



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Heykel Anasanat Dalı

BİR BİLGİ NESNESİ OLARAK SANAT PRATİĞİNİN KÜLTÜREL OKUMALARI

Sultan Burcu DEMİR KOYUNCU

Sanatta Yeterlik Sanat alışması Raporu

Ankara, 2018

BİR BİLGİ NESNESİ OLARAK SANAT PRATİĞİNİN KÜLTÜREL OKUMALARI

Sultan Burcu DEMİR KOYUNCU

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

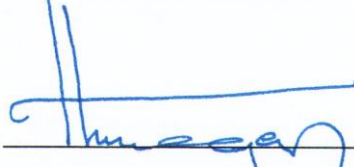
Heykel Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2018

KABUL VE ONAY

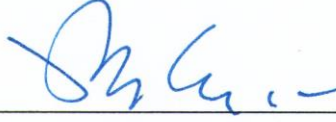
Sultan Burcu Demir Koyuncu tarafından hazırlanan “Bir Bilgi Nesnesi Olarak Sanat Pratiğinin Kültürel Okumaları” başlıklı bu çalışma, 08.06.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.



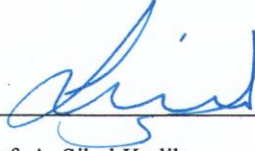
Prof. Tansel Türkdoğan (Başkan)



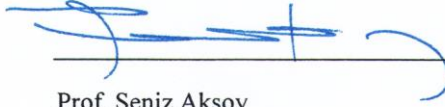
Prof. Refa Emrali (Danışman)



Prof. Turhan Çetin



Prof. A. Sibel Kedik



Prof. Şeniz Aksoy

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Pelin Yıldız

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

08.06.2018



Sultan Burcu DEMİR KOYUNCU

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.

(Bu seçenekle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etmeniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

Tezimin/Raporumuntarihine kadar' erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

Tezimin/Raporumun 08.06.2021 tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.

Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi

23/06/2018


Sultan Burcu DEMİR KOYUNCU

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Tez Danışmanının **Prof. Refa EMRALİ** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



Arş. Gör. Sultan Burcu DEMİR KOYUNCU

Çınar'ıma...

TEŞEKKÜR

Bu çalışmamda, desteğini ve inancını hep arkamda hissettiğim, danışmanım Prof. Refa Emrali'ye; emekleri ve yorumları için jürimde yer alan Prof. A. Sibel Kedik, Prof. Şeniz Aksoy, Prof. Tansel Türkdoğan ve Prof. Turhan Çetin'e; benim için her türlü teknik, aynı zamanda manevi desteği veren Mehmet Gönen ve Nihat Candemir'e; hakkını ne yapsam ödeyemeyeceğim Ümit Doğancı'ya; canım arkadaşlarım Aysel Alver ve Tuba Merdeşeye; zorlu tez sürecimde yanımda olan biricik aşkım Gökhan Koyuncu'ya; varoluşuyla bana güç veren minik Çınar'ıma teşekkür ederim.

ÖZET

DEMİR KOYUNCU, Sultan Burcu. *Bir Bilgi Nesnesi Olarak Sanat Pratiğinin Kültürel Okumaları*, Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu, Ankara, 2018.

“Bir Bilgi Nesnesi Olarak Sanat Pratiğinin Kültürel Okumaları” başlıklı raporda kültür kavramının sanatla olan ilişkileri incelenmiş, insanlık tarihi boyunca kültür ve sanatın nasıl şekillendiği, etkileşimli olarak iki kavramın da, günümüze gelene kadar içeriklerinin nasıl değiştiği araştırılmıştır. Kültürel okumaların, günümüz sanatı için etkin bir alan olduğu bulgulanırken, günümüzde kültürel içeriklerin sanatçılar için yaygın bir strateji olarak kullanıldığı anlaşılmıştır.

Çağı anlamada, geçmişin anlatısı önemli bir okuma alanına işaret etmektedir. Kronolojik verilerle çağların gidişatını göz önünde bulundurarak, ilk bölümde toplumsal gerçekler ve bilgi örgütlenmeleri incelenmiş, sanat pratiklerinin de içinde olduğu bir derleme yapılmıştır. Bu derlemede, kültür kavramından tüm tarihsel süreçlerin analizi olarak yararlanılmıştır. Bu bölüm için kültürel okumaların sanatı anlamada yetkin bir yöntem olarak sunulması ana stratejiyi oluşturmada, kültürün ham halinden yola çıkılarak, kavramın literatüre girmesi ve değişen toplumsal dinamiklerle yirminci yüzyıla kadar geçirdiği evrim incelenmiştir. Kültürün kavramsal içeriklerinin genişlemesinin nedenleri olarak bilgi örgütlenmeleri ve düşünce pratiklerinin gelişimi de incelenerek, sanat alanına yansımaları araştırılmıştır.

İkinci bölüm günümüz sanat pratiklerinin kültürel söylemlerle nasıl şekillendiği ve sanatçıların bu söylemler çerçevesinde ne türden stratejilere yöneldiği araştırılmış, küreselleşme süreci incelenerek kültürün son hali çözümlenmeye çalışılmıştır. Küreselleşmenin kültürel açımları olarak kültüralizm politikaları, sanatın antropolojik teorisi alınmış, bu başlıklarla birlikte günümüz sanat politikaları incelenmiştir. Bu bölümde sanatçıların ana strateji olarak kültürden nasıl beslendikleri ve çalışmalarında kültürel alanı nasıl yorumladıkları örneklerle açıklanırken, bir öneri olarak kültürel alanın nasıl aşılabileceği sanatçı çalışmaları üzerinden açıklanmıştır. Bu bölümde aynı zamanda, kültürel bir yapıda olan “kitap nesnesi” ile çalışan sanatçılarla ilgili inceleme yapılmıştır.

Üçüncü bölümü oluşturan uygulamalar, kültür kavramının görünür kılındığı nesne ve bu nesnelerin deneyimlerinden oluşmaktadır. Tarihsellik taşıyan nesne ve kavramlar, kişisel kültür bağlamında yorumlanarak kültürü oluşturan düşünce pratiklerinin bir eleştirisi yapılmaktadır. Görsel ve yazılı kültürün evrensel öğeleri özelde sorgulanarak, içerikleri üzerinden hem biçimsel hem de felsefi tartışmalara girilmektedir. Kültürel bilginin meşruiyeti, uygulamalarla deneyim alanına çevrilirken, pratikler üstü bir yaklaşımla, hem biçim, hem farklı medyumlar, hem de anlatılar olarak bir fikir üretilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler

Kültür, Kültürel Bilgi, Bilgi Nesnesi, Sanat Pratiği

ABSTRACT

DEMİR KOYUNCU, Sultan Burcu. *Cultural Interpretations of Art Practice as an Object of Knowledge*, Proficiency in Art, Artwork Report, Ankara, 2018.

The report titled “Cultural Interpretations of Art Practice as an Object of Knowledge” investigates the relationship of the notion of culture the art and the elements that have composed culture and art in the course of the human history with focus on the changes in the contents of these two notions in interrelation with each other. The report found that cultural interpretations constitute an active domain in today’s art, and that artists draw, nowadays, upon cultural interpretations as a widely-used strategy.

Narrative of the past refers to a field of interpretation of importance in conceiving the present. Considering the course of overlapping historical eras in terms of chronologic data, the first section examines the social realities and knowledge organisation, which includes a compilation partly including art practices as well. This compilation draws on the notion of culture as an analysis of all of the historical processes. The main strategy of this section is that cultural interpretations constitute an effective method in understanding art, in which the evolution of the notion is examined from the raw culture to the introduction of the notion into the literature and further to the twentieth century in the light of changing social dynamics. This section further investigates the development of knowledge organisation and thought practices as causes of widening of the notional contents of culture, also looking into its reflections on the domain of art.

The second section examines how today’s art practices are formed through cultural rhetoric, attempting to provide an insight into the strategies artists use in the framework of such rhetoric and into the latest profile of art on the basis of an analysis of the globalisation process. The section also investigates the art policies in today’s world on the basis culturalism policies as cultural initiatives triggered by globalisation and anthropological theory of art. This section further discusses, based on examples, how artists are fed from culture as a main strategy and how they interpret the cultural domain in their work and suggests, on the basis of artistic works, how we can go beyond the cultural domain. The section also deals with the artists involved with “the book as an object” as a cultural structure.

The practices examined in the third section are those that are reflected in objects that throw the notion of culture into relief and the experiences of such objects, interpreting the objects and notions with historical background in the context of personal culture and criticising the thought practices which build up culture. The section questions the global elements of culture on the local scale and discusses them in terms of their contents, both in formal and philosophical perspective. While integrating the justification of the cultural knowledge into the domain of experiences through practices, the report attempts to create an idea as a form, different media and narrative in an approach that goes beyond existing practices.

Key Words

Culture, Cultural Information, Object of Knowledge, Art Practice

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	iii
ETİK BEYAN	iv
TEŞEKKÜR	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	viii
İÇİNDEKİLER	x
GÖRSELLER DİZİNİ	xii
GİRİŞ	1
1.BÖLÜM: KÜLTÜR BAĞLAMINDA SANAT TARİHİNİ OKUMAK	3
1.1. Skolastikten Modernizme Bir Kültür Tarihi Okuması	6
1.1.1. Kültürün Tinsel Algısından Önce.....	8
1.1.1.1. Aydınlık Ortaçağ Anlatısı.....	9
1.1.1.2. Büyük Keşifler Çağı.....	15
1.1.2. Kültürün Uygarlıkla Çatışması.....	22
1.1.2.1. Aydınlanma Çağı.....	25
1.1.2.2. Modern Zamanlar.....	33
1.2. Yirminci Yüzyıl Sanat Pratiklerinin Kültürel Söylemlerle İnşası	43
1.2.1. Yüzyılın İlk Yarısı.....	46
1.2.2. Yüzyılın İkinci Yarısı.....	57

2. BÖLÜM: YİRMİ BİRİNCİ YÜZYIL SANAT PRATİKLERİNİ KÜLTÜRLE OKUMAK.....	71
2.1. Küreselleşen Dünyanın Kültürel Anatomisi.....	74
2.2. Sanatta Kültürel Söylemler.....	78
2.2.1. Kültüralizm ve Güncel Sanat.....	80
2.2.2. Sanatın Antropolojik Teorisi.....	91
2.3. Günümüz Sanatında Kültürel Söylemlerin Ötesi.....	97
2.3.1. Kültür Nesnesi Olarak Kitap.....	104
3. BÖLÜM: BİLGİ NESNELERİ (UYGULAMALAR).....	116
SONUÇ	147
KAYNAKÇA.....	148
EK 1. Turnitin Raporu.	156

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Herrad von Landsberg, 12. Yüzyıl, Yedi Özgür Sanat / Hortus Deliciarum.....	12
Görsel 2. Ramon Llull, 1505 ed., Bilim Ağacı / Arbre de Ciència adlı kitaba ait bir imaj.....	17
Görsel 3. D. Diderot ve J. d'Alembert, 1751-1772, Ansiklopedi / The Encyclopedia.....	30
Görsel 4. Oscar Gustav Rejlander, 1857, Hayatın İki Yolu / Two Ways of Life.....	37
Görsel 5. Gustave Courbet, 1855, Sanatçının Atölyesi: Gerçek Bir Alegori / L'Atelier du Peintre, Allégorie Réelle.....	38
Görsel 6. Édouard Manet, 1875, Askerlerin Hakaret Ettiği İsa / Le Christ Aux Outrages.....	39
Görsel 7. Claude Monet, 1872, İzlenim: Gün Doğumu / Impression, Soeil Levant.....	41
Görsel 8. André Derain'nin Stüdyosundan Bir Köşe, 1912-1913, Paris.....	48
Görsel 9. I. Uluslararası Dada Fuarı, 1920, Berlin / The First International Dada Fair.....	52
Görsel 10. Marcel Duchamp, 1915-1923, Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, (Büyük Cam) / The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, (The Large Glass).....	54
Görsel 11. Man Ray, 1924, Adem ve Havva / Adam and Eve.....	55
Görsel 12. Nam June Paik, 1965, Mıknatıs TV / Magnet TV.....	61
Görsel 13. Robert Wiles, 1947, En Güzel İntihar / The Most Beautiful Suicide.....	63
Görsel 14. Andy Warhol, 1962, İntihar / Suicide.....	63
Görsel 15. Joseph Kosuth, 1987, O. & A. / F. D. (to I.K. and G.F.) No.13.....	65
Görsel 16. Joseph Beuys, 1970, Kelt Performansı İskoçya Senfonisi / Performing Celtic Scottish Symphony.....	67
Görsel 17. Dünya Doğuyor / Earth Rise, 1968, Nasa Uydusundan Çekilen Fotoğraf.....	76
Görsel 18. Sarah Baartman / Hottentot Venus, 1815-1974, Paris Musée e l'homme.....	81
Görsel 19. Görsel 19. Renée Green, 1990, Görülen / Seen.....	83

Görsel 20. James Luna, 1087 Kültürel Nesne / Artifact Piece.....	84
Görsel 21. Lee Wen, 2014, Yuvarlak Masa Tenisi / Ping-Pong Go Round.....	86
Görsel 22. Sutee Kunavichayanont, 2013-2014, Tarih Dersi Bölüm 2 / History Class Part 2....	87
Görsel 23. Mella Jaarsma, 2014, Zaman Eskiylene Kadar / Until Time is Old.....	88
Görsel 24. Duto Hardono, 2014, Sync:Indon / Sync:Indon.....	88
Görsel 25. Josephine Turalba, 2013-2014, Skandallar / Scandals.....	89
Görsel 26. Dinh Q. Le, 2000-2001, Hafızanın Dokusu / Texture of Memory.....	90
Görsel 27. Dinh Q. Le, 1996, Merhametin Niteliği / The Quality of Mercy.....	90
Görsel 28. Tawatchai Puntusawasdi, 2014, Vapur Bankları / Ferry Benches.....	90
Görsel 29. Marcel Duchamp, 1914, Durdurma Ağı / Network of Stoppages.....	94
Görsel 30. Hans Haacke, 1971, Manhattan Gayri Menkulleri, 1 Mayıs 1971 İtibarıyla Gerçek Zamanlı Bir Toplumsal Sistem / Shapolsky et al Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System as of May 1.....	95
Görsel 31. Bill Viola, 2001, Belirme / Emergence.....	99
Görsel 32. Marina Abramovic, 2010, Sanatçı Aramızda / The Artist Is Present.....	100
Görsel 33. Joseph Beuys, 1974, Amerika Beni Seviyor Ben de Amerika'yı / I Like America and America Likes Me.....	101
Görsel 34. Sarkis Zabunyan, 2010, Çaylak Sokak.....	103
Görsel 35. Seth Siegelaub, 1968, Xerox Kitabı / Xerox Book.....	105
Görsel 36. Jonathan Callan, 1962-2005, Stuart Callan İçin / For Stuart Callan.....	106
Görsel 37. Jonathan Callan, 2002, Rasyonel Kar / Rational Snow.....	107
Görsel 38. Jonathan Callan, 2002, Şiir / Poem.....	108
Görsel 39. Brian Dettmer, 2008, Raphael / Raphael.....	109
Görsel 40. Brian Dettmer, 2010, Totem / Totem.....	109

Görsel 41. Robert The, 2008, Britannica V.14 / Britannica V.14.....	110
Görsel 42. Robert The, 2008, Duchamp / Duchamp.....	111
Görsel 43. Doug Beube, 2003, Hayat / Life.....	112
Görsel 44. Doug Beube, 2011, Kodeksi Bozmak / Breaking the Codex.....	112
Görsel 45. Doug Beube, 2011, Kodeksi Yeniden Bozmak / Rebreaking the Codex.....	112
Görsel 46. Megane Dunn, 2005.....	113
Görsel 47. Justin Richel, 2005.....	113
Görsel 48. Clegg & Guttman, 1991-2016, Açık Genel Kitaplık Projesi / The Open Library Project.....	114
Görsel 49. Atlar Bölümü'nün Tümünden Görünümü, Chauvet Mağarası, Fransa.....	117
Görsel 50. Sultan Burcu Demir, 2014, Sondan Başa Doğru Kendi Boşluğumun Yeniden Keşfi, Montaigne'in Yüce Kütüphanesi'ne Saygıyla.....	119
Görsel 51. Sultan Burcu Demir, 2014, Sondan Başa Doğru Kendi Boşluğumun Yeniden Keşfi, Montaigne'in Yüce Kütüphanesi'ne Saygıyla (Detay).....	119
Görsel 52. Sultan Burcu Demir, 2014, Sen ve Ben.....	120
Görsel 53. Sultan Burcu Demir, 2015, Sen ve Ben.....	121
Görsel 54. Sultan Burcu Demir. 2018. Sen ve Ben.....	122
Görsel 55. Sultan Burcu Demir, 2015, Ben.....	123
Görsel 56. Sultan Burcu Demir, 2006, Otoportre.....	123
Görsel 57. Sultan Burcu Demir, 2015, Hayaletler.....	124
Görsel 58. Sultan Burcu Demir, 2018, Yeniden Canlandırmalar.....	126
Görsel 59. Sultan Burcu Demir, 2018, Yeniden Canlandırmalar (Detay).....	126
Görsel 60. Sultan Burcu Demir, 2014, İmkânlı Çeviri.....	127
Görsel 61. Sultan Burcu Demir, 2015, Kutsal Metin.....	128

Görsel 62. Sultan Burcu Demir, 2015, Ein İdealler Gatte.....	129
Görsel 63. Sultan Burcu Demir, 2015, Kütük Kitap.....	130
Görsel 64. Sultan Burcu Demir, 2018, Kitabın Anatomisi.....	130
Görsel 65. Sultan Burcu Demir, 2015, Bilginin İfşası.....	131
Görsel 66. Sultan Burcu Demir, 2015, Bilginin İfşası, (Detay).....	131
Görsel 67. Sultan Burcu Demir, 2015, Dünya Küresi.....	132
Görsel 68. Jorge Mendez Blake, 2009-2010, Borges Kütüphanesi ve Borges Kütüphanesi Araştırması / The Borges Library and Research of The Borges Library.....	133
Görsel 69. Sultan Burcu Demir, 2015-2017, Dizin.....	135
Görsel 70. Sultan Burcu Demir, 2014, Kavisli Yollar.....	135
Görsel 71. Sultan Burcu Demir, 2014, Kavisli Yollar, (Detay).....	136
Görsel 72. Sultan Burcu Demir, 2014, Mesnevi.....	137
Görsel 73. Sultan Burcu Demir, 2014, Mesnevi.....	137
Görsel 74. Sultan Burcu Demir, 2015, Kartotek.....	138
Görsel 75. Sultan Burcu Demir, 2015, Kartotek, (Detay).....	138
Görsel 76. Sultan Burcu Demir, 2014, İstif.....	140
Görsel 77. Sultan Burcu Demir, 2014, İstif, (Detay).....	140
Görsel 78. Sultan Burcu Demir, 2016, Segâh Makamı.....	141
Görsel 79. Sultan Burcu Demir, 2016, Segâh Makamı, (Detay).....	142
Görsel 80. Sultan Burcu Demir, 2018, 1981.....	143
Görsel 81. Sultan Burcu Demir, 2018, 1981, (Detay).....	143
Görsel 82. Sultan Burcu Demir, 2018, İnşa.....	144
Görsel 83. Sultan Burcu Demir, 2018, İnşa.....	144
Görsel 84. Sultan Burcu Demir, 2018, İnşa, (Detay).....	145

Görsel 85. Sultan Burcu Demir, 2018, Nazente Canımız.....146

GİRİŞ

İmgeler üreten insanın, sanat üretmesinin kaçınılmaz olması yaygın bir anlayışa işaret etmektedir. İlk insanın imge dünyasını canlandırmak için yaptığı etkinlikler yerini zaman içinde bağlamsal bir etkinlik olan sanat pratiğine bırakmıştır. Sanat bağlamları olan bir etkinliktir ve referanslar olmadan sanatı tanımlamak neredeyse imkânsızdır. Yine de sanat pratiği, tüm bağlamların ötesinde olan bir alana sızabilmekte; evrenin, doğanın ve insan üretimi olan kültürün bilgisinin bir bütün olarak sanat pratiğinin içinde yer aldığı gözlemlenmektedir. Terry Barrett, sanat eserinin farklı yorumlar ürettiğini ve bir sanat eserini yorumlamanın anlamlar üretmek olduğu söylemektedir (2014, s. 7). Üretilen anlamlar sanatın bilgi alanını oluşturmaktadır. Tarihsel olarak daha geriye dönük bir aktarımla, Louis Althusser, “Sanat Üzerine Yazılar”da sanatın bize dar anlamda bilgi vermediğinden söz etmekte, sanatın bilimsel bilgiyle özgül bir ilişki yürüttüğünü belirtmektedir (2004, s. 104); bu ilişki ise gerçekliğin algılanmasını ve duyumsanmasını sağlamaktadır. Tarihsel çözümleme yapma ve zamanı anlamının günümüzdeki yöntemleri göz önünde bulundurulduğunda, sanat üretimi yapmanın ve bu üretimin okumasını gerçekleştirmenin de oldukça katmanlı bir yola işaret ettiği gözlemlenmektedir. Sanatın günümüzde hem çözülmekte, hem de kendini yeniden inşa ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu dönemde “kültür” kavramı da içerikleriyle, sanatta hatırı sayılır bir okuma alanı sağlamaktadır. 20. yüzyılın başında, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin karşısında makine estetiği ve endüstrileşmenin söz konusu olduğu dönemde, Duchamp’ın sanat ortamında ürettiği paradoks, bir kırılma noktası yaratmış, sanatın bağlamının sorgulanması gerçekleşmiştir. 21. yüzyıla girerken ise sanat ve sermaye ilişkisinin belirli stratejiler üzerinden yürütülmesi, Amerika menşeli sanat, kültüralizm, melezlik gibi kavramlar sanat bağlamına girerek önemli anahtar kelimeleri oluşturmaktadır. 1950’lerden günümüze sanatçılar sözü edilen toplumsal ve siyasi değişimle, aynı zamanda önemli felsefi söylemlerle eylemlerini şekillendirmişlerdir. Bu dönemler aynı zamanda Batı düşüncesinin ve uygarlığının sorgulandığı dönemler olmuştur. Tüm bu süreçler içerisinde sanat toplumsal bilgiyi içerisinde barındırmaktadır. Nihayetinde sanat kendi tarihi, terminolojisi ve diliyle kendi bilgi biçimini oluşturmakta, kültürün bilgisi de sanat pratiği içerisinde incelikli bir dille varolmaktadır. Sanatçılar, kültürü ya da kültür nesnelere yönelik arayışlar

gerçekleştirmeseler dahi, sanatçıların üretimlerinin belirli bir zaman dilimlerinde ve coğrafyalarda gerçekleştirmeleri, sanat pratiğinin kültürle ne türden bir bağlantı kurduğunu özetlemeye yetmektedir.

Larry Shiner, “Modern sanat sistemi bir öz ya da yazgı değil, yalnızca bizim ürettiğimiz bir şeydir. Genel olarak anladığımız haliyle sanat, hemen hemen iki yüz yıllık geçmişi olan bir Avrupa icadıdır.” derken çağlar boyunca, bu üretimde sürekliliğin ve ilişkisel durumların da altını çizmektedir (2010, s. 20). Bu çıkarımın üzerine, Richard Leppert, anlam ve toplumsal pratikler arasındaki ilişkiyi vurgulamaya çalışmaktadır: “Her türlü anlam- dolasıyla resimlerin anlamı da buna dâhil- sürekli bir akış halinde olan, ayırık ve çoğunca da çatışan çıkarlar peşindeki insanların müdahalesine maruz kalan toplumsal pratiklerden doğmaktadır.” (2009, s. 18). Bu bakış açılarının sunduğu gibi sanatın bağlamını oluştururken, düşünce pratiklerinin yanında, en genel haliyle yaşamın pratiklerinin de yer alması bir gereklilik haline dönüşmektedir. Tüm bu söylemlerden hareketle, kültür bağlamında bir sanat okuması yapmak, günümüz sanat ortamını anlamak ve zamanın ötesinde yaklaşımlar geliştirmek için gerekli bir çözümlenme yöntemi olarak görünürlük kazanmaktadır.

1. BÖLÜM

KÜLTÜR BAĞLAMINDA SANAT TARİHİNİ OKUMAK

İnsanoğlunun doğaya karşı duruşu ve doğayı anlamlandırmaya çalışması kültürü meydana getirirken; felsefe, bilim, sanat gibi disiplinler de zaman içerisinde kuramsal bir evren oluşturmuştur. Bu evrenin yapısı organikdir ve kendi dinamiklerini oluştururken aynı zamanda evrim geçirmektedir. Bu evrende sanat pratiği önemli bir yer tutmaktadır. Bu durumun nedeni, sanatın organik yapısının hemen her alana nüfuz edebilmesinde, kültürel ve ekonomik sisteme entegre olarak evrim geçirmesinde, yine de kendi değişmezini, gizemli bir olgu olarak kendi içinde saklayabilmesinde bulunabilmektedir. Sanat üretimi, tüm kültür tarihini içeren bir bilgi evrenini kapsamakta, genellikle kuramsal olarak bir tarihten başlayan sanatsal ve aynı zamanda felsefi ve edebi üretimler dizinini kendine referans almaktadır. Bu söylemle sanatın tarihinin, Batı sanatının tarihi olduğu iddiası yaygın bir anlayışa işaret etmektedir. Bu noktada, diğer kültürleri ötekileştiren ve tek kültürlü yaklaşımı gelenekselleştiren koca bir külliyattan söz edilebilmektedir. Günümüzden birkaç on yıl önce bu yaklaşım sorgulanmaya başlamış, yeni sanat tarihi okumalarına olanak sağlanmıştır.

Kültür, insan varoluşunu betimleyen ve insanlık tarihinin görüngüsü olan bir kavramdır. Bu nedenle kültürün tarih boyunca içerdiği değişim insanlığın varoluş dinamiklerine işaret etmektedir. Kır yaşamından kent yaşamına, sanatın ve felsefenin kırılma noktalarına, bilimin gelişimine, tarihi etkileyen önemli olaylar kültürü şekillendirmiş, kelime olarak “kültür” anlamsal değişikliklere uğramıştır. “Kültür” kelimesinin insanlık tarihinde anlamsal değişime maruz kalması, kültürel içeriklerin de farklılaşmasına neden olmuş; kültürün istikrarlı bir şekilde kavramsal alanını genişletmesi ve böylelikle kendine özgü içerikler dizinini oluşturması, kültür araştırmacısı için tanımlanması oldukça zor olan bir olgu ve olaylar dizgesiyle karşı karşıya kalınmasına neden olmuştur. Özetle, kültürün ne olduğunu söylemek ve bu söylemin de ötesinde kültürel alanı tanımlamak için belirli kullanımların, kuramsal içeriklerin ve belli başlı kültürel değişimlerin farkında olunması gerekmektedir. Sosyal bilimlerin yeni bir araştırma alanı olan kültür kuramı ile kültürü incelerken, sanat pratiğinin kültürle paralel bir ilerlemeye

sahip olduğu anlaşılmaktadır. Kültürün çıkmazları ve kazanımları sanatta gözlemlenmekte, kültürün karmaşık işleyişine sanat okumaları kılavuzluk etmektedir. Aynı zamanda alışıldık bir söylemle, sanatçının hangi zaman diliminde, hangi coğrafyada yaşadığı, yani kültürel olgular, sanat yapma eylemini de şekillendirmektedir. Kültür, değişken ve anlaşılması zor olan bir kavramdır. Bu kavramın analiz edilmeye ve kavranılmaya çalışıldığı yöntem, sanatı yorumlama yöntemiyle örtüşmektedir. Özellikle günümüz sanat pratiklerinin anlamını sorgularken kültür, özelleşmiş bilimleriyle çözümlene sağlamakta, iki kavram da birbiri içerisine geçmiş bir yapı sunmaktadır. Aynı zamanda Terry Eagleton'ın aktardığı gibi, sanat yapıtını yorumlamada tek bir doğru yol olduğu anlayışı “kültür kuramı” ile birlikte değişmiştir (2006, s. 98).

Sosyal antropolojinin ana konusu olan kültür, uygarlığa, toplumun kendisine, sosyal süreçlere, insan ve toplum kuramına işaret etmekte olan soyut bir sözcüğü belirtmektedir. Bozkurt Güvenç, “Kültür öğrenilir, tarihidir ve süreklidir, toplumsaldır, ideal ya da idealleştirilmiş kurallar sistemidir, ihtiyaçları karşılayıcı ve doyum sağlayıcıdır, değişir, bütünleştiricidir ve bir soyutlamadır.” diyerek, kültürü ana başlıklar altında anlatmaya çalışmakta (1984, s. 103-107); kültürü fenomenolojik olarak inceleyen Nermi Uygur ise kültürün insan için bir zorunluluk ve “insan olarak insan varlığının en başta gelen varolma koşulu” olduğunu söyleyerek, insanın ve kültürün karşılıklı olarak birbirini ürettiğini ve taşıdığını öne sürmektedir (2003, s. 18). Kültürün bağlamsal ve kategorisel tanımlamaları oldukça fazladır. Kültürün kuramsal içeriklerini oluşturabilmek için kültürün özellikle “gerek bir halkın, dönemin, grubun gerekse genel olarak insanlığın belli bir yaşama biçimini anlatan” sosyal bilimler alanına bakmak gerekmektedir (Williams, 2006, s. 109). Günümüz sosyal bilimler alanı incelemeleri için belirli temalar hâlihazırda şekillenmiştir:

Kültür, maddi, teknolojik ve sosyal yapısal olana karşı olma eğilimindedir. Kültür, ideal olanın, manevi olanın ve maddi olmayanın gerçekliği olarak görülür. Kültürün aynı zamanda pratiklerle ve performanslar ile güçlü ve karmaşık bir ilişkiye sahip olduğu kabul edilir. Kültürün özerkliğine önem verilir. Çabalar değer-tarafsızlığı sürdürmek içindir (Smith ve Riley, 2016, s. 21).

Bu temalar sırasıyla, kültür çalışmalarının, kültürü yaşama biçiminden bağımsız olarak bütün olarak kavrayışını, kültürün değer ve inanışların biçimselleşmiş bir alanı oluşunu,

kültürel kodların etkisinin araştırılmasını, temel ekonomik güçler gibi tek taraflı yaklaşımlarla kültürün açıklanamayacağını ve kültürün güzel sanatlar gibi belirli alanlarla sınırlandırılmayışını ifade etmektedir. Daha geniş anlamda kültür kuramlarına bakıldığında ise kültür incelemelerini kültürün toplum tarafından üretildiğini ve kültürün toplumu ürettiğini öne süren başlıca iki yaklaşımı içeren bir literatürle karşılaşmaktadır (Smith ve Riley, 2016, s. 21).

Smith, “kültürel” bir kuram oluşturabilmenin çok sayıda alanı ve disiplini kapsayan bir literatür yaratmaktan geçtiğini belirtmektedir. Yazara göre bu literatür, kültürün içeriklerinin oluşturulabilmesi için kültürün doğasını açıklayabilecek bir yapıya sahip olmalıdır. Literatür çok geniş olsa da, tartışmalar içerisinde sürekliliği olan üç temel konu saptanmaktadır. İlk olarak kültürün içeriğinden bahsedilebilir. Kültürün içeriğini, ister kuramsal, ister anlatsal, ister ideolojik kavrayışlar olsun, kültürün işleyişini ve kültürün nasıl yorumlanması gerektiğini kendi alanlarından yorumlayan söylemler oluşturur. İkinci konu olarak toplumsal anlamlar söz konusudur. Burada kültürün, toplumsal yaşamı nasıl etkilediği ile ilgilenilmekte ve çözümlenen olgular üzerinden çeşitli mekanizmalar önerilmektedir. Son olarak kültür ve birey arasındaki ilişkiyi anlatan incelemelerden söz edilebilmektedir. Örneğin benliğin ve kimliğin kültürel kuruluşu, kültürün insan eylemini nasıl biçimlendirdiği bu genelleme içerisinde tartışılabilir (Smith ve Riley, 2016, s. 23-24).

Kültüre dair en eski ve en temel tartışmaya yüz çevrildiğinde ise, doğadan kopan kelimenin gittikçe tinsel alana yayılmasıyla, başka bir deyişle insanın kendi doğasını yaratması olgusuyla karşı karşıya kalınmaktadır. Kültürün bu bağlamsal bağımsızlaşması doğa ile tinsel arasında ilişkiye de işaret etmekte; kültürle, benlik ve çevre arasındaki farklılık da aydınlatılmaya çalışılmaktadır (Eagleton, 2011, s. 14). Eagleton, kültür kelimesinin tarihinin önemine vurgu yaparak, kültürün bazı temel felsefi meselelerin de çözümlenmesinde elzem olduğunu vurgulamakta, tüm kuramsal yaklaşımlarla kültürün bir yapıçözüm olduğunun farkına varılması gerektiğini iddia etmektedir:

Bu kavramda özgürlük ve determinizme, eylemlilik ve dayanıklılığa, değişim ve kimliğe, verilen ve yaratılana ilişkin pek çok soru muğlak bir biçimde odak noktası haline gelir. Kültür, aktif doğal gelişme eğilimi anlamına geldiğine göre yapay ve doğala, dünyaya yaptıklarımız ve dünyanın bize yaptıkları arasındaki diyalektiğe

de işaret eder. Epistemolojik açıdan “gerçekçi” bir düşüncedir; zira bizim ötemizde bir doğa ya da saf bir madde olduğunu gösterir. Bunun yanında, “inşa edici” bir boyutu da vardır; çünkü bu saf madde insan deneyimine göre anlamlı bir şekle sokulmalıdır. Öyleyse asıl mesele, kültür-doğa karşıtlığının yapıçözümüne uğratılmasından çok “kültür” teriminin zaten böyle bir yapıçözüm olduğunun fark edilmesidir. Daha diyalektik bir bakış açısıyla söylersek, doğayı dönüştürmek için kullandığımız kültürel araçların kendileri aslında doğadan türetilmişlerdir (Eagleton, 2011, s. 11).

Bu noktada tarih anlatısında kültürün izlerini aramak, bu izlerle birlikte bir sanat tarihi okuması yapmak günümüzün kültür anlayışını algılamamızı sağlayacak bir çalışma yöntemine işaret etmektedir.

1.1.SKOLASTİKTEEN MODERNİZME BİR KÜLTÜR TARİHİ OKUMASI

Chris Harman, tarihin “bizim nasıl olduğumuzun öyküsü” olduğunu, tarihi anlamının da “içinde yaşadığımız dünyayı değiştirebilmenin anahtarı” olarak görülmesi gerektiğini söylemektedir (2016, s. 10). Anthony Giddens, tarihin anlaşılmasının bir toplumun izlediği bütüncül hareket ya da gelişim çizgisi hakkında fikir sahibi olunmasına olanak sağladığını, tarihsel çalışmalarla belirli bir dönem için bir düşüncenin gelişmesinin sağlanabildiğini, bu gelişme üzerine de daha etkin çalışmaların eklenilebildiğini söylemektedir (2012, s. 79). Yeni tarih yazımında süreklilik fikri benimsenmekte, uygarlıkların gelişimi birbirinden bağımsız olmayan bir yapı sunmaktadır: “Eski Yunanistan’da başlayan, Hıristiyan anlayışı içinde sürdürülen, Rönesans’ta ve Aydınlanmada varlığını koruyan o kendi üstüne kapalı gelişim fikri, kuyruğunu ısırarak yılan imgesi, başladığı yerde biten devrim anlayışı” on dokuzuncu yüzyıl ile son bulmuştur (Timuçin, 2008, s. 70). Yeni tarih yazımı anlayışında da yolunda gitmeyen durumlar söz konusu olmakta, tarih yazımı Batı için irdelenmesi gereken bir yönetime işaret etmektedir. Marx, tarihin bir amacı olduğunu ve değiştirilebileceğini iddia ederken, Nietzsche temsil olarak tarihi reddedip, tarihi “edebiyat, şiir ve mit olarak” yeniden yaratmak istemektedir (Canpolat, 2005, s. 115). Heidegger’de “geleneksel temsil edici anlamda tarih yazımı baskıcı bir şey olarak betimlenir ve düşünür bugünün sahipsiz olduğunu” öne sürer (Canpolat, 2005, s. 115). Foucault, kesintililiği tarih

yazımında bir bozukluk olarak görmemekte, tarih yazımının tümünden lekeli olduğunu söylemektedir (Canpolat, 2005, s. 79). Tarih yazımıyla ilişkili her irdelemede, bilginin işlenmesi ve aktarılması süreçlerinin doğrudan etkisi olduğu anlaşılmaktadır. Günümüz tarih yazımı bağlamında Ortaçağ düşüncesi ise şöyle aktarılmaktadır:

Nasıl ki karanlık Ortaçağ nitelemesi modernite içinde gelişen özgün bir felsefi-siyasal duruşu işaretliyorsa, aydınlık Ortaçağ metaforu da kültürel moderniteye tepki duyan farklı cereyanların modernite karşısındaki çeşitli siyasal-felsefi konumlarını gerekçelendirmektedir. Modernite öncesini kutsayan tepkici cereyanlar için Ortaçağ, modernitenin boğucu kapsayıcılığının henüz tecrübe edilmediği yitlik bir cennettir; modernitenin sona erdiğine ve/veya aşıldığına dair aşırı iyimser bir inanç besleyen postmodern cereyanlar içinse Ortaçağ, modernlik mitinin çözülmesini sağlayacak bir karşı-anlatı nesnesidir. Modernitenin ilerlemeci tarih anlatısının eleştirisinden kuvvet alan bir tarih anlatısının merkezine yerleştirilebilecek bir tema olarak aydınlık Ortaçağ metaforu, geçmişte hiç yaşanmamış ancak bugün hayal edilen yitlik cennetlerin canlandırılmasını arzulayan tepkici cereyanlarla kolaylıkla eklemlenecek bir içeriğe sahiptir (İrem, 2005, s. 137-138).

Özellikle kültür tarihinin erken yazımında, Ortaçağ'dan 19. yüzyıla değin bilginin inşası önemli bir yer kaplamaktadır. Bilginin aktarımını ve yorumlanmasını sağlayan yapıların ve oluşumların giderek kurumsallaşarak meşrulaşmaları, "Avrupa Fikri"nin de temellerini oluşturmuştur. Sanatın, söz edilen dönem içerisinde meşrulaşmanın bir tasarısı olarak, bir üst bilgi formu olma niteliğini Batı düşünce pratiklerinin seyrinde edindiğini söylenebilmektedir. "Tarihten beslenen ve tarihin içinde yıkıcı bir biçimde iş gören bir dizi potansiyel" olan kültür kavramının seyri, bir başka deyişle kavramın toplumsal değişimi ile sanatsal pratiklerde meydana gelen değişimler bu bölümün konusunu oluşturmaktadır (Eagleton, 2011, s. 33). Bu noktada tarih yazımının günümüz versiyonunun, modernizmin tüm yazımlarını gözden geçirip, farklı ilişkiler bünyesinde yeniden yorumlayarak, geçmişin kültürel alanlarını yeniden inşa etme işine girişmiş olması, vurgulanması gereken kuramsal bir alana işaret etmektedir.

1.1.1.Kültürün Tinsel Algısından Önce...

“Kültür”ün her tanımı insan üretimiyle ilişkilirken, etimolojik açıdan kültür kelimesi doğadan türetilmiş bir kavramdır. Kültür sözcüğü “cultura”dan gelmektedir. “Latince’de *Colere*, sürmek, ekip-biçmek; *Cultura* ise Türkçe’deki ‘ekin’ karşılığında” kullanılmaktaydı (Güvenç, 1984, s. 96). Terry Eagleton da, insan faaliyetlerinin en inceliklisine işaret eden kültür kelimesinin kökeninin “emek ve tarımdan (agriculture), gelişim (cultivation) ve ürün”den geldiğini söylemektedir (Eagleton, 2011, s. 9). Kültür kavramı başlangıçta materyalist bir süreci, bir başka deyişle toprağı ve tarımsal üretimi, hayvanların bakımını betimleyen bir süreci anlatırken, 17. yüzyılda paradoksal bir değişime uğrayarak tinsel meseleleri içermeye başlamıştır. Raymond Williams, culture (kültür) kelimesinin İngilizce’nin en karmaşık kelimelerinden biri olduğunu söylemekte; bunun nedenini, kelimenin, Avrupa dillerinin tarihsel gelişiminde ve farklı entelektüel disiplinlerde bağdaşmayan önemli kavramlar için kullanılmasında görmektedir (2006, s. 105). Sözcüğün kökenini Williams şöyle aktarmaktadır:

Yakıncık Latince cultura’dır, o da kök sözcük colere’den gelir. Colere bir dizi anlam taşırdı: ikamet etmek, yetiştirmek, korumak, ibadetle onurlandırmak. Bu anlamların bir kısmı sonunda ayrıştı, gerçi hâlâ türemiş adlarda zaman zaman çakışıyorlar. Böylece “ikamet” anlamı colonus aracılığıyla colony’ye (sömürge) dönüştü. “İbadetle onurlandırmak”, cultus üzerinden cult’a (inanç, tapınma) dönüştü. ... Cultura’nın Fransızca biçimleri, o günden bu yana kendi özel anlamını geliştiren eski Fransızca Couture ve 15. yüzyılın başlarında İngilizce’ye geçen culture idi. Temel anlamı çiftçilik, doğal büyümenin gözetilmesi idi (Williams, 2006, s. 105).

Ortaçağ ve Rönesans dönemleri için kültür kelimesinin içeriğı, tarımsal ve hayvansal üretimle sınırlı kalmış, toplumsal ve sanatsal pratiklerin gelişmesiyle kültür gittikçe daha özelleşen bir alanı tanımlamak için kullanılmıştır. Tarihsel akışta belirtilen dönemler içerisinde gerçekleşen önemli olaylar kültürün kavramsal içeriklerinin yavaş yavaş belirmesini sağlamıştır. Özellikle Rönesans döneminin kültür kelimesiyle özel bir bağı bulunmaktadır. Bilindiğı üzere Ortaçağ sonu ve Rönesans başlarında yeni ticaret yolları keşfetme adına uzun deniz yolculukları gerçekleştirilmiş; bu uzun deniz yolculuklarıyla keşfedilen yeni topraklarda ilk sömürgecilik anlayışı kendini göstermiştir. Geç Ortaçağ ve erken Rönesans dönemlerinde, kültür kelimesinin günümüzde kullanılan kavramsal içeriğe kavuşmasında, altının çizilebileceğı başlıklar

hali hazırda çıkmıştır: Sömürge, inanç, çiftçilik. Bu kelimeler aynı kökten türeyen kelimeler olarak kültür sözcüğüyle doğrudan ilişkilidir.

1.1.1.1.Aydınlık Ortaçağ Anlatısı

Bin yılı aşkın bir süreci kapsayan Ortaçağ, değişen düşünce biçimlerini ve kültürel göstergeleri içinde barındırmaktadır. Bu kadar uzun zaman içerisinde birçok Ortaçağ bulunmaktadır. Özellikle ilk bin yılın savaşlar ve kıtlığın etkisiyle oldukça karanlık geçtiği, bin yıldan sonra gerçekleşen gelişmelerin ise Ortaçağ'ın bir sonraki çağa geçişinde içinde farklı Rönesanslar barındırdığı söylenebilmektedir. Umberto Eco, “Barbar istilaları, Karolenj Rönesansı ve feodalizm, Arapların yayılma dönemi, Avrupa monarşilerinin doğuşu, kilise ile imparatorluk arası kavgalar, Haçlı Seferleri; Marco Polo, Kristof Kolomb, Dante ve Konstantinopolis’in Türkler tarafından Fethi” gibi uzun bir dönemi kapsayan bu yüzyıllar çağının genellemesini şöyle yapmaktadır (2014, s. 11-12):

Ortaçağ Roma İmparatorluğu'nun dağılma döneminde başlayıp, tutkal görevi gören Hıristiyanlığın yardımıyla, Latin kültürünü, imparatorluğu yavaş yavaş istila eden halkların kültürüyle birleştirerek; uluslarıyla, konuşmaya devam ettiğimiz dilleriyle ve değişimlerden ve devrimlerden sonra bile olsa bizim olmaya devam eden kurumlarıyla günümüzde Avrupa denen yere hayat veren dönemdir (Eco, 2014, s. 11).

Ortaçağ'ın Avrupa'ya hayat vermesi yalnızca Hıristiyan kültürü ile değil, Hıristiyan, Arap ve Yahudi âlimlerin ve eserlerinin etkileşimlerinden oluşmuştur: “Avrupa felsefesi Aristoteles'i ve diğer Yunan yazarlarını Arapça tercümelemleri aracılığıyla da öğrenmekte; Batı tıbbı da Arap deneyiminden yararlanmaktaydı. Hıristiyan âlimler ile Yahudi âlimler arasında, ... yoğun ilişkiler yaşanmaktaydı.” (Eco, 2014, s. 13). 3. Yüzyılda Avrupa'da kitap çevirilerinin artmaya başlamasıyla, Doğu'nun âlimleri Batı'da tanınmaya başlamış, özellikle İbn-i Sina ve İbn Rüşd'ün eserleri Ortaçağ'ın uyanışlarından biri olarak 13. yüzyıl Rönesans'ını getirmiştir (Karlığa, 2005, s. 166-174). Ortaçağın ilk bin yılı antikçağın devamı olarak, paganizmden Hıristiyanlığa geçiş dönemidir ve çok zorlu geçen yüzyıllardan oluşmaktadır (Pace, 2014, s. 714). İlk bin yılın sonunda ise barbar isyanlarının etkisi azalırken, sert hava koşulları nedeniyle

tarımsal alanlar mahvolmuş, fakir zengin herkes açlıkla yüzyüze gelmiştir. Bu dönemde tiksinti yaratacak her şey, hatta insan eti bile yenmeye başlanır: “Pişmiş insan etini Toumus pazarında satmaya kalkan bir adam yakalanıp yakılmış, ardından da o gece o etin gömüldüğü yeri arayıp bulmaya çalışan adam da yakılarak öldürülmüştü.” (Eco, 2014, s. 14). Kötü zamanlar geride kaldığında, yani sert hava koşullarının etkisi geçip, savaşların yıkıcı etkisi sona erdiğinde, tarihçilerin ilk endüstri devrimi olarak gördükleri değişim gerçekleşir. Tarımsal alanlar yeniden ıslah edilirken, büyük katedral inşaatları biter ve kent merkezleri kurulur. Geleneksel toplum yapısının değiştiği gözlemlenir. Ticaret yollarının yeniden inşasıyla din adamları, savaşçılar ve çiftçilerden oluşan geleneksel toplum yapısı, yerini zanaat ve ticaretle uğraşan bir kent burjuvazisine bırakır (Eco, 2014, s. 17-18). Kentlerin kurulması üniversitelerin kurulmasını da beraberinde getirmiştir. Üniversitelerde ders veren öğretim üyeleriye rahiplerden oluşmakta, dolayısıyla kilise bilginin tekeli elinde tutmaktadır.

Bilginin üretimi ise kolektif bir bilinçle yapılmaktadır. Modern akılla kavranan bağımsız birey olma durumu Ortaçağ insanı için geçerli değildir. Ortaçağ’da insan “Yalnızca bir ırkın, bir halkın, bir cemaatin ya da bir ailenin bir üyesi olarak, bir ‘genel kategori’ olarak kendi varlığının farkında ve bilincindedir.” (Akyürek, 1994, s. 41), başka bir deyişle “biz sayesinde ben” olma durumu vardır (Özcan, 2005, s. 13). “Biz” olma durumu felsefe, bilim, sanat pratiklerini de etkilemekte, kolektif bir üretim zorunlu kılınmaktadır. Bu çağda, kitapları kopya edenlerin kendi düşüncelerine de yer vermesi, yani kitaplarda değişiklik yapılması, gerçeği güçlendiren bir davranış olarak görüldü. Bugün fikir hırsızlığı olarak görülen durum, ortaçağda düşüncenin geliştirilmesi için etkin bir yönteme işaret etmekteydi (Akyürek, 1994, s. 42). “12. yüzyıla Clairvaux’lu Alcher adlı bir rahip, psikoloji üzerine küçük bir kitap yazmış, bunu kopya eden bir hattat, kitap daha çok ilgi çeksün diye kitabı Augustinus’a mal etmiş, yazar olarak onun adını yazmıştır.” (Akyürek, 1994, s. 42). Ortaçağda derlemelerin önemsenmesinin bir nedeni de “düşünsel mülkiyet duygusunun zayıflaması”dır (Burke, 2001, s. 150).

Resim ve heykel alanlarındaki sanatçılar için de benzer bir durum söz konusuydu. Mimari tasarımların ve her türden sanatsal ögenin üretimi kolektif bir bilinçle ve yüce değerlerin inşası için gerçekleştirilmekteydi. “Romanesk dönemin birçok heykeltıraşının, muhteşem katedralleri planlayan ve inşa eden büyük ustaların, büyük

minyatür sanatçıların” adını bilemeyeşimizde temel bilimlerle, el emeği gerektiren zanaat ürünlerinin ayrı tutulması da neden olmaktadır (Eco, 2014, s. 38). Ortaçağ’da refahın başladığı zaman, kiliseler ve tarikatlar bilim, sanat ve felsefenin üretiminde tek otoriteydi. Eğitim katedral okullarda gerçekleşirken, burada Skolastikin tekeli görülmekte, gözde düşünür ve sanatçılar kilise eğitimi almış rahiplerden oluşmaktaydı. Önemli sanat etkinlikleri yine kilise ve tarikatların tekelinde gerçekleşirken, sanatsal uygulamaların tasarımı yapıldıktan sonra, kilise öğretisinin dışından bir sanatçıya sipariş verilse bile kontrol mekanizması geliştirilerek, sanatçıların denetimi sağlanırdı (Akyürek, 1994, s. 47-49). Ortaçağ insanının dünya görüşü, düşünce üretim ve sanat yapma pratiklerini şekillendirmektedir. Eco, klasik dönem insanının mit yaratma işlevini Ortaçağ insanının devam ettirdiğini belirtmekte, Yeni-Platonculuk görüşüyle dünyadaki şeylere mistik anlamlar yüklediğini söylemektedir (Eco, 2014, s. 35).

Ortaçağ insanları anlamlarla, atıflarla, üst anlamlarla dolu, Tanrı’nın her yerde görüldüğü, doğal dünyasında simgesel bir dilin konuşulduğu, aslanların sadece aslan olmadığı, cevizlerin sadece ceviz olmadığı, hiyerogliflerin aslanlar kadar gerçek olduğu, tamamı Tanrı’nın eliyle yazılmış gibi görünen bir dünyada yaşıyorlardı (Eco, 2014, s. 35).

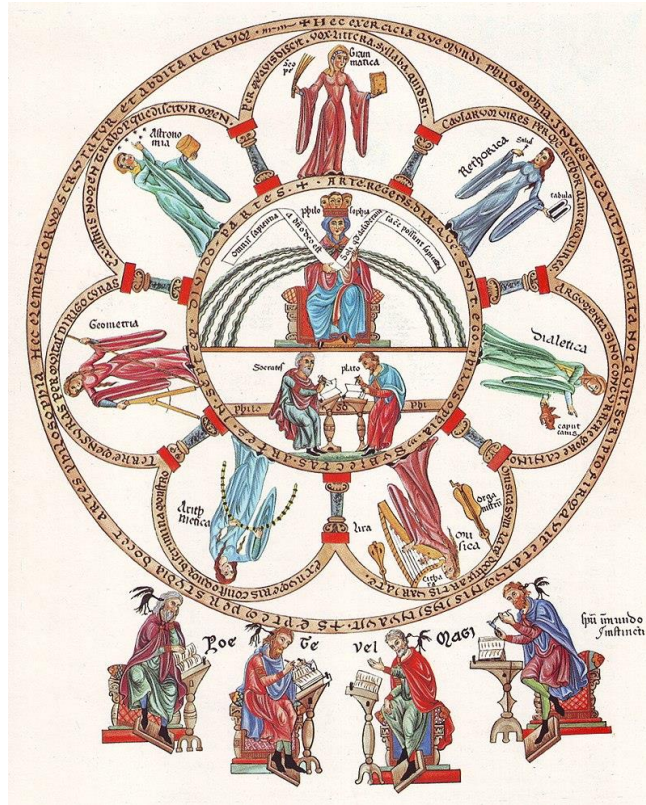
İnsanın evrene yönelik simgesel bakışı, yani doğanın “üstün boyutta atıfta bulunan bir simge bütünü olarak” görülmesi, Ortaçağ ikonografisinin simgesel-alegorik bir anlatıma sahip olmasını sağlamıştır (Zavattero, 2014, s. 627).

Ortaçağ’ın, Yeni-Platoncu metafiziğinin yoğun etkisi altındaki patristik gelenekten miras aldığı evren kavramı, bir simge sistemi ve Tanrı’nın, insanlara ahlaki ve dini hakikatleri açıklayan mecazi dili olarak algılanır. Doğal dünyanın gerçeklerinde Tanrı’nın izleri aranır. Hayvanlar, bitkiler ve minareller tasvir edilip incelendiği zaman amaç sadece özelliklerini tanımak değil, aynı zamanda onların ilahi anlamlarını keşfetmektir (Zavattero, 2014, s. 627).

Tanrı’nın suretiyle simgeler aracılığıyla bağlantı kuran Ortaçağ sanatçısı, görünür bedenlerin görünmeyen varlıklarla benzerlik taşıdığına bilgisine sahiptir (Eco, 2014, s. 36). Ortaçağ’da imgelerin insan zihni ve duyguları üzerinde etkili bir güce sahip olduğu biliniyor; kiliselerde, halkı bilinçlendirmek ve biçimlendirmek için imge bilinçli bir şekilde kullanılıyordu. Bu durum çağ boyunca resim ve heykelin eğitsel ve ideolojik fonksiyonunu estetik değer önüne koymuştur (Özcan, 2005, s. 22). Sanatta kullanılan

her türlü simgeci anlatım, öte dünyanın “dünyanın hemen üzerinde asılı duran gerçek bir hakikat dünyası olarak görülen bir doğaüstü düzenin” varlığını göstermek niyetiyle yapılmıştır (Goff, 2005, s. 63). Doğadan soyutlanan nesnelere, düşüncelerin aktarımında kullanılan simgelere dönüşerek anlatım gerçekleştirilirken, bu anlatımın halkın çözebileceği düzeyde basit bir simge dilini içermesi sağlanmakta, böylelikle dinsel öğreti her tabakadan insana ulaşabilir bir form kazanmaktadır.

İççe daireler gökyüzünü, yatay ve dalgalı paraleller suyu, surlar bir kenti, bir meleğin beklediği surlar kutsal Kudüs’ü simgeler. Tanrı ile İsa hep çıplak ayaklı, Meryem ve havariler ayakkabılı betimlenmelidir... Sanatçı, tüm bu simgeleri bilmeli, onları kullanarak “yazmalı”dır (Akyürek, 1994, s. 80).



Görsel 1. Herrad von Landsberg, 12. Yüzyıl, Yedi Özgür Sanat¹ / Hortus Deliciarum.

Erişim: 07.05.2018. <http://tinaentellio.blogspot.com/2014/04/yedi-ozgur-sanat.html>

¹ “Yedi Özgür Sanat (Septem Artes Liberales), antikçağda öğretilmeye başlayan bilim ve sanat dallarının, ortaçağda Skolastik okullarda devam eden halini göstermektedir. “Trivium adı verilen üçlü grup: Gramer, Mantık, Retorik. Quadrivium adı verilen dördü grup: Aritmetik, Geometri, Müzik, Astronomi” den oluşmaktadır. (<http://tinaentellio.blogspot.com.tr/2014/04/yedi-ozgur-sanat.html>).

Ortaçağ'da güzellik ve sanat günümüzde alışılan biçimde birbirleriyle doğrudan ilişkilendirilmiyordu. Sanattaki güzellik, Tanrı'nın ve doğanın güzelliği ile ilişkiliydi ve "zevk veren görüntülerin yanında ahlaki değer ve faydayı da" içine alarak aslında günümüzdeki güzellik algısından daha kapsamlı bir alana işaret ediyordu (Shiner, 2010, s. 64). Ortaçağ insanı için sanat teknik demekti: "Nesneleri kurallara uygun ve başarılı bir şekilde yapmak anlamına geliyordu; tekne yapımı da, resim de, heykeltıraşlık da birer sanattı ve bir sanat eseri sadece amaçlanan işlevi yerine getirdiği zaman güzel sayılırdı." (Eco, 2014, s. 38). Aynı zamanda müzik dışında kalan (resim ve heykel) sanat dalları bilgi sınıflandırmasında literatüre katılmıyordu (Görsel 1).

Papalar, piskoposlar ve manastır başrahipleri, lordlarla paylaştıkları daha geniş değerlere de kendilerini adanmışlardı. Dönemin en büyük sanatsal yaratısı olan katedraller aynı zamanda, toplumun gökyüzünde melekler, azizler ve yeryüzünde krallar, lordlar, manastır başrahipleri, piskoposlar, şövalyeler ve sıradan insanlar şeklindeki hiyerarşisinin Tanrı tarafından belirlenmiş niteliğini vurgulayarak, yönetici sınıfın gücünü sembolize ediyordu (Harman, 2016, s. 151-152).

13. yüzyıla kadar kullanılan simgeci dil biçim deformasyonuna dayanmaktaydı. 13. yüzyıldan sonra, simgesel yaklaşım manastırlarca yeni üniversitelerin kurulması, sanat ve teoloji fakültelerinde ünlü âlimlerin ders vermeye başlaması, el yazmalarının çoğaltılması, minyatür çizimlerinin yaygınlaşmasıyla giderek geçerliliğini kaybetmeye başlamıştır (Eco, 2014, s. 18). Biçim deformasyonuna dayanan simgeci dil, 13. yüzyıldan sonra perspektifin de kullanılmasıyla yerini natüralist açıklamalara bırakmış, dünya gerçeğe benzer bir şekilde resmedilmeye çalışılmıştır. Bu dönemde sanatçının işvereninde de değişiklik gerçekleşmiştir: "Sanatçılar artık sadece kiliseler ve manastırlar için değil, aynı zamanda hükümet konaklarında çalışıp buralarda kent yaşamından sahneler" resmetmişlerdir (Eco, 2014, s. 18). 14. yüzyıl sanatçının küçük çaplı da olsa özgürlüğünü kazandığı dönemdir. Bu durumun en önemli nedeni ise orta sınıfın artan hâkimiyetiyle yeni bir piyasa örgütlenmesinin oluşmasının altında yatmaktadır. Bu yüzyıl Ortaçağ'ın ilk dönemlerinde olduğu gibi büyük toplumsal projelere girilmemekte, aksine küçük çaplı girişimlerde bulunmaktadır. Ortaçağ'ın erken dönemlerinde kralların sahip olduğu ayrıcalıklar, 14. yüzyılın sonuna gelindiğinde orta sınıfın da ayrıcalıklı alanlarını oluşturmaya başlamıştır, "Birçok burjuva ailesi özel bir mihraba sahiptir; bunlar bir rahip besliyorlar, bir mezarlığa sahip olabiliyorlardı ve

sanatçılara kabir süsleri sipariş edebiliyorlardı.” (Duby, 1990, s. 151). Hatta kişiye ya da ailelere özel heykelcik üretimi görülmekte, sanatın ürettiği imge topluluğun malı olmaktan çıkmaktadır (Yücel, 2013, s. 31).

14. yüzyıl skolastiğin kurumsallaşması ve sınıflar arası ayrımların iyice belirlediği yüzyıldır. Düşünceleri için insanların yakılması bu yüzyılda belirir. Bu kısır evrede “artık kilise dogmasının temellerini ya da buna paralel olarak, fiziki dünyanın nosyonlarını sorgulama” sona ermiştir (Harman, 2016, s. 152). Yine de 14. yüzyıl Ortaçağ ve Rönesans kültür öğelerinin bir arada bulunduğu bir geçiş yüzyılıdır. Bu dönemde burjuvazi ve feodalite arasında tam bir denge durumu hâkimken, yıllar ilerledikçe bu denge burjuvaziden yana bozulmaktadır. Feodal yönetici sınıfının, aşırı lükse eğilimi hayat tarzı üretim için gerekli sermayenin oluşturulmasını engellemiş ve bu durum da toplumda kriz yaratmıştır (Harman, 2016, s. 153).

Skolastik düşüncenin yıkılması bu yüzyılda dünyaya yönelişle gerçekleşmiştir. Skolastik düşüncenin temsil mercii olan kilisenin otoritesi zayıflayınca sanatçılar da katı kurallı lonca sisteminden koparak serbest piyasa içinde çalışmaya başlamışlardır (Akyürek, 1994, s. 87). 14. yüzyılın ortalarına damgasını vuran en önemli gelişme ise kültürel öncülüğün Fransa’dan İtalya’ya geçmesi olmuştur. 1337’de gerçekleşen Yüzyıl Savaşları, 1348’deki büyük veba salgını Fransız ekonomisine büyük bir darbe vurmuş, entelektüel yaşamı negatif yönde etkilemiştir. Yüzyıl Savaşları’ndan kendisini kurtaran İtalya ise ticaret boşluğunu doldurarak Doğu ticaretini ele geçirmiş, zenginleşerek Avrupa’nın yeni kültür öncüsü olmuştur (Akyürek, 1994, s. 88-89). 14. yüzyıl artık yeni bir çağdır ve Skolastik zamanında baskılanan düşünce sistemleri gelişmeye başlamıştır. Bir yanda, felsefi söylemlere kuşkuyla bakarak deneyimin aşılmazlığını savunan Nominalizm (Adcılık) (Cevizci, 1999, s. 632), diğer yanda “doğru bilgiye akıl, akıl yürütme yoluyla değil de, sezgi yoluyla ulaşılabileceğini savunan” Mistisizm (Gizemcilik) akımları bu çağda gelişebilmişlerdir (Cevizci, 1999, s. 380). Tüm toplumda inanç birliği zayıflamakta, kilisenin birliği bile bozulmaktadır. Skolastik düşüncedeki “mutlak doğru”nun yıkılışı ve seküler düşüncenin ilk izleri ise nominalist düşünce ile atılmış, gelişmekte olan doğa bilimleriyle birlikte yeni bir çağın dinamikleri oluşmaya çoktan başlamıştır.

Bu yaklaşım bir tarafa akıl ile kavranabilen, doğadan edinilen, doğruluğu ya da yanlışlığı sınanabilen bilgiyi; öbür tarafa ise kaynağı doğa olmayan, akıl ile kavranılması olası olmayan, doğruluğu ya da yanlışlığı sınanamayan inancı koyar ve böylece bu iki zıt alanı (bilim ve inanç) birbirinden ayırır. Artık bilim ve felsefe teknolojinin hizmetinde değildirler, kendi bağımsız yollarını bulmaya çalışmaktadırlar. İşte bu ayırmadır ki, Yeniçağ'ın modern doğa bilimlerinin yolunu açmıştır (Akyürek, 1994, s. 95-96).

1.1.1.2. Büyük Keşifler Çağı

Rönesans, 15. yüzyıldan itibaren “gelişen edebi, sanatsal, felsefi ve siyasal hayatın içinde tecrübe edilen yenilikleri işaretleyen” bir kavram olarak kullanılmakta, “Ortaçağ'ın temel sosyal, dini, siyasal ve hatta ekonomik kurumlarının sorgulanmasına neden olan yeni bir bilinçlilik halinin doğuşu” olarak tanımlanmaktadır (İrem, 2005, s. 139). 14. yüzyıl bunalımından sonra gerçekleşen geniş ekonomik ve toplumsal değişimler, yeni monarşiler, yeni dinlerin ortaya çıkışıyla birlikte yeni dünyanın keşfi ve fethi Rönesans'ın değişimini açıklamaktadır (Harman, 2016, s. 182).

Amerika'nın 'keşfi' ve 'yeni monarşiler' dönemi aynı zamanda Rönesans, entelektüel hayatın ve sanatın İtalyan şehirlerinde başlayan ve bir yüzyıl içinde batı Avrupa'nın geri kalan kısmına yayılan 'yeniden doğuşu' dönemi idi. Kıtanın her yerinde antikitenin klasik biliminin yeniden keşfi ve onunla birlikte Avrupa Orta Çağı'nı niteleyen dar dünya görüşünden, aptallaştırıcı sanatsal kurallardan ve dinsel hurafelerden bir kopuş söz konusuydu. Sonuç, Avrupa dünyasının Platon, Aristoteles ve Öklid'in zamanından beri hiç görmediği bir şekilde sanatın, edebiyatın ve bilimsel ilerlemelerin serpilip gelişmesi oldu (Harman, 2016, s. 176).

15. yüzyılda Müslümanların Doğu ticaret yollarını ele geçirmesiyle, Avrupa'da tüccarların kar güdülerini coğrafi keşiflere de neden olmuş, yeni keşfedilen coğrafyalarla Avrupa hem zenginleşirken, hem de bu keşifler insanların ufuklarını genişletmiştir. Arayışlar ve buluşlar çağı olan Rönesans'ta Amerika Kıtası keşfedilmiş, Copernicus güneş merkezli evren teorisini öne sürmüştü, pusula, matbaa, barut gibi önemli keşifler yapılmıştır. Rönesans döneminin bu keşif özelliği insan ruhunda da etki bırakmıştır. Doğayı keşfetmeye çalışan insan, kendini de keşfetmeye çalışmakta, birey olarak kendisinin farkına varmaktadır (Akyürek, 1994, s. 127-129). Bahsedilen gelişmeler yeni bilimsel buluşların da gerçekleşmesini tetiklerken, kilisenin otoritesi gün geçtikçe

sarsılmaya başlamıştır (Akyürek, 1994, s. 116). Martin Luther'in 1517'de gerçekleştirdiği eylem Katolik Kilisesi'nin yoz halini eleştiriliyor, bu çağda gerçek sekülerleşmeye adım da atılıyordu. Bütün bu gelişmelerle birlikte bu çağ kültürler arası etkileşimin yoğun bir şekilde yaşandığı döneme de işaret etmektedir.

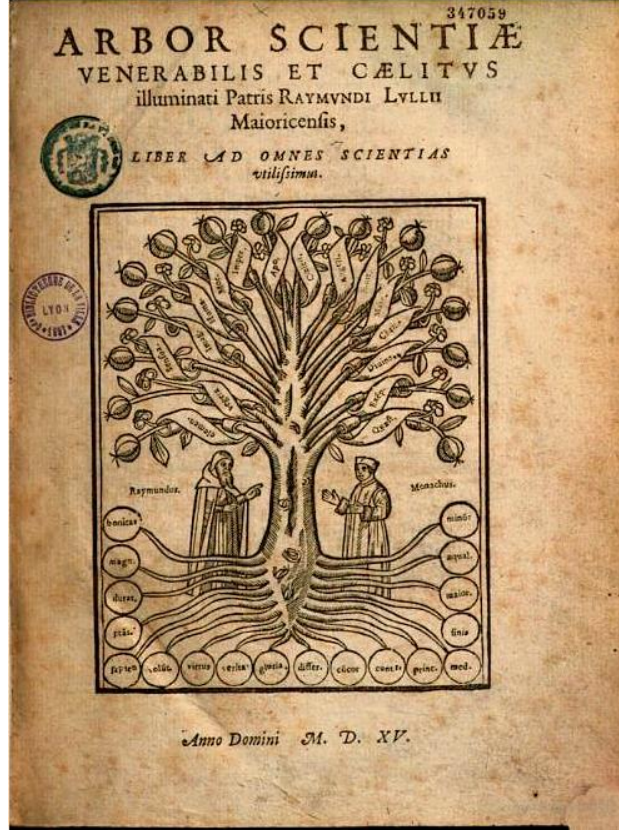
Hümanistler Ortaçağ'ı "kendine özgü değerden yoksun bir ara çağ, bir barbarlık, şiddet, sefalet, kargaşa çağı, klasik çağın ihtişamı ile Rönesans'ın kurtarma harekâtı arasına sıkışmış bir çağ olarak" görmektelerdi (Barletta, 2014, s. 47). Oysaki yeniden canlanma yüzyılı olarak anılan 15. yüzyılda Ortaçağ henüz sonlanmamıştı (Eco, 2014, s. 18). Farklı bir ifadeyle kesin kopuşlar değil, yavaş yavaş çözümler görülmekteydi. Ortaçağ kilisesinin bilgiyi tekelinde tutma halinin 15. yüzyılın başında değiştiği gözlemlenmektedir. Bahsedilen zaman diliminde Avrupa'da kurulan akademilerin sayısının dört yüz gibi bir rakama ulaşmasına rağmen, fikir tartışmaları öğretim üyelerinin tekelinden çıkmaktadır (Burke, 2001, s. 37).

15. yüzyıl başları Floransa'sında, ... hümanist Leonbattista Alberti, heykeltıraş Donatello ve mühendis Filippo Brunelleschi'yle sık sık konuşuyordu. Alberti çevresinin bir başka üyesi de, -ilgi alanı içinde coğrafyanın, özellikle de Hint adalarına giden rotaların bulunduğu- matematikçi Paolo Toscanelli'ydı. Toscanelli, Avrupa'ya döndüklerinde yolları Floransa'ya düşen gezginlerden bu konuda bilgi alıyordu ve Columbus'la da teması olmuş olabilir (Garin E.'den Aktaran Burke, 2001, s. 37).

Rönesans'ın Avrupa'ya yayılması sırasında Yunanca ve Latince'den yapılan çeviriler gittikçe artmaya başlamıştır. Eski kitapları okumak artık, eskinin düşüncesini çürütmek için bir araç haline gelmiştir: "16. yüzyıl 2.000 yıllık eski düşüncelerin fıskırmasıyla başladı ama bir yüzyıldan daha az bir süre içinde yeni yazıların kitlelerin dilinde – Rabelais Fransızca; Shakespeare, Marlowe ve Ben Johnson İngilizce; Cervantes İspanyolca- patlama yaptığı görüldü." (Harman, 2016, s. 180). Artan literatür birikimi için bilginin kategorize edilmeye çalışılmasıyla da, kültür ve doğa ayrımının ortaya konulması gözlemlenmektedir. Ortaçağdan beri bilgi sisteminin ağaç dalları şeklinde düşünülmesi bu noktada anahtar bir eğretilmeye işaret etmektedir (Görsel 2):

Ağaç terimleriyle düşünmek, asıl ve ast, gövde ve dallar arasında bir ayrımın yapıldığını gösteriyor. ... Ağaç imgesi, kültür tarihinin merkezi bir olgusunu açığa vurmaktadır: Ulaşımsal olanın doğallaştırılması ya da icadın keşif, kültürün doğa imiş gibi sunulması. Bu ise, sınıflandırmalardan toplumsal grupların sorumlu

olduklarının yadsınması, dolayısıyla kültürün yeniden üretilmesinin desteklenmesi ve yenilik getirme girişimlerine karşı direnilmesi demektir (Burke, 2001, s. 86).



Görsel 2. Ramon Llull, 1505 ed., Bilim Ağacı / Arbre de Ciència adlı kitaba ait bir imaj

Erişim: 07.05.2018. <http://www.historyofinformation.com/expanded.php?id=3862>

Rönesans klasik geleneğin yeniden diriltilmeye çalışıldığı bir dönemdir. Bu dönemde antikiteye verilen önem, skolastik düşüncenin kökten bir eleştirisidir. Evrenin merkezinde artık Tanrı değil “insan” vardır. Bu dönemde “doğa” çok önemli bir konuma erişmiştir: Gerçek bilgi doğadadır. Doğa bilgiyi barındırdığı gibi, güzeli de içermektedir. Doğayı gözlemlemek insanın bilme yetisini de geliştirecektir. Aynı zamanda insan artık “bireyselliğinin farkında olan aktif bir özne”dir ve kaçınılmaz olarak “dünyayı anlamaya çalışan Rönesans insanı, kendisine biçilmiş sosyal, siyasal ve dini rolleri yaklaşık bin yıldır yerine getirmesi dolayısıyla dünyevi iktidarlarını sürdüren geleneksel kurumlarla, atalardan miras aldığı her şeyi acımasız bir eleştirinin konusu” haline getirmektedir (İrem, 2005, s. 139).

Rönesans klasik geleneği diriltmeye çalışırken, antikiteye yeniden ışık tutmaktadır. Jeannie Labno, antikitenin Ortaçağ'da dahi kaybolmadığını; Ortaçağ sanatının Hristiyan anlatıları olduğunu ve bu anlatılar için klasik motiflerin kullanıldığını söylemektedir (2012, s. 6). Ortaçağ sanatı antikiteyi kendine mal etmiştir, Rönesans ise antikiteden etkilenmiştir. Özellikle mimarlar bin yıl boyunca ayakta kalan antik yapılardan çok etkilenmekteydiler. Ressamlar ve heykeltıraşlar ise perspektifle birlikte gelen olanaklarla daha yetkinleşmiş biçimler üretmeye başlamışlar, perspektifin olanaklarıyla doğayı gerçeğe yakın şekilde aktarabilmişlerdir. Yeniçağ'da sanatçı da mutlak doğrunun tahakkümünden kurtulup kendi bireysel gözüne odaklanmaya başlamıştır. Sanatçı her ne kadar dinsel temaları konu alsada artık sanatçının bireysel deneyimi, iç dünyası, sezgileri de resmin içerisinde. Hatta perspektifin resimlerde kullanılması, sanatçının yani öznenin sezgisi ile ilgilidir.

Resimsel mekânın derinlik kazandırılarak gerçek bir mekân yanılsaması yaratacak biçimde betimlenmesi anlamına gelen perspektif, hem sanatçının doğayı olduğu gibi yansıtmaya çabasının, hem de kendinin ve izleyicinin bakış açısını verme kaygısının bir sonucudur. Perspektif bize yalnızca ne görüldüğünü değil, ama aynı zamanda öznenin konumuna göre nasıl görüldüğünü de verir (Akyürek, 1994, s. 103).

Rönesans'ın öznel bakışı resimde, mekânı da kutsal öbür dünyadan alarak gözleme dayalı dünyanın mekân anlayışına bırakır. Perspektifle kurgulanan gerçekliğe yakın kompozisyonlara eklenen manzaralar, artık temsil edilmiyor, doğanın optik gözlemiyle gerçekliğe yakın şekilde resmediliyordu (Turani, 2010, s. 347-348). Manzaraların önem kazanmasında en önemli neden Hıristiyanlık anlayışının değişiminde yatmaktadır:

Manzaranın önem kazanmasının esas nedeni, gene dinde bulunmaktadır. Buna göre, insan ruhu da tanrısal olarak kabul edilmekte, doğanın şeytanlarla dolu olduğu ve Tanrının iyileştirme planında, doğanın istisna olarak tutulduğu kabul edilmekteydi. Bu nedenle doğanın aslında bir sanat objesi olmaması gerekirdi. Fakat Hıristiyanlığın bir şeytandan arınma yerine, bir sevgi dini olmaya başlaması. Tanrının yarattığı şeylerden biri olan doğaya da geniş bir sevgiyle bakılmasına sebep oluyordu. Tanrıyı, gene onun yarattığında görme fikri, eğer izlenecek olursa, Hıristiyanlığın doğa sevgisinde saptanmış olur (Turani, 2010, s. 349).

Rönesans'ın ilk dönemlerinde, tıpkı Ortaçağ'ın son dönemlerinde olduğu gibi "ne 'sanatçı' ne de 'zanaatçı' değil sadece çeşitli mertebeleri ve statüleri olan zanaatçı /

sanatçılar vardı” (Shiner, 2010, s. 63). Rönesans’ın ilerleyen dönemlerindeyse, çizilen sanatçı portresi modern sanatçı kavramının doğuşunu incelemektedir. Özellikle üç kanıt bu savı desteklemektedir: “Bir tür olarak sanatçı biyografisinin ortaya çıkışı, kendi portresinin (self-portrait) gelişimi ve saray sanatçısının yükselişi” (Shiner, 2010, s. 72). Sanatçılar, Ortaçağ’da yaşamış meslektaşlarının aksine bir ölçüde özgürlüğe sahip olmuşlar, hâlâ bağımsız olmasalar, yani sipariş üzerine diğer zanaatkarlarla çalışıyor olmalarına rağmen, örneğin aldıkları siparişlerde seçici olma durumları ortaya çıkmıştır. Günümüze kadar ulaşan sanatçı sözleşmeleri sanatçının konu ve malzemelerde hâlâ özgür olmadıklarını göstermektedir: “Bu sözleşmelerde resim ve heykelin yalnızca ebadı, fiyatı, teslim tarihi değil aynı zamanda işlenecek konu ve malzemelere dair şartlar da konuluyordu.” (Shiner, 2010, s. 76). Sanatçı, her ne kadar bütün isteklerini gerçekleştiremeye de, işverenin bir işçisi olmaktan çıkar. Dahası özgür iradesiyle üreten sanatçı, serbest piyasa koşullarında diğer sanatçılarla rekabete başlar.

Bunlar her ne kadar Rönesans ile değiştiyse de değişim oldukça yavaş gerçekleşti. Michelangelo, da Vinci ya da Raffaello gibi en önemli sanatçılar bile siparişe çalışmaya devam ediyorlardı. Michelangelo kendini bir heykeltıraş olarak görüyor ve yalnızca mermer heykeller yapmak istiyorduydu da bazı önemli kişilere itiraz edemeyerek çeşitli freskler de yapmıştı. Özellikle Papa II. Julius’un emriyle istemeyerek de olsa dev bir bronz heykel ve Sistine şapelinin ünlü fresklerini yapmıştı (Kamözüt, 2015, s. 25).

15. yüzyılın başlarında “satmak için meta üretimi –kendileri de daha sonra başka şeylerle değiştirilebilecek olan şeylerin altın ve gümüşle değiştirilmesi” toplumsal hayatta giderek geçerlilik kazanıyordu (Harman, 2016, s. 184). Bu durum sanatçının statüsündeki değişikliğin en önemli nedenlerinden biriydi. Rönesans’ta genel olarak para, günümüzdeki anlamını kazanmaya başlamıştı; para ne kadar çok ise güç o kadar edinilebilir bir şeydi. Denizaşırı keşifler çok paralara mal oluyor, para ne kadar çoksa paralı askerlerden oluşan büyük ordular kurabiliyor ve istilalar daha şiddetli oluyordu. Lordlar ve monarklar denizaşırı ticaretlerinde egzotik nesnelere satın almak için paraya ihtiyaç duyuyorlardı. Köylüler ise her ne kadar temel gereksinimlerini kendileri üretseler de, kira bedelleri ve aletlerini temin etmek için paraya gereksinim duyuyorlardı (Harman, 2016, s. 184-185). Zenginlik de feodal olmayan yollarla elde ediliyor ve eski Yunan tiranları gibi algılanabilecek tüccar oligarşileri, bu durumdan faydalanıyorlardı. Bu durumu en güzel anlatan örnek ise İtalyan Rönesansının sanat anlayışında hatırı

sayılır bir etkisi olan Medici ailesidir. Mediciler sanata ve bilime destek vererek, kendi beğenileri ile şekillenen bir kültürel ortam yaratılmasını da sağlıyorlardı: “İtalyan Rönesans'ının sanat anlayışı Lorenzo de' Medici'nin okulunda yeşermeye başlamış, öykü anlatımları yerini çıplak figürlerin gerçekçi betimlemelerine bırakmaya başlamıştı. Ancak bu gerçekçilik aslında ideal bir formun arayışıdır.” (Kamözüt, 2015, s. 30).

12. yüzyıldan beri “özel olarak Bacon ve Descartes'dan beri kuşku doğanın güvencesidir” (Timuçin, 2008, s. 71). Rönesans'ta kullanılmaya başlayan keşif ve icatlar, sanatçının genel geçer değerleri sorgulamasını sağlarken, ikonaların yerini gerçekçi resimler almaya başlamıştır. Bu resimler antik idealin bilimle buluştuğu keşifleri içermekte ve değişen sanatçı imgesini de yansıtmaktaydılar. Yeni sanatçı iyi bir sanat icracısı olmanın yanı sıra teknik ve bilimde de görüşe sahip olmalıydı, başka bir deyişle, yeni sanatçı “zanaatçı-bilgin” olarak kendini geliştirmek zorundaydı:

XV. yüzyıl içerisinde, perspektif ve modelleme bilgisinin hızla yayılması ve eskiçağ modellerinin yeniden dirilmesiyle birlikte şöyle bir kanaat ortaya çıkıyordu: Resim ve heykeltçilik yalnız çıraklıkla olacak şeyler değildi ve buna ek olarak geometri, anatomi ve eskiçağ mitolojisi bilgisine de sahip olmayı gerektiriyorlardı. Alberti ve Leonardo sanatçı imgesini “zanaatçı-bilgin” olarak yansıtıyorlardı. Bilimsel bilgi “icat” için zorunluydu. ... XVI. yüzyılın sonlarına gelindiğinde, “icat”ın bu daha ziyade “bilimsel” anlamına, “hayal gücü”, “esin” ve “doğal yetenek” gibi daha çok şair düşüncesiyle ilintilendirilen nitelikler eklenmeye başlanıyordu (Shiner, 2010, s. 79-80).

17. yüzyıla gelindiğinde, tuvalin kullanılmaya başlamasıyla, kişisel beğenileri gittikçe artan orta tabakadan halk kesiminin evlerinde de dünyevi konularla ilgili resimler görülmeye başlanır. Hollanda'da yaygınlaşan bu durum, 19. yüzyıla gelindiğinde bütün Avrupa'ya yayılacaktır. Sanatın göksel olandan dünyevi alana kaymasıyla estetik değerler de ön plana çıkmaya başlayarak, kilise değerleri dışında güzellik duygusunun kavramsallaştırılması gerçekleştirilir (Turani, 2010, s. 354-355). Bu resimler antiği yeniden keşfetme adına Ortaçağ'ın her türden değeriyle hesaplaşmaktadırlar. Özellikle barok harekette, resimlerde sıklıkla görülen bir tema olarak, hareket halindeki figürlerin birbirleri arasında canlandırdığı dramatik çarpışmalar, Ortaçağ ve Rönesans fikirlerinin çarpışmasının belirgin bir göstergesidir (Turani, 2010, s. 450-451). 15. yüzyıldan itibaren sanatçı gerçekliği ele geçirmeye çalışarak Ortaçağ'la hesaplaşmasını gerçekleştirmektedir:

Özellikle Giotto'dan başlayarak İtalya'da, Van Eyck'ten başlayarak Hollanda'da, sonra bu etkinin yayıldığı bütün Batı Avrupa ülkelerinde, resimde dış dünyanın gittikçe daha titiz ve akla dayanan bir gözden geçirilmesiyle belirlenmiştir. Şeklin, hareketin, perspektifin, ışığın, açıklık-koyuluğun ve ışık oyunlarının araştırılması, maddesel dünyanın yeniden ele geçirilişinin birçok aşamalarını oluşturacaktır (Garaudy, 1991, s. 32).

Sanatta orta sınıf beğenisi 15. yüzyılda Rönesans ile başlamış, 16. yüzyıla gelindiğinde Avrupa'nın her yerinde yaygınlık kazanmıştır: "Saray üslubu ile oluşturulan yapıtlar ancak Rönesans sonu ile Barok'a öncelik eden Maniyerist çağın başlarında orta sınıf sanatının yerini almaya" başlamıştır (Hauser, 1984, s. 18). 16. yüzyılda gerçekleşen büyük devlet iflasları ile Rönesans döneminin orta sınıfının bütün serveti krallar tarafından ele geçirildiğinde, orta sınıfın beğenisi 18. yüzyıla kadar önem teşkil etmeyecektir (Hauser, 1984, s. 25). 18. yüzyıla gelirken Rönesans'ın nihai hedefi Rokoko'da belirlemekte ve yüzyıla girilirken artık başka bir sanattan bahsedilebilmektedir:

Artık nesnel anlatımlar, modern doğalcılığın amacı olan rahatlık ve gerçeğe tam bağlılıkla yapılabilmektedir. Rokokodan sonra, hatta bir bölümü Rokokonun ortasında başlamış olan orta sınıf sanatı, bu sıralarda, Rönesans'tan ve ondan sonra gelen evrelerden tümüyle değişik, yepyeni bir sanat durumuna gelmiştir. Bu sanat, öznel ve demokratik düşünce ile şartlanmış olan bugünkü kültür çağının başlangıcını oluşturur ve ilkelerine karşı olmakla birlikte, Rönesans, Barok ve Rokokonun seçkin kültürleri ile doğrudan bağıntılıdır. Rönesansın ve ona bağımlı olan sanatsal üslupların çatışmaları, biçime aşın bağlılık ile doğalcılığa özgü formsuzluk, belirgin olanla çevresi içinde eriyen, durağan olanla dinamik olan arasındaki karşıtlıklar, şimdi yerlerini usçuluk ile duygusallık, özdekçilik ile tinsellik, klasisizm ile romantizm arasındaki uyuşturulamaz türden karşıtlıklara bırakmışlardır (Hauser, 1984, s. 41).

1.1.2. Kültürün Uygarlıkla Çatışması

“Kültür”ün başlangıçta materyalist bir süreci ifade ettiği daha önce belirtilmiştir. Kültürün daha sonra paradoksal bir değişime uğrayarak tinsel meseleleri içermeye başlamasının izlerini 18. yüzyılda bulunmaktadır.

Kültürün ilk kullanımları ekinler ve hayvanların bakımını betimleyen bir süreci anlatırken, 16. yüzyılın başlarından itibaren çiftçilikte kullanılan anlamının yanı sıra insan gelişimini de içermeye başlamış, 19. yüzyıla kadar ise bu temel anlamları ifade etmiştir (Williams, 2006, s. 106). Sözcüğü insan zekâsının geliştirilmesi ve yüceltilmesi anlamında ilk olarak kullanan Fransız Devrimi ve Aydınlanma Hareketi’ne büyük katkısı olan Voltaire’dir (Güvenç, 1984, s. 96). Bu dönemde kültür uygarlıkla eş anlamlı olarak kullanılmaktaydı. Bu durum, dünyevi olana yönelişin ve rasyonel aklın bir parçasını oluşturuyordu. Fransa kökenli uygarlık sözcüğü bu dönemde siyasi ekonomik ve teknik yaşamı kapsamaktaydı. Ancak 18. yüzyılda kültür kelimesi uygarlıktan daha özelleşmiş bir alana işaret etmekte; dinsel, sanatsal ve entelektüel olanı anlatmaktaydı (Eagleton, 2011, s. 17-18). Bu değişimde kültür, 18. ve 19. yüzyıllarda İngiliz, Fransız ve Alman dillerinde farklı kullanımları içermektedir. Özellikle 18. yüzyılda uygarlığın bağımsız bir isim olarak ortaya çıkması ve kültürle olan karmaşık ilişkisi önemlidir:

Fransızca’da, 18. yüzyıla dek, culture, İngilizce kullanımda kaydedildiği üzere, yetiştirilen maddeyi anlatan bir dilbilgisel biçimle birlikte kullanılıyordu. Bağımsız bir isim olarak zaman zaman kullanılışı 18. yüzyılın ortalarına kadar gider, yani İngilizce’deki benzer seyrek kullanımların çok daha ertesine. Bağımsız isim civilization (uygarlık) da 18. yüzyılın ortalarında çıktı; culture’la ilişkisi o günden bu yana çok karmaşıktır. Almanca’da bu noktada önemli bir gelişme görüldü: Fransızca’dan ödünç alınmıştı ve önce (18. yüzyılın sonları) Cultur, sonra 19. yüzyıldan itibaren Kultur diye yazılacaktı. Temel anlamı hâlâ civilization’un eşanlamlısıydı: birinci olarak, “civilized” (uygarlaşmış) ya da “cultivated” (kültürlü) olmaya dair genel bir sürece ilişkin soyut bir anlamda; ikinci olarak, insanın seküler gelişme sürecinin tanımı olarak, 18. yüzyılın popüler evrensel tarihlerinde, Aydınlanma tarihçileri tarafından civilization’u anlatmak için kurulmuş olan anlam (Williams, 2006, s. 107-108).

Kültür ve uygarlık arasında bahsedilen dönemde bir gerilim mevcut olmuştur ve bu gerilimin nedeni Almanya ve Fransa arasındaki rekabet ortamında aranmalıdır. Uygarlık, Fransa kökenli bir kavram olup, siyasi, ekonomik ve teknik yaşamı kapsamaktaydı. Almanlar ise “kültür”ü dinsel, sanatsal, entelektüel alanda

kullanıyorlardı. Burada altının çizilmesi gereken nokta “uygarlık”ın değişen toplumsal ve politik yapının terminolojisine yetememesi, nihayetinde “kültür”ün Alman idealistleriyle birlikte modern anlamını taşımaya başlamasıdır. Döneminde “kültür”, “uygarlık”ın yapmadığı birşeyi, ulusal farkları önemseme işini üstlenerek, bu durumu vurgulamıştır. Bunun sonuçlarından biri olarak sanayi dönemi öncesinde Avrupalı orta sınıf terminolojisine ait “uygarlık” kelimesi 19. yüzyılın sonlarında gözden düşmeye başlayarak yeni bir terminoloji aranmıştır. Bu kelime de Almanların Fransızlardan aldığı “kültür” olmuştur (Eagleton, 2011, s. 18-20).

Kültür ancak 19. yüzyılda bağımsızlaşarak modern tarihine başlamış ve artık soyut bir sürecin ürünü olarak yaygınlık kazanmıştır. Bu süreç içerisinde kelimedeki zamana yayılan iki can alıcı değişim gerçekleşmiştir: “Birincisi insan bakımını doğrudan hale getiren eğretilmeye belli derecede alışma; ikincisi, sözcüğün soyut biçimde taşıyacağı genel bir süreci içine alacak biçimde özel süreçlerin genişletilmesi.” (Williams, 2006, s. 106). 16. ve 19. yüzyıllar arasında kültür teriminin materyalist süreci belirtmesinden, kişisel aklın ve görgünün geliştirilmesine evrilmesi, insanlığın ziraatta gelişiminin metaforik bir yayılımına işaret etmektedir. 19. yüzyılda kültür artık “doğa”dan doğal olandan kopmuştur. Marx bu dönemde kültürün “doğanın yarattıklarına karşı insanoğlunun yarattığı her şey” olduğunu söylemektedir (Güvenç, 1984, s. 97). Kentte yaşayan entelektüel bir yandan kırsalı aşağılarken, diğer yandan kentte ikinci doğayı yaratmaya çalışmaktadır.

Tek başına ruhani gelişimi adlandırmayı Sanayi Devrimi ve Romantizmin yükselişiyile gerçekleştiren kültür, 19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde, Romantik milliyetçiliğin etkisiyle kültür, “halk kültürü”, “ulusal kültür” kavramlarıyla birlikte günlük yaşamı ve geleneği ifade etmeye başlamıştır (Smith ve Riley, 2016, s. 19-20). Tüm bu süreçler “kültür” kelimesinin modern anlamda kullanımının karmaşıklığını, birbiri içine geçen anlam kaymalarını ve dönemin toplum bilimlerindeki kavrayış farklılıklarını göstermektedir. Tüm bu karmaşık süreçlere rağmen Williams, kültür için üç geniş kullanım kategorisinin altını çizmektedir:

18. yüzyıldan itibaren zihinsel, manevi ve estetik gelişime ilişkin genel bir süreci anlatan bağımsız ve soyut ad; ister özgül, ister genel biçimde kullanılsın, ... gerek bir halkın, dönemin, grubun gerekse genel olarak insanlığın belli bir yaşama

biçimini anlatan bağımsız bir ad. ... Entelektüel ve özellikle sanatsal etkinliğin ürünleri ve uygulamalarını anlatan bağımsız ve soyut ad (Williams, 2006, s. 109).

19. yüzyılın sonlarında kültür kavramındaki en önemli gelişme, kültürün uygarlığın tamamen zıt anlamlısı haline gelmesidir. Eagleton'un aktardığı gibi Almanya'da "kültür" dinsel, sanatsal ve entelektüel olanı anlatmaktaydı. 19. yüzyılda kültür kelimesinin içeriğinde önemli bir kırılma yaşanmıştır. Kültürün, "Alman idealistlerinden itibaren özgün bir yaşam tarzını ifade eden modern anlamını taşımaya" başlaması "farklı bir yaşam tarzı olarak kültür düşüncesinin kökenini, sindirilmiş yabancı toplumlara duyulan antikolonyalist sempatiye" dayandırmaktadır (Eagleton, 2011, s. 21-22). Kolonyalizmin açınlarıyla birlikte farklı bir yaşam tarzı olarak kültürün antropolojik vurgusu da literatüre girmiştir:

Tartışmaya konu olan yaşam tarzı da genellikle "uygarlaşmamış" olandır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, terbiye olarak kültür barbarlığın zıttıyken, yaşam tarzı olarak kültür özdeşi olabilir... Kısaca kültür diğer insanlardır. Frederick Jameson'ın da savunduğu gibi, kültür daima "bir Öteki düşüncesidir" (Eagleton, 2011, s. 37).

Aydınlanma Çağı'nda kültür, yeni devlet biçiminin şekillendirdiği insanla ilişkili olarak hegemonyanın işleyişini anlatmaktadır. Devlet bu dönemde insan yaşantısını kendi mevcudiyetine göre şekillendirmekte, siyasi düzenin ihtiyacı olan başkaldırmayacak ve sorun çıkarmayacak insan tipini tasarlamaktadır (Eagleton, 2011, s. 17). 19. yüzyılın başında, modern toplumun "en üst siyasi örgütlenme biçimi olarak ulus-devlet" kavramı da Napolyon Savaşları sırasında belirlemektedir (Duman, 2008, s. 111). Milliyetçilik ideolojisi ile "ulus temelinde yeni bir tarih, kültür, toplum ve devlet oluşumu" Aydınlanma Hareketi ve Sanayi Devrimi ile birlikte tarih sahnesinde yerini almıştır (Duman, 2008, s. 111).

1.1.2.1. Aydınlanma Çağı

18. yüzyıl, günümüz Avrupası'nın düşünce, toplum, politika, ekonomi alanlarında şekillenmesinde önemli gelişmelerin yaşandığı çağa işaret etmektedir. Bu çağda “gücünü ve meşruiyetini tarihsel ve kültürel birikimden, geleneksel ve dinsel değerlerden alan toplumsal kurum ve yapılar yerlerini, evrensel ilkelere, seküler ve ideolojik düzenlere” bırakmış, özellikle Sanayi Devrimi ve Fransız İhtilali'nin etkisiyle Kıta Avrupası biçimlenmiştir (Duman, 2008, s. 103). Rönesans'ın geleneklerden kopuşu keşfederek kendini bulan bireyi, Aydınlanma Çağı'nda doğa ve akıl arasındaki benzerliği keşfederek ikinci doğa yaratma girişiminde bulunan bireye dönüşmektedir. Doğadaki her şey ve insan, nedensel belirlenimlerle açıklanırken, insan yüce bir varlık olarak belirlemektedir. İnsan akli ise doğadan ayrılarak özgürleşmekte, tinler dünyası alanında varlık bulurken, evrensel hakikatlere ulaşmada biricik unsur olarak görülmektedir. Akıl, toplumsal değişimde ilerlemenin biricik kaynağı olarak belirirken, adil ve eşitlikçi bir toplumsal düzenin inşasının yalnızca akıl yoluyla oluşturulabileceğine inanılmıştır (Barrett, 2014, s. 47).

18. yüzyıla damgasını vuran Aydınlanma düşüncesi temel esinini 17. yüzyılın bilimsel gelişmelerinden almaktadır. Özellikle fizik alanında gerçekleşen keşiflerle dünyanın bilinebilir yasaları olduğu anlayışı giderek topluma bakışı da şekillendirmiş, toplumun da doğa gibi incelenebileceği düşüncesiyle Aydınlanma Felsefesi doğmuştur (İrem, 2005, s. 142). Bilindiği üzere, hümanist düşünce, 14. ve 16. yüzyıllar arasında aklın özgürleşmesi için gerekli ortamı sağlarken, 17. yüzyıla gelindiğinde düşünce akımı olarak geleneksele meydan okuyan hümanistlerin yerini, aktörleri arasında Descartes, Galileo ve Newton'un da bulunduğu yeni bir felsefi hareket almıştır: Bilim.

17. yüzyılın, o zamanki deyimlerle “yeni felsefesi”, “doğa felsefesi” ya da “mekanik felsefesi”, Aristoteles ve Ptolemaios'un fikirlerine dayanan bir dünya görüşü de dahil olmak üzere klasik ve ortaçağ geleneklerini reddetmesiyle, Rönesans'tan daha da benlik-bilinçli bir düşünsel yenileşme süreciydi. Yeni fikirler, genellikle Bilimsel Devrim diye tanınan bir hareketin ürünüydü (Shapin'den Aktaran Burke, 2001, s. 39-40).

17. yüzyıl doğaya ve insana bakışın yeniden inşa edilerek yeni felsefi yöntemin oluşturulduğu çağdır. Kopernik Devrimi ile evrenin merkezi olmaktan çıkan dünyada,

yeni merkez olarak insan bulunmaktadır. Metafizik ve fiziğin birbirlerinden ayrıldığı Kartezyen yöntemle, Batı düşüncesinin seyri belirmektedir. Bu çağda bilimin yöntemleriyle yetkinleşen doğa gözlemi, Ortaçağ'ın tüm görüşlerini hurafeler arasına gönderiyor, teolojik metod yerini düalist bir görüşe bırakıyordu. Descartes dünyayı ve evreni matematik bilimi ile ölçülerle açıklamaya çalışırken, mekanik bir sistem öneriyordu. Descartes'ın doğayı mekanizma olarak görmesiyle, doğaya ait olan her şey, insan zihni hariç, mekanik ilkelerle anlaşılmakta; insan zihninin ise kendi ilkeleri tarafından yönetildiği düşünülmektedir. İnsan zihnine ve doğaya karşı geliştirilen düalist yöntem, Aydınlanma Felsefesinde ise aklın nedensellik ilkeleri ile açıklanacağı metafizikten ayrılmış bir alanda devam etmiş; insan zihni, nesnel dünya gibi mekanik terimlerle anlaşılmaya çalışılmıştır.

Doğadaki herşey, insan davranışı da dahil olmak üzere, nedensel belirlenime tâbiydi; insanın yüceliği ve biricikliği, bununla birlikte, ahlâkî eylemde, insanın kendisini bir özgür tinler dünyasının bir parçası olarak düşünmek suretiyle doğa alanının üstüne yükseltmesi olgusu sayesinde korunabilirdi (Walsh ve Wilshire, 2001, s. 49).

Yeni doğa bilimiyle insan doğaya hâkim olur ve akıl, nesnel dünyasını kontrol eden bir yapıya bürünür. Doğa artık kontrol altındadır, şimdi sıra “kültür”e gelmiştir, yeni doğa biliminin pratikleri ile kültür bilimlerinin de kurulması, nihayetinde toplumsal yapının analiz edilmesi gerekmektedir. İnsan her şeyin merkezindedir ve teorik alanla akli analiz etmeye çalışmak, pratik alanda sorunlar doğurur. İnsana dair teorik açıklamaların keskinliğine karşı, Kant teori ve pratiğin ayrımını yöntem olarak sunarak bir ölçüde bu problemleri durumu çözmüştür (Walsh ve Wilshire, 2001, s. 49). Mekanik felsefede insan öznesi dışarda kalır ve varoluş problemi üzerinde düşünülmez. İnsan kendini felsefe eleştiri içinde yeniden bulmalıdır. Bu durum bir anlamda dil ile doğa arasındaki bilgi sisteminin yeniden inşasını da gerektirmektedir:

Dil ile doğa arasındaki temsile dayalı metafizik düzen yıkılınca, dil dünya üzerindeki nesnelere düzenini sağlayan bir durumdan çıkar. Böylece bilgi, "birleştirilmiş ve birleştirici" bir düzenlemeden yoksun kalır. Temsil etmenin bu sorunsallaşmış doğası üzerine düşünmek zorunda kalan özne, yeni bir “şeyler” düzeni oluşturmak göreviyle karşı karşıya kalır. Bu da tıpkı bilginin bilinen nesnede içkinleşmesi gibi, insanın kendi kendisine dönerek kendisini içkinleştirmesine yol açar. Bu içkinleştirmenin baş aktörü akıldır ki akıl burada öznenin bilişsel yetileri anlamına gelmektedir. Kant, bu çabada en dikkat çekici

düşünürdür. Öznenin bilişsel yetilerini evrensel bir konuma yükselten Kant, böylece hem özneye sonsuz bir güç verir ve hem de temsilin doğasında ortaya çıkan sorunun üstesinden gelmeye çalışır. Bundan böyle şeylerin düzenini belirleyecek olan özne, bir taraftan kendisini nesne hâline getirirken diğer taraftan da bilişsel yetilerini her türlü bilginin mümkün şartı olarak ortaya koymuştur. Kant'ın bu çabasıyla, özne özerk (autonomous) ve kendi bilincinde olan bir varlık olarak, bilginin mümkün olmasının temelini kendi aşkın ve evrensel addedilen gerçekliğinde arar (Demirhan, 2004, s. 54-55).

Bilgi sisteminin yeniden inşasında tarih disiplini de yer almakta Aydınlanmacılar “tarihi / geçmiş aklın kendini özgürleştirdiği bir gelişme anlatısı haline getirerek” tarih felsefesini de şekillendirmektedirler (Strum'dan Aktaran İrem, 2005, s. 143):

XVI. yüzyıldan itibaren hızla gelişen kapitalizm, modern devlet ve seküler kültür gibi batı modernitesinin temel yapısal unsurlarının şekillendirdiği yeni bir siyasal-sosyal ekonomik ortam içinde gelişen Rönesans'ın tarih tasavvuru, XVIII. yüzyıl Aydınlanma felsefesi içinde Batı modernitesinin biricikliğini tescil eden teleolojik-ilerlemeci bir tarih anlatısının doğmasına yol açmıştır. ... Aydınlanma düşününde geçmiş / tarih, insanın aklını kullanarak sorumlu ve aktif bir özne haline geldiği özgürleşme mücadelesinin epik bir anlatımı haline dönüşmüştür (İrem, 2005, s. 141-143).

Aydınlanmacılar, tarih disiplinini, hakikatin aranması olarak inşa etmişlerdir. Tarih Aydınlanmacılara göre: “Doğa gibi tarafsız, akılcı, olgusal, mantıklı, duygudan arınmış, değerlerden bağımsız, hesaplanabilir ve hepsinden önemlisi sekülerdir.” (Munslow, 2000, s. 78-79). Tarihin “ilerleme” olarak ele alınması ise Fransız Devrimi'nin nihai sonuçlarından biridir, devrimden sonra entelektüeller büyük bir iyimserlikle “Mantık Çağı'nın nihayet geldiğine ve artık tarihin rasyonel ilkelere göre biçimleneceğine” inanmışlardır (Belge, 1995, s. 51). Aydınlanmanın tarihe yaklaşımında, Batı kültürü üzerinde yoğunlaşan bir anlayışın hâkim olduğu gözlemlenmektedir. Bu noktada, Aydınlanmada insanlık fikri olarak beliren “birey”, Batılı olanı temsil etmiş, diğer (sömürgeleştirilen) milletler genellemeleri bozmamak adına dışarıda bırakılmıştır.

Aydınlanma'nın seküler düşünürleri ve onların mirasçıları da, bireysel, dönüşümsel, mülk sahibi ve kaçınılmaz olarak, büyük ölçüde tarihin zorunluluklarına yönelik kaygıyı da içeren bir insanlık fikrini ihraç ettiler. "Ötekiler"e dek uzanan felsefe ile bilim arasındaki bağ, ötekilerin sömürülmesi ve köleleştirilmesi ölçüsünde, her ne kadar onları bizlere dönüştürme amacıyla da olsa, Avrupalı sömürgeci mirasın bir parçası olmuştur (Pagden, 2010, s. 24).

Fransız Devrimi'nin burjuva toplumu “bilgine araştırma, üreticiye girişim özgürlüğü teminatı verir; aynı zamanda, siyasi ve toplumsal düzenlemeyi akılcılaştırma girişiminde” bulunur (Lefebvre, 2015, s. 9). Halklar eşitliğini savunan burjuvazi yanına halkı aldığıında, aristokrasinin çöküşü birdenbire olmuş; soylular ayrıcalıklarını, toplumsal otoritelerini ve zenginliklerini kaybetmişlerdir (Lefebvre, 2015, s. 10). Sonuç nihai bir şekilde burjuvazinin yararına olmuştur, halk “halkların eşitliği ilkesini” yalnızca aristokrasiye kullanırken, devrim yalnızca siyasi konjonktürde kalmamış, toplumsal alanda da hızla yayılmıştır.

Fransız Devrimi ile “tüm ahlaki evrene en derin felsefi anlamı kazandıran antropolojinin” yayılımının gerçekleşmesi şaşırtıcı bir gelişme değildir (Ferry, 2005, s. 176). Sanayi Devrimi ile birlikte teknolojik olarak donanım kazanan burjuvazi, en ilkel toplumlara kadar elini uzatır. Uygarlaştırma söylemi altında gerçekleşen bu yöneliş, burjuvanın üretimi merkezileştirme çabası ve mülkiyeti kendi üzerinde tutma istediğinden başka bir şey değildir. Hindistan, Afrika, Asya, Brezilya, Mississippi, Louisiana, Meksika, Senegal, Bengal, Kalküta... Bu uzayıp giden liste içerisinde imparatorluklar sömürgeleştirme yarışına 1700'lü yılların sonlarında artan bir iştahla girişmişlerdi. Avrupa'nın asıl zenginliği bu dönemde, zorunlu köleler haline getirilen milletler üzerinden yapılan ticaretten elde ediliyordu. 1700'lü yılların sonunda entelektüeller refah içerisinde düşünce üretimine devam ederken, emekçi köleler refahı sağlayan sınıf haline gelmiştir.

18. yüzyıl Avrupa'sının zenginliğinin artan oranda bir kısmı, alıcılarla satıcılar arasındaki eşit hakların tam zıddı bir kurumdan, zorunlu kölelikten geliyordu. Filozoflar Avrupa'nın kahvehanelerinde eşit haklardan söz edebilirlerdi. Ama onların içtikleri tatlandırılmış kahve, silah zoruyla batı Afrika'dan gemilere doldurulan, dehşet verici koşullarda (on kişiden biri yolda ölüyordu) Atlantik'in karşı tarafına götürülen, müzayedelerde satılan ve daha sonra ölüncüye kadar günde 15, 16 ve hatta 18 saat kamçı zoruyla çalıştırılan insanlar tarafından üretiliyordu (Harman, 2016, s. 248).

Aydınlanmacılar genel düşünme biçimini değiştirme konusunda başarı sağlasalar da, toplumu ıslah etme konusunda, yeni kapitalist düzenin ayrıcalık tanıdığı kesim olarak, yenik düşmüşlerdir. “Düşünceleri değiştirmek toplumu değiştirmekle aynı şey” değildir ve “bu değişikliği yaratmak için başka devrimler ve iç savaşlar” gerekmektedir

(Harman, 2016, s. 245). Fransız Devriminden sonra endüstrileşmenin de etkisiyle toplumsal yaşam hızla değişmektedir. Üretimin artan etkinliğiyle iş kavramı da değişikliğe uğramakta, köleliğin yeni biçimi de kapitalizmle birlikte gelişmektedir.

Aydınlanma döneminde insan artık doğanın mutlak hâkimidir. Sanayi devrimi ve gerçekleşen teknolojik gelişmelerle insan hem doğayı kontrol edebilmeyi öğrenmiş, hem de doğayı dönüştürebilecek gücü olduğunun farkına varmıştır. Artık insan ikinci doğayı, yani kültürünü yaratmakta özgürdür ve bu özgürlüğünü geliştirdiği disiplinlerle sonuna kadar kullanacaktır. İkinci doğanın yanında yeni bir gerçeklik alanı olarak sanat da yerini kesinleştirmektedir. Adnan Turani, Fransız İhtilali için “yeni bir çağın açılması olduğu kadar, eski değerlerin iflasının ilan edildiği tarihtir, bu tarihten sonra Batı Dünyasındaki herşey, yeni değerlerle yer değiştirmek zorundadır” (Turani, 2010, s. 499) demektedir. Evreni her ne kadar Tanrı yönetse de, hayatın merkezine yerleşen yeni bireyle birlikte, Batı sanatının gerçek tarihi de, güzel sanatlar kavramının ortaya çıkması ile başlamaktadır. “Rönesans’ın sona ermesinden bu yana kesintiye uğramadan gelişimini sürdüren saray sanatının, 18. yüzyılda duraklayarak yerini, bugünkü sanat anlayışımıza bile egemen olan burjuva öznelliğine” bırakması bu dönemde gerçekleşmiştir (Hauser, 1984, s. 17).

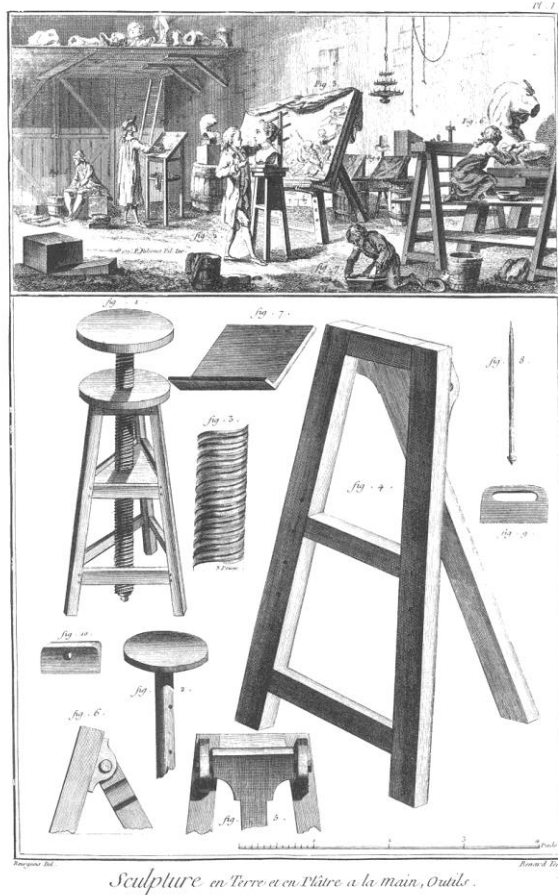
17. yüzyıl, sanatın şekillenebileceği bir kültür ortamından yoksundur. Halk kütüphaneleri, konser salonları, müzeler bu çağda henüz mevcut değildir. 18. yüzyılın sonuna gelindiğindeyse sanata özgü yeni kurumlar oluşturulmuş, sanatın özerkleşmesine giden yol bu yeni kültür ortamlarında çizilmiştir (Shiner, 2010, s. 117). Kurumların yanı sıra salon ve kahvehaneler gibi gayri resmi örgütlenmeler, düşünce pratiklerinin geliştirilmesinde önemli çalışma mekânlarına işaret etmektedir (Burke, 2001, s. 48). 18. yüzyılın sanatının tamamen burjuva beğenisine hitap etmesi bu mekânlarda gerçekleşmiştir. Shiner, yeni sanat siteminin kurulmasının üç aşamada gerçekleştiğini söylemektedir:

1680 ile 1750 arasındaki dönemi içine alan birinci aşamada modern sanat sisteminin ortaçağın sonlarından itibaren bölük pörçük biçimde ortaya çıkmış olan birçok ögesi arasında sıkı bir bütünleşme başlıyordu; 1750 ile 1800 arasında kapsayan ikinci ve çok önemli aşamada güzel sanatlar zanaattan, sanatçı zanaatçıdan ve estetik de öteki deneyim biçimlerinden kesin olarak ayrılıyordu; 1800-1830 yılları arasındaki son aşama olan sağlamlaştırma ve yüceltme aşamasında ise, “sanat” terimi bağımsız bir tinsel alanı göstermeye başlıyor,

meslek olarak sanatçılık kutsanıyor ve estetik kavramı da beğenin yerini almaya başlıyordu (Shiner, 2010, s. 117-118).

Burke, 1750’de yayımlanan Diderot’un “Encyclopédie”sinin “zamanında var olan enformasyonun bir toplaması olduğu kadar, bilgi, siyaset ve iktisadın da canlı bir gösterimi” olduğunu belirtmektedir (Burke, 2001, s. 11). Burada güzel sanatlar için önemli bir bulgu saptanmaktadır. Diderot bilgi sınıflandırmasını yaparken güzel sanatların alt dallarını oluşturan beş sanatı da kitabına dâhil etmiştir (Görsel 3):

Encyclopédie’de beş güzel sanatların hepsi de (şiir, resim, heykel, gravür ve müzik) aynı başlık altında, bilginin üç ana bölümünden biri olan ve mükemmel bir biçimde bütün öteki sanat, disiplin ve bilimlerden ayrılan hayal gücü yetisinin altında gruplandırılıyordu (Shiner, 2010, s. 127).



Görsel 3. Denis Diderot ve Jean le Rond d'Alembert, 1751-1772, Ansiklopedi / The Encyclopedia

Erişim: 07.05.2018. http://artflx.uchicago.edu/images/encyclopedie/V25/plate_25_22_1.jpeg

Diderot'un girişimiyle sanatta gerçekleşen bilgi örgütlenmesi, "eskiler ve yeniler, gelenek ile ilerlilik, klasisizm ile modernizm, uçluluk ile duygusallık arasındaki çatışmaya" son vermiştir (Hauser, 1984, s. 19). Bu çatışmaya son verilmesinde, saray sanatının çöküşünün zeminin hazırlayan toplumsal dinamiklerin hali hazırda şekillenmiş olduğu unutulmamalıdır. Hauser, Barok sanatın tamamıyla saray sanatı olduğunu, ardılı olan Rokoko akımının ise aristokrasinin yüce beğenisine hitap ettiğini söylemektedir. Yeni servet birikiminin dağılımlı düşünöldüğünde, Rokoko'nun soylu beğenisine hitap etmesi şaşırtıcı değildir (Hauser, 1984, s. 40). Bunun yanı sıra 18. yüzyılda Fransız Devrimi'nin öncelleyen toplum yapısında, aristokrasi ve burjuva sınıfında kültürel bir ortaklaşma gözlemlenmektedir. Orta sınıf beğenisinin, sadelik arzusuyla Rokokoda belirmesi bu kültürel beğeni ortaklaşmasından kaynaklanmaktadır. Bu durum yine servet birikimi ile ilişkilidir ve burjuvanın ekonomik alanda aratan ilerlemesiyle, bu kültürel ortaklaşma Fransız Devrimi ile burjuvadan yana bozulacaktır.

18. yüzyılda Romantik Akımın belirmesi burjuvazinin beğenisini en yüksek noktaya taşırken; Romantizm aydınlanma döneminin getirdiği olumsuzluklara, yaşamsal karşı duruşları da içermekteydi. 18. yüzyılda Romantikler, hümanizm ve akılı tartışma konusu yaparak antikiteye tekrar yönelmekte; ilkel uygarlıklara kadar giden insanlık tarihinin bilgisiyle, kayıp cenneti aramaktaydılar. Bu arayışlarını "şimdiki zamanın şiirleştirilmesi ya da estetikleştirilmesi yoluyla, cenneti imgesel düzlemde şimdiki zamanda yeniden yaratma" ile gerçekleştirmek ana eğilimlerden biriydi (Löwy ve Sayre, 2016, s. 41).

Bu itki kimi sanat eserlerinde doğauştünün, fantastiğin, düşçöl olanın ortaya çıkışıyla ya da "yüce"nin egemen üslubuyla kendini gösterir. Ama bir diğer anlamda, her türden romantik sanatsal yaratı, şimdiki zamanın içinde imgelemin yarattığı ütopik bir yansımadır, bir güzellik dünyasıdır (Löwy ve Sayre, 2016, s. 41).

Romantiklerin mitik tarih yarattışı, Fransız Devrimi'nden sonra, yeni kültür örgütlenmesinin nihai ideolojik sonucu olmuştur. Löwy ve Sayre'ye göre, siyasi Romantikler soyut olan her şeyi somuta çevirmek istemekte Aydınlanmanın öne çıkardığı evrenselciliğe bir anlamda karşı durmakta; "soyut bir özgürlüğün karşısına her toplumsal durumun somut özgürlükleri; evrenselci doktrinlerin karşısına ulusal ya da

yerel gelenekleri” çıkarmaktadırlar (Löwy ve Sayre, 2016, s. 60-61). Toplumsal, politik ve ekonomik alanda yapılan devrimlerle yaşam devingen bir hal alırken, romantikler mutlak değerleri yadsıyarak tarihsel görelilikleri öne çıkaran bir toplumun sözcüsü olmuşlardır. Hauser, Romantizmin, Aydınlanmadan yüzeysel bir şekilde etkilenen ve Aydınlanmayı antikitenin klasik kültürü ile ilişkilendiren burjuvalarla başladığını, sonrasında Romantizmin zamanla bir devre hâkim olan bir anlayışa dönüştüğünü söylemektedir (1984, s. 98).

Buradaki antitez zaman ile zamansızlık, tarih ve mutlak varoluş, pozitif yasa ve doğal yasa arasında değil; 'organik gelişim' ile bireysel rastgelecilik arasındaydı. Tarih, entelektüel ve maddesel varlıkları tehlikeye düşmüş olan her yaştan insanın ve özellikle, yalnız Almanya'da değil, Batı Avrupa'nın diğer ülkelerinde de hakları ellerinden alınmış olan ve beslediği emellerde düş kırıklığına uğrayan aydınlar takımının, sığınma limanı durumuna gelmiş, Alman aydınlarının yazgısı olan 'siyasal gelişimlerde etkin olamama' durumu, şimdi tüm aydınlar tarafından paylaşılan, Avrupa çapında bir yazgı olmuştur (Hauser, 1984, s. 156-157).

Artık güzellik de tartışma konusu yapılmakta, güzelliğin ne olduğu konusunda herkesin kendince bir yorumu bulunmaktaydı. Güzellik yaygın olarak “güzel doğa, güzel ideal, soylu sadelik” gibi sıfatlar ve tamlamalarla tanımlanmaya çalışılıyordu (Hartog, 2000, s. 98). Bu yaklaşımlar “düşüncenin olta atmak için yeğlediği bulanık sulara benzeyen yanılgılara” uygun ortamlar sunarken, “estetik” düşüncesi bu koşullarda gerçekleşmiş, “Aydınlanmadan Romantizme geçilmiştir.” (Hartog, 2000, s. 98).

On sekizinci yüzyıl düşünürleri, birden bire değişen ve belirsizleşen bu estetik alını yeniden planlamaya ve kurgulamaya çalışmışlardır. Bu dönem, kavramların da yeniden tanımlanması ile geçilmiş, İmmanuel Kant, estetiği, doğa ile insanlık arasında bir uzlaşma olarak tanımlamış, yalnızca “akıllı” varlığın iradesine özgü olan özgürlüğün saptandığı bir alanı işaret etmiştir (özerklik). Bu alan, sanatçı ve toplum için yasal ve bağımsız, ayrıca karşı konulamaz bir kavram olarak da görülmüştür. Kendi payına sanat, toplumun gerçekte kendinden beklediklerini barındırmayı reddetmektedir. Bu durum Romantizm'in gelişmesi ile kendiliğinden kanıtlanmıştır. Sanatsal açılımın, zenginleri iyilik ve adalete sevk edebileceği ve ayak takımı üzerindeki toplumsal kontrolün merhametli bir aracı olarak rol alabileceği olasılığı 19. yüzyıl İngiltere ve Amerika'sında gerçekten tutulmuştur (Türkdoğan, 2014, s. 6).

“İnsan ile doğa arasındaki yitik uyumu özleyen, doğaya mistik bir ibadetle bağlı olan ... makineleşmede, sanayileşmede ve çevrenin mekanikleştirilerek fethedilmesinde

yaşanan ilerlemeleri melankoli içerisinde ve perişan bir halde” seyreden romantikler (Löwy ve Sayre, 2016, s. 64), “bir su damlasında evreni görmek” çabasıyla yeni bir dönemin habercisidirler (Bauman, 2013, s. 199).

1.1.2.2.Modern Zamanlar

Aydınlanma akli yücelten bir yaklaşımla, “...kültürel bir döneme, bilimsel keşif ve felsefi eleştiri çağına, felsefi ve toplumsal harekete” işaret etmekteydi (Cevizci, 1999, s. 88). Bilimsel ve teknolojik gelişmeler insanın doğaya üstünlüğünü sağlamış, bu üstünlüğü insan da toplumsal olan her alana yaymıştı. Bu durum aynı zamanda Aydınlanmanın sonunu da hazırladı. Toplumun her alanında olan gelişmeler o kadar hızlı oldu ki, nihayetinde 19. yüzyıl içerisinde Aydınlanma düşüncesi tüketildi ve yıkıma uğradı. Örneğin, Aydınlanma düşüncesine göre bilim ve teknolojinin insan hayatını yüceltmesi gerekiyordu, fakat Sanayi Devrimi sonrası kullanımı yaygınlaşan teknolojiler ve beraberinde getirdiği kent kavramı ile birlikte işçilerin yaşam koşulları gittikçe kötüye girmiş, yaşadıkları varoşlarda çalışarak ölüm kalım savaşı vermeye başlamışlardı (Cevizci, 1999, s. 90). Bu durumu Emile Zola, “Germinal” adlı eserinde tasvir etmektedir. Eser, 1860’lar Fransa’sında maden işçilerinin yaşam mücadelesini anlatmaktadır:

Kendisini yukarı çıkaracak asansörün vagonlarından birine dört kişiyle sıkışan Etienne, yeniden yollara aç susuz yollara düşüp taban tepmeyi göze aldı, ne olursa olsun alıp başını gidecekti. Bu cehennem dibine yeniden inip de onca çileden sonra ekmek parasını bile kazanamamaktansa, açlıktan gebermek daha iyiydi (Zola, 2012, s. 63).

19. yüzyıl teknolojik gelişmeyle gerçekleşen ilerlemeyi kökten bir şekilde benimsemişti. Bu ilerleyiş hem olumlu hem olumsuz gelecek tasarılarının ortaya çıkmasına neden oluyor, bir kesim “Dünya (Batı dünyası) ilerledikçe, yaşamın bütünlüğünü yitirdiği, kentlerin kendini beğenmiş ve baskıcı bir anlayışın dev yansımalarına dönüştüğü, insanın doğayla ve kendi içyapısıyla bağlarını bir daha kuramayacak biçimde kopardığı” konusunda kuşku duyarken (Lynton, 2004, s. 13); olumlu düşüncelere sahip olanlar daha iyi bir dünyanın kurulmakta olduğu inancıyla, teknolojinin iyi amaçlar için

kullanılacağına, ekonominin düzelerek toplumsal refahın geliştireceğine, işçilerin refahıyla da birlikte uluslar arasındaki çekişmenin sona ereceğine inanıyorlardı (Lynton, 2004, s. 13). 1870'lerin başında kapitalist sistem giderek örgütlenerek ekonomiye hâkim olmakta, küresel hâkimiyetini meşrulaştırmaktadır.

Ekonomik yaşam, yüksek düzeyde anamalcılık (kapitalizm) evresine giriyor ve 'güçlerin özgürce oynadıkları oyun' olma durumundan çıkıp, sıkı bir biçimde örgütlenmiş, rasyonalize olmuş bir sistem haline geliyor; çıkarları, tekel alanları, fabrikalar arasında anlaşmalar, tröstler ve sendikalardan örülmüş sıkı bir ağa dönüşüyordu (Hauser, 1984, s. 350).

1900'lü yıllara gelindiğinde kapitalist sermaye dünyanın her yerine egemen olmuş bir yapı kazanmıştır. "Antarktika'nın buzlu düzlükleri, Amazon'un en ücra ormanları ve Yeni Gine'nin yüksek vadileri, kapitalizmin havarilerini; ucuz malları, İncilleri, mikropları ve hak edilmemiş zenginlik umutları" kapitalist sermayenin en ücra yerlere ulaştığını göstermektedir (Harman, 2016, s. 370). Sanayileşmenin yarattığı eşitliksiz ortam, insan emeğinin orantısız kullanımında görünürlük kazanırken, 19. yüzyılda yeni "iş" kavramı belirlemektedir. Yeni iş kavramıyla, sınıflı toplumun üretim süreçlerinin bir ürünü olarak yabancılaşma kavramı da literatüre girmektedir. Yabancılaşma, sınıflı ve sınıfsız toplum arasında bir ayrımı görünür kılarken, bireyin nesneleşme süreci başlamaktadır.

İşçinin kendi ürünü içinde yabancılaşması, sadece emeğinin bir nesne, dışsal bir varoluş durumuna geldiği anlamına değil, ama emeğinin kendi dışında, ondan bağımsız, ona yabancı ve onun karşısında özerk bir erk durumuna gelen bir varlık olarak varolduğu ve nesneye çevirdiği yaşamın, hasım ve yabancı bir yaşam olarak, ona karşı çıktığı anlamına da gelir (Marx'tan Aktaran Kulak, 2011, s. 39).

Bireyin nesnelere üzerindeki akılsal egemenliği, pratikte başka bir boyut kazanmaktadır. Birey kendini eşya gibi duyumsarken, aynı zamanda nesnelere kölesi olmaktadır. Üretim ilişkilerinin kısır döngüsünde, artan emek, sermayenin fazlalaşmasına, sermayenin fazlalaşması da işçinin daha çok egemenlik altına girmesine neden olmaktadır. İşçinin sürekli üretim faaliyetinde bulunması, fakat ürettiğini kendinin kullanamaması kriz yaratmakta, nihayetinde bu süreç bireyin topluma ve hatta hayata karşı yabancılaşmasına sebep olmaktadır. Yaklaşık yüz yıl sonra "bir tarihsel üretim

biçiminin bir diğerine nasıl dönüştürüldüğüne dair bir anlatı” olacak olan Marksizm üretim ilişkilerindeki eşitsizliğin ve ikinci doğayı yaratan insanın giderek kendi yarattıklarına da yabancılaşmasını eleştirecektir (Eagleton, 2006, s. 34).

Değişen sistem ve bireyle “bilgi” kavramı da kültürel üst yapının etkisiyle yeni bir anlayış kazanıyordu, bu yeni bilginin ekonomi üzerindeki etkisi oldukça muazzamdı (Burke, 2001, s. 152). Üretim ilişkileriyle gittikçe özelleşen sanayi toplumunun analizinde 19. yüzyılda “doğru bilgiye” ulaşmanın tek adresi ise yine modern bilimdi.

Descartes’la başlayan modern felsefe geleneğinde ‘yöntemli bilme’ anlayışı, bilimde Newton ile başarıya ve olgunluğa ulaştı. Bu doruk noktası ile birlikte, insanı ve onun etkinliklerini sosyal birer fenomen olarak anlama ve açıklama uğraşı da felsefeden ayrımlaşarak, Newton’un yönteminde izlemesi gereken ‘bilimsel’ yolu bulduğu sonucuna vardı. Bu sonucu geniş çaplı olarak değerlendiren Auguste Comte’un ortaya koyduğu pozitivistimin temel amaçlarından biri (ve belki de en önemlisi) sosyal bilimin kurulması oldu. Doğadan daha kaotik görünen toplumda, ‘düzen’ ve ‘ilerleme’nin sağlanabilmesinin tek yolu, onu bilimsel olarak açıklayabilmekten geçiyordu (Anlı, 2012, s. 23).

Comte, insan toplumunu yönlendiren kanunları keşfederek, insanlığın kaderini şekillendirebileceğine inanmıştır (Giddens, 2012, s. 19). Comte’dan sonra, 19. yüzyıl sonunda klasik sosyal kuramı oluşturan kültür probleminin temel aktörleri karşımıza çıkmaktadır: Marx, Durkheim, Weber ve Simmel. Karl Marx’ta kültür egemen ideolojiyle işlemektedir. Marx, kültürü sanayi toplumunun ekonomik temelli bir üstyapısı olarak görmekte ve burjuvazinin çıkarları doğrultusunda işleyen dinamiklerle ele almaktadır (Smith ve Riley, 2016, s. 26-27). Emile Durkheim “kültürün toplumsal bir uzlaşma ve toplumsal bütünlük getirdiğini” varsaymakta (Smith ve Riley, 2016, s. 32), kültürü yorumlarken, toplumsal olguları idealist bir görüşle ele alarak, basit toplumlar ve sanayi toplumlarında dayanışma duygularını vurgulamakta, din olgusunun özellikle altını çizmektedir (Smith ve Riley, 2016, s. 29). Max Weber çalışmalarını geniş bir tarihsel ve kuramsal alan üzerinden gerçekleştirirken Durkheim gibi kültürün temel boyutu olarak din olgusunu almakta ve kapitalizmin kökenine dair materyalist bakışa karşı çıkmaktadır. Weber’in görüşünde modern dünya bozulmaktadır, yaşam rutinleşmiş ve rasyonelleşmiştir. Bu durumda iktidarın içerisinde olduğu durumu kültürle ilişkilendirmekte, yaşadığı dönemde kültürün toplumsal analizden çıkarılması gerektiğini savunmaktadır (Smith ve Riley, 2016, s. 34-38). Georg Simmel somut bir

toplum modelini önermektedir. Paranın yarattığı, değiş tokuş, katmanlı toplumlarda kültürel isteklerin yarattığı moda ve tüketime değinerek; şeyleşmiş, görkemli toplum imgelerini reddetmiş, ilgisini somut etkileşimler üzerinde toplaması nedeniyle, kültüre yönelik etkileşimci yaklaşımlar üzerinde önemli bir etki bırakmıştır (Smith ve Riley, 2016, s. 40-42). Nietzsche ve Dubois de çağdaş kültürel çalışmalar için önemli isimlerdir. Friedrich Nietzsche'nin "bütün değerlerin yeniden değerlendirilmesi projesi" kültürel kurama katkı sağlamıştır. Nietzsche modern ahlakın temel kaynağı olarak gördüğü Yahudi-Hristiyan kültürünü eleştirmekte, bu kültürün Yunan kültüründen ayrılarak farklı bir kimlik ve tarih inşası kurduğunu söylemektedir. Düşünür Hristiyanlık kültürünü modern demokratik devletin temeli olarak görmekte, seküler de olsa "üstün insan"ın yaratıcı faaliyetini tükettiğini söylemektedir (Smith ve Riley, 2016, s. 42-44). Görüldüğü üzere kültür kavramının bilimsel yaklaşımla analiz edilmesi günümüzde yüz yılı biraz aşkın zaman içerisinde gerçekleşmiştir. Bu süreçten sonra yapılan çalışmalar gittikçe özelleşen alanlara işaret etmektedir. Sanatın seyri de bu yaklaşımlar çerçevesinde, toplumsal dinamiklerle gelişimine devam etmiştir.

Yabancılaşmanın başladığı çağın sanatta yeni bir görgü tanığı belirlemek, 1826'da Joseph Nicephore Niépce tarafından çekilen ilk fotoğrafla, sanatta yeni bir anlayış belirlemektedir. Levend Kılıç, geleneksel resmetme tekniklerinin sanayi öncesi toplumunda kaldığını fotoğrafın ise sanayi devriminin ürünü olduğunu söylemekte ve eklemektedir: Fotoğraf "bir düğmeye basıldığında çarkları, dişlileri, farklı süreçleri birbiriyle ilişkili olarak harekete geçiren aygıtların günlük yaşama girdiği dönemin resmetme tekniğidir." (Kılıç, 2008, s. 69). 19. yüzyılın toplumsal ve bilimsel pratikleri materyalist ve pozitivist bir yaklaşım benimserken, sanat gittikçe metafiziğe yönelmektedir (Aksakal, 2013, s. 47).

Bu durum da gerçeğin olduğuna en yakın saptamaları ifade eden fotoğraf aracına yeni bakış açıları ile birlikte yeni kullanım alanları getirmiştir. Bu surette fotoğrafın özsel kimliklerinden belki de en önemlisi, kendine yabancılaşan bir çağın tanığı olmasında yatmaktadır. Bununla birlikte fotoğraf, ontolojik açıdan birey için herhangi bir şeyi yeniden var eden, onu hatırlatan bir araçtır. Bir şeyi kendi belleğinin ötesinde, başka bir araç üzerinden hatırlama arzusu psikanalitik olarak bireyin kendisine yabancılaşmasıdır (Aksakal, 2013, s. 47).

Fotoğrafa ilk yaklaşım, onun bir resmetme tekniği olarak algılanmasıdır; bu durum sanatçılar arasında karışıklık yaratacak, önce geleneksel resim anlayışında fotoğraflar üretilmeye çalışılırken (Görsel 4), sonrasında fotoğrafın da ayrı bir sanat olarak görülmesi aşamasıyla bu karışıklık başka bir aşamaya geçecektir.



Görsel 4. Oscar Gustav Rejlander, 1857, Hayatın İki Yolu / Two Ways of Life

Erişim: 05.04.2018. <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/oscar-gustave-rejlander1/>

19. yüzyılın başlarında Hegel, “Tinın Fenomolojisi” adlı yapıtıyla sanat yapıtının bir nesne ya da sonuç olduğu yargısını yıkmıştır. Yapıt bir süreç olarak algılanmaya başlanmış, böylelikle resimde izlenimcilik, şiirde simgecilik akımları ortaya çıkmıştır (Candan, 1997, s. 53). Bu dönemde resim sanatı diğer sanatların üzerine geçmektedir: 17. ve 18. yüzyıllarda edebiyatın, romantizm devrinde ise müziğin egemen olduğu sanat alanında, 19. yüzyılın ortalarında, resmi ön plana çıkaracak bir değişim görülür (Hauser, 1984, s. 356). Resimle birlikte sanat, yaşamın anlamsız durumunu öteleyen biricik anlam olma durumuna gelir: “Sanat dünyası yaşamın düş kırıklıklarını ödünleyen ve aslında tamamlanmamış ve ifade edilememiş bir varlığı tamama erdiren ve onun gerçekleşmesini sağlayan tek olgudur.” (Hauser, 1984, s. 362). Sanatta uzun yüzyıllar boyunca hâkimiyetini koruyan “yansıtma kuramı”, 19. yüzyıldan itibaren “doğrudan doğruya Aristoteles’ten hareket etmeksizin ileri sürülmüştür” (Moran, 2012, s. 19).

Wagner'in "gesamtkunstwerk" (ortak sanat yapıtı) kavramı da dönemin estetik alanında önemli bir etki bırakmıştır. Wagner'in Schopenhauer'den etkilenerek, sahne sanatları için geliştirdiği bu kavram sahne sanatları alanını aşarak, daha sonra mimari ve resmi de kapsamıştır. Bu kavramın önem kazanmasındaki en büyük etken, sanatların kendi varlıklarını koruyarak ortak bir amaca hizmet etmeleridir (Candan, 1997, s. 23). Sanatın yaşama öncü olma durumu 19. yüzyıl ortalarında başlamıştır.

19. yüzyılın ortalarında klasikçiler ve romantiklerin idealist yönelişlerine karşı sanatta yeni bir anlayış benimsenmekte, görünenin değil, zihindekilerin resmedilmesine karşılık gerçekçilik anlayışı gelişmektedir. Romantikler arasında Théodore Géricault ve Francisco Goya'nın resimleri de gerçekçidir; fakat Courbet'in gerçekçiliğinde Sanayi Devrimi ve Fransız Devrimi'nin toplumcu etkileri ve hayatı dönüştürme çabası da gözlemlenebilmektedir. Yaşayan bir sanat yapma ilkesiyle Courbet'in öncülüğünde çağın güncelliğini ve görünümünü taşıyan bir sanata doğru eğilim gerçekleşmiştir. Courbet 1855 yılında gerçekleşen Paris Dünya Fuarı'na kabul edilmeyince, "Gerçekçilik Pavyonu" adıyla kendi kişisel sergisini gerçekleştirmiştir (Antmen, 2008, s. 14). Courbet'in yaşayan sanatı "Sanatçının Atölyesi: Gerçek Bir Alegori" (Görsel 5) adlı resimde görünürlük kazanmaktadır.



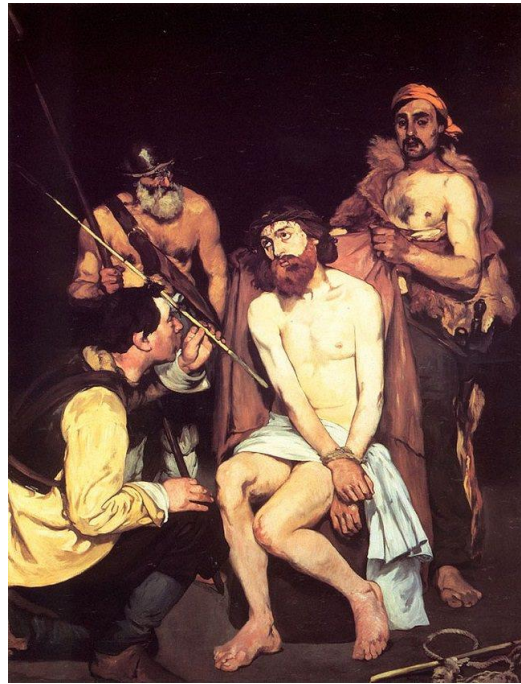
Görsel 5. Gustave Courbet, 1855, Sanatçının Atölyesi: Gerçek Bir Alegori / L'Atelier du Peintre, Allégorie Réelle

Erişim: 15.04.2018. <https://www.wikiart.org/fr/gustave-courbet/latelier-du-peintre-1855>

"Resmin tam merkezinde sanatçı olarak ben, sağ tarafımda sanatçı ve bohem arkadaşlarım; sol tarafımda gündelik yaşamın öteki yüzü, insanlar sefalet, zenginlik, yoksulluk, istismar edenler ve edilenler bulunmakta" diyen Courbet, tüm renkleriyle yaşayan insanlığı sergilemek istemiştir. ... Bu resimde kendi atölyesini gerçek yaşamın bir tür sahnesine dönüştüren Gustave Courbet, sağ tarafta sanat ve edebiyat çevresinden tanıdığı Baudelaire, Champfleury, Proudhon gibi dostlarına, sol tarafta 19. yüzyıl Paris'inde toplumsal yaşamın her katmanından kişilere yer vermiştir (Antmen, 2008, s. 13-16).

Sanatın özerkleşmesi, ressamın, özellikle Manet'in, Akademi karşısında varolmaya çalışmaları, Akademinin inşa ettiği kuralları ve kurumsal yapısını yıkmaya yönelik eylemlerdi ve bu varoluş mücadelesinde, kendi kurallarını ya da kuralsızlıklarını kurumsallaştırmaya çalışmışlardır (Bourdieu, 1999, s. 214). Ressamlar yalnızca akademik çevreden değil, dönemin yazar aktörlerinden de bağımsızlaşma çabası içindeydiler.

Bir resim yapıtını (ve tüm sanat yapıtlarını) içkin olarak çokanlamlı bir gerçeklik, dolayısıyla her türlü açıklama ve yoruma indirgenemez duruma getiren bir estetik anlayışının benimsenmesinin, yazarların baskısından kurtulmak isteyen ressamın istencine çok şeyler borçlu olduğu tartışma götürmez (Bourdieu, 1999, s. 220).



Görsel 6. Édouard Manet, 1875, Askerlerin Hakaret Ettiği İsa / Le Christ Aux Outrages

Erişim: 23.04.2018. <http://www.manet.org/images/gallery/jesus-mocked-by-the-soldiers.jpg>

Tanrı değil de bir insan olan ve işkence eden askerler arasında gerçekten acı çekerken gösterilen bu İsa da kabul edilemezdi... Güzele hayranlık duyulmaktaydı ve kurbandan işkencecilere herkesin etkileyici betimlemelerle sunulması amaçlanmıştı. Doğanın süslenip püslenmeye gereksinim duyduğunu savunan ve sanatı da ancak yalan söylemek koşuluyla benimseyen bir okul, her zaman var olmuş ve olacaktır. Bu öğreti, o dönemde gelişmekteydi: İmparatorluğun beğenileri ülküsel nitelikliydi ve nesnelerin olduğu gibi görülmesinden nefret ediyordu (Bazire'den Aktaran Bourdieu, 1999, s. 109).

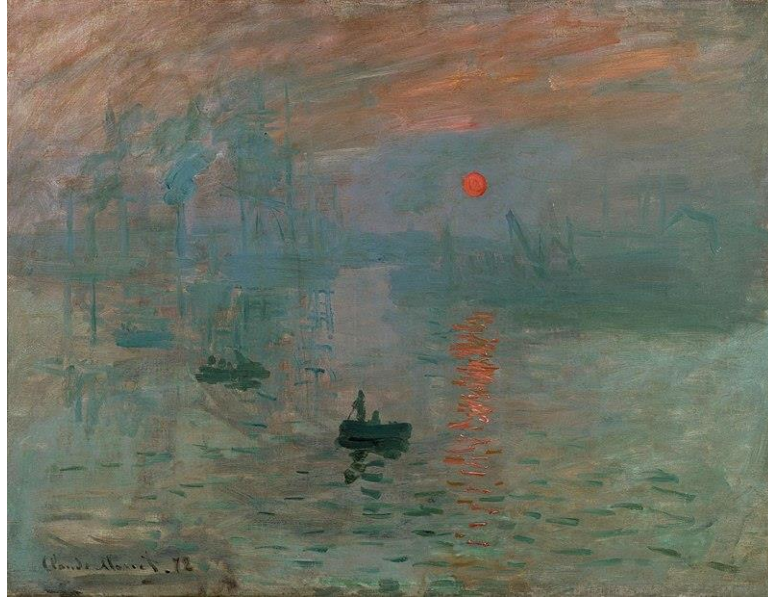
Manet'in olay yaratan "Askerlerin Hakeret Ettiği İsa", (Görsel 6) tablosundan sonra akademilerin sanat alanında etkinliğinin iyice azaldığı ve bağımsız sergi salonları ile kuruluşların ortaya çıktığı görülmektedir. 1870'lerden sonra ise İzlenimciler, doğalcı bir yaklaşımla birlikte tarih sahnesine çıkmışlardır. Hauser, İzlenimciliğin doğalcılıktan ayrılmasını burjuvazinin, işçi sınıfıyla karşı karşıya gelmesiyle ortaya çıkan, toplumsal koşulların kötücül etkilerinden kaynaklandığını söylemektedir (1984, s. 351). Saray sanatının artık yerini burjuva öznelliğine bırakması, kent sanatı kavramını da beraberinde getirmiştir (Hauser, 1984, s. 17). "Teknolojik ilerlemenin doğurduğu en göze çarpan olgu, kültür merkezlerinin, çağdaş anlayışa göre yapılmış büyük kentlere dönüşmüş olmasıdır. Sanatın kökleri, bu toprakta gelişmiştir." (Hauser, 1984, s. 351). Kent sanatının temsilcileri ise izlenimcilerdir, "resim tarihinin temsil ettiği diyalektik süreç içinde, durağanın yerine dinamiğin, desenin yerine rengin, soyut düzenin yerine organik yaşamın gelmesini" sağlamışlardır (Hauser, 1984, s. 352). İzlenimciler, burjuvanın tipik haz görüntülerini aktarırken, teknolojinin getirdiği dinamizmden etkilenmektedirler.

İzlenimcilik birdenbire ortaya çıkmış veya ansızın yok olmuş bir akım değildir. Tamamlayıcı renkler yasasını ve gölgelerin renklendirilmesini kavrayan Delacroix ve doğada bulunan renk etkilerinin karmaşık bileşimlerini saptayan Constable, izlenimci yöntemi daha önce uygulamış sayılırlar. İzlenimciliğin özü olan 'görmenin güç kazanması' olayı, bu sanatçılarla başlar. Barbizon okulunun açık hava ressamlığında attığı ilk adımlar, bu gelişimde yapılan diğer ilerlemedir. Fakat izlenimciliğin ortaklaşa bir hareket olarak ortaya çıkmasında katkısı olan tesirler, bir yandan Manet'nin başlattığı, kentte olup bitene sanatçı gözü ile bakmak, diğer yandan da toplumun göstermiş olduğu ters tepki üzerine sanatçıların bir araya toplanmalarıdır (Hauser, 1984, s. 357-358).

Monet'in "İzlenim: Gün Doğumu" (Görsel 7) resmi ile bir akım olarak adlandırılan İzlenimcilik, "içsel olanın gerçek dünya yerine resmedilmesi" olarak belirmektedir

(Hauser, 1984, s. 352). Bu durum, otonom sanat nesnesini öncellerken, sanatçının görme duyusuyla da ilgili sezgilerinin modern çağın belirleyici özelliklerine de işaret ettiği görülmektedir: “İzlenimci ‘görme’, doğayı bir gelişim ve bozulma süreci haline dönüştürür. Dengeli ve tutarlı olan her şey, bir metamorfoz (başkalaşım) sonucu bozulur ve bitmemiş, eksik kalmış olma özelliğine bürünür.” (Hauser, 1984, s. 352).

Tarih boyunca hiçbir sanat bu denli görsel deneye bağlı olmamıştır. Deneyin görsel öğelerini kavramsal olan öğelerden ayırmak ve görme ile ilgili olanın özerkliğini geliştirmekle izlenimcilik, sadece doğalcılıktan değil, şimdiye dek görülen sanatların tümünden ayrılır. Bundan önceki sanatın tümü bir sentez sonucu ortaya çıkmışken, izlenimcilik, bir analizin sonucudur (Hauser, 1984, s. 353-354).



Görsel 7. Claude Monet, 1872, İzlenim: Gün Doğumu / Impression, Soeil Levant

Erişim: 27.04.2018. <http://birazresimtaniyalim.blogspot.com/2015/05/izlenim-gundogumu-impression-sunrise.html>

Otonom nesne olma yolunda giden sanatta güzellik anlayışı değişmekte, artık tuval üzerinde biçimin öne çıktığı yaklaşım benimsenmektedir. İnsanın görme duyusuyla gerçekleştirdiği yeni anlayış, fotoğraf teknolojisiyle birlikte gelişirken, toplumsal anlamda izlenimcilerle gelişen sorunlar hala kesilmemiştir. İzlenimcilik toplumdan kendini soyutlayan birbirine zıt iki sanatçı tipini yaratmıştır: “Bunlar bohemler ve uzak ve yabancı ülkelere sığınıp Batı uygarlığından kaçan sanatçılardır. Bohem, kentsoylu

yaşam biçiminin tekdüzeliğine ve resmi ressam ve heykeltıraşların düzenli yaşamlarına karşı geliştirilmiş bir tavidir. 18. yüzyılın sonlarından itibaren sanat çevresi, gittikçe birbirine yakınlaşarak toplum içinde başka bir toplum inşa etmekte, geçmişi yitirmişlik duygusuyla kendi içlerine yönelmektedirler (Bourdieu, 1999, s. 104). İçsel dünyasında yaşayan sanatçı için kaçmak, bir başkaldırı biçimine dönüşür. “Her iki tipoloji de aynı duygunun, ‘kültürden duyulan huzursuzluğun’ yaratmış olduğu sanatçılardır. Aralarındaki tek ayrım, bohemlerin ‘iç göç’lerine karşılık, diğerlerinin gerçek bir kaçıışı tercih etmeleridir” (Hauser, 1984, s. 369). 19. yüzyılda sözden uzaklaşan İzlenimcilik, “evrensel geçerliğe sahip olan son ‘Avrupa üslubunun’ genel beğeni kavramı üzerinde temellendirilmiş son eğilimdir” ve çöküşüyle birlikte üslupların sınıflandırılması olanaksız hale gelmiştir (Hauser, 1984, s. 357).

Estetizm, izlenimcilik ile gelişiminin doruk noktasına çıkmış olur. Bundan böyle sanatı yargılama işinde, yaşama karşı takınılan edilgin ve küçümseyici tavır, deneyin gelip geçici ve tarafsız olma niteliği ve hazcı duyumculuk gibi estetizme özgü ölçütler etkin olacaktır. Sanat yapıtı, sadece kendisinde tükenen bir şey, kendi kendine yeten, büyüdüğü dıştan gelme olan estetik bir erek tarafından bozulmaya elverişli bir oyun ya da yaşamın insana sunduğu ve insanın ondan haz duyabilmesi için kendisini hazırlaması gereken en güzel armağan olarak kabul edilmekle kalmıyor, aynı zamanda, özerkliği ve kendi alanı dışında kalan her şeye olan ilgisizliği ile şair ve yazarlara saygı göstermede geçmişteki entellektüellerin yerini almaya başlayan ve yüzyıl sonunun ülküsünü temsil eden özencilerin yaşamı için de bir motif oluştuyordu (Hauser, 1984, s. 362).

1.2. YİRMİNCİ YÜZYIL SANAT PRATİKLERİNİN KÜLTÜREL SÖYLEMLERLE İNŞASI

“Kültür” sözcüğünün kökeni ve kökenden türeyen kavramların oldukça manidar olması, insanlığın düşünce serüvenini betimlemekte ve belirli muğlaklıkları da göstermektedir. Sömürge, inanç ve çiftçiliğin aynı kökenden türeyen kelimeler olması, Williams’ın belirttiği gibi toplumsal gelişimin söz dağarcığında da belirli muğlaklıklara neden olmuştur. Eagleton, Williams’ın görüşlerini yorumlamakta, günümüzde kültürel materyalizm, kültür ve kolonyalizm gibi başlıkların bir tür tekrarlatma içermekte olduğunu söylemekte ve kültürün karmaşık toplumsal tarihine vurgu yapmaktadır:

Bunun yanında, modern çağdaki kültür düşüncesinin, solan aşkınlık ve tanrısallığın yerini tutmaya başlamasına koşut olarak colere de önce Latince cultus olmuş, daha sonra da dini bir terim olan ‘kült’ (cult) haline gelmiştir. Kültürel hakikatler - insanların ister yüksek deneyimleri, ister gelenekleri olsun- bazen kutsal hakikatlerdir; korunur ve saygı görürler. Öyleyse kültür dinsel otoritenin görkemli konumunu miras almıştır. Bununla beraber, kültürün işgal ve istila ile de gergin, huzursuz bir ilişkisi vardır; kavram sürekli olarak bu pozitif ve negatif kutuplar arasında gidip gelir. Aynı zamanda hem politik solun ayrılmaz parçalarından, hem de politik sağın yaşamsal gereklerinden biri olan nadir düşüncelerindedir ve bunun sonucu olarak son derece karmaşık ve muğlak bir toplumsal tarihe sahiptir (Eagleton, 2011, s. 10-11).

Aydınlanma Çağı’nda kültür, yeni devlet biçiminin şekillendirdiği insanla ilişkili olarak hegemonyanın işleyişini anlatmaktaydı. Devlet bu dönemde insan yaşantısını kendi mevcudiyetine göre şekillendirmekte, siyasi düzenin ihtiyacı olan başkaldırmayacak ve sorun çıkarmayacak insan tipini tasarlarlarken, modern çağda ise “görkemli bir erdem ya da ideolojik bir silah, tecrit edilmiş bir toplumsal eleştiri biçimi ya da tümüyle statükoya hapsedilmiş bir süreç” haline gelmiştir (Eagleton, 2011, s. 17). Modernizm kültürü önemsememiştir, modernizmde kültür “kavramların en yaşamsal olanı değildir”, kültür 20. yüzyılda modern kültürel antropolojinin gelişmesiyle, ilkelcilik anlayışı ile birlikte yorumlanmaktadır (Eagleton, 2011, s. 22,41). Modernleşme süreci ise “modern dünyayı oluşturan bireyselleşme, sekülerleşme, endüstrileşme, kültürel farklılaşma, metalaşma, kentleşme, bürokratikleşme ve rasyonelleşme”yi kapsamaktadır (Best ve Kellner, 2011, s. 15). Modernliğin gündelik hayatlarımıza girmesi ise “modern sanat, tüketim toplumu ürünleri, yeni teknolojiler, yeni ulaşım ve iletişim tarzlarının” yayılması yoluyla gerçekleşmiştir (Best ve Kellner, 2011, s. 15). Modernite “Bağımsızlık Bildirgesi,

Fransız Devrimi, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları üzerinden” günümüze ulaşmaktadır (Barrett, 2014, s. 48).

Klasik sosyal kuramda kültür probleminde temel kavramları oluşturan başlıca kaynakları Marx, Durkheim, Weber ve Simmel’in çalışmaları oluşturulduğu önceden belirtilmişti. Klasik sosyal kuramın üzerine iki farklı kuşağın araştırmaları günümüz kültür kuramını oluşturmaktadır. Bu çalışmaları belirli aktörler, konular ve başlıklar üzerinden özetlenebilmektedir: Talcott Parsons’da kültürün bir kontrol sistemi olarak işlemesi ve toplumsal bütünleşme üzerine çalışmalar; Batı Marksiziminde kültürü ideolojik olarak ele alan düşünürlerin, iktidarın ideolojik aygıtları, iktidar üzerinden yürütülen metalaşma, şeyleşme süreçleri, hegemonya, popüler kültür, kültür endüstrisi’ne dair görüşleri; kültürün eylem olarak algılanmasına dair mikro görüşler; Durkheim ve öğrencilerinin din, ritüel ve kutsala dair araştırmaları; kültürün dile benzediğini öne süren yapısalcılık akımının kültüre dair söylenenleri köklü bir biçimde değiştirmesi; postyapısalcılığın iktidar, tarih, melezlik, muğlaklık çözümlenmeleri; Bourdieu, Giddens ve Elias’ın 1960’lardan itibaren kültürel kuramda mikro ve makro bakış açılarına köprü oluşturduğu özgün çalışmaları; metinsellik, ideoloji, kimlik meselelerini iktidar sistemleriyle ilişkilendiren Britanya kültürel çalışmaları; kitle iletişim araçları ve sosyolojiyi kapsayan kültürün üretimi ve alımlanması üzerine çalışmalar; hermeneutik; kültüre dair psikanalitik yaklaşımlar; postmodernleşme sürecinin kültüre etkileri; ırk ve toplumsal cinsiyete yönelik kültürel araştırmalar; beden araştırmaları (Smith ve Riley, 2016, s. 53-380).

Yüzyılın bu yarısında 1960’lar ve 70’lerde ortaya çıkan kültür kuramında ana etkiyi Marksizm eleştirileri oluşturmaktadır. Devrimci bir ulusalcılık Marksizmi yeniden canlandırırken, ana eleştiriler Marx’ın değinmediği ve günü etkileyen toplumsal pratiklerle ilgilidir. Althusser, Lévi-Strauss, Lyotard, Barthes, Kristeva, Lyotard, Derrida, Foucault, Bourdieu gibi aktörler Marks’ı eleştirel oklarına tabi tutarken, bir yandan Marksist siyasete ortak bir yakınlık duymaktalardı (Eagleton, 2006, s. 34).

Günümüz düşünürleri, kültürel biçimleri gizli çıkarların ve toplumsal güçlerin yansımaları olarak okumamızı önerirler. İdeolojinin sinsi gücüne karşılık yorumcunun görevi, çarpıtmaları göstermek ve dünyanın daha rasyonel ve gerçek bir resmini açığa çıkarmaktır; bu da demistifikasyon olarak bilinen süreçtir (Smith ve Riley, 2016, s. 27).

Eagleton, bu yeni kültür düşünürlerinin Marksizmi bir ölçüde benimseyerek, yine Marksizmin etrafında dolanan bir yol bulma girişimiyle yola başladıklarını, nihayetinde Marksizmin tam olarak terkedildiğini söylemektedir (2006, s. 36). Kültür kuramı bu dönemde akademinin kurumsal geleneğine karşı “dilbilim, felsefe, edebiyat, siyaset, sanat, antropoloji” gibi disiplinleri harmanlayarak yoluna devam edecektir (Eagleton, 2006, s. 70). Kültür, bu disiplinler arası etkileşimden sonra “zevk, arzu, sanat dil, medya, beden, cinsiyet, etnisite” kavramlarının özeti anlamına gelmiştir (Eagleton, 2006, s. 39). 1960’lardan sonra dünya, bir kültür dönemecine girmekte, kültür egemen güçlerin politik bir ögesi haline gelmektedir. Yüzyılın sonuna gelindiğindeyse modern yaşam yerini bambaşka bir oluşuma bırakmakta, ulus devletlerin hâkimiyetinin yerini çok uluslu sermayelerin almasıyla, birey kendini kurgulanmış bir ortamda bulmaktadır.

Kapitalizm pazar ilişkilerini her yere genişletir, toplumsal ve psişik parçalanmanın yanı sıra bir ego / süperego'yla donatılmış özel bireyi üretir. Çifte özgürleşme ve yabancılaşma hamlesi içerisinde kapitalizm bir yandan soyut emeği (politik ekonominin alanı) öbür yandan soyut arzuyu (psikanalizin alanı) üretir (Best ve Kellner, 2011, s. 115)

Yüzyılın sonlarına doğru ideoloji artık kültürle ortak bir şekilde hareket ederek “belirli bir toplumdaki bütün anlamlandırma pratiklerini ve simgesel süreçleri kapsayan bir kompleksin tamamına” karşılık gelirken, sanat dev bir gösteri alanına dönüşmektedir (Eagleton, 1996, s. 55).

1.2.1. Yüzyılın İlk Yarısı

Artık Avrupa kültürü kendini yeniden inşa etmektedir. Bu dönem “Proust, Joyce, Pound, Kafka, Rilke, Mano, Eliot, Fütürizm, Sürrealizm ve daha birçok göz alıcı unsurun peyda olduğu bir dönemdir” (Eagleton, 2006, s. 65). İnsan ikinci doğasını iyice geliştirirken, savaşın patlak vermesiyle modern dünyaya inancını yitirmektedir. Savaş ortamının yarattığı huzursuz toplumsal ortamda sanatçıların kendilerini ifade etme yolları aramasıyla, nihayetinde tarihte görülmeyecek kadar çok akım patlaması gerçekleşmiştir.

Modernizm, bütün bir medeniyetin çözülüşünü yansıtıyordu. On dokuzuncu yüzyıl orta sınıf toplumuna mükemmel bir biçimde hizmet etmiş olan liberalizm, demokrasi, bireycilik, bilimsel sorgulama, tarihsel ilerleme, aklın egemenliği gibi inançlar, toptan bir krizin içine girmişlerdi. Yaygın bir siyasal istikrarsızlığın yanında müthiş bir teknolojik ilerleme vardı. Dünyanın doğal bir içsel düzeni olduğuna inanmak giderek güçleşiyordu. Aksine, dünyada var olduğunu keşfettiğimiz düzen, bizzat bizim oraya koyduğumuz bir şeydi. Böylesi bir düzen varsayımı üzerine kurulmuş olan sanatsal gerçeklik çökmeye başlıyordu. Rönesans'tan beri geçerli olmuş olan bir kültürel form, tükenme noktasına yaklaşıyordu (Eagleton, 2006, s. 65).

İnsanın araçlarla gerçekleştirdiği hâkimiyeti sınanma noktasına gelmekte, yaratılan ikinci doğada işler pek de iyi gitmemektedir. Sanayi kapitalizminin artan etkinliğiyle yaşam işin içinden çıkılmaz toplumsal sorunlar doğurmakta, gittikçe artan güvensizlik ortamında insanlar ileride tanımlanacak olan tüketim kültürüyle kendi ürettiği araçların kölesi olma durumuna gelmektedirler. Emperyalizm sömürgeleştirmeye devam ederken, büyük devlet arasında da çıkar çatışmalarının başlaması sanatın da seyrini belirleyecek Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesine neden olmuştur.

David Harvey'e göre 20. yüzyıla gelindiğinde sanatçı özerk bir statü elde etmekte, kültürel modernizmin yeni tasarısı olarak yeni bir mitoloji yaratılmasında sanatçılara büyük iş düşmektedir (2010, s. 31). Modern sanatçı yaşamın özünü yeniden tanımlayabilecek toplumun yaratıcı kesimidir. Düşünür modernist estetiğin, sanatçının modern yaşama verdiği tepkilerden oluştuğunu söylemekte, kültürel estetik olan modernizmin yapısını bu stratejilere bağlamaktadır:

Eğer akıntı ve değişim, gelip geçicilik ve parçalanma modern yaşamın maddi temelini oluşturuyorsa, o zaman modernist bir estetiğin tanımı, sanatçının bu tür süreçler karşısında nasıl bir konuma yerleştiğine yaşamsal biçimde bağlıdır. Sanatçı birey bunlara meydan okuyabilir, bunları kucaklayabilir, bunların üzerinde denetim kurmaya çalışabilir, ya da bunların içinde yüzmeye karar verebilir – ama bunları asla görmezlikten gelemez. Tabii bu konulardan her biri, kültür üreticisinin akıntı ve değişim konusundaki düşüncelerini de, sonsuz ve değişmez olanı kavrayışının politik çerçevesini de etkileyecektir. Bir kültürel estetik olarak modernizmin iniş çıkışları, büyük ölçüde bu tür stratejik seçimler temelinde anlaşılabilir (Harvey, 2010, s. 33).

Modern dünyaya sanatçıların tepkisinin bir ayağını bilinçdışı kültü ve yansıması olan “primitizm” oluşturmaktadır. Charles Baudelaire, 1846'da “Yontunun kökeni

zamanların gecesi içinde yiter, o yüzden Karayiplerden gelen bir sanattır. Gerçekten de resme geçmeden önce uzun süre boyunca halkların büyük bir beceriyle fetişlerini yonttuğunu görürüz.” dedikten hemen sonra (Baudelaire’den Aktaran Sayın, 2013, s. 110), on dokuzuncu yüzyılın sonlarında ilkelere duyulan fantezi yoğun bir şekilde başlamıştır (Sayın, 2013, s. 110). Ahu Antmen, primitizmin “modern olarak nitelendirdiğimiz pek çok sanatçının modernleşmenin getirdiği bazı dinamiklere karşı tavrının ifadesi” olarak belirlediğini söylemektedir (2008, s. 35).

Yüzyılın ilk yarısında yüksek kültürü temsil eden kesim, sanayi kapitalizmin yayılmasıyla gücü elinde bulunduran kesim olarak, diğer kültürleri kendisi üzerinden tartışmakta ve hatta modernleşmenin ötekilerin sorunu olduğunu düşünmektedir. İkelci fantezinin yüksek kültürle bağlantısına dair Eagleton “Yabanları öven bir konuşma duyduğunuzda sofistike insanlar arasında olduğunuzdan emin olabilirsiniz.” demektedir (2011, s. 34). Bu dönemde yüksek kültür diğer kültürlerle arasındaki ayrımı kesinleştirmekte, modern kültür anlayışı da “büyük ölçüde milliyetçilik ve sömürgeciliğe ve bununla beraber emperyal gücün hizmetinde büyüyen bir antropolojiye” dayanmaktadır (Eagleton, 2011, s. 36). Diğer yandan yirminci yüzyılın başında “uygarlık” tekrar belirlemekte, aydınlanmanın aklını yerencesine ABD’de “Batı Uygarlığı” dersi zorunlu tutulmaktadır.

Örneğin, Columbia Kolejinde 1920’lerde “Çağdaş Uygarlık” birinci sınıf öğrencileri için zorunlu bir ders olmuştu. Yüzyılın ortalarına gelindiğinde ise, birçok Amerikan üniversitesi “Batı Uygarlığı” dersini zorunlu kılmıştı; bu aşağı yukarı eski Yunandan günümüze –“Platon’dan NATO’ya- Batı dünyasının kısa bir tarihiydi (Burke, 2008, s. 19).

Artan bilgi örgütlenmesi İzlenimci sanatçıyı modern dünyada geçersiz kılmakta, İzlenimci sanatçının bakışı modern dünyaya artık yetememektedir. Tüval üzerinde başka bir hesaplaşmanın yapılmasının zamanı gelmiştir. İzlenimcilerle hesaplaşmayı kübizm gerçekleştirmiş; “Cezanne’dan aldıkları ilhamla, deneylerine başlayarak 15. yüzyıldan beri hâkimiyetini koruyan ‘doğrusal perspektifin türdeş mekânını’ terk etmişlerdir (Harvey, 2010, s. 301). Artık gözlemlenen gerçekliğin ötesinde bir gerçeklik alanı yaratmaya çalışan sanatçı, tüval yüzeyinde arayışlarına devam edecektir. Picasso “Avignonlu Kadınlar” (1907) ile yalnızca izlenimcilerle hesaplaşmakla kalmamış

neredeysse beş yüz yıllık bir geleneğin üzerine yeni bir dil inşa etmiştir. Bu yeniliğin esinlenme aracısının ilkel sanat eserlerinin olması şaşırtıcı değildir (Görsel 8). Bir yandan iyimser bir söylemle Kübizmin, “Avrupa sanat akademilerinin köhneleşmiş muhafazakâr sanat anlayışlarına bir alternatif” olduğu iddia edilebilmektedir (Antmen, 2008, s. 36).



Görsel 8. André Derain'nin Stüdyosundan Bir Köşe, 1912-1913, Paris

Erişim: 13.05. 2018. <http://undertheplumblossomtreetree.blogspot.com.tr/2015/07/picasso-and-primitivism-story-behind.html>

Dışavurumculukta ise durum daha farklıdır; ilkelcilik fantazisi, ilkele yakın olarak görülen deliler ve çocukların deneyimlerini de içine alarak resim anlayışında belirlemiştir. Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı bunalım ortamı yabancılaşma olarak yansırken, psikanalitik içeriklerle sanatçının bağ kurduğu gözlemler: “Yabancılaşma, kişinin bilincine bir takım arketiplerin çelişkisi biçiminde yansiyordu. Bu yüzden en sık rastlanan izdekler, kadınla erkek, baba ile oğul çelişkisi, bireyin iç acı ve sıkıntılarının dışı vurulmasıdır.” (Candan, 1997, s. 101). Dışavurumcular “ütopya”, “yeni insan”, “başkaldırı” sözcüklerini sıklıkla kullanarak sanatta yenilik arayışındaydılar (Candan, 1997, s. 101).

Wilhelm Worringer, sanatçının gerçeklik karşısında benimsediği iki temel tutum olarak soyutlama ve özdeşleşmeyi gösterir. Sanayileşme ve makinalaşma çağının özdeşleşme olanağını ortadan kaldırmasıyla dışavurumcuların estetik soyutlaması, tek sanatsal tutum olanağıdır. Estetik soyutlama, aynı zamanda dış dünyanın kaosunu yenmenin yoludur. Ancak burda gerçek dünyanın olumsuzlanması söz konusudur (Candan, 1997, s. 101).

Endüstrinin hızlı gelişimi, savaşın hemen öncesinde insanlarda şaşkınlık yaratırken, makinelerin hâkimiyeti sanatçıyı da etkiliyor, sanatçıların biçimi bozma stratejisi makinenin insan hayatını olumsuz etkilediği görüşüyle örtüşüyordu. Turani, sanatçıların biçim bozma stratejisinin materyalist düşünceye karşı bir bıkkınlık hissinden kaynaklandığını, daha sonra bu bıkkınlığın soyut sanatla doruğa ulaştığını belirtmektedir (2010, s. 560).

Worringer'in yüceltici yaklaşımının yanında, 1910-1925 arası Almanya ve Avusturya'da bir eyleme dönüşen dışavurumcu akımı Lukacs eleştirmektedir (Candan, 1997, s. 97). Lukacs dışavurumcu hareketi toplumcu gerçekçilik adına yererek, "dekadans" olarak nitelendirmiştir. Lukacs'a göre dışavurumcular burjuvaziye karşı çıkışlarında soyut hareket etmekle kalmıyor, aşırı öznel duyarlılıklarıyla gerçeklikten kaçarak sapma ideolojisini yayıyorlardı (Candan, 1997, s. 102).

Bu tür felsefeler ve sanatsal yönelimler, öznelliğin tepkilerini bu öznelliğin çevresinden koparıp, öznelliği mutlak bir özerklik kalıbında, bir tapıncağa dönüştürürler, böylece de bu öznelliğin anlatımını odak noktasından, gerçek içeriğinden ayırıp, tekbenci bir tikelliğe geri yollayarak çarpıtılmış ve yoksullaştırmış olurlar; bu konum içerisindeki anlatım -dışavurumculuğun tüm kendini reklam etme çabalarına karşın- gerçekliği yoğunlaştıracak yerde, gerçeklik karşısında zorunlu olarak bir yoksullaşmayı, gerçek anlamdaki yoğunluktan bir şeyler yitirişi dile getirir (Lukacs, 1988, s. 79).

I. Dünya Savaşı öncesinde sanat her türden burjuva beğenisine karşı bir tavır beslerken, evrensel değerlere yaslanan ilerici bir tavrını bırakmamıştır. İki dünya savaşının arasında gerçekleşen avangard harekette, dünya değişirken evrensel değerlere inanç körelmekte, sanat artık boyut değiştirmektedir. Estetik modernlik söylemi yaşam karşısında sanatçının tepkisi olarak belirginlik kazanmaktadır.

Estetik modernlik, endüstrileşme ve rasyonelleşmenin yabancılaştırıcı boyutlarına karşı ayaklanmaya geçerken kültürü dönüştürmeye ve yaratıcı özgerçekleştirimi

(self-realization) sanatta bulmaya çalışan yeni avangard modernist hareketlerde ve bohem allkültürlerde (sub-culture) ortaya çıktı (Best ve Kellner, 2011, s. 15).

1910 ve 1930'lar arasında geçen zaman diliminde varlıklarını sürdüren ve tarihsel avant-garde olarak nitelendirilen fütürizm, dışavurumculuk, dada, gerçeküstücülük ve Bauhaus akımları ve hareketleri, modernizmin en üst noktasında yerlerini almaktadırlar. Bu dönemde sanatçılar gelenekten bağını koparma çabasıyla, burjuva sınıfına ve temsil ettiği değerlere, sanatsal uzlaşım ve sanatla yaşamın arasındaki kopukluğa karşı durmaya çalışmışlardır (Candan, 1997, s. 89). Bireysel edinimle hoş ve güzel olanın yaratılması artık terkedilmekte, Burjuva beğenisi böylelikle yerilmektedir.

Tarihsel avant-garde akımların ortak yanı, doğalcılık ve gerçekçiliğe karşı çıkmalarıdır. Ortaçağdan bu yana hiç tartışılmadan süregiden, sanatın doğayı ve yaşamı bağlılıkla yansıtmaya görevi, ilk kez bu dönem sorgulanır. Gerçekçi yansıtmının yerini alan seçenekler çeşitlidir. Dışavurumculukta öznellik adına gerçekliğin çarpıtılmasına, gerçeküstücülükle bilinçaltı içeriğinin “kendiliğinden” sanat yapıtına dökülüşüne, fütürizmde doğa yerine makinanın yüceltilmesine tanık oluruz. Dadacılık ise gerçeklikle sanat yapıtı arasındaki tüm bağları temelden olumsuzlayarak ortadan kaldırır (Candan, 1997, s. 89).

Dünya tarihsel avant-garde'ların zamanında hızla mekanikleşmekteydi. Bu durum toplumda iki cereyandan ilerlemekte, yaşam teknolojinin etkisiyle hem dinamikleşmekte, hem insan benliği bu hızla birlikte parçalanmaktaydı. İlerlemenin belirsiz niteliği sorgulanmaya başlandığında, yeni felsefi ve kültürel anlayışlar ortaya çıkmıştır.

Bu eğilimler teorik fizikteki (1905'teki özel görelilik teorisi, 1915'teki genel görelilik teorisi ve 1920'lerin ortasındaki kuantum fiziğinin bir türü olan Heisenberg'in 'belirsizlik ilkesi' gibi) gelişmelerle de cesaretlendiriliyor ve o eski mekanik evren modelinin temelini aşındırıyordu. Aynı zamanda psikanalizin popülerliği, bir zamanlar Freud'un kendisi için de çok önemli olan, akla inancı yok ediyordu. Sanatçılar ve yazarlar, çevrelerindeki dünyanın yenilikleriyle, sanatsal ve edebî biçimlerde devrim yaparak uzlaşmaya çalışıyorlardı. Bu 'devrim' – mekanik dünyanın hem takdir edilmesi hem de ondan dehşete düşülmesi şeklinde kökleşmiş bir belirsizliğe dayanıyordu (Harman, 2016, s. 449-450).

Fütüristlerin makinaların dünyayı daha güzel bir yer haline getireceğine inançları bu tartışmalarda sarsılmamıştır. Teknolojik gelişmelerin sunduğu hız ve güçle fütüristler makine çağının sunduğu her şeyi estetik bir ilke olarak ele almışlardı. Marinetti'nin

“Fütürizm Manifestosu”, 1909 yılının Şubat’ında yayınlandığında, burjuvazinin yerleşik kurumsal yapısını eleştiriliyor, sanatta geleneği ve yine burjuvazi ile bağlantılı kurumsallaşmış yapılar yeriliyordu. İlk manifestoları Fransa’da yayınlanırken, Marinetti İtalya’ya döndüğünde bir eylemciler topluluğu oluşturma işine girişmiştir. Dönemin sanat yönünden yoksul İtalya’sında, Fütürist sanatçılar arasında hem işçi hareketi yanlıları hem de faşistlerle işbirliği yapan sanatçılarda bulunmaktadır.

Bununla birlikte, sanat eserlerinin ve edebiyatın yalnızca etraflarındaki parçalanmışlığı yansıtan içsel parçalanmışlığı, en yetkin sanatçıları ve yazarları tatmin etmedi ve bunlar değişen derecelerde başarıyla, insanlığa mekanik bir dünyada yeniden bir yer edindirmek için parçaları yeni bir kalıba dökmeye çalıştılar. Kendisi parçalanmış ve gayri insanileşmiş bir gerçeklik içinde bunu yapabilmenin güçlüğü, pek çoklarını siyasal sonuçlar çıkarmaya yönlendirdi. 1920’lere gelindiğinde çoktan İtalyan ‘Fütüristler’i (gelecekçileri) faşizmin kör irrasyonelliğini, Rus Fütüristleri ise Rus Devrimi’nin dünyaya yeni bir şekil vermek için akılcı girişimlerini bağrılarına basmışlardı (Harman, 2016, s. 450).

Fütürizm “mekânı, hız ve devinimi temsil edebilecek şekilde biçimlendirmeye” çalışmış, avangard tavırları pek çok yenilik getirmiştir (Harvey, 2010, s. 233). Sanatın her alanına sızma girişimi göstermişler, gürültü müziğinden, sentetik tiyatroya, resimden, heykele uzanan geniş sanat pratikleriyle eyleme geçmişlerdir. Söylemleri ve eylemleri ne kadar avangard olsa da eleştirdikleri sanat ve hayatın yerine geçecek herhangi bir şey önermemişlerdir: “Sanat manifestolarında, yeni bir dünya için, yeni bir sanat önermesi yer alır. Ancak bu 'yeni sanat' hiçbir zaman tam anlamıyla tarif edilmemiştir. Geçmişin sanatıyla tüm bağları koparmak önerilir, ama yerine ne konacaktır, bu o kadar açık değildir.” (Antmen, 2008, s. 66).

Endüstrileşmenin tek etkisi makineleşme değildir; üretimin artan etkinliği ile gerçekleşen gelişmeler zaman kavramının değişimini de beraberinde getirmektedir. Özellikle kolaj tekniği “farklı zamanlardan (eski gazeteler) ve mekânlardan (sıradan nesnelerin kullanımı)” ile eş zamanlı bir etki yaratmakta böylelikle “modernistler anlık ve gelip geçici olanı, sanatlarının mekânı olarak” kabul etmekteydi (Harvey, 2010, s. 35). Zamanın bu göreceli durumu, sanatçılar arasında metafizsel görüşler doğururken, soyut sanatla birlikte ütopyik umutlar görülmektedir.

Resmimizin henüz başlangıç safhasında olmasından dolayı, hakiki renk ve form kompozisyonunun içsel armonisini pek az yakalayabiliyoruz. Titreşimler elbette

sinirlere ulaşıyor, ancak daha öteye gidemiyorlar, çünkü ruhta yarattıkları etki çok zayıf. Ama ruhsal deneyimin hız kazandığını, insan düşüncesinin en sağlam temeli olarak görülen pozitif bilimlerin sendelediğini ve maddenin yakında gözden uzaklaşacağını düşününce, saf kompozisyon devrinin yakında geleceğine dair umutlanıyoruz (Kandinsky, 2001, s. 100).

1917 Devriminden sonra gelişen süprematizm, yeni bir dünyanın hatta dünya olmayan bir düzenin tasarısı olarak belirlemekte, “şimdiye kadar dünyayı nesneleştirmekle ve temsil etmekle uğraşmış olan sanatın yok edilmesi” üzerine kurgulanmaktadır (Artun, 2016, s. 57). Soyut sanatçılarda tuval üzerinde nesnenin yok edilmesi, Dadaistlerde tümenden sanat nesnesini sorgulamaya yönelmiştir. Savaşın en yıkıcı etkisinin görüldüğü zamanlarda sanatçılar eylemlerinden vazgeçmemiş, entelektüel ortamın vazgeçilmezi olan kabarelerde buluşmaya devam etmişlerdir. Kabareler I. Dünya Savaşı’nın öncesinde sanat üretimini doğrudan etkileyen gece mekânlarıydı. Kabarelerde, dans gösterileri, müzik ve şiir dinletileri yapılıyor, önemli sanat tartışmaları burada gerçekleştiriliyordu. 1916’da savaşın ortalarında İsviçre’de açılan Cabaret Voltaire dönemin avant-garde akımlarının filizlendiği yer olmuş, sonrasında gerçekleşen sanat fuarlarının önünü açmıştır (Candan, 1997, s. 102-103) (Görsel 9).



Görsel 9. Birinci Uluslararası Dada Fuarı, 1920, Berlin / The First International Dada Fair, 1920, held in Berlin

Erişim: 20.04.2018. <https://www.wsj.com/articles/dada-100-years-later-1453223133>

Galeri Dada'nın hazırlıkları 1917 başında, Ocak ve Şubat aylarında Corray Galerisi'nde açılan Dada sergisiyle başladı. Sergi, birkaç istisna dışında, Kabaret Voltaire'de de birlikte sergilemiş olan Arp, Janco, Slodki, Otto Van Rees ve eşiyle, zenci sanatçıların işlerinden oluşuyordu. Önemli bir yenilik, 1916 Eylül'ünde Münih'ten Zürih'e gelerek Dada ekibine katılan Hans Richter'in eserleriydi. Tzara, sergiler sırasında üç konuşma yaptı: "Kübizm", "Eski ve Yeni Sanat", "Zamanımız Sanatı". Bu tür konuşmalar, Galeride düzenlenen sahalarda, performanslara kıyasla giderek daha fazla öne çıkacaktı. Sanat tarihi ve estetikle ilgili çalışmaların artması, Dada'yı enternasyonal bir harekete dönüştürme tutkusunun teorik temellerini oluşturma çabasından kaynaklanıyordu (Skop-Bülten, 2016).

Sanat ve hayatın birleştirilmesi projesinde, sanata saldıran Dada en başta yer almaktadır. Dadacılar “burjuva sanatının, burjuva düzeninin ve burjuva rasyonalizminin milyonlarca kişinin ölümünden suçlu olduğunu” savunuyorlardı (Harrison ve Wood, 2011, s. 251). Aynı zamanda burjuva kültürü “çok daha derindeki barbarlığın üzerine çekilmiş uygarlık maskesinden başka bir şey” değildi (Harrison ve Wood, 2011, s. 251). Dadacılar herşeye saldırmakta, kurumsallaşan sanat ve aktörlerine, estetik değerlere karşı çıkararak eylemde bulunmaktadırlar. İnsan atığını, uygar kanalizasyon sistemlerine ulaştırmanın aracı olan sanayi nesnesi bile isim değiştirerek sanat ortamında seyirlik nesnelere katılabilmektedir. Estetik yargı sanatçının ayağına dolanan bir söylem biçimi haline gelmiştir ve sanatla yaşam arasındaki sınır kaldırılmalıdır. Özel olarak Duchamp'ın sanat pratiği ile geri dönülemez şekilde sanatın seyrini değiştirirken, sanatın dil ile ilişkisinde farklı bir bağlam oluşmuştur.

Duchamp'ın çabası dil ile ilişkimizin bir başka boyutuna ışık tutmuştur. Sanat eseri olmayan bir eser yapma edimi, göstereni olmayan bir eser yapma edimidir: Sorun, eserin yapılıp yapılmaz derhal bir gösterene dönüşmesidir, çünkü insanlar eserden söz ederler ve eser sanat dünyasına ve göstergeler dünyasına girer. Bu, iki şeyi akla getirmektedir: Eserin temsili uzlaşım sal modlarıyla ilişkisini koparması (ısmarlama eserlerde olduğu gibi) ve bir gösterene dönüşmesi anlamım taşıdığı için yapılıp yapılmaz başka bir şey daha yaratılması (Leader, 2004, s. 116).

Kurumsallaşan sanatın sermayeyle birlikteliği, sanatı meta değeriyle yükseltirken, sanatın metalaşan kimliği asıl anlamın önüne geçmekte, bu da estetik deneyimi olumsuz etkilemektedir. Sanatın yaratıcı gücünün tekrar çıkması için sanatçı ve izleyici arasındaki ilişki öne çıkarılmıştır. Duchamp sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkiyi

“kastedilen ama ifade edilmeyen ile kastedilmeden ifade arasındaki aritmetik” olarak tanımlamaktadır (Şevki, 2009, s. 373).



Görsel 10. Marcel Duchamp, 1915-1923, Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, (Büyük Cam) / The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, (The Large Glass)

Erişim: 23.04.2018. <http://www.kargamecmua.org/dergi/sayi/30/2560#>

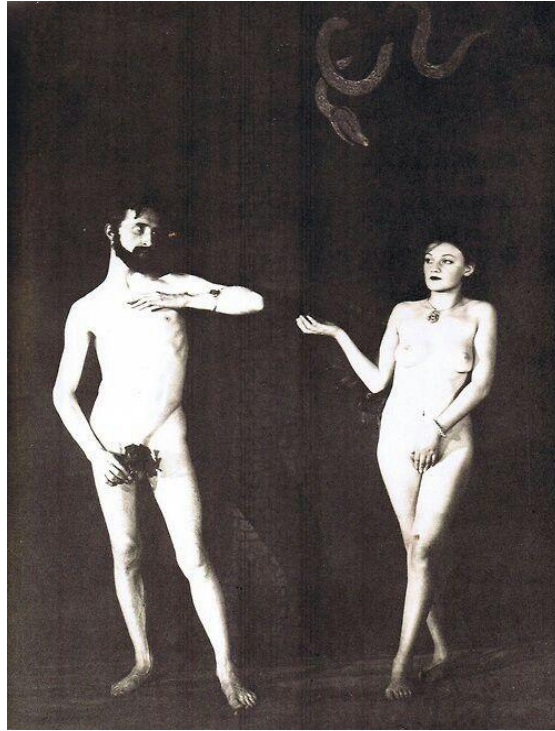
Duchamp “Büyük Cam”da (Görsel 10), hem görsel olarak deneyimleyebilecek, hem de bir metin olarak “okunabilecek” bir sanat eseri yapmaya çalışmıştır (https://www.theartstory.org/artist-duchamp-marcel-artworks.htm#pnt_3). Salt göze ait bir sanat yapma edimini görselleştiren bu çalışma Duchamp’ın estetik manifestosu niteliğindedir.

Modern elemanlar Büyük Cam’ı, hem içerik hem de form açısından geleneksel manzara resimlerinden ayırmaktadır. Duchamp hakkındaki son bilimsel metinler onun sanatının çok değerli niteliğini vurgularken, çalışmalarını motive eden güçlerin çeşitliliğini de göstermiştir. Böylece Büyük Cam’ın anlamı eşzamanlı olarak, hem gelinin ve bekârlarının arzularıyla, hem manzara estetiğiyle ve hem de 20. yy’ın popüler bilim anlayışıyla ilişkili olabilir. Duchamp’ın bu çalışması aynı anda hem manzara temsil fikri hem de sanatsal geleneklere meydan okur (Housefield, 2018).

Guy Debord'un, "Dadaizm, sanatı gerçekleştirmeden ortadan kaldırmak istedi; sürrealizm ise sanatı ortadan kaldırmadan gerçekleştirmek istedi." söylemi, Dada'nın put kırıcılığından sonra, Sürrealistlerin bilincin ulaşılabilir yerlerine erişmeyi daha doğru bulan tavırlarını anlatmaktadır (Debord, 1996, s. 103). Breton sürrealistlerin ilk bildirgesinde sürrealizmi şöyle tanımlamaktadır:

Sürrealizm saf psişik otomatizmdir. Düşüncenin gerçek işlevlerini sözlü veya yazılı olarak ya da başka bir yolla ifade etme girişimi, herhangi bir moral ya da estetik ön- koşullandırmaya bağlanmadan, mantık kontrolü da olmaksızın düşüncenin yönlendirilmesidir (Passeron, 1990, s. 267).

Freud'un psikanaliz yöntemini geliştirmesiyle bilinçaltı ve bilinçdışının literatürde yeni kavramlar olarak belirmesi hem dadacıları hem de sürrealistleri etkilemiştir. 1920'lerin ortalarında Eric Satie'nin bestelediği müzik üzerine bir dans gösterisi yaratılmış, dönemin ünlü sanatçıları bu gösteri içinde yer alırken, çağın gerçeküstücü tavrı şekillenmiştir (Görsel 11).



Görsel 11. Man Ray, 1924, Adem ve Havva / Adam and Eve (M. Duchamp, B. Perlmutter).

Erişim: 13.05. 2018. <https://i.pinimg.com/originals/e2/13/02/e21302a7580ea9de52d38f94dd809f13.jpg>

Ressam Francis Picabia'nın, gerçeküstücü akımın ilkelerinin saptandığı, yoğun tartışmalı dönemde, 3 Aralık 1924'te Eric Satie'nin bestelediği müzikle yarattığı dans gösterisi *Relâche* (Dinlenme) tarihsel açıdan önemli bir dönemdir. Satie'nin dışında çağın avant-garde sanatçılarının en önde gelenleri bu sahne olayına katılmıştı. İsveç Bale Topluluğu'nun gerçekleştirdiği dans rol alanların arasında Marcel Duchamp, Man Ray bulunuyordu. Picabia'nın tasarladığı bir sahnede, herbirinin ortasında güçlü bir ampül bulunan madeni disklerden bir perde önünde çeşitli olaylar eşzamanlılık içinde geliyordu. Örneğin arkada bale topluluğu yarı karanlıkta dans ederken önde bir kişi, (Man Ray) sağa sola hareket ederek sahnenin ölçüsünü alıyor, bir yanda Cranach'ın ünlü Adem ile Havva tablosunu canlandıran çıplak bir çift, arada bir spotların aydınlatmasıyla görüntüye giriyordu. Adem rolünde Duchamp'ın kendisi görünüyordu (Candan, 1997, s. 108).

Dada'nın otomatizmi sürrealistlerde psişik otomatizme dönüşmüştür. “Sürrealizm bir yandan bilinçaltının mesajlarını seslendirmek için psikolojik derinlikleri tarar, diğer yandan da sınıfsal reddedişler ve aydınlatıcı saldırılarla moral ve politik düzeylerde aracılık yapar.” (Passeron, 1990, s. 87). Kontrol edemedikleri bilinç dışını iyileştirmeye çalışan Sürrealistler, bilinçdışıyla kurdukları bu ilişki ile ikinci doğaya anlam katmak istiyorlardı. Modern dünyada hayal gücü kısırdı ve sürrealistler hayal gücüne sahip olmayı yeniden gerçekleştirmek istediler. Yüzyılın başında gelişen ilkelci fanteziyle başlayan bilinçdışı kültü, Sürrealistlerle birlikte yeni bir düzen arayışına dönüşmektedir.

Sürrealist deneyim, hiçbir zaman bir kötülüğü defetme ayini olma iddiasında değildi. O, insanlığı birarada tutmaya kadir arketipik simgeleri yeniden canlandırmaya –yeni bir mit oluşturmaya– yardımcı olabilecek güçleri özgür bırakma derindeydi (Veseley, 2018, s. 2018).

1930'lu yıllarda Walter Benjamin, özellikle fotoğraf üzerinden yola çıkarak teknik gelişmelerin sanatın algılanmasındaki büyü kaybından bahsetmektedir. Benjamin makalelerinde “ilericilik ideali ve kültürel fenomenleri -siyasal ve sanat avantgardlarının bu iki değerini- bağdaştırmayı dener; sanat ve kültüre, toplumun dayattığı yabancılaşma'ya karşı, yığınların özgürleşme aracı olarak bakar” (Heinich, 2013, s. 31). Benjamin'e göre geçmişin sanatı saygınlığını ve yetkesini yitirmiştir: “İmge mekanik bir şekilde çoğaltılabildiği için herkesin kolayca görebileceği, yaklaşabileceği bir ürün haline gelmiştir.” (Türkdoğan, 2014, s. 93).

Bireyin gittikçe artan yabancılaşma duygusu, yüzyılın yarısına gelirken paramparça olmuş bir bilince doğru evrilmektedir. Postmodern durum bu noktada ortaya çıkmakta,

çözülen modern değerlerle, geçmişin tüm disiplinlerinin sorgulanmaya başladığı bir yaklaşım görülmeye başlanmaktadır. Modern tasarımın söylemi artık bir üst anlatıdır ve ikinci doğada bu üst anlatının yeri yoktur. Sanatçı da tüm yıkıntıların arasında sonuna kadar özgürlüğünü kullanacak Duchamp'ın açtığı yolla sanatla hayatı birleştirmek için her ortam ve anlayışı sanatsal bir araç olarak kullanacaktır. Dünya artık sanatçının oyun alanıdır.

1.2.2. Yüzyılın İkinci Yarısı

20. yüzyılın diğer yarısında gerçekleşen sanat pratikleri tarihsel avant-garde'in kurumsallaşmasına duyulan tepkiyle doğrudan ilişkilidir. Yüzyılın başında sanat ve yaşamı biraya getirmeye çalışan sanatçıların çalışmaları, artık modern sanat müzelerinde yerlerini almıştır. Yüzyılın son yarısında, “yinelemeler, seçmecilik, kopukluk” sanatta gözlemlenebilen başlıca özelliklerdir (Candan, 1997, s. 89). Sanatçılar 1960'lı yıllardan sonra kurumsal olana yıkıcı saldırılar gerçekleştirirler. Kurumsalın ürettiği her söylem eleştiriden nasibini alacak, tarih, sosyoloji, siyasete karşı yeni bir bellek üretme işine girişilecektir. 1960'lar ve 70'ler radikal siyasetin, soğuk savaşın olduğu yıllar ve 90'lara kadar olan döneme kadar toplumsal grevler, karışıklıklar, ekonomik krizler görülmüş, dünya tek kutuplu hale gelmiştir. “Tarih sona ermek bir yana daha da hızlanmıştı. 20. yüzyılın ikinci yarısında üç büyük dönüm noktası vardı – 1968, 1973-75 ve 1989. Bunlar, Soğuk Savaş döneminin siyasal, ideolojik ve ekonomik yapısını altüst ettiler” (Harman, 2016, s. 550). Kültürün, artık karmaşık tarihselliğinin sorgulamaya başladığı dönem nihayet gelmiştir.

Batı'daki militan öğrencilerin ve radikal kuramcılarının zihinlerini meşgul eden sorunların çoğu, yoksulluk değil ilerleme kaynaklıydı. Bunlar, bürokratik düzenlemelerle, aşırı tüketimle, karmaşıklaşmış askeri donanımlarla, zaman zaman kontrolden çıkıyormuş gibi gözüken yeni teknolojilerle ilgili sorunlardı. Klastrofobik biçimde kodlanan, yönetilen, bir ucundan diğerine işaretler ve kalıplarla döndürülen bir dünya, insan anlamını üreten kod ve kalıpları araştıran yapısalcılığın doğumuna sebep oldu. 1960'lar eğlenceli olduğu kadar boğucuydu da. Paket eğitim zirvaları, reklamcılık ve metanın despotik iktidarı ortalıkta kol geziyordu. Birkaç yıl sonra, tüm bunları inceleme iddiasındaki kültür kuramının kendisi de, bir başka parlak metaya, simgesel sermayenizi artırmanın bir başka yoluna dönüşme riskini taşıyacaktı. Bunlar hep kültürle, yaşanmış deneyimle,

ütöpik arzuyla, iki boyutlu bir toplumun yarattığı duygusal ve algısal hasarla ilgili sorunlardı (Eagleton, 2006, s. 39).

Yüzyılın ikinci yarısından itibaren post-endüstrileşme kavramının görünürlük kazanması üretim faaliyetlerindeki değişiklikleri göstermektedir. Endüstri öncesi dönemde sadece insan ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik olarak yapılan üretim, endüstrileşme ile birlikte büyük ölçekli, makinalara dayalı, sosyal ve ekonomik kuruluşların ortaya çıktığı bir örgütlenme halini almıştır. Endüstri dönemi, üretilen malların miktarı ve ekonomik büyüme ile tanımlanırken, post endüstriyel döneme geldiğinde tekniğin etkin biçimde kullanılmasının yanında, bilginin sistemli bir şekilde organize edildiğini gözlemlenmektedir (Birkök, 1998, s. 530). Bilgi postmodern dönemde artık meta haline gelmiştir. 1960'lı yılların iktisatçıları “makinaların donmuş bilgi, ekonomik gelişmenin de aslında bir bilgi süreci” olduğunu iddia etmişlerdir (Burke, 2001, s. 149). Bu durumun maddi temelleri olsa da, toplumsal anlamda bilgi ve güç arasındaki ilişki daha 1950'lere girmeden Orwell'in “Bin Dokuz Yüz Seksen Dört” adlı romanında belirlemektedir.

Geçmiş denetim altında tutan, geleceği de denetim altında tutar; şimdiyi denetim altında tutan, geçmişi de denetim altında tutar.” Üstelik geçmiş, doğası gereği değiştirilebilir olmasına karşın, hiçbir zaman değiştirilmemişti. Şimdi gerçek olan, sonsuza dek gerçektir (Orwell, 2016, s. 47).

İktidarın bilgi örgütlenmesi insan yaşamına tümünden yayıldığında, düşünürler geçmişte gerçekleştirilmiş olan tüm düşünce pratikleri için yeni sistemler önerirler. Tarih yazımının yeniden ele alınması bu noktada kaçınılmazdır. Tarih yazımında somut insan deneyimine yapılan vurgu, tarihin tekrar anlatısal biçimlerine yönelişe neden olmuştur (Iggers, 2011, s. 120). 1950'lerden sonra tarih yazımı ve edebi metinler aynı yöntemle incelenmeye başlamış. Metnin yazardan bağımsızlaşması ile tarihin gerçeklikle kurduğu ilişki üzerinden yorumlar getirilmiştir. Tarih anlatısı da bir metindir ve metnin yazardan ayrışması gibi gerçeklikten ayrılmaktadır. Foucault ve Derrida bu noktada metinlerin içindeki gizli önyargılara eleştiri getirmekte, açık anlamın imkânsızlığından bahsetmektedirler. Bu noktadan sonra tarih yazımı, edebi bir tür olarak görülür. Kültürün göstergebilimsel çözümlemesini yapan, kültürel antropolog Geertz'de ise

kültür araştırmaları ve tarih yazımı, anlam arayışında olan yorumsal bir bilimdir (Iggers, 2011, s. 124-126). Olayları tarih dizgesiyle anlatmaya çalışmanın yerini alan yapısalcı yöntemde fenomenler üzerinden bir inşa gerçekleştirilmiştir. Kültür yapısalcılıktaki artık bir göstergeler sistemidir.

Yapısalcılık II. Dünya Savaşı'ndan sonra Fransa'da ortaya çıkmış, dilbilimci Ferdinand de Saussure'un daha önceki gstergibilimsel kuramından oldukça etkilenmiştir. Saussure, dili, birbirlerine kültürün belirlediği şekilde nedensizce bağlanan gösterenler (sözcükler) ve gösterilenler (kavramlar) şeklinde iki bileşenden oluşan bir gösterge sistemi olarak tanımlamıştır. Yapısalcılar fenomenleri geri plandaki sistemleri tanımlayarak açıklamaya çalışır. Hiçbir fenomenin diğer fenomenlerden bağımsız olarak açıklanamayacağına inanırlar (Barrett, 2014, s. 49).

Tarihin postmodern dönemde anlatı olarak ifade edilmesi, yüzyılın sonundaki entelektüel pratikle doğrudan ilişkilidir. Lyotard'ın problem olarak edindiği "bilimsel bilgiyi edinmekle anlatının işleyişi arasındaki sıkıntılı ilişki" anlatıda ana bağlamı oluştururken, anlatı "kültürel formasyon ve aktarımın karakteristik ve özel özelliği" olarak belirlemektedir (Munslow, 2000, s. 30). İktidarın yürüttüğü stratejiler, bu noktada belli otoritelerin meşrulaştırılmasıyla görünürlük kazanırken, tarih yanlış bir aktarımın aracı, iktidarın gücünü artırıcı bir anlatıya dönüşmektedir. Tarihin edebi bir form olarak tanımlanmasıyla, bir anlamda iktidarın gözden kaçırdığı boşluklar doldurulmakta, alt kültürler ve hatta birey tarihsel anlatıda merkezi bir rol üstlenmektedir. Bu durum oldukça stratejik bir yönelimdir; yapısalcılar dilin, kültürün toplumun oldukça rastlantısal bir örgütlenmeyle kurgulandığını, "doğal olmaktan çok üzerlerinde geleneksel olarak uzlaşıya varıldığını" vurgulamaktadırlar (Barrett, 2014, s. 50). Bu noktada postyapısalcılar "bilincin, göstergelerin ve toplumların nasıl tarihsel ve coğrafı olarak birbirlerinden bağımsız olduğunu açıklamak için tarihsel stratejiler geliştirirler" (Barrett, 2014, s. 50).

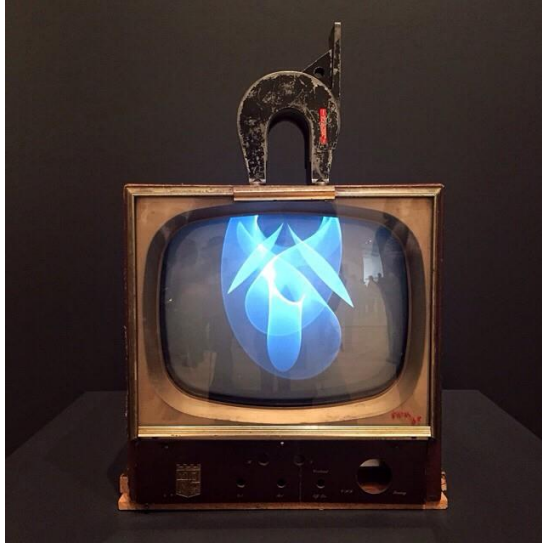
Tüm göstergeler artık anlamsız bir noktadadır. Kültürün göstergeler sistemi olarak algılanmasında, kapitalizmin birey ve toplum üzerinde gerçekleştirdiği kültürel ve ekonomik politikalar etkili olmuş, tüketim için bireye bombalanan imajlar ayrı bir imge dünyası yaratarak ayrı bir gerçeklik alanı oluşturmuştur. Sanatsal pratikler ise bu noktada belirleyici süreçlerin ürünü olarak görünürlük kazanmakta, sanatçılar değişen

dünyanın değişen aktörleri olarak eylemlerde bulunmaktadırlar. Modern sanat artık geride kalmıştır. Modern sanatın gizemi ve hatta piyasa içinde konumlanması da sona ermiştir.

Piyasada kendine özgü bir yer bulabilecek, bir kez yaratıldığında artık hep o haliyle varolacak bir ürün olarak bir sanat yaptı üretme mücadelesi, rekabet koşulları altında yürütülen bireysel bir çaba olmak zorundaydı. Bu yüzden, modernist sanat her zaman, Benjamin'in kullandığı terimle "gizemli sanat" (auratic art) olagelmıştır: sanatçı, özgün, benzersiz ve dolayısıyla bir tekel fiyatından pazarlanabilir güzide bir kültürel ürün üretmek için, sanki yaratıcılığını, sanat için sanat yapmaya adanmışlığını simgeleyen bir gizemli atmosfere sahip olmalıydı (Harvey, 2010, s. 36).

1936 yılında Berlin Olimpiyatları sırasında, televizyon aracılığıyla “canlı yayın”la tanışılması insanlık için ayrı bir dönemin başladığının habercisidir. Sinema teknolojisinden farklı bir biçimde, eş zamanlı olarak görüntünün ses ile birlikte uzak mesafelere ulaşması bir devrimdir. Bu yeni araç, “geniş kitlelere pazarlanabilen yani kitlesel olarak üretilebilen bir meta sunuyor, insanlar için yeni görme ve duyma biçimleri yaratıyor. Kendine özgü ışığı, rengi, mekân ve zaman boyutuyla” geleceği şekillendirecek bir araç olarak ortaya çıkıyordu (Kılıç, 1995, s. 10). Bu devrim, insanın hiç de yabancı olmadığı çoğaltım teknolojisinin yeni dünya versiyonu olmuştur. Fotoğraf ve film, görüntünün üretimi ve çoğaltılarak yayılması açısından, birbirini izleyen ve çok benzer teknolojilerdir. Televizyonda ise, görüntü elektronik olarak üretilir, üretilen bu görüntü, elektronik görüntü ya da video olarak adlandırılır. Televizyon aynı zamanda, elektronik görüntünün kitle iletişim aracı olarak kullanıldığı yayın sisteminin de genel adıdır. Video ise televizyon yayıncılığında ve bireysel olarak kullanılmak üzere geliştirilmiş kayıt ve gösterim araçlarıdır. Video teknolojisi bir sistemler ağı kurmuştur ve bu sistemde görülen tek şey ‘ekran’dır. Elektronik görüntünün kitlesel üretimi ve paylaşımı çok hızlı bir şekilde gerçekleşmiş, sanatçılar, toplumsal hayatın ev içi nihai nesnesine hemen tepki göstermişlerdir. İlk tepki televizyon nesnesine yönelik uygulamalar olmuş, miknatısla görüntünün bozulması, sinyallerin engellenmesi, ya da televizyonla görüntü heykelleri yapmaya girişmişlerdir (Görsel 12). Sonrasında 1965 yılında ilk taşınabilir kamera piyasaya sürüldüğünde ise video ortamı kişisel olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu kişisel kullanımlar ise sanat

alanında çeşitli stratejilerde görünürlük kazanmıştır. Video medyumunun evlere girmesi kitle kültürü kavramını da beraberinde getirmektedir.



Görsel 12. Nam June Paik, 1965, Mıknatıs TV / Magnet TV

Erişim. 02.05.2018. <http://stage4newmedia.blogspot.com.tr/2016/08/week2-nam-june-paik.html>

Walter Benjamin “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” adlı ünlü makalesinde, tarihsel tanıklığın maddi olanda temellendiğinden ve yeniden üretimin yani kopyanın, tarihsel tanıklığı yaraladığından bahsetmektedir (2012, s. 55). Kopya yapıtın özel atmosferini yok etmekte, yapıt kitlesel bir ürün haline gelmektedir.

Yeniden-üretim tekniği, yeniden-üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden-üretilmiş çöğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. Ve yeniden-üretilmiş çöğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. Ve yeniden-üretilmiş olanın, alımlayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekle, üretilmiş olanı güncelleştirmektedir. Bu iki süreç, gelenek yoluyla aktarılmış olanın dev bir sarsıntı geçirmesine yol açmaktadır (Benjamin, 2012, s. 55).

Benjamin’den sonra gelenek çoktan yıkılmış durumdadır, kitle kültürü kavramı toplum için yerleşik bir tanımlama haline gelmiştir. Adorno, günün iletişim medyumlarının bir sistem meydana getirdiğinden bahsetmekte, kültür endüstrisinin sanat alanına baskın

geldiğini belirtmektedir (Adorno, 2011, s. 45). Adorno, kültür endüstrisinin çağa getirdiği yeniliği “kültürün uzlaşmaz iki ögesini, sanat ile eğlenceyi amaç kavramına, yani tek bir yanlış formüle, kültür endüstrisinin bütünselliğine tâbi kılmıştır” diyerek belirtmektedir (Adorno, 2011, s. 67). Pop sanat bu türden eleştirilerin olduğu bir dönemde ortaya çıkmış, “20. yüzyılda kent yaşamını soluyan sanatçının kitle kültürünün tüketici olması ne kadar kaçınılmazsa, o kültüre katkıda bulunması da o kadar kaçınılmaz” bir duruma işaret etmiştir (Antmen, 2008, s. 159). Pop sanatın imgesinde yüksek ve alt kültür arasındaki ayrımı ortadan kalkar; günlük tüketim nesnelere, eğlence sektörünün ikonları sanat bağlamına sokulur.

Bu nesnelere arasında Coca Cola şişelerinden konserve kutularına, sigara paketlerinden hamburgerlere çok çeşitli yiyecek-içecek malzemesi yer almış, özellikle Amerikalı tüketicinin gündelik yaşamının sıradan nesnelere, sanatsal bir bağlam içinde yeni anlamlar kazanmıştır. Reklamlar, afişler, çizgi romanlar ve filmlerle, özellikle de Hollywood endüstrisiyle yakından ilgilenen Pop sanatçıları için bir dönemin popüler film yıldızları da vazgeçilmez bir esin kaynağı olmuş, başta Marilyn Monroe olmak üzere birçok ünlü kadın, Pop sanatçıları tarafından sanat tarihine mal olmuştur. Kadın imgesi Pop sanatın başlıca konularından birisi olarak cinsellikle yüklenmiş, seyirlik bir nesne konumundadır. Sarışın, kırmızı dudaklı ve seksidir, ama örneğin Tom Wesselmann'ın resimlerinde gördüğümüz gibi, bazen bir surattan bile yoksun bırakılmış olarak, kültürel bir stereotip olmaktan öteye gitmez (Antmen, 2008, s. 162).

1947 yılında Evelyn Mchale (Görsel 13) adında 23 yaşındaki bir genç kız Empire State binasının 83. katından atlayarak intihar eder. Evelyn'in hikâyesi fotoğrafı ile günümüze kadar ulaşmakta, günümüzde halen nişanlısının hediye ettiği kolyeyi elinde sıkıca tutarken, yüzündeki dingin ifadeyle tarihin en güzel intiharı olarak anılmaktadır. Warhol, 1962 yılında bu fotoğraf imajını bir magazin dergisinden alarak “Ölüm ve Felaketler Serisi” adlı bir dizi çalışmasına eklemiştir (Görsel 14). Bu çalışma Warhol'un tipik bir biçimde travmatik gerçekliği yansıtmış biçimidir: “Tüyle ürpertici bir fotoğrafı tekrar gördüğümüzde, artık hiçbir etkisi olmaz” (Swenson'dan Aktaran Foster, 2009, s. 167). Foster, Warhol'un tekrarlarının bu fotoğraflardaki travmatik etkiyi sadece yeniden üretmediğini, farklı bir bağlamda yeniden ürettiğini de söylemektedir (Foster, 2009, s. 167). Nihayetinde Warhol'un kendi zamanına verdiği tepki, tüketim nesnelere üreten makineler gibi olmak; cinsiyetsiz, derinliksiz bir tavırla, yeniden çoğaltılmış imgeler gibi bir varoluş sergilemeye yönelmesi olmuştur.



Görsel 13. Robert Wiles, 1947, En Güzel İntihar / The Most Beautiful Suicide

Görsel 14. Andy Warhol, 1962, İntihar / Suicide

Erişim: 07.05.2018. <http://blog.burnedshoes.com/post/50266749952/robert-wiles>

1960 sonrasında çıkan performans sanatı ise kültür endüstrisinin bir başka görüngüsüdür. Performans sanatı, hem televizyon teknolojisi hem de nasyonal sosyalistlerin zoruyla, komünistlik ve saptırılmış sanat yapmakla suçlanan Bauhaus'un 1933'te tamamen kapatılmasıyla doğrudan ilişkilidir. Bauhaus'un kapatılmasıyla aynı yıl sanatçıların bazılarının ABD'ye göç ederek California eyaletinde Black Mountain kasabası yakınlarında bir sanat merkezi oluşturmasıyla sanatçılar ses ve sahne sanatları anlamında yeni deneyim alanlarına yönelmişlerdir (Candan, 1997, s. 237).

Bauhaus ilkeleri doğrultusunda hareket eden sanatçılar, sanatta aslolanın içerik değil biçim olduğu düşüncesindeydiler. Burada Xanti Schawinski önderliğinde uzam, biçim, renk, ışık ses, hareket, zaman ve müzikle denemeler yapıyorlardı. Black Mountain Okulu 1944'ten sonra etkinliklerini dışarıdan sanatçıların katıldığı yaz okullarıyla genişletti. Bu sıralarda kendi alanlarındaki denemeleriyle tanınmaya başlamış olan New York sanatçılarından besteci John Cage ile dansçı Merce Cunningham bu yaz okullarında kimi etkinlikler gerçekleştirerek dünya ölçeğinde yayılan bir etki alanı oluşturdular (Candan, 1997, s. 237).

Cage ve Cunningham'ın deneysel çalışmaları Alan Kaprow'un "happening"lerine ve bu hapininglerin tek gösterimlik eylemleri de Fluxus sanatçılarının ortaya çıkışıyla devam etmiştir. "Sanatı 'burjuva hastalıklarından' kurtarmak! Ölü sanattan arınmak! Sanatta devrimci bir akım başlatmak!" Fluxusun amaçlarındandır (Antmen, 2008, s. 203). Sanatın nihai ölümünü isteyen Fluxus sanatçıları, anti-profesyonel tavırlarıyla, sanatın sonu gelinceye kadar eylemlerini gerçekleştirmeyi de amaçlamaktadırlar. Fluxus döneminin birçok sanatçısını içine alan interdisipliner bir eyleme dönüşmüştür. 1970'lere gelindiğinde sanatçıların aşırı eylemlere giriştiği görülmektedir. Bir yanda Yves Klein, diğer yanda Piero Manzoni, öbür tarafta da Josef Beuys sanat ortamında yerlerini almışlardır.

İnanç alanını kırmak için altmışlı yıllarda sanat çevrelerinde sayıları artan girişimlerin; sözgelimi "sanatçı boku" konserveleriyle, içine yerleştirilmiş nesnelere sanat yapıtlarına dönüşebilen büyüklü kutularıyla ya da üzerlerine imza atarak birer sanat yapıtlarına dönüştürdüğü insan bedenleriyle Manzoni'nin veya üzerine "tek örnek" yazıp sergilediği karton parçası, üzerinde "45 cm. uzunlukta tual" yazısının bulunduğu bir tuale Ben'in girişimlerinin yazgısı, bu incelemelerin geçerliğini kanıtlamada en geçerli yoldur. Bunun nedeni, sanat eylemine Duchamp'dan bu yana sanat geleneğine bağlanan bir kışkırtma niyeti veya alay amacı yüklemeleridir; bu girişimler, hemen sanat "eylemleri"ne dönüşürler, yüceltim kurumlarınca böyle algılanır ve tanıtılırlar. Sanat, bunu gizlemeden sanat gerçeğine ulaşamaz ve bu açıklama işlemi bir sanat gösterisi durumuna dönüştürür. Tersine uslamlama yoluyla, Maciunas'ın ya da Flynt'in yaptığı gibi sanat söylemi veya "eylemleri"nin olağanüstü yüceltilmiş ve karmaşık yollarıyla bile olsa, sanatsal üretim alanının kendisini, işleyiş mantığını ve yerine getirdiği işlevleri, gündeme getirmeye yönelik tüm girişimlerin ortak bir kınamaya neden olması da anlamlıdır: Oyunu kurallarına göre oynamayı kabul etmeyip sanata, sanatın kuralları içinde karşı çıkarak bu girişimleri gerçekleştirenler, yalnızca bu düzeni sürdürme biçimlerinden birini tartışma konusu yapmakla kalmaz, aynı zamanda düzenin kendisini ve tükenmez tek hiçe sayma niteliği taşıyan bu düzeni temellendiren inancı da gündeme getirirler (Bourdieu, 1999, s. 266-267).

Sanatın özerkleşmesi Bourdieu'da "sermaye türlerine karşıt bir sanatsal sermayenin icadı ve özerkleşmesi" ile birlikte ilerleyen bir sürecin ürünüdür (Büyükokutan, 2014, s. 39). Sanat piyasası kendi ortamını yaratırken aynı zamanda bir eşitlik ortamı da yaratmaktadır. Bu eşitsizlik ortamında "sanatın neliği" sorunu kavramsal sanatta yeniden belirlemektedir. Kavramsal sanat, "içeriğin biçimin önüne geçtiği ya da konvansiyonel bir temsil kavramının problemlili hale geldiği" bir pratik olarak belirlemekte, bu dönemde sanatın bir "bilgi" biçimi olarak nasıl anlaşılması gerektiğinin sorgulanması gerçekleştirilirken, nesnesiz sanat fikri de yükselişe geçmektedir

Joseph Kosuth, kültürel anlamın, insanlar için üretildiğine, sanatının ise kişinin kendi kültürünü yansıttığında etkin bir rol üstlenebileceğine inanmaktaydı. Aynı zamanda Kosuth, kendi sanatının, izleyicilere kendi kültürlerini gösterebileceğini düşünüyordu (Atakan, 2008, s. 84). Bu inancını belirli metinleri, özellikle de psikanalizle ilgili metinleri kurgulayarak, hem kültüre hem de insanın doğasına gönderme yaparak deneyimlemekteydi. Kosuth, kişisel kültürün geliştirilmesini önermekte, medyanın tüm hegemonyası karşısında imajların bombardımanından kurtulabilmek için kişinin kendisini iyi analiz etmesi gerektiğini öne sürmektedir. Kosuth'un "O. & A. / F. D. (to I.K. and G.F.) No.13" (Görsel 15) adlı çalışmasında Freud'un "Espiriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri" adlı kitabından bir bölüm yer almaktadır:

Yoğunlaştırmanın sonuçlarından -aynı malzemenin çoğul kullanımı, sözcüklerle ve ses benzerlikleriyle oynama- birini kısıtlı bir ekonomi ve (masum) bir espriden üretilen hazzı da bu ekonomiden türemiş olarak kabul etmiş ve sonra esprilerin özgün niyetinin sözcüklerden bu türden bir haz elde etmek- oyun evresinde izin verilmiş ancak zihinsel gelişimin seyri içinde mantıksal eleştiri tarafından söndürülmüş bir şey- olduğunu öne sürmüştük. Şimdi espri tekniklerine hizmet edenler türünden yoğunlaştırmaların herhangi bir özel niyet olmaksızın bilinçdışındaki düşünce süreçleri sırasında otomatik olarak doğduğu hipotezini benimsedik. Burada önümüzde aynı olguya birbiriyle uyumsuz görünen iki farklı yaklaşım bulunmuyor mu? Sanmıyorum. İki farklı görüş oldukları ve birbiriyle uyum içine getirilmeleri gerektiği doğru ama birbirlerine zıt değiller. Biri ötekine yalnızca yabancı ve de aralarında bir bağlantı kurulunca olasılıkla bilgide de bir ilerleme yaratacağız. Bu yoğunlaştırmaların bir haz ürünü için kaynak olmaları, onların üretim koşullarının bilinçdışında kolayca bulunabileceği hipoteziyle hiç de bağdaşmaz değildir. Tersine esprilerin gereksindiği haz yaratıcı yoğunlaştırmaların kolayca doğduğu koşullarda bilinçdışına dalmak için bir neden bulmuş oluyoruz (Freud, 1998, s. 201).

Kosuth, Freud'un metninin okunmasını bir fotoğrafla engelleyerek, fotoğrafın üzerine "görünürlüğünü aşan eksik bir kısma bağlı" notunu düşmüştür. Sanatçının son dönem çalışmalarında antropolojiye yönelişinin izleri görünmekte, tarihin insan yapımı olduğu düşüncesine bağlı olarak "insan yapımı tarihin kişisel bir mit, sanatın da bunun bir uzantısı" olduğu düşüncesi çalışmalarında hâkim olmaktadır (Kosuth'tan Aktaran Atakan, 2008, s. 61). Eagleton'un öne sürdüğü gibi "Kültür, kişisel kültür olarak ele alındığında, yüksek ve alçak yetiler, irade ve arzu, akıl ve tutku arasında bir ikilik varsayar ve bunu hemen denetim altına almayı önerir." (2011, s. 15). Kosuth ve Eagleton'un ortaklaştıkları nokta ise kültürün bir pancar tarlası olmadığı, ama yine de

bir pancar tarlası gibi işlenmesinin gerektiğidir. İnsan kültür ile doğa ayrışmasını yaparken doğal olandan tinsel olana kaydıkça diyalektik ilişkilerin farkına varması gerekmektedir (Eagleton, 2011, s. 15).



Görsel 16. Joseph Beuys, 1970, Kelt Performansı İskoçya Senfonisi / Performing Celtic Scottish Symphony

Erişim: 28.04.2018. <https://historyofourworld.wordpress.com/tag/joseph-beuys/>,

Beuys'un kentli bir insan olarak yarattığı ekolojik farkındalığı, onu sermaye, kent kültür doğa gibi kavramlara yöneltmiş, sanatçı insanın sanatla dünyayı nasıl iyileştirebileceğini araştırmıştır. Kar yağışını sahiplenişinden, meşe fidanları dikmesine, sokakları süpürmesinden, zihinsel heykel projesine kadar pek çok sosyal eylem

gerçekleştirmiştir. Beuys, kapitalizmden kurtulmak için kapitalizmin araçlarını kullanmayı amaç edinmiş ve insanlığın açtığı yaraları düzeltmek istemiştir (Atakan, 2008, s. 79). Sanatçının canlı ya da cansız nesnelere ve eylemleri, kültürün karanlık noktalarındaki hikayelere işaret etmektedir. Beuys'un "Kelt Performansı, İskoçya Senfonisi" (Görsel 16) adlı 1970 yılında gerçekleştirdiği performansı bu türden tarihi bir karanlığa yöneltilmiştir. Bilindiği gibi Keltler, tarih öncesi ve ilkçağ döneminde yaşayan Avrupa kavimlerindenidir. Orta Avrupa'dan göç ederek özellikle Britanya Adaları'na, İspanya ve Galya'ya yerleşmişlerdir. Kültür yönünden oldukça zengin bir ırk oldukları bilindiği halde kim oldukları, hangi ulusların kelt uygarlığıyla akraba olduğu kesin olarak bilinmemektedir. Beuys'un, Keltler gibi bir ilkçağ uygarlığının izlerini taşıyan İskoçya coğrafyasında performanslar gerçekleştirerek kaybolmuş tarihin izlerini araması, insanlığın ve kendisinin en ilkel dürtülerini ve değişmezlerini keşfetmeye çalıştığını göstermektedir. Beuys'un 1982 yılında hayata geçirmeye başladığı "7000 Meşe" adlı çalışma ise yine Kelt kültüründen bir öğeyi barındırmaktadır. Meşe ağacı özellikle seçilmiştir, Keltlerin kutsal rahipleri olan Druidler törenlerde gücü temsil eden meşe ağacı kullanmaktaydılar. Sembolik olarak ağaç da yeraltı dünyası, yer ve gök arasında bağlantıyı temsil etmekteydi. Beuys kadim doğa dinlerine kadar giden bir düşünce tarihi rotasını izlemektedir (Altunay, 2003). Beuys'un izlediği bu rota Batı'nın tarih okumasında gizli kalan bir alana işaret etmekte, düşünce tarihinin aslında tek taraflı bir oluşum olduğunu da göstermektedir. Beuys genellemelere girmeyen ve aslında kültürün oluşumunda ve dahası insanlığın oluşumunda etkili olan, karanlık alanı kurcalamaktadır.

1980'ler ve 90'lara gelindiğinde ekonomide yönelimler küresel hal almaya başlamıştır, ulusal sermayelerin kar oranları düşerken, "yatırımlar, endüstriyel imalattan, hizmet, finans ve iletişim sektörlerine" kaydırılmıştır (Eagleton, 2006, s. 41-42). Bu noktada "büyük iş kotarmak anlayışı kültürelleştikçe ve imge, ambalaj ve görünüşe daha çok dayalı hale geldikçe, kültür endüstrisi de büyük işe" dönüşmüştür (Eagleton, 2006, s. 42). 1980'lerde siyasete duyulan umutlar gittikçe sönmeye başladığında ise kültür gittikçe anahtar kelime olma haline gelmektedir:

Tutkulu toplumsal değişim düşleri, özgürlükten çok totaliteryanizme götürecekmiş gibi gözükten kötücül "büyük anlatılar" olarak bir kenara bırakıldılar. Sidney'den San Diego'ya, Capetown'dan Tromso'ye kadar herkes küçük düşünüyordu. Mikro-siyaset, küresel ölçekli bir patlama yapmıştı. Epik masalların sonunu anlatan yeni

bir epik masal, yerkürenin her yanını sarmıştı. Hastalıklı bir gezegenin bir ucundan diğerine, gezegensel boyutta düşünmenin edilmesi çağrılarını yapıyordu. Bizi birbirimize bağlayanlar her ne ise, ayrılıklarımız her ne ise, zararlı şeylerdi. Giderek artan bir şekilde, aynı aşağılayıcı koşullara, açlık ve hastalıklara, klonlanmış kentlere, ölümcül silahlara ve CNN televizyonuna maruz bırakılan dünyada, yeni sihirli sözcük farklılığı (Eagleton, 2006, s. 46).

Sanatçılar bu dönemde simgesel eylemlere girişmektedirler: “1980’lerin ortasından sonuna kadar olan dönemde AIDS krizi, kürtaj hakları ve ırk ayrımcılığıyla ilgili birçok eylem etkili olur (ACT-UP topluluğunun tasarıları, Barbara Kruger’ın afişleri, Krzysztof Wodiczko’nun gösterimleri)” (Foster, 2009, s. 215). 1980’lerde kamu alanında ise içeriksel bir değişim yaşanarak; özel alan ve kamusal alanda kutsal ayrımı belirsizleşmiştir. Bauman, bu durumun gerçekleşmesinin bir televizyon kanalındaki talkshow programında Vivienne adında sıradan bir Fransız kadının kocasından müzdarip olduğunu ve hatta erken boşalma yüzünden hiç orgazm yaşayamamış olduğunu açıklamasıyla gerçekleştiğini söylemektedir (2013, s. 108-109). Toplum, özel alanın kamuya sürülmesiyle başkalaşmakta, yeni toplum itiraf toplumuna dönüşmektedir.

İtiraf toplumunun gelişi mahremiyetin, o en önemli modern icadın nihai zaferini, fakat aynı zamanda da şaşasının zirvesinden baş aşağı düşüşünün başlangıcını işaret etti. Büyük kayıplarla kazanılmış bir zafer anıydı: mahremiyet kamu alanını işgal etti, fethetti ve sömürgeleştirdi, ama bunu özerkliğini, belirleyici özelliği olan, en değer verilen ve sıkı sıkıya savunulan imtiyazını kaybetme pahasına yaptı (Bauman, 2013, s. 109).

Kitlesel toplum içerisinde yaşam elektronik medyanın insan bilincinde kopukluğa yol açması, doğanın üretim odaklı bir anlayışla tahrip edilmesi, halklar arasında gerçekleşen ekonomik temelli savaşlar, yirminci yüzyılın sonunda dünyanın nasıl bir yer olduğunu bize hatırlatmaktadır (Candan, 1997, s. 215). Gittikçe kurumsallaşan bir organizma olarak sanatın modernizmden ayrılmasını Foster birkaç soruyla görünür kılmaktadır:

Peki ya, “sanatın sonu” derken “kişinin felsefi özeleştirisi düzeyine yükselişinden sonra”yı kastettiğim bağlamda, sanatın sonundan sonra sanat? Ya da sanat sayılma serbestisi tanınmış herhangi bir nesnenin sanat yapıtı olabildiği yerde, “Ben neden bir sanat yapıtıyım” sorusu? İşte bu soruyla modernizmin tarihi sona erdi (Danto, 2010, s. 37-38).

Yüzyılın yarısından başlayan postmodern dönemde sanat bu sorularla ilerlerken, yüzyılın sonlarına doğru yani 1980'lerde kültürün özelleşmiş bir alanı olan kimlik olgusu görünürlük kazanmakta, küreselleşme sürecinde dünyanın değişen düzenini ve söylemlerine sanatçılar adapte olmaktadır. Modern zamanlarda sanatın kazandığı özerklik terk edilerek, küreselleşme süreci ile birlikte çağdaş özne ve hayatın şekillendiği bir ortam yaratılmaktadır.

2. BÖLÜM

YİRMİ BİRİNCİ YÜZYIL SANAT PRATİKLERİNİ KÜLTÜRLE OKUMAK

Giddens, modern dünyada toplumsal yaşamın iki ya da üç yüzyıllık dönem içerisinde inşa edildiğini; yaşadığımız çağın belki de diğer kuşaklardan daha fazla belirsizlikle karşılaşılan bir çağ olduğunu belirterek, modern çağın toplumsal değişimini şöyle anlatmaktadır:

İnsanlar yaklaşık yarım milyon yıldan beri dünya üzerinde varlar. Sabit yerleşimlerin gerekli temeli olan tarım, yalnızca on iki bin yaşında. Uygarlıklar yaklaşık altı bin yıl öncesinden daha fazlasına gitmez. Eğer insan varoluşunun bütününe 24 saatlik bir gün diye baksaydık, tarımın ortaya çıktığı zaman öğleden sonra 11:56, uygarlıkların ortaya çıktığı zaman öğleden sonra 11:57 olurdu. Modern toplumların gelişimi ancak 11'i 59 dakika 30 saniye geçerken başlayacaktı! Yine de bu insan gününün son 30 saniyesinde, belki de o ana kadar geçen bütün zaman içerisinde gerçekleşen kadar değişme gerçekleşmiştir (Giddens, 2012, s. 66).

Anthony Giddens'in modern çağın toplumsal değişiminin bu denli kısa bir zaman diliminde geçtiğini belirtmesinden otuz yılı aşkın bir süre geçti. Günümüzün toplumsal dinamiklerini düşünüldüğünde, bu süre içerisinde bilginin algılanmasından, iletişim yöntemlerimize, tüketim alışkanlıklarımızdan, kültürü algılayışımıza kadar pek çok şey değişti ve değişmektedir. Bu son zaman diliminde insanlık hızla küreselleşen dünyanın bir tasarısı haline gelmiş, sanatı anlamının da yöntemi de bu değişime ayak uydurmuştur. Sanat tarihi metodolojisini kullanmanın, günümüz sanatının çok katmanlı yapısını anlama ve yorumlamada yetersiz kalması şöyle dursun, sanatın melezleşen dinamiklerinin algılanmasında farklı disiplinlerin farklı yorumlamalarına ihtiyaç duyulmaktadır. Bu noktada "kültür" günümüz dünya ve sanat pratiklerini anlamada anahtar kelime olarak görünürlük kazanmaktadır. Günlük hayatlarımızdan, kuramsal alanlara değin geniş bir yelpazede geçmişi anlamamıza yardımcı bir unsur, çözümleyici bir kavram olarak kültürün yardımına başvurulmaktadır.

1960'lı yıllardan itibaren değişen dünya ile birlikte kültür kelimesi de ekseninden sapmaya başlamıştır. Hatta bu sapma kültürün tamamen zıt anlamına yöneliş şeklinde olmuştur. Ulusal, cinsel, etnik, bölgesel gibi özgül kimlikler 1960'lara kadar toplumda bir konsensüs zemini oluşturmaktaydı. 1960'lardan sonra bu durum yerini çatışmaya bırakmış, nihayetinde bastırıldıklarını düşünen kimliklerin çatışma alanına dönüşmüştür. Toplumsal hareketlenmenin yoğun yaşandığı dönemde özgül kimlikler toplumun yabancıını oluşturmuş, Batı'nın kolonyal söylemi kendi için de geçerli bir duruma işaret etmiştir. Nihayetinde kültür bu dönemde bir sorun durumuna gelmiştir. Bu durumda, postmodern dönemde, yerellik, çokkültürlülük, farklılık gibi söylemler özgürleştirici bir siyaseti mümkün kılmıştır. Bu siyaset ise kültürlerin yerelliğindeki tikel durumu değil, formel çoğulluğunu ifade etmektedir. Eagleton, kültür ile postmodernizmin ilişkisini şöyle anlatmaktadır:

Postmodern dünyada kültür ve toplumsal yaşam yine yakın müttefiklerdir; ancak bu kez siyasetin gösterileştirilmesi, yaşam tarzının tüketicileştirilmesi, imajın merkezileştirilmesi biçimindeki meta estetiği ve kültürün genel meta üretimiyle nihai bütünleşmesi şeklindedir. Yaşamına gündelik algısal deneyim için kullanılan kavramlardan biri olarak başlayan ve kısa bir süre sonra sanat alanında uzmanlaşan estetik, artık döngüsünü tamamlamış ve gündelik kökeniyle tekrar birleşmiştir; kültürün iki anlamının –sanat ve toplumsal yaşam- tarz, moda, reklamcılık, medya ve benzerlerinde birleşmesi gibi (Eagleton, 2011, s. 42).

1990'lı yıllara gelindiğinde kültür, sermayenin en etkili silahlarından birine dönüşürken, kapitalizm ve kültür tamamen birbirlerine bağlanmaktadır. Artık postmodernizmde kültür “işaretler ve temsil biçimleriyle” ilgili değildir, çünkü toplum “mütemadiyen kendisine bakan bir ekranın karşısında eyleyen, onun yaptığı her şeyi muazzam boyutlardaki bir mega-metne işleyen, onun kendisini her saniye her noktada yeniden üreten dünyasının aynadaki hayaletimsi imgesini şekillendiren” bir yapıya dönüşmüştür (Eagleton, 2006, s. 49).

1789 Fransız Devrimi'nden günümüze kadar sanatta pek çok kırılma gerçekleşirken, modern düşüncenin inşasında sanat, hatırı sayılır bir alan kaplamıştır. 1900'lü yılların başlarındaki sanat akımları sanatı nesnelleştirirken, 1900'lerin ortalarına gelindiğinde “sanatın ne'liği” üzerinden tartışmalar gerçekleşmeye başlamıştır. Duchamp'ın galeri ortamına günlük kullanım nesnesi atarak bir muamma yaratmasından, Beuys'un sosyal

heykel projesine ve Warhol'un sanat değerlidir diyerek sermaye ve sanatı ortaklaştırma çabasına, 1960'ların sanatında değişen paradigmalarını gösteren örnekler olarak bakabilmekteyiz. 1960'ların her alanda değişen ortamında sanatçıların kendilerine referans olarak aldıkları "sanatın neliği" küreselleşme süreci içerisinde evrim geçirmektedir. Günümüzün inşası kültür politikaları içinde gerçekleşmekte, yeni söylemler yeniden kurgulanmış bir "dil" üzerinden yürütülmektedir. Günümüzde kitle imha silahlarının yerini alan iletişim araçları ve medya organları, kültür üzerinden kodlamalar yapmakta, sanatın söylemlerini ve söylem biçimini, aynı zamanda doğasını kullanarak kendini yeniden inşa eden bir sistem görünürlük kazanmaktadır. Bu noktada küresel ekonomi bağlamında, güçlü ticari yapılarca desteklenen sanat ortamı ve bu ortamda varolmaya çalışan bağımsız sanat oluşumlarını göz önünde bulundurup, günümüz sanat pratiklerinin gittikçe anlamsızlaşan dil üzerinden yürütülmekte olduğu bilgisinin altını çizerek, sanatın post-sofistike söylemlerle aşırı anlam yüklenmekte olduğunu söyleyebilmekteyiz.

İşaretlerin, sembollerin ve medyanın ekonomi için merkezi hale geldiği bir dünyada yaşadığımız, kimliklerimizin gittikçe bir imajın peşinde biçimlendiği, eşitsizlik ve toplumsal katılımın içerme ve dışlama söylemleri ile tanımlandığı büyük ölçekte kabul edilmektedir (Smith ve Riley, 2016, s. 13).

Demir Perde'nin yıkılmasıyla sömürgeciliğin yerini aslında bir kültür revizyonu olan küreselleşme aldığı anda, modernizmin bütün tarihselliği ve mitleri yıkılmış, sistem kültürel bir oluşum halini almıştır; bu noktada yeni dünya düzeninin şeması küreselleşme adı altında okunmaktadır. Sanatı hayatla birleştiren elemanlar değişmekte, feminist hareketler, ekolojik farkındalıklar, cinsiyet tartışmaları, kamusal alan temaları gibi konuların üzerine, fundamentalizm ve trans ön ekleriyle kültür, insan, estetik vb. kavramların eklenmesiyle yeni dünya düzenine girilmiş bulunmaktadır.

2.1. KÜRESELLEŞEN DÜNYANIN KÜLTÜREL ANATOMİSİ

Kültürü yalnızca, “bilgiyi, inancı, sanatı, ahlâkı, hukuku, âdetleri ve bireyin toplumun bir üyesi olarak kazandığı diğer tüm yeti ve alışkanlıklar” olarak tanımlamak günümüzün vahşi politikalarını gözden kaçırmak demektir (Eagleton, 2011, s. 46). Çünkü toplum kendini anlamlandırmaya çalışırken, kültürel kavramlar saf bir biçimde değil, sistemin şekillendirdiği, düşünme biçimlerimizin manipüle edildiği bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Eagleton, “Kuramdan Sonra” adlı kitabında *kültür kuramının* 1965’ten 1980’lere kadar olan on beş yıllık bir sürecin ürünü olduğunu ileri sürmektedir (Eagleton, 2006, s. 24). Yazarın söylemi oldukça çarpıcıdır, çünkü bu dönem içerisinde yeni kültürel düşüncelerin kökleri atılmıştır. Sivil halk hareketleri, öğrenci isyanları, savaş karşıtı kampanyalar ve eylemler, kadın hareketleri gibi kültürel özgürleşmeyi tanımlayacak hareketler gerçekleşmiştir. Tam da bu dönem “popüler kültür”ün kendini yeniden tanımlamaya başladığı bir döneme işaret etmektedir. Televizyonun toplumsal yaşamın biricik nesnelere birisi olması, medya iletişimi, pazarlama ve reklamcılık gibi kavramların gündelik hayatın içine sokulması, sanat merkezinin Avrupa’dan Amerika’ya kayması da bu döneme denk düşmektedir. Yeni etkinleşen kavramlarla birlikte kültür bu dönemde orta sınıfın eleştirisi haline gelmiştir (Eagleton, 2006, s. 24-25). Tam bu dönemin akabinde 80’ler ve 90’lar azgın tüketim kültürüne giden yolda aracılık ederken, nesnel ve tinsel alanın bütünleştirilmesine yönelik küreselleşme denilen süreç kendi dinamiklerini oluşturmaya çoktan başlamıştır. Dünya küreselleşme dönemine Bağımsızlık Bildirgesi, Fransız Devrimi, I. ve II. Dünya Savaşları ile şekillenmiş bir dünyanın üzerine, Demir Perde’nin yıkılıp soğuk savaşın son bulmasıyla girmiştir. Bu dönem aynı zamanda bir kültür dönemecine de işaret etmektedir:

Toplumsal, ekonomik, siyasal hayat ve düşünce giderek kültüre soğuruldu. Modern zaman ve mekân, tarih ve coğrafya, ruh ve bilinç; bütün bunları kuran mitler ve metafizik geride kalıyor, modernlik sonrası bir çağa geçiliyordu: Endüstri ve Fordizm sonrası; tarih ve ideoloji, komünizm ve kolonyalizm sonrası; hatta modern öznenin parçalanmasıyla birlikte, insan sonrası (post-human) (Artun, 2013, s. 9).

Küreselleşme süreci günümüzü şekillendiren en önemli toplumsal ve kültürel değişimlerinden biridir ve bu dönemde kültür her türden toplumsal deneyimin anahtar

kelimesi haline gelmiştir. John Tomlinson, modern kültürün merkezinde küreselleşmenin, küreselleşmenin merkezinde de kültürel pratiklerin yattığını söyleyerek küreselleşmenin özellikle günümüzdeki dönüştürücü süreçlerinin kültürel kavramlar göz önünde bulundurulmaksızın anlaşılamayacağını, küresel dönüşümün de kültüre dair düşüncelerimizi değiştirdiğini belirtmektedir (2013, s. 11-12). Küreselleşme sürecinin kavranabilmesi için kültürel pratiklerin anlaşılması, yine kültürel pratiklerin anlaşılabilmesi için küreselleşme sürecinin analiz edilmesi gerekmektedir.

Küreselleşme süreci dünyaya pek çok alanda hızla nüfuz etmekte olup bu hızlı dönüşüm kültürel, ekonomik ve siyasal etkenlerle şekillenmektedir. Ekonomik etkenlerde en önemli etkiyi, sanayi kapitalizminin üretim biçimlerinin kökten değiştirici tutumu yaratmıştır. Geleneksel üretim biçimlerinin alışkanlığa dayalı tutumu, geçmişte dünya nüfusunun günümüze oranla daha az oluşu üretimi durağan kılmaktaydı. Oysa kapitalizmde artan nüfusun artışı akabinde, gelişen teknolojilerle birlikte üretim sürekli artmaktadır. Bu durumun sağlanabilmesi için üreticiler gelişen teknolojilerin bütün alanlarını kullanarak kendilerini güncellemektedirler. Bu durum, üreticilerin bilim ve teknolojinin gelişmesi için kaynak sağlamalarına da neden olmuş, dolayısıyla bilim ve teknolojinin gelişerek dünyayı yoğun bir şekilde etkilemesini de değişen üretim süreçleri yaratmıştır. Bilgi teknolojisindeki değişimin 1960'lardan günümüze değin gelişimi o kadar yoğun olmuştur ki, ekonomik etkenlerin yönlendirmesi yanında politik ve kültürel alanı etkilemeye ve bu alanlardan etkilenmeye başlamıştır. Radyo, televizyon, sosyal medya gibi yeni iletişim biçimleri tanımlanır hale gelmiş, bu yeni araçlar dünyaya bakışımızı da biçimlendirir hale gelmiştir. Küreselleşme sürecini etkileyen önemli olgulardan biri de ülkeler arası rekabetin yarattığı siyasal etkilerdir. İki ya da üç yüzyıllık bir zaman dilimi içerisinde gerçekleşen rekabet ortamı, hükümetlerin sanayiye yaptığı müdahalelerle şekillenmekte, hükümetler ekonomilerini büyütebilmek için dünya siyasetini de şekillendirmektedirler. Ülkelerin siyaseti yalnızca ekonomik ortamda değil, askeri güç alanlarına da yayılmakta, savaşların getirdiği yıkımlarda yeniden inşa sürecinde olabilmek için ülkeler birbiriyle yarışmaktadır. Yeniden inşa sürecindeki devletler güçlü bir ekonomik girdi elde etmekte, bunun sonucu olarak iç değişimler de yaşanmaktadır (Giddens, 2012, s. 82-83). Giddens değişimin kültürel etkenlerini ise Batı uygarlığına bağlamakta; bilimin gelişmesiyle birlikte düşüncenin sekülerleşerek, modern bakış açısını oluşturması sürecinin Batı'da geliştiğine işaret

etmekte, nasıl düşündüğümüzün ve düşüncelerimizin içeriğinin nasıl değiştiğini vurgulamaktadır:

Daha iyiye gitme, özgürlük, eşitlik ve demokratik katılım idealleri, büyük ölçüde geçmiş iki ya da üç yüzyılın yaratıdır. Böyle idealler, devrimler de içlerinde olmak üzere, toplumsal ve politik değişim süreçlerinin harekete geçirilmesini sağlamışlardır. Bu düşünceler geleneğe bağlanamaz; tersine insanın daha iyiye doğru gitmeye çalışmasında, yaşam biçimlerinin sürekli olarak gözden geçirilmesini gerektirir. Başlangıçta Batıda geliştirilmiş olsalar da böyle idealler, dünyanın çoğu bölgesindeki değişimi özendirme yoluyla, giderek uygulama alanı bakımından gerçekten de evrensel ve küresel hale gelmişlerdir (Giddens, 2012, s. 82).

Düşüncelerimizin nasıl çok hızlı bir şekilde değiştiğine Harvey de değinmektedir. Düşünür 1968 yılında, Ayın yörüngesinde bulunan Nasa uydusundan çekilen fotoğrafın (Görsel 17) dünyayı küresel biçimde algılayışımızın başlangıcı olduğunu söylemektedir.



Görsel 17. Dünya Doğuyor / Earth Rise, 1968, Nasa Uydusundan Çekilen Fotoğraf
Erişim: 08.05.2018. https://www.nasa.gov/sites/default/files/thumbnails/image/apollo08_earthrise.jpg

NASA uydusundan çekilen "Dünya Doğuyor" (Earth Rise) isimli görüntü dünyayı uzayda serbest dolaşımında olan bir küre olarak gösteriyordu. ... Bir kürenin geometrik özellikleri iki boyutlu bir haritaninkilerden farklıdır oysa. Kürenin karalar ve okyanuslar, bulut tabakaları ve bitki örtüsü şekilleri, çöller ve sulak bölgeler dışında hiçbir doğal sınırı yoktur. Belirli bir merkezi de yoktur. Dünyayı düşünme biçimlerimize hâkim olan tüm bu sınırların ve merkezlerin ne denli suni olduğuna dair farkındalığın keskinleşmesi bir tesadüf değildir belki de (Harvey, 2008, s. 28).

Küreselleşmenin literatüre girmesi bu kadar masum bir süreç değildir. Harvey, küreselleşme teriminin, 1970'lerin ortalarında "American Express kredi kartının" küresel kapsamda kullanılabilirliğinin reklamı yapılırken dikkat çektiğini, daha sonra finans piyasalarındaki kontrollerin kalkmasını isteyen ticari yapılarca meşru bir düzleme yerleştiğini söylemektedir (2008, s. 27). 1980'lerden sonra ise "küreselleşen neoliberalizmin cesur yeni dünyasıyla özdeşleşen merkezi bir kavram" haline gelmiştir (Harvey, 2008, s. 28). 1990'larda ise tek kutuplu dünyada güç dengesinin değişimi ve bir de 1980'lerde gerçekleşen iletişim devrimi üzerine gelen "World Wide Web" ile ise iletişim biçimlerimiz nesnel olarak küresel bir dönüşüm geçirmiştir.

2.2. SANATTA KÜLTÜREL SÖYLEMLER

21. yüzyıla girmeden Fukuyama tarafından tarih sona erdirilmiştir. Fukuyama, 1990'ların başında, artık insan toplumunun değişmeyeceğini, kapitalizme alternatif bir rejim olmadığını ve liberal demokrasinin “insanlığın ideolojik evriminin son noktası ve tüm siyasal rejimlerin nihai formu” olduğunu iddia etmiştir (Blumenfeld, 2017). Hartog'a göre modern insanın 100000 yıldır dünya üzerinde varoluşu bilgisiyle bu ispatlanamaz bir varsayımdır.

Bir ülkenin tüm üretimini düzenlemenin yollarından biri olarak kapitalizmin en çok üç ya da dört yüzyıllık bir geçmişi vardı. Bütün dünyanın üretimini düzenlemenin yollarından biri olarak ise en çok 150 yıllık. Sanayi kapitalizmi, şehirlerin muazzam gelişmesi, yaygın okuryazarlık ve pazarlara evrensel bağlılık açısından ancak son elli yılda dünyanın her tarafında geniş alanlar bulmuştu (Hartog, 2000, s. 13).

Amerikan siyaset bilimci (ABD Başkanı Ronald Reagan'ın danışmanı olarak dış politikasını şekillendiren ve 11 Eylül'den sonra Başkan George Bush'u 'Irak'ta Saddam Hüseyin'i devirmeye' çağırın) Fukuyama'nın bu söylemi tek kutuplu dünyanın stratejik yönelimini de göstermektedir (Milliyet-Dünya, 2011). Bu noktada gerçekleştirilen üretim ilişkileri kültürel söylemlerin içeriğini de oluşturmaktadır.

Günümüzü etkileyen önemli bir kavram olarak “post-endüstriyel toplum” tanımlaması kent insanının gündelik yaşamını etkileyen bir dizi gelişmeyi içermektedir. “Apartmanlar, otoyollar, büyük mağazalar, alışveriş merkezleri” gibi kente ait ortak yaşam alanları 1970'lerden sonra insanların gündelik hayatlarına giren kentsel elemanlardır (Best ve Kellner, 2011, s. 33). Kentsel dönüşüm toplumsal hayatta dramatik değişimler yaratırken, bu değişimlerin analiz edilmesi kitle kültürü, meta kültürü, tüketim toplumu üzerinden gerçekleşmiştir.

Roland Barthes, kitle kültürünün yeni toplumsal şekillenimi, yeni tüketim toplumunun ihtiyaç duyduğu propagandayı sağlayan "mitolojiler" yoluyla doğallaştırma ve idealleştirme yollarını eleştirel bir tarzda inceden inceye analiz etti; Guy Debord yeni imaj, gösteri ve meta kültürüne, yatıştırıcı ve kel vurucu etkilerinden ötürü saldırdı ve "gösteri toplumu"nun süregiden yabancılaşma ve baskı altında tutma gerçekliğini maskeleyişini iddia etti; Baudrillard tüketim toplumunun yapılarını, kodlarını ve pratiklerini analiz etti; ve Henri Lefebvre, gündelik hayattaki dönüşümlerin, yeni tahakküm tarzlarını bürokrasilerin ve

tüketim kapitalizminin hizmetine sunduğunu savundu (Best ve Kellner, 2011, s. 33-34).

Hümanizm, büyük anlatılar ve evrensel gerçeklik arayışları artık tarihe karışmıştır. Yapısalcılarla insanın ürettiği bütün kültürel nesne ve sistemler gözden geçirilmekte, insanlığın şimdiye kadar üzerinde durmadığı arızalı tarihe müdahale edilmek istenmektedir. Yapısalcılar “toplumsal fenomenleri dilsel ve toplumsal yapılar, kurallar, kodlar ve sistemler çerçevesinde” betimlemiştir (Best ve Kellner, 2011, s. 35). Post-yapısalcılar ise yapısalcıların “zihnin doğuştan gelen, evrensel bir yapıya sahip olduğu ve mit ile öbür simgesel biçimlerin doğa ve kültür arasındaki değişmez çelişkileri çözüme kavuşturmaya çalışmalarını” eleştirmiş, gündelik yaşamı merkeze alarak çözümler gerçekleştirirken anlamları yeniden yapılanma eylemine girişmişlerdir (Best ve Kellner, 2011, s. 37). Derrida söz merkeziliğin yazının metafiziksel kavramsallaştırılması olarak sunarken, Batı düşüncesindeki temel olayın söz / yazı karşıtlığı olduğunu savunmaktadır.

Derrida, mevcudiyet metafiziğini sorgular, ona göre batı metafiziğinde yazı/söz, erkek/kadın, kültür/doğa, gösteren/gösterilen, varlık/yokluk vs. gibi ikili karşıt kavramlararası hiyerarşik bir şiddet söz konusudur ve bu kavramlardan ilkinde daha fazla değer atfedilmiştir. İkinci kavram ise batı felsefe tarihi boyunca baskı altına alınmıştır (Aydınalp, 2017, s. 155).

İlerleyen zaman diliminde, dilbilimsel çözümler yerini kültür bilimleri alanlarının yöntemlerinin sorgulanmasına bırakmış, Foucault örneğinde olduğu gibi bilginin üretim ve yayılma süreçlerinin iktidarla ilişkisi vurgulanmaya başlamıştır. Foucault bilgi ve iktidar arasındaki süreci “‘ben’ ve ‘öteki’ ayrımı yapıp (akıllı-akılsız ayrımı); akıllının, kendi aklını egemenliği altına alarak akılsızın karşısında galip olmasını, bilgiye ulaşması” olarak açıklamakta ve eklemektedir (Akay, 2002, s. 66): “Bilgi ve iktidar birbiriyle ilişkilendirildiğinde, aklın akılsızlığa hükmü gibi kodlar oluşur ve böylece toplumsal yeniden üretim ortaya çıkar” (Akay, 2002, s. 68).

İletişim devriminin İnternet aracılığıyla gelişimi, sınırlar ötesi bir ağda gittikçe genişlemekte, bir yandan tüketim politikalarının stratejileriyle kitleler arası bir tüketim kültürü oluşturulurken, kültürel beğenilerin ortaklaştırılması popüler kültür üzerinden

gerçekleştirilen eğlence stratejileri ile gerçekleştirilmektedir. Toplumsal yeniden üretim bu koşullarda üretilirken, kodlar üzerinden görünürlük kazanmaktadır. Sanat bu kültürel kodlamaların görünürlük kazandığı bir ortam olarak küresel piyasaya etkin bir şekilde eklemlenme göstermekte, bu anlamda iktidarın bilgiyi manüpile etme stratejisinde belirgin bir rol üstlenmektedir. Belki de bu sanatın kirli yüzüdür. Sanat bağlamını iktidar eleştirilerini merkeze alan bir okumayla eleştirmek sadece ekonomi temelli bir anlayışla değil toplumsal süreçleri de içinde barındırmaktadır. Günümüzde sanat ortamının merkezi ağı her ne kadar büyük şirket oluşumlarının tekelinde görünse de, sanat içerisindeki özerk yapılanmaları göz önünde bulundurmamak gerekmektedir.

2.2.1. Kültüralizm ve Güncel Sanat

Eagleton, kültür kelimesinin rasyonalite ve kendiliğindenlik arasında bir gerilim yarattığına işaret etmekte ve bu gerilimin “Aydınlanmanın soyutlanmış aklını yerdığı gibi, çağdaş birçok düşüncenin kültürel indirgemeciliğine” meydan okuduğunu öne sürmektedir (2011, s. 14). 19. yüzyılın idealist felsefesinde “tin”in kültür yerine kullanılmasından sonra 20. yüzyılın başında kültürün aşırı nesnelleşmesinden ve kişisel alanı yok etmesinden bahsedilmeye başlanmıştır. 1960’lı yılların başlangıcında kültürel kimlik kavramının bir çatışma alanına dönüşerek “kültür” kavramının olumsuz bir hal almaya başlaması görülmüştür. Artun’un aktardığı gibi günümüze doğru yaklaştıkça kültürel hegemonya fikri, işçi sınıfı kültür, sembolik emek ve sermaye, üretimin kültürel söylem açısından deneyimlenmesi, şirketlerin kültürelleşmesi söylemleriyle birlikte 21. yüzyılın başlarında geç kapitalizm kültürel bir oluşum halini almıştır (2013, s. 10).

Küreselleşmenin yeni kültürel politikasının adı kültüralizmdir. Günümüz sanatı ise gündelik hayata sızmakta “19. Yüzyılda kazandığı özerkliği terk ederek çağdaş hayatın anlamlandırılmasında ve çağdaş öznelerin inşasında” işlevselleşerek kültüralizme eklemlenmektedir (Artun, 2013, s. 17). Bu eklemlenmede sanat ve siyaset ilişkisi öne çıkmakta, küreselleşen dünyada kültür politikalarının altı çizilmektedir. Sanat ve kültüralizm post-kolonyal süreçlerle doğrudan ilişkilidir. 1980’ler ve 1990’larda küreselleşen dünyanın kültür dönemecine postkolonyalizm kavramı eklenmiş, öteki

kavramı vurgulanmaya başlanmıştır. Postkolonyal araştırmaların başını çeken, Amerika ve Avrupa'nın kendileri dışındaki kùltürleri algılayamamaları ve nasıl ötekileştirdikleri üzerine araştırmalar yapan Edward Said kolonileştirme ile ilgili önemli sorular yöneltmektedir: “Kolonileřtirilen kùltürler nasıl temsil edilirler, bu temsillerin kùltürleri kontrol etmedeki gücü nedir, sömürgecilerin ve sömürölenlerin özne konumlarını yapılandırđıkları söylem nedir?” (Said'den Aktaran Barrett, 2014, s. 83).

Bu sorunun yanıtı olarak Artun'un sanat ve etnografya müzeleri örneğini açıklayıcı olacaktır. Artun, Afrika sanatının yıllarca etnografya müzelerinde sergilendiğini, ancak 1990'lü yılların sonlarında sanat müzelerine girebildiğinden bahsetmektedir (2013, s. 22). Kolonyalist kùltürel politika küreselleşme ile birlikte sona ererken yeni dönemde farklı kùltürel politikalar gerçekteşmektedir. Bu dönemde kimlikler üzerinden vurgu yapılmakta, ötekilerle ilişkili tüm tanımlamalar (yerel, etnik, dinsel, cinsel kimlikler) kendi eşitliğini ilan etmektedir.

Artık farklı kùltürler arasındaki ilişki normatif değil, rölatifdir. Böylece modernlik çağının ortodoks kùltürel politikalarının yerini heterodoks bir etnisizm alır. Avrupamerkezcilik, etnik-merkezci bir mahiyete bürünür. Bu, globalist piyasanın örgütlenmesinden kaynaklanan bir farklılık rejimidir ve epistemolojiden gündelik ideolojilere kadar bütün hayatı teslim alır (Artun, 2013, s. 26).



Görsel 18. Sarah Baartman / Hottentot Venus, 1815-1974, Paris Musé e l'homme

Erişim: 23.04.2018. <https://bluesvibe.com/2016/09/27/otra-vuelta-de-tuerca-apropiacion-cultural-en-la-era-del-big-booty/sara-baartman-museum-of-man-in-paris>

Fransız İhtilali sırasında Güney Afrika'da doğan Sarah (Saartjie) Baartman (Görsel 18), bir subay tarafından kandırılarak önce İngiltere'ye getirilmiş, zamanın popüler ucube showlarında insanların aşağılamaları altında sergilenmiştir. Hottentot Venüsü olarak yeniden adlandırılan Sarah, 1815'e öldüğünde hemen cinsel organı ve beyni çıkarılarak Musee de l'Homme'da sergilenir. Fransa'da iskeleti ve bedeninden alınan parçalar ve vücudunun içi doldurularak 1974 yılına kadar halka açık olarak sergilenmeye devam eder. Nelson Mandela'nı araya girmesi ile 2002 yılında vücudu doğduğu topraklara geri verilir (Ata, 2010). Ahlaksızlık bu dönemde doğal felaketlerin yerini almış gibi görünmekte, "akıl" insanın ahlaksızlığının üzerini örten bir yapıya bürünmektedir.

Immanuel Kant'ın kategorik buyruğunun ima ettiği gibi, ayrılamaz yeteneğimiz olan mantığımızı kullandığımızda, ahlaki yargıları ve evrensel olarak uyulmasını istediğimiz davranışları doğal hukuk mertebesine yükseltebiliriz. Modern çağın başında ve uzunca bir kısmında insan ilişkilerinin bu şekilde gelişeceği umuluyordu. Fakat şu anki deneyimimiz gösteriyor ki başından beri tam tersi önde gelişmektedir. Mantık tarafından yönetilen davranışların doğal hukuk mertebesine yükseltilmesi yerine, sonuçları irrasyonel tabiat seviyesine düşürüldü (Bauman, 2013, s. 148).

Artun, koloyalist, evrenselci, ulusları anlamlandırılan kültür politikasının 1980'lerden sonra terkedilerek, etnik ve kültürel farklılıkları anlamlandırılan bir yapıya büründüğünü söylemektedir (2013, s. 24-25). Kültürel politikaların güçlü bir ayağını kimlik üzerine gerçekleştirilen söylemler oluşturmaktadır.

Kimlik politikalarıyla, bu politikaların bilgi rejimini oluşturan epistemolojiler, piyasanın diliyle aynı dili konuşur. Piyasa, marka gibi birtakım semboller üzerinden, kimlik politikaları da etnik vb. kimi semboller üzerinden bireyler arasındaki farklılığı ve özneliğimizi anlamlandırır. Böylece bireyler arasındaki toplumsal ilişkileri kültürel şifrelerle (imgelerle) kodlanmış (sembolikleştirilmiş) bir iletişime dönüştürürler (Artun, 2013, s. 35).



Görsel 19. Renée Green, 1990, Görülen / Seen.

Erişim: 11.05.2018. <http://www.arpla.fr/canal2/figureblog/?p=5377>

Renée Green'in "Seen" (Görsel 19) adlı çalışması Sarah Baartman ve siyahi şarkıcı, aktris ve dansçı Josephine Baker'a göndermeler içermektedir. Enstalasyonu meydana getiren ana yapı sanki bir arena ya da kölelerin satılırken üzerine çıkarıldıkları ahşap bir platformmuşçasına kurgulanmıştır. Platformun üzerindeki yazılar iki siyahi kadının hikâyelerini içermektedir. Platformun üzerinde bir gözetleme deliği bulunmakta, bu delikte Baartman'ın kutu içerisindeki fotoğrafı yer alırken, aynı zamanda sanki Baartman'ın otopsi esnasındaki gözü izleyiciyi takip etmektedir. Çalışmada merdivenlerden çıkarak, platformun üzerinde konumlanan izleyiciye, spotla ışık yansıtılırken, izleyicinin gölgesi aynı zamanda sanki siyahi bir bedenmişçesine perdeye yansımaktadır (Singer, 2010, s. 93). Burada vurgulanan düşünce ile "Afrikalı kadınların abartılı cinselliği konusundaki fantezi" sorgulanmaktadır (Foster, 2009, s. 219). Green'in çalışması yalnızca post kolonyal süreçlerin açınımlanmasıyla ilişki değildir, aynı zamanda, bir kadın sanatçı olarak, feminist söylemleriyle "küresel ile kişisel, siyasal ile kültürel" arasında güçlü bir bağ kurmaktadır (Eagleton, 2006, s. 46).



Görsel 20. James Luna, 1087 Kültürel Nesne / Artifact Piece

Erişim: 12.05.2018. <http://onlycolorandlight.tumblr.com/image/49398660760>

Herkes Kızılderili olmak istiyor, çünkü herkes bir kültüre ait olmak istiyor
 Herkes Kızılderili olmak istiyor, çünkü herkes ruhani olmak istiyor
 Herkes Kızılderili olmak istiyor, çünkü herkes devletten fon almak istiyor
 Herkes Kızılderili olmak istiyor, çünkü herkes kurban olmak istiyor
 Herkes Kızılderili olmak istiyor, çünkü herkes çok-kültürcü olmak istiyor
 (Luna'dan Aktaran Antmen, 2008, s. 299).

Kızılderili ve Meksika asıllı bir sanatçı olan James Luna kendi bedenini canlı bir enstalasyon olarak sunan çalışmalarıyla tanınmaktadır. “Kültürel Nesne” (Görsel 20) adlı canlı enstalasyonunu, San Diego Uygarlık Tarihi Müzesi'nde, Kızılderili kültürlerine ayrılmış bir bölümde gerçekleştirmiştir. Enstalasyonda sanatçı kendi bedenini kültürel bir nesne olarak sunmakta, kendi kültürüne yapılan soykırımla kültürünün yok edildiğinin altını çizerken, günün koşullarında kendi kültürünün turistikleştirilmesi ve ticarileştirilmesini de vurgulamaktadır (Antmen, 2008, s. 225). Kültürel mirasın dramatik boyutu sanatçının çalışmalarında görünürlük kazanmaktadır.

Kültüralizmde altının çizilmesi gereken bir diğer kavram çokkültürlülüktür. Sanat ortamının çokkültürlülüğü vurgulayan ayağı ise hızla yaygınlaşan bienallerdir. Tansel

Türkdoğan küresel bienal ağından bahsetmekte, bienallerin arkasında yatan kültür politikasının altını çizmektedir:

Bu süreçte, sanat ve sanat kurumları dev sergiler, imajını tazelemek isteyen devletlere, kentsel dönüşüm projelerini satmak isteyen yerel yönetimlere aracılık etmektedir. Kimlik, farklılık, melezlik, sınırların aşılması gibi temalar etrafında örgütlenen bienaller de yeni dünya düzeninin gösterilerinden biri olmaktan öteye gidememiş; diğer sanat kurumları gibi, zamanla şirketlere özgü bir kurumsal yönetim disiplininin, sanat yönetiminin etkisine girmiştir (Türkdoğan, 2014, s. 285).

Bienallerde farklı kültürlerden gelen sanatçıların bir araya toplanmaları görünürde küresel bir sanat ortamı yaratırken, daha derinde bu oluşumların politik ve ekonomik yapılanmalarla seyrettiği görülmektedir. Bu yapılanma ağında çokkültürlülük hem sergilenmekte hem imal edilmektedir (Artun, 2013, s. 36). Bu çerçevede, sanat ve kültüralizmin kesiştiği yerde bir takım oluşumlardan söz etmek gerekmektedir:

Sanatın gösterileştiği, müze, festival, bienal gibi sahnelerden ziyade, bu sahneleri işleten yönetimsel (governmental), yönetimsel (managerial), kurumsal (corporate) mekanikler ve politikalar. Kültür diplomasisinden, kültür endüstrisine; piyasa yönetiminden, kimlik politikalarına; müze, müzayede, bienal ve festivallerden, çağdaş galeri sergilerine varıncaya kadar etkin olan makineyi çalıştıran girift kültür ve sanat yönetimi ağları (Artun, 2013, s. 12).

Çok kültürlülüğün sergilenip imal edildiği tipik sergilerden birisi ARTER’de “Göçebe Bakış: Güneydoğu Asya’dan Çağdaş Sanat” başlığıyla gerçekleşmiştir. Sergi Endonezya, Tayland, Filipinler, Singapur, Myanmar, Kamboçya, Vietnam ve Malezyalı sanatçıların katılımıyla Güneydoğu Asya çağdaş sanatında sıklıkla yer alan biçimlere, malzemelere, kavramsal yöntemlere ve estetik kodlara yer vermekte, aynı zamanda bölgenin güncel kültürüne ve kendi toplumlarındaki ayrışmalara neden olan gerilimlere dair eleştirel bir bakış getirmekte; özellikle bölgenin çağdaş sanat üretiminde merkezi önem taşıyan “birey” ve “toplum” kavramlarına ilişkin çoklu bakış açılarını tartışmaya açmaktadır (<https://www.viralmeceua.com/arter-de-gocebe-bakis/> haberdetay/504667/default.htm.). Serginin kavramsal çerçevesi “Göçebe Bakış”, Güneydoğu Asya sanatının sanat tarihsel ve tematik ipuçlarını ve sanatçıların sürekli hareketleri, kültürel ve sosyal göçebelik durumları vurgulamak üzere seçilmiştir. İşlerin çoğu Güneydoğu Asya’daki

politik ve sosyal konulara dokunup, kaygıları yansıtırken (<https://www.youtube.com/watch?v=2TYHDvIZM5Q>); evrensellik, bilgi aktarımı, her an her yerde olabilme potansiyeline göndermeler yapılmaktadır (Rüstem, 2015). Serginin büyük bir bölümü katılıma açık işlerden oluşurken, sergide kültür, din ve politika olarak birbirinden bağımsız ancak aynı kıta üzerinde yer alan ülkelerin birlikteliğine, dünya ile ilişkilerine önemli vurgular vardır.

Serginin girişinde Lee Wen'in performatif oyun yerleştirmesi olan “Yuvarlak Masa Tenisi” (Görsel 21) isimli çalışma izleyiciyi karşılamaktadır. Bilgiyi, bilginin akışını ve paylaşımını temsil eden bu kavramsal çalışmada sanatçı, dünyanın artık iki kişinin dikdörtgen masada oynadığı masa tenisi gibi olmadığını, oyunlar ve kuralların çok değiştiğini, artık eylem ve bilginin daha etkileşimli olduğu vurgulamaktadır. Aynı zamanda kuralların mı, sınırların mı bizleri bir arada tuttuğunu, ya da sınırları ve kuralları bir arada oluşumuzun mu belirlediğini tartışmaya açmaktadır (Rüstem, 2015).

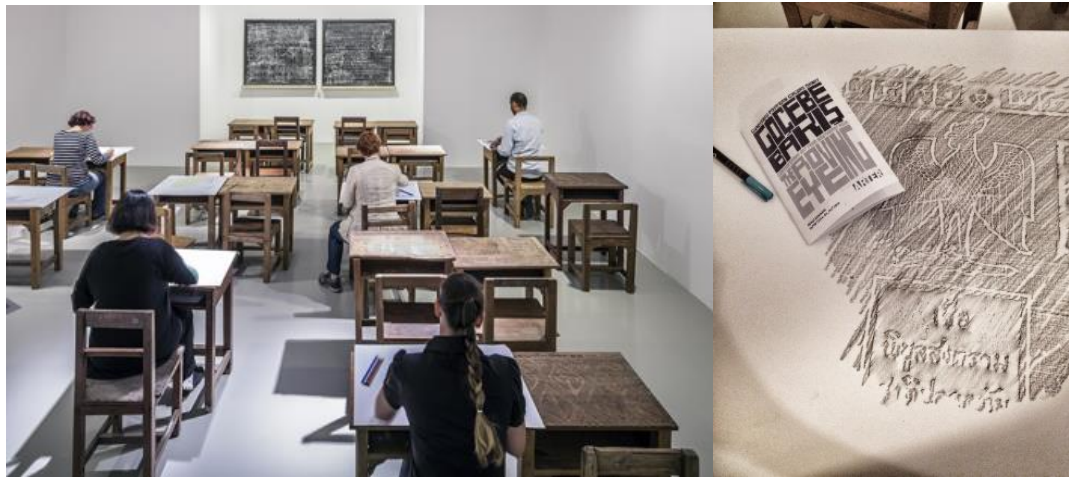


Görsel 21. Lee Wen, 2014, Yuvarlak Masa Tenisi / Ping-Pong Go Round

Erişim: 15.03.2018. <http://sanat-istanbul.blogspot.com.tr/2014/10/sanata-dokunmakla-baslar-her-sey-gerisi.html>

Sutee Kunavichayanont'un okul sıralarıyla gerçekleştirdiği çalışmada galerinin bir köşesi sınıfa dönüştürülmüştür (Görsel 22). Tahta sıraların üzerlerine Tayland'ın yasaklanmış, okullarda okutulmayan tarihinden belgeler oyma yöntemiyle kazınıp, izleyicilerin bu sıralara oturması teşvik edilmektedir. İzleyici okulda olduğu gibi sıraya

oturuyor ve sıranın üzerine oyulmuş belgeyi, o yasaklanmış, gizlenmiş, konuşulmayan tarih belgesini tarama metoduyla bir beyaz kâğıt üzerine geçirmektedir. Sanatçı, bir iletişim yolu olarak izleyicinin bu belgenin geçirildiği kâğıdı alıp götürmesini istemektedir. Burada sanatçı, izleyiciye aslında tarihi yazanın, kendi sosyal, politik ve kültürel kaderinin belirleyenin o ülkenin bireyleri olması gerektiğine dair çok doğrudan bir mesaj vererek, Güneydoğu Asya’da günümüzdeki değişen ve gelişen toplumda insanların kaygılarıyla Türk izleyicinin de bu uzak coğrafyadan gelen işlerde kendi yaşamlarına kaygılarına dair ortak noktalar bulmasını amaçlamıştır (<https://www.youtube.com/watch?v=2TYHDvIZM5Q>). Kendi coğrafyamız söz konusu olduğunda, tarih derslerinde anlatılmayan ve belki de hiç anlatılmayacak bilgilerin varlığı düşünüldüğünde bu çalışma oldukça ilginç bir etkileşim kurmaktadır (Rüstem, 2015).



Görsel 22. Sutee Kunavichayanont, 2013-2014, Tarih Dersi Bölüm 2 / History Class Part 2.

Erişim: 15.03.2018. <https://ahmetrustem.blogspot.com.tr/2014/09/are-sergi-incelemeleri-no19-arter.html>

Mella Jaarsma'nın "Zaman Eskiye Kadar" (Görsel 23) adlı çalışması sergide dikkat çekmektedir. Denizkestanelerinden yapılmış bir barınak içerisinde, çalışmaya ait kostümün törensel bir şekilde giyilmesi sağlanmaktadır. Bu deneyim bir anda izleyiciyi sergi alanından soyutlamakta; içerinin farklı bir akustiğe sahip ortamı izleyiciye iç sesini dinletmekte, iç-dış diyalogu ve ait olma duygusunu sorgulatmaktadır. Çalışmanın

ismi gibi, zaman eskidiğinde yani izleyici bu deneyimden sıkıldığında çalışmanın alanını terk edebilmekte, ait olma durumunu sonlandırabilmektedir.



Görsel 23. Mella Jaarsma, 2014, Zaman Eskiye Kadar / Until Time is Old

Erişim: 15.03.2018. <https://ahmetrustem.blogspot.com.tr/2014/09/are-sergi-incelemeleri-no19-arter.html>

“Sync: Indon” (Görsel 24) isimli çalışma farklı dönemlere ait plak parçalarının aynı pikapta ziyaretçiler tarafından birleştirilerek varyasyonel sanat eseri ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Ortaya çıkan ritim hem etnik, hem de hiçbir şeye ait olmayana çağrışım yaparak kültürel bir farkındalığı anlatmaktadır. İzleyicilerin yaptıkları müzik aslında hepimizin kendi kültürel kaderimizi belirlediğimizi ve bütün kültürel kararların aslen kişisel olduğunu sistem veya toplum tarafından dayatılmıyor olabileceğini hatırlatmaktadır (<https://www.youtube.com/watch?v=dpjUlqSai9A>).



Görsel 24. Duto Hardono, 2014, Sync:Indon / Sync:Indon

Erişim: 15.03.2018. <https://ahmetrustem.blogspot.com.tr/2014/09/are-sergi-incelemeleri-no19-arter.html>



Görsel 25. Josephine Turalba, 2013-2014, Skandallar / Scandals

Erişim: 15.03.2018. <https://ahmetrustem.blogspot.com.tr/2014/09/are-sergi-incelemeleri-no19-arter.html>

“Skandallar” (Görsel 25) boş mermi fişeklerinden yapılmış terlikler ve Avrupalılar tarafından çekilmiş Filipinlilerin etnografik fotoğraflarından oluşan bir yerleştirmedir. Katılıma açık olan bu yerleştirmede izleyici terlikleri giyebilmekte, terlikler ayağındaiken fotoğraflara bakıp sömürülen ve sömürgeci arasındaki bağı keşfedebilmektedir. İzleyici aynı zamanda terliklerle dolaşırken acı ile güzellik arasındaki ilişki üzerine düşünmeye davet edilmektedir. Bu durum da günümüz Filipinlerini anlatmaktadır: “Uzun bir sömürge tarihi, 20. yüzyıldaki diktatörlük, yoksulluk ve bugün halen ülkenin ekonomik ve siyasi kaderini belirleyen yüz kadar aile” (<https://www.youtube.com/watch?v=dpjUlqSai9A>).

Le. Saigon’lu sanatçı Dinh Q. Le, sergideki coğrafi bağlamdan kültürel bağlama kayan sanatçılardan biridir. Sanatçı “Viet Kieu”dur; yani Vietnam’da doğmuş ancak çocukken ABD’ye göç etmiştir. Yapıtları çoğunlukla tarihe ve tarihin etkilerine gönderme yapmaktadır. Sergide Dinh’in çalışmalarından birisi, izleyicilerin dokunmaları için tasarlanmış, kumaştan oluşan etkileşimli bir çalışmadır. Kumaş üzerinde Khmer Rouge rejimi tarafından öldürülen iki kişinin beyaz üzerine beyaz portreleri yer almaktadır. Yapıtın ardındaki fikir ise, onları dokunma yoluyla hayata geri döndürebilmektir (Görsel 26). İkinci çalışması ise stilize bir biçimde Tuol Sleng Hapisesinin işkence ve sorgu odalarını yeniden canlandıran bir enstalasyon çalışmasıdır. Sanatçı işkence odasını yeniden galeri içinde inşa ederken, bakış açısında değişiklik yaparak, Khmer Rouge mağdurlarını izleyiciye bakacak şekilde yerleştirmiştir. Böylelikle “kurban”lar

“seyirci”ye dönüşerek daha aktif bir pozisyon kazanmışlardır (Görsel 27) (<https://www.youtube.com/watch?v=dpjUlqSai9A>).



Görsel 26. Dinh Q. Le, 2000-2001, Hafızanın Dokusu / Texture of Memory

Görsel 27. Dinh Q. Le, 1996, Merhametin Niteliği / The Quality of Mercy

Erişim: 15.03.2018. <https://ahmetrustem.blogspot.com.tr/2014/09/are-sergi-incelemeleri-no19-arter.html>

“Göçebe Bakış” sergisi için İstanbul’da yeni yapıt üreten sanatçılardan biri de Taylandlı Tawatchai Puntusawasdi. “Vapur Bankları” (Görsel 28) İstanbul’un normal gündelik hayatı içinde her gün Asya’dan Avrupa’ya geçen vapurlardan ilham almıştır. Bu ahşap banklar hem gerçek hem mecazî anlamda izleyicilerin oturmaları için tasarlanmıştır. “Vapur Bankları”, Güneydoğu Asya’da insanların sürekli “Avrupalı” ve “Asyalı” deneyimleri arasında yaptıkları kültürel yolculuk sırasında hissettikleri huzursuzluğa gönderme yapmaktadır (<https://www.youtube.com/watch?v=dpjUlqSai9A>).



Görsel 28. Tawatchai Puntusawasdi, 2014, Vapur Bankları / Ferry Benches

Erişim: 15.03.2018. <https://ahmetrustem.blogspot.com.tr/2014/09/are-sergi-incelemeleri-no19-arter.html>

“Göçebe Bakış”ın ana teması, küreselleşmenin yarattığı homojenleşme karşısında kültürel söylemler gerçekleştirerek, herşeye rağmen hepimizin kendi kimliklerimizi yansıtırken özgür olduğumuzu hatırlamamız gerektiğini vurgulamaktadır. Bu noktada kimlik politikalarının ideolojik alt yapısının, özgür ifade etme biçimlerini de şekillendirdiği unutulmamalıdır. Batı merkezci saygı tavrının içinde Aydınlanmanın kolonyalist mantığı gizli bir yerde durmakta; ötekiye açılan alanda Batı uygarlık olarak halen kendini üstün hissetmektedir. Hatta kendini öteki üzerinden tanımlamaktadır. Batı bütün sanatsal argümanları ve bağlamları elinde tutarken farklı kültürden sanatçıların söylemlerinin kültür üzerinden gerçekleşmesi şaşırtıcı değildir.

2.2.2. Sanatın Antropolojik Teorisi

Konusu insanın varlığı olan antropoloji pek çok bilim dalının uzmanlığını kullanmaktadır: “İnsanoğlu’nun tarihi bir varlık oluşu, tarihi; biyolojik bir varlık oluşu biyolojiyi; sosyal bir varlık oluşu ise, sosyolojiyi gerektirmiştir.” (Güvenç, 1984, s. 62). Levi Strauss’a göre antropoloji biliminin özgün niteliğinin tanımlanması nesnellik, bütünsellik, anlam kavramlarıyla sağlanmaktadır. Nesnellik bütün sosyal bilimler için geçerli bir durumdur. Antropolojinin nesnelliği ise aşkın bir nesnellik tanımına işaret etmektedir. Antropoloji, birçok bilimin metodlarını kullanır ve “disiplinlerin disiplini” olarak nitelenen göstergebilim olduğunu iddia eder. Bütünü anlatması için hem kişisellikten uzak bir tavır takınmalı, hem bütün kişiselliklerin farkında olmalıdır. Antropoloji toplumsal yaşamı bir bütün olarak görmektedir, kendi modelini oluştururken yaşamın değişik görünümünü ortak bir yoruma bağlamak ister. Antropoloji anlam arayışı içerisindedir, nihayetinde insanı anlamaya ve ortak bir söylemde anlatmaya çalışan bir bilimdir. Bu nedenle tek bir toplumun bakışıyla kültürleri ya da toplumu sınıflandırmak mümkün değildir (2012, s. 505-508).

Küreselleşme süreci ile iletişim biçimlerimiz değişirken yaşam biçimlerimiz de değişmekte, kültür başka bir bakış açısı kazanmaktadır. Modernizmin kültürü önemsememesi, başka bir deyişle kültürün en yaşamsal kavramlardan biri olmayışı olgusu, 20. yüzyılın başlarında modern kültürel antropolojinin gelişmesi ve ilkelcilik

anlayışı ile birlikte yorumlanmaktadır (Eagleton, 2011, s. 22,41). 20. yüzyılın ortalarında ise yapısalcılıkla birlikte antropoloji “girdiği bütün alanlara bağımsız bir bilim dalı olarak sistematikleşme olanağı” sunmuştur (Aymaz, 2002, s. 40). Foster antropolojinin yükselişinin nedenlerini şöyle açıklamaktadır:

İlk olarak, antropoloji, gördüğümüz üzere çeşitliliğin bilimi olarak değer kazanır; bu açıdan psikanalizle birlikte sanatsal eylem ve eleştirel söylemin ortak dilidir. İkincisi, kültürü nesnesi olarak ele alan bilim dalıdır ve bu genişlemiş bilgi alanı, postmodern eylem ve kuramın da (ayrıca kültürel çalışmalar ve yeni tarihselciliğin de) nüfuz sahasıdır. Üçüncüsü, etnografi çevresel olarak düşünür ve çevresellik bugün çağdaş sanatçı ve eleştirmenlerinin çoğunun gündelik alan çalışması yapan diğer meslek sahipleriyle paylaştığı otomatik bir gereksinimdir. Dördüncü olarak, antropolojinin çağdaş sanat ve eleştiride ezberden söylenen bir değer olan disiplinlerarasılık durumunda hakemlik etmesidir. Beşinci olarak, antropolojinin yeni özeleştirisi onu cazip kılar; çünkü marjinal ötekine romantizm beslese de etnografin geri yansımalarını merkezi bir değer olarak görür (Foster, 2009, s. 227).

Modern zamanda yabancılar hakkında düşünmek ve söz söylemek, sofistike olmanın görüngüsüydü. Günümüzde bu durum antropoloji ve çağdaş sanatın aynı bağlamda hareket etme pratikleri ile dönüşüm geçirmektedir. Türkdoğan’a göre, güncel sanat ve antropoloji küreselleşmiş dünyaya adapte olmaya çalışmakta, “kendilerini bilgi üretiminin itici güçleri, bireyler arasındaki ve içinde buldukları dünyadaki köprüler şeklinde tanımlayan kültürel alanlar olarak” tanımlayarak, “sanat dünya toplumunun hızlanan bütünleşmesinin neden olduğu, dağılma, özellik, karmaşıklık ve bir merkezden yönetilme gibi olgularla” mücadele etmeye çalışmaktadır (2014, s. 157).

Sanatın antropolojik teorisine ilk yaklaşımı, kültürlerarası ve hatta kültürlerüstü bir estetik düşüncesi belirlemektedir. Bu tartışmalar Aydınlanma döneminde ortaya çıkan güzel sanatlar fikri ve yine kökenini Aydınlanma düşüncesinde bulan oryantalizm ile doğrudan ilişkilidir. Batı kültürünün Doğu ve Ortadoğu kültürleri üzerinden kendini tanımlama girişimi ve bu girişimi meşru hale getirme sürecinde ötekileştirme süreci başladığı yaygın bir kanıdır. Geertz, modern Batı sanatının ayrı bir yerde konumlanma çabasını eleştirmektedir (2007, s. 108). Sanat hakkında yapılan konuşmaların “bir dereceye kadar zanaat terimleri -tonda ilerleme, renk ilişkileri veya üslup teknikleri üstüne- denilebilecek terimlerle” yapıldığını söylemekte ve eklemektedir:

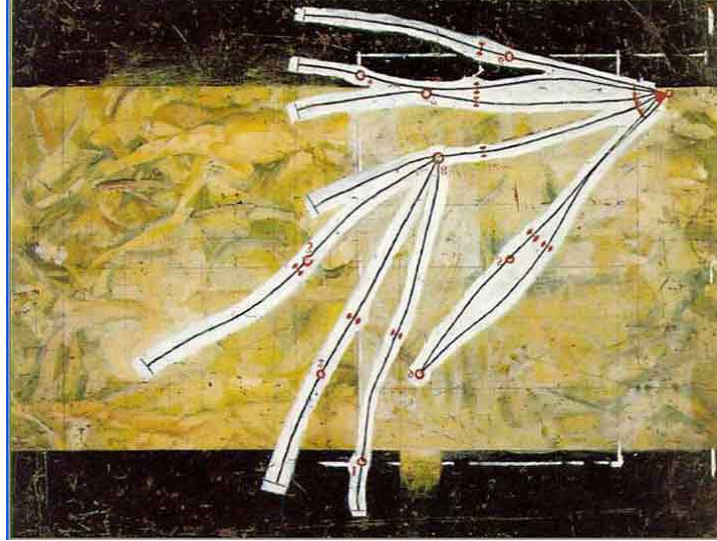
Bu durum özellikle uyum veya resim kompozisyonunun küçük bir bilim olacak kadar geliştirildiği ve modernliğin en iyi yapısalılıkta temsil edildiği biçimiyle estetik formalizme doğru ilerlediği ve semiyotiğin değışkelerinin onun önderliğini izlediği, fakat bu yaklaşımın kapsayıcı bir biçimde genelleştirilmek istendiği, mitler, şiirler, danslar veya melodilerin içsel gerilimini soyut ve aktarılabilir terimlerle temsil edebilecek bir teknik dil yaratılmaya çalışıldığı Batı için doğrudur. Ama sanat konusuna bu zanaat yaklaşımı, incelikli Hint müzikolojisi, Cava koreografisi, Arap nazmı veya Yoruba kabartması teorilerinin bize hatırlattığı gibi, Batıyla veya modern çağla sınırlı değildir. Hatta herkesin en sevdiği ilkel sanat örneği olarak Avustralya Aborijinleri bile, gövde desenlerini ve yere yaptıkları resimleri düzineler halinde ayrı biçimler olarak çözümlenmekte ve formel öğeleri, birim çizgilerini temsilen ikonacı grameri olarak adlandırmaktadırlar (Geertz, 2007, s. 108-109).

Estetik düşüncenin kavramsallaştırılması modern düşüncenin inşasının gerektirdiği gibi Batı olmayanı dışarda bırakır. Güngör, antropolojinin ilkel alanla ilgili çalışmalarda öncelikle ilkelin karanlık bir toplum olarak sunulduğunu, sonrasında kuramsal çözümlenmelerle bu durumun aydınlatıldığını söylemektedir. Modern tarihe geldiğindeyse Batı dışında üretilen her türden sanat nesnesi Batı aklından geçerek yeniden sunulmakta ve zanaat olarak sınıflandırılmaktadır (Güngör, 2013).

Bu noktada görüyoruz ki, Batının Aydınlanmacı söylemi, sanat eserlerinin yeniden sunumuna da sirayet ederek, düşüncüyü sanatın esas ögesi haline getirmiştir. Geleneksel özellikteki materyallerin, zanaat ürünlerinin Batı'ya adapte edilmesi, ticaretinin yapılması, hatta bir sanat eseri olarak değerlendirilmesi ise hem bu akışa bir örnek, hem de Avrupa'da oryantalist eğilimlerin gelişimini ortaya koyar niteliktedir (Güngör, 2013).

Gell, sanat eserlerini hareket sistemleri olarak, "bir yapma hali" olarak tanımlayarak bir antropolojik teori düşünülmesi gerektiğini savunmaktadır. Düşünür, sanat eserlerini, sosyal ilişkilere vurgu yaparak incelemekte, estetik yargıyı dışta bırakan bir yaklaşım sergilerken, görsel kodlar sitemini de eleştirmektedir. Sanat nesnesinin sembolizmi bu noktada aşılırken, Gell, yapay bağlamlardan bağımsızlaşan sanat nesnesini, kendilerini gerçekleştirme gücü olan nesne olarak görmektedir (Gell'den Aktaran Güngör, 2013). Gell'in düşüncelerinin somutlaştığı çalışma Duchamp'a aittir (Görsel 29).

Özellikle Duchamp'ın 'The Network of Stoppages' eseri, Gell'in teorisini bu eserdeki gibi diyagramatik bir formda geliştirmesine yol açar. Duchamp'ın bu eserindeki belirgin ve yarı-belirgin katmanlar, üç temsili anlatır: Geleneksel yorumlama, şans operasyonları ve dünyayı resmetmeden sadece haritalandıran diyagram (Güngör, 2013).



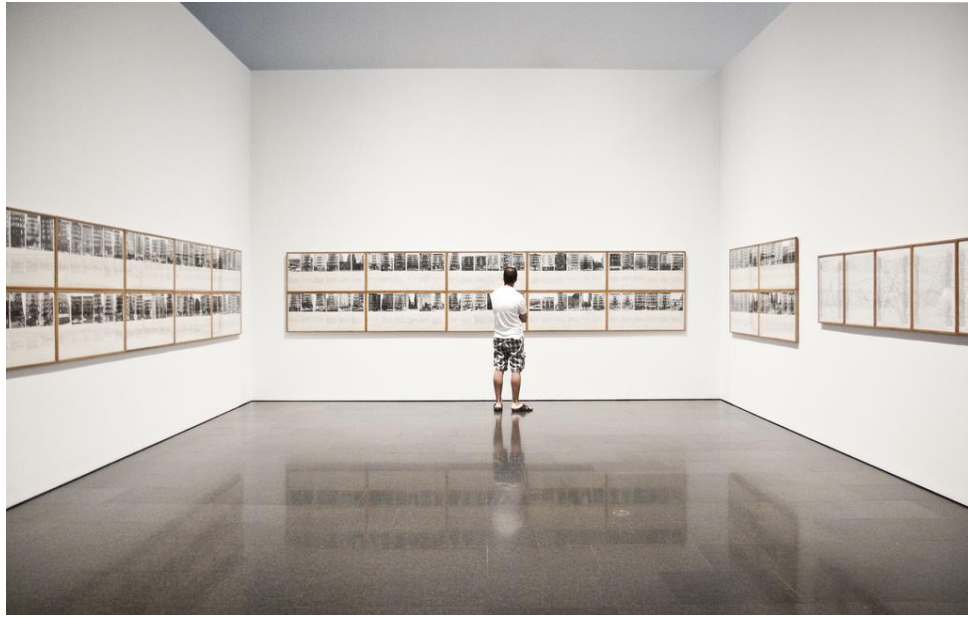
Görsel 29. Marcel Duchamp, 1914, Durdurma Ağı / Network of Stoppages

Erişim: 23.04.2017. https://arthive.com/artists/10948~Marcel_Duchamp/works/294751~Network_stops

Sanata antropolojik olarak yaklaşmanın ikinci ayağını ise etnograf sanatçı kavramı oluşturmaktadır. Hal Foster bu tartışmayı Benjamin'le başlatmaktadır. 1934 yılında Walter Benjamin "Üretici Olarak Yazar" bilinen çalışmasında, sanatçıları dönemin kültür politikalarına ve sanat otorilerine karşı müdahalede bulunmaya çağırır. Sanatçı, tıpkı devrimci işçiler gibi, yerleşik medya ve onu kontrol eden burjuva kültürüne karşı, sanatsal üretim araçlarını dönüştürmek için müdahalede bulunmalıdır (Foster, 2009, s. 213-214). Benjamin'in bu metninden yola çıkan Hal Foster günümüzde sanatçının etnograf rolünü tartışmaya açmakta, sanatçının bilgi veren yönünü sorgulamaktadır. Etnograf sanatçının ilk karşılaştığı problem kültürel düzenden ötekileşmesidir.

İdeolojik hamiliğin yarattığı tehlike, ötekiyle özdeşleşen sanatçıda işçiyle özdeşleşen yazardan az değildir. Aslında sanatçıdan etnograf rolünün yanı sıra yerli ve bilgi veren rolünü de üstlenmesi istendiği zaman tehlike daha da derinleşir. Kısacası, kimlik ile özdeşleşme aynı şey değildir ve kimliğin belirgin kolaylıkları özdeşleşme konusundaki mevcut karışıklıkların yerine geçmemelidir (Foster, 2009, s. 217).

Foster'in bu savı 1960'lardan başlayarak "sanatı tanımlama" problematiğiyle örtüşmektedir. Minimal sanat, performans sanatı, beden sanatı ile başlayan süreçte sanat pratiği 1970'lerde ortam odaklı sanat fikrine dönüşürken, sanatın, sanat mekânlarıyla birlikte tanımlanması imkânsız hale gelmektedir. İlerleyen zamanlarda sanatsal söylemin alternatif kurum ve topluluklarla bir ağa dönüşmesi, izleyicinin konumunun tartışılması, kimlik söylemleri, post-kolonyal söylemler, toplumsal hareketler sanat alanında görülmeye başlandığında sanat, antropolojik kültür alanına kaymıştır. Bu noktadan sonra sanatta haritalandırma pratiği etkin bir yönetime işaret etmeye başlamıştır. Bu durum öncelikle land art sanatçıları arasında görülmekte, sanatçılar jeolojiyi en üst sınırında kullanmaktadırlar. Sonrasında sosyolojik ve antropolojik yönelimler görülür; Hans Haacke örneğinde olduğu gibi sanat ağının soy kütüğü çıkarılmaktadır (Görsel 30) (Foster, 2009, s. 230-231).



Görsel 30. Hans Haacke, 1971, Manhattan Gayri Menkulleri, 1 Mayıs 1971 İtibarıyla Gerçek Zamanlı Bir Toplumsal Sistem / Shapolsky et al Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System as of May 1

Erişim: 12.05.2018. <http://nmockeviciute.blogspot.com.tr/2013/11/hans-haacke-shapolsky-et-al-research.html>

Ortam odaklı işler, kayıp kültürel alanları simgesel olarak yeniden doldurmakta ve tarihsel olarak karşı-bellekler sunmaktadır. Günümüz sanatına etnografik alana dönüş ise, Foster'a göre sanatı, antropolojinin genişletilmiş kültür alanına sokarken, bir riski de içerisinde barındırmaktadır.

Bugün belirli bir kurum veya topluluğun etnografik haritalaması yere-özü [site-specific] sanatın temel biçimi haline gelmiştir. Ne ki bu sanat türü müze kategorilerinden biri olma tehlikesine açıktır. Otantiklik, orijinallik ve tekillik gibi değerler artık sanata değil, söz konusu yere, topluluğa veya mahalleye has sayılır. Temsili alt üst ediyor veya cinsiyeti ihlal ediyor diye hayranlık duyduğu ötekine kendi pratiğini yansıtan sanatçı, eleştirmen veya tarihçi, onda yalnızca yerelin otantikliğini değil, politik yaratıcılığı da görür. Foster'ın da dikkat çektiği gibi bu tür bir pratik, sanatçıyı (veya etnografi) merkezdeki konumundan etmediği gibi, hem sanatın kendisine yöneltebileceği kurumsal (içkin) eleştiri aleyhine yerelden ihraç ettiği bir eleştiriyi ön plana çıkarmış, hem de o yerele birçok açıdan zarar vermiştir (Yardımcı, 2018).

2.3.GÜNÜMÜZ SANATINDA KÜLTÜREL SÖYLEMLERİN ÖTESİ

Kültür kuramının altın çağı çoktan mazide kaldı. Jacques Lacan, Claude Lévi-Strauss, Louis Althusser, Ronald Barthes ve Michel Foucault gibi isimlerin öncü nitelikteki çalışmalarının üzerinden birkaç on yıl geçti. Aynı şekilde, Raymond Williams, Luce Irigaray, Pierre Bourdieu, Julia Kristeva, Jacques Derrida, Hélén Cixous, Jürgen Habermas, Fredric Jameson ve Edward Said'in çığır açıcı erken dönem yazılarının da üzerinden hayli zaman geçti. Aradan geçen zamanda, bu fikir ana ve babalarının yazınsal tutku ve özgünlüklerine yaklaşabilen pek fazla çalışma çıkmadı. Yine aradaki dönem, sayılan isimlerden bazılarında hiç de hayırlı gelmedi. Kader, Roland Barthes'ı Paris'te bir çamaşırhane kamyonunun altına itti; Michel Foucault'nun başına AIDS'i musallat etti. Lacan, Williams ve Bourdieu'yu öbür dünyaya gönderdi ve Louis Althusser'i karısını öldürdüğü için, bir akıl hastanesine kapattı. Görünen o ki, Tanrı bir yapısalıcı değil (Eagleton, 2006, s. 1).

Eagleton'ın dramatik söylemi, çalışma boyunca incelenen kültür düşüncesinin nihai sonunu da göstermektedir. Her çağda olduğu gibi günü anlamlandırmanın zorluğuyla karşı karşıya kalmaktayız. Büyük anlatıların sona erdirildiği günümüzde, bir başka anlatı biçimi kuramsal alanı oluştururken, söylemlerin üzerinde bir sanat pratiği görünür kılınabilir mi? Günümüzde kültürün içerikleri çok geniş bir mecraya yayılım göstermekte, sanatçılar bu içerikleri artan medyumların olanağıyla yorumlamaktadırlar. Kültür bu noktaya kadar yaşadığımız dünyayı anlama üzerinden tartışılmış, küreselleşmenin getirdiği ekonomik, politik ve toplumsal yayılım üzerinden tartışmalar şekillendirilmiştir. Sanatçı çalışmaları üzerinden bir başka tartışmanın da bu bölüm altında incelenmesi, imgelerin egemenliğinde olan algımıza alternatif bir görüş sunabilmekte, enformasyonun dışında farklı anlayışların hâlâ var olduğunu bize gösterebilmektedir.

Artun, "Kültürün bir anlamlandırma sistemi, bir dil olarak 'maddileşmesi' iletişimin arketipi olan sanatı" güçlendirdiğinden ve bu güçlenme sonucu sanatın aşırı anlam yüklendiğinden bahsetmektedir (2013, s. 14). Bunun yanı sıra Vera Zolberg, Van Gogh'un bir tablosunun elli dört milyon dolara el değiştirmesinin, sanatın ciddi bir olaya dönüşmesinde hatırı sayılır bir etkisinin olduğunu söylemektedir (Zolberg, 2013, s. 39). Bu iki söylem de manipülasyonlar ve stratejiler alanına yönelik iki söylem biçimine işaret etmektedir. Bu noktada kültürel söylemlerin ötesinde, zaman ve mekân

deneyimini sorgulatan ve kültürel farkındalığı incelikli bir şekilde arttıran çalışmaların varlığından bahsetmek gerekli görülmektedir.

Ulus Baker, “mekân ve zamanın ötesinin” ilk olarak video film örneklerinde deneyimlendiğini belirtmektedir (2011, s. 32). Video, katmanlı yapısıyla günümüzün algısına ve zamanı algılayışımıza en yakın ortamı sunmaktadır. Film teknolojisinde olmayan bir durum, filmi istediğiniz yerden başlatma, geriye sarma gibi eylemler izleyiciye aynı zaman da özgür bir ortam da sağlamaktadır. Bill Viola örneğinde ise, videodaki zaman ve mekân boyutuna bir başka katman daha eklenmekte; sanatçı Zen halleriyle film yaparak bunu başarmaktadır. Viola, mekân ve zamanın ötesini başka bir boyuta taşıyarak, zamanın imajını da çok etkili bir şekilde izleyiciye sunmaktadır. Baker, sanatçının, teknik olarak geliştirdiği yöntemle kurgu yapmaksızın çektiği videolarla bu durumu sağladığını, bu tekniği de “zamanın akışıyla asla oynamayarak ya da montajı bizzat imajın içine mutlak bir halde taşıyarak” gerçekleştirdiğini belirtmektedir (2011, s. 33).

Deleuze'ün “zaman-imajının” nihai sınırının, kendisi çok doğrudan anıştırmasa, şöyle bir değinip geçse bile, videografik imaj olduğunu epeydir düşünüyorum. Bunun nedeni her nihai sınırın bir üst boyuta sıçrayabilmesidir. Kant'ın dediği gibi iki düzlemi örtüştürebilirsiniz ama birbirlerinin yerini tutmaları imkânsız olduğu ölçüde iki hacmi örtüştüremezsiniz: iki elden biri hep sağ el, diğeryse sol el olarak kalacaktır. Örtüştürmek için bir üst boyut icat etmelisiniz. Bu üst boyut zaman-imajı ortadan kaldırmaz, aksine onu realize eder ve bir “mutlak” haline getirir (Baker, 2011, s. 32).

Viola, video sanatının ilk kuşağından, günümüze kadar ulaşan sayılı sanatçılarından. Uzun soluklu üretim pratiği, esinlendiği uzak doğu felsefesi ve tasavvufla şekillenmiştir. Sanatçı “İnsanları biraz olsun yavaşlatmak istiyorum. Dünya öyle hızlı ki, ben artık kontrolden çıktığımızı düşünüyorum” demekte ve çalışmalarını bu perspektifle gerçekleştirmektedir (<https://www.youtube.com/watch?v=Aylds1D0keA>). Günümüzde internet ortamına ayak uydurmak, bireyleri yüzeysel / derinliksiz bir ilgi düzeyine sürüklemekte, yüzeyin altındakileri keşfetmek için daha derine dalma deneyimi gözardı edilmektedir. Derine dalabilmek için de yavaşlamak gerekmektedir. Bill Viola bahsedilen deneyimleri insanlara hatırlatmaktadır.

“Belirme” (Görsel 31) adlı çalışmasında hareketlerin yavaşlığı, video görüntüsünün bir fotoğraf olarak algılanmasına neden olmaktadır. Hıristiyan ikonografisine gönderme yapan çalışma, verdiği yüksek duygulanım nedeniyle gönderme yaptığı alandan kopmakta, insanlık olarak, tüm kültürden bireyleri içinde alan ortak bir alana nüfuz etmektedir.



Görsel 31. Bill Viola, 2001, Belirme / Emergence

Erişim: 13.05.2018. <http://www.arte.it/art-calendar/florence/exhibition-bill-viola-rinascimento-elettronico-34663>

İki kadın küçük bir avludaki mermer sarnıcın iki yanında oturur görünürler. Sabırla, sessizce otururlar ve nadiren birbirlerinin varlığını kabul ederler. Zaman beklemeye alınır ve belirlenemez hale gelir, eylemlerinin amacı ve varış noktası bilinmez. Bekleyişleri sırasında birden içlerine bir şey doğar. Daha genç olan kadın birden döner ve sarnıca bakar. Genç bir adamın başı görünür, sonra bedeni doğrulur, iki yanına, tabana ve avlunun yerine su saçarken genç kadın inançsızlık içinde olup bitenleri izler. Çağlayan su diğer kadının dikkatini çeker ve kadın bu olağanüstü olaya tanıklık etmek için döner. Genç adamın yükselen varlığına kapılarak ayağa kalkar. Daha genç olan kadın kolunu kavrar ve kaybedilen bir sevgiliyi selamlar gibi okşar. Genç adamın solgun bedeni olabilecek en geniş ölçülere ulaştığında tökezleyip düşer. Daha yaşlı olan kadın kollarıyla onu yakalar ve daha genç olan kadının yardımıyla onu nazikçe yere indirmek için çabalarlar. Yüzükoyun ölü gibi yatmaktadır ve üzeri bir örtüyle örtülmüştür. Daha genç olan kadın duygularına yenilmiş ve şefkatle genç adamın bedenine sarılırken, başını dizleri üzerinde sallayan ve daha yaşlı olan kadın sonunda gözyaşlarına boğulur (Barrett, 2014, s. 113-114).

Bill Viola video ortamını kullanırken, Marina Abramovic bedeninin sınırlarını zorlamaktadır. Abramovic'in başyapıtının "The Artist Is Present" (Görsel 32) adlı performansı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Sanatçı 1970'li yıllardan beri bedenini zorlayan, acıyı deneyimlediği çalışmalar gerçekleştirmiştir. MOMA'da gerçekleştirdiği performans sırasında 736 saat boyunca bir sandalye üzerinde oturup, karşısına geçenlerle sözsüz diyaloga geçmekte, bedensel acının sınırını yaşarken, içsel deneyimini izleyicisine bir şaman gibi aktarmaktadır. İzleyici etkilenir, çünkü Abramovic, çağımızda unutulmuş bir iletişim biçimini, bilinçdışından çıkararak karşısındakine sunmaktadır.

İnsanların önüne oturmasının Çok fazla nedeni var. Bazıları öfkeli, bazıları meraklı, Bazıları da sadece ne olduğunu bilmek İstiyor. Kendini açıp, dayanılmaz bir acıyla yüzleşen yoğun acılarla karşıma gelen... Karşımda oturmak artık, benimle ilgili bir eylem olmaktan çıkıyor. Ben ruhların aynası haline geliyorum. Canım yanıyor. Fakat, acı çekmek sır tutmak gibidir... Acının kapısını araladığımızda başka bir algıya doğru harekete geçersiniz. Güzellik, koşulsuz sevgi, bedeninizle çevreniz arasında bir sınır olmadığını hissetmeye baslarsınız. Sonrasında ise bedeninizin kusursuz uyumunu, hafifliğini fark edersiniz. Kutsal bir duygu gibi açıklayamıyorum. Tam olarak bu ruhani durum, diğerlerini farklı şeyler düşünmeye iten şey oluyor. Performans tamamen ruhani durumunuzla alakalıdır. ... Bunu üç ay boyunca yaparsan performans gerçeğe döner (Ateş, 2015).



Görsel 32. Marina Abramovic, 2010, Sanatçı Aramızda / The Artist Is Present

Erişim: 12.05.2018. <https://i0.wp.com/entelaylak.com/wp-content/uploads/2017/01/Marina-Abromovic.jpg>

Sanatçı performansından önce, kendisini bir dağ gibi görmek istediğini söylemektedir. Bu söyleminin altında zorlu geçen ve yaptığıın sanat olarak algılanmadığı ve sürekli “bunun neresi sanat” söylemleriyle karşılaşmasının deneyimi yatmaktadır. Abramovic hedeflediği görüyü sağlamış, karşısına geçen insanların etkileyerek bir ikona dönüşmüştür. Bedensel acının kontrol edilmesi ve insanlara alışık olmadıkları bir deneyimin sunulması, her türden kültürel kodu yıkmakta insan duygu olarak ortaklaşa bir alanı hatırlamaktadır. Performansın, küresel sanat ağının en üstünde konumlanan bir sanat müzesinde gerçekleşmesi, burada her ne kadar manipülatif ilişkileri akla getirse de, bir milyona yakın kişiyle, sözsüz bir iletişime geçen sanatçının etkinliğini gölgeleyememektedir.

Joseph Beuys’un “Amerika Beni Seviyor Ben de Amerika’yı” (Görsel 33) performansı yine deneyimin sınırlarını aşan bir çalışmadır. Amerikan toplumunu ve ideolojisini eleştiren Beuys, bunu ifade etme yolunu vahşi bir hayvanla bir odada kapalı kalmakta bulmuştur. Tarihte pek çok katliamdan bahsedilmektedir. Bu katliamların en korkuncunu Hitler değil, Amerika, Kızılderili halkına karşı yapmıştır. Sadece halk değil, Kızılderililerin açlıktan ölmeleri için Bufalolar dahi katledilmiştir. Beuys kapitalizmin güçlü ayağı olan ABD’yi protesto etmek ve katliamın failini sorgulamak için Amerika’ya ayak basmadan performansını gerçekleştirmiştir.



Görsel 33. Joseph Beuys, 1974, Amerika Beni Seviyor Ben de Amerika’yı / I Like America and America Likes Me

Erişim: 13.05.2018. <https://refletsdelumiere.wordpress.com/2010/05/24/joesph-beuys-coyote/>

Beuys'un gerek geleneksel gerek modern temsil yöntemlerini aştığını; ancak, 'temsil'den tümüyle vazgeçmediğini görürüz. Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni adlı gösterisinde, 'kır kurdu' taş ya da bir başka malzemeden oluşturulan bir 'kurt heykeli' (yani bir 'yanılsama') değil, etiyle kanıyla gerçek bir kurttur. ... Ancak, örneğin kurt, o gösteride yalnızca kurt değildir. Kendi maddî varlığının dışına taşan bir anlamdır. Kafesin içinde insanların bizzat şahit olduğu o varlık, beyaz adam tarafından soyları tükenme noktasına getirilmiş Amerika'nın asıl sahipleri olan (bir kurt cinsini ve Kızılderilileri) temsil etmektedir, simgelemektedir (Yılmaz, 2013, s. 350).

Beuys yanında sembolik nesnelere getirmiştir: "Metalden yapılmış bir üçgen bilinci, stat ve türbin sesi yayan cihaz teknolojiyi, el feneri depolanmış enerjiyi, Wall Street gazetesi de, Amerikan Ekonomisinin acımasızlığını" temsil etmektedir (Uludağ, 2014). Aydınlanmanın aklını yerdiği gibi, hümanist düşüncenin içerisindeki çıkmazların farkındalığıyla Beuys insanları iyileştirmeye çalışmakta, bir şaman gibi toplumu sanatla sağaltmaya çalışmaktadır.

Kültürel bellek imgelerinin incelikli bir sanata dönüşmesini Sarkis Zabunyan'da bulmaktayız. Sarkis'in ürettiği imge dünyasında, ele geçirilebilecekmiş gibi duran ama sırrını ifşa etmeyen bir anlatı bulunmaktadır. Sarkis insanlık tarihini çalışmalarına konu yapmakta, özellikle kültür nesnesi olarak algıladığı sanatın geçmişiyle özel bir bağ kurmaktadır: "Sarkis yoğun ve çok kişisel bir şekilde, kendisiyle geçmişin sanatçıları arasında, onların eserlerinin kimi yanlarını kendi işlerine taşıyarak bir köprü kurmaya çalışır" (Fleckner, 2005, s. 9). Sanatçının bellekle kurduğu ilişki ise çok boyutlu bir kavrayışı sergilemektedir. Sanatçı, "Bir İkona" adlı sergisinde, "1986 yılında, İstanbul Çaylak Sokak'taki evinden hareketle oluşturduğu, sokakla aynı adlı yerleştirmesini" yeniden inşa etmiştir (Görsel 34) (<http://sanat.ykykultur.com.tr/sergiler/sarkis-bir-ikona-an-icon>).

Nesnelerin tarihsel izleri Sarkis'in düzenlemelerinde bir kılavuz aracı olarak yer almakta, bu izler keşfedildiğinde, sanatçının kendi geçmişini nesneleştirerek bir ikona dönüştürme süreci açığa çıkmaktadır. Yakın geçmişle kurduğu bu bağ, izleyici için de etkileyici bir deneyime dönüşmektedir. "Çaylak Sokak" izleyiciyi galeri mekânında dev vantilatörlerle karşılaşırken, daha başlangıçta farklı bir mekân ve zaman deneyimi yaşatmaya başlamakta, bu algıyla sergideki ilk çalışma ile karşılaşma, tıpkı bir ikonayla

karşılaşılmış gibi bir etki yaratmaktadır. Sarkis böylelikle kültürel deneyimin kuramlar üstü bir alanına izleyiciyi sürüklemektedir.

İster sanat tarihine ister kültür tarihine ait bir çalışma olsun, özel ikonografi parçacığı, nesne- tutkuyla dolu bir geçmişin bellek parçası olarak- sanatçının belleksel heykel mimarisi içinde alımlanıyor. Sarkis, şimdinin ve geçmişin duygu deneyimlerini depolayarak, bulunmuş ve üretilmiş nesnelere belleğin iz bırakmış imgelerinin hazine dairelerinde biraraya getiriyor (Fleckner, 2005, s. 10).



Görsel 34. Sarkis Zabunyan, 2010, Çaylak Sokak

Erişim: 15.05.2018. http://images.ykykultur.com.tr/upload/image/Sarkis_021-7459.jpg

Çaylak Sokak doğduğum evin sokağıdır, Taksim'in Talimhane semtindedir. O kat ailece halen saklanmaktadır. İlk sanat çalışmalarım o apartman katının ufak bir odasında başlamıştır. Bu sergi o yaşam yerini bir İKONA gibi bu sergi mekânına davet eder, 1940'lara, 1950'lere, 60'lara, 70, 80, 90...lara ve bugünlere göndermeler yaparak (https://www.ntv.com.tr/turkiye/caylak-sokaktan-bir-ikona,c_Ib_dPQjUatetBfD94iFA).

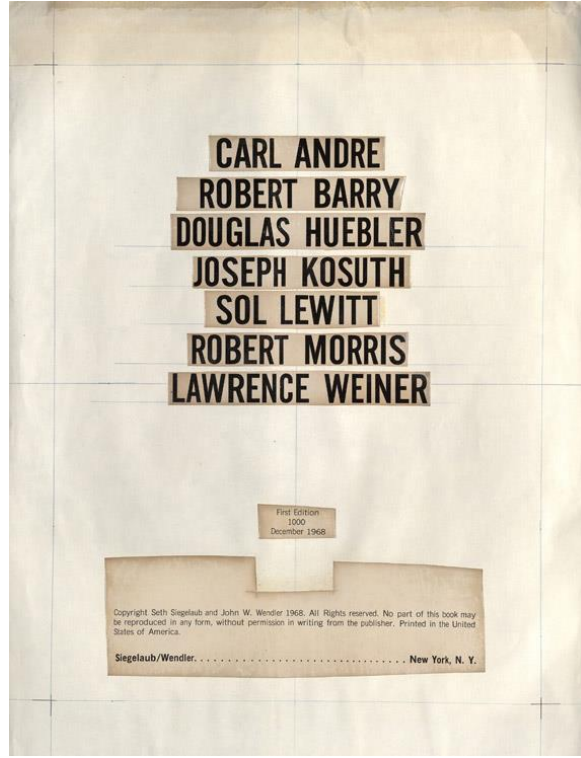
Kültürel söylemlerin üzerinde bir deneyim alanı olarak sunulan sanat pratiklerinde bir zamansızlık deneyimi ya da zamanın ötesi sezinlenirken, verilen örneklerle mekân ve uzam algısının bilinçte nasıl başkalaştığına işaret edilmektedir. Farklı kültür, coğrafya ve zaman dilimlerinden verilecek örnekler çoğaltılabilmektedir. Bu noktada daha

özelleşmiş bir alana, kültürün nesneleşmiş hali olan “kitap” ile çalışan sanatçılar alanına bakmak, kültür, bilgi ve nesne bağlamını çözümleyici bir yaklaşımı da sergileyecektir. Kitap nesnesiyle çalışan sanatçıların söylemleri, düşünce tarihini oluşturan metinlerin eleştirisini içinde barındırırken, “kitap”ın tarihselliği ise, “kültürün sembolik bir nesnesi” olma serüvenini açıklamaktadır.

2.3.2. Kültür Nesnesi Olarak Kitap

Günümüzde okuma eylemi artık kitaptan bağımsız hale gelmiş ya da başka bir deyişle teknolojinin gelişimiyle farklı okuma araçları ortaya çıkmıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tipografinin üretiminde, görüntü işlenmesinde sayfa mizanpajında kitabın yerini, bilgisayarların yaygın kullanımıyla birlikte sayısal alternatifler almıştır (Dündar, 2012, s. 9). Kitabın artık okuma eyleminin biricik nesnesi olmaktan çıkması, okuma deneyiminin yeni medyalara bağlı olduğu tartışmaları gündeme getirmektedir. Tıpkı resim sanatının, fotoğraf makinesinin icadından sonra özgürleşmesi gibi kitap nesnesi de kendini yenileyecek gibi görünmektedir. Kitap ilk kullanımından günümüze değin pek çok değişiklik göstermiştir. Bildiğimiz kitabın tarihsel akışı Sanayi Devrimi’nden sonraki “modern kitap”, yirminci yüzyıl başının yeni kitabı ve yakın geçmişte dönüşüme uğrayan kitap olarak özetlenebilmektedir. Fakat “bildiğimiz” kitabın alışık olduğumuz biçimine kavuşması, kodeks biçimiyle birlikte başlayan, matbaanın icadıyla devam eden, çok uzun yıllara yayılmış bir süreçtir (Dündar, 2012, s. 8). Konvansiyonel kitabın dönüşümü 1990’larla birlikte “hiper-metin” kavramıyla başlamıştır. Bu tarihten sonra okuma alışkanlığının, insanın değişen zaman algısını da içeren bir yapıya büründüğü gözlemlenmektedir. Özellikle e-kitaplar örneğinde okuma alışkanlıklarımız kökten bir değişikliğe uğramaktadır.

“Hipermetin”lerin yapısı konvansiyonel metinlerden farklıdır. “Hipermetin,” metin ile birlikte; resim grafik gibi görsel öğelerin oluşturduğu bütünü tamamıdır ve “hiperbağlantı”lar (hyperlink) aracılığı ile diğer “hipermetin”lere bağlanır. Konvansiyonel “okuma”nın lineer yapısı yerine “hipermetin” eşzamanlılığı ve etkileşimliliği getirir. Eşzamanlılık, tek bir “hipermetin” içerisindeki ilişkisi ile sınırlı kalmaz, “hipermetin” sayesinde internet üzerindeki enformasyon birimlerinin her biri, diğerlerine bağlanarak, eş zamanlı bir bütün meydana getirir (Dündar, 2012, s. 14-15).



Görsel 35. Seth Siegelau, 1968, Xerox Kitabı / Xerox Book

Erişim: 02.05.2018. <https://www.a-n.co.uk/media/52493414/>

Seth Siegelau küratörlüğünde yedi kavramsal sanatçının davetli olarak yer aldığı “Xerox Book” (Görsel 35) adlı sergide, sanatçılar 64 sayfalık bir kitap oluşturmuşlardır. Kitap sayfaları sergileme esnasında herbir sayfanın çerçeve içinde konulduğu ve duvarda yanyana görüntülenebildiği bir şekilde yapılmıştır. Daha sonra aynı yıl içinde kitap olarak basılmıştır. Xerox o zamanlar fotokopi tekniğine verilen isimdir ve fotokopi işlemini gerçekleştiren makineyle aynı isimi taşımaktadır (<https://www.galleriesnow.net/shows/the-xerox-book/>). Kavramsal sanatçılar “kitabı” “bazen sanat nesnesinin kendisi, bazı durumlarda da işlerin sergilendiği mekân olarak” kullanmışlardır (Dündar, 2012, s. 65).

Sonuçta ortaya çıkan kitap, üretim tekniğinin kısıtlamalarından kaynaklanan biçimsel zayıflıkları saklama çabasında olmayan, minimalist bir görsel anlatım diline sahip, konvansiyonel okuma eylemine uygun yapının bozularak, yerine “inşa edilmiş” kavramsal bir sergidir. Xerox Book’un yaratılma nedeni, var olan galeri sistemine alternatif bir sergileme yöntemi arayışıdır (Dündar, 2012, s. 68).

Sanat nesnesi olarak kitaba dair tanım arayışları da bu uzun soluklu tarih ve sanatçı reflekslerini bir araya getirdiğimizde 1980'lerden itibaren birkaç kategoriye ayrılmış durumdadır:

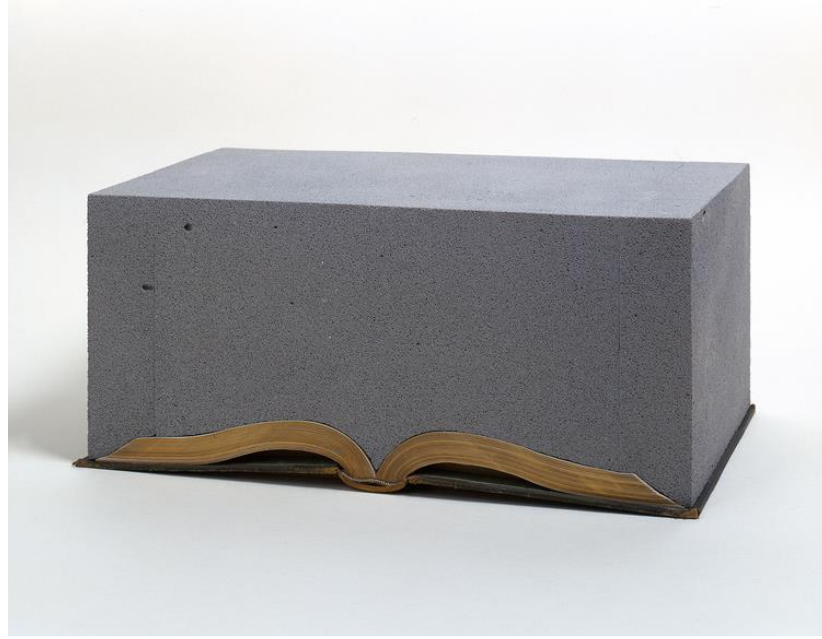
- Sanat kitabı (art book): Konusu sanat ve sanatçılar olan kitap.
- Sanatçı kitabı (artists book): Yazarının bir sanatçı olduğu kitap.
- Kitap sanatı (book art): Kitap Biçimini kullanan sanat.
- Kitap-yapıt (bookwork): Bir kitabın strüktürü üzerinden varolan sanat eseri.
- Kitap-nesne (book object): Kitabın biçimine atıfta bulunan sanat nesnesi (Phillpot'tan Aktaran Dünder, 2012, s. 88).

Bu sınıflandırma kitapla çalışan sanatçıları kategorize etmemizi sağlayabilir fakat bu başlıklar çoğu sanatçıda iç içe geçmiş durumdadır. Jonathan Callan bu kategoriye giren sanatçılardandır. Callan kitapların, haritaların, metinlerin, fotoğrafların ve değişik kaynak materyallerin biçimlerinde değişiklik yaparak, tinsel bilginin deneyimlenebileceği bir alan yaratmaya çalışan bir sanatçıdır (Bardoff, 2011).



Görsel 36. Jonathan Callan, 1962-2005, Stuart Callan İçin / For Stuart Callan

Erşim: 12.04.2018. <http://www.jonathancallan.com/2005-for-stuart-callan-1962-2005/>



Görsel 37. Jonathan Callan, 2002, Rasyonel Kar / Rational Snow

Erişim: 23.04.2018. <http://www.jonathancallan.com/2002-rational-snow>

İzleyicileri kitabın ve kitabın amacının ne olduğunu anlamaya teşvik etmek istemektedir. Sanatçının çalışmaları kültürün yüksek metinleri, görsel iletişim, internet ve kitapların metalaşması gibi konularla ilişkili olarak, bilginin paylaşımında kullanılan kitaplar, ansiklopediler, atlaslar gibi geleneksel yöntemleri günümüz koşullarında nasıl kavramamız gerektiğini anlatmaktadır (<http://www.beautifuldecay.com/2012/06/01/jonathan-callans-cyclone-book-sculptures/>). Callan çalışmalarında spesifik olmayan kitapları birbirine kenetleyerek biçimsel anlamda, doğadaki formlara benzer bir doku oluşturabildiği gibi (kitap sanatı (Görsel 36), kitabın kendisini kullanmadan içeriğine dair göndermeler yapabilmekte (kitap-nesne), imkansız mazemeleri birarada kullanarak (kitap-yapıt), kitap nesnesini sorgulayabilmektedir (Görsel 37). “Şiir” (Görsel 38) adlı çalışmasında lazer kesim tekniğini kullanarak kitap nesnesi dışında kitaba gönderme yapan bir çalışma gerçekleştirmiştir. Sanatçı yazıyı ikincil bir bilgi aktarımı olarak görmekte, bu çalışmadaki akışkan görünümlü ama okunamayan metni ile yazıyı birincil bir deneyime dönüştürmek istemektedir (<http://themultiplestore.org/shop/editions/jonathan-callan-poem/>).



Görsel 38. Jonathan Callan, 2002, Şiir / Poem

Erişim: 23.04.2018. <http://themultiplestore.org/shop/editions/jonathan-callan-poem/>

Kitabı malzeme olarak kullanıp kavramsal içeriklerini tartışan yerel veya dünya çapında çalışan pek çok sanatçı ve her sanatçının kitapla ilişkilendirdiği kendi hikâyesi vardır. Amerikalı sanatçı Brian Dettmer eski kitap, harita, plak, kaset gibi nesnelere biçimlerinde değişiklik yaparak çalışmalarını gerçekleştirmekte ve kitabın bu yüzyılda dijital teknolojiye yenik düşmeyeceğine, aksine evrim geçireceğine inanmaktadır. Dettmer, “Ben bir sanatçıyım ve kitapları kesiyorum.” diyor ve kitabın dokusuna ilgisi olduğundan ve bundan daha çok kitapların içerisinde bulunduğu yazı ve resimlerle ilgilendiğini belirtiyor. Sanatçı kitaba bir heykeltıraş gibi yaklaşmakta, ilgisini çeken yazı ve resimleri kitabın ilk yüzeyinden sonuna kadar yontarak çalışmalarını gerçekleştirirken, kendi çalışmalarını “başkasının malzemesiyle çalıştığı” için “yeniden düzenleme” olarak nitelendirmektedir. “Raphael” adlı çalışmasında görüldüğü gibi bir başkasının yaptığı şeyi (Raphael’in resimlerinden oluşan bir kitabı) alıp, yeniden düzenleyerek onu bir nevi daha yeni ve modern bir şey haline getirdiğini iddia ederken, kültürü yorumladığını belirtmektedir (Görsel 39). İddia ettiği bir başka savsa, doğrusal olmayan bilgiyi edinmemizde kitabın hiç de iyi bir araç olmamasıdır. Bu nedenle

kaynak kitaplarının ilk olarak nesli tükenenler olduğunu söylemekte; geleneksel kitap formunu kırıp kitabın doğrusal formatını zorlamayı, kitabın yapısını değiştirmeyi denerken, kitabı bir heykele dönüştürmeye çalışmaktadır (Görsel 40). Sanatçı, insanların kitapların tahrip edilmesinden rahatsız olmasını; insanların kitabı yırtmak istememesinin ve aslında hiç kimsenin kitapları atmak istememesinin nedenini, kitapların yaşayan varlıklar olarak, onların bir bedenmiş gibi düşünülmesine ve ölçeğe göre bedenimizle bağlantılı yaratılmalarına bağlamaktadır (https://www.ted.com/talks/brian_dettmer_old_books_reborn_as_intricate_art?language=tr#t-150486) (<http://ideas.ted.com/gallery-books-as-youve-never-seen-them-before/>).



Görsel 39. Brian Dettmer, 2008, Raphael / Raphael

Görsel 40. Brian Dettmer, 2010, Totem / Totem

Erişim: 22.03.2018. <http://briandettmer.com/art/>

Kitaplar söz konusu olduğunda, genellikle içindeki yazılardan bahsedilmektedir. Fakat kitaplar için bunun daha fazlasının mevcut olduğunu söyleyebilmektedir. Kitabın görünüşü, nasıl yapıldığı, kökeni gibi unsurlar belirli bir tarihsel serüveni de anlatmaktadırlar. Öneğin eski kitapların kokusunun günümüz kitaplarından farklı olduğu bilinmektedir. Londra Üniversitesi'nde yapılan bir araştırmaya göre eski kitapların tatlı ve misk gibi bir kokuya sahip olduğuna dair bilimsel bir kanı elde edilmiştir (<http://kayiprihtim.com/genel/eski-kitap-kokusunun-ne-oldugu-tespit-edildi/>). Gerçekte

eski kitapların günümüz kitaplarından farklı kokmalarının asıl nedeni, kitap sayfalarının üretiminde ve kullanılan mürekkeplerde günümüzden daha az kimyasal maddenin kullanılmasıdır (<http://www.iflscience.com/chemistry/where-does-smell-old-books-come/>). Kitabın biçimsel serüvenine dair böylesi veriler, kitabın bilgiyi yalnızca yazıyla aktarmadığını, biçimsel özellikleriyle kültüre dair ipuçları sunabildiğini göstermektedir.

New Yorklu sanatçı ve matematikçi Robert The da kitapların görünenin ötesindeki içeriğiyle ilgilenen sanatçılardandır. Dünya çapında müze ve özel koleksiyonlarda yer alan bir sanatçı olan The, yıllar boyunca sürdürdüğü çalışmalarında kitaplarla ilginç yaratılar gerçekleştirmiştir. “Kitap Tozu” adlı serisinden bir çalışma olan “Britannica No:14” erken dönem çalışmalara örnek oluşturmaktadır (Görsel 41) (<http://www.bookdust.com/>). Son dönem çalışmalarından Marcel Duchamp’tan referans aldığı “Readymades” de (Görsel 42), taburenin üzerine bisiklet tekerleği değil Duchamp’ın bir kitabını yerleştirmiştir. Kitabın sırt kısmından ise küçük bir böcek sıçrayarak sanki duvara konmuştur. Kitap kontrolünü kaybetmiş gibidir, sanki Duchamp’ın beklenmedik bir sanat hareketi yaratması gibi, böcek ilginç bir sıçramayla çoğalıyordu. Bu çalışma her ne kadar Duchamp’a addedilmişse de tamamen farklı bir içeriği vardır. Duchamp’ın günlük kullanım nesnelere farklı bir bağlamda sergilemesine karşılık, The’nın kitapları bisiklet tekerleği gibi temel kullanımını kaybetmemekte hatta yeni içerikler edinmektedirler. The, bizi, kitapla birlikte okuma edimimizi gözden geçirmeye davet etmektedir (Wadell, 2010).



Görsel 41. Robert The, 2008, Britannica V.14 / Britannica V.14

Erişim: 12.03.2018. <http://bookdust.com/>



Görsel 42. Robert The, 2008, Duchamp / Duchamp

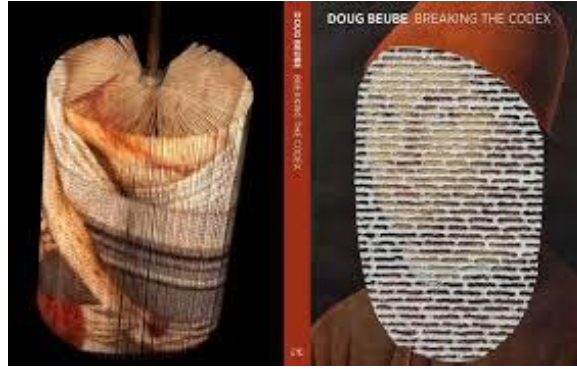
Erişim: 12.03.2018. <http://bookdust.com/>

Doug Beube de yıllar boyunca kitapları, heykellerinde ve kolajlarında kullanmış bir sanatçıdır. Özellikle romanlar, sanat tarihi metinleri ve referans kitapları kesip, katlayıp, kazıyıp, yeniden biraraya getirerek olasılığa dayanan çalışmalar meydana getirmektedir. Sanatçı “Hayat” (Görsel 43) adlı çalışmasında dijital çağda metin ve görsellerin bilgisayar ortamında kolaylıkla kesilip yapıştırılmasını sorgulamaktadır. Kitap sırtından ayırmadan kestiği şeritleri birbiri üstüne sıralı bir şekilde koyarak metinleri birbirine karıştırmakta, kitabın başını sonuna sonunu da başına getirerek doğrusal olmayan bir okuma ortamı sağlamaktadır (<http://centralbookingnyc.com/galleries/gallery-1-artist-books-prints/artists-work/doug-beube/>). Beube, “Kodeksi Bozmak” adlı kendi çalışmalarının ve kendi bakış açısına yakın sanatçıların çalışmalarından oluşan bir sanatçı kitabı hazırlamıştır (Görsel 44). Sanatçı, kitapları birbirine bağlanmış ahşap bloklar olarak görmektedir. Bilindiği üzere kodeks Latince’de ahşap blok anlamına gelmektedir ve sanatçı hem teorik hem de fiziksel olarak kitapları kazmakta, metinleri arkeolojik bir sit alanı haline getirerek kodeksin katılığını gidermeye çalışmaktadır (<http://halsey.cofc.edu/exhibitions/doug-beube/>). Sanatçı basılmış olan kendi kitabı üzerinden de “Kodeksi Yeniden Bozmak” adıyla da bir çalışma üretmiştir (Görsel 45).



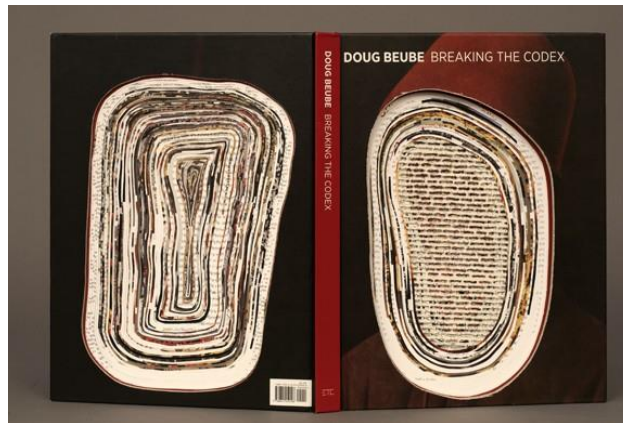
Görsel 43. Doug Beube, 2003, Hayat / Life

Erişim: 12.03.2018. <http://dougbeube.com/home.html>



Görsel 44. Doug Beube, 2011, Kodeksi Bozmak / Breaking the Codex

Erişim: 12.03.2018. <http://dougbeube.com/home.html>



Görsel 45. Doug Beube, 2011, Kodeksi Yeniden Bozmak / Rebreaking the Codex

Erişim: 12.03.2018. <http://dougbeube.com/home.html>

Kitap nesnesi ile çalışan sanatçılar kültürü doğrudan ele almasalar bile günümüzde kültürün ilişkilendirildiği pek çok konuyla ilgili çalışmaktadırlar ve ortaklaştıkları tema, bilginin değişen yapısıdır. Dijital çağda enformasyon olarak adlandırılan bilgiyi ele alırken geleneksel yontma tekniklerini kullanmakta kitap nesnesinin biçimsel sınırlarını zorlamaktadırlar. Sanatçıların bu tavrı kitap nesnesiyle birlikte dolaylı olarak kültürel duruma yöneltilmiş bir tavra da işaret etmektedir.



Görsel 46. Megane Dunn, 2005

Görsel 47. Justin Richel, 2005

Erişim: 25.03.2018. <https://www.nytimes.com/2006/04/23/arts/design/wear-this-book-but-bring-it-back-friday.html?mcubz=3>

Kitap nesnesiyle çalışan sanatçıların yanı sıra kitapla ilgili olarak gerçekleştirilen sanat etkinliklerine de rastlanılmaktadır. 2005 yılında Amerika’da Portland Halk Kütüphanesi ve Maine Güzel Sanatlar Yüksekokulu tarafından, kütüphanenin yok edilmek üzere ayrılan kitaplarıyla bir proje gerçekleştirilmiştir. Projeyi başlatmak için kitap sanatçısı Doug Beube, çalışmalarına ilgili ders vermek üzere çağrılmış, bu dersleri takip eden neredeyse iki yüz kadar sanatçı, kütüphanenin atılmak için ayrılmış kitaplarından istediklerini seçip çalışmaya başlamıştır. Megane Dunn, üzerinde çalıştığı kitabın sayfalarını uzunlamasına kesip elastik bir bant zerine monte ederek kitaptan bir bilezik yaratırken (Görsel 46), Devon Berger, “Kadınlardan Nefret eden Erkekler ve Onları Seven Kadınlar” adlı kitapta bütün erkek ve kadın isimlerini karalayarak cinsiyetsizleştirmiştir. Justin Richel (Görsel 47) adlı bir başka sanatçı, “Evrimin

Öncüleri” adlı kitaptaki dört bilim adamı resminin üzerine açılabilir tablalar yerleştirmiştir. Bu tablalar açıldığında bilim adamlarının konuşmaları ortaya çıkmaktadır. Gina Carlucci, köpek eğitimi üzerine bir kitaba, tekerlek ve tasma monte etmiş, böylelikle kitap yürüyüşe çıkarılabilir bir özellik kazanmıştır. Burada gerçekleştirilen tüm dönüştürülmüş kitaplara sanatçılar istediği ismi verirken, bu kitaplar bulunduğu kütüphanede bu isme göre kataloglanmış ve ödünç alınmaya açık hale getirilmişlerdir (Şenyüz, 2006) (Sutherland, 2006).

Clegg & Guttmann’ın “Açık Genel Kitaplık”ı sosyal heykel olarak kütüphane kavramını dile getirmektedir. Clegg & Guttmann ikilisi, otuz yılı aşkın süredir sanatın sosyal iletişim sürecindeki nosyonunu kamusal alanlarda aramaktadırlar. Bu arayışlarının bir ürünü olan “Açık Genel Kitaplık” tam anlamıyla açık genel bir kitaplıktır (<http://www.georgkargl.com/en/artist/clegg-guttmann>). Bu kitaplığa katılıp katılmama serbesttir, kitaplığın kullanım kuralları belirsizdir ve sağduyu ile belirlenmektedir. Kitap dolabının üzerinde yalnızca “Sınırlı bir süre için sınırlı sayıda kitap alabilirsiniz. Yapılacak kitap yardımları memnuniyetle kabul edilir.” yazılmıştır. Bu projede bir sanat ürününün izlenmesine yönelik bilindik gizli kurallar yoktur, seyirlik bir kamusal alan yerleştirmesi olabileceği gibi, gerçekten işlevsel bir kütüphane görevi de görebilmektedir. Üç farklı şehirde sosyal yapısı farklı olan yerlere şehirlere özgün kitaplıklar tasarlanmıştır (Görsel 48).



Görsel 48. Clegg & Guttmann, 1991-2016, Açık Genel Kitaplık Projesi / The Open Library Project

Erişim: 15.03.2018. <https://0rhizone.files.wordpress.com/2008/01/the-open-library-small1.jpg>

Projenin sonucu olarak “Açık Genel Kitaplık” kullanıcı topluluğun bir portresini yaratarak, şehir sakinlerine yeni bir öneriye verilen yanıtlar üzerine düşünme fırsatı sunmuştur. Clegg & Guttmann ikilisi, Beuys’un sanatının halka toplumsal ilişkileri gerçekleştirme için koşullar yaratması gibi bir alan yaratmışlar, fakat siyasi bir anlatı içerisine girmeden günlük bir eylemi, okuma eylemini, kullanarak gerçekleştirerek, günlük yaşamın sosyolojisinin portresini çizmişlerdir. Sanatçıların bu tavrı hazır-yapıt geleneğine de bir gönderme yapmaktadır (Salvioni, 2000, s. 22).

Clegg & Guttmann, nesneyi Duchamp’a özgü bir biçimde bir sanat bağlamı içinde taşımaktan çok, sanat izleyicisini sanat bağlamı (müze) ile sanat dışı bağlam (kitaplık bölgeleri) arasına taşır. Burada sanat-dışının sanata dönüşümü yalnızca sanatçıyla ya da sanat kurumuyla değil, fakat özellikle sanat alıcısıyla ortaya çıkar. Bu da, Duchamp’dan yola çıkarak, yapıtın sanat statüsünün, yeniden bağlamlaştırılmış fiziksel nesne yerine bağlamlar arasında insan akışında yattığı anlamına gelir (Salvioni, 2000, s. 23).

Bu noktaya kadar kitap nesnesinden bahsedilirken dolaylı olarak kültürel yaklaşımlardan da bahsedildi. Kitap, hem fiziksel yapısı hem içeriğiyle kültüre gönderme yapmakta, içeriğiyle ilgili herhangi bir konu kültürel bir eleştiriyi de beraberinde getirmektedir. Sanatçılar kitabın biçimiyle uğraşırken günümüz bilgi formatlarını sorgulamakta, dijital kaynakların kullanımının yaygınlaşmasıyla kültürel iletimin farklılaşmasına vurgu yapmaktadırlar. Sanatın iletişim olanaklarını tartışırken sosyal, kültürel ve kuramsal alana da giriş yapmaktadırlar.

3. BÖLÜM

BİLGİ NESNELERİ

(UYGULAMALAR)

Kişinin kendi çağında kültürel değerlerinin mutlak anlamına ulaşması, bir başka deyişle kendi kültürel çözümlemesini yapması mümkün görünse de tam olarak gerçekleşmeyecek bir durumdur. Kişinin algısı bir noktada kutuplaşmaya başlayarak hayali bir mutlaklık yaratmaktadır. Bu raporun önceki bölümlerinde kültürün içeriklerinin ve kültür kuramının birey ve toplum arasında ne türden ilişkiler kurduğu ve kültürün modern insanın gelişme süreçlerinden günümüze kadar geçen zamanda ne şekle büründüğü ve sanatsal dinamiklerin seyri irdelenmeye çalışılmış, bütün tarihsel verilerle bir farkındalık yaratılması sağlanmıştır. Geçmişini bilmek, şimdinin içeriklerinin de iyi anlaşılmasını sağlamaktadır. Bütün bu verilerin dışında farklı bir nokta daha vardır. Jung insan bilincinin gelişme aşamasının henüz çok genç bir evrede olduğunu belirtmekte, tüm insanlığın oluşturduğu bilgi birikiminin ortak bir veri yarattığını, bu verilerin de farkında olunmasa dahi insan davranışlarını çok derinden etkilediğini ve şekillendirdiğini söylemektedir (2017, s. 20-21). Bu noktada logosentrik bir bakışla, tüm disiplinlerle, bütün olarak insanlığa dair tüm söylemler incelense dahi, anlatılamayacak olan, gizli kalan bir şey mutlaka kendini hissettirecektir. Kültür kuramının farkındalığı, bir sanat yapıtında sanatçının yanı sıra pek çok unsurun dâhil olduğu konusunu da gündeme getirmektedir. Eagleton, “sanat yapıtlarında, kendi üreticilerinin kontrolünde olmayan, bir tür “bilinçdışı vardır” diyerek, sanat pratiğinin güncelde sanatın bütün organizmalarının da sanat üretme pratiği içinde yer aldıklarını belirtmektedir (2006, s. 98). Bu noktada sanatçının eylemi tarihsel bir kanıt dönüşürken, sanat tarihsel kılavuz çizgileri yaratmaktadır.

İnsanın imge üretmeye başladığının keşfedilebildiği ilk insan ürünlerine kadar gidildiğinde, toplumsal bilinçdışının ne türden bir giz barındırdığı sezilebilmektedir. İnsanlığın en eski sanat eserlerinden biri 1994 yılında tesadüf eseri Güney Fransa’da Ardèche Nehir Vadisi’nde bir mağarada bulunmuştur. Mağaranın içinde otuz iki bin yıl

önce yapılmış resimler, çizimler ve oymalar bulunmaktadır. Chauvet Mağarası, yirminci yüzyılda keşfedilen paleolitik dönem mağara resimlerinin bulunduğu mağaralardan yalnızca biridir (Görsel 49). Mağaranın keşfedilişinden altı sene sonra Werner Herzog'un yönetmenliğinde mağaranın belgeseli "Unutulmuş Düşler Mağarası" adıyla vizyona girmiştir.

Burada mağaradaki müthiş noktalardan birisindeyiz. Ünlü Atlar Paneli. Küçük bir yatak büyüklüğünde ve şuradaki delikten de bir haftalık yağmurdan sonra, lıkr lıkr su çıkmaktaydı. Ve bu hayvanların neden bu delik etrafında resmedildiğini açıklayabilir. Bu, dünya üzerindeki müthiş sanat eserlerinden birisi. Bu paleolitik ressamlar için, meşalelerin ışık ve gölge oyunu belki de bunun gibi bir şey olarak görünmekteydi. Onlar için belki de hayvanlar hareket ediyormuş, yaşıyormuş gibi görünüyordu. Sanatçının bu bizonu 8 ayaklı resmettiğini dikkate almalıyız. Hareketi gösterir gibi, neredeyse sinemanın ilk örneği olacak bir biçim. Duvarlar yapıları gereği dümdüz değil, sanatçıların resim yaparken faydalandıkları kendi üç boyutlu dinamiklerine, devinimlerine sahipler. Sol üst köşede başka bir çok bacaklı hayvan var. Sağdaki gergedan da sanki hareket illüzyonuna sahip gibi duruyor. Sanki bir animasyon filminin kareleri gibi... Sanatçılar bizimle tanıdık, fakat bir o kadar da uzak bir evrenden sesleniyor. Fakat burada gördüklerimiz, milyonlarca uzaysal noktanın bir parçası (Herzog, 2010).



Görsel 49. Atlar Bölümü'nün Tümden Görünümü, Chauvet Mağarası, Fransa

https://www.researchgate.net/figure/The-cave-paintings-of-the-Chauvet-Cave-are-among-the-oldest-and-most-spectacular-in-the_fig11_280848112

Bu belgeselin en can alıcı noktası daha önce bir sirk çalışanı olup, sonrasında antropoloji bilimine yönelerek Chauvet Mağrası'nın bilimadamı ekibinde yer alan kişinin yaşadığı deneyim üzerinedir. Mağara 1994 yılında tesadüf eseri keşfedildikten sonra, sınırlı insanın girişine izin verilmiş, bahsedilen şahıs mağarada beş gün geçirdikten sonra resimlerin onda bıraktığı etkiyi belgeselde anlatmaktadır. Resimlerle yaşadığı deneyim öyle yoğunudur ki, beş günün sonunda artık mağarada olmaya dayanamaz. Beş gece boyunca rüyasında en yırtıcı hayvanları görür. Hissettiği ise korkudan çok bir farkındalık deneyimidir. Primitif sanatın öncesinde insanlığın bilinen en eski sanat “eserleri”ni sunan bu mağara elbette bizim zaman algımızın ötesinde bir durumdur ve bir şekilde modern insanın bilinçaltına işleyecek kadar güçlüdür. Sanat daha başlangıçta belki de gücünü göstermektedir.

İlk insanın bilinci henüz bebeklik evresindedir, nesnelere diyalogu ve onları anlamlandırmaya çalışması henüz başlamış, doğayı ve nesnelere anlamaya çalışan insan bir anlamda benzerlerini üretmek kendini korumaya almıştır. Sonraki evrelerde gözlem yeteneği gelişen insan doğa yasalarının farkına vardığında ise kendinden bağımsız yeni bir varlık alanı yaratır. Böylelikle mitoloji ve sonrasında dinlerin alanına girilmiş olunur. En başından beri insan bilincinin imge üretmeye ve bu imgeleri geliştirmeye eğilimi sanat ile birlikte görünürlük kazanmakta, tarih öncesinden kopulduğunda ise imgeler dünyasının sembolik dışı vurumu görünür olmaktadır. İlk bin yıl, bu sembolik aktarımın geliştiği, sonrasında sembolik aktarımdan güzellik kategorisine ve güzel sanatlar kategorisine geçiş yapıldığı gözlemlenmektedir. Güzel sanatların seyri bu şekilde ilerlerken, kültür benzer bir ilerleme göstermiş, tıpkı sanattaki ilerleme gibi, kültür kavramı modern zamanların gelişi ile birlikte henüz literatüre giren kültür kelimesi, modern insanın gelişimi ile birlikte özelleşmeye ve gelişmeye devam etmiştir.



Görsel 50. Sultan Burcu Demir, 2014, Sondan Başa Doğru Kendi Boşluğumun Yeniden Keşfi, Montaigne'in Yüce Kütüphanesi'ne Saygıyla, yerleştirme



Görsel 51. Sultan Burcu Demir, 2014, Sondan Başa Doğru Kendi Boşluğumun Yeniden Keşfi, Montaigne'in Yüce Kütüphanesi'ne Saygıyla (Detay)

Montaigne'nin, Avrupa düşüncesinin gelişiminde bir mihenk taşı olduğu bilinmektedir. Şatosuna kapanarak geçirdiği uzun yıllar "Denemeler" in şekillenmesini sağlamıştır. "Denemeler" in şekillendiği yıl bu raporun yazıldığı tarihten nerdeyse dört yüz otuz yıl öncesine gitmekte; ortalama altı ya da yedi nesil öncesine giden bu geçmiş zaman dilimi pek de uzun olmayan bir geçmişe işaret etmektedir. Montaigne'nin "Denemeler" i, çeyrek asır boyunca yeri olan kütüphaneden, bulunmuş bir nesne olarak masanın üzerine yerleştiğinde, nesne olarak kendi fizikselliği ve bağlamsal olarak da kendi ismiyle oradadır. Masaya kitabı koyma eylemine, masa ile kitabın imgesini birbirine

karıştırmak için başka bir eylem eklenmiştir. Okuma eylemi Montaigne ile birlikte belli bir anda donmakta, bu donma hali ise, gençlik çağında edinilen okuma alışkanlığının yapısına gönderme yapılmaktadır. Genel olarak bireylerin gençlik yıllarında edindikleri okuma alışkanlığı, yazarların tikelliğinde kalmakta, anakronizmin farkında olmadan okuma eylemi gerçekleştirilmektedir. Bu durum yazarları mitik bir duruma sokmakta, fakat tarihsel bağlantılar gözden kaçırılmaktadır. “Denemeler” sembolik olarak temiz bir bağlamla, mitikleşmeye henüz başlamış bir okuma deneyiminin farkındalığıdır, bu çalışmadan sonra tarihsel koşullar anlatının içine sızmaktadır (Görsel 50,51).



Görsel 52. Sultan Burcu Demir, 2014, Sen ve Ben, yeniden düzenlenmiş kağıt üzeri dijital baskılar, ahşap, 30x22x1 cm

Tarihsellik farkedildiğinde ilk refleks tarihi yadsımak olmuş, bir anda anakronizm stratejiye dönüşmüştür. Bir yüzyıl farkla doğan iki kadın karşı karşıya gelmekte, aynı fakat bilinmeyen bir zaman diliminde, bir anı paylaşmaktadırlar. Virginia Woolf (d.1882) ve Sultan Burcu Demir (d.1981) arasında bir sohbet söz konusudur. Teknik olarak iki portre fotoğrafı dijital ortamda defalarca çoğaltılmış ve bu kopyalar teker teker kesilerek, tekrar birleştirilmiştir. Tekrar birleştirme, fotoğrafların imajlarını bozarak resimsel bir etki ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu resimselleştirme dijital

ve mekanik çağın zamansal ayrılıklarını yok etmektedir. Çalışmada belli belirsiz bir sohbet sezilmekte, zamanın tek bir noktasında bu sohbet uzama yayılmaktadır. Diyalog burada üzerine düşünülmesi gereken bir kavram olarak da sorgulanmakta, imgesel bir göndermeyle diyalogun imkânsızlığı vurgulanmaktadır. Diyalog, konuşan ve dinleyenin ve sonra belki dileyenin konuşup konuşanın dinlemeyi sürdürdüğü bir sürece işaret etmektedir. Tam bu noktada bilinç için algıda zamansal bir sorun doğmaktadır. Diyalog iki kişi arasındaki mesafeyi arttırmaktadır (Görsel 52).

“Sen ve Ben”, üç farklı çalışmadan oluşmaktadır. İlki çok sayıda fotoğraf kopyasının birleştirilmesinden oluşurken (Görsel 52), diğeri foto-manipülasyon tekniğiyle yapılmış dijital baskıdır (Görsel 53). Üçüncü çalışmada ise video medyumu kullanılmıştır (Görsel 54). Bu üç çalışmada da Virginia Woolf ve aynı portre fotoğrafı yer almaktadır. Bilindiği üzere Woolf, zamanının aykırı kişiliklerinden biridir ve fallus merkezci modern dünyada bir kadın sanatçı olarak günümüzde mitleşmiş bir karakterdir. Yazarın romanlarında kullandığı “bilinç akışı” yöntemi bu çalışma ile görselleşmekte, iki karakterin hikâyesi birbirine karışarak ortaklaşmaktadır.



Görsel 53. Sultan Burcu Demir, 2015, Sen ve Ben, kağıt üzeri dijital baskı, 30x30 cm



Görsel 54. Sultan Burcu Demir. 2018. Sen ve Ben, video, loop, 20’’

Oto-portreler kültürel içeriklerin okunabildiği bir medyumdur. Tarihsel kanıtlar olan, tuval üzerine yapılan oto-portrelerin, on dokuzuncu yüzyılda fotoğrafın icadı ile birlikte dönüşüm geçirerek günümüze “selfie” olarak ulaştığını söylemek yanlış olmayacaktır. Benjamin’den Baudrillard’a kadar geçen zaman dilimi, mekanik çağdan dijital çağa uzanan bir döneme işaret etmekte; üst anlatılar ve simülasyon kavramıyla toplumsal yaşamın nasıl değiştiğini ifade etmektedir. Toplumsal değişim içerisinde oto-portre kavramı gittikçe kültür endüstrisine eklemlenmiş bir hale gelirken, günümüzde akıllı telefonlarla çekilen ve pek çok uygulama ile görüntü üzerinde değişiklik yapılabilinen oto-portreler, sosyalleşmeyi de içine alarak bağımlılığa dönüşen bir etkinliğe işaret etmektedir. Bu şekliyle başlangıçta gerçekliğin imgesini yoğun şekilde yansıtan, başka bir deyişle kişiliğin ifşasını gerçekleştiren portre, gittikçe ideolojik bir şekle bürünmektedir. Kişinin nasıl olması gerektiğinin ideolojik yönlendirmelerle sağlandığı dünyada küresel bir kültür yaratılmaktadır. Modern dünyada, Benjamin teknolojinin etkisiyle sanattaki aura yitiminden bahsederken, “imge” bu dönemde hâlâ gerçekliği yansıtmakta, yücelik mertebesinden henüz vazgeçmemektedir. Günümüzde ise imgenin

gerçekliği tümünden ele geçirmesi söz konusudur. Tüketim kültürüyle birlikte, anlamların yitirilmesi ve imgelerin köleleri haline geldiğimiz yaygın bir söyleme işaret ederken; bu süreçte kültürü tanımlayan pek çok terimle karşı karşıya kalmakta, sanki “birey”in henüz kendini tanımlayamadığı bir Ortaçağ söylencesi içinde kendimizi bulmaktayız. Birey, yığınlar içerisinde kültürel tanımlamalarla kendini gerçekleştirmeye çalışırken, çok kültürlülük, kimlik çatışması gibi söylemlerle bir üst-anlamlar dizgesi oluşturulmaktadır. Bu süreçte artık herkes tanrılaşmış ve aynı zamanda yitmiştir.



Görsel 55. Sultan Burcu Demir, 2015, Ben, yeniden düzenlenmiş kağıt üzeri dijital baskılar,
50x35 cm

Görsel 56. Sultan Burcu Demir, 2006, Otoportre, kağıt üzeri dijital baskı

“Ben” (Görsel 55) adlı çalışmada, fotoğraftaki imge (Görsel 56) çoğaltılıp yeniden biçimlendiğinde, üç boyuta taşınırken görüntülerde amorflaşma gözlemlenmekte, her bir portrenin amorflaşması söylemde bir ortaklık ve sır meydana getirmektedir. Borges'in söylediği gibi, o yüzleri amorflaştırıp silme ihtiyacı herkesin Tanrı olmasını, belki de önemli bir suretin bile anonimleşmesini içermektedir. Bu, bu amorflaşma içinde kişinin kendini bulup tekrar kaybetmesine işaret edilmektedir.

Bu yüz hatlarını, tıpkı büyülü bir sayının yok olması gibi, ya da kaleydoskopdaki bir imgeyi bir daha görememek üzere yitirdiğimiz gibi yitirdik. Görebilir ve görmemezlikten gelebiliriz. Belki de metrodaki bir Yahudi'nin profili İsa'nın profilidir; herhangi bir veznedede bize para veren eller belki de çarınca gerilenin yüz hatlarından biri, bütün aynalardan bizi gözetliyordur, belki de o yüz herkes Tanrı olsun diye silindi (Borges, 2011, s. 79).



Görsel 57. Sultan Burcu Demir, 2015, Hayaletler, yeniden düzenlenmiş kağıt üzeri dijital baskılar, ahşap.

Hayaletler (Görsel 57), Karl Marx, Friedrich Nietzsche, Ludwig Wittgenstein, Martin Heidegger, Walter Benjamin, Jacques Lacan, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Paul Feyerabend, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Jean Baudrillard, Jacques Derrida'nın portrelerinden oluşmaktadır. Düşünürlerin fotoğrafları onlarca sayıda çoğaltılmış, çoğaltılan fotoğraflar kesilip, sıkıştırılarak yeniden bir araya getirilmiştir. Fotoğraflarda anlaşılabilen imajlar, birebir sunumunda kafa karışıklığı yaratmakta, koca bir külliyatı yaratan aktörler tanınmamaktadır. Bu yanılsama bilinçli olarak yaratılmış, izleyicide merak uyandırılmak istenmiştir. Bu noktada Paracelsus'un bir sözü akla gelmektedir:

Hiçbir şey bilmeyen, hiçbir şeyi sevemez. Hiçbir şey yapamayan, hiçbir şey anlamaz. Hiçbir şey anlamayan, değersizdir. Oysa anlayan kişi aynı zamanda sever, farkına varır, görür... Bir şeyin aslında, ne kadar bilgi varsa daha fazla sevgi vardır. Tüm yemişlerin böğürtlenlerle aynı zamanda olgunlaştığını düşleyen kişi, üzümlere ilişkin bir şey bilmiyor demektir (Paracelsus'tan Aktaran Neseh, 2008).

Paracelsus büyük keşifler çağında, modern doğa bilimlerinin henüz gelişme aşamasında bu sözleri söylemiştir. Bilginin gücünün keşfedildiği ve hümanist görüşün olduğu çağda kimyager ve doktor olan düşünürün bu sözleri söylemesi pek de şaşırtıcı değildir. Düşünürün, yine de, günümüze kadar ulaşan sözünde zamanı aşan bir deneyim bulunmaktadır. Portrelerin farkındalığı ve yanyana konumlanışları bir düşünce tarihinin deşifresini yapmakta, hayaletimsi imgeler bilinçle bağ kurduklarında bir külliyat açığa çıkmakta ve tarihsel bir anlatı görünür olmaktadır. Düşünürlerin fotoğraftaki temsiliyeti olan hayaletimsi imgeler dramatik bir öge olarak belirlemekte, sanki kiliselerde İsa'nın çarmıha geriliş tasvirlerindeki gibi dramatik mekân algısı görünür olmaktadır. Bu mekân algısı da Aydınlanma döneminden modern zamanlara, modern zamanlardan yüzyılımızın başlarına değin değişen düşünce pratiklerinin seküler tarihinin bir özetini çıkarmaktadır.

“Yeniden Canlandırmalar” (Görsel 58, 59), “Hayaletler” (Görsel 57) adlı yerleştirme ile aynı teknikle oluşturulmuştur. Bu defa imajların içeriği, insanlık suçlarına göndermeler yapmaktadır. İnsanın ahlak sınırlarının ötesinde gerçekleşen olaylar, tıpkı “yeniden canlandırma” yapılmış gibi kendi zaman dilimlerinden arındırılmıştır. “Yeniden

canlandırma”nın asıl anlamı özgün resimlere referans verip, resmin detayını alarak yeniden konumlandırılışını ifade etmektedir.



Görsel 58. Sultan Burcu Demir, 2018, Yeniden Canlandırmalar, yerleştirme.



Görsel 59. Sultan Burcu Demir, 2018, Yeniden Canlandırmalar (Detay).

Yeniden canlandırma yoluyla bir resmin bir ayrıntısı bütününden ayrılabilir. Ayrıntı değişime uğrar. Alegorik bir insan imgesi, bir kız portresine dönüşebilir. ...Sonuç olarak yeniden canlandırma, resmin aslındaki imgeyi göstermenin yanı sıra başka imgelerin gösterdiği bir şey de olur. Bir imgenin anlamı onun hemen yanında görülen ya da hemen arkasından gelen şeye göre değişir. O imgenin taşıdığı yetke, içinde görüldüğü tüm bağlama yayılır (Berger, 1999, s. 24-29).

Burada yeniden canlandırma, imajların görüntülerinin bozulmasıyla gerçekleştirilmekte, imajların hayaletimsi görünüşleri, tüm bu acı olayların gerçekten yaşanmış olmalarına duyulan hayret ve üzüntünün de dışavurumunu içermektedir. Çalışmayı oluşturan, yeniden düzenlenmiş her bir dijital kopyaya yakından bakıldığında görüntüler belirsiz imajlanmış gibi görünmekte, çalışmadan uzaklaşıldığında ise imajlar anlaşılır olmaktadır. Resimsel etki, yerini gerçeklik algısına bıraktığında, insanın yarattığı ikinci doğanın nelere karşılık gelebildiği anlaşılmaktadır.

“İmkânlı Çeviri” (Görsel 60), çevirinin imkânsızlığına gönderme yapmaktadır. İlk deneme olarak T.S. Eliot’un “Çorak Ülke” adlı şiiri üzerine yapılmıştır. “Çorak Ülke”, zamanından Platon’a kadar giden bir zaman diliminde, tehlikeli şairin konumunu üstlenmektedir. Eliot, 1920’lerin yükünü üstünde taşımaktadır.

T.S. Eliot’ın Çorak Ülke’sini bu kadar önemli yapan, şiirde kullandığı yeni tekniklerin de ötesinde, yaşadığı dönemde iyice belirginleşen ekonomik ve sosyal sıkıntıları şiirsel prizmasında kendine özgü bir biçimde açmasıdır. Bu prizmadan yansıyan ışıklar renksiz ve mat, bir kaleydoskopu çeviriyormuşçasına akan alabildiğine hareketli ve düzensiz görüntüler ise tedirginlik vericidir. Çorak Ülke, kendi yanılsamalarında o andaki topluma ait hakikatten parçalar sunar. Platon’un şairlere karşı düşmanlığının ve onları “Devlet”inden kovmak istemesinin nedenini ve anlamını, okurlara bir avuç tozdaki korkuyu göstererek anlatır (<http://felsefe.blogspot.com/2010/11/corak-ulke-corak-deneyimler-i.html>).



Görsel 60. Sultan Burcu Demir, 2014, İmkânlı Çeviri, yeniden düzenlenmiş kağıt üzeri dijital baskılar, 20x30 cm.

Çevirisi çok da imkânlı olmayan bu şiirin görünür olması için metni bozma stratejisi uygulanmıştır. Şiir artık bir kil tablet gibi deşifre edilmesi gereken bir arkaik kalıntıya dönüşmüş, okunması imkânsızlaştırılan şiir, isminin referansı ile birlikte görünür olurken, kendi imgesine gönderme yapmaktadır.

Metnin okunmasının manipüle edilmesi “Kutsal Metin” (Görsel 61) adlı çalışmada da gerçekleşmekte, kutsal olarak addedilen bir metin okunmaz kılınmaktadır. Bu çalışmada çevirinin anlamı başka bir boyuta taşınmakta, gizli ve kadim olarak sunulan bir bilgi formuna dönüşmektedir. Metin ordadır, kutsal olduğu referansı verilmektedir; fakat hangi metin olduğu sır olarak kalmaktadır.



Görsel 61. Sultan Burcu Demir, 2015, Kutsal Metin. yeniden düzenlenmiş kağıt üzeri dijital baskılar

Günümüzde kitap nesnesi ve kitap nesnesine bağlı eylemler ve alışkanlıklar güncelliğini yitirmektedir. Gelişen bilişim teknolojisi, sanal ortam ve teknolojik cihazlarla engin bir bilgi, aynı zamanda sınırsız bir depolama alanı sunarken, ağaçtan üretilmiş kitabın anlamı değişmektedir. Bu durumda kitap bir koleksiyon nesnesi, bir fetiş nesnesi olarak belleklerimizde yer etmektedir. İlk kitap imgesi Sümer'de kil tabletler, Mısır'da papirüs,

Antik Roma'da kâğıt tomarları, Ortaçağ'da elyazmaları olarak ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte asıl kitap fikri, bir başka deyişle kitabın ortak algısı "baskı" teknolojisi ile görünür olmuştur. Kitap, matbaa ile imal edilmiş bir ürün, bir nesne konumuna girerken, el emeği ortadan kalkmış kitap biriciklik özelliğini kaybetmiştir. Bununla birlikte bilgi, daha hızlı bir şekilde yayılmaya başlar ve insanın aydınlanmasıyla insanlık geri dönülemeyecek adımlar atar. Kitabın mikro tarihini yukarıda görüldüğü gibi birkaç satırla özetlenebilmektir. Kısaca anlatılamayacak olan ise yazarın kurduğu imgedir (Labarre, 2012, s. 37). “Ein İdealler Gatte” (Görsel 62) ve “Kütük Kitap” (Görsel 63) aynı söylenceyi paylaşarak, manuscriptlerin yazgısını içermektedirler. Sayısız kopyanın arasında tek bir kitabın okunma eyleminin engellenmesi bu kopyayı görünür kılarken, “Ein İdealler Gatte” örneğinde olduğu gibi metnin içeriği bellekte yer almaktadır. “Kütük Kitap” ise ikinci doğanın belirleyici nesnesi olan varlığıyla, hammaddesine öykünmektedir.

Sanatçıların en çok başvurduğu transformasyon yöntemi, “asıl” kitabın kendi ürettikleri bir nüshası üzerinde yaptıkları manipülasyon ile, asıl kitabın “sayfa”larını yeniden inşa etmektir. Bu yöntemde, bozulmaya uğrayan “eski” kitap, yerini kendi strüktürü üzerine inşa edilmiş bir diğer kitaba; “sanat nesnesi olarak kitap” a bırakır, ... genellikle örnekler benzersiz “manuscript”lerdir (Dündar, 2012, s. 95).



Görsel 62. Sultan Burcu Demir, 2015, Ein İdealler Gatte, yeniden düzenlenmiş kitap sayfaları



Görsel 63. Sultan Burcu Demir, 2015, Kütük Kitap, yeniden düzenlenmiş kitap sayfaları



Görsel 64. Sultan Burcu Demir, 2018, Kitabın Anatomisi, yeniden düzenlenmiş kitap sayfaları

“Kitabın Anatomisi” (Görsel 64) isminin anonim olarak kalması istenen sekiz yüz sayfalık bir kitabın yeniden düzenlenmesinden oluşmaktadır. Tıpkı “Kütük Kitap”daki gibi (Görsel 63) kitap, tıpkı bir ahşap gibi görünerek hammaddesine gönderme yapmakta; masanın üzerinde duruşuyla okuma eylemini imkansız kılmaktadır. İşlevi

engellenmiş bir nesneye dönüşen kitap, yine de okuma ediminin imgesini içinde barındırmakta, metnin biçimselliğini sunmaktadır.



Görsel 65. Sultan Burcu Demir, 2015, Bilginin İfşası, karışık teknik (kağıt, ahşap, cam)

54x74x6 cm



Görsel 66. Sultan Burcu Demir, 2015, Bilginin İfşası, (Detay)

"Bilginin İfşası" (Görsel 65, 66) izleyicisine bir bilmece sormaktadır: "Karşısına geçince bütünü kavradığınız, yakınlarına geldikçe bulanıklaşmaya başlayan, en yakına geldiğinizdeyse anlaşılabilirliğini yitiren şey nedir? O öyle bir şeydir ki, en yakından ancak uzaktan bakıldığındaki imgesiyle görülebilir." Bu bilmececiğin cevabı "tüm insanlığın

bilgisi”dir. Kitap sayfalarından oluşturulan bu çalışma için özel bir cam kullanılmıştır. İzleyiciler yakınlaştıkça görüntü bulanıklaşmakta, ancak çalışmaya uzak bir mesafeden bakıldığında motif algılanabilmektedir. Uzaktan bakıldığında ise motifin detayları görülememektedir. Bu çalışma, okuma eylemi ve bilgi edimi arasındaki ilişkiyi göstermekte, metnin asla tam olarak çözümlenemeyeceğine vurgu yapmaktadır.

“Dünya Küresi” (Görsel 67) anonim bir dünya tarihi ansiklopedisinin sayfaları ve dünya küresi kullanılarak gerçekleştirilmiş bir çalışmadır. Denizler, ansiklopedinin yazının olmadığı kısımlarından, karalar ise metinlerden oluşturulmuştur. Ansiklopedideki bilgilerin tümü dünya küresi üzerindeki karalara gizlenmiştir. Bu çalışmadaki kitap nesnesi doğası gereği bir bilgi nesnesidir. Belirli bir fizikselliği ve tarihselliği vardır. Aynı zamanda bir bilgi nesnesi olarak kitap yeni dünya düzeninde kavramından yavaş yavaş kopmuş, aurasını belirli ölçülerde yitirmiş, form değiştirmiş bir nesnedir. “Bilgi” kavramı burada kitap nesnesini tehlikeye sürükleyen bir ritüele dönüşmekte, daha farkına varılmadan bilgiyi nesnelleştirme, görselleştirme, aktarma süreçlerinin değişen tarihselliği yaşanmaktadır. “Dünya Küresi” adlı çalışmadaki temel tavır, “yapıbozuma” uğramış bir nesneyi tekrar “yapı-bozuma” uğratarak, kavramını eski ifşasına kavuşturmak ve günümüzle bağını kuvvetlendirmeye çalışmaktır. Böylelikle kaybolmuş içeriğe de gönderme yapılabilmektedir.



Görsel 67. Sultan Burcu Demir, 2015, Dünya Küresi, yeniden düzenlenmiş kitap sayfaları, dünya küresi, 35x35x35 cm

Meşrulaştırılan kültür, belirli nesnelerin temsil ettiği gerçekliği manipüle eder, böylelikle nesnelere kavramlarının temsilinden kopmuş olurlar. Bu süreçte bellekler de sürekli inşa halindedir ve bu süreç çoğu zaman bellekten bağımsız işlemektedir. Bir nesne yüzlerce, binlerce yıllık bir geçmişe ve kullanıma sahipse, o nesne kadim bir geçmişe sahip olduğu algısını sunar. Geçmişte, modernlik kendi zorunluluğuyla kültürel denilebilecek belirli nesnelere üretmiş, tarihin ilerlemesi ve sosyal hayatın değişimiyle bu nesnelere anlamlarıyla birlikte işlevleri de değişmiştir. Örneğin mekanik saatin icadı, bu türden bir değişimin doğasının kavranmasında önemli bir örneği oluşturmaktadır. Bu türden nesnelere yorumlanması kültürel tarihin özümsemesine ve görünür kılınmasına da yardımcı olmaktadır. Kitap nesnesi ise çok belirgin tarihsel verileri içeren biçimsel özellikleriyle çok özel bir tarihsel konumlanışa işaret etmektedir.



Görsel 68. Jorge Mendez Blake, 2009-2010, Borges Kütüphanesi ve Borges Kütüphanesi

Araştırması / The Borges Library and Research of The Borges Library

Erişim: 20.04.2018. <http://www.artfulliving.com.tr/gundem/iskenderiyeden-sonra-tufan-i-5557>

2016 yılında “İskenderiye’den Sonra Tufan” adıyla, Naz Çuguoğlu’nun küratörlüğünde, “Proto5533” programı kapsamında, “5533” ve “Recai Mehmed Efendi Kütüphanesi”nde bir sergi gerçekleştirilmiştir. Sergi Jorge Luis Borges’in “Babil

Kütüphanesi” adlı hikâyesinden yola çıkarak, farklı disiplinlerle çalışan sanatçıları biraraya getirmiştir. Çuhuoğlu sergi metninde şu soruyu sormaktadır:

Babil Kulesi’yle göğe yükselmenin, İskenderiye Kütüphanesi’yle evrenin tüm bilgisine sahip olmanın hayalini kurmuş olan insanoğlu, günümüzde etrafını sonsuz ve sınırsız bilgiyle donattığı internet çağında yaşıyor. Öyle ki bu sınırsızlık halinde bilginin kontrolünün kimin elinde olduğunu ve bilginin bize nasıl ulaştığını sorguluyoruz. Ve bu kaosta soruyoruz: Biz dijital olan ve olmayan kütüphanelerdeki bu bilgi fazlalığında nasıl yolumuzu buluyor ve seçimler yapıyoruz? (Cuguoğlu, 2017, s.17)

Borges’in sözü edilen hikâyesinde sonsuz altıgenlerden oluşan bir kütüphane tasarlanmıştır. Hikâyedeki kütüphaneciler kütüphanenin dışına çıkamamakta, kütüphanenin bütününe göremediklerinden çeşitli varsayımlar üretmektedirler. Sergide, bu sonsuz evren kütüphanesi İnternet ortamıyla karşılaştırılmış, tıpkı oradaki kütüphaneciler gibi bizlerin de bu sınırsız ortamda bilgiyi aradığımız vurgulanmış; kütüphanecilerin karşılaştığı benzer bir durum olarak İnternet ortamındaki sonsuz bilginin doğruyu yansıttığı gibi yanlış da barındırdığı, gün geçtikçe hakiki bilgiye ulaşılmasının imkânsızlığı anlatılmak istenmiştir. Sergide Jorge Mendez Blake’in “Borges Kütüphanesi ve Borges Kütüphanesi Araştırması” adlı çalışması (Görsel 68), duvardaki, renklerini Borges’in kitap kapaklarından alan, kitap sırtını andıran dikdörtgen çizimlerden ve yerdeki ayna modüllerinden meydana gelmiştir. Borges’in sonsuz kütüphanesi hissini veren aynalar, aynı zamanda izleyicileri kendi yansımaları üzerinden onun parçası olmaya ve mimari yapı, bilgi barındırma merkezi ve kamusal alan olarak sundukları üzerine düşünmeye çağırarak, aynı zamanda bilgi teknolojilerinin gelişimiyle kütüphanenin yaşadığı krizi ve kendisini her gün yeniden güncelleyişini gündeme getirmektedir. “Dizin” (Görsel 69) adlı, mekanik olarak dairesel hareketlerini sürdüren ve kağıttan üretilmiş dünya kürelerinden meydana gelen yerleştirmede ise okumanın hala biricikliğini koruyan nesnesi "kitap" üzerinden “metin-biçim”ler oluşturularak, okunması fiziksel olarak imkânsız bir içerik sunulmaktadır. Bu bağlamda, dijital ve dijital olmayan yazılı kaynakların hiyerarşik sunumu ve günümüzde bilginin erişilebilirliğinin sınırları sorgulanırken, bir yandan da Borges’in “kütüphane-evren” kavramına referansla görsel bir kütüphane imgesi yaratılmaktadır (Cuguoğlu, 2017, s. 18).



Görsel 69. Sultan Burcu Demir, 2015-2017, Dizin, enstalasyon.



Görsel 70. Sultan Burcu Demir, 2014, Kavisli Yollar, yeniden düzenlenmiş kitap sayfaları,
87x40x1 cm



Görsel 71. Sultan Burcu Demir, 2014, Kavisli Yollar, (Detay)

İdeoloji, bizi gerekli hissettirmek için vardır; felsefede, bize var olmadığımızı hatırlatmak için yedekte durur. Dünyayı olduğu gibi görmek, onu olumsuzluğu ışığında görmek demektir. Ve bu da, onu kendi potansiyel yokluğunun gölgesinde görmek anlamına gelir (Eagleton, 2006, s. 215).

“Kavisli Yollar” (Görsel 69, 70), 1972 basımlı Türkiye Cumhuriyeti Kanunları’ndan oluşturulmuştur. Siyasi haritanın, dünyayı olmayan sınırlara ayırmış olmasına karşılık, kitap nesnesi bu sınırlara adapte olmaya çalışırken bir topografyaya dönüşmektedir. Çalışma, Eagleton’un varlık ve yokluğu, dünyayı algılayışımızla ilişkilendirdiği aktarımını görünür kılmaktadır.

“Mesnevi”, (Görsel 72, 73) beş ciltlik eski basım Mesnevi eserinden oluşturulmuştur. Merkezde kitap ciltlerinin kapakları yer almakta, dışa doğru ise kitap sayfaları bulunmaktadır. Bu çalışma yapılırken herhangi bir kalıp kullanılmamıştır. Kitap ciltlerinden düzenli olarak kesilen parçaların teker teker yapıştırılmasıyla daire formu elde edilmiştir. Mesnevi mekanik bir sistemle döndürüldüğünde, bu zorlu çalışma biçiminin etkisi görülmekte, çalışmanın yüzeyinde bir motif belirlemektedir.



Görsel 72. Sultan Burcu Demir, 2014, Mesnevi, yeniden düzenlenmiş kitap sayfaları, keçe



Görsel 73. Sultan Burcu Demir, 2014, Mesnevi, yeniden düzenlenmiş kitap sayfaları, keçe

Mesnevi dışında, kitaplarla gerçekleştirilen çalışmalar okunacak durumda olmayan (“Kavisli Yollar” adlı çalışma da dahil) kitaplardan oluşturulurken, “Mesnevi” eseri iyi bir çeviri metnine sahip, eski bir basım olmasına rağmen değerli bir kopyadan

oluşturulmuştur. Bu nedenle, kitabın kesilerek tahrip edilmesi hissini hafifletmek üzere meditatif ve zorlayıcı bir çalışma pratiği ile bu çalışma üretilmiştir. Çalışmanın bitmesi ayları kapsayan bir sürece işaret etmektedir; binlerce parça tek tek birbirine eklenmiştir.



Görsel 74. Sultan Burcu Demir. 2015, Kartotek, yeniden düzenlenmiş kitap sayfaları,
137x130x2 cm



Görsel 75. Sultan Burcu Demir. 2015, Kartotek, (Detay)

“Kartotek” (Görsel 74, 75) doğrudan “kartoteks”e gönderme yapmaktadır. Hem bilgiyi düzenli bir dizgeye göre derleme eylemini, hem de bilgiyi saklama işlevini içinde barındırmaktadır. Onlarca anonim kitabın matematiksel düzenle birleştirilmesiyle, üç ayrı parçanın endüstriyel bir etki bırakması istenmiştir. Çalışmada kitap nesnesinin tarihsel süreçlerine gönderme yapılmaktadır. Kitap, teknolojik gelişmelerin ortaya çıkardığı bütün alternatifleri karşısında, elimizde tuttuğumuz, sayfalarını çevirdiğimiz, zamanın etkilerini üzerinde taşıyabilen fiziksel bir nesne olarak hayatını sürdürmektedir. Kitabın geçirdiği bütün dönüşümlerde ve günümüze gelene kadar bu nesnenin “nesne” olarak özelliklerinin belirlenmesinde teknoloji her zaman dönüştürücü bir rol oynamıştır. Kitabın tarihe “manuscript” olarak başlayan süreci, Gutenberg’in matbaayı icat etmesinin ardından, seri üretim nesnesi olarak devam ederken, Sanayi Devrimi’nden sonra kitabın kalıplarına ve biçimine dair sınırlar kesinlik kazanmıştır. 20. yüzyıl, kitaba dair konvansiyonların yıkılması, bazen de yerlerine yenilerinin inşa edilmesi yoluyla kitabın biçimi üzerinden yeni şeyler söyleme girişimlerine sahne olmuştur (Dündar, 2012, s. 210-211).

Sanatla belleğin ortak yanı seçme becerisi ve ayrıntıdan tat almaktır. Bu gözlem sanat açısından övgü dolu olsa da bellek tarafından aşağılanma olarak görülebilir. Aslında bu aşağılanma pekâlâ yerindedir. Bellek resmin bütünü yerine ayrıntılarına odaklanır, gösterinin tamamını aydınlatmaz. Her şeyi tamamen anımsadığımız inancı, ve böylelikle türlerin yaşamlarını sürdürme olanağı buldukları görüşü temelsizdir. Her şeyden önce bellek alfabetik sıraya konmamış ve kimsenin toplu eserlerinin yer almadığı bir kütüphaneye benzer (Brodsky’den Aktaran Manguel, 2013, s. 35-36).

Kütüphaneler antik çağlardan beri bilginin mabetidir. Modern zamanları da içine alan bir zaman dilimi boyunca, hatta dijital iletişim teknolojisine geçilen zaman dilimine kadar meşruiyetlerini korumuşlardır. Bilginin güç ile ilişkisinde devletler ya da imparatorluklar kendi güçlerini göstermek adına büyük kütüphaneler inşa etmişler, benzersiz koleksiyonlara sahip olmak istemişlerdir. Bir kültürü yok etmek isteyen güçler doğrudan bu kütüphanelere saldırmışlardır. İskenderiye Kütüphanesi’nin yakılışı Pagan kültürünü dünya üzerinden silme çabasıyla gerçekleşmiş, yalnızca bir kültür değil, insanlığın koca bir külliyyatı yok edilmiştir. “İstif” (Görsel 76) ve “Kartotek” (Görsel 74) bu türden insani zorbalıkların bilgisiyle oluşturulmuştur. Manuscriptlerle kurulan bağda konvansiyonel kitap şekil değiştirmekte, birbirine sarmallar halinde

dolanan kitap sayfaları okunamayan bir belgeye dönüşmektedir. İstif’de her bir parça ayrı bir kitaptan oluşmaktadır. Önceki çalışmaların ana fikri bu çalışmadan çıkmıştır. Kitap nesnesi ve bilgi edinimi arasındaki ilişki, nesnenin yapıbozuma uğratılmasıyla gerçekleştirilmiş, okumanın imkânsızlığına vurgu yapılmıştır. Eski bir yöntem olan ve kütüphanenin veri merkezi olarak kullanılan kartoteks ise, hem “kartlar üzerine işlenmiş bilgilerin düzenli bir dizgeye göre derlenmesi”, hem de “bu biçimde derlenmiş kartların saklandığı kutu, dolap vb.” olması dolayısıyla çift anlamlı bir içeriğe sahiptir (http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5af973ca341753.57625668). Hem bir eşya hem de gösterge olarak ilginç bir konumlanışa işaret etmektedir.



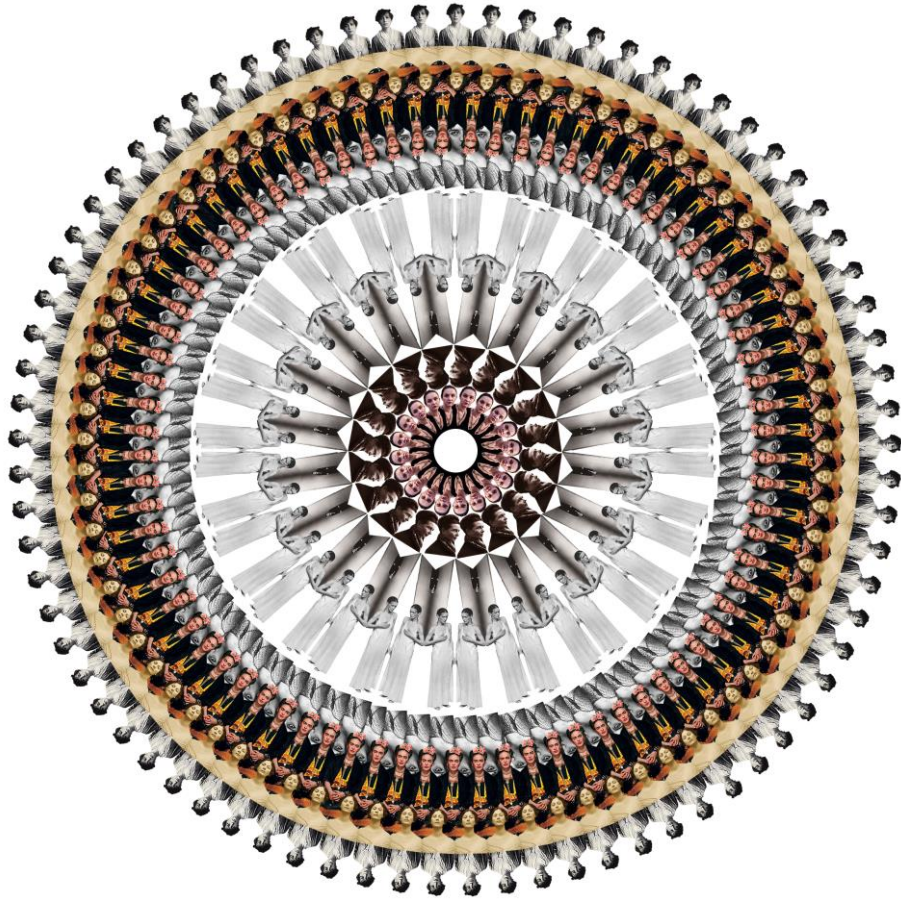
Görsel 76. Sultan Burcu Demir, 2014, İstif, yeniden düzenlenmiş kitap sayfaları, düzenleme



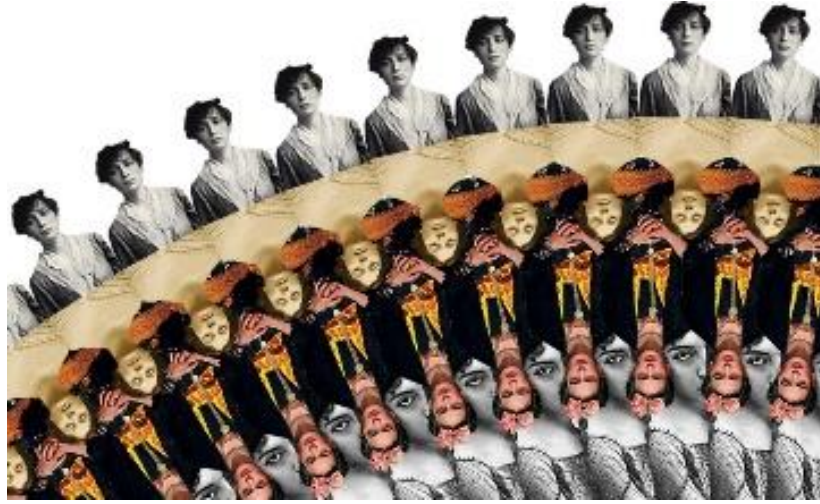
Görsel 77. Sultan Burcu Demir, 2014, İstif, (Detay)

Dilsel bir araç olarak görülen edebiyat, kağıda basılması nedeniyle kaçınılmaz bir görsel bileşene sahiptir ve bu görsel bileşen aynı zamanda işitsel bir unsurla doğrudan ilişki içindedir. Bunun da ötesinde tüm formel yapılanmasına karşın edebiyat, doğrudan dilin aracılığına dayandığı içindir ki mekânsallığın ve görselliğin “imgesel” ve “hayali” deneyimleriyle doludur (Saybaşı, 2017, s. 13).

“Segâh Makamı” adlı çalışmada (Görsel 78, 79) kadın sanatçılar bir göz bebeğine benzeyen bir mandala imajına dönüşmektedir. Sanatçıların imgelerinin çoğaltılması, görsellerin etkilerini arttırmakta, bakılması zor bir retinal deneyim yaşatmaktadır. İzleyici bu nedenle sanatçıları keşfetmede zorlanmakta, keşfettiğinde ise her bir sanatçının dramatik öyküsüyle karşı karşıya kalmaktadır. Görsel imajların bileşeni bu çalışmada yazılı ve görsel kültürün içeriklerine referans olmakta, ortaya çıkan imajlar bütünüünün ritimsel özelliği işitsel bir öğeye de dönüşmektedir.



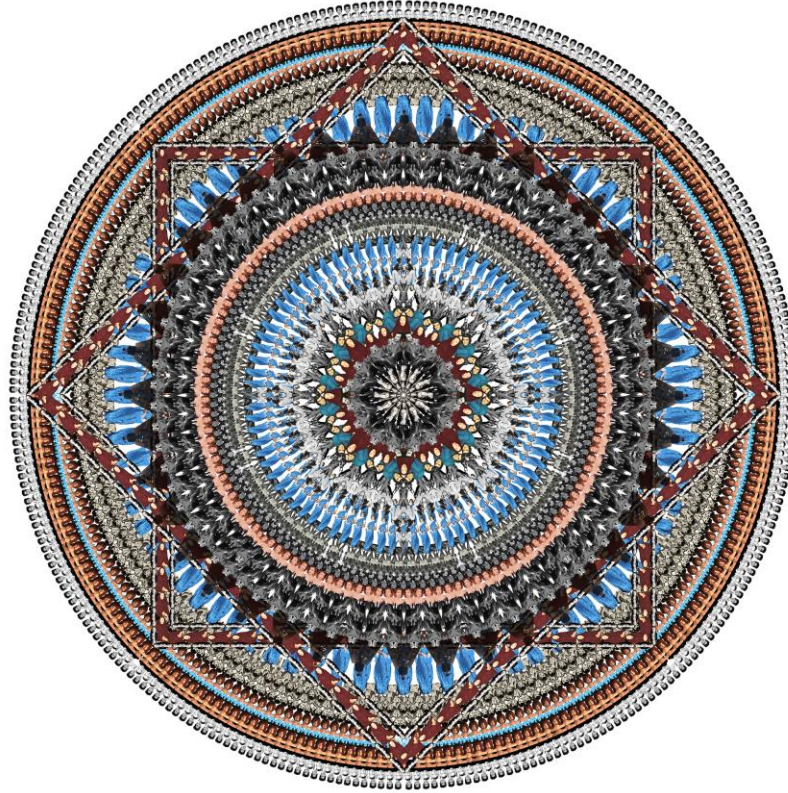
Görsel 78. Sultan Burcu Demir, 2016, Segâh Makamı, kağıt üzeri dijital baskı, 50x50 cm



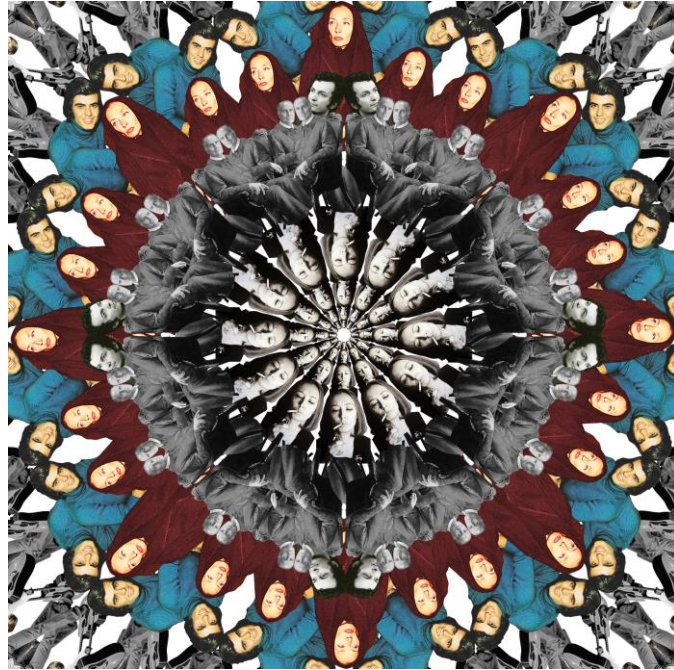
Görsel 79. Sultan Burcu Demir, 2016, Segâh Makamı, (Detay)

Şimdiye kadar bahsi geçen çalışmalarda, kişisel belleğin literatür ile kurduğu ilişki irdelenmiş, kitap nesnesi ve görsel imajları içeren, Ortaçağ'dan günümüze geniş bir tarihselliği kaplayan alan sorgulanmıştır. Bu çalışmalar, bir noktadan sonra dönüşerek kişisel kültürün dışavurumunu içermeye başlamaktadır. Kişisel kültür daha önceki çalışmaların verdiği referansla, üç farklı yaklaşımla kendini göstermektedir.

Belirtilen dışavurumun ilk örneği “1981” adlı çalışmadır (Görsel 80, 81). “1981” herkesin internet üzerinden ulaşabileceği popüler imajların çoğaltılarak, belirli düzenle bir motife dönüşmesinden oluşmaktadır. 1981 yılında gerçekleşen ve internet üzerinden ulaşılabilen hem dünya, hem de Türkiye çapında gerçekleşen olaylar, belirli kişilerin görüntüsünde sembolize edilirken, yıla özgü popüler kültürün haritası da çıkarılmaktadır. Bu haritayı okumak, imajların yüzlerce kez çoğaltımı ve detayların çokluğu nedeniyle oldukça zorlayıcı bir algı deneyimine de neden olmaktadır. Sanki imajlar bir zemin üzerine dizilmiş, ve bu imajlara bir kaleydeskop ile bakılıyormuş gibi, görüntüler birbirine karışarak nihayetinde bir motif oluşturmaktadırlar. İmajlar belirli olaylara referans verirken, algı, çalışmanın isminden aldığı referansla imgesel deneyimi başka bir boyuta taşımakta, kültürel alan görselleşmektedir.



Görsel 80. Sultan Burcu Demir, 2018, 1981, kağıt üzeri dijital baskı, 125x125 cm.



Görsel 81. Sultan Burcu Demir, 2018, 1981, (Detay)



Görsel 82. Sultan Burcu Demir, 2018, İnşa, video yerleştirme, loop 30''



Görsel 83. Sultan Burcu Demir, 2018, İnşa, video yerleştirme, loop 30''

“İnşa” (Görsel 82, 83, 84) adlı çalışmada kişisel kültür alanına doğrudan sızmaktadır. Çocukluk deneyimi olan, halının motifleri üzerinde yürüme eylemi, yetişkinlik zamanına taşınırken, domestik bir alana işaret edilmektedir. Video yerleştirmede her bir figürün beden hareketleri belirli motifleri kendi içerisinde karşılamaya çalışırken, halı

imgesine gönderme yapmaktadır. Halı motifleri, belirgin kültürel anlamları, semboller aracılığıyla iletmektedir. Bu özelliğiyle halı, bilgi alanına doğrudan sızan bir nesne olma halini de sunmaktadır.



Görsel 83. Sultan Burcu Demir, 2018, İnşa, (Detay)

“Nazente Canımız” (Görsel, 85), belirli bir zamanda belirli bir coğrafyada geçen bir deneyime işaret ederken, tamamen kişisel anılara gönderme yapmaktadır. Video ekranında görünen şahıs “Nazente Çiçekçi”, anneannesinden öğrendiği bir Türkçe duayı, kendi evinin misafir odasında, kendi isteğiyle ezberinden okumaktadır. Çalışmada okunan dua manüpile edilmiş, seslerin üstüste binmesinden dolayı dua anlaşılmaz bir uğultuya dönüştürülmüştür. Sesin ve sözlerin anaşılmazlığında yine de görüntü kültürel bir alana işaret etmekte, Nazente Çiçekçi, yerel kültürün ifşasını gerçekleştirmektedir.



Görsel 85. Sultan Burcu Demir, 2018, Nazente Canımız, video loop 14''

SONUÇ

Sanat eseri raporunda kültürün içerikleri ile bir bilinç haritası çıkarılmış, insanın antik zamanlardan itibaren bilgiyi ele alış ve dönüştürüş şekilleri incelenmiştir. Bir bilgi formu olan sanatın tarihsel haritası toplumsal ve ekonomik değişimlerle birlikte incelenerek, sanatın bağlamları ve aynı zamanda bağımlı olduğu koşullar keşfedilmeye çalışılmıştır. Tüm bu verilerle özelde sanat pratiği için bir okuma stratejisi tasarlanmıştır. Çalışmalarda görüleceği üzere düşünce tarihinin kişisel anlamda bir çözümlemesi yapılmakta, sanat nesnelere bu çözümlemede eleştirel bir araç olarak kullanılmaktadır. Sanatın “bağlamı” pek çok değişkenle ilişkilidir: Sanat toplumsal pratiklere bağımlıdır, sanat tüm düşünce pratiklerine bağımlıdır, sanat dünyayı yönetenlere bağımlıdır. Yine de sanatın, bir gücü barındırdığını ve tıpkı paleolitik mağara resimlerinin bizi etkilemesi gibi bir değişmezi içerdiği söyleyebilmektedir. Sanatın, bilincin bebeklik evresinden itibaren insanla birlikte olması, imge üreten insanın yaşam pratiğinde etkin bir yeri olduğunu göstermektedir.

Tarih değişmekte, tarihin anlatısı değişen toplum pratiklerine ayak uydurmaktadır. Sanatçı bu değişimlerin görgü tanığı olarak toplumsal yapıya tepkisini çeşitli şekillerde göstermekte, sanatçıların eylemleri toplumbilimlerinde inceleme konusu yapılmaktadır. Bu farkındalıkla üretilen çalışmalar, iletişimin incelikli ve karmaşık dili olarak sanat yapma pratiğine odaklanmakta, bilgi ediminde metinleri kaynak almanın karmaşık ilişkilerini vurgulamaktadır.

Bu çalışma çerçevesinde birçok bilginin farkındalığı yaşanırken, sanat yapma pratiğinde bu bilgi ediniminin eleştirel yönü görünürlük kazanmaktadır. İnsanlığın düşünsel evrimindeki rotanın manipülatif bir süreci içerdiği farkedilmiş, tüm kültür süreci bu bakış açısıyla algılanmaya başlanmıştır. Özede sanat üretimi mitleşmiş ve bazen de popülerleşmiş kültür nesnelere ve imgelere bir kazı yapma girişimine dönüşmüştür. “Bilgi nesnelere” olarak adlandırılan uygulamalar bölümünde, çalışmaların sunumu bu bakış açısıyla değerlendirilmelidir. Bilgi nesnesi bu noktada bilgiyi bağlamlı bir şekilde veren bir üst anlatıma vurgu yaparken, kişisel anlamda insanlığın tüm pratiklerini anlamlandırma çabası çalışmaların anlatı yöntemini de şekillendirmektedir.

KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor W. (2011). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* (N. Ülner, M. Tüzel, & E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akay, Ali. (2002). *Kapitalizm ve Pop Kültür*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Aksakal, Tolga. (2013). Yabancılaşma Olgusunun Fotografik Yansıması. *Sanat-Tasarım Dergisi*, 1/4, s. 47-50.
- Akyürek, Engin. (1994). *Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Althusser, Louis. (2004). *Sanat Üzerine Yazılar* (Alp Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Altunay, Erhan. (2003). Druidler. *Hermetics.org*. Erişim: 13.04.2018.
www.hermetics.org/Druidler.html
- Anlı, Ömer F. (2012). Postmodern Dünyada Tarih Yazmak. *Bilim ve Ütopya*, 217, s. 23-32.
- Antmen, Ahu. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun, Ali. (2013). *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, Ali. (2016). *Sanatın İktidarı; 1917 İhtilali, Avangard Sanat ve Müzecilik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ata, Mesud. (12 Ekim 2010). Sarah Baartman: Uygarlığın Karanlığında Bir Afrodit. *yabanil.net*. Erişim: 13.03.2018. <http://yabanil.net/sarah-baartman-uygarligin-karanliginda-bir-afrodit/>
- Atakan, Nancy. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Ateş, Sevil. (12 Mart 2015). Aramızdaki Sanatçı Marina Abramovic, *sanatkaravani*. Erişim: 02.03.2018. <http://sanatkaravani.com/aramizdaki-sanatci-marina-abramovic/>
- Aydınalp, E. Başak. (2017). Jacques Derrida'da Yazı ve Anlam Oyunu. *SEFAD*, 38, s. 151-160.
- Aymaz, Göksel. (2002). Kitle İletişim Çalışmaları ve Antropoloji. *Defter: Edebiyat, Tarih, Politika, Felsefe Dergisi*, 45, s. 235-249.
- Baker, Ulus. (2011). *Beyin Ekran*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Bardoff, N. (8 Eylül 2011). Jonathan Callan, *SFCB Blog*. Erişim: 05.05.2018.
<https://sfcb.org/blog/2011/09/08/jonathan-callan/trackback/index.html>
- Barletta, Laura. (2014). Giriş (L. T. Basmacı, Çev.). Umberto Eco (Ed.). *Ortaçağ: Barbarlar, Hristiyanlar, Müslümanlar*, s. 45-50. İstanbul: Alfa Yayınları.

- Barrett, Terry. (2014). *Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak* (G. Metin, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Bauman, Zygmunt. (2013). *Modernite, Kapitalizm, Sosyalizm; Küresel Çağda Sosyal Eşitsizlik* (F. D. Ergun, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Beautifuldecay. Erişim: 28.11.2017. <http://beautifuldecay.com/2012/06/01/jonathan-callans-cyclone-book-sculptures/>
- Belge, Murat. (1995). Soğuk Savaş Sonrası Çatışmalar. *Cogito*, 3, s. 43-55.
- Benjamin, Walter. (2012). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, John. (1999). *Görme Biçimleri* (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Best, S., Kellner, D. (2011). *Postmodern Teori, Eleştirel Soruşturmalara* (M. Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Birkök, M. Cüneyt. (1998). Modernizmden Postmodernizme Yeni Problemler. *Yeni Türkiye*, 4, s. 525-536.
- Blumenfeld, Samuel. (03 Eylül 2017). Bitmek Bilmeyen Hikâye: Liberal Demokrasi. *Birgunnet*. Erişim: 13.04.2018. <https://www.birgun.net/haber-detay/bitmek-bilmeyen-hikaye-liberal-demokrasi-177637.html>
- Bookdust. Erişim: 03.05.2018. <http://www.bookdust.com/>
- Borges, J. Luis. (2011). *Yaratan* (P. B. Charum, A. N. Akbulut, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bourdieu, Pierre. (1999). *Sanatın Kuralları, Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı* (N. K. Sevil, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Burke, Peter. (2001). *Bilginin Toplumsal Tarihi* (M. Tunçay, Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Burke, Peter. (2008). *Kültür Tarihi* (M. Tunçay, Çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Büyükokutan, Barış. (2014). Amerikan Sosyoloğu Olarak Pierre Bourdieu. *Cogito*, 76, s. 35-42.
- Candan, Ayşın. (1997). *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Canpolat, Nesrin. (2005). Bilginin Arkeoloğu Michel Foucault. Rigel, Nurdoğan (Ed.). *Kadife Karanlık: 21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar*, s. 75-130. İstanbul: Su Yayınevi.
- Centralbookingnyc. Erişim: 13.05.2018. <http://centralbookingnyc.com/galleries/gallery-1-artist-books-prints/artists-work/doug-beube/>
- Cevizci, Ahmet. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

- Cuguoğlu, Naz. (2017). İskenderiye'den Sonra Tufan. Demirkazık, Gökcan (Ed.). *İskenderiyeden Sonra Tufan*, s. 17-21. İstanbul: Umur Basım.
- Danto, Arthur C. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra* (Z. Demirsü, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Debord, Guy. (1996). *Gösteri Toplumu* (A. Ekmekçi, O. Taşkent, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Değirmenci, Koray. (2017). Sanat Sosyolojisi Üzerine: Belirli Kavramsal Gerilimler ve İkilikler. *Yedi: Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, 17, s. 1-9.
- Demirhan, Ahmet. (2004). *Modernlik*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Duby, Georges. (1990). *Ortaçağ İnsanları ve Kültürü* (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Duman, M. Zeki. (2008). Fransız Devrimi'nin Politik Sonuçları ve Tocqueville'in Devrime İlişkin Görüşleri. *Sosyoloji Dergisi*, 19, s. 103-119.
- Dündar, Burcu. (2012). *Kitap Nesnesi Nesne Olarak Kitap*. İstanbul: Akın Nalça Kitapları.
- Dündar, Burcu. (04 Nisan 2012). Burcu Dündar: Kitap Nesnesi Nesne Olarak Kitap. *okuryazar.tv*. Erişim: 24.04.2018, <http://www.okuryazar.tv/burcu-dundar-kitap-nesnesi-nesne-olarak-kitap/>
- Eagleton, Terry. (1996). *İdeoloji*. (M. Özcan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, Terry. (2006). *Kuramdan Sonra* (U. Abacı, Çev.). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Eagleton, Terry. (2011). *Kültür Yorumları* (Ö. Çelik, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eco, Umberto. (2014). Ortaçağa Giriş. (L. T. Basmacı, Çev.). Umberto Eco (Ed.). *Ortaçağ: Barbarlar, Hıristiyanlar, Müslümanlar*, s. 11-45. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Felsefepopisi. Erişim: 29.06.2018. <http://felsefepopisi.blogspot.com/2010/11/corak-ulke-corak-deneyimler-i.html>
- Ferry, Luc. (2005). Karşı Doğanın İnsanı. *Cogito*, 10, 175-187.
- Fleckner, Uwe. (2005). Yazılı Sözcükler Hazine Dairesi. Sarkis Sanatı Üzerine Bir Deneme Antolojisi İçin Önsöz. Fleckner, Uwe (Ed.). *Bellek ve Sonsuz, Sarkis Külliyatı Üzerine*, s. 7-15. İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Foster, Hal. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü, Yüzyılın Sonunda Avangard* (E. Hoşsucu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freud, Sigmund. (1998). *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri* (E. Kapkın, Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Galleriesnow. Erişim: 23.04.2018. <https://www.galleriesnow.net/shows/the-xerox-book/>

- Garaudy, Roger. (1991). *Picasso, Saint-John Perse, Kafka* (M. H. Doğan, Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Geertz, Clifford. (2007). *Yerel Bilgi* (K. Emiroğlu, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- GeorgKargle. Erişim: 04.09.2017. <http://www.georgkargl.com/en/artist/clegg-guttman>
- Giddens, Anthony. (2012). *Sosyoloji* (H. Özel, Çev.). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Giddens, Anthony. (2012). *Sosyoloji, Kısa Fakat Eleştirel Bir Giriş* (Ü.Y. Battal, Çev.). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Goff, Jacques L. (2005). Ortaçağ'da Batı Avrupa. *Doğu Batı*, 33, s. 39-69.
- Güngör, Ayşe. (15 Temmuz 2013). Antropolojinin Sanata Olan Etkisi ve Kültürlerarası Estetik Üzerine Düşünceler. *e-skop*. Erişim: 12.02.2018. <http://www.eskop.com/skopbulten/antropolojinin-sanata-olan-etkisi-ve-kulturlerarası-estetik-uzerine-dusunceler/1387>
- Güvenç, Bozkurt. (1984). *İnsan ve Kültür*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Halsey.Cofc. Erişim: 12.05.2017. <http://halsey.cofc.edu/exhibitions/doug-beube/>
- Harman, Chris. (2016). *Halkların Dünya Tarihi* (U. Kocabaşoğlu, Çev.). İstanbul: Yordam Kitap Yayınları.
- Harrison, C., Wood, P. (2011). Rasyonalizasyon ve Dönüşüm- Giriş. C. Harrison, P. Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram* (S. Gürses, Çev., s. 247-255). İstanbul: Küre Yayınları.
- Hartog, François. (2000). *Tarih, Başkalık, Zamansallık* (L.Y. Emin Özcan, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Harvey, David. (2008). *Umut Mekânları* (Z. Gambetti, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Harvey, David. (2010). *Postmodernliğin Durumu* (S. Savran, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hauser, Arnold. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi* (Y. Gölönü, Çev.). Ankara: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Heinich, Nathalie. (2013). *Sanat Sosyolojisi* (T. Arnas, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- E. Nelson, A. Ciuffo (Yapımcı), Herzog, W. (Senarist), Herzog, W. (Yönetmen). (2010). *Cave of Forgotten Dreams* (Belgesel). A Feature Film, France.
- Housefield, James. (04 Mayıs 2018). Marcel Duchamp'ın Sanatı ve Modern Paris'in Coğrafyası. *e-skop*. Erişim: 03.05.2018. <http://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-duchampin-sanati-ve-modern-parisin-cografyasi/986>
- Iggers, Georg G. (2011). *Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme Yirminci Yüzyılda Tarih Yazımı* (G. Ç. Güven, Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Ifscience. Erişim: 04.05.2018. <http://www.ifscience.com/chemistry/where-does-smell-old->

books-come/

- İrem, Nazım. (2005). Karanlık / Aydınlık Anlatısı Olarak Ortaçağ ve Eski / Yeni Tarih Yazımı. *Doğu Batı*, 33, s. 135-161.
- Jung, Carl. G. (2017). Bilinçdışına Yaklaşım. C. G. Jung içinde, *İnsan ve Sembolleri* (H. M. Ilgün, Çev.), s. 14-100). İstanbul: Kabalıcı Yayıncılık.
- Kamözüt, Cem. (2015). On Yedinci Yüzyıl Bilim Devriminin Hazırlayıcısı Olarak Mediciler ve Michelangelo. *Kilikya Felsefe Dergisi*, 1, s. 23-43.
- Kandinsky, Wassily. (2001). *Sanatta Ruhsallık Üzerine* (G. Ekinci, Çev.). İstanbul: Altıkırbeş Yayınları.
- Karlığa, Bekir. (2005). Doğu-Batı Düşüncelerinde On Üçüncü Yüzyıl Dönüşümü. *Doğu Batı*, 33, s. 161-177.
- Kayıprihtım. Erişim: 21.10.2017. <http://kayiprihtim.com/genel/eski-kitap-kokusunun-ne-oldugu-tespit-edildi/>
- Kılıç, Levend. (1995). *Video Sanatı; Eleştirel Bir Bakış*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Kılıç, Levend. (2008). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Kulak, Önder. (2011). Karl Marx'ta Yabancılaşma, Meta Fetişizmi ve Şeyleşme Kavramları. *Doğu Batı*, 55, s. 33-63.
- Labarre, Albert. (2012). *Kitabın Tarihi* (I. Ergüden, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Labno, Jeannie. (2012). *Rönesans Ayrıntıda Sanat* (E. Dastarlı, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Leader, Darian. (2004). *Mona Lisa Kaçırıldı; Sanatın Bizden Gizledikleri* (H. Akdemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lefebvre, Georges. (2015). *Fransız Devrimi* (H. Bucak, Çev.). İstanbul: Hil Yayın.
- Leppert, Richard. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal İşlevi* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Levi-Strauss, Claude. (2012). *Yapısal Antropoloji* (A. Kahiloğulları, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Löwy, M., Sayre, R. (2016). *İsyen ve Melankoli, Moderniteye Karşı Romantizm* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Lukacs, Georg. (1988). *Estetik* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Lynton, Norbert. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü* (S. Ö. Cevat Çapan, Çev.). Çin: Remzi Kitabevi.

- Manguel, Alberto. (2013). *Geceleyin Kütüphane* (D. Şendil, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Milliyet-Dünya. Erişim: 23.03.2018. <http://www.milliyet.com.tr/tarih-bitmemis/dunya/dunyadetay/22.12.2011/1478737/default.htm>
- Moran, Berna. (2012). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Munslow, Alun. (2000). *Tarihin Yapısökümü* (A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Naseh, Josef. (2008). Sevginin Tarihteki İzi. *Köprü Dergisi*. Erişim: 01.05.2018. <http://www.koprudergisi.com/index.asp?Bolum=EskiSayilar&Goster=Yazi&YaziNo=905>
- NTV. Erişim: 23.03.2018. https://www.ntv.com.tr/turkiye/caylak-sokaktan-bir-ikona%2cc_Ib_dPQjUatetBfD94iFA
- Orwell, George. (2016). *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* (C. Üster, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Özcan, Zeki. (2005). Ortaçağ'da Birey ve Bireyleşme. *Doğu Batı*, 33, s. 11-39.
- Pace, V. (2014). Görsel Sanatlar, Giriş. Eco, Umberto (Ed.). *Ortaçağ; Barbarlar, Hıristiyanlar, Müslümanlar* (L. T. Basmacı, Çev.), s. 708-715. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Pagden, Anthony. (2010). *Avrupa Fikri* (R. Ögdül, M. Varlık, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Passeron, Rene. (1990). *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi* (S. Tansuğ, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Rüstem, Ahmet. (2015). *ARE Sergi İncelemeleri No:19 ARTER- Göçebe Bakış- The Roving Eye*. *wordpress*. Erişim: 21.01.2018. <https://ahmetrustem.wordpress.com/2014/09/18/are-sergi-incelemeleri-no19-arter-gocebe-bakis-the-roving-eye-2/>
- Salvioni, Daniella. (2000). Sosyal Heykel Olarak Kütüphane. *Sanat Dünyamız*, 78, s. 22-25.
- Saybaşılı, Nermin. (2017). *Sanat Sahada, Görsel Kültür Çalışmalarında Etnografik Bilgi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sayın, Zeynep. (2013). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- SFCB Blog. Erişim: 05.02.2018. <https://sfc.org/blog/2011/09/08/jonathan-callan/trackback/index.html>
- Shiner, Larry. (2010). *Sanatın İcadı, Bir Kültür Tarihi* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Singer, Debra S. (2010). Reclaiming Venus: The Presence of Sarah Bartmann in Contemporary Art. Willis, Deborah (Ed.). *"Hottentot", Black Venus 2010: They Called Her*, s. 87-96. USA: Temple University Press.

- Skop-Bülten. (11 Mart 2016). Galeri Dada: Dadanın 100. Yılı. *e-skop*. Erişim: 11.02.2018.
<http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-galeri-dada/2855>
- Smith, P., Riley, A. (2016). *Kültürel Kurama Giriş* (İ. Gündoğdu, S. Güzelsarı, Çev.). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Sutherland, Amy. (23 Nisan 2006). Wear This Book (but Bring It Back Friday). *Nytimes*.
 Erişim: 03.04.2018. <https://www.nytimes.com/2006/04/23/arts/design/wear-this-book-but-bring-it-back-friday.html?mcubz=3>
- Şahiner, Rifat. (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Şenyüz, A. Meriç. (06 Mayıs 2006). Kırpık Kitap Sanatı. *Radikal*. Erişim: 02.09.2017.
<http://www.radikal.com.tr/hayat/kirpik-kitap-sanati-866417/> adresinden alındı
- Şevki, Abdullah. (2009). *Edebiyat ve Yorum*. Ankara: Havuz Yayınları.
- TDK. Erişim: 23.03.2018. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5af973ca341753.57625668
- TED. Erişim: 11.02.2018. <http://ideas.ted.com/gallery-books-as-youve-never-seen-them-before/>
- TED. Erişim: 11.02.2018. https://www.ted.com/talks/brian_dettmer_old_books_reborn_as_intricate_art#t-150486
- Theartstory. Erişim: 11.01.2018. https://www.theartstory.org/artist-duchamp-marcel-works.htm#pnt_3
- Themultiplestore. Erişim: 07.12.2017. <http://themultiplestore.org/shop/editions/jonathan-callan-poem/>
- Timuçin, Afşar. (2008). *Felsefeden Estetiğe*. Ankara: Hayal Yayınları.
- Tomlinson, John. (2013). *Küreselleşme ve Kültür* (A. Eker, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Turani, Adnan. (2010). *Dünya Sanatı Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türkdoğan, Tansel. (2014). *Sanat Kültür Politika, Modernizm Sonrası Tartışmalar*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Uludağ, Ağıt U. (08 Şubat 2014). İlginç Bir Sanat Olayı (Vahşi Bir Kurt ile Aynı Kafeste 1 Hafta Kalmak). Onedio. Erişim: 12.05.2018. <https://onedio.com/haber/ilginc-bir-sanat-olayi-vahsi-bir-kurt-ile-ayni-kafeste-1-hafta-kalmak--248994>
- Uygur, Nermi. (2003). *Kültür Kuramı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Veseley, Dalibor. (21 Mayıs 2015). Sürrealizm, Mit ve Modernite. *e-skop*. Erişim: 11.02.2018.
<http://e-skop.com/skopdergi/surrealizm-mit-ve-modernite/1937>
- Viralmeccmua. Erişim: 20.12.2017. <https://www.viralmeccmua.com/arter-de-gocebe-bakis/haberdetay/504667/default.htm>

- Wadell, Elizabeth. (01 Ocak 2010). The Book Art of Robert The, Cara Barer, and Jacqueline Rush Lee. *The Quarterly Conversation*. Erişim: 03.04.2018.
<http://quarterlyconversation.com/the-book-art-of-robert-the-cara-barer-and-jacqueline-rush-lee>
- Walsh, H., Wilshire, B. (2001). Metafizik Nedir? Cevizci, Ahmet (Ed.), *Metafiziğe Giriş* (A. Cevizci, Çev., s. 1-120). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Williams, Raymond. (2006). *Anahtar Sözcükler: Kültür ve Toplumun Söz Varlığı* (S. Kılıç, Çev.). İstanbul: İletişim yayınları.
- Yapı Kredi Yayınları- Kültür. Erişim: 04.05.2018. <http://sanat.ykykultur.com.tr/sergiler/sarkis-bir-ikona-an-icon>
- Yardımcı, Sibel. (09 Aralık 2012). Bir Etnograf Olarak Sanatçı. *e-skop*. Erişim: 07.04.2018.
<http://www.e-skop.com/skopbulten/bir-etnograf-olarak-sanatci/885>
- Yılmaz, Mehmet. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Youtube. Erişim: 12.04.2018. <https://www.youtube.com/watch?v=2TYHDvIZM5Q>
- Youtube. Erişim: <https://www.youtube.com/watch?v=Aylds1D0keA>
- Youtube. Erişim: 12.04.2018. <https://www.youtube.com/watch?v=dpjUlqSai9A>
- Yücel, Halime. (2013). *İmgeden Yoruma*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Zavattero, Irene. (2014). Alegori ve Doğa. Eco, Umberto (Ed.). *Ortaçağ: Barbarlar, Hristiyanlar, Müslümanlar* (L. T. Basmacı, Çev.), s. 627-632. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Zola, Emile. (2012). *Germinal* (S. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Oda Yayınları.
- Zolberg, Vera. L. (2013). *Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak* (B. O. Özbay, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Bir Bilgi Nesnesi Olarak Sanat Pratiğinin Kültürel Okumaları

Yazar Sultan Burcu Demir Koyuncu

Gönderim Tarihi: 30-Haz-2018 05:44PM (UTC+0300)

Gönderim Numarası: 979540046

Dosya adı: turnitin.pdf (6.39M)

Kelime sayısı: 34871

Karakter sayısı: 247281

Bir Bilgi Nesnesi Olarak Sanat Pratiğinin Kültürel Okumaları

ORIJINALLIK RAPORU

% **17**

BENZERLIK ENDEKSİ

% **16**

İNTERNET
KAYNAKLARI

% **1**

YAYINLAR

% **5**

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BIRINCIL KAYNAKLAR

1	www.scribd.com İnternet Kaynağı	% 1
2	www.e-skop.com İnternet Kaynağı	% 1
3	acikerisim.deu.edu.tr İnternet Kaynağı	% 1
4	es.scribd.com İnternet Kaynağı	% 1
5	issuu.com İnternet Kaynağı	% 1
6	www.aliartun.com İnternet Kaynağı	<% 1
7	gerflint.fr İnternet Kaynağı	<% 1
8	melihapa.blogspot.com İnternet Kaynağı	<% 1
9	Submitted to Kocaeli Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<% 1

10

www.maumauworks.com

İnternet Kaynağı

<% 1

11

Submitted to Yeditepe University

Öğrenci Ödevi

<% 1

12

sanatkaravani.com

İnternet Kaynağı

<% 1

13

alms.auzef.org

İnternet Kaynağı

<% 1

14

documents.tips

İnternet Kaynağı

<% 1

15

philosophy.mersin.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

16

www.mekantar.com

İnternet Kaynağı

<% 1

17

imc5533.blogspot.com.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

18

yorumokuyorum.blogcu.com

İnternet Kaynağı

<% 1

19

estetikdersleri.blogspot.com

İnternet Kaynağı

<% 1

20

ahmetrustem.wordpress.com

İnternet Kaynağı

<% 1

21

www.turksinemaokulu.com

	İnternet Kaynağı	<% 1
22	www.karakutu.com İnternet Kaynağı	<% 1
23	www.ribatdergisi.com İnternet Kaynağı	<% 1
24	Submitted to TechKnowledge Turkey Öğrenci Ödevi	<% 1
25	muhimhadiseler.org İnternet Kaynağı	<% 1
26	Submitted to Akdeniz University Öğrenci Ödevi	<% 1
27	www.researchgate.net İnternet Kaynağı	<% 1
28	e-dergi.marmara.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
29	www.mutlucemiz.net İnternet Kaynağı	<% 1
30	openaccess.dogus.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
31	www.iletisim.com.tr İnternet Kaynağı	<% 1
32	alperakcam.com.tr İnternet Kaynağı	<% 1

33

acikarsiv.ankara.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

34

www.sosyalbilimler.org

İnternet Kaynağı

<% 1

35

Submitted to Anadolu University

Öğrenci Ödevi

<% 1

36

www.thesis.bilkent.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

37

www.maltepeweb.com

İnternet Kaynağı

<% 1

38

koprudergisi.com

İnternet Kaynağı

<% 1

39

www.viralmecmua.com

İnternet Kaynağı

<% 1

40

prezi.com

İnternet Kaynağı

<% 1

41

Submitted to The Scientific & Technological
Research Council of Turkey (TUBITAK)

Öğrenci Ödevi

<% 1

42

udek.beder.edu.al

İnternet Kaynağı

<% 1

43

mehmetbilgehanmerki.blogspot.com

İnternet Kaynağı

<% 1

44

DUMAN, M. Zeki. "Fransız Devriminin Politik Sonuçları ve Tocqueville'in Devrime İlişkin Görüşleri", Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 2008.

Yayın

<% 1

45

Submitted to Haliç Üniversitesi

Öğrenci Ödevi

<% 1

46

m.friendfeed-media.com

İnternet Kaynağı

<% 1

47

sanat.ykykultur.com.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

48

tr.scribd.com

İnternet Kaynağı

<% 1

49

Submitted to Atılım University

Öğrenci Ödevi

<% 1

50

katalog.hacettepe.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

51

SAF, Hacı Hasan. "TÜKETİM TOPLUMUNA KARŞI BİR HETEROTOPYA OLARAK ", Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi, 2016.

Yayın

<% 1

52

turkishstudies.net

İnternet Kaynağı

<% 1

53

www.psihanaliza.org

İnternet Kaynağı

<% 1

54

gsf.sakarya.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

55

www.ilyasucar.com

İnternet Kaynağı

<% 1

56

www.jasstudies.com

İnternet Kaynağı

<% 1

57

acikerisim.aku.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

58

Submitted to Bilkent University

Öğrenci Ödevi

<% 1

59

sosyolojikongresi.org

İnternet Kaynağı

<% 1

60

Submitted to Beykent Üniversitesi

Öğrenci Ödevi

<% 1

61

Submitted to Girne American University

Öğrenci Ödevi

<% 1

62

www.okuryazar.tv

İnternet Kaynağı

<% 1

63

dergipark.gov.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

64

okumanotlarim.wordpress.com

İnternet Kaynağı

<% 1

65

www.filmloverss.com

İnternet Kaynağı

<% 1

66

Submitted to Recep Tayyip Erdogan University

Öğrenci Ödevi

<% 1

67

tr.wikipedia.org

İnternet Kaynağı

<% 1

68

www.wsj.com

İnternet Kaynağı

<% 1

69

tinaentellio.blogspot.com

İnternet Kaynağı

<% 1

70

Submitted to Ege Üniversitesi

Öğrenci Ödevi

<% 1

71

aghslibraryhome.weebly.com

İnternet Kaynağı

<% 1

72

tvdesonhaber.com

İnternet Kaynağı

<% 1

73

web.hitit.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

74

www.eba.gov.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

75

www.narsanat.com

İnternet Kaynağı

<% 1

76

turkiyat.gazi.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

77

akademikstok.com

İnternet Kaynağı

<% 1

78

ASLANARGUN, Engin. "Modern Eğitim Yönetimi Anlayışına Yönelik Eleştiriler ve Postmodern Eğitim Yönetimi", İletişim Hizmetleri, 2007.

Yayın

<% 1

79

dergipark.ulakbim.gov.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

80

www.sabitfikir.com

İnternet Kaynağı

<% 1

81

Submitted to Mimar Sinan Guzel Sanatlar University

Öğrenci Ödevi

<% 1

82

Submitted to Sabanci Universitesi

Öğrenci Ödevi

<% 1

83

www.yeditepe.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

84

Submitted to Konya Necmettin Erbakan University

Öğrenci Ödevi

<% 1

85

mkahyaoglu.yasar.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

86

Submitted to Australian National University

Öğrenci Ödevi

<% 1

87

[Submitted to Staffordshire University](#)

Öğrenci Ödevi

<% 1

88

www.felsefeacademisi.com

İnternet Kaynağı

<% 1

89

reiterland-sh.de

İnternet Kaynağı

<% 1

90

www.baskalarinahizmet.com

İnternet Kaynağı

<% 1

91

www.sanatteorisi.com

İnternet Kaynağı

<% 1

92

capitalcultural.ro

İnternet Kaynağı

<% 1

93

iamofthestars.com

İnternet Kaynağı

<% 1

94

polen.itu.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

95

tobacpipeartistory.blogspot.de

İnternet Kaynağı

<% 1

96

slideplayer.biz.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

97

www.encyclopedia.com

İnternet Kaynağı

<% 1

KAFİYE A LP, Özlem. "YAPITIN İKTİDARI VE

98

İZLEYİCİ ÖZNE D İYALEK TİĞ İ", Süleyman
Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi,
2016.

Yayın

<% 1

99

en.wikipedia.org

İnternet Kaynağı

<% 1

100

www.boomsocial.com

İnternet Kaynağı

<% 1

101

aregem.kulturturizm.gov.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

102

swingleydev.com

İnternet Kaynağı

<% 1

103

rtds.jamu.cz

İnternet Kaynağı

<% 1

104

www.zvab.com

İnternet Kaynağı

<% 1

105

www.georgkargl.com

İnternet Kaynağı

<% 1

106

kdla.ky.gov

İnternet Kaynağı

<% 1

107

www.electricdreaming.com

İnternet Kaynağı

<% 1

108

globalmediajournaltr.yeditepe.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

109

YALÇINKAYA, Yalçın. "Dijital Kültür ve Dijital Kütüphane", Türk Kütüphanecileri Derneği, 2016.

Yayın

<% 1

110

static.recantodasletras.com.br

İnternet Kaynağı

<% 1

111

www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080

İnternet Kaynağı

<% 1

Alıntılarını çıkart

Kapat

Eşleşmeleri çıkar

Kapat

Bibliyografyayı Çıkart

Kapat