POSTMODERN PERSPEKTİFTEN

SANAT VE FELSEFEDE TEKERRÜR

Ahmet Bilgehan YILDIZ

(Yüksek Lisans Tezi)

Eskişehir, 2020

POSTMODERN PERSPEKTİFTEN SANAT VE FELSEFEDE TEKERRÜR

Ahmet Bilgehan YILDIZ

T.C.
Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

YÜKSEK LİSANS TEZİ

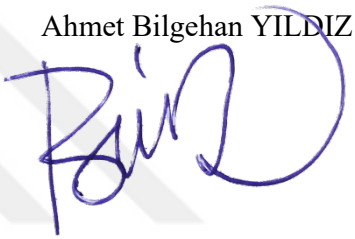
Eskişehir, 2020

19/07/2020

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin/projenin Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi hükümlerine göre hazırlandığını; bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmanın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Osmangazi Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla taranmasını kabul ettiğimi ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması halinde ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Ahmet Bilgehan YILDIZ



ÖZET

POSTMODERN PERSPEKTİFTEN SANAT VE FELSEFEDE TEKERRÜR

YILDIZ, Ahmet Bilgehan

Yüksek Lisans – 2020

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Düriye KOZLU İSMAİLOĞLU

Bu tezde, sanat ve felsefenin geçmişten günümüze ayrılmaz birlikteliğinden hareket edilerek bir kavram olarak seçilen tekerrür üzerinden bu iki disiplinin postmodern durumda birbirini besleyip beslemediği ele alınmıştır. Fotoğrafın icadıyla başlayan kopyaların sonsuz çoğaltılabilirliği, sanat ortamında hazır-nesne kullanımı, sanayi devrimiyle başlayan seri üretim çağı ve dolayısıyla aşırı üretim; ayrıca, simülasyon teknolojileriyle hayatın büyük bir bölümünü kaplayan ekranlar gibi fenomenlerde kavramsal açıdan tekrar ve temsillerle karşılaşılması böyle bir araştırmayı gerekli kılmıştır. Böylelikle, bu çalışmada, postmodern sanat üretimi yaklaşımlarında ve postmodern felsefede "tekerrür" kavramının işlenişi üzerinde durulmuştur.

Tekrar ile ortaya çıkan fark, geçici aynılıklar, tekrar oluşlar ve döngüleri tanımlayan tekerrür kavramı, modernizmden postmodernizme evrilen çerçevede incelenerek bahsedilen durumun, günden güne 'post'laşan teknolojisindeki ya da flulaşan sınırlarındaki üretimlerde karşılığı aranmıştır. Modern sonrası süreç içerisinde sanat ve felsefe alanlarında literatür taraması yapılarak ulaşılan veriler bu tezin oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Çalışma sürecinde, postmodern sanat üretimi yaklaşımları içerisinde tekerrürün kendine geniş bir zemin bulduğu bilgisine ulaşılmasının yanı sıra postmodern felsefede, düşünürlerin metinlerinde de bu kavramın farklı açılardan değerlendirildiği görülmüştür. Bu bağlamda, Friedrich Nietzsche'nin Ebedi Dönüşü,

Gilles Deleuze'ün Fark Felsefesi ve Jean Baudrillard'ın Simülasyon kuramı ile tekerrür kavramı arasında güçlü ilişkilerin bulunduğu tespit edilmiştir. Ayrıca, sanat ve felsefe ilişkisi içerisinde değerlendirilen tekerrür, meydana getirilen bir video çalışmasıyla desteklenerek bu üretimin biçim, anlam ve analizine yer verilmiştir.

Anahtar kelimeler: Modernizm, Postmodernizm, Sanat, Felsefe, Tekerrür

ABSTRACT

REPETITION IN ART AND PHILOSOPHY FROM A POSTMODERN PERSPECTIVE

YILDIZ, Ahmet Bilgehan

Master's Degree – 2020

Department of Art and Design

Supervisor: Prof. Düriye KOZLU İSMAİLOĞLU

This thesis discusses whether these two disciplines feed each other in the postmodern state through the repetition chosen as a concept based on the inseparable unity of art and philosophy from past to present. Endless reproducibility of copies starting with the invention of photography, the use of ready-object in the art environment, the era of mass production starting with the industrial revolution, and therefore overproduction as well as the conceptual repetition and representation of phenomena such as screens that cover a large part of life with simulation technologies made this research necessary. Thus, this research studies the concept of "repetition" in postmodern art production approaches and postmodern philosophy.

The concept of recurrence, which defines the difference, temporary identities, re-occurrences and cycles that occur with repetition, has been examined in the framework evolving from modernism to postmodernism, and the equivalent of the situation in question has been sought in productions in 'post' technology or fluctuating boundaries. The data obtained by reviewing the literature in the fields of art and philosophy in the post-modern period established the ground for the formation of this thesis.

Throughout the study, it was learned that repetition found a wide ground within the postmodern art production approaches. In addition, it was seen that this concept was evaluated from different perspectives in the texts of thinkers in

postmodern philosophy. In this context, it has been determined that there are strong relationships between Friedrich Nietzsche's Eternal Return, Gilles Deleuze's Philosophy of Difference, and Jean Baudrillard's Simulation theory and the concept of repetition. In addition, the repetition, evaluated in the relationship between art and philosophy, is supported by a video work created, and the form, meaning and analysis of this production are included.

Key words: Modernism, Postmodernism, Art, Philosophy, Repetition

İÇİNDEKİLER

ÖZET ii

ABSTRACT iv

GÖRSELLER LİSTESİ ix

TABLOLAR LİSTESİ xvi

ÖNSÖZ xvii

GİRİŞ 1

1. BÖLÜM

MODERN'DEN POSTMODERN'E: SANAT VE FELSEFE

1.1. SANAT VE FELSEFE: MODERN ÇAĞ'A GİRİŞ 3

1.2. MODERN, ÇAĞDAŞ VE POSTMODERN 5

1.3. MODERN VE POSTMODERN'İN ESTETİK BAĞLAMI 9

1.4. MODERN'DEN POSTMODERN'E GÖRME REJİMİ 17

1.5. SANAT VE FELSEFE İLİŞKİSİNİN POSTMODERN DURUMU 19

2. BÖLÜM

TEKERRÜR'ÜN ESTETİĞİ

2.1. TEKERRÜR'E GİRİŞ 26

2.1.1. Tekrar-oluş, Tekrarlama ya da Tekerrür: Kavramsal Bir Bakış 27

2.1.2. Bir Felsefe Olarak Sanat Ortamında Tekerrür 29

2.1.3. Postmodern Sanatta Tekerrür 36
2.1.3.1. Özgünlüğün Reddi 37
2.1.3.2. Gibilik / Simüle Etme (Simulating) 38
2.1.3.3. Metafor Yaratımı 39
2.1.3.4. Temellük Sanatı / Kendine Mâl Etme 40
2.1.3.5. Yeniden Yerleştirme (Recontextualising) 43
2.1.3.6. İroni, Parodi ve Uyumsuzluğun Kullanımı (Irony, Parody, and Dissonance) 45
2.1.3.7. Tabakalama / Katman Oluşturma (Layering) 45

3. BÖLÜM

FELSEFENİN POSTMODERNİZMİ: TEKRAR VE TEMSİL

3.1. BİR POSTMODERNİZM ÖNCÜSÜ: NİETZSCHE 49
3.1.1. Nietzsche'de Gerçeklik ve Perspektivizm 51
3.1.2. Ebedi Dönüş Felsefesi 54

3.2. FARK VE TEKRAR: DELEUZE 56

3.3. GERÇEĞİN YİTİRİLİŞİ: JEAN BAUDRİLLARD 59
3.3.1. Simülasyon veya Hipergerçeklik 61
3.3.2. Simulakrlar Çağı 62

4. BÖLÜM

TEKERRÜR'ÜN SANATSAL İFADESİ

4.1. ANLAM VE BİÇİM 64

4.2. PROJE 73

SONUÇ 94

KAYNAKÇA 96

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1. Otto Dix, The Trench, 227x250cm, yağlıboya, 1923. .....……..20

tinyurl.com/qpyhe29

Görsel 2. Andy Warhol'un ilk Sergisi / Bonwit Teller, 1961…….……21

tinyurl.com/rubyy5j

Görsel 3. Maurizio Cattelan, Comedian, 2019... ……..24

tinyurl.com/wtgl983

Görsel 4. Andy Warhol, The Velvet Underground & Nico Album Cover, 1967.....24

tinyurl.com/txt9bqm

Görsel 5. David Datuna'nın Hungry Artist Performansı, 2019…….....25

tinyurl.com/vdbos38

Görsel 6. Hera Tapınağı, Yunanistan, M.Ö. 590. Erişim: 04.03.2020. …….……....26

tinyurl.com/tso246y

Görsel 7. Mandala, Kum, 2008. Erişim: 04.03.2020.....……27

tinyurl.com/na4nfkh

Görsel 8. Oscar Reutersvärd, Penrose Triangle,1934. Erişim: 04.03.2020……...27

tinyurl.com/yasc5wyn

Görsel 9. M. C. Escher, Relativity, 1953. Erişim: 04.03.2020.....27

tinyurl.com/r8lk846

Görsel 10. Kusama with Pumpkin, 2010. Erişim: 04.03.2020……...28

tinyurl.com/svytdl3

Görsel 11. Damien Hirst, My Way, Karşık Medya Heykeli, 1991. Erişim: 04.03.2020.....29

tinyurl.com/w4mevh6

Görsel 12. Joseph Cornell, Pharmacy, Karışık Medya Heykeli, 1943. Erişim: 04.03.2020.....29

tinyurl.com/ruxkoyo

Görsel 13. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917. Erişim: 04.03.2020.....31

tinyurl.com/ty4g5hm

Görsel 14. Piet Mondrian, Composition, Yağlıboya, 1929. Erişim:04.03.2020…..33

tinyurl.com/y2u54erv

Görsel 15. René Magritte, Golconda, 81cmx1m, Yağlıboya, 1953. Erişim: 04.03.2020……..…….....33

tinyurl.com/uzazt7e

Görsel 16. Duane Michals tarafından çekilen René Magritte Portesi. Erişim: 04.03.2020…….……..34

tinyurl.com/s9vgsjr

Görsel 17. René Magritte, La trahison des Images (Bu Bir Pipo Değildir), 60,33x81,12cm, Yağlıboya, 1929. Erişim: 04.03.2020.....35

tinyurl.com/tvqejbs

Görsel 18. Andy Warhol, Marilyn Monroe, her biri 91,5x91,5cm, serigrafi, 1967. Erişim: 04.03.2020……..35

tinyurl.com/rnuvlo2

Görsel 19. Andy Warhol, Campbell's Soup Cans, her biri 51x41cm, sentetik polimer, 1962. Erişim: 04.03.2020……..……..37

tinyurl.com/ushm23o

Görsel 20. Jeff Knoos, Three Ball Total Equilibrium Tank, Karışık Medya Heykeli, 1995. Erişim: 04.03.2020.....38

tinyurl.com/m6offnb

Görsel 21. Daniel Arsham, Basketball Rack, pembe selenit, hidroston, çelik, 2014. Erişim: 04.03.2020……..39

tinyurl.com/ttrzl2x

Görsel 22. Zoulikha Bouabdellah, Silence, 2016. Erişim: 04.03.2020……..…….....40

tinyurl.com/u6y9b7u

Görsel 23. Sherrie Levine, After Marcel Duchamp, 30.48 x 40.32 x 45.72 cm, bronz döküm, 1991. Erişim: 04.03.2020……...……....41

tinyurl.com/skooxp5

Görsel 24. Cindy Sherman, İsimsiz Film Karesi, 20x25cm, siyah beyaz fotoğraf, 1980. Erişim: 04.03.2020……...42

tinyurl.com/rwb5akl

Görsel 25. John Stezaker, Lost World, Kolaj, 2006. Erişim: 04.03.2020……..43

tinyurl.com/w8yklrh

Görsel 26. Kensuke Koike, From Venus to Medusa, videoklip, 2019. Erişim: 04.03.2020……..44

tinyurl.com/s3fyb3y

Görsel 27. Fred Wilson, Untitled (Zadib, Sokoto, Tokolor, Samori, Veneto, Zanzibar, Dhaka, Macao), karışık medya heykeli, 2011. Erişim: 04.03.2020……....44

tinyurl.com/r3akekw

Görsel 28. Leonardo da Vinci, Mona Lisa, 77x53cm, yağlıboya,1503. Erişim: 04.03.2020…….……..45

tinyurl.com/svl4vbw

Görsel 29. Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q.,1919. Erişim: 04.03.2020.....45

Görsel 30. Robert Rauschenberg, Retroactive I , 2,13x1,52m, yağlıboya, serigrafi mürekkep, 1963. Erişim: 04.03.2020. tinyurl.com/uguwcoe……..46

tinyurl.com/vysx5l8

Görsel 31. Barbara Kruger, Untitled (Your body is a battleground), fotoğrafik serigrafi, 1989. Erisim: 04.03.2020.....46

tinyurl.com/sxq9d99

Görsel 32. Johnson Tsang, Class B Graduation, porselen 34 x 30 x 5cm, 2016. Erişim: 23.03.2020……..65

tinyurl.com/wjo4rlv

Görsel 33. Julia Kümesi. Erişim: 16.03.2020…….……...65

tinyurl.com/s7q56rr

Görsel 34. Mehrdad Garousi, Entities, video-art, 2014. Erişim: 16.03.2020…….66

tinyurl.com/rhuglxf

Görsel 35. Faig Ahmed - De stabilization/ Synthetic Enlightenment, El yapımı pamuk halı, 153x96.5cm, 2016.....68

tinyurl.com/rkc5uez

Görsel 36. Barkod Örneği.....69

tinyurl.com/y77o5cas

Görsel 37. Felipe Pantone, Chromadynamica Manipulable, Metal kılavuzlarla kontrplak yapı üzerine monte edilmiş alüminyum kompozit üzerine ultraviyole mürekkep, 177.7x120.8x10.5cm, 2019.....70

tinyurl.com/uv288no

Görsel 38. Nam June Paik, TV Buddha, 1974. Buda Büstü, Televizyon ekranı, renkli-sessiz.....71

tinyurl.com/y89hv3pw

Görsel 39. Nam June Paik, Internet Dream, 1994. 52 monitörden oluşan videoduvar.....72

tinyurl.com/y8avynf5

Görsel 40. Liana Finck, Past/Present/Future, 2020. Erişim: 29.04.2020…..……....74

tinyurl.com/y9oftn6j

Görsel 41. Cevdet Erek, Şimdi, 2011. şeffaf pleksi üzerine lazer boya, 80x4x0.4cm. Erişim: 29.04.2020.....75

tinyurl.com/yd472aur

Görsel 42. Video-görsel şablonu / Ekranlar……...……76

Görsel 43. Allan McCollum, Plaster Surrogates, 1983. her biri özgün ebatta çerçeve enstelasyon. Erişim: 09.04.2020…….76

tinyurl.com/ycrn5ufd

Görsel 44. Temsili Yayın Arızası Ekran İmajı……..….77

tinyurl.com/yxpnq7p6

Görsel 45. Renkli TV Static tabanlı görsel çalışma. Erişim: 29.04.2020……..78

tinyurl.com/ybupgmsp

Görsel 46. Siyah-beyaz TV Static tabanlı görsel çalışma. Erişim: 29.04.2020…….78

tinyurl.com/ycwfwxhh

Görsel 47. Türk Televizyon Yayıncılığında Çoklu-Ekran Kullanımı. Erişim: 02.05.2020. (sağdaki) https://tin yurl.com/ydbttbv4, (soldaki)……..……...79

tinyurl.com/y8c34pgs

Görsel 48. video-görsel çoklu-ekran……..79

Görsel 49. Ahmet Bilgehan Yıldız, (Çukurcuma) 12 Ocak Pazartesi 13:18:26, 2015. renkli video klip, 0'11"……80

Görsel 50. Ahmet Bilgehan Yıldız, (Pera) 21 Aralık Pazar, 20:58:02, 2014. renkli video klip, 0'16"……..81

Görsel 51. Ahmet Bilgehan Yıldız, (Pera) 21 Aralık Pazar, 20:49:02, 2014. renkli video klip, 0'15"…….……81

Görsel 52. Ahmet Bilgehan Yıldız, (Çukurcuma) 20 Aralık Cumartesi, 13:30:24, 2014. renkli video klip, 0'11"……..82

Görsel 53. Ahmet Bilgehan Yıldız, (Ömer Hayyam) 20 Aralık Cumartesi, 14:23:37, 2014. renkli video klip, 0'5"…….……...82

Görsel 54. Ahmet Bilgehan Yıldız, (Sadri Alışık) 20 Aralık Cumartesi, 13:27:33, 2014. renkli video klip, 0'15"……..83

Görsel 55. Ahmet Bilgehan Yıldız, (Sadri Alışık) 20 Aralık Cumartesi, 13:24:45, 2014. renkli video klip, 0'23"…….…….83

Görsel 56. Siyah Ekranlar'dan Yalıtılmış Görüntü Şablonu……..84

Görsel 57. Siyah Ekranlar'ın Şablona Yerleştirilme Örneği…….…….84

Görsel 58. Siyah Ekranların Akışına Göre İmajların Yerleştirilme Şablonu - Birinci Durum (Üstte), İkinci Durum (Altta)…….…….85

Görsel 59. Seçilen Video Parçacığından Referans Alınan Ham Fotoğraf Örneği.…86

Görsel 60. Video-Görsele Dahil Edilmeyen İşlenmiş İmaj Örnekleri……..….86

Görsel 61. QR Kod örneği. Erişim: 29.04.2020…….....87

tinyurl.com/yd76jsrp

Görsel 62. QR Kodun Teknik Yapısı…….……87

Görsel 63. Allan McCollum, Over Ten Thousand Individual Works, enstelasyon, 1987……....87

Görsel 64. Seçilmiş Video Parçacığı Örneği…….....88

Görsel 65. Seçilmiş Video Parçacığına Uygulanan Gradient……....88

Görsel 66. Kompoze Edilmiş Video Parçacığı Örneği…….….89

Görsel 67. Video-Görselde Dokulaştırılmış Siyah Ekran Simülakrının Yer Aldığı Görsel……..89

Görsel 68. Görüntü Yakalama - Interlaced ve Progressive Tarama - birinci durum (üstte), ikinci durum (altta). Erişim: 10.05.2020…….…...90

tinyurl.com/y9z87rut

Görsel 69. Seçilen Moire örneği - 1 - Ham (solda), İşlenmiş (sağda)……...….91

Görsel 70. Seçilen Moire örneği - 2 - Ham (solda), İşlenmiş (sağda)……....91

Görsel 71. Ses Frekans Spektrumu. Erişim: 04.05.2020……..……..92

tinyurl.com/ycll5n4a

Görsel 72. Gürültü Renkleri. Erişim: 04.05.2020.....92

tinyurl.com/hrdjsxl

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1. Pure Glitch ve Glitch-alike Karşılaştırması (Moradi, 2004: 11)……..67

ÖNSÖZ

Bu çalışmada modernden postmoderne gelişen durum değerlendirilerek kavramsal olarak tekerrürün postmodern perspektiften sanat ve felsefede yansımaları araştırılmaktadır. Bu süreç içerisinde melezleme bir perspektif seçilerek konu hakkında yapılan araştırmaları karşılaştırma ve birleştirme eğiliminde bulunulmuştur. Tekerrür, sanat ve felsefe başlıklarıyla ayrı ayrı bölümlerde değerlendirilerek son bölümde üretilen video-görsel ile sanatsal ve felsefi dilin melezleştiği bir üretim ortaya konulmuştur.

Bu çalışmanın gerçekleşmesinde, öğrencisi olmaktan büyük mutluluk duyduğum ve şanslı hissettiğim, bilgi ve deneyimlerini benimle paylaşan, göstermiş olduğu emek, sabır ve anlayış için kıymetli danışmanım Düriye KOZLU İSMAİLOĞLU'na teşekkür ederim.

Eğitim sürecim boyunca bana inanan ve hiçbir zaman maddi-manevi desteklerini esirgemeyen annem Emine YILDIZ'a, babam Harun YILDIZ'a ve kardeşlerim Haydar Batuhan'a ve Emre Berkehan'a teşekkür etmeyi bir borç bilirim.

Aynı zamanda, bilgisinden faydalandığım James DENISON başta olmak üzere bu yolda benimle birlikte olan ve sürekli beni motive eden sevgili Sema ÇİĞDEM ve Sezer CERAN'a teşekkür ederim.

GİRİŞ

Gerçek, temsil ve tekerrür kavramları, Mağara Metaforu da dahil olmak üzere Antik Yunan'dan Nietzsche ve sonrasına birçok düşünür tarafından farklı açılardan ele alınmıştır. Özellikle Nietzsche, Deleuze ve Baudrillard isimlerinin metinlerinde tekerrür kavramı güçlü bir zemin bulmaktadır. Bu durum, düşün dünyasında tekerrür felsefesinin varlığını gözler önüne sererken sanattaki üretimlerde de karşılık bularak bir 'tekerrür estetiği'ni doğurduğu görülmektedir. Çünkü 'sanatın bilinci, sanatın düşünümsel olmasındandır ki bu da felsefeyle ilişkisine dayanır (Danto, 2012: 77).'

Aydınlanma Felsefesi ve Modern Düşünce'nin temelini oluşturan 'akıl yoluyla edinilebilir bilgiye olan inanç, Nietzsche epistemolojisinin tesiriyle yıkıma uğratılmaktadır. Akılcı düşünce, gerçeklik algısı ve köktencilik gibi özelliklerin sorgulandığı bu süreç, Nietzsche'nin ifadesiyle 'put yıkımı' olarak nitelendirilmektedir. Çünkü Nietzsche felsefesi her şeyin sorgulanabilir olabileceğini bir anlamda modernizmin karşısına koymaktadır. Bu noktada, modernizm olarak nitelendirilen sistem inşasının temeli zayıflatılmakta ve tarihsel anlamda bunun sonucu olarak, 'Karanlık Çağı' kapatan ve onun yerine modernizmi yerleştiren sistem düşünüldüğünde bir tekerrür ortaya çıkmaktadır.

Fransız Ekolü'nün yükselişiyle birlikte felsefeye ortadan başlayarak Lacan ve Bergson'u kendine kaynak edinen ve Nietzsche'nin anlaşılamayan yönünü ortaya çıkaran Gilles Deleuze Fark Felsefesi'nde Nietzcshe'nin anti-platonculuk perspektifini daha da güçlendirir.

20. Yüzyılın son çeyreğinde simülasyon teorisiyle sansasyon yaratan Fransız düşünür Jean Baudrillard, gerçeğin temsille değiş tokuşu sonucu yitirilerek temsillerden başka hiçbir şeyin kalmadığını ileri sürmektedir. Bu anlamda, yeni bir şeyin üretilmesi temsilin sonsuz tekrarını işaret etmektedir.

Aynı şekilde, postmodern sanat üretimi yaklaşımlarında Özgünlüğün Reddi ve Kendine Mâl Etme başlıkları orijinallik fenomeninin sorunsallaştırıldığını; İronik, Parodik ve Karnavalesk tavrın sanatta 'put yıkımı' olarak karşılık bulduğunu ve estetik fenomenine bir saldırı olarak Uyumsuzluk'ların bir arada kullanılmasıyla Metafor Yaratımı'nın, Tabakalama'nın ve Yeniden Yerleştirme'nin kullanımı felsefedeki ifadenin sanattaki yansımaları olarak karşımıza çıkmaktadır. Tezin amacı, sanat ve felsefe ikiliğinin postmodern durumda tekerrür kavramı üzerinden tekrar

olumlanması ve bu kapsamda ortaya koyulan felsefi zeminin sanattaki karşılıklarıyla oluşturulmaktadır.

Çalışmanın yaratımsal süreci, yukarıda bahsedilen konunun sınırlılıkları dâhilinde yapılan sanat ve felsefe okumaları üzerinden şekillenmektedir. Bu anlamda, yapılan literatür taraması sonucu çalışma başlığının arka planında gelişen organizasyon, genelden özele bir perspektifle içindekiler kısmında bulunan sıralamanın belirlenmesine olanak sağlamıştır.

Çalışmanın ilk bölümünde, post- olanın çerçevesinin belirlenmesi gayesiyle modern'e ait tanımlamalar, söylemler ve estetik bağlamlar hususunda kapsama dair bir giriş yapılmaktadır. Sanat ve felsefenin modern süreçteki ilişkisinin ve görme rejimindeki değişimin nasıl gerçekleştiği ilk bölümde ele alınan başlıklar arasındadır. İkinci bölümde, tekerrürün sanatsal zemini tanımlanarak sanatta ifade bulan prototipleri ve postmodern sanat üretimi yaklaşımlarındaki karşılıkları bir araya getirilmiştir. Üçüncü bölümde ise; postmodern felsefe içerisinde değerlendirilen Nietzsche, Deleuze ve Baudrillard'ın tekerrür kapsamındaki metinleri sunularak sanat ve felsefe alanları birbiriyle ilişkilendirilmiştir.

Dördüncü ve son bölümde; sanatsal anlamda postmodern bir ifade biçimi olarak bir video çalışması üretimi gerçekleştirilmiştir. Bu çalışma sayesinde tekerrürün sanat ve felsefedeki yeri görselleştirilerek bu üretimin sunum ve analizine yer verilmiştir.

1. BÖLÜM

MODERN'DEN POSTMODERN'E: SANAT VE FELSEFE

Sanat, tarihin herhangi bir noktasında felsefeyle iç içedir. Sanat ve felsefe ilişkisi Antik Yunan ya da Rönesans'ta farklı kapsamlarda değerlendirilmiş olsa da, sanatın her zaman belli bir felsefenin ürünü olarak var olduğu ve bununla beraber günümüzde de belli bir felsefe ürettiği söylenebilmektedir. Ancak, bu tez sanat ve felsefeyi kümeleme gayreti içerisine girmekten değil, felsefenin özünde sorular üretme perspektifinden kaynaklanan çabasıyla açıklanmaktadır (Danto, 2012).

Bu bölümde asıl olarak; modern, çağdaş ve postmodern gibi kavramların tanımlamaları yapılarak sanat ve felsefenin moderninden postmodernine olan gelişim süreci incelenmektedir. Sürecin kavramsal olarak tanımlanmasının yanında önemli görülen isimlerin düşünceleriyle bir bağlam yaratılmaktadır. Bu kavramların izinde kalarak, daha sonra, sanatın felsefesinin yoğun bir şekilde hissedilmeye başlandığı gelişmeler içerisinde modernist resim ve modern felsefenin ilişkiselliği karşılaştırılarak anlamı bulan ve yorumlayan 'göz'ün hakikati üzerine bir perspektif sunulmaktadır.

Böylelikle, modernizm ve postmodernizm olarak ayrıştırılan hareketler göz önünde bulundurularak çalışmanın kapsamı gereği postmodern olarak nitelendirilen sürecin sanat ve felsefe ilişkisi aydınlatılmaktadır.

1.1. SANAT VE FELSEFE: MODERN ÇAĞ'A GİRİŞ

Geçmişten günümüze sanat ve felsefe disiplinlerinin varoluş prensipleri bir birliktelik içerisinde değerlendirilmektedir. Felsefe olmadan sanat, sanat olmadan felsefe düşünülemez. Felsefi sorunsalların gelişimi ile sanat yapıtlarının ifade biçimlerindeki yöntemler farklılık gösterse de tarihsel çerçevede birbirlerini etkiledikleri temel bir tanı olarak kabul görmektedir. Öyle ki, modern perspektifte bu ilişki kayda değer etkileşimini devam ettirmektedir. Modernin tohumlarının atıldığı Rönesans'la birlikte gündeme gelen ve günümüze dek etkisini sürdüren bireysellik ve özgürlük gibi kavramlar modern felsefede düşüncenin yükselişi ve özneyi merkeze alan tavır kapsamında tartışılmaya başlarken, modern sanatta sanatçının bireyselliğinde ve değişen üslubunda etkisini göstermiştir.

Modern felsefe öncesinde, felsefede Theoria[1] ve Logos (Mantık) olarak bilinen ikiliden mantığın yerini İsa'ya olan iman ve tanrıya olan inancın aldığı düşünsel bir ortam hâkimdir. Bu atmosferin akabinde Descartes, Galileo, Newton ve Kopernik gibi isimlerin buluşları dünyanın ve insanın anlamsal konumunu sarsıntıya uğratmıştır.

Modern felsefede düşünceye gösterilen özveri ile sorular özne kavramı üzerine, bir başka deyişle, benlik sorunsalı üzerine yoğunlaşmaktadır. İlk olarak Descartes'la başlayan bu süreç genel manada dini otoritelerin sorgulanması ve antik dünya görüşünün yıkılması olarak tanımlanıp ilerlemeci ve rasyonalist bir bakış açısında konumlanmaktadır. Evrendeki nizam ve ahengin varlığı karşısındaki insanın duruşu; Newton, Galileo ve Kopernik gibi isimlerin buluşlarıyla yıkıma uğrayarak anlamsız bir boyutun, bir kaosun parçası haline dönüşmüştür. Evren karşısında küçülen ve yalnızlaşan insanın konumunu yeniden tahsis etmek için, Rousseau ve daha sonra Immanuel Kant modern dünya insanının ahlak anlayışı ve evrensel insan haklarını yapılandırmak üzere düşünmeye en temelden, hayvan ve insan arasındaki ayrımdan başlamışlardır. Buna göre insan, 'özgürlük ve mükemmelleşme yetileri' ile nitelendirilirken hayvan doğayla bir olarak vardır (Ferry, 2008). Böylelikle modernleşen insanın vizyonu doğayı taklit etmek değil, özgür düşüncesiyle eriştiği 'çıkar gütmez eylem ve ortak çıkar kaygısı' gibi bir ahlak anlayışıyla karşımıza çıkmaktadır.

Rönesans sanat dünyasının perspektifi, felsefedeki hümanizm etkisiyle insan araştırması üzerine yoğunlaşmıştır. İnsan vücudu üzerine yapılmaya başlanan oransal araştırmalar, sanatçıları hümanizmden güzellik kültüne doğru yönlendirmiş ve köklü bir estetik algısı bu dönemde oluşmaya başlamıştır. Oluşan bu algı sadece Leonardo da Vinci, Michelangelo ve Raffaello gibi isimlerin eserlerinde görünür olmakla kalmamış, Vasari'nin önderliğinde kuramsal olarak da tarihe geçmiştir (Benjamin, 1993; Timuçin, 2011). Modern sanata bir hazırlık olarak değerlendirilen Rönesans, bu anlamda, bir olgunlaşma dönemi olarak görülmektedir.

Rönesans'tan Modern çağa gelindiğinde; sanatçı, eser, sergi mekânı ve sanatseverden oluşan sanatın ortamı köklü bir değişim yaşamıştır. Örneğin, önceleri

[1] Theoria, bizi kuşatan dünyayı bilmek, dünyadaki kendi yerimizi bulmak ve yaşamayı öğrenmek anlamına gelen kavram.

sipariş usulü portre resim çalışan sanatçılar artık günlük yaşam, tarihsel, toplumsal, ekonomik ve hatta politik olayları resmedebilecekleri bir özgürlük alanına sahip olmuşlardır (Ersoy, 2016). Sanatçının özgürleşen bakış açısı, onun tuval yüzeyine, fırça ve boyalara bakışını değiştirerek daha önce görülmedik kompozisyonlar ortaya koymasına olanak tanırken, sanat ortamına resmi bir otorite oluşturmak amacıyla kurulan sanat akademileri, sanatçı ve izleyiciyi birbiriyle buluşturmuştur (Antmen, 2008).

Sonuç olarak görülmektedir ki; modern çağın insanı bilimin yükselişiyle şekillenen yeni dünya düzeni karşısında birey olma bilinciyle özgürlüğünü arayan bir profil çizmektedir. Buna ek olarak, modern olarak değişen insanın bu profili, sanattaki ifade biçimlerine de yoğun olarak yansımaktadır.

1.2. MODERN, ÇAĞDAŞ VE POSTMODERN

Sanayi Devrimi'yle değişmeye başlayan ve bu sürece eşlik eden toplumun zihniyetini temsilen modern ve modernlik çağından günümüze yaşanan gelişmeler ve modern sonrası olarak da bilinen postmodernin tanımlamaları asıl olarak tarihsel bir bütünün dönemsel fenomenleridir. Bu tanımlar felsefeleri tanımladıkları gibi, sanat eserlerini ve kimlikleri nitelendirmekte ve bu anlamda sosyolojik, kültürel ve ideolojik bir çerçeveye yerleşmektedir. Bugün modernizm düşüncesini aydınlanmaya veya sanayi devriminin başladığı on yedinci yüzyılın başlarına kadar giden bir değişimin felsefi köklerine, zihniyet referanslarına bir bağlılık olarak da düşünebiliriz (Aktay, 2008). Bu sürecin aydınlanma olarak nitelendirilmesi 'toplumsal dünyanın adım adım iktisadi ve yönetsel olarak rasyonelleşmesi (Featherstone, 1996: 23)' ile gerçekliğin en başından tekrar tanımlanması kastedilmektedir.

Karanlık bir çağı felsefi bir devrim niteliği taşıyan 'düşünme'nin yükselişiyle kapatan ve ardından gelecek makineleşme çağının habercisi olarak toplumları ve onların yaşam biçimlerini değiştiren süreçler bütünü 'Modernizm' olarak adlandırılmaktadır. Diğer bir ifadeyle, Rönesans'tan Fransız Devrimi'ne ve İngiltere'deki kitlesel sanayileşmenin başlarına değin uzanan dönem (Touraine, 1995: 43)' olarak tanımlanmaktadır. Modern perspektifin içerisinde yer alan tanımların çerçevesi modernizm, modernite, modernlik ve modernleşme gibi

kavramlardan oluşur. Modern, her türlü otoritenin yerine bilimi ve aklı yerleştirerek ‘şimdi’nin anlamını yücelten bir tanıma sahiptir. Bu anlamda Modernite’nin tanımı ise ‘akla dayalı bir bilimsel zorunluluğun sağladığı yaşam anlayışı (Tunalı, 2008)’ olarak tanımlanmaktadır. Böylelikle niteliksel olarak gelenekselden ve geleneksel olan her şeyden bir kopuşu temsil etmektedir. Tanımların gösterdiği üzere ilk olarak temel yapısı akla ve bilime dayalı olan batı merkezli bir dünya anlayışı üzerine gelişen modernizm, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bilimsel gelişmelerin, felsefi sorgulamaların ve bunun sonucunda sanatın seyrini değiştiren bir perspektifler bütünü olarak modern insanı yaratmıştır.

20. yüzyıl itibariyle modernizmin hüküm sürdüğü gerçeklik, insan merkezli olarak dünyayı yeniden anlamlandıran bir toplum inşası, milletlerarası bir hukuk oluşturma gayesi ve teknolojik gelişmelerin yaşandığı bir oluşum sürecidir. Bu perspektifte modern, uzun bir süre gelenek karşısında yaşanan tüm gelişmelerin ve yeni olan her şeyin tanımını oluşturmuştur.

‘Nesnelerin bağlamlarından soyundurulmuş ve anlamların şeylerin yüzeyinden okunduğu (Featherstone, 1996)’ bir gerçekliğin yaşanılmaya başlaması moderne ait bir niteliktir. Modern ile arasındaki ayrım yetmişlerle seksenlerin ortalarına kadar netleşmeyen ‘Çağdaş’ bu süreç içerisinde modernin anlamında kullanılmaya başlanmıştır (Danto, 2010). Çağdaş kelimesinin TDK sözlükteki anlamı, ‘Bulunulan çağın anlayışına, şartlarına uygun olan, çağcıl, uygarca, modern (TDK, 20 Mart 2019)’ olarak tanımlanmaktadır.

Çağdaş’ın tarihsel olarak felsefi zemini en temelde Nietzsche’ye dayanmaktadır ve onun modern özne felsefesine getirdiği eleştiri bugün kullanılan çağdaş ve çağdaşlık tanımlamalarının asıl çıkış noktasıdır. Nietzsche’nin çağdaşlığı yerleştirdiği konum, düşüncenin tarihsel kültüre ve onun oluşumuna temel olduğunu ifade eden, aynı zamanda bunu bir hastalıkla eş değer olarak gördüğü ve bu tanımlamayla onun güncelliğini yansıtarak kendi zamanını anlayan ancak onun taleplerine uymayan bir konumda belirmektedir.

Buna ek olarak çağdaş kelimesi deiktif, yani anlamı geçtiği bağlama göre belirlenen bir kelimedir (Rajchman, 2013: 20-21). Bu noktada, sanatta ve felsefedeki kullanımlarında farklılıklar görülmektedir. Bir örnek olarak, ‘modern sanat’a nazaran çağdaş sanat, ‘geçmişin sanatına karşı bir dava gütmeyen, geçmişi kendisinden

kopularak özgürleşilmesi gereken bir şey olarak görmeyen (Agamben, 2013)' şeklinde ifade edilirken, çağdaş felsefe ise çağdaş düşünürlerin fikirsel zeminde ortak bir alanda buluştuğu genel bir tanımlamaya sahiptir.

Modern ve çağdaş tanımları arasındaki belirsizliğin sınırları, postmodern adının anılmasıyla birlikte kesinleşmiştir (Danto, 2010). Kavramsal olarak ilk kez Lyotard tarafından kullanılan postmodernin tarihi 1979 yılına dayanmaktadır (Aktay, 2008). Postmodern tanımı modernden türetilmiş tüm terim ailesinin önüne post- ön ekinin getirilmesiyle oluşturulmuştur. Modern-sonrası, modernin zıddı, modernin eleştirisi, geç kapitalizm, global köy fenomeni, sanatta ve üslupta seçmecilik (eklektisizm) gibi kavramlarla nitelendirilmektedir.

Postmodernizm teriminin ortaya çıkışı ve kullanımı yaygınlık kazanmadan önce bir spekülasyon olarak değerlendirilerek terimi 'herhangi bir şekilde kullanmak, oldukça sığ ve anlamsız bir entelektüel hevese süreklilik kazandırmayla suçlanma riski taşıdığı belirtilmiştir (Featherstone, 1996)'. Postmodernizm teriminin ilk kullanıldığı zamandan günümüze üzerine birçok olumlu ve olumsuz eleştiri yapılan bir kavram olmuştur. Tam olarak sınırları belirli olmayan bu yeni durum, öncelikle sanattaki görünümleri[2] giderek artan referanslar aracılığıyla bir dil oluşturmuştur.

Jameson, toplumsal gelişme sürecinde yeni bir aşamaya girildiğini düşünmektedir ve buna yol açan değişken kapitalizmin gelişme süreci olmuştur (Şaylan, 1999: 47). Buna ek olarak Frederic Jameson (1984: 64-65) 'Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı' isimli makalesinde kaleme aldığı postmoderni oluşturan özellikleri şu cümlelerle ifade etmektedir:

> Hem çağdaş 'teori'de, hem de tüm bir yeni imge veya benzeşim [simulacrum] kültüründe uzantısını bulan yeni bir sığlık; bu nedenle gerek kamu tarihiyle ilişkimizde, gerekse (Lacan'ın ışığında) 'şizofrenik' yapısı daha dünyevi sanatlarda yeni sentaks tipleri ve sentagmatik ilişkiler yaratacak olan özel [kişisel] geçiciliğimizin yeni biçimlerinde tarihselliğin zayıflaması; yüce [sublime] olana ilişkin eski teorilerin en iyi açıklayacağı –ve 'yoğunluklar' diye adlandıracağım- yepyeni tipte bir duygusal zemin tonu; bütün bunların (kendisi de yepyeni bir iktisadi dünya sisteminin sureti olan) yepyeni bir teknolojiyle ileri ve yapıcı ilişkileri; sonra da, yaşanan inşa-edilmiş mekân deneyimindeki postmodernist

[2] Postmodern teriminin ilkin mimari alanında kültürel biçemler (style) hakkında başlayan tartışmalar aracılığıyla entelektüel gündeme giriş yaparak film, resim ve edebiyat alanında gerçekleştirilen uygulamalar ve eleştiriler çerçevesinde yaygınlık kazanması, terimin yalnızca kültür alanındaki bir takım değişimlerle ilintili olduğu rahatlıkla ileri sürülebilir (Küçük, 1993: 56).

mutasyonlar kısaca anlatılıp, geç çokuluslu sermayenin başdöndürücü yeni dünya uzamında siyasal sanatın görevi üzerinde biraz durulacak.

Postmodern'in ideolojik zemini temel alındığında, modernin eleştirisi üzerine konuşlanmış bir düşünce dizini ile karşılaşılmaktadır. Sanattaki eleştirel karşıtlık durumu disiplinlerarası boyuta ulaşmış ve bu noktada modernitenin bakış açıları yadsınarak sorunsallaştırılmıştır. Marksist bir düşünür olarak Jameson'ın postmodernizmi; simulakrlar, yeni imgeler, geçicilik gibi nitelikleri modernizmin bir Yunan antikitesinin tekrarı olarak görünen tarihselliği karşısında; tarih-sonrası (tarihsizlik) olarak nitelendirilen bir durumu kesinleştirmektedir. Bu noktadan değerlendirildiğinde asıl olarak bir 'kopuş' niteliği taşımaktadır (Jameson, 1992). Postmodern; eskinin, gelenekselin ve köşede kalmış olanın güncelleşmesini ister, böylelikle zaman fikri tarih olurken mevcudiyeti mekâna indirgenmektedir (Akay, 1992). Akay'ın postmoderne getirdiği bu yorum, Deleuze felsefesinde jeofilozofi olarak isimlendirilen mekân üzerine kurulan bir düşünce sistemidir. Postmodern'de artık mekân zamanın yerini almış ve zaman üzerine kurulan bir tarihsel düşünce yerine, mekân üzerine kurulan bir düşünce sistemi kendini göstermeye başlamıştır. Bu anlamda mekân; geçmiş, şimdi ve gelecek fenomenlerinin birbirine karıştığı, aşırı-uzam, hipermekân gibi tanımlamalarla sunulan ve eklektik tavrın egemen olduğu konuma yerleşmektedir. Postmodern dönemde zamanın mekân tarafından iptalinin bir başka işareti olarak; hepimiz artık sanatta ve her yerde şimdiki an'a ve bedene indirgenmeyi görebiliriz (EK Dergi, 08 Haziran 2020).

Bu düşünsel zeminin en görünür isimlerini Nietzsche, Heidegger, Derrida, Foucault, Lyotard, Deleuze, Guattari, Baudrillard, Kristeva ve Virilio olarak sıralayabiliriz. Featherstone (1996) Derrida, Foucault, Deleuze, Baudrillard gibi postmodern, postyapısalcı ve yapıbozumcu teorisyenlerin saygıyla zikrettikleri Nietzsche'nin mutlaka bu sıraya dahil edilmesi gereken bir gelenek olduğunu ifade etmektedir. Ayrıca, postmodern teorinin zemini Nietzsche, Heidegger ve Derrida'nın eserlerinden geliştirilen argümanlar yoluyla sağlandığı birçok kaynakta da aynı şekilde işaret edilmektedir (Barrett, 2015; Ferry, 2008; Robinson, 2000; Jeanniere, 1990; Best & Kellner, 1998).

Robert Venturi'nin 1966 tarihli kitabı Complexity and Contradiction in Architecture'da (Mimaride Karmaşıklık ve Karşıtlık) değerli bir formül yer alıyor: 'arı' olmaktansa 'melez' olan, 'temiz' olmaktansa uzlaşıya yatkın, 'açık seçik

tanımlanmış' olmaktansa 'muğlâk', 'ilginç' olmanın yanı sıra sapkın öğeler (Danto, 2010: 35). Danto'nun sanat tarihini modellendirdiği ve tarihsel anlamda birbirini izleyen klasik, modernist ve sanatın sonu olarak değerlendirdiği üç aşamalı modelinin üçüncü aşaması postmodern sanatın formülünü vermektedir (Şaylan, 1999). Bu modele göre, geçmiş ve bugün arasındaki ayrımın ortadan kalktığı gibi artık tek bir disiplinle ifade edilemeyen disiplinlerarası bir formdan bahsedilmektedir. Sadece görsel bir dille ifade bulan eser yerine müziğin de içerikte yer bulması bu tanımın genel çerçevesini göstermektedir. Jameson'a (1992) göre video sanatının bu özellikleri taşıması postmodern sanat olarak işaretlenmektedir.

1.3. MODERN VE POSTMODERN'İN ESTETİK BAĞLAMI

Modern ve postmodernin estetik bağlamını oluşturmak için modernizm ve postmodernizm olarak ayrılan kültür sistemlerinin tanımlanması ve ikinci olarak bu ayrım içerisinde öncelikle modernin niteliğini belirleyen anlayışın kaynağının çözümlenmesi gerekmektedir.

Kültür, insanın tarihsel koşullar bağlamında toplum ve doğayla olan iletişimine getirdiği düzenleme olarak görünürleşmektedir. Modernizm ve postmodernizm auraları gereği, teoriden pratiğe dönüşerek ya da pratikten teorileşerek kendine zemin bulmuştur. Modernite ve postmodernite olarak ayrıştırılan durumlar bazında bir kültür tanımı, kültürün niteliklerini oluşturan kavramların - örnek olarak evrenselcilik, elitçilik ve formalizm gibi - artık önemini kaybetmesi ve yerleşmeye başlayan yeni bir düzenlenme biçimi üzerine şekillenir. Bu düzenleme biçiminin içerikselini oluşturan perspektifler ise çok-boyutlu ve neredeyse her birinin birbirini etkilediği etki alanına sahiptir. Bununla kastedilen, teknoloji olabileceği gibi kentleşme, küreselleşme ve endüstrileşmenin boyut değiştirmesi de kültürün isim değiştirmesine neden olmaktadır. "Modernizm" ve "Postmodernizm" ayrımı, kavramlar ayrı ayrı değerlendirildiğinde getirilecek tanımlamalar pratikler ve teoriler olmak üzere analiz edilip geliştirilen söylemler çerçevesinde bir kutuplaştırmayla ifade edilebilir.

Modernizmin sistemsel olarak kendi içerisinde tek bir modernizm olmadığı ve modernizmlerden bahsedilebileceği gibi, postmodernizmin de modernizmin devamı niteliğinde düşünülüp bir ayrımın söz konusu olamayacağı savunulabilir.

‘İnsanın kendini nereye ve hangi zamana yerleştirdiğine bağlı olarak modernizm (Harvey, 2003: 38)’ tanımının perspektifleri farklı referanslarla yapılabilir.

> Genel olarak, geleneksel olanı yeni olana tabi kılma tavrı, yerleşik ve alışılmış olanı yeni ortaya çıkana uydurma eğilimi veya düşünce tarzı. Bir inanç sistemi ya da öğreti bütününü değişen koşullara uyarlama eğilimi ya da hareketi. Özel olarak da Batıda 19. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan ve kilisenin teolojik öğretisiyle toplum teorisini kentleşme ve endüstrileşmenin, geleneksel otoritenin çöküşü ve liberal/demokratik düşüncelerin yükselişinin ve nihayet modern bilimin etkisiyle dünya görüşünde vuku bulan değişmelerin sonucu olan yeni toplumsal ve politik koşullara uyarlamayı amaçlayan tavır, hareket (Cevizci, 2003: 272).

Bir başka tanıma göre modernizm;

> gelecekçilik ile nihilizmin, devrimcilikle muhafazakarlığın, doğalcılıkla simgeciliğin, romantizmle klasisizmin olağanüstü bir bileşimiydi. Teknolojik bir çağın hem kutlanmasıydı, hem mahkûm edilmesi: eski kültür düzenlerinin sona ermiş olduğu inancının kabulüydü, ama aynı zamanda bu korku karşısında derin bir umutsuzlanmaydı; yeni biçimlerin tarihselcilikten ve dönemin basınçlarından kaçışlar olduğu yolunda inançlar ile bu biçimlerin tam da bu olguların yaşayan birer ifadesi olduğu yolundaki inançların bir karışımıydı (akt. Harvey, 2003: 38).

Bu kapsamdaki bir diğer husus ise; modern sanatın mimetik anlayışı yadsıması ve felsefede özne eleştirisi olgularının tanımlanmasıdır. Buna göre mimetik, tarihsel olarak Platon felsefesine dayanmakta ve sanatın ve dolayısıyla sanatçının doğayı taklit ederek bir temsil ürünü ortaya koyması anlamını taşımaktadır (Mete, 2018). Ayrıca mimesis, Nietzsche’nin Tragedya’nın Doğuşu kitabında apollonik-dionizik bir ikilik olarak işlenmekte ve buna göre, sanatçının yaptığı şey apollonik ve dionizik diyalektiği kullanıp bize göstermektir. Bu anlamda sanatçıya “taklitçi” denebilir (Kuçuradi, 2016: 25). Modern sanatta mimetiğin yadsınması ya da mimetiğin sonu söylemi ve modern felsefenin tarihsel gelişimi arasındaki ilişkisellik ‘modernist resim’ tanımlamasını oluşturmaktadır. Sanat eleştirmenlerince konuşulmaya başlanan sanatın modern çağındaki üslup değişimi, modern felsefenin tartıştığı özne eleştirisinin bir yansıması olarak görülmektedir.

Bunun sonucunda, modernist resim konseptinin gelişimi, mimetiğe ve mimetiğin sonuna bağlı olarak değerlendirilmektedir. Modernist resim, izlenimci ve dışavurumcu yaklaşımlarla doğayı ve gerçeği temsilden vazgeçişi gösterirken bunun modern özne felsefesiyle ilişkiselliği bu noktada önem taşımaktadır. Sanatçıların başarıları hakkındaki değerlendirmeleri evrensel anlamda kabul gören Greenberg'in gözünden resmin modern-öncesi sanattan modern sanata geçişi, mimetik olandan mimetik olmayan özelliklerine geçişi olarak ifade edilmektedir. Danto (2010: 30) modernist resmin genel kapsamını Greenberg'in perspektifinden şöyle aktarmaktadır: "Greenberg, geleneksel temsili resim anlatısının yerini alacak bir modernist resimin temellerini attı: yüzeyin yassılığı, boya ve fırça darbelerinin bilincinde olmak, tualin dikdörtgen formu gibi öğeler; yani Meyer Schapiro'nun bu özellikleri dışında hala mimetik sanatın temsilcisi sayılabilecek tabloların 'mimetik olmayan özellikleri' diye tabir ettiği nitelikler, gelişimsel bir süreçte ilerleme noktası olarak perspektifi, kısaltma tekniğini ve chiaroscuro[3]'yu yerinden etti."

Düşünme eyleminin sanat alanındaki değeri Descartes'tan Kant'ın eleştirel felsefesine olan süreçte Danto'nun Greenberg perspektifini aktardığı şu cümlelerde açıkça görülmektedir. Greenberg modernist düşüncenin modeli olarak felsefeci Kant'ı seçmiştir: 'Eleştirinin bizatihi araçlarını ilk eleştiren Kant olduğu için, onu ilk gerçek modernist olarak tahayyül ediyorum' (Danto, 2010: 29). Kant'ın Saf Aklın Eleştirisi kitabında modern özne üzerine olan sorgulamalarının akademik resim sanatındaki üslubun izlenimci ve dışavurumcu perspektifle değişimi, felsefe ve sanatın gelişiminin arasındaki senkronizasyonu göstermektedir.

Avangard kırılmadan sonra, Dünya Savaşları'nın yaşanmasından Avrupa'dan Amerika'ya taşınan sanatın serüveni, modernist resmin sosyolojik, kültürel, ekonomik ve politik anlamda çok boyutlu zeminini gösteren izleri içerisinde barındırmaktadır. Sanatın toplum nezdindeki yaşamsal önemi, endüstrileşmeyle değişmeye başlayan dünya düzeninde ideolojilerin vazgeçilmez aracına dönüşmesine neden olmuş, yaşanan Aydınlanma Hareketi ve Fransız Devrimi'yle eleştirel bir değere yerleşebilmiştir. Bu noktada Baudelaire'in meşhur "sanat, sanat içindir" sözü sanatın eleştirel dille pekiştiğinin kanıtını oluşturur. Tarihsel olarak Orta Çağı model alan Romantizm'le başlayan sanatın modern çağı, resim sanatında radikal kırılmasını

[3] ışık ve gölge sanatı

asıl olarak Monet'in tablolarıyla yaşamıştır. 'Düpedüz bir izlenimden ibaret' olan akım, ismini Monet'in 'İzlenim: Gündoğumu' tablosundan almıştır (Antmen, 2008: 21). 19. Yüzyıl sonuna rastgelen otoriter ve düşünsel olarak içine kapanık modernizme bir tür tepki olarak anlamlandırılan izlenimcilik ve sembolizm hareketleri; dışavurumculuk, ekspresyonizm, kübizm ve sürrealizmin bu süreci takip etmesi, dünya savaşlarının tahriplerine bir tepki zinciri olarak gelişmiştir (Koçak, 1992).

Batı düşünce geleneğinde önemli bir yere sahip olan Yunan mitolojisinin getirisiyle mimetik anlayışın sanatta ve felsefede senkronize biçimde filozof-sanatçının taklitçilikten uzaklaşarak üslupsal bir tutum izlediği anlaşılmaktadır. Dünya Savaşları'nın tortusuyla oluşan üsluptan estetik anlamında vazgeçilerek sanatın bir özyıkım yaşadığı da görülmektedir. Danto'nun sanatın sonu olarak ifade ettiği bu süreçle birlikte sanat kendi kendini sorgular duruma gelerek bir felsefeye dönüşmektedir.

Modernizmin estetik bağlamı nedir? Baudelaire'in modern hayatın en güçlü temsillerinden biri olduğu bilinmektedir. Kuramsal yazılarından ve politik duruşundan, sosyal hayata dair tespitlerine ve bu anlamda modern karakterlerden yakaladığı sembollere (kalabalıklar, kahramanlar, bohemler, burjuvalar gibi) tüm modernizmin özünü metinlerine aktaran tartışmasız bir isim olarak 'zamanının bütün yazarlarından ileride (Benjamin, 1993: 121)' görülmüştür. Baudelaire (1863) 'Modern Hayatın Ressamı' denemesinde ele aldığı modernizmin estetik bağlamını şu cümlelerle ifade etmektedir: 'Modenite'yle kast ettiğim, bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele avuca sığmaz, koşullara bağlı olan diğer yarısıdır (Baudelaire, 2003: 214). Gelip geçici olarak 'çağdaş' olanın kastedildiği satırlarda sonsuz ve değişmeyen olarak vurgulanan ise sağlam bir kültür sistemi inşasının altını çizerek 'geçici olandan ebedi olanı damıtmaktadır (akt. Artun, 2003: 45).'

Ancak Nietzsche'nin 'yaratıcı yıkma' imgesi, Baudelaire'in modern estetik tanımına 'öteki' bir bakış açısı getirmektedir. Söz konusu 'geçici olandan ebedi olana damıtma' söylemi iktidarın iradesine yönelik bir yarar sağlarken Nietzsche'ye göre modern estetik, yıkıcı bir yaratma eylemi atmosferinde değerlendirilmektedir. Modern estetik bu tanımlama etrafında düşüldüğünde, İzlenimcilik'ten Dadaizm'e doruklara taşınan aykırılık ve başkaldırı daha anlamlı bir çizgide görünürleşmektedir.

Buna ek olarak Harvey'e (2003: 36) göre modern estetik, Baudelaire'in kendi içerisinde çelişkili görünen 'geçici ve sonsuz' üzerine getirdiği şu eleştirisinde yatmaktadır:

> Ne var ki, sanatçılar istedikleri kadar bir "sanat sanat içindir" atmosferinin ardına sığınsınlar, bu günlük hayatın gerçekleri, yaratılmakta olan estetik duyarlılık üzerinde hiç de gelip geçici olmayan etkiler bırakıyordu. Her şeyden önce, Benjamin'in (1969) "Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı" başlıklı ünlü denemesinde işaret ettiği gibi, kitap ve imgelerin yeniden üretilmesi, yayılması ve kitlesel alıcı ve seyirci gruplarına satılması olanağını yaratan teknolojik değişim, önce fotoğrafın, sonra da sinemanın icadıyla birleştiğinde (biz buna bugün radyo ve televizyonu katardık), sanatçıların varoluşunun maddi koşullarını ve buna bağlı olarak da toplumsal ve politik rollerini köklü bir değişikliğe uğratıyordu.

Bu değişikliğin merkezinde bulunan birincil etki elbette bilim ve teknolojiyle ilişkilendirilmektedir. Bunun yanı sıra bilim ve teknolojiye sahip olan gücün ellerinde teknoktratik bir yönetime geçilerek endüstri sonrası bir çağ başlamıştır. Sanatçının tüm bu süreçler karşısında nasıl bir konuma yerleştiği ise modernist estetiğin bağlamını oluşturan yaşamsal bir öneme sahip olmuştur.

Postmodernin kavramlar ailesi içerisindeki anahtar kelimeleri açıklığa kavuşturmak için modern söylemler ve postmodern söylemler arasında bir ayrım yapmak doğru bir yol görünmektedir. Postmodernizm ürettiği dil ve geliştirdiği söylemler üzerinden düşünüldüğünde eklektik yapısıyla farklılıkları bir araya getiren ve estetik bir kaygının yadsındığı (anti-estetik) bir perspektif çizmektedir. Öyle ki, postmodern söylemin çevrelerine bakıldığında da düşünsel olarak büyük farklılıklar ve yaklaşımlara sahip olan düşünür ve aydınlarla karşılaşılmaktadır. Baudrillard postmodernizmi teknolojik gelişmelere bağlı olarak medya ve iletişim tabanlı değerlendirirken; Lyotard, Postmodern Durum (2013) kitabında postmoderni felsefi ve epistemolojik bir temelde değerlendirmektedir.

Postmodern teorisyenler, bilgisayarlar ve medya gibi teknolojilerin, yeni bilgi biçimlerinin ve toplumsal-ekonomik sistemdeki değişimlerin toplumsal bir postmodern oluşum ürettiğini iddia etmektedir (Best & Keller, 1998). Öznenin

tecrübesinden hareketle bu değişimin içeriği, kitle iletişim aygıtları aracılığıyla mekân ve zaman deneyiminde değişiklikler ve sonuç olarak da kültürel parçalanmayı beraberinde getirmektedir. İlhan Tekeli postmodernizm tartışmalarını üç farklı yaklaşım başlığında incelemektedir. Tekeli'ye (1994) göre bu tartışmalar; futurology (gelecek kestirimleri), kültür ve estetik sorunları ve epistemoloji eleştirisinden oluşmaktadır. Gelecek kestirimleri düne ve bugüne bakılarak yarının tahayyül edilmesi olarak ifade edilebilir ve teknolojik gelişmeler yarının gerçekliğini kuran bir güç olarak değerlendirilmektedir.

Kültür ve estetik sorunları ya da kültürel bir parçalanma olarak nitelendirilen nihilistik yükseliş Baudrillard'ın perspektifinde Trans-estetik söyleminde yer bulmaktadır. Sanat ve estetik üzerine 1960'lı yıllardan itibaren düşünmeye başlayan Jean Baudrillard, 1980'lere gelindiğinde bu söylemleri gerçeklikle kurduğu ilişkilerle şekillendirir. Baudrillard, yazmış olduğu Kötülüğün Şeffaflığı (1995) kitabında post-endüstriyel kapitalist dünyanın gelişmeci ve ilerlemeci ilkelerinin her yerde bir yok oluşa ve sürekli bir ölme haline dönüştüğünü bildirmektedir. Hiper-Gerçeklik (Simülasyon) kuramıyla tanınan Baudrillard, gerçekte ve eylemsel olarak var olmayan bir olayı, tüm imajlarıyla birlikte, gerçekmiş ve varmış gibi gösterme durumunu 'hipergerçek' olarak tanımlarken, bu temel tezin birçok varyasyonunu politikada, ekonomide, sanatta ve yaşamın çeşitli alanlarında görmenin mümkün olduğunu ifade etmektedir: Trans-ekonomik, Trans-seksüel, Trans-estetik.

Gerçekten kurtulan, gerçekten daha gerçek olan hipergerçekte olduğu gibi trans-estetik söyleminde de estetikten daha estetik anlamı yatmaktadır. Kültür olarak adlandırılan sistem içerisinde estetik bir görünüme kavuşturulan her türden etkinlik, Baudrillard'ın deyimiyle medyatik ve reklamcı göstergeleşme tarzının istila ettiği, 'kültürün fotokopileştiği' noktadır (Baudrillard, 1995). Fotokopileşen kültür, Warhol'la başlayan reklamcı imajinasyon, kitle iletişim araçları ve en yoğun enformasyonu içerisinde barındıran televizyon aracıyla üretilmektedir: her kategorinin giderek genelleştiği, özgüllüğünü yitirdiği ve diğer tüm kategoriler tarafından absorbe edilmesi olarak tanımlanmaktadır.

Baudrillard'da 'trans' ön ekiyle bütünleşen tüm söylemler 'bir düşüncenin tamamen gerçekleşmesi ve modernlik eğiliminin kusursuz biçimde ortaya çıkması olduğu kadar, aynı zamanda da bu düşüncenin aşırılığı, kendi sınırlarının ötesine uzanarak yadsınması ve ortadan kalkması anlamına gelen şeylerin bu paradoksal

durumunu tek bir simgede (Baudrillard, 1995: 16)' bir araya getirmektedir. Böylelikle, modernliğin ardından türeyen 'aşırılık' simgelerinin tamamı trans söyleminde yer bulur. Temelini hipergerçekten alan bu söylem, 1980 sonrası sanat piyasasındaki örneklerde birebir yer bulmaktadır. Sanatın, gündelik yaşamın genel estetikleşme haliyle örtüşen durumu, tüm özgüllüğünün ortadan kaybolması ve kendini tekrarlayan temsiller bolluğunda yok oluşunun tezahürüdür.

Sanattaki bu durumun gündelik hayata yansıması ise aynı derecede etkili olmuştur. Sanatın gündelik hayata yaklaşarak yücelik iddialarının ötesine geçilmesine ya da gündelik hayatla birbirine karışmasıyla Featherstone (1996) tarafından 'gündelik hayatın estetikleştirmesi' söylemi doğmuştur. Gündelik hayatın estetikleştirilmesi, postmodernizmin tanımı itibariyle ve karakterinde içkin olarak sanat ve gündelik hayatın giderek birbirine yaklaşan hareketlerinin ivmesi, yüksek sanat ve kitle kültürü ve popüler kültür arasındaki ayrımın çökmesi üzerinden değerlendirilmektedir. Gündelik hayatın estetikleştirilmesi, birçok sosyolog ve düşünüre konu olduğu gibi Foucault ve Baudrillard gibi önemli isimlerin söylemlerinde de yer bulmaktadır. Gündelik hayatın estetikleştirilmesi Foucault'un çalışmalarında, 'hayatta estetik yaşamın işgal ettiği yerin merkeziliği' olarak ifade edilirken, Baudrillard'da 'gerçeğin imajlara dönüşümü' (Featherstone, 1996: 122-124) olarak nitelendirilmektedir.

Featherstone, gündelik hayatın tarihsel olarak estetikleşme etkinliğini üç aşamada değerlendirmektedir. Bu aşamalardan ilki yüksek sanat ve gündelik hayat arasındaki ayrımın saydamlaşması olarak nitelendirilirken, bu tanımın ilk görünür örnekleri Dada hareketine dayandırılmaktadır. Dada hareketinin dikkat çeken ismi Marcel Duchamp'ın hazır-nesneyi beyaz küpün içerisine bir sanat objesi olarak katmak istemesi, yüksek sanat ve günlük hayatın birbirine yaklaşmasının ilk adımları olarak sayılmaktadır. Duchamp'ı vizyon olarak takip eden Dada sonrası avangard hareketlerinin çoğu, sanatın ve kitlenin birbirine yakınlaşmasına sebep olarak gösterilebilir. 'Avangardın stratejilerinin ve sanatsal tekniklerinin birçoğunun tüketim kültürü içerisinde reklam ve popüler medya tarafından devralındığına' (Featherstone, 1996: 124) reklamcı bir geçmişi olan Andy Warhol'un çizgisinden bakarak anlaşılır kılınmaktadır.

Yüksek sanat ve gündelik hayat arasındaki bu saydamlığa bir başka açıdan bakıldığında, John Berger'in Görme Biçimleri (1986) kitabında bahsettiği Avrupa

resim sanatında kullanılan nesne resimlerini örnek olarak değerlendirebiliriz. Berger, yağlıboya resimlerinde resmedilen nesnelerin gerçekte satın alınan nesnelerden farklı olduğunu söyleyemeyeceğimizi ifade ederken insan bilimci Lévi-Strauss'tan aldığı bir cümleyle bu ifadesini güçlendirmektedir: 'Batı uygarlığında sanatın göze batan özgün çizgilerinden birini oluşturan şey bence, sahibin ya da giderek seyircinin o nesneye sahip olma konusunda gösterdiği güçlü ve tutkulu istektir (akt. Berger, 1978: 84).' Berger'in burada altını çizmek istediği husus resimde kullanılan nesnelerin gerçeğinden farksız olan imajının sahibi veya resmi satın alma eğilimi gösteren kişinin resimdeki nesneye, resmedilmiş nesnenin imajına sahip olmak istemektedir.

Estetikleşme etkinliğinin ikinci aşamasını 'hayatı bir sanat eserine dönüştürme projesi' olarak nitelendiren Featherstone (1996) bu projenin tarafları ve muhatapları olarak sanatçılar ve entelektüeller ile sanatçı ve entelektüel adaylarının arasında büyülü bir etki yarattığını savunmaktadır. 'Postmodernizmin –özellikle postmodern teorinin- estetik meselesini öne çıkardığı […] iyi hayat ölçütleri olarak bir kimsenin benliğini genişletme arzusu, yeni üsluplar ve duyumlar arayışı ve çok daha fazla olanağı keşfetme arzusu (akt. Featherstone, 1996: 124)' bahsedilen büyülenme anlamının içeriğini oluşturmaktadır.

Featherstone'da üçüncü ve son aşama olarak gündelik hayatta estetikleşme, 'çağdaş toplumdaki gündelik hayatın dokusunu dolduran göstergelerin ve imajların hızlı akışına gönderme yapar (1996: 125).' Kitle iletişim araçları ve sosyal hayatın içinde yer bulan reklam alanları ve moda bu tanım etrafında şekillenebilir. Baudrillard'ın tanımı çerçevesine kolaylıkla çekilebilecek bu son aşamanın teorileştirilmesi Lukacs, Frankfurt Okulu, Benjamin, Haug, Lefebvre, Jameson tarafından çeşitli yöntemlerle genişletilmiştir.

Gündelik hayatın estetikleştirilmesi söyleminin ardılı olarak Donald Kuspit sanatın anti-estetik bir tavır almasını postestetik terimiyle ifade etmektedir. Kuspit'e (2006) göre Duchamp ve Newman sanatın estetik var oluşunu yadsıyarak bir tersine çevrinişle sanatın sonunun geldiğini ilan etmektedirler. Postestetik'in bir diğer elden yansıtmak istediği anlam, gerçekliğe yönelik bilincin kökten bir biçimde değişerek rutin bir ifade aracı olmasının ötesinde görüngüsel açıdan sahici bir orijinalliğe gönderme yapmasıdır (Kuspit, 2006).

1.4. MODERN'DEN POSTMODERN'E GÖRME REJİMİ

Sanat tarihi ve algının tarihi birbiriyle çakışmaktadır. Jonathan Crary Gözlemcinin Teknikleri (2004: 17) isimli kitabında konuyla alakalı olarak şu soruyu sorar: 'Zaman içerisinde sanat yapıtlarında yaşanan biçim değişiklikleri, görmenin kendisinin tarihsel olarak uğradığı mutasyonların en çarpıcı kaydı değil mi?' Modern çağda sanat ve felsefenin durumundan bahsettiğimizde aslında değişen algının tarihinden bahsederiz. Estetik teorisinin önemli isimlerinden biri olan Arthur Danto'nun işaret ettiği üzere 'dünya düşünce aracılığıyla tanımlanalı beri o ve biz tam anlamıyla birbirimizin imgesinde (2010: 28)' var olmaya başladık. Temelde öznelleşme ve özgürleşme gibi kavramların tesiri ve endüstrileşmenin ve tekniğin yarattığı olanakların gelişmesiyle, özne ve nesne kavramlarının tanımları ve birbirleriyle olan ilişkisi bu süreçte değişmeye başlamıştır. Buradaki önemli nokta, gören ve görünen olarak özne ve nesnenin anlamsal kapsamı genişlemektedir.

> 19. yüzyılla birlikte görmenin kaynağı değişir. Önceden dışarıdaki, bakılan nesnenin –örneğin doğanın- oluşturduğu kaynak, artık bakanın deneyimine, onun gözlerinin kaydettiklerine, onun doğasına devrolur. Görüş öznelleşir. Görme, bakılanın/görülenin temsiline, taklidine, hakikatine olan bağımlılığından kurtulur –'liberal'leşir. Referanslarından soyutlanır ve özerkleşir (Artun, 2013: 39).

Ali Artun'un görmenin liberalleşmesi üzerine olan bu değerlendirmesinde endüstrileşmenin getirisi olan görme rejimindeki değişikliği göstermiştir. Makineleşmenin gelişimiyle öznenin hayatına giren hız-hareket ve yeniden-üretim gibi yenilikler hem sanatta hem de felsefede dolaylı yollardan yankı bulmuştur. Hız kavramı asıl olarak tekerleğin icadına dayanırken trenin icadı bireyin gerçekliğinde yeni bir devri başlatmıştır. Mekanikleşmeye başlayan dünya, görmenin ve görenin yaşadığı farkındalıkları da beraberinde getirmiştir. Bunun ilk örnekleri, modern mühendislik ve toplu ulaşım konusunda tasarımları devrim yaratmış İngiliz makine ve inşaat mühendisi Isambard Kingdom Brunel'dir. Büyük Batı Demiryolu'nu, Atlantik Okyanusu'nu aşan ilk pervane ile çalışan buharlı gemi dâhil olmak üzere bir dizi buharlı gemiyi ve sayısız önemli köprü ve tüneli inşa etmiştir (Wikipedia, 24 Aralık 2019). Hareket eden bir araca binen gözün gördüğü enstantaneler insanı hayrete düşürmüş olacak ki, bu etki yıllar sonra avangard sanat akımları eserlerinde görünmeye başlamıştır. Gözlemcinin sahip olduğu teknikler geliştikçe görmenin

liberalleşmesi, insanın hayal dünyasının boyutlarının genişlemesi ve öznelleşmesi mümkün hale gelmiştir.

Karanlık ve kapalı bir iç mekâna küçük bir delikten ışık girdiğinde, deliğin karşısında duran duvarda ters bir imge oluşacağı en azından iki bin yıldan beri bilinmektedir (Crary, 2004: 39). Camera-obscura'yla başlayan görünenin gerçekliği modern zamanlarda kameranın icat edilmesiyle algılanan dünya tasavvurunu tamamen değiştirmiş ve bu durum sanata da aynı ölçüde yansımıştır. Kameranın icat edilmesiyle fotoğrafın bir kült olarak sanatın yücelik iddiasını sarsıntıya uğratması üzerine tartışmalar başlamış ve sonrasında fotoğraf, tekniğin getirisi olan işlevsel değişimle çağın sınırlarını aşan bir noktaya ulaşmıştır (Benjamin, 1993).

Fotoğrafın hemen ardından, yine aynı şekilde film temeline dayanan ve hareket algısını yaratan sinema, bu çerçevede bir tepe noktasıdır. Sinema, fotogramlarla, yani hareketsiz kesitlerle, saniyede yirmi dört kare (ya da başlangıçta on sekiz) imgeyle işler (Deleuze, 2014: 13). Art arda getirilen hareketsiz fotoğraf karelerinin saniyelik değişimleri hareket algısını yaratmaktadır. Eadweard Muybridge[4], bu araştırmayı arkadaşıyla girdiği bir iddiayı kanıtlamak için yapmış ve saniyenin 1/500'i sürede yaptığı bu pozlama işlemiyle iddiayı kazanmıştır (Altunay ve diğerleri, 2013: 14). Saniyenin 1/1000'inde çekilen bir fotoğraf karesinde her şey sessiz, donuk ve havada olsa da bu fotoğraf karesinin ardından çekilecek her devam karesi bunun tam tersini söylemektedir[5]. Öyle ki, tarihte, bu hareketli kareler kitleleri yönlendirme adına bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Rusya'daki Bolşevik devriminin lideri Vladimir Lenin, propaganda için en etkili araç olarak sinemanın sanatlar içinde en önemlisi olduğunu vurgulamıştır (Gripsrude, 2011: 307).

Modern görme rejimi öznel bir konuma yerleşerek görenin deneyimine bağlı olarak değişiklik gösterirken postmodern görme rejimi teknolojinin ve nesneler dünyasının bireye hükmettiği bir düzeni tanımlamaktadır. Postmodernin içeriğini oluşturan yapı taşlarından biri olarak çoğulculuk, bireyin görüsünü etkisi altına almıştır. Bununla birlikte bir algı olarak postmodern görme rejiminin gelişimi 15.

[4] Birden fazla kamera kullanarak yaptığı hareket incelemeleriyle bilinen İngiliz fotoğrafçı, sinemanın ilkel halini bulan kişidir (Wikipedia, 24 Aralık 2019).

[5] Günümüz kayıt teknolojisinde saniyede 60, 120 ve 300 gibi standartlarda kare kaydedilebilir. Zürih'te 2019 yılında insan gözüne rakip olarak saniyede 5400 kare kaydedebilen kamera üretilmiştir (Petapixel, 24 Aralık 2019).

yüzyıl baskı teknolojilerinden 21. yüzyıl bilgisayar teknolojileri ve internetin yaygınlaşmasına değişen bir belleğe sahiptir. Bu değişimdeki birincil değerde teknolojinin etkisinden bahsedilirken bu süreç sonunda dijital ve gerçeklik ilişkisi gitgide homojenleşerek analog bir dünyadan sayısal (dijital) bir dünyaya geçilmiştir. Sayısal Devrim ile mesaj üretimi de yaygınlaşmış, hemen herkesin elinin altında bulunan araç ve gereçler - diğer bir deyişle yazılım ve donanımlar - önceki dönemlerde belirli kişi ve kurumlara mahsus olan mesaj üretimini demokratikleştirmiş ve özgürleştirmiştir (Taşçıoğlu, 2011: 159). Modernde özgürleşen bireyin sayısal bir kopyası da bu ağ üzerine aktarılmıştır.

Tekerleğin icadından trenin icadına merkezi perspektiften hareketli perspektife geçilmesine, Ulus Baker'in (2014) ifade ettiği gibi aşkın anlardan herhangi anlara geçilmesine ve sonrasında mekaniğin elektrikle buluşmasına dek yaşanan serüvende görme rejiminin değişimi; iletişimin temel yapısı dâhil, toplum değerlerini, ideolojileri ve dünya düzenini önemli ölçüde etkilemiştir. Radyo ve televizyonun icadıyla birlikte yazılı iletişimin gücü günden güne azalarak yavaş yavaş imajlar dünyasının kapıları aralanmış ve kitle iletişim araçları birer ideolojik araca dönüşmüştür. Böylelikle, modern insanın son günlerinde televizyonun gücü, tüketim toplumunun ve popüler kültürün gündeme gelmesine sebep olmuştur.

1.5. SANAT VE FELSEFE İLİŞKİSİNİN POSTMODERN DURUMU

Modernitenin bireyin hayatına yönelik ısrarcı yaşam biçiminin getirileri ve en başında bireye sunmuş olduğu vaadlerin boşa çıkması postmodern bir tutum olarak akıl ve bilime kuşkusuz bir teslim olmayı sorgulanabilir bir sürece sevk etmiştir. Modernizmin evrensellik anlayışının sarsılması ve ardından tüm 'yüce' iddialarının yıkılmaya başlaması, sanat ve felsefede postmodern bir perspektifin doğmasına sebep olmuştur.



Görsel 1. Otto Dix, "The Trench", 227x250cm, yağlıboya, 1923.

Sanat ve felsefe ilişkisinin modernizmi, Dünya savaşları ve sanayinin akıl almaz gelişimiyle bireyi yalnızlaştıran ve sanatçıyı toplumdan kaçıran bir yabancılaşmaya sürüklemiştir. Bu süreçte üretilen eserler referans alındığında dışavurumcu ve biçimcilik yaklaşımlarının özümsendiği görülmektedir. Bu yaklaşımlar bağlamında savaşın sanat üretimlerine etkisi yoğun bir şekilde yansımış ya da gerçek dünyaya ait hikâyelerden soyutlanarak boya, fırça kullanımı, çizgi ve biçimsel forma daha çok önem verilmiştir. Dışavurumcu yaklaşıma örnek olarak savaş deneyimini birçok eserinde yansıtan Alman sanatçı Otto Dix'in The Trench (1923) isimli eserinde yoğun bir biçimde savaşın tahribi ve sanatçıda bıraktığı sarsıntı hissedilmektedir.

Postmodern sürece ilerlendiğinde teknolojinin gelişimine bağlı olarak kitle iletişim ve haber alma teknolojilerinin yaygınlaşması bu aşamada bireyin yabancılaşmasını daha da derinleştirmiştir. Habermas'a (1992) göre modernleşme, tamamlanmamış bir proje olarak postmodernizme çıkan kaçınılmaz bir sondur. Jameson'ın (1984) 'Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı' makalesinde savunduğu Adorno'nun kültür endüstrisi kavramını destekleyen tavrında görüldüğü gibi, kapitalizm tarafından oluşturulan bu endüstrinin yansımalarını sanat, mimari, görsel ve tüm anlatı alanlarında görmek mümkün hale gelmiştir. Böylelikle, kültür ve ekonomi aynı dinamikten beslenmeye başlamıştır.

Sanatçıların bu süreçteki perspektiflerine bakıldığında, bir temsil eleştirisinin yükselişiyle karşılaşılmaktadır. Çünkü modernizmin inşa ettiği sistemin bir kültür endüstrisini doğurduğu gün be gün açıklığa kavuşarak dolaylı yoldan insanı tektipleştirme gayesi ortaya çıkmıştır. Bu tektipleştirme, Warhol'un gözünden bakıldığında görülen, tekniğin olanağı olarak sonsuz yeniden çoğaltımın bir başka

açıdan ifadesi olarak görülmektedir. Foster'ın Minimalizm ve Pop Art'ın temelinde gördüğü bu dinamik hem yüksek sanat hem kitle kültürüne seslenen bir vizyona yerleşmektedir. Bir taraftan yüksek sanatı sınarken bir taraftan kitle kültürünü kendi amacına yönelik kullanmaktadır.

Baudrillard (2010: 31-32) Foster'ın Minimal ve Pop'un misyon tarifine paralel olarak ifade ettiği cümleler yüksek sanat ve kitle kültürü arasındaki ince çizgiyi tekrar göstermektedir:

> Bugün resimden söz etmek zor, çünkü resmi görmek zor. Çünkü resim, çoğu zaman, artık görülmeyi değil görsel olarak soğurulmayı ve ardında iz bırakmadan dolaşıma girmeyi istiyor. Bu, bir bakıma, imkânsız bir takasın basitleştirilmiş estetik formu. Öyle ki, onun hakkını en iyi verecek söylem, söyleyecek hiçbir şeyi olmayan söylem olabilir. Nesne olmayan bir nesnenin eşdeğeri. Ama nesne olmayan bir nesne kesinlikle bir hiç değildir; içkinliğiyle, boş ve gayri maddi mevcudiyetiyle insana durmadan musallat olan bir nesnedir. Bütün mesele bu hiçliği hiçliğin sınırlarında maddileştirmek, boşluğun sınırlarında boşluğun filigranını takip etmek, kayıtsızlığın sınırlarında kayıtsızlığın gizemli kurallarına göre oynamaktır.

Sanat hakkında hiçbir şey bilmeyen insanların sanatçısı Andy Warhol'u bir ikona dönüştüren şey, onun sanat ürünlerinde kullandığı materyalin sıradan Amerikalıların anlayabileceği ya da onların günlük hayatlarından çıkıp bir sanat ürününe dönüşerek onlara tekrar gösterilmesi hikâyesidir (Danto, 2018). Warhol'un perspektifinde her ne kadar eleştirel bir dil kendini gösterse de, tüketim nesnesi ürünleri bir materyal olarak kullanması tüketiciyi bir sanatsevere dönüştürebilmiştir.



Görsel 2. Andy Warhol'un ilk Sergisi / Bonwit Teller, 1961.

Sanatın avangard yükselişinden bir piyasaya dönüşümüne en güçlü neden olarak dünya savaşları sonrası sanatın Avrupa'dan Amerika'ya çalınması olarak ifade

edilmektedir (Başaran, 2018). Bu temelde emperyal gücün sahip olduğu endüstriyel ekipman modernizmin versiyon yükseltmesi anlamına gelmektedir. Otoritenin versiyon yükseltmesiyle birlikte seri üretimin karşısına tüketimin bir kültüre dönüştürülmesi eşdeğer olarak getirilmektedir. Bu dönüm noktası, 1960'larda gerçekleşen toplumsal, ekonomik, kuramsal ve politik diğer kırılmalar gibi sanata da büyük bir etkide bulunmuştur. Sanatın eski kurallarını, özellikle saf doğa anlayışını, diğer tüm etmenlerden daha çok aşındıran bu seri olma hali endüstriyel üretimden önce bu kadar görünür değildir (Foster, 2010: 99). Minimalizm ve pop artta görülen tekrarlanan seri düzenlemelerde bu mantık en güçlü örneklerini bulmuştur. Bu anlamda Minimalizm ve Pop Art tarihsel bir dönüm noktası yarattıysa, sadece modern sanat için bir perspektif sunmakla kalmamış postmodern sanatın soykütüğünü de oluşturmuştur (Foster, 2010: 93). İroni, parodi, temellük sanatı, simüle etme ve katman oluşturma gibi yaklaşımlara bir soy kütüğü oluşturan bu gelişmeler bir diğer açıdan endüstrinin kültür alanına sızması olarak görülmektedir. Seri üretimin çılgınca yapıldığı ve metaların estetik bir dille buluşarak televizyonlar ve reklam panolarından sosyal hayata girişiyle birlikte tüketim bir kültüre dönüştürülmüştür. Endüstrinin pek çok alana olduğu gibi sanata olan bu saldırısına karşılık yukarıda bahsedilen yaklaşımların görülmesi sanatta bir retrospektifler çağını doğurmuştur. Baudrillard (2010: 27) bu komployu şu cümlesiyle desteklemektedir: "Resmin bütün hareketi gelecekten geri çekilip tamamen geçmişe kaymış durumda."

Kültür ve ekonominin aynı dinamikten beslenmeye başlamasıyla birlikte sanat tarihinin kaderi değişmiştir. Dünya çapında büyüyen ekonomiler metanın birey karşısındaki değerini yükselterek özne-nesne ilişkisindeki dengenin nesnenin özneye hükmetmeye başlaması noktasında değişime uğratmıştır. Bireyin önceleri bir ihtiyaç veya araç olarak gördüğü meta, artık egonun bir semptomu olarak özgüven ve statü göstergesine dönüşmüştür. Bu noktada sanatın Pop Art'la başlayan dönüşümü ve 'piyasa' olarak nitelendirilmeye başlaması anlamlı bir pozisyona evrilmiştir. Kuspit Sanatın Sonu (2016: 161) isimli kitabında sanatın paraya dönüşümünü Warhol'un dilinden aktarmaktadır:

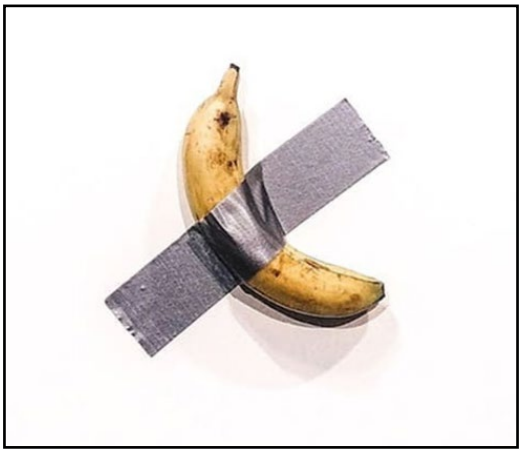
> Piyasa sanatı, Sanat'ın ardından gelen aşamadır. Ben bu işe ticari sanatçı olarak başladım ve piyasa sanatçısı olarak bitirmek istiyorum. Adına ister "sanat" densin ister başka bir şey, bu işi yaptıktan sonra piyasa sanatına yöneldim.

Warhol, dönemin Amerika'sına bakarak estetikleşen metaların sardığı gerçekliği görerek sanattaki oluşan boşluğu tamamlamış olarak yorumlanabilmektedir.

Postmodern süreçteki üretim biçimleri tek yönlü ve doğrusal bir üretim etkinliğinden uzak ve bunun yerine genellikle kendini tekrarlayan ve her bir tekrarda kendine yeni bir merkez tutan dairesel formlar başlığıyla anlamlı kılınabilmektedir.

> Artık sanatın, sanat olmadığı varsayılan herhangi bir şeyden farkı kalmadı. Ama bu durum onu katlanarak büyümekten alıkoymuyor. Büyük şamatalarla durmadan ilan edilen "sanatın sonu" hiç gelmedi (Baudrillard, 2010: 21).

Kendini tekrarlayarak döngüsel bir form alan sanatın postmodern durumu kavramsal olarak tekrar, taklit ve temsil ile ilişkilendirilmektedir. Baudrillard'ın sanata ilişkin perspektifinden anlaşıldığı gibi günlük hayattaki herhangi bir nesnenin sanat ortamında sanat eseri olarak yer alabileceği bir gerçeklik sanatın bu yeni durumunu açıklığa kavuşturmaktadır. Postmodern süreçte nesnenin metalaşan yüzünün ağırlığı günden güne baskınlaşarak sistem içerisinde yeni bir eğilim oluşmaya başlamıştır: moda ve reklamcılık. Bu eğilimin sanat ortamında yansıması, elde edilen başarının artık eserler üzerinden değil, istatistikî veriler, ziyaretçi sayıları, sosyal medyadaki beğeni sayıları, takipçi sayıları, ne kadar paylaşım yapıldığı ve ne kadar 'hashtag' açıldığı üzerinden ölçülmeye başlamıştır (Şahin, 2018).



Görsel 3. Maurizio Cattelan, "Comedian", 2019.

Bu tanımlamalara güncel bir örnek olarak 2019'da Art Basel Miami'de İtalyan sanatçı Maurizio Cattelan'ın eseri verilebilir. Eserde bir muz güçlü gri bant yardımıyla duvara yapıştırılmıştır. Andy Warhol'un The Velvet Underground & Nico için tasarlardığı albüm kapağı ve sonrasında hem kendi eserlerinde hem farklı sanatçılarda kullanılmaya başlanan ve bu sayede son kırk yılda bir ikona dönüşen muzun serüveni Catellan tarafından absürd bir şekilde tekrar kullanılarak



Görsel 4. Andy Warhol, The Velvet Underground & Nico Albüm Kapağı, 1967.

metaforlaştırılmış ve yeniden yerleştirme yapılmıştır. Postmodern sanat üretimi yaklaşımlarının birçok örneğini içerisinde barındıran Catellan'ın Comedian (2019) eseri, büyük tepki ve tartışmalara yol açmasının yanında 120 bin dolara satışa sunulmuştur. Eserin sergilendiği süreç içerisinde New York City merkezli performans sanatçısı David Datuna muzu duvardan çıkardıktan sonra kabuğunu soyup yiyerek yeni bir tartışmaya yol açmış ve kendisi bu performansı 'Hungry Artist' (Aç Sanatçı) olarak yorumlamıştır.

> Bir muz sanat eseri olabilir mi? Tabii ki evet, o zaman bir müzede ücretsiz sergilenmesi gerekir ve ben de buna ayakta alkış tutarım. Ama bu yerleştirmedeki duruma her zaman aynı tepkiyi veririm, kendi performansımla (akt. Sanatatak, 11 Aralık 2019).

Ancak, Maurizio Cattelan ve David Datuna'yı buluşturan sadece bir muz hikâyesi değil, aynı zamanda aynı galerinin sanatçıları olmalarıdır.



Görsel 5. David Datuna'nın Hungry Artist Performansı, 2019.

Anlaşıldığı gibi, çağdaş sanat ortamında sanat eseri artık taşıdığı anlamdan çok bulunduğu beyaz küpün ortamında oluşturabileceği performanslar, tartışmalar ve haber niteliği taşıyabilecek eylemler üzerinden adından söz ettirmektedir. Bu durum reklamcılık reflekslerinin sanat ortamında yaratılan pratiğini net bir şekilde göstermektedir.

2. BÖLÜM

TEKERRÜR'ÜN ESTETİĞİ

2.1. TEKERRÜR'E GİRİŞ

Tekerrür'ün sanat tarihindeki yeri ahenk, çeşitlilik ve ritim içeren öğeleri barındıran ve tek bir şablondan hareket eden çoğaltmaları kapsayan konseptler olarak yorumlanabilir. Bir kompozisyonda çizgiyi, şekli veya rengi ritimle buluşturmak bir diğer açıdan sistematik bir şekilde desenler (patterns) üretmektedir. Doğanın ve sanatın bir ilkesi olarak görülen tekerrür ve ritim, estetik anlamda denge ve ahenk hissi vermektedir. Bu yorum, izlenimcilikte öne çıkan fırça darbelerinin tuval üzerindeki izlerinden, soyut sanatta belli şekillerin tekrarına ve hatta, biraz daha özelde, Henri Matisse'in Dans (1910) eserinde yansıtılan ritme değin vardırılabilir.



Görsel 6. Hera Tapınağı, Yunanistan, M.Ö. 590.

Tarihsel olarak daha geriye gidildiğinde de tekerrürün estetik bir ilke olarak varlığıyla karşılaşılmaktadır. Tekerrür, Yunan tapınaklarının sütunlarında görünebildiği gibi camiilerin çember veya süslemelerinde kendini göstermektedir. Bu bakış açısıyla Doğu'ya gidildiğinde ise, sembolik bir evren tasavvuru olarak mandala[6]larda şekil ve kullanılan renkler itibariyle tekerrürün estetik bir değer olarak varlığı göze çarpmaktadır.

[6] Hindistan kökenli dinlerde metafizik veya sembolik bakımdan meta veya mikro kozmosu gösteren şekillere verilen ad. Genel olarak mandala, şekilleri belli bir düzene göre boyamaktır (Wikipedia, 20 Şubat 2020).

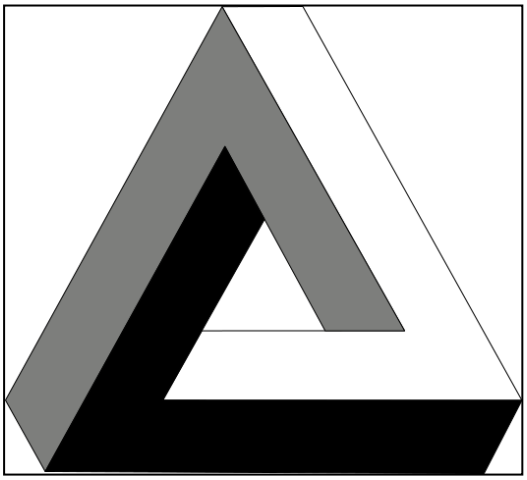


Görsel 7. Mandala, Kum, 2008.

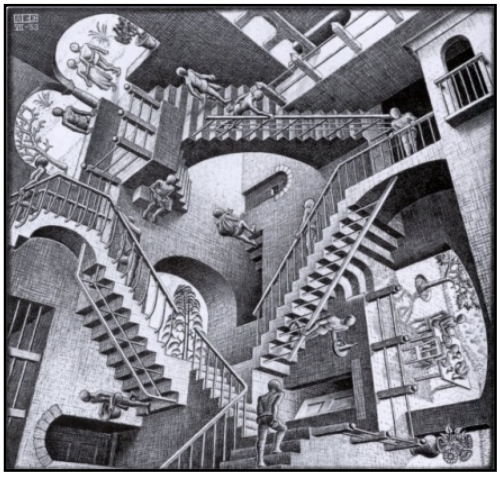
Sonuç olarak tekerrürden bir denge ve ahenk unsuru olarak farklı zaman ve toplumlarda belli bir amaç doğrultusunda faydalanılmıştır. Ancak tezin kapsamı gereği tekerrürün sanatsal bir ifade biçimi olarak kullanılışı modern sonrası süreç olarak sınırlandırılarak ele alınmaktadır.

2.1.1. Tekrar-oluş, Tekrarlama ya da Tekerrür: Kavramsal Bir Bakış

Tekrar-oluş, tekrarlama ya da tekerrür kavramı görsel sanat çalışmalarının biçiminde ve/veya özünde çeşitli anlamlara işaret edecek şekilde kullanılmaktadır. Örneğin, bir süreç olarak düşünülebilecek tekrar kavramı, doğrusal bir formdan döngüsel bir forma dönüşümdür. Kavramsal olarak tekrar; var olan durum ya da olayın, bir süreç içerisinde, sonunun başlangıca bağlanması olarak ifade edilebileceği gibi, bir diğer elden, bir durum ya da form içerisinde belli bir konu/objenin ve onun



Görsel 8. Oscar Reutersvärd, "Penrose Triangle", 1934.



Görsel 9. M. C. Escher, "Relativity", 1953.

en az bir kopyasının yer almasıyla ortaya çıkmaktadır. Bu yaklaşımlardan ilki olan tekrar, literatürde döngü (loop) olarak ifade edilmektedir. Bu anlamda iki başlığa ayrılarak paradoksal döngü ve sonsuz döngü olarak isimlendirilmektedir (Özevin, 2015). Bu konsept içerisinde ilişkilendirilen tanımlamalar video teknolojilerinden beslendiği gibi imkânsız geometrilerden hareketle üretilen çalışmalar olarak yorumlanmaktadır (Görsel 8-9).



Görsel 10. Kusama with Pumpkin, 2010.

İkinci olarak bir veya birden çok kompozisyonda bir konu/objenin tekrarlanması yaklaşımı görsel sanat çalışmalarında çokça kullanılan bir yöntemdir (Görsel 10).

Form veya olay içerisindeki tekrarlama konsepti, farklı anlamları da beraberinde getirmektedir. Bu anlamlar görsel sanat çalışmalarında kavramsal olarak temsil, taklit, ritim vb. anlamlara sahip olmasının yanı sıra sözlü bir ifade biçiminde ise ezber ile bağlantılandırılabilir. Türk edebiyatında tekrarın kullanımına edebi sanatlar içinde tekrir (yineleme) ve ses yinelemesi (aliterasyon) olarak karşılaşılmaktadır. Bir örnek olarak, çağdaş Türk şairi Haydar Ergülen'in İdiller Gazeli (2008) şiirinde bu kullanımlara rastlanmaktadır.

gözlerin yağmurdan yeni ayrılmış
gibi çocuk, gibi büyük, gibi sımsıcak

sen bir şehir olmalısın ya da nar
belki granada, belki eylül, belki kırmızı

gövden ruhunun yaz gecesi mi ne
çok idil, çok deniz, çok rüzgâr

çocukluğun tutmuş da yine âşık olmuşsun
sanki bana, sanki ah, sanki olur a

aşk bile dolduramaz bazı âşıkların yerini
diye övgü, diye sana, diye haziran

heves uykudaysa ruh çıplak gezer
gazel bundan, keder bundan, sır bundan

gözlerin şehirden yeni ayrılmış
gibi dolu, gibi ürkek, gibi konuşkan

hadi git şehirler yık kalbimize bu aşktan

Bununla birlikte tekrarın zıt anlamına bakılacak olursa; benzersizlik, biriciklik, özgünlük, yenilik ve yaratıcılık gibi kavramlar ile ilişkilendirildiği görülmektedir. Görsel sanat çalışmalarında tekrarın işlenişine daha geniş bir perspektiften bakıldığında taklit, çalıntı veya eski bir eseri tekrar gün yüzüne çıkarma amaçlanmaktadır. Örneğin, sanat çevrelerince çalıntı eserleriyle çokça adından söz ettiren Damien Hirst'ün My Way isimli eserini Joseph Cornell'in Pharmacy isimli eserinden çaldığı ifade edilmektedir (Görsel 11-12) (Thomson, 04 Mart 2020).



Görsel 11. Damien Hirst, "My Way", Karşık Medya Heykeli, 1991.



Görsel 12. Joseph Cornell, "Pharmacy", Karışık Medya Heykeli, 1943.

2.1.2. Bir Felsefe Olarak Sanat Ortamında Tekerrür

Çağdaş bir bakışla sanat üretimleri ve felsefi düşüncedeki yaklaşımlara bakıldığında, mekanikleşme ve sanallaşmanın sanayi-ötesi toplumunun fikirsel zemininde oluşturduğu ya da fikirsel zeminini yerinden ettiği bir gerçeklik göze

çarpmaktadır. Bir örneklem olarak; günümüzde, bireyin her geçen gün kendinden ve başkalarından uzaklaşan duruşundaki samimiyet nükseden bir sistem eleştirisi, tekillik vb. mefhumların güncel birer kavrama dönüşmesine sebep olmuştur.

Bahsedilen değişim, felsefede ilk olarak Friedrich Nietzsche'de görülmeye başlamıştır. Nietzsche'nin metinlerinden ve Nietzcsheci felsefeden anlaşılan, sanki sanayi-ötesi toplumunun bireyiyle tanışmış ve onun yaşayacağı nihilizmi görmüş olduğu kanısına varılmaktadır. Bu anlamda yapısalcılık, postyapısalcılık ve postmodern düşünürlere bir zemin oluşturduğu şüphesiz ki doğrudur. Nietzsche'nin çağdaşları tarafından anlaşılamamış olması ve hatta ölümünden sonra dahi hakkında yapılan yanlış yorumlamaların ardından, Fransız ekolünün yükselişi sürecinde postyapısalcı ve postmodern bir düşünür olarak Gilles Deleuze'ün kaleminden tekrar gün yüzüne çıkmıştır. Burada üzerinde durulan asıl konu, hem Deleuze'ün hem de Nietzsche'nin tekrar-oluş, tekrarlama ya da tekerrür kavramının iki düşünürün de felsefelerinde önemli bir yeri oluşudur. Bununla beraber geçtiğimiz otuz yılı düşünceleriyle etkilemiş aykırı bir düşünür olarak Jean Baudrillard, merkezini simülasyon kuramından alarak kültürün bütün formlarını şuursuzca tekrarlamaya teslim eden sanatın, dünyanın görünüşlerini yok etmek için tekrar tekrar dirilten ironik tavrına getirdiği eleştiriler çerçevesinde bu konseptin içerisine katılmıştır (Baudrillard, 2010).

Belli kavramlarla isimlendir(ilen/ilebilecek) yaklaşımların postmodern sanat üretimlerinde eserlerin alt metinlerinde işlendiği ya da alenen vurgulanmaya çalışıldığı görülmektedir. Amerikalı postmodernist sanat eleştirmeni ve seksenli yıllara damgasını vurmuş October ve Skyline sanat dergilerinde yazar olan Craig Owens'ın 1980'de October'da yayınlanan The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism başlıklı iki makalesinde postmodern sanat pratiklerini karakterize eden altı strateji ileri sürülmüştür (Wheale, 1995; Owens, 1980). Bu stratejiler; appropriation (kendine mâl etme), site specificity (mekân özgüllüğü), impermanence (geçicilik), accumulation (biriktirme/toplama), discursivity (söylemsellik) ve hybridization (melezleme) olarak verilmiştir (Owens, 1992). Bununla birlikte ilerleyen yıllarda Olivia Gude (2004) tarafından yayınlanan Postmodern Principles: In Search of a 21st Century Art Education isimli makalede bu yaklaşımların ifade biçimleri ve içerikleri farklı bir şekilde ele alınmıştır. Craig Owens ve Art Institute of Chicago'da sanat eğitimi profesörü olan ve bir sanatçı

olarak Gude'un postmodern sanat üretimlerine dair üzerinde durdukları yaklaşımlar arasında tekerrür kavramının varlığı dikkat çekmektedir. Bu yaklaşımlara ek olarak Terry Barrett (2008) Why is that art? Aesthetics and Criticism of Contemporary Art[7] isimli kitabından tekerrür kavramıyla alakalı olarak orijinalliğin reddi (rejecting originality), metafor yaratımı (creating metaphors), simüle etmek (simulating) ve ironi, parodi ve uyumsuzluğu kullanımı (irony, parody, and dissonance) başlıklarını bu yaklaşımlara dahil etmektedir.

Tekerrür'ün yukarıda bahsedilen postmodern sanat üretimlerindeki yaklaşımların yansımalarında görülmesi tek bir bakış açısından değerlendirilemez. Tekerrür kavramının eserlerdeki hologramı ya da virtüeli, bazı yaklaşımların isminden hareketle anlaşılabildiği gibi bazılarında ise sadece felsefe olarak varlığı kendini göstermektedir. Bu süreçte izlenen metot basitleştirilmiş veya yüzeyselleştirilmiş bir bakış açısına yerleşmemekle birlikte, görsel kültür literatüründen yola çıkan, günlük yaşamın karakterize ettiği görüntülerin, tarihsel olarak benzeri görülmemiş bir dünyayı anlamamıza yardımcı olmak için çağdaş bir bakış sunmaktadır (Duncum, 2010). Sanayi-ötesi toplumunun sahip olduğu ekipmanlar ve bununla beraber küreselleşmenin kültür üzerindeki eli dikkate alınarak sanat üreticisi olan sanatçının bu gerçeklerin tesirinde olduğu öncelikli olarak kabul edilmektedir.

Bu yaklaşımların içeriği ve sanat üretimindeki örneklerine geçmeden önce tarihsel anlamda bir parantez açıp bu yaklaşımlara prototip olarak değerlendirilebilecek avangard eserleri ve bu eserlerin arka planlarından söz etmek



Görsel 13. Marcel Duchamp, "Çeşme", Porselen pisuvar ve boya, 1917.

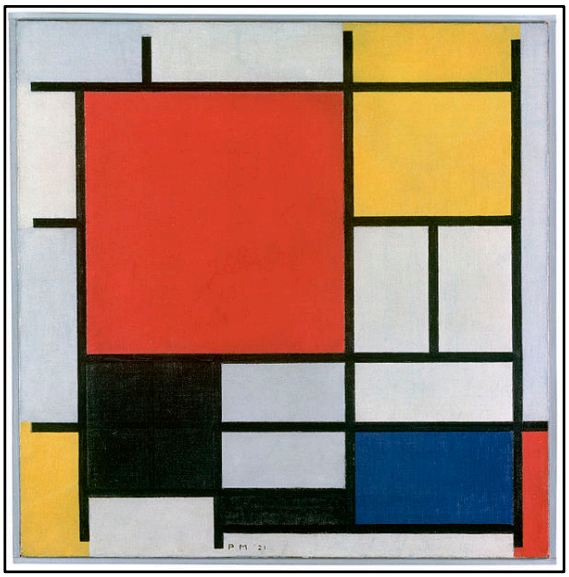
[7] Terry Barrett, *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2015.

önemli görünmektedir. Bu anlamda görünür en önemli kırılma Marcel Duchamp ismi ve onun Çeşme adlı eseriyle gerçekleşmiştir. Mimetik anlayışın yadsınışından Dada'ya dek sanata ve sanat eserine yaklaşım izlenimci ve dışavurumcu kuramlarla adlandırılmıştır. Sanatın "sanat eseri üretmeyi amaçlayan sanatçının estetik açıdan güzel bir nesne üretmesi" olarak kabul edildiği dönemde, 1917 yılında New York'a sahneye çıkan Marcel Duchamp, 'Çeşme' adını verdiği ve 'R.Mutt' takma adıyla imzaladığı ters çevrilmiş bir pisuarı sergilediğinde ünlendi (Barrett, 2015: 27). Duchamp'a dek süren modern sanatın eleştirel felsefesi, Duchamp'la birlikte sanatın kendisine karşı saldırıya geçmiştir. Duchamp estetiğe karşı kayıtsızlığıyla karşı bir estetik dili ortaya koyarak Kuspit'in (2006) ifadesiyle postestetik bir süreci başlatmıştır. Duchamp açıkça estetik yargının –yani Kant'ın sözünü ettiği estetik nesnellik biçiminin- nihailiğini yadsımak ister, ne var ki estetik deneyim diye bir şeyin varlığını da inkâr etmiş olur (Kuspit, 2006: 45).

> Bu pisuarı Bay Mutt'ın elleriyle yapıp yapmadığının önemi yoktur. O bu nesneyi seçmiştir. Hayattan sıradan bir nesne almış, onu yeni bir bakış açısı ve başlık altında işlevinden soyutlayacak şekilde yerleştirmiştir – o nesne için yeni bir düşünce yaratmıştır (akt. Antmen, 2008: 128).

Duchamp'ın dünya anlayışı, onun eserlerinden de anlaşılabilecek dinamik bir mesaj içermektedir. Onun sanat anlayışı, sanatı kendi duygusallığından uzak tutmaya çalışarak akıl sınırlarını zorlayan ve sanatın elle yapıldığına inanmayan bir konuma yerleşmektedir (Kozlu, 2009). Yukarıda gösterilen Çeşme (1917) adlı eserden yola çıkarak onun sanatsal ifadesi, belli bir felsefi anlayışı aktarmak isterken bir anlamda da tembellikten beslenen bir zeminde kendine yer bulmaktadır. Bu anlamda sanatın günden güne piyasalaşan durumu göz önünde bulundurulduğunda, onun işleri, toplumun ve özellikle koleksiyoncuların taleplerinin karşılanmasının geri çevrilişi olarak anlaşılır ve 'onların değerlendirme kıstaslarına, "nitelik" ve "nicelik" taleplerine teslim olmayı reddetmek demektir (Lazzarato, 2017:21)'. Sonuç olarak onun eserleri sanatsal bir 'işin reddi' perspektifinde anlam bulur.

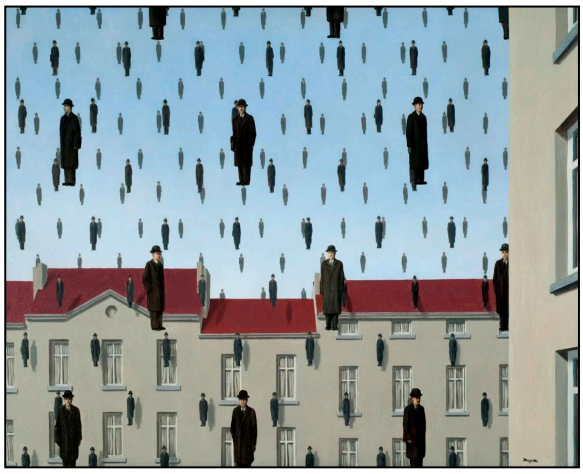
Tekerrür'ün avangard prototiplerine örnek olarak verilebilecek bir diğer isim Piet Mondrian'ın eserleridir. Soyut sanat anlayışı hâlihazırda temsili gerçekliğin ötesinde konumlanmaktadır ancak Mondrian'ın sanata yaklaşımı felsefi bir düzlemde aynılık-farklılık ve birlik-çokluk ikiliklerinden hareket etmektedir. Mondrian'ın ifadesiyle yeni-plastik sanat yatay ve dikey çizgilerin ızgaralar oluşturduğu temel



Görsel 14. Piet Mondrian, "Composition", Yağlıboya, 1929.

renklerle sunulan, tekrar-oluş, tekrarlama veya tekerrürün en çarpıcı örneklerini oluşturmaktadır. Mondrian eserlerini her ne kadar kendi ifadelerinde Platon, Hegel ve Spinoza referanslarıyla temellendirse de eserlerdeki tekerrür katmanı göz ardı edilememektedir.

Tekerrür katmanının modern sanat eserlerinde görünürleşen bir başka ismi René Magritte'tir. Magritte'in eserleri gerçeküstücülük akımına dâhil edilir. Magritte'in tekerrür katmanının içeriği birkaç yaklaşımla anlamlanabilmektedir. Bu yaklaşımlardan doğrudan olarak sunulanı 'tekrar eden nesne' konsepti içerisinde ifade edilmiştir ve Magritte'in yorumunda kendi ifade biçimi bilinçli ya da bilinçsiz bir simgeselliğe indirgemekten uzaktır (Antmen, 2013). Magritte'in eserleri yaygın bir kanaat olarak düş sembolizmi olarak imlense de, kendisi eserlerinin bu anlamda,



Görsel 15. René Magritte, "Golconda", 81cmx1m, Yağlıboya, 1953.

psikanalitik bir terminoloji içerisinde bilinçdışı öğeler olarak değerlendirilmesini yadsımaktadır.

Magritte ve tekerrür ilişkisindeki bir diğer konu temsil fenomenidir. Magritte'in eserlerinde en ön planda yer alan temsil, anlamı arayarak tasarlayan olarak mevcut bulur. Leppert'in (2009: 38) sorduğu gibi; temsil, düşünceyi uyarmak ve böylelikle de fikirler üretmek yoluyla gerçekliğin mahiyetini anlamamızda bize yardım mı eder, yoksa duyuları uyarmak ve böylelikle de bilişten yoksun bir fiziksel tepki üretmek yoluyla yüzeylerin -dış görünüşün- kopyasıyla bizi kandırır mı? Magritte'in eserleri bize bu soruları ısrarla sormaktadır. Böylelikle temsil, tek bir imajı gösterirken birçok alegoriye bölünür.

Diğer elden, Magritte'in tüm eserleri bir araya getirildiğinde ortaya çıkabilecek sonuç, bu kompoziyonun içerisinde yer alan nesnelerin günlük hayattan seçilmesidir. Örnek olarak yukarıda verilen Golconda (1953) eserinde, durağan mavi gökyüzünün önünde birbirine dokunan apartmanların birbirinin aynısı pencereleri, şapkalı ve koyu paltolu adam imajının üç boyutlu bir düzlem içerisinde sistematik olarak çoğaltılarak yerleştirilmesi yer almaktadır.



Görsel 16. Duane Michals tarafından çekilen René Magritte Portesi, 1965.

Yukarıda eklenen Rene Magritte'in portresi ve Golconda eserindeki şapkalı ve koyu paltolu adam birbirine benzer imajlara sahiptir. Michel Foucault (1993) Bu Bir Pipo Değildir eserinde Magritte'in felsefesini değerlendirmiştir. Magritte'in aynı isimde olan eserinden yola çıkan Foucault bu kitapta eserin felsefi boyutta bir serimlemesini yapmıştır (Görsel 17). Magritte, Foucault'un bu kitabına bir geri dönüş olarak iki mektup yazmış ve bu mektuplardan birinde şu cümleleri kullanmıştır:

> Benzeyiş ve Andırış sözcükleri, dünyanın ve kendimizin tamamen yabancı varlığını, güçlü bir biçimde düşündürmenizi sağlıyor. [...] resmedilmiş bir imgenin [görüntünün] (ki doğası gereği elle tutulamazdır), hiçbir şey saklamadığı; oysa elle tutulabilir ve görülebilirin, kaçınılmaz biçimde bir başka görülebiliri sakladığı, deneyimimize inanacak olursak apaçıktır. […] Görülebilirin saklanmış olabileceğini, ama görülemeyenin bilinebileceğini ve daha fazla bir şey olmadığını hatırladığımızda, ilgi çekici yanı ortadan kalkan bulanık bir edebiyat yüzünden, belli bir zamandan beri "görülemeyen"e garip bir öncelik tanındı. Oysa görülemeyene görünenden daha fazla önem vermek ya da bunun tersini yapmak için bir gerek yok (Magritte, 1993).



Görsel 17. René Magritte, "La trahison des Images (Bu Bir Pipo Değildir)", 60,33x81,12cm, Yağlıboya, 1929.

Magritte, Foucault'a yazdığı bu mektupta Aynıların görülmeyenindeki Farklılıklarına dikkat çekmiş, düşünce olarak yansıtılmış/resmedilmiş imgenin hiçbir şey saklamadığını ileri sürmüştür. İmgeler bize asıl dünyayı değil, dünyalardan bir dünya gösterir (Leppert, 2009: 16). Sonuç olarak, bu bir pipo değildir ancak aynı zamanda bu bir piponun simulakrıdır.

Bu bölümde son olarak tekerrüre örnek olarak verilebilecek en güçlü isim Andy Warhol'dur. Dünya'da giderek piyasalaşan sanatın durumu göz ardı edilemez seviyeye ulaştığında, endüstrileşmenin toplumsal yaşama nüfuz etmesi kaçınılmaz



Görsel 18. Andy Warhol, "Marilyn Monroe", her biri 91,5x91,5cm, serigrafi, 1967.

olduğunda bu iki etmenin elbette bir köksap ilişkiselliğinde gerçeklikte görünürlülüğe kavuşması elzem olmuştur. Bu veriler Andy Warhol vizyonunda ilk örneklerini bulmaktadır.

Andy Warhol her ne kadar popüler kültürün bir ikonu imajı çerçevesinde değerlendirilse de yüksek sanatın kitle sanatıyla ilk teması ve bu anlamda sanattaki eleştirelliğin bir üst seviyesi olarak okunmaktadır. Parlak renkler ve popüler isimlerin tuvallerde çerçevelenmiş simülakrları sonsuza dek çoğaltılır ve gerçekliğin sorgulanabilirliği sanat ortamında Andy Warhol ile gündeme gelir.

2.1.3. Postmodern Sanatta Tekerrür

Postmodern sanat üretimlerinde tekerrürün işlenişi, yukarıdaki başlık içerisinde bahsedilen isimlerin (Craig Owens ve Olivia Gude) literatüre kazandırmış olduğu yaklaşımlar çerçevesinden ilişkilendirilmiş başlıklardan oluşmaktadır. Avangard sanat üretimlerinde karşılaşılan prototipler postmodern süreçte teknoloji ekipmanlarının hızla gelişmesiyle yoğun bir biçimde yeni ifadelerle kendini göstermeye başlamıştır.

Ele alınan başlıklar aynı zamanda bir sonraki bölümde detaylandırılan felsefi metinlerin sanattaki karşılıkları olarak ifade bulmaktadır. Postmodern estetiğin anti-orijinallik, manipülasyon ve estetik fenomenlerine karşı tavrı bu başlıkların oluşmasında temel bir etkendir.

Alt başlıklarda detaylandırılıp örneklendirilecek yaklaşımlar eleştirel, eklektik ve bununla birlikte melez bir dil özelliği taşırken, bir diğer elden, Özgünlüğün Reddi ve Kendine Mâl Etme başlıklarında kitsch bir tavrın varlığı kendini göstermektedir. Bu konsept içerisinde kitsch kavramına yaklaşım ise, ‘tercihen sözde-nesne olarak, yani simülasyon, kopya, sahte, basmakalıp nesne olarak, gerçek anlamlandırma yoksulluğu ve gösterge, alegorik gönderme, uyumsuz yan anlam bolluğu olarak, ayrıntının yüceltilmesi ve ayrıntılar aracılığıyla doygunluk olarak (Baudrillard, 2017)’ yorumlanmaktadır.

2.1.3.1. Özgünlüğün Reddi

Postmodern sanat üretimlerinin bütünlüğü içerisinde genel bir başlık olarak değerlendirilebilecek 'özgünlüğün reddi' yaklaşımı modern sanat anlayışının topyekûn yıkımı olarak anlam bulmaktadır. Postmodern sanat başlığı altında incelenen tüm eserlerde ilk göze çarpan estetik kaygının yadsınmasının yanında özgünlüğe karşı bir başkaldırı olgusudur. Özgünlük konsepti içerisinde tartışılan konu iki bölüme ayrılmaktadır: Sanat eserinin bir özelliği olarak özgünlük ve sanatçıların bir özelliği olarak özgünlük (Camp, 2007: 248).

Sanat eserinin biriciklik olgusundan ayrıştırılmasına paralel olarak yitirilen aura, eser ve özgünlük birlikteliğini sorgulanabilir bir evreye taşımıştır. Ancak sanatçının özgünlüğü, aracın mesaja dönüştüğü küreselleşen bir dünya içerisinde onu özgün ve eşsiz olma mecburiyetinden kurtarmıştır. Postmodern felsefedeki gelişim bu noktada kendini güçlü bir şekilde görünür kılmaktadır.



Görsel 19. Andy Warhol, "Campbell's Soup Cans", her biri 51x41cm, sentetik polimer, 1962.

Bu başlık altında en güçlü eserlerden biri Andy Warhol ve onun Campbell Çorba Konserveleri olarak verilebilir. Andy Warhol bu eserde Campbell şirketine ait çorba konservelerinin çeşitli çorbalarını resmetmiştir (Görsel 19). Eser, hazır yemek kültürünün ve daha genel bir çerçevede ise gelişen sanayinin yaygınlaşmaya başladığı dönemin öğelerini kullanarak tüketim kültürünün vurgusu yaparken seri üretimi bu yaklaşımla göstergeye dönüştürmektedir.

2.1.3.2. Gibilik / Simüle Etme (Simulating)

Bu yaklaşım Baudrillard'ın simülasyon kuramı çerçevesinde temellenmektedir. Orijinali olmayan kopyalar sürekli olarak yeni bir kompozisyona yerleştirilmektedir. Bu sürecin değerlendirilmesi, bir başka açıdan, Deleuze'ün yersizyurtsuzlaşma kavramından hareketle bir kimliksizleşme sürecine gönderme yapar ve nesne girdiği her yeni kompozisyon içerisinde yeniden yer-yurt edinerek yeni bir anlama yerleşmektedir.

Özgünlüğün reddi yaklaşımının alt başlığı olarak daha spesifik bir tabanda değerlendirilen bu yaklaşım gerçeklik ve temsili arasındaki çöken anlamın bir ifadesi olarak üretilmektedir. Tarihsel tabanı Yeni Geometri'ye (Neo-Geo) dayanan bir yaklaşım biçimi olarak bir diğer adıyla Hal Foster'a (2010) göre simülasyonizm (benzetimcilik)[8] tanımlamasıyla da adlandırılmaktadır. Bu yaklaşım çerçevesinde birer popüler kültür öğesi olan ve aslı olmayan seri üretimleri 'gibi göstermek' ön planda değerlendirilmektedir.



Görsel 20. Jeff Knoos, "Three Ball Total Equilibrium Tank", Karışık Medya Heykeli, 1995.

[8] Sanatta özgünlük kavramını eleştirmek için çağdaş kültüre ait herhangi bir nesne ya da imgeyi sahiplenerek kullanan sanatçıların oluşturduğu akım.

Görsel 20'de Jeff Koons'un çalışmasında Amerika'da önemli bir kültür olan basketbolun bir sembolü olarak Spalding marka toplar bir akvaryuma yerleştirilmiştir. Koons çalışmalarında günlük hayattan seçtiği tüketim ürünlerini tartışmasız-güzellik ürünleri olarak düşünerek tüketici kültürünü parodileştirmektedir (Tate, 18 Aralık 2019). Arsham ise eserlerinde tüketim kültüründen öğeleri ve değerli taşları bir arada kullanmaktadır. Görsel 21'de verilen örnek işinde ise Koons'un 1985'te kullandığı metanın röprodüksiyonunu sunmaktadır.



Görsel 21. Daniel Arsham, "Basketball Rack", Pembe Selenit, Hidroston ve Çelik, 2014.

2.1.3.3. Metafor Yaratımı

Bu başlıkta metafor ve metonomi[9] bir arada değerlendirilmektedir. Metaforun gücü ve kullanımı avangard sanat üretimlerinde görülmeye başlamış ve böylelikle anlaşılmıştır. Postmodernistler, çoğunlukla sanatın kendi dışındaki olaylara doğrudan gönderme yaparlar ve bunu yapmak için açıkça metaforu kullanırlar (Barrett, 2015: 310). Bu anlamda tüketim kültürü öğeleri, politik ikonlar, dini figürler gibi geniş bir yelpazeden ele alınan görsellerin araç olarak kullanılıp harmanlanarak yeni bir anlam yaratma girişimi bu başlık içerisinde düşünülebilir. Metafor kullanımı doğrudan nesnenin ait olduğu kategoriye gönderme yapabileceği gibi dolaylı olarak kolaylıkla ironiye dönüşebilir ve bu noktada, yaratılan metaforun gücü ortaya çıkmaktadır. Postmodernin melezleme niteliği, göstergebilimsellikten faydalanmasının yanı sıra Deleuze ve Guattari'nin köksap kavramını arkasına alarak bu perspektifte güçlenir ve nesnenin anlamı yapısöküme uğrayarak beklenmeyen bir formla geri gelir.

[9] Bir nesne ya da kavramın yerine onunla yakından ilişkili olan bir başka nesne ya da kavramın kullanılmasıdır.

Postmodern sanat üretimi sürecinde disiplinleri birbirine karıştırma, bir diğer ifadeyle, kodları değiştirme konseptinde metafor ve metonomi hayati öneme sahiptir.



Görsel 22. Zoulikha Bouabdellah, "Silence", ayakkabı ve seccade, 2016.

Fransız-Cezayirli sanatçı Zoulikha Bouabdellah'ın çalışmaları metafor kullanımının gücüne bir örnek olarak verilebilir. Bouabdellah dini bir sembol olarak seccadeyi ve topuklu ayakkabıyı bir arada kullanır. İslam dinine göre, manevi bir alan olarak camilere ayakkabıyla girilmez, seccadenin ortasının kesilerek topuklu ayakkabının bu alana yerleştirilmesi İslam ve kadın ikiliğine gönderme yaparak eleştirel bir dil yakalamıştır. Bouabdellah bu çalışmayla, dini geleneğe saygı ile batılılaşma fantezileri arasında, kendi özgürlük alanını katı bir çerçeve içinde icat etme yeteneğini ortaya koymaktadır (Pina, 2019).

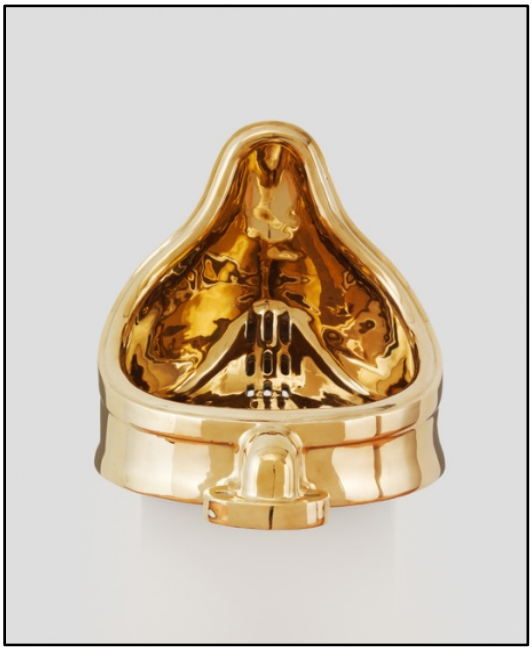
Bu başlıkta yorumlanan tekerrürün tabanı Aynılıkların zıddıyla ele alınışı olarak anlamlanmaktadır. Yukarıda bahsedildiği gibi, metaforun gücü zıtlıklar veya bir arada düşünülemeyecek konseptleri birleştirme yeteneği olarak yeni anlamı karşılamaktadır. Seri üretimin görüldüğü birçok kompozisyonda tekerrür imajine edilmektedir.

2.1.3.4. Temellük Sanatı / Kendine Mâl Etme

Kendine mâl etme (temellük), yeniden yerleştirme / yeni bir bağlama yerleştirme ve ters döndürme (detournement) başlıkları yaklaşımsal anlamda birbirine yakın olarak görülebilecek niteliktedir. Her bir konseptte asıl / orijinal ya da

tarihsel olarak önceden imajine edilmiş bir üretim söz konusudur ve farklı bir sanatçının üretim sürecinde var olan bu imaja dâhil olmasıyla ya da bu imajı kendine mâl etmesiyle bu yaklaşımlardan söz edilmektedir. Sanatçı önceki imajı doğrudan kopyalar, taklit eder veya bozuma uğratabilmektedir. Bu anlamda tek bir başlık altına indirgenebilecek bu yaklaşımlarda asıl söz konusu olan şey, daha büyük bir resimde anlaşılır kılınabilir. Modern sanat, modern sanatçı imajı, modern sanat eseri tanımlamalarına büsbütün bir saldırı oluşturulur ve sanatçı-eser ikiliğine eleştirel bir perspektiften bakılmaktadır. Büyük ölçüde çağdaş kıta avrupası filozoflarından etkilenen ve farklı bir açıdan fotoğrafın icadının bir sebep olarak gösterilebileceği bu yaklaşımlar mekanikleşme ve sanallaşma eğiliminin yarattığı gerçeklik üzerinden değerlendirilebilmektedir (Camp, 2007). Hal Foster'ın yorumundan ise her resmin altında daima başka bir resmin olduğu ifadeleriyle yer bulmaktadır (akt. Barrett, 2015).

Kendine mâl etme başlığı altında incelenebilecek önemli isimler Andy Warhol, Sherrie Levine, Cindy Sherman, Barbara Kruger ve Richard Prince olarak sıralanabilmektedir. Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebilen sanat çağında, sanatçılar eserlerinde çoğunlukla Walter Benjamin'e atıfta bulunmaktadırlar (Camp, 2007). Bu kompozisyonda sanatçılar geleneksel özgünlük kavramının reddedilmesinde hemfikirdirler.



Görsel 23. Sherrie Levine, "After Marcel Duchamp", 30.48 x 40.32 x 45.72 cm, bronz döküm, 1991.

Temellük sanatının önemli temsilcilerinden olan Sherrie Levine'in çalışmalarında genellikle doğrudan kopyalama ön plandadır ancak After Marcel Duchamp (Marcel Duchamp'tan Sonra) eserinde pisuvarı bronz bir kaplamayla sunmaktadır. Levine bu anlamda yirminci yüzyılın önemli heykeltıraşlarından olan Constantine Brancusi'nin eserlerini hatırlatırken yüksek sanatın ütopik ve distopik yönlerini çökertmeye çalışmaktadır (TheArtStory, 12 Aralık 2019).

Bu başlıkta örnek olarak verilebilecek bir diğer güçlü isim postmodernist ve postyapısalcı söylemde önemli bir yer tutan Cindy Sherman ve onun fotoğraf çalışmalarıdır. Sherman çoğunlukla seri çalışmalar yapar, örneğin "İsimsiz Film Kareleri" (Untitled Film Stills), "Masal Felaketleri" (Fairy Tale Disasters), "Tarihi Portreler" (History Portraits), "Moda" (Fashion), "Orta Sayfalar" (Centerfolds), "Seks Fotoğrafları/Filmleri" (The Sex Pictures) ve "Palyaçolar" (Clowns) bunlardan bazılarıdır (Barrett, 2015: 269). Aynı zamanda bir aktris olarak Sherman'ın sanat çalışmaları, film setlerinde farklı kılıklara girerek çektirdiği fotoğraflarla bilinmektedir.

> Siyah ve Beyaz (Black and White) (1975-1980) işte orada; yün paltonun yakası rüzgara karşı kaldırılmış, sarı bir peruk, Marilyn Monroe'nun oksijenle açılmış saçları gibi. İşte orada, ağır rimelli bir bakış, sımsıkı bağlanmış bir eşarp. Hepburn. İşte orada; renkli gömlek, çikolata renkli saten yatak üzerinde seksi bir ruh. Bu o mu? Hayır, hayır yeterince gerçek değil. Bana bir zamanlar gördüğüm bir filmi anımsatıyor… (akt. Barrett, 2015: 270)



Görsel 24. Cindy Sherman, "İsimsiz Film Karesi", 20x25cm, siyah beyaz fotoğraf, 1980.

Bu cümleler Postmodernizm alanında deneyimli sanat eleştirmeni Jennifer Eisenhauer tarafından Sherman'ın fotoğraf çalışmaları üzerine getirdiği yorumlar olarak onun bakış açısını açıklığa kavuşturmaktadır. Sherman'ın çalışmaları, bir diğer elden, gibilik/simüle etme ve özgünlüğün reddi yaklaşımlarına da örnek olarak verilebilir.

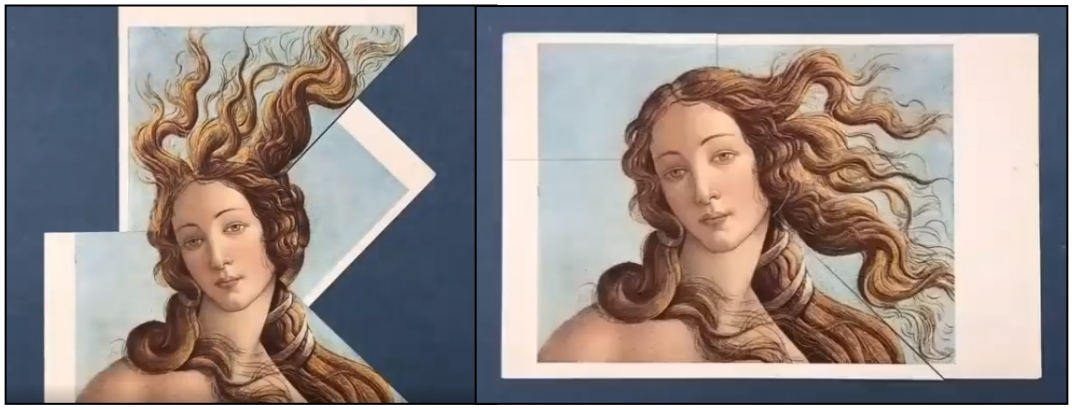
2.1.3.5. Yeniden Yerleştirme (Recontextualising)

Yeniden yerleştirme başlığının içeriğini oluşturan eserlerde önceden bilinen bir imgeyi yeni bir kompozisyon içinde yeniden kullanarak daha önceki anlamının dışında yeni bir anlamda kullanılması amaçlanmaktadır. Bu bakış açısında metafor yaratma amacı ortaya çıkarken verilmeye çalışılan anlam da katmanlara ayrışmaktadır. Kolaj tekniği bu yaklaşımın temel yöntemini oluşturmaktadır.



Görsel 25. John Stezaker, "Lost World", Kolaj, 2006.

Bu anlamda, fotoğraf alanında bilinen ünlü çağdaş sanatçılardan John Stezaker ve Kensuke Koike örnek olarak verilebilir. Sanatçılardan ilki eski anı fotoğrafları üzerine doğa fotoğraflarından kestiği parçaları yeniden yerleştirerek üçüncü bir katman yaratmaya çalışmaktadır. Kensuke Koike ise genellikle çalışmalarında tek bir fotoğraf üzerinden hareket ederek bir illüzyon yakalamaya çalışmaktadır. Fotoğraftan kesilen parça yeniden yerleştirilerek anlam bozuma uğratılmaktadır.



Görsel 26. Kensuke Koike, "From Venus to Medusa", videoklip, 2019.

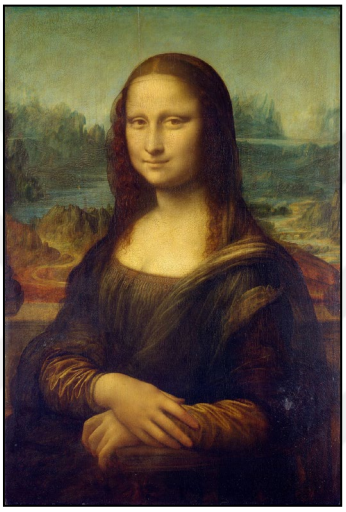
Yeniden yerleştirme yaklaşımının çağdaş üstadı olarak tanımlanan Fred Wilson'ın disiplinlerarası eserleri, nesneleri ve kültürel sembolleri bambaşka bağlamlar içerisinde kullanarak alışılmadık düzenlemeler yakalamaya çalışırken izleyiciyi bu kavramlar hakkında yeniden düşünmeye teşvik etmektedir (Pacegallery, 04 Mart 2020).



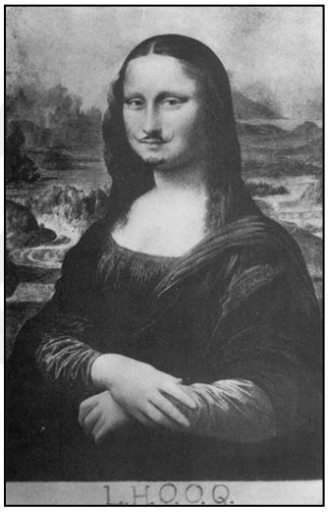
Görsel 27. Fred Wilson, "Untitled (Zadib, Sokoto, Tokolor, Samori, Veneto, Zanzibar, Dhaka, Macao)", karışık medya heykeli, 2011.

2.1.3.6. İroni, Parodi ve Uyumsuzluğun Kullanımı (Irony, Parody, and Dissonance)

İroni, kelimelerin ve görüntülerin söyledikleri, gösterdikleri şeyin aksini anlatmak için; parodi, bir başka sanat eserini taklit ederek hem kendisiyle hem de ele aldığı konuyla dalga geçip eğlenmek için; uyumsuzluk ise bir çalışmadaki unsurların uyumsuzluğunu ortaya koymak için kullanılan tanımlardır (Barrett, 2015). Literatürde daha çok detournement kavramıyla nitelendirilen yaklaşım Duchamp'ın L.H.O.O.Q. (Görsel 29) isimli eseri bu yaklaşıma prototip sayılabilecek en net örneği oluşturmaktadır.



Görsel 28. Leonardo da Vinci, "Mona Lisa", 77x53cm, yağlıboya,1503.



Görsel 29. Marcel Duchamp, "L.H.O.O.Q.",1919.

Bu yaklaşımda, ironik olan sanat eserinin tam olarak neye gönderme yaptığını bilmek en önemli parametredir. Hem sanat ortamlarında yaptığı protest eylemler hem de sokak sanatçısı olarak tanınan ancak gerçek kimliği bilinmeyen çağdaş sanatçı Banksy bu yaklaşıma güçlü bir örnektir. Banksy'nin eserlerinde çoğunlukla güçlü metaforların kullanımı ve ironiler dikkat çekmektedir.

2.1.3.7. Tabakalama / Katman Oluşturma (Layering)

Tabakalama / katman oluşturma tekniği asıl olarak özünde kolaj mantığından hareket eden bir yönelimdir. Farklı kompozisyonlarda yer alan görsel veya yazılar oluşturulacak yeni kompoziyonda üst üste bindirilerek yeni ve çarpıcı bir imaj üretimi sağlanmaktadır. Eserlerini sanat ve hayat arasında olan ilişkiyi derinleştirmek olarak ifade eden Robert Rauschenberg'in çalışmaları bu yaklaşım bağlamında öncü

niteliktedir (Görsel 30) (Danto, 2012; Owens, 1980). Görsel üretim için kullanılan bilgisayar programlarında katman oluşturma mantığı üzerinden çalışılmaktadır. Bu programların yarattığı imkânlar sayesinde katman oluşturma konsepti içerisinde yeni ifade biçimleri gelişmektedir.



Görsel 30. Robert Rauschenberg, "Retroactive I" , 2,13x1,52m, yağlıboya, serigrafi mürekkep, 1963.



Görsel 31. Barbara Kruger, "Untitled (Your body is a battleground)", fotoğrafik serigrafi, 1989.

Bu yaklaşıma örnek olarak verilebilecek en ünlü isimlerden biri, saldırganca ve doğrudan mesajlarla izleyenini şoke eden çalışmalarıyla Barbara Kruger'dir. Kruger yerleştirmelerinde imgelerin, metinlerin ve seslerin katmanlaştırılmasının

açık örneklerini sunarak katmanlaştırdığı imgeler ve kelimeler, kavramsal zıtlıklar, görsel, sözel ve işitsel söküm yoluyla bir diğerini karmaşıklaştırmaktadır (Barrett, 2015).

Sonuç olarak yukarıda sunulan postmodern sanat üretimi yaklaşımlarından tekerrür kavramının göründüğü veya hissedildiği başlıklar sıralanarak güçlü örneklerle desteklenmiştir. Postmodernistleri etkileyen ana fikirler doğrultusunda sanat çalışmalarına yansıyan örneklerin tekrar ve tekrarlama kullanımının farklı boyutları verilmeye çalışılmıştır. Tezin bakış açısından hareketle bu yaklaşımlar ve sanat çalışmalarının barındırdığı felsefi boyut bir sonraki başlık olan Felsefenin Postmodernizmi: Tekrar ve Temsil başlığıyla sürdürülecektir.

3. BÖLÜM

FELSEFENİN POSTMODERNİZMİ: TEKRAR VE TEMSİL

Tarihin akışında olagelen bellek, sanatın bilincine işleyerek bir kendine dönüş oluşturur ve bunu tekrar eder durur. Sanatın bilinci, sanatın düşünümsel olmasındandır ki bu da felsefeyle ilişkisine dayanır zira bu, felsefenin de bilincidir (Danto, 2012: 77).

Postmodern felsefe perspektifinde tekrar ve temsil kavramları, öncelikle, Antik Yunan düşüncesinden modern felsefeye miras kalmış 'gerçek-temsil ilişkisi'nin sorgulanabilir bir forma dönüşmesi kapsamında ele alınmaktadır. Alt başlıklarda Nietzsche, Deleuze ve Baudrillard perspektifinden yola çıkarak detaylı olarak bahsedilecek gerçek ve temsil ilişkisinin çıkış noktası, Platon'un hakikat tasavvurundan ileri gelmektedir. Bu anlamda, İdea ya da Hakikat'in ulaşılmazlığı postmodern felsefeye, daha özelde, Deleuze'e değin tartışmasız bir zemine oturmuştur.

Platon'un idealar dünyasının karşısında düşündüğü, bir anlamda fiziksel dünyanın 'temsili' ya da eksik bir idealar dünyası tasviridir. Fiziksel Evren'in bir kopyalar dünyası ya da bir başka deyişle, İdealar Dünyası'nın bir yanılsaması olarak ifade bulması Deleuze'ün simulacrum[10] kavramında tekrar ele alınarak anlamlandırılmıştır. Oysa Deleuze burada batı düşünce geleneğindeki aşkınlık fikrinin temelini oymaya çalışmaktadır.

Genel anlamda Nietzsche'yle gerilmeye başlayan bu zincir en ufak ayrıntısına dek detaylarına kavuşturularak Deleuze ile kopartılmaktadır. 'Gerçeğin Yitirilişi'ne doğru ilerleyen süreç Baudrillard'da gündelik yaşamdan kendine örnekler bulur ve sonuç olarak gerçek ve simülakr birbiriyle yüzleşmektedir.

Postmodern felsefe başlığı altında düşünülebilecek ilk isim Nietzsche olarak karşılık bulmaktadır. Tekerrür Estetiği'nin zemini onun Bengi Dönüş ya da Ebedi Dönüş olarak bilinen felsefesi temelinden hareket etmektedir. Ebedi Dönüş felsefesini anlamak için alt başlıklarda detaylandırılacak Nietzsche'nin Güç istenci ve perspektivizm kavramlarının anlaşılması elzem görünmektedir. Postmodern felsefede tekerrür kavramının önemi bu başlıklar altında açıklanarak Deleuze'ün

[10] Bir insanın ya da nesnenin imitasyonu ya da temsili

Nietzschesi olarak görülebilecek Fark ve Tekrar felsefesi ve Baudrillard'ın simülasyon kuramı kapsamında ele alınarak tezin felsefe bölümü tamamlanacaktır.

3.1. BİR POSTMODERNİZM ÖNCÜSÜ: NİETZSCHE

Nietzsche 15 Ekim 1844 yılında Almanya'da doğmuştur. Yaşamını ve düşünce dünyasını birbirinden ayrı değerlendirilemeyecek bir şekilde sürdürmüştür. Bunun yanında, çağdaşları tarafından asla anlaşılamamış ya da dikkate alınmamıştır. Öyle ki, Böyle Buyurdu Zerdüşt eserinde de insanlar Zerdüşt'ü anlamaz ve onun fikirleriyle ilgilenmezler. Ve bütün kalabalık Zerdüşt'e güldü (Nietzsche, 2011: 21).

Bertrand Russell'a (2016) göre Nietzsche, bir devlet tapıcısı olmamakla birlikte tutkulu bir bireycidir. Bu anlamda, anakronik bir düşünür olarak görülmektedir. Bütün bir ulusun sefaleti diyor Nietzsche, büyük bir bireyin ıstırabından daha az önemlidir (Russell, 2016: 473). İçinde yaşamış olduğu dünya düzeninde yanlış yorumlanması ve taraflaştırılması, örneğin Darvinciler'in safında görülmesi, perspektif olarak Nietzsche'yi çağdaş düşünürlerce ayrı bir konuma getirmiştir.

> Yüzyıldan uzun bir süredir devam eden Nietzsche'yi algılama tarzını artık kolaylıkla ikiye ayırabiliriz; İkinci Dünya Savaşı'nın sona erdiği 1945 yılı bu iki tarihi birbirinden ayıran ara noktadır. On dokuzuncu yüzyılın son on yılı ile yirminci yüzyılın ilk yarısı boyunca, Nietzsche'nin Avrupa entelektüel yaşamındaki olağanüstü egemenliği öncelikle yazınsal nitelikliydi ve düşünürün şiirsel imgelemine çok şey borçluydu. Gabriele d'Annunzio, Fransız Simgecileri ve Stefan George, Nietzsche'yi bir yalvaç konumuna yükseltmiş, onu yeni insanın mitsel bir ilk örneği gibi görmüşlerdi. Andre Gide, Nietzsche'yi yaşamın taşkın, ahlak dışı kutsanması ile varoluşun dekadan, umarsız bulantısı arasında sıkışıp kalmış son derece ikircikli bir figür olarak görüyordu. (Behler, 2001: 23)

Yirminci yüzyılın felsefi temelinde ve çağdaş düşünce perspektifinden bakıldığında gündemi belirleyen bir düşünceye sahip olan Nietzsche, modern düşünce sonrası değişime uğrayan zeminin ana karakteri olmuştur. Nietzsche felsefesinin postmodernizm ve postyapısalcılık gibi felsefeler açısından temel önem taşıyan, yeni bir farkındalık mantığını teorileştirmenin bir örneğini oluşturmuş ve çağdaş düşünürlere esin kaynağı olmuştur (Best & Kellner, 1998). Bu anlamda, Nietzsche ve Postmodernizm kitabında Dave Robinson (2000: 59) şu satırlara yer verir: "Foucault, Kelimeler ve Şeyler isimli kitabında, Nietzsche'nin günümüzde

‘postmodern’ diye anılan özgün şüpheci felsefenin kurucusu olduğunu vurgulamaktadır.” Marksizmin önde gelen isimlerinden Georg Lukács (2006: 308) ise Aklın Yıkımı kitabında “Nietzsche’nin çağdaş usdışıcılığın gelişimdeki özel konumunu belirleyen şey kısmen onun ortaya çıktığı zamanın tarihsel durumu ve kısmen de olağanüstü kişisel yetenekleriydi” diyerek söz etmektedir. Nietzsche kendi yaşadığı dönemde anlaşılamamış olsa da, sonraki dönemlerde ortaya çıkan fikirleri derinden etkileyerek bu fikirlere bir temel oluşturma noktasında büyük önem arz etmektedir.

Luc Ferry (2008: 129), Gençler İçin Batı Felsefesi kitabında ‘Postmodernlik: Nietzsche Örneği’ olarak adlandırdığı bölümde, “hiç kuşkusuz, postmodern felsefe, Nietzsche’de doruk noktasına ulaşır” ifadesini kullanmaktadır. Modernite temelinde Hıristiyanlığın yerini almaya çalışan hümanizm ve akılcılık anlayışının ilerlemeye duyduğu inanç, bilimlerin ve tekniğin daha iyi bir gelecek getireceği fikri sonradan modernlerin kendilerine dönen bir namlu gibi görev görmüş ve devrimci - din karşıtı bu duruş, bilimi merkeze alarak bir noktada bilime olan imanı görünür kılmıştır (Ferry, 2008; Robinson, 2000). Nietzsche’nin modernlerin bu tutumunu birer ‘put’ olarak gördüğü açıktır ve onun ‘çekiçle felsefe yapmak’tan kastı, bu tanrısız dindarlığın ve onun kullandığı dilin gereğince oluşturulan bu putları yıkmaktır. Kitlesel insan, söz konusu yeni değerlerin boş olduğunu nihayet görüp kavradığında, ortaya korkunç karamsarlıkta bir nihilizm çıkacaktır (Robinson, 2000: 6). Nietzsche (2009: 2) bunu Ecce Homo’nun ön sözünde açıkça ifade etmiştir:

> İnsanlığı “düzeltmek”, herhalde benim vaat edeceğim en sonuncu iş olurdu. Yeni putlar dikmiyorum ben; önce eskiler öğrensin, balçıktan ayakları olmak ne demekmiş. Putları (ki benim için “ülküler” demektir) devirmek –zanaatım asıl bu benim. İnsanlar ülküsel bir dünya uydurdukları ölçüde gerçeğin değerini, anlamını, doğruluğunu harcadılar. “Gerçek dünya” ile “görünüşte dünya”, -açıkçası: Uydurma dünya ile gerçek... Ülkü denen yalan şimdiye dek gerçeğe bir ilenmeydi; bu yolla insanlık en derin içgüdülerine dek aldatıldı, yalana boğuldu; yükselişinin, geleceğinin, gelecek üstüne yüce hakkının güvenceleri saydığı ters değerlere taptı giderek.

Hakikaten, Nietzsche’nin sözünü ettiği değerler ve bilimin önayak olduğu ülküler, modernizm sonrası bariz bir şekilde görünürleşerek bireyi hâkimiyeti altına alan ve onu her an gözetleyebilme teknolojisine sahip bir iktidara yerleşmiştir. Bu durum bireyin bakış açısından, gözetlendiğini bilen ve nesnenin tasarrufuna teslim

olmuş bir fotoğraf çekmektedir. Böyle bir gerçeklikte ise; her geçen gün artan nihilizminden söz edebiliriz.

Nietzsche'nin en önemli eserlerinden olan Böyle Buyurdu Zerdüşt'te toplumun içinde bulunduğu nihilizmin aşılmasına gönderme yaparak bir yükseliş kurgusu sunmaktadır. Nietzsche, bu kitabında kullandığı dille adeta kutsal bir eser imajı çağrıştırırken felsefesini bir hikâye anlatır gibi okuyucuya vererek onu pek çok kavramla da tanıştırmaktadır. Hikâyeye göre, Zerdüşt on yıl boyunca inzivaya çekildiği dağdaki mağarasından bir gün bilgelik ve aşkla dolar ve insanlığa üstinsan olmayı öğretmek isteğiyle şehre iner. Zerdüşt'ün perspektifinde insanoğlu hayvan ile üstinsan arasında bir köprüdür ve kendini aşmalıdır.

Nietzsche, Böyle Buyurdu Zerdüşt'te olduğu gibi Güç İstenci (2010) kitabında da 'güç istemi' isimli anlayışında bireyin içinde bulunan ve açığa çıkarılmayı bekleyen gücün önemini vurgulamaktadır ve başarıya dönüşen tüm eylemlerin bu istençle doğrudan alakalı olduğunun altını çizmektedir. Böyle Buyurdu Zerdüşt eserinde güç istemine şu şekilde vurgu yapar:

> Her ulusun üstünde bir iyiler levhası asılıdır. Bakın, onların yengiler levhasıdır bu; bakın, onlardaki güç isteminin sesidir bu (Nietzsche, 2011: 60).

Nietzsche'nin felsefesinin bütün kavramları ve düşüncesinin bütün meyveleri de 'güç istemi'yle doğrudan ya da dolaylı olarak bağlantılıdır (Atbakan, 2017: 2). Nietzsche'nin hayat ve sanata dair bu kavramının temelinde Yunan trajedilerinden hareketle ulaştığı ayrım vardır: Apollonik ve Dionysostik. Tanım olarak Apollonik, düzeni, sınırları ve sabit güzelliği temsil ederken biçimciliğe yakın görünmektedir; Dionysostik ise sınırların aşınmasını, coşkuyu ve aşırılığı temsil eder ve belirsizliği, görünenin ardındakini ve yorumsamacı çoklu bakışı ele alır (Barrett, 2015). Nietzsche'nin ele aldığı bu iki Yunan tanrısı Arthur Danto tarafından Nietzsche'nin bizimle tanıştırdığı Üstinsan'la ilişkilendirilmektedir. Danto'ya (2002) göre Nietzsche'nin üstinsan tasavvuru, Dionysiak olanla Apolloncu olanın görkemli bir karışımından meydana gelmektedir.

3.1.1. Nietzsche'de Gerçeklik ve Perspektivizm

Nietzsche'nin gerçeklik anlayışı, hakikati, sadece yaşadığı dönemin koşulları karşısındaki duruşu çerçevesinde değerlendirilebilecek bir sınırlandırmayla ifade

edilemez. Fikir dünyasının sınırları, yaşamını sürdürdüğü gelenek içerisinde anlaşılamamış olmasından ve eserleri çerçevesinden bakıldığında sistematik bir dilden ziyade aforizmalara dayalı bir ifade dili kullanışıyla 'sosyoloji ve siyaset bilimi çerçevesinde okumak son derece meşakkatli ve yanlış yorumlara yönelebilecek bir uğraştır (Karaismailoğlu, 2006: 31)'. Nietzsche perspektifinin merkezinde 'güç istemi' anlayışı vardır ve onun üstinsan'ını şekillendiren temel, bu gücün üzerine inşa edilmiştir. Deleuze (2010) Nietzsche'nin bu anlam haritasını bir şeyin gücünü bilmeden o şeyin anlamına sahip olamayacağımızı ifade etmiştir. Nietzsche'de anlamın içini dolduran ve dengesini sağlayan en önemli unsur, güçtür. Bununla birlikte güç kavramının sistemi ya da gerçekliği Nietzsche'de 'hakiki dünya' ve 'görünüşteki dünya' kavramları arasında işlenmektedir. Bu iki kavramın tarihteki ilk işlenişi Platon'da görülmektedir. Platon'un hakikat tasavvuru iki katmandan oluşmaktadır: fiziksel dünya ve gerçek dünya. Buna göre; fiziksel dünya, aldatıcı ve güvenilmez olan duyularla algılanan bir dünya ve gerçek dünya ise; hayaller ve duygulardan tamamen özgürleştirilmiş akıl yoluyla anlaşılabilen, gözle görülmeyen bir dünyadır (Barrett, 2015). Bu noktadan bakıldığında Nietzsche, hakiki dünya tanımlamasının içeriğini doldururken Platon'un hakikat tasavvurundan Kant'ın gerçekliğine bir yelpaze açar ve aslında bu gerçekliklerin de birer yorum olduğunu bildirir.

> Hakiki dünya, ulaşılamaz, kanıtlanamaz, vaat edilemez, (…) Hakiki dünya – ulaşılamaz? En azından ulaşılmadı. Ulaşılmadığı için bilinmiyor da. Dolayısıyla avutucu, kurtarıcı, yükümleyici de değil: bilinmeyen bir şey bizi neye yükümleyebilir ki? (Nietzsche, 2010: 25-26)

Nietzsche'ye göre, bizde ve bizim dışımızda, hakkında hiçbir şey bilmediğimiz bir hareket çokluğu vardır (Lazzarato, 2017: 131). Bu anlamda, Nietzsche felsefesinin özündeki 'çokçuluk' kavramından bahsetmeden Nietzsche'yi anlaşılır kılamayız. Çokçuluk fikrinin varlığı, özgürlük kavramının her alanda varlığına paralel olarak gerçeklikte karşılık bulur. Bu bakımdan Baudrillard'ın (2016) orji sonrası[11] söylemiyle benzerlik göstermektedir. Nietzsche'de çokçuluk kavramı 'Tanrı Öldü' sözüyle temellendirilebilir. Tanrılar öldüler: ama gülmekten, tek olduğunu söyleyen bir Tanrı'yı duyunca (akt. Deleuze, 2010: 6).[12] Nietzsche

[11] Orji, tam da modernliğin patladığı andır; her alandaki özgürlüğün patladığı andır.

[12] Nietzsche - Böyle Buyurdu Zerdüşt III: Dönekler Üzerine

‘tek’in eleştirisini yaparken bir yandan çokçuluk fikrinin bir göstergesini de vermektedir ve böylelikle, bir olay, bir imaj ve söylem içerisinde çoklu bakış açılarının görünümlerini tartışmaktadır. Postmodernizmin ve Postyapısalcılığın niteliklerinden olan çokçu düşüncede, bir şeyin pek çok anlamı ve boyutu vardır. Bu kapsamda, Ulus Baker’in (2014) Sanat ve Arzu kitabında ‘Bakış açısı nedir?’ konulu söyleminde, bakış açısı ve görüş arasındaki ilişkide işleyen mekanizmadan bahseder ve bakış açısının tek boyutlu düşünülemeyeceğini ifade etmektedir. Nietzsche aktif olarak görmeyi ve yorumsamayı savunur (Barrett, 2015: 243) Bir sonraki başlıkta üzerinde duracağımız Nietzsche’nin ‘Ebedi Dönüş’ tezi de bu kapsam üzerinden işlemektedir.

Nietzsche’nin gerçekliğinin en önemli bir diğer tezi Üstinsan’dır. Üstinsan, Nietzsche’nin modernite karşısındaki duruşu üzerinde altı çizilen anlayışıyla bilimin ve tekniğin gerçekçiliğinden ve her türlü geleneksel odaktan sıyrılan bir özne tasarımıdır (Karaismailoğlu, 2006: 32). Nietzsche’nin güce sahip olan ve gücü tutkuyla isteyen üstinsanının üzerine şekillendirdiği bu anlayış ise ‘Perspektivizm’ olarak adlandırılır. Perspektivizm, ‘Nietzsche’nin genel olarak bilgi sorunu bağlamında metafiziğe ve bilim(ler)e yönelik eleştirilerinin dayandığı bir ilke görevi görmekte, öte yandan ise Nietzsche’nin genel olarak her mutlak değerlendirme ölçütünü ve dolayısıyla ahlak öğretisini reddedişinin epistemolojik gerekçesini sunmaktadır (Atbakan, 2017: 49)’. Nietzsche’nin perspektivizm anlayışı, pozitivizmin ‘yalnızca olgular vardır’ söylemine karşı ‘yalnızca yorumlar vardır’ fikri ile şekillenir. Nietzsche (2010: 333) bunu ‘bana göre en güçlü şekilde inanılan apriori “gerçekler” – geçici varsayımlardır.’ diyerek ifade eder.

> Gerçeğin özü olarak “şunun ve bunun böyle olduğuna inanıyorum” değerlendirmesi. Değerlendirmelerde korunma ve büyüme koşulları dışa vurulmuştur. Tüm bilgi organlarımız ve duyularımız sadece korunma ve büyüme koşulları açısından gelişmişlerdir. Nedene ve kategorilerine, diyalektiğe güven, dolayısıyla mantığın değerlendirmesi, sadece yaşam için deneyimle kanıtlanmış yararlılıklarını kanıtlar – bir şeyin doğru olduğunu değil (Nietzsche, 2010: 336).

Nietzsche gerçeğin izini sürerken kat ettiği yolun öznel bir tecrübeden ibaret olduğunu anlamıştır. Öznel tecrübe sahibi zihnin ifade edebileceği hiçbir şey yorumun ötesine geçemez ve yanılsama da burada başlamaktadır.

Sonuç olarak, kendi çağına kadar birçok farklı şekilde yorumlanmış Nietzsche'nin gerçekliği, gerçeklik üzerine düşünen ve gerçekliği kendi düşünce sistemi içerisinde doğrulayarak bunun hakikatini savunan filozof çevrelere bir eleştiri getirmektedir. Nietzsche'nin gerçeklik perspektifi 'olgular yoktur, sadece yorumlar vardır' tezi üzerinden açıklığa kavuşmaktadır. Bu perspektifin savunusunu daha sonra Deleuze, Bergson'un süreç felsefesiyle birlikte düşünerek daha sağlam bir zeminde ileriye taşımaktadır.

3.1.2. Ebedi Dönüş Felsefesi

Böyle Buyurdu Zerdüşt'ün üçüncü bölümü 'Ebedi Dönüş' tezinin kurgulandığı başat bölümdür. Bölümün birçok yerinde Nietzsche'nin ebedi dönüş teziyle ne ifade etmek istediği Zerdüşt'ün sesli düşüncesi ve karşılaştığı olayları yorumlaması üzerinden aktarılmaktadır. Ebedi Dönüş düşüncesi Arthur Danto'ya göre; fiilen vuku bulan her şeyin, tam tamına şimdi vuku bulduğu tarzda sayısız kez vuku bulduğu ve daha birçok kez yeniden vuku bulacağı düşüncesidir (Danto, 2002: 78).

Bir zaman doğrusu üzerinde tam olarak bulunulan nokta, 'an' olarak düşünülürse bu anın gerisi, geçmişin sonsuzluğu; ilerisi de, geleceğin sonsuzluğu olarak ifade edilebilir. Nietzsche'nin üçüncü bölümde hem sesli düşünce hem yaşadığı olayların tasviriyle aktardığı Ebedi Dönüş tezinin kapsamı hakkındaki en net ifadesi, Zerdüşt'ün bir geçit görmesi üzerine şu şekilde aktarılmaktadır:

> Şu geçide bak! Cüce! (…) İki yüzü var bunun, iki yol birleşiyor burada: bugüne dek hiç kimse gitmedi bu yolların sonuna kadar (Nietzsche, 2011: 155).

Bir geçit imgesi üzerinden geçmiş ve geleceğin olduğu iki yüzden bahsediyor burada Nietzsche ve Geçmiş ve Gelecek'i şu şekilde yorumluyor:

> Geriye uzanan bu uzun sokak: bir sonsuzluk barındırıyor. Ve ileriye uzanan şu uzun sokak – o da başka bir sonsuzluk. Çatışıyor birbiriyle bu yollar; adeta kafa kafaya çarpışıyorlar: - ve burada, bu geçitte birleşiyorlar. Geçidin adı yazılı yukarıda: 'An.' (2011: 155).

Geçitin üzerinde yazılı olan içinde bulunduğumuz an; geçidin geriye uzanan sokağı, geçmişin sonsuzluğu; geçidin ileriye uzanan sokağı ise, geleceğin sonsuzluğu olarak metaforlaştırılmıştır:

> Yürüyebilen ne varsa, bir kez olsun geçmiş olması gerekmez mi bu sokaktan? Olabilen her şeyin bir kez olsun olmuş, yapılmış, olup bitmiş olması gerekmez mi? (2011: 155)

Bir bütün olarak 'Gerçeklik' burada üçe bölünmüş ve herhangi bir olayın gerçekliğinden bakıldığında, bu olayın hem geçmişin sonsuzluğunda yaşanmış olduğu tezi hem de geleceğin sonsuzluğunda tekrar yaşanabilecek olması tezi üzerinden ebedi dönüşün kapsamı görünür bir sınırlılığa ulaştırılmıştır (Berkowitz, 2003). Zerdüşt ilerleyen bölümlerde bu tezi, bu seferinde hayvanlarla olan bir diyalogla tekrar ifade etmektedir:

> "Ey Zerdüşt," dedi bunun üzerine hayvanlar, "bizim gibi düşünenlere tüm şeyler kendiliğinden dans eder: bu dans gelir, elini uzatır, güler ve kaçar - ve yeniden gelir. Her şey gider, her şey geri gelir; varlık çarkının dönüşü ebedidir. Her şey ölür, her şey yeniden çiçeklenir, varlığın yılı ebediyen sürer. Her şey kopar, her şey yeniden eklenir; varlık kendi evini sonsuzluğa kurar. Her şey ayrılır, her şey yeniden selamlaşır; varlık halkasının kendisine sadakati ebedidir. Her saniyede yeniden başlar varlık; her Burada'nın etrafında döner Orada'nın küresi. Orta her yerdedir. Eğridir bengiliğin yolu (Nietzsche, 2011: 221)".

Nietzsche'nin bu cümlelerdeki perspektifine bakıldığında; var-olmuş, var-olan ve var-olacak olan 'Varlık', asıl olarak sonsuzlukta ikamet etmektedir ve her ne zaman olursa olsun, 'An'a bakıldığında, sonsuzluktan ona bir parça gösterilmektedir. Dolayısıyla, tam ve gereği gibi ifade edildiğinde, tek bir "son insan" olmayıp, bir son insanlar sonsuzluğu vardır; tek bir Nietzsche kişisi yoktur, fakat birbirlerini zamanın akışı boyunca yansıtan tam tamına aynı Nietzsche'lerin sonsuz sayısı bulunur (Danto, 2002: 78).

Ebedi Dönüş tezine çağdaş bir okuma olarak Ulus Baker (1992: 140-141), Mircea Eliade'nın Kutsal ve Dindışı kitabının okumasında başvurur:

> Eliade'ın eserinin gözlerimizin önüne serdiği kutsal, bugünkü gündelik yaşamımızda kutsallıkla asla bağdaştıramayacağımız en yakın yaşam çevremizi kuşatır: Evimiz, kapımız, evimizin eşiği, sokak, kent ve tüm bunları kuşatan zamansal-mekânsal tasavvurlar. Kutsal insanın "dünyaya açılışının" ilk aracı, ilk biçimidir. Kutsal karşımıza sonsuz çeşitliliğiyle türdeş olmayan bir mekânı, hareketli bir zamanı çıkarır. Zamanda ve mekânda kaydettiğimiz ya da önümüze çıkarılan herhangi bir işaret, kutsalı din dışından ayırt etmeye yeter: Artık olağan üstünün (ebedi bir tekrarın, sonsuz yinelemenin) alanına girilmiştir. Ebedi dönüş (Batı felsefesinin yeşermesinden çok önce dünyanın tanışık olduğu bir tema), toplumun ve dünyanın, devreler halinde "yeniden kurulduğu" gençleştiği anlamına gelir. Tanrı doğar, ölür ve yeniden doğar; sonsuz bir yinelenme kozmosun değişmez düzenini oluşturur.

Bu noktadan hareketle Ebedi Dönüş tezine tekrar dönüldüğünde, epistemolojik olarak iki yaklaşım ortaya çıkarılabilir. Bunlardan ilki yukarıdaki tanımlamalar ve yorumlardan hareketle yorumlayan-eyleyen olarak insanın iç dünyasına dayalı bir perspektiften, deneyimlerinden beslenen ve devamlı olarak kendini aşmaya, arzulamaya ve geliştirmeye çalışan ve böylelikle anın sonsuzluğunda bir tekrarı yaşayan döngü iması anlaşılmaktadır. İkinci olarak, bir diğer elden Ebedi Dönüş, dış dünyanın gerçekliğinde uygulamaya sokulabilir. Bu anlamda, geçmişten günümüze yaşamış toplumlar, kendi gerçekliğini kurup ve bunu sürdürürken bir sistem inşasına girişmişlerdir. Toplumları bir arada tutan en temel öğe olarak din algısı, bunun içinde Nietzshe'nin yaşadığı toplumun gerçekliği düşünüldüğünde ve Nietzsche'nin 'çekiçle felsefe yapma' yaklaşımı dikkate alındığında, Hıristiyanlık algısının bu tezle sarsılmaya çalışıldığı söylenebilir. Böylelikle Ebedi Dönüş tezinin sadece döngüsel bir zaman anlayışı olarak işlenmediği anlaşılmaktadır (Dürre, 2017). Böyle Buyurdu Zerdüşt'ü İngilizce'ye çeviren Alman filozof Walter Kaufmann Ebedi Dönüş tezini yanlış bir bilimsel hipotez olarak ifade etse de Nietzsche felsefesinden derinden etkilenen ve çağdaş felsefeyi farklı bir yere taşıyan Deleuze, Fark ve Tekrar kitabında Ebedi Dönüş tezini detaylıca işleyerek geliştirmektedir.

3.2. FARK VE TEKRAR: DELEUZE

Deleuze'ün çağdaş felsefe konsepti çerçevesindeki konumu, hem çağdaşları ve sonrasında adından söz ettirmesi hem de sanat çalışmalarındaki referanslara bakıldığında büyük bir öneme sahiptir. Bir diğer elden Deleuze, tekerrür estetiğinin tabanını oluşturan güçlü bir isim olarak görünmektedir. Bu bakımdan, Deleuze'ün fark felsefesi ve özellikle bu felsefe içerisinde işlenen tekrar kavramının Deleuzece nasıl düşünüldüğü üzerine yoğunlaşılmaktadır. Ancak bu aşamaya geçmeden önce Deleuze'ün felsefi bakışı ve çağdaşlarıyla olan benzerlikleri ve farklılıkları ve bir filozof olarak post-yapısalcı ve postmodern bir perspektife nasıl yerleştiği konularıyla bir giriş yapılacaktır.

Deleuze 1925 yılında Paris'te doğmuştur. Yaşamının son dönemlerinde ağırlaşan astım krizlerine dayanamayıp 4 Kasım 1995'te yaşama veda etmiştir. Deleuze, farklılık ve tekilliği yadsıyan hatta aşındıran, Platon'dan Kant'a kadar

hâkim olan klasik felsefe ve metafizik yaklaşımlara yönelik getirdiği eleştirilerle post-yapısalcı ve postmodern bir çerçeveye yerleşmiştir. Bu yaklaşımların niteliklerinden olan temsilin genelleştirilme çabası ve özdeşlik mantığı Deleuze'de asıl eleştirilen nosyonlar olmuştur. Bu perspektife biraz yakından bakıldığında; Deleuze, tekilliğin (singularity) vurgusunu yaparak bir başka açıdan, çoğulluk (plurality) kavramının önemini aktüel bir konuma getirmiştir. "Onun felsefi düşüncesi statik bir ontoloji ve homojenleştirici ulus devlet retoriğine değil kaygan ve pürtüksüz yüzeylerde sürekli hareket halinde olan bir oluş felsefesine dayanır (Erkan, 2019: 3)". Diğer bir söylemle, Deleuze'de yapılan bu farklılık vurgusu, otoriter cümle ve tanımlamaların ötesinde konumlanmaktadır. Çünkü tekillik konsepti, kendi içerisinde yeğinlik olgusunu barındırarak farklılığı bu şekilde yaratmaktadır.

Farklı dönemlerde Foucault ve Guattari'yle birlikte çalışan Deleuze'ün felsefi zeminine bakıldığında ise; süreç felsefesinden etkilendiği Bergson, monadolojisinden etkilendiği Liebniz ve Deleuze'de büyük bir yeri olan Spinoza ve Hume ve felsefesinin temelinde yer alan Nietzsche'nin önemi oldukça büyüktür. Bu filozofların felsefe tarihindeki çizgilerine dikkat edildiğinde 'felsefe tarihinin bir parçasını oluşturuyor gibi görünen, ama bu tarihin bir açıdan ya da tamamen dışında kalan ve felsefe tarihinden kaçmış olmaları' (Best & Kellner, 1998: 105) anlaşılmaktadır. Deleuze hiçbir filozofu kendisine model olarak almamıştır. Her filozofun felsefi düşüncesinde kendi "yaratıcı çokluk" ve "oluş"a dayalı felsefesini kurmak için yararlanmıştır (Erkan, 2019: 6).

Deleuze'ün yaklaşımı birçok felsefe tarihçisine göre 'ortadan başlamak' olarak nitelendirilmiştir. Ortadan başlamak, bir düşünürü tamamen kopyalamak yerine kendince doğru bulduğu düşünceyi kullanarak üzerine inşa etmek olarak ifade edilmektedir. Bu noktadan bakıldığında Deleuze, felsefe tarihi yapmaktan çok felsefe konsepti içerisinde bir konum bilgisi oluşturmak amacı gütmüştür. Böylelikle, hiçbir filozofun perspektifini model almadığını ve her özgül felsefeye ortasından yaklaştığını söylemek mümkündür.

Geleneksel felsefe ve Deleuzecü felsefe karşılaştırmasında, felsefenin kavramlar aracılığıyla bir düşünme etkinliği tanımlamasında iki felsefe arasında hemfikirlik görülse de, Deleuze'ün kavramların nitelik ve işlevlerine yönelik yaklaşımı onu geleneksel felsefeden ayrı bir konuma getirmektedir. Onun felsefesi

‘bir yandan özsel kendilikler anlamında tözlere gönderme yaptığını düşündüğü kavramlarla çalışma iddiasında olan, böylelikle de oluştan bütünüyle soyutlanmış tarih dışı, ezelî-ebedî bir hakikat arayışındaki felsefe anlayışı, diğer yanda ise oluşu, farklılığı ve tekilliği vurgulayan karakteriyle, kavramların, oluş içerisinde olmanın bir sonucu olarak yaratılmış ve bağlamsal karakterinin vurgulandığı bir felsefe anlayışıdır (Küçükalp, 2009: 133)’. Tanımda ifade edilen bakış açısından hareketle yeni kavramlar yaratmada usta olan Deleuze’ün, “varlık” ve “olmak” kavramlarına odaklanan felsefesi, varlığı oluş olarak bir süreç bütünlüğü çerçevesinde düşünmesi Bergson felsefesiyle ilişkiselliğini göstermektedir. Deleuze ve Bergson için ‘varlığı düşünmek, Parmenides’e dek giden metafizik geleneğine dâhil olmak, varlığın ne olduğunu ve nasıl olduğunu sormak, kısacası bir yandan evreni, yaşamı, ruhu ve bedeni, Tanrıyı ya da tanrıları; diğer yandan zamanı, hareketi, oluş ve bozuluşu düşünmektir (Yücefer, 2006: 37)’.

Görevini bütünüyle tekilliklerin ayırt edilmesi, böylelikle oluşturulmuş ve düzenlenmiş dünyamızdan çıkıp bu dünyayı oluşturan farklılıkların düşünülmesi olarak tarif eden Deleuze için, hayatı bir bütün olarak düşünme gücüne en iyi karşılık gelen kavram farklılıktır (Er, 2012: 49). Bu düşünce Deleuze’ün Fark ve Tekrar kitabında geniş bir şekilde serimlenerek temellendirilmektedir. Deleuze’ün bu tezinin temeli, Platon’un idealar dünyası ve fiziksel dünya olarak nitelendirilen hakikat tasavvuruna ve eleştirel felsefenin öncüsü sayılan Kant’ın aşkın idealizmine getirdiği eleştirilerden oluşmaktadır (Best & Kellner, 1998). Daha önce Nietzsche’nin Platon’un idealar dünyasına getirdiği eleştirilerin üzerine Deleuze, Fark ve Tekrar’da, Platon gerçekliğinin temeli olan öz ve görünüş kavramlarının birbirine karşıtlığını yapıbozumuna uğratmaya çalışmıştır. Deleuze çağdaş bir varlık felsefesi okuması yaparak düşüncesini birlik-çokluk kavramları üzerine geliştirmiş ve genel olarak temsil kavramının yeniden konumlandırılması hakkında düşünmüştür. Yukarıda da bahsedildiği gibi Deleuze’ü bir farklılık, yaratıcılık ve oluş filozofu olmaya sevk eden Batı düşünce biçimlerinin sahip oldukları total, evrensel ve aşkın yapılarıdır. Deleuze, batı düşünce geleneğinin tarihselinde şekillenen aşkınlık fikrinin sıkı bir eleştirmeni olarak ‘gündelik işlerin ötesinde bir hayat gücünü – örneğin değişimin ve oluşun gücünü ve değerini- göstermeye (yönelmiş) önceden tasarlanan bir amaca yönelik bir oluş değil, ama bizatihi değişim için bir oluş (Er, 2012: 49)’ fikrinin savunuculuğunu üstlenmiştir. Böylelikle ‘oluşu hayatın bir

gerçeği, eleştirel öz-farkındalığın bir safhası ve hatta etik bir tepki olarak idrak etmenin (Sutton & Martin-Jones, 2013: 66)' kendisini başkalıkla ve farkla biçimlenen bir felsefe olarak gören Deleuze'ün perspektifi fark felsefesinin bir ifadesi olarak anlaşılmaktadır.

Tekrar kavramının fark felsefesindeki yerine bakıldığında, Nietzsche'nin Ebedi Dönüş felsefesinin geliştirilmesi olarak değerlendirildiği görülmektedir. Nietzsche'nin bir önceki bölümde bahsedildiği gibi ebedi dönüşü bir oluş olarak görmesi Deleuze'de fark ve oluş kavramlarının birlikteliğiyle işlenmekte ve bu çerçevede ek olarak Bergson argümanlarından yararlanmaktadır. Deleuze'ün bu kompozisyondaki gelişimi, Bergsoncu bir varlık mantığından Nietzscheci bir istenç mantığına dönüşümdür (Er, 2012). Fark-oluş kavramı daha açık bir ifadeyle varlığın iki boyutunu aynı anda tek bir kavramda düşünebilmek demektir:

> "Differenti(t/c)iation"; "farklanma/farklılaşma" ya da "fark (lan/lılaş)ma". Önce bu tuhaf kavramın iki bileşeni ayrı ayrı tanımlanır: İde'nin virtüel içeriğinin belirlenimini farklanma (differentiation) olarak adlandırıyoruz; bir virtüelliğin ayrı türlerde ve kısımlarda edimselleşmesini farklılaşma (differenciation) olarak adlandırıyoruz.(..) Farklılaşma, virtüelin bireyleşerek edimselleşmesi, edimsel bir çokluk üretmesidir. Ama sonuçta, bu ikisi bir ve aynı hareketten başka bir şey değildir (Yücefer, 2006: 43-44).

Böylelikle anlaşıldığı üzere Deleuze'e (2017) göre tekrar, farkın gücüyle üretilen bir konsept olarak vardır. Bu anlamda, tekrardan anlaşılması gereken, aynı şeyin sürekli tekrar etmesinden uzak bir anlam taşımaktadır. Tekrar her zaman farkla gelir ve her tekrar yeni bir anlamı beraberinde getirmektedir. Bir başka deyişle; tekrar, her tekrarlamada ve her bir tekrarlama arasında farklılıklar üreten bir oluş süreci açısından farkın gücüyle bağlantılıdır (Parr, 2010).

3.3. GERÇEĞİN YİTİRİLİŞİ: JEAN BAUDRİLLARD

Baudrillard ve bir tamlama olarak Gerçeğin Yitirilişi ilişkisi, Jean Baudrillard'ın dünya görüşü üzerinden bir okuma yapıldığında iç içe geçmiş bir grafik göstermektedir. Daha açık bir söylemde, 'gerçeğin yitirilişi' tamlamasını oluşturan kelimeleri birbirinden ayırıp değerlendirerek Baudrillard'ın gerçek/gerçeklik ve onun kayboluşu/ortadan kaldırılması kavramlarına getirdiği analizlerle akademik anlamda yer aldığı düşünsel zeminin geneli anlaşılır olmaktadır. Baudrillard'ın dünya görüşünün değerlendirilmesine geçmeden önce yaşadığı dönem

koşullarını ve etkilendiği isimleri göz önünde bulundurmak onu anlamak için önemli bir ölçüt olarak görülmektedir.

Jean Baudrillard 1929 yılında Fransa'nın Reims kentinde doğmuştur. Sorbonne Üniversitesi'nde Almanca okumuş ve ailesinde üniversiteye gitmiş olan ilk kişidir (Wikipedi, 10 Kasım 2019). Üniversite sonrası Almanca öğretmeni olarak çalıştığı sıralarda sosyoloji alanında çalışmaya başlamıştır. Akademik anlamda kayda değer ilk çalışmalarını hayatının bu evresinde göstermeye başlayan Baudrillard'ın kırılma noktası, Cezayir Sorunu (1958) olarak yansıyan toplumsal ayaklanma kaynaklı olduğu söylenebilir. 1960 ve 1970 arası Marksizm'le ilgilenen Baudrillard 1966'da sosyoloji alanında yazdığı Nesneler Sistemi isimli doktora tezini bitirmiştir. Bu yıllardan itibaren modern ve ileri kapitalist toplum üzerinde durmuş ve ortaya çıktığını düşündüğü bu yeni toplumsal formasyonu 'tüketim toplumu' kavramı olarak tanımlamıştır (Şaylan, 1999: 298).

Tüketim toplumu kavramından hareketle sosyolojik zemini derinleşen Baudrillard bu terminolojinin içeriğini birçok metafor (hipergerçeklik, simulakr, trans-estetik vb.) ile doldurmaktadır. Buna paralel, bu yıllarda ekonomik olarak sanayi ötesi bir toplum dönüşümü yaşanırken Baudrillard'a göre bu dönüşüm, neokapitalist bir aşamadır. Bu süreçte nesneleşme ve metalaşma trendleri yükselişe geçmiştir. Baudrillard bu yükselişi bir anlamda öznenin nesneye karşı üstünlüğünün sonu olarak kabul etmektedir. Nesne, bu neokapitalist aşamada kullanım değerinden sembolik değerine olan değişiklikle tamamen bir metaya dönüşmüş ve birey için bir statü göstergesi olarak değerlendirilmiştir. Modern öznenin doğaya ve kendine üstünlüğü ve egemen olma rüyası böylelikle son bulmuştur.

Baudrillard'ın ilk çalışmaları son derece formel bir dille yazılmış olmasına karşın sonrasında göstergebilimciliğin güçlü temsilcilerinden olan Roland Barthes ve çevresine katılarak en verimli çalışmalarını sunmaya başlamıştır. Yazım dilinde kullandığı kavramlarda göstergebilimsel terminoloji, teorik sosyoloji ve felsefe gibi temel alanların önceliği bulunurken kültürel fenomenleri ve bilim kurguyu bu kümeye dâhil ederek disiplinlerarası bir harman olan bir perspektife yerleşmektedir (Barrett, 2015). Etkilendiği öncelikli isimler Nietzsche, Marx, Walter Benjamin, iletişim kuramcısı Marshall McLuhan'ın olmak üzere bu isimler antropolojik gelenekten Marcel Mauss'tan Georges Battaile'e kadar sıralanabilmektedir (Gane, 2007).

3.3.1. Simülasyon veya Hipergerçeklik

Jean Baudrillard'ın özellikle batı dünyasını çerçeveye alan simülasyon kuramı 1970'li yıllarda yaptığı söylevlerinde yer bulurken bu düşüncelerini 1980'lerde kuramsallaştırmış ve günümüzde ise toplumsal yaşamın içinden örneklerle güncelliğini koruyan bir kavramdır (Adanır, 2008). Dönemsel olarak ikiye ayırabileceğimiz Baudrillard düşüncesinin ilk döneminde simülasyon kuramının metodolojik altyapısı ve bu terminolojiyi destekleyen söylevleri; ikinci döneminde ise, kuramın gerçeklikteki toplumsal örnekleriyle oluşturduğu söylemleri ile tanınmaktadır.

Baudrillard'ın bu kuramı temel olarak yapısalcılık ve marksist dilin sentezi olarak okunabilmektedir. Dil üzerine kurulan bir teori olarak yapısalcılığa ait sembol/gösterge gibi kavramlar ve Marksizm'in yapılandığı değer kavramı Baudrillard perspektifinde bir çeşit senteze uğrayarak sembol-değer'e (sign-value) dönüşmüştür. Bu anlamda, Baudrillard içinde bulunduğumuz post-endüstriyel çağda yapısalcılığın metaları içerisine geçtiğini ve metanın kullanım ve değişim değerinin yerine sembol değerinin (marka değeri) daha öncelikli bir pozisyonda olduğunu analiz etmiştir.

Baudrillard simülasyondan ilk olarak Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm (2001) adlı kitabında bahseder ve simülasyonun gelişimini 'üç basamaklı simülarklar düzeni' olarak üç aşamada değerlendirir. 1) Rönesans'tan sanayi devrimine "klasik" dönemi belirleyen biçim kopyalama, 2) Sanayileşme dönemine egemen biçim üretim, 3) Kodun belirlediği güncel evredeyse egemen biçim simülasyondur (Baudrillard, 2001: 87). Üç evrede değerlendirdiği simülasyona geçiş aşamalarında Walter Benjamin ve Marx'ın iyi bir okuyucusu olduğu görülmektedir.

Bu dönemde Amerika'nın git gide büyük bir ekonomik güç olarak yükselişi, şehirleşmenin yapısal dönüşümü, kitle iletişim araçlarının hızlı yükselişi vb. dinamikler Foucault perspektifinde toplumu dolaylı olarak disipline eden ve büyük bir kapatılma toplumuna dönüştüren bir süreç olarak görülürken, siyaset bilimci Fukuyama'ya göre tarihin sonu anlamına gelmektedir. Fukuyama ile karşılaştırıldığında Baudrillard'a göre 'tarihin sonu' tanımlaması çok daha farklıdır (Şaylan, 1999). Baudrillard bakış açısında batı toplumu, koymuş oldukları hedef ve amaçlara ulaşan ya da onu teğet geçen ve bu konumda hangi yöne doğru

ilerleyeceğini bilmez bir halde, sahip olduğu ‘simgesel’ anlamı yitirmiş bir kimliğe bürünmüştür. Hipergerçeklik kuramı, Batı uygarlığının bu yitirdiği anlamı gizlemek ve ‘maddi’ anlamda sahip olduklarını da yitirmemek için bir simülasyon evrenine geçilmiş ve bu bitmişliğin gizlenmeye çalışıldığı evredir (Adanır, 2008). Bir başka ifadeyle tarihin sonudur, hiperrealitedir. Sonuç olarak Baudrillard, ‘gerçeğinden ayrılmış ve onun yerine geçen bir kopyası haline gelmiş olan hipergerçeklikte yaşayan kitlelerin “gerçekliğine” karşı, toplumsallığı yaratma potansiyeli taşıması bakımından oldukça güvensiz ve karamsar bir tavır içindedir (Uslu, 2019: 73)’.

3.3.2. Simulakrlar Çağı

Simulakr kavramının kullanımına tarihsel olarak bakıldığında ilk olarak Platon’da hakikat kavramının karşısında işlenmektedir. Bununla birlikte Anti-Platoncu düşünürler açısından simulakr kavramının önemli bir yeri vardır. Bir önceki başlıkta incelenen Gilles Deleuze bu düşünürler arasında yerini alır ve bu anlamda ‘fark, fark(lan/lılaş)ma, oluş ve tekrar (Parr, 2010)’ gibi kavramların yanı sıra simulakr kavramının onun külliyatında önemli bir yeri vardır. Ancak Baudrillard’ın bu kavramı kullanımı, onun medya, sanat piyasası ve tüketim toplumu üzerine yoğunlaştırdığı ve bu anlamda geliştirdiği bir kavramdır.

1970’ler sonrası kapitalizminin günden güne endüstrileşmeye kaydığı ve tarih çizgisi günümüze getirildiğinde ise günlük hayatın mekanikleşme ve sanallaşma yöneliminin tamamlandığı ve bu doğrultuda toplum ihtiyaçlarının çoğu etkinliği bu iki kavramla ilişkili olduğu sonucuna varılmaktadır. Toplumun ilişkiler bütünlüğü, kitle iletişim araçları ve medya yayın organları aracılığıyla kapitalizmin hâkimiyetinde işlem görürken, bu durum Baudrillard’ın yorumunda onun simulakrlar düzeni olarak sıraladığı elementlerden üçüncü ve son aşamasına geçildiğinin göstergesi olmaktadır (Baudrillard, 2001). Bu aşama Baudrillard’a göre, gerçekliğin yerini görüntülerin aldığı bir simülasyon düzenidir. Bu düzen içerinde sıkışıp kalan bireyin gerçekliği, Baudrillard’ın ifadesine göre, modernizmin sonuç olarak vaat ettiklerini sağlayamaması üzerinden anksiyeteli ve umutsuzluğa sürüklenmiş ‘radikal belirsizlik’ durumudur ve buna göre bu simulakr evreninde gerçek ile taklidini ya da gösteriyi birbirinden ayırt etmek mümkün değildir (Şaylan, 1999).

Baudrillard'ın (1998) simülasyon kuramı kapsamında değerlendirdiği simülakr kavramı 'bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm'dür ve dönemsel olarak Rönesans'tan günümüze evriminde simülakrlar simülasyona dönüşmüştür. Baudrillard bunun en güçlü örneklerinden birini Simülakrlar ve Simülasyon (1998) kitabında Düşsel ve Hipergerçek adlı bölümde Disneyland örneğiyle vermektedir. Disneyland bütün simülakr düzenlerinin iç içe geçtiği kusursuz bir modeldir (Baudrillard, 1998: 26). Bu model, kâğıt üzerinde hikayeleştirilmiş bir metinle, görselleştirilmiş iki boyutlu karakter tasarımlarının asıl olarak Amerika'nın minyatürleştirilmiş toplumsal bir mikro kosmosuna işaret etmektedir. Düşsel bir evrenin gerçeklikte yer bulması ve kültürel bir dokuya dönüştürülmesiyle simülasyonun en net örneği oluşturulmaktadır. Çünkü simülasyon kuramının temel çıkış noktası gerçekliktir. Baudrillard, gerçeklik kavramını temel alarak, 'bir hakikat olarak gerçekliğin dışında icat edilmiş bir gerçekliğin varlığının kaçınılmaz bir hapsediciliğe sahip olduğunu belirtir ve onun dışında bir gerçekliğin düşünülmesine izin vermez (Karapınar, 2017)'. Bu düşünceden hareketle, gerçek ve temsil arasındaki ayrım yeniden üretilebilirlik yoluyla aşınır ve varılan noktada gerçeklik, hiper-gerçek bir hale dönüşür. Şaylan'a göre (1999) bir başka örnek ise, Vietnam savaşı (1955-75) ve Körfez Savaşı'nın (1990-91) televizyonda yansımaları karşılaştırıldığında ortaya çıkmaktadır. Amerikan televizyonlarında Vietnam savaşının tüm vahşeti ve haksızlıkları toplum içinde büyük tepki görürken, Körfez savaşı sırasında kaydedilen sağlıklı insan görüntüleri, ışıklı gösteriler, teknik araçlar olarak yansıtılmış ancak bu savaş sırasında çok sayıda küçük çocuk, kadın ve sivil insan öldürülmüştür.

Simulakrlar çağında olayların yeniden üretilmesinin yanında nesneler de bu sürece dâhil edilmiştir. Bu sürecin sosyo ekonomik zeminine bakıldığında Baudrillard'ın neokapitalizm tanımıyla karşılaşılmakta ve bu süreç kesin ve kapsamlı olarak bir denetim sürecini tarif etmektedir.

Sonuç olarak; Baudrillard penceresinden gerçeklik, bazı çevreler tarafından tutarsız yanları olduğu ifade edilen bir gerçeklikse de, günümüzdeki medya organlarının durumu - yeni medya da buna dâhil olmak üzere - sanat ortamının kötü bir sükseyle reklama dönüşen piyasası ve tüketim toplumunun geldiği son nokta düşünüldüğünde göz ardı edilemeyecek bir gerçekliktir.

4. BÖLÜM

TEKERRÜR'ÜN SANATSAL İFADESİ

Bu başlık içerisindeki ilerleme iki alt başlığa ayrılarak gerçekleştirilecektir. Bu başlıklardan ilki olan Anlam ve Biçim'de ikinci başlıkta detaylandırılacak olan projenin, daha önce yapılan literatür taraması ve görsel araştırmayla anlamsal ve biçimsel zeminini kurmak ve projede nasıl refleksler geliştirilmek istendiğine dair tanımlamaya dayalı bir metinden oluşmaktadır. İkinci başlık olan Proje başlığında ise, tasarlanan görseller bütününün ayrıntıları, izlenen yöntem ve kullanılacak teknik hakkında bilgi verilecektir.

4.1. ANLAM VE BİÇİM

Tekrar eden her sözde, eylemde, süreçte, noktada, çizgide, şekilde, cümlede, kompozisyonda ve düşüncede yeni bir anlam, fark ve ayrıntı vardır. Bu süreçte; Gerçek, taklitinden ayrılır, yükselir. Gerçeğin taklidi tek başına yeni bir anlama yerleşerek taklit olmaktan çıkar. Ancak, bizi dış dünyaya bağlayan ve bu sayede haber alabildiğimiz gerçekliğin reklam yüzü olan ve Baudrillard'ın ifadesiyle simülasyon evreninin bu son aşamasında gerçeğin yitiril-miş olması söz konusudur. Deleuze perspektifinde farklanmayla özgünleşen simülakr, Baudrillard perspektifinde gerçek ile ayırt edilemez bir formla saydamlaşmaktadır.

Deleuze felsefesinin temelinde fark ve fark(lanma/lılaşma) vardır. Bu felsefe, varlık felsefesinin temel ilkesi olan özdeşlik mantığının yadsınarak özdeşliğin yerine farklılığı getiren ve 'bunun da ötesinde farklılığın her şeyin temelinde olduğu, fakat farklılığın temelinde ise hiçbir şeyin olmadığı (akt. Küçükalp, 2009)' bir felsefedir. Özdeşlik'i biraz açacak olursak; en temelde, A A'dır mantığı, doğru her zaman doğrudur önermesi, bir şey neyse odur ya da her şey kendisinin özdeşidir önermeleriyle tanımlanmaktadır.

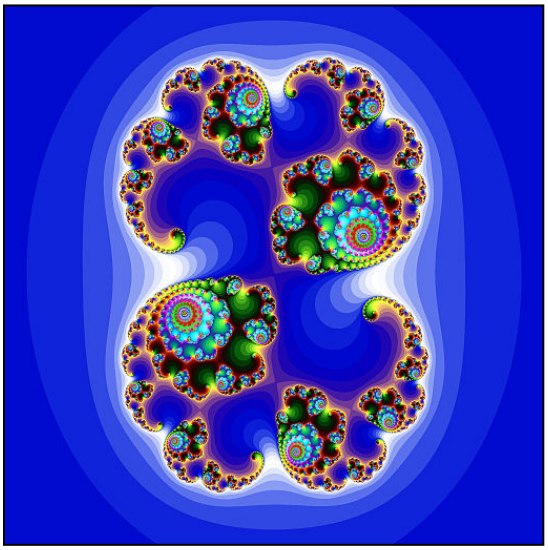
Ancak farklılık felsefesinden hareket eden Deleuze (2015: 284-285) Platon'un idea kapsamındaki görüşünü dikkate alarak şu şekilde yorumlar:

Simülakr, gözlemcinin hâkim olamayacağı büyüklükte boyutlar, derinlikler ve uzaklıklar barındırmaktadır. Gözlemci bunlara hâkim olamadığı için bir benzerlik olduğu izlenimine kapılır. Simülakr diferansiyel görüş noktasını içine alır; gözlemci kendi görüş noktasıyla birlikte dönüşen ve şekil değiştiren simülakrın bir parçası haline gelir. Kısacası, simülakrta bir deli-oluş vardır, "daha çok ve daha az olanın hep ileri gittiği" Philebos'takine benzer bir sınırsız oluş, hep başka olan bir oluş, derinliklerdeki altüst edici, eşit olandan, sınırdan, Aynı'dan ya da Benzer'den kaçıp kurtulabilen oluş: daima hem çok hem az, ama asla eşit değil.



Görsel 32. Johnson Tsang, "Class B Graduation", porselen 34 x 30 x 5cm, 2016.

Bu "farklılaşa gelme" kompozisyonu içerisinde önceden var olan bağlamdan kopularak belli belirsiz bağlamlar çokluğuna dönüşüm gerçekleşmektedir. Deleuze için fark, iki şeyin birbirine benzemezliği ile ilgili bir durum değildir; o fark kavramını, Spinozist bir kozmik tözün durmaksızın bir "fark oluş" halinde oluşuna gönderme yaparak, "farklılaşa gelmek" olarak okur ve bu anlamda olmakta olan her



Görsel 33. Julia Kümesi.

şeyin aynı töz havuzundan türeyen ve geçici olarak türemiş kalan (çökelen) ve giderek aynı havuza katılacak ve ardından yeni türeyişlerle "olagelecek" yoğunluklar olarak kavrar (Er, 2012: 51). Bu düşüncenin görselleştirilmesine fraktal geometri (örnek olarak Julia Kümesi[13]) metinlerinde rastlanmaktadır. Fraktalların özelliklerinde 'basit geometrik kuralların sürekli tekrar edilmesi'nin (Cınbarcı, 2015) yanında bu tekerrür sürecinin büyük resminde "öngörülememe" ve "tüm etkenleri bilmenin imkânsızlığı" olguları yatmaktadır. Boyutun, derinliğin ve uzaklığın sonsuzluğu bu metinlerle görselleştirilebilmektedir. Fraktal sanatın çağdaş isimlerinden Mehrdad Garousi'nin video çalışmaları bu kapsam içerisinde örnek olarak yer alabilir.



Görsel 34. Mehrdad Garousi, "Entities", video-art, 2014.

Bir diğer elden, Glitch art çalışmalarında görülen gerçeğin bozumu/aksaması aynı dilin farklı bir tezahürüdür ve fraktal sanat ile bir karşılaştırmaya imkân tanımaktadır. Fraktal sanat matematiğin zemininden belli hesaplamalarla var olurken glitch felsefi zeminde bir yapıbozum tezidir. Glitch aynı zamanda postmodern sanat üretimi yaklaşımları içerisinde Hybridity (Melezleme) ve Kodları Karıştırma başlıklarında da değerlendirilmektedir.

Felsefi anlamda dayanak olarak bahsedilen perspektif 'aynı içkinlik düzleminde oluşan (Er, 2012: 51)' fark felsefesinin yanı sıra Deleuze ve Guattari'nin arzu-makineleri kavramını da kapsamaktadır. Arzu-makineleri, en basit anlamıyla

[13] 20`nci yüzyılın başlarında Fransız matematikçiler Gaston Julia ve Pierre Fatou tarafından bulunmuşlardır. 20`nci yüzyılın sonlarında bilgisayar ve grafik biliminin keşfi ile Julia kümelerinin kullanımları hızlanmıştır (Wikipedia, 16 Mart 2020).

Deleuze ve Guattari'nin yorumuna göre; tüm hayatı kapsayan, arzu üreten, birbirleriyle uyumsuz olan fragmanlar arasındaki ilişki silsilelerini, akımları/akışları tanımlayan makinelerdir (e-skop, 2017). Fragmanlar, hayatın süreçsel parçacıkları olarak Akış'ın içerisine doldurulmaktadır. Bu fraktal sanata yansıyan sonsuz küçüklük ve sonsuz büyüklüklerde görülebildiği gibi Glitch'te de görsel aksaklık ve bile bile kusurun uyumunda aynı derecede etkili olduğu görülmektedir.

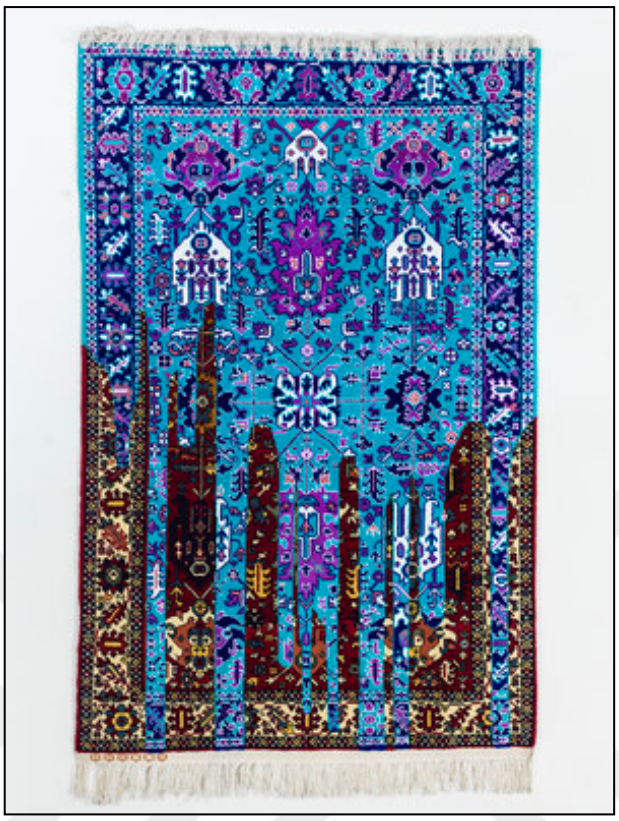
Glitch'in terminolojiye girişi etkili olarak kendine müzik alanında yer bulmuş ve uzunca bir süre görsel çalışmalarda kavramsallaştırılmadan belli belirsiz olarak kalmıştır (Moradi, 2004). Glitch'in yukarıda bahsedilen terminoloji içerisindeki kullanımından yalıtılarak Türkçe tanımında kusur, hata, arıza, problem kelimeleriyle karşılık bulmaktadır. Diğer elden, Glitch'in Oxford sözlükte anlamına bakıldığında; birdenbire, genellikle geçici bir arıza veya ekipman arızası olarak tanımlanmaktadır (Oxford, 23 Mart 2020). Günümüzde bu tanımlamalar asıl zeminini bilgisayar teknolojilerinde bulmaktadır. Bir programda ya da işletim sisteminde yaşanan aksaklık veya ses/görüntünün alındığı girişte oluşabilecek bir problem sonucu "Glitch" meydana gelebilir. Bu anlamda Glitch bir problemin tanımını oluşturmaktadır.

Pure Glitch (Saf Glitch)	Glitch-alike (Glitch-benzeri)
Yanlışlıkla	Kasıtlı
Tesadüfi	Planlı
Yakalanmış (Appropriated)	Yaratılmış (Created)
Bulunmuş	Tasarlanmış
Gerçek	Yapay

Tablo 1. Pure Glitch ve Glitch-alike Karşılaştırması (Moradi, 2004: 11)

Glitch, bir yapıbozum ve sistem eleştirisi olarak değerlendirilebilse de, derinlemesine bir felsefi metin içerisinde düşünülmeden ortaya çıkmakta ancak bununla birlikte postmodern bir estetik sunmaktadır. Moradi'ye göre (2004: 8) Glitch iki başlık altında ele alınmaktadır: Saf Glitch ve Glitch-benzeri. Bu tanımlardan ilki doğal ortamlarında meydana gelen problemlere karşı doğrudan tanımını bulurken, Glitch-benzeri ya da simulakrı ilk tanımdan hareketle görsel sanatçıların onu taklit

eden bir formatta, gerçek arızaların görsel yönünü kendi çalışmalarına kopyalayarak kullanması olarak tanımlanmaktadır.



Görsel 35. Faig Ahmed, "De stabilization/ Synthetic Enlightenment", El yapımı pamuk halı, 153x96.5cm, 2016.

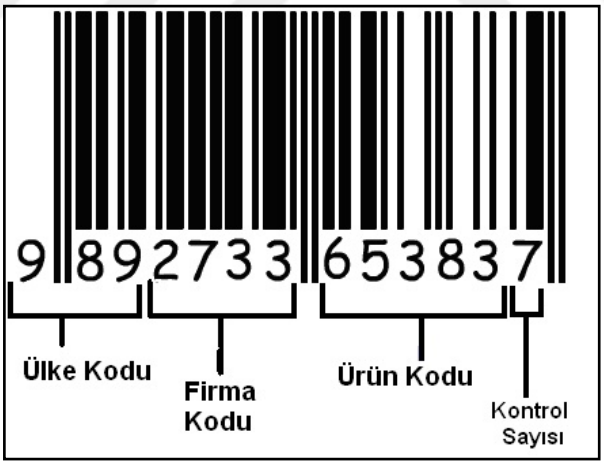
Azerbaycanlı çağdaş sanatçı Faig Ahmed'in el yapımı halıları Glitch-benzeri yaklaşımına örnek olarak verilebilir. Bu çerçeveden bakıldığında Moradi'ye göre (2004: 50) Glitch'in felsefesinde bir 'fetişleştirme'yle karşılaşılmaktadır. Bozuma uğrayan ekran/nesne karşısında bütününün sorgulanabilirliği göz önünde bulundurularak seçmeci (eklektik) bir tutum sergilenmektedir.

Bu konsepte düşünsel bir zeminden bakıldığında Baudrillard'ın simulakr ve simülasyon kavramlarının teknolojisinden beslendiği görülmektedir. Simülasyon evreninde gerçeklik yitirilmiştir. Her şey endüstrinin yarattığı simuklakrdan oluşmaktadır. Sistemde üretilen her nesne, diğer bir ifadeyle her meta; kullanım ve değişim değerinden yalıtılmış ya da bu değerleri yadsınarak işaret değerinin (sign-value) yükseltildiği bir formatta hazırlanmaktadır. Tüketim nesneleri bu yükselişin sonucunda renk, aksesuar, diğer marka ve varyasyonlara kıyasla ürünün illüzyonu / albenisi en önemli detay olarak ve böylelikle 'fark'ı yaratarak ön plana çıkmaktadır (Owens, 1992). Artık belli bir ihtiyaç için kullanılan metanın sonu gelmiş ve

yüzlerce sürümü (version) binlerce renk seçeneği bulunan meta ortaya çıkmıştır. Alışveriş simülakrına bürünmüş üretici-tüketici ilişkisindeki üretici, ürününün estetiğine (meta-estetik) daha fazla vakit ayırarak tüketicinin estetik algısını etkileyip ürününü satmaya çalışmaktadır. Bu anlamda, dikkatlice tasarlanan ve her aşaması kontrol edilen 'fark' seri üretimin demirbaşı olarak kendisi de tüketim nesnesi haline gelmiştir.

Diğer bir elden, sistemde oluşabilecek bir hatanın karşısında belli bir sonuçla karşılaşılmaktadır: Ürünün bozuk olması, ambalajdaki görsel baskıdaki renk kayması gibi. Ancak, Baudrillard perspektifinde bu durum bir problem olarak değil, yitirilmiş gerçekliğin kanıtından bir parça olarak görülmektedir.

Birey yitirilmiş bu gerçeklikte kendi gerçekliğini metaların estetiğine bağımlı olarak estetize etmeye çalışmaktadır. Baudrillard bu evrende, estetik büyülenmenin her şeyi sardığını belirtir; öyle ki, baştan öngörülmemiş bir parodi, her şeyin, teknik simülasyonun, estetik bir hazzın iliştirildiği tanımlanamaz ünün etrafında dolanıp durmaktadır (Featherstone, 1996). Böylelikle, gerçeklikte dolaşıma giren her şey giderek barkodlaşan bir hal almaktadır.



Görsel 36. Barkod Örneği.

Yukarıdaki sosyolojik, felsefi ve sanatsal dilin kaynağından hareketle bu başlık içerisinde farklı bir boyuta yerleşen Arjantinli-İspanyol çağdaş sanatçı Felipe Pantone'nın çalışmaları bu kapsamda anlamlı görünmektedir. Bir sokak sanatçısı olarak grafiti çalışmalarıyla ünlenen, kinetik sanat ve heykel eserler de üreten bir sanatçıdır. Pantone'nın çalışmalarında zaman-mekân kristalleşmiş halde farklı bir boyuta yerleştirilmektedir. İfadesini dijital imgelerden alarak dörtgen birimlerden oluşturulan renk paletleriyle dijital sanat literatürü kavramlarından pikselizasyon,

gradient (değişme) ve chromatic aberration (renk sapması) öğelerini çarpıcı bir şekilde çalışmalarında kullanmaktadır.

Gündelik hayatın ne kadar sanatla iç içe olduğunu ve bunun bir sonucu olarak sanatın nasıl bir değerlendirmeye tabi olduğunu Deleuze (2017: 380) Fark ve Tekrar'ın sonuç bölümünde şu şekilde ifade eder:

> En mekanik, en banal, en alışılageldik ve en stereotipik tekrar bile sanat yapıtında kendine yer bulur; diğer tekrarlar için ondan kendine bir fark çekip çıkarmayı bilmek koşuluyla bu diğer tekrarlara oranla daima başka bir yerdedir. Zira estetiğin sanatın gündelik hayata sokulması probleminden başka bir problemi yoktur. Gündelik hayatımız ne kadar standartlaşmış, stereotipleşmiş, tüketim nesnelerinin hızlı yeniden üretimine ne kadar tabi görünürse, sanatın da ona o kadar bağlanması ve ondan farklı tekrar düzeyleri arasında aynı anda oynayan o küçük farkı koparması ve hatta tüketimin alışılageldik serileri ile yıkımın ve ölümün içgüdüsel serileri şeklindeki iki uç noktayı tınlatması gerekir. Sanat bu şekilde vahşetin tablosunu aptallığın tablosuna bağlar ve tüketimin altında hebefrenik[14] bir diş gıcırdaması, savaşın en alçakça yıkımlarının altında yine tüketim süreçleri keşfeder; bu medeniyetin gerçek özünü teşkil eden yanılsamaları ve şaşırtmacaları estetik olarak yeniden üretir ve böylece Fark en nihayetinde öfkenin kendi de tekrar eden ve en tuhaf seçilimi yapmaya kadir olan kuvvetiyle kendini ifade eder; bu seçilim şurada veya burada bir büzülme veya bir dünyanın sonu için özgürlük demek olsa bile.



Görsel 37. Felipe Pantone, "Chromadynamica Manipulable", Metal kılavuzlarla kontrplak yapı üzerine monte edilmiş alüminyum kompozit üzerine ultraviyole mürekkep, 177.7x120.8x10.5cm, 2019.

[14] Hebefrenik sıklıkla şizofreni ile birlikte kullanılmaktadır. Hebefrenik şizofreni dağınık ve hızla gelip giden sanrı ve varsanılar yaşayan bir şizofreni türünü tanımlamaktadır.

Pantone'nın çalışmaları tezin desteklediği düşünsel perspektifi görselleştirmeye yardım etmektedir. Bu çalışmaların biçemindeki yaratılmaya çalışılan dijital imgede bilgisayar teknolojisinin temelindeki logical matrix (ikili matris) önemli bir yer tutmaktadır. Chromadynamica Manipuable eserinin biriminden bütününe bir bakışta, noktalamalar ve dörtgen birimler göze çarpmaktadır. Siyah ve beyaz kontrastına katılmış renk sapma etkisi yukarıda bahsedilen glitch-benzeri yaklaşımının görselleştirilmesine örnek olarak verilebilir.

Bu anlamda Pantone'nın sanatını daha iyi anlamak için onun ironik bir şekilde 2013 yılında yayınladığı Ultradynamism isimli manifestosu aydınlatıcı görünmektedir. Manifestoda yer alan bazı başlıklar şu şekildedir: 1) Mekânları yakınlaştırma arzusu, sonsuz ilişkileri ve gelişmeleriyle internetin fraktal yönleri. 2) Karmaşık ve doğru boyutları tanıtmak için bilgisayarların sanatın verimli bir unsuru olarak kullanılması. 3) Hızı ve muazzam ultra-dinamik bilgileri yakalama niyeti (mtn-world, 07 Nisan 2020).

Ekranlar aracılığıyla ulaştığımız tüm görsel veri evreni düşünüldüğünde boş ekranlar bizi bir 'güç'le karşılaştırmaktadır. Bu anlamda çağdaş sanatta en önemli isimlerin başında gelen Nam June Paik'in video çalışmaları güçlü bir örnek oluşturmaktadır. Bir mıknatıs yardımıyla görüntülere müdahale ederek glitch'i yakalayan Paik, ekranı elektronik olarak boyayarak izleyeni görüntündeki anlamı yeniden yorumlamaya zorlamaktadır (Altunay, 2013).



Görsel 38. Nam June Paik, "TV Buddha", Buda Büstü ve televizyon ekranı, renkli-sessiz, 1974.

Paik'in TV Buddha isimli eserine Ulus Baker'in (2011: 37) Beyin Ekran kitabında ifade ettiği 'videoda izleyici ekrandır' sözü çerçevesinden bakıldığında yukarıda bahsedilen boş ekranın gücü söylemi daha ince anlamda ayrıntılarına kavuşmaktadır. Video-art diğer sanat dallarından avangard biçimde bu şekilde ayrılır. Bir resimden çok bir heykelin ya da ikonanın epistemesine sahiptir (Baker, 2011: 37).

Video-art eserler fotoğrafların yakaladığı an'lar ve filmlerin komposizyon uzunlukları ve bir olay örgüsü çerçevesindeki anlatımlarından uzak bir perspektif içerisinde değerlendirilmelidir. Video daha çok Lazzarato'nun (2017) ifade ettiği gibi 'zamanı kristalleştirme makineleri' olarak vardır. Bu kapsama Baker'in (2011: 38) getirdiği yorum ise oldukça değerlidir:

> Video sanatı doğaya öykünür. Bu öykünme doğanın görünümüne ya da malzemesine değil, iç zamanın yapısına yöneliktir. Video'da bir hareket diğerine bağlanmaz, imajlar irrasyonel kesmeler aracılığıyla birbiri bağlanır, bu da oradan buraya doğrusal olarak bağlanan bir imaj sunmaz bize, zamanın imajını sunar. Uzamlaştırılmayan yani hareketten türemeyen zamanı. Video zamanın kendisidir. Zaman-imajdır. Zaman-imajda zaman mantıksal bağlantı ve ilerleme şeklinde kendini sunmaz. Aralıklar, farklar, kesilmeler, duraklamalar, tekrarlar olarak kendini sunar. Bu imajın yersizyurtsuzlaşmasıdır.



Görsel 39. Nam June Paik, "Internet Dream", 52 monitörden oluşan videoduvar, 1994.

Sonuç olarak, anlam ve biçim başlığında değerlendirilmiş ve proje kapsamına referans olarak dâhil edilen bu yaklaşım ve düşünceler projeye dair geniş çaplı bir perspektif sunmaktadır.

4.2. PROJE

Hayatın kısa anları ya da ~~ince ve~~ uzun
Bir yandan, seri üretim gibi gelen, ancak devamlı akışta.

Sanki bir şeyler bekliyor boşlukta.
Başka bir açıdan, sanki bir şeylerin
~~dolmasını~~ [Loading…]
kurulumunu sanki bir programın.

Ve yüzümüze yansıyor sanki bir tele(fon/vizyon) ekranı.
Bir şeyler artıyor, bir şeyler azalıyor ekranlarda.

Birden bire küçük ama değerli bir imajı görüyor~~um~~,
karşılaşıyoruz aniden.

Glitch'in estetiğine kapılıyorum.
~~sanki~~ bir reklam her şey.
Aynılığıyla fark olunuyor[15].

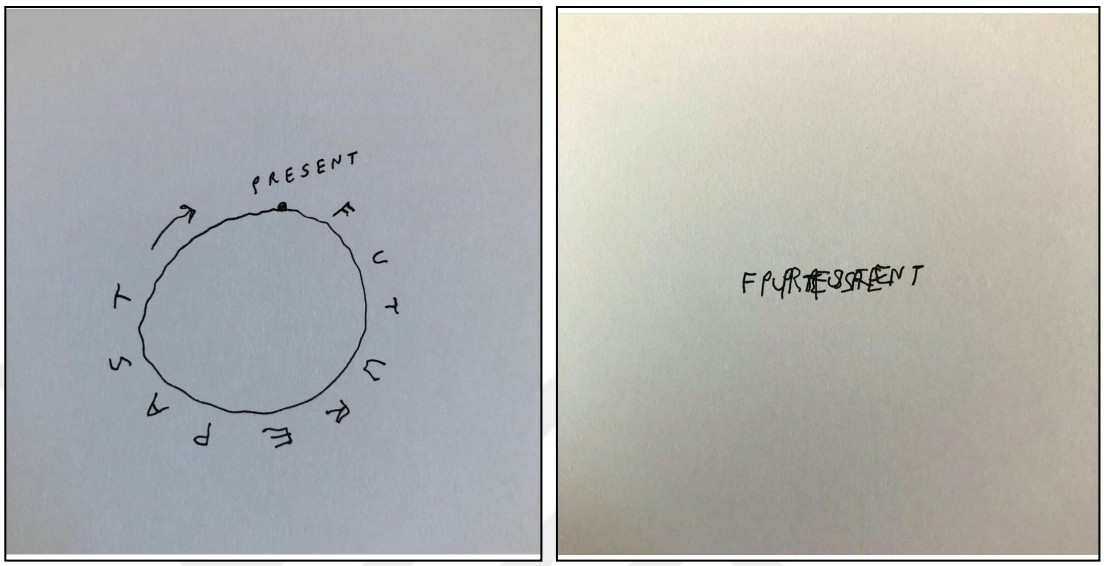
Tekerrür estetiğinin imajinasyonunu oluşturmakta beni motive eden en önemli etkenler yüksek lisans sürecimi kuran zihinsel durumum, yüksek lisans süreci içerisinde ilgilenmekten heyecan duyduğum görsel-fikirsel kaynaklar ve dünyada Koronavirüs pandemisinin ortaya çıkmasıdır. Bu süreçte, imgelemin ne kadar güçlü olabileceğini, görüntünün neredeyse her şey demek olduğunu, hareketli görüntünün ise bir çeşit gerçeklik olarak değerlendirilebileceğini öğrendim.

Hayatın her anından karşımıza tekrar tekrar gelen Geçmiş'in farklı boyutlarla geri dönüşü, bizi üzerine tekrar ve tekrar düşünmeye iten perspektifler bütünüyle karşı karşıya bırakmaktadır. Bu mekanik, tıpkı Deleuze'ün Nietzschesi'nde geçen Zar Atma felsefesine benzer şekilde bir geri dönüştür: Rastlantı ve zorunluluk.

> Deleuze Nietzsche'nin ebedi dönüşünü zar oyununa benzetir. Zira böyle bir oyunda hem başta hem de sonda şans kabul edilir. Zar zorunlu bir şekilde sayıyı veya kaderi onaylayarak geri gelir, burada kader zarı geri getiren anlamındadır. İşte bu ikinci hareketi Deleuze ebedi dönüş olarak isimlendirir. Bu, zar atmanın zorunluluğudur, zorunluluğun onayıdır. Şansın bütün parçalarını bir araya getiren sayıdır. Fakat ayrıca bu ilk ana tekrar geri dönüştür, zar atmanın tekrarıdır, şansın kendisini onaylama ve yeniden üretmedir (Küçükalp, 2009: 141).

[15] Ahmet Bilgehan Yıldız.

Şimdi'de an be an birikmeye devam eden ve tek bir isimlendirmeyle 'Bellek' olarak ifade edilebilecek bu yoğunluklar üzerine katman katman görünmeye başlayan Gelecek'in yüzü ve onun görünmeyen belli belirsiz bir gerçeklik olarak varlığı, bizi 'geçmişe sahip şimdi'ye zıt bir kuvvette içinde bulunduğumuz ana sıkıştırmaktadır.



Görsel 40. Liana Finck, "Past/Present/Future", 2020.

Zerdüşt bir geçitin önüne gelir ve bu geçitin giriş ve çıkışını geçmişin sonsuzluğu ve geleceğin sonsuzluğu olarak yorumlar (Nietzsche, 2011). Farklı bir açıdan; bu süreç, bir duyum veya bir imaj üretimi olarak sonsuz titreşimlerin bir ana sıkıştırılmasıdır. Akış sıkışması, imajdır (Lazzarato, 2016).

Sonsuzluk içerisinde anın sıkıştığı tekrarlanan yersizyurtsuzlaşma, temsilin gerçekten farklanması ya da temsilin kendi başına gerçekten ayırt edilemezliği günümüz bireyini sibernetik bir temsil olarak fraktallar ve problemlerini temsilen glitch'ten meydana gelen görsel verinin içine sürüklemektedir.

Bahsedilen temsilde sayılı Öz'ün sonsuz Biçim'e büründüğü ve buna göre herhangi bir olay içerisinde karelenen anın başka herhangi bir anla aynılığı veya farkı tartışılmaktadır.



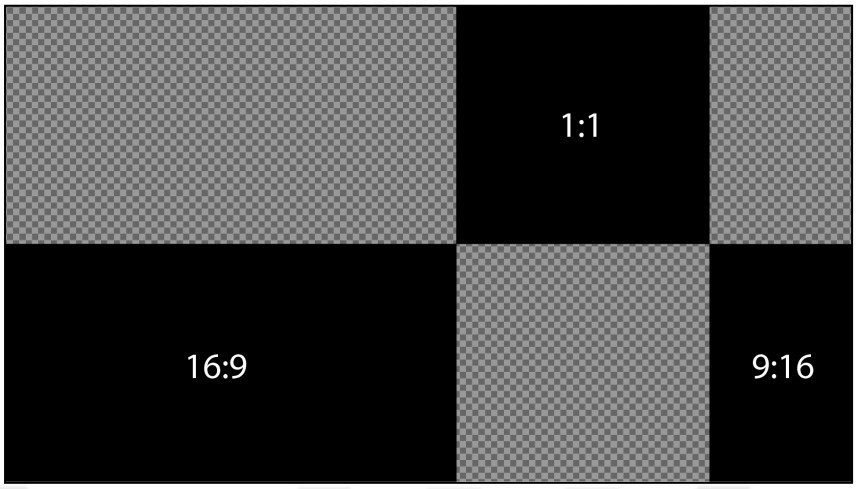
Görsel 41. Cevdet Erek, "Şimdi", şeffaf pleksi üzerine lazer boya, 80x4x0.4cm, 2011.

Bu kompozisyon içerisinde anlayan ve yorumlayanı temsilen video-kameranın kaydettiği-ürettiği tüm görsel veri, diğer bir ifadeyle dijital imgeler; bu görsel veriler aynı zamanda yazılımsal kodlardan oluşmaktadır; bir bütün olarak estetize edilmek ve yeni bir tekrara hizmet etmek için Bellek'ten çağrılan ve sorgulanabilir bir yaklaşımla probleme dönüştürülerek (manipüle edilerek) vücuda kavuşmaktadır. Burada Hatırlanan ve manipüle olmuş Unutulmuşun bir aradalılığı, anın hem uzunluğu hem kısalığının içerisinde kristalize edilmektedir.

Bu kompozisyon içerisindeki bir diğer ayrıntı ise, 2020 yılıyla birlikte dünyada neredeyse tüm insanlığı tehdit eden Koronavirüs pandemisi yaşanmasıdır. Bu süreçte hayatlarımızı eve sığdırmaya çalışarak ekranların hayatımızdaki yerini tekrar tahsis ettiğimiz bir gerçeklik ortaya çıkmıştır. Sosyal mesafe, dezenfektan ve maske gibi olgu ve materyaller virüs öncesi ve sonrası gerçekliği bir bıçak gibi keserek yaşanan fark somut olarak gözler önüne serilmektedir. Küreselleşmenin geldiği son aşama olan içinde yaşadığımız gerçeklikte kısa bir sürede tüm dünyaya yayılan koronavirüs birçok hayata mâl olurken ekranlar üzerinden ulaştığımız her şey sayısal birer veriden ibaret kalmaktadır.

Yukarıda anlatılan tüm perspektifin adım adım izi sürülerek projede görselleşen ve akışı sağlayacak unsur, son dönemde hayatımızdaki yeri daha da güçlenen monitörler (16:9), telefon ekranları (9:16) ve bireyin kendini görsel olarak ifade ettiği bir sosyal mecra olarak Instagram görüntü ebatlarının (1:1) referans alınarak bir arada kullanılmasıyla oluşturulacak bir devamlılıktır. Video-görselde

kullanılan şablon ve onun varyasyonları anlamsal ve biçimsel olarak iki açıdan değerlendirilmektedir (Görsel 42).



Görsel 42. Video-görsel şablonu / Ekranlar

Ekranlar, televizyon yayıncılığının ilk günlerinden günümüze sosyal hayatımızın bir parçası olmuş ve evrildiği son aşamada monitörler (bilgisayar monitörü, reklam monitörleri vs.), akıllı telefonlar ve bunlara katılan sosyal medya profilleriyle parçalanmış temsillere dönüşmüştür. Bu anlamda, sokaklarda, evlerde ve ellerdeki evrilmiş bu televizyon ekranlarının bireyle olan ayrılmaz ilişkisi sanat ortamına taşınmak istenerek yeniden yorumlanmaktadır. Böylelikle, anlamsal olarak bir yeniden yerleştirme gerçekleşmektedir.

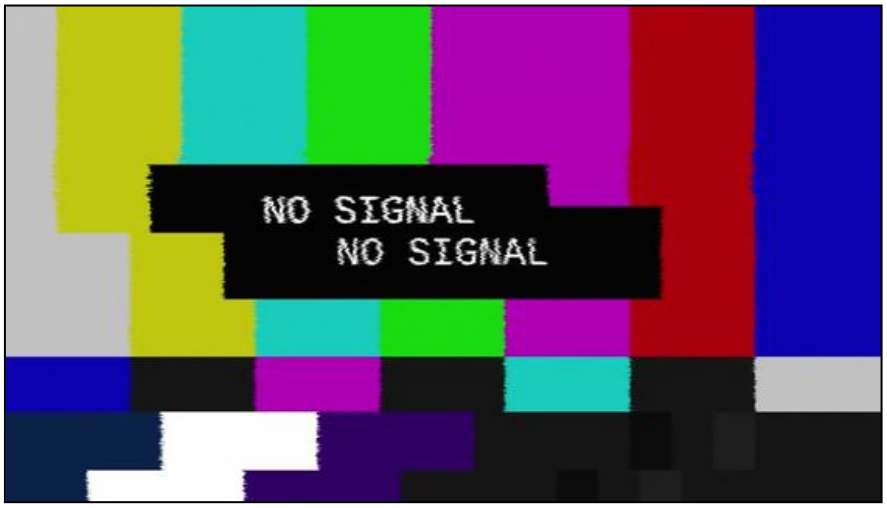


Görsel 43. Allan McCollum, "Plaster Surrogates", 1983. her biri özgün ebatta çerçeve enstelasyon.

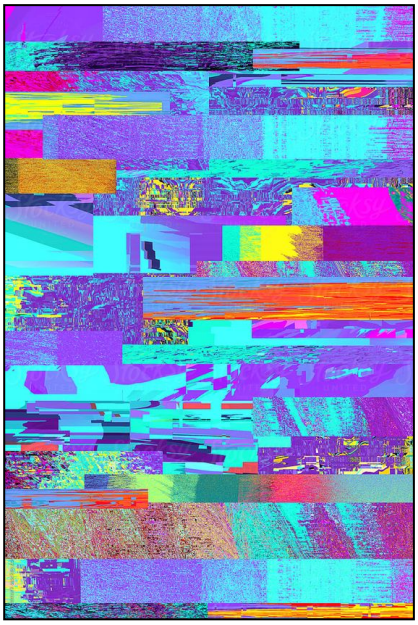
Ontolojik olarak video sanatı hâlihazırda televizyona karşı duruşuyla bilinmektedir. Video sanatçıları 'televizyona karşı mücadelelerinde televizyon alıcılarını birer sanat nesnesine dönüştürerek televizyonun yarattığı kitle kültürüne karşı (Altunay, 2013: 75)' eleştirel bir tavırla hareket etmektedir. Dolayısıyla video-görselde kullanılan üç genel görüntü ebatından oluşturulmuş siyah ekranın zihinde bıraktığı boşluk / çokluk tartılmaktadır. Sanat ortamında siyah karenin kullanımı bizi ilk olarak Kazimir Maleviç'in Siyah Kare'sine götürürken çağdaş sanatçılardan Allan McCollum'un Plaster Surrogates isimli eseri ise bir referans olarak görülmektedir (Görsel 43).

McCollum bu eserini 'beni bir resme bakma arzusuyla çağıran ama tek başına bunu yapmakla sonlanan sahte eserler (akt. Owens, 1992: 117)' şeklinde tanımlar. Eserde, aslında özdeş olan renk, doku ve malzeme gibi üç etmen dışında her biri özgün parçadan oluştuğu için potansiyel olarak her nesnenin sonsuz tekrarına gönderme yapılmaktadır (Owens, 1992). Projenin büyük bir ilham kaynağı olan McCollum'un Plaster Surrogates isimli eseri Deleuze'ün Fark Felsefesi ve Baudrillard'ın simulakr'ını sanatsal anlamda aktarmaya çalışmaktadır.

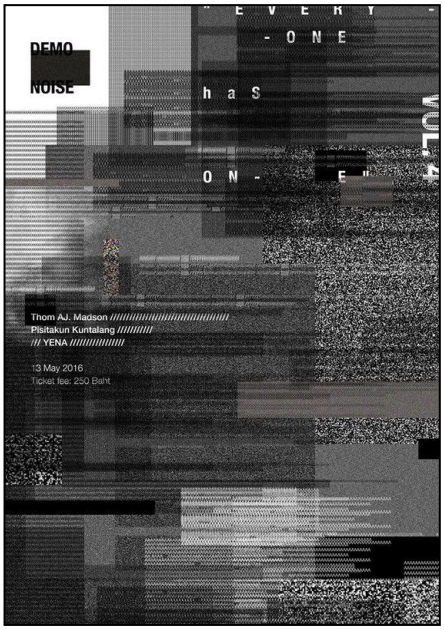
Bir diğer elden; bu süreç içerisinde, günlük hayatını estetikleştirme çabasıyla tüketim nesnelerine karşı seçici tavrında görünürleşen ve evrimleşmiş televizyon ekranlarının şiddetine maruz kalan bireyin 'özgün ebatta ekran'ı ortaya çıkmaktadır. Bu zaman tüneli (timeline) seri üretim gibi anın fragmanlarını birbiri ardına bağlayarak işlemektedir.



Görsel 44. Temsili Yayın Arızası Ekran İmajı



Görsel 45. Renkli TV Static tabanlı görsel çalışma.



Görsel 46. Siyah-beyaz TV Static tabanlı görsel çalışma.

Video-görsel şablonuna biçimsel yaklaşım ise, literatürde TV Static olarak isimlendirilen yayın arızası, gürültü veya karıncalı ekran imajından faydalanmasıdır. Üç farklı formun birleşerek oluşturduğu siyah doku görüntüdeki eksiklik, problem olarak karşılanmaktadır (Görsel 42). Pek çok görsel çalışmada yayın arızası, gürültü ve problem temsili TV Static imajından hareket edilerek görselleştirilmektedir.

Video-görselin biçimsel yapısı içerisinde değerlendirilebilecek bir diğer özellik, çoklu-ekranlardır. Yukarıda bahsedildiği gibi günlük hayatta bizi dijital görüntüyle karşılaştıran üç büyük ekran dokulaştırılarak video-görsele çoklu-ekran niteliğini kazandırmıştır. Bu perspektifte, Nietzsche'nin çokçuluk anlayışından beslenilirken 'Biriciklik' reddedilir.

Sanat ortamında çoklu-ekran (multi-screen) kullanımı postmodern bir reflekstir. Potansiyelini postmodernin çoğulculuk (multiplism) ve çok katlılık / çeşitlilik (multiplicity) ilkelerinden almaktadır. Güçlü bir imge olarak çoklu-ekran, ilk olarak Nam June Paik'in video enstalasyonlarıyla hayata geçmiştir. Günümüzü de kapsayan yüksek kapitalizmin hâkim olduğu süreç içerisinde; Frederic Jameson (1992), Paik'in çoklu-ekranlar yoluyla gerçekleştirdiği video enstalasyonlar ile sanatın kendine güçlü bir eleştirel zemin yaratabildiğini duyurmuş ve bunu postmodern durumun 'yüce'si olarak tanımlanmıştır.

Çoklu-ekranın çok katlılık / çeşitlilik niteliği Baudrillard'ın tüketim kültürü perspektifinde işaret değeri kavramıyla temellendirdiği kişiselleştirilmiş metalar ve bununla birlikte aşırı-üretimle benzer imalar taşımaktadır.



Görsel 47. Türk Televizyon Yayıncılığında Çoklu-Ekran Kullanımı.

Ayrıca, sanat ortamında çoklu-ekran imajı doğrudan TV yayıncılığına getirilen bir eleştiri olarak da tanımlanabilmektedir. 2000'li yıllara kadar Türk televizyonlarında çoklu ekranlar fon görüntüsü olarak kullanılmıştır (Görsel 47).

Video-görselde ise; genel anlamda altı dörtgene bölünen kompozisyon kendi içerisinde daha küçük ekranlara ayrılmaktadır (Görsel 48). Ekran içinde ekran, mesaj içerisinde mesaj taşımaktadır. Postmodern sanatın karakteristiklerinden olan Katman Oluşturma bu imajla yakalanmaktadır.



Görsel 48. video-görsel çoklu-ekran

Video-görselde kullanılan imajların ham görüntüleri Anlam ve Biçim başlığında bahsedilen çerçevede; geçmiş senelerde anı olarak kaydedilen video parçacıklarından oluşmaktadır. Video parçacıklarındaki genel kompozisyonu oluşturan öğeler; tarihi dokusu olan sokaklar, graffitiler, apartman kapıları ve apartman boşlukları gibi 2014-2015 senelerinde ilgi duyulan ve kaydedilen imajlardan seçilmiştir. Video-görselde kullanılan bazı ham görüntüler şunlardır:



Görsel 49. Ahmet Bilgehan Yıldız, (Çukurcuma) 12 Ocak Pazartesi 13:18:26, 2015. renkli video klip, 0'11"



Görsel 50. Ahmet Bilgehan Yıldız, (Pera) 21 Aralık Pazar, 20:58:02, 2014. renkli video klip, 0'16"



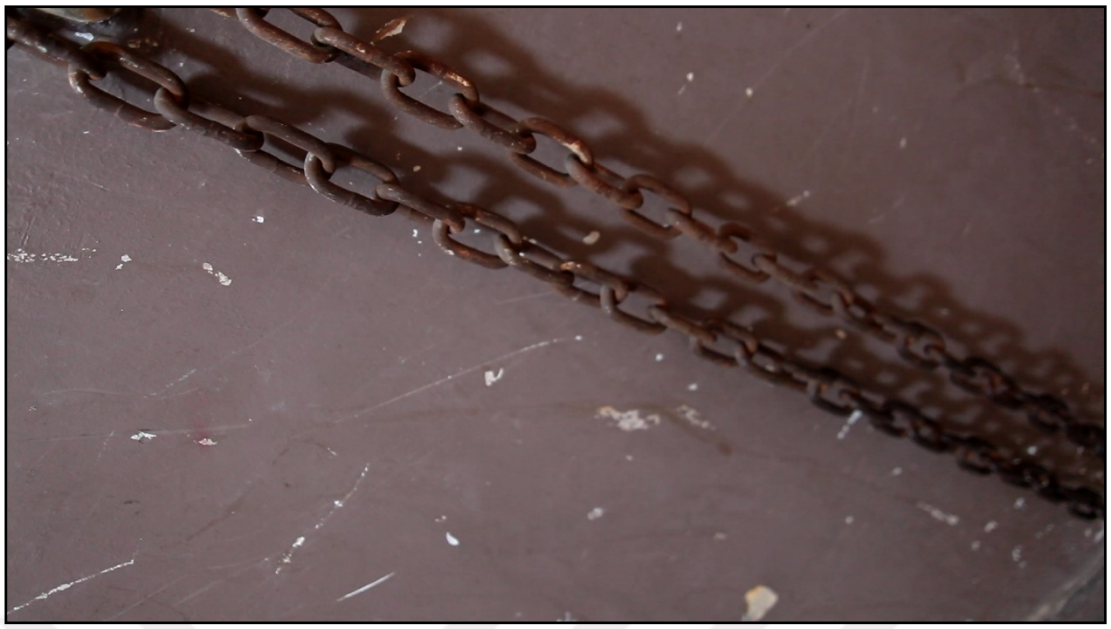
Görsel 51. Ahmet Bilgehan Yıldız, (Pera) 21 Aralık Pazar, 20:49:02, 2014. renkli video klip, 0'15"



Görsel 52. Ahmet Bilgehan Yıldız, (Çukurcuma) 20 Aralık Cumartesi, 13:30:24, 2014. renkli video klip, 0'11"



Görsel 53. Ahmet Bilgehan Yıldız, (Ömer Hayyam) 20 Aralık Cumartesi, 14:23:37, 2014. renkli video klip, 0'5"

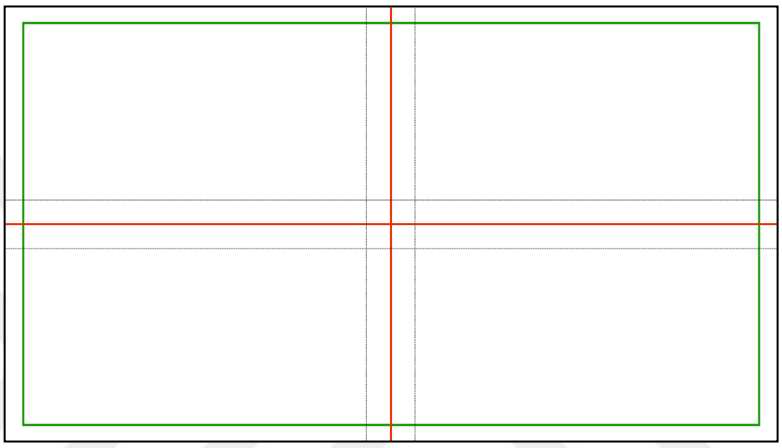


Görsel 54. Ahmet Bilgehan Yıldız, (Sadri Alışık) 20 Aralık Cumartesi, 13:27:33, 2014. renkli video klip, 0'15"

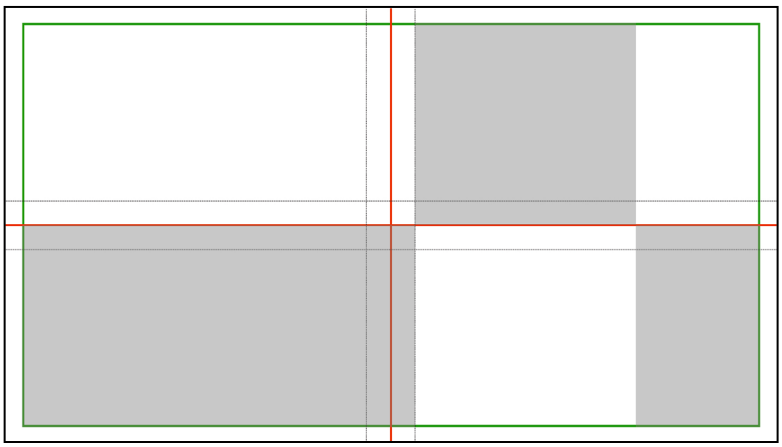


Görsel 55. Ahmet Bilgehan Yıldız, (Sadri Alışık) 20 Aralık Cumartesi, 13:24:45, 2014. renkli video klip, 0'23"

Modern'den Postmodern'e Görme Rejimi başlığında bahsedildiği gibi; hareketli görüntü temel olarak fotoğraf karelerinin art arda gelmesinden oluşmaktadır. Asgari 8-12 fotoğraf görüntüyü hareketli algılamaya yeterlidir. Bu anlamda, günümüz video kayıt teknolojisinde kullanılan belirli video kare standartları (video frame standards & frame rate) vardır. Bu standartlar saniyede gösterilen kare sayılarıyla (bunlardan bazıları 24, 25, 29.97, 60, 120, 300 olarak) isimlendirilmektedir. Eğer bir videoda saniyede 24 fotoğraf karesi varsa; bu video 24fps (frame per second) olarak ifade edilmektedir.



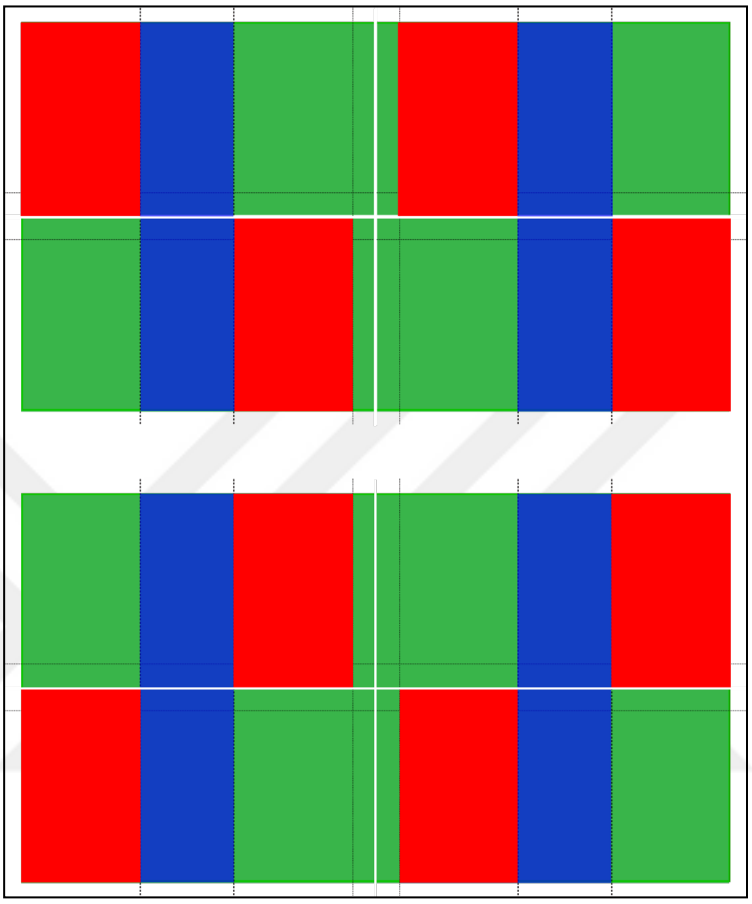
Görsel 56. Siyah Ekranlar'dan Yalıtılmış Görüntü Şablonu



Görsel 57. Siyah Ekranlar'ın Şablona Yerleştirilme Örneği

Video-görselde yer alan imajların oluşum süreci siyah ekranlarla dokulaştırılmış akışın ekranı böldüğü paylara göre şablonlaştırılmıştır. Video-görsel ekranı ilk olarak dört parçaya bölünmüştür (Görsel 56). Siyah Ekran prototipi bu şablona yerleştirilerek imajların ilk görünüm taslağı oluşturulmuştur (Görsel 57). Daha sonra, ilk oluşturulan dokudaki öğelerin (monitör, instagram, telefon) her biri farklı bir sıralamayla tasarlanarak konum kombinasyonları oluşturulmuştur (Görsel

42); monitör için kırmızı + mavi + yeşil; instagram için kırmızı + mavi; telefon için ise kırmızı (Görsel 58). Böylelikle, işlenmiş hareketli imajların sınırları ve yerleşim yerleri belirlenmiştir.



Görsel 58. Siyah Ekranların Akışına Göre İmajların Yerleştirilme Şablonu - Birinci Durum (Üstte), İkinci Durum (Altta)

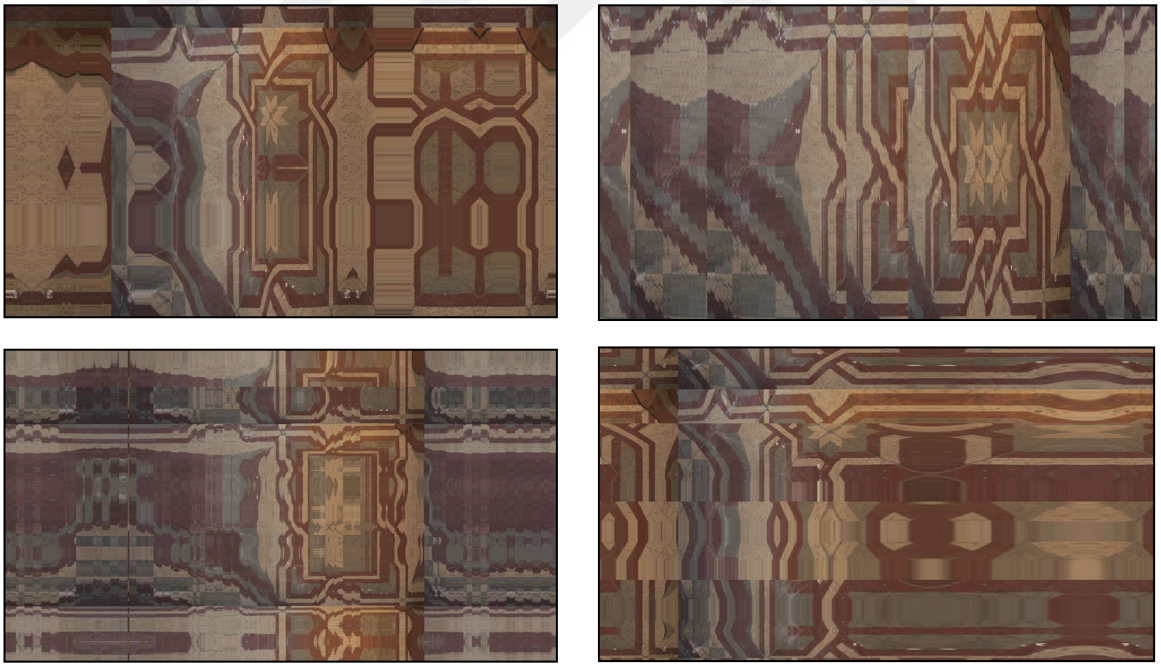
Video-görselde yer alan hareketli imajların işlenmesi iki farklı yaklaşım kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Bu aşamanın uygulanmasındaki felsefi temel; ham görüntü orijinali, aslı ya da hakikati temsil ederken işlenmiş görüntü ise simülakrı, temsilin kendisini ya da kopyayı işaret etmektedir. Rengi, dokusu ve boyutu biçimlendirilerek yeniden karakterize edilen hem kendi hem de kompozisyon içerisindeki imajı kişiselleştirilmiş, diğer bir ifadeyle manipüle olarak farklanmıştır.

Bu yaklaşımlardan birincisinin aşamaları şu şekildedir: Video-görselde kullanılmak üzere seçilen video parçacığı; uzunluğa ya da videodaki odaklanılan ana göre fotoğraf karelerine (MOV formattan JPG formata) dönüştürülmektedir. Bir kod çözücü (codec) modül vasıtasıyla referans bir fotoğraf karesi işleme alınıp sezgisel olarak manipüle edilerek prototip bir imaj yakalanmaktadır. Daha sonra, tüm

fotoğraflar aynı işleme tabi tutulup sürecin ilk aşaması olan video formatına dönüştürülerek tekrar birleştirilmektedir. Ancak bu aşamada işlenmiş görüntüler ve üretilen fikirlerin hepsi video-görselde kullanılmak için uygun bulunmamıştır.



Görsel 59. Seçilen Video Parçacığından Referans Alınan Ham Fotoğraf Örneği

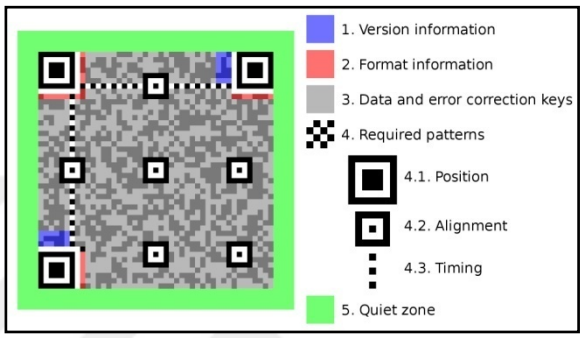


Görsel 60. Video-Görsele Dahil Edilmeyen İşlenmiş İmaj Örnekleri

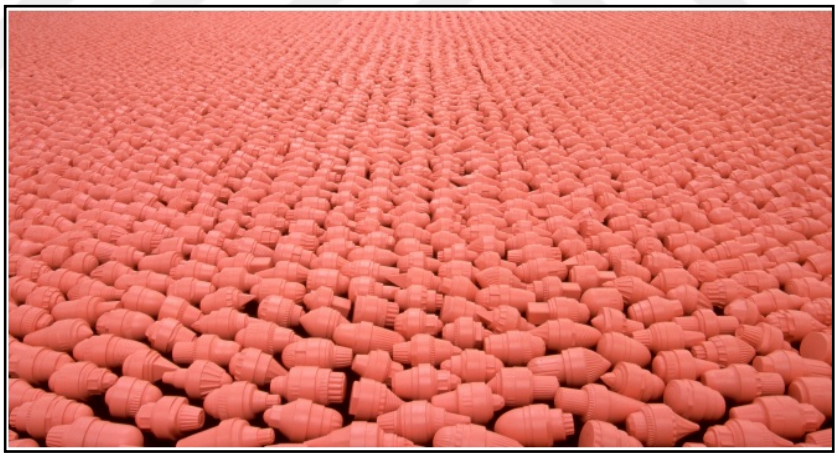
Video-görselde kullanılmak üzere üretilmiş ancak kullanılmamış bir diğer görselleştirme QR kodlardır. Barkodlama yönteminin yeni nesil bir sürümü olarak şifrelenmiş küçük veri olan QR kodlar bir imaj olarak siyah karelerin birbirine bağlanarak karmaşık şekillerden meydana gelen karelerdir. Projede QR kodun bir imaj olarak kullanımı pikselizasyon ve arıza görselleştirilmesi örneklerine gönderme yaparken video-görsel ekranında görünen görsel-veriler hakkında bilgileri içinde barındırması amaçlanmıştır.



Görsel 61. QR Kod örneği.



Görsel 62. QR Kodun Teknik Yapısı



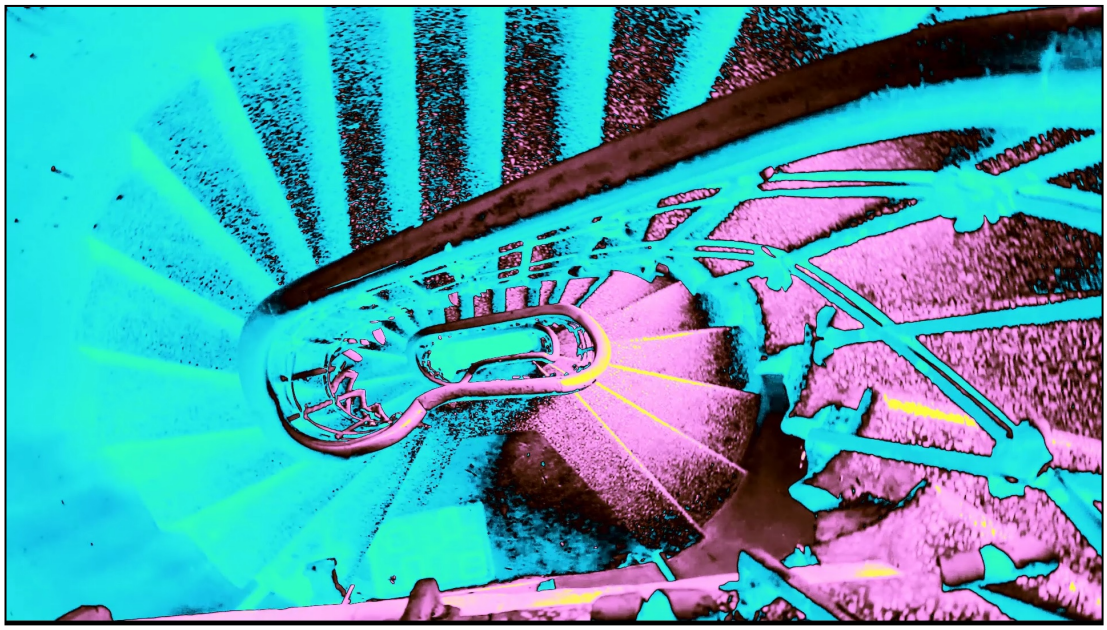
Görsel 63. Allan McCollum, "Over Ten Thousand Individual Works", enstelasyon, 1987.

Bu şifreleme tekniği farklı bir açıdan, McCollum'un Over Ten Thousand Individual Works eserinde sanatsal bir referans olarak karşılık bulmaktadır. Yüzlerce farklı çeşit buluntu malzeme (şişe kapları, kozmetik kaplar, düğmeler vs.) kalıplaştırarak daha büyük bir kopya halinde alçılanır ve bu yeni kopyaların kombinasyonlarıyla yaratıcı şekiller üretilmektedir. Bu güne kadar 30 binden fazla kopya üretilmiştir (McCollum, 02 Mayıs 2020).

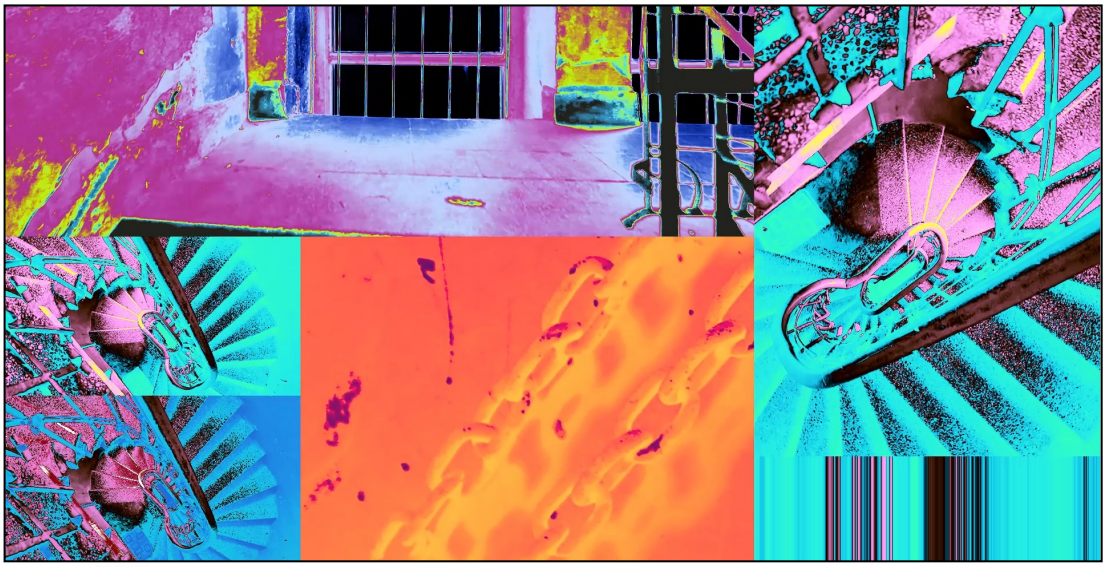
İşleme aşamalarından ikincisi ise; Adobe Photoshop programı kullanılarak kolajlanmak üzere seçilen birden fazla video parçacığının (ham ya da işlenmiş) Görsel 42'deki gibi şablonlaştırılmış yerleşim yerleri dikkate alınarak Görsel 56'da gösterilen şablon içerisindeki dört parçacıktan birine yerleştirilmek üzere aynı oranda bir çalışma alanında kompoze edilmiştir. Daha sonra ise; çalışma alanındaki ham görüntülere sezgisel olarak farklı şekillerde gradient (değişme) uygulanmıştır. Örnek olarak; işlem Görsel 64-65-66 olduğu gibi gerçekleştirilmektedir:



Görsel 64. Seçilmiş Video Parçacığı Örneği

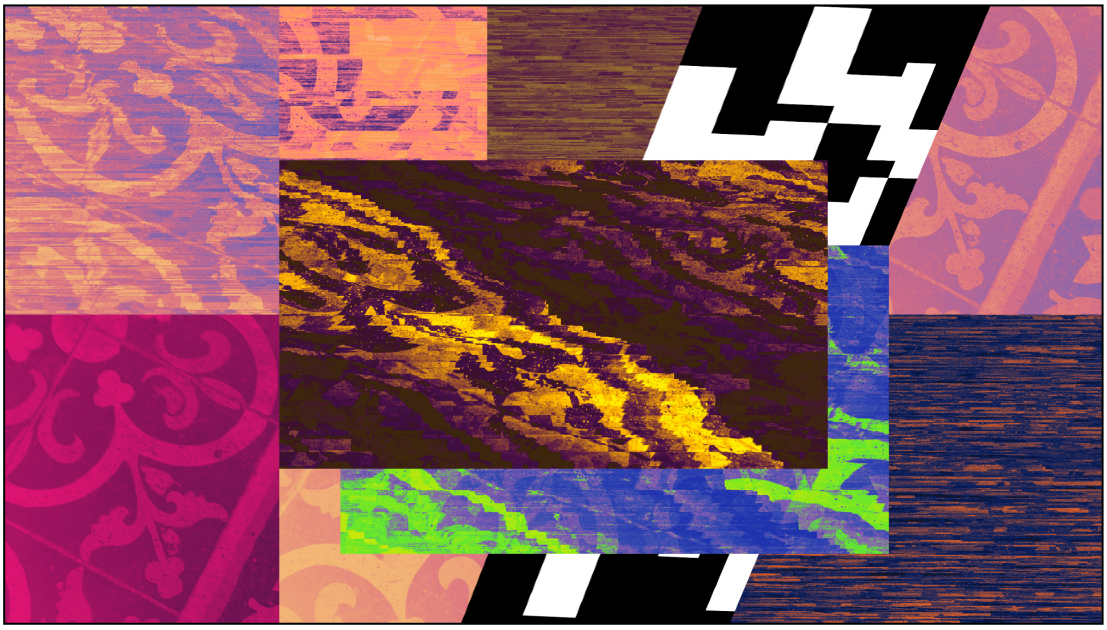


Görsel 65. Seçilmiş Video Parçacığına Uygulanan Gradient



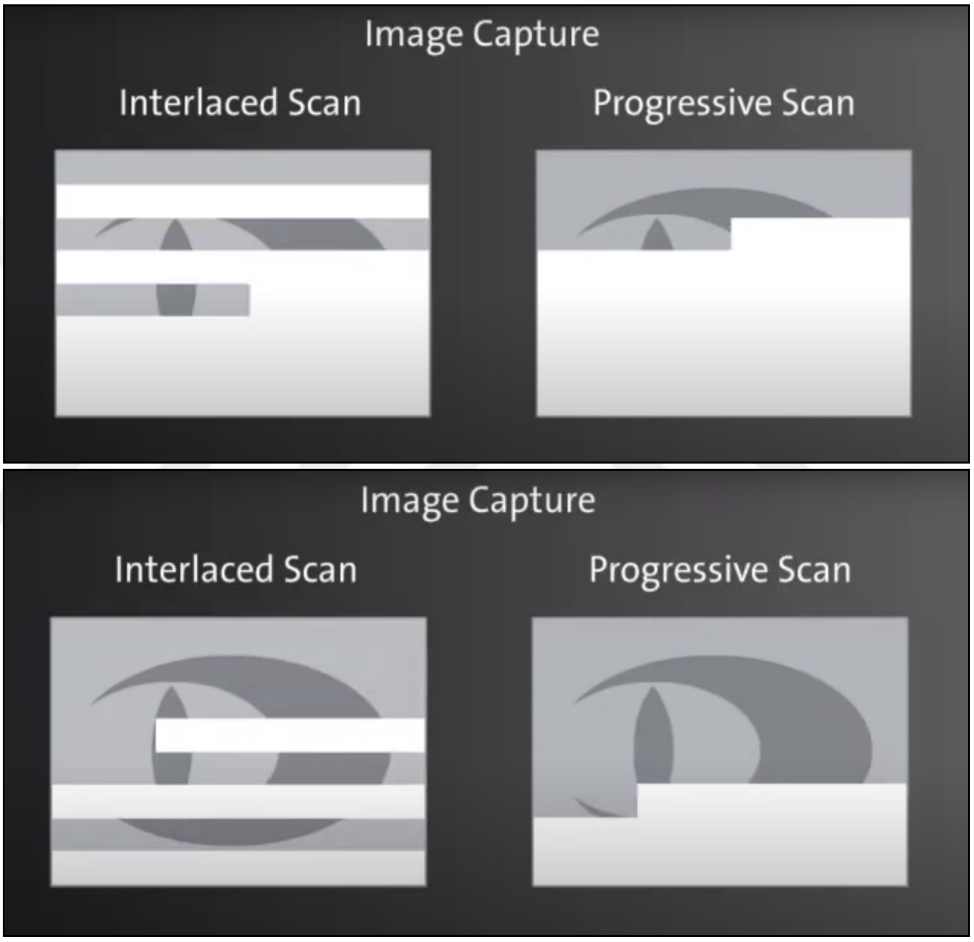
Görsel 66. Kompoze Edilmiş Video Parçacığı Örneği

Renk ve biçim olarak kompoze edilen imaja son olarak Görsel 66'daki görüntünün sağ altında yer alan etkideki gibi bozmalar uygulanmaktadır. Bu uygulama Anlam ve Biçim başlığında yer verilen barkod imajına gönderme yapmaktadır. Ayrıca bu kompozisyon içerisinde, video-görselde dokulaştırılmış siyah ekranların bir simülakrını işaret eden imajlar da kullanılmıştır.



Görsel 67. Video-Görselde Dokulaştırılmış Siyah Ekran Simülakrının Yer Aldığı Görsel

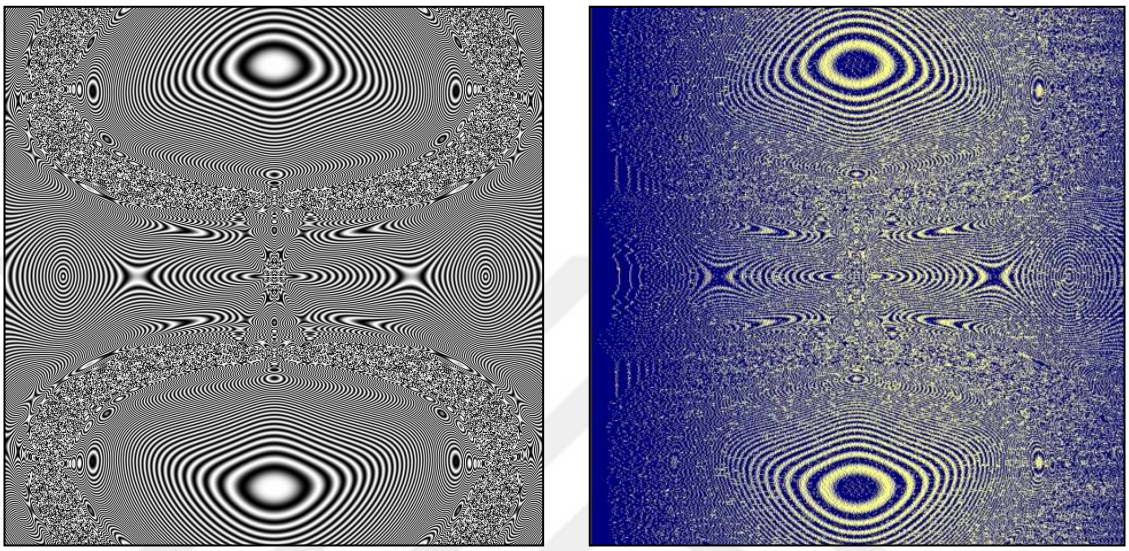
Video-görselde fotoğrafik imajlar dışında son ve tamamlayıcı bir etki olarak hareketlendirilmiş moire[16] desenler kullanılmıştır. Dijital görüntüde moire desenin doğal oluşumu asıl olarak kayıt teknolojisi terminolojisinde görüntü yakalama (image capture) başlığı altında kategorize olmuş Interlaced (geçmeli) ve Progressive (sürekli) tarama farklılığından meydana gelmektedir. Eğer bir monitör interlaced taramalı ise (örneğin tüplü televizyonlar) progressive tarama yapan bir kamera tarafından monitördeki görüntünün kaydedilmesi sonucu video kayıtta monitör ekranında moire desenler oluştuğu görülür.



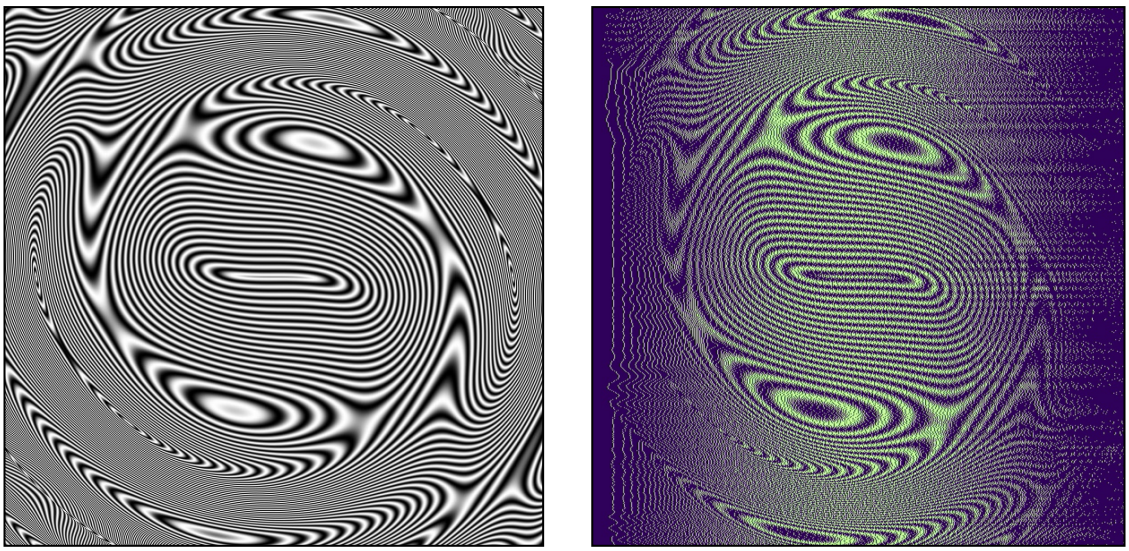
Görsel 68. Görüntü Yakalama - Interlaced ve Progressive Tarama - birinci durum (üstte), ikinci durum (altta).

[16] Türkçe'de hare/harelenmek olarak nitelendirilen sözcük. Ancak, burada dijital bir kamerayla televizyon ekranının fotoğrafı çekildiğinde oluşan görüntü anlamı kastedilmiştir.

Video-görselde yer alan moire desenler kod çözücü (codec) kullanılarak oluşturulmuştur. Kodlardan görsele dönüştürülen imajlar içinden sezgisel olarak seçim yapılmış ve seçilen desenler Adobe After Effects programı kullanılarak hareketlendirilip bu hareketli görsele gradient efekt uygulanmıştır. Bu desenlerin video-görselde kullanmaktaki amaç, fraktalların imajlarında bulunan sürekli tamamlanma ve kusursuzluk hissini yakalamaya çalışmaktır.

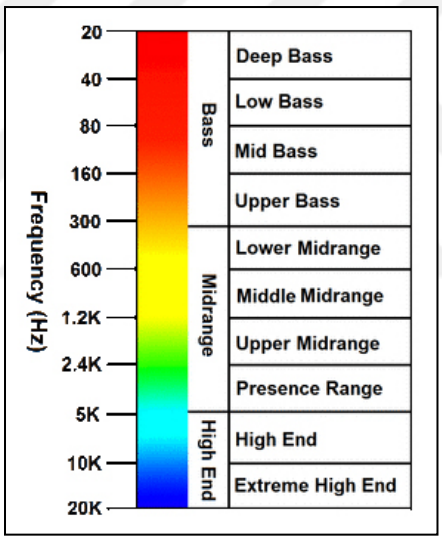


Görsel 69. Seçilen Moire örneği - 1 - Ham (solda), İşlenmiş (sağda)

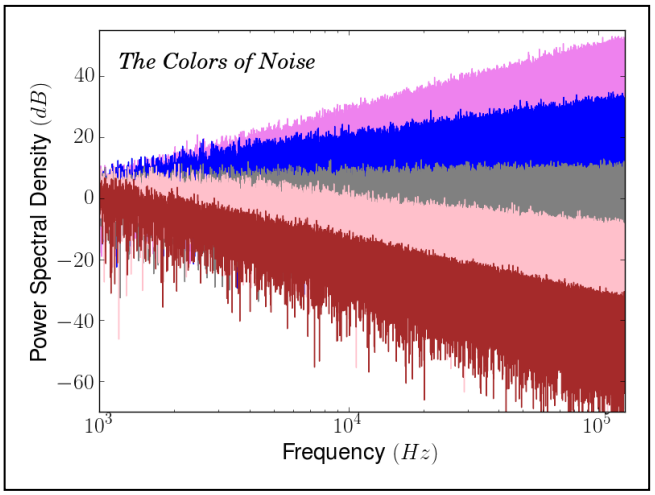


Görsel 70. Seçilen Moire örneği - 2 - Ham (solda), İşlenmiş (sağda)

Video-görselde kullanılan sesler (beyaz ve brownian gürültü karıştırılmış) belli standartlara dahil olan gürültü seslerdir. Literatürde, işitilebilir frekans bandı (20 – 20.000 Hz) ses spektrumu (audio spectrum) olarak tanımlanmaktadır (Görsel 71). Renk spektrumunda olduğu gibi ses spektrumunda da belli frekans aralıkları renklerle ifade edilmektedir. Ses mühendisleri tarafından bulunan belli standartlarda gürültü sesler renklerle isimlendirilmektedir (Görsel 72): beyaz gürültü, pembe gürültü, gri gürültü, mavi gürültü ve kırmızı (brownian) gürültü. Bu gürültü sesler bir çeşit simülakr olarak doğadaki seslere benzerlikleriyle dinleyeni etkilemektedir. Yağmur ve akarsular geniş bir frekans spektrumunda gürültü üretmektedir (Haven Wiley, 2015: 11-12). Görsel 72'de görüldüğü gibi beyaz gürültünün geniş bir spektrumu vardır. Buna göre; akarsu sesini dinleyen biri ile beyaz gürültüyü dinleyen biri aynı hisse kapılmaktadır.



Görsel 71. Ses Frekans Spektrumu.



Görsel 72. Gürültü Renkleri.

Projede, görüntüde akan imajlar sesteki akarsu simülakrıyla kompoze edilmiştir. Video'nun bir 'zaman felsefesi (Lazzarato, 2017)' olduğu dolaylı olarak kullanılan seslerle ima edilmektedir. Paik'in 'video, zamandır' deyişiyle örtüşen bu perspektif, televizyon ve sinemadan farklı olarak akışın (sürecin) içerisine yerleştirilmiş imajlar yoluyla algı ve bellek ilişkisinde olduğu gibi kristalleştirilmiş bir düşünce akışıdır. Bu devamlılık ise kendiliğinden bir felsefi düşünce üretmektedir.

Son olarak, video-görselin sunumu iki HD projektör kullanılarak yapılmaktadır. Son haline kavuşturulan video-görsel kendi kopyasıyla çoğaltılarak siyah ekranın akışı ters yönde tekrar kurgulanmaktadır. Böylelikle ekranlar birbirine paralel olarak karşılıklı duvarlara yerleştirilerek akış kendi içerisinde döngüselliğe (saat yönünde) kavuşturulmaktadır.

SONUÇ

Postmodernistler tarafından köklü bir değişimin sembolü olarak görülen kişisel bilgisayarların hayatımıza girişiyle bariz bir değişimin yaşanmaya başlaması ve enformasyon teknolojisinin sınırlarında gezinen bilgi alışverişi içerisinde her gün eskinin yeniden 'yeni' olarak önümüze getirilmesiyle oluşan tekerrür, bugünün gerçekliğini tanımlamaktadır. İçinde bulunduğumuz günlerde yaşanan pandemi süreci ise, bu tezin doğruluğunu bir kez daha tartışmasız olarak gözler önüne sermektedir. 'Postmodern perspektiften sanat ve felsefede tekerrür' geçmişten günümüze sanat ve felsefe ilişkiselliğinden yola çıkılarak temellendirilmiş ve bu ilişkisellik çerçevesinde modern sonrası süreçle birlikte güncel olarak değerlendirilen tekerrür kavramı üzerinde araştırmaya girişilmiştir. Tekerrür kavramının Çağdaş Kıta Avrupası düşünürleri tarafından ele alınan bir konu olmasıyla postmodern sanat üretimlerinde rastlanan tekerrürün aynı felsefi temelde işlenip işlenmediği sorusu bu çalışmanın araştırma konusunu ortaya çıkarmıştır.

Modernizm ve postmodernizm ayrımından yola çıkılarak bu geniş alanın benzerlikleri ve farklılıkları üzerinden ilerletilen bu çalışmada edinilen verilerin, görme rejimlerini etkilediği gibi, bir yansımalar bütünü olarak hem sanat pratiklerinde hem de felsefi üretimlerde ortak bir zeminde buluşulduğu anlaşılmıştır. Çalışmanın kapsamı ve sınırlılıkları dahilinde postmodern olarak nitelendirilen üretimler üzerinde literatür taraması yapılarak ulaşılan veriler bu çalışma sayesinde bir araya getirilmiştir.

Postmodern sanat üretimi yaklaşımlarının niteliklerinde gözlemlenen temsil, tekrar-oluş ve tekrarlama gibi özelliklerin varlığının göze çarpması çalışmanın perspektifini daha da güçlendirmiştir. Bu kapsamda incelenen sanatçı ve sanat eserlerinin beslendikleri felsefe zemini birebir ortak özellikler taşımasa da daima tekerrüre farklı bir bakış açısının yerleştirildiği fark edilmiştir. Modern'in yaratmaya çalıştığı 'standart' bir kalıba sığdırma çabası yıkılarak bunun sonucunda kült olana saldırı, karşı bir estetik ve karnavalesk bir hava ortaya çıkmıştır.

Postmodern felsefe çatısı altında yapılan araştırmalarda ise; Gilles Deleuze'ün Fark ve Tekrar isimli eserini Nieztsche'nin Ebedi Dönüş tezini temel alarak oluşturduğu ve Fark Felsefesi'nin ise 'tekrardaki fark' konsepti üzerine kurulu olduğu anlaşılmıştır. Metafor yaratımı, uyumsuzluğun kullanımı, katman oluşturma

ve özgünlüğün reddi gibi postmodern sanatın karakteristiklerinde bulunan ve onun pratiklerinde karşılaşılan çalışmaların önemli bir bölümünün Fark Felsefesi'nden ilham alındığı görülmektedir. Anti-platonculuk perspektifinden kaynaklanan bu gerçek-temsil tartışması, içinde bulunduğumuz gerçeklikte hayatımıza katılan reklamcı temsiller aracılığıyla bir orijinallik felsefesi üzerine düşünen çağımızın önemli isimlerinden Jean Baudrillard'ın metinleriyle topyekûn yıkıma uğratılmaktadır. Nietzsche'nin 'olgular yoktur, sadece yorumlar vardır' tezi, Deleuze'ün simülakr'ı gerçek kadar gerçek görmesi, Baudrillard'ın simülakr kavramı ve Simülakrlar Çağı olarak isimlendirdiği gerçeklik, bu çalışmanın konsepti içerisinde ele alınmış ve gerçeğin yitirilerek temsillerin tekrarlarından oluşturulmuş bu yeni gerçeklikte tekerrür ile kavramsal olarak tekrar ve tekrar karşılaşılmıştır. Postmodern sanat pratiklerinde simüle etme, yeniden yerleştirme ve kendine mâl etme gibi yaklaşımlarda doğrudan tekerrür ile ilişki kurulabildiği gibi bu yaklaşımların Baudrillard düşüncesinden temellendiği sonucuna ulaşılmıştır.

Son olarak; sanat pratiklerindeki yaklaşımların tahlili, edinilen felsefi bilgi ve içinde bulunduğumuz gerçeklikten pay alarak oluşturulan bir video aracılığıyla çalışmanın amacına uygun görselleştirme yoluna gidilerek bir video-felsefe meydana getirilmiştir.

KAYNAKÇA

Adanır, O. (2008). *Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler*, Hayal Et Kitap, İstanbul.

Agamben, G. (2013), "Çağdaş Nedir?", *Kampfplatz Dergi*, C: 1, S:2, ss. 96.

Akay, A. (1992). Çelişki ve Fark: Modernizm ve Postmodernizm Üzerine Söyleşi, Röp: İskender Savaşır, *Defter Dergisi*, S: 18.

Aktay, Y. "Kavramsal Açıdan Modernizm ve Postmodernizm'e Bakmak", *Hece Dergisi: Modernizmden Postmodernizme*, S: 138-139-140, ss. 9, 2008.

Allan McCollum Artworks Description (Çevirimiçi), http://artarchives.net/allanmccollum/projects1967-2016/descriptions.pdf, 02 Mayıs 2020.

Alper Altunay, Levend Kılıç, Mehmet Kesim, (2013). *Hareketli Görüntünün Tarihi*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.

Altunay, A. (2013). *Sanatın Ortamında Video*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.

Antmen, A. (2013). *Yirminci Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayınları, İstanbul.

Artun, A. (2003). "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*, Metis Yayınları, İstanbul.

Atbakan, B. (2017), "Nietzsche'de Güç İstemi ve Perspektivizm Kavramları Bağlamında Ahlak ve Yaşamın Olumlanması Sorunu", İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi.

Baker, U. (2014). *Sanat ve Arzu*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Baker, U. (1992). "Kutsal"dan Arındırılmış Modern Toplum, *Defter Dergisi*, Sayı: 18, ss. 140-141.

Baker, U. (2011). *Beyin Ekran*, Metis Yayınları, İstanbul.

Barrett, T. (2015). *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri,* Çev: Esra Ermert, Hayalperest Yayınları, İstanbul.

Başaran, A. (2018). *Postmodern: Felsefe, Edebiyat, Nekahet*, Dedalus Yayınları, İstanbul.

Baudelaire, C. (2003). *Modern Hayatın Ressamı*, Çev: Ali Berktay, Metis Yayınları, İstanbul.

Baudrillard, J. (2001). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm,* Çev: Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.

Baudrillard, J. (1998). *Simülakrlar ve Simülasyon,* Çev: Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, İstanbul.

Baudrillard, J. (2016). *Kötülüğün Şeffaflığı*, Çev: Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Baudrillard, J. (2010). *Sanat Komplosu*, Çev: Elçin Gen & Işık Ergüden, İletişim Yayınları, İstanbul.

Baudrillard, J. (2017). *Tüketim Toplumu*, Çev: Nilgün Tutal & Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Behler, E. (2001). Yirminci Yüzyılda Nietzsche, *Cogito Dergisi*, Sayı: 25, ss. 22-51.

Benjamin, W. (1993). *Pasajlar*, Çev: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Berkowitz, P. (2003). *Nietzsche: Bir Ahlak Karşıtının Etiği*, Çev: Ertürk Demirel, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Best, S. & Kellner, D. (1998). *Postmodern Teori*, Çev: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Camp, J. C. (2007). "Originality in Postmodern Appropriation Art", *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, C: 36, S: 4 ss. 247-258.

Cevizci, A. (2003). *Felsefe Terimleri Sözlüğü,* Paradigma Yayınları, İstanbul.

Cınbarcı, A. (2015). "Fraktal Geometri ve Tekrar Olgusu", Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Danto, A. (2018). *Andy Warhol*, Çev: Süha Sertabiboğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Danto, A. C. (2012). *Sıradan Olanın Başkalaşımı*, Çev: Esin Berktaş & Özge Ejder, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Danto, A. (2002). *Nietzsche: Hayatı, Eserleri ve Felsefesi*, Çev: Ahmet Cevizci, Paradigma Yayınları, İstanbul.

Deleuze, G. (2015). *Anlamın Mantığı,* Çev: Hakan Yücefer, Norgunk Yayınları, İstanbul.

Deleuze, G. (2006). *Bergsonculuk*, Çev: Hakan Yücefer, Otonom Yayıncılık, İstanbul.

Deleuze, G. (2017). *Fark ve Tekrar*, Çev: Burcu Yalım & Emre Koyuncu, Norgunk Yayınları, İstanbul.

Deleuze, G. (2014). *Hareket - İmge*, Çev: Soner Özdemir, Norgunk Yayınları, İstanbul.

Deleuze, G. (2010). *Nietzsche ve Felsefe,* Çev: Sertaç Canbolat, Norgunk Yayınları, İstanbul.

Duncum, P. (2010). Seven Principles for Visual Culture Education, *Art Education*, Cilt: 63, ss. 6-10.

Dürre, M. (2017). "Nietzsche'nin Böyle Buyurdu Zerdüşt Adlı Eserinin Temel Kavramları", Mardin Artuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Er, S. E. (2012). *Gilles Deleuze'ün Fark Felsefesi*, Çizgi Kitabevi, Konya.

Ergülen, H. (2008). *Üzgün Kediler Gazeli*, Turkuvaz Kitap, İstanbul.

Erkan, Ü. (2019). Gilles Deleuze Felsefesinde Temel Kavramlar ve Yeni Toplumsal Hareketler. *Opus: Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, C: 13, S: Eylül, ss. 3.

E-skop, (Çevrimiçi), https://www.e-skop.com/skopbulten/kaleydoskop-makine/3329, 03 Mart 2020.

Featherstone, M. (1996). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, Çev: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Ferry, L. (2008). *Gençler İçin Batı Felsefesi*, Çev: Devrim Çetinkasap, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Foster, H. (2010). *Gerçeğin Geri Dönüşü*, Çev: Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Gane, M. (2007). "Jean Baudrillard", Der: Diarmuid Costello & Jonathan Vickery, *Art: Key Contemporary Thinkers,* Berg Publishers, Oxford.

Gripsrude, J. (2011). "Sinema İzleyicileri", Der: Murat İri, *Sinema Araştırmalar: Kuramlar, Kavramlar ve Yaklaşımlar*, Derin Yayınları, İstanbul.

Gude, O. (2004). Postmodern Principles: In Search of a 21st Century Art Education, *Art Education*, C: 57, ss. 6-14.

Harvey, D. (2003). *Postmodernliğin Durumu,* Çev: Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul.

Haven Wiley, R. (2015). "Noise and Signals Introduced", *Noise Matters*, Hardward University Press, Cambridge.

EK Dergi, (Çevirimiçi), *Frederic Jameson: Moderniteden Postmoderniteye* [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=713j0gEsNs0, 08 Haziran 2020.

Jameson Frederic, Habermas Jürgen, Lyotard Jean-François, (1992). "Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı", *Postmodernizm*, Kıyı Yayınları, İstanbul, ss. 59-116.

Karaismailoğlu, F. (2006). "Sosyal Teoride İktidar Tartışmaları; Marx, Nietzsche, Weber, Foucault", Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Karapınar, A. (2017). "Gerçeklik ve Hiper Gerçeklik; Baudrillard ve G. Debord Anlatılarından Hareketle Hakikatin Yeniden İnşası", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C: 10, S: 53, ss. 513-518.

Koçak, O. (1992). Çelişki ve Fark: Modernizm ve Postmodernizm Üzerine Söyleşi, Röp: İskender Savaşır, *Defter Dergisi*, S: 18.

Kozlu, D. (2009). "Teknolojik Gelişmelerin Toplum ve Sanata Yansımaları", *Art-E: Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, S: 3, ss. 7-8.

Kuçuradi, İ. (2016). *Sanata Felsefeyle Bakmak,* Türkiye Felsefe Kurumu, Ankara.

Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu,* Çev: Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, İstanbul.

Küçükalp, K. (2009). Deleuze'ün Felsefe Kavrayışı, *Kaygı Dergisi*, S: 12, ss. 131-147.

Lazzarato, M. (2017). *Marcel Duchamp ve İşin Reddi,* Çev: Sercan Çalcı, Kolektif Kitap, İstanbul.

Lazzarato, M. (2017). *Videofelsefe*, Çev: Şule Çiltaş Solmaz, Otonom Yayınları, İstanbul.

Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, Çev: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Lukacs, G. (2006). *Aklın Yıkımı,* Çev: Ayşen Tekşen Kapkın, Payel Yayınları, İstanbul.

Magritte, R. (1993). Rene Magritte'in Michel Foucault'ya Yazdığı İki Mektup. M. Foucault, *Bu Bir Pipo Değildir,* Çev: Selahattin Hilav, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, ss. 56-59.

Mete, B. (2018). Mimetic Tradition and the Cratical Theory, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S: 39, ss. 216-224.

Moradi, I. (2004) Glitch Aesthetics, Huddersfield: The University of Huddersfield School of Design Technology Yüksek Lisans Tezi.

Mtn-World, *Ultradynamic Manifest,* (Çevirimiçi) https://www.mtn-world.com/en/blog/2013/12/01/ultradynamic-manifest, 7 Nisan 2020.

Nietzsche, F. (2011). *Böyle Buyurdu Zerdüşt.* Çev: Mustafa Tüzel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Nietzsche, F. (2009). *Ecce Homo,* Çev: Can Alkor, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Nietzsche, F. (2010). *Güç İstenci,* Çev: Nilüfer Epçeli, Say Yayınları, İstanbul.

Nietzsche, F. (2010). *Putların Alacakaranlığı*, Çev: Mustafa Tüzel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Owens, C. (1992). *Beyond Recognition: Reproduction, Power and Culture*, University California Press, Berkeley.

Owens, C. (1980). "The Allegorrical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism", *October*, S: 12, ss. 67-86.

Özevin, S. (2015). Video Sanatında Paradoksal Döngü, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Pacegallery, (Çevirimiçi) https://www.pacegallery.com/artists/fred-wilson, 04 Mart 2020.

Parr, A. (2010). *The Deleuze Dictionary Revised Edition*, Edinburg University Press, Edinburg.

Petapixel, (Çevrimiçi), https://petapixel.com/2019/07/09/scientists-use-camera-with-human-like-vision-to-capture-5400-fps-video, 24 Aralık 2019.

Pina, V. *Zoulikha Bouabdellah*, Nadour, (Çevirimiçi) http://nadour.org/collection/Silence, 18 Aralık 2019.

Rajchman, J. (2013). Çağdaş: Yeni Bir Fikir Mi?, Çev: Elçin Gen, *Çağdaş Sanat Nedir?,* İletişim Yayınları, İstanbul, s. 19-37.

Robinson, D. (2000). *Nietzsche ve Postmodernizm*, Çev: Kaan Ökten, Everest Yayınları, İstanbul.

Russell, B. (2016). *Batı Felsefesi Tarihi (Cilt 3),* Çev: A. Fethi, Alfa Yayınları, İstanbul.

Sanatatak, (Çevirimiçi) http://www.sanatatak.com/view/o-muz-ucretli-sergilenmese-yemezdim, 12 Kasım 2019.

Sutton, D. & Martin-Jones, D. (2013). *Yeni Bir Bakışla Deleuze*, Çev: Murat Özbank, & Yetkin Başkavak, Kolektif Kitap, İstanbul.

Şahin, S. (2018). "21. Yüzyılda Sanat Ne Kadar Çağdaş Olabilir?", *İdil Dergisi*, C: 7, S: 45 s. 551-555.

Şaylan, G. (1999). *Postmodernizm*, İmge Yayınları, İstanbul.

Taşçıoğlu Melike vd. (2011). Sayısal Görsel Yaşam, *Görsel Kültür,* Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, ss. 159.

Tate, https://www.tate.org.uk/art/art-terms/n/neo-geo, 18 Aralık 2019.

Theartstory, (Çevrimiçi) https://www.theartstory.org/artist/levine-sherrie/artworks, 12 Aralık 2019.

Thomson, (Çevirimiçi) https://www.stuckism.com/Hirst/StoleArt.html, 04 Mart 2020.

Timuçin, A. (2011). *Düşünce Tarihi: İkinci Cilt*, Bulut Yayınları, İstanbul.

Touraine, A. (1995). *Modernliğin Eleştirisi*, Çev: Hülya Tufan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Tunalı, İ. (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resimden Avangard Resime*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Türk Dil Kurumu, (Çağdaş kelimesi), (Çevrimiçi) http://www.tdk.gov.tr, 13 Mart 2019.

Uludağ, K. (1993). Felsefe + Sanat = Sanat Felsefesi, *Anadolu Sanat*, ss. 177-182.

Uslu, A. (2017). "Video Aktivizm", Der: Ege Baransel, *Video'nun Eylemi,* Alef Yayınları, İstanbul, ss. 73.

Wikipedia, (Eadweard Muybridge), (Çevirimiçi) https://tr.wikipedia.org/wiki/Eadweard_Muybridge, 24 Aralık 2019.

Wikipedia, (Isambard Kingdom Brunel), (Çevirimiçi) https://tr.wikipedia.org/wiki/Isambard_Kingdom_Brunel, 24 Aralık 2019.

Wikipedia, (Mandala), (Çevirimiçi) https://tr.wikipedia.org/wiki/Mandala, 20 Şubat 2020.

Wheale N. (der.), *The Postmodern Arts: An Introductory Reader*, Routledge, Londra, 1995.

Oxford, (Glitch kelimesi), (Çevrimiçi) https://www.lexico.com/definition/glitch, 23 Mart 2020.

Yücefer, H. (2006). "Deleuze'ün Bergsonculuğuna Giriş", Gilles Deleuze, *Bergsonculuk*, Otonom Yayınları, İstanbul, ss. 7-49.