik çözümlerin yalnızca geçici yanıtları olabileceğinin farkına varılan bir anlayış vardır. Her bireyin kendi bakış açısı, kendi deneyimleriyle elde ettiği bilgileri olduğundan keskin ve standart doğrulardan bahsedilemez. Bilimde olduğu kadar diğer alanlarda da farklılık her zaman ön plandadır; eşcinsellik, feminist hareketler, dini gruplar gibi toplumsal farklılıklar postmodernizm için oldukça

önemlidir ve homojen bir toplum fikrine karşı çoğulcu ve özerk bir sistemi savunur. Bu heterojen toplumda artık hiçbir ideolojinin yeterince çekici olmaması, modernizme ait pek çok fikrin sonunu getirmiştir. Üstelik yerlerine yenilerinin gelebilmesinin de mümkün gözükmediği düşünülebilir. Şaylan (2009), dünya tarihindeki bu hızlı dönüşümde üç büyük dönem olduğunu belirtir. Birincisi; buhar makinesinin icadı; insan ya da hayvan gücünün yerine makine gücü kullanılmasıdır. İkincisi; üretimde elektriğin kullanımı; böylelikle üretim gece bile devam edebilecek, hızlı ve ucuz üretim gerçekleştirilebilir. Üçüncü devrim ise; mikro elektronik ve biyokimya alanlarında gerçekleşmiştir. Mikro elektronik ve gen mühendisliğinde meydana gelen gelişim, bilgi üretimi, bilgiye erişim, iletişim olanaklarının inanılmaz boyutlara ulaşmasını sağlamıştır. Yalnız bu durumda bilginin, insanları denetlenebilir hale getirdiğini savunmaktadır. Bilgi, üretim sürecinin temel girdisi ve çıktısı haline gelirken, insanları neyi, ne kadar bilebilecekleri ve ne tür davranış biçimlerine sahip olabilecekleri gibi konularda yönlendirilmeye hazır hale getirebilecek bir güçte olduğunu ifade etmiştir. Bu durum postmodernizmin eleştirilen diğer bazı özellikleri gibi eleştirilmiş, içinde bulunduğumuz dönemin de çelişkileri olduğu gerekçesiyle sorgulanmıştır.

Kısaca bir toparlama yapmak amacıyla modernizm ve postmodernizm arasındaki farklar aşağıdaki tabloda belirtilmiştir. Hassan (1993) modernizm ve postmodernizm arasındaki farkları şöyle açıklamıştır:

Tablo 1. Modernizm ve Postmodernizm Arasındaki Farklar

<b>Modernizm</b>	<b>Postmodernizm</b>
Romantizm/Sembolizm	Patafizik/Dadaizm
Form (Birleşik, Kapalı)	Antiform (Ayrık, Açık)
Amaç	Oyun
Tasarım	Şans Eseri
Hiyerarşi	Anarşi
Sanat Objesi/Bitmiş Çalışma	Süreç/Performans/Happening
Yaratma/Bütünleştirme	Yıkım/Yapısöküm
Sentez	Antitez
Varlık	Yokluk
Tür/Sınır	Metin/Metinlerarası
Semantik	Retorik
Kök/Derinlik	Rizom/Yüzey
Gösterilen	Gösteren
Anlatı/Büyük Tarih	Anlatı Karşıtı/Küçük Tarih
Tür	Mutant
Paranoya	Şizofren
Köken/Sebeup	Fark/İz
Belirli	Belirsiz
Üstünlük	Her yerde var olma

Hassan'ın bahsettiği farklılıklara kısaca değinilecek olursa, başlangıcı romantizmle ilişkilendirilen modern sanata karşın, postmodern sanatta Dadaizm bir akım olarak yer almaktadır. “Modernist” kent planlayıcıları, gerçekten de, bilinçli olarak bir “kapalı biçim” tasarımı aracılığıyla, metropol üzerinde bir “bütünsellik” olarak “hakimiyet” kurmayı hedeflerken, postmodernistler kentsel süreci, “anarşi” ve “değişim”in bütünüyle “açık” durumlarda “oyun” oynadığı denetlenemez ve “kaotik” bir şey olarak görme eğilimindedirler” (Harvey, 2012: 58). Modernizmin dünyayı değiştirmeye çalışan katı tavrına karşın, postmodernizm dünyayı olduğu gibi kabul etmenin önemini vurgulamaktadır. Bu sebeple parçalanma, anarşi, geçicilik gibi kavramları içinde barındırmaktadır. Modern sanatçılar eserlerini çeşitli sınıflara ayırarak her disiplinin kendi sınırları içinde kalmasını zorunlu kılarken, postmodernist yapıtlar disiplinlerarası bir yapıdadır. Bu disiplinlerarası yapılanmada yapıtların okunma ve çözümlenme sürecinde yapısöküm ya da yapıbozum bir tarz olarak ortaya çıkmıştır. Ancak daha çok felsefe ve edebi metinlerle alakalı olan yapısöküm, “ bir metnin değişmez ve tek bir anlama sahip müstakil bir bütün olmadığını, tam tersine bağdaşmaz ve çelişik anlamlar ihtiva ettiğini” öne süren anlamıyla tam olarak postmodernizmle bağdaşan bir yöntemdir (Cevizci, 2012: 453).

Postmodernizmin en belirleyici özelliklerinden birisi olan ‘belirsizlik’, kendisini postmodernizmin tek bir tanımının yapılamaması ve tek bir çalışma alanına indirgenememesi olarak bile gösterebilmektedir. Belirsizlik ve gerçeğin yeniden yapılandırılabilir olması, postmodernizmin çalışma alanına giren pek çok konunun yoruma açık hale gelmesine sebep olmuştur. Zamanla postmodernizmin bu açık uçlu, çoğulcu yapısı ve çelişkileri üzerinde konuşlmaya başlanmıştır. Postmodernizmin bir diğer inceleme alanı olarak sanatsal dönüşümler, başka bir deyişle modernizmden postmodernizme geçişin sanattaki karşılığı da üzerinde hala konuşulan ve tartışılan alanlardan biridir.

## **2.3 Modernizmden Postmodernizme Sanat**

### **2.3.1 Modern Sanatın Özellikleri ve Başlıca Akımları**

Sanatta tarzlar, akımlar, yüzyıllar değişse bile nesnenin temsili, güncelliğini hiç yitirmemiştir. Her dönemin ve coğrafyanın siyasal, dini, kültürel ve toplumsal yapısı kendi temsil anlayışını ve kendi estetiğini biçimlendirmiştir. Bilindiği gibi her sanat eseri, içinde geliştiği/oluştığı toplum hakkında en dolaysız bilgiyi verir ve eserlerin temsil ettikleri kadar edemedikleri de yoruma açıktır. Gerçeğin ne olduğuna yönelik sorular geliştikçe gerçeği arama ve sorgulama çabaları da gelişmiştir. Gerçeklik eski dönemlerde görülebilir dünyanın ötesinde aranmış, bu dünyanın yalnızca yanılısama olduğu düşünülmüştür. Sonraki yıllarda ortaya çıkan Skolastik düşünceyle sanatın dili tamamen dini konular ve kişisel yoruma yer vermeyen dini gerçeklik üzerinden şekillenmiştir. Papa I. Gregory’nin bir mektubunda açıkça görülmekte olan şey sanatın amacının yalnızca dini öğretiyi yaymak olduğudur. “Resimlere tapmak farklı bir şeydir, tapınılması gerekeni onların yardımıyla öğrenmek farklı bir şey. Yazı eğitim görmüşler içindir, resimler ise, kabul etmeleri gerekeni onlar aracılığıyla anlayan cahiller içindir. Onlar kitaplardan okuyamadıklarını resimlerden okurlar” (Daşçı, 2011: 132). Modernizme kadar sanat akımlarında gerçekliğin temsili sorunu, mimesis ve benzerlik kullanılarak oluşturulan anlatım diliyle çözülmüştür. Rönesans’ta gelişen hümanizm düşüncesiyle dinden uzaklaşıp figür ve portrelerde insana dönüş/yöneliş, sanatçının yorumu ve yalnızca gerçeği değil, ideal olanı, mükemmele en yakın olanı arama gibi özellikler görülmektedir. “Böylece gökyüzünden yeryüzünün dünyevi yaşamına inen insan düşüncesi, teknik uygulamada kendi sağlıklı akılcılığını kazanıyordu” (Turani, 2011: 43). Bu durumda



temsil; dış gerçeklik referans alınarak ve bu gerçekliğe en çok benzeme, hatta ideal oranlarla mimetik bir anlayışla gerçeği taklit etme anlamına gelir.

Modern öncesi döneme kısaca değinip çalışma alanını asıl ilgilendiren modern dönem sanatının temsiline gelinecek olursa; Rönesans ve aydınlanma çağında, din ve bilim gibi pek çok disiplinin sınırlarının belirlenmesi elbette sanatta da yansımaları bulmuştur. 17. yüzyıldan itibaren giderek artan şekilde dini konular sanattan uzaklaştırılıp din dışı konulara ağırlık verilmiş, 19. yüzyılda ise dinden ciddi kopuşlar meydana gelmiştir. Bu konuda Touraine “modernlik fikri, toplumun merkezindeki Tanrının yerine bilimi koyarak, dinsel inançlara, -en iyi olasılıkla- ancak özel yaşam dâhilinde yer bırakır” diyerek dini konuların geçersizliğinin, hemen her alanda aklın ve dünyevilik fikrinin yükselmesinin altını çizmektedir (Touraine, 2014: 23). Rönesans’la birlikte gelişen bu yeni anlayış, elbette bireyleri ve sanatçıları da etkilemiştir. Modern sanatın içinde geliştiği ortam göz önüne alındığında diğer alanlarda olduğu gibi sanatta da eskiye ve geleneğe karşı bir tutum söz konusu olmuştur. Yeni olanı aramak, eskiye yüz çevirmek, bu dünyaya ait olan değerler üzerinden üretmek, sanatı edebiyattan ya da dinden yani her türlü disiplinden ve dayatmadan kurtarmak ve onu işlevsel olsun diye değil, yalnızca kendi doğası için var etmek, modern sanatın ortak özellikleridir.

Sanat tarihi kitapları incelendiğinde modern sanatın İzlenimcilik akımıyla başladığı görülür. Her türlü konunun ve öykünün resimden çıkarıldığı izlenimci sanatta tek amaç, zamanın belli bir noktasını yakalamak ve nesnelere üzerinden yansıyan gün ışığının etkilerini gösterebilmektir. İzlenimci ressam Claude Monet bunu ışığın figürden ziyade doğa üzerindeki yansımalarının daha etkili olduğunu düşünerek ve açık, pastel renkler kullanarak gerçekleştirmiştir. “Ayrıca ışık gibi gölgeler de renklerle gösterildiğinden, renge renkle karşılık verilmesi, izlenimci için amaç oluyor ve ışıklar kırmızı, turuncu, sarı; gölgeler de yeşil, mavi, lacivert ve morlarla düzenleniyordu” (Turani, 2011: 50). Böyle bir sanat anlayışı daha önce var olmamıştır, kendinden önceki romantizm ve gerçekçilik akımları da “görme”ye yenilik getirmiştir ancak iki akımın da belli amaçları ve modernizm düşüncesiyle temelde bağdaşmayan bazı özellikleri vardır. Romantizmin melankolik öyküleri ya da toplumsal gerçekçiliğin nesnellığı yer almamıştır resimde, sadece içinde yaşanan “o an” önemlidir. Bu nedenle izlenimcilik akımına modern sanatın başlangıç noktası

denilebilir. İzlenimcilik akımı ilerleyen yıllarda kendinden sonra gelen pek çok akıma, doğanın sanatçıda yarattığı “iz”lenimi, yorumu ön plana çıkardığı için kaynaklık etmiştir.

Sanat tarihinde hemen her akıma yönelik eleştiriler, akımla beraber var olmuştur. Örneğin, Cezanne izlenimcilerin biçimi bu denli bozmalarını ve bunu ışık ve renk için yapmış olmalarını eleştirmiştir. Bilindiği gibi, “doğada ne varsa küreye, koniye ve silindire göre biçimlenir” diyen Cezanne, nesnenin yeniden ifadesine oldukça farklı bir yorum getirmiştir. Cezanne nesnelerin kesinlikle yeteri kadar incelenip çözümlenmesi gerektiğini ve sonrasında yeni ifade biçimleri oluşturulabileceğini düşünmüştür. Betimlemede kontur çizgisi ya da perspektif kullanmamış, nesnelere yalnızca renk ile biçimlendirmiştir. Bu açıdan Cezanne sanatta farklı yönelimlerin ve soyut sanatın yolunu açmıştır. Hem hislerin hem de düşüncelerin birlikte işlediği deneysel çalışmalar yapan Cezanne’ın geometrik şekillerde düşünerek resmetmesi, kendinden sonra var olacak kübist sanatın kaynağı olmuştur. Tıpkı Cezanne gibi, nesnelerin biçimlerini bozan, perspektifi reddeden ve nesneyi yalnızca renk ile biçimlendiren bir diğer ressam; Van Gogh’tur. O’nun resimlerinde de renk, sembolik bir güce sahiptir. Resimlerinde renklere yüklediği anlamlar; korku, ölüm, hırs, öfke gibi hislerinin dışavurumudur denilebilir. Fakat görüldüğü gibi henüz figür ve biçimden vazgeçilmemiştir. Üslup ne olursa olsun resimlerin genelinde dış gerçekliğe bağlı kalma ve figüratif anlatım hala etkilidir. Değişen; sanatçıların hızla gelişen yeni ve farklıyı arama çabasıdır. Bu nedendir ki; kısa zaman dilimleri içinde farklı –izm’ler ortaya çıkmıştır.

Doğadan gözlerini ayıran ancak yine de tamamen doğa gerçekliğini reddetmeyen dışavurumcular da resimlerinde konuyu önemsememişlerdir. Dışavurumculuk genel bir eğilim, bir yaşam anlayışı olması itibarıyla bir akım olarak görülmemektedir. Genel olarak sanatçının tamamen kişisel yorumuna önem veren bir anlayış hâkim olduğundan her sanatçıya göre değişen bir dışavurumcu resim vardır denilebilir. Elbette ortak noktaları vardır; “...biçim bozmacı bir tavır taşımaları, rengin özellikle simgesel, duygusal ve dekoratif etkilerinden yararlanmaları; boyanın yoğun dokusallığıyla rengi natüralist bağlamından özgürleştirmeleri; abartılı bir perspektif ve desen anlayışı benimsemeleri gibi...” (Antmen, 2010: 34). Dışavurumcu sanatçıların soyutlama, biçim bozma, geleneksel resimden farklıyı arama gibi

eğilimleri açısından oldukça yenilikçi oldukları söylenebilir ancak yine de doğadan tam bir kopuştan söz edilemez, çünkü ilham aldıkları asıl yer doğadır.

Sanatçılarda üsluplaşma, farklı arayışlar ve bunların akıl merkezli doğası kübizm gibi akımların belirmesini sağlamıştır. Kübizm ve Fütürizm akımlarında zamanın ve mekânın sorgulanması, resme kaynaklık eden nesnenin dış gerçekliğinden uzaklaşıp, eşzamanlı olarak farklı açılardan görünür kılınması nesnenin temsiline yepyeni bir bakış kazandırmıştır. “Zaman denen şey artık, geçmiş, şimdi, gelecek diye üçe bölünen bir süreç değildir. Gelecek, şimdi başlar; geçmiş, şimdi'nin içindedir. Fizikte buna eşanlılık denmiş; kübist bir tabloda bir nesnenin aynı anda birden çok bakış açısından verilmesi de, fizikteki bu eşanlılığın sanattaki karşılığı olarak yorumlanmıştır” (Ashton, 2001: 61). Elbette bu bakış, gelişen teknolojiyle paralel ilerlemiştir. Teknolojik gelişmeler, fotoğraf makinesinin ve kameranın icadı, gerçeği yansıtan temsil anlayışının aşılmasını sağlamıştır ancak modern sanatçı bu kez gerçekliğin nasıl temsil edileceği konusunda sıkıntılar yaşamıştır. Bu sıkıntılı arayış; nesnenin biçimini bozma, nesneyi parçalama, dönüştürme ve hatta nesneyi resimden tamamen çıkarmaya kadar gitmiştir. Gelişen tekniklere rağmen figür resmi yapmanın ya da dış gerçekliğe bağlı kalmanın mümkün olabirliğine dair Picasso; “tam tersine, bana göre, asıl şimdi mümkün bu. En azından, şimdi artık nelerin resim olmadığını biliyoruz” (Yılmaz, 2006: 127) diyerek figürü ya da nesneyi olduğu gibi resmetmenin artık bir önemi kalmadığını kastetmiştir. Cezanne'nin tekniğinden oldukça etkilenen Picasso, biçimleri bozarak tuval yüzeyi üzerinde oldukça etkili ve yeni bir ifade biçimi yaratmış ve buna da kübizm denilmiştir. Daha sonra Braque gibi başka isimlerin de yer aldığı kübizmde temel düşünce; nesnelere taklit edilmesi yerine, biçimlerinin kasıtlı şekilde bozularak yeni bir görme biçimi oluşturmaktır. Bunun için üç boyutlu etkiyi sağlayacak şekilde geleneksel perspektif ve ışık-gölge oyunları bir kenara bırakılmalı, onun yerine çizgiler ve renk tonları kullanılmalıdır.

Kübistler, resimsel yüzeyde üç boyutluluk yanılması yaratmak yerine resim yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulamış; eşzamanlı olarak bir nesneyi bir değil birçok açıdan göstererek bir tür dördüncü boyut kavrayışı getirmiş; 19. Yüzyıldan itibaren temsili gerçeklikten resimsel gerçekliğe uzanan yoldaki adımları hızlandırarak görsel bir devrim yaratmıştır (Antmen, 2010: 46).

Picasso'nun 1907 yılında yaptığı ‘Avignonlu Kızlar’ resmi bu devrimin ilk somut örneğidir denilebilir. Bilindiği gibi Picasso, Afrika, Mısır gibi ülkelerin kültürel ve sembolik nesnelere ve bu nesnelere ardındaki kavramsallığa oldukça ilgi

duymuştur. “Avignonlu Kızlar” resminde de bu etki açıkça görülmektedir. Figürleri parçalara ayırarak, karşıdan duruşlarını ve görmesek bile var olduğunu bildiğimiz, hayal ettiğimiz diğer profillerini aynı anda göstermiştir. Bu sayede nesnenin bütünlüğü korunacak şekilde farklı bakış açılarıyla gösterilmiş olur. Geleneksel resmin benzetim amaçlı her türlü tekniği reddedilerek; sanatsal gerçekliğin, doğa gerçekliğinden tamamen farklı olduğu vurgulanmıştır. Bu konuda Picasso; “(...) ama sanat her zaman sanat olmuş, doğa olmamıştır” (Antmen, 2010: 57) diyerek, doğanın taklit edilmesinin sanatsal açıdan ne kadar anlamsız olduğunu vurgulamıştır.

Kübizmin sanata getirdiği bir diğer önemli yenilik; kolaj’dır. İlk kez atık malzemeler ya da günlük kullanım eşyaları eserin bir ögesi olarak kullanılmış, sanatsal nesne statüsüne yükselmiştir. Sanatsal gerçekliğe, sanat nesnesinin ne olduğu gibi konulara yöneltilmiş oldukça önemli bir sorgulama olan kolaj, ilerde var olacak olan Dada, Pop Art ya da Kavramsal Sanat’ın nesnel uygulamalarına önemli çıkış noktaları olmuştur.

Görsel sanatların merkezi Paris iken İtalya’da bir grup ressam sanatta yeni bir görsel atılım gerçekleştirmek üzere bir araya gelmiştir. Hızı, savaşı, dinamizmi sanatlarının merkezine alan, her türlü akademik kuralı, müzeleri, tarih kitaplarını kapı dışarı eden bu sanatçılar, sanat tarihinde ilk kez kendi sanatlarını kendileri isimlendirmişlerdir. Geleceği ve hızı yücelten bu sanata Fütürizm adını vermişlerdir. Sık sık yayınladıkları yazılarında ve manifestolarında geleneği, taklidi yok sayan, müzelerin, kütüphanelerin yıkımını öğütleyen, sanat eleştirmenlerinin işe yaramazlığını vurgulayan, oldukça saldırgan bir tavır takınmışlardır. Yaşanılan çağın hız, ses, hareket çağı olduğunu hatırlatarak resimlerinde nesnelere hareket halinde gösterebilme çabası içine girmişlerdir. Boccioni’nin; “her şey hareket eder, her şey bir kovalamaca halinde hızla döner. Önümüzdeki figürler bir görünüp bir yok olurlar” (Antmen, 2010: 67). Cümleleri, hız ve devrimin gücünü göstermek üzere yeni bir anlatım dilini uygulamaya çalıştıklarının ifadesidir. ‘Hızın estetiği’ dedikleri bu anlatım şeklinde teknik olarak ortak bir nokta bulamaları da genel olarak kübizmin etkileri görülmektedir. Işığı, sesi ve hareketi aynı anda resim düzlemi üzerinde göstermeyi amaçlayarak tüm bu unsurları üst üste getiren, nesnelere ve figürleri bölen ve yer yer boşluğu kaybederek çalışan fütürist sanatçılar için kübizm tekniği daha yakın görünmektedir. Ayrıca Fütürist sanatçıların bir araya gelerek

gerçekleştirdikleri ilginç ve saldırgan oyunlar savaş yanlısı tavırlarıyla oldukça ilgi ve tepki çekmiştir. Ancak bu Fütürist performansların ileriki yıllarda ortaya çıkacak olan “happening”lerin doğaçlama tavrına öncülük edeceği söylenebilir.

Görüldüğü gibi figür ve doğa yine biçim bozmalara uğramış ve dışsal gerçeklik, resim düzleminden olabildiğince uzaklaştırılmıştır. Figürü ve doğayı resimden çıkarma çabaları sanatı, soyut (nonfigüratif) sanatın doğuşuna kadar götürmüştür. Artık doğadan referans alma ya da tuvalde yer alan her şeyin gerçek dünyadaki “bir şey”e karşılık gelmesi eski ya da geleneksel bulunmuş, yeni ve modern olanın soyut sanat olduğu fikri kabul görmüştür. “Her zaman resimde çok sevdiği konuyu arayan sıradan kişinin giderek yok olacağı ve geriye kendi zayıflıklarına yardımı dokunmayan bir hayaletten başka bir şey kalmayacağını umuyorum sadece” (Klee, 2011: 33) diyen Klee artık resimde konunun yeri olmadığını ve konu arayışının sanatçı için bir zayıflık olduğunu belirtmiştir.

Bu anlayışa göre iki boyutlu bir düzlem olan tuval, her türlü öyküden ve benzetimden uzak, sadece renklerden oluşmalıdır ve sanatçı, dengeyi ve oranı dış gerçeklikte değil, tamamen tuvalde aramalıdır. Böylelikle tuval ve sanatçı arasında tamamen dolaysız, saf sanatsal bir dil gelişmiştir. Soyut sanatın önde gelen isimlerinden olan Klee; “insanı olduğu gibi sunmanın kavramların ötesinde bir belirsizlik olacağını, birebir benzetim yolunun sadece bir çizgi karmaşası olduğunu ve bu nedenle saf ögesel anlatımın imkânsız olacağını belirtmiştir” (Klee, 2011: 51).

Resimlerinden tüm betimlemeleri bilinçli şekilde çıkaran ilk isim Kandinsky’dir. Bu durum O’nun ilk soyut ressam olarak kabul edilmesini sağlamıştır. Kandinsky’den sonra Mondrian ve Maleviç’in çalışmaları daha deneysel ve yalın bir anlatıma doğru kaymıştır. Figürün tuvalde reddedilmesinin ardından resimler çok daha sade, daha az renkli ve çizgisel bir alan haline gelmiştir. Mondrian sanatın yalnızca bireysel duyguların ifadesi yani öznel dünyanın yansıması olmasını eleştirerek daha evrensel bir dilinin olması gerektiğini vurgulamıştır. Anlaşıldığı üzere Mondrian’ın gerçekleştirmeye çalıştığı modern sanat dili, bireysel değil evrenselidir. Maleviç ise Mondrian’dan çok daha sade bir anlatım dili yakalamış ve hatta kendince sanatta gidilebilecek son noktaya kadar gitmiştir. ‘beyaz üstüne siyah kare’ adlı çalışması bunun en açık örneğidir. Modern sanatçıların yapmaya çalıştıkları şey, figürü resimden tamamıyla çıkarmak, sanatı sanatın dışındaki her şeyden kurtarmaktır.

Sanattan her türlü anlatımın dışlanması aslında daha öncesine, primitif sanatlara kadar gitmektedir. Ancak primitif soyutlamada bilinmeyen, bilinir hale getirilmeye çalışılmış, gerçeğe dair çözümler amaç edinilmiştir. Soyut sanatta ise bilinene gönderme yapılmaz, zaten bilinen bir dış gerçeklikten de yola çıkılmaz.

Dış gerçeklikten iç gerçekliğe yönelik zamanla sanatçılar arasında çok daha fazla ilgi çeker hale gelmiştir. “iç gerçeklik, yaratıcılığı dış gerçeklikten daha çok kamçılıyordu –dış gerçeklik yaratıcılığın hızını keserken iç gerçeklik yaratıcılığı yüreklendiriyordu” (Kuspit, 2010: 112). Bu eğilim giderek daha da belirginleşmiş, I. Dünya Savaşı çıkmadan önce savaş karşıtı bir grup sanatçının daha sonra “Dada” olarak adlandırılacak bir sanat akımının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu akım Zürih’te ve New York’ta eşzamanlı olarak ancak birbirinden habersiz şekilde meydana gelmiştir. Ball, Tzara, Arp gibi isimlerin desteğiyle başlayan dada hareketinde sanatçılar, bildirilerinde batıyı ve savaş yanlısı her şeyi eleştirmişlerdir. Sonraki yıllarda Duchamp’ın Dada’ya katılmasıyla sanat tarihinde müthiş bir anlatım dili ortaya çıkmış ve Duchamp’ın çalışmaları bugün bile etkisini kaybetmeyen bir sanatsal düşünceye kaynaklık etmiştir. “Bu düşünce; sehpa yapıları, geleneksel tuval resmine son vermek ve sanatına bilinçli bir rastlantısallık katmak” (Yılmaz, 2006: 104). 1917 yılında R. Mutt imzasıyla ters çevrili bir pisuarı New York’taki bir sergiye göndermesiyle büyük tartışmalar koparmış ve sanatın ne olduğu sorusunu tekrar gündeme getirmiştir Duchamp. Herhangi bir nesnenin kendi kullanım amacı dışına çıkararak, yalnızca sergilendiği mekân değiştirilerek ve yalnızca kendisini seçen sanatçının o nesneye yeni bir değer katmasıyla ortaya çıkan fikir, kavramsal sanatın tohumlarını atmıştır.

Geleneksel sanata göre sanat eseri, yaratıcı bir deha tarafından yapılır, biricik ve eşsizdir. Her yerde kolaylıkla bulunabilen, yüzlerce benzeri olan günlük bir nesneye atfedilmeyecek kadar yüce bir şeydi sanat. Ancak Duchamp’ın ‘ready made’leri bu görüşü tamamen kırmıştır. Aslında 1912 yılında Picasso ve Braque da farklı nesnelere kullanarak kolaj çalışmaları yapmışlardır ancak yine de Duchamp’ın hazır nesnelere kadar cüretkar olmamışlardır. Görüldüğü gibi sanatsal gerçeklik bu kez de nesneye ve ardındaki gerçeğe anlamaya doğru bir yönelim içine girmiştir. Bu durumda esere konu olan nesne ne olursa olsun önemi kalmayacak, sanatçı tarafından o şeye biçilen ‘eser’ değeri nesneyi bir anda diğerlerinden ayıracaktır. Sanatçının edindiği bu

özgürlük ile zenginleşen farklı anlatım biçimleri, Kurt Schwitters'ın "sanatçının tükürdüğü her şey sanattır" (Lynton, 2004: 127) diyeceği noktaya kadar gelmiştir. Dadaistlerin asıl amacı; kendileri de dâhil olmak üzere hiçbir sanatsal akım, -izm yaratmamak, o zamana kadar sanat eseri diye saygı duyulan her şeyin, kendi rastlantısal sanat nesneleriyle karşılaştırılarak sorgulanmasını sağlamak, izleyicilerde iyi veya kötü bir tepki oluşturmaktır. O halde Dadacı bir anlayışa göre herkes sanatçı olabilirdi. Ancak unutulmamalıdır ki; Dadacı sanatçılar tepki yaratma işini bilinçli, maksatlı olarak yapmışlardır. Sanatçının yaratıcı gücü bu noktada ortaya çıkmaktadır; nesnenin ardındaki anlamı yakalayabilmek ve bunu yaparken tesadüflüğü planlayarak hareket etmek.

Örneğin, Arp yırtık kağıt parçalarını rastgele yere atıp onları rastlantısallık yasasıyla uyumlu biçimde düştükleri yere yapıştırıyordu. Man Ray, günlük nesnelere asamblajlar (üç boyutlu kolajlar) oluşturuyordu. Schwitters, ticaret kelimesinin Almancası kommerz'den türettiği merz adı altında sokaktan topladığı çöplerden asamblajlar yapıyordu. Duchamp ise 'hazır nesne'leri ile meşhur oldu (Hodge, 2014: 119).

Elbette sanatçılar bu eylemleri gerçekleştirirken rastlantısallığı yalnızca amaçlarına uygun bir yöntem olarak kullanırlar. Duchamp'ın yolunu açtığı bir diğer önemli fikir; nesnenin bağlamının değişmesidir. O halde o birimin anlamı değiştikçe bağlamı da değişir. Başka bir amaç için üretilen bir nesne –bir vazo ya da bir pisuar- kendi kullanım amacının dışında kullanıldığında başka bir bağlama geçmektedir. Örneğin; Skolastik düşüncenin hâkim olduğu yıllarda ünlü ressamların kiliselerdeki eserleri kendi bağlamlarında 'eser' değil, mensup olduğu dinin simgesel özelliklerini taşıyan siparişlerdir. Ancak o resimler müzede ya da sanat tarihi kitaplarında görüldüğünde kendi bağlamından çıkmış olmaktadır. Dada'cıların da kendilerine nesne olarak seçtikleri şeylerin asıl fonksiyonlarının yok olması gerekmiştir, zira nesnenin işlevi, görüntüsü ya da bozulmuş biçimi değil, kendi üçboyutlu varlığıyla ta kendisi kullanılmıştır. İşte Duchamp ile başlayan bu özgürlük alanı ve bağlam değişikliği sanatçıları eser üretme konusunda sonsuz olanaklara götürmüştür. Sanatçı güneş sisteminden en ufak atom altı parçacıklara kadar mevcut nesnelere dünyasından kendisine bir nesne seçebilir ve o nesneyle kendisi arasında bir bağ kurar. Sonrasında 'kimin nesnesi' olduğu önemli olmayan bir anlatım dili oluşmaktadır. Klee; "bir gülücüğü, ağacın gülücüğünü kullanabilir miyim?" sorusunu sorarken sanatçının sonsuz seçeneklerle dolu bu çeşitlilik dünyasını araştırdığını ve bu dünya içinde kendi yolunu bulduğunu ifade eder (Klee, 2011: 13). "Asıl kafa yorulması gereken

konu, insanın maddi bir çevrede yaşarken madde ötesi bir dünyayı tasavvur etmesi, orda yaşamak istemesi ya da yaşıyormuş gibi hissetmesidir. İster akla yatkın isterse saçma olsun, yaratıcılık denen şey, heyecan uyandıran asıl giz budur işte: maddeden düşünceye sıçramak” (Yılmaz, 2006: 56). Dada’cı sanatçıların bu sıçrama işinde oldukça başarılı oldukları söylenebilir.

I. Dünya Savaşı’nın ardından savaştan henüz dönen ya da çareyi kaçmakta arayan sanatçılar için karmaşık bir ruh hali gelişmiştir. Bu ruh hali içerisinde önceleri edebi bir akım olarak ortaya çıkan Sürrealizm, Freud’un ünlü psikanaliz kuramıyla ortak özellikler taşır. Freud bu kuramda; akıl hastalıklarının, bilinçaltına itilmiş, üstü örtülmüş, bastırılmış birtakım dürtülerinden kaynaklandığı yönünde çalışmalar yapmıştır. Zihnin bölümlerini id, ego, süperego dediği üç bölüme ayırmış, bunları birbirleriyle ilişkilendirerek bilinçaltının derinliklerini anlamaya çalışmıştır. Freud’un kuramının popülerleşmesi, Sürrealistlerin ilgisini çekmiş, kuramı sanatlarında bilinçaltı, hayaller ve rüyaları estetik ya da mantık/bilinç kontrolü olmadan kullanmışlardır. Sürrealistlere göre; yaratıcılık bilinçaltındaki gizemlerde yer alır ve bunu ortaya çıkarmak için mantığın sınırlarından kurtulmak gereklidir. Gerçek bu kez de bilinçaltında aranmıştır. Dış gerçekliğe olan güvensizlik, sanatçıları düşleri ve rüyalarındaki imgeleri ortaya çıkarmaya yönlendirmiştir. Dada’nın bir devamı niteliğindeki sürrealizm’de de içsellik esas öneme sahiptir. Nesneden yola çıkarak ötesindeki, ardındaki anlamı ve gerçeği arama isteği Sürrealizm’de hayali gerçeklikle dış gerçekliğin kaynaşmasıyla mümkün olabilmektedir. Sanat eserindeki düşünce, ister nesneyle ister rüyayla anlatılsın, önemli olan işte bu “anlatım”dır.

II. Dünya savaşından sonra Amerikan sanatı hızlı bir gelişme gösterip, kültür başkenti olma özelliğini Fransa’dan almıştır. Yalnız bu gelişme, estetik bir yön değişiminden ya da Amerikan sanatının daha iyi olmasından ziyade, planlı ve ideolojik bir çabanın sonucudur. İlk dünya savaşı ardından II. Dünya Savaşı’nın başlaması ve savaştan kaçan sanatçıların bir kısmının Amerika’ya gitmesiyle sanatın merkezi el değiştirip Paris’ten New York’a taşınmıştır. Pek çok Avrupalı sanatçı bir daha dönmek üzere ‘fırsatlar şehri’ Amerika’ya yerleşmiştir ve Amerikan sanat ortamı bir değişim sürecine girmiştir. Savaş sonrası Avrupa ekonomik ve siyasi yönlerden altüst olmuştur. Pek çok Avrupa ülkesinde yok olan fabrikalar ve savaş



nedeniyle durma noktasına gelen zirai faaliyetler, yükselen enflasyon, artan pahalılık gibi sorunlar yaşanmış, yaşanan ekonomik çöküş bu ülkelerin toparlanabilmesi için gereken maddi kaynakları da tüketmiştir.

Serge Guilbaut (2009), “New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı” kitabında bu durumu detaylı biçimde açıklamıştır: Almanya’nın 1940 yılında Paris’i işgali dünya basını tarafından büyük bir kültürel çöküş olarak nitelendirilmiştir. Çünkü Paris o güne dek her anlamda özgürlüğün, bireyselliğin, sanatsal zenginliğin simgesi olmuştur. Ancak bu durum kültürel ve sanatsal anlamda bir boşluğun oluşması anlamına gelmiştir ve bu boşluğun hangi ülke ya da kültür tarafından kapanacağı o yıllarda henüz kestirilememiştir. Ancak Avrupa’nın bu düşüşü ve Amerika’nın her anlamda yükselmeye başlaması, kültürel merkez olma konusunda Amerika’ya oldukça büyük bir fırsat vermiştir. Ancak, yeni bir kültürel başkent olmak Amerika için kolay olmamıştır. Yıllardır süregelen kültürel egemenlik, entelektüel ve özgür yaşam tarzı dünyanın zihninde hep Paris’i çağrıştırmıştır. Üstelik Amerikalı sanatçılar dahi eğitim görmek üzere dönem dönem Paris’in yolunu tutmuştur. Amerika’nın öncelikle bu zihinsel tutsaklıktan kurtulması gerekmiştir. Bu nedenle ülkede entelektüel gelişmeleri kaldırabilecek bir sanatsal zemin oluşturmak için girişimlere başlanmıştır. Bu amaçla sanatın merkezi olarak konumlandırılan New York’ta pek çok galeri açılmış, devlet tarafından sanatçılara maddi destek sağlanmış ve sürekli olarak sanatçıların çalışmaları galerilerde sergilenmiştir.

Yükselen Amerika’nın tüm dünyaya kanıtlamaya çalıştığı bir kültürel kimliği vardır. Ülke çapında pek çok yazar ve düşünür bu vatansever çabaya seve seve destek vermiş ve dahi Amerika’nın dünyanın süper gücü olmasını, varlığının doğal bir sonucu, kaderin kaçınılmaz işleyişi olarak görenler olmuştur. Hükümet desteğiyle Amerikan sanatının daha geniş kitlelere yayılması amacıyla yapılan faaliyetler yalnızca sergilerle sınırlı kalmamıştır. Düzenlenen sanatsal etkinliklerin sonrasında sanatçılar ve yapıtlar hakkında konuşacak, yorum yapacak, eleştirecek yani dikkat çekerek kalıcılığı kolaylaştıracak bir de yazar ve eleştirmen grubu gereklidir. Sergilerden sonra üniversitelerde paneller yapılmış, hatta radyo programlarında bu yorumlar dinleyiciyle buluşturulmuştur.

Yalnız çok geçmeden farkına varılan bir gerçek vardır; Amerikalı sanatçılardaki estetik ve yaratıcı kısırlık. Gelecek yıllarda Amerika’nın dünya sanatı için merkezi

konuma geleceği nettir ancak bunun yalnızca coğrafya ile ilgili olmadığını, sanatçılara yeni, heyecan uyandıracak fikirler, parlak ışıklar gerekli olduğunun farkına varılmıştır. Yeni Amerika, canlı, enerjik, özgür, umut dolu bir ülkedir ancak bu durumu yansıtacak bir sanat dünyası olmayışı endişeyle yeni arayışlar içine girilmesine neden olmuştur. Geleneksel toplumcu gerçekçi resimler ya da Kübizm kesinlikle hem anlatım dili açısından hem de politik tavır açısından bu “yeni kan” için yeterli görülmemiştir.

Bu dönemlerde kendini gösteren en önemli sanat akımı, soyut dışavurumculuktur. (Hatta akım, Amerikalı sanatçılar tarafından öyle sahiplenilmiştir ki bazı kaynaklarda ‘Amerikan soyut dışavurumculuğu’ olarak isimlendirilir.) Mark Rothko, Bryon Browne, Barnett Newman, Adolph Gottlieb, Willem de Kooning, Franz Kline, Arshile Gorky gibi isimler en çok öne çıkarılan sanatçılar olmuşlardır. Ancak asıl parlayan yıldız Jackson Pollock olmuştur. Pollock’a atfedilen değer, “kurtarıcı” değildir elbette ancak, geliştirdiği ilginç yöntemler onun gelecek vadeden bir sanatçı olduğunu göstermiştir. Amerika yıllarca bilinen net bir sanatsal üsluba sahip değilken, kısa süre içerisinde hemen hemen tüm sanatçılar soyut dışavurumcu resimler yapmaya başlamıştır.

Ünlü Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg’e göre, “resim yüzeyini bir tür sahneye dönüştüren Amerikalı ressamlar, belli bir nesneyi göstermek yerine belli bir mücadeleyi, eylemi görünür kılmışlar; tuvalle giriştikleri bu mücadelenin sonucu olan imgeler yaratmışlardır” (Antmen, 2010: 148). Nesneyi ve figürü resim düzleminden tamamıyla çıkarmışlardır. Böylece tuvalin iki boyutluluğu gerçeğinden hareketle, resmin en temelde boyalı bir yüzey olduğunu ve bir resimde asıl görülmesi gereken şeyin ne konu, ne üç boyutluluk yanılsaması olmadığını, resmin kendinden başka bir şey düşündürmemesi gerekliliğini kanıtlamışlardır. Bu amaçla her sanatçı kendi yöntemleriyle çalışmıştır. Örneğin; Pollock altı delik kutulardan boya akıtarak ya da tuval bezini yere gerip elindeki malzemeyle resim yüzeyini doldurmayı tercih ederken, Gorky biraz daha anlatımcı bir dil kullanmayı tercih etmiştir. De Kooning çıkış noktası olarak yine de figürden yararlanmış, Kline ve Rothko ise tıpkı Pollock gibi rastlantısal ancak daha sade renkler kullanarak çalışmışlardır. Yöntemleri ne olursa olsun soyut dışavurumcu ressamlardaki ortak nokta, nesnenin, daha doğrusu dış gerçekliğin resimde yer almamasıdır.

Sanatçıların yeni ve ilgi çekici şeyler üretmek ve henüz yeşeren Amerikan sanat piyasasında yer alabilmek için üzerlerinde hissettikleri baskıyı, sanırım en iyi günümüz sanatçısı anlayacaktır. Pollock'un bu piyasada yer edinebilmek için en ilginç yöntemleri kullandığı, başka deyişle yaratım sürecini bilinçli olarak ilginç gösterdiği söylenemez. Zira ünlü bir Amerikan kahramanı olmak onun tercihi değildir ancak Amerika'nın uluslararası bir kültür edinme yolundaki politik tavırdan uzak sanat anlayışı; çarpıcı bir anlatımı olan Pollock ile oldukça uygun düşmüştür.

Resmin üç boyutluluk, derinlik ya da bir hikaye anlatmak gibi zorunlulukları ortadan kalktığına yalnızca resmin kendi kendisinin sağlamasını yaptığı, saf sanatsal bir dil ortaya çıkmıştır. Sanatçıların üzerindeki üretim baskısının yanı sıra halk üzerinde de sanatsal gelişmeleri takip eden bilinçli birer izleyici olmaları yönünde bir baskı olduğu söylenebilir. Ancak baskılar olumlu yönde gelişmeler yaşanmasını sağlamıştır: “1943 yılında Metropolitan Müzesi'nin ziyaretçileri 1942'ye göre yüzde on beş oranında artarak 1.384.207'ye ulaştı. Modern Sanat Müzesi'nin üye sayısı 1940 Nisan'ında 3000'den 6846'ya çıktı, 1940 Temmuzunda 7309'a ulaştı” (Yılmaz, 2006: 109). Giderek sokaklardaki reklam panoları, duvarlardaki afişler, dergi ilanları aracılığıyla Amerikan olan her şeyin satın alınması gerekliliği üzerine gizli baskılar devam etmiştir. Bu gizli mesajların tekrarlarıyla, Amerikan malı satın almak adeta milliyetçi bir davranış, bir vatandaş sorumluluğu haline gelmiştir. Amerika zaman içinde bu manipülasyonlarla bir izleyici kitle oluşturmayı başarmıştır.

New York'ta giderek artan galerilerin adeta sanatsal “ürün” satan birer mağaza haline geldiği söylenebilir. Sanatsal ya da değil, sonuçta satışı yapılan şey bir “Amerikan Malı”dır. Halk üzerindeki gizli baskılar sonucu artık sanata para harcanmaya başlamıştır, üstelik orta sınıf dahi zorlanmadan alışveriş yapabilmektedir. Böylelikle kitle için ilk zamanlar anlamsız olan sanatsal çalışmalar, basın sayesinde tanıtılmış ve üzerine dikkat çekilmiştir, böylelikle Amerika'nın planladığı sanat ortamı belirginleşmeye başlamıştır.

1960'larda yani kapitalizmin yükseldiği yıllarda tüm bu gelişmeler, yerini oldukça zengin anlatım biçimlerine bırakmıştır. Kapitalizmle birlikte üretim biçimlerindeki değişimler günlük hayatın ve insanların yaşam biçimlerinde de değişimlere yol açmıştır. Bunun yanı sıra teknolojik gelişmeler görüntü üreten araçların çoğalmasını sağlamış, gerçeğe ve görüntü üretimine dair geleneksel yöntemler değişime

uğramıştır. Modern sanatların, kendine sanattan anlayan seçkin bir sınıf yaratması, bu güvenli ortam içinde sanatsal bir piyasa oluşturulması, ancak bu öncü sanatın değişen yaşam biçimlerine uzak olması ve toplumsal değişimlere cevap verememesi gibi sorunlarla avangard sanatların sonuna gelindiğinin işaretleri görülmeye başlanmıştır.

### **2.3.2 Modern Sanatın Dönüşen Değerleri ve Postmodern Sanatsal Yönelimler**

1960'lı yıllar sosyal, kültürel, sanatsal, pek çok değişimin öncü isimleriyle doludur. Modernizmin aşılamayan krizleri yeni açılımları, yeni arayışları gerekli kılmıştır ve insanlığı ilgilendiren pek çok alanda bu açılımların yaşanmaya başladığı görülmektedir. Modernizmin aşılamayan bu krizleri birikmiş ve postmodern bir kimlikle gün yüzüne çıkmıştır. Bu değişimlerden birisi de sanatta gerçekleşmiştir. Bilindiği gibi modernistlerin hemen her alanda benzer düzenlemeleri yapması sanattaki yansımaları avangard sanatlarda bulmuştur. Avangard kelime anlamıyla “akıncı, öncü güç, devriye kolu ya da seferdeki bir ordunun cephe hattı”dır (Bauman, 2013: 140). Tanımdan da anlaşılacağı gibi modernistlerin temel hedefi sanat da dâhil olmak üzere her alanda, daha iyi bir geleceğe doğru gitmek ve bu konuda “diğerleri”ne yardım etmektir (Çünkü modernizmdeki ilerici tarih anlayışına göre gelecek hep geçmişten daha iyidir ve olacaktır. Bu yapı itibari ile geçmişte kalan kötü ve eskidir). Sanatsal açıdan bu ‘diğerleri’ entelektüel olmayan, sanattan anlamayan bir kitleyi işaret etmektedir. Bauman’a göre; “Avrupalı entelektüel sınıfların en ileri kesimleri kitleleri kültürden dışlamak için muntazam bir çaba harcıyorlardı. Sanki modern sanatın temel işlevi halkı iki sınıfa bölmektir: [sanatı] anlayabilenler ve anlayamayanlar” (Bauman, 2013: 146). Sanatın anlaşılması, başka bir deyişle modern sanatın popüler söylemiyle; sanatın yalnızca sanat için yapılması entelektüel sınıfın başarılı olduğunu göstermektedir. Ancak üstanlatıların sonunun geldiğinin ilan edilmesi, bir üst anlatı olarak kabul edilebilecek yüksek sanatın da sonuna geldiği anlamına gelmektedir. Modern sanat akımlarında sürekli olarak tek gerçeğe ulaşmak ve kendinden sonra gelecek olanlara yön göstermek ve öncülük etmek arzusuyla görüş birliklerine varılmış ancak zamanla avangard sanat, izleyicisini fazlaca şaşırtmaya ve kendi sınırlarını aşmaya başlamıştır. Avangard sanatın kendi içinde yaşadığı bu tükeniş, onu bir sona götürmüştür. Featherstone’a göre “müze ve akademide kurumsallaşmasından ötürü reddedilen “tükenmiş” yüksek

modernizmin ötesine geçen bir hareketi anlatmak üzere kullanıldığı 1960'lı yıllarda New York'ta popülerlik" kazanan postmodernizm ile birlikte postmodern sanattan da söz edilmeye başlanmıştır (Featherstone, 2005: 28). Anlaşılacağı üzere postmodern sanatta artık avangard bir tutumdan bahsedilememektedir. Çünkü postmodernizm yapısı gereği öncü ya da seçkin değildir ve olmak gibi bir amaç taşımamaktadır. Ayrıca geleceğe dair öngörüler yaratma ve geçmişe zorunlu saygı duyma endişesi de yoktur. Modernizmin birikimli zamansallığının yerini postmodernizmde eşzamanlılığın alması, geçmişin bugünle birlikte var olabileceğini göstermektedir. Artık geçmişteki her türlü tarz bugün yeniden kendine bir yer bulabilmektedir. "Postmodern sanatın durmadan dile getirilen eklektisizmi, her taraftan ama özellikle geçmişten toplanan parçaların, genellikle parodi ve ucuz edebiyat biçiminde keyfi bir şekilde yeniden üretilmesidir" (Zerzan, 2000: 203). Bu noktada modernizm gibi postmodernizm ile ilişkilendirilen bazı özelliklerden söz etmek gerekir. Postmodernizmle ilişkilendirilen özellikler; "sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırın silinişi; yüksek kültür ve kitle kültürü/popüler kültür arasındaki hiyerarşik ayrımın çöküşü; eklektizmi ve kodların harmanlanmasını destekleyen bir üslup melezliği; parodi, pastiş, ironi, oyunculuk ve kültürün yüzeysel "derinliksizliğinin selamlanışı; sanat üreticisinin özgünlüğünün/dehasının gözden düşüşü ve sanatın ancak yinelenmeden ibaret olabileceği varsayımı"dır (Featherstone, 2005: 28-29).

Kısaca bahsetmek gerekirse; parodi, "...ele aldığı yapıtın, zayıf yanlarını ortaya koymak, saldırıda bulunmak, onu gülünç duruma düşürmek, basit bir yapıya yüce bir tarzı uygulamak ya da tam tersine ciddi bir yapıtın gülünç taklidini yapmak" olarak tanımlanabilir. (Yamaner, 2007: 32). Pastiş ise sürekli geçmişte kalanlara öykünme ve taklittir. Postmodernizmde var olabilecek tüm tarzlar hali hazırda mevcuttur ve artık yeni bir tarz yaratmak olanaksızdır. Bu sebeple pastiş; alıntı, atıf, taklit gibi yöntemlerle kendini var edebilmektedir. Jameson 1982 yılında Whitney Müzesi'nde yapmış olduğu bir konuşmada parodinin modernizmde kaldığını, postmodernizmde ise farklılık ve çoğulculuğun kaçınılmaz olduğunu, bunların birer zenginlik olarak kabul edildiğini ve artık parodinin yerine pastişin geçtiğini belirtmiştir. Ayrıca pastiş, parodideki alaycılığın olmadığı, geçmişe ait olanın şimdiyle birleşerek, bir biçimin diğer biçimleri taklit etmesi olarak tanımlamıştır (Jameson, 1982).

Çoğulculuk; postmodern sanatın çoğulcu yapısıdır. Hiçbir akım ya da üslup bir diğerinden daha önemli değildir ve pek çok üslup aynı anda işleyebilir. Bu durumu Heller ve Feher (1993), “ne olsa gider” diyerek özetlemişlerdir.

Melezlik; eski-yeni tüm üslupların, tüm akımların aynı anda kullanılabilir ve disiplinler arası bir geçişle her sanat türünün birbiri içinde kaynaştırılabilir olmasıdır. Modern sanatın tüm seçkinliğine rağmen postmodern sanatın sanat karşıtı tavrı, bilinen estetik ölçütleri ve tutumları yadsımış, sanatı ticareti üretim-tüketim, teknoloji gibi alanlara yakınlaşarak çok daha farklı bir bakış açısı geliştirmiştir. Modern sanatçılar eserlerini çeşitli sınıflara ayırarak her disiplinin kendi sınırları içinde kalmasını zorunlu kılarken postmodern yapıtlar disiplinler arası bir yapıdadır. Bu açıdan Bauman (2013), postmodern sanatların sahip olduğu özgürlüğü modern sanatların ancak hayal edebileceklerini belirtmiştir. Çünkü böyle bir özgürlük sanatçıya nesne ve malzeme olabilecek ‘varlık’ların ve de anlam yaratma ve ifade biçimlerinin neredeyse sınırsızlığı anlamına gelmektedir. Ancak kültür ve sanat arasındaki ayrımın ortadan kalkmasıyla “yaratıcı” sanatçının da ölümü gündeme gelmiştir. Sanat hayata yakınlaşarak, aynı zamanda tüketime, metalaşmaya, yani piyasaya da yakınlaşmış olmaktadır. Genel bir karşılaştırmayla; “Modernist ciddiyet, sofuluk ve bireysellik değerlerine karşı postmodern sanat yeni bir lakaytlık, yeni bir oyunculluk ve yeni bir eklektisizm sergiler. Tarihsel avangardın karakteristiği olan sosyopolitik eleştiri öğelerinin (Burger, 1984) ve radikal ölçüde yeni sanat biçimlerine duyulan arzunun yerine pastiş, alıntı ve geçmiş biçimlerle oynama, ahlakı hor görme, ticarilik ve kimi örneklerde dobra bir nihilizm geçer” (Best ve Kellner, 2011: 26).

Modern sanatın, başka bir deyişle yüksek sanatın sonuna gelindiği iddiaları, sanatın esas anlamını yitirdiği ve sıradanlığa dönüştüğü şeklinde tanımlanabilir. “Yüksek sanat mutlu azınlığa hitap ediyor olabilir, mutsuz çoğunluğa seslenmez. Yüksek sanat onların günlük yaşamlarında karşılaştıkları insanları, yerleri ve şeyleri anlamalarına yardım edemeyecek kadar çapraşıktır. Ortak bir temastan yoksun olduğu için en insani görünen şeylerden yoksun gibidir” (Kuspit, 2010: 18). Kuspit’in bu tespiti modernizmin yüksek sanatının yalnızca bu sanatı anlayabilen ve bundan keyif alan azınlık için anlamlı olduğunu, yani yaşamdan kopukluğunu vurgulamaktadır. Yüksek sanatın izleyicisi eğitilmiş ve hatta uzmandır. Zira yeterli

sanatsal bilgiye sahip olmayan bir izleyici topluluğu için yeterince anlaşılabilir olan yüksek sanat, kültürel bir ayrımı gerekli kılmıştır. Bunun aksine postmodern sanat ise çoğunluğa da hitap eder ve günlük hayat kadar sıradandır.

Her sanatsal akımda, eğilimde toplumsal ve zamansal şartlar kitlelerin sanata bakışını etkilemiştir ve elbette bu şartları oluşturanlar da yine kitlelerdir. Sanat tarihindeki bu tersinir tepkime belli sanat akımlarının, içinde buldukları koşullar ve özellikle tarihsel koşullar göz önünde bulundurularak incelenmesini gerektirmektedir. Zamana ve mekâna göre şekillenebilen sanat akımlarında bu etkilenme bazen zorunlu bir hal alabilmektedir. Örneğin; kapitalizmin yükseldiği yıllarda tüketimin yüceltilmesi, pop sanatının gelişimini adeta zorunlu kılmıştır. Böylesi bir tüketim çağında artık soyut ekspresyonizmden bahsetmek, içerikten biçime yani metaya yüklenen anlamın gücünü görmezden gelmek anlamı taşımaktadır. Best ve Kellner'a (1997) göre; postmodernizm, kültürellikle, özellikle de görsel sanatlarla açıkça bağlantılıdır. Çünkü medyada ve tüketim kültüründe imaj, düşünce ve davranış üreten önemli bir kuvvettir. Günlük hayatın kültürüyle ilişkili olan postmodernizm ile yüksek sanattaki soyutlamadan feragat edilmiş ve temsilde popüler ve tarihi referanslar geri dönmüştür. Postmodern dönüş, başlarda mimari pratikler ve edebi söylemler olarak gelişmiş olsa da Andy Warhol ve pop sanatla güzel sanatlarda da belirginleşmiştir. Baskın eğilim olarak görsel sanatların biçimciliğindeki modern vurgu, estetik saflık ve geleneğin yadsınması tersine dönmüştür.

Benjamin (1992), eski zamanlarda büyü aracı olarak sanata yüklenen anlamın zamanla değişerek gerçek değerine ulaştığını ancak bugün artık sanat yapıtının sergilenme değerine odaklanılarak anlamının ve işlevinin tamamen değiştiğini ve bununla sanatın mutlak ağırlık noktasını dönüştürdüğünü belirtmiştir. 1960'larda başlayan bu dönüşümün ilk örneklerinden birisi pop sanat'tır. Pop sanat, soyut ekspresyonizmin tamamen kişisel ruh durumlarının yansıması olan ve "yüksek kültür"ü öven tavrının aksine, sanat ve reklamı başka bir deyişle yüksek kültür ve kitle kültürünü bir araya getiren ve tamamen nesnel bir oluşuma dayanan bir anlatım dili geliştirmiştir. Modern sanatlarda figürsüzlüğe, saf sanatsal dile ve pentüre ağırlık verilirken, postmodern sanatlarda figür, anlatımcılık ve içerik geri dönmüştür. Modern sanatların genelinde "deneycilik, yenilik, bireysellik, ilerleme, saflık, orijinallik" (Glenn, 2010: 59) gibi kendine özgü kavramlar olduğu gibi,

popüler kültür ürünlerinin modernizmin yüksek sanatının üzerine yükselişiyse postmodern sanatın da kendine özgü temsil biçimleri gelişmiştir. Pop sanatın, gerek sanat dünyasına getirdiği yeni bakış açısıyla gerekse sansasyonel kişiliğiyle adından en çok söz ettiren ismi Andy Warhol'dur. Warhol özellikle popüler reklam nesnelerini (Coca Cola, Campbell çorba kutusu vb.) kullanarak yarattığı çalışmaları oldukça ilgi çekmiştir. Sanatını bir fabrikaya benzeterek "The Factory" adını verdiği atölyesinde çalışan Warhol, özellikle popüler imajları kullanmıştır. Mona Lisa, Marilyn Monroe, Liz Taylor gibi çok bilinen yüzleri defalarca çoğaltarak, sanatsal nesnesini iç dünyasından değil nesnelere seçmiş ve tamamen imajlardan aldığı ilhamla üretimler yapmıştır. Bir kelimenin sürekli tekrarlanarak anlamını yitirmesi gibi popüler bir görüntünün tekrarlanarak mevcut imajından sıyrılacağına ve sahip olduğu anlamın değişerek sıradanlaşacağına tamamen başka bir anlam ifade edeceğine inanmıştır. Bu imajları çoğaltırken onları yüceltmekten çok küçültmüştür. Çünkü asıl amacı onları insanlar için gerçekten görünür kılmaktır. "Warhol bize, içerisinde yaşamaktan göremediğimiz kültürel şeyleri ve onların rollerini ezberletir" (Şahiner, 2013: 25).

Aslında 1917'de Duchamp "Pisuar"ı sanat eseri ilan ederek sanat nesnesinin ve sanatsal temsilin değişebileceğini göstermiştir. O da sanatı ulaşılmaz kılan değerleri kırarak her nesnenin sanat nesnesi olabileceğini, böylelikle bunu düşünebilen herkesin de sanatçı olabileceğini vurgulamıştır. Ancak Warhol, hazır nesne seçimlerini bilinen, popüler imajlardan yana yaparak sanatın kavramsallığından çok popülerliğinin altını çizmiştir. Yinede sanatsal nesnelere sergilendiği mekân konusunda kavramsal sanatla yakından ilişki içindedir. Aslında yalnızca bir çorba kutusu olan nesne sanatsal bir niyetle sergilendiğinde sanat nesnesi olmuştur. Bu durum kavramsal sanatla mantıksal olarak aynı temelde olduklarını göstermektedir. Üstelik sanat dışı bir nesnenin sanat nesnesine dönüşme süreci, sanatçının ifade gücü ya da tercihleri ile ilgili olduğu kadar izleyicinin inandırılma gücüyle de yakından ilgilidir.

İzleyici, sanatçının herhangi bir nesneye anlam atfedip onu diğer tüm nesnelere farklı kılarak muhteşem bir nesne gibi sunması konusunda ikna olursa, sonrasında bu referansla sanatçının diğer yapıtlarına şüphe duymadan yaklaşabilir. Önemli olan sanatçının o nesneyi seçmiş ve ona felsefi ya da edebi metinler yüklemiş olmasıdır.



Ve elbette bu nesnelere sergilemek için bir mekân gereklidir. Bu mekân kimi zaman bir galeri olabileceği gibi kimi zaman da bir sokak, bir beden, gelişen teknolojiyle bir ağ bağlantısı ya da yeryüzünün ta kendisi olabilmektedir. Bu noktada sanatçının işinin hem zor hem kolay olduğu söylenebilir. Nesne seçimi konusunda olabildiğince özgür olması postmodern sanatçıya teknik ya da mekân açısından kolaylıklar sağlasa da, inandırıcılık ve samimiyet noktasında zorlu bir rekabet içine girmesine neden olmaktadır. Günümüzde çıplak bedenlere, renkli balonlara, fil dışkısına, formaldehit içinde sergilenen ölü hayvanlara kadar pek çok şeyin sanat eseri olarak kabul edilmesi, bienallerde ve büyük müzelerde sergilenmesi pek çok sanatçının inandırıcılık konusunda oldukça başarılı olduğunu göstermektedir. Sergilendikleri mekân değiştirilip geldikleri yere döndüklerinde ya da çöp yığını içinde görüldüklerinde sanat nesnesi olma özelliklerini kaybedecek olan bu nesnelere sanatsal yönden kabulünün, sanatçının dâhiyane hayal gücüne mi, sergilendikleri mekâna mı yoksa zaten sanat eseri görmek için hazır halde o mekâna giden izleyiciye mi bağlı olduğu hala tartışılan bir meseledir.

Temelini Duchamp'tan alıp Warhol ile devam eden, “şey”lerin sanat nesnesine dönüşümü 1960'lardan günümüze kadar kavramsal sanatçılarla devam etmiştir. Örneğin;

Robert Rauschenberg'in ressam Williem De Kooning'in bir desenini alıp 40 adet silgi tüketerek sildiği “Silinmiş De Kooning deseni” (1953) ya da Paris'teki Iris Clert galerisi'ndeki bir sergiye, “bu telgraf Iris Clert'in portresidir, ben öyle diyorsam öyledir” mesajıyla gönderdiği telgrafla katılması, Fransız sanatçı Yves Klein'in boşluğu elle tutulur hale getirmek adına Iris Clert galerisi'ndeki sergisinde boş galerinin kendisini sergilemesi, 1960'ta Yeni Gerçekçi sanatçı Arman'ın aynı galeriyi atıklarla doldurması, Hollandalı sanatçı Stanley Brouwn'un Amsterdam'daki tüm ayakkabı mağazalarının vitrinlerini kendi yapıtının parçaları sayması, 1961'de İtalyan sanatçı Piero Manzoni'nin (1933-63) kendi nefesi, kendi dışkısıyla yaptığı “Sanatçı Soluğu” (1960) ve “Sanatçı Boku” (1961) gibi örnekler, elbette ki kavramsal bir eğilim içinde ele alınması gereken yapıtlardır (Antmen, 2010: 194-95).

Yeni bir nesne üretmektense var olan bir nesneyi kullanıp bağlamını değiştirerek yapılan her çalışma elbette iyi olarak kabul edilmemiştir. Kavramsal sanatın iyi örnekleri olarak kabul gören çalışmalarda genellikle fikir iyidir ve malzeme bu iyi fikri en iyi anlatabilecek şekilde seçilmiştir. Böylelikle sanatçının fikri bizzat sanat eserinin kendisi haline gelmiş olmaktadır.

Kavramsal sanat tek yönlü bir sanat hareketi olarak düşünölmeyecek kadar geniş bir alana sahiptir. Süreç sanatı, performans sanatı, happeningler, arazi sanatı, beden sanatı gibi sanatsal ifadeler, kavramsal sanatın çatısı altında değerlendirilebilir. Bu çatı altında incelenebilecek sanatçılardan biri Joseph Beuys'dur. Beuys, çalışmalarında hayat ve sanat arasındaki sınırları kaldırmış, nesnelere, yaşamın izini ifade ettikleri için yalnızca nesne olarak bile birer sistem oluşturduklarını ifade etmiştir. "Bu bağlamda Beuys, sanatın yaşamın ta kendisi olduğunu ısrarla vurgularken, nesnelere kurduğu ilişkiyi de yeniden tanımlar. Nesnelere, salt yaşamsallık barındırdıkları için keyfi olarak konumlandırıldıklarında dahi, anlamsal bir dizge oluştururular sanatçıya göre" (Şahiner, 2013: 139). Çalışmaları incelendiğinde söylemlerinin bariz örneklerini oluşturdukları görölmektedir. Örneğin; bir minibüsten çıkmaktaymış gibi görünen 20 kızak, kızaklara bağlı fenerler ve keçeden oluşan yerleştirme çalışması "Sürü" deki nesnelere yan yana gelerek adeta kendi yaşanmışlıklarının bir kanıtı gibi sergilenmektedirler. Beuys hayatının bir döneminde uçak kazası geçirmiş ve bu kazadan ölmek üzereyken kurtulmuştur. Kendisini kurtaranlar onu keçeye sarmış ve bir köpek sürüsü tarafından çekilen bir kızakla o alandan çıkarmışlardır.



Şekil 1. Joseph Beuys, *The Pack*, 1969

Beuys'un çalışmaları performans sanatı, süreç sanatı ya da fluxus gibi akımların örnekleri olarak gösterilebilmektedir. Tüm kavramsal sanatlar az çok birbirleriyle

ilişkilidir. Örneğin; fluxus, gösteriler, yerleştirmeler, filmler gibi çok çeşitli disiplinleri barındırırken, süreç sanatının ya da beden sanatının da benzer eğilimler içinde olduğu görülmektedir. John Cage'in rastgele oluşturduğu ses düzenlemeleri, Beuys'un performansları ya da yerleştirmeleri, Nam June Paik'in video çalışmaları, Yoko Ono'nun beden gösterileri, sanatçıların kullandıkları malzeme açısından farklılıkları olsa da sanatsal tavırlarının benzer olduğunu göstermektedir.

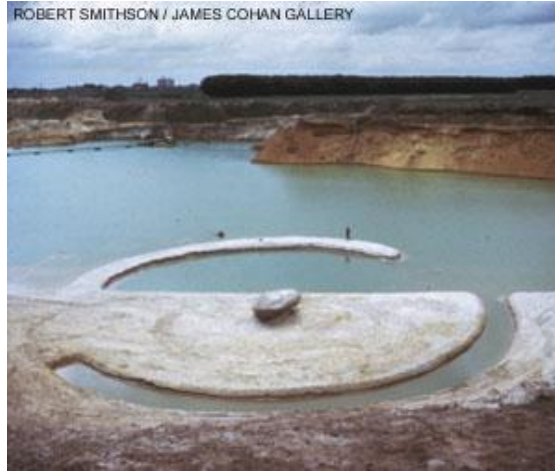
Zaman içinde bu sanatsal gelişmelerden bazıları farklı ülkelerde farklı isimler almıştır. Örneğin, İtalya'da ortaya çıkan "Arte Povera", sanat nesnesinin oluşumu sürecinde malzeme, tavır, teknik, mekân gibi niteliklerin özgür kılınması ve çalışmaların geçici olması gibi ortak özellikler taşıyan bir akımdır. Arte Povera sanatçıları, sanatçının birer kâşif olduğunu, doğadaki her türlü malzemeyi kendi sanat diliyle yeniden keşfettiklerini, yani sanatın bitmeyen bir keşif süreci olduğunu vurgulamışlardır. En bilinen örneklerinden birisi Jannis Kounellis tarafından gerçekleştirilen isimsiz bir yerleştirmedir. 12 tane atın Roma'da yer alan bir sanat galerisine götürülüp doğal ortamlarındaymış gibi yerleştirilmeleriyle oluşturulan çalışma, sanatın metalaşmasına bir tepki niteliği taşımaktadır. Temelde hazır nesne kullanılarak üretim yapılan kavramsal sanatta bu kez canlı hayvanlar kullanılmış, atlar hazır nesne olarak sergilenmiştir.



Şekil 2. Jannis Kounellis, *Untitled*, 1969

1960'larda Amerika'da görülen arazi sanatı, sanat eserlerinin müze, galeri gibi kapalı ve sınırlı mekanların sanatın özgürlüğünü kısıtladığı gerekçesiyle sanatın tüm bunlardan kurtulması gerektiğini önermektedir. Tamamen açık mekanlarda doğal yapısı bozulmamış malzemeler kullanılarak oluşturulan çalışmalar herhangi bir mekanda sergilenmeyip geçicidirler. Sanatçı kullanılan malzemenin doğasına değil yalnızca kompozisyonuna müdahale edebilmektedir. Kalıcı olan tek yanı ise çalışma

sonunda kaydedilen fotoğraflardır. Sanatçının doğada bıraktığı iz olarak ta düşünülebilen arazi sanatının en bilinen örneklerini Robert Smithson, Richard Long, Richard Serra gibi isimler oluşturmaktadır. Yalnız sanatçıların sanat eserlerinin, alışverişi yapılan birer metaya dönüşmesini eleştiren ortak duruşlarının aksine, bu kez çalışmalarının fotoğrafları metaya dönüşmüştür. Ancak her ne olursa olsun sonuçta büyük galerilere ya da müzelere gitmek, eserleri yakından görmek, hatta onlara sahip olmak gibi arzuların sorgulanması ve yaşamın sanata neredeyse fark kalmayacak şekilde yaklaşması mümkün hale gelmiştir.



Şekil 3. Robert Smithson, *Broken Circle*, 1971

Sanat nesnesinin makro seviyede sınırsız doğada ve evrende arayan arazi sanatçıları gibi bu kez de kendi mikro evrenlerinde yani bedenlerinde arayan sanatçılar “beden sanatı” ya da “performans sanatı” gibi akımlarla anılmaya başlamıştır. 1960’larda başlayan ve örnekleri günümüzde de görülmeye devam eden bu akım, sanatsal bir mekânda izleyicinin gözleri önünde gerçekleştirilip bazen izleyicinin katılımıyla bazen bizzat sanatçının kendi bedeniyle sergilenen, malzeme olarak tamamen bedeni kullanan bir gösteri türüdür. Ancak performanslar, tiyatrodan farklı bir tür olarak ayrılmalıdır, çünkü eylemler tamamen doğaçlama biçimde gelişmektedir. Kronolojik olarak insanların sanatsal üretimde buldukları ilk günden günümüze kadar geçen sürede “beden” her zaman sanatçılar için önemli yere sahiptir.

Mağara resimlerinde, yunan sanatında, dini ağırlıklı akımlarda, modern sanatlarda, postmodern sanatlarda ve günümüzde en çok kullanılan ve üzerine en çok anlam yüklenen nesne olmuştur. Beden kimi zaman ilahi bir varlık kimi zaman ideal bir güzellik aracı, kimi zaman yalnızca bir soyutlama olarak betimlenmiş, ancak

hepsinde amaç bedenın sergilenmesi değil, asıl niyete araç olarak kullanılması olmuştur. Beden sanatının farkı ise diğer tüm akımlarda toplumsal ve kültürel nedenlerle şekillenen bedenın özgür ifade edilemeyişi, beden sanatında ise her şeyden sıyrılan bedenın net bir doğallık içinde sunulmuş olmasıdır. Beden sanatında amaç bedeni sergilemek değil, izleyicilere gerçek deneyimler yaşatmak, anlatılmak istenenin dolaysız aktarımını sağlamaktır. Bu eylemlerin somut şekilde sonlanmış olması önemli değildir. Aslı önemli olan bu eylemlerin hayatın herhangi bir anından alınmış kesitler olmasıdır.

Bu anlatım biçimiyle çalışan pek çok sanatçının çalışmalarında oldukça rahatsız edici görüntüler yar almıştır. Çünkü hayat içinde de pek çok kez rahatsız edici görüntüler ve anlarla karşılaşmaktadır. Beden sanatının hayatın yaşayan bir kesiti olduğu düşünüldüğünde bu rahatsız edici görüntülerin sanata yansıtılması şaşırtıcı olmamaktadır. En bilinen örnekleri; Marina Abramoviç, Hermann Nitsch, Chris Burden, Stelarc, Carolee Schneemann, Gina Pane, Orlan gibi isimlerin gerçekleştirdiği eylemlerdir.



Şekil 4. Marina Abramoviç, *Art Must Be Beautiful*, 1975

Abramoviç'ın 1975 yılında gerçekleştirdiği eylemi, kendi bedenine fiziksel olarak acı verdiği çalışmalarından birisidir. Yukarıdaki çalışmasında iki eline aldığı fırçalarla hızlı biçimde saçlarını tararken bir yandan “sanat güzel olmalı sanatçı güzel olmalı” diyerek haykırmaktadır. Bir saat sonra saçlarına ve kendine zarar vererek eylemini sonlandırmıştır. Bu şekilde acıdan sürekli kaçan insanlara kendi acı çeken bedeniyile acıyı hatırlatmaktadır. Ayrıca sanat hayatı boyunca cinselliği, aşkı,

özgürlüğü, varoluşu, savaşı, acı konusunda fiziksel sınırlarını sorgulayan pek çok eylem gerçekleştirmiştir.

Abramoviç gibi sanatsal çalışmalarında acı sınırlarını zorlayan bir diğer isim Orlan'dır.



Şekil 5. Orlan, *Surgery*, 1991

Orlan, estetik ameliyatlar dizisiyle ve geçirdiği her ameliyatı bir eyleme dönüştürmesiyle oldukça ilgi çekmiştir. İlgi çeken kısmı elbette ameliyatları değil, ameliyatlarını uyuşturucu kullanmadan ve izleyici önünde gerçekleştirmiş olmasıdır. Bir yandan ameliyatı gerçekleştirirken bir yandan eylemlerinin alt metnini okumuştur. İzleyici için oldukça sıra dışı ve hatta dehşet verici bu eylemlerle Orlan, kadın bedeninin cinsel obje olarak görülmesini eleştirmiş, güzellik kavramını sorgulamıştır. Rose'a (1993) göre, Antik Yunan sanatçısı Zeuxis ideal kadını yaratmak için farklı kadınların en iyi parçalarını seçmişti. Orlan da tıpkı Zeuxis gibi Rönesans ve sonrasındaki ideal kadın güzelliğinin bilinen temsillerini seçmiştir. Her operasyonu belirli bir özelliğini değiştirmek için dizayn edilmiştir. Diana'ya atfedilen ünlü heykelin burnu, Boucher'in Europa'sının dudakları, Leonardo'nun Mona Lisa'sının alını, Botticelli'nin Venüs'ünün çenesi ve Gerome'nin Psyche'sinin gözleri, Orlan'ın dönüşümüne kılavuzluk etmiştir.

Resmi tuvalden çıkarıp aracısız şekilde bizzat kendi bedeniyle göstermeyi amaçlayan diğer isim Stelarc'tır. Stelarc çalışmalarında genellikle insanların şiddete ve başka insanların acılarına karşı duyarsızlaşmasını eleştirmiş, kendi fiziksel acısını izleyiciyle paylaşarak onlarda yarattığı şaşkınlık ve dehşetle dikkatlerini çekebilmiştir.



Şekil 6. Stelarc, *Suspension*, 1978

Bu örneklerin dışında, Burden'in kendisini bir arabaya çiviletmesi, Schneemann'ın cinsel organına yerleştirdiği kâğıt ruloları yavaş yavaş çıkarıp üzerinde yazanları okuması gibi örnekler kavramsal sanatın gelebileceği uç noktaları göstermektedir. Hepsinde ortak yön, dikkat çekmek istedikleri konuları kendi bedenleri aracılığıyla izleyicinin iğrenme, dehşete kapılma, şaşkınlık, ürperti gibi dürtülerini harekete geçirerek ortaya koymaktır. Genellikle fiziksel acı eşliğinde gelişen süreç ve yarattıkları etki, izleyicinin kolay kolay unutamayacağı birer deneyim haline gelmiştir.

Tüm bu eylemlerin yalnızca sanatsal bir mekânda, belli bir izleyici topluluğunun önünde –ki şaşırıp etkileneceğini bilerek bu mekâna gelen izleyici- önünde gerçekleşmiş olması ve elbette sanatçıların eylemlerden önce ya da sonra yaptıkları açıklamalar sayesinde insanlara sanatsal iş/çalışma olarak gelmesinde önemli etkenlerdir. Sokak ortasında ya da herhangi bir kamusal alanda asla normal olarak karşılanamayacak olan bu eylemler, sanatsal ortamda bir sanatçı tarafından sergilendiği için anlamlı gelebilmektedir. Bu noktada izleyicinin konumu oldukça önemlidir. Çünkü artık sanatçı eylemi gerçekleştirir ve izleyici ortaya çıkan görüntüyle baş başa kalır. Bauman, “eserin inşa edildiği kurallar sadece *ex post facto* (olay olduktan sonra) bulunabilir (tabi eğer bulunabilecekse); yaratma faaliyetinin sonunda ve de okuma incelemenin sonunda” derken sanatsal çalışmanın,

gerçekleştiği mekanla ve çalışma sonunda izleyici görüşleriyle oluştuğunu ifade etmiştir (Bauman, 2013: 156). Bu durum çalışmanın yalnızca içinde olduğu zaman ve mekânla anlam kazanması yeni esere atfedilen değer için geçerli olmaması anlamına gelmektedir.

Ancak postmodern sanatta sanatçı ya da izleyici tarafından yaratılan anlamlar, son ve kesin anlamlar değildir, her defasında yeniden ve yeniden anlam yaratılabilir. Jamroziak'ın (1994) belirttiği gibi; sanatçı bir yaratıcıdan ziyade bir icracıdır. Böyle bir durum, süreci başlatır ancak süreç somut olarak sonlanan bir noktaya varmaz ve zaten bunu hedeflemez. Yani anlam açık uçludur (Akt: Bauman, 2013: 159). Sanatçı, çalışması için gerekli tüm süreçleri planlamış ve sonrasında bu planları gerçekleştirmiştir. Bu açıdan sanatın insan emeği olması zorunluluğu da ortadan kalkmış olmaktadır. Fikir ve planlama sanatçıya ait olduktan sonra süreç bir makine tarafından bile tamamlanabilmektedir.

Görüldüğü gibi kavramsal sanatın anlatım biçimlerinde farklılıklar olduğu gibi, her sanatçının konuyu ele alışında da farklılıklar vardır. Kavramsal çalışmaları okumak, anlamlandırmak için modernizmin geleneksel kuralları yeterli olmamaktadır. Çünkü modern bir resmin okuması yapılırken, sanatçının kişiliği, yaşamı, çalışmanın yapıldığı fiziksel ve coğrafi koşullar gibi pek çok etken, bu anlamlandırma sürecinde çalışmayla ilişkilendirilir. Ancak postmodern sanatta sanatçının ölümüyle, izleyici anlamlandırma sürecinde oldukça önemli bir konuma gelmiştir. Artık her izleyicinin bakış açısına, sanatsal ya da sanat dışı birikimlerine göre değişebilen anlamlar vardır. İzleyiciyi ön plana çıkaran bu bakış açısı alımlama estetiği olarak adlandırılmaktadır. Buna göre; "...okurun önemi yazarın önüne geçmeye başlamıştır. Yani alımlama estetiği anlayışının merkezinde ben vardır, özne vardır. Öznenin öznelliği vardır. Sanat yapıtını kendine göre kavrayışı, duyusu, sezişi vardır (Özbek, 2013: 16). İzleyicinin bu sürece etkin katılımı sanatçının aradan çekilmesiyle başlar ve asıl önemli olan üretim değil tüketim sürecidir. Bu süreçte sanatçı ve izleyici arasında amaçsal bir eşleştirmeden bahsedilemez. 1980'lere gelindiğinde sanatçının ölümü gerçekleştiği gibi artık sanatın sonuna da gelinmiştir. Devam eden postmodern süreçte adına güncel/çağdaş sanat denilen günümüz sanatından bahsedilmektedir. Günümüze kadar devam eden bu sanatsal dönüşümde postmodernizmin bitip yerini güncel sanatın alması söz konusu değildir, zira güncel sanat yalnızca tarihsel bir



adlandırmadır ve dolayısıyla postmodern sanatın günümüzdeki tezahürüdür denilebilir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3.1 Güncel Sanat

#### 3.1.1 Günümüz Sanatının Kavram Kargaşası: Güncel –Çağdaş –Yeni

Güncel/çağdaş sanat kavramında sanatın belirleyeni olarak kullanılan “güncel” ya da “çağdaş” sözcüklerinin sanata kattığı anlam üzerine düşünmeden önce, sözcük olarak anlamlarını bilmek, hangi bakımlardan sanatı sıfatladıklarını anlayabilmek açısından önemlidir. Elbette “çağına uygun olan” ya da “çağıyla uyumlu olan” gibi anlamlara gelen güncel ya da çağdaş sözcükleri, bu anlamda sanatın da güne ve çağına uygunluğunu belirtmektedirler. Bu açıdan düşünüldüğünde “güncel” kelimesinin karşılığı olarak “aktüel” kelimesi de bugüne ait olanı belirtmekte ancak daha çok sanatsal üretimdeki yeni alanı işaret etmektedir.

Ancak 1980'lere kadar “postmodern” denilen sanata şimdilerde “güncel/çağdaş” denilmesinin bazı sebepleri vardır ve bu sebeplerin sanata dair bazı dönüşümler gerçekleştirdiği söylenebilir. Bundan önce güncel/çağdaş sözcüklerinin taşıdıkları anlama ve kullanımlarına dair bazı belirsiz durumlardan bahsetmek gerekir.

İlgili sözcüklerin sanatla birlikte kullanılması kronolojik açıdan bile netlik kazanmamıştır. Bazı kaynaklar 1940 sonrasını, bazıları 1965 sonrasını başlangıç olarak alırken, bazı kaynaklar ise 1990 ve sonrasını esas almıştır. Bu belirsizlik sözcüğün kullanım alanıyla devam etmiştir. Örneğin; Groys (2010), çağdaş sözcüğünü zamanın içinde olmak değil, zamanla birlikte olmak yani zamanın yoldaşı olmak olarak açıklamıştır. Bu nedenle çağdaş uygarlığın koşullarıyla şekillenen, modern sanat yapıtları gibi güvenli bir temele sahip olmayan, yalnızca çıplak yaşam karakterli bir zamansallık içeren çağdaş sanatın belirsizliğinden bahsetmektedir. Ancak bu kavram kargaşası “contemporary art”ın dilimizdeki karşılığı olan “çağdaş sanat”ı tanımladığı halde, dönemsel bir farklılığı belirginleştirmesi adına “güncel sanat”ın kullanılmaya başlamasından kaynaklanmaktadır. Çağdaş; aynı çağ içinde mevcut olan ya da çağına ve çağının şartlarına uygun anlamlarına gelirken, güncel; şimdiki, bugünkü anlamları taşımaktadır. Görülmektedir ki; dilimizde güncel ve çağdaş farklı anlamları belirtmekte ve bu durum güncel sanat ve çağdaş arasında da anlamsal ve dönemsel olarak farklılıklar yaratmaktadır.

Akay (2007), çağdaş sanatın 1960'ların sanatını modern sanattan ayırmak için ve pop art ile kullanılmaya başladığını, güncel sanatın ise bugünün teknik ve malzeme kullanımıyla oluşturulan yeni estetik dili tanımladığını belirtmiştir. Madra (2007) ise İngilizcede “contemporary art” kullanımının Türkçeye çevrildiğinde tam olarak “hemzaman sanat” a karşılık geldiğini, güncel ya da çağdaş demenin anlamdan sapmalara neden olduğunu ifade etmiştir. Çünkü çağdaş sanat sınırları daha geniş bir alanı işaret ederken güncel sanat, yalnızca bugüne vurgu yaparak geçmiş ve gelecekle bağımlı koparmıştır. Çalıkoğlu (2007), güncel sanatın politik ve tepkisel bir anlatımı olan çağdaşın ise modernizm ve postmodernizme bağımlı olarak algılanmasını ve ayrıştırılmalarını doğru bulmadığını belirtmiştir. Çünkü böyle bir ayırım yalnızca hiyerarşileri belirlemek adına yapılan bir sınırlandırma değildir. Yılmaz (2012) ise, güncel ve çağdaş sözcüklerinin farklı sanatsal dönemleri ifade etmediklerini, bu durumun bir anlam çatallaşması olduğunu, İngilizce’de “contemporary” sözcüğüne karşın Türkçe’de iki kelimenin de (çağdaş ve güncel) aynı anlamda kullanılabileceğini belirtmiştir.

Bu sebeple çalışma içerisinde güncel ve çağdaş sözcüklerinin aynı anda kullanımı yerine, yalnızca “güncel” sözcüğü tercih edilmiş, güncel sanatçıların yapıtları ise “iş/çalışma” olarak isimlendirilmiştir.

Sanatın güncel olarak adlandırıldığı dönüm noktasına gelindiğinde ise, bu temelin kavramsal sanattan ya da daha öncesinde Dadaizm’den, Pop Sanat’tan ve Postmodern Sanat’tan kaynaklandığı söylenebilir. Bir başka deyişle güncel sanata kaynaklık eden çoklu bir yapıdan bahsedilebilmektedir. Çünkü güncel sanat 1920-70 arasında özgür ve deneysel ruh taşıyan modern ve bazı postmodern akımların gidemediği ileri noktalara ulaşan, tüm bunları sorgulamaktansa çok daha genel bir çatıda toplayan ve kaynaştıran bir yapıya sahiptir. Çağdaş sanat, yirminci yüzyılın devrimci projelerinin çöküşünün ardından ortaya çıkan pek çok sanat, söylem ve sosyal yapıyı içeren, bastırılmış deney ve sorgulanan öznelğin tapınağıdır (Medina, 2010).

Postmodern sanatın, şimdinin sanatını tanımlamak konusunda yetersiz oluşu, 1980 hatta 90’larda ortaya çıkan bir durumdur. Bilindiği gibi postmodern sanatta yazının, yazarın kendi ölümünü gerçekleştirdiği an başladığı, yani yazarın/sanatçının ölümü ilan edilmiştir. Barthes’a (1989) göre metin, kültürün kaynağından gelen anlatıların

bir dokusudur. Yazı, metne bir son ya da sabit bir anlam vermeyi reddeder. Bir yazının bütün varlığı; çeşitli kültürlerden, diyaloglardan, tartışmalardan oluşur. Tüm bu çeşitlilik içinde merkezde yazar değil okur yer alır. O halde okurun doğumu yazarın ölümüyle mümkün olmalıdır. Sanatçının aradan çekilmesiyle izleyici çalışmayla baş başa kalmış, her izleyiciye göre değişebilen çoklu anlamlara sahip bir üretim-tüketim süreci gerçekleşmiştir. Ancak güncel sanatla birlikte sanatçı çok daha güçlü bir şekilde geri dönmüştür. Artık küratörlerle, galericilerle, sanat danışmanları ve koleksiyoncularla sıkı ilişkiler içinde olan, adını bir “marka”ya dönüştürebilmek için sanatsal kariyerine yatırım yapan ve bu amaçla medyayı kullanan, izleyiciyi istediği gibi yönlendirebilen “yıldız” sanatçı prototipi ortaya çıkmıştır. Çünkü galeriler ve büyük müzeler isim yapmış, markalaşmış sanatçıların yüksek fiyata satılan işleriyle doludur. “Günümüzde resim alım satımıyla ve promosyonuyla uğraşanlar, bu üsluplar savaşını piyasaya marka isimler sürmek için kullanmışlardır. Birçok koleksiyoncu (ve müze) resimden ziyade isim satın alır” (Berger, 2014: 29). Bu konuda “Warhol, Koons ve Emin “biri sizi markalaştırana kadar çağdaş sanatta bir hiçsinizdir” deyişinin büyük örnekleridir” (Thompson, 2012: 136). Elbette bu durumun örneklerini sanat tarihinde görmek mümkündür. Yani sanat eserlerine maddi değer biçilmesi ve eserlerin satışının yapılması ilk kez karşılaşılan bir durum değildir. “Floransa’da Medici ailesi, sanat sahipliğini toplumsal ve kültürel statüyü ortaya koymanın bir aracı olarak kabul etmiştir. 17. ve 18. yüzyıl Avrupası’nın hükümdarları otoritelerini yansıtmak için sanata hamilik yapmıştır” (Whitham, Pooke, 2013: 70). Ancak değişen şey sanatsal üretimde bulunan sanatçının niyetidir. Sanatçı saygınlık, ün ve para kazanmak adına çalışmalar yapıyorsa sanatın varoluşsal içtenliğini ve derinliğini gözden çıkarmış demektir. “...böyle bir sanatçı “izleyicileri yönlendirir”, “arzulanacak ve satın alınacak şeyleri” etkiler; bu da “yeni ve deneysel olan şeyin “muhalif duruşu”nun bundan böyle “(özgünlük ve eşsizlik arayışında olan) benliği” işaret etmediğini, tersine yeni bir meta olan benliğe gönderme yaptığını doğrular” (Kuspit, 2010: 169). Başka bir deyişle sanatçı artık kendi öz-benliğini tatmin etmek için değil, para kazandığı işinin bir gereği olduğu için aykırı duruşa sahiptir.

Sanatçının geri dönüşüyle izleyici kaybolmamış, aksine izleyici ve sanatçı aynı oranda var olmuştur. Sanatçının yarattığı anlam üzerinde derinlikli düşünmesi beklenen bir izleyici topluluğu güncel sanat için de geçerlidir. Bu durum, izleyici için

büyük sorumluluktur. Çünkü bir resme bakıp etkilendiğini ifade eden izleyici, artık bunun nedenini de anlamak ve çalışmadaki kavramsal derinliği analiz etmek durumundadır. Yapılan çalışma ne olursa olsun –video, performans, enstalasyon vs.- “o şey üzerinden gerçekleşen “görmek” meselesi izleyenin durumuyla ilgili bir şeydir. Çekip almak istediğini izleyici alacak ve bunu yaparken sanat entelektüeli ve göz boyutlarını kullanabildiği ölçüde meseleyi derinlemesine irdeleyebilecektir” (Eroğlu, 2014: 73).

Bir diğer önemli nokta da dünyada, özellikle sanatın merkezi konumundaki şehirlerde sanat galerilerinin, modern sanat müzelerinin ve sergilerin sayılarının giderek artmasıdır. Sanatsal mekanların sayısı arttıkça doğal olarak sanatsal üretim ve sanatçı sayısı da artmıştır. Bu artış sanat ortamı için olumlu bir gelişme olarak görülse bile her yerde ve her kesim için bir “sanat” olması, sanatın kendi doğasına zarar vermektedir. Baudrillard, Duchamp’tan itibaren dünyanın tamamının hazır nesneye dönüşebileceğine fırsat verdiği için Duchamp’ı sorumlu tutmuş, bu şekilde bir şişe ya da bir olay, her ne olursa estetik değer yüklenerek sanatsallaştırılmasını eleştirmiştir. Böylelikle bilinen estetiğin sonuna gelinmiştir çünkü dünyanın bayağılığı nesneye geçmiştir ve estetik bayağılaşmıştır. Bu da sanatın ölümü anlamına gelmektedir. Ancak “sanat artık sanat namına bir şey kalmadığı için ölmez, çok fazla sanat olduğu için ölür” (Baudrillard, 2010: 71). Çok fazla galeri, çok fazla sanatçı demektir, çok fazla sanatçı çok fazla iş/çalışma demektir. Baudrillard penceresinden bakınca bu durum oldukça karamsar bir tablo sunmaktadır. Çünkü çok fazla sanat aslında hiç sanattır. Lotringer ise, artık sanatın “kendinden başka öğütecek hiçbir şeyi kalmamış” bir yığından ibaret olduğunu belirtmiştir (Lotringer, 2010: 23). Galerilerde giderek artan sanatsal yığınların bir şekilde “dolaşıma girmesi” için, rekabet ortamının iyice kızışması gerekir. Bu şekilde galeriler arası rekabet sanatçılar arasında da görülmeye başlanmış, her galeri kendi sanatçısının reklamını yapmaya, her sanatçı adını biraz daha duyurmaya, rakiplerinden bir adım daha görünür olmaya çalışır hale gelmiştir. Bu rekabet aynı zamanda sanat piyasasındaki güç sahibi manipülatörlere hareket sahası sağlamıştır. Bilinen anlamda sanatsal beceriden kopan sanat, Amerika ve Avrupa’nın da tekeline çıkarak küresel bir hal almıştır. Artık hemen her ülkede izleyici kitleye yönelik yönlendirmelerle üretim yapan sanatçılarla, finansörlerle, küratörlerle, sanat tüccarlarıyla dolu bir sanat dünyası görmek mümkündür.

### 3.1.2 Güncel Sanatçının İnanırcılık Sorunu

Böylesi bir sanat piyasasında kaçınılmaz olarak “inandırcılık” sorunu başlamıştır. Güncel sanatın sınır tanımayan alanında var olamaya çalışan sanatçı, izleyicileri sanatındaki samimiyete inandırmaya ihtiyaç duymaktadır. Sanatın kendi iç dinamiklerini kaybetmesi, sanat nesnesinin diğer nesnelere ayrılma özelliğinin yitimi gibi nedenler sanatın epistemolojik olarak sorgulanmasını gerekli kılmaktayken sanatçıyı da kendini ispata mecbur bırakmaktadır. Bunun sonucunda güncel sanatçıları; diğerlerinden farklı olma, daha özgün ve çarpıcı olma gibi tavırlar içinde görebilmek mümkündür. Sanat tarihi incelendiğinde sanatçıların sahip oldukları anormalliklerin –ki görecelidir- onları daha ilgi çekici hale getirmiş olduğu görülmektedir. Örneğin; Michelangelo’nun eşcinselliği, Rembrant’ın trajedilerle dolu hayatı, Frida’nın fiziksel eksiklikleri, Van Gogh’un psikolojik sorunları her zaman merak uyandırmış ve sanatsal tarzlarına bir etkisi olup olmadığı tartışılmıştır. Bu durumların sanatçılara orijinallik kattığı doğru bir tespit olabilir ancak birey bu orijinallığe doğal olarak sahip değilse, ortaya çıkan sanatçı tipi bocalamaya ve saçmalamaya yakın işler üretecektir. Çünkü sanatçı herhangi bir sansasyonel olayın, adını duyurabileceği fırsatlara dönüşebileceğini bilmektedir ve bu nedenle kendince “marjinal” bir imaj yaratmayı gerekli görecektir. Öyle ki bir küratörün ya da eleştirmenin dikkatini çekebilmeyi başarmışsa bu aşamadan sonra adının verdiği güvenle her türlü çılgınlığı yapabilecektir. Sonrasında gerçek sanatın ne olduğu ve gerçek sanatçının kim olduğu gibi sorular sürekli tartışılmaktadır. Günümüz sanat dünyası içinde bu sorulara cevap verebilmek oldukça zordur, çünkü “sanatın – kendini sanat olarak adlandıran ya da toplumun sanat olduğu konusunda uzlaştığı (veya sanat yöneticileri tarafından sanat olarak adlandırmak zorunda bırakıldığı) şey artık neyse- umabileceği en iyi şey, güncel, haber değeri taşıyan toplumsal bir olay olmaktır” (Kuspit, 2010: 172).

Elbette tüm güncel sanatçıların yalnızca piyasa için çalıştıkları düşünülemez. Lucian Freud, Avigdor Arigha, Jenny Saville, Odd Nerdrum, Julie Heffernan gibi sanatını ticari kaygılar taşımadan, doğrudan uygulayan ve hala tuval resmi yapan sanatçılar da vardır. Üstelik bu sanatçılar, çalışmaları oldukça yüksek fiyatlara alıcı bulmuş, saygınlık ve ün kazanmış isimlerdir. Örneğin Freud, “Head on a Green Sofa” adlı tablosunu İngiltere’deki Sotheby’s müzayede evinde 3,5 milyon sterlinden (12,8

milyon TL) satmıştır. (Kasparyan, tarih bilinmiyor). Ayrıca kendisine teklif edilen siparişlere aldırmadan çalışmalarını yapan sanatçının, İngiliz kraliyet ailesince dahi saygınlığı kabul edilmiştir.



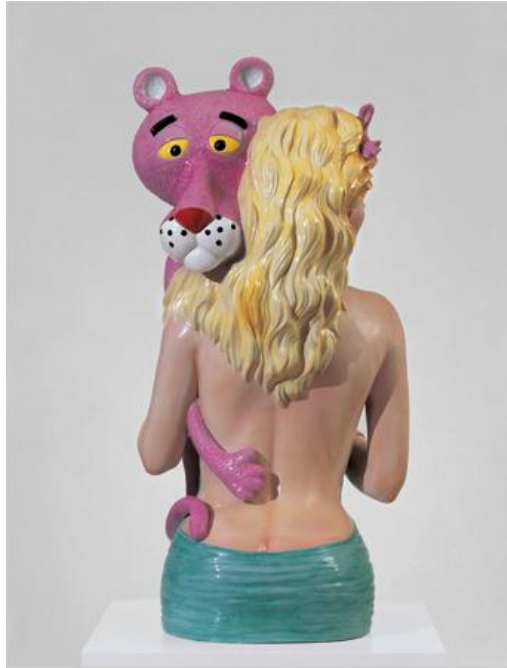
Şekil 7. Lucian Freud, *Head On a Green Sofa*, 1960-61

Buradan geleneksel sanatın iyi, kavramsal sanatın kitlelerin estetik beğenisine uygun olmadığı yönünde yanlış bir anlam çıkarılmamalıdır. Aksine güncel sanatın çoklu yapısı postmodern sanat gibi kolaj, pastiş ya da enstalasyon içerebileceği gibi, geleneksel anlamda tuval resmini de içerebilmektedir. Uygun olmayan, kavramsal sanat değil, sanat piyasasında kendine yer edinmek isteyen sanatçının yalnızca felsefi temellere oturtulmaya çalışılmış, bulanık ve manipülatif çalışmasıdır. Bourdieu'ya (1993) göre, bir hazır nesneye isim veren sanatçı, piyasa değeri üretim değeriyle orantısız olan bir obje üretmiş olur. Sanatçının sihirli bir eylem gerçekleştirmesinde hâkim olan bu durum, onun yolunu açtığı, zemin hazırladığı eylemleri olmadan hiçbir şey ifade etmez. Bu eylemler sanatçıların sanat dergileriyle yaptıkları röportajlar, yazdıkları metinler ya da küratör ve ya eleştirmenlerin çalışmalarla ilgili yayınladıkları raporlar gibi yönlendirici stratejik eylemlerdir. Örneğin; Jeff Koons güncel sanatın yaşayan efsanelerinden birisidir. Çalışmaları teknisyen ve zanaatkârlardan oluşan 82 kişilik bir ekip tarafından hazırlanmaktadır ve genellikle heykel ve fotoğraf türündedirler. Koons konularını ve sanatsal üslubunu seçerken, Warhol gibi ticari nesnelere ve her türlü sansasyona ağırlık vermiştir. Zaten eski bir borsacı olan Koons, piyasanın nasıl yönlendirileceği ve nelere yatırım yapılacağı gibi konularda uzmandır. Bu uzmanlık alanı sanatında da oldukça işine yaramış, kendi reklamını yapmayı çok iyi bilmiştir. En bilinen çalışmaları arasında;

bir ton ve üç metre ölçülerinde, çelik malzemeden yapılmış, dev bir “Balon Köpek”, porselen bir “Pembe Panter” ve yine dev boyutlarda çelik malzemeden üretilmiş “Yavru Köpek” gösterilebilir.



Şekil 8. Jeff Koons, *Balloon Dog*, 1994-2000



Şekil 9. Jeff Koons, *Pink Panther*, 1988

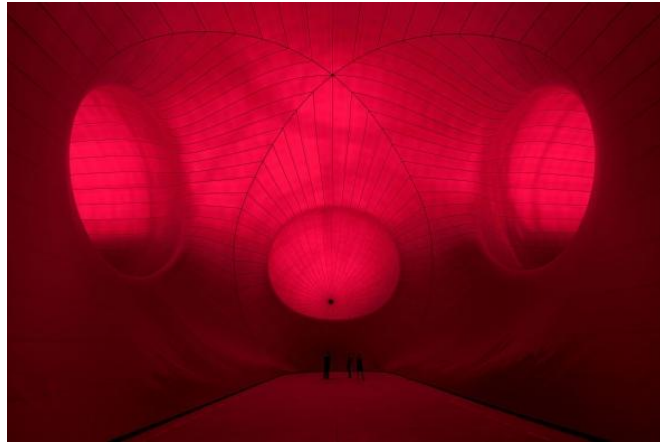
Koons, oldukça ses getiren bu çalışmalarından yüksek kazançlar elde etmiştir. Örneğin; “Pembe Panter”, “1998’de Christie’s’de 1,8 milyon dolara” satılmıştır (Thompson, 2012: 128). Çalışmalarıyla ilgili reklama ihtiyacı olduğunda şok edici açıklamalar yapan Koons, genel olarak çalışmalarında burjuva ve kapitalizmin eleştirisi olduğunu bile iddia etmiştir ancak bu durum eleştirmenlerce yeteri kadar



inandırıcı bulunamamıştır. Hakkında yapılan ağır eleştiriler bile Koons'un popülerliğini pekiştirmiş, çalışmalarının yer aldığı galeriler ziyaretçi akınına uğramıştır. İlginç olan şu ki; bir Monet tablosu karşısında hayranlığını ifade eden sanatsever izleyici, bir Koons çalışmasından da aynı şekilde etkilenebilmektedir. İzleyici, dış etkenlerle gördüğü ya da göreceği şeyin sanat yapıtı olduğuna ikna edilmiş olarak, dolayısıyla hiç hayal kırıklığı yaşamadan galeriden ayrılmaktadır.

### 3.1.3 Güncel Sanatın Özgür İfade Biçimleri

Çalışmalarıyla ilgi uyandıran güncel sanatçıların ifade tercihlerinin, sergilenemeyecek kadar uygunsuz mu, yoksa güçlü birer yorum mu oldukları güncel sanatın belki de en büyük sorunudur. Bu sanatçılardan Anish Kapoor, ifade tercihini psikanaliz, arkeoloji, yaşamsal köken, doğum, ölüm gibi konular üzerinde yapmıştır. Kapoor da diğer bazı güncel sanatçılar gibi işin teknik boyutuyla ilgilenen bir ekiple oldukça büyük boyutlarda ve mühendislik bilgisi gerektiren çalışmalar yapmıştır. Çalışmalarında nesnenin ötesine geçmek, nesneyi nesne olma özelliğinden kurtarmak gibi amaçları olduğunu vurgulayan Kapoor'un en bilinen çalışmaları arasında; kıpkırmızı devasa ortam olan "Leviathan", boya dolu silahlarla duvara ateş ederek oluşturulan enstelasyon "Shooting Into The Corner", 110 tonluk dev heykel "Cloud Gate", gerçek bir vagon boyutlarında ve iki kapı kirişi arasında durmadan gidip gelen balmumu kalıbı "Svayambh" örnek olarak gösterilebilir.



Şekil 10. Anish Kapoor, *Leviathan*, 2011



Şekil 11. Anish Kapoor, *Shooting Into The Corner*, 2009-2013



Şekil 12. Anish Kapoor, *Cloud Gate*, 2006

Antmen (2010), Kapoor'un çalışmalarının genelinde ana rahmi, bellek haznesi, kan kırmızısı dokular kullanmasını ve kullandığı boşlukların hem rahimsel bir geri dönüşü hem de mezarı çağrıştıran yönü olması sebebiyle “rahimden mezara” bir döngü ve yaratma sürecinde kadının baskınlığına yapılan göndermeler olduğunu düşünmektedir. Böylelikle çalışmalarında kendini güvenme, hissetme ve orijine dönme isteklerinin ağır bastığını vurgulamıştır.

Danto, bu gibi çalışmaların sanat olarak kabul edilip edilemeyeceğini sorgulamış, artık bakış açısının değiştiğini, “müzelerin müzesi” ölçütlerine göre sanat olarak kabul edilemeyen bu tip çalışmaların kavramsal devrimlerin olanaklığına izin verildiği sürece sanat olarak kabul görebileceğini belirtmiştir. “Sanat eseri olmak bir şey hakkında olmak ve anlamını somutlaştırmak demektir” (Danto, 2010: 236). Bundan şu anlaşılmalıdır ki; sanatın içeriğiyle “sanat eserinin sunum aracını ve

ikisinin birbirine uygunluğunu ya da uygunsuzluğunu zihinsel değerlendirmemize sunmuş oluruz” (Hegel’den akt: Danto, 2010: 236). Bu sunum sonunda zihinsel sürecimiz anlam ve biçim arasında uygunluğu kabul ettiği an, sanat eseri algısal anlamda resmiyet kazanmış demektir. Güncel sanatta izleyicinin önemi bu süreci gerçekleştiren kişi olmasındandır. Ward, izleyicinin önemini vurgulamak adına Baudrillard’ın bakış açısından şu tespiti yapmıştır: “Siz izlemek için orada olmasaydınız, izlemeye değer herhangi bir şey olur muydu?” (Ward, 2010: 109).

Sanat yapıtlarının kaplamının<sup>1</sup> tarihselliği ve bu sebeple aynı dönem yapıtlarının aynı öze sahip olmaları gerekliliğini vurgulayan Danto “bugün sanat yapıtı teriminin kaplamının tamamen açık olduğunu; bu yüzden de ...sanatçılar için her şeyin mümkün olduğu bir dönemde yaşadığımızı” kabul etmemiz gerektiğini belirtmiştir (Danto, 2010: 239). Kabul edilmelidir ki; sanat yapıtının tarihselliği, kendi yapısı hakkında en doğru bilgiyi verir. Eski ya da yeni tüm dönemlerde sanatçının amacı temelde aynıdır. Bu bakımdan sanatçının anlam yaratma konusunda önünde hiçbir engel bulunmamaktadır. Geleneksel sanatların kaplamının onaylanmış yönü, onlara karşı temkinsiz bir kabulü gerektirir. Ancak güncel sanatların çok yönlülüğü ve daha önemlisi zor anlaşılması, izleyicinin yapıtı hangi bağlamda değerlendireceğinden emin olamamasına neden olmaktadır ve böylelikle izleyici güncel sanata kuşkuyla yaklaşmaktadır. Yine de bu durum izleyicinin, yapıtlara karşı “sanat” ya da “değil” gibi ayrımlarını meşru kılmamaktadır. Bu gibi temel sorular sanatın tüm dönemlerinde görülmüştür. Günümüz için kafa karışıklığı yaratan temel nokta ise, sanatsal pratiklerin her türlü nesne, video, fikir, eylem gibi geniş kapsamlı içeriği ve galeri, küratör, eleştirmen gibi belirleyici ve yönlendirici güçlerin oluşturdukları sanat piyasasıdır. Piyasanın en çok kazanan isimlerinden Damien Hirst’ün “For the Love of God” adlı çalışması incelendiğinde, çalışmanın hem bir heykel, hem gerçek kafatası, gerçek dişler, 8601 adet elmas ve 52 karatlık bir başka elmas kullanılarak oluşturulan bir enstalasyon olduğu görülmektedir. Çalışmanın maliyeti 12-15 milyon dolar olarak açıklanmıştır ve “100 milyon dolara” satılmıştır. (NTV, 2009). Oldukça ilgi çeken ve maddi değeri dışında herhangi bir değeri olup olmadığı konusunda

---

<sup>1</sup> Kaplam: Bir terim, ifade ya da yüklem gönderimi; yüklem kendileri için olumlandığı ya da doğru olduğu şeylerin bütünü (Cevizci, 2012: 249).

tartışmalara yol açan çalışma, sonuç itibariyle çoğunluk tarafından sanat yapıtı olarak kabul edilmiş ve Hirst'ün popülarlığını arttırmıştır. Bu noktada yapıtı anlamının yolu sanatçının açıklamalarına ve yapıta dair gerekli bilgilere dair çözümsel bir analizi gerektirmektedir.



Şekil 13. Damien Hirst, *For the Love of God*, 2007

Sanat tarihçi ve küratör Rudi Fuchs, Hirst'ün resmi internet sitesinde çalışmayla ilgili açıklamalı bir metin yazmış ve yapıtın şaşırtıcı bir ihtişamı olduğunu belirtmiştir. Ayrıca bu esrarlı objenin olağanüstü derecede yoğun ışıklı yapısının, ona ölüme karşı şerefli bir zafer kazandırmış olduğunu belirtmiştir, çünkü ölüm ve sanat karanlıkla ve gölgeyle çevrilidir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde ve Hirst'ün önceki çalışmaları incelendiğinde sanatçının ölüm temasına yakınlığı görülmektedir. Ancak diğer bir nokta, sanatçının marka değeri taşıyan adı sayesinde, nesneye kavramsal bir katkı yaptığı ve asıl başarısını buna borçlu olduğu yönündeki eleştirilerdir. Thompson'a göre; “Damien Hirst'ün başarısı, güçlü bir markaya ve kalite kontrolü yapılan bir imalat operasyonuna dayanır” (Thompson, 2012: 112).

Güncel sanatın sıra dışı örneklerinden bir diğeri 2001 yılında Marc Quinn tarafından üretilmiş olan “Self” adlı çalışmadır. Sanatçının yaklaşık 5 litre kanıyla oluşturduğu, geleneksel olarak bir kaide üzerine oturtulmuş bir büst görünümünde olan çalışma, kanın özel camlı bir soğutucu içinde dondurulmasıyla şekillendirilmiştir. Üstelik

çalışmanın dikey uzunluğu Quinn'in boy uzunluğu ile aynıdır ve model olarak da kendisini seçmiştir.



Şekil 14. Marc Quinn, *Self*, 2001

Güncel sanatın popüler meselelerinden ölüm, yaşam, cinsiyet, insan vücudunun değişebilirliği gibi konularda çalışmalar yapmış olan Quinn, kendi büstünü yaptığı self çalışması için; insan vücudunun gücünün bir kutlaması tanımını uygun görmüştür. Ayrıca ortalama bir insan vücudunda da 5 litre kan olduğu düşünülürse, Quinn'in çalışmayı her yeniden üretiminde yeniden var olduğu söylenebilir. Böylelikle yaşam-ölüm ve yeniden yaşam-ölüm döngüsü içinde tekrarlanan sonsuz bir gönderme halini almaktadır. “Bir sanatçının, sanatın başka herhangi bir formu yerine performansı tercih etmesi, bu sanat formunu kendi amaçlarını en iyi şekilde yansıtacağını düşündüğü içindir” (Whitham, ve Pooke, 2013: 149). Sanatçı fikirlerini ifade etmenin en doğru yolunun bu olduğunu düşündüğü ve bu eylemi seçtiği için, mesajın zor anlaşılır olmasına rağmen çalışma, izleyiciye özgür düşünme alanları sağlamaktadır ve bu izleyici yorumlarının hiçbirisi karşılıklı olarak birbirlerini çürütmemektedir.

Güncel sanatın saygınlık kazanmış, büyük galeri ve sergilerde önemli sergiler düzenlemiş, bienallerde özel yer verilen, küratörlerce seçkin kabul edilen başka isimler de vardır. Örneğin; Olafur Eliasson, Ai Weiwei, Carsten Höller ve Louise

Bourgeois, bu isimlerden bir kaçıdır. Olafur Eliasson, ışık ve renk oyunları ile doğa ve doğanın algısına yönelik araştırmacı bir tarza sahiptir. Doğa algısının günlük hayatın ya da medeniyetin dışında olarak algılanmasını sorgulayarak kapalı alanlarda doğa illüzyonu üzerine çalışmalar yapmıştır. Örneğin; Tate Modern Sanatlar Müzesi'nin girişinde yer alan "The Weather Project" adlı çalışması yüzlerce ampulle yapılmış, yapay bir güneş hatta günbatımı görünümündedir. Sanatçının göstermeye çalıştığı, lirik manzaralar değil, her şeyin yapay hale geldiği günümüz dünyasında doğanın da yapay illüzyonlarla -başka bir deyişle simülasyonla- insan üzerinde aynı etkiyi sağlayabileceğini göstermektir. Bu şekilde "izleyicilerin doğaya atfedilen anlamları ve değerleri yeniden gözden geçirmesini sağlar" (Wilson, 2015: 128).



Şekil 15. Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 2003

Aşağıda yer alan çalışma güncel sanatın oldukça sansasyonel isimlerinden biri olan Ai Weiwei'nin "Sunflower Seeds" isimli enstalasyon çalışmasıdır. İlk bakışta bir oda dolusu ay çekirdeğinden başka bir şey olmayan bu enstalasyon, Weiwei'nin hayatı ve çalışmayla ilgili gerekli bilgilerle başka bağlamlarda değerlendirilmeyi gerekli kılmaktadır. Oda içerisinde yığılmış milyarlarca ay çekirdeği gerçek değildir, bir zamanlar Çin'in en gözde porselen yapım bölgesinde yaşayan insanlar tarafından elde yapılmıştır. Her biri tek tek el yapımı olan ay çekirdekleri, tek başlarına küçük, değersiz ama birlikte olduklarında güçlü ve görünür bir görkeme sahiptir. Çin

hükümeti aleyhinde gerçekleştirdiği çalışmalarıyla politik yönlü bir sanatsal üslubu olan Weiwei, hükümetçe defalarca kez cezalandırılmış, tutuklanmış, sansürlenmiş hatta konuşması ve yurtdışına çıkışı bile yasaklanmıştır. Ancak Weiwei yine de protest sanatından vazgeçmemiştir.



Şekil 16. Ai Weiwei, *Sunflower Seeds*, 2010

Oldukça büyük alanlarda enstalasyon çalışmaları yapan Carsten Höller, eğlence ve dünyanın sıra dışılığı gibi konuları sorgulamıştır. Çalışmalarında kaydıraklar, atlıkarıncalar ürkütücü bir renk çeşitliliği içinde konumlandırılmış, eğlenilebilen karakterdedir. Fischer'e göre "sadece eğlendirmeyi amaç edinen bir sanat da yersiz değildir... Ağırbaşlı sanat nasıl can sıkıcılık anlamına gelmemeliyse, eğlence de budalalık anlamına gelmemeli"dir (Fischer, 2013: 244). Höller'in en bilinen, en dikkat çekici çalışması "Soma"dır. "Berlin'deki Hamburger Bahnhof'da kurulan 2010 tarihli Soma (Aldous Huxley'in "Cesur Yeni Dünya" adlı kitabında bahsedilen ütopyik bir kimyasal uyuşturucu) ise içinde gecelik kiralama yapılabilen, pansiyon benzeri bir yataklı platformun olduğu, yirmi dört kanarya, on iki ren geyiği, sekiz fare, iki sinek ve mantar barındıran bir ağıldı. Ren geyiklerinin yarısı idrarlarını halüsinojenik kılan mantarlarla besleniyordu. Geyiklerin idrarları toplanıp işlemde geçirilerek elde edilen "iksirin" pansiyonerlerce (izleyicilerce) rahatlıkla tüketilebilmesi sağlandığından Soma, sanat dünyasında gerçekten de benzersiz bir spekülasyon yaratmıştı ve hayli riskli bir yapıtı" (Wilson, 2015: 192).



Şekil 17. Carsten Höller, *Soma*, 2010

Güncel sanat için önemli bir diğer isim Loise Bourgeois'dir. Bourgeois devasa örümcekler, böcekler ve hayvanlarla ilgilenmiş, sanat hayatı boyunca heykel ve resim çalışmalarında model olarak böcek ve örümcekleri kullanmıştır. İspanya'daki Guggenheim Müzesi'nde yer alan 9 metrelik örümcek "maman" sanatçının önemli işleri arasındadır. Bourgeois örümceğin hayatındaki yerini, annesine verdiği değerle belirlemiş, örümceğin de tıpkı annesi gibi zeki, sabırlı, mantıklı, zarif ve vazgeçilmez olduğunu belirtmiştir.



Şekil 18. Louise Bourgeois, *Maman*, 1999

Çalışmaların geneline bakıldığında izleyici üzerinde görme, hissetme gibi yaşamsal deneyimler gerçekleştirdiği için geleneksel sanatlara göre etkisi çok daha kuvvetli olmaktadır. Bu, çalışmanın başarısını anlamak ve değerlendirmek için yanlış bir yoldur çünkü asıl başarının teknik imkânlardan, daha doğrusu sunum şeklinden kaynaklanabileceği unutulmamalıdır. "Bir fikri ifade etmenin bin bir yolu vardır,



ama form ile fikir arasındaki ideal örtüşmeyi bulamazsanız her şey nafîle” (Baudrillard, 2010: 81). Baudrillard’ın ifade ettiği ideal örtüşme, sanatçının sunum şeklindeki başarısıdır. Sanatçı tarafından kullanılan malzeme, çalışmanın sergilendiği mekân, sanatçının kişiliği ve üslubu, izleyici algısını bizzat etkilemek ve manipüle etmek için oldukça etkili yollardır. Zira çalışmaların içeriği, sanat tarihinin çeşitli dönemlerinde incelenmiştir. Örneğin; Höller’in toplumsal hiciv yüklü çalışmaları, Pieter Bruegel’in ve Hieronymus Bosch’un trajikomik ve zevki ve eğlenceyi eleştiren resimlerini çağrıştırmaktadır.



Şekil 19. Hieronymus Bosch, *Allegory of Gluttony and Lust*, 1490-1500



Şekil 20. Pieter Bruegel, *The Elder's Peasant Dance*, 1567

İki sanatçının da temel konuları savaş, açlık, açgözlülük, ahlak, günah gibi dünyevi meseleler ve çoğunlukla insanlığın bu meseleler karşısında düştüğü trajikomik hallerdir. Bosch’un “Allegory of Gluttony and Lust” (Oburluk ve Şehvetin Alegorisi) ve Bruegel’in “The Elder’s Peasant Dance” (Yaşlı Köylü Dansı) resimlerinde görüldüğü gibi savaş ve yıkım anlarında bile eğlenen, ürkütücü şekilde gülen, oyunlar oynayan insanlar, resimlerinin ana ögesidir. Höller’in Bruegel ve Bosch’dan etkilenmiş olup olmadığı konusunda net fikirler yürütmek zordur ancak önemli nokta, güncel sanatçıların seçtikleri konu itibariyle yenilik taşımadıklarıdır. Çoğunlukla yaptıkları, tarihin çeşitli evrelerinde defalarca ele alınan konuların yeni bir sunumudur. Güncel sanatın sürekli tekrarlardan oluştuğu yönünde eleştirilen karamsar bakış, “çağdaş sanat ortamının geçmişin taklidi ve birbirinin tekrarı işlerden oluşan boğucu kalabalığı içinde” kaçınılmaz görünmektedir (Su, 2013: 179). Her sanatçı kendi üslubunu ve fikirlerini eşsiz göstermeye çalışsa da artık

çalışmalarının yalnızca zihinsel egzersiz vaat ettiği bir sanat ortamından bahsedilmektedir.

Eliasson'un çalışmaları da benzer bir durum sergilemektedir. 19. yüzyılda, izlenimcilerin yapmış olduğu ışık ve renk oyunları, renklerin anlık ışık üzerindeki etkisi ve doğa algısına yönelik geliştirdikleri yeni bakış açısı, Eliasson'un yapay doğa manzaralarına oldukça benzer özellikler taşımaktadır.



Şekil 21. Monet, *House Of Parliament Sun*, 1908



Şekil 22. Monet, *San Giorgio Maggiore At Dusk*, 1904

İzlenimci ressamalarda da tıpkı Eliasson gibi doğayı güzel ve etkili göstermek ya da öykücülükle ilgilenmemiş, bunun yerine ışık ve gölge oyunları ile ânu resmetmek ve bu bakımdan izleyiciye alışık olduğu doğa yerine, başka doğa algılamalarının da mümkün olabileceğini göstermektir. Görüldüğü gibi herhangi bir güncel sanat çalışmasının, sanat tarihinde başka bir biçimde karşılığını görebilmek mümkündür. O halde güncel sanatta yeni olanın ne olduğuna dair beliren soruya yanıt; sanatçıların aynı ya da benzer konuları sunum biçimi, kullandıkları malzeme ve teknik olanaklardır. Ancak Walter Benjamin (2015) "Teknik Olarak Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı" adlı kitabında sanatın yeniden üretilebilirlik çağında aurasının solduğunu belirtmiştir. "Aura", özgün sanat ürününü çevreleyen kendine özgü bir aydınlık ya da parıltı anlamını taşımaktadır. Sanat ürünlerine özgünlüğünü "burada" ve "şimdi" duygusu vermektedir. Dolayısıyla, bir insan ya da nesneden çıkarak onu saran tinsel örtü olarak tanımlanabilecek olan "aura", doğada vardır ve herhangi bir uzaklığın kendine özgü bir görüntü oluşturmasıyla biçimlenmektedir. Bu erişilemezlik, sanat ürünlerinin "aura"sının temel özelliğidir" (Sevim, 2010: 510). Günümüzün tüketim toplumunda ise aurası kaybolan sanatın bir tüketim ürünü ve sanatçıların yaptıklarının da üretimin bir başka yolu olduğunu belirten Benjamin, tıpkı bir reklamın, bir internet videosunun, bir filmin dikkat dağıtması gibi sanatın da

yalnızca zihni meşgul edip dikkat dağıttığını, etki bırakan biricikliği özelliğinin kaybolmasıyla bir boş zaman aktivitesi haline geldiğini ifade etmiştir. Baudrillard ise güncel sanatın bu durumundan “kendi çöplüğünde eşelenmek” diye bahsetmiştir (Baudrillard, 2010: 23). Güncel bir sanatçının yaptığı yeniliklerle, hatta aşırılıklarla, fiziksel olarak zaten var olan ancak felsefî içerikli, açıklayıcı bir metin yüklenmeden anlaşılabilen nesnesine güvenen, içtenlikten uzak her çalışmasının Baudrillard’ı haklı çıkaracağı düşünülebilir. “Hegel’in yazdığı gibi, “varlık kendi başına gerçek değildir, yalnız anlatılmış olan şey gerçektir” (Fischer, 2013: 233). Bu durumda nesne amaç ya da anlam yüklenmeden, insanlardan bağımsız şekilde var olamaz ve sanatçı o nesneyi seçtiği anda, ona aynı zamanda bir mevcudiyet kazandırmış olur. Ancak bu durum sanatçıya dokunduğu her şeyi sihirli şekilde sanat nesnesine dönüştürme hakkı vermemektedir. İçtenlikten uzak her çalışma tamamen zorlama bir takım dürtülerle -gerek sanatçının kendini ispat ettikten sonra kazandığı marka değeriyle, gerekse küratör ve galeri sahiplerinin yönlendirmeleri- her anlamda sınırları zorlayan bir yapıya bürünmektedir. Bürger’in Warhol’un “Campbell Konservesi” çalışmasıyla ilgili yaptığı değerlendirme bu noktada ilgi çekicidir; “100 Campbell konservesi resmine bakıp da meta toplumuna direniş görmek için, insanın o resimde böylesi bir direnişi görmek istemesi gerekir” (Burger, 2004: 124). Önemli olan izleyicide bu isteği uyandırmaktır.

### **3.2 Manipülasyon**

Manipülasyon; siyaset, psikoloji, ekonomi, medya gibi farklı alanlarda yer edinmiş, son yıllarda sanat alanında da incelenmeye başlanmış bir kavramdır. Kelime anlamı olarak; “hedef kitle ya da kişide, birtakım psikolojik teknikler kullanarak davranış ya da kanaat değişikliği yaratma işlemi” dir. Ancak “koşullamadan ayırt edilmesi gereken manipülasyonun biri kişisel ilişkiler, diğeri de iletişim alanında söz konusu olan iki ayrı kullanım biçiminden söz edilebilir. Birincisinde amaç daha ziyade davranış, buna mukabil ikincisinde kanaat değişikliği sağlamaktır” (Cevizci, 2012: 287).

Başka bir deyişle “fikir aşılama” denilebilecek manipülasyonda, bunu uygulayacak olan manipülatörün, karşısındaki kitleyi iyi tanıması, eğilimlerini ve sınırlarını iyi bilmesi gerekir. Zira bu süreçte kitlenin açık şekilde baskıya maruz kalması, istenilen görüşe doğru yönlendirilmelerini olumsuz etkilemektedir. Zizek’e göre, “Mesele

öznenin aslında hiçbir zaman bir seçme konumunda olmamasıdır: Ona her zaman sanki seçimini çoktan yapmış gibi muamele edilir” (Zizek, 2011: 180). Başka bir deyişle özne kendi seçimini yaptığını sanırken aslında fikir aşılama maruz kalmaktadır ancak önemli olan bu süreci yaşarken yönlendirildiğinin farkında olmamasıdır. Kirschner’e (1998) göre, bunu yaparken, iddia edilen konunun üzerinde ne kadar çok durulursa ve bu iddianın zaten pek çok kişi tarafından kabul edildiği savunulursa, inandırıcılık ölçüsü de artmaktadır. Ancak kitlenin mevcut durumu üzerinden yapılan eleştiri ya da köklü değişimler, manipülasyon sürecini olumsuz etkileyen bir diğer durumdur. Manipülatör öncelikle bireylerin o konuya dair görüşlerini ve tutumlarını referans olarak almalı, yeni destekleyici bilgilerle bireyi güvende tutmalı ve ardından kazandırılmak istenen görüşe doğru yönlendirmelidir. Manipülatörler genel olarak insanların tembellik, cahillik, kararsızlık gibi zaaflarından faydalanmaktadır. Elbette bu durumun başkalarını etkilemek ve hayranlık uyandırmak için yapıldığı açıktır. Ancak insanları bu tür davranışlara iten sebeplerin neler olduğu önemlidir. Üstelik bu gerekçeler başkaları tarafından empoze edilmişse, kişi farkında olmadan bu gerekçelere zorlanmış ve seçim yapmak konusunda kişisel tercihlerine bağlı kalamamış demektir. Böyle bir yönlendirmeyle bireyler belli davranış kalıplarına göre hareket etmekte ve bu şekilde oluşturulan bir topluluk “herkes öyle davrandığı için” sorgulamadan aynı davranış kalıplarıyla yaşamına devam etmektedir. Lodziak (2003), bireylerin ancak kapitalist sistemin uygun gördüğü ve empoze ettiği seçeneklerden tercihler yapabileceklerini belirtmiştir. Bilindiği gibi kapitalizm genel anlamda insanların ne üreteceğine, nasıl tüketiceğine, neyi bilip neyi bilemeyeceklerine, hemen her konuda yapacakları tercihlere müdahalede bulunarak, insanları kontrol altına almaya çalışmaktadır. Bu bakımdan manipülasyonun kapitalizmin üretim-tüketim kontrolü sağlamak için kullandığı bir yöntem olduğu söylenebilir. Lodziak’ın “ihtiyaçların manipülasyonu” adını verdiği kuramında, insanların ihtiyaç duydukları her türlü şeyin kapitalist sistem tarafından belirlendiğini ve giderildiğini, ancak bu ihtiyaçların bile manipüle edildiğini, tüketilen pek çok şeyin temelinde bu yönlendirilme olduğunu vurgulamıştır. Çünkü karşı konulmaz şekilde maruz kalınan reklamlar, insanlara sürekli bir şeylere ihtiyaçları olduğunu hatırlatmakta ve böylece tüketime güdülemektedir. “Kapitalizm manipülasyon sürecini, zaman, ihtiyaç ve bilgiyi kullanarak sürdürmektedir. İnsan ihtiyaçlarının sınırsız ve doyumsuz hale getirilmesi, insanın kendi zamanını tespit edemez hale getirilişi, meslek algılarının manipüle

edilmesi ve bütün bunların günümüzün popüler konusu olan bilgi ile yapıyor olması, sorunun ne kadar büyük olduğunun açık bir göstergesidir” (Omay, 2009: 128). Zaman algısı yaratılarak oluşturulan sahte ihtiyaçlar, sistemin devamını sağlamak açısından oldukça önemli bir manipülasyon alanıdır. Kapitalizmin manipüle ettiği zaman algısında çalışma saatleri ve boş zaman aktiviteleri önceden planlanmıştır. Özellikle boş zaman, manipülasyon için oldukça önemlidir. Çünkü insanların çalışırken üretim-tüketim sürecine yaptıkları katkı kadar boş zamanlarında yaptıkları faaliyetlerle de bu katkıyı yaptıkları söylenebilir. İnsanların çalışma saatlerinin, yapacakları işlerin tanım ve kapsamının, hatta çalışma saatleri arasında verecekleri molaların dahi önceden belli olduğu kapitalist sistemde elbette boş zaman, bu denli önemli konumdadır. Omay, boş zamanın “üretimin devamlılığını sağlayan ikincil bir üretim zamanını” ifade ettiğini belirtmektedir (Omay, 2009: 97). Bauman (2013) ise çağdaş toplumun, üyelerini aslında tüketici olarak gördüğünü belirtmiştir. Bu tüketici topluluk boş zaman aktiviteleri için önceden paketlenmiş alışveriş, sinema, yeme-içme gibi etkinlikleri yerine getirmekte, daha uzun süreli tatil aralıklarında da turistik hazır kalıpları tercih etmektedirler. Kısacası zamansal algı manipülasyonu, sistemin sorunsuzca sürmesi için manipülatörler tarafından yapılandırılan oldukça geniş kapsamlı bir tüketim sarmalıdır.

### **3.2.1 Manipülasyon Oluşumu İçin Gerekli Kavramlar**

Herbert Schiller’e (1993) göre, sistem içerisinde eşitsiz sosyal dağılımın sonucunda fakir ve zengin gruplar ortaya çıkmış ve bu grupların bir şekilde sistemin içinde tutulması gerekmiştir. Bunun en etkili yolu ise o topluma baskı uygulamaktır. Ancak tarih, baskının, olumsuz sonuçlandığı ve toplumu daha da karmaşık hale getirdiği örneklerle doludur. Bu sebeple insanları hayat standartlarından az da olsa memnun bireylere dönüştürmek gereklidir. Bu bakımdan Schiller, manipülasyonun oluşması için gerekli beş temel kavram olduğunu belirtmiş ve bu kavramları şu şekilde açıklamıştır;

- a. Bireysellik ve kişisel tercih miti; temel düşüncesi özgürlük ve bireysellik olan bu mit, özgürlüğün temelini bireysel tercihlere dayalı olduğu anlayışıyla bireyselliğin her türlü grup haklarından daha önde tutulması gerektiğini vurgular. Özgürlüğün manipülatörlerin pek sevmediği bir kavram olduğu düşünülürse bu mitin asıl amacının insanları kendi kararlarında

bağımsız olduklarına inandırmak ve bu yolla –sözde- özgürlüklerine sahip çıkma gerekçesiyle yönlendirmektir.

- b. Yansızlık miti; “manipülasyonun olabildiğince etkili olabilmesi, varlığına delalet eden unsurların ortalarda gözükmemesiyle mümkündür. Manipüle edilen şahıs olayların kendi tabii mecrasında aktığına inanırsa manipülasyon başarılı olmuş demektir” fikrine dayanmaktadır (Schiller,1993: 23). Bu nedenle manipüle edilen bireylerin yaşadıkları toplumun her kurumunun (medya, bilim, eğitim vs.) tarafsız olduğuna inanmaları gerekmektedir.
- c. Değişmeyen insan tabiatı miti; bireylerin davranışlarının sürekli olarak başka bireylerin davranışlarından etkilendiği ve dolayısıyla kendinden beklenen şekilde davranmaya yönlendirildiği anlamına gelmektedir. Bu beklentiler manipülatörler tarafından oluşturulmaktadır ve bu tür durumlar için devamlı açıklayıcı teoriler üretmektedirler. Ancak insan doğasını anlamaya yönelik çabalar, insan doğasının kusurlu olduğu yönünde fikirler üretmiştir. Bu kusurlardan birisi de insan doğasının asla değişmeyecek şekilde şiddete eğilimli oluşudur ve insanlığın kusurlu olduğu, insanlık adına asla tam anlamıyla bir gelişimden bahsedilemeyeceği yönündeki hatırlatmalar, gerçeği görme konusunda insanları olumsuz etkilemektedir.
- d. Sosyal çatışmanın mevcut olmadığı miti; zihin manipülatörleri “yerel manzarayı takdim ederken, sosyal çatışmanın mevcudiyetini kesin bir dille inkar etmektedirler” (Schiller, 1993: 31). Manipülatörlere göre toplumsal çatışmaların sosyal temeli yoktur ve insanlar arasında yalnızca iyi-kötü ayrımı vardır. Toplumsal çatışmaların da sebebi sosyal sorunlar değil, insanların bu iyi-kötü özellikleridir. Manipülatörler çatışmalarla sorunların irdelenmesini asla istemezler, çünkü böylece gerçeğin açığa çıkması önlenmiş olur.
- e. Medya pluralizmi miti; bireylerin günlük hayatlarında sanki kendi tercihlerini kendileri yapıyor olduklarına inanmaları şarttır. Gerçek tercihler yapmak için gerçek seçenekler gerekir. Ancak eğer tüm seçenekler birbirlerine benziyorsa seçim yapmak anlamsızdır. Medyada da gerçek anlamda bir farklılıktan bahsedilememektedir. Medyanın farklı ünitelerinin, sunum tarzı olarak farklı

olsalar da işleyiş tarzı olarak amaçları ortaktır. Ancak manipülatörler halka medyanın tarafsız olduğu ve insanlara onların yararına sürekli farklı seçenekler sunduğu fikrini aşlamaya çalışmaktadırlar. Çünkü medya işleyiş düzeniyle ilgili gerçekleri her zaman belirsiz tutmak istemektedir.

### 3.2.2 Psikolojik Manipülasyon

Psikolog Harriet Braiker ise manipülasyonun psikolojik boyutlarına değinmiş ve çalışmalarını bu yönde geliştirmiştir. Braiker'e (2004) göre manipülasyon insanlarda algı ve davranış değişikliği amaçlayan, aldatıcı ve kötü niyetli bir taktiktir. Bu taktik manipülatörün menfaatleri doğrultusunda şekillenmektedir. Manipülatörler başkalarına zarar vermek pahasına da olsa bazı motivasyonlara sahiptirler. Örneğin; insanlarla olan ilişkilerinde kendi öz saygılarını yükseltmek için güç ve üstünlük sağlama ihtiyacı duymakta, kontrolü elinde tuttuklarını hissetmek istemektedirler. Braiker manipülasyona maruz kalan kişiler için kurban sözcüğünü seçmiştir ve manipülatörlerin kurbanlarını kontrol ederken bazı temel yöntemleri olduğunu belirtmiştir. Bu yöntemler;

- Pozitif takviye; övgüde bulunma, yüzeysel zoraki gülümseme gibi çeşitli yüz ifadeleri kullanma, özür dileme, para harcama ve hediye alma gibi davranışın sağlamlaşmasını hedefleyen taktiklerdir.
- Negatif takviye; kurban için olumsuz olan durumlardan birini ödül olarak ortamdaki çıkarmaktır.
- Aralıklı ya da kısmi takviye; eğer negatifse korku ve şüphe dolu etkili bir hava yaratabilmekte, eğer pozitifse kurbanı davranışına devam etmesi için teşvik edip cesaretlendirebilmektedir.
- Cezalandırma; dırıldır etmek, somurtmak, bağırarak, küfretmek, ağlamak, şantaj yapmak, korkutmak, tehdit etmek gibi davranışlarla kurbanla duygusal açılardan oynamaktır.

Psikolog George Simon (1996) ise manipülatif teknikleri şu şekilde tanımlamıştır;

- Yalan söyleme; manipülatörle gerçeğin daha sonra ortaya çıkacağını bilseler de bunu yaparlar.

- İnkâr etme; manipûlatörün yanlış bir şey yaptığını reddetmesidir.
- Rasyonelleştirme; manipûlatörün uygunsuz davranışı için bulduğu, daha doğrusu uydurduğu bahanelerdir.
- Küçültme-küçümseme; rasyonelleştirmeyle alakalıdır. Manipûlatörün davranışlarının zararlı ya da güvenilmez olmadığını ileri sürmesidir. Örneğin; alay ve hakaret içeren davranışlara yalnızca şaka diyebilmektedir.
- Dikkat ve dikkatsizlik; manipûlatör kendini gündeminden saptıracak şeylere dikkat vermeyi reddedip, yok sayabilmektedir. Örneğin; “bunu duymak istemiyorum” gibi tepkiler verebilir.
- Saptırma; manipûlatör, -eğer konu rahatsız ediciyse- bir soruya doğrudan cevap vermemeyi tercih etmektedir. Bunun yerine konuşmayı, oyalayıcı başka bir konuya doğru yönlendirebilir.
- Kaçınma; saptırmaya benzer ama manipûlatörün konu ile ilgili alakasız, tutarsız, çelişkili cevapları ve kurnaz sözlerini içermektedir.
- Gizli yıldırma; manipûlatör örtülü tehdit kullanarak ince, dolaylı, imalı bir dille kurbanı savunma yapmak durumunda bırakabilmekte ve onu bencil olmakla suçlayabilmektedir.
- Duygu sömürüsü; manipûlatör kurbanın kendisiyle yeterli şekilde ilgilenmediğini ve çok bencil olduğunu ifade ederek kurbanın kendini kötü hissetmesine, kendine olan güvenini yitirmesine ve sonuçta itaatkar bir duruma düşmesine sebep olabilmektedir.
- Utandırma; manipûlatör kurbanda korku ve kendine güvensizlik hissi yaratmak için alay ve eleştiri kullanabilmektedir. Bunu özellikle karşısındakinin kendini yetersiz hissetmesi için yapmaktadır -ki bu yöntem kurbanda yetersizlik duygusu beslemek için oldukça etkilidir. Bu taktikler, imalı bakışlar, retorik yorumlar, nahoş bir ses tonu olabilmektedir.



- Ayartma; manipülatörler, insanların güvenini kazanmak için çekicilik, övgü ve kompliman gibi taktikler kullanmaktadırlar. Çünkü kendilerinden asla şüphe duymayan kurbanlar isterler.
- Başkasını suçlama; manipülatörler, kurban bir şeyleri yanlış yapmış gibi davranarak başkalarını günah keçisi olarak belirleme eğilimindedirler.
- Sahte masumiyet; manipülatörler insanlara kasıtlı olarak bir zarar vermediklerini iddia ederek, davranışlarının sonunda şaşırılmış ya da kızgın bir tavır takınabilmektedirler. Bu durum kurbanın kendi yargılarını ve aklını sorgulamasıyla noktalanabilmektedir.

Bütün bu taktik ve yöntemler insanları daha kolay ve etkili şekilde yönlendirmek için geliştirilmiştir.

### 3.3 Retorik

Retorik; sözcüklerin toplum içerisinde belli görüşler oluşturabilmek için kullanıldıkları, insanların yalnızca konuşarak iletişim kurdukları ve bu iletişimi etkili kullananların siyasi ya da askeri olarak yüksek derecelere geldikleri bir dönemde ortaya çıkan bir sanattır. “Etimolojik açıdan, eski Yunanca’da “retorik” [ῥητορικέ] kelimesinden daha önceleri kullanılmış olan “retoreia” [ῥητορεία], hatibin, “retor”un söylevi, sanatla çekilmiş söylev anlamına gelir. “retor” [ῥητορ] kelimesi ise konuşma sanatını bilen ya da icra eden kişiyi belirtir ve söz sanatı icra etmek, topluluk önünde konuşmak, söylev çekmek anlamına gelen “retoreuo” [ῥητορεύω] fiilinden türemiştir. “Retorikos” [ῥητορικός] sıfatı ise, hatiplere özgü, hitabet maharetine/sanatına has anlamlarına gelir” (Altınörs, 2011: 82).

İlk belirginleştiği dönemde, yani M.Ö. 5. yy’da dönemin mahkemelerinde konuşma yapanlar için kullanılan retorik o dönemlerde sistemli bir yapısı olduğu söylenemez. Zira o dönemler sadece halk önünde yapılan konuşmaları ifade ederken Yunan toplumunun siyasi ve sosyal yapısı değiştikçe, bir sanat kavramı haline gelmiştir. Dönemin hukuk sisteminde davalı ve davacı tarafların kendi kendilerini savunma zorunluluğu olduğu için güçlü bir konuşma yeteneğine ihtiyaç doğmuştur. Bu nedenle güçlü ikna yeteneğine sahip olanlar kendilerini daha iyi ifade edebilmişlerdir. “M.Ö. 5. yy’ın ortalarından itibaren ise insanların ihtiyaç duyduğu

retorik eğitimini sağlamak için Sicilya, Yunanistan ve küçük Asya’ da retorik okulları ortaya çıkmaya başlamış ve bu okullar yaygın olarak özellikle adli hitabete yönelik eğitim vermişlerdir” (Dürüşken, 2001: 8). M.Ö. 4. yy’dan itibaren retorik gelişim göstermiştir ve artık sofistler etkili olmaya başlamıştır. Sofistler gezici öğretmenler gibi şehirler dolaşarak halka retorikle ilgili bilgiler vermişlerdir. Onlar retorığı belirli kalıplar halinde yargılar olarak kullanmışlar ve bu şekilde bireyin toplum içerisinde daha saygın bir yere geleceğini ve iyi bir yurttaş olacağını savunmuşlardır (Coşkun, 2014). Ayrıca Rayman (2010)’a göre, bu yy’da söylev üzerine on iki adet kitap yazılır ve okullarda öğrencilere yol gösterici görevi görür. Sofistlerin retorik okullarında öğrenciler dersleri teknik kuralların yer aldığı kitapçıklardan takip etmişlerdir ve “bu kitapçıklar retorığe dair bir teori ortaya koymak amacıyla değil de daha çok retorik eğitime yönelik olarak pratik sebeplerden yazıldılar” (Coşkun, 2014: 31).

Platon, sofistlerin halkı yanılttıkları ve gerçeği çarpıttıkları iddiasıyla retorığe karşı olumsuz bir tavır içinde olmuştur. “Retorığı -"bu inandırma ustası"nı-, onu uygulayanlar, hakikat bilgisine ya da saygısına sahip olmaksızın inandırma yollarını aradıkları için, reddetmişti” (Solmsen, 2013: 9). Çünkü Platon’a göre konuşmacının tek amacı izleyicilerin hoşuna gitmek ve bu sayede kendi üstünlüğünü sağlamaktır. Ayrıca retorığı adaletin karşısında bir aldatmaca bir sahtekarlık olarak görmüştür. Bu nedenle felsefe bir süre retorikten uzak durmuştur. Platon’a göre, retorik olumsuz bir etkinliktir. Platon tarafından aldatma olarak nitelendirilen retorik, sofistlerde iyi mertebelere gelebilmek için faydalı ve gerekli görülmüştü.

### **3.3.1 Aristoteles’te Retorik**

Platon tarafından eleştirilen ve ideal devletinde yeri olmayan retorik, öğrencisi Aristoteles tarafından teorik bir alt yapı oluşturularak sistemleştirilmiştir. Retorik, ilk olarak Aristoteles tarafından sistematik olarak araştırılmıştır. Aristoteles Retorik adlı kitabında retorığın yargı formlarını ve yargıların kuruluş formlarını inceleyerek, retorığı mantıksal açıdan incelemiştir.

Kendinden sonraki düşünürler için bir devrim niteliğinde olan bu yaklaşımıyla retorik, temel bir kaynak olan buradaki çözümler, günümüze kadar edebiyattan sanata birçok düşüncüyü etkilemeyi başarmıştır. Bu noktada akla gelen ilk soru;

“Aristoteles’in felsefi retorığının, profesyonel okullarda öğretilen inandırma ve başarı sanatına üstünlüğü nerededir? O’nun sistemini daha felsefi, daha bilimsel ve daha eksiksiz yapan şey nedir?” (Solmsen, 2013: 11).

Öncelikle Aristoteles’in retorığı sistemli ve metodolojiktir. Ancak Platon’un ağır eleştirilerine maruz kalan sofistlerin retorik anlayışında hocaların öğrencilere her durum ve koşul için uygun olabileceğini düşündükleri hazır kalıplar verdiklerini ve bunları ezberlettikleri bir eğitim anlayışı hâkim olmuştur.

Her ruh “şekli”nde ruhun farklı bir parçası egemendir, bu da bazı kişilerin bir coşkunun, diğerlerininse başka bir coşkunun etkisi altında olması demektir. Platon’un felsefesi ve diyalektiği bu coşkusal arzularla ilgilenme tenezzülünü göstermezdi; bunlar, insana akıllı bir varlık olarak yönelir (Solmsen, 2013: 10).

Aristoteles ise retorığın kullanım alanlarını sıralar. Toplum önünde, mahkemelerde, öğretmenlerin derste kullandığı retorik türlerinde aynı akıl yürütme formunu kullanır. Ancak bunların ayrımı, daha çok dinleyicinin ve konunun niteliğinden kaynaklıdır. Bizzat Aristoteles’in tanımına göre; “retorik kuramı, belli bir bireye olası görünen şeyle değil, belli tipten insanlara olası görünen şeyle ilgilenir” (Aristoteles, 2013: 40).

Aristoteles bu gibi tanımları sistemli hale getirebilmek için “Retorik” isimli kitabında toparlamıştır. “Retorik” aslında farklı zamanlarda yazılmış bilgilerin yer aldığı ve üç bölümden (kitaptan) oluşan bir ders kitabı niteliğindedir. Kitabın ilk bölümü retorığa ait tanımlardan ve retorığı oluşturan tekniklerden oluşmaktadır. Kitabın geneli itibarıyla retorığı, argümanları anlama, mutluluk, iyilik gibi erdemlerle bağlantısı olan toplumsal sorunların çözüme kavuşması gibi nedenlerle faydalı bulunduğu söylenebilir.

Aristoteles’in retorığa dair kitapta yapmış olduğu ilk ve belki de en önemli tanım; “belli bir durumda elde var olan inandırma yollarını gözleme yetisi”dir (Aristoteles, 2013: 19). Retorikçinin yani hatibin inandırma eylemini gerçekleştirmiş olması garanti edilemese de bu yönde mümkün olabilecek her türlü ikna yönteminin, her imkânın kullanılması oldukça önemlidir. Aristoteles’in kitapta yapmış olduğu tek retorik tanımı bu değildir elbette. Devam eden alt başlıklarda Aristoteles’e göre retorığın bu üç unsuru ve yapmış olduğu diğer retorik tanımları daha detaylı incelenecektir.

### 3.3.2 Aristoteles'te Kanıtlamanın İki Temel Yöntemi

Aristoteles'e göre iknaya dayalı bir konuşmada konuşmacı bir matematikçi ile aynı teknikle yola çıkar. Şöyle ki; bir matematikçi eşkenar üçgenin bir açısını belirterek önermede bulunup diğer açılarını önermeye göre devam edeceğini belirtebilir. Bu kesin bir bilgidir ve karşıtını düşünmek ya da iddia etmek mümkün değildir. Ancak başlangıç yolu aynı olsa da retorikçinin işi kesin kanıtlar sunarak tek tek önermeleri belirtip sonuca ulaşması değildir (Solmsen, 2013). Bu bağlamda retorikçinin kesin kanıtlar sunmadığı, yöntem olarak birtakım önermelerden yararlandığı söylenebilir.

Aristoteles'te kanıtlamanın iki temel yöntemi; tasım ve entimemdir. Retorik üzerine yapılan incelemeler genellikle inandırma tarzları ve örtük tasımlar yani entimemlerle ilgilenmemiştir. Ancak Aristoteles'e göre retorikçinin özü örtük tasımlardır ve o retorikçi belli temeller üzerine konumlandırılarak, sınıflandırıp yorumlayarak tümevarıma gitmiştir (çünkü kendinden önceki retorikçinin tersine, O'nun retorikçi tek tek insanlarla değil sınıflarla ilgilenir).

Aristoteles'e göre "örtük tasım, tüm retorikçinin özü, temelidir." (Aristoteles, 2013: 9) "Örtük tasım (*enthumêma*) yani entimem, inandırma tarzlarının en etkili olanıdır" (Aristoteles, 2013: 35). Aristoteles döneminde tasım henüz bilinen anlamında kullanılmadığı için retorikçi tasımlara dayandırmayı O'ndan önce kimse yapmamıştı. Tasım kelime anlamıyla; "ortak bir orta terimle birbirine bağlanabilen iki önermeden yapılan çıkarımdır. Kendinden çıkarım yapılan önermelere öncüller, bunlardan çıkarılan önermeye sonuç denir" (Akarsu, 1998: 172).

Örneğin: Büyük önerme: Bütün kuşlar uçar. (kuşlar; orta terim, uçar; büyük terim)

Küçük önerme: Karga bir kuştur. (karga; küçük terim, kuş; orta terim)

Sonuç: O halde karga da uçar. (karga; küçük terim, uçar; büyük terim)

Aristoteles retoriksel kanıt ve entimem arasında ortak noktalar bularak, terime teknik bir anlam kazandırmıştır. "Bir insanın ateşi olması onun hasta olduğunun belirtisidir" geçerli bir kanıttır, çünkü ilk şekilde "ateşi olan biri hastadır" büyük önermesi, "X'in ateşi var" küçük önermesi ve "X hastadır" sonucu ile doğru bir tasım şekline sokulabilir. Öte yandan, "Sokrates dürüsttür" ve "Sokrates akıllıdır" gibi iki öncülden, akıllı insanlar dürüsttür sonucuna varmak, inandırıcı olmayacaktır, çünkü bir tasım kuramı, özne olarak aynı terime -bu örnekte Sokrates- sahip iki olumlu öncülün, doğru bir sonuç içinde birleştirilemeyeceğini gösteriyor (Solmsen, 2013: 12).

Entimem eğitimsiz kişilerin ikna edilmesine daha uygundur. Çünkü retorik “kendini uzun bir usamlama zincirini izleyemeyen eğitimsiz düşünürlerden oluşan bir dinleyici grubuna uydurmak zorundadır” (Aristoteles, 2013: 20). Bu sayede onlara kısa akıl yürütme zincirleri daha kolay gelecektir. Ancak entimemlerin kısa olması önemlidir. Zaten “retoriğin görevi karmaşık bir tartışmayı bir çırpıda anlayamayan ya da uzun bir usavurma zincirini izleyemeyen kişilerin karşısında bize yol gösterecek sanatlar ya da sistemler olmaksızın üzerinde düşündüğümüz konularla uğraşmaktır” (Aristoteles, 2013: 40).

### **3.3.3 Retorikte Kullanılan Yöntemler**

Aristoteles retoriği sistematikleştirmek ve sınırlarını belirlemek için ilk olarak onu teknik olan ve olmayan ikna yöntemleri şeklinde iki sınıfa ayırmıştır.

#### **3.3.3.1 Teknik Olmayan İkna Yöntemleri**

Aristoteles tarafından retorik sanatına ait olan ve olmayan yöntemler iki sınıfa ayrılmıştır. Ayrıca Aristoteles teknik olmayan yöntemleri retorik sanatına ait olarak görmemektedir. Örneğin, “işkence altında verilen tanıklıklar, yazılı anlaşmalar vb. yasalar, tanıklıklar, anlaşmalar, işkenceler, yeminler” (Aristoteles, 2013: 22-24), bu araçlar retoriğe ait değildir ve hatibin kontrolü dışındaki, hatipten bağımsız olarak mevcut durumlardır. “Ayrıca teknik olmayan ikna yöntemlerinin ortak özelliği sonradan oluşturulmayıp önceden hazır bulunmalarıdır” (Coşkun, 2014: 88). Bu tür ikna yöntemleri çalışmanın içeriği açısından çok önemli görülmediği için daha uygun görülen teknik olan ikna yöntemlerine ağırlık verilmiştir.

#### **3.3.3.2 Teknik Olan İkna Yöntemleri**

Coşkun’a (2014) göre; erdemli bir toplumun oluşması için iyi insan olmak gerekir ve bu da yalnızca bilgi ile mümkündür. Var olanın bilgisine sahip olmanın yanı sıra bilginin gerektirdiği eylemi de gerçekleştirmek gerekir. Bu bağlamda retorikte kullanılan teknik ikna yöntemleri hem teorik hem pratik özelliklere sahiptir. “Bunlar retoriğe ait olan inandırma araçlarıdır; retorikçinin kendisinin elde etmesi gereken kanıtlar aracılığı ile sağlanan inandırmadır” (Aristoteles, 2013: 38). Aristoteles bu sınıflamada bizzat iknacının yeteneği üzerinde durmuştur ve teknik ikna araçlarını da üç kategoriye ayırmıştır. “İlki konuşmacının kişisel karakterine bağlıdır; ikincisi

dinleyiciyi belli bir ruh haline sokmaya bağlıdır; üçüncüsüye konuşmacının kendisinin sözcüklerinin sağladığı tanıtı ya da sözle tanıtı” (Aristoteles, 2013: 38).

“ ‘Teknik’ sözcüğü, iknanın teknik olarak bir metoda dayandığı ya da bir metodu içerdiği anlamındadır. Her şeyden önce, retorik sanatı iknayı amaçlayan bir uğraşı olduğu için, Aristoteles ‘teknik olan ikna araçlarını’ olanaklı kılan öğelerin ne olduğunu belirler” (Delice, 2007: 274).

### **3.3.3.2.1 Konuşmacı (ethos)**

“Yunanlılara göre ethos ben imgesi, karakter, kişilik, davranış özellikleri, yaşam ve amaç tercihidir” (Meyer, 2009: 25). Ethos kısaca; tartışılan konuya cevap bulması gereken kişidir ve temel argümanı hatiptir. Bir konuyla ilgili tüm argümanların sağlanmış olması ya da konunun oldukça ikna edici bilimsel temellere dayandırılmış olması, izleyicinin ikna olması için yeterli olmayabilir. Bunun yanı sıra hatibin kişisel özellikleri de oldukça önemlidir. Ethos elbette uzmanlık ve yetenek gerektirir ancak insani özellikler, toplum tarafından iyi ve doğru kabul edilen tavırlar hatibe belli bir otorite sağlar, çünkü hitap ettiği kitlenin güvenini kazanmak zorundadır. Ethos tamamen hatibin kişisel özellikleriyle ilgilidir.

Toplum içerisinde sağduyulu insanların bazı kesin bilgi taşımayan konuların anlaşılmasında daha hızlı ve daha çok düşünmesi gerekir. Bu sayede söylev kendi kendini ethos yoluyla gerçekleştirmiş olur (Byers, 2009). Özel bir konuya eğer tartışılan, bu konudaki fikirleri zaten doğru kabul edilir. Örneğin; bir hastalıkla ilgili konuşan bir doktoru, kullandığı Latince kelimelere rağmen anlarız ve ona güveniriz. Ancak konuşan kişi o konuda özel bir eğitim almamış, sıradan biriye konuşma ve ikna yetenekleri devreye girer ve ahlaklı, erdemli bir insansa karşı tarafın güvenini kazanmış olur. “Burada hatibin örtük biçimde ya da ihtiyacı varsa eğer, başkasına hitap etmek için belirtik olarak aracılık ettiği bir yığın argüman ve cevap vardır. Bunların amacı sadece şunu söylemektir ona: Cevabım var, bana güvenebilirsin” (Meyer, 2009: 27).

Aristoteles ethosa iknanın temel bir metodu olarak önem vermektedir. “Konuşma, bize konuşanın inanılacak biri olduğunu düşündürecek biçimde yapıldığında inandırma konuşmacının kişisel karakteriyle başarılı olur” (Aristoteles, 2013: 38)

diyerek ikna sürecinde hatibin yani konuşmacının rolünü vurgulamaktadır. Retorik kitabında iyi bir hatibin sahip olması gereken bazı özellikleri şu şekilde belirtmiştir;

- Mantıksal olarak düşünebilmesi
- İnsan karakterini ve erdemini çeşitli biçimleri içinde anlayabilmesi
- Coşkuları anlayabilmesi-yani onları adlandırabilmesi ve tanımlayabilmesi, nedenlerini ve harekete geçirilme yollarını bilebilmesi gerekir (Aristoteles, 2013: 38).

Aristoteles bu açıklamasıyla kişinin ahlaki niteliğinin retorik aracına dönüştüğünü varsaymaktadır. Karakterli, ahlaklı, iyi insanların toplumda daha fazla saygı göreceğini ve onlara güven duymanın daha kolay olacağını şu cümleleriyle de vurgulamıştır ve bu nedenle de söyleyecekleri konusunda ikna edici olacaktır; “iyi insanlara ötekilerden daha tam ve daha kolay bir şekilde inanırız: sorun ne olursa olsun bu genellikle doğrudur, tam bir kesinlik olanaksızsa ve fikirler bölünmüşse mutlak olarak doğrudur” (Aristoteles, 2013: 38). Kişinin karakterinin, sahip olduğu en etkili inandırma yolu olduğunu söyleyebiliriz. Bu noktada izleyicinin her şeyden önce hatibin toplumdaki konumunun, mesleğinin vs, akabinde vücut dilinin, giyiminin, konuşma biçiminin ve ses tonu gibi fiziksel özelliklerinin etkisi altında olduğu söylenebilir.

Aristoteles için iyi bir hatibin özellikleri yani; argümantasyon yapabilmesi, adetler ve erdemler hakkında bilgi sahibi olması ve muhabatında şiddetli duygular uyandırmanın yollarını bilmesinin gerekliliği oldukça önemli görülmektedir. Bir hatip için bunları göz önünde bulundurmamak büyük bir hatadır. Çünkü eldeki argümanlar eksiksiz olsa dahi hatip, hitap ettiği kitlenin kültürel yapısını ve geleneklerini bilmelidir (Byers, 2009).

### **3.3.3.2.2 Dinleyici (pathos)**

“Pathos” terimi hüznün, sevinç ya da keder gibi belli türden duygu durumu içinde olmayı anlatan bir terimdir. Retorikte, “dinleyicilerde belli bir ruh hali oluşturmaktır. Bu, konuşmacının dinleyiciler üzerinde sanatsal kanıt oluşturarak hislerini etkilemesidir” (Koçak, bt: 6). Genel olarak pathosun içeriği;

- Dinleyicilerin soruları
- Bu sorular ve cevapları karşısında hissettiği heyecanlar
- Kendisine göre bu soruların cevaplarını doğrulayan değerlerdir (Meyer, 2009: 31).

Pathosta tutkular önemlidir, ancak bu tutkunun ne kastettiğini anlamak da önemlidir. İnsan olarak umutlarımız, sevgimiz ya da nefretimiz, korkularımız ve heyecanlarımız tutku olarak değerlendirilebilir ve bütün bu karmaşık hisler retorik biçiminde karşımıza çıkabilir. “Tutku, soruları çözülmüş olduğu sanılan cevaplar içine gömmüş olması açısından retordur. Bu nedenle tutkular üstünde yoğunlaşmak retorik bağlamında her zaman yararlıdır, buna karşılık, soruları açıkça masaya yatıran kanıtlanma tutkudan çok akla hitap eder. Dolayısıyla tutku, dinleyiciyi bir tezi desteklemesi için harekete geçiren güçlü bir depodur” (Meyer, 2009: 29). Bu depoyu kullanabilmek hatibin işidir. Hatip mutlaka dinleyici/izleyici kitlesinin tutkularını hesaba katmak durumundadır, o kitleyi iyi tanımalı, eğilimlerini ve eğitim düzeylerini mutlaka dikkate almalıdır. Ayrıca hatip insan psikolojisini iyi analiz edebilmeli ve karşılaştığı farklı ruh hallerine göre dinleyicinin duygularını nasıl etkileyebileceğini ve yönlendirebileceğini iyi bilmelidir. Aristoteles bu konuda “konuşma, coşkularını harekete geçirmişse, inandırma dinleyiciden de gelebilir” (Aristoteles, 2013: 38) diyerek dinleyicilerin hazır bulunuşluklarının dikkate alınması gerekliliğini vurgulamıştır.

### **3.3.3.2.3 Konu (logos)**

Logosun; “Yunancadaki ilk anlamı söz, sonradan düşünce, kavram, us, anlam, evren yasası anlamlarını da almış, Herakleitos’tan beri felsefenin temel kavramlarından biri olmuştur. Platon ve Aristoteles’ten beri bir şeyi anlaşılır kılan mantıksal temel”dir (Akarsu, 1998: 124). Meyer’e göre; “sorusu olduğu şeylerin tümüdür” (Meyer, 2009: 37). Logos başka bir ifadeyle nesnelere ya da olayları anlamlandırmak amacıyla kullanılan temel, öz dayanaktır, konunun anlaşılabilmesi için kullanılan her türlü argüman, kanıtlanma ve ilkedir. Aristoteles “*Retorik*”te bu kanıtlanma yollarını sınıflandırmıştır.



### 3.3.3.2.4 Ethos-Pathos-Logos Eklemlenmesi

Retoriğin içeriğindeki ethos, pathos ve logosun birini diğerlerinden daha önemli görmek mümkün değildir. Çünkü başarılı bir retorikte dinleyici, hatibin niyeti ve kullanılan dilin özellikleri birbirinden ayırt edilemeyen unsurlardır. Ethos, pathos ve logos, retorik içerisinde girişten sonuca kadar birlikte iş görür dolayısıyla birbirinden ayrı düşünülemez. Kısaca bir hatırlatmayla;

- Ethos; cevaplara gönderme yapar, yani dinleyici çekingendir; kendi duygularının ve söylevcinin etkisinde kalır.
- Pathos; hatibin heyecanlandırmak ya da etkilemek istediği dinleyiciyi niteler, soruların kaynağıdır.
- Logos; hatip ile izleyici arasındaki mesaj, konudur.

Aristoteles bu 3 etkenin kültürel olarak farklılık gösterebileceğini belirtir. Bu bağlamda kültürel çeşitliliği anlamak ve düzenlemek ikna sanatı için temeldir (Byers, 2009). Bu görev etki alanı içinde değerlendirildiğinde “pathos”undur, çünkü hatip izleyicinin mevcut durumunu mutlaka göz önünde bulundurmalıdır. Ancak bu üç etkenin işleyebilmesi için konu, hatip ve izleyici arasındaki kültürel kodların birbirleriyle örtüşmesi gerekir.

Başarılı bir retorik ethos, pathos, logos birlikteliğinden doğar ve işledikten sonra tartışılan konuya dair aksi bir durum dahi izleyicilerin fikrini değiştirmeye yetmez. Özellikle retoriğin en fazla kullanıldığı siyasi ya da dini konularda, aleyhte söylenen herhangi bir fikir ya da eleştiri mevcut durumu daha da güçlendirebilir. Örneğin;

Bir kabile büyücüsü yağmur yağdıran bir kültten yararlanmaya çalışır. Oraya giden bir Avrupalı bunun çok saçma olduğunu söyler. Büyüçüden bu yolla yağmur yağdırmasını ister. Büyüçünün bu isteği yerine getirmek amacıyla gösterdiği çabalardan bir sonuç çıkmaz. Sonuçtan çok memnun olan Avrupalı etnolog bu iddianın ne kadar boş olduğunu ısrarla belirtir. Ne diyecektir büyüçü? Avrupalı istekleriyle tanrılara hakaret etmiştir, kötü bir zaman seçilmiştir, halk günah işlemiştir vb... bütün bunlardan çıkan sonuca göre tanrılar çağrısına cevap vermemiştir vb. kısacası yağmur yağmaması dinsel ideolojiyi sakatlamak şöyle dursun, güçlendirmiş, doğrulamıştır (Meyer, 2009: 101).

Retorik genel olarak beş bölüme ayrılır ve bu bölümlerin tamamında ethos, pathos, logos birlikteliği söz konusudur:

- **Yaratma:** Yaratma konuya ilişkin gerekli argümanları toparlamaktır.
- **Düzenleme:** Düzenlemenin de bir girişi vardır. Giriş; konuyla ilgili olarak izleyicinin dikkatini çekmeyi ya da zihnini konuya hazır hale getirmesini amaçlar, dinleyici bu süreçte sessiz kalır ve dolayısıyla dikkatinin çekilmesi gereken yerdir burası. Düzenleme süreç içerisinde olguların gelişmesini, anlaşılabilir ve anlaşılabilir olmayan noktaların açığa çıkarılmasını, argümanların sergilenmesini izler.
- **İfade biçimi:** İfade biçimi oldukça önemli olan bir diğer unsurdur. Örneğin; Hitler’in retorikteki başarısı çoğunlukla ifade biçimine bağlı olmuştur.
- **Eylem:** Eylem ve bellek ise genellikle aynı kategoride değerlendirilebilir çünkü bildirilmek istenen şeyle ilgili bellek onu gerçekleştirme eylemiyle eşzamanlı hareket eder (Meyer, 2009). Ancak özel bir tanım olarak, sunum esnasında fiziksel özelliklerin denetimidir.
- **Bellek:** Düşüncelerin doğru hatırlanabilmesi için hafızada tutulmasıdır.

Meyer, retorik için; “edebiyatta, siyasette, mahkemede, doğal dilde, bilim dışı akıl yürütmede, fikirde, güzel konuşmada, örtük unsur içinde, örtük olanın arkasındaki niyette, figüratif unsorda, dolayısıyla dilin kurallarını belirleyen bilinçdışı bir tutku oyunu içinde yeniden ortaya çıkar; kısacası retorik kendini kısıtlamak şöyle dursun, bir yitirilmiş alan pahasına yayılmıştır” diyerek retorik zaman içerisinde kendine oldukça geniş bir çalışma alanı yarattığını vurgulamıştır (Meyer, 2009: 13). Günümüzde retorik hem hukukta hem reklamlarda hem edebiyatta kendine bir yer bulmuştur. Çağdaş retorikçiler; Perelman ve Toulmin’ in yaklaşımında ise retorik logos üzerine odaklanır. Perelman 20.yy’ın ortalarında retorik gelişimini ve kanıtlama ile özdeşleştirmiştir.

Kimi zaman propaganda, kimi zaman etkili konuşma ve ikna etme olgusuyla ilişkilendirilen retorik, ilk ortaya çıkışından bu yana zihnin, söylem ve fikirlerle manipüle edilmesi olarak anlaşılmıştır. “Aslında iki çözüm vardır; ya sorudan hareket edilir ya cevaptan ve cevabın içindeki soru artık yokmuş ve bu yöntemle çözülmüş gibi davranılır; bu yöntem sanki sihirli bir sopa, bir hayal, ‘wishful thinking’dir. Bu, retorik manipülasyon özelliklerini açıklar” (Meyer, 2009: 17).

### 3.4 Görsel Retorik

#### 3.4.1 Gelişimi ve Temel Kavramlar

Her toplum çok sayıda farklı insanın bir araya geldiği bir bütünlüktür. Bu kadar farklılık elbette kişiler arası karşılıklı ilişkileri, yani iletişimi gerektirir. Toplumların gelişimine bakıldığında, insanlar arası bu ilişkilerin dolaylı olarak toplumsal sınıfları ve düzeni oluşturduğu görülür. Toplumsal hayatın devamlılığı, kültürün gelişmesi ve aktarılması gibi eylemler iletişim ve iletişim araçları sayesinde olmuştur. Dolayısıyla tarihin belirli dönemlerinde bazı iletişim araçlarının daha baskın olmasının temelinde toplumsal koşullar vardır.

İnsanlar yaşamları boyunca hislerini, kararlarını birbirleriyle paylaşmak, yaşadıkları toplumları düzene sokmak, belirli din kurallarını daha iyi anlatabilmek gibi nedenlerle yazıyı icat ettiler ve böylece bilgileri, yasaları, kuralları, fikirleri vs. kaydedilmiş oldu. Söz uçar, yazı kalır, deyişle vurgulanan da tam olarak budur. Sözün unutulup gitmesinden sonra tüm birikimin depolanması ve sonraki kuşaklara aktarılmasıdır. İster duvar resmi olsun ister simgesel işaretler, her dönemin ve toplumun koşullarına, yaşam biçimlerine ve tercihlerine göre gelişen bir iletişim aracı her zaman var olmuştur.

Günümüzün iletişim aracı ise büyük oranda görselliktir. Artık görülmek zorunda olan pek çok şekil, işaret, imge, yani görüntü mevcut ve bu görüntüler çeşitli anlamların aktarımı için bazı kodlar taşımaktadır. Geniş anlamıyla görülebilen her şeyin görselliğin sınırları içine dahil edilebileceği söylenebilir. Ancak bu genelleme sanattan tasarıma, nesneden doğaya kadar oldukça geniş bir alanı kapsadığı için kavram kargaşası yaratabilmektedir. Bu açıdan konu ile ilgili yapılan çalışmalarda kavram biraz daha sınırlandırılmıştır. Örneğin; Barnard'a göre "görsel olan, insanlar tarafından üretilmiş, yorumlanmış ya da meydana getirilmiş, işlevsel, iletişimsel ve/veya estetik amacı olan her şey" dir (Barnard, 2010: 34). Barnard'ın tanımına göre bir nesnenin insan yapımı olması, iletişimsel, işlevsel ve estetik amaçlı üretilmesi onu "görsel" kategorisine dâhil etmeye yetmektedir. Bu açıdan doğa manzaralarının ya da tesadüfen ortaya çıkan görüntülerin görsellik alanından ayrı tutulması gerektiği söylenebilir. Berger ise imgelerin, bir şeylerin görsel temsilleri olduğunu düşünmüştür. Bazı araştırmacıların son yıllarda "sözcük merkezli

(logocentric) bir dünyadan imge merkezli (oculocentric) bir dünyaya” geçildiğini savunduklarını belirten Berger, bu imgelerin özellikle televizyonun ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle giderek daha da önemli hale geldiğini belirtmiştir (Berger, 2014: 87).

Bir iletişim yöntemi olarak kullanılan retorik, görselliğin gittikçe artan etkisiyle kronolojik olarak sözlüden yazılıya, yazılıdan görsele doğru bir dönüşüm yaşamıştır. Retorik ile ilgili kavramların çoğu söylev ağırlıklıdır ve genellikle edebiyatta kullanılır. “Ancak son yıllarda; iknanın ifadesi ve kavramsallaştırılması ile ilgili değişiklikler yaşanmıştır, savaş sonrası süreçte televizyonun ani yükselişinin iknanın görsel önemini arttırdığı düşünülmektedir. İkna kavramına karşı değişen bu yaklaşımlarda, dilsel olmayan unsurların da retorik disiplini içinde yer almaya başladığı görülmektedir” (Kenney ve Scott, 2003: 17). O halde görsel retorik için; “bilginin, retoriğin bilinen çalışma alanı olan dilsel unsurlar yerine görsel unsurlar ile aktarılmasını ve iletilmesini ifade eder” (Durgee, 2003: 335-336) denilebilir. Görselliğin retorik disiplinine dâhil edilmesi, 20.yy’da; yani İkinci Dünya Savaşı’nın yaşandığı, bilimin, hızın ve görselliğin daha önce olmadığı kadar çarpıcı ve değişken bir hareketlilik içinde olduğu bir yüzyılda gerçekleşmiştir. Messaris (2009), 20. yy’da görsel retoriğin gelişimini artan görsel imgelere bağlamıştır. Stolley (2007) ise görsel retorik teriminin 1970’lerde edebiyat incelemelerinde kullanıldığını, zamanla gelişerek bilimsel örneklerde, filmlerde, reklamlarda, resim sanatında ve internette (www) kullanılan geniş bir alanı olduğunu belirtmiştir. Bu geniş alan içerisinde sanat da yer almış, giderek daha soyut, daha sorgulayıcı ve her türlü aşırılığa imkân veren bir sanatsal anlayış ortaya çıkarmıştır. Veltsos (2009), görsel retoriğin grafik tasarımda da bir geçmişe sahip olduğunu, hatta 1965’te Gui Bonsiepe’nin retorik teorilerin kelime ve görüntülerin etkileşimini içerecek şekilde güncellenmesi gerektiğini savunduğunu ifade etmiştir. Yıllar boyu sanatın malzemesi olan gerçeklik artık görüntüye dayalı yeni bir düzen kurmuştur. Televizyon, sinema ve internet gibi görüntü üreten araçların bireylere, gerçeğe çok daha yakın olduğu fikri veren bir düzen...

Ancak bu araçlarla gerçeğe ne kadar yakın olursa da mantık her zaman gerçeğin o olmadığına hüküm verir ve bu durum farklılığın belirginleşmesini sağlar. Bu sebeple teknolojik araçların ürettiği her türlü görüntüye karşı belli bir mesafe içinde oluruz.

Ancak akıl, her ne kadar gerçeğin “o” olmadığına hüküm verse de bu yanılsamayı aşamayıp görüntü üreten araçların etkileme ve manipüle etme gücüne karşı koyamayabilir. “Benzerlik ve farklılık üstüne bir oyun dolayısıyla olduğumuz, olmak istediğimiz ve olabileceğimiz şeylerle ilgili bir manipülasyondur bu. Bu onun retorik gücünün sırrıdır: esinleme gücüyle etkiler, bize ait olan ya da karşı çıktığımız değerler yaratır ya da yok eder bu değerleri” (Meyer, 2009: 126).

Gerçeklik yıllarca sanatın peşinden koştuğu ya da bazı dönemler kaçmak istediği bir kavram olmuştur. Nesne-sanat arasındaki ilişki zamanla sanatın gerçeklikle olan ilişkisinin sorgulanmasını beraberinde getirmiştir. Bazı dönemlerde estetik kaygılarla gerçeklikten kopulmuş, bazı dönemlerde ise gerçeklik en iyi ifade biçimi olarak görülmüştür. Görülen dünyanın gerçekliği ile sanatsal gerçeklik arasındaki bu gelgit durumu elbette farklı dönemlerde görme biçimlerinin değişiminden kaynaklanmaktadır. Örneğin; nesnelere kapitalizmden önce sadece görülen şeyler iken, günümüzde hem görülen hem satın alınmak için var olan şeyler haline gelmiştir. Bu durum imgelerin, görsellerin günümüz kültüründe ağırlıklı bir yeri olmasından ve sürekli karşımıza çıkan görsel imgelerin kültür üzerindeki etkisinin yoğunluğundan kaynaklanmaktadır. Öyle ki; bir nesnenin kendisine sahip olmak ya da o nesnenin görüntüsüne sahip olmak neredeyse aynı hazzı sağlarken, gerçek ve sahte arasındaki ayırım giderek daha belirsizleşmiştir. Ancak gerçeklik ve retorik ilişkisinde önemli olan şu ki; gerçek ne kadar aslına uygun yansıtılırsa izleyici aynı oranda ikna edilmiş olur. Görüntünün gerçeğe yakınlığı ona daha çok inanmayı sağlar. Çünkü “inandırma bir tür gösteridir, bir şeyin gösterilmiş olduğunu düşündüğümüzde tam olarak inanmış oluruz” (Aristoteles, 2013: 35).

“Tüm retorik türlerinde algı ve yorumlamayla ilgili beklentiler doğrultusunda biçimsel unsurları seçenler ve onları düzenleyerek karşı tarafa gönderenler bulunmaktadır” (Durgee, 2003: 337). Bu, bir hatip ve izleyici ilişkisi yani iletişimidir. Retoriğin olabilmesi için hatip ve izleyicinin yanı sıra bunların düşündüklerini ve görüşlerini iletebilmelerine aracılık eden bir “medya” gereklidir. Bu “medya”<sup>2</sup> kesinlikle bir dildir; konuşulabilen ya da yazılan bir dil ama aynı zamanda resim dili

---

<sup>2</sup> Burada kullanılan medya, Latince media "araçlar, araçlar" sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük medium "aradaki şey, araç" sözcüğünün çoğuludur. (<http://www.etymonline.com/online-etymology-dictionary>)

ya da görsel dil de olabilir.” (Meyer, 2009: 10) Ancak konu alanı incelendiğinde retorik içeren çalışmaların genellikle dil üzerinde yoğunlaştığı görülür. Birdsell ve Groarke’a (1996) göre retorik araştırmalarında çoğu teorisyen görselleri atlayarak, argümanların yalnızca sözlü bileşenlerine vurgu yapmaktadırlar. Ayrıca araştırmalarda algıya ve kültüre değinmeden, argümanların eksik kalacağını belirtmektedirler (Welhausen, 2009: 30). O halde görselliğin retorik disiplinine dâhil edilmesiyle, retorik çalışmalarında daha açıcı bir analiz ihtiyacının doğduğu söylenebilir. Özellikle görselliği oluşturan etkenler, bu etkenlerin ortaya çıkışlarında rol oynayan faktörler ve kültürel farklılıklara göre görsellerin algılanış biçimi, başka bir deyişle kültürel kodların çözümü, üzerinde durulması gereken önemli noktalarıdır.

“Yeni bir dünyayı (markayı, malları, metropolü, kısaca artık imge ve görsel iletişim altında sunulan her şeyi) algılama sistemi, yapayın önlenemez egemenliği lehine, doğalın yitirilmesini hızlandırır” (Francalanci, 2006: 66). Bu yeni dünyanın oluşumunda rol oynayan pek çok etken vardır, ancak nesnelere ve reklamların, iletişimin ve medyanın yayılma gücü ve standartlaştırılması bu etkenlerden en önemlileridir.

Sözlü iletişim kolaydır ve az çok kendini ifade edebilen herkesçe yapılabilir. Ancak görsel retorikte görsele dair bir yorum yapabilmek için birtakım özel bilgiler gereklidir. Görsel retorik sadece iletişim kurmayı değil mesajın ele alınış biçimini ve süreci de inceler. Yani “...retorik yalnız tasarımın ilk aşamasında bulunmaz, tasarımın ilk aşamasından başlayarak sergileme aşamasına kadar sürer” (Barokas Kırlar, 2011: 44). Süreç içerisinde Enhinger’in tanımıyla; sembollerin stratejik bir biçimde kullanımı yoluyla başkalarının düşüncelerini ve davranışlarını etkilemek amaçlanır (Foss, 2005: 141). Ayrıca Scott’a (1994) göre, dinleyiciyi etkilemek için mesajların yorumlanarak çerçevelenmesi gerekir ve bunun yolu da görsel retoriktedir.

Görsel retorik üzerinde önemli araştırmaları ve görüşleri olan teorisyenlerden Sonja Foss, görsel retoriği alt başlıklar halinde tanımlamıştır ve “iletişimsel insan ürünü olarak görsel retorik, retorisyenlerin iletişim kurmak için görsel sembollerini kullanarak ürettikleri, oluşturdukları imgelerdir” (Foss, 2005: 143) tanımıyla görsel retoriğin iletişimsel insan ürünü olarak kavramsallaştırılması gerektiğini ortaya koymuştur. Bu noktada dikkati çeken iki unsur; görsel retoriğin insan ürünü olması

ve semboller kullanılmasıdır. O halde her obje görsel retorik içermez. Foss'a göre bir görsel objenin görsel retorik olarak kabul edilmesi için şu üç karakteristik özelliği taşıması gerekir. Bunlar:

- (İmge) Sembolik olmalıdır: Çünkü görsel retorik, diğer tüm iletişim sistemlerinde olduğu gibi bir göstergeler sistemidir.
- İnsan müdahalesi içermelidir: Çünkü insanlar görsel yaratım süreçlerinde – bir resim yaparken ya da fotoğraf çekerken, görsel retorik üretimine dâhil olurlar. Bu süreç iletişim kurmak için bilinçli kararları içerdiği gibi renk, biçim, medya, boyut gibi, çalışma alanındaki stratejiyle ilgili bilinçli seçimleri de içerir. Görsel retorik yorum ya da yaratım sürecinde insan müdahalesini gerekli kılar.
- Bir kitle ile iletişim kurmak amacıyla, bir kitleye sunulmuş olmalıdır: Görsel retorik gerçek ya da ideal bir kitleyle ilgilenir. Görsel öğeler retorisyen tarafından sadece kendini ifade etmek için değil, aynı zamanda bir kitleyle iletişim kurmak için değiştirilir ve düzenlenir (Foss, 2005: 144).

Bu üç maddede genel olarak görsel retorik'in sembolik olması, insan müdahalesi içermesi ve bir kitle tarafından algılanabilir olması özellikleri vurgulanmıştır. Son iki madde klasik retorik'in ethos (konuşmacı) ve pathos (dinleyici) araçlarına oldukça uygun düşerken, bu durumda logosun da “sembol” olması gerekir. Üretimde işlevselden biçimsel geçiş, nesnelere evrensel anlamlar yüklerken bu durumun kitlelerce onaylanması sembollerin, göstergelerin iletişimde ön plana çıkmasına sebep olmuştur. Yani gerçek değil gerçeğin yeniden yaratımı söz konusudur ve “sözden daha güçlü, daha tehlikeli olan imaj aracısızlık ve inandırma düzleminde galip gelir” (Francalanci, 2006: 30). O halde görsel retorik genel olarak şu şekilde ele alınabilir:

- Bir çalışma alanı olarak retorik: Oldukça geniş bir çalışma alanı olan retorik yalnızca söylemi içeren değil, aynı zamanda kültür, sanat ve hatta bilimi de içeren genişletilmiş bir alandır (Kenney ve Scott, 2003: 18).
- Görsel tasarımın ilkesi veya metodu olarak retorik: Görsel işaretlerin ve sembollerin ikna edici biçimde kullanılmasıdır.

- Bir görsel iletişim türü olarak retorik: Belirli bir hedefe yönelik tasarlanmış görsel sembollere işaret eder. Amacı, belirli bir dinleyici grubunu etkileyerek anlamlar yaratmaktır (Ma, 2008: 29).

Bu noktada “insanların zihinlerindeki görseller nasıl anlam kazanır?” sorusu akla gelmektedir. Bu sorunun cevabı semiyotikte gizlidir. Zulick’e göre; semiyoloji ve görsel retorik, klasik retorik’in kökeninden izler taşır. İkisi de işaretler sistemi için aracı rolündedir. Bu ilişki Eco tarafından ‘stilistik kodlama’ olarak tanımlanmıştır. Eco retorik’i semiyotikle ilişkilendirmiş ve buna ‘semiyotik kökenli retorik’ adını vermiştir. (Ma, 2008: 31). Ayrıca LaGrandeur (2003) görsel argümanların oluşumu için imajların ikna edebilirliği ile ilgili kodlar olduğunu ve bunun postmodernizm içinde düşünülebileceğini vurgulamaktadır (Byers, 2009: 19).

### **3.4.2 Ortak Dilsel- Görsel Retorik Kavramları**

Kültür, görsel retorik’in arka planıdır ve içeriğin anlam bulduğu yerdir. Başka bir deyişle görsel retorik’in çalışma alanı içerisine görsel kültür ve unsurlarının dâhil edilmesi kaçınılmazdır. Ancak Lucaites ve Hariman (2001)’a göre, mimariden haritacılığa, iç mimariden anıt heykellere kadar oldukça geniş bir alanı ifade eden görsel retorikte, yine de yapılan çalışmaların yetersiz oluşu kuramsal görüşler oluşmamasına ve klasik retorik’e ait bazı kavramların görsellere aktarılması yoluyla incelemeler yapılmasına neden olmuştur. Örneğin; Philips ve Mcquarrie (2004), Kaplan (2005) gibi teorisyenler bile reklam retorik’i üzerine yapmış oldukları çalışmalarında, dilsel retorik figürleri görsel retorik figürlere uyarlayarak incelemişlerdir. Bu şekilde iki çalışma alanı arasında ortak bazı kavramlar ortaya çıkmış ve genellikle tasarım ağırlıklı retorik çalışmalarının temeli olmuştur.

Klasik retorikte “figürler ya bir kelimeyi esas anlamı dışında kullanma ile ya terimlerde ve düşüncelerde bir yapı değişikliğine ya da düzenlemeye giderek ortaya çıkar; bu şekilde ifadeye daha fazla cazibe, asalet, canlılık ve enerji kazandırma yoluna gidilir” (Ak, 2005: 2). Retorik bir figür kendi anlamından bağımsız bir şekilde kullanılarak, kavramın izleyicinin beklentisinden sapması ile oluşan bir uyumsuzluk yaratır.

Retorik figürler alımlayıcıyı ayrıntılara imaya teşvik ederler. Bunun nedeni figürlerin sanatlı anormallikleridir ve bu retorik figürler Mcquire ve Mick (1999: 39) tarafından



‘sanatlı sapma’ olarak tanımlanmıştır. Bu sapma sistemli olarak yapılır. Böylelikle izleyiciler günlük hayatta karşılaşılabilecekleri tutarsızlıklara verebilecekleri tepkilerden farklı olarak, reklam ya da sanatsal bir iş karşısında görebilecekleri bu sapmaları hata olarak değerlendirmezler. Aksine uyumsuzlukları çözmek izleyicilerin duruma karşı olumlu tutumlar gelişmesini sağlayacaktır (McQuarrie ve Mick, 1999: 39-40). Bu durumda “retorik figürler, Barthes’ın *metnin keyfi* (pleasure of the text) olarak tanımladığı, işaretlerin düzenlenmesi sürecinden gelen ödüllendirmeyi sağlayabilir”(Kireççi, 2009: 122). Çünkü retorik figürler sayesinde kavramlar arasında yeni bağlar ve ilişkiler kurulacak ve izleyicinin sürece aktif olarak katılacağı bir iletişim biçimi ortaya çıkacaktır. Yine McQuarrie ve Mick’e (1996) göre tüketiciler sapmalara nasıl tepki vereceklerini öğrenmektedirler. Şöyle ki; bir reklam net olarak bir anlam ifade etmese bile, tüketiciler reklamda gizli anlamlar olduğunu düşünüp bu anlamsızlığı gözardı edebilirler ve reklamı kendi sosyo-kültürel birikimlerine ve öğrenilmiş kurallarına göre değerlendirebilirler.

Caner (2007)’e göre, bazı eleştirmenler basmakalıp retorik figürleri bir zafiyet olarak nitelemiştir ancak çağdaş retorik çalışmalarında, klasik retorik figürlerin yaratıcı figürlerden daha etkili olduğunu gösterdiğini ifade etmiştir. Aşağıda; sözlü ya da görsel, hangi tür iletişim alanı içinde olursa olsun iletinin ikna ediciliğini arttırabilmek amacıyla kullanılan metafor, metonimi, benzetme, kişileştirme gibi retorik figürler alt başlıklar halinde sıralanmıştır.

- **Metafor:**

Bir diğer adı eğretileme olan metafor; “bir şeyi gerçek anlamı dışında, çeşitli yönlerden benzediği başka bir şeyin adıyla anmaktır” (Elbir, 2010: 150). Metaforda benzeyen ve benzetilen iki farklı unsur vardır ve genellikle benzeyen gizli tutulmuştur. Örneğin; “İki kapılı bir handa gidiyorum gündüz gece” mısralarında iki kapılı han; dünyayı işaret ederek, “dünya”nın yerine kullanılarak metafor yapılmıştır” (Karataş, 2004: 241). “Aristo’dan Barthes’a, Richards’a Mc Quarrie’ye kadar dilbilimciler, göstergebilimciler, felsefeciler ve retorikçiler, anlamın bir parçası ve birer anlam oluşturucusu olan eğretileme ve türleriyle ilgilenmişlerdir” (Batı, 2007: 330). Metafor ağırlıklı olarak edebiyat alanında kullanılır, ancak kullanım alanı edebiyatla sınırlı değildir. “Sadece belli türden duygusal tepkiler yaratmak için şairler ve diğer yazarlar tarafından kullanılan edebi bir şey değil, insanların düşünme

ve iletişim kurma biçimlerinin temel bir parçasıdır” (Berger, 2014: 95). Örneğin; reklamcılıkta görsel retorik hedef kitleyi etkilemek adına amaçlı bir kullanımı vardır. Metafor kullanımı bir bakıma izleyiciye rehberlik eder, metne dair ipuçları verir ve izleyicide belli bir düzeyde beklenti oluşturur. Metafor kullanımı tanımlanan nesnenin ya da olayın kavranmasına açıklık, bu sürece de canlılık getirir. Sözlü ya da görsel her iki retorik alanında da neyin, nasıl söylendiği, hatta sadece nasıl söylendiği, ikna gücü açısından önem taşır.

- **Metonimi:**

Kelimeleri ilk anlamları dışında, başka bir şeye benzetmeden kullanmaktır. Türkçeye düzdeğişmece olarak geçmiştir. “Düzdeğişmece (metonymy) terimi iki parçadan oluşur: meta, yani nakletmek ve onoma, yani isim. Böylece gerçek anlamıyla düzdeğişmece “ikame adlandırma”dır” (Berger, 2014: 95). İnce (1993)’ ye göre ise metonimi; sözcüğün ya da sözün gerçek anlamının dışında kullanımı, engelleyici bir ipucunun bulunması, benzetme amacı olmaksızın yapılması durumlarını içerir. Metonimi yapılırken; “gerçek anlamdan mecazi anlama geçişi sağlamak için şu ilgilerin birinden yararlanılabilir: Bütün-parça ilişkisi, yer ilgisi, sebep- sonuç ilişkisi, alet olma ilgisi, öncelik- sonralık ilişkisi...” (Karataş, 2004: 309). Örneğin; iyi bir yazar için “kalemi güçlü” ifadesinde ya da parça-bütün ilişkisiyle “saçımı kestirdim” ifadesinde metonimi kullanılmıştır. Metonimide kültürün etkisi oldukça önemlidir. Örneğin, Amerika’yı ifade etmek için ‘Sam Amca’ tabirinin kullanımı, kovboy şapkasının Batı Amerika’yı sembolize etmesi, kırmızının tutkuyu anlatması gibi... (Berger, 1996). Metonimi ve metafor benzer anlam üretme araçları gibi görünseler de aslında oldukça farklıdırlar. Berger (2014), bu farklılıklardan en belirgin olanın metaforun şeyler arasındaki benzerlikler üzerine odaklandığını ancak metoniminin ise şeyler arasında birlik kurarak birleştirme üzerine odaklandığını ve metaforun metonimiye göre nispeten daha kolay çözümlenebileceğini belirtmiştir. Konuyla ilgili yapmış olduğu küçük bir örnek daha açıklamalı olacaktır; “bir resimde ya da bir reklamdaki yılan imgesi, eğretilmeli halde fallik bir simge olarak ve düzdeğişmeceli halde Cennet Bahçesi’nde bir yılan anımsatarak işlev görebilir” (Berger, 2014: 97).

- **Cinas:**

“Şekil ve söyleyiş bakımından aynı veya birbirine çok yakın fakat anlamları farklı iki kelimeyi bir araya getirmektir” (Elbir, 2010: 146). Edebiyatta yazıya yaratıcılık kazandırmak için kullanılan cinas, son yıllarda tasarımların özellikle de reklamların ikna gücünü arttırmak için sıklıkla kullanılmaktadır. Çünkü cinaslı yapılar özellikle reklamların akılda kalıcılığını arttırmaktadır. Örneğin; “‘mis’ gibi süt ‘mis’ süt” reklam cümlesi, markanın adı olan ‘mis’ ve sütün temizliğini ve lezzetini pekiştirmek için kullanılan ‘mis’ sözcükleri birbirleriyle ilişkilendirilerek hem anlatım canlandırılmış hem de reklamın akılda kalıcılığı arttırılmıştır.

- **Kişileştirme:**

Kişileştirme ya da edebiyatta kullandığı adıyla teşhis; “insan dışındaki canlı varlıkları veya eşyayı, duyan, düşünen, hareket eden insan kişiliğinde göstermeye denir” (Elbir, 2010: 146). Genellikle söz sanatlarında kullanılan, anlatıma zenginlik ve canlılık katmak için kullanılan bir kavramdır. Diğer retorik kavramlar gibi kişileştirme de genellikle dilsel anlatımda kullanılır. Ancak görsel anlatımlarda da oldukça sık başvurulan bir yöntemdir. Bunun en büyük nedeni, izleyicinin somutlaştırma gereksinime cevap vermek ve konuyla ilgili akılda kalıcılığı sağlamaktır.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### 4.1 Güncel Sanatta Manipülasyon

İzleyici galeri tarafından sergilenecek olan bir etkinliği, yayın organları aracılığıyla algıladığında, henüz galeriye gitmeden bile sergilenmekte olan her şeyin, göreceği her eylemin ve yaşayacağı her deneyimin sanat çalışması olduğuna dair varsayımlara dayalı kabullere sahiptir. Bu kabulleniş, özellikle son yıllarda yapılan güncel sanat çalışmalarının arkasındaki ya da temelindeki motivasyonların daha iyi anlaşılmasıyla netleşebilecektir. Bu sebeple güncel sanat çalışmalarında oluşturulan görsel dilin, sanatçıyı destekleyen ve çevreleyen her şeyle birlikte okunması gerekmektedir. Tüm bu sistem içinde sanatçı dışında, eser, izleyici, eserlerin satışını yapan galeri, galeri sahibi, küratör ve eleştirmen yer almaktadır. Bilindiği gibi Duchamp ile sanata kazandırılan özgürlük, sanatçılara istedikleri nesneyi istedikleri şekilde ve istedikleri mekânda sergileme olanağı vermiştir. Böylelikle herhangi bir şeyi “sanat” yapan unsurun sanatçının ve izleyicinin o şeye yönelik tutumu ve onu sanat olarak kabul etme eğilimi olduğunu göstermiştir.

Sanatçı için önemli olanın öncelikle “kavram” olması, sanatı felsefeye yakınlaştırmış, bilinen estetik ölçütlerin anlamını yitirmesiyle kavramın cisimleştiği yeni bir estetik dil ortaya çıkmıştır. Bu yeni dilde sanat yapıtının okuması ve çözümlenmesi sorunu belirlemiştir. Çünkü soyut herhangi bir şeyin okunması için genellikle bir görüntüye değil, bir sözcüğe dönüşmesi gerekir. Ancak bir şeyin net olarak karşılığının olmaması durumunda o şey okunmamış olur. Güncel sanatta da benzer şekilde, yapıt, izleyici zihninde var olan mevcut görüntülerle ve bilgilerle örtüşürse, başka bir deyişle günlük hayatın insani gerçekleri felsefeye dayalı metaforik imgeler dizisi oluşturmak adına sanatla buluşursa sanat yapıtlarının anlamlandırılması süreci gerçekleşmiş olmaktadır. Ancak bu okumanın izleyicide oluşmadığı durumda ya da sanatçı okuma sürecini şansa bırakmak istemediğinde izleyiciyi istediği anlama yönlendirebilir. Örneğin; sanatçı yapıt olarak “bir çift eski ayakkabı” sergileyebilir ve bu görüntü izleyici için ilk bakışta –kendi belleği ve bilgisinden temellenen- basit anlamlar taşıyabilir, başka bir deyişle “bir çift eski ayakkabı”, yalnızca bir çift eski ayakkabı olarak kalabilir. Ancak sanatçı işi şansa bırakmak istemeyebilir ve bazen çalışmaya verdiği isimle, bazen çalışmanın yanı başına iliştilmiş bir metinle, bazen de sergi girişinde verilen katalog bilgisiyle

izleyiciye farklı anlam kanalları açabilir. Çalışmayı sanat tarihiyle ilişkilendirerek Van Gogh'a ve Warhol'a atıfta bulunabilir ya da fakirliğe, açlığa, savaşın yıkımına, işçi sınıfına, kapitalizme, moda ya hatta sınırlarını biraz daha zorlayarak erkek egemen toplumdaki feminizme bile gönderme yapabilir. Böylelikle günlük hayata dair bir nesne, gizemli ve benzersiz bir sembol haline gelebilir.

Görülmektedir ki güncel sanatın en önemli ifade biçimi sanatın felsefi yönüdür ve bu arka planla oluşturulan görsel dil, üzerinde düşünülmesi ve yorumlanmayı yani okunmayı gerektirmektedir. Bu bağlamda “20. yy’ın başından bu yana sanat bir bilgi nesnesidir” denilebilir (Kahraman, 2015: 57). Artık izleyici yapıtı anlamak istiyorsa yapının temellendiği felsefeyi anlamak ve bilmek zorundadır.

Selmanpakoğlu (2014) da; izleyicinin bir sanat eseriyle iletişim kurabilmesi için öncelikle eseri anlaması gerektiğini belirtmiş, ancak anladığı şeye dair direnç gösterecek olsa bile bu durumun tersten bir sahiplenmeyle sonuçlanabileceğini vurgulamıştır. İzleyici gördüğü yapıt karşısında iğrenme, korkma ya da reddetme gibi tepkiler gösterse bile sanatçı izleyiciyi duysal olarak etkilemiş olur. O halde sanatçı bir şekilde izleyicinin dikkatini çekmeyi başardığında ve izleyici yapıtla iletişime girdiğinde, nesne ya da eylem tanınmış ve kabul edilmiş denilebilir. Ancak bu eksik bir yorumdur, çünkü bu hükmün yalnızca izleyici tarafından verildiğinin düşünülmesi, tutarsız ve yetersizdir. Güncel sanat kaotik yapısıyla neyin ne zaman “sanat” olarak kabul edileceği ve buna kimin karar vereceği gibi sorulara net yanıtlar verememektedir. Bu nedenle izleyici-eser iletişimi dışında galeri sahipleri, küratörler ve eleştirmenlerden oluşan bilirkişiler (konesörler) tarafından onaylanmış olması, bir yapıtın sahip olması gereken diğer özelliklerdir. “Eğer şu ya da bu küratör bir sergi düzenlemiş ve herhangi bir kişinin işini de orada sunmaktaysa onu sanatçı olarak kabul etmek bir zorunluluktur”tur (Kahraman, 2015: 91). Bu durumda esas hüküm, sergiyi düzenleyen küratör ve seçtiği sergi mekanı olarak görünmektedir. O’Doherty bu duruma dikkat çekerek “beyaz küp” adını verdiği sanat galerilerinin ve müzelerin, mekânda sergilenen ne olursa olsun, izleyici zihninde manipülatif bir etkisi olduğunu belirtmiştir. “Daniel Spoerri 1961 yılında Stockholm’deki Addi Kopcke Galerisi’nde sanat tüccarı ve karısı Tut için bir sergi düzenlemiş ve bir manavdan yeni alınmış meyve ve sebzeleri “mevcut piyasa değerinden” satışa sunmuştur. Her bir yiyeceğin üzerine “DİKKAT: SANAT YAPITI” damgasını yapıştıran Spoerri’nin, “imza

belgesi” de böylece yapıtın üzerinde yer almıştır” (O’Doherty, 2013: 115). Spoerri, sergi mekânında yer alan nesnenin sergilenmeye değer olduğu düşüncesiyle -ki bu tamamen sanatçının inisiyatifindedir- bir eylem gerçekleştirmiş, bu eylem kabul görmüş, hatta yapıtın satışını bile gerçekleştirmiştir. Bu durumda Danto’nun güncel sanat yapıtları konusunda yapmış olduğu tanıma yer vermek gerekir; “Bir şey bir anlam taşıyorsa –bir şey hakkındaysa- ve o anlam, eserin içinde cisimleştirilmişse ki, bu çoğu zaman anlamın sanat eserini maddesel olarak oluşturan nesne tarafından cisimleştirildiği anlamına gelir, o zaman o şey bir sanat eseridir” (Danto, 2014: 145). Spoerri, anlamı manavdan seçtiği sebze ve meyveler üzerinden oluşturarak yorum ve anlam cisimleşmesini bu yolla gerçekleştirmeyi uygun görmüştür. Sanatçı başka herhangi bir nesneyi sergi mekânına taşıyabilir ve üzerine aynı şekilde sanat yapıtı olduklarını yazabilirdi ve yapıt hakkında yapılacak okumalar ufak tefek farklarla – esere verilecek başka bir isim ya da bir başka anlam yüklemesiyle- benzer biçimlerde gerçekleşebilirdi. Bu noktada güncel sanat yapıtlarının önemli sorunlarından birisi olan kalıcılık belirlemektedir. Şöyle ki; yapıt bağlam değiştirdiği takdirde anlamını ve ifade gücünü yitirme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Sebze ve meyveler sergi mekânından alınıp tekrar manava götürüldüklerinde, üzerlerinde sanat yapıtı yazsa dahi, sanat yapıtı olma özellikleri hiçbir önem ifade etmeyecektir.

Daniel Buren 1983 yılında yayınlanan “Mimarının İşlevi: Eser İle İçine Yerleştiği Mekânlara Dair Notlar” isimli makalesinde, mekânlarının sosyal statüsü değişince yüklendikleri anlamların da değişeceğini belirtmiştir. Bir sanat yapıtının bir fırında sergilenmesinin o fırını sanat galerisine ve yapıtı da bir dilim ekmeğe dönüştürmeyeceğini, bir dilim ekmeğin de bir müzede sergilenmesiyle o müzenin bir fırına dönüşmeyeceğini, ancak müzenin ise ekmeği sanat yapıtına dönüştürebileceğini vurgulamıştır. Spoerri’nin örneğine dönülecek olursa, sebze-meyvelerin manava geri döndüklerinde manavdaki diğer ürünlerden farklı olmayacakları, ancak galeride birer yapıta dönüşebilecekleri yani galeri ya da müzelerin mimari olarak böyle bir güce sahip oldukları söylenebilir. Freeland (2008), Tibet Budacıları’nın renkli kumlarla oluşturdukları, meditasyona yardımcı olması için yaptıkları ve hiç bir ticari amaç gütmedikleri kutsal resimlerin sanatta ticarileşmeye karşıtlığın iyi bir örneği olduğunu belirtmiştir. Üstelik keşişlerin günlerce çalışarak ürettikleri bu resimler bir süre sonra törenle silinmekte, kumlar ise suya atılmaktadır. Bu eylem Budacılar için hayatın geçiciliği ile

özdeşleştirilmektedir. Tibetli din adamlarının güncel sanatçı olduğu ve bu eylemin sahip olduğu felsefi alt yapıyla bir galeride sergilendiği düşünüldüğünde, sonuç oldukça etkili bir performans sanatı örneğidir. Üstelik performansı sergileyen, marka değeri taşıyan bir sanatçı ise maddi olarak da oldukça değerli bulunması muhtemeldir. Görüldüğü gibi değişen eylem değil, eylemi gerçekleştiren ve değerlendiren kişiler, sergilendiği mekân ve elbette bağlamıdır. Güncel sanat için önemli olan, yapıtı yapan sanatçının kendini sanat dünyasına kanıtlamış, kabullendirmiş bir isim olması –ki bunun en önemli yolu sanatçının yapıtlarının büyük müzelerde sergilemesi ve birkaç çalışmanın yüksek fiyatlara satılmasıdır- ve sergilerinin tanınmış bir küratör tarafından düzenlenmiş olmasıdır. Hans Haacke bu durumu “sanat eseri diye kabul edilen ürünler, herhangi bir zamanda, herhangi bir toplumsal tabakanın mensubu olan insanların bunlara “sanat eseri” sıfatını bahşetme iktidarını kullanmaları sonucu kültürel açıdan önemli nesnelere öne çıkarılır. Yoksa bunların, sırf içkin bazı niteliklerinden ötürü, insan elinden çıkmış onca nesne arasından kendi kendilerine temayüz etmesi söz konusu değil” diyerek yorumlamıştır. (Haacke, 1982: 216). O halde sanat adına yapılan herhangi bir eylemin, var olduğu toplumsal ve kültürel koşullar dikkate alınarak kendi koşulları içinde bir anlam ifade etmesinin, o şeyin sanat yapıtı olarak kabul edilmesi için yeterli olduğu söylenebilir. Örneğin; Duchamp’ın pisuarı, şüphesiz ki 17. yy ressamı Velazquez için herhangi bir sanatsal anlam taşımayacaktı.

Güncel sanatın diğer dönem sanatlarına kıyasla esas amacı, deneyim paylaşmaktır. Bu sebeple cinsellikten siyasete, yaşam ve ölümden kişisel belleğe kadar her konu, güncel sanatçının malzemesi olarak kullanılabilir. Kahraman’a (2015) göre; günümüz sanatçısının yaptığı, nesnelere, mekânları, bedenleri, yani hayata dair her şeyi kullanarak hayatın içindeki sorunlara çözüm getirme çabasıdır. Üstelik bu sorunlara yanıt verilmesi önemli değildir çünkü sorgulamak, eleştirmek, tepki göstermek de en az sorunlara dikkat çekmek kadar önemlidir.

#### **4.1.1 Sanatsal Üretim Yöntemi Olarak ve Sanatçı Kimliği Oluşum Sürecinde Manipülasyon**

Güncel sanatın, içinde yer aldığı geniş alanın bir parçası olabilme düşüncesi, güncel sanatçı için bir tutku haline gelmiştir. Herkesin sanatçı olabildiği bir sanat ortamında sanatçının kendisini ifade edebilmesi, sanat otoritelerine kabul ettirebilmesi yani

güncel sanat açısından görünür olabilmesi ve kendisini çağdaşı olan diğer sanatçı kitlesinden ayırt edebilmesi için sanatsal yeterlikleri dışında pek çok şeye ihtiyacı vardır. Geleneksel sanatlarda sanatsal yetenek, renklerde ve biçimlerin oluşumunda kurulan sağlam denge ya da ustalık, gerçek anlamda yenilikçi ve farklı olmak yeterli olurken, güncel sanatta bunun çok daha ötesinde gereksinimler belirmiştir.

Steyerl sanat alanını; “...çelişkilerin spekülasyonların, son derece incelikli manipülasyonların beşiği, amansız rekabetlerin yaşandığı kozmopolit bir mücadele alanı” olarak tanımlamıştır. : (Steyerl, 2012: 90). Sanatçı bu mücadele alanı içerisinde kalabilmek için bir takım manipülatif yöntemler geliştirmiştir. Manipülasyonu “sanat ve tasarım temelli değil, daha çok sanatçı temelli bir gerekçelendirmenin adı” olarak değerlendiren Eker, sanatsal manipülasyonun ana aktörü olarak bizzat sanatçıyı sorumlu bulmuştur. (Eker ve diğerleri, 2013: 29). Bunun en önemli sebebinin sanatçının ünlü olma isteği olduğunu vurgulamış, sonucunda ise “kendi gerekçelerine hapsolmuş” sanatçının, kaotik bir karakter taşıyan güncel sanatla paralellik kurarak, sanatsal başarısızlığını manipülatif yollarla gizlemeye çalıştığını belirtmiştir (Eker ve diğerleri, 2013: 32).

Bugün sanatsal açıdan gelinen noktada sanatçıların “tükürdükleri her şeyin” sanat olduğu yönündeki bakış açıları, sanatın geleneksel bir okumayla çözümlenemeyeceğini göstermektedir. Duchamp’tan itibaren sanatçının kişisel kararıyla seçtiği herhangi bir nesneyi sanat yapıtına dönüştürebildiği sanat dünyasında, sanatçının eylemlerinin nedenini anlatma gerekliliği ortaya çıkmış ve sanatçı kendisinde belki hiç var olamayan “pırıltıya” sahipmiş gibi davranmaya başlamıştır. Eroğlu’na göre; günümüz sanatı bu pırıltıya sahip olan sanatçı tipini zorunlu kılmaktadır. “Bu, ne demektir? Pırıltıdan kastettiğimiz şu: diğer zamandaşlarının yanında ileride olan, belki buna şöyle de diyebiliriz; çağının önünde olanın zaferi kazanacağı bir ortamdayız” (Eroğlu, 2014: 65). Günümüzün ses getiren çalışmaları incelendiğinde bu “çağının önünde olma” durumunun çoğunlukla ne kadar ileri gidebileceği ya da aşırılıklarını hangi noktalara vardıracağı kestirilemeyen bir sanatçı tipine dönüşmüş olduğu görülmektedir. Öyle ki her türlü akıl hastalığı, sapkınlık ya da psikiyatr tarafından teşhis konulabilecek derecede bir davranış bozukluğu, rahatlıkla güncel sanatın sınırları içerisine dâhil edilebilmektedir. Sanat tarihinde, sanatçıların sanatsal yaratıcılıklarının açığa çıktığı noktalarda bir takım



“normal” kabul edilemeyecek davranışlarda buldukları görülmüştür. Ancak sanatçının doğası gereği “marjinal” olması gerekliliği, gerçekte öyle olmayanlar için iyi bir “marjinallik imajı” yaratmayı gerektirmektedir. Sanatçıların sanatsal tarzlarını ifade edebilmek için yaptıkları zorlama denilebilecek açıklamaları, felsefi söylemleri ya da çılgınlıkları bu imajı perçinleyerek sanatçıyı beslemektedir. Elbette her sanatçı üslubunu oluştururken pek çok şeyden beslenebilir. Ancak bu durum öğrenilmiş, ezberlenmiş ya da taklit edilmiş bir takım zoraki yönelimlere dönüşürse, sonuç samimiyet ve özgünlükten uzak bir yüzeysellik haline gelebilir.

İmaj yaratma, başka bir deyişle “marka değeri” yaratma, güncel sanatçının en önemli dayanaklarından birisidir. Sanatsal kariyeri sürecinde bir marka değerine ulaşabilmiş sanatçıların, sanat dünyasında oldukça sağlam bir yer edindikleri gerçektir. Bu kariyerin oluşum sürecinde önemli olan, bir sanatçı hakkında ne kadar çok yorum yapıldığı –ki bu yorumlar olumlu ya da olumsuz olabilir, hatta olumsuz olması ve sanatçının spekülasyon içinde yer alması çoğunlukla şöhreti açısından daha iyi sonuçlar doğurur- medyanın sanatçıya ilgisi, yüksek meblağlara satışı yapılan çalışmaları, çalışmalarını hangi galeride ve hangi küratör tarafından sergilediği gibi tamamen sanatsal yeteneğinin dışında var olan gelişmelerdir. “Çağdaş sanatta, markalaşana kadar bir hiçsiniz” diyen Thompson’a göre, “marka değeri, markası olmayan benzer bir ürün yerine markalı aynı ürüne ödemeye hazır olduğumuz fiyat farkını yaratır. Örneğin; bir market kendi ürettiği bir kolayı satmaktansa Coca Cola markalı kolayı satmayı tercih ettiğinde ürünün marka değerine güvenmiş olmaktadır (Thompson, 2012: 24). Tıpkı satışı yapılan herhangi bir ürün gibi sanat eserlerinin fiyatlandırılmasında marka değerinin etkisinin büyük olduğunu belirtmiştir. Thompson’ın çalışma alanının işletme, pazarlama ve ekonomi olduğu düşünülürse, bu tespit yalnızca paraya güdümlü bir sanat dünyasını işaret etmektedir. Ancak ticari ilişkilerin giderek daha belirleyici olduğu sanat dünyasında bir sanat piyasasından bahsetmek mümkün hale gelmiştir ve bu piyasanın sanatçılar üzerindeki etkisi düşünüldüğünde, Thompson’ın tespitlerinde haksız olmadığı görülmektedir.

Saehrendt ve Kittl’e göre, Almanya’da yaşayan sanatçıların aylık ortalama gelirleri 900 Euro civarındadır ve ek bir iş yapmadan yalnızca sanatçılığıyla geçinebilen oran ise yalnızca %4’tür. Üstelik çoğu sanatçı, eserleri sergilenebilsin diye bazı büyük otellerin iç dekorasyonunu hiçbir ücret almadan yapmaktadır. Böyle bir sanat

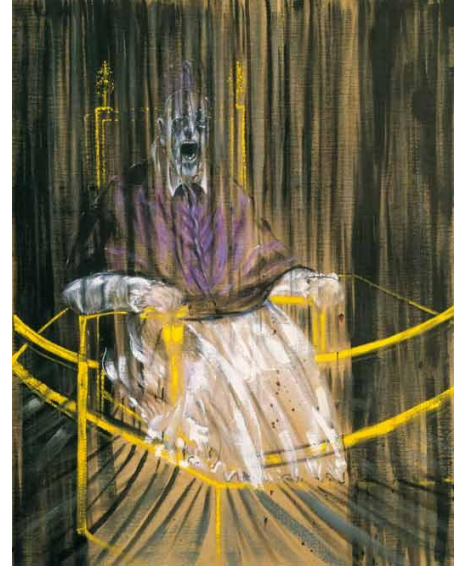
ortamında elbette ünlü olmak ve para kazanmak, güvenilir bir marka olmakla ilgilidir. Hirst ve Emin gibi çok kazanan sanatçıların, ek işler yapmak zorunda olan ve yine de sanattan vazgeçmeyen %96'lık kesimden daha yetenekli ve zeki oldukları için mi, yoksa Saatchi gibi ünlü galericilerin dikkatini çekebilecek kadar şanslı oldukları için mi marka haline geldikleri, güncel sanatın önemli tartışma alanlarından birisidir. Güncel sanatçının bir marka değeri kazanıncaya kadar, yani bir şekilde güçlü bir galericinin, küratörün, eleştirmenin dikkatini çekmeyi başarıncaya kadar geçen sürede diğer bütün sanatçılardan çok önemli farklılıkları olduğu söylenemez. Çünkü hemen hepsi, kavramlara dayalı –ki bu kavramlar sıklıkla ölüm-yaşam, dini tabular, siyasi görüşler, varoluş- fiziksel acı, cinsel kimlik, bellek gibi konulardır- eleştirel, sorgulayıcı bir dile sahip, eski sanatçılara göndermelerle yüklü, felsefi bir açıklayıcı-aracı dil olmadan anlaşılamayan çalışmalar yapan ve hemen hepsi bu çalışmalarla hayatın sırrına erdiklerine inanan sanatçılardır. Bu bağlamda günümüz sanat dünyasının, manipülasyona oldukça açık bir alan yaratmakta olduğu düşünülebilir. Güncel sanatta nesnenin belirli anlamlar yüklenerek oluşturduğu sanatsal düzlemde, yorumlar ve kuramlar nesneye bir sanat nesnesi olduğunu hatırlatmaktadır ve sanat eseri olmak için anlaşılmayı bekleyen nesnelere, her türlü anlamı taşımaya müsait yapılarıyla sanatçılar için eşsiz bir manipülasyon alanı haline gelmiştir.

Böyle bir manipülasyon alanı içinde güncel sanatçılar çoğunlukla “kendilerini popülerleştirecek bir izleyici kitlesine sahip olmakla ve sanatçı olarak hak ettiklerine inandıkları üne ve karizmaya kavuşmakla ilgilenirler” (Kuspit, 2010: 71). Bu sanatçılardan en tanınmış ve en çok kazanan isimlerinden birisi, kariyeri boyunca sanatsal manipülasyonu oldukça başarılı stratejilerle kullanan Damien Hirst'tür. İngiltere'de Young British Artists adıyla kurulan grubun 16 sanatçısından birisi olan Hirst, tam bir Francis Bacon hayranıdır. Kariyerinin ilk yıllarında Bacon'ı ilham alarak tuval resimleri yapmış ancak istediği etkili sonucu alamayınca bu resimleri üç boyutlu hale getirmeye karar vermiştir. Hirst, Bacon'a olan hayranlığını kabul ederek Bacon resimlerini ilk kez gördüğünde ‘bir kabusun içinde olduğunu ve yakından bakınca kanla boyanmış gibi göründüklerini’ düşündüğünü ifade etmiştir. Ayrıca Bacon hayranlığını sürekli dile getiren Hirst, O'nun tüm zamanların en iyi ressamı olduğu yönünde açıklamalar yapmıştır. Ancak yakından bakıldığında iki sanatçı arasında derin farklar olduğu görülmektedir. Bacon'ın hayatı boyunca yaşadığı her

şey, sanatı için arka plan oluşturmuştur; gerek cinsel tercihinine karşı çıkan babasından gördüğü şiddet, gerek savaş sırasında görevi nedeniyle görmek zorunda kaldığı onlarca ceset, sanatsal üslubunun oluşumunda önemli etkenler olarak var olmuşlardır. Üstelik alkol sorunu ve kendisine zarar verecek kadar aşırılığa ulaşan cinsel eğilimleri, yani Bacon'ı bir insan olarak tamamlayan tüm yaşamsal gerçekler, O'nun sanatı üzerinde oldukça önemli etkenlerdir. Çalışmalarının ürkütücü karakteri sanatçının ruh halini yansıtır niteliktedir ve bu üslup başlı başına bir imzadır.



Şekil 23. Francis Bacon, *Figure With Meat, Innocent X*, 1953



Şekil 24. Francis Bacon, *Study After Velazquez's Portrait Of Pope*, 1954

Bacon'ın yaşamsal deneyimlerinin sanatsal üslubunu oldukça sıra dışı ve zengin hale getirmesi ve bunun bilinçli bir çabanın sonucu değil, sanatçıda var olan yaratıcılıktan kaynaklanmış olması, Hirst için hayranlık uyandıran niteliklerdir. Sanat eleştirmeni ve yazar Jonathan Jones, The Guardian gazetesinde yazdığı bir makalede Hirst'ün Bacon'ı taklit ettiğini, Hirst'ün çalışmalarının Bacon'ın resimlerindeki umutsuz evrenin üç boyutlu ve zekice hazırlanmış bir yankısı olduğunu belirtmiştir. Ayrıca Hirst'ün 1990'larda ölüm ve hapsolmuşlüğü doğası üzerine çarpıcı görüntüler sunduğunu ve insanları heyecanlandırıldığını, ancak şimdi Bacon'ın terk edilmiş vitrinindeki bir karaltı gibi bitik ve tükenmiş olduğunu iddia etmiştir. Sanatsal açıdan tükenmiş olduğu kabul edilse bile şöhretinden herhangi bir şey kaybetmediği açıktır.

Hirst, "Bin Yıl" isimli enstalasyon çalışmasıyla dünyanın en prestijli galericilerinden Charles Saatchi'nin dikkatini çekmiş ve Saatchi, Hirst'ün "Bin Yıl" çalışmasını ve sonraki yıllarda yapacağı çalışmalarını finanse etme kararı alınca, Hirst için sanat

dünyasının ve piyasasının kapıları ardına kadar açılmıştır. Saatchi'yi kendisine hayran bıraktıran “Bin yıl” 4 metre uzunluğunda ve 2 metre yüksekliğinde, tamamı camlarla kapatılmış çelik çerçeve içinde ölü bir ineğin kafasından, içi şeker dolu kâselerden, sinekler ve ölü inek kafasının hemen üstünde bir sineksavardan oluşmaktadır. Çerçevenin yan tarafında ise büyük beyaz bir küp bulunmaktadır. Böyle bir çalışmayla karşı karşıya gelen izleyici için, yalnızca tek başına anlamlı olabilecek bütün bu nesnelerin bir araya gelerek oluşturduğu bütüncül anlamı belirlemek oldukça zordur.



Şekil 25. Damien Hirst, *Bin Yıl*, 1990

Ancak ne olursa olsun, izleyici çalışmanın sergilendiği galeriye sanatçı markası tescillenmiş Hirst'ün sanatsal çalışmasını görmek için, daha doğrusu zaten sanatsal bir nesne, eylem vs. görmeye güdülenmiş olarak, muhtemelen uzun kuyruklarda bekleyerek ve daha da heyecanlanıp umutlanarak girmekte ve bir kasap çöplüğünde gördüğünde ilgisini çekmeyecek ya da en iyi ihtimalle iğrenerek bakacağı bu görüntünün kesinlikle sanat eseri olduğuna ikna olmuş şekilde galeriden ayrılacaktır. Bazı eleştirmenlerce eşsiz bir dehanın ürünü olan bu çalışma yaşam ve ölümü acımasız şekilde eleştirmektedir. Ancak Hirst'ün ilham kaynağı olan Bacon ve tarzı dikkate alındığında Bacon'daki duygu yoğunluğunun Hirst'te yansımaları bulamadığı ve birazda Hirst'ün zorlama acıklı hayat hikayesiyle beslenmeye çalışılan üslubunun aslında yaşam biçimiyle pek uyuşmadığı görülmektedir. “Bin Yıl” çürümüş ineğin üzerinde bulunan, bu leşten ve şekerden beslenen sineklerin, bir yandan çoğalması bir yandan sineksavara yakalanarak ölmesi ve bazılarının leşin

üzerine düşerek diğer sineklere besin olmaları, yani bir çeşit enerji döngüsü yaratılması mantığı üzerine kuruludur. Görsel açıdan rahatsız edici olsa dahi fikrin anlamlı bulunması, bir şekilde izleyiciyi yakalamıştır. Bu şekilde Hirst'ün sürekli yaşam ve ölümü sorgulayan, hayatı yorumlayan bir hikaye anlatıcısı olduğuna en başta kendisini, sonra sanat dünyasını inandırmayı başardığı söylenebilir.

Ancak bu gibi çalışmalar gerçeğin sorgulanması olarak lanse edilseler bile, yeni bir şey söylemeyip yalnızca var olanın yeniden üretilmesi olarak düşünülebilirler. Kuspit'in deyişiyle güncel sanat; "gündelik gerçekliği çözümlemiş gibi yaparak, aslında onu allayıp pullayan sanattır. Postsanat; gündelik gerçekliğe eleştirel yaklaştığını iddia eder ama farkında olmadan onunla uyum içinde kalır" (Kuspit, 2010: 105). Bir sanatçının elbette inandığı, savunduğu ya da eleştirdiği şeyler olabilir ancak sanatsal anlamda yetersiz bir ifade gücüne sahipse, bu yetersizliği örtbas etmek için bazı manipülatif davranışlarda bulunabilir. Sanatçının çalışması için seçtiği konunun gerçekten "günlük hayata dair bir durumun, etkileyici biçimde felsefi bir eleştirisi mi yoksa düşündükçe daha da anlamsızlaşan bir demagojik alan mı?" gibi anlam karmaşaları bu manipülatif davranışların sanatçının lehine işlediğini göstermektedir.

Güncel sanatın çok kazanan ve sanatçı olarak kabul görmüş isimlerinden bir diğeri de Tracey Emin'dir. Emin için kendi kariyerini daha doğrusu markasını kendisi yaratan bir sanatçı denilebilir. Özellikle sınır tanımayan ve marjinal imajını, sınır krizi geçirerek tuvallerini yakması, ciddi alkol sorunu ya da karmaşık hayat tarzıyla oluşturduğu söylenebilir. Bu şekilde sanat dünyasında yarattığı kötü kız izlenimi, çalışmalarında abartılı şekilde cinsel içerikli konulara yer vermesiyle yakından ilgilidir. Sanatçının özellikle "My Bed", yani "Yatağım" adlı çalışması sanat dünyasında oldukça tartışmalı bir yere sahiptir. Darmadağın haldeki kirli bir yatağın etrafında bulunan boş içki şişeleri, sigara izmaritleri, kirli iç çamaşırları gibi atıl ıvır-zıvırlardan oluşan enstalasyon çalışması, eleştirmenlerce olumlu ve olumsuz pek çok yorum almış, 1998'de Turner Ödülü'ne aday gösterilmiş ama başarılı olamamıştır. Ancak sanatçı için bu pek önemli değildir, çünkü sansasyonlarıyla zaten belli bir başarı yakalamış durumdadır ve elbette Saatchi'nin çalışmaya 2,2 milyon sterlin ödeyerek onu satın alması, bu başarı zincirinin önemli bir halkasıdır. Üstelik olumsuz eleştirilere karşı önlemini alabilmek için, sanatına kendince bir isim geliştirmiş,

“confessional art” yani “itiraf sanatı” demiştir. Kendi açıklamasına göre çocukluğunda cinsel tacize uğramıştır ve çalışmalarındaki cinsellik takıntısı bu olayla bağdaştırılmaktadır. Güncel sanatın kısa tarihi göstermektedir ki; delilik, marjinallik, alkolizm, sapkınlık gibi özellikler her zaman “iş yapmıştır”. Bu nedenle bilinçli bir biçimde kendisini deli olarak göstermeye çalışan ya da sanatını cinselliğin dışavurumu gibi sunmaya çalışan sanatçı sayısı giderek artmaktadır.



Şekil 26. Tracey Emin, *My Bed*, 1998

Sanatçının galeri içerisinde ya da dışında yaptığı her davranışın sanat olarak algılanmasına, bunun için iyi bir finansman ve yaratılan marka değerinin en etkili yol olduğuna örnek olabilecek bir diğer isim de; Rijkit Tiravanija'dır. Tayvanlı sanatçı çalışmalarını izleyici katılımcı gerçekleştirmeyi tercih etmiş, bunun için de galeride yemek yapıp izleyicilere servis yaparak sanatsal ifadesini oluşturmuştur. 1992 tarihli “Free” adlı çalışmasında, galerinin bir köşesinde yemek pişirip izleyicilere dağıtmış ve çalışma hep birlikte yemek yenen bir restoranı anımsatmış olmasına rağmen hem izleyicilerce hem de eleştirmenlerce etkili bir sanat çalışması olarak yorumlanmıştır. İzleyicilerin “bedava” yemek yedikleri bu paylaşımlı sanat çalışmaları konusunda Tiravanija, Batı'nın özne ve nesneyi keskin biçimde birbirinden ayrı tuttuğunu ancak kendisinin özne ve nesneyle şüpheleri parçalamaya çalıştığını ve bu şekilde izleyici ve çalışma arasındaki mesafenin yok olacağına inandığını belirtmiştir. Objeleri hazır nesne olarak görmeyip onları yeniden canlandırmaya çalıştığını ifade ederek kendisini Duchamp'tan ayırmıştır. Üstelik çalışmalarını Carl Andre ile kıyaslamış ve O'nun heykellerinin de üzerinde yürünerek katılımlı hale geldiğini belirtmiştir.



Şekil 27. Tiravanija, *Free*, 1992/1995/2007/2011

Görülmektedir ki; güncel sanatın güvenli ortamında sanatçıların; eski sanatçılara atıfta bulunarak, onları referans alarak, izleyiciyi çalışmaya bizzat katarak, hatta onların hoşuna gidebilecek yöntemler bulup bunları gerekçelendirmek gibi pek çok yönetime izin vardır. Biçimler mutlaka sanatçılar tarafından yaratılmak zorunda değil, var olan pek çok biçime anlamlar yüklenebilir ancak bu biçimlerin herhangi bir şekilde sınırlanmaması, sanatçıyı karşılaştığı her nesneye yakınlaştırmaktadır. Sonuç itibariyle Tiravanija sanatsal üslubuyla Almanya'dan ABD'ye kadar pek çok ülkede tanınan ve çalışmaları sergilenen, kendisini sanat dünyasına kanıtlamış bir güncel sanatçıdır. Ayrıca; "Land Foundation"ın yönetim kurulu başkanıdır. Sanatçıların, sanat tarihçilerin ve küratörlerin oluşturduğu Ütopya İstasyonu kolektifinin kurucu üyesidir. Bangkok merkezli alternatif sergi mekanı VER'in mütevelli heyetinde olan Tiravanija, Hugo Boss Ödülü, Absolut Art Ödülü ve Lucelia sanatçı Ödülü almıştır" (Wilson, 2015: 356).

Sanatçılara verilen ödüller, hem onları şöhret yapmakta hem de güçlü eleştirmenlerin ve küratörlerin desteğiyle sanatsal kariyerlerini garanti altına almalarını sağlamaktadır. 1984 yılından beri İngiltere'de doğmuş ya da yaşayan sanatçılara verilen ve dünyanın en saygın ödülü olarak bilinen Turner ödülü, her yıl bir sanatçıya verilmektedir. 2011 yılında "Do Word Have Voices" adlı çalışmasıyla ödülü Martin Boyce almıştır. Çalışma galerinin köşesindeki çöp kovası, tavana asılı duran kağıt parçaları, renkli metaller ve stilize edilmiş bir banktan oluşmaktadır. Elbette çalışmayı anlamak için hakkında yazılmış yazılara ve yorumlara başvurmak gerekmektedir. The Guardian gazetesinin yorumlarına göre, metalik ağaçları, dağınık kağıt yaprakları ve sessiz atmosferiyle şiirsel bir sonbahar havası yaratarak melankolik bir şehir parkını anımsatır. Yarışma jürisi ise yeni bir şiirsel duygu

sergilendiğini ilan ederek, bunun tarihsel modernizme sahip güncel sanatçılara öncülük edebilecek bir katkısı olduğunu belirtmişlerdir.



Şekil 28. Martin Boyce, *Do Word Have Voice*, 2011

2013 yılı Turner Ödülü sahibi olan Laure Prouvost, “Wantee” adlı çalışmasıyla ödüle layık görülmüştür. Wantee, sanatçının hayali büyükbabası ve Alman sanatçı Kurt Schwitters arasındaki hayali bir ilişkiye düzenlenen çay partisinin ve büyükbabasının anlatıldığı yarım saatlik bir video çalışmasıdır. Afrika’da bir yerde bir çukura düşerek kaybolan hayali büyükbabanın eski evinde eski eşyaları arasında onunla ilgili bilgiler veren sanatçı, büyükbabasına esprili bir hürmet sunmaktadır. Çalışma daha eski yıllarda Tate Modern Sanatlar Müzesinde çalışmaları sergilenen Schwitters ve onun eski evinden ve evlerine gelen konuklara sürekli “want tea?” diyerek çay isteyip istemediklerini soran partnerine “wantee” lakabını takmasından ilham alınarak yapılmıştır. Jüri başkanı ve Tate’in yöneticisi olan Penelope Curtis, Prouvost’un çalışmasının beklenmedik bir eylem olarak övmüş, çalışmayı derin atmosferik ortamdaki görüntülerin ve nesnelerin karışık ve cesur bir kombinasyonu olarak nitelendirmiştir. Ayrıca sanatçının tamamen çağdaş yollarla oluşturduğu çalışmada, post-internet çağında akan görüntüleri referans olarak kullanılırken, aynı zamanda izleyiciyi içsel bir dünyaya götürdüğünü, bu bakımdan çalışmanın gerçeğin, kurgunun, sanat tarihinin ve modern teknolojinin örülmesiyle oluşan bir kişisel bellek inşası olduğunu belirtmiştir.





Şekil 29. Laure Prouvost, *Wantee*, 2013

Ali Artun'un (2013) e-skop'ta yayınlanan "Sanatta ve Sosyolojide Çağdaşlık ve Güncellik" adlı makalesinde "herhangi bir medyayı izlemek ile sanat izlemek arasındaki karşıtlıklar bulanıklaşıyor. Bugün sanatı anlamak kadar anlamsız bir iş olamaz ve sanattan kimse anlamaz. Çünkü bizzat sanatı anlamlandırma sanatı parçalanmıştır. Sanatı yorumlamanın, düşünmenin, tefekkür etmenin, eleştirmenin, "güzel" demenin bu zamana kadar geliştirilen bütün normları, bütün bilgisi ve pratiği tarihe gömülmüştür" ifadesi göz önünde bulundurulursa güncel sanatta neyin güzel olup neyin olmadığına hatta sergilenen şeyin sanat olup olmadığına sorgulanmasının dahi anlamsız ya da ilkel bulunduğu görülmektedir. Kuspit'in (2010) tespitiyle, Duchamp daha 1917'de "Pisuar"ın güzel bir nesne olarak övgü alıp yüceltilmesine sinirlenmiştir, çünkü bu, fiziksel olarak sanat eseri olmayan bir hazır nesnenin zihinsel olarak sanat olabileceğinin anlaşılmasında anlamına gelir. Başka bir deyişle bir hazır nesneyi sorgulamadan, güzel bir nesne olarak, sanat yapıtı olarak kabul etmek, onun yaratıcı önemini azaltmak ya da göz ardı etmek anlamına gelir. Ancak bu durum kaçınılmazdır çünkü bir nesneye sanat nesnesi özelliği verildiği an güzel ya da değil gibi estetik ayrımlarla yargılanmaktadır. Hele ki nesneyi sergileyen ünlü bir isimse nesnenin sanat yapıtı olduğu hükmü kolaylıkla verilebilmektedir. "Bütün iş ismin yarattığı gizemde, ya da o ismin pazarlanmasının yarattığı gizemde yatar" (Kuspit, 2010: 99).

Bu pazarlanma sürecinde sanatçının imzası giderek sanatçının adı yani markası haline gelmeye başlamıştır. Aslında sanatçının eserini imzalaması yeni bir durum değildir, Rönesans'tan bu yana sanatçılar eserlerini imzalamaktadırlar. Çünkü imza, bir sahiplenme belirtir ve aynı zamanda simgesel bir teminatdır. O eserin o sanatçıya aidiyetini belirtir. İmzaya anlam katan ise o işin kalitesidir, izleyici imzayı gördüğünde sanatçının emsal işlerini hatırlayarak isme güven duyabilir ve imza bir

çağrışım unsuru haline gelebilir. Ancak güncel sanatçının imzası, sanatsal yeteneğinin önüne geçerek, imzaladığı bir peçetenin dahi maddi ve elbette sanatsal değer kazanmasını sağlayan bir güç konumundadır çünkü “sözden daha güçlü, daha tehlikeli olan imaj, aracısızlık ve inandırma düzleminde, yani kanıt düzleminde galebe çalar” (Francalanci, 2006: 30). Elbette buruşuk bir peçeteye bile felsefi anlamlar yükleyerek onu bağlam değişikliğine uğratmaya yardımcı olacak sayfalar dolusu metin yazılabilir.

Güncel sanatta sanatçının yapacağı açıklama yani yapıta dair alt metin, başka bir deyişle felsefi bir zemin olmadan dönüşüm tamamlanamamaktadır. Sanatın felsefeye olan yakınlığı kavramsal sanatla belirginleşmiş ve günümüze kadar çok çeşitli şekillerde kendisini göstermiştir. “...düşünce tarafından nesnelere yapılarında açığa çıkarılan şey, aynı zamanda düşüncenin yapılarını da açığa çıkarır” (Danto, 2012: 75). Bu da sanat ve felsefenin mantıksal olarak birbirleriyle iç içe geçişlerinin mümkün olabileceğini göstermektedir. Güncel sanatçının malzemesi olan sıradan nesnelere, açıklayıcı metinlerle, çalışmalara verilen isimlerle, sıradanlıklarının üstü kapatılmaktadır. Bu açıklayıcı metinler çalışmanın nesnel var oluşunu bile içine alarak ve hatta ilgiyi tamamen üzerine çekerek, geniş bir alanı kaplamaktadır. Yapılan herhangi bir sanat çalışması, bir kurama bağlandığı zaman anlamlı hale gelmektedir, çünkü hepsi yalnızca düşünce düzleminde anlamlıdır.

Hemen her sanatçı çalışmalarında bazı gizli anlamlar, göndermeler ve metaforlar olduğunu iddia etmektedir ve iddialarını metinler aracılığıyla oluşturdukları söz-imge ilişkisiyle kanıtlamaya çalışmaktadır. Yalnızca görüntü düzleminde herhangi bir anlam ifade etmeyen ya da anlatımı eksik kalan nesnelere, çoğunlukla belli metinsel tamamlamalarla anlam bulmaktadır. Güncel sanatın zaten güç anlaşılan bir yapısı vardır ve çalışmaların bir bütün olarak anlam kazanabilmesi için metinsel ifadeler kullanılması adeta bir zorunluluk halini almıştır. Bu bakımdan çalışmalarla ilgili yazılı ifadelerin, görselliğin okunabilir metinlere dönüşmesinde tamamlayıcı ve aynı zamanda sınır belirleyici işlevleri olduğu söylenebilir.

Güncel sanat çalışmalarında sanatçıların metinler ya da çalışmalarına verdikleri isimler yoluyla keskin olmayan ancak anlamın hangi açılardan düşünülmesi gerektiği konusunda ipuçları veren gizli sınırlar belirledikleri söylenebilir. Bu açıdan sanatçı her türlü anlam yönlendirmesi yapabilecek bir manipülatör konumuna gelmektedir.

“Gösteri toplumu zihniyetinin, bu tür bir kandırmacaya, fakat etkili bir kandırmacaya uğradığı konusunun altını çizmekten kaçma gibi bir lüksü yoktur. Mesele, sanatın ve yapıtın kime, neye hitap edeceğidir. Yani hitap edilecek kitlenin iyi analiz edilme meselesidir öne çıkan” (Eroğlu, 2014: 66). Sanatçı hitap edeceği kitlenin –izleyici, küratör ya da galerici- özelliklerini, alt yapısını, zaaflarını, zevklerini ne kadar iyi bilirse o kitleyi o kadar kolay manipüle edebilir. Güncel sanatçı bir bakıma izleyiciye görmek istediğini vermektedir; seçilen konular ya da anlatım biçimi ne kadar “sert” olursa olsun yine de sanatçı izleyicinin fikirlerine, yaşamına, alışkanlıklarına çarpıcı eleştiriler getirmemektedir. Örneğin; Felix Gonzalez Torres’in “Portrait of Ross” adlı enstalasyon çalışması, güncel sanatçıların kullandıkları ortak konulardan birisi olan aşkı anlatmaktadır. Bir eşcinsel ilişkinin taraflarından birinin ölümüyle, ölen tarafın arkasından yapılmış bir ağıt gibidir. Torres’in sevgilisi Ross’un AIDS hastalığına yakalanması ve günden güne daha da zayıflayarak ölmesi, her ne kadar trajik bir hikaye olsa da yine de izleyiciyi aşkın duygusal dünyasına çekmektedir. 136 kilogram ağırlığındaki şekerin galerinin bir köşesine konulması ve her izleyicinin şekerden istediği miktarda alıp yemesi, sonunda ise çok az şeker kalması ya da tamamen bitmesi, hastalığın Ross’u yavaş yavaş eritip tüketmesiyle ilişkilendirilmiştir. “İnsanlar şekerleri aldıkça ve yığın giderek azaldıkça değişen ve ısrarla değişmeye devam eden yapıt ölüm öncesi kötüleşme halini ima eder; bu istikrarsızlık ve değişim, dünyaya ilişkin bir alegoridir. İzleyiciler şekerleri aldıkça müze çalışanları tekrar şeker eklerler ama asla bir öncekinin aynısı olan bir görüntü elde edilemez” (Hodge, 2013: 36).



Şekil 30. Felix Gonzales Torres, *Portrait of Ross*, 1991

Hakkında yazılan her türlü felsefi ve derin duygu yüklü yoruma ve Torres’in 1996 yılında ölmüş olmasına rağmen, çalışma 2000 yılında Sotheby’s müzayede evinde satışa sunulmuştur ve yaklaşık 460.000 dolara satılmıştır. Elbette böyle bir satış

fiyatını gören bir çalışmanın alt tarafı 136 kilogram şekerden ibaret olmadığını açıklayabilmek için daha fazla metne ihtiyaç duyulmuştur. Örneğin; “Sotheby’s, heykelin önemine ilişkin üç sütunluk tam sayfa açıklamasında, eserin meşruiyetini savunmak için, Nancy Spector’ın Guggenheim’in hazırladığı bir Gonzales-Torres kataloğunda yer alan şu sözlerine yer vermişti: “Eserin yalın zerafeti insanı seyre, hatta hayale dalmaya davet ediyor. Kışkırtıcı, görünüşündeki açık uçluluğunda, bir anlam kapanması iddiasını reddedişinde yatıyor.” İşte alıcının, ağızları bir karışık kalan arkadaşlarının “Şekere bu kadar para mı verdin?” diye sormalarını engelleyeceğini umduğu şey, bu hayale dalma ve kışkırtmadır” (Thompson, 2012: 29).

Güncel sanatın anlatımsal olarak sınırlarının oldukça esnek olması, başka bir deyişle sınırların sanatçı tarafından belirleniyor olması, rahatsız edicilikte de sınırların olmaması anlamına gelmeye başlamıştır. Aynı zamanda anatomi uzmanı ve tahniççi olan sanatçı Gunther Von Hagens, ‘plastinasyon’ adını verdiği bir teknikle dokuların bozulmadan kalabilmesini sağlamıştır. Bu işlem için reçineli özel bir çözeltiyle ölü bedenlerin derisini yüten sanatçı, bu yöntemle bedendeki kasların, sinir sisteminin ve tendonların açıkça görülmesini amaçlamıştır. Sanatçı, adeta bir korku filmi sahnesini anımsatan ürkütücü görüntüleri, bilimsel ve sanatsal bir mucize olarak tanımlamış, insan vücudunun biçimi, işlevi, potansiyeli, esnekliği ve savunmasızlığıyla tam bir destan olduğunu belirtmiştir. Ayrıca bu bedenleri sergilemekteki amacının insanların anatomik güzelliklerinin farkına varmalarını sağlamak olduğunu ifade etmiştir. Görülmektedir ki; sergilenen “şey” ne kadar rahatsız edici olursa olsun, güncel sanatçıların üzerinde durdukları konular genelde aynıdır. Üstelik sergi mekânı denilen sihirli alanda sergilendikten sonra her görüntü ve her eylem sanatsal kabul edilebilmektedir.



Şekil 31. Gunther Von Hagens, çalışma ismi ve tarihi belirtilmemiştir.

Abramoviç'in 1974 tarihli "Rhythm 0" adlı enstelasyon çalışması, sergi mekânı ve felsefi açıklamalı alt metin birlikteliğine örnek olabilecek bir çalışmadır. Çalışma, Tiravanija ve Torres'in çalışmaları gibi seyirci katılımlı bir çalışmadır. Bir masanın üzerine konulmuş 70'den fazla nesnenin Abramoviç'in üzerinde denenmesine izin verilen çalışmada izleyiciler gül dikeninden ipe ve makasa kadar hemen her nesneyi bizzat Abramoviç'in üzerinde denemişlerdir ve ortaya oldukça ilginç görüntüler çıkmıştır.



Şekil 32. Marina Abromoviç, *Rhythm 0*, 1974

Çalışmadaki asıl sansasyon; izleyicilerden birisinin masa üzerinde duran dolu silahı sanatçının kafasına doğrultması ve tam ateş edecekken diğer izleyiciler tarafından durdurulmasıdır. Sanatçı, kontrolden çıkan eylemiyle oldukça büyük bir risk almış, ancak daha sonra basının büyük ilgisiyle karşılaşınca, aldığı riskten ve sonuçtan memnun kalmıştır. Elbette açıklamalarında asıl amacının, insanlarda var olan kötülük yapma güdüsünü ölçmek, açığa çıkarmak ve bu şekilde insanların kendi kendileriyle yüzleşmelerini sağlamak olduğunu belirtmiştir. Aynı zamanda kendisi de acı ve ölüm gibi korkularıyla yüzleşmiş olmaktadır. Ancak, eylem sonunda silah, saldırgan izleyicinin elinden alınmamış olsaydı ve sanatçı vurularak ölseydi, bu durum gerçek bir cinayet olarak mı, sanatsal bir eylem olarak mı kabul edilecekti? Galeri içerisinde sanatsal bir performansın doğal bir parçası olarak kabul görebilecek eylem, galeri dışında cinayet olarak algılanıp kanunlar dâhilinde cezalandırılmayı gerektirecektir. Belki de hem sanatçının hem de izleyicinin beklentisi bu yöndedir ve sonuçtan her iki taraf ta memnun kalmıştır. Sanatçı, istediği ünü elde etmiş, izleyici beklediği heyecanı ve çılgınlığı yaşamıştır. Dolayısıyla bilinen sanatsal ölçütler anlamını yitirmiş, “Bu, sanat mı?” sorusunun yerini, “Bu görüntü izleyici için ne anlama gelmektedir?” sorusu almıştır.

Bilindiği gibi herhangi bir sanatçı tarafından ve sanatsal bir kurumda sergilenmiş olması, nesnenin sanat nesnesi mertebesine yükselmesi için yeterlidir. Bu duruma verilebilecek ilginç örnekler arasında; Manzoni’nin 1961 yılında 90 adet kutuya belli miktarlarda dışkı koyarak sergilediği ve dahası satışa çıkardığı “Artist’s Shit” adlı çalışması, 1992 yılında sergilenen Kiki Smith’in “Tale” adlı çalışması, 2006 yılında Daniel Edwards’ın oyuncu Tom cruise’un kızı Suri’nin ilk dışkısının kalıbını alarak yaptığı bronz kaplı “First Poop” adlı heykeli, sayılabilir.

Güncel sanatçıların iğrenilecek derecede bayağı nesnelere sanatın konusu yapabilmelerinin, bu nesnelere sanatsal bir anlam olduğunu iddia etmelerinin elbette bir anlamı olmalıdır. Örneğin; Manzoni’nin, dışkısını konserve kutular içine koyarak bunu sanat çalışması olarak sunması ve izleyicinin “eğer sanatçı öyle diyorsa sanattır” yanılgısıyla, nesnedeki gizli anlamı, çözümlenmesi gereken sanatsal sırrı anlamaya mecbur bırakılması göz ardı edilerek, sanatçının, eleştirmenlerin ve çalışmanın alışverişinin yapıldığı galeri ve müze yetkililerinin açıklayıcı metinleri, çalışmayı anlamsal olarak tamamlamaya çalışmıştır. Çalışma, sanata verilen maddi

değerin ve sanat nesnesinin vardığı sınırsız alanın bir eleştirisi olarak yüceltilmiş, “bir sanatçının imzasını taşıyan her şeyin, içeriğinden bağımsız olarak değerli hale geldiği fikrini” vermeye çalışmıştır. (Hodge, 2013: 117). Ancak ironi şudur ki; Manzoni'nin dışkısı 2002 yılında Tate Sanat Galerisi tarafından 61.000 dolara satın alınmıştır, 2007'de ise 124.000 euroya satılmıştır.



Şekil 33. Piero Manzoni, *Artist's Shit*, 1961

Oyuncu Tom Cruise ve eşinin bebeklerinin süttten başka yiyecekler yiyerek oluşan ilk dışkısı olduğu için kutlanmaya değer bir an olarak görülen dışkı, sanatçı Daniel Edwards için ilham kaynağı olmuş, dışkının görünümünü hiç bozmadan bronz dökümünü yapmıştır. Çalışmanın sergilendiği Capla Kesting Galerisi'nin yöneticisi David Kesting, sanatçı kataloğunda bebeğin bronz dökümlü dışkısının aile için oldukça önemli ve anlamlı olduğunu, çalışmanın sevilen çocuk kitabı “Everybody Poops”dan etkilendiğini ve bunun ünlülerin yaşamına dair sosyal bir değerlendirme olduğunu belirtmiştir. Ancak toplumsal bir eleştiri de olsa popülerlik kazanmak için yapılmış da olsa sonuçta çalışma 65.000 dolara satışa çıkarılmıştır. Manzoni'nin dışkısının 124.000 euroya satılmış olduğu düşünüldüğünde bebeğin ilk dışkısının da benzer fiyatlara alıcı bulması sürpriz bir sonuç değildir.



Şekil 34. Daniel Edwards, *First Poop*, 2006

Sanatçılar bu çalışmalarını sergileyebilecek galeriler bulamasalardı söz konusu nesnelere sanatsal nesnelere olduğuna çoğu kimse inanmayabilirdi ve o nesnelere hiçbir anlam yüklenmeden var oldukları halleriyle kalabilirdi. Steyerl, “eğer güncel sanat cevapsa, soru da şudur; kapitalizm nasıl daha güzel gösterilebilir?” diyerek güncel sanatın kapitalizmin yarı-estetik bir formu olduğunu vurgulamıştır (Steyerl, 2012: 84). Bu bakış açısıyla güncel sanatın kapitalizmden ve paradan uzakta konumlanmadığı düşünülebilir. Kapitalizm sanat yoluyla dışkıyı bile paraya çevirebilmektedir.

Bu dönüşümde yapıtların sunum şekilleri dışında çalışmalara verilen isimler de manipülasyon yöntemlerindedir. Yapıtın adı, izleyiciye yapıtların sanat dolu olduğunun ya da öyle olması gerektiğinin mesajını vermektedir. Örneğin; sıradan bir köpekbalığı değil, “Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Maddi İmkânsızlığı”, yalnızca bir dışkı değil, “Suri Cruise’un İlk Dışkısı” gibi örnekler, söz konusu nesnelere sanatlar dünyasına geçişini meşrulaştıran, çalışmanın arkasındaki gizemli anlamın varlığına işaret eden ipuçları gibidir ve nesnelere artık yeni isimler vermek gerekmiştir.

Bu duruma bir başka örnek ise; Kiki Smith’in “Tale” yani “Kuyruk” isimli çalışmasıdır. İlk bakışta görünen; yerde sürünen ve dışkılayarak ilerleyen bir kadın heykelidir. Kalça kısmına kendi pisliği bulaşmış vaziyette dışkılamış ve bu dışkı kuyruk halini almıştır. Pislik içindeki bu kadının görüntüsü çoğu insan için iğrenç ve rahatsız edicidir. Smith, çalışmayı yaparken insanları rahatsız etmek ya da kışkırtmak



amacında olmadığını belirtmiştir. Dışkıyı bir kuyruk gibi göstermeye çalışmıştır çünkü bu ifrazatların insanların içlerinde var olan kişisel çöpler olduğunu ve her zaman peşlerinden sürükleneceklerini belirtmiştir. Kadın figür, yerde hasta, acı çeker gibi ve utançla, aşağılanmayla sürünmektedir. Ancak, bu kuyruksu pislikler kişinin kendi iç dünyasında var olduğu için, sanatçı bu utanma ve aşağılanma duygusunun kaçınılmaz olduğunu vurgulamıştır. Elbette vücut; acı çeken, hastalanan, yaşlanan ve ölen bir organizmadır ve kesinlikle mükemmel değildir. Bu durumu anlatmanın binlerce yolu varken, Smith dışkılayarak sürünen bir kadın betimlemeyi tercih etmiş, daha doğrusu uygun görmüştür. Çalışma “Kuyruk” olarak isimlendirilince ve sanatçı tarafından çözümleyici cümleler yayınlanınca, hele ki güncel sanatın merkezi sayılan New York’ta, Whitney Museum’da sergilenince, elbette dikkat çekici bir yorum, dâhice bir iş olarak nitelendirilebilmektedir.



Şekil 35. Kiki Smith, *Tale*, 1992

Kuspit’e göre güncel sanatçının dışkıyla ilgilenmesinin nedeni, kendi yaratıcılığına inanmaması ve bu inanç kaybıyla yaratıcı güç ve cesaretini yitirmiş olmasıdır. Başka bir deyişle bir başkası sanatçının sanatsal üslubunu başarısız bulacağına, sanatçı bunu bizzat kendisi yapmaktadır, hem de dışkı kullanarak. Tüm bu eylemler bilindiği gibi Duchamp kaynaklıdır ancak Duchamp, sanat çalışmalarını açıklamak için sayfalar dolusu metinler yazmamış, daha doğrusu çalışmalarını metinlerin ardına gizlememiştir. Baykam’ın deyişiyle galeride duran herhangi bir nesnenin –bir basketbol topu, bir sepet, halat- neden sanat eseri olduğunu açıklamak için beş yıl bir odaya kapanıp 250.000 sayfa kitap okumaya ve sayfalarca gerekçe yazmaya ihtiyacı duymamıştır. Baykam’a göre Duchamp hazır yapımları “gülümseyerek, bir hafiflikle yaptı: Trés Léger. Biz ise bugün galeride duran bir masayı izah edebilmek için

Duchamp'dan Warhol'a, Kosuth'dan Beuys'a seksen ressamdan ve de Saussure'den Lyotard'a, Derrida'dan Baudrillard'a seksen tane filozoftan söz etmeye mecburuz” (Baykam, 1992: 103). Duchamp sanat ortamını eleştirmemiş, hazır nesnelere herhangi bir estetik güzellik aranmasını beklememiştir. Başka bir deyişle kavramsal sanatın ayrıcalıklı alanına sığınmamıştır.

Güncel sanatın manipülasyonu kavramında yalnızca sanatçı değil, sistem içerisindeki başka etkenler de manipülatör konumuna gelebilmektedir. Bunlar güncel sanat piyasası oluşumuna zemin hazırlayan ve aynı zamanda bu oluşumu destekleyen ve ayakta tutan unsurlardır.

## **4.2 Manipülatör Olarak Küratör, Eleştirmen, Galeri Sahibi**

### **4.2.1 Küratör**

Özellikle saray koleksiyonlarına eserlerin seçilerek belirlenmesinde etkili/yetkili olan küratör ve bir meslek dalı olarak küratörlük 18.yy.dan beri süregelen bir meslektir. Sonraki yıllarda müzelerin kurulup faaliyete geçmesiyle küratörlük daha kamusal bir dönüşüm geçirerek, mesleki yeterlilik için belirli ölçütler belirlenmeye başlamıştır. Ülkemizde küratör olmak için 1998 yılından bu yana lisans ve yüksek lisans düzeyinde eğitim veren bazı kurumlar vardır. Bu kurumların Sanat Yönetimi bölümü mezunları küratör olarak çalışabilmektedir. Ancak küratörlük her mezunun başarıyla yürütebileceği bir meslek değildir. Çünkü bir küratörün, çoklu bir görev sahası vardır; müze koleksiyonunun sorumluluğunu almak, galeride ya da kamusal alanda sergi organize etmek, sanatçıların ve sergilenecek işlerin seçimini yapmak, sergilerin katalog yazılarını yazmak bunlardan bazılarıdır. Ayrıca küratör, idari görevlerde bulunmakta ve sergi bütçesini hesaplamaktadır. Küratör için sergiye sanatçı seçmek, belki de işin en zor kısmıdır. Çünkü bir sergiye fazla sanatçı seçmek, gereğinden fazla ses yaratabileceği için kafa karıştırıp temadan uzaklaşılabilen, az sanatçı ise etkinliğin yetersiz kalmasına neden olabilmektedir. Enis Batur (2001), “Küratörün Sınırında” isimli yazısında küratörün bir felsefeci, sanat tarihçi, sanatçı ve bilim adamı olması gerektiğini, aksi takdirde o küratörün yapacağı etkinliğin yetersiz, keyfi ve kavramsallıktan uzak olacağını belirtmiştir.

Ferguson'a (1992) göre, küratörlüğün etimolojik karşılığı olan muhafız ya da bekçi terimlerinden, daha popüler olan prodüktör terimine geçilmiştir. Güncel sanatın

gelişimiyle müzelerin gündeminin ya da hedeflerinin kim tarafından belirleneceği sorunu, bu geçişi gerekli kılmıştır. Zamanla sergiler yalnızca serbest, başka bir deyişle birbirleriyle ilişkisiz biçimlerden değil, önceden belirlenmiş ortak bir tema çatısı altında düzenlenmeye başlanmış ve bu çatıyı organize edebilecek bir bilirkişiye ihtiyaç duyulmuştur. Sanatın ve sanatçının küratöre olan ihtiyacı zaman içinde küratörün yetkilerini ve gücünü arttırmış, onu bir otoriteye dönüştürmüştür. Özellikle güncel sanat çalışmalarının felsefe ve edebiyatla olan yakın ilişkisi, çalışmaların ve sergilerin anlaşılması için yazılan katalog yazılarını zorunlu kılmış, yapıt ve izleyici arasındaki tercüme yapıp da küratöre düşmüştür. Zira serginin kavramsal sınırları ve seçilen çalışmalarla bu kavramın uyumunun yakalanması yine küratörün sorumluluğu altındadır. Kahraman'a (2015) göre, küratörü tanımlamak için kullanılan "küratör" sözcüğü bile insanların bilinmeyene gösterdikleri tepkiyle benzer tepkiler göstermelerine neden olmaktadır ve küratörlere dokunulmaz hatta tanrısal bir güç kazandırmaktadır. Küratörler de "bunu çeşitli biçimlerde içselleştiriyorlar. Güncel sanatın zaman zaman içerdiği yabancılaşma, hatta snobizm, biraz da bu durumdan kaynaklanıyor" (Kahraman, 2015: 121).

Güncel sanatta küratörün başarısının, sergiye gelen ziyaretçi sayısı ile doğru orantılı olduğu söylenebilir. Başarılı olarak nitelendirilen küratörler, bienal ya da documenta gibi ziyaretçi sayısı fazla olan sergilerle isim yapmışlardır. Dolayısıyla izleyici ya da izleyicinin dikkati hem sanatçı için hem de küratör için fazlasıyla önemlidir. Sanatçı ne kadar ilginç ve farklı işler yaparsa izleyici için o kadar tanınmış olmaktadır ve tanınmış sanatçıların yer aldığı bir sergi izleyici için tercih sebebi olabilmektedir. Sıradan bir alışverişin bile en önemli belirleyeni ürünün markasıdır. Sanatçının imzası marka değeri taşıyabileceği gibi küratörün ismi de marka olabilmektedir. Marka değerine ulaşan sanatçı dokunduğu her nesneyi sanat eserine çevirebilmekte ise, marka olan bir küratör de düzenlediği her sergiye ayrıcalıklı, seçkin ve güçlü bir imaj kazandırabilmektedir. Sonuç itibarıyla "nesnelere gerçekten dilsizdir ve konuşabilmeleri sanatın hüneriyle değil, sanatın kurumları yoluyla gerçekleşir ve diğer konuşmalar gibi niyetleri ve sonuçları vardır" (Ferguson, 1992: 31). Bu sebep-sonuç ilişkisinde sanat dünyasının, sanat piyasasına dönüştüğü söylenebilir. Bu piyasa son yıllarda oldukça ciddi bir yatırım aracı olmuş, hatta ülkemizde İş Bankası, Akbank, Yapı Kredi Bankası, Eczacıbaşı, Koç gibi büyük kuruluşlar sanatla ilgilenmeye başlayınca küratörlere olan ihtiyaç daha da artmıştır. Wu (2005),

şirketlerin sanat koleksiyonu oluşturmaya 1970'lerde başladığını ve günümüze kadar aynı yoğunlukta devam ettiklerini, hatta şirketlerin kendi bünyelerinde küratörler istihdam ederek, kendi sanat departmanlarını kurarak, sergi yada bienal düzenleyerek, kendi galerilerini kurarak, giderek sanat müzelerine benzemeye başladıklarını belirtmiştir. Örneğin; Akbank Sanat Galerisi, Yapı Kredi Kültür ve Sanat Merkezi, Eczacıbaşı şirketine ait İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) gibi kuruluşlar ülkemizde güncel sanatın en önemli merkezleridir.

Küratörler, sanat dünyasındaki tüm bu zorlu ve sorumluluk gerektiren işlerin altından kalkarken, kendilerine ait sanatçı listesi oluşturmak, sürekli bu sanatçılarla çalışmak ve sanatçılar üzerindeki baskıcı ve yönlendirici tavırlarıyla eserlerin önüne geçmek gibi nedenlerle zaman zaman eleştirilmektedirler. Sanatçılar ve eleştirmenler tarafından varlıkları ve görev tanımları sık sık sorgulanmış, bu durum bazen ağır eleştirilere neden olabilmektedir. Örneğin; sanatçı Robert Smithson, küratörü, sınır belirleyici tavrıyla kültür kuşatmakla suçlanmış, bazı sergileri metafizik çöplüklere, zehir yayan havaya sahip entelektüel zırvalıklara benzetmiştir. (Smithson, 1972). Tüm eleştirilere rağmen sanat piyasasında görünür olabilmenin yolu güçlü bir küratörün ya da galericinin sanatçıyı fark etmesidir ve sanatçının sonraki kariyerinde bu isimlerin büyük payı vardır. “Sanatçının sanatını, sanat hayatını ve geleceğini yönetme konusunda yitirdiği bütün zihni yetiler ve iktidar, ...bienal yönetiminde, yani büyük ölçüde küratörde yoğunlaşır. ...Bütün dünyada bir avuç sanat seçkininden oluşan bienal küratörleri, kültür endüstrisini yöneten ‘aristokrasi’nin en güçlü, en otokrat kesimidir” (Artun, 2012: 127). Küratör, eleştirmen, sanat tüccarı, galerici ağından oluşan ve sürekli etkileşim halinde olan sanat dünyasında, nesnelere adeta konuşma balonlarıyla kavramsal içeriklerini anlattıkları sergilerin, artık bir klişe haline gelen, her sanatçının kendi iç dünyasını ve yaşanmışlıklarını sanat aracılığıyla somutlaştırılacak kadar imtiyazlı olduğu yönündeki inancının ve her sergide izleyiciyi buna ortak etmeye çalışmasının inandırıcılığı sorgulandığında, tüm bu unsurların sanatı fazlasıyla ve gereksiz şekilde şişirdiği söylenebilir. Üstelik “çıkış noktasında özgün düşünsel içerikten yapısal bütünlüğe ve teknik kapasiteye varıncaya kadar ciddi kademeler içeren bu hiyerarşik düzene aldirmeden yeni keşif hülyası içinde “güncel yapıt” ürettiğine inanmakla sorun çözümlenmiş olmuyor; seri üretim palazlanmış oluyor, o kadar!” (Özsezgin, 2013: 62).

Dünya genelinde oldukça geniş bir alana sahip olan güncel sanat dünyasında bu denli tartışmalı bir yeri olan küratör, oldukça prestijli bir konumdadır. Önemli sanat etkinliklerine bakıldığında Harald Szeeman, Carlos Besualdo, Rene Block, Okwui Enwezor, Kasper König, Hau Hanru gibi isimler öne çıkmaktadır. Özellikle 1972 yılında düzenlediği Documenta 5<sup>3</sup> ile adını duyurmuş olan Harald Szeeman; Picabia'dan Duchamp'a kadar 13 ünlü sanatçının dünyadaki sergilerinin, 1980, 1999 ve 2001 Venedik Bienalleri dâhil olmak üzere pek çok bienalin, 30'dan fazla serbest sanatçı ve grup sergisinin küratörlüğünü yapmış, tüm dünyaya mesleğindeki ustalığını ve başarısını ispatlamış bir isimdir. Ancak Szeeman bile özellikle Documenta 5'te, sanatçı üzerinde hakimiyet kuran tavrıyla ve kendisini serginin yapımcısı değil, müellifi olarak ilan etmesiyle eleştirilmiştir. Sanatçı Daniel Buren, serginin kendisinin sanat eseri, küratöründe sanatçı olduğu kabul edilirse, bu birleşimde sanatçıya yer kalmadığı gerekçesiyle Szeeman'a tepki göstermiştir. Yine de Szeeman gibi bir küratörün düzenlediği herhangi bir sergiye katılmak, hatta davet edilmek bile dönemin sanatçıları için oldukça önemli bir durum olsa gerek.

Dünyada saygınlığı kanıtlanmış bir diğer etkinlik olan Venedik Bienali, 1895 yılından beri her 2 yılda bir düzenlenen, hemen hemen her ülkeden davet edilen sanatçılarla gerçekleştirilen oldukça geniş kapsamlı bir sergidir. 2009 yılında düzenlenen 53. bienalden, bu yılki son bienale kadar incelendiğinde sırasıyla küratörlerin; Daniel Birnbaum, Bice Curiger, Massimiliano Gioni ve Okwui Enwezor gibi dünyaca tanınmış isimler olduğu görülmektedir. Başarılı ve tanınan küratörlerin, böylesi bir etkinliğin gücüne güç, ününe ün katacağı kaçınılmazdır. Bienallerin kavramsal çerçevelerine ve isimlerine bakıldığında ise, her birinin oldukça evrensel temalar altında birleştikleri görülmektedir. Ancak sergiler için kaçınılmaz olabilen siyasi içerik, bienallerde de görülmektedir ve hem bireysel sunumlar, hem ülke pavyonları, sanatsal yönleri bir kenara bırakılarak incelendiklerinde milliyetçilik ya da etnik köken gibi rahatlıkla anlaşılabilir düzeyde siyasi mesaj taşıyan çalışmalarla doludur. Elbette dünyadan hemen her ülkenin katıldığı bir etkinlikte böylesi mesajlar vermek anlaşılabilir bir durumdur ancak siyasi mesaj vermek, bienal

---

<sup>3</sup> Documenta; 1955 yılından beri, Almanya'nın Kassel şehrinde, 5 yılda bir düzenlenen oldukça önemli bir sanat etkinliğidir. Documenta 5 ise o yıla kadar yapılan en kapsamlı etkinliktir ve ilk kez bir sergide önemli ölçüde para ve ciddi yatırımlar gündeme gelmiştir.

etkinliklerinin genel tavrı haline gelmeye başlayınca, bu tavrın bienalin sanatsal yönünün önüne geçtiği söylenebilir.

Bienallerin katalog yazıları, etkinlik kapsamındaki sergilerin tamamının kavramsal çerçevesini ve gerekçesini anlatan yazılardır. Seçilen sanatçıların ve çalışmaların tema ile uyumu kadar, katalog yazısı da önemlidir ve bu nedenle son derece etkili ve vurucu olmalıdır. “Bu süreçte her küratör, sergiyi ve katalogu kendi yapıtı haline getirmek, iktidarını pekiştirmek için tıpkı bir sanatçı gibi her türlü aracı kullanmaya eğilimlidir. Sergi bittikten sonra, geriye kalan şey katalogtur. Sonraki kuşaklar, o serginin nasıl bir şey olduğunu bu katalogtan öğrenmeye çalışacaklardır” (Yılmaz, 2004: 7). 2009’da yapılan 53. Venedik Bienali’nin tanıtım yazısı bienalin küratörü Daniel Birnbaum tarafından yazılmış, kavramsal çerçeve ise küreselleşme ve yerellik olarak belirlenmiştir. “Making Worlds” yani “Dünyalar Kurmak” başlığıyla düzenlenen bienalde küratör Birnbaum (2009), yerelliğin öneminden bahsederek, bütün sanatçıların sanatsal çalışmalarını yaparken sürekli yeni dünyalar kurduklarını, bu bağlamda kendi dünyalarının hem yerel hem de küresel bir dil içerdiğini belirtmiştir. Bienallerin her ne kadar her ülke için ayrı bir pavyon tahsis ederek yerelliğe önem veren bir bakış açısı olsa da, yine de tek bir bienal konsepti olduğu düşünüldüğünde küreselleşmiş bir yapısı olduğu söylenebilir. Küresel sanat dünyasında kendisini kanıtlamış büyük sanatçıların yanı sıra, tanınmamış ve ün yapmaya, adını duyurmaya çalışan sanatçıların da yer alması, küratör için etkinliğe zenginlik katan bir unsurdur. Ancak devleşmiş isimlerin yanında, bu küresel dünyada varlık gösteremeyip öğütülecek bir sürü sanatçının kaderi, kendi şanslarına bağlıdır. Şansı yaver giden sanatçı, bir galericinin ya da eleştirmenin dikkatini çekerek sergi sonrasında “yeni bir yıldız doğuyor” şeklinde lanse edilebilir. “Küratörün, kendisini “kutsaması” için her tür tavizi, izdiham yaratma pahasına vermeye dünden razı olan genç kitle, bu malum “şahısların” oyuncak koleksiyonu türündeki dosya koleksiyonlarına girerek, sırf görüntü verebilme adına büyük efor sarf etmektedir. Hepsinden daha trajik ise; bu ilişkiler içerisinde bir şekilde “kutsanmayı” başaran yeterince olgunlaşmamış “sanatçı adayları” basın ve yayın organlarında “çağdaş sanatçı” olarak takdim edilmektedir” (Özderin, 2014: 45).

Sanatçılar gibi küratörler de sergilerin kavramsal açıklamasını yaparken ortak temalar belirlemektedirler. Örneğin; çok kültürlülük, küreselleşme, geçmiş-gelecek,

kimlik, güç-otorite gibi kavramlar, ayrıca Kant, Nietzsche gibi düşünürlere, eski sanatçılara, edebiyatçılara ya da akımlara yapılan atıflar, sıklıkla kullanılan temalardır. Örneğin; 54. Venedik Bienali küratörü Bice Curiger, bienal için “Illuminations” yani “Aydınlanmalar” başlığını uygun görmüş, kavramsal çerçeve olarak ise bienalin aydınlanma çağını ve onun aydınlatıcı ışığını anımsattığını, fikirlerin aydınlanmasında iletişimin önemini vurguladığını belirtmiştir (Curiger, 2011). 2013 yılında yapılan 55. Venedik Bienali için küratör Massimiliano Gioni’nin seçtiği isim, “The Encyclopedic Palace” yani “Ansiklopedik Saray”, Marino Auriti’ye ait “Dünyanın Ansiklopedik Sarayı” isimli dev gökdelen modelinden esinlenilmiştir (Cotter, 2013). Bu model hiçbir zaman tamamlanmamış ve hatta ütopyik bir dev müzeyi andıran dev bir saraydır. İçinde o güne kadar yapılmış bütün buluşların ve eserlerin sergilenmesi planlanan yapı, tüm dünyadan sanatçıların ve çalışmalarının yer aldığı bienalle bağdaştırılmış ve küratör Gioni için esin kaynağı olmuştur. 2015’de yapılan son bienal “All The World’s Futures” yani “Dünyanın Bütün Gelecekleri”, diğer bienallerde olduğu gibi dünya çapında her ülkeden pek çok sanatçının bir araya gelmesiyle oluşan farklılık ve bu farklılık içinden oluşan ortak bir gelecek teması üzerine kurulmuştur. Bienalin küratörü Okwui Enwezor, hiçbir olayın ya da serginin Venedik Bienali gibi sanat, siyaset, teknoloji ve ekonomi gibi alanlarda yaşanan pek çok tarihi değişikliğin birleştiği bir noktada var olmadığını ve bienalin tüm bu diyalektik alanları keşfetmek için ideal bir yer olduğunu belirtmiştir (Enwezor, 2015). Görülmektedir ki; dünyanın en saygın sanat etkinliklerinden birisi olarak kabul edilen Venedik Bienali’nde dahi oldukça benzer temalar kullanılmaktadır. Sanatçıların sıradan nesnelerin paha biçilmez sanat yapıtlarına dönüşmesi için yararlandıkları açıklayıcı metinler gibi, küratörler de sergilerin gizemlerini açıklayan katalog yazıları hazırlayarak kendilerini adeta birer toplum yorumcusu olarak lanse edebilmektedirler. Unutulmamalıdır ki; bir sergi asla sadece bir sergi değildir. Bu noktada sanatçıları istedikleri gibi yönlendirebilecek güce sahip olmaları sebebiyle sanatçıların üslupları ya da sergiye dâhil edilecek çalışmalar konusunda baskıcı bile olabilmektedirler. Schubert (2004)’e göre, günümüzde müzeler izleyici tercihlerini belirleyebilecek güçtedirler. Çünkü müzeler izleyicilerin kim olduğunu, eğitim düzeylerini, ırklarını ve hatta inançlarını oldukça iyi bilmekte ve bu bilgileri izleyici gereksinimlerinin belirlenmesi noktasında başarıyla kullanabilmektedirler. Bu durum, küratörlerin işine yaramakta, oluşturdukları koleksiyonların pazarlanması noktasında hedeflerine ulaşabilmek adına oldukça

ustalaşmaktadır. Zira “fikir aşılama” yöntemi olan manipülasyonda manipülatörün, karşısındaki kitleyi iyi tanınması, eğilimlerini ve sınırlarını iyi bilmesi her zaman daha olumlu sonuçlar vermektedir.

2013 yılında küratör Fulya Erdemci tarafından düzenlenen 13. İstanbul Bienali “Anne Ben Barbar Mıyım?”, aynı yıl gerçekleşen ve çok tartışılan Gezi Parkı eylemleriyle benzeştirilmiştir. Bienalin kavramsal çerçevesinin yer aldığı metinde, Gezi Parkı’nın direnişçi ruhunun bienalde devam ettirildiği belirtilmiştir. Ancak bu benzetme Ali Artun tarafından 2013 yılında yazılan “Anne Ben Hıyar Mıyım?” başlıklı yazıda eleştirilmiştir. Erdemci’nin kentsel dönüşüm ve kültürün özelleştirilmesi gibi konularda ön planda olan şirketlerin bienale maddi destek vermesini eleştiren topluluğu şiddet yanlısı olarak tanımlamış olması ve ardından Gezi eylemcilerinin “anarşist” tavrılarına bel bağlayarak kavramsal çerçeveyi oluşturması, Artun için inandırıcılığı olmayan bir zıtlıktır. Elbette bienalin kavramsal yapısının bu şekilde manipüle edilmesi, bienalin reklamının daha fazla yapılmasını sağlamıştır.

Varlığı ve görev tanımı tartışılan, küresel sanat dünyasında/piyahasında sanatçıyla olan ilişkisi sorgulanan ve sergi düzeninden sanatçı seçimine, mali ve idari işlere kadar pek çok yetkiyi elinde bulunduran küratör, giderek daha merkezi bir konuma gelmeye başlamıştır. Sergi, bienal, documenta gibi dünyada en bilinen sanatsal etkinliklerin kavramsal çerçevesi, sanatçı ve eser seçimi gibi konularda hüküm verme hakkına sahip olan küratör, bu nedenle iyi bir manipülatör olarak değerlendirilebilir. Çünkü sergi temasına uygun olacak şekilde istediği sanatçıyı ve çalışmasını seçebilmekte, istediği sanatçıyı, biraz da serginin reklamını daha iyi yapabilmek için göklere çıkarabilmektedir.

#### **4.2.2 Eleştirmen**

Sanat piyasası olarak adlandırılan küresel alan içerisinde gücü kabul edilmiş bir diğer dayanak, eleştirmendir. Neyin ne zaman sanat eseri olarak kabul göreceğinin kararını veren küratör, galerici ya da tacir gibi eleştirmen de -diğerleri kadar etkili olmasa da- sanat dünyasının otoriteleri arasındadır. Kahraman “Bakmak, Görmek, Bir de Bilmek” isimli kitabında eleştirmensiz sanatı, yumurtasız omlete benzetmiş,



eleştirmenin sanat dünyasında tartışılmaz bir önemi olduğunu vurgulamış ve iyi bir eleştirmenin küresel bir kimlik olduğunu belirtmiştir.

Eleştiri yapmak; “bir kimsenin, dolaylı ya da dolaysız ilişki kurduğu somut ya da soyut her türlü var olan üzerine edinimlerini ve bu edinimlerle ilgili kişisel değerlendirmelerini ortaya koyması, açıklaması demektir” (Erinç, 2003: 33). Bir sanat eseri incelemesinde var olan bir nesnel gerçeklikten hareket eden eleştirmen, kendi kazanımları ve hiçbir çıkar gözetmeden, tamamen kişisel olan-olması gereken fikirleri yoluyla nesnenin/durumun olumlu ya da olumsuz tüm yönlerini açığa çıkarmaktadır. Eleştiri yaparken nesnel düşünmek ya da genel hükümlerde bulunmak olanaklı değildir ve eleştiride temel belirleyen eleştirmenin bakış açısıdır. Çünkü her eleştiri, eleştirmenin kendi fikirleri ve zevkleri doğrultusunda şekillenmektedir. Ancak eleştiri yapmak her ne kadar kişisel bir süreç olsa da eleştirmenin ön yargılarından ya da sabitleşmiş bazı düşünce kalıplarından sıyrılmış olmalıdır.

Tıpkı markalaşmış sanatçılar gibi markalaşmış eleştirmenler de vardır; dünyada en bilinen ve saygınlığı kabul edilen eleştirmenler arasında Clement Greenberg, Jerry Saltz, Dave Hickey, Arthur Danto, Robert Hughes gibi isimler yer almaktadır. Şüphesiz ki, sanat dünyasında marka olmak önemlidir; marka bir küratörden, galericiden ya da eleştirmenden, tanınmış ve güvenilir bir otoriteden onay alan bir sanatçı, hele ki marka bir müzede ya da galeride sergi açmışsa çağının bilinen ve çok kazanan sanatçılar listesinin ilk sıralarında yer alabilmektedir. Bu bağlamda adından söz ettirmek isteyen bir sanatçının eleştirmeni, küratörü, galericiyi ve taciri ikna etmiş olmasının gerekliliği kaçınılmazdır. Çünkü “Sanat eleştirmenleri sanat piyasasında belirli sanat eserlerine gösterilen ilgiyi ve bu sanat eserinin değerini arttırarak rol alırlar: “Olumlu ya da olumsuz yönde yeni ilgi yatırımları, belirli sanat eserlerine, söylemde “oyuncu” olma niteliği kazandırır” (Barrett, 2014: 27). Ancak eleştiriler bir küratörün ya da galericinin dikkatini çekebildiği ölçüde sanatçı için anlamlıdır. Başka bir deyişle, daha sonrasında güçlü bir galerici ya da tacir sanatçıyı desteklerse eleştirmenin sanatçıyı öven tavrı onu odak noktasına getirmiş olmaktadır. Örneğin; Thompson (2012)’ın tespitine göre, Sunday Times Gazetesi’nde eleştiri yazıları yazan Waldemar Januszczak, sanatçı Cecily Brown hakkında oldukça övgü dolu ifadeler kullanmış, hatta sanatçıyı Monet’ye benzeterek adeta göklere çıkarmıştır. Ancak bu olumlu ifadeler, izleyici sayısı ya da eser satışı artışında

karşılığını bulamamıştır. Ünlü galerici ve sanat koleksiyoncusu Charles Saatchi, medyada adından söz edilemeye başlanan Brown'u fark etmiş ve sanatçının 1998 yılında yapmış olduğu "High Society" yani "Yüksek Sosyete" isimli çalışmasını 25.000 dolara satın almıştır. Sonrasında Sotheby's Sanat Galerisinde gerçekleşen açık arttırmayla 968.000 dolara satmıştır.



Şekil 36. Cecily Brown, *High Society*, 1998

Bu ve benzeri pek çok örnekte görülmektedir ki; eleştirmenin olumlu tavrı sanatçının tanınması için tek başına yeterli değilken, olumsuz tavrı da sanatçının sanat dünyasından silinip gitmesine neden olmamaktadır. Eleştirmen; küratör gibi sergi düzenleme, sanatçı ve eser seçme eylemlerini gerçekleştirmediği için ya da galerici gibi alım-satım işleriyle ilgilenmediği için birincil derecede etkili olamamaktadır ancak bilirkişi olarak yorumlarıyla ve tespitleriyle sanatçının görünür olmasına yardımcı olmaktadır. Örneğin; eleştirmen Jerry Saltz sanatçı Damien Hirst'ü İngiliz sanat dünyasının Elvis'i, kurtarıcı, büyük düşünürü ve küfürbaz peygamberi olarak tanımlamıştır (Saltz, 2005). Kimi zaman destekleyip kimi zaman eleştirse de Saltz'ın fikirlerinin Hirst için önemli olduğu açıktır ancak Saltz olmadan da Hirst sanat dünyasında adından söz ettirebilecek bir sanatçıdır. Saltz'ın Hirst hakkında yazdığı olumlu ve olumsuz tüm eleştiriler, Hirst'e destek veren ya da ilgi duyan eleştirmenler olduğunu göstermiş, dahası bu yazılar Hirst'ün popülarlığını daha da arttırmasını sağlamıştır. Saltz herhangi bir sanatçı hakkında yazılan eleştirilerin artık herhangi bir şey ifade etmediğini belirterek; bu durumu "bir eserin kötü olduğunu yazabilirim ve bunun neredeyse hiçbir etkisi olmaz; iyi olduğunu yazabilirim, gene aynı şey

olacaktır. Hiçbir şey yazmasam da aynı şey” diyerek ifade etmiştir (Thompson, 2012: 312).

Bir başka örnek olarak Clement Greenberg, Jackson Pollock’a ithafen yazdığı olumlu eleştirilerle sanatçının tanınmasına oldukça önemli katkılarda bulunmuştur ve aynı zamanda “en büyük ününü Jackson Pollock’u keşfederek kazanmıştır” (Barrett, 2014: 31). Eleştirmenlerin sanatçılardan beslendiği söylenebilir, karşılıklı olarak sanatçılarda eleştirmenlere ihtiyaç duymaktadır. Çünkü bir eleştirmenden beklenen şey, sanatın daha iyi anlaşılmasını sağlayacak açıklamalar yapması, başka bir deyişle sanat ve sanatçı hakkında konuşmasıdır. Bazen “Nesnel bir tasvir ya da anlaşılır bir biçimde yazılmış eleştirel analiz yerine, bazen şiirsel, bazen metafizik bir laf salatasıyla karşılaşan sanatsever, bir de söz konusu sanatçıların karmakarışık psikografilerine maruz kalır. Çok ciddi yayınlarda bile yersiz coşku patlamaları, iyice yalama olmuş metaforlar ve derinlik simülasyonları görülür” gibi eleştirilerle kendisi de eleştirinin odağında kalabilen eleştirmenlik sanat dünyasının tartışmaya açık alanlarından birisidir (Saehrendt ve Kittl, 2012: 157).

#### **4.2.3 Galeri Sahibi/ Sanat Taciri**

Sanat dünyasında gündem belirleme ve manipüle etme gücüne sahip olan en güçlü isimler galeri sahipleri ve sanat tacirleridir. Galerıcilik 19. yüzyılda atölyelerinden çıkan sanatçıların kamusal alanları tercih etmesiyle var olmuştur ve galericiler kendileriyle çalışan sanatçıları temsil etme, haklarını koruma gibi sorumluluklar yüklenmişlerdir. Ancak kapitalizmin etkisiyle galeriler sanatın ticarileştiği alanlar haline almaya başlamış, özellikle postmodern sanatın gelişimiyle estetik beğeni, yerini parasal bir döngünün yaşandığı sanat piyasasına bırakmıştır. Bu piyasanın belirleyenleri “satıcılar, galeri sahipleri, küratörler, özel koleksiyoncular ve kurumsal alıcılardır. Örneğin; İngiltere’deki Tate gibi önemli bir galeri sanatçının çalışmasını alır veya sergilerse, bu durumun o sanatçının diğer çalışmalarının piyasa değeri üzerinde olumlu bir etkisi olur” (Whitham ve Pooke, 2013: 260).

Bu denli güce sahip bir isim; Saatchi galeri’nin sahibi Charles Saatchi’dır. Verdiği kararlarla sanat piyasasını tek başına yönlendirebilecek güçte bir galerici ve koleksiyoncudur. Damien Hirst, Tracey Emin, Chris Ofili gibi oldukça ünlü sanatçıların kariyerlerinde önemli payı ve etkisi vardır. Saatchi’nin isminin yani

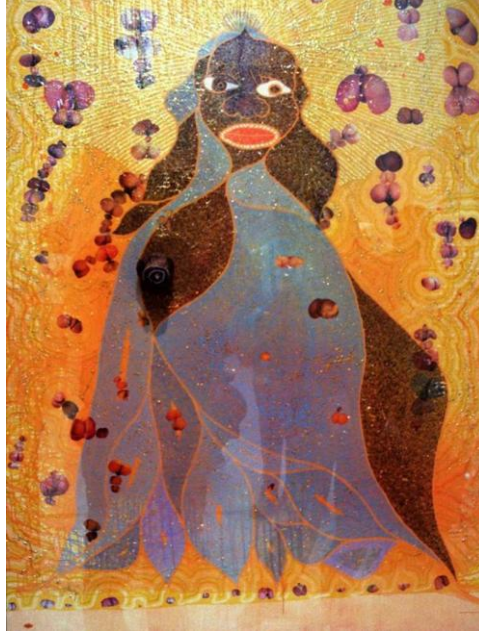
markasının geçtiği herhangi bir sanatsal etkinlik ya da gerçekleştirdiği ticari bir eylem sanat piyasasındaki dengeleri değiştirebilmektedir. Asıl mesleği reklamcılık olan Saatchi, 1988 yılında Damien Hirst'ü, "Freze" adlı bir öğrenci sergisine küratörlük yaparken fark etmiş, sanatçının "Bin Yıl" ve "Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Maddi İmkânsızlığı" çalışmalarını açık şekilde desteklemiştir. Saatchi Hirst'ü keşfettikten sonra öğrenci sergilerini, adı duyulmamış pek çok sanatçının atölyelerini ziyaret ederek çalışmalar toplamış, bu sayede zengin bir koleksiyon oluşturmuştur. 2001 yılında Saatchi, kendi adını verdiği sanat galerisini oldukça görkemli ve dikkat çekici bir gösteriyle açmıştır.

Saatchi, galerilerinde şok yaratmak konusunda ışık gördüğü genç sanatçıların çalışmalarına sıklıkla yer vermiş, her türlü sansasyonu dahi kendi lehine çevirebilmiştir. "Saatchi gibi markalaşmış bir koleksiyoncu bir sanatçının eserini satın aldığı anda, galerisinde teşhir ettiğinde, başka müzelerde sergilenmek üzere ödünç verdiğinde ya da USA Today'de sergilediğinde, bunun kümülatif bir etkisi hem eserin hem de sanatçının onaylanması olur" (Thompson, 2012: 142). Saatchi galerisinde, sergilendiği dönemde çok konuşulmuş, eleştirilmiş hatta tepki çekmiş çalışmalara özellikle yer vermiştir. Örneğin; Marcus Harvey'nin "Myra" isimli çalışması sergilendiğinde oldukça olumsuz eleştiriler almıştır. Çünkü çalışmaya adını veren bayan Myra, beş çocuğun ölümünden sorumlu olan bir seri katildir ve sevgilisiyle işledikleri cinayetler nedeniyle ömür boyu hapis cezası almıştır. Harvey'nin çalışması için seçtiği fotoğraf ise, Myra'nın polis kayıtlarına geçen fotoğrafıdır ve çalışma doğal olarak kurban çocukların aileleri tarafından büyük tepkiyle karşılanmıştır. Hatta serginin açılmaması için galeri önünde eylemler gerçekleşmiştir. Kuşkusuz ki, tüm bu eleştiriler ya da olumsuz olaylar Saatchi'nin ve Harvey'nin işine yaramıştır, çalışma sergi sonunda 100.000 euroya satılmıştır.



Şekil 37. Marcus Harvey, *Myra*, 1995

Saatchi'nin destek verdiği bir başka isim, genellikle fil dışkısıyla ve idrarla resimler yapan Chris Ofili'dir. En çok konuşulan ve tartışılan çalışmalarından birisi 1996 yılında fil dışkısı ve pornografik dergilerden kesilen kadın cinsel organı resimleriyle oluşturduğu "The Holy Virgin Mary" yani "Kutsal Bakire Meryem" isimli çalışmasıdır. Ofili, çalışmaları için istediği malzemeyi seçebilecek özgürlükte olduğu gerekçesiyle eleştirileri reddetmiş, ancak çalışma Meryem'e saygısızlık edildiği gerekçesiyle bir süre yasaklanmıştır. Çalışma eleştirildiği ölçüde ilgi de çektiği için yasak kaldırılmış ve elbette bu işten en karlı sonucu alan galerici ve sanatçı olmuştur. Ofili, hem eleştirilenlerden övgü dolu sözler almış, hem de çalışma 2.3 milyon dolara satılmıştır. "Mekânın çeşitli alanlarına yerleştirilmiş olan nesnelere, nadir bulunan değerli eşyalar, mücevher gibidir, gümüş gibidir – estetiğin ticarete dönüştürüldüğü galeri mekânı pahalı bir yerdir" (O'doherty, 2013: 97) ve bu pahalı mekânda fil dışkısından kana, idrardan parçalanmış ve dondurulmuş hayvan bedenlerine kadar her şey sanat eseri olarak sergilenip satılabilmektedir.



Şekil 38. Chris Ofili, *Kutsal Bakire Meryem*, 1996

Hakkında olumlu-olumsuz bu kadar konuşulan, markalaşmış galericilerin desteklediği, eleştirmenlerin övdüğü, tacirlerin temsil ettiği ve yüksek fiyatlara satışı yapılan bu ve benzeri çalışmalar, elbette sanat eseri olmalıdırlar, en azından izleyici ve koleksiyonerler için öyle olduğu söylenebilir. Yapısı itibariyle oldukça karmaşık olan güncel sanat, paranın da etkisiyle daha da karmaşık hale gelmiştir. Bu karmaşıklıkta sanat galerilerinin ve galeri sahiplerinin yeri tartışılmazdır ancak sanat tacirliği de bir o kadar önemlidir.

Sanat taciri, sanat çalışmalarının alım-satım işleriyle ilgilenen, başka bir deyişle ticaretini yapan –ki bu durum aynı zamanda sanatçının pazarlanabileceği anlamına geldiği için yıllardır tartışma konusu olmuştur- temsil ettiği sanatçıyı ticari anlamda destekleyen kişidir. Her tacir gibi ürününün reklamını yapmakta, müşteri ve müşteri tabanına uygun ürünler belirlemekte, kısacası pazarlama konusundaki tüm hünelerini kullanmaktadır. Her ürünün birinci ve ikinci el piyasası vardır ve bu durum sanat dünyası için de geçerlidir. Birinci el; bizzat sanatçı tarafından satılan, ikinci el; tacirler aracılığıyla koleksiyonculara ve müzelere ulaştırılan ürün piyasasını temsil etmektedir. Sanat piyasası için oldukça önemli bir konumda olan tacirlerin, sanatsal ve estetik beğeni düzeylerinin çok yüksek olmasına da gerek yoktur, zira pazarlama becerisi çok daha önemlidir.

1970’lerde oldukça önemli bir tacir olan Leo Castelli’nin, temsil ettiği Jasper Johns, Francis Bacon, Andy Warhol gibi sanatçıların şöhretlerinde önemli payı olduğu söylenebilir. Castelli gibi bir ismin, tanınmamış bir sanatçıya destek vermesi, risk olarak o sanatçıya güven duyması anlamına gelmektedir. Bu sayede piyasanın da sanatçıya güven duyması kolaylaşmaktadır. Başka bir deyişle bir sanatçının markalaşmış bir tacirle çalışması hem küratörün hem galericinin hem koleksiyoncunun güvenini kazanması için çok önemlidir. Günümüzde ise önemli isimlerden birisi Larry Gagosian’dır. Gagosian, Saatchi gibi büyük galericilere satış yapan, Jenny Saville, Damien Hirst, Willem De Kooning gibi sanatçılarla çalışan ve dünya genelinde 14 tane sanat galerisi olan bir tacirdir. Öyle güçlü bir pazarlama yeteneğine sahiptir ki; bazı sergilerin açılışından önce bazı özel müşterilerine sergilenecek çalışmaların dijital görüntülerini bile satmıştır.

Tacirlerin, ilgilendikleri sanatçılara sağladıkları güven, hem o sanatçıyı yıldız bir isim yapmak konusunda kolaylık vermekte hem de çalışmalarına yüksek fiyatlara alıcı bulmasını sağlamaktadır. Ayrıca sanatçının sonraki çalışmaları için de tacirin referansı olumlu bir etki yaratmaktadır. Tacir ve galerici sahip oldukları bu belirleyici güçle sanatçıyı da koleksiyoncuyu da galericiyi de istediği gibi manipüle edebilmektedir. Tacir, istediği sanatçıyla ilgilenebilmekte, onu galerici ya da koleksiyoncuya önerebilmekte, ona özel sergiler düzenleyebilmekte ve bu arada müşteri profiline göre sanatçıyı yönlendirebilmektedir. Çünkü “eser, tacir ya da koleksiyoncuya sorulacak kadar pahalı ise, muhtemelen buna süslü bir bahane uyduracaklardır” (Thompson, 2012: 87). Bu durum, pek çok sanatçı için kafa karışıklığı yaratabilir. Damien Hirst, Andy Warhol ya da Jeff Koons gibi sanatçılar tacire ihtiyaç duymadan kendi reklamlarını kendileri yapabilen, sanatını ticarete dönüştürebilen sanatçılar da vardır ancak her sanatçı bu isimler gibi iyi ticari ilişkiler kurabilecek pazarlama yeteneğine sahip olmayabilir. Ayrıca henüz sanatsal açıdan yeterli düzeye gelememiş pek çok sanatçı bir an önce dolaşıma girerek para ve ün kazanmak adına oldukça anlamsız –güncel sanatın geniş kavramsal alanına sığınarak- yalnızca düşünsel temelli işler yaparak kabul görmek gayretine girebilmektedir.

### 4.3 Güncel Sanatta Retorik

Kendi bağlamı dışında kullanılabilen her nesnenin bir sanat eserine dönüşebildiği güncel sanat, sanatçılar için oldukça geniş imkânlar sunmaktadır. Bu imkânlar içinde sanatçı sıra dışı, yetenekli olduğuna inanan ilk kişidir ve bu özelliklerini izleyiciye ve sanat dünyasına kanıtlamak ve küratör, galerici ve eleştirmenleri yaptıklarının sanat olduğuna ikna etmek çabası içine girmektedir. Güncel sanatçı günümüzde artık daha fazla nesneye anlam yükleyerek daha çarpıcı, daha kavramsal bir dil geliştirmekte ancak ifade gücünün yetersiz olduğu durumlarda bir retorisyen gibi çalışarak bu eksikliğini kapatmak ve eylemlerine sanatsal bir değer kazandırmaya çalışmaktadır.

Klasik retorik, yazınsal alanda kullanılan bir teknik olmasına rağmen günümüzde iknanın görsel öneminin artması, güncel sanatın görsel retorik alanı içinde değerlendirilmesini mümkün hale getirmiştir. Retoriğin insanları etkilemek ve ikna etmek için yapıyor olması ve güncel sanatçının, yapıtının sanat olduğunu kanıtlamak için galerici, müze, eleştirmen, küratör, koleksiyoncu ve izleyiciyi ikna etmek zorunda olması böyle bir değerlendirmenin mümkün olduğunu göstermektedir. Yazınsal alanda kullanılan retoriğin görsel alanda da kullanılmasıyla ortak bazı unsurlar ortaya çıkmıştır. Ancak bu unsurlardan önce dikkati çeken başka bir nokta daha vardır; o da resim-yazı ilişkisidir. Barthes'a göre resim ve yazı ilişkisi süreklidir ve dilsel ileti çevremizdeki tüm nesnelere mevcuttur. Bir resmin başlığı, açıklayıcı bir yazı, film diyalogu gibi yazınsal ve görsel ortaklık içinde anlamı bütünleyen örnekler verilebilir. Barthes dilsel işlev olmadan nesnenin bütün olarak algılanamayacağını ifade ederek; bunu şu örnekle somutlaştırmıştır; “bir tabak yemek karşısında (...), biçimleri ve hacimleri tanımlamakta tereddüt edebilirim; açıklayıcı yazı (“pırlavla mantarlı tuna balığı”) doğru algılama düzlemini bulmamda bana yardımcı olur ve yalnızca bakışımı değil, aynı zamanda anlayışımı da uygun duruma getirir” (Barthes, 2014: 30).

Bu somutlaşmadan yola çıkarak denilebilir ki; Hirst'ün köpekbalığına verdiği isim (Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Maddi İmkânsızlığı) olmadan, çalışmaya nesne olarak seçilen balığın diğer balıklardan tek farkı donmuş bir biçimde bir cam fanus içinde bulunuyor olmasıdır. Ancak sergi öncesi açıklayıcı katalog yazıları, eleştirmen notları, yapılan akademik çalışmalar vb. çalışmanın tanımlanması, yorumlanması ve



algılanmasını sağlar. Ancak güncel sanatın özgür alanı içerisinde yalnızca bir kavrama sahip olmanın, sanat yapıtı üretmek için yeterli olabileceği fikri sanatı giderek aşındırmaya başlamıştır. Bu bakış açısıyla kendini ispat etmeye çalışan sanatçının her eyleminde sözel yardımcılarına başvurması olağan hale gelmiştir. Elbette “bir şeyler belirtecek olurlarsa, nesnelere kendileri de söz olabileceklerdir” (Barthes, 2011: 180). Ancak mevcut çalışmalara yüklenmiş anlam çekildiği anda onlar yine ve yalnızca basit nesnelere halini alacaktır.

Bu noktada sanatçının izleyiciyi ve sanat dünyasını etkilemek için başvurduğu bazı yöntemler vardır. Örneğin; retorik, çalışmaların oluşum sürecinden sergilenme sürecine kadar devam eden bir süreçtir. Nasıl ki Coca Cola gibi bir marka reklamlarında zamanın tüm gereklerini ya da görsel tasarım tekniklerini kullanıyorsa, güncel bir sanatçının da zamanının bilinen ve ses getiren sanatsal eğilimlerini kullanmakta olduğu söylenebilir. “...retoriğin fonksiyonu, kabul edilebilir deliller sağlamak değil, ilgili olgulardan bir eyleme, onları hesaba katan bir düzenlemeye geçmeyi sağlayacak kararlar ve yargılar çıkarmaktır. Retoriğin başarılı uygulaması, bu yüzden, eylemi destekleyerek doğrulayabilen bir tür otoriteyi varsayar” (McGee ve Lyne, 1987: 246). Bu otorite sanatçıdır. Sanatçı, izleyicilerin duygularını kışkırtacak çalışmalar yaparken, nesnelere kavramlar yüklerken izleyicilerin hangi duygularını yönlendireceğini iyi bilmektedir. “Bir uygulama olarak, retoriğin işlevi söylemin dinleyicisini söylem öznesine belli bir tutum sergilemeye, özneyi belli bir açıdan görmeye yönlendirmesidir. Genellikle retorikçi –ve retorik stratejiyle, ilgili olduğumuzda herhangi birimiz- sadece olguları açığa çıkarmaz; bunu izleyicilerin gerçekleri algılayacağı bir şekilde değiştirecek bir biçimde öne sürer” (Danto, 2012: 187).

İzleyici sanatsal bir çalışmayı çözümlerken, kendi yaşamsal deneyimlerinden yola çıkarak sanatçının iddia ettiği çok önemli, gizli ve değerli dünyasına ayak basmış olur. Sanatçı izleyiciden, kendi belleğinden sanatçının belleğine köprüler kurmasını beklemektedir. Bu, kasıtlı bir yönlendirmedir. Sonuçta gerek sanatçının gerek sanat dünyasının kasıtlı gayretleriyle, Torres’in “Portrait of Ross” çalışmasında (Resim No: 30), köşeye yığılmış şeker yığını değil, aşk acısı görürüz ya da Smith’in “Tale” (Resim No: 35) adlı çalışmasında görünenin dışı değil, kişinin iç dünyasında yaşadığı acılar ve sıkıntılar olduğuna ikna edilmiş oluruz.

“Postsanat dünyasında sanatçının halkın önünde sergilediği kişilik, sanat olarak sunduğu nesnelere daha çok önem taşır ve aslında sanat olduğunu iddia ettiği her şey, çizdiği imaj nedeniyle hemen inanılabilirlik, hatta çok büyük önem kazanacaktır” (Danto, 2012: 94). Bu imajın belirmesinde küratör, tacir, eleştirmen ve galericinin önemli ölçüde rolü vardır ancak asıl rol, sanatçıya aittir. Galeri ya da müze gibi bir sergi mekanı içinde bir araya getirilen onca nesnenin bütünsel bir sanat fikrini ilettiği yönündeki gizli baskı sonucunda, izleyici için yapıtların sanatsal değerinin anlaşılması kolaylaşmaktadır. Elbette üzerinde o kadar konuşulmalarının ve büyük mekânlarda sergilenmelerinin, üstelik yüksek fiyatlara satılmalarının, eşsiz birer sanat yapıtı olmalarından başka bir açıklaması yoktur.

“Sanat yapmak çıplak kralın kendisi için özel olarak hazırlanmış yeni “giysi”lerini giyinmesine benzemeye başlamıştır – yaşamın ham halinin ilginç sanat olarak adlandırılarak insanların bunun ilginç olduğuna inandırılması postsanatın aslında insanların neye inandıklarıyla ilgili olduğunu ve küçük bir kült halini aldığını gösterir” (Danto, 2012: 89).

Güncel sanatçı, krala görünmez –ama yalnızca akıllıların görebileceği- bir giysi hazırlayan terziye benzetilirse, çeşitli maddi nedenlerle buna inanan sanat dünyası ve akıllı gibi görünmek isteyen sanat seviciler gördükleri her basit nesnenin neden sanat olduğunu anlamış gibi yaparak, örneğin; Damien Hirst’ün yalnızca birkaç sigara izmaritiyle oluşturduğu “Home Sweet Home” çalışmasını Gagosian Galeri’de görüp sanatsal açıdan ilginç bularak tatminkâr bir şekilde galeriden ayrılan, kısaca sanatçı olarak lanse edilen kişilerin sergilenen her çalışmasının sanat olduğuna ikna olan ve aslında giysiyi görmediklerini itiraf edemeyen halka benzetilebilir. Hirst’ün bahsi geçen çalışması “Home Sweet Home” sergilendiği gece, galerinin temizlik işçisi tarafından çöp sanılarak atılmıştır. İşte bu eylemle “kral çıplak!” diye bağırarak o küçük çocukla temizlik işçisinin ortaya koyduğu eylem benzerlik taşımaktadır.



Şekil 39. Damien Hirst, *Home Sweet Home*, 1996

Sergilenen pek çok şeyin yalnızca anlam yüklenmiş birtakım düzenlemelerden, videolardan, performans ya da benzeri eylemlerden ibaret olduğunu, anlamların geri çekildiği takdirde ortada yalnızca çıplak bir kral kalacağını anlayanlar için güncel sanatın muğlak dünyası daha da muğlaklaşmıştır. Ayrıca sanatçının, sanatının içtenliğine ve gücüne inandırmak için metaforlara, metonimilere, çalışmaya ait açıklayıcı metinlere, felsefeye, büyük düşünörlere, yaşanmış tüm sanat akımlarına ve bağlam ilişkisi kurduğu sanatsal mekânlara ihtiyaç duyması, sanatın giderek kendini öğütmesine, sanatçının ise bu uğurda daha fazla referansa ihtiyaç duymasına neden olmaktadır.

#### 4.3.1 Retorik Figürler Olarak Metafor ve Metonimi

Ortak dilsel–görsel retorik figürler olarak metafor, metonimi, benzetme, kişileştirme kullanılmaktadır. Ancak güncel sanatta ağırlıklı olarak metafor ve metonimi kullanıldığı için bu iki figür incelenmiş, benzetme ve kişileştirme çalışma kapsamına dahil edilmemiştir.

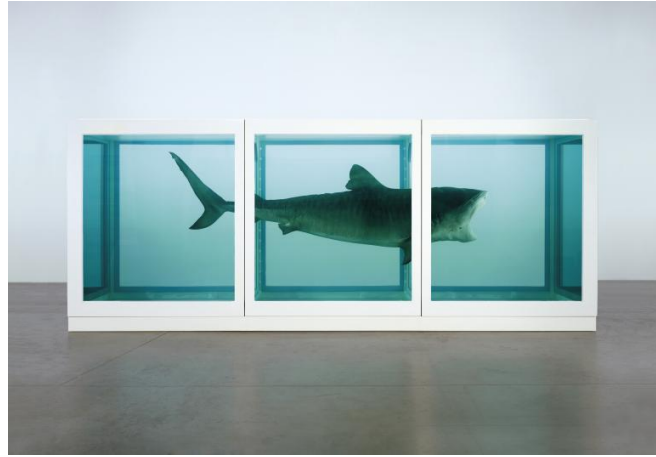
Metafor bir soyut kavramın somutlaştırılması şeklinde kullanılmakta iken metonimi ise daha karmaşıktır. Zira metonimide iki somut varlık arasında benzerlik kurulacak şekilde birinin diğeri anımsatması söz konusudur. Bu iki retorik figürü de sanatsal çalışmanın sanat yapıtı olduğu yönündeki kanıyı güçlendirmek için kullanılmaktadır. Pek çok güncel sanatçıya göre nesnelere ve onlara yüklenen anlamlardan başka bir sanatsal ifade, artık hükmünü yitirmiştir ve izleyici dâhil tüm sanat ortamı buna inandırılmaya çalışılmaktadır. “Sanırım sanat yapıtını anlamak her zaman orada olan

metaforu anlamaktır” (Danto, 2012: 193). Bu bağlamda yapıtlardaki metaforları anlamak, yapıtların anlaşılmasını ve inandırıcılıklarının sorgulanmasını sağlamaktadır.

Sıklıkla kullandıkları metafor kavramlar; ölüm, cinsellik ve cinsel kimlik, bellek ve karşılıklı ilişkilerdir. Örneğin; Damien Hirst’ün çalışmaları ölüm ve yaşam metaforu yüküdür. “A Thousand Years” (Resim No: 40) ya da formaldehit içinde dondurulmuş ve parçalanmış halde sergilenen hayvanlar serisi, sanatçının yaşama çok yakın olan ölümü ilginç biçimlerde hatırlattığı çalışmalarıdır.



Şekil 40. Damien Hirst, “Natural History” serisinden; Prodigal Son, 1995, *Mother and Child (Divided)*, 1993



Şekil 41. Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991

Marina Abramoviç’in ise Hirst’ten farklı bir anlatım tarzı vardır ancak O’da çalışmalarına metaforik anlamlar yükleyen bir başka güncel sanatçıdır. Her yaptığı performansla başka bir kavrama işaret eden sanatçı, özellikle karşılıklı ilişkiler, cinsel roller ve ölüm temalarında yoğunlaşmıştır. Son yıllarda en bilinen çalışması 2010 yılında gerçekleştirdiği “The Artist is Present” yani “Sanatçı Aramızda” adlı

performansdır. Sanatçı, performansın gerçekleştiği galerinin avlusunda ahşap bir masaya oturmakta ve karşısında duran boş sandalyeye, isteyen her izleyicinin istediği kadar oturmasına izin vermektedir (Şekil No: 42). Karşısına oturan izleyicilerden kahkaha boğulan, Abramoviç'e bağırarak, sessizce oturan ya da ağlayan ilginç ve farklı tepkiler gelmiştir. İzleyicileri de çalışmaya dahil eden ve aslında izleyicinin tepkisini ortaya çıkarmayı amaçlayan sanatçının yönlendirici varlığı daha baskın olarak hissedilmektedir. Yaklaşık üç ay süren çalışmada Abramoviç, karşılıklı ilişkilerin, uzun süre göz göze bakışmanın insanlara hissettirdiklerini hatırlatmanın, tahammülün ve dayanıklılığın altını çizmiş, bu yönüyle tüm bu soyut kavramları kendi bedeni ve izleyici aralıcılığıyla somutlaştırdığı için metafor, kullandığı nesnelere –örneğin; performans boyunca giydiği elbisenin tutkuları açığa çıkaran bir renk olarak kabul edilen kırmızı olması, masa ve sandalyenin doğallık ve saflık çağrıştıran bir malzemeyle yani ahşapla yapılmış olması- metonimi tekniklerinden yararlandığı söylenilebilir.



Şekil 42. Marina Abramoviç, *The Artist is Present*, 2010

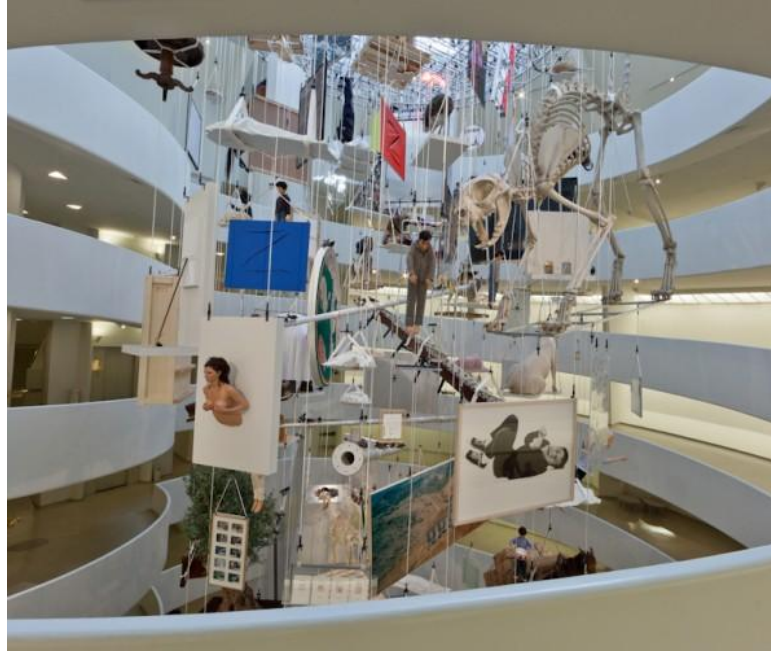
Ünlü sanatçı Doug Aitken'e ait "Migration" yani "Göç" adlı 24 dakikalık video çalışması; at, kunduz, tilki, baykuş gibi hayvanların boş bir otel odasında gezinmelerini konu etmiştir (Şekil No: 43). Video boyunca bu hayvanların amaçsızca gezinmeleri ve hareketleri gösterilmektedir. Ancak neden o ortamda buldukları belirsizdir. Video boyunca amaca dair herhangi bir ipucu verilmemiş olmasına rağmen eleştirmenlerce varılan ortak kanı, sanatçının niteliksiz ve doğallıktan uzak mimari yapılara bir eleştirisi ve hayvanların artık yalnızca insansız yerlerde yaşayabileceklerinin belirtilmesidir. Bu bağlamda çalışmada gerçeküstücü bir

yaklaşımın hayvanların saflık, binanın ise yapaylık ileten birer metafor olarak kullanıldıkları görülmektedir.



Şekil 43. Doug Aitken, “Migration” video sunumundan kesit, 2008

Maurizio Cattelan, “All” yani hepsi adını verdiği düzenlemesiyle oldukça ün kazanmıştır. Aslında “All” tamamı sanatçının kendi çalışmalarından oluşan retrospektif bir sergidir (Şekil No. 44). Ancak beklenenin aksine sanatçı yapıtlarını bir galeri mekanı içinde değil, tavadaki bir düzenekle üst üste sergilemeyi tercih etmiştir. Bazı eleştirilenler tarafından sanat dünyasına ukalaca bir kafa tutma olarak değerlendirilen çalışma, sanatçı tarafından sergileme ciddiyetine, küratörlüğe ve müzeciliğe yöneltilen cesurca bir sorgulama olarak tanımlanmıştır. Sanat dünyasına karşı geliştirdiği bu muhalif tavrıyla Cattelan, Dadacıların atölye ve müzeciliğe karşı çıkararak, bilinen tüm estetik değerlerin yeniden sorgulanmasının gerektiğini savundukları görüşlerini hatırlatmaktadır. Belki de böyle bir geri dönüş bilinçli olarak yapılmıştır çünkü sanat akımlarına atıfta bulunmak güncel sanatçıların sıklıkla başvurdukları bir yöntemdir. Ancak sanatçının kendi çalışmaları aracılığıyla sanat dünyasında yolunda gitmeyen bir takım hususları eleştirmiş olması, çalışmaların tek tek değil, bir bütün olarak değerlendirilmesini gerektirmektedir ve çalışmadaki yapıtlar tek tek metaforik göndermeler dolu olsa da tamamına bakıldığında sanat dünyasını anımsattığı için metonimi kullanılmış olduğu görülmektedir. Çalışmalarını bu şekilde sergileyerek –kasıtlı şekilde- kendi estetik dilini küçük düşürme riskini göze almış, sunum şekliyle sanat dünyasına göndermede bulunmuştur. Bir bütünün yani sanat dünyasının bütün özelliklerinden yalnızca bir tanesine çağrışım yaparak retorik figürlerden metonimi başarıyla şekilde uygulamıştır.



Şekil 44. Maurizio Cattelan, *All*, 2011

Geliştirdiği ve “Cloak” adını verdiği dışkı makinesiyle Wim Delvoye de pek çok güncel sanatçı gibi dışkıya ve ona anlam yüklemeye eğilimlidir (Şekil No: 45). Bilim insanlarıyla birlikte çalışıp tamamen bir insan gibi beslenen, 37 derece ısıya programlı içyapısıyla insan vücudundaki sindirim enzimleri ve bakterilerle çalışan ve belli bir süre sonra doğal olarak dışkı üreten –üstelik insan dışkısından ayırt edilemeyecek kadar gerçek- makine adeta mekanik bir sindirim sağlamaktadır. Bu eylem izleyiciler önünde gerçekleşmekte ve izleyiciyi kendi içyapısı hakkında bilgilendirerek bir nevi kendisiyle yüzleşmesi sağlanmaktadır.

“Mahrem bir olayın aynı rahatsız edici nesnellikle sunulması, Cloak’ın en belirgin özelliğidir. Sanat ile “bok”u birbiriyle eş –ikisi de hiçbir işe yaramayan “ürün”lerdir-tutan yapıt, başlı başına zalim bir şaka olmaktan çok gerek beden gerekse bedeninin sıradan işlevleri hakkında bitmek tükenmek bilmez endişelerimizi açığa çıkarır. Bu esnada yapıt, bizi kendi utancımızla açıkça yüzleştiren “iğrenç sanat” yaklaşımının bir parçasını oluşturur” (Wilson, 2015: 114). Açıkça görülmektedir ki; Delvoye dışkı makinasını bir metafor olarak kullanarak insani atığı sanatsal atıkla bütünleştirmiştir ve dışkının bayağılığını sanatın bayağılığına dönüştürmüştür. Hatta karşılıklı olarak “dışkı gibi sanat=sanat gibi dışkı” önermesi çalışmanın metaforik yapısını daha net açıklayacaktır.



Şekil 45. Wim Delvoye, *Cloaca*, 2000-2007

İngiltere'deki dünyaca ünlü Tate Sanat Galerisi'nde sergilenen, Subogh Gupta'ya ait "Line of Control" yani "kontrol hattı" isimli çalışma, Duchamp'ın hazır nesnelere ilham alınarak çelik tencere ve mutfak malzemelerinden oluşturulmuş ağaç biçiminde bir enstalasyondur (Şekil No: 46). Ancak aslında bir patlama esnasında ortaya çıkan karanlık bulutun bir tasviridir. Sanatçı Gupta, Hindistanlıdır ve canlandırdığı savaş sahnesi tarihin farklı dönemlerinde gerçekleşen Hindistan - Pakistan savaşlarına bir göndermedir. Çalışma için kullanılan nesnelere yemek pişirme gereçleri olması Hindistan için mutfak çok önemli olmasından kaynaklanmaktadır. Bu bakımdan başka bir ülkenin vatandaşı için aynı anlama gelemeyecek olan mutfak eşyaları bir Hintli için yaşam kadar önemli olabilir ve bu eşyalar doğrudan kutsal bir alana işaret eden metonimilerdir. Aynı zamanda çalışmanın savaş ve ölüm metaforları içerdiği açıktır. Sanatçının tarihle, kişisel belleği ve anılarıyla yüklü olan çalışmasına, ülkeler arasındaki sınırları ve anlaşmazlıkları belirtmek adına verdiği isim bile içerdiği metaforun göstergesidir.





Şekil 46. Subodh Gupta, *Line Of Control*, 2008

Duchamp'ın "Pisuar" isimli efsanevi çalışmasından cesaret alarak bütün dünyayı hazır nesneye dönüştürebilecek gücü kendinde bulan bazı güncel sanatçıların, çalışmanın ismi öğrenilmeden ya da açıklayıcı metinleri okunmadan anlam verilemeyecek yapıtlar ortaya koymaktadırlar (Şekil No: 47). İlk bakışta yalnızca beyaza boyanmış bir su borusu görünümdeki "Cloud Canyons" serisi, sanatçı David Medalla tarafından 1963-2011 yılları arasında gerçekleştirilen bir kinetik sanat çalışmasıdır. Seri, hazır nesnelere, minimalizme ve kinetik sanata bir göndermedir. Bir mekanizma tarafından hazırlanan sabun köpüğü, boruların içinden geçerek borudan taşmakta ve çalışma bu hareketlilikte devam etmektedir. Tate Modern'in koleksiyonunda yer alan çalışma, hareketli ve hafif yapısıyla dayanıklılığa ve durağanlığa bir meydan okuma olarak anlamlandırılmıştır. Elbette tüm bu nesnelere bu anlamları yükleyenler, sanat dünyasıdır ve izleyiciden de bu anlamları kabul edip beğenmeleri istenmektedir. Çalışma sanat yapıtlarının kalıcılığına ve durağanlığına yapılan bir karşı çıkıştır ve metafor olarak kullanılan köpük ile –köpüğün hafifliği ve geçiciliği- sanat bu bakımdan ilişkilendirilmiştir.



Şekil 47. David Medalla, *Cloud Canyon*, 1963-2011

2003 yılında düzenlenen 8. İstanbul Bienali kapsamında sergilenen “1550 Chairs Stacked Between Buildings” yani “Binalar Arasına Yığılmış 1550 Sandalye” (Şekil No: 48). Doris Salcedo’ya ait bir enstalasyon çalışmasıdır. İstanbul’un bir semtinde iki bina arasında kalan boşluğa yığılmış tam 1550 eski ve ahşap sandalye, oldukça heybetli bir görünüme sahiptir. Salcedo çalışmayı yapmaktaki amacını “Derinlere işlemiş, adeta gömülmüş, gerçekten günlük yaşamın içine kazınmış bir savaş [çatışma alanı] topografyası yapmak istedim” sözleriyle açıklamıştır (Wilson, 2015: 322). Salcedo, Kolombiya’lıdır ve ülkesinin yıllarca yaşadığı iç savaş ve siyasi gerginlikler belli ki sanatçıyı derinden etkilemiştir. İki beton duvar arasında sıkışıp kalmış sahipsiz sandalyeler, sanatçının sessizliğe, bastırılmışlığa ya da kaybolmuşluğa yaptığı bir göndermedir. Sandalyelerin eski oluşu, kullanılmış olduklarını göstermektedir ve bu bir anlamda, örneğin; evde aile büyüğünün oturduğu koltuk, o kişinin ölümünden sonra sahipsiz kalıp hüznü taşıyorsa, eski bir sandalye de aynı şekilde metonimi yüklü bir biçimde sahipsizliği çağrıştıracaktır. Aynı zamanda çalışmanın bir sanat etkinliğinde sergilenmiş olması, sanat dünyası içinde yitip giden sanatçıları da ifade ediyor olabilir. Ancak sanatçının diğer çalışmaları incelendiğinde, eski eşya metaforunu sıklıkla kullandığı görülmektedir. Bu durum; yani yapıtı anlamak için sanatçının özgeçmişine ve diğer çalışmalarına odaklanmak, güncel sanatın doğasında vardır.



Şekil 48. Doris Salcedo, *1550 Chairs Stacked Between Two City Buildings*, 2003

Kültürel belleğin yanı sıra kişisel bellek de en çok kullanılan retorik biçimdir. Bu konuda Amerika’da ve İngitere’de oldukça tanınan, MOMA (Museum of Modern Art) gibi markalaşmış galerilerde yer verilen, Turner Ödülü ve Grazia Ödülü gibi prestijli ödüllere layık görülen ünlü sanatçı Gillian Wearing, yaptığı “itiraf et” önermeli çalışmalarıyla örnek olarak gösterilebilir. ‘Wearing’ sanat hayatı boyunca insanların gizli hikâyelerine, anlatamadıkları hislerine ve bunları bir şekilde ortaya koyabilmelerine odaklanmıştır. 2009 tarihli “Secret and Lies” yani “Sırlar ve Yalanlar” isimli 58 dakikalık video çalışmasında, dokuz katılımcının maske ve peruk gibi gereçlerle yüzlerini gizleyerek hayatlarına dair sırları, kimsenin bilmediği olayları ve bunların neler hissettirdiğini anlatmaları istenmiştir (Şekil No: 49). Yüzleri ve kimlikleri gizli tutulan katılımcılar tüm açıklığıyla hikâyelerini paylaşmışlardır. Maskeler katılımcılar için de izleyiciler için de gizem ve sır çağrıştıran metonimilerdir. Çalışmanın bütününde ise kişisel sırların paylaşımı açıkça bir bellek metaforu yaratmaktadır.



Şekil 49. Gillian Wearing, *Secrets and Lies*, 2009

Kişisel bellek ve geçicilik kavramlarıyla çalışmalarını sürdüren bir başka sanatçı Pae White'dır. "Smoke Knows" yani "duman bilir" isimli çalışması her insanın günlük hayatında çok kez karşılaşıacağı bir duman görüntüsünün fotoğrafı ve bu fotoğrafın duvar halısına dönüştürülmüş halidir (Şekil No: 50). Halı standart koşullarda dokunmuş büyük ebatlı bir yapıdadır. Dumanın geçici yapısı sanata aktarılmış, bu şekilde her şeyin kolaylıkla unutulabileceği fikrine yaptığı göndermeyle duman güçlü bir bellek ve geçicilik metaforu yaratmıştır. Duman gibi uçucu özellikte bir maddenin sanatın kalıcılığıyla tezat oluşturması metaforun etkisini daha da güçlendirmiştir.



Şekil 50. Pae White, *Smoke Knows*, 2009

Gabriel Orozco, “Horses Running Endlessly” yani “Sonsuz Koşan Atlar” isimli çalışmasıyla oldukça yoğun metaforlar kullanmıştır (Şekil No: 51). Normal şartlarda 8x8 toplam 64 kareden oluşan satranç tahtası, Orozco’nun düzenlemesiyle 16x16 toplam 256 kareye dönüşmüştür. Ayrıca satranç oyunu şah, vezir, fil, kale, at ve piyondan oluşmaktadır ve bu taşların sayısı toplamda 32’dir, ancak Orozco’da yalnızca 60 adet at kullanılmıştır. Diğer taşlar olmadığı için atlar satranç tahtası üzerinde özgürce hareket edebilmekte ve bu sonsuz varyasyon, çalışmaya adını veren sonsuz koşuya zemin olmaktadır. Elbette satranç oyununda atın bir başka atı yiyebilmesi, Orozco’nun satrancında da mümkündür ve sonsuz hareket şansına sahip atlar yine de tehlike altındadır. Bu tehlike de satranç tahtasının kontrol edilebilir bir alan olmasına neden olmaktadır. Tıpkı yeryüzü düzleminde yer alan her insanın sınırsız hareket şansına sahip olması ve yine de birbirlerini yok edebilecek potansiyele sahip olmaları gibi. Bu bağlamda Orozco’nun satranç tahtası yeryüzü ya da daha özeldede kültürel alana bir gönderme, sonsuz kere koşan atlar ise görünümde özgür olan insanlara bir gönderme niteliği taşıyan güçlü bir metafordur.



Şekil 51. Gabriel Orozco, *Horses Running Endlessly*, 1995

Bir düzeneğe asılmış çok sayıda renkli iç çamaşır (külot) Pipilotti Rist tarafından 2010 yılında New York’ta sergilenmiştir (Şekil No: 52). İç çamaşırlar sanatçının kendisine, arkadaşlarına ve ailesine ait kullanılmış nesnelere ve düzeneğin içine yerleştirilen bir aydınlatıcıyla tıpkı bir avize gibi ortama loş bir ışık yayılmıştır. Sanatçı, çalışma nesnesi olarak külot seçmiş olmasını “Bedenimizin bu parçası, dünyaya geldiğimiz bu yer, cinsel hazzın merkezi ve bedenin çöpünü attığı bu mühim kısım çok kutsal!” sözleriyle ifade etmiştir (Hodge, 2013: 52). Bu kutsal

kısmı örten giysi de en az onun kadar kutsal sayılmıştır. Çünkü külot, doğumdan ölüme kadar insanın yanında olan, en gizli ve en kutsal zamanlara yani en insani durumlara tanıklık eden bir nesnedir. Bu noktada külot mahremiyete, hazza, yaşam ve ölüme gönderme yapan bir metafordur.



Şekil 52. Pipilotti Rist, *Massachusetts Chandelier*, 2010

Güncel sanat tarihi incelendiğinde metafor ve metonimi yüklü örnekler çoğaltılabilir. Daha pek çok örnekte retorik figürler açıkça görülmektedir. Sanatçılar çalışmalarını yalnızca kendilerini ifade etmek için değil, aynı zamanda sanat dünyasıyla ve izleyici kitleyle algısal ve zihinsel iletişim kurmak için icra etmektedirler. Bu iletişim, sanatçının kendini ispat edebilmesi için zorunlu hale gelmiştir ve görülmektedir ki, retorik figürlerin kullanımı sıklıkla kullanılan bir yöntemdir. Bu yöntemler sayesinde izleyicilerin sanatsal mekanlarda gördükleri her türlü şeyin sanat olduğuna dair inancı güçlendirilmekte ve aksi yönde düşüncelerin, şüphelerin ortadan kaldırılması amaçlanmaktadır.

#### **4.4 Güncel Sanatta Manipülatif Yönelimler ve Görsel Retoriklerin Kullanımı**

Bir Damien Hirst sergisi için günler öncesinden ruhen ve bedenen hazırlık yapan; serginin katalog yazısını okuyup anlamaya çalışan, diğer sanatseverler arasında bilgisiz kalmamak adına Hirst ile ilgili belge, eleştiri yazısı, röportaj gibi dokümanlar toparlayan, aynı zamanda Hirst'ün önceki yıllarda açmış olduğu sergileri inceleyen bir izleyici düşünün. Sokak ortasında elindeki bıçakla kendine zarar veren bir kadın hayal edin. Bir gün evinize birisinin gelip çaydanlığımızın, kirli iç çamaşırımızın ya da bahçemizdeki hayvan pisliğinin milyonlar edebilecek bir sanat eserine

dönüşebileceğini söylediğini düşünün. Bütün bunlar güncel sanat yoluyla artık mümkündür. Bu nesnelere sergileyecek bir galeri varsa, nesnelere başarılı şekilde reklamı yapılırsa, üstelik olumlu ya da olumsuz eleştiriler yazılıp ve bu nesnelere bir koleksiyoncunun ya da zengin bir izleyicinin dikkatini çekmeyi başarırlarsa, bir metin yoluyla iç çamaşırınız ya da bahçenizdeki dışkı sanata dönüştürülebilmektedir ve milyon dolarlara alıcı bulmaları hayal değildir. Bütün bunlar güncel sanatın yerleşik normlarının etkisiyle mümkün olmaktadır. Dadaizmin bile manifestolarında sürekli hiçliği vurguladığı halde sonunda bir –izm’e dönüşüp sanat tarihinde güçlü bir ifade biçimi haline geldiyse güncel sanatın geçici, zor anlaşılabilir ve muğlak yapısıyla ortak bir biçim dili oluşturmuş olması şaşırtıcı değildir.

Bu geçicilik ve belirsizlik; sürekli sanattan bahsedilmesinden, sanatın sanatlığına sürekli vurgu yapılmasından, yapıtların etkisinin abartılmasından, anlamların çarpıtılmasından, tercihen piyasada para kazandıran işlerin ön plana çıkarılmasından ve çoğu kalıcı olmayan üstelik estetik değer taşımayan günlük nesnelere altlarının çizilerek şişirilmelerinden kaynaklandığı söylenebilir. İspatlanmaya çalışılan şey; sanatçının dokunduğu her şeyi bir yapıta dönüştürebilecek güce sahip olduğudur. Ancak, “eğer sanatın tamamı hazır-nesnelere müteşekkil olsaydı, estetiğe hiç yer kalmazdı gerçekten” (Danto, 2014: 140). Tam olarak bu noktada sanat dünyasını oluşturan küratör, eleştirmen, galerici, tacir, koleksiyoner gibi bileşenlerin manipülatör, sanatçının ise retorisyen olarak varlık gösterip sanat adına yapılan her eylemin bir şekilde estetik değer taşıdığı fikrini izleyicinin kabul etmesini sağlamaya çalıştıkları söylenebilir. Ancak bu manipülasyon ve retorik döngüsünde yalnızca izleyici değil sanat dünyası da kendi içinde bu dolaşıma girmektedir. Sanatçının ikna etmesi gereken bir izleyici kitle olduğu gibi, küratörün ya da galericinin de dikkatini çekmesi ve sanatına dair tatminkâr vaatlerde bulunması gerekmektedir. Bu konuda başarılı olabilen sanatçılar bir marka değeri haline gelebilmekte, sonrasında ise markalarının verdiği güvenle izleyiciyi daha rahat ikna edebilmektedirler. Sonuçta bazı güncel sanat örneklerinin yalnızca varsayımlara ve bu varsayımların oluşturduğu kabullere dayandıkları söylenebilir. Bu potansiyel tehlike güncel sanatçının inandırıcılığını minimum düzeye indirmektedir ve sanatçı için güçlü bahaneler ve gerekçeler ihtiyacı doğmaktadır. Bu ihtiyacı karşılamak amacıyla kullanılan retorik ve manipülasyon, izleyiciyi hazırlamak ve sanat dünyasında yer edinebilmek için başarılı yöntemlerdir.

Klasik retorikte bir kelime kendi amacı dışında kullanılırsa -kavramsal sanatta nesnenin bağlam değiştirmesi gibi- bu durum düşüncelerde anlam ve yapı değişikliği sağlamaktadır. İfadeye zenginlik, çekicilik ve inandırıcılık kazandırmak için kullanılan bu tekniğe figür adı verilmiştir ve bu figürler kavramın ifade edilmiş biçiminin alılmayıcının ya da izleyicinin beklentisinden sapması yoluyla bir uyumsuzluk yaratmaktadırlar ve bu da anlamdan sapma olarak adlandırılmıştır. İzleyici bu sapmayı keşfeder ve bunun sonucunda yapıdaki “olası” gizli mesajı çözmeye çalışarak yapıyla ilgili ayrıntılara inerse, “sanatlı sapma”dan zevk almaktadır ve Barthes bunu “metnin keyfi” olarak tanımlamıştır. Tekrar güncel sanat örneklerine dönülecek olursa, fil dışkısının, kirli iç çamaşırın, her türlü insani durumun ve atığın, kontrolsüz davranışların, çılgınlık ve aşırılıkların geleneksel sanatın dışında güncel sanata uygun bir dille ve retorik figürler kullanılarak tüm bu nesnelere bağlam dışına taşınması, bir çeşit sanatlı sapmadır ve izleyici yorum, anlam yaratma sürecinde “sözde” özgür bırakılmaktadır. “Nietzsche’nin ifade ettiği gibi, her sanatın bir retorik boyutu vardır; ve bu gerçek, felsefenin daha yeni yeni kabul etmeye başladığı, dilin aklen iknaya yönelik, dil dışı bağımsız gerçeklere dayanmayan bir şey olduğu ve konuşma edimlerinin hiçbir zaman tamamlanmadığı, hep dinleyenin tamamlamasına ve değer atfına açık olduğu gerçeğidir” (Ferguson, 1992: 43). Ancak bu tamamlanmamış alan, manipülatif etkenlerin devreye girmesiyle yarı-açık bir hal almaktadır. Küratör ve eleştirmen, çalışmalarla ilgili eleştiri ve açıklayıcı yazılarıyla bir sergide görülebilecek her şeyin sanat olduğunu öğütlemekte, galerici, tacir ve koleksiyoner ise yapıtın maddi değeri üzerine odaklanarak onun son derece değerli ve eşi bulunmaz bir eser olduğunu vurgulamaktadır. Sanatçının adı yani markası, hakkında yazılan, konuşulan tüm söylemler, medyadan edinilen bilgiler, yüksek fiyatlara satılan işler ve katalog metinleri hep aynı hatırlatmayı yapmaktadır. Galeride ya da müzede sergilenmekteyse ve sanat otoriteleri hemfikirse, görülen şey “dışkı” değil “sanat”tır. Bu sayede izleyicilerin sanatlı sapmalara nasıl tepki vereceklerini öğrenmiş oldukları ve gördükleri şeyin mutlaka gizli anlamları olduğunu düşünerek sanat kokusu aldıkları ve manipüle edildikleri söylenebilir.

Heidegger’e göre; “Eserin eser yönü, onun sanatçı aracılığıyla yaratılmak varlığında yatar. ...Eserin yaratılmışlık varlığı, yalnızca yaratma sürecinden kavranabilir. Bu yüzden şeyin zorlamasıyla, sanat eserinin kökenini bulmak için, sanatçı faaliyetine



başvurmayı bilebilmeliyiz. Eserin eser varlığını burada saf olarak belirleme çabası pek mümkün gözüküyor” (Heidegger, 2007: 55). Yani aslolan sanatçıdır ve sanatı sanat yapan, sanatçının eylemidir. Bu açıdan düşünüldüğünde güncel sanata dair her türlü eylem anlaşılabilir gelmektedir. Sanatçının yaratıcı edimi hazır nesneyi dönüştürebilmektedir ve bu düşünce 20. yüzyılın başında Duchamp tarafından geliştirilmiştir. Ancak Duchamp’ın hazır nesnelere estetik değer ve gizli anlam aranmasına, pisuarın ardındaki güzelliğin övülmesine oldukça tepkili olduğu bilinmektedir. Duchamp’ın amacı günlük nesnelere güzel göstermek ya da onlarda estetik değer aranmasını sağlamak değildir. Kendi sözleriyle açıklamak gerekirse; “Özellikle belirtmek isterim ki, bu hazır-yapımların seçimi hiçbir zaman estetik nedenlerle olmadı. Seçim bir görsel aldırmaza tepkisi olan ve hiçbir iyi veya kötü zevk çağrıştırmayan, total bir anestezinin sonucuydu” (Duchamp’tan aktaran: Baykam, 1992: 78). Amacı sanat dünyasının ayakta alkışladığı nesnelere üretmek değil, yalnızca sanatın o eşsiz ve ulaşılmaz mağrurluğunun sorgulanması için, biraz da esprili bir biçimde nesneye farklı anlamlar vererek ve kullanım değişikliği sağlayarak sanatın başka bir açıdan değerlendirilmesini sağlamaktır.



Şekil 53. Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919

Hatta bıyıklı Mona Lisa gibi (Şekil No: 53) (*L.H.O.O.Q.*) çalışmaları, kabul edilen estetik değerlere yapılan büyük bir meydan okumadır. “Bu sefer de, bir hazır-yapım

eşyasına sanat olarak bakmak yerine izleyiciye önerilen, bir sanat eserini alıp günlük eşya olarak kullanmaktı” (Baykam, 1992: 79).

Ancak Warhol’dan günümüze kadar geçen sürede Duchamp’ın yaratmaya çalıştığı şeyin, tamamen ticari amaçlar güdülerek ya da yapıtlara zorlama anlamlar yüklenerek oluşturulmuş bir sanata dönüştüğü söylenebilir. Dolayısıyla semantik açıdan karşılaştırıldığında Warhol gibi, Duchamp ve Hirst’ün birbirlerinden oldukça farklı olduğu görülmektedir. Duchamp bütün yapıtlarını, destekleyici herhangi bir metin olmadan ya da kışkırtıcı, düşündürücü başlıklar olmadan yapmıştır. Ancak Warhol gibi Hirst de başarılı bir ticari pazarlamanın sonucu yıldızı parlayan bir markadır.

Henüz bir marka değerine ulaşamamış güncel sanatçının ise izleyicinin dikkatini çekebilmesi için çok az vakti vardır ve bu dikkatin az da olsa kalıcı olması beklenmektedir. Bu nedenle son derece hızlı ve etkili şekilde dikkat çekebilmeyi başarmalıdır. Çalışmaya seçtiği nesne, verdiği isim, çalışmayı sunuş biçimi, tüm bu eylemler anlaşılabilir düzeyde ilgi çekmeyi amaçlayan yöntemlerdir. Sanatçı retorisyen olarak, seçtiği nesnelere dünyanın bayağılığından kurtararak sanatın büyüğü ve gizemli dünyasına terfi ettirebilmekte ve sanat dünyası da zihinsel manipülasyon aracılığıyla nesnelere sanatsal mevcudiyet kazandırabilmektedir. Sanat dünyasında retorik ve manipülasyon birlikte işleyen iki yöntemdir. Ancak, kalıcı şekilde manipüle etmek için inandırıcılık artırılmalıdır, başka bir deyişle retorik manipülasyonun kalıcı hale gelmesi için kullanılan bir araçtır.

## BEŞİNCİ BÖLÜM

### 5.1 Sonuç ve Vargılar

- Sanat tarihi, toplumsal değişimler ve gelişmeler paralelinde şekillenen sanatsal dönemleri içerir. Mevcut sanat akımları incelendiğinde her düşüncenin tutarlı bir entelektüel karakteri olduğu kabul edilir. Bu kabul edilmiş gerek sanatçıların bizzat kendi açıklamaları gerekse o akıma mensup sanatçıların ortak ifadeleri sonucu anlaşılabilir. Ancak bu temel varsayımdan hareket edilse dahi, her sanatsal eylemin sorgulanabilir bir yönü vardır. Çünkü her sanat akımı, içinde bulunduğu coğrafyanın ya da kendi döneminde yaşanmış bilimsel, kültürel, sosyolojik ve ekonomik gelişmelerin etkisinde biçimlenmiştir. Dolayısıyla her sanatçı, bu etkenlerin de etkisiyle bir takım gizli/açık yönlendirmelerin tesiri altında kalmıştır.
- Rönesans sanatı, modern sanat akımları ya da postmodern sanat, her dönemin sanatı incelendiğinde sanat tarihinin ilgi alanındaki konuların, hatta bizzat içeriğinin ve bakış açılarının büyük oranda değiştiği görülecektir. Örneğin; modern sanat, geleneksel resmin ve heykelin üst noktasına geldiği bir dönemdir ve bu üst seviyeler, üst anlatılar 1960’larda anlamını yitirmiştir. Modern sanatın ulaşılmaz gibi görünen yüce ve öncü yapısı da bu süreçte önemli bir dönüşüm geçirmiştir ve bu dönüşüm postmodern sanatın habercisidir. Modern sanatın hayattan uzak ve yalıtılmışlığının aksine postmodern sanat günlük yaşam nesnelereyle ve bizzat yaşamsal pratiklerle iç içedir. Ayrıca modern sanatın sınırları belirli kavramları, postmodernizmde disiplinler arası, çoğulcu ve eklektik bir yapıya dönüşmüştür. Bu durum, postmodern sanat alanına çok çeşitli olasılıklar kazandırmıştır.
- Referansını kavramsal sanattan alan postmodern sanatçılar, günümüze kadar devam eden süreçte daha yeni ve özgün anlatım biçimlerinin peşinde olmuşlardır. Günümüzde ise artık, teknik niteliği devamlı artan ve anlaşılmak için giderek daha fazla kuramsal temele ihtiyaç duyan, hem postmodern özellikler taşıyan hem de bugüne ait olanı ifade eden “güncel

sanat”ın geniş olanakları, sanatçıları inandırıcı olabilme ve bunu kabullendirebilme konusunda mecbur ve mesul kılmaktadır.

- Güncel sanatın bu zorlayıcı yapısı, güncel sanatçının yapıtlarındaki içtenliğe ve güce inandırmak için açıklayıcı metinlere, felsefeye, büyük düşünörlere, yaşanmış tüm sanat akımlarına ve bağlam ilişkisi kurduğu sanatsal mekânlara ihtiyaç duyan bir manipölatör olarak değerdendirilebilmesini mümkün hale getirmektedir. Ayrıca bu gereksinime ihtiyaç duyan tek kişi sanatçı değildir. Küratör, eleştirmen, sanat taciri, koleksiyoner ve galerici de sanat dünyasındaki konumları açısından, çeşitli sebeplerle manipölasyona ihtiyaç duymaktadırlar. Küratör; sergi düzeninden sanatçı seçimine, mali ve idari işlere kadar pek çok yetkiyi elinde bulundurması ve hüküm verme hakkına sahip olması nedeniyle, eleştirmen; olumlu- olumsuz düşünceleriyle sanat dünyasında belirli eserler ve sanatçılar üzerinde ilgi yaratma ya da var olan ilgiyi sorgulama güçleriyle küratör ve galerici için yol gösterici konumunda olabilmesi nedeniyle, sanat tacirleri ve galericiler ise; ilgilendikleri sanatçılara sağladıkları güvenle hem o sanatçının yıldız bir isim olması konusunda kolaylık sağlamaları hem de çalışmaların yüksek fiyatlara alıcı bulmasını mümkün hale getirmeleri nedeniyle manipölatör olarak değerdendirilebilirler.
- Ancak izleyiciyi galeriye çeken, göreceği her eylemin ve yaşayacağı her deneyimin koşulsuz şekilde sanat yapıtı olduğuna dair kabullenışı sağlayan, yapıtıyla izleyiciyi baş başa bırakma sorumluluğunu üstlenen asıl manipölatör sanatçıdır. İzleyicinin bu kabullenışı sanatçının lehine bir durum olarak görölebilse de yapıtların temel motivasyonunun sanat piyasasında var olabilmek ve bu nedenle daha fazla ilgi çekebilmek olduğü düşünöldüğünde bu durumun sanatın giderek kendini öğütmesine, sanatçının ise bu uğurda daha fazla referansa gereksinim duymasına neden olması sebebiyle aslında sanatçının aleyhine döndüğü görölmektedir.
- Güncel sanatın çok yönlü yapısı, çalışmaların sanatçıyı destekleyen ya da çevreleyen unsurlarla birlikte okunmasını gerektirmektedir. Bu unsurlardan belki de en önemlisi sanatçının içinde var olduğü kültürel ortam ve koşullardır. Sözlü kültürün egemenliğindeki toplumlarda söz ve hitabet

önemli iken, görsel kültürün egemen olduğu günümüzde sözün yerini imgeler ve onlara dair imajlar almıştır. Toplum içerisinde belli görüşler oluşturmak ve bu görüşleri savunabilmek için kullanılan sözün imgeye dönüşmesiyle, iletişimin, verilmek istenen her mesajın ya da kabul ettirilmek istenen her görüşün görsel yollarla oluşturulması da mümkün hale gelmiştir. Günlük hayatın bir parçası haline gelen nesnelere ve görüntülerin yalnızca görselliğe dayanan yeni bir bilinç oluşturması kültürel alanı oldukça genişletmiş, teknik, estetik ve ticari disiplinleri birleştiren reklamcılık, tasarım ve pazarlama gibi uzmanlık gerektiren alanları ortaya çıkarmıştır. Sanatın da tüm bu görsel alan içerisinde yer alan bir uzmanlık olduğu ve bu dallardan tek farkının yaratım sürecinde ortaya çıktığı düşünülebilir.

- Bir tasarımcı olarak konumlandırılacak güncel sanatçı, özgün ifade biçimleri arayışıyla görsel retorik teknikler kullanabilmekte ve böylelikle sanatsal gücünü ve yeterliliğini destekleyerek kanıtlayabilecek başka bir deyişle sanatsal değerinin anlaşılmasını kolaylaştırabilecek bir düzenleme yapabilmektedir. Bu düzenlemenin otoritesi sanatçıdır. Retorik tekniklerinden birisi olan ethos, hatibin karakterini, dış görünüşünü, alanındaki uzmanlığını hatta erdemlerini belirtir. Sanatçının izleyici kitleye ve sanat dünyasına verdiği “ben sanatçıyım” mesajı, onun uzmanlığının ve yeterliliğinin teminatıdır ve inandırıcılık yaratma açısından (varsa) şöhreti ve sanatsal kariyeri ona kefil olmaktadır. Sanatçı sahip olduğu bu özelliklerle, izleyiciyi yapıtı belli açılardan görmeye ve bir tutum geliştirmeye yönlendirebilir. Ancak bunu yaparken izleyicide daha önce hiç var olmayan düşünceler ortaya çıkarmaz, yalnızca onlardaki belli dürtüleri harekete geçirerek yapıta dair olumlu ya da olumsuz tepkiler vermeye yönlendirir. Retorik tekniklerden bir diğeri olan pathos, izleyici/dinleyici kitlenin duygularını, tutkularını, sahip oldukları ortak özelliklerin yönlendirilmesini ifade eder. Bu bakımdan sanatçı, izleyicilerin hazır bulunuşluk düzeyini dikkate alarak sahip oldukları tutku ve eğilimleri harekete geçirebilir ve böylelikle mevcut kitleyi etkisi altına alabilir.

- Güncel sanatçının istediği nesneyi seçebilme özgürlüğü varsa izleyicinin de anlam üretebilme özgürlüğü vardır. Alımlama estetiği açısından değerlendirildiğinde aslanan nesnenin/yapıtın kendisi değil, daha esnek ve izleyici odaklı bir düzlemde nesne-alımlayıcı ilişkisidir. Bu noktada sanatçı bir takım retorik figürler yardımıyla herhangi bir nesneyle izleyici algısını bir araya getirmeyi amaçlayabilir ancak asıl yaratıcı edim izleyici tarafından tamamlanır. Sanatçının izleyici üzerindeki etkisi kadar, izleyicinin de sanatçı üzerinde etkisi büyüktür. Çünkü izleyici, soruların kaynağıdır ve sanatçı bu soruların cevaplarına göre düzenlemeler yapar. Bu açıdan izleyici de güçlü bir manipülatördür ve mevcut durumuyla sanatçının etki ve eylem alanını belirler. Ayrıca kültürel farklılıklar retorik için oldukça önemlidir ve sanatçı üzerindeki etkisi göz önüne alındığında bu farklılıkların anlaşılabilir olması için temel kaynak ve belirleyen izleyicidir.
- Retoriğin başarılı şekilde gerçekleşmesi için ethos, pathos ve logosun birlikte işlenmesi ve aralarındaki kültürel kodların mutlaka birbirleriyle örtüşmesi gerekir. Sanatçı bu örtüşmeyi gerçekleştirebilmek için izleyicilerin ortak özelliklerine, kültürel ve duygusal eğilimlerine göre şekillenir. Bu bakımdan sanatçı, izleyiciyi ve sanat dünyasını etkilemeyi amaçlayan bir manipülatördür, aynı zamanda izleyici sanatçının karar vermesinde ve harekete geçmesinde beslediği temel kaynak ve asıl etken olarak hem sanatçıyı yönlendiren bir güçtür hem de sanatçının manipülasyonuna maruz kalandır. Retoriğin yaratma, düzenleme, ifade etme, eylem ve bellek oluşturma süreçlerinde sanatçı, izleyici ve yapıt birlikte işler ve bir etkenin diğerinden daha önemli olması söz konusu değildir. Bu bakımdan sanatçının manipülatör olarak sahip olduğu etkiye ve güce izleyici de sahiptir. Hatta bizzat sanatçıyı etkilediği için asıl söz söyleyenin yani hatibin izleyici olduğu düşünülebilir.
- Güncel sanatın içinde var olan manipülasyon yönelimleri, görsel retorik tekniklerle birlikte düşünüldüğünde, sanatçıların sanatsal eylemleri için çeşitli gerekçeler üreterek bütüncül anlamlar yaratma ve istedikleri her biçimde hep daha ilgi çekici hale gelebilme amaçlarını meşrulaştırmış ve böylelikle izleyici zihnindeki sanatsal konum netlik kazanmıştır.

## KAYNAKÇA

AKARSU, Bedia, 1998. **Felsefe Terimleri Sözlüğü**. Ankara: İnkılap Kitabevi.

AKAY, Ali, 2010. **Postmodernizmin ABC'si**. İstanbul: Say Yayınları.

\_\_\_\_\_, 2007. **Sanat çağdaş mı, Güncel mi?** Röp. Müjde Yazıcı  
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=236333> adresinden  
17.04.2015 tarihinde alındı.

ALTINÖRS, Atakan, 2011. Platon ile Aristoteles'in Retorik Anlayışlarının  
Karşılaştırılması. **Ekev Akademi Dergisi**, 15, 49.

ANDERSON, Perry, 2011. **Postmodernitenin Kökenleri**. Çev. Elçin Gen, İstanbul:  
İletişim Yayınları.

ANTMEN, Ahu, 2010. **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**. İstanbul: Sel  
Yayıncılık.

ARISTOTELES, 2013. **Retorik**. Çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: Yapı Kredi  
Kültür Sanat Yayıncılık.

ARTUN, Ali, 2013. **Anne Ben Hıyar Mıyım?**. [http://www.e-  
skop.com/skopbulten/anne-ben-hiyar-miyim/1510](http://www.e-skop.com/skopbulten/anne-ben-hiyar-miyim/1510) adresinden 11.10.2014  
tarihinde alındı.

\_\_\_\_\_, 2013. **Sanatta ve Sosyolojide Çağdaşlık ve Güncellik**. [http://www.e-  
skop.com/skopbulten/sanatta-ve-sosyolojide-cagdaslik-ve-guncellik/1103](http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatta-ve-sosyolojide-cagdaslik-ve-guncellik/1103)  
adresinden 06.05.2015 tarihinde alındı.

\_\_\_\_\_, 2012. **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi**. İstanbul: İletişim Yayıncılık.

ASHTON, Dore, 2001. **Picasso Konuşuyor**. Çev. Mehmet Yılmaz, Ankara:  
Ütopya Yayınevi.

BAROKAS KIRLAR, Safiye, 2011. **Reklam ve Retorik**. İstanbul: Derin  
Yayınları.

- BARTHES, Roland, 2014. **Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik.** Çev. Ayşenur Koç ve Ömer Albayrak, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- \_\_\_\_\_, 2011. **Çağdaş Söylenler.** Çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Metis Yayınları.
- \_\_\_\_\_, 1989. **The Death of the Author,** The Rustle of Language Çev. Richard Howard, içinden. Berkeley: University of California Press, 49-55.
- BATI, Uğur, 2007. Reklamlarda Retorik Figürlerin Kullanımı. **Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 28(7), 327-335.
- BATUR, Enis, 2001. Küratörün Sınırında. **Sanat Dünyamız**, 81, 95.
- BAUDRILLARD, Jean, 2013. **Simülakrlar ve Simülasyon.** Çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- \_\_\_\_\_, 2010. **Sanat Komplosu.** Çev. Elçin Gen ve Işık Ergüden, İstanbul: İletişim Yayınları.
- BAUMAN, Zygmunt, 2013. **Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları.** Çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.
- BAYKAM, Bedri, FERGUSON, Bruce ve FOU, Michel, 1992. **Bilgi Olarak Sanat. Olgu Olarak Sanatçı. Yeni Ontoloji.** İstanbul: a+A Plastik Sanatlar Derneği Yayınları.
- BENJAMIN, Walter, 1992. **Teknik Olarak Yeniden-Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı.** Çev. Gökhan Sarı, İstanbul: Zeplin Kitap, 45-76.
- BERGER, Arthur Asa. 1996. **Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemi.** Çev. Barkan, M. ve Demiray, U., 2. Baskı. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- BERGER, John, 2014. **Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar.** Çev. Bülent Somay, İstanbul: Metis Yayınları.



- BEST, Steven, KELLNER, Douglas, 2011. **Postmodern Teori**. Çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- \_\_\_\_\_, 1997. **Postmodern Turn**. New York: Guilford Publications.
- BIRDSEL, David S. and GROARKE, Leo, 1996. Toward a Theory of Visual Argument. **The Journal of the American Forensic Association**, 33(1), 1-10.
- BIRNBAUM, Daniel, 2009. **Making World**. <http://www.labiennale.org/en/art/archive/exhibition/> adresinden 04.11.2014 tarihinde alındı.
- BOURDIEU, Pierre, 1993. **The Production of Belief, The Field of Cultural Production**. Ed. Randal Johnson, New York: Colombia University Press.
- BRAIKER, Harriet B., 2004. **Who's Pulling Your Strings? How to Break The Cycle of Manipulation and Regain Control of Your Life**. Columbus: McGraw-Hill Education.
- BURGER, Peter, 2004. **Avangard Kuramı**. Çev. Erol Özbek, İstanbul: İletişim Yayınları.
- BYERS, Breanna Lee, 2009. **Enacting Ethos Online: Using Classical Rhetoric to Analyze Visual Web Design**. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Iowa State University, Ames.
- CALINESCU, Matei, 2013. **Modernliğin Beş Yüzü**. Çev. Sabri Gürses, İstanbul: Küre Yayınları.
- CANER, Fırat, 2007. Retorik Ve Basmakalıp Figürler. **Millî Folklor Dergisi**, 19, 74.
- CEVİZCİ, Ahmet, 2012. **Felsefe Sözlüğü**. İstanbul: Say Yayınları.
- \_\_\_\_\_, 2008. **Aydınlanma Felsefesi Tarihi**. İstanbul: Asa Yayınevi.
- COMTE, Auguste, 1967. **Pozitif Felsefe Dersleri**. Çev. Ümid Meriç, Edebiyat Fakültesi Yayınevi.

- CONNOR, Steven, 2004. **Postmodernism**. New York: Cambridge University Press.
- COŞKUN, Abdulkadir, 2014. **İbn Sina Felsefesinde Retorik**. İstanbul: Litera Yayıncılık.
- COTTER, Holland, 2013. **Beyond the “Palace”, an International Tour in One City**. <http://www.nytimes.com/2013/06/06/arts/design/venice-biennale-in-its-55th-edition.html> adresinden 30.09.2014 tarihinde alındı.
- CURIGER, Bice, 2011. **Illuminations**. <http://www.labiennale.org/en/art/archive/54th-exhibition/curiger/> adresinden 18.02.2015 tarihinde alındı.
- ÇALIKOĞLU, Levent, 2007. **Sanat çağdaş mı, Güncel mi?** Röp. Müjde Yazıcı <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=236333> adresinden 17.04.2015 tarihinde alındı.
- DANTO, Arthur C, 2012. **Sıradan Olanın Başkalaşımı**. Çev. Esin Berktaş ve Özge Ejder, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- \_\_\_\_\_, 2010. **Sanatın Sonundan Sonra**. Çev. Zeynep Demirsü, İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.
- DAŞÇI, Semra, 2011. Ortaçağ Avrupa Resminde Mimarinin Kullanımı. **Sanat Tarihi Yıllığı**, 15, 131-147.
- DELİCE, Engin, 2007. **Aristoteles Felsefesinde Tasımsal Tanıt ve Diyalektik İlişkisi**. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- DESCARTES, Rene, 2013. **Metot Üzerine Konuşma**. Çev. Atakan Altınörs, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- DURGEE, Jeffrey F. 2003. Visual Rhetoric in New Product Design. **Advances in Consumer Research**, 30, 367-372.
- DÜRÜŞKEN, Çiğdem, 2001. **Roma’da Rhetorica Eğitimi**. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

- EKER, Metin, AYDOĞDU, Lütfiye ve AVCI, Bahar Esra, 2013. Sanat Tasarım ve Manipülasyon. 21-23 Kasım 2013. **Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 1. Uluslararası Sanat Sempozyumu Bildiri Kitabı**, Sakarya.
- ELBİR, Bilal, 2010. **Edebiyat Bilgi Ve Kuramları**. Ankara: Pegem Yayınları.
- ENWEZOR, Okwui, 2015. **All the World's Futures**. <http://www.labiennale.org/en/art/exhibition/enwezor/> adresinden 22.07.2015 tarihinde alındı.
- ERİNÇ, Sıtkı M., 2003. Eleştiri Yapmanın ve Eleştirmen Olmanın Yolları. **Anadolu Sanatı, Anadolu Üniversitesi Süreli Sanat ve Kültür Dergisi**, 14.
- EROĞLU, Özkan, 2014. **Sanatın Yeniden İnşası**. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- FEATHERSTONE, Mike, 2005. **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**. Çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- FISCHER, Ernst, 2013. **Sanatın Gerekliliği**. Çev. Cevat Çapan, İstanbul: Sözcükler Yayınları.
- FOSS, Sonja K. 2005. Theory of Visual Rhetoric, Handbook of Visual Communication: Theory, Methods and Media. **Lawrence Erlbaum Associates Inc. Publishers**, 141-152.
- FRAENKEL, Jack R. and WALLEN, Norman E., 2000. **How to Design and Evaluate Research in Education**. Boston: McGraw-Hill.
- FRANCALANCI, Ernesto L. 2006. **Nesnelerin Estetiği**. Ankara: Dost Kitabevi.
- GADAMER, Hans-Georg ve diğerleri, 2002. **Retorik, Hermeneutik ve Sosyal Bilimler İnsan Bilimlerinde Retoriğe Dönüş**. Çev. ve Der. Hüsamettin Arslan, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- GROYS, Boris, 2010. **Zamanın Yoldaşları**. Çağdaş Sanat Nedir? içinden, Ed. Ali Artun, Nursu Öрге, 2013, İstanbul: İletişim Yayınları.

- GUILBAUT, Serge, 2009. **New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı**. Çev. Elif Göktepe, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- HABERMAS, Jürgen, 1994. **Aydınlanma Projesi**. Postmodernizm (Yazar: Necmi Zeka) içinden, İstanbul: Kıyı Yayınları.
- HARVEY, David, 2012. **Postmodernliğin Durumu**. Çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları.
- HASSAN, Ihab, 1993. **Toward a Concept of Postmodernism, a Postmodern Reader**. Ed. Joseph Natoli ve Linda Hutcheon, Albany: State University of New York Press.
- HELLER, Agnes; FEHER, Ferenc, 1993. **Postmodern Politik Durum**. Çev. Şükrü Argın - Osman Akınhay, İstanbul: Öteki Yayınevi.
- HODGE, Susie, 2014. **Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri**. Çev. Emre Gözgülü, İstanbul: Bkz Yayıncılık.
- \_\_\_\_\_, 2013. **Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz**. Çev. Firdevs Candil Çulcu ve Gökçe Metin, İstanbul: Hayalperest Yayıncılık.
- HORKHEIMER, Max, 2008. **Akıl Tutulması**. Çev. Orhan Koçak, İstanbul: Metis Yayınları.
- İNCE, Özdemir, 1993. **Yazınsal Söylem Üzerine**. İstanbul: Can Yayınları.
- JAMESON, Fredric, 2011. **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı**. Çev. Nuri Plümer – Abdülkadir Gölcü, Ankara: Nirengi Kitap.
- \_\_\_\_\_, 1994. **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı**, Postmodernizm (Yazar: Necmi Zeka) içinden, İstanbul: Kıyı Yayınları, 59.

\_\_\_\_\_, 1982. **Postmodernism and Consumer Society**. Whitney Museum Lecture. [http://art.ucsc.edu/sites/default/files/Jameson\\_Postmodernism\\_and\\_Consumer\\_Society.pdf](http://art.ucsc.edu/sites/default/files/Jameson_Postmodernism_and_Consumer_Society.pdf) adresinden 16.02.2015 tarihinde alınmıştır.

KAHRAMAN, Hasan Bülent, 2015. **Bakmak Görmek Bir De Bilmek**. İstanbul: Kapı Yayınları.

KAPLAN, Stuart, 2005. Visual Metaphors in Print Advertising for Fashion Products. **Lewis & Clark College**, Chapter 11.

KARATAŞ, Turan, 2004. **Edebiyat Terimleri Sözlüğü**. Ankara: Akçağ Basım Yayın Pazarlama.

KELLNER, Douglas, 2001. **Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası**. Çev. Gülcan Seçkin, Doğu Batı, 15.

\_\_\_\_\_, tarih bilinmiyor. **Globalization and the Postmodern Turn**. <https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/globalizationpostmodernturn.pdf> adresinden elde edilmiştir.

KENNEY, Keith and SCOTT, Linda M. 2003. A Review of the Visual Rhetoric Literature, Persuasive Imagery. New Jersey, **Lawrence Erlbaum Associates Inc. Publishers**, 17-56.

KİREÇCİ, Ayşe Nil, 2009. **Estetik Ürünler Ve Görsel Retorik Kuramları Açısından Dergi Reklamlarının Değerlendirilmesi**. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

KIRSCHNER, Josep, 1998. **Manipülasyon Ama Nasıl?**. Çev. Aydın Arıtan, İstanbul: arıtan Yayınevi.

KLEE, Paul, 2011. **Modern Sanat Üzerine**. Çev. Kaan Çaydamlı, İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

KUSPIT, Donald, 2010. **Sanatın Sonu**. İstanbul: Metis Yayınları.

- KÜÇÜK, Mehmet, 2011. **Modernite versus Postmodernite**. içinde Abel Jeanniere, *Modernite Nedir?* Çev. Nilgün Tural, 111-124, İstanbul: Say Yayınları.
- KÜÇÜKALP, Kasım, 2010. **Nietzsche ve Postmodernizm**. İstanbul: Kibele Yayınları.
- LAGRANDEUR, Kevin. Digital Images and Classical Persuasion. *Eloquent Images: Word and Image in the Age of New Media*. Ed. Mary E. Hocks and Michelle R. Kendrick. **Cambridge: MIT Press**, 2003. 117-136, 118-119.
- LODZIAK, Conrad, 2003. **İhtiyaçların Manipülasyonu Kapitalizm ve Kültür**. Çev. Berna Kurt, İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- LUCAITES, John Louis and HARIMAN, Robert, 2001. Visual Rhetoric, Photojournalism And Democratic Public Culture. **Rhetoric Review**, 20, 37-42.
- LYOTARD, Jean-François, 2013. **Postmodern Durum**. Çev. İsmet Birkan, Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- MA, Magdy, 2008. **A Semiotic Phenomenology of Visual Rhetoric: Communication and Perception of Attributes of Cultural Sustainability in the Visual Environment of Public Housing**. Yayınlanmamış Doktora Tezi, North Carolina State University, Raleigh.
- MADRA, Beral, 2007. **Sanat çağdaş mı, Güncel mi?** Röportaj. Müjde Yazıcı <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=236333> adresinden 17.04.2015 tarihinde alındı.
- McGEE, Michael Calvin and LYNE, John L., 1987. **Bilgi İddialarını Retorik Açıdan Ele Almanın Bazı Unsurları**, Retorik, Hermeneutik ve Sosyal Bilimler İnsan Bilimlerinde Retoriğe Dönüş içinden, Çev. ve Der. Hüsamettin Arslan, 2002, İstanbul: Paradigma Yayınları.

McQUARRIE, Edward W. and MICK, David Glen, 1999. Visual Rhetoric in Advertising: Text-Interpretive, Experimental and Reader-Response Analyses. **The Journal of Consumer Research**, 26, 37-54.

---

\_\_\_\_\_, 1996. Figures of Rhetoric in Advertising Language. **The Journal of Consumer Research**, 22(4), 424-438.

MEDINA, Cuauhtémoc, 2010. **Contem(t)orary: Eleven Theses**. <http://www.e-flux.com/journal/contemporary-eleven-theses/> adresinden 03.04. 2015 tarihinde alındı.

MESSARIS, Paul, 2009. What's Visual about Visual Rhetoric?. **Quarterly Journal of Speech**, 95, 210-223.

MEYER, Michel, 2009. **Retorik**. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

MURRAY, Chris, 2012. **20. Yüzyılda Sanatı Okuyanlar**. Çev. Suğra Öncü, İstanbul: Sel Yayıncılık.

NIETZSCHE, Friedrich, 2009. **Böyle Dedi Zerdüşt**. Çev. Gülperi Sert, İzmir: İlya Yayınevi.

O'DOHERTY, Brian, 2013. **Beyaz Küpün İçinde-Galeri Mekânının İdeolojisi**. Çev. Ahu Antmen, İstanbul: Sel Yayıncılık.

ODABAŞI, Yavuz, 2012. **Postmodern Pazarlama**. İstanbul: Kapital Medya.

OMAY, Umut, 2009. **Emeğin Kültür ve Manipülasyon Teorisi**. İstanbul: Beta Yayıncılık.

ÖZBEK, Yılmaz, 2013. **Postmodernizm ve Alımlama Estetiği**. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.

ÖZDERİN, Süleyman, 2014. Çağdaş Sanatta Küresel Bir Faktör "Küratör. **Ulakbilge**, 2(3), 32-48.

ÖZSEZGİN, Kaya, 2013. **The Sanat Çağı**. İstanbul: Kaynak Yayınları.

- PHILIPS, Barbara and McQUARRIE Edward F., 2004. Beyond Visual Metaphor: A New Typology of Visual Rhetoric İn Advertising. **Sage Publications**, 4(1/2), 113-136.
- PLATON, 2011. **Gorgias**. Çev. Furkan Akderin, İstanbul: Say Yayınları.
- RANCIERE, Jacques, 2013. **Özgürleşen Seyirci**. Çev. E. Burak Şaman, İstanbul: Metis Yayınları.
- RAYMAN, Hayrettin, 2010. **Stilizm Retorik Poetika, Güzel Sanatlar Teorisi**. Ankara: Gazi Kitabevi.
- ROSE, Barbara, 1993. Orlan: Is It Art / Orlan and the Transgressive Act. **Art in America**, 81(2), 83-125.
- SAEHRENDT, Christian, KITTL Steen T, 2012. **Bunu Ben de Yaparım**. Çev. Zehra Aksu Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SALTZ, Jerry, 2005. **Hammered**. <http://www.artnet.com/Magazine/features/saltz2/saltz5-30-05.asp> adresinden 11.07.2015 tarihinde alındı.
- SCHILLER, Herbert, 1993. **Zihin Yönlendirenler**. İstanbul: Pınar Yayınları.
- SCHUBERT, Karsten, 2004. **Küratörün Yumurtası**. Çev. Rana Smith, İstanbul: Sanat Müzesi Vakfı Yayınları.
- SCOTT, Linda M., 1994. Images in Advertising: The Need for a Theory of Visual Rhetoric. **The Journal of Consumer Research**, 21, 252-273.
- SEVİM, Bilgen Aydın, 2010. Walter Benjamin'in Kavramlarıyla Kültür Endüstrisi: "Aura", "Öykü Anlatıcısı" ve "Flâneur". **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, 11(3), 509-516.
- SIM, Stuart, 2000. **Derrida ve Tarihin Sonu**. Çev. Kaan H. Ökten, İstanbul: Everest Yayınları.
- SIMON, George K., 1996. **In Sheep's Clothing: Understanding and Dealing with Manipulative People**. Chicago: Parkhurst Brothers Publishers Inc.



SMITHSON, Robert, 1972. **Documenta 5 – Kùltürün Kuşatılması**. <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatici-hakki-kulturun-kusatilmasi/2425> adresinden 20.06.2015 tarihinde alındı.

STOLLEY, Karl Andrew, 2007. **An Art of Emergent Visual Rhetoric**. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Purdue University, West Lafayette, Indiana.

STEYERL, Hito, 2012. **Politics of Art: Contemporary Art And The Transition to Post-Democracy, The Wretched of The Screen**. Sternberg Press.

\_\_\_\_\_, 2012. **Sanatın Politikası: Çağdaş Sanat Ve Post-Demokrasiye Geçiş**. Çağdaş Sanat Nedir? içinden, Ed. Ali Artun, Nursu Öрге, 2013, İstanbul: İletişim Yayınları.

SU, Süreyya, 2013. **Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi**. İstanbul: Profil Yayıncılık.

ŞAHİNER, Rıfat, 2013. **Sanatta Postmodern Kırılmalar**. Ankara: Ütopya Yayınevi.

ŞAYLAN, Gencay, 2009. **Postmodernizm**. Ankara. İmge Kitabevi Yayınları.

THOMPSON, Don, 2012. **Sanat Mezat**. Çev. Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları.

TDK, 2015. **“Manipülasyon” kelime anlamı**. [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_yanlis&view=yanlis&kelimez=275](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_yanlis&view=yanlis&kelimez=275) adresinden 01.09.2015 tarihinde alındı.

TOMLINSON, John, 1999. **Kùltürel Emperyalizm**. Çev. Emrehan Zeybekoğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

TOURAINÉ, Alain, 2014. **Modernliğin Eleştirisi**. Çev. Hülya Tufan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

TURANİ, Adnan, 2011. **Çağdaş Sanat Felsefesi**. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- VELTSOS, Jennifer R., 2009. **More Than Decoration: An Investigation into the Role of Visual Rhetoric and Ethos in Corporate Visual Identity.** Yayınlanmamış Doktora Tezi, Iowa State University, Ames.
- WARD, Glenn, 2010. **Postmodernizmi Anlamak.** Çev. Tufan Göbekçin, İstanbul: Optimist Yayınları.
- WELHAUSEN, Candice A., 2009. **Toward a Visual Paideia: Visual Rhetoric in Undergraduate Writing Programs.** Yayınlanmamış Doktora Tezi, The University of New Mexico, Albuquerque.
- WHITHAM, Graham and POOKE, Grand, 2013. **Çağdaş Sanatı Anlamak.** Çev. Tufan Göbekçin, İstanbul: Optimist Yayınları.
- WILSON, Michael, 2015. **Çağdaş Sanat Nasıl Okunur.** Çev. Firdevs Candil Erdoğan, İstanbul: Hayalperest Yayıncılık.
- WU, Chin-tao, 2005. **Kültürün Özelleştirilmesi.** Çev. Esin Soğancılar, İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- YAMAÇ, Kadri, 2006. Bilimsel Devrimlerin Yapısı. **Gazi Tıp Dergisi**, 17, 121-144.
- YAMANER, Güzin, 2007. **Postmodernizm ve Sanat.** Ankara: Algi Yayın.
- YILDIRIM, Ali ve ŞİMŞEK, Hasan, 2008. **Nitel Araştırma Yöntemleri.** Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- YILMAZ, Mehmet, 2012. **Sanatın Günceli Güncelin Sanatı.** Ankara: Ütopya Yayınevi.
- \_\_\_\_\_, 2006. **Modernizmden Postmodernizme Sanat.** Ankara: Ütopya Yayınevi.
- \_\_\_\_\_, 2004. İktidarın Yeni Ortağı: Küratör. **Anadolu Sanatı, Anadolu Üniversitesi Süreli Sanat ve Kültür Dergisi**, 15.
- ZERZAN, John, 2000. **Gelecekteki İlkel.** Çev. Cemal Atila. İstanbul: Kaos Yayınları.

ZILLIOĞLU, Merih, 1993. **İletişim Nedir**. İstanbul: Cem Yayınevi.

ZIZEK, Slavoj, 2011. **İdeolojinin Yüksek Nesnesi**. İstanbul: Metis Yayıncılık.

## ÖZGEÇMİŞ

<b>Kişisel Bilgiler</b>	
Adı Soyadı:	Dilara KARAKAŞ TABAK
Doğum Yeri Ve Tarihi:	Malatya/ 09.08.1983
<b>Eğitim Durumu</b>	
Lisans Öğrenimi:	Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, 2006
Yüksek Lisans Öğrenimi:	Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, 2009
Bildiği Yabancı Diller:	İngilizce
<b>İş Deneyimi</b>	
Çalıştığı Kurumlar:	Adıyaman Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, 2010-...
<b>İletişim</b>	
E-Posta Adresi:	<a href="mailto: dilaratabak@outlook.com">dilaratabak@outlook.com</a>
Tarih:	23.10.2015