

HEGEL'DEN DERRIDA'YA
SANATIN SONU OLGUSU

ESEN ÖZTAŞ

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

ESEN ÖZTAŞ

Yüksek Lisans Tezi (M.A.)

2015

HEGEL'DEN DERRIDA'YA
SANATIN SONU OLGUSU

ESEN ÖZTAŞ

Yüksek Lisans, Sanat Kuramı ve Eleştiri

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne
Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2015

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

HEGEL'DEN DERRIDA'YA SANATIN SONU OLGUSU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ESEN ÖZTAŞ

ONAYLAYANLAR:


Prof. Dr. Halil AKDENİZ
(Tez Danışmanı)

Işık Üniversitesi



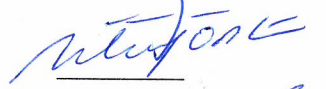
Prof. Rıfat ŞAHİNER
(Tez Eş Danışmanı)

Yıldız Teknik Üniversitesi



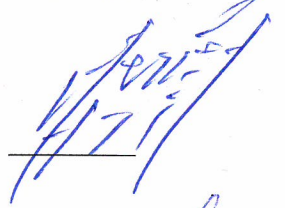
Prof. Dr. Nilüfer Öndin

Mimar Sinan G.S.Ü.



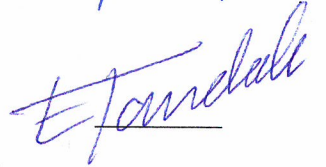
Prof. Meriç HIZAL

Işık Üniversitesi



Doç. Dr. Emre TANDIRLI

Işık Üniversitesi



Onay Tarihi: 15/05/2015

HEGEL'DEN DERRIDA'YA SANATIN SONU OLGUSU

ÖZET

İçinden geçtiğimiz dönem, bir “Sonlar Çağı” olarak nitelenirken, kimi yazar ve düşünürler bu 'Son'un sonrasına dönük saptamaları ve önermeleriyle de gündeme geldiler. Bu çalışma, Sonlar Meselesinin temelindeki en önemli etken olan tarih anlayışının değişimini, Tarihin Sonu nitelemesiyle Derrida'nın yeni tarih anlayışı üzerinden aktararak, günümüz düşünürlerine meseleyle ilgili yolu açan Hegel'in Mutlak Tini ve Nietzsche'nin 'Üst İnsan'ını dile getirerek başlıyor. Toplumsal alandaki tüm değişimi, Daniel Bell'in İdeolojilerin Sonu anlatımına ve Fukuyama'nın en ideal rejimi ilan edişine değinerek ve Slavoj Zizek'in evrenin sonunu sorgulayışını dile getirerek devam ediyor.

Soncu argümanlar ekseninde, dönemin sanattaki yansımalarını 'Sanatın Sonu' adı altında ele alırken, yapısalcıların kurduğu sistematik dizgeyi söküme uğratma çabalarını; Walter Benjamin'in sanat yapıtındaki aura kaybını dile getirişiyile başlatıyor. Ranciere'in 'Temsiliyetten Kopuş'la gelen yeni estetik kaygılarla ilgili düşüncelerini, Roland Barthes'in sanat yapıtından egemenliğini çeken sanatçısını, Baudrillard'ın gerçekliğin kayboluşunu, simülasyon dünyasını ve 'Sanat Komplosu' tanımlarını, Kuspit'in 'Sanatın Sonu'nu ilan edişini ve son olarak da Arthur Danto'nun

'Sanatın Sonundan Sonra' olarak ifade ettiği gelinen noktada, sanatın ne'liği sorunsalını ele alışını ortaya koyarak meseleyi irdeliyor.

Anahtar Kelimeler: Sonlar Çağı, Tarihin Sonu, Sonlar Meselesi, Sonların Zamanı, İdeolojilerin Sonu, Sanatın Sonu, Sanatın Sonundan Sonra

END OF ART FROM HEGEL TO DERRIDA

ABSTRACT

Over the past period, as it is called “The Ends Era”, some writers and thinkers came into question with their determinations towards 'The End' and also the after of the end. In this study; The Ends Issue is explained on the basis of Derrida's 'The End of History', since this is the most important factor of the issue as the conception of history has been completely changed. Study starts with Hegel's Absolute Spirit philosophy and continues with Nietzsche's Over Man thesis that have led the way through contemporary thinkers. All changes in the social field, that come into the open, as Daniel Bell's The End of Ideology expression, Fukuyama's announcing the final form of human government, and Slavoj Zizek's questioning the end of universe, are also explained.

As result of the arguments axis, the reflections of the term The End of Art is explained by; The Loss of Aura in Walter Benjamin's philosophy, Ranciere's thoughts on the new aesthetics, Roland Barthes's artist that draws away its sovereignty from artwork, Baudrillard's Loss of Reality, Simulation as the imitation of real-world, also his Conspiracy of Art theory, Kuspit's announcing the End of Art and finally Danto's After the End of Art theories. By introducing all the opposite or similar thoughts, this study comes to the point of analyzing the question of “What is Art Today”.

**Keywords: Ends Era, End of History, Ends Issue, End Times, End of Ideology,
End of Art, After the End of Art**

Teşekkür

Bu çalışmayı başlatmamda bana yol gösteren, cesaret veren ve yardımcı olan tez danışmanım Prof. Dr. Halil Akdeniz'e, gerek tezin sorunsalının belirlenmesi, yapılaştırılması ve gerekli verilerin oluşturulmasında, gerekse tez içeriğinin denetlenmesi ve gerekli yönlendirmelerin yapılmasında, birikim ve deneyimlerini benden esirgemeyen ve ayrıca verdiği emek, ayırdığı tüm zaman, gösterdiği sabır için de tez danışmanım Prof. Dr. Rıfat Şahiner'e çok teşekkür ederim.

İstanbul, Nisan 2015

Esen Öztaş

Çalışmam boyunca desteklerini esirgemeyen tüm aileme ve geçtiğimiz yıllar içinde
kaybettiğim babam ve teyzeme...

Önsöz

Modernizmin kodladığı ve belli bir tarihsel dizgeye konumlandığı bir dizi olgu, doğrusal bir tarihsel çizgiye yerleştirildiğinde kendi içinde bir sınır noktasına erişti ve çöküşe geçti. Bu, öteden beri birbirine karşıt olarak işleyen durumların, duruşların adeta büyük bir hissizliğe ve şeffaflığa bürünmesi ve birbirini çürüten yapıların sorunsuzca ve derin bir sessizlik içinde yan yana ilişmesinden başka bir şey değildir. Baudrillard gibi kimi düşünürler bunu ‘orji sonrası hal’ olarak niteler ve bütün ütopyaların gerçekleşmesinden sonra hızla içinde yer değiştirdiğimiz bir boşluğa benzetir.

Kültürlerin birbirlerinden etkilenmeleriyle oluşan kültürötesileşme, yersiz-yurtsuzlaşma, melezleşme gibi sorunların gündeme oturduğu, iktidar ve cinsellik olgularının yeniden ele alındığı, küreselleşme ile birlikte; ırkçılık, yoksulluk, kadınların ve azınlıkların hakları, ötekinin kabulü gibi konuların önem kazandığı, içinde yaşadığımız postmodern dönemde, soru soran ve yanıt arayan çağdaş sanat; gelişen yeni toplumsal ve siyasal akımlarla sürekli iletişim ve etkileşim içinde olan bir üretim olarak; kimlik, benlik, toplumsallık, ayrımcılık meselelerinin altını çizmektedir.

Her biri, ayrı ayrı incelenecek geniş birer konu olan tüm bu kavramları biraraya getirirken özetlemeye çalıştım. Çalışmanın amacı; 'Sonların Zamanı', 'Sanatın Sonu' ve 'Sanatın Sonundan Sonra' meseleleriyle ilgilenen okura, kendi bakış açısını oluşturabilmesi ve konuyla ilgili fikir edinmesi için, daha önce yapılmış çalışmaları, bulguları ve yorumları biraraya getirerek sunmaktır.

İçindekiler

Özet	i
Abstract	iii
Teşekkür	v
İthaf	vi
Önsöz	vii
İçindekiler	ix
Resim Listesi	xi
Kısaltmalar Listesi	xiv
1. Giriş	1
2. Son Düşüncesi	5
2.1. Hegel Felsefesinde Sonun Anlamı ve Yeri	5
2.2. Nietzsche ve Tanrının Ölümü	8

2.3. Jacques Derrida: Tarihin Sonu	10
3. Sonların Zamanı	12
3.1. Daniel Bell: İdeolojilerin Sonu	13
3.2. Francis Fukuyama: Tarihin Sonu ve Son İnsan	18
3.3. Jacques Derrida: Tarihin Sonuna Geç Kalınabilir mi?	20
3.4. Slavoj Zizek: Zamanın Sonunu Yaşamak	22
4. Sanatın Sonu	25
4.1. Walter Benjamin: Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda, Sanat Yapıtı	27
4.2. Jacques Ranciere: Estetiğin Huzursuzluğu	31
4.3. Roland Barthes: Müellifin Ölümü	34
4.4. Jean Baudrillard: Sanat Komplosu	37
4.4.1. Reklam mı, Sanat mı?	52
4.4.2. Her Şey Kitsch, Her Şey Pop	55
4.4.3. Her Şey Tasarım	58
4.5. Donald Kuspit: Sanatın Sonu	66
4.6. Arthur Danto: Sanatın Sonundan Sonra	72
5. Sonuç	75
Kaynakça	78
Özgeçmiş	88

Resim Listesi

Resim 1. Andy Warhol, Marilyn Diptiği, 1962	28
Resim 2-3. Eugene Atget, Notre-Dame, 1922 - Luxembourg, Anne of Brittany, 1923-1926	29
Resim 4. Mierle Laderman Ukeles, Temizliğe El Atmak, 1976	32
Resim 5. Richard Hamilton, Bugün evleri bu kadar farklı, bu kadar çekici yapan acaba nedir?, 1936	33
Resim 6. Robert Rauschenberg, Silinmiş de Kooning Deseni, 1953	36
Resim 7. Barbara Kruger, İsimsiz, (Alışveriş yapıyorum, o halde varım), 1987.....	38
Resim 8. Barbara Kruger, İsimsiz, (Vücudun bir savaş alanı), 1989	40
Resim 9. Cindy Sherman, İsimsiz, # 261, 1992	41

Resim 10. Nam June Paik, TV Buda, 1974	43
Resim 11. Jeff Koons, Burjuva Büstü – Jeff ve Ilona (Cicciolina), 1991	45
Resim 12. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917/1964	47
Resim 13. Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q, 1919	48
Resim 14. Sherrie Levine, Duchamp'dan Sonra Çeşme, 1991	49
Resim 15. Sherrie Levine, Walker Evans'dan Sonra, #4, 1981	50
Resim 16. Andy Warhol, Campbell Çorbaları, 1960	51
Resim 17. Damien Hirst, Yaşayan Bir İnsanın Zihninde Ölümün Fiziki İmkansızlığı, 1991	52
Resim 18. Chris Ofili, İthal, 1996	54
Resim 19. Jeff Koons, Michael Jackson ve Bubbles, 1998	55
Resim 20. Damien Hirst, Tanrı Aşkına, 2007	57
Resim 21. Palmiye Adaları, Dubai	59
Resim 22. Phillips Design, Lucy McRae, Bubelle Elbise, 2007	60
Resim 23. Orlan, Azize Orlan'ın Yeniden Bedenlenmesi, performans, 1990	61
Resim 24. Takashi Murakami, Louis Vuitton, 2003	62
Resim 25. Takashi Murakami, Versailles Sarayı, 2010	63

Resim 26. Andrea Zittel, A-Z Konfor Birimi II, 1994	64
Resim 27. Frank O. Gehry, Guggenheim Müzesi, Bilbao (İspanya), 1997	65
Resim 28. Marc Quinn, Kendi, ayrıntı, 1991	67
Resim 29. Bruce Nauman, Gerçek Sanatçı Gizli Anlamları Ortaya Çıkartmak için Dünyaya Yardım eder, 1967	69
Resim 30. Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913	70
Resim 31. Pierro Manzoni, Sanatçı Dışkısı, 1961	71
Resim 32. Andy Warhol, Brillo Kutuları, 1962	73

Kısaltmalar Listesi

- A.g.k.** Adı geçen kitap
A.g.m. Adı geçen makale
Bkz. Bakınız
ev. Çeviren
Yay. Yayınevi

1. GİRİŞ

Her alanda bir düzensizlik ve bunalımın hüküm sürer gözüktüğü, son söylemlerinin hakim olduğu içinde bulunduğumuz çağ, Batı'dan başlayarak bütün dünyayı istila edecek gibi gözüken kaosuyla büyük ve bütünsel bir yenilenme içindedir. Postmodern olarak adlandırılan bu dönem, bazıları için önceki yüzyıllardan radikal bir kopuşu ifade ederken, bu süreç ile birlikte mutlak aklın terk edildiği, ideolojilerin işlevlerini kaybettiği, ahlaki değerlerin ortadan kalktığı, anlamsızlaşmanın başladığı, mekan ve zaman anlayışlarımızın dahi sarsıldığı bir kaos çağı olduğu öne sürülmektedir. Siyasetin içinin boşaltıldığı ve eski işlevini göremediği iddiası, teknolojinin gelişmesiyle oluşan enformatik toplum, değişen insan hayatı ve hatta ekolojik kriz ve böylelikle çoğalan tüm son söylemleri, sadece sanatı değil tüm sosyokültürel alanları içermektedir.

Postmodern düşünceyle birlikte, her türlü bilginin sorgulandığı bu dönemde, sanatta kullanılan araçlar da sonsuzlaşmış ve iç içe girerek hibrit¹ bir yapıya bürünmüştür. Düşünsel tabanlı deneysel sanat oluşmuş ve bu değişimler sanat ve sanatçı kavramlarını yeniden tartışmaya açmıştır. Çağdaş sanatın tekrar tekrar gözden

¹ Hibrit: İki farklı sistemin bir yapı içerisinde kullanılması, melez.

geçirilmesi, yaşanan sanatsal hareketliliği ve benzersiz yoğunlukta oluşumları göz önüne aldığımızda oldukça önemlidir.

18. yüzyılda Fransız Devrimi ile birlikte gelişen özgürleşme, 19. yüzyılda endüstri çağıyla birlikte hız kazanarak, sarayın, kilisenin ve akademizmin katı kurallarından uzaklaşmıştır. Endüstri Devrimi'nden sonra şehirlerin büyümesi, ulaşım ve iletişim araçlarının gelişmesi ve teknolojinin ilerlemesi ile büyük yerleşim alanlarına göçler artmış, bunun yarattığı yabancılaştırma, ağır çalışma şartları ve rekabetin giderek artması birey üzerinde olumsuz etkiler oluşturmuştur. Bu yeni yaşam biçimi sanatı da etkilemiş ve 19. yüzyılda başlayan bu değişimler “modernizm” adını almıştır.

20. yüzyılda büyük dünya savaşları sonrasında, teknolojinin kötüye kullanımı, soykırımlar ve nükleer silahların zararı büyük olmuş ve yüzyılın son çeyreğinde, modernizmin büyük anlatılarına tepki olarak “postmodernizm” gelişmiştir. Bireyin özgürlüğünü kısıtladığı öne sürülen her türlü ideoloji, kuram, kültürel değer reddedilirken bunun sanattaki yansıması ise seçkincilikten uzaklaşılması, sanatın yaşama karışması, kurmaca gerçeklik, anti-sanat, sanatsal türlerde çeşitlenme ve farklı, yeni sanat etkinlikleri olmuştur. Özellikle Marcel Duchamp sonrası yönelimler, anti-sanat bilincinin yaygınlaştığı “çağdaş sanat” adı altında devam edecektir. Bu da bazılarının göre 'Sanatın Sonu'nun ilanına uygun zemini oluşturmuş olur.

İçinde bulunduğumuz son söylemlerinin çoğaldığı dönemi ve sanata yansımasını anlamayı ve değerlendirmeyi amaçlayan bu çalışma dört bölüme ayrılmıştır.

İlk bölüm, sonlarla ilgili düşüncelere ve konuyla uğraşan çağdaş filozoflara en güçlü temeli oluşturan Alman düşünür Georg Wilhelm Friedrich Hegel'in felsefesine yer vererek başlıyor. Hegel'e göre sanatın özelliği, salt varoluştaki içeriği görünüşe dönüştürerek, anlama giden yolu açmasıdır. Sanat Mutlak Tin'e, akıla, hakikate, Tanrı'ya ulaşmanın yoludur; fakat, zorunlu olarak taşıdığı maddesellikten ötürü bu yolu aynı zamanda kapatmaktadır. Hegel'in Sanatın Ölümü düşüncesi, kavram'a ulaşmak için sanatın kendi kendini yok etmesi gerekliliğidir. Öte yandan Alman

filozof Friedrich Nietzsche, Tanrının Ölümü derken, insanların kesin kurallara karşı olan yeni tavrını ve inançlarının tükenişini dile getirir. Son söylemlerinin temelini oluşturan Tarihin Sonu meselesi ise, Fransız dilbilimci ve post-yapısalcı düşünür Jacques Derrida'nın Yapısöküm Yöntemi'ni ve yeni tarih anlayışını açmıyor.

İkinci bölüm Sonların Zamanı, Modernizmin kültürel alanda yol açmış olduğu iddia edilen kırılmalara ve birçok sonlar durumuna yer veriyor. Daniel Bell, Francis Fukuyama, Slavoj Zizek gibi düşünürler; 'Sonlar Zamanı'ni tartışmamızda yepyeni bakış açıları gündeme getirmektedirler. Daniel Bell '*İdeolojinin Sonu*' isimli kitabını yayımlarken, '*Tarihin Sonu ve Son İnsan*' kitabının yazarı Francis Fukuyama ise, alternatif bir rejimin bulunmadığını ve bir Ekim Devrimi daha beklenemeyeceğini öne sürerek tarihin sonunu ilan etmiştir. Derrida, "Tarihin Sonuna Geç Kalınabilir mi?" sorusuyla yeni bir bakış açısı oluştururken, özne, akıl ve tarih dahil her şeyin, insanın ve böylece evrenin de sonunun sorgulandığı bir çağda, günümüzün popüler sosyoloğu ve kültür eleştirmeni Zizek de, '*Zamanın Sonunu Yaşamak*' isimli kitabıyla içinde bulunduğumuz dönemi inceler ve sorgular.

Son bölüm olan Sanatın Sonu, tüm bu toplumsal değişimin sanattaki yansımalarına odaklanıyor. Alman edebiyat eleştirmeni, estetik kuramcısı ve düşünür Walter Benjamin'in, değişen sanat yapıtı için "aura" kaybını ve sanat yapıtının şimdi ve buradalığı ya da bulunduğu yerdeki biriciklik olma niteliğinin yok oluşunu dile getirmesiyle başlıyor ve Fransız düşünür Jacques Ranciere'in '*Estetiğinin Huzursuzluğu*' kitabındaki, yeni estetik rejimle sanat yapıtlarının temsilîyet kurallarından kopmuş olduğunu ve sanatçının serbest gücüne olanak tanıdığını dile getirmesiyle devam ediyor. Ardından, Fransız göstergebilimci, edebiyat eleştirmeni ve düşünür Roland Barthes'a ait '*Müellifin Ölümü*' sorunsalını, sanatçı ve yapıtın birbirlerinden ayrılmasıyla sorgulanan özerklik statüsünü tüm bu tartışmalara ilave ediyor.

Sanatın Sonu meselesinde, çağımız toplumunu en iyi deşifre etmiş olan 20.yüzyılın önemli düşünürü Jean Baudrillard, üretim toplumunun ayartma toplumuna dönüşmesiyle oluşan günümüz düzenini anlamlandırabilmek için '*Simülasyon*'

kavramını üretir ve kullanır. Baudrillard'a göre; kopyaların kopyalarının oluşturulduğu Simülasyon Çağı'nda gerçek kaybolmuş, yerini kurgu almıştır. Sanat eseri karşısında duygulanma, seyretme gibi etkileşimler de kaybolmuş, yerini “şaşırtma ve ayartma” almıştır. Nesnelere göstergelere dönüşmüş ve onlara yüklenen “prestij ve itibar”dan ibaret hale gelmişlerdir. Tüketim kültürünün bütün nesnelere gibi sanat da artık içi boş bir gösterge haline getirilmiş, eğlence ve gösteri sanayinin tüketim nesnesine dönüşmüştür. Özne, kendine yabancılaştırılmış ve sanal gerçeklikle düzenlenmiş bir hipergerçek dünyada yaşamaya başlamıştır. Sanat modanın kodlarına uymuştur ve değeri artık piyasa tarafından belirlenmektedir. Varoluşun tüm alanlarına ve hatta gündelik hayata nüfuz etmesiyle sanat, sınırlarını kaybetmiş ve “trans-estetik” bir hal almıştır. Baudrillard'a göre; çağdaş sanat başka bir dünya kuramamakta, bu dünyanın bir parçası olmaktadır. İşte bu nedendir ki artık hükümsüzdür.

Bölümün devamında; *'Sanatın Sonu'* adlı kitabıyla Donald Kuspit, Romantizm'le beraber başlamış olan bilinçdışının keşfini sanatın esin kaynağı olarak gördüğünü ve Sanatın Sonu sürecinin kaynağının bilinçdışının terkedilmesi olduğunu dile getiriyor.

Bölümün en sonunda ise; Hegel'in kuramını temel alan Amerikalı sanat eleştirmeni ve filozof Arthur Danto'nun düşünceleri yer almakta. Danto “Sanatın Sonu” başlıklı meşhur makalesinde, Andy Warhol'un Brillo Kutuları adlı yapıtının sanat tarihinin sonuna işaret ettiğini ve 'Tarih Sonrası Sanat Çağı'nın habercisi olduğunu ileri sürmektedir. Daha sonra yazdığı *'Sanatın Sonundan Sonra'* isimli kitabında, işte bu “tarih sonrası” çağda, toplumların yeni sanatı anlayabilmesi ve yeni kavrayışları anlamlandırabilmesi için sanat eleştirisinin önemine dikkat çekmektedir.

Bu tez, “Sonlar Çağı”nın tarihsel, toplumsal, simgesel, kültürel ve sanatsal temsiller üzerinden hangi argümanlarla tartışılabileceğine dönük bir çabayı görünür kılmaya çalışacaktır.

2. SON DÜŞÜNCEİ

Zamanın getirdiği her gelişmeyle birlikte eski olanın da sonu ilan edilmiştir. Sonlarla ilgili savlar hep varolmuştur. Özellikle içinde yaşadığımız çağın bir getirisi olan ve çok daha sıklıkla rastladığımız bu 'Sonlar Meselesi'yle uğraşan ve çağdaş filozoflara en güçlü temeli oluşturan isimler; Hegel ve Nietzsche'dir.

2.1. Hegel Felsefesinde Sonun Anlamı ve Yeri

19. yüzyıldan günümüze felsefi ve sosyolojik alanda ilham kaynağı olmuş, modern düşüncenin önemli filozoflarından Alman **Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831)**'in felsefesi, 'Tarihin Sonu' başta olmak üzere pek çok şeyin sonundan söz eder.

İnsanın içinde yaşadığı zamanı algılaması ve anlamlandırması önemli bir sorundur. Sistematik felsefenin en yetkin isimlerinden olan Hegel'in tarih felsefesi, zamanın ereksel² ve sonlu oluşu üzerinedir. Varlık, Yokluk ve Oluş sonsuza kadar hep daha iyiye doğru devam etmektedir.³

2 Ereksel: Olayların ve ilişkilerin bir amaca ya da sona yönelik olması.

3 Hayri S. BOLAY, *Felsefi Doktrinler Sözlüğü*, 71

İnsanoğlu bu devam eden süre içerisinde Mutlak Tin'e, akıla, hakikate, Tanrı'ya ulaşmaya çalışır. Tin'in amacı mutlaklaşma ve karşıtını ortadan kaldırmadır. Bu tarihin bir amacı olan özgürleşme için gereklidir ve bireyin kendi bilincine varmak için de bir araçtır. Hegel'e göre; “*Kendini bilirken tinin bilincine vardığı şey, hem ne olduğu hem de kendisinde eksik olanın ne olduğudur. Tinin eksiklerini giderme çabası ise “tarihsel kişilikler” eliyle yürütülür. Bu kişilikler tarihin amacının farkına varmış olanlardır.*”⁴

Başlangıcı olan süreçlerin son beklentisi kaçınılmaz olduğundan, gelinen noktanın kusursuz olduğu aşamada, bilinç ve ruh kendini idrak ederek, mutlak doğruya ulaşılmış olacak ve başta tarihin sonu olmak üzere bir çok şeyin sonu gelmiş olacaktır. Diyalektik⁵ ve mantık çalışmalarının yanında Hegel felsefesinin temeli, işte bu 'Mutlak İdealizm' üzerinedir; yani, tinsel bir öz taşıdığı düşünülen sonsuzluğun anlaşılmasıdır.

Hegel'e göre, tinsel varoluşa ulaşabilmenin yolu düşünmektir. Duyumsanan gerçeklikle düşünülen gerçeklik birbirlerinden farklıdır. Duyumsama bize sonlu nesnel dünyasını sunarken, bu nesnel dışsallık dünyasının ağırlığı, özneyi görünmez kılmaktadır. Öğrenilen ilk kelimelerle duyumsamalarımız anlam içermeye başladığında oluşan algılar, kültürel ve toplumsaldırlar. Sözcüklerle oluşan anımsama yetimiz ise zihinde canlandırma olan tasarımlama yetimizdir. Bu tasarımlama duyusal içeriğe sadıktır. En temel, yalın, basit ve soyut düşünceler arı varlıklar olarak adlandırılırlar ve Hegel'ci oluşun doğası budur. Tasarımladığımız tüm şeyler aslında sonludurlar ve fakat insan yaşamı için vazgeçilmez iken, tinsel varoluş için yetersizdirler.⁶

Sonsuzluk evrensel ve bitimsiz bir süreçtir ve tüm şeyleri tanrısal bir güçle oluşturan süreçleri içerir. Tanrı da sonsuzdur ve bir kişi ya da olay olarak düşünülmemelidir. Asıl varlık olan Tanrı, zaman ve mekan açısından sınırlanamayan sonsuz olandır.

4 G. W. Friedrich HEGEL, *Tarihte Akıl*, Çev. Önay Sözer, 99

5 Diyalektik: Akıl yürütme yoluyla araştırma ve doğrulara ulaşmaktır. Bir tez veya görüşü, onun mantıksal sonuçlarını incelemek yoluyla çürütme yöntemi veya gerçeklik ile gerçekliğin çelişmelerini incelemeye, aşmaya yarayan yolları arayan, akıl yürütme yöntemidir.

6 Enver ORMAN, *Sonsuzluk Kavramı Bağlamında Hegelci Mutlak İdealizm*, 68

Tüm din ve felsefelerin özünü oluşturan sonlunun gerçek bir varlığının olmadığı düşüncesi, asıl varlık veya tanrının sonsuz olduğunu göstermektedir. Hegel, '*Tinin Fenomenolojisi*' isimli eserinde, bilginin bu kavramlar üzerinden oluş sürecini konu edinir. Gerçekliğin varoluş unsuru yalnızca kavramdadır. Sonsuzluğun kavranışı onun mutlak idealizmini anlayabilmek açısından, insanoğlu için çok önemlidir.

Hegel felsefesindeki “Tin”, öznel, nesnel ve mutlak olarak üçe ayrılır. 'Öznel Tin' aslında nesnellikle aynı özü taşır. 'Nesnel Tin'le birlikte kendi bilincine varır. 'Nesnel Tin' ahlak, siyaset ve töreler üzerinden insanlık tarihinin tamamını kapsar. 'Mutlak Tin' ve 'Mutlak İdea' da kendisini sanat, din ve felsefe araçlarıyla göstermektedir. Bu alanlar bireyin üstünde ve ötesinde yer almaları açısından önemlidirler çünkü bilincin kendi özgürlüğüne kavuştuğu alanlardır. İnsanlık varlığını sürdürdükçe, bu alanlar sonsuz bir gelişim gösterebilirler.⁷

İnsanın sonsuzluğu kavraması için gerekli olan bu alanlardan sanat; insanın içindekileri yani manevi içeriği duyuşal formlar oluşturarak dışavurmasıyla oluşur. Duyumlanabilir olandan kavramsal olana doğru giderken, mimariyi; sembolik sanat ve manevi içeriğin tamamını gösteremeyen olarak niteler.

Klasik sanat ise daha çok heykelle özdeşleşirken, form ve içerik biraz daha yakındır. Romantik sanat ise, resim, müzik ve şiire karşı gelir. İçeriğin maddeden tamamen kopuşunu gösterebilen ise şiirdir. İçerik kelimeler aracılığıyla sadece düşünsel bir temsil sunar.⁸

Hegel'in bahsettiği “Son”; “Mutlak Doğru”ya ulaşılan ve sanatın da görevini tamamlamış olacağı andır. Fakat Hegel'e göre, sanatsal etkinlik de, anlamı görülebilir kılarken bir çıkmazın içine düşer ve doğası gereği maddeden tam olarak kopamayacağından, tıne tam olarak ulaşmaktan uzak kalır. Maddeselleşmeden en çok uzaklaşabilen şiirin sonrasında, kavramsala iyice yaklaşarak işlevi sona erer.

7 A.g.m., 81

8 Ahmet CEVİZCİ, *Felsefe Tarihi*, 840-845

Dil, dönüştürmeden aynı içeriği diyebildiği ve göstermeksizin düşünebildiği için, sanat yerini dili kullanan felsefeye bırakır. Felsefe sanatın kavrama ulaşmaktaki yetersizliğinin yerini alır. Böylece Hegel için “Sanatın Ölümü” de gerçekleşmiş olur.⁹

2.2. Nietzsche ve Tanrının Ölümü

“İyinin ve kötünün yaratıcısı olmak isteyen; sahiden, önce bir yok edici olmalıdır ve değerleri paramparça etmelidir.”¹⁰

Alman filozof **Friedrich Nietzsche (1844-1900)**, Hegel'in bahsettiği ulaşılmaması gereken öte noktayı ve tanrısal olanı, 'Üst İnsan'¹¹ olarak ele alır. Ancak üst insana ulaşmak için önce tanrının ölmesi gereklidir. Tanrının ölümü, insanların mutlak doğrulara karşı inançlarını yitirmiş olmalarıdır.

“Nietzsche bu durumu hem özgürleştirici hem de felaketlerin habercisi olarak görür. Felakettir, çünkü ahlaki standartların ortadan kalkması insanlığın eylemlerinde herhangi bir sınırlamaya bağlı olmadığı anlamına gelir. Özgürleştiricidir çünkü insanlık artık kendine yeni ahlaki değerler yaratabilir.”¹²

Bilimsel akıl, geleneksel ahlak anlayışını yıkarken yerine bir şey koyamamıştır. Nietzsche bilimin zaten böyle bir temel sağlayamayacağını belirtirken çok nettir. Böylelikle aklın kendisi dahil, bütün hakikatler inkara zorlanmıştır.

“Nietzsche geleneksel değerleri yıkmayı yeni değerler yaratmaya bir hazırlık olarak değerlendirir. İyi ve kötü konusunda yaratıcı olmak için önce yıkıcı olmak gerektiğini belirtir. En büyük kötülüğün en büyük iyiliğe ait olduğunu iddia eder. Nietzsche, teorisinin tehlikeli olduğunu da kabul eder.”¹³

Nietzsche'nin varlık algısı sonu olmayan bir oluşumdur. Nietzsche, dünyayı çözümleyebilmek için oluşturulmuş bütün kalıplardan kaçınır, dizgeselliği eleştirir. Bir cennet olduğuna inanmak yerine, bu ebedi dönüş içinde dünyevi varoluşun bütün

9 Tülin BÜMİN, *Hegel'de Sanatın Ölümü Üzerine bir Deneme*

10 Friedrich Wilhelm NIETZSCHE, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, 128

11 Üst İnsan: Alman düşünür Friedrich Nietzsche'nin gelecekteki insan öngörüsüdür. İnsan evriminin sonraki aşaması olarak düşünür. Filozofa göre Mevcut ahlak yapısı köle ahlakı ile şekillenmiştir. Eşitlik kavramına karşı çıkar. İnsanın gerçek doğası olan “güçlü olma isteği” ihmal edilmektedir. Ahlak güçlü olmaya göre yeniden tanımlanmalıdır.

12 Larry ARNHART, *Plato'dan Rawls'a Siyasi Düşünce Tarihi*, 438

13 A.g.k., 442

acılarına katlanmayı ve sahip olabileceğimiz her şeyin bu dünyadaki yaşam olduğunu ve böylelikle dünyanın da kendi başına arzulanabilir bir yer olduğunu kabul etmemizi önerir.¹⁴

Nietzsche sanatsal yaratımdan da bahseder ve tanımlaması için Apollon ile Dionysos isimli eski Yunan tanrılarını kullanır. Apollon "biçim", Dionysos ise "uyum"dur. Sanatsal üretimde insanların yaratıcı gücünü oluşturan bu iki tanrıdır. Dionysos varlığı sezgiler ile kavrarken, Apollon bu özü görünen dünyada etkin kılar. Doğa yaratısı olarak insan da, ondaki yaratıcı güç de, bu iki kavramın sonucudur. Böylece bu kavramlar ile yaratılır ve yine bu kavramlar ile yıkılır.¹⁵

Nietzsche'ye göre sanatın görevi geleceğin insanlığını yaratmaktır. Sanat dünyanın düzenini taklit ederken, değişen dünyada bazı görüntüleri sabitlemiş olur. Bu sonsuzlaştırmanın bir yoludur. Uygarlıklar kendilerini sanatlarıyla ifade etmektedirler ve bu anlamda filozof ve sanatçılar birbirlerinden çok farklı değildiler.

Her şey yenilenmektedir ve bu sebeple belli bir amaca göre yaşamın ve tarihe anlam yüklemenin yadsınması gerektiğini vurgular. Nietzsche, '*Untimely Meditations*' adlı kitabında, insanlığın amacı sonunda değil, en üst türlerindedir fikrini dile getirir. Önemli olan bireylerin özgürlüğü ve bu özgürlüğün ortaya çıkması için sağlanacak olan koşullardır.

Nietzsche, modern medeniyeti yani aklın despotizmini, tanrıyı öldürerek ahlaki bir krize sürüklemiştir. 19. yüzyıl değerler bunalımının sebeplerini ve çıkış yollarını gösterirken, mutlak hakikatlerin yokluğunun da altını çizer. Postmodern düşünceye oldukça sağlam bir zemin oluşturan Nietzsche'nin fikirleri ve tutumu, düşünce tarihini çok etkilemiş ve çağımız düşünürlerine esin ve bilgi kaynağı olmuştur.

14 A.g.k., 445-446

15 Friedrich Wilhelm NIETZSCHE, *Tragedyanın Doğuşu*, 7

2.3. Jacques Derrida: Tarihin Sonu

Son söylemlerinin çoğalmasının temelinde tarih anlayışının değişmiş olması yatar. “Tarihin Sonu”, aslında Hegelci ve bir amaca doğru ilerleyen, hep geliştiği varsayılan ve ideal bir son anlayışı içeren tarih kavramının sonudur. Bu değişimin kökü ise, Yapısökümü olarak bilinen felsefi bir harekettir.

“Yapısökümü; gözden geçirmeden kabul ettiğimiz varsayımları sorgulayan ve bu varsayımlara verilebilecek en güzel örnek olan değer yargılarımızdaki boşlukları açığa çıkarıp, onların tartışmalı yönlerini ifşa eden felsefi şüpheciliğin oldukça kapsamlı bir biçimidir.”¹⁶

Postmodernizmin anlamlandırma biçimi, temellerini Fransız dilbilimci ve düşünür **Jacques Derrida (1930-2004)**'nin gösterge tanımından alır. Göstergeye verdiği yeni anlamla gösterilenin sınırlandırılmayacağını savunan Derrida, Yapısalcı ve dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün gösterge tanımını da sarsmış olur.

Saussure'e göre; zaten var olan anlamlar yani gösterilenler, var olan seslerle yani göstergelerle olan ilişkilerinde tekdir. Dil düşünceleri oluştururken sadece sözcükler değişmektedir. Düşüncenin akışı böylece sınıflanmaktadır. Düşünceler dil aracılığıyla ifade edilirken, bu ifadeler dilsel bağlamda incelenebilir. Her düşünce için oluşturulan ses birer farklılık ve kimlik oluşturmuş olur.

Oysa Derrida; gösterilenin gösterenden bağımsız olarak anlamın da sınırsız olduğunu söyler ve bunu Différence (ayrılan olma) kavramıyla açıklar. Her an ayrılma durumunda olma koşulunu ifade ederken, anlamlandırmadaki sınırsızlığı ve genişliği kasteder: Ona göre,

“Anlamlandırma hareketi, ancak var olduğu söylenen her öge, varlık sahnesinde görünürse mümkündür. Bu öge, bir taraftan geçmişteki izi kendinde korur, diğer yandan da kendisinden başka bir şeyle ilişki kurar ve gelecek ögeyle ilişkisinin iziyle oyulur.”¹⁷

Modernite'de insan merkezdedir yani öznedir. Postmodernizm'de ise özne her şeyi belirleyen dildir. İnsan dünyayı dil ile tanımlar ve kendisini yine onunla ifade eder. Dili kullanabildiği ölçüde vardır. Dil ise kaypaktır, değişkendir ve işte bunun için

16 Stuart SIM, *Derrida ve Tarihin Sonu*, Çev. Kaan H. Ökten, 31

17 Jacques DERRIDA, “*La Différence*”, *Théorie d'Ensemble içinde*, 53

mutlak doğru yoktur ve her şey yorumdan ibarettir. Metinler, anlamlandırma sonsuz olduğu için tam olarak tüketilemez. Derrida'ya göre, düşünce dünyasında kendini tartışılmaz 'Üst Anlatı'lar olarak sunmuş, birçok anlatının bu sebepten reddedilmesi gerekir. Derrida böylece anlamı boşluğa bırakırken, Batı dünyasındaki her şeyi düzenleyen baskıcı, modern akıldan da kurtulmayı amaçlar.¹⁸

Derrida modernitenin temel mantık yürütme biçimini kendi yöntemi olan Yapısöküme uğratar. Yapısöküm aslında yapıçözümdür. Her şeyi sorgulayarak ve eleştirerek yanlışları bulan bir sistemdir. Ayırdığı parçalardan her biri başka bir gerçekliğe işaret eder. Derrida'nın Dissémination (yayılm) kavramı da budur: Göstergeler yayılarak başka başka anlamlar ortaya çıkarır. Bu yeni anlamlar da objektif değil, subjektif gerçeklerdir. Yani herkesin kendi, ayrı gerçekleridir.

Postmodern mantık, kendini Derrida'nın dil anlayışıyla ortaya koyar. *“Yapısökücülük dilin kesin ve tutarlı bir anlam üretmeye uygun olduğu inancına şüphyle bakan bir kuramdır ve bu yönüyle tüm yapısalılık ötesi düşünce tarzının hareket noktasını oluşturmuştur”*.¹⁹

Derrida, ilerlemeci ve nedensellikçi tarih anlayışıyla hesaplaşır ve 'Tarihin Sonu' iddialarını egemen zaman anlayışını yapıbozuma uğratmaya çalışarak reddeder. Derrida'nın Tarihin Sonu kavramı, alışageldiğimiz tarihin sonudur, zamanın ve belleklerimizdeki geçmişin sonu anlamında değildir.

Arthur Marwick'in 'The Nature of History' kitabında belirttiği gibi;

“Bir toplumda hiç kimsenin tarih bilmediğini varsaysak gündelik hayat neye benzerdi? Böyle bir durumun hayali bile bizi korkutur, çünkü bir toplumun kendi hakkında bilgi sahibi olabilmesi için her şeyden önce kendi tarihini bilmesi gerekir. Nasıl ki belleksiz ve benliksiz bir insan başıboşluğa sürüklenirse, belleksiz (ya da daha doğrusu hatırasız) ve benliksiz bir toplum da başıboşluğa sürüklenecektir.”²⁰

18 Hilmi UÇAN, *Modernizm/Postmodernizm ve J.Derrida'nın Yapısökümcü Okuma ve Anlamlandırma Önerisi*, 2293

19 Berna MORAN, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 203

20 Arthur MARWICK, *The Nature of History*,13

3. SONLARIN ZAMANI

Modernitenin sonrasında, bireyin özgürlüğünü kısıtladığı öne sürülen her türlü ideolojinin ve kuramın terk edildiği Postmodernite ile beliren yeni açmazlar, nitelik ve tanımlama yitimine yol açmış ve son verme eylemi daha sıklıkla dillendirilmeye başlamıştır.

“Sonların çoğu aslında birbiriyle bağlantılıdır; örneğin, ideolojinin sonu geldiğinde tarihin de sonu gelmiş olur. Modernite sona erdiğinde Hümanizm ve Marksizm de biter. İnsana dair anlayışımız sona erdiğinde Hümanizm bir kez daha sona erer.”²¹

Fransız filozof ve edebiyat teorisyeni Jean François Lyotard (1924-1998)'in, 'Postmodern Durum' isimli kitabında bahsettiği gibi, Hümanizma'nın savunduğu insan fikri ve bu fikir üzerine kurulu Batı'nın sömürücü toplum yapısına karşı artık derin bir kuşku vardır. Fransız düşünür, tarihçi ve eleştirmen Michel Foucault (1926-1984)'nun bahsettiği “İnsanın Ölümü” de, yine Batı'nın hümanist düşüncesi içinde her şeyin ölçüsü sayılan insanoğlunun sonsuz ilerleyebileceği anlayışının ölümüdür. *“İnsan yakın tarihin icadıdır ve belki de artık sonuna yaklaşmaktadır.”²²*

21 A.g.k., 12

22 Michel FOUCAULT, *The Order of Things; An Archaeology of the Human Sciences*, 387

Amerikalı edebiyat eleştirmeni ve teorisyeni Fredric Jameson (1934) da sonlar meselesini şu sözlerle açıklar;

“Birkaç yıldır geleceğe yönelik felaket ya da kurtuluş kehanetlerinin yerini çeşitli şeylerin sonunun geldiğine dair tersyüz olmuş bir mileneryanizm göze çarpmakta. İdeoloji, sanat ya da toplumsal sınıfın sonu; Leninizm, sosyal demokrasi veya refah devletinin ‘krizi’ vb. bir arada ele alındığında, belki bunların tümü, giderek daha sık kullanılan terimle, Postmodernizmi oluşturuyor. Bu olgunun varlığına ilişkin savlar genel olarak 1950’lerin sonlarına ya da 1960’lı ilk yıllarda başladığı kabul edilen radikal bir kopma veya coupure’un gerçekleştiği hipotezine dayanıyor. Sözcüğün kendisinden de anlaşılacağı gibi bu kopma büyük çoğunlukla yüzyıllık modern hareketin söndüğü veya ortadan kalktığı (ya da ideolojik veya estetik olarak reddedildiği) görüşlerine bağlanmakta.”²³

3.1. Daniel Bell: İdeolojilerin Sonu

Bazı düşünürlerce sanayi sonrası, gelişmiş Batı toplumlarında, yaşam standartlarının yükselmesiyle sınıfsal farklılıklar azalmış ve ideolojilerin toplumu oluşturma işlevi de kalmamıştır. Bu, toplumsal değişimlerle, ideolojiler arasında sıkı bir ilişki olduğunun göstergesidir. Modernite’den kalan eski değerler, inançlar ve doğrular sarsılmış ve yerlerine yeni davranış kalıpları gelmiştir. Üst anlatılar ve ideolojiler yerlerini kişisel öykülere ve farklı kimliklerin yüceltiği yeni bir döneme bırakmışlardır. Bütün halde görmenin neredeyse imkansızlaştığı, her şeyin geçici ve değişken olduğu bu yeni dönemdeki yeni toplumun en önemli ögesi bilgi, ve temel simgesi ise bilgisayardır. Temel anlayışı ise; ekonomik olarak hızlı büyümedir.

Amerikalı sosyolog **Daniel Bell (1919-2011)**, *‘İdeolojinin Sonu’* isimli kitabında ileri sürdüğü sanayi sonrası toplum düşüncesinde, “Artık ideolojilere gerek kalmamıştır” fikrini savunur. Yeni toplumu “enformasyonu edinme, işlemekten geçirme ve dağıtma” konusundaki yeni yöntemleriyle tanımlar ve adlandırır. Bell'e göre; “*Sanayi sonrası toplum, giderek artan bir biçimde, üniversite eğitimi görmüş profesyonellerle teknik elitler tarafından yönetilen bir “enformasyon toplumu”dur.*”²⁴

23 Fredric JAMESON, *Postmodernizm*, Haz. Necmi Zeka, Çev. Deniz Erksan, 59

24 Daniel BELL, “*The Coming of Post-Industrial Society*”, 467

Bell, özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ekonominin siyasetten daha önemli bir konuma geldiğinin altını çizmiş ve siyasetin kültürel olanın bile gerisinde kaldığını öne sürmüştür.

“İdeolojilerin sağ ve sol uçlarındaki fikirler birbirlerine yaklaşarak benzeşmeye başlamışlar, artık ne Liberalizm ne de Marksizm yeni toplumun sorunlarına bir çözüm üretebilir haldedir. Bir zamanlar eyleme giden bir yol olduğu düşünülen ideoloji, artık çıkmaz sokak haline gelmiştir.”²⁵

Bell, sanayi sonrası toplum tezinde bilgi temel alınarak, teknik ve profesyonel bir sınıfın egemenliğinde, bir hizmet ekonomisi üzerinde ilerleneceğini öne sürer. Bundan sonra sorunları tek başlarına çözümlenebilecek olan bireyler için ideolojilere değil ütopyalara ihtiyaç vardır.

Foucault da, modern döneme ait tarih anlayışının getirdiği ideolojilerin sonunun geldiğini iddia eden bir diğer isimdir. Ve o da tarihe ilerleyen ve zamanı geldiğinde duracak olan bir süre olarak bakmaz. Döneme ait olan bu ilerleme fikrinin bir yanılısamadan ibaret olduğunu düşünen Foucault, tarih anlayışına karşı çıkarken, bilgiyi sabitleyen ve tanımlayan kavramlar oluşturmasıyla Modernite'yi eleştirir. Bu kavramlar ve anlatıların daima “normal” olanı nitelediğini ve bunu asıl gerçek olarak sunduğunu öne sürer. Foucault'ya göre; “*Yeni tarih anlayışı, dünyayı çözümlene iddiasındaki bir takım kalıpları dünyaya dayatmaktan kaçınır ve dizgeselliği eleştirir.*”²⁶ Dünya, geleneksel tarihle oluşturulmuş ideolojiler bir kenara bırakılarak anlaşılmaya çalışılmalıdır.

Foucault'nun, modern döneme ait “özne” anlayışının sonunun geldiğine ilişkin tezi “İnsanın Sonu”; modern insanın yani “Öznenin Ölümü”dür. Özne ise ancak söylem içinde oluşandır. İktidar da bir söylemdir ve bir söylem olarak bireylere etki ederek onları öznelere dönüştürür. İktidar bilgiyi üretir ve bunu aktararak bireyleri yararlı hale getirir. Yani iktidar ve bilgi biraradadır. İktidarın temel özelliği ise bireyleri birer boyun eğen üreticilere dönüştürmesidir.

25 Daniel BELL, *The End of Ideology: On the exhaustion of Political Ideas in the Fifties*, 393

26 Michel FOUCAULT, *Nietzsche, Genealogy, and History*, 76-100

Modern çağın oluşturduğu bu özne inşasında normal ve normal dışı davranışlar belirlidir. Böylece ona verilen sıfatlarla birey ya özneleşir ya da dışlanmış olur. Bu anlamda farklı bilgi disiplinleri ve böldüğü topluluklarıyla oluşturduğu farklı kategorileri vardır.

İktidar özneyi, toplumsal doğruların yönettiği bir yapıya indirger. Özneler, iktidarın ürettiği doğruluklara bağlıdır. Bu doğrular belirli bir tarihsel oluşumun ürünüdürler. İnsan bilimlerinde doğruluk, insanların ortak mekanlarda gözlenmesi, incelenmesi ve çözümlenmesini kapsayan kurumsal ve örgütsel bir işleyiş içinde mümkün olur. Ahlaki davranış da bilginin doğru biçimleri olarak tanımlanmaktadır. İktidar, doğruluk üretimi olmadan uygulanamaz. Bireyler, kim oldukları ve neler yapmaları gerektiğine ilişkin birer nesne haline dönüşmelerinin yolunu açan bilgi ve pratiklerin, doğruluk kalıplarının birer ürünüdürler. Refah içinde yaşamamız da buna bağlıdır. Foucault'a göre; *“İktidarın özel biçimlerini yansıtan söylemlerin bir işlevi olarak; yapıp etmelerimizle yargılanır, mahkum edilir, sınırlandırılır, belirlenir, belirli bir yaşam veya ölüm biçimine yazgılanır.”*²⁷

İktidar çözümlenmesi, bunu zorla veya baskıyla yapmaz. Bedeni, düşünceyi, eylemi, algılamayı, disiplinsel tekniklerle üretip denetleyerek yapar. Komut mekanizmaları beyin ve bedenlere yayılarak demokratik hale getirilmiştir. Birey, iktidarın disiplin denilen teknolojiyle üretilmiş bir gerçekliktir. İktidar teorisi Foucault'nun cinsellik tarihinin de eksenini oluşturur. Beden disiplini nüfusun kontrolü için de önemli bir gereçtir. Foucault şöyle der;

“Disiplin birey imal etmektedir; bireyleri kendine hem nesne olarak, hem de icraatın aracı olarak veren iktidara özgü bir tekniktir”.²⁸ “Foucault, herhangi bir diktatör, parti veya devleti disiplinsel uygulamalar açısından etkili görmez, anlaşılması gereken gündelik yaşamın “mikro-faşizm”idir.”²⁹

Dahil etme ve dışlama mekanizmaları hapisane, fabrika, tımarhane, hastane, üniversite, okul gibi kurumlarla uygulanır. Modern çağı betimleyen en tipik mekanlar hapisane ve tımarhanelerdir. Cezalandırma alanında, halka açık infazların yerini özgürlükten mahrum bırakma yani ıslah edici disiplin almıştır. Foucault'ya

27 Michel FOUCAULT, *Power-Knowledge: Selected Interviews & Other Writings*, 93-96

28 Michel FOUCAULT, *Hapishanenin Doğuşu*, Çev. M. Ali Kılıçbay, 214

29 Michael WALZER, *The Politics of Michel Foucault*, 63

göre sadece hapisaneyeye özgü olduğu düşünölen disiplin ve gözetlemenin Kapitalizmde de kullanımı yaygındır. Bireylerin uyumlu davranışları için uygulanan gözlem altında olma durumu disiplinin doğal bir parçasıdır.³⁰

Bireyler aslında kendi bedenleri üzerinde hakim olma ve özgürlüklerini de davranışa dökme gücüne sahip varlıklardır. Foucault dünyayı yönlendiren durumlara karşı cehaletimizi anlamamız gerektiğini söyler ve ahlaki düşünümdeki bilgi ya da bütün insan bilimlerini oluşturan söylem biçimlerini irdeleyerek, mevcut özgürlük ve itibar anlayışlarının beraberinde getirdiği köleleştirmeleri sorgulamamız gerektiğine dikkat çeker. Fakat Foucault, iktidar, kendimiz olma ve bilgi üçgeninden tam bir kurtuluşun da mümkün olmadığını dile getirmektedir.³¹

Düşünme eylemini, düşünölmeyeni düşünme olarak gören Foucault, bir kurtuluş veya çözüm önerisi sunmaz. Böyle bir önerinin de makine-insan temasına dahil olacağını düşünür. İnsan bilimlerindeki insanı varlığın merkezine yerleştirmeyi, bilgiye karşı oluşmuş büyük bir tehdit olarak görür ve bizleri yeniden tanınmayı bekleyen bir dünyanın keşfine davet eder. Foucault'nun felsefesinin kimi zaman Anarşizm olarak nitelendirilmesinin sebebi, modernliğin düşünme pratiğini zora sokmuş olmasına karşı sert duruşudur. İçinde bulunduğumuz sistemi kabul eden ya da buna başkaldıran bireyler olarak kendi oluşumuzla ilgili sorumluluğu taşımamız gerekliliğini daima vurgular.

İdeolojilerin sonu ekseninde, bireyin konumu tartışmalarına ek ve son derece ilerici bir bakış olarak, günümüz teknolojisi ile gündeme gelen yeni ve oldukça spekülâtif bir tartışma konusu da, 'İnsan Sonrası' (post-human) kavramıdır. David Cohen'in New Scientist dergisinde yayınlanan "*What's death got to do with it?*" makalesinde dile getirdiği gibi; bahsedilen insan, bugünün standartlarına göre daha üstün oluşumlara sahip olan insandır.

30 Bkz. (22), FOUCAULT, 214

31 Michel FOUCAULT, *Söylemin Düzeni*, Çev. Turhan Ilgaz, 40-45.

Gerek entelektüel donanımı; hafızası, aynı anda birçok konuya konsantre olabilme kapasitesi, konuşmaya ihtiyaç duymadan iletişim kurabilmesi, yaratıcı zekası ya da çok daha ustalaşmış sanatsal yetileri ve gerekse de fiziksel gücü; kondisyonu, sürekli genç kalan ve yaşlanmayan hali, yaşam süresi çok uzun, çok daha gelişkin bir süper insan modelidir.

Bu düşünceler kulağa bilim kurgu gibi gelse de, yüzyıllar önce yaşayan insanlar içinde, günümüz insanının yaşamı veya sağlık koşulları dile getirilseydi, aynı şekilde inanılması güç olarak algılanacaktı. Doğal bir limitle sınırlı mıyız yoksa bunun ötesine geçebilir miyiz sorusu önemli bir yerde dururken, kalp krizi geçiren insanların uzun süreler sonra dahi hayata geri döndürülebilmesini sağlayan yeni olanaklar şimdiden keşfedilmiştir. Gezegenimiz dünya dışı yaşayabilme olanakları ise araştırılmaya devam etmektedir.³²

Süper insan ile beraber gelecek olan soru da, bu insanın yeni toplumsal koşullarının, birbirleriyle ve diğer canlılarla ilişkilerinin nasıl olacağıdır. Rosi Braidotti'nin '*İnsan Sonrası*' kitabında da dile getirdiği gibi; insanın yeryüzündeki diğer yaşamları da etkileyen bir güce sahip olduğu, içinde bulunduğumuz biyogenetik çağda, temel ilkelerimizin neler olduğu tekrar gözden geçirilmelidir. 'İnsan Sonrası', kibirli tutumundan ve korkularından tamamen sıyrılabilmeyi başarması durumunda, insanlığın geleceği adına son derece ümit vericidir.³³

Günümüzde ise teknolojinin, ekonominin ve endüstrinin küresel yaygınlık boyutuna ulaşmasıyla birlikte oluşan nüfus artışı, göç, sağlık güvencesizliği, işsizlik, suç artışları, vergi yüklerinin artması, ekolojik kriz, ulusal kültürlerin parçalanması gibi sorunlara ek olarak yaşanan dünya ekonomisindeki büyük kriz küreselleşmiş, yok olduğu varsayılan ekonomik farklılıklar artmıştır. Kapitalist-liberal ekonominin sonucu olarak önümüzdeki dönemde dünya çapında gelir dağılımına bağlı mücadelelerde sertleşen bir artış olacağı öngörülmektedir. Bireysel kimliklerin ön plana çıktığı, birliktelik yerine farklılıkların kutsandığı bu dönemde, düzen olarak

32 David COHEN, "*What's death got to do with it?*"

33 Rosi BRAIDOTTI, *İnsan Sonrası*, Çev. Öznur Karakaş

gözükten bir düzensizlik içinde, ideolojilere artık gerek olmadığı savına oldukça temkinli yaklaşılması gerektiği düşünülebilir.

Alman filozof, sosyolog ve siyaset bilimci Jürgen Habermas (1929); ideolojilerin, tarihin ve modernitenin sonunun geldiği iddialarının aksine, Komünizmin çöküş meselesinin, modernlik yoluna geri dönüşü başlattığını söyler. Habermas'a göre bu tamamlanmamış süreç, akılcılığın fazlalığı değil eksikliği içindedir ve tamamlanacaktır. Özne merkezli akla karşıt olarak bir iletişimsel akıl modeli geliştirir ve eşitler arasındaki etkileşim yoluyla uzlaşmaya dayalı anlaşmayı model olarak kurar. Modern anlatılar yeniden doğacak ve hatta tüm yeryüzüne yayılarak küreselleşecek ve Neo-modernizm halini alacaktır.

“İdeolojilerin sonundan çok niteliklerinin değiştiğinden bahsetmek daha doğru olacaktır. Günümüz ideoloji sahipleri feminizm, çevrecilik, savaş karşıtlığı gibi ideolojilerle siyasal iktidarları etkilemektedirler. İdeoloji, dışarıdan zerk edilen veya edinilmesi gereken bir bilinç düzeyi değil, bizzat bireyin toplumsal ilişkiler bütünü içerisinde bulunduğu yapıların ona sağladığı roller bütünüdür.”³⁴

Oysa Lyotard için 'İdeolojilerin Sonu'; postmodern bakış açısıyla tarihin hedefini önceden görme ve bizi oraya ulaştırma yönündeki bütün politik ideolojilerin sorgulanmasının sonucunda gelinen noktadır. Tarihsel bir geleceği belirleme çabasında olan tüm değerlerden şüphe edilmelidir. Lyotard'a göre, toplumu yapay bir şekilde bütünleştirme çabasındaki ideolojiler ise reddedilmelidir.

Her ne kadar fiiliyatta gasp edilmiş gözükseler de, insanlar geçmişte kazandıkları yaşam hakkı, eğitim hakkı, mülkiyet hakkı gibi doğal haklarının yanı sıra, eşitlik, özgürlük ve adalet gibi üstün kavramlara da ideolojiler sayesinde sahip olmuşlardır.

3.2. Francis Fukuyama: Tarihin Sonu ve Son İnsan

Amerikalı siyaset bilimci ve iktisatçı **Francis Fukuyama (1952)**, tarihin sona erdiğini ilan etmektedir. Komünizmin çöküşünün hemen ardından gelen bu yaklaşım, ideolojilerin de sonuna geldiğimizi iddia etmektedir.

³⁴ Ahmet BEKMEN, “19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal İdeolojiler”, Derl. H.Birsen Öz, 234

Fukuyama'ya göre;

“Fransız Devrimi'nin ilkeleri hayata geçirildiğinden beri, tarih boyunca süregelen efendi-köle diyalektiği ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır. İnsanoğlu hep kabul görme ve tanınma isteği içindedir ve ancak modern dünyayla bu isteği tatmine ulaşmıştır. Amerikan ve Fransız Devrimleri ile yerleştirilmeye başlandığı ilk andan itibaren Liberal Sistem, soya dayalı Monarşi, Faşizm ve yakın zamanlarda Komünizm gibi rakip ideolojileri alt etmiştir.”³⁵

Yeni bulunmuş bu sistem, insan doğasına en uygun olandır. Tarihin sona erdiği düşüncesiyle Fukuyama, sonuca ulaşan tarih yaklaşımının en önde gelen isimlerinden Hegel ve Marx'ın düşüncelerine yakındır. Fukuyama'ya göre;

“Hegel ve politik ekonomist, devrimci düşünür Karl Marx (1818-1883), belirli bir tarih anlayışının sona erdiğini ilan ederek, temel ilke ve kurumlarda artık bir ilerleme görülemeyeceğini, çünkü gerçekten temel sayılabilecek sorunların çözümlenmiş olduğunu savunmuşlardır.”³⁶

Ereksel tarihin sonuca ulaşma durumunda başka bir arayış olmayacağından söz eden diğer bir düşünür Marx, bu süreci sınıf kavgasına dayandırarak açıklamaktadır. Kendi geçim araçlarını üreterek, kendisini hayvandan ayırt eden insan, kendi maddi yaşamını üretir ve bu üretim tarzı da belli bir yaşam tarzını temsil eder. Bireylerin kim oldukları üretimlerinin sağladığı kazanca bağlıdır. Marx'a göre “*Üretim nüfusun çoğalmasıyla ortaya çıkar. Bu da, bireylerin kendi aralarındaki karşılıklı ilişkilerini varsayar. Bu ilişkilerin biçimi de yine üretim tarafından belirlenir.*”³⁷ Bireylerin üretimi ve birbirleriyle ilişkileri çeşitli iş bölümü ve mülkiyet biçimlerini doğurur. Tarih de, işte bu mülkiyet biçimlerine göre ayrılmış sınıfların birbirleriyle olan çatışmalarıyla ilerler. En iyi düzene ulaşıldığında en ileri toplum kurulmuş olacak ve tarih burada duracaktır. Marx'a göre bu sıralama, Köleci Toplum, Feodal Toplum, Kapitalizm ve son olarak Komünizm olacaktır. Fukuyama, Liberal-demokratik Kapitalizm, insanların bir arada yaşama problemine en iyi çözümü getirmiştir der.

“Bu problem çözüldüğüne göre, toplum dizgelerindeki hoşnutsuzluğu gösterme yöntemlerine artık ihtiyaç yoktur. Böylece sanat ve felsefe de şimdiye kadar üstlendikleri asıl işlevlerini yitireceklerdir. İnsanlar dikkatlerini başka yerlere vereceklerdir: özellikle de tüketici taleplerinin şimdiye dek olduğundan çok daha iyi bir gelişimi ve tatminine.”³⁸

35 Francis FUKUYAMA, “*Tarihin Sonu ve Son İnsan*”, Çev. Zülfü Dicleli, 213

36 A.g.k., 12-13

37 Karl MARX, *1844 Elyazmaları*, Çev. Kenan Somer, 39-40

38 Francis FUKUYAMA, *Tarihin Sonu mu?*, 14-15.

İnsanların refah içinde yaşama istekleri herkes için bilinen bir durumdur ve Fukuyama için;

“Liberal demokrasiye yeğlenir oldukları öne sürülen diğer toplumsal biçimlerin yenilgisinin asıl nedeni; tüketici taleplerini karşılamadaki yetersizlikleridir. Buna karşın Liberalizm, benzeri görülmemiş bir maddi zenginlik ortaya koyabileceğini fiiliyatta ispatlamıştır.”³⁹

Fukuyama şöyle devam eder;

“Liberal demokrasi, başkalarının gözünde yaşama ihtiyacının herkes için yarattığı sıkıntıyı sonsuza kadar ortadan kaldırmasıyla başarılıdır. O, her bir kişiyi kendi değeri konusunda temin eder ve bu kişilerin her birinin “kendilerinden sonra gelecekler kadar iyi” olduklarına ilişkin düşünmelerini sağlar.”⁴⁰

Yeni bir Ekim Devrimi de beklenemeyeceğini ekleyerek, insanlık için en ideal olan Liberalizmin bulunmasıyla, daha iyi bir ideolojik sistem arayışına gerek kalmadığını ve “İdeolojilerin Sonunu” ilan eder.

3.3. Jacques Derrida: Tarihin Sonuna Geç Kalınabilir mi?

Fukuyama'nın söylemlerine karşılık en meydan okuyucu tavır, bilinen ve alışılmışın dışında yaklaşımıyla **Derrida**'dan gelir. Geleneği veya geçmişi kolayca silip atmanın mümkün olmayacağını ve hatta bize bunu öğütleyenlere karşı kuşkuyla yaklaşmamız gerektiğini söyleyen Derrida, Fukuyama'nın söylemlerinin, savunduğu ideolojisi için güven yaratma amaçlı bir kandırmaca oluşunu dile getirir.⁴¹

Derrida'nın *Marx'ın Hayaletleri* kitabı, Marksizmin, Berlin Duvarı'nın yıkılışıyla ansızın sona ermesinin mümkün olmadığını, Komünizmin içerdiği mesajın bir hortlak gibi peşimizi bırakmayacak olduğunu anlatır. Marx ve hayaletleri ile, Tarihin Sonu kavramını kendi sosyo-politik çıkarları uğruna manipüle eden Fukuyama gibi, herkese karşı koyabileceğimizi öne sürer ve salık verir.⁴²

39 A.g.k., 8-12.

40 A.g.k., 12-14

41 Bkz. (10), SIM, 51-54

42 A.g.k., 40-41

Hayalet kavramıyla oluşturduğu bilme durumu “heterodidaktik”, yani diyalektiğe bağlı bilginin gevşemesidir. Sınırdaki, örneğin yaşam ile ölüm arasında, geçirgenlik mevcuttur.

“Hortlak mantığı adalet fikri açısından önemlidir çünkü 'diyalektik ya da ikili bir mantığı, yani gerçek olmayı (burada bulunan, günümüzde, ampirik, canlı ya da ölü) ve ölküsel olmayı (saltık ya da düzenleyici burada bulunmayı) ayırt eden ya da karşı karşıya getiren bir mantığı zorunlu olarak aşan bir düşünceye işaret eder.”⁴³

Derrida adil toplumu, herhangi bir kimlikle özdeşleşmeyen radikal ve demokratik bir proje olarak sunar. Bunun esin kaynağı da Marksizmin herhangi bir ruhudur. Marx, tarihin sonuna gelindiği sinyali vermekten çok uzaktır; hatta aksine, bizi geleceğe ulaştıracak tartışmalar açmaktadır.⁴⁴

Eski tarih tasarımı yok olurken, başka tarih kavramlarının ortaya çıkmasına da uygun bir zemin oluşturur. Lyotard'ın postmodern bir dünyada Marx'ı tamamen silmemiz gerektiğini salık vermesi yanında, Derrida Komünizmin çöküşüyle Marx'ın çok daha doğrudan seslenebilen bir kültürel kişilik olduğunu öne sürer. Liberal demokrasinin, kitlesel işsizlikten başlayıp silah sanayiinin çevirdiği dolaplara ve Birleşmiş Milletler dahil pek çok uluslararası kurum ve kuruluşun manipüle edilmesine kadar varan başarısızlıklarını dile getirir ve Fukuyama'nın yüksek ahlak iddialarını çürütürken, bir "Yeni Enternasyonal" kurulmasını önerir. Derrida; “*Çevremizdeki gerçek dünyaya bakışımızı kör eden liberal demokratik idealleri sarsmak için koşullarımız hiç bu kadar uygun olmamıştır*” der. Önerisi statüsüz, unvansız, milliyetsiz, vatandaşız sınıflar üstü bir bağın olmasıdır ve bu birliğe, Marksizmin ruhlarının birinden bile ilham almış herkes katılabilecektir.⁴⁵

Derrida “Tarihin Sonuna Geç Kalınabilir mi?” sorusu ile, tarihin sonu için vaktin çok geç olduğunu dile getirmek istemektedir. Kendi kuşağı Sovyetler Birliği'nin dağılmasına zaten şahit olmuştur; ve fakat burada geçmişe uzanan, sonun başlangıcının öncesinde bir süreç vardır: Yani Marksizmin çöküşünün kaynağı geçmişin derinliklerinde yatar. Tarihin sonuna geç kalmış olabiliriz fakat başlangıcını

43 Jacques DERRIDA, *Marx'ın Hayaletleri, Borç Durumu, Yas Çalışması, ve Yeni Enternasyonal*, Çev. Alp Tümertekin, 104

44 A.g.k., s.36

45 A.g.k., s.135

kaçırmış olmamız mümkün değildir derken altını çizdiği, sonun tek bir yönde tehir edilmiş olmasına karşın, ters yönde başlayanlar için başlangıcın hep daha önce olmuş gibi görünmesidir. İnsanın tarihin sonuna geç kalması mümkün hatta gereklidir.⁴⁶

3.4. Slavoj Zizek: Zamanın Sonunu Yaşamak

İçinde bulunduğumuz yüzyılın kendisinden öncekilerden bir kopuşu işaret ettiği, son zamanlarda yeryüzündeki daha birçok işaretin, dünyanın yeni bir yol ayırımında bulunduğunu göstermekte olduğu yaygın bir düşüncedir. Bunu bazıları yeni bir dünyanın başlangıcı, bazıları ise dünyanın sonu olabileceği şeklinde yorumlamaktadır. Günümüzün popüler sosyoloğu, kültür eleştirmeni ve filozofu Sloven **Slavoj Zizek (1949)**, ayrıntılı Lacancı analizleri ve Hegel'e göndermeleri ile, yazdığı son kitabı '*Zamanın Sonunu Yaşamak*' (*Vivre la fin des temps*), Türkçede '*Ahir Zamanlarda Yaşarken*' ile; içinde bulunduğumuz dünyayı kendine özgü provokatif üslubuyla beş temel grupta inceliyor. İsviçreli psikolog Elisabeth Kübler-Ross'un beş aşamalı keder şemasını kullanarak; insan bir kriz durumunda önce reddeder (inkâr), sonra sinirlenir (öfke), daha kaderle anlaşma yapmaya çalışır (pazarlık) ve artık bir yol olmadığını gördüğünde her şeyi anlamsız bulur (depresyon), ve en sonunda direnemeyeceğini anlar ve kendini hazırlar (kabul) diyor. Bu gruplar da, ekolojik kriz, ekonomik sistemdeki kriz, biyogenetik devrimde gelinen son nokta ve küreselleşmenin yarattığı toplumsal alandaki bölünmeler gibi temel meselelere işaret ediyor.

Zizek için siyaset, özgürlük imkanlarının mücadele alanıdır. Fakat günümüz siyaseti, modern siyaset biçimlerinin bizi getirdiği noktada, içi boşaltılmış ve sadece salt teknik bir alana dönüştürülmüştür. Bu siyaset-sonrası siyaset içinde, farklı siyasi partilerin mücadeleleri, çeşitli ideolojik anlayışlar yerini liberal çokkültürcülüğe bırakmıştır ve böylece emek sorunu da yerini kimlik sorununa terketmiştir. Herkesin kendi kişisel çıkarları peşinde koştuğu bu çağda, Kollektivizm fikri (milliyetçi veya komünist) veya ekonomik ilerlemeye olan inanç tamamen çökmüştür. Paylaşım, özellikle politikacıların da yolsuzluklara bulaşmalarıyla, değerini iyice kaybetmiştir.

46 Bkz. (10), SIM, 59

47 Slavoj ZIZEK, *Söyleşi; Slavoj Zizek, The Economy in a World of Trouble*

Zizek'e göre Liberalizm, kapitalist dinamikler üzerinden tüm gündelik hayatı belirlemektedir. Zizek, Liberalizmi bir yaşam tarzı olarak ele alır ve eleştirir. Bu, kitle kültürünü tahlil etmek onun için son derece önemlidir. Liberalizmin insanlara sunduğu haz nesnelere onları elinde tuttuğunu söyler. Sol devrimci hareketlere kıyasla bulunduğumuz yer son derece hedeften yoksundur. Tüm idealler yok olmuş, toplumlar bir haz kültürüne indirgenmiştir. Zizek için tüm bu gelişmeler insanları şiddete taşımaktadır. Zizek şöyle der; *“Tanrısız bir din ve efendisiz bir komünizm müdaafa ediyorum.”*⁴⁸

“Bahse değer bir nokta da, Marksist tarihçi ve düşünür Moishe Postone (1942)'nin, yirminci yüzyıl kapitalizmini kavramak için Marksizmi yeniden düşünme ihtiyacını açıkça fark etmiş en eleştirel “Batılı Marksistlerin” bile, Marksizmin geleneksel özünü bırakmamalarını, yani emeğe ve üretim sürecine evrimci-tarihdışı bir gözle bakmaya devam etmelerini ayrıntısıyla çözümlemesidir.”⁴⁹

Küreselleşmenin birleşme yerine bölünmelere sebep olduğunu ileri sürer. Bu sosyal bölünmeler küreselleşmeye dahil edilenlerle ondan dışlananlar arasında olmaktadır. Tek kültürlülüğün aslında bir “öteki” oluşturduğunu ve onun kendisine benzemeyeceğini göstermeyi hedeflediğini ileri sürer. Zizek'e göre bu; diğerinin kimliğini kabullenir gibi gözüküp, ırkçılığını inkar eden bir ırkçılıktır.

Batı'nın Rönesans'tan beri yarattığı kredi kurumu da nihayi bir krize girmiştir. Bir ödeme vaadi üzerine yaratılmış bu dünya, ödenemeyecek kadar büyük bir borçla vaadi tutamaz hale gelmiştir. Zizek'e göre bu kredilerin kullanılamaz olduğunu başından beri herkes bilmektedir fakat yine de, kendi kullandığı psikanalitik dil ile, "mümkün olmadığını biliyorum, ama yine de deneyeceğim..." durumu yaşanmaktadır.

Bugün, siyaset bile ekonomiye bağlı iken, insanın insanla ve tabiatla olan ilişkisi de etik olmayan ekonomik kurallara göre belirlenmektedir. Ekolojiye baktığımızda, yaklaşan kriz çok açıktır. Ekolojik felaketlerin eşliğinde olduğumuzun altını çizer. Bu konuda kesin olarak devlet kontrolüne ihtiyaç olduğunu öngören Zizek, serbest

48 Slavoj ZIZEK, *Söyleşi; Peter Sloterdijk ve Slavoj Zizek*

49 Slavoj ZIZEK, *Ahir Zamanlarda Yaşarken*, Çev. Erkal Ünal, 240

pazarın ekolojik krizin oluşmasında çok önemli bir payının olduğunu da dile getirir.

Zizek biyogenetik devrimle ilgili düşüncelerini şöyle dile getirir;

“Yakın zamana kadar, genetikçilerin faaliyeti, tabiatın verdiği orasını burasını “kurcalamak”la sınırlıydı (...) Şimdilerdeyse, sıfırdan hayat üretmekten söz ediyoruz; Artık hedef, organizmanın genomunu yapay olarak kompoze etmektir. (...) “Tabiatın sonu” kavramının anlamı da tam budur, işte; Sentetik hayat, doğal hayatı tamamlamakla yetinmemekte; doğal hayatı kendinin (dağınık, mükemmeliyetten uzak) bir türü haline getirmektedir.”⁵⁰

Yapay olanın gerçeğe dönüştüğü, tutucu insanların devrimi savunduğu, anlayışsız tutumların hoşgör, otoriterliğin ise kendini demokrasiymiş gibi gösterebildiğini öne sürdüğü günümüz dünyasında Zizek, ekonomik krizin bile normal bir hayat tarzına dönüştüğünü ve herkesin bir "kolektif fetişist inkâr dönemi" içinde olduğunu söyler.

Zizek sözlerini şöyle tamamlar;

“Komünizm bugün bir çözümün değil bir meselenin adıdır; tüm boyutlarıyla ortak mülkler meselesi – hayatımızın tözü olan doğa,, biyogenetik ortak mülklerimiz, kültürel ortak mülklerimiz (“fikri mülkiyet”) ve son olarak da insanlığın (kimsenin dışlanmaması gereken) evrensel mekanı olan ortak mülkler. Çözüm ne olursa olsun, çözeceği şey bu meselenin ta kendisi olmak zorundadır.”⁵¹

50 Slavoj ZIZEK, *Kıyametin Versiyonları*, Çev. Mehmet Budak, 14-15

51 Bkz. (43), ZIZEK, 577

4. SANATIN SONU

Sanayi Devriminin toplumlara hizmet etme amacı, yerini kapitalist ve bütün dünyayı kendisi için sömüren bir zihniyete bırakmış, ulus devletler zamanla Fransız Devrimi ile kazanılmış özgürlüğün koruyucuları yerine yok edicileri haline gelmiştir. Böylelikle modernist süreç beklentilerin çok dışında sonuçlar doğururken, ikinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında, birçok bilim adamı, düşünür ve sanatçının Avrupa'yı terk ederek Amerika'ya göç etmesiyle Paris'in sanattaki öncülüğü de biter ve sanat merkezinin yeri değişmiş olur. New York'un bir kültür başkenti olmasının yolları açılırken, benzersiz yoğunlukta bir sanat serüveni de başlar.

Avangardçılık gibi kültürel değerler reddedilmiştir. Bunun sanattaki yansıması olarak, seçkincilik de terk edilir ve sanatla yaşamın birleşmesi olagelir. Farklı sanat etkinlikleri ve sanat türlerinde çeşitlilikler böylece ortaya çıkar.

“Sanatçının bedenini kullanarak gerçekleştirdiği Performance (gösteri) ya da Happening (oluşum) türünde gösteriler; resim ve heykel gibi geleneksel türlerin ötesine uzanan enstalasyon ya da Environment (çevre) türünde düzenlemeler; galeri ve müzenin hem fiziksel hem de ideolojik sınırlarını aşmak adına açık alanlarda ve doğada gerçekleştirilen arazi, toprak, çevre

sanatı türünde projeler ve benzeri sanatsal ifadeler, izleyiciyi estetikten önce zihinsel bir algılama sürecine çağırması bakımından, ‘Kavramsalcılığın’ sınırları içerisinde değerlendirilmelidir.”⁵²

Pop Sanat, Op Sanat, Art Nouveau (Yeni Gerçekçilik), Hiper Realizm, Kinetik Sanat, Minimalizm, Process Art (Süreç Sanatı), Arte Povera (Yoksul Sanat), Body Art (Vücut Sanatı) ve Fluxus gibi birçok yaklaşım, yine bu dönemde oluşmuş sanat anlayışlarıdır. Bu sınıflandırmalar altındaki sanatçılar bir yandan yeni teknik ve malzemeler oluştururken diğer yandan sanatçı ve izleyicinin rolünü de değiştirirler. Dünya sanatının eksenini, düşünsel tabanlı deneysel sanata doğru kaymıştır.

Kavramsal Sanat tümüyle yeni bir anlayış olarak ortaya çıkar ve biçimdeki oluştan daha çok, sanatın kendisini, anlamını ve amacını düşündüren yapıtlar oluşturmayı amaçlar. Sanatın demokratikleşme sürecini tamamladığı, sanatçının egemenliğinden çıktığı bu dönem, insanın kendisini ifade etme biçimlerinin ne kadar çoğalabileceğini gösterir.

“Yaşamı sürekli sorgulayan, teknolojiye başkaldıran ya da onu kullanan, çağdaş sanatın temelini oluşturan sanatçıların ortak amacı, meydana getirdikleri eserlerin seyredilmek amaçlı olmamasıdır. Onlar daha çok yapıtlarıyla kavramlar ve analizler önerip, seyirciyi bunları anlamaya, çözmeye ve kendi düşünceleriyle tamamlamaya davet ederler.”⁵³

Aynı zamanda, küreselleşmeyle birlikte küçülen dünyada, iyice gelişen teknoloji içinde sanatçı, bilgisayarın öne çıktığı teknoloji tabanlı sanat uygulamalarıyla da gündeme gelmeye başlar.

Devletin kültür ve sanat alanını giderek küresel şirketlere devretmesi ile, büyük sermayenin büyük sanat organizasyonlarını desteklemeye başlaması da, sanat ve kültürün yönetimi, sanat ve sermayenin ilişkisi ve sanat yapıtının tasarlanabilir hale gelmesi gibi yeni tartışmaları gündeme getirir.

Materyalizmin egemen olduğu 20. yüzyıl, sadece biçimi ele alırken içerik yok olmuş, korku ve utanç duyguları geride kalmış, ahlaksal değerler de çökmüştür. Sanat artık içerdiği anlamda da özgürlük aramaktadır.

52 Ahu ANTMEN, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 193

53 Semra GERMANER, *1960 Sonrası Sanat*,

“Dönemin temel sorunu olarak kabul edilen ise, nitelikli sanat yapıtlarıyla kitleselleşmiş insan arasındaki uçurum olur. Duyarlılıkları köreltilen ve her şeye yabancılaşan insan, hızlı yaşam koşulları içinde, derinlik ve birikim gerektiren nitelikli bir sanatla bütünleşemez. Kısaca yaşadığımız dünyada sistem çok güçlü ve etkili, insan ise onun karşısında hiç olmadığı kadar çaresizdir ve aslında bu en temel sorundur.”⁵⁴

Modernizm ve yapısalcılık sonrası tepkiyle ilgili olarak Postmodernizmdeki sınırsız özgürlük anlayışı, her şeyi sorgular ve üretilen bilgilerin hepsinden şüphe eder; fakat, yeni bir öneri de sunmaz. Mutlak doğruların yerini alan bitmeyen sorular, birlikteliklerin değil farklılıkların öne çıkarılışı ve “ne olsa gider” anlayışıyla her şeyin tartışmaya açık olduğu bu dönem, yeni sanatın konumlandırılması açısından oldukça zordur. Bütün bu gelişmeler Sanatın Sonu tartışmasını gündeme getirir.

4.1. Walter Benjamin: Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda, Sanat Yapıtı

Sanat yapıtı tarihsel süreç içerisinde her zaman yeniden yapılabilir olmuştur. Fakat teknik aracılığıyla yeniden üretilebilir olması, yeni bir olgudur. Döküm tekniklerinden baskı yöntemlerine, devam eden ve gelişen tüm teknikler, fotoğraf makinasının bulunuşu ve sinema sanatıyla bambaşka bir hal almış ve sanata dair yeni sorunları da beraberinde getirmiştir.

Alman edebiyat eleştirmeni, estetik kuramcısı ve düşünür **Walter Benjamin (1892-1940)**, bu süreç içinde değişen sanat yapıtı için “aura” kavramını yaratmış ve sanat yapıtının şimdi ve buradalığı, ya da bulunduğu yerdeki biriciklik olma niteliği taşıyan varlığı üzerine geliştirdiği fikirleriyle, kendi estetik kuramını oluşturmuştur.

Yapıtın gerçek olması kavramı, şimdi ve burada olmasıyla oluşur. Sanat yapıtı elle gerçekleştirilerek tekrar oluşturulduğunda taklit haline gelirken, günümüz şartlarında, teknik yollarla yeniden üretildiğinde bağımsız konumdadır. Kayıt edilen müziğin tekrar dinlenmesi gibi, şimdi ve buradalık durumu tamamen değişmiştir.

54 Tülay ELGÜN, *Sanatçı Olabilmek*, 24-27

Burada, varlığı son bulan aura; sanat yapıtının özel atmosferidir. Yeniden üretilerek gelenekten kopmakta ve bir defaya özgü varlığının yerine, tekrarlanabilir haliyle kitlesel varlığa geçmektedir. **(Resim 1)**



Resim 1. Andy Warhol, *Marilyn Diptiği*, 1962, tuval üzerine akrilik ve ipek baskı, iki panel, 205.44 x 289.56 cm, Tate Modern, Londra

(Kaynak: www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-marilyn-diptych-t03093)

İçinde yaşadığımız dünyanın görsel dilini değiştirmiş, geçtiğimiz yüzyılın en önemli sanatçılarından biri olan ve Pop Art'ın önemli temsilcisi Andy Warhol (1928-1987), seri üretim tekniğinin olanaklarını önümüze sererken aynı zamanda seri üretim kültürünü eleştirmiş ve yapıtlarında seçkin sanatı sorgulamıştır. Popüler kültürün karakterlerini, bu çağın kutsal ikonları olarak sunmuştur. Çağımızda üretilen imajların aldaticılığını ve sahteliğini, abartılı tekrarlarıyla ortaya koyar.

Fotoğraf alanında sanat yapıtındaki kült değerin; yani biricik, benzersiz ve mekana özgü törensel varlığıyla son bir kullanımı olarak, ölmüş insanların portreleri görülür. Fakat bu aşamadan sonra, insanın da fotoğraftan çekilmesi ile sergilenme değeri kült değerinin önüne geçmiş olur. **(Resim 2-3)**



Resim 2-3. Eugene Atget, *Paris, Notre-Dame*, 1922, cam negatiften gümüş fotoğraf baskı, 18.2 x 22.1 cm, Metropolitan Müzesi, New York
Luxembourg, Anne of Brittany, 1923–1926, mat fotoğraf baskı, 17.8 x 22.7 cm, National Gallery of Art, Washington DC

(Kaynak:www.nga.gov/feature/atget/works_art.shtm, www.nga.gov/feature/atget/works_park.shtm)

Örneğin; Eugene Atget (1857-1927)'nin 1900 yıllarında Paris caddelerini bomboş olarak çekmiştir. İnsansız halde biricik oluşlarını kaybeden fotoğraflar, bir yandan da Benjamin'e göre, cinayet sonrası suç mahallini çağrıştırırlar. Rahatsız ve tedirgin edici bir boşluk barındırırlar. Amaç; yabancılaşmış topluma tekrar bir yabancılaşma uygulamaktır.

“Fotoğrafi temsil ettiği görüntüden ayıran temel etmenler, günlük yaşamın kültürünü baskın bir biçimde etkileyen sosyal bir faktör olarak kitle iletişim araçlarının gücü ya da sinema ve televizyon gibi foto-mekanik yeniden üretim süreçleridir. Böylece sınırsız bir hızla işleyen bu karmaşık görüntü ağları, modernist fotoğrafın aurasını da alıp götürür.”⁵⁵

Aura kaybıyla birlikte gelenekle aktarılan tamamen sarsılmakta ve yeni bir bunalım oluşmaktadır. Özerkleşen sanatla özellikle sinemanın, geleneksel estetik anlayışının önüne çıkardığı yeni sorunsallar dikkat çekicidir. Bu durum, en çok büyük tarihsel filmlerde belirginleşmektedir. Abel Gance, 1927'de coşkuyla şöyle seslenir:

“Shakespeare, Rembrandt, Beethoven film yapacaklar... Bütün söylenceler, mitolojiler ve mitler, bütün din kurucuları, dahası dinler... sinema yoluyla dirilmeyi beklemekteler ve kapıların önü, şimdi kahramanlarla dolu.”⁵⁶

55 Rifat ŞAHİNİR, *Sanatta Postmodern Kırılmalar*, 180

56 Abel GANCE, *Le temps de l'image est venu: L'art cinematographique II*, 94-96

“Abel Gance böyle demekle, büyük bir olasılıkla kendisi de ayırđına varmaksızın, geniş bir tasfiyeye davetiye çıkartmış oluyordu.”⁵⁷

Benjamin'e göre; Dadaizm bizi yeni bir estetik yerine sorgulayan bir yabancılaşmayla başbaşa bırakırken, filme duyulan istemi desteklemiştir. Film de buna uygun olarak zaten dokunsal bir öğedir. Bütün söylenenler darbeler halinde izleyiciye çarpar.

“Görüntülerin fazlalığından dikkat dağınıklığı konumunda gerçekleşen ve ağırlığını sanatın bütün alanlarında daha çok duyuran, aynı zamanda da tam algılamadaki köklü değişimlerin belirtisi niteliğini taşıyan alımlama, sinemada kendine özgü bir deney aygıtı bulmaktadır. Film, yarattığı şok etkisiyle alımlamanın bu biçimine uygun düşmektedir. Film, yalnızca izleyiciyi bir bilirkişi tutumuna sokarak değil, ama sinemadaki bilirkişi tutumunun dikkati içermesini kural olmaktan çıkararak da kült değerini ikinci plana itmektedir.”⁵⁸

Benjamin'e göre, tiyatro oyuncusunun sahnedeki aurası, sinema oyuncusunun kamera karşısındaki oyununda yine kaybolmuş, insanın ayna karşısındaki görüntüsüne benzer bir hal almıştır. Sinema bu aura zayıflamasına da, stüdyonun dışında kurduğu ve kapital tarafından desteklenen star kültürle karşılık verir.

Benjamin için sanat artık çok daha politik bir temele oturmaktadır ve toplumsal işlevi de değişmiştir. Politik yaşam estetize edilirken, sanat devreye girer. Siyasetin estetikleştirilmesini Faşizm ile özdeşleştiren Benjamin, bunun doruğa ulaştığı nokta olarak da savaşı gösterir. Faşizm kitleleri örgütleme çabasındadır. Gittikçe proleterleşen insanlar ve kitle oluşumunun çoğalması buna oldukça elverişlidir. Faşizm, örgütlemeyi, kitlelerin kendilerini ifade edebilmelerini sağlayarak yapmayı amaçlar. Fakat onlara yine de haklarını tanımaz. Yaşanılan zaman içindeki bütün teknik araçları ortaya çıkarmanın ve işleme koymanın en kolay yolu savaştır.⁵⁹

Benjamin şöyle der;

“İnsanlık, şimdi kendi kendisi için bir sergi malzemesi olup çıkmıştır. Kendine yabancılaşması, ona kendi yıkımını birinci sınıf bir estetik haz kaynağı niteliğiyle yaşatacak boyutlara varmıştır. Faşizmin politikayı estetize etme çabalarının vardığı nokta, işte budur. Komünizm, buna sanatın politize edilmesiyle yanıt verir.”⁶⁰

57 Walter BENJAMİN, *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, 45-76

58 A.g.m., 45-76

59 A.g.m., 45-76

60 A.g.m., Sonsöz

4.2. Jacques Ranciere: Estetiğin Huzursuzluğu

Fransız düşünür **Jacques Ranciere (1940)**'e göre; “*Sanat edilgen maddeye etkin bir formun dayatılması olarak tanımlanıyordu; bunun sonucunda da sanat, etkin zekası olan insanların maddi özü edilgen olan insanlara hükmettiği bir toplumsal hiyerarşiyle uyum içinde sürdürüyordu varlığını.*”⁶¹ Kurallara sahip ve hiyerarşik, sadece saygın konuların işlendiği sanatın yıkılmasının ardından ise, her şeyin sanata konu olabileceği ve sanatın konusuyla belirlenemezliği oluşur. Sanat artık her yerdedir, “sanat için sanat” sona ermiş, hayat içindeki sanat başlamıştır.

Ranciere'e göre modernist ideoloji, temsilden kopuş fikri üzerine kurulmuştur. Sanatçılar modelleri kopyalamaktan yani temsilden vazgeçmiş ve her sanat formu özerkleşmiştir. Fakat özerkleştiği varsayılan bu sanat yapıtları da aslında, politik, dini veya toplumsal olmaktan tam olarak kurtulabilmiş değillerdir. Ranciere, Modernizmin çökmesini aslında eski estetiğin çökmesi olarak tanımlar. Postmodern sanatın ayırt edici hiçbir somut özelliğinin olmadığını öne sürdüğü gibi, modern sanatın da realist gelenekten kökten bir kopuş olmadığını söyler. Ranciere'e göre, çağdaş sanatın temeli olan enstalasyon da, türlerin karıştırılması ya da figürasyona dönüş de, Postmodernizmin öncesindedir.⁶²

Estetik ise; geçmişte sanatın toplumsal gerçekliğini saklamakla suçlanırken, şimdi ise yeni toplumun düşlerine boyun eğmekle suçlanmaktadır. Yeni yer değiştirmelerle, eski özneler ve türler hiyerarşisi kırılmış, tarihin eski rasyonalitesi sona ermiştir. Sanat ile yeni yaşam biçimlerinin yaratılması arasındaki sınır kalkmıştır. Sanatla yaşam arasındaki yeni ilişkiler ağı, sanatın yeni estetik düzenidir.

Ranciere'e göre; estetik rejimle, sanat yapıtları temsiliyet kurallarından kopmuş ve sanatçının serbest gücüne olanak tanımıştır. Böylelikle sanatın gücünü de çok daha algılanabilir kılarken, yapıtlar müzelerin dışına çıkmış teşhir ve sahnelemeyle yaşamın içine taşınmıştır. Günlük yaşamın nesnelere, sanat formları, ticaret ve kolektif yaşam biçimleri arasındaki ayrımlar kalkmıştır. **(Resim 4)**

61 Jacques RANCIERE, *Özgürleşen Seyirci*, 55

62 Jacques RANCIERE, *"Postmodern Kopuş Diye Bir Şey Yok" Estetik Devrim Üzerine*, Çev. Elçin Gen



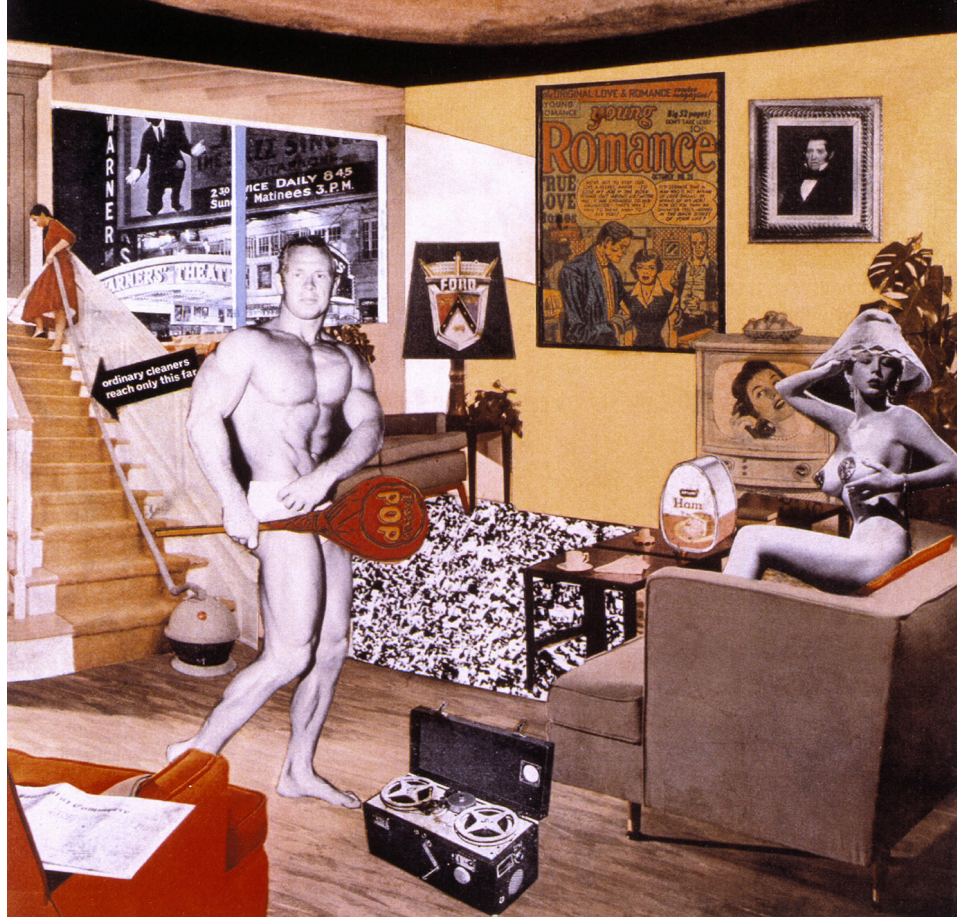
Resim 4. Mierle Laderman Ukeles, *Temizliğe El Atmak*, 1977-80, Ronald Feldman Fine Arts sayesinde, New York

(Kaynak: www.artblart.files.wordpress.com/2014/12/mierle-laderman-ukeles_touch-sanitation-performance-web.jpg)

“Ukeles (1939), New York Temizlik Departmanının çöp kamyonlarının bulunduğu kamusal bir alanı kullanarak, bu sektörde çalışanların durumlarını gösterirken sosyal bir mesaj da vermiş olur. Ukeles'in çalışması, sadece galeri ya da müze gibi sanat kurumlarından bağımsız bir gösteri değil, aynı zamanda bir tiyatrodan da ayrılan kamusal bir paylaşımaya yönelir. Ukeles, işini, herhangi bir geleneksel estetik kategorinin tahakkümüne aldırılmayan ve kendini kolayına sanat olarak tanımlayan bir sistemin üzerine inşa etmiştir.”⁶³

Estetik rejim konusu ekseninde, 19. yüzyıl sonunun Estetizmi veya Amerikalı Sanat Eleştirmeni Clement Greenberg (1909-1994)'in örnek oluşturduğu 1940'lı yılların Modernizmi, sanattan alınan haz ile bayağı eğlencelerden alınan hazzı birbirinden tamamen ayırmayı hedefler. Greenberg uluslararası bir entelektüel elitin yaratılmasını amaçlar. Bunların sonucunda ise estetik, ya modernist radikalliği sağlamlaştırmakla ya da çağdaş sanattaki karışımlarda, gelişigüzel dönüşümlere yol açmakla suçlanmaktadır. **(Resim 5)**

63 Rıfat ŞAHİNER, *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*, 105



Resim 5. Richard Hamilton, *Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Çekici Kılan Nedir?*, 1956, renkli lazer baskı, 26 x 25.1 cm, Metropolitan Müzesi, New York

(Kaynak: www.artfund.org/what-to-see/exhibitions/2014/02/13/richard-hamilton)

Richard Hamilton'un bu çalışması, Greenberg'ün bahsettiği estetiğin dönüşümüne iyi bir örnek oluşturur. 'Pop Sanat', seyircinin kendi kültürünün sıradan ürünlerini sanat gereçleri olarak kullanır.

“Ne aşkın bir hakikate yönelmiştir, ne de anıtsallık hedefli yapıtlar üretir. Sadece tüketim toplumunun temel karakteristiklerini harmanlar ve çevrelerinin doğasını resmeden bir dizi sanatçının tepkisini barındırır. Sanattan çok soylu sanata bir tepki vardır. “Amerikan kent soylu sanatı” olarak bilinmesine karşın, gerçekte kent soylu sanatını eleştiren ‘meta’ karakterini taşıyan bir gençlik kültür hareketidir aynı zamanda.”⁶⁴

Ranciere düşünceleri şöyle tamamlanabilir;

“(…) Geçilmesi gereken sınırlar ve belirsizleştirilmeyi bekleyen rol dağılımıyla ilgili hikayeler, aslında, her tür özel sanatsal becerinin kendi

64 Rıfat ŞAHİNİR, *1960 Sonrası Sanatın Göstergesel Karakteri*, 56-65

alanından çıkmaya ve yerleriyle kudretlerini değiş tokuş etmeye meylettiği çağdaş sanatın güncelliğinde buluşuyor. Bugün sözsüz tiyatromuz ve konuşmalı dansımız var; plastik sanatlar kisvesine bürünmüş enstalasyonlarımız ve performanslarımız; fresk zincirine dönüşmüş video gösterimlerimiz; canlı tablo veya tarih resimleri yerine konan fotoğraflarımız; multimedya şovuna dönüşmüş heykeller ve daha başka bileşimlerimiz.”⁶⁵

Ranciere'e göre çağımızın anti-estetiği, sanatı kendine getirme çabalarının sonucusudur.

4.3. Roland Barthes: Müellifin Ölümü

Fransız göstergebilimci, edebiyat eleştirmeni ve düşünür **Roland Barthes (1915-1980)**'a göre, modern toplumun yazarı, doğuştan yetenekli olan ve kutsal, tanrısal nitelikler taşıyandır. Modern toplumun, bireyin varlığını ve saygınlığını öne çıkardığı dönemde, metnin yaratıcısı bir çeşit tanrı-yazardır. Yazar tek anlamlı ve tek doğrusu olan bir metin sunar ve edilgen okuyucusu bu anlamı kavradığında metin de anlaşılmiş sayılır. Bunlar, içindeki unsurların birbirini desteklediği, karşit fikirlerin yer almadığı, kapalı metinlerdir. Bu klasik metin okurundan kendisini çözmesini bekler. Metin içindeki fikir, ortaya atılan düğüm ve gerilim çözülerek sonlanır ve son söz yazarın attığı imza gibidir. Barthes bu düşünce biçimini Batı'nın tipik bir unsuru olarak görür ve doğal bulmaz.⁶⁶

Barthes'a göre okuyucunun tek anlama boyun eğişini kırmak gereklidir ve bunun da yolu, yazarı öldürmekten, böylece de metni sahipsizleştirmekten geçer. Söylenen söz yazara ait olmaktan çıkmalıdır. Yazar sadece anlatıdaki ustalığıyla öne çıkmalıdır.

Postmodern dönemde yazarın sahibi olduğu söze olan inanç yıkılmıştır. Çünkü tüm sözler önceden söylenmiş ve daha önce yazılmıştır. Edilgen okuyucunun, kendisine verilen sırayla okuduğu metin ve ulaştığı son söz, yerini istediği sırayla okuduğu ve istediği yerde bitirdiği çok başka bir okuma alışkanlığına bırakır. Yeni yazın, okunabilir metinden yazılabilir metne dönüşmüştür ve bir yapılanma, bir etkinlik haline evrilmiştir.⁶⁷

65 Bkz. (55), RANCIERE, 25

66 Roland BARTHES, *Yazarlar ve Yazanlar: Eleştirel Deneme*, Çev. Erol Kayra Ekin, 49-50

67 Roland BARTHES, *S/Z*, Çev. Sündüz Öztürk Kasar, 55-56

Düzanlam ve yananamlar arasındaki sıralamayı da reddeden Barthes, Metinlerarasılık⁶⁸ kavramını oluşturur ve “açık metin”den bahseder. Tüm yapıtlar aslında birbirleriyle ilişkilidir. Okur, tek anlamdan başka anlamlara, başka metinlere ulaşır. Metin okur tarafından yeniden yazılır, yeniden üretilebilir hale gelir. Yazınsallığın yeni ölçütü bu olmalıdır. Metin ve yazar arasındaki ilişki kalkmış yerini metin ve diğer metinler arasındaki ilişkiye bırakmıştır.⁶⁹

Roland Barthes, Müellifin Ölümü ile, sanatçı ve yapıtını birbirlerinden ayırarak, ona yüklenen özerklik statüsünü sorgulamaktadır. Barthes, sanat yapıtının salt anlamına ulaşabilmek için yaratıcısını öldürür ve yeniden üretilebilmesi için onu sahihsizleştirir.⁷⁰

Sanatın müellif sorunsalının açıklanmasına olanak tanıyan ve değişik bir yaklaşım getiren sanatçılardan biri olan Robert Rauschenberg (1925-2008), Willem de Kooning (1904-1997)'in desenini silerek yeni bir okuma biçimine dönüşmesini amaçlar. Varlığın sorgusuna bir gönderme yaparken, yaratan öznenin gerçekliğini de sorguya açmış olur. **(Resim 6)**

68 Metinlerarasılık (Intertextuality): Roland Barthes'ın metinler örgüsü veya metinler ağı anlamına gelen kavramdır.

69 A.g.k., 18-20

70 Roland Barthes, “*The Death of the Author*”, *The Rustle of Language*, Çev. Richard Howard, 53



Resim 6. Robert Rauschenberg, *Silinmiş de Kooning Deseni*, 1953, kağıt üzerine desen lekeleri - etiketli ve çerçeveli, 64.14 x 55.25 x 1.27 cm, MOMA, New York

(Kaynak: www.radiolab.org/story/2-ways-think-about-nothing-one-mo-time_kw/)

Temel anlamı sarsma amacındaki bu silme eylemi bir yıkım değil, post-yapısalcı düşünce içinde açılabilir olan yeniden yapılanmadır. Post-yapısalcı argümanlar, sanat alanında yapılan yeni üretimleri felsefi bir konumda tanımlamaktadır. Derrida'nın da dile getirdiği gibi; “*Hiçbir şey, ne öğeler içinde, ne sistem içinde, hiçbir yerde, hiçbir zaman sadece bulunur (presente) veya sadece bulunmaz (absent) değildir. Baştan başa ayrımlar ve izlerin izlerinden başka hiçbir şey yoktur*”⁷¹

⁷¹ Jacques DERRIDA, *Göstergebilim ve Gramatoloji*, Çev. Tülin Akşin, 50

4.4. Jean Baudrillard: Sanat Komplosu

Postmodern kapitalist düzeni en detaylı biçimde deşifre edebilmiş, çağımızın ünlü Fransız düşünür ve sosyoloğu **Jean Baudrillard (1929-2007)**, günümüz toplumunu ve dünyasını yorumlayabilmek için Simülasyon kuramını geliştirmiş ve sosyolojik çözümlenelerde bulunmuştur. Bu kuram, temeli kapitalizme dayanan ekonomik düzene, kendini yaşatma biçimi üretim yerine tüketim olan refah toplumuna, bir eleştiri niteliğindedir. Bu sistemi kabullenen ve parçası olan bireyleri de eleştirmektedir. Baudrillard'a göre;

“Çelişkili terimlerle, her alanda yer değiştirtebilen bir Simülasyon Çağına girmiş bulunuyoruz. Modada güzel ile çirkinin, politikada sağ ve solun, yararlı ile yararsızın birbirinin yerini aldığı bir oluşum düzeniyle, bir ahlâki, estetik ve pratik değerler uygarlığına ait tüm büyük insani değer ölçütleri bize özgü bir imgeler ve göstergeler sisteminde yok olup gitmişlerdir. Herşey bulanık bir görünüm kazanmıştır...”⁷²

Simülasyon; gerçekten var olmayan bir şeyi, gerçekmiş gibi gösterme durumu anlamına gelir. Simülasyon dünyası bir simülakr, yani görüntüler dünyasıdır. Simülakrlar orijinalleri olmayan ya da orijinalerin kaybedildiği kopyalardır. İlkörneği olmayan kopyalar, ilkörneği olmayanın çoğaltılmasıdır. Baudrillard'a göre, kopyaların kopyalarının oluşturulduğu Simülasyon Çağında, gerçek kaybolmuştur. Gerçeğin yerini kurgu almıştır. Anlamı yitiren Batı, yeni bir dünya, bir simülasyon evreni inşa etmiştir.⁷³

Kitle iletişim araçlarının, modelin gerçeğin yerini almasını sağladığı, toplumun kitleye dönüştüğü ve gerçekliğin yok edildiği bir düzen söz konusudur. İnsanlar, gerçek yerine simülakrların içerisinde yaşamaktadırlar. Yeniden kurgulanan yapay gerçeklik içinde içeriğe de ihtiyaç yoktur. Asıl önemli olan biçim ise, sürekli olarak tekrarlanmakta ve yaşamın her alanında tekrar tekrar üretilmektedir.

Baudrillard içinde bulunduğumuz kapitalist dünyada iletişim teknolojilerinin hızıyla birlikte, sanal gerçeklik aracılığıyla bir hiper-gerçeklik içinde yaşadığımızı belirtmektedir.

⁷² Jean BAUDRILLARD, *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*, Çev. Oğuz Adanır, 14.

⁷³ Jean BAUDRILLARD, *Simülakrlar ve Simülasyon*, Çev. Oğuz Adanır,

Bu hiper-gerçeklikte, göstergeyi göndergesinden, hayali olanı gerçekten ve dolayısıyla doğru olanı yanlıştan ayırmak mümkün değildir.

“Sistem, yarattığı sahte yanılsamalar aracılığıyla bireyi, renkli ambalajlar, markalı giyisiler, teknoloji ve estetiği buluşturan tüm eşyalar ve sanki para harcanmadığı izlenimi veren kredi kartlarıyla kendisine bağlar. Bu sistem, tüketimin öğrenildiği ve alıştırıldığı bolluğun göstergelerine sahip olan toplumsallaşma tarzıdır.”⁷⁴ (Resim 7)



Resim 7. Barbara Kruger, *İsimsiz*, (Alışveriş yapıyorum, o halde varım), 1987,vinil üzerine serigrafî baskı, 281.9 x 287 cm

(Kaynak:www.arthistoryarchive.com/arthistory/feminist/Barbara-Kruger.html)

Barbara Kruger çalışmalarında, sosyal yapıyla ilişkili temsil meselesine yönelttiği ironik sorularla gündeme gelmektedir.⁷⁵

⁷⁴ Jean BAUDRILLARD, *Tüketim Toplumu/La Soci t  de Consommation*, 1970,  ev. Hazal Delice aylı, 128–136.

⁷⁵ Bkz. (49),  AHİNER, 181

Kendisini Postmodernizmden çok, post-yapısalcılığa ya da yapıbozumculuğa yakın gören Baudrillard'a göre birey, modern dönemin bir yaratımı ve geçici kahramanıydı. Fakat hiper-gerçeklikle özerk birey de imkansızlaşmıştır. Benlik ve çevre arasındaki tüm ayırım silinmiş, özne ve nesne, kamusal ile özel gibi karşıtlıklar anlamını kaybetmiştir. Mahrem kalmadığı gibi artık her şey enformasyon ve iletişimdir. Bireyden topluma her şey sistemin ürettiği amaçlı öğelerdir.

Baudrillard, Nietzsche'nin sözünü ettiği Son İnsan'a göndermede bulunur;

“...O halde insan ve insan dışının sınırları giderek siliniyor; üst insanlığa ya da değerlerin dönüşümüne doğru değil, alt-insanlığa, insanlık ötesine, türün kendi simgesel niteliklerinin yok olmasına yöneliyor bu süreç. Nihai olarak Nietzsche'yi haklı çıkaracak; Nietzsche, kendi ellerine teslim edilmiş insan türünün kendini kopyalamaktan ya da yok etmekten başka bir şey yapamayacağını söylüyordu.”

Baudrillard, kitle iletişim araçlarının yaygınlaştığı tüketim toplumunda, tüketimin bir var olma biçimi haline gelerek bireylerin de nesneleşmiş olduklarını ve böylece yaşadıkları yabancılaşma ile, zaten metalaşmış nesnelere tarafından kuşatıldıklarını ve fakat tüketimin onlara mutluluk ve prestij sağlayacağını vaad ettiğini belirtir. Bu toplumlarda alışveriş mekanları, modern kentlerin ruhu ve kalbidir. İnsanları cezbetmek için ışıklı vitrinleri ve müziği kullanırlar. Yeni ürünleri takip eden, reklam ve iletişim araçlarının güdülemesiyle sahip olduğu moda tarzıyla bu toplumların insanı, ikinci bir ten-deri edinir ve ancak böylelikle kimliğini oluşturur.⁷⁶ **(Resim 8)**

76 Bkz. (67), BAUDRILLARD,



Resim 8. Barbara Kruger, *İsimsiz*, (Vücudun bir savaş alanı), 1989,vinil üzerine ipek baskı, fotoğraf, 284.5 x 284.5cm

(Kaynak: www.arthistoryarchive.com/arthistory/feminist/Barbara-Kruger.html)

Baudrillard'a göre;

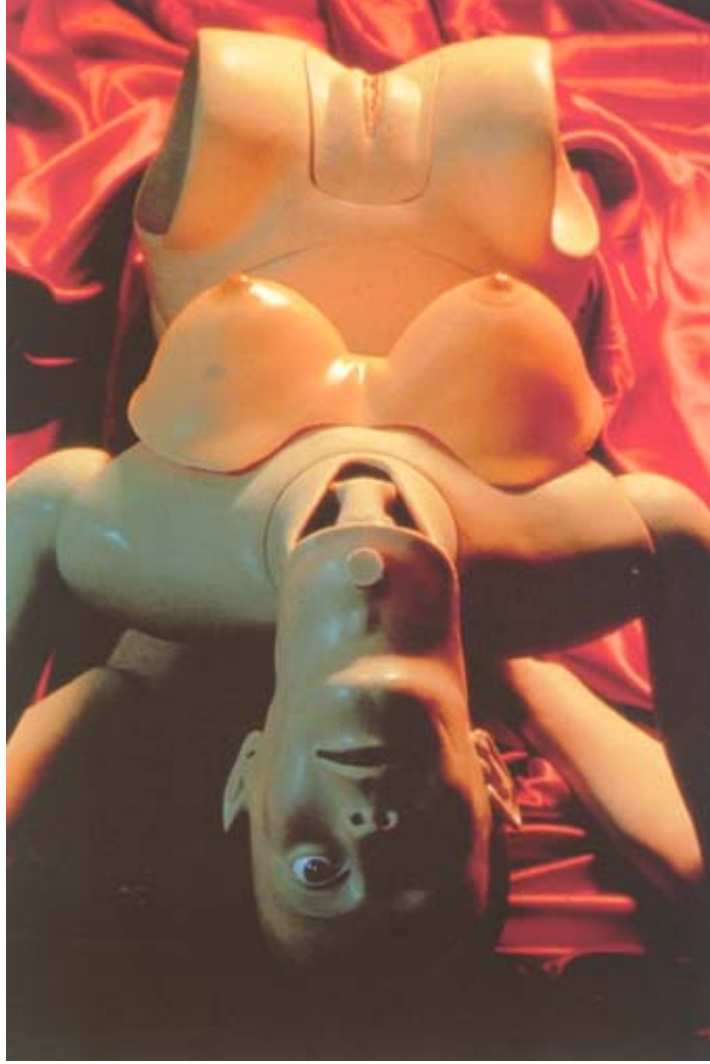
“Tüketim nesnesi/fetiş hale getirilen kadın ve erkek, tüketim toplumunda reklam aracılığıyla kullanılmış, konumlandırılmış, kimyası bozulmuş ve kendi olmaktan çıkarılıp simülatif hale getirilmiştir.”⁷⁷ “Beden reklamlarda kullanılarak cinsellik yeniden keşfedilmeye çalışılmış ve konumlandırılmıştır. Bir soyutlama olan mankenin bedeni arzu nesnesi değil işlevsel nesne, modanın ve estetiğinin birbirine karıştığı göstergeler formudur. Beden emek gücünün sömürülmesinden daha derin şekilde yabancılaşmış bir emek oluşturan kuşatma emeğinin nesnesidir.”⁷⁸

77 A.g.m., 174–175.

78 A.g.m., 167–170

Baudrillard;

“Maddi imkanların, dilin ve değer kavramının değişim içerisinde olduğunu, simülasyon evresinde cinsel dönem değil ancak cinsel simülakrların söz konusu olduğunu, makyajla vücutun kendi olmaktan çıktığını, gösterge mezarlığına dönüştüğünü iddia eder.”⁷⁹ (Resim 9)



Resim 9. Cindy Sherman, *İsimsiz, # 261*, 1992, 173 x 114 cm, kromojen renkli fotoğraf baskı, Saatchi Galeri, Londra

(Kaynak: www.christies.com/lotfinder/photographs/cindy-sherman-untitled-261-4976446-details.aspx)

Cindy Sherman (1984-1999), protez medikal parçalar kullanarak oluşturduğu yapıtlarında, kadın bedeni, iğrenme, seks ve ölüm gibi konuları sorgularken, abartılı yapaylıklarla, simulakrumlar oluşturur.

⁷⁹ Bkz. (65), BAUDRILLARD, 157–193

Baudrillard, cinsel devrimin, cinsel özgürlüğe değil travestiliğin hükümlerine; sanatsal alanda yaşanan devrimin, iyi, kötü, güzel, çirkin gibi estetik düzey kategorilerinin terk edilerek kötünün de kötüsü türünden trans-estetik kopyalara; sibernetik devrimin, makineyle insan arasındaki ayrımı, makine lehine ortadan kaldırmasına ve politik devrimin; eski politik biçimlerin simülasyonu olan trans-politik'in egemenliğine dönüştüğüne dikkat çekerek, hiper-gerçeklik evrenini özetlemiş olur.⁸⁰

Her şey cinsel olduğunda hiçbir şey cinsel değildir. Her şey estetik olduğunda hiçbir şey estetik değildir; aynı şekilde siyasal veya sanatsal değildir. İşte bu, Baudrillard'ın Trans kavramıdır. Gerçekte her şeyin anormal olduğu bu durum, yine herkesin ve her şeyin anormal olduğu bir dünyada yaşandığı için de, yine bu kavram üzerinden normal olarak algılanmaktadır.

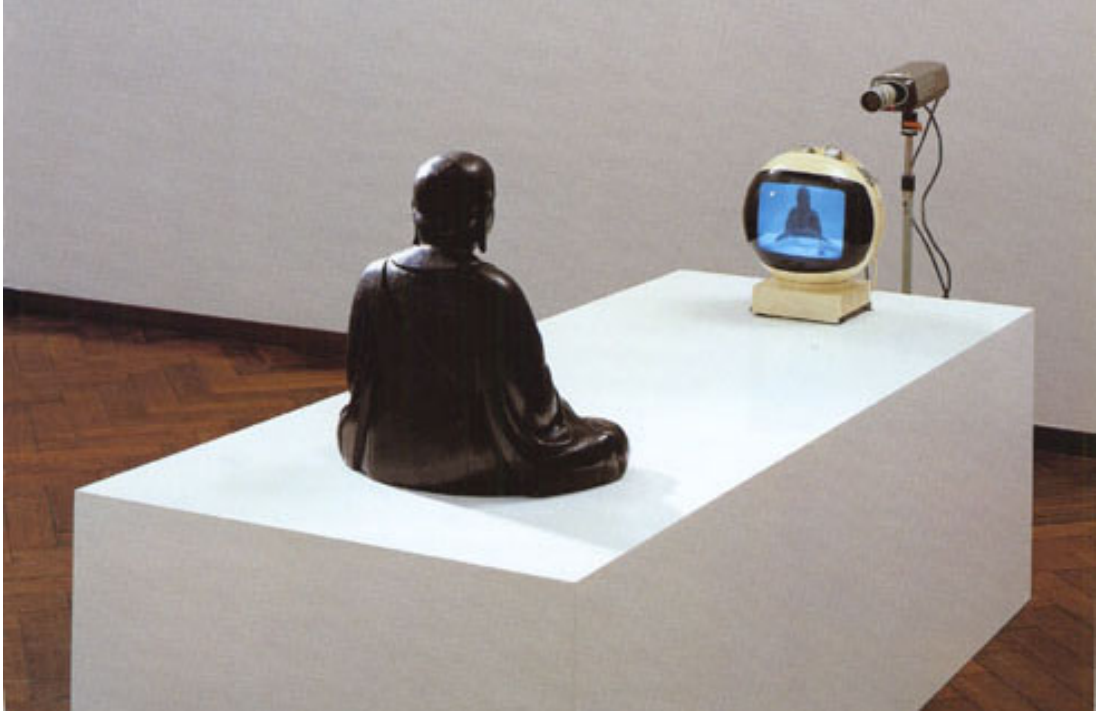
Anlam da, kitle iletişim araçları aracılığı ile haberlerle nötralize edilip ortadan kaldırılır ve bu araçlar böylelikle kitleyi üretir.

“Bizi gerçekten koparan TV ise, kendi hakikatini dayatan, dünyayı imgelerle okutan, gerçekliğin anısı olan, imgeleriyle orada yer almayan bir dünyanın üst dili (meta-language) olmak isteyen bir araçtır. En yetkin nesne olan TV, bireyi, görüntüyle gerçeğin birbirine karıştığı taklit evrenine mahkum etmiştir.”⁸¹

Baudrillard örneğin Körfez Savaşı'nın da canlı yayında verilmesi ve insanların duyarsız bir biçimde bu savaşı TV ekranlarından seyretmiş olması nedeniyle bu savaşı pornografik savaş olarak adlandırır. TV, haber sunmaktan çok kendisi haber olur; çünkü, muhalefeti de kendisi yaparak, anti-tezleri de kendisi oluşturarak toplumu tepkisiz hale getirir. **(Resim 10)**

80 Jean BAUDRILLARD, *İllüzyon, Yitirilen İllüzyon ve Estetik*

81 Bkz. (67), BAUDRILLARD, 155



Resim 10. Nam June Paik, *TV Buda*, 1974, Video Enstelasyon

(Kaynak: www.lorielinks.lorienovak.com/nam-june-paik/)

“Nam June Paik (1932-2006) video sanatını, televizyonla ilişkisi ve seri üretim kültürüyle olan bağlantısıyla ilişkisi üzerinden kurgulayarak, kitle kültürüne yaptığı göndermeler üzerinden kullanır. Paik, farklı kaynaklardan elde ettiği göstergeleri üst üste, yan yana ve ardışık olarak sıralayarak, çeşitli çağrışım kümeleri oluşturur. Bu yüzden de ekranı ikinci elden ses ve imgelerin atıldığı bir çöp sepetine dönüştürmüştür.”⁸²

Günümüzün toplumsal olaylarında ise, internetle birlikte gelen ve hızlanan sanal alemin varlığıyla, herkesin katılabildiği ve ulaşabildiği platformlar belirleyicidir. Herkesin özgürce fikirlerini paylaşabildiği, gelişen olaylarla ilgili eş zamanlı bilgi aktarabildiği bu ortam sayesinde klasik medyanın değeri ve inandırıcılığı azalmaktadır.

“Gerçekten sanala kaçarak hayattan kopan, başka dünyalarda kendi hayatını arayan ve bulan, bilgisayar, TV, cep telefonu gibi elektronik iletişim araçlarının ve teknolojinin bağımlısı olan insan, kendine ve çevresine duyarsız bir hale gelmiştir. Temsili mevcudiyet ilişkisi içindeki insanlar kendi

⁸² Bkz. (49), ŞAHİNER, 45

hayatından kaçarak başkalarının hayatını yaşar.”⁸³ “Üretilen yabancılaşmayı doğuran teknolojik ilerlemeyle meydana gelen yabancılaşmadan daha etkili olan hiper-gerçeklik, insanı gölgesinden bile uzaklaştırıp saydamlığa yaklaştırır.”⁸⁴

Baudrillard şöyle der;

“Modernliğin görkemli ilerleyişi tüm değerlerde hayal ettiğimiz değişime yol açmadı; değerlerin birbirine dolanıp kendi üzerlerine katlanmasına yol açtı ki bunun sonucu bizim için tam bir kafa karışıklığı oldu. Cinsel, politik ya da estetik alanda belirleyici bir ilkeyi kavramamız artık olanaksızdır.”⁸⁵

Nesneler de ihtiyaç boyutlarından çıkmış ve kişilerarası üstünlük sağlama boyutuna geçmişlerdir. Böylece göstergelere dönüşmüş ve onlara yüklenen “prestij ve itibar” nesnelere olmuştur. Tüketim kültürünün bütün nesnelere gibi sanat da artık içi boş bir gösterge haline getirilmiş ve bu kültür altında ezilmeye başlamıştır. Sanat eseri işlevselliğini kaybetmiş ve göstergeler arasına katılmıştır. Varoluşun tüm alanlarına ve hatta gündelik hayata nüfuz etmesiyle sınırlarını kaybeder ve sistemin taşıyıcısı olarak trans-estetik bir hal alır. Her yerde belirir ve her şey sanat olarak görülüp sergilenebilir hale gelir. Sanatsal değer ticari değerle belirlendiğinden sanat kendini hükümsüzleştirmiştir.⁸⁶

Gündelik hayatın içinde estetik değer her yerde olmasıyla, çağdaş sanat başka bir dünya kurmamakta, bu dünyanın bir parçası olmaktadır. Sanat artık eğlence ve gösteri sanayinin bir tüketim nesnesi olmuştur. Sanat eserinde anlatılmak istenenin durumu o kadar fazla sergilenmiştir ki artık üzerine düşünülecek bir şey kalmamış ve gerçeklik böylece yerini yine hiper-gerçekliğe bırakmıştır. Sanat, diğer metalarla aynı kurallara ve anlamlandırma sistemlerine tabi olduğu için, o da modanın kodlarına uymuştur. Değeri piyasa tarafından belirlenir.

Multidisipliner bir kimlik arz eden, bugün artık tek başına bir resim eserinden ya da fotoğraf veya grafik yahut heykel yapısından bahsetmenin mümkün olmadığı gerçeklik ile, sanatta görülmeye alışılmış olan değerler de alt üst olmuştur. Estetik düzen melez bir yapıya dönüşerek kitch bir estetiğe varmıştır. Sistemin sürekliliğine

83 Jean BAUDRILLARD, *Kusursuz Cinayet 1994*, Çev.Necmettin Kamil Sevil, 42,155

84 A.g.k., 86–87

85 Jean BAUDRILLARD, *Kötülüğün Şeffaflığı*, Çev.İşık Ergüden, 17

86 Jean BAUDRILLARD, *Tüketim Toplumu*

hizmet eden kitch sanat yapıtı, sınır tanımayan abartısıyla yine sistem tarafından türetilmiştir. Sanat yeni bir kültür üretme biçimi olarak sistemin hizmetindedir. Kitsch⁸⁷ yapıt, sanatçı tarafından bilinçli bir şekilde seçilmiş olmakla birlikte, içinde yaşadığı dünyayı sorgulayan sanatçının üretimi de olabilir. **(Resim 11)**



Resim 11. Jeff Koons, *Burjuva Büstü – Jeff ve Ilona (Cicciolina)*, 1991, mermer, 113 x 71.1 x 53.3 cm, Whitney Müzesi, New York

(Kaynak: www.wikiart.org/en/jeff-koons/bourgeois-bust-jeff-and-ilona)

⁸⁷ Kitsch: Almanca berbat edilmiş ya da sokaktan çöp toplamak. Başka bir yapıta benzemesi için yapılmış, bu yüzden içi boş, özü olmayan tasarım, nesne, durum, vs.

Jeff Koons (1955) gibi sanatçıların, avangard ile kitsch arasındaki da sınırların parçalanmasıyla ve böylece popüler kültürün yüksek sanat mertebesine oturtulmasıyla birlikte yolları açılmıştır. Koons çalışmalarını, burjuvayı eğitmek amacıyla gerçekleştirdiğini ifade etmektedir. Sanatçıya göre bu grup, gelecekteki yeni aristokrasiyi oluşturacaktır.⁸⁸

“Modernist olguların keyfi bir ilişkilenişiyile ele alındığı bu eğlenceli yaklaşımlar, doktriner bir katılıktan çok yeniçağın oyunsu dürtüleriyle şekillenmektedir. Bu yapıtların barındırdığı ideoloji, belki de Baudrillard'ın trans-politika dediği politik olamama halini yansıtmaktadır. Tıpkı günümüz estetiğinin artık güzel ya da çirkin değil, banal ve kiç vurgulaması gibi...”⁸⁹

Her şeyin estetik olabildiği bir evrende güzel veya çirkin de ortadan kalkar, estetik olan yerini sıradan olana bırakır. Sanat yapıtının nesnesi yerine kullandığı Ready Made (hazır nesne)lerle yaşadığımız dünyanın görsel yapısını değiştirmiş olan sanatçıların başında Marcel Duchamp (1887-1968) gelir. Gündelik yaşamda sıkça karşılaşılan pisuarı, “Çeşme” başlığıyla sanat yapıtı olarak sunmasına, Baudrillard'ın getirdiği açıklama; her şeyin estetikleştirilmesi yani trans-estetik hale gelmesidir. Duchamp'ın nesneyi işlevinden koparıp, hiç değiştirmeden onu galeride sergilenen bir esere dönüştürme eylemi, nesneyi sanat aurasına büründürmüş olur. Gerçeklik estetiğe dönüşmüştür. **(Resim 12)**

88 Bkz. (49), ŞAHİNER, 101-103

89 A.g.k., 110



Resim 12. Marcel Duchamp, *Çeşme*, 1917, orijinali kayıp, replikası 1964, porselen pisuvar, 38.1 x 48.9 x 62.55 cm, SFMOMA, San Francisco

(Kaynak: www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573)

Duchamp sanat yapıtlarında sanatçının varlığını tamamen geriye çekmiş hatta sanatçıyı yok etmiştir. Artık önemli olan bir şey yapmak değil, bir şey düşünmektir. Postmodernizmin plastik sanatlara yansımaları en spekülative biçimde kullanan sanatçının “hazır yapıt”ları ile, Kavramsal Sanat post-estetik bir bakış açısı kazanmış olur. Duchamp’ın bu girişimi kökenlerini Dada’dan alır ve alışılmış sanat düşüncesini, yapı taşlarına ayırarak, yeniden yapılandırma içine sokar. Estetik karşıtı olan ve sanatın sanat olmaktan çıkarılma amacına hizmet eden yeni anlayışıyla Duchamp, sanatı spekülative bir hale getirmeyi başarır.

Sanat yapıtı karşısında duygulanma, seyretme gibi etkileşimler de kaybolmuş, yerini “şaşırtma ve ayartma” almıştır. Simülasyonun kavramlarından biri olan ve içi boş bir önermeden ibaret olan baştan çıkarmanın olduğu içinde yaşadığımız çağ; insanın kendini kurduğu kapana düştüğü ve büyüdüğü bir dünyada hareket ettiği bir zamandır.⁹⁰

90 Jean BAUDRILLARD, *Baştan Çıkarma Üzerine*, Çev. Ayşegül Sönmezay, 88

Marcel Duchamp, yine bir başka çalışmasında, üzerinde Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa tablosunun resmi olan bir kartpostalı, bıyık ve sakal ekleyerek kullanır. Yaratıcı davranış artık kendi ötesinde bir şey göstermemektedir. Ressamın asıl konusunun artık ne çizdiği değil, yalnızca çiziyor olması gibi... Gösterge değerini imzayla belirler ve imzayı atanın tek bir görevi vardır ki o da imzayı atmaktır. **(Resim 13)**



Resim 13. Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919, Leonardo Da Vinci'nin Mona Lisa'sının La Jacond reproduksiyonu üzerine kurşun kalemle müdahale, 19.7 x 12.4 cm, Özel 19.7 x 19.7 x 12.4 cm, Özel 19.7 x Özel Koleksiyon, Paris

(Kaynak: www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/l-h-o-o-q-mona-lisa-with-moustache-1919)

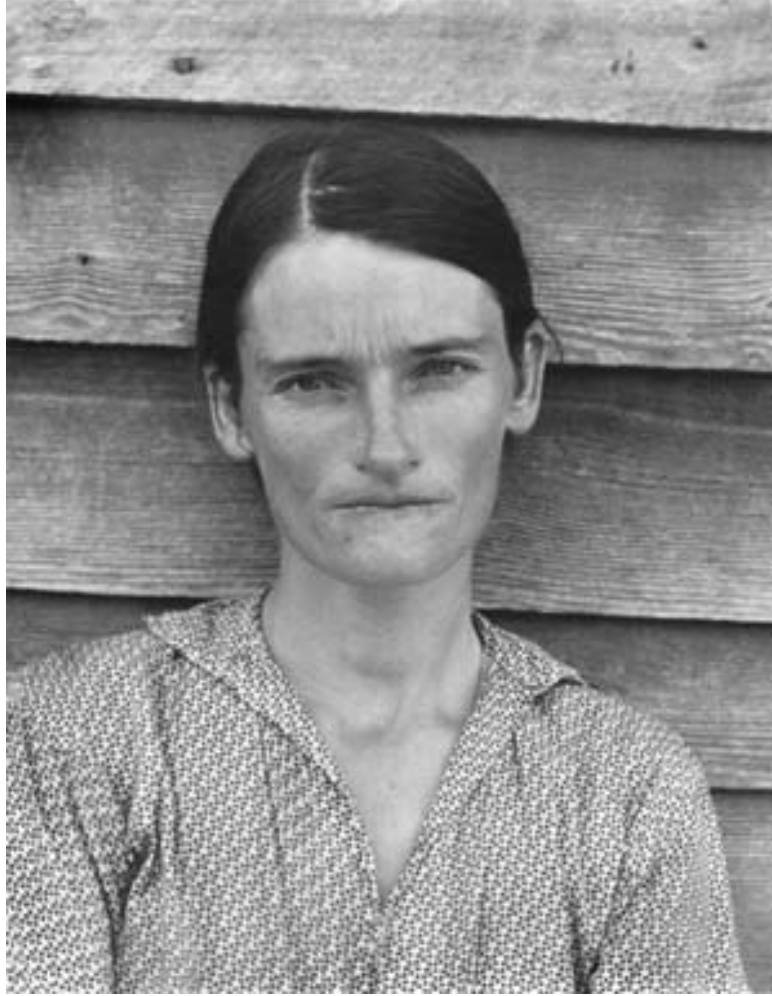
Müellif meselesi üzerinden giderken, bir başka sanatçı Sherrie Levine (1947)'in da, pastiş yöntemini kullanarak yarattığı çoğaltılmış kopyalar; sanat yapıtında kendine mal etme kavramıyla yapıtın değerini düşürmek gibi görünse de, aslında geleneksel biçimci yaklaşımların eksikliğini vurgulamaktadır. “*Sherrie Levine 'in bu yeniden üretimi, başlangıçtaki yeniden üretimi değil, ancak onun yerine geçirilen bir benzeridir.*”⁹¹ Levine, kültürün dayattığı imajların ve bu imaj yoğunluğunun orjinalin pozisyonunu ne denli zayıflattığına dikkat çekmektedir.”⁹² (Resim 14 – 15)



Resim 14. Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919, Leonardo Da Vinci'nin Mona Lisa'sının La Jacond reproduksiyonu üzerine kurşun kalemle müdahale, 19.7 x 12.4 cm, Özel Koleksiyon, Paris

(Kaynak: www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/l-h-o-o-q-mona-lisa-with-moustache-1919)

91 Bkz. (49), ŞAHİNER, 117
92 A.g.k., 119



Görsel 15. Sherrie Levine, *Walker Evans'dan Sonra, #4*, 1981, jelatin gümüş baskı fotoğraf, Metropolitan Müzesi, New York

(Kaynak: www.afterwalkerevans.com/)

Levine, Walker Evans gibi, diğer bazı sanatçıların ünlü fotoğraflarını yeniden fotoğraflayarak, bunları birer orjinal olarak sunmayı denemiştir. Yapıtların orjinal olma niteliği ile oyun oynamakta ve böylece sanatın “orjinallik” geleneğiyle dalga geçmektedir.⁹³

Andy Warhol da, Duchamp'ın hazır-yapım anlayışına farklı bir yön kazandırır ve yine abartılı tekrarlarıyla, ünlü Campbell tenekelerini bir natürmort gibi sunar. Sürekli satın aldığımız sıradan ürünlerin altındaki ideolojik mantığı sorgulamamızı amaçlar. **(Resim 16)**

93 A.g.k., 117



Resim 16. Andy Warhol, *Campbell Çorbaları*, 1962, sentetik polimer boya, 32 adet kanvas, her biri 50.8 x 40.6 cm, MOMA, NewYork

(Kaynak: www.inexhibit.com/marker/ny-andy-warhol-campbells-soup-cans-works-1953-1967-moma/)

Baudrillard'ın altını çizdiği, göstergelerin gerçek anlamını yitirerek simülakra dönüşümü işte budur. İmzası sayesinde markalaşan eserler, tüketim kültürünün bir ürünüdür artık. Düşünür, sanatsal alanda süregiden üretimi, metastaz⁹⁴ bir yığılmaya benzetmektedir. Sanat varlık nedenini yitirmiş, egemen sistem tarafından kurgulanarak melez bir kimliğin içinde eritilip koca bir yığına dönüşmüştür.

Baudrillard'a göre ortada bir "sanat komplosu" vardır. Eleştirmenler ve sanat izleyicileri de bu komplonun parçasıdır. Ne olursa olsun sonunda bir şey anlamayı isteyen izleyici, aslında en kısa yoldan sadece kendi kültürünü tüketmektedir.

"Sanat (...) yok olan tüm biçimler gibi simülasyon içinde kendini yinelemeyi deniyor, ama yakında yerini uçsuz bucaksız yapay bir müzeye ve zincirinden boşanmış reklamcılığa bırakarak tamamen silinip gidecektir."⁹⁵

94 Metastaz: Kanserli hücrenin bölünerek artmasına benzeyen ölümcül bir büyüme.

95 Bkz. (49), BAUDRILLARD, 21

4.4.1. Reklam mı, Sanat mı?

1980'lerde, özellikle ABD ve Britanya'da, devlet desteğinin sanat galerilerinden kesilmesiyle birlikte, büyük şirketlerin ekonomik gücü oldukça önem kazanmıştır. Bunun kültür dünyasındaki etkileri ise oldukça derin olmuştur. Şirket logolarının da sergi afişleri üzerine taşınması ile, kültürün özelleştirilmesi adına önemli bir evreye girilmiş olur.

Küratörler aracılığıyla oluşturulan temalarıyla ve şirket logolarıyla kuşatılmış olan bienaller de sanatın sipariş üzerine gerçekleştiği yeni mekanlardır. Elitizm, sanatçının tekelden küratörlerin eline geçmiştir. Etrafımız, yeni gerçekliği bize kabul ettirmek üzere çalışan tasarımcılar, iletişimciler ve reklamcılarla çevrilmiştir.

Şirket sponsorluklarından en çok faydalanan isimlerden, sanat dünyasının yeni yıldızı Damien Hirst (1965), aykırı sanatın şok edici etkisini sansasyon yapma amacıyla oldukça çok kullanan sanatçılardan birisidir. Damien Hirst'ün aralarında olduğu Britanyalı Genç Sanatçılar, kendini pazarlama, imaj yaratma, kendi kendini markalaştırma konusundaki başarılarıyla, çağdaş sanatta önemli bir yer tutmaktadırlar. **(Resim 17)**



Resim 17. Damien Hirst, *Yaşayan Bir İnsanın Zihninde Ölümün Fiziki İmkansızlığı*, 1991, cam, boyanmış çelik, silikon, monofilament, köpekbalığı ve formaldehit solüsyonu, 21.7 x 54.2 x 18 cm, Tate Modern, Londra

(Kaynak: www.damienhirst.com/the-physical-impossibility-of)

Damien Hirst'ün pleksiglas kabinler içinde muhafaza edilen ölü hayvan ve formaldehit kullanarak yapmış olduğu çalışmaların en meşhuru, 4,3 metrelik köpekbalığıdır. Yapıt, 2004 yılında 8 milyon ABD dolarına satılmıştır. İlk köpekbalığı zamanla çürümüş ve 2006'da yenisiyle değiştirilmiştir.

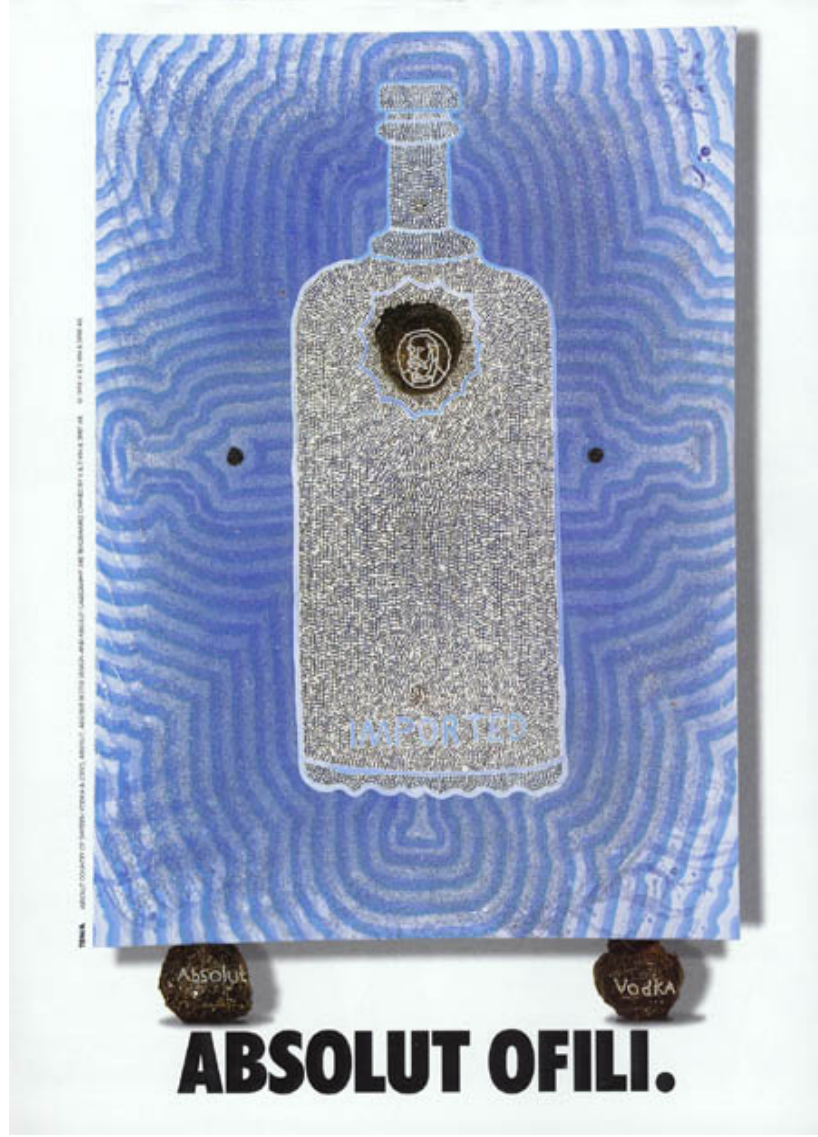
Reklamcı Charles Saatchi (1943), ekonominin çok da hareketli olmadığı ve insanların sanata pek de yatırım yapmadığı bir dönemde, 'Britanyalı Genç Sanatçılar'ını destekleyerek, hem bu sanatçıların dünya çapında tanınmasını sağlamıştır hem de sanat piyasasını yönetmeye ve yönlendirmeye başlamıştır. Özellikle tartışmalı ve sansasyon yaratan eserleri ya da sanatçıları tercih eden Saatchi'nin, bir çağdaş sanat pazarlayıcısı haline gelmesinde, reklamcılık alt yapısının önemi oldukça büyüktür.

Eskiden ayrıcalıklı konumlarını koruyan prestijli müze ve galeriler de artık sermaye sahibi şirketlerin istemlerini yerine getirir hale gelmişlerdir. Dünya çapında bilinen ve reklamcılık adına oldukça önemli ve başarılı bir seri olan ilanlarıyla tanınan Absolut Votka'nın sponsorluğunda, Oxford Modern'in daha önceki çizgisinin tamamen dışında açılan yeni sergisinin ismi "Absolut Vision", alt başlığı ise "Yeni Britanya Resmi"dir. Yapılan grafik düzenlemeyle başlık aynı zamanda "About Vision" olarak da okunabilir durumdadır. Bu halde vizyonun, Absolut'un vizyonu olduğu ima edilmektedir.⁹⁶

Absolut Votka, bir adım daha ileri giderek, o zamana kadar görülmemiş bir girişimle, sanatçı Chris Ofili (1968)'ye yaptırdığı kendi votka şişesinin resmini de sergiye eklemiştir. Sanatçının yağlıboya, yaldız ve fil dışkısı kullanılarak yaptığı bu resim, sergi için özel olarak sipariş edilmiştir. Resmin ismi oldukça akıllıca bir mesaj içeren "Imported" (ithal) dir.⁹⁷**(Resim 18)**

96 Chin-To WU, *Kültürün Özelleştirilmesi*, 252

97 A.g.k., 253



Resim 18. Chris Ofili, *İthal*, 1996

(Kaynak: www.absolutad.com/absolut_lists/ads/pictures/?id=1342&_s=ads)

Absolut Votka, kullandığı şişesinin resmini ilk olarak Andy Warhol'a sipariş etmiş ve sonrasında da sanatsal ilanlarının yaratılmasında, dört yüzden fazla sanatçı çalıştırmıştır. Sanatçıların statüsünden yararlanarak, içkilerini bir tüketim nesnesi olmaktan çıkartıp bir sanat formuna dönüştürmeyi başardıklarını öne sürerler.⁹⁸

“Sanatçıların iş çevreleri ya da bu çevrelerin belirlediği kurumsal aktörlerle doğrudan ya da dolaylı ilişkileri, sistemin sanat ve kültürel alana müdahalesini meşru hale getirirken, sistem kendi aleyhine işleyebilecek her tür çıkışı da absorbe edebilmektedir.”⁹⁹

98 A.g.k., 255

99 Bkz. (57), ŞAHİNER, 143

4.4.2. Her Şey Kitsch, Her Şey Pop

Sanatın kültürel hayata örnek oluşturup toplumu yukarılara çekme işlevi artık bir ütopyadır ve modası geçmiştir. Eski, radikal bir estetiğe olan inanç artık çok gerilerde kalmıştır. Sanat artık kurumsal kültüre iliştilmiştir. Sanatçısı da, kendi çıkar ilişkileri üzerinden, moda ve eğlence endüstrileriyle yakın ilişkiindedir. Medya kültürünün imgelerini kullanırken, kitsch ve popüler kültür, modernizmin aksine yüceltilmiş hatta kavramlaştırılmıştır. Baudrillard'ın söylediği gibi, göstergelerin neyi gösterdiğini tanımlamak artık mümkün değildir. Her şey kitsch, her şey pop iken geçerli olan zevk de zevksizlik olabilir. (Resim 19)



Resim 19. Jeff Koons, *Michael Jackson ve Bubbles*, 1998, porselen, 106.7 x 179.1 x 82.6 cm, SFMOMA, San Francisco

(Kaynak: www.forbes.com/sites/kathryntully/2014/06/25/jeff-koonss-whitney-retrospective-expensive-art-is-important-art/)

Koons mesajını, aynı üslupları tekrar ederek ve aynı abartıları kullanarak vermektedir. Tüketilmeyi bekleyen tüm göstergeler bütün sanata ve görselliğe yayılarak her şeyi kitsch hale getirmiştir.

“Günümüze egemen olan görme rejimini dijital arşivler ya da müzeler temsil eder; imgelerin özgünlüğünü terk ettiği, sonsuzca dönüştürülüp, yeniden üretilip birbirleriyle eklenilen göstergelere indirgendiği arşivler... İşte böyle bir görme rejiminde kitsch/avangard, modernist/pop, high/low ayrımı yapmaya girişmek anakroniktir. Gene denilebilir ki, artık bütün sanat, hangi döneme, hangi stile ait olursa olsun kitsch gibi, pop gibi görünmeye başlar.”¹⁰⁰

Kitsch sermayeleştirilmiştir ve bu yüzden hem satmak hem de yaygınlaşmak zorundadır. Hatta Greenberg'ün öngördüğü gibi zamanla evrensel bir kültür haline gelir. Kitle kültürü, meta estetiği gibi reddedilen birçok kavramı meşrulaştırılır ve yüceltilir. Postmodern piyasa sanatı zamanla müzeleşecek ve popüler kültür de meşrulaşacaktır.

“Greenberg'e göre kitsch, kültürün endüstrileşmesi ve kentleşmesiyle başlamıştır. Yerel kültürlerini terk ederek kentlere göçen köylüler, endüstri ürünü olan kültürü hem üretir hem de tüketirler. Greenberg'ün gözünde kitsch, mekaniktir ve formüllere dayanır. Aldatıcı deneyimler ve sahte duygulardır. Modaya göre değişir ama aslında hep aynı kalır.”¹⁰¹

Tüm bu oluşumun temelinde yatan, postmodernist söylemlerle eklenilen Neo-liberal kültür politikalarıdır. Kültürel Eleştiri ve sonrasında Kültürün Özelleştirilmesiyle değişen bütün dengeler kültür yönetimi, sanat yönetimi, iletişim tasarımı gibi yeni disiplinler oluşturmuştur. Hayatı tüketim ve kültürel ilişkiler üzerine kuran Kültüralizm oluşurken, popüler kültür ve popüler sanat da bu tartışmalar içinde çözünerek yine meşrulaşmış olur.¹⁰²

Kitsch terimi de zamanla ömrünü doldurur ve yerini Baudrillard'ın altını çizdiği şaşkınlık ve ayartma kavramları üzerinden “gösteri” alır. Guy Debord (1931-1994) da, '*Gösteri Toplumu*' isimli kitabında; tüm hayatın bir temsile, bir gösteri birikimine dönüştüğünü yazar. “*Gösteri ise paranın öteki yüzüdür.*”¹⁰³ Debord'a göre, Kapitalist ekonominin ve meta dolaşımının uzantısı olan gösteri, dünyayı tek pazar haline getirecektir ve Amerikan tipi gösteri hakim olacaktır.

“Kurtuluş vaatleri de yine bu gösterinin bir parçasıdır ve sahtedir. Bütün gerçekliğe işleyen gösteri beş temel özelliğe sahiptir; kesintisiz teknolojik

100 Ali ARTUN, *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi, Estetik Modernizmin Tasfiyesi*, 44

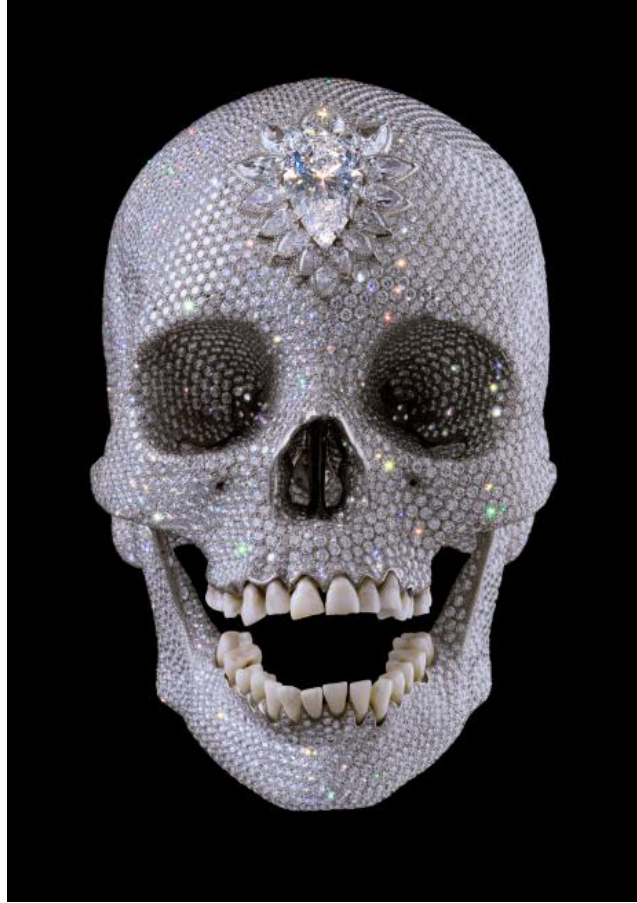
101 Clement GREENBERG, *Art and Culture - Critical Essays*, 9

102 Bkz. (91), ARTUN

103 Guy DEBORD, *Gösteri Toplumu*, Çev. Ayşen Emekçi - Okşan Taşkent, 53

yenilenme, devletle ekonominin birleşmesi, gizlilik, yalan, şimdiki zamanın ebedileştirilmesi. Gösterinin egemenliğinin ilk önceliği, tarihsel bilginin silinmesidir.”¹⁰⁴ “Artık neyin iyi neyin güzel olduğuna piyasa karar vermektedir. Bir sanat eserinin duyularımız üzerinde yarattığı etkiden ötürü duyduğumuz hayret, çarpılma, şaşkınlık, artık daha ziyade onun fiyatıyla ilgilidir.”¹⁰⁵

Zor satan sanatın daha değerli olduğu zamanlar ve koşullar geride kalmıştır. Değeri marka olması ve satmasıyla belirlenir, neyi satarsanız o sanattır. Zenginliğini doğasında sakladığı özerk hali yok olmuş bir lüks olarak çıkar sağlamaktadır. Sanatın spekülatif olması ve müzayedeleşmesi Neo-liberal kültür yapılarıyla birlikte sıradan hale gelmiştir. (Resim 20)



Resim 20. Damien Hirst, *Tanrı Aşkına*, 2007, platin, elmaslar, insan dişi, 17.1 x 12.7 x 19.1 cm, Tate Modern, Londra

(Kaynak: www.dailymail.co.uk/news/article-2521787/Damien-Hirst-works-art-worth-33-000-stolen-3am-London-gallery-raid.html)

104 Guy DEBORD, *Comments on the society of Spectacle*, 9,11,12

105 Bkz. (91), ARTUN, 47

İngiliz Sanatçı Damien Hirst (1965)'ün bu yapıtı, bir kafatasının elmaslarla kaplanmasından oluşur. Eserin değeri 122 milyon ABD dolarıdır.

Sanat eleştirisi de, sanatın bir pazarlama nesnesi olarak kullanıldığı bu ortamda eski işlevini kaybetmiş ve felsefeden kopmuştur. Eski anlamını ve yerini yitirmiştir. Yeni işlevi, sanat eserinin piyasa değerine hizmet eden bir dil olmaktır. Son zamanlarda ortaya çıkan eleştiri metinleri, retorığı gösterişli, karmaşık kelime oyunları ile süslü, bol jargonlu ve çoğu zaman anlaşılabilir nitelikte olmaktan öteye gidememektedir.

4.4.3. Her Şey Tasarım

Bütün çevremiz, yaşadığımız şehir, kıyafetlerimiz, neye benzeyeceğimiz, imajımız, bütün kimliğimiz, hatta bedenimiz, cinselliğimiz ve ruhumuz bile tasarlanırken tüm bu değişim ve dönüşüm sadece görünüme indirgenmiş ve Baudrillard'ın altını çizdiği gibi estetikleşerek, sanat bir meta tasarım halini almıştır.

“The New Yorker'da eleştiri yazıları yayınlanan John Seabrook'un, “The Culture of Marketing, The Marketing of Culture” isimli kitabında öne sürdüğü gibi; eski kültürel ayrımların geçerli olmaktan çıktığı bu “düzeydışılık” hali, sadece entelektüel kültürün gücünü yitirdiği anlamına gelmiyor: Bir horgörü nesnesi olmaktan çıkıp “statü kaynağı” haline gelen ticari kültürün itibar kazandığını da gösteriyor.”¹⁰⁶

Artık doğayı bile tasarlamak ve daha gösterişli hale getirmek mümkündür. Dubai'de inşa edilmiş olan Palmiye biçimindeki adalar buna çok iyi bir örnektir. Ya da çölün ortasında, birçok taklitle kaplı bu şehir tam bir simülakrdır. Denizin otuz metre altındaki Hidropolis Oteli'nin akvaryumunda yüzen denizkızları, karlı dağların yanında bir Jurassic Orman ve içinde kutup ayılarının dolaştığı, çölün ortasındaki dünyanın en büyük kayak pisti de, yine çok iyi tasarlanmış doğa örnekleridir.¹⁰⁷

(Resim 21)

106 Hal FOSTER, *Tasarım ve Suç*, 15

107 A.g.k., 60



Resim 21. *Palmiye Adaları, Dubai*

(Kaynak: www.pilotajhaber.com/tr/havacilik-blog-tatil-nereye-ucalim-dubai/)

Soyumuzun bile tasarlandığı bu ileri teknolojik çağda, Los Angeles'taki tüp bebek merkezi, cinsiyetinden görünüşüne kadar doğacak çocukları tasarlayabilmektedir. Cinsel kimlikler artık kültürel kimlikler olmuştur. Ve ideal liberalizm düşleri arasında, soyların da tasarlanıp piyasalaştırılabileceği vardır. Dijital teknolojiler sinir sistemimize, bilgisayarlar da insan vücuduna eklenilebilecek hale gelmiştir.¹⁰⁸
(Resim 22)



Resim 22. Phillips Design, Lucy McRae, *Bubelle Elbise*, 2007

(Kaynak: www.highlike.org/philips-design-2/)

Phillips Design'ın giyenlerin duygu ve kişiliklerini görselleştiren giyisilerini, tasarımın uç noktalara taşınmış olmasına bir başka örnek olarak gösterebiliriz. Böylece ergonomik tasarımın yerini, duyguların güdülmeye başladığı, duygu güdümlü tasarıma (emotion driven design) bıraktığının ilk işaretleri de alınmaktadır. Yeniden tasarlanan hayat içinde, yeni gerçekliğin tasarlanmasında sözün ve metnin gücü büyüktür ve önemlidir. İletişim tasarımı böylece öne çıkarak halkla ilişkiler ve reklamla bütünleşir. Bunun sonucu olarak medya araçlarıyla bize ulaşan müthiş bir enformasyon saldırısıyla karşı karşıyayızdır. İletişim tasarımcıları, reklam panolarını da kullanarak her şeyi tasarlamaktadırlar. Bedenlerimiz de, Baudrillard'ın söylediği gibi tasarlanmış, giyeceklerimizin markalarıyla bir moda göstergesine dönüşmüştür.



Resim 23. Orlan, *Azize Orlan'ın Yeniden Bedenlenmesi*, 1990, performans

(Kaynak: www.en.unifrance.org/movie/24261/orlan-carnal-art)

Bedenin tekrar tasarlanması üzerine düşünen ve bu konuda en uç performans örneklerini veren sanatçı Orlan (1947), kendi vücudunda operasyonlar gerçekleştirir. Yüzüne yaptırdığı ameliyatlara sanat tarihinin tanınmış yüzlerinin canlı röprodüksiyonlarını gerçekleştirir. **(Resim 23)**

Neo-liberal kültürün özünde yatan, insanların yönetilebilmek üzere tasarlanmalarıdır. Kültüralizmin temeli budur. Üretim sürecinin parçalanarak basit işlemlere ayrıştırılması ve bu işlemleri kısa sürede tekrarlayabilen uzman işçiler de Taylorizmin temelidir. Bu biçim sayesinde üretimini müthiş hızlandıran Ford teknolojileri ile, zamanla toplumun örgütlenmesine de karşılık gelen Fordizm ismi oluşur. Post-endüstriyel dönemle gelişen Post-fordist yapı ise yeryüzünü tek bir işyeri gibi görerek yönetir. ¹⁰⁹

Küresel bir işbölümüne dayalı Postfordizm, merkezleri metropoller olan karmaşık bir mal, para ve bilgi ağı oluşturur. Böylece Postfordizm, piyasanın koşullandırdığı

109 Bkz. (91), ARTUN, 120-121

esnek bir üretim ve tüketim düzenini öngörür. Her koşulda itaat gösterebilme becerisi ve iletişim kurabilmesi beklenen çalışanlar için öncelikli beklenti duygu ve öznelliklerini denetleyebilmeleridir. Performansları sürekli ölçülerek otorite tarafından değerlendirilirler.¹¹⁰

Post-endüstriyel dönemde, sanatçıların giderek eğitimini almaya başladıkları sanat yönetimi, sanattan daha baskın bir konuma gelir. Günümüzün önemli sanatçıları büyük tasarım ve moda şirketleriyle işbirliği yapmaktadırlar. Ünlü Fransız giyim markası Louis Vuitton, aksesuar tasarımlarında Takashi Murakami (1962) gibi sanatçılarla çalışmakta ve böylece kendi tüketim nesnelerini sanata bürüyerek biricik kılmayı amaçlamaktadırlar. **(Resim 24)**



Resim 24. Takashi Murakami, Louis Vuitton, 2003

(Kaynak: www.pixshark.com/takashi-murakami-louis-vuitton-panda.htm)

110 A.g.k., 122-123

Rıfat Şahiner'e göre;

“Murakami'nin işlerini postmodernizmin açmazlarını açığa vuran bir aşırılık olarak nitelemek gerekiyor. Gerek modern, gerekse çağdaş kültür sistemini ve göstergelerini kendine mal ederek bunlar arasındaki ayrımları yok etmeye çalışan Murakami, işlerinde postmodernizmin temeldenci paradokslarıyla yüzleşerek, bunların yapısal anlamlarını tahrip eder ve böylece de geç kapitalist sistemin anlam yarılmalarını ortaya koyar. Sanat ve ticaret arasındaki ayrımların ortadan kaldırıldığı bu süreçte, sanatın aşındırıldığı boşluk ortaya çıkar. Bu boşluk, sanatçının Süperdüzlük (superflat) diye nitelediği yüzeyden başka bir şey değildir ve Greenberg'ün düzlük (flatness) anlayışına cepheden saldıran bir anlayıştır.”¹¹¹ (Görsel 25)



Resim 25. Takashi Murakami, *Versailles Sarayı'nda Murakami Sergisi*, 2010

(Kaynak: www.anotherpretentiousmotherfucker.tumblr.com/post/74246780810/genius-takashi-murakami-in-versailles)

111 Bkz. (57), ŞAHİNER, 149-150

Murakami'nin çalışmalarında alabildiğine kitch üreten alan olarak kullanılan Greenberg'ün düzlük anlayışı; tamamen yassı, hiçbir kabarıklığı dahi barındırmayan bir alan olarak, sadece saf sanatı oluşturmak için kullanılır ve asıl amacı sanatı kitch'den kurtarmaktır.¹¹²

Şahiner, tasarım idealizmini yapıbozuma uğratmaya çalışan diğer bir grup sanatçının da “yararsızlık” veya “hatalı-tasarım” yöntemlerini kullanarak eleştirel yaklaşımlarını ortaya koyduklarını dile getirir. **(Resim 26)**



Resim 26. Andrea Zittel, *A-Z Konfor Birimi II*, 1994

(Kaynak: www.zittel.org/works)

Andrea Zittel, yapıtlarında kapitalist sisteme karşıt olarak, modernizmin tasarım mekanlarına eleştirel nitelikte yaklaşmaktadır. Bu yapıtlar her ihtiyaca cevap verebilecek konutlardır ve tüm tüketici ihtiyaçlarını karşılayan idealist ürünlerdir.

112 A.g.k., 150

Modernist tasarım ilkelerini ironik olarak kullanırken, sanatın eleştirel potansiyelini de yeniden gündeme getirmiş olurlar. Kapitalizmin mantığını keşfetmek üzere, bu düzeni bozacak bir tavır izleler.¹¹³

Ali Artun da tasarım alanındaki işlevsizleştirilen ve böylece sanat statüsü kazandırılan ürünlere dikkat çeker;

“Kimi işlevsel tasarımlar da biçimsel müdahalelerle işe yaramaz hale getirilmektedir; oturulması mümkün olmayan üç bacaklı sandalye, değerli taşların kakılı olduğu uçak kanadı gibi. Damien Hirst'ün formaldehit içinde akvaryumladığı, boynuzları som altından inek de bu kategoriye girer. Bir de Frank Gehry'nin mimarlığın nihayet sanatı alt ettiğini iddia ettiği türden yapıları, tasarımın sanatsallaşmasının örnekleri sayılır.”¹¹⁴ **(Resim 27)**



Resim 27. Frank O. Gehry, *Guggenheim Müzesi*, 1997, İspanya, Bilbao

(Kaynak: www.global.britannica.com/media/full/129267)

113 A.g.k., 154-155

114 Bkz. (91), ARTUN, 74

4.5. Donald Kuspit: Sanatın Sonu

Amerikalı Sanat Eleştirmeni **Donald Kuspit (1935)**, sanatın sonu sürecinin kaynağını, bilinçdışının terkedilmesi olarak saptar. Romantizmle beraber başlamış olan bilinçdışının keşfini sanatın esin kaynağı olarak görür. Bilinçdışının çöküşüyle, hem modern sanatın, hem de sanatın sonunun geldiğini iddia eder. Yüksek sanat/yüksek kültür anlamını yitirmiş ve sanat bir gösteri halini almıştır fikrini savunur.

Kuspit, yüksek sanat düşüncelerini şöyle dile getirir;

“Yüksek sanat, günlük yaşamı anlatamayacak kadar yüksek bir beğeni ve kültürel olarak donanmış olmayı ister. Yüksek sanat sanki kendisinden başka seçeneği yokmuşçasına insanın tüm varlığı üzerinde hak iddia eder ki bu da - insana tekinsiz bir uzaklık ve huzur, günlük yaşamın amansız varlığını inkar etmeden sanki onun üzerindeymiş ve kendini ona karşı savunabilirmiş hissi veren - bir nebze uzaklaşma şansı ve böylece hayatta var olabilmek için gereken zihin sağlığından daha farklı bir zihinsel sağlık kazandırır.”¹¹⁵

Kuspit sanatçı Alan Kaprow'un Postsanat terimini, sanatın sonu anlamına gelen postmodern sanat yerine kullanır. Postsanat kitle sanatıdır. Baudrillard'ın trans-estetik olarak adlandırdığı, her şeyin estetikleşmesi düşüncesini de Kuspit, post-estetik olarak ele alır. Sanatın asıl olması gereken yeri ise, dünya kaygılarından sıyrılarak tinsel bir sıçrama meydana getirecek olan yüksek bir sanatsal bilinci oluşturması olarak belirler.¹¹⁶

Kuspit, sanattaki değer kaybını entropik karakteriyle bağdaştırırken, entropi yasasındaki evrensel düzensizliğe gidişi, sanatsal düzleme taşır ve sanat üretimlerini bunun üzerinden tartışır. Kuspit'e göre sanatın 20. yüzyıl sonlarına doğru iğdiş edilmesi, postsanatın “postestetik entropi” oranını her geçen zaman biraz daha artırmaktadır. “*Postkavramsal sanat, sıradanlık peşinde günlük yaşama yöneldikçe, yaşamla rekabete girerek entropik tuzaklara daha fazla düşmektedir.*”¹¹⁷

115 Donald KUSPIT, *Sanatın Sonu*, Çev. Yasemin Tezgiden, 18

116 A.g.k., 22

117 A.g.k., 77

Kuspit'e göre, estetik deneyimin eksikliği, sanata ilişkin tüm üretimlerin entropik hale gelmesi, sanatın sonu düşüncesini de beraberinde getirmektedir. Kuspit için sanatın kavranıp yorumlanabilmesini sağlayan izleyicinin kültürel altyapısıdır. Bu kültürel donanım hem sanat eserini hem de ona ilişkin bilinci belirler. Oysa sanat artık, eleştirel özgürlüğün gelişmesine katkıda bulunmamakta ve bireyi yerleşik değerlere uyumlu olmaya zorlamaktadır. Sanatçılar arasında spekülasyon ve ajitasyonun da bir yarış haline geldiğini öne sürer. **(Resim 28)**



Resim 28. Marc Quinn, *Kendi*, ayrıntı, 199, kan, paslanmaz çelik, pleksiglas ve soğutucu ekipman, 208 x 63 x 63 cm

(Kaynak: www.saatchigallery.com/aipe/marc_quinn.htm)

'Britanyalı Genç Sanatçılar'ından Marc Quinn (1964), yapıtını hazırlayabilmek için beş aylık bir süreç içinde dört buçuk litre kan vermiştir. Bu miktar insan vücudunda bulunan kan miktarının toplamına eşittir. Başının dışı alçısından yapılmış kalıbına yerleştirilmiş bu kan dondurulmuştur ve katı formunu koruyabilmesi için bir soğutucu kabın içinde yer almaktadır.

Kuspit'e göre post-sanatın trajikomik örneklerinden biri de, Damien Hirst'in bir enstalasyon çalışmasıdır;

“Bu enstalasyon aynı gece onları çöp sandığını söyleyen bir temizlik görevlisi tarafından kaldırılıp çöpe atıldı. Çöpe atılan bu “yapıt”, yarı dolu kahve fincanları, sigara izmaritleriyle dolu kül tablaları, boş bira şişeleri, üzerinde boya bulaşığı olan bir palet, şövale, merdiven, fırçalar, şeker ambalajları ve yere yayılmış gazetelerden oluşuyordu. Bu nesne yığını çöpe atan temizlik görevlisi, onları sanatın değil yaşamın bir parçası olarak görüyordu. Yani bu nesnelere orijinal bir Damien Hirst değil, kimliği belirsiz bir atık malzemeyi temsil ediyordu. Bu durum, gerçek bir eleştirmen olan temizlik görevlisinin tavrı sayesinde, ancak postsanatın anlamsız ve değersiz hatta bir maskaralık olduğunu kanıtlayan bir sanat eylemi olarak görülebilirdi.”¹¹⁸

Kuspit'e göre;

“Genç İngiliz sanatçılarda imgelem asalaklığa - popüler imgelemin yok edici sömürsüne - doğru geriler. Ve Kavramsal Sanatta kavrayış basit kavramları sanki derinmiş gibi gösteren bir dolayım - bir tür entelektüel yozlaşma meselesi haline gelir. Birbirinden ayrılmış ve böylece uzlaşmaz gibi görünen imgelem ve kavrayış dar ve verimsiz hale gelir.”¹¹⁹

Kuspit izleyicinin postmodern sanat eseri karşısındaki iç sıkıntısını ele alır. Ona göre bu sıkıntı, son derece bayağı, iz bırakmayan ve sığ olduğunu öne sürdüğü yapıtların, gerçek sanat eserinin verdiği hazzı hissettiremeyişlerindedir. Yaratıcı edimin özü olan estetiğin reddedilmesini post-estetik kavramıyla açıklarken, estetiğin önemini kaybettiğini dile getiren Kuspit, tinsel değerlere inanan sanatçının yerini sadece pazarın taleplerine cevap veren bir post-sanatçı tipinin aldığını söyler.

Kuspit ayrıca Andy Warhol'un sözlerini de şöyle aktarır;

“Sanattan sonra gelen adım ticaret sanatıdır. Reklam sanatçısı olarak başladım, ticaret sanatçısı olarak bitirmek istiyorum. ‘Sanat’ denen şeyi, ya da ne deniyorsa işte onu, yaptıktan sonra ticaret sanatına girdim. Sanat Tüccarı (Art Businessman) veya Ticaret Sanatçısı (Business Artist) olmak istedim. Hippi döneminde herkes, ticaretle uğraşma fikrini aşağıladı; ‘para kötüdür’, ‘çalışmak kötüdür’ filan demeye başladı. Oysa, para yapmak sanattır, çalışmak sanattır; en müthiş sanat ticarettir.”¹²⁰

118 A.g.k., 88-89

119 Donald KUSPIT, *Öncü Sanatın Çöküşü ve Gelenek ve Güzelliğin Dönüşü*: Kavramsal Babil

Kulesi Olarak Yeni-Onuncu On Yıl, Çev.Ahmet Feyzi Korur, 56

120 Donald KUSPIT, *The End of Art*, 148

Teknolojinin hızla ilerlemesiyle, bilim, sanat ve teknoloji ilişkisi de hızla gelişmektedir. Kuspit'e göre, sanatın son teknolojiyi kullanılarak göz alıcı deneyler oluşturması, bilinç dışına yönelik savaşın en ileri halidir. Günümüzde mühendis, bilgisayar uzmanı ya da video teknikeri olmadan sanat yapmanın imkansızlaştığını ileri sürerek, teknoloji kullanılarak yapılan yapıtları sert bir dille eleştirmektedir. Kuspit, teknolojinin duyguları yok eden özelliğini öne sürer.¹²¹ (Resim 29)



Resim 29. Bruce Nauman, *Gerçek Sanatçı Gizli Anlamları Ortaya Çıkartmak için Dünyaya Yardım Eder*, 1967, neon, 149.86 x 139.7 x 5.08 cm, Philadelphia Müzesi, Pennsylvania

(Kaynak: www.dilekkutzli.com/ArtePovera_t.html)

121 Bkz. (106), KUSPIT, 106

Kuspit hazır sanat yapıtının da aynı anda hem gündelik ürünler hem de birer sanat eseri olarak gösterilmesini sorgularken, estetik edimin zihinsel bir süreç gibi görülmesine yol açıldığını iddia eder. Duchamp'ın estetik anlayışı iptal edip yerine saçma olanı ikame ettirdiğini öne sürerek, sanatta değer kaybına yol açtığını söyleyerek onu sertçe eleştirir. Kuspit şöyle der;

“Duchamp sanat, sanatçı ve sanat yapıtı arasında var olabilecek bütün ‘anlamsal bağıntılara’ saldırıp onları birtakım kavramlarla tersyüz ederek, yaratıcılığın meydana getirdiği varsayılan sanatın 20.yüzyılda hiçbir işe yaramadığını kabul ettirmeye çalışmaktadır.”¹²²(Resim 30)



Resim 30. Marcel Duchamp, *Bisiklet Tekerleği*, 1913, hazır malzeme, boyalı ahşap tabure üzerine metal tekerlek, The Sidney ve Harriet Janis Koleksiyonu

(Kaynak: www.moma.org/collection/object.php?object_id=81631)

122 A.g.k., 38-59

Kuspit için bu “kötü ötesi” örnekler, kapitalist sisteme hizmet eden popülizmi temsil eder. Post-sanatın anlamsız ve değersiz hatta bir maskaralık olduğunu savunan Kuspit, diğer kötü bir örnek olarak Piero Manzoni'nin kendi dışkısını içerdiği var sayılan teneke kutu ambalajlara imzasını atarak, bir sanat yapıtı olarak sunumunu gösterir. İnsan dışkısının bile bir sanat eseri yerine koyulmasına kadar bütün sınırlar ve bütün etik değerler tamamen yıkılmıştır. (Resim 31)



Resim 31. Piero Manzoni, *Sanatçı Dışkısı*, 1961, metal teneke kutular, her biri 4.8 x 6.5 cm

(Kaynak: www.italymagazine.com/news/word-week-strobeep)

Piero Manzoni'nin çalışması, her bir 30 gramlık teneke kutu için, o zamanın altın kuru üzerinden değerlendirilip fiyatlandırılmıştır.

Toplumsal olayların kültürel gelişmelere tepkisel bir patlama olarak yansımaları anti-sanat bilinci ve post-estetik eğilimlerin ortaya çıkmasında son derece önemli bir rol oynamaktadır ve bütün bu eylemler, Kuspit'e göre, onları gerçekleştiren sanatçılarıyla birlikte sanatın sonunu ilan ettiklerinin kanıtlarını bu şekilde göstermektedirler.

Kuspit'e göre; bütün bu olumsuz gelişmelere rağmen, sanatın “ölümüyle” ilan edilen yeni “yaşamı”, tekrar atölye kavramına geri dönülmesiyle başlar. Yaşam (Modernizm), ölüm (Postmodernizm), tekrar yaşam (post-postmodernizm) ilkeleriyle dönüşen süreç içinde, atölyelerin yeniden hatırlanmasıyla, Eski Sanat doğal olarak Yeni Eski Sanat, ve Eski Ustalar da Yeni Eskiler olmuştur. Bu anlamda Yeni Eskilerin yeni atölyelerde yarattığı sanat, eskiye ve yeniye öykünmeden, yeniden değer verilen sanatta, eski ustaların maneviyatını, modern ustaların yeniliğiyle birleştirilmiş olacaktır. Kuspit'e göre, anti-sanat bilinciyle gelen bütün “değersizlikler”, sanatın ölümünü ilan eder gözükse de, Yeni Eskilerle sanat böylece hala ilerleyebilecek boyutlar bulabilecek ve yüksek sanat tekrar canlanacaktır.¹²³

4.6. Arthur Danto: Sanatın Sonundan Sonra

İçeriği, sadece formda temsil etme durumundan özgürleşen sanat yapıtları, kendilerini farklı şekillerde sunmaya başlarlar. Bu, Hegel'in Sanatın Sonu Tezi'nin çağdaş versiyonu sayılan, Amerikalı sanat eleştirmeni ve filozof **Arthur Danto (1924-2013)**'nin önce Sanatın Sonu başlıklı makalesi, daha sonra da '*Sanatın Sonundan Sonra*' isimli kitabında dile getirdiği, sınırsız olanaklara sahip olan yeni sanattır.

Andy Warhol'un eserleri, Danto'ya ilham olmuş en iyi örneklerdir. Danto'ya göre Warhol, Brillo Kutuları çalışmasıyla sanat tarihinin sonunu bildirmektedir. **(Resim 32)**

Danto düşüncelerini şöyle dile getirir;

"Sanatın felsefi kimlik arayışının tarihi, son bulmuştu. Son bulduğuna göre de sanatçılar canlarının istediğini yapmakta özgürdü. Hiçbir şey diğerlerinden daha doğru değil. Tek bir istikamet yok. Aslında hiçbir istikamet yok. İşte 1980'lerde sanatın sonu üzerine yazmaya başladığımda, sanatın sonundan kastım buydu."¹²⁴

123 Bkz. (110), KUSPIT, 53

124 Arthur C. DANTO, *Sanatın Sonundan Sonra; Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*, Çev. Zeynep Demirsu, 159



Resim 32. Andy Warhol, *Brillo Kutuları*, 1962, ahşap üstüne sentetik polimer boya ve mürekkep baskı, 43.3 x 43.2 x 36.5 cm

(Kaynak: www.futilitycloset.com/2014/03/22/slippery-2/)

*“Warhol için önemli olan, ulaşılamazı ironi kullanarak değersiz bir şekilde göstermek iken, kolay elde edilebilen sıradan ürünleri ise, sözde sanatsal bir biçimde sunmaktır. Bunun için de genellikle seri üretim nesnelere tercih eder.”*¹²⁵

Teknolojiden faydalanılarak hızla üretilebilirliğiyle ve böylece neredeyse herkesin sanatçı olabildiği bu ortamda sanat, iyinin ve kötünün ayırd edilmesinin oldukça zorlaştığı bir hale bürünmüştür. Danto'ya göre;

“Sanata serbesti tanıyan kuramlar, en radikal ifadesini salt her şeyin sanat yapıtı olabileceğine inanmakla kalmayıp, daha da radikal bir biçimde, herkesin sanatçı olduğuna da inanan (Bu herhangi birinin sanatçı olabileceği düşüncesinden farklıdır elbette) Joseph Beuys'da bulacaktır. Bu iki tez birbiriyle bağlantılıdır. Sanat, dar bir şekilde, sözgelimi resim ya da heykel çerçevesinde anlaşılırsa, ikinci tez herkesin ressam ya da heykeltıraş olduğudur ki bu da görünürde herkesin müzisyen ya da matematikçi olduğu

125 Bkz. (46), ANTMEN, 166

tezi kadar yanlıştır. Hiç kuşkusuz herkes bir noktaya dek çizim ya da modelleme öğrenebilir ama genellikle resim ve heykelin sanat olarak başladığı noktanın epey gerisinde kalacaktır. Gördüğüm kadarıyla, Beuys'un serbestesinde bu tür haksız derecelendirmeler yok. Bir yapıt sanatsa sanattır, değilse değil.”¹²⁶

Belirli kalıplara sığdırmaya çalıştığımız, devri kapanan bir sanat ve toplum modelinin ardından, Danto'nun “Sanat sonrası çağdaş etkinlikler” olarak tanımladığı yeni sanatın sanatçıların da, birer filozof olmak zorunda olduklarını belirtir. Sanat felsefesinin de yapıtının da yeniden değerlendirilmesi gerektiğini savunur ve bu yeni süreç içinde sonuna dek eleştiri yapılmasını salık verir. Hatta herkes bir eleştirmen gibi olmalı ve sanat yapıtındaki düşüncüyü ortaya çıkartmayı öğrenmelidir. Bu anlamda, sanatçıların bile, yarattıklarını daha iyi anlayabilmek için eleştirmene ihtiyaçları vardır. Danto için Pop Art ile başlayan bu dönem, yapıtlarda kullanılan, var olan objelerin sanatla aralarındaki farkın açıklanamaz hale gelişidir.

Danto düşüncelerine şunları ekler;

“Felsefi özbilinçte yansıtılmadığı takdirde sürdürülemeyecek bir yaşam biçiminin sonu gelip çatmıştı. Sanat yapıtlarının nasıl görünmesi gerektiğine dair üzerinde uzlaşmış bir yol yoksa, şeylerin görünümüyle bağlantılı olan bir şey de sanatın esasının bir parçası olamayacaktır. Dolayısıyla estetik de daha en baştan tanım dışı kalacaktır. Bundan güzelliğin bir önemi kalmadığı gibi bir sonuç çıkmamalı elbette. Yalnızca sanatla arasındaki geleneksel zorunluluk bağını yitirmiştir. Güzellik insan yaşamında her zaman son derece önemli olmuştur ve bundan dolayı sanatçılar da her daim onun peşinde olacaklardır. Fakat sanatçılar, ulaşmaya çalıştıkları sanat gerekli kılıyorsa, tiksintinin ya da daha moda tabirle “zillet” [abjection] ardına da düşebilirler pekâlâ. (...) Modernizmin son evresini tanımlayan saflık ilkesinin gereklilikleri ile bugünün sanatsal pratikleri veya eleştirel hassasiyetleri arasında hiçbir ilişki yoktur artık.”

“Kültür eleştirisi de tıpkı sanat eleştirisi gibi her şeyi sorgulamak durumundadır. Ortaya çıkan yeni sanat, beğenelim veya beğenmelim içinde yaşamak zorunda olduğumuz kültürü mükemmelen somutlaştırıyor.”¹²⁷

126 Bkz. (115), DANTO, 226

127 Arthur C. DANTO, “A Commentary on the End of Art: What You Think is What It is”

SONUÇ

İçinden geçtiğimiz ‘Sonlar Çağı’, tarihselliği, zamansallığı, duyumsallığı ve eylemselliğiyle öncesi ve sonrasındakileri nasıl sorgulayabileceğimiz bir dizi meseleyi gündeme taşıyor. Günümüz sanatının bu sorulara yönelik çok dilli ve çok araçlı yapısı da bu çok bilimiyeleli denkleme farklı açılardan sokulmamızı sağlıyor. Bu tez, bu sonlar çağının gündeme getirdiği önemli tartışma konularını düşünsel anahatlarıyla irdelerken, çağdaş sanat pratiğinde bu tartışmalar içinde ele alınabilecek işlere göz atmayı denedi.

“Sonlar Çağı”nın temelindeki en önemli etken Hegelci, bir amaca doğru ilerlediği, geliştiği ve sonu olduğu varsayılan tarih anlayışının artık sonuna gelmiş olmasıdır. Derrida'nın Tarihin Sonu kavramı, işte bu nedensellikçi ve ilerlemeci tarih anlayışı ile yapısökümünü kullanarak hesaplaşmasıdır. Oysa Fukuyama gibi bazı düşünürler mutlak ve ideal düzene ulaşıldığını dile getirmektedir. Daniel Bell de İdeolojilerin Sonunun geldiğini söylerken, toplumsalın değişimi ve refahın artması ile birlikte artık ideolojilere ihtiyaç kalmadığını öne sürer. Aksine Slavoj Žižek ise bir dizi krizden bahsederken, bizi dünyanın sonunda mı yoksa yeni bir dünyanın başlangıcında mı olduğumuz sorusuyla başbaşa bırakmaktadır.

Michel Foucault'nun İnsanın Ölümü kavramı, bu aşamada oldukça dikkat çekicidir. Kurgulanmış, inşa edilmiş insanın yani “özne”nin sonunun geldiğini, iktidarın oluşturduğu ve böylece yönettiği tüm toplumsal doğruların sorgulanması gerektiğini vurgulamaktadır.

Tüm bu süreçlerin içinde sanat, gelişen teknoloji, yeni toplumsal ve siyasal akımlarla sürekli iletişim ve etkileşim içinde olan bir üretdir. Benjamin'in bahsettiği, teknolojinin yeni olanakları ile oluşan sanat yapıtındaki “aura” kaybı temsiliyetten kopuşun göstergesidir. Ranciere'in de ortaya koyduğu temsiliyet kurallarından kopuş, sanatçıyı özgürleştirirken, eski estetiğin çökmesi ve yeni bir estetik dilin oluşumunun da açığa çıkmasıdır. Sanat ile yaşam arasındaki yeni ilişkiler, sanatın yeni estetik düzenidir.

Roland Barthes'ın Müellifin Sonu bahsinde “açık metin” önem kazanırken, Derrida'nın dil ve göstergeler üzerinden yaptığı çalışmalar da, anlamın sınırlandırılmayacağını altını çizerek, Post-yapısalcı düşünce biçiminin temellerini işaret ederler.

Düşünsel temelli ve Yapısökümü araç olarak kullanan çağdaş sanat, Baudrillard'ın getirdiği Simülasyon kavramı ile, Mimesis kavramının yerini tamamen yitirmesiyle, devşirme, kitsch ve pastiş olgularını yeni biçimleri olarak edinir. Kuspit de Sanatın Sonunu ilan ederken, düşüncenin sanat yapıtına dönüştürülmesini ve yaratılan sonsuz özgürlük anlayışı ile beraber bu aşırılık evrenini eleştirir. Her iki düşünür de kendi “sanatın sonu” anlatılarını oluştururlar. Baudrillard karşı bir çözüm öneremezken, Kuspit de, aslında sadece savını destekleyen nitelikte örnekler üzerinden giderek, çağdaş sanatın her şeye rağmen varlığını ve yeni kültürü açıklayan niteliğini yok saymış olur.

Danto ise Sanatın Sonundan Sonrasına dikkat çekmektedir. Devri kapanan bir sanat ve toplum modelinin ardından, sınırsız olanaklara sahip olan yeni sanatın sanatçıların da birer filozof olma zorunluluklarının altını çizer.

İktidar ve cinsellik olgularının yeniden ele alındığı, kültürlerin birbirlerinden etkilenmeleriyle oluşan kültürötesileşme, yersiz-yurtsuzlaşma, melezleşme gibi sorunların gündeme oturduğu, küreselleşme ile birlikte; ırkçılık, yoksulluk,

kadınların ve azınlıkların hakları, ötekinin kabulü ve farklı cinselliklerin özgürlüğü gibi konuların önem kazandığı, içinde yaşadığımız postmodern dönemde, soru soran ve yanıt arayan çağdaş sanat; kimlik, benlik, toplumsallık, ayrımcılık meselelerinin altını çizmektedir.

Bütün bu varoluş biçimleri ve sanata dair yeni olgular, Modernizmin dayatmacı ve katı kurallara bağlı sisteminden kurtulmuş olarak, hep birlikte ve bir aşırılık hali içinde bulunmaktadır. Bu hal, yeni toplumsal ile birlikte, sanatın beslenme kaynaklarının değişmesi ve kültürün yeni evrildiği haldir. Sanatın kendisinden dünyanın gerçekliğine ulaşılabilir. Tarihe ve temsile bakış tümünden değişmiştir. Derrida'nın söylediği gibi, Tarihin Sonu için vakit çok geçtir. Oluşan bütün bu sonlar ile birlikte, tarihin ve temsilin yeniden okunması mümkün kılınmıştır.

Kaynakça

Kitaplar

Antmen, Ahu, (2008) *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yay. İstanbul

Armaner, Türker, (2014) *Tarih ve Temsil*, Dost Kitabevi Yay. Ankara

Arnhart, Larry, (2005) *Plato'dan Rawls'a Siyasi Düşünce Tarihi*, Adres Yay. Ankara

Artun, Ali, (2012) *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*, Estetik Modernizmin Tasfiyesi, İletişim Yay. İstanbul

Barthes, Roland, (2008) *Göstergeler İmparatorluğu*, Çev. Tahsin Yücel, YKY. Yay. İstanbul

Barthes, Roland, (1990) *Çağdaş Söylenler*, Çev. Tahsin Yücel, Hürriyet Vakfı Yay., İstanbul

- Bataille, Georges, (2000) *Nietzsche Üzerine*, Çev. Mukadder Yakupoğlu, Kabalcı Yay. İstanbul
- Baudrillard, Jean, (2005) *Baştan Çıkarma Üzerine*, Çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yay., İstanbul
- Baudrillard, Jean, (2005) *İmkansız Takas/L'Echange Impossible, 1999*, Çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yay., İstanbul
- Baudrillard, Jean, (1998) *Kötülüğün Şeffaflığı*, Çev. Işık Ergüden. Ayrıntı Yay., İstanbul
- Baudrillard, Jean, (1998) *Kusursuz Cinayet/Le Crime parfait, 1994*, Çev. Necmettin Kamil Sevil, Ayrıntı Yay., İstanbul
- Baudrillard, Jean, (2012) *Sanat Komplosu*, Ed. Ali Artun, Çev. Elçin Gen-Işık Ergüden, İletişim Yay. İstanbul
- Baudrillard, Jean, (2012) *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği*, Çev. Oğuz Adanır, Doğubatu Yay. Ankara
- Baudrillard, Jean, (2002) *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*, Çev. Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yay., İstanbul
- Baudrillard, Jean, (1998) *Simülakrlar ve Simülasyon*, Çev. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yay. İzmir
- Baudrillard, Jean, (1997) *Tüketim Toplumu/La Société de Consommation, 1970*, Çev. Hazal Deliceçaylı, Ayrıntı Yay., İstanbul
- Bekmen, Ahmet, (2008) “19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal İdeolojiler”, Derl. H.Birsen Öz, 2.Baskı, Bilgi Üniversitesi Yay. İstanbul
- Bell, Daniel, (1973) “*The Coming of Post-Industrial Society*”, New York, Basic Books, 1973
- Bell, Daniel, (1962) *The End of Ideology: On the exhaustion of Political Ideas in the Fifties*, New York, Free Press

- Benjamin, Walter, (1992) Pasajlar, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yay., İstanbul
- Bolay, S. Hayri (1984) *Felsefi Doktrinler Sözlüğü*, Ötüken Yay. İstanbul
- Braidotti, Rosi, (2014) *İnsan Sonrası*, Çev. Öznur Karakaş, Kolektif Kitap, İstanbul
- Bürger, Peter, (2014) *Avangard Kuramı*, İletişim Yay. İstanbul
- Cevizci, Ahmet, (2009) *Felsefe Tarihi*, Say Yay. İstanbul
- Danto, Arthur C., (2010) *Sanatın Sonundan Sonra; Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*, Çev. Zeynep Demirsu, Ayrıntı Yay. İstanbul
- De bolla, Peter, (2012) *Sanat ve Estetik*, Ayrıntı Yay. İstanbul
- Debord, Guy, (2014) *Gösteri Toplumu*, Çev. Ayşen Emekçi, Okşan Taşkent, 5. baskı, Ayrıntı Yay., İstanbul
- Derrida, Jacques, (1984) *Göstergebilim ve Gramatoloji*, Çev. Tülin Akşin, Afa Yay. İstanbul
- Derrida, Jacques, (1968) “*La Différence*”, *Théorie d’Ensemble içinde*, Seuil, Paris
- Derrida, Jacques, (2001) *Marx’ın Hayaletleri, Borç Durumu, Yas Çalışması, ve Yeni Enternasyonal*, Çev. Alp Tümertekin, Ayrıntı Yay. İstanbul
- Foucault, Michel, (1992) *Hapishanenin Doğuşu*, Çev. M. Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara
- Foucault, Michel, (1980) *Power-Knowledge: Selected Interviews & Other Writings*, Ed. by Colin Gordon, Tr. by C. Gordon et. al., Pantheon Books, New York
- Foucault, Michel, (1987) *Söylemin Düzeni*, Çev. Turhan Ilgaz, Hil Yay. İstanbul
- Foucault, Michel, (1970) *The Order of Things; An Archaeology of the Human Sciences*, Alan Sheridan-Smith, Random House, New York

- Foster, Hal, (2012) *Tasarım ve Suç*, İletişim Yay. İstanbul
- Fukuyama, Francis, (1999a) *Tarihin Sonu mu?*, Çev. Cemal Aydın, Vadi Yay., Ankara
- Fukuyama, Francis, (1999b) *“Tarihin Sonu ve Son İnsan”*, Çev. Zülfü Dicleli, 2. Baskı, Gün Yay. İstanbul
- Gance, Abel, (1927) *Le temps de l’image est venu: L’art cinematographique II*
- Germaner, Semra, (1996) *1960 Sonrası Sanat*, Kabalcı Yay. İstanbul
- Hançerlioğlu, Orhan, (1976) *Felsefe Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi Yay. İstanbul
- Hegel, G. W. Friedrich, (1995) *Tarihte Akıl*, Çev. Önay Sözer, Kabalcı Yay. İstanbul
- Hegel, G. W. Friedrich, (2004) *Tinin Görüngübilimi*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yay. İstanbul
- Jameson, Fredric, (1990) *Postmodernizm*, Haz. Necmi Zeka, Çev. Deniz Erksan, K1Y1 Yay. İstanbul
- Kuspit, Donald, (2005) *Sanatın Sonu*, Çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yay., 2.baskı, İstanbul
- Kahraman, Hasan Bülent, (2005) *Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri*, Agora Kitaplığı Yay. 2.Baskı, İstanbul
- Liotard, Jean François, (2013) *Postmodern Durum*, Çev. İsmet Birkan, Bilgesu Yay. İstanbul
- Marwick, Arthur, (1970) *The Nature of History*, Londra ve Basingstoke; Macmillan
- Moran, Berna, (1999) *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yay. İstanbul
- Marx, Karl, (1993) *1844 Elyazmaları*, Çev. Kenan Somer, Sol Yay. Ankara

- Nebil, Ahmet, (2002) *Nietzsche Hayatı ve Felsefesi*, Birey Yay. İstanbul
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm, (2006) *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, Say Yay. İstanbul
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm, (2006) *Tragedyanın Doğuşu*, Gün Yay. İstanbul
- Ranciere, Jacques, (2013) *Özgürleşen Seyirci*, Metis Yay. İstanbul
- Ranciere, Jacques, (2014) *Estetiğin Huzursuzluğu, Sanat Rejimi ve Politika*, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, İletişim Yay. İstanbul
- Sim, Stuart, (2000) *Derrida ve Tarihin Sonu*, Çev. Kaan H. Ökten, Everest Yay. İstanbul
- Şahiner, Rıfat, (2015) *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*, Ütopya Yay. Ankara
- Şahiner, Rıfat, (2013) *Sanatta Postmodern Kırılmalar*, Ütopya Yay. Ankara
- Turani, Adnan, (2014) *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi Yay. İstanbul
- Wallerstein, Immanuel, (2000) *Bildiğimiz Dünyanın Sonu*, Yirmi Birinci Yüzyılın Sosyal Bilimi, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yay. İstanbul
- Wu, Chin-To, (2000) *Kültürün Özelleştirilmesi*, İletişim Yay. İstanbul
- Yücel, Tahsin, (2012) *Eleştiri Kuramları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 3.Baskı, İstanbul
- Yücel, Tahsin, (2008) *Yapısalcılık*, Can Sanat Yay., 2.Baskı, İstanbul
- Zizek, Slavoj, (2011) *Ahir Zamanlarda Yaşarken*, Çev. Erkal Ünal, Metis Yay. İstanbul
- Zizek, Slavoj, (2012) *Kıyametin Versiyonları*, Çev. Mehmet Budak, Encore Yay. İstanbul

Makaleler

Artun, Ali, (2013) *Arthur Danto'nun Ölümü, Andy Warhol ve Sanatın Sonu*, Skop Bülten, 4/11

Barthes, Roland, (2002) *S/Z*, Çev. Sündüz Öztürk Kasar, Yapı Kredi Yay. İstanbul

Barthes, Roland, (1989) "*The Death of the Author*", *The Rustle of Language*, Çev. Richard Howard, Berkeley University of California Press

Barthes, Roland, (1995) *Yazarlar ve Yazanlar: Eleştirel Deneme*, Çev. Erol Kayra Ekin Yay.

Baudrillard, Jean, (2002) *İllüzyon, Yitirilen İllüzyon ve Estetik*, Doğu-Batı Düşünce Dergisi, Yıl:6, Sayı:19

Bostrom, Nick, (2006) *Why I Want to be a Posthuman When I Grow Up*, Medical Enhancement and Posthumanity, eds. Bert Gordijn and Ruth Chadwick (Springer, 2008): pp. 107-137

Bravo, Işıl Bayar, (2005) *Tarihin Sonu, İlerleme ve Küreselleşme Üzerine bir İnceleme*, C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 29, No 2, Aralık

Bravo, Işıl Bayar, (2004) *Tarih Anlayışları Bakımından G.W.F. Hegel, F. Nietzsche ve M. Foucault*, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 21 / Sayı: 2

Cam Fatih, Terli Arzu ve Bayraktaroğlu Ali M., (2011) *Baudrillard'ın Sanat Anlayışı Üzerine bir İnceleme*, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, Mayıs

Carrier, David, *Danto and His Critics: After the End of Art and Art History*, Wiley for Wesleyan University, History and Theory, Vol. 37, No. 4

- Cohen, David, (2013) *What's death got to do with it?*, New Scientist, Sayı; 2916, Mayıs
- Çulha, Dilek, (2014) *Post-yapısalcı Argümanlar Ekseninde Müellif ve Sanat Nesnesi*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 16, Sayı 1, Haziran
- Danto, Arthur, (2002) “*A Commentary on the End of Art: What You Think is What It is*”, The Art Newspaper, Mayıs
- Debord, Guy, (1990) *Comments on the Society of Spectacle*, Londra, Verso, 9,11,12
- Delacampagne, Christian and Bell, David F., (2005) *After Derrida*, University of Wisconsin Press, SubStance, Vol. 34, No.1, Issue 106
- Derrida, Jacques, (1969) *The Ends of Man, Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 30, No. 1, September
- Elgün, Tülay, (2002) *Sanatçı Olabilmek*, Türkiye’de Sanat Dergisi, 54
- Foucault, Michel, (1984) ‘*Nietzsche, Genealogy, and History*’, Foucault Reader, Ed.: Paul Rabinow, Middlesex: Penguin
- Fritzsche, Peter, (1992) *The End of History and the Last Man by Francis Fukuyama*, Oxford University Press on behalf of the American Historical Association, The American Historical Review, Vol. 97, No. 3, June
- Greenberg, Clement, (1996) *Art and Culture - Critical Essays*, Boston, Beacon Press
- Gündüz, Mustafa, (2006) *Sosyal Yaşam ve Entropi Yasası: Dünyanın Sonuna mı Yaklaştık?* İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, Cilt 20, Sayı 1, Nisan
- Güneş, Cevriye Demir, (2004) *Jacques Derrida’da Yapıbozum ve İz İlişkisi Üzerine*, Felsefe Dünyası, Sayı 40, Şubat
- Harpham, Geoffrey Galt, (2003) *Doing the Impossible: Slavoj Žižek and the End of Knowledge*, The University of Chicago Press, Critical Inquiry, Vol. 29, No. 3, Spring

- Hazar, Çetin Murat, (2009) *Hegel ve Tarih Felsefesi*, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 28, Bahar
- Hülür, Himmet, (2008) *İktidar/Bilgi Sarmalı: Michel Foucault'da Disiplinsel Doğruluk ve Özne*, Ekev Akademi Dergisi, Yıl: 12, Sayı: 35, Bahar
- Kösemen, İkbâl Begüm, (2012) *Nesne İle Meta Arasındaki Sanat*, Marmara Üniversitesi, İ.İ.B. Dergisi
- Kuspit, Donald, *Çağdaş Sanatın Kaynağı*, Çev. Ahmet Feyzi Korur, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi
- Kuspit, Donald, (2006) *Öncü Sanatın Çöküşü ve Gelenek ve Güzelliğin Dönüşü: Kavramsal Babil Kulesi Olarak Yeni - Onuncu On Yıl*, Çev. Ahmet Feyzi Korur, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi
- Kuspit, Donald, (2000) *Semiyotik Anti-Özne*, Çev. Ahmet Feyzi Korur, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi
- Kuspit, Donald, (2004) *The End of Art*, Cambridge University Press, Cambridge
- Orman, Enver, (2007) *Sonsuzluk Kavramı Bağlamında Hegelci Mutlak İdealizm* Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları Dergisi, Sayı 11, Mart
- Özderin, Süleyman, (2008) *Modern Süreçten Postmodern "Çağdaş" Sanata Geçiş, "Postestetik Entropi" ve Sanatın Sonu*, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Akdeniz Sanat Hakemli Dergisi
- Paetzoldt, Heinz, and Westphal, Sue, (1977) *Walter Benjamin's Theory of the End of Art*, International Journal of Sociology, Vol. 7, No. 1, Walter Benjamin and the Sociology of Art, Spring
- Sarı, Mehmet Ali, (2010) *Tarihin mi Sonu Yoksa İdeolojilerin mi?*, Kaygı, 14
- Şahiner, Rıfat, (2001) *1960 Sonrası Sanatın Göstergesel Karakteri*, Türkiye'de Sanat Dergisi, 50

Smith, Terry, (2010) *The State of Art History: Contemporary Art*, College Art Association, The Art Bulletin, Vol. 92, No. 4, December

Taftalı, Oktay, (2005) *Zamanın Tin'i ve Bilgi Teorisi*, Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları Dergisi, Sayı 7, Mart

Uçan, Hilmi, (2009) *Modernizm/Postmodernizm ve J.Derrida'nın Yapısökümcü Okuma ve Anlamlandırma Önerisi*, Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 4/8 Fall

Walzer, Michael, (1991) *The Politics of Michel Foucault: A Critical Reader*, Ed. By D. Couzens Hoy, Basil Blackwell Ltd, 51-68, Oxford

Yüksel, Mustafa, (2012) *Damien Hirst'ün Sanat Pazarı*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 16

Zizek, Slavoj, (2011) *Söyleşi; Peter Sloterdijk ve Slavoj Zizek*, Çev. Arsen Ceyhan, Le Monde Gazetesi - Nicolas Truong, 28/5

E-makaleler

Artun, Ali, (2013) *Arthur Danto'nun Ölümü, Andy Warhol ve Sanatın Sonu*, Skop Bülten, 4/11, http://www.e-skop.com/skopbulten/arthur-dantonun-olumu-andy-warhol-ve-sanatin-sonu/1621#_edn5

Danto, Arthur, (2002) “*A Commentary on the End of Art: What You Think is What It is*”, The Art Newspaper, Mayıs, “*Sanatın Sonu*”nu İlan Eden Eleştirmen Arthur C. Danto Öldü, Skop Bülten, 31/10/2013 <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-sonunu-ilan-eden-elestirmen-arthur-c-danto-oldu/1616>

Bümin, Tülin, (2008) *Hegel'de Sanatın Ölümü Üzerine bir Deneme*, Filozoflar ve Düşündüren Sözleri, <http://dusundurensozler.blogspot.com/2008/08/hegeide>

Örtlek, Muhammed, (2005) *Temsilin Krizi, Orijinal Sanatın Sonu mu?*, Bilge Adamlar, Sayı: 15-16, <http://bilgeadamlar.net/main.php?p=yazi&id=120>

Zeytinoğlu, Emre, (2014) *Yaşam ve Ölüm Sınırındaki Sanat Olarak, Besir Fuad'ın İntiharı*, Skop Bülten, 29/11, <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-olum-yasam-ve-olum-sinirindeki-sanat-olarak-besir-fuadin-intihari/2220>

Ranciere, Jacques, (2012) "*Postmodern Kopuş Diye Bir Şey Yok*" *Estetik Devrim Üzerine*, Çev. Elçin Gen, Skop Bülten, 6/4,
<http://www.eskop.com/skopbulten/cagdas-estetik-postmodern-kopus-diye-bir-sey-yok-estetik-devrim-uzerine/641>

Zizek, Slavoj, (2009) *Söyleşi; Slavoj Zizek, The Economy in a World of Trouble*, International View Point Online Magazine, by Robert Brenner, 30 April,
<http://www.internationalviewpoint.org/spip.php?article1657>

ÖZGEÇMİŞ

Esen Öztaş 1973 yılında İstanbul'da doğdu. 1996 yılında Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarım bölümünü tamamladı. 1997 yılında Boston, Massachusetts College of Art'ta tasarım programına katılıp, Emerson Communication College'da web tasarım ve multimedya dersleri aldı. Kurumsal Dijital Video çalışmalarının ardından, Atıf Yılmaz ve Çağan Irmak film atölyelerinden dersler aldı. 2000 yılından beri, basılı ve elektronik kurumsal malzemelerin hazırlanması dahilinde, çalışmalarına bağımsız olarak devam etmektedir. Heykel çalışmaları, 2004 yılında heykeltıraş Seçkin Pirim'in atölyesinde başladı ve heykeltıraş Yunus Tonkuş'un atölyesinde devam etti. Bir Sanat Merkezi ve Pi Artworks'de karma heykel sergilerine katıldı. 2015 yılında Işık Üniversitesi, Sanat Kuramı ve Eleştiri bölümünde Yüksek Lisans programını tamamladı.