

Eleştirel Teori Açısından Çağdaş Resim Sanatı

Contemporary Painting from a Critical Theory Perspective

ÖZET

Modern kültür kapitalizmin etkisiyle kültürün metalaştığı bir düzene sahiptir. Modern kültüre eleştirel Frankfurt Okulu yirminci yüzyılda önemli bir tavır sunmuştur. Bu tavır eleştirel teori olarak da bilinmektedir. Buna göre sanat, kapitalist toplumlarda eleştirel bir tutum takınmalıdır. Sanat, sistemin işleyişini açığa çıkartmalıdır. Kitle kültüründe sanat izleyicilerine tavır almaları konusunda perspektifler sunulmalıdır. Postmodern kültür ile birlikte modern sanatın değişim gösterdiği bilinmektedir. Buna göre kitle kültürüyle barışmış olarak sanat genel kitleye hitap eder hale gelmektedir. Postmodern kültür ile mesafesi olan eleştirel teori, bu çalışmada çağdaş resim sanatının anlaşılması için kullanılacaktır. Buna göre çağdaş resim sanatında ressam, doğa, toplum ve eser gibi kategorilerin eleştirel teori açısından incelenmesi gerçekleştirilecektir. Bu çalışma bu amaçtan hareket etmektedir. Sonuç olarak çağdaş resim sanatının eleştirel teori açısından yorumlanması yapılırken iki açıyla duruma yaklaşılabileceği görülmektedir. Bunlardan bir tanesi çağdaş resmin, kitle kültürüne uyumlu olarak kapitalizmin gösterimi olduğudur. Diğer ise kapitalizmin ifadesi olarak çağdaş resmin aynı zamanda bir belirti olarak alınılabileceğidir.

Anahtar Kelimeler: Eleştirel Teori, Çağdaş Resim, Kültür, Sanat.

ABSTRACT

Modern culture has a system where culture is commodified under the influence of capitalism. The Frankfurt School, which is critical of modern culture, presented an important attitude in the twentieth century. This attitude is also known as critical theory. Accordingly, art should adopt a critical attitude in capitalist societies. Art should reveal the functioning of the system. In mass culture, art should offer perspectives to its audience on how to take a stance. It is known that modern art has changed with postmodern culture. Accordingly, art, having made peace with mass culture, has become appealing to the general mass. Critical theory, which has a distance from postmodern culture, will be used in this study to understand contemporary painting. Accordingly, categories such as painter, nature, society and work in contemporary painting will be examined in terms of critical theory. This study acts for this purpose. As a result, it is argued that the situation can be approached from two perspectives when interpreting contemporary painting in terms of critical theory. One of these is that contemporary painting is a representation of capitalism in accordance with mass culture. The other is that contemporary painting, as an expression of capitalism, can also be perceived as a symptom.

Keywords: Critical Theory, Contemporary Painting, Culture, Art.

GİRİŞ

Sanat, modern kültürle birlikte kendisine yeten bir alan özelliği kazanarak özerkleşmiştir. Buna göre sanat dışarıdan, herhangi bir etkiyle düzenlenebilen, kontrol edilebilen etkinlik değildir. Sanat kendi içsel dili ve dünyaya bakışıyla onu yorumlamalıdır. Bu kapsayıcı tutumla sanat, diğer üretim alanlarına göre kendilik ve bireysellik, icat etme veya yenilik gibi özellikleriyle farklı sayılmaktadır. Buna karşılık modern kültürde, kültürün teknikleşmesi, fabrikalaşması, metalaşması, kültürün otantik veya doğal halini yitirdiğini düşündürmektedir. Sanatın özerk alanına karşıt olarak kültür, fabrika benzeri üretim ve yönetim düzeniyle düşünülmüştür. Sanat kendi alanında kendi kurallarıyla düzenli bir alan olmanın dışında kendisini saran kültür dünyasından etkiler taşıyan, bu dünyanın işaretlerini, belirtilerini, sıkıntılarını üretir şekilde düşünülmektedir. Bu kapsamla birlikte sanat üzerine araştırmalar sanat ve kültür ilişkilerini konu etmek, sanatın varoluşunun gerekçeleri ve konumlarını ele almak zorunda kalmaktadır. Bunlardan bir tanesi kitle kültürü içinde sanatın konumlarını düşünmüş, kültürün üretiminde kapitalizm analizleri yapmış olan Frankfurt Okulu veya bu çalışmada geçeceği şekliye eleştirel teoridir.

Eleştirel teori, çoğu zaman modern kültür ile ilgili görülmüş, postmodern düşüncede feminizm, post yapısalılık, psikanaliz gibi teorilerin eleştirel tutumuyla kimi zaman mesafeli olunmuştur. Postmodern kültürde eleştirel teori, daha çok modernizme ait görülmektedir. Frankfurt Okulu temsilcilerinden Jurgen Habermas, 1980'lerdeki postmodern tartışmalarında, postmodernizmin tamamlanmamış proje olarak modernizmin bir görünümü olduğunu önermiştir (Habermas, 1994: 31-44). Postmodern düşünce ve kültürde eleştirel teorinin modernizmle sınırlı kalması eleştiri konusu olmuştur. Frankfurt Okulu üyelerinden Leo Löwenthal'ın "rasyonel olmayan", "yeni-mitolojik" kavram ve düşüncelere karşı uyarıları, Theodor Adorno'nun yüksek kültür düşük kültür ayrımı açısından kültür

Engin Ümer¹

How to Cite This Article

Ümer, E. (2025). "Eleştirel Teori Açısından Çağdaş Resim Sanatı" International Social Sciences Studies Journal, (e-ISSN:2587-1587) Vol:11, Issue:6; pp:1124-1140. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15756006>

Arrival: 25 May 2025

Published: 27 June 2025

Social Sciences Studies Journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

¹ Doç. Dr., Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Ordu, Türkiye. ORCID: 0000-0001-9685-3531

endüstrisi eleştirileri ile avangardist tavra karşı ilgisi, postmodern kültüre mesafeli kalan öneriler olarak görülmektedir (Jay, 2014: 18). Çağdaş düşüncede eleştirel teori Adorno, Horkheimer ve Marcuse gibi isimlerle anılmaktaysa da onların getirmiş olduğu kültür yorumlarına “büyük bir önem” atfetmemektedir (Featherstone, 2013: 10). Bundan başka eleştirel teori, “teorisyenlerinin yaklaşımları sıklıkla kitle kültürünün, şimdilerde kuşkuyla bakılan gerçek ve sözde bireysellik ile hakiki ve sahte ihtiyaçlar arasındaki ayrımlara yaslanan bir seçkinci eleştirisi olarak sunulmaktadır” (Featherstone, 2013: 10). Mike Featherstone’un bu yorumu eleştirel teorisinin ileri kapitalist toplumlarda alımlanışı konusunda fikir vermektedir. Seçkincilik eleştirisi, modernizmde her şeyin iç içe geçmesi karşısında eleştirel teorisinin sanata verdiği özel anlam ve görevin kitle kültürüne angaje olmaması uyarısına karşılık gelmektedir. Buna göre sanat, kitle kültürü karşısında eleştirel mesafe alarak özerkliğini korumalıdır. Postmodern kültürde böyle bir konum seçkinci kabul edilmektedir. Bundan başka eleştirel teorisinin modern kültür için önerilerinin başında gelen “bireysel direniş” fikrinin, çağdaş düşüncede çok da olanaklı görünmemekte aynı zamanda genel anlamda da kabul edilebilir olmadığı düşünülmektedir (Best ve Kellner, 2011: 267).

Bu çalışmada çağdaş resim sanatı, eleştirel teorisinin bakış açısıyla düşünölmeye çalışılacaktır. Çağdaş resim, postmodern kültürün ürünü olarak, modernizmle mesafeler meydana getirmektedir. Bu mesafe ideolojik ve estetik açısından belirgin bir gerçektir. Çağdaş resim sanatının, 1960’ların Batı dünyasında görölen değışimlerin postmodern kültürün göstergelerinden olduğu söylenmelidir (Ümer, 2017). Çağdaş resim sanatının, gerçeklik açısından kapitalist gerçekçi özellikleri, kitle kültürüne uyumlaşması, teknikleşme konusundaki tutumu kapitalist dünyanın özelliklerini barındırdığı izlenimini vermektedir (Ümer, 2022). Eleştirel teoriyle çağdaş resme bakmak, modernizmden çağdaş dünyaya bakmak gibi kimi açıdan anakronik olabilecek bir durum meydana getirebilecektir.

Bu çalışmada eleştirel teorisinin özellikle birey/genel, sanat/kültür, sanat/kapitalizm ikilileri arasında düşüncelerini kullanarak çağdaş resme bakış açıları getirilecektir. Çalışma alanda eksiklik olarak görölen resim teorisi gibi bir başlık altında varsayılan boşluğu doldurma iddiasındır. Bu araştırma başlığı altında çağdaş resim sanatının kültür, ideoloji ve toplum ile ilgilerinin temsiliyet açısından değerdendirmesinin alan yazında eksikliği kapatacağı var sayılmaktadır. Bu kapsamda çalışma, sanat tarihsel bir doküman incelemesi değildir. Çalışma, çağdaş resmin özellikleri ve kategorilerini açıklayarak, bunları eleştirel teorisinin odağında seçilen kavram ve bakış açısıyla düşünmeye çalışmaktadır.

SINIRLILIKLAR, AMAÇ VE YÖNTEM

Alan yazında resim teorisi olarak önerilebilecek başlık altında sanat tarihsel çerçeveden başka resim fikri üzerinden araştırmalara rastlanmamaktadır. Resim fikrinden kastedilen, bir dönemin sanatçı, hareket, akım veya o kültürel kuşağın ürettiği görme tavrının resim sanatında nasıl varlık bulduğudur. Bununla kastedilen resimlerde bir dönemin görme tavrının bireysel yorumlara nasıl sindiği, kendisini gösteriyor olduğu, resimlerin dünyayı nasıl yorumladığı ve tüm bunların plastik ve ideolojik olarak ele alınmasıdır. Dergipark üzerinden “resim” anahtar kelimesiyle 2024-2025 yılı içinde çıkmış makaleler arasında sanat tarihsel örneklerin kavramlarla ilişkili düşünölməsi (Demir, 2025, Aktan, 2025a, Gaiger, 2025), resim akım ve hareketleri üzerine araştırmalar (Aktan, 2025b), sanatçı ve çalışmaları konusunda araştırmalara (Ünal, 2024, Tunçel Kahyaoglu ve İlkyaz, 2025, Yenigeldi, 2024) rastlanmaktadır. Bundan başka gelişen teknoloji örneği olarak yapay zeka ile resim arasında ilgiler kuran çalışmalar görölmektedir (Özda, 2025). Bu çalışma yakın dönem resmi olarak sınırlandırılmış olan resim fikrini eleştirel teori çerçevesinde değerdendirme, alan yazındaki eksikliği kapatma konusunda önerilerde bulunma amacındadır. Çağdaş resmin eleştirel teorisinin bakış açısıyla nasıl yorumlanabileceği problemi cevaplanmaya çalışılacaktır. Bu kapsamda eleştirel teoriyle çağdaş resmi yan yana getirmeyi, postmodern düşüncenin eleştirdiği modernizmle karşı karşıya gelmek olduğu söylenebilir. Kültürel araştırmalar kapsamında böyle bir yan yanallığın kapitalizmin resim sanatında belirsiz düzeyden açık seçik bir ideolojik angajman ilgisiyle bir araya geldiği düşünölmektedir.

Çalışma teorik bir araştırma olup, ilgili literatürden hareketle ortaya çıkartılmış kavram ve bağlantıların meydana getireceği çerçeve ile çağdaş resim sanatını ele almaktadır. Çalışma örnek resimler üzerinden eser okuması olarak ifade edilebilecek bir tavırdan ziyade çağdaş resmin kategorik özelliklerine odaklanacak, bu açıdan yakın dönem resim sanatı hakkında ilgili literatürden çıkarımda bulunacaktır.

ELEŞTİREL TEORİNİN SANAT VE KÜLTÜR GÖRÜŞÜ

Eleştirel teorisinin tüm tezleri ve görüşlerine bu çalışma kapsamında yer vermek mümkün görünmemektedir. Bu kapsamda sanat açısından toplumsal varoluş ve özel bir öznellik durumu olarak sanatçı, gerçeklik karşısında sanatçının imaj düşüncesi, sanatçının dünya ile ilişkisinde yapıt ve yapıtın etkileri üzerine önem verildiği için eleştirel teorisinin bunlara dönük yaklaşımlarına odaklanılacaktır.

Max Horkheimer, Frankfurt Okulu yönetimine gelmesiyle eleştirel teorisinin araştırma konularını ekonomi odaklı olmaktan başka kültür, sanat, felsefe ve psikoloji alanlarına doğru genişleme göstermesini sağlamıştır (Gülenç,

2015: 32). Bu evrede okul, metodolojik olarak sosyal bilimlerdeki alanlar arası ayrışma yerine bunlar arasında sentez ilişkisine önem vermiştir (Kızılçelik, 2008: 73). Böylelikle kapitalizmin etkilerini salt ekonomik ve siyasi olmaktan öte kültüre doğru yayılan şekilde düşünme önem kazanmıştır. Eleştirel teorinin önemli olan bu rolü hala da sürmektedir.

Eleştirel teorinin temel iddialarından bir tanesi, modern kültürde kapitalizmin bireyin sonunu getirdiğidir. Rasyonalizasyon ve bürokrasi bireysel kendilik ve belirsizlikler içeren, yetilerin bastırılmasına ve bireyin otantikliğinin sonunun gelmesine neden olmuştur. Genel olarak bu düşünce kültürün her anlamda tahakkümcü olduğu fikrini içermektedir (Best ve Kellner, 2011: 263). Birey, kendilik deneyimini bir vaad olarak yaşamakta ancak bu kendilik yabancılaşma ile şekillenmektedir. Horkheimer bunu “üretim süreci insanları yalnızca, kendilerinin işlerinde karşılaştıkları dolaysız ve güncel biçimiyle etkilemez, aynı zamanda, aile, okul, kilise ve sanat gibi görece olarak durağan, yavaş değişen kurumlar sayılan biçimlerle de etkiler” şekline ifade etmektedir (akt. Slater, 1998: 204). Birey yerini kitleye bırakmıştır. Rasyonalizasyon süreci, doğanın tahakküm altına alınırken öznenin özgürleşmesine sebep olmuş ancak modern kapitalizm, kitle kültürüyle yeni kültürel yaşantı meydana getirmiştir. Bu noktada modernlik üzerine 1900 sonrası düşünülmüş pek çok isim gibi Frankfurt Okulu üyeleri de insan varoluşunun sorunlarını konu etmiştir. Karşılarında buldukları paradoks sadece kapitalizmin eseri değil, tüm Batı modernlik projesine içkin görünmektedir. Modern Batı kültürü, Fransız devriminin kişisel özgürlükler ve modern demokrasiye yol açmasıyla, sanayi kapitalizminin seri üretim ve teknolojik gelişmelerle yeni hayatın her anlamda düzenlenişinde etkin olmasıyla, aydınlanma yüzyılına ürettiği öznenin özgürlüğü fikriyle şekil kazanmıştır. Bu sürecin özgürleştirici ideolojisi doğaya, geleneklere ve geçmiş kültürlerin öğretilerine karşı olurken yeni bir tahakküm süreci ve en önemlisi insan varoluşunu tehlikeye atan bu özgürlük projesinde varlık bulmuştur. Modern düşüncenin akıl ve duygu ayırımında özneyi düşünmesi içsel çatışkı açısından çözümü olmayan bir ayrıma sebep olmuş, kurumsal düzeyde aklın baskınlığına karşılık gündelik deneyimin yoğun duygu değişimlerine sebep veren etkisi bireylerin dünyasını parçalı, yoğun ve yorucu görünmesine neden olmuştur. Dönemin yenilikleri karşısında gözlemlenilen sosyolog Georg Simmel’in 1902 yılındaki “Metropol ve Zihinsel Yaşam”da ifade ettiği gibi

Metropol tipi bireyselliğin psikolojik temeli sinir uyarımının yoğunlaşmasını içerir ve bu da dış ve iç uyarılardaki hızlı ve kesintisiz değişimden kaynaklanır. İnsan farklılaşan bir yaratıktır. Zihni, anlık bir izlenimle ondan önce gelen bir izlenim arasındaki ayrımla harekete geçer. Kalıcı izlenimler, birbirleri arasında hafif ayrımlar olan izlenimler, düzen ve alışkanlık rotasına girip düzenlilik ve alışkanlık karşıtlıkları sergileyen izlenimler- bütün bunlar, deyim yerindeyse, değişen imgelerin hızlı toplanmasından, tek bir bakışın yakaladığı keskin süreksizlik ve peşpeşe gelen beklenmedik izlenimlere göre daha az bilinç kullanır. Bunlar metropolün yarattığı psikolojik hallerdir (Simmel, 2016: 158).

Simmel’in dönemi anlamak adına izlenimleri, on dokuzuncu yüzyıldan kendi zamanına görülen kentleşme ve teknikleşme olgusunun yeni deneyim dünyaları yarattığını, etkileriyle açıklamaktadır. Frankfurt Okulu’nun özellikle de Adorno ve Horkheimer’in ilgisi de tikel ile genel arasında çatışmaya odaklanarak, tikelin özgür alanları üzerine düşünmek olmuştur. Tüm bu sürecin meydana getirdiği dünya, bireyin üzerinde baskı yapan genelin (kültür, toplum, kitle, otorite gibi) bireyin kendiliğini engelleyici noktaya geldiği ortamdır. Tikel, kendi başına var olamaz ancak genel ile bu mümkün olmaktadır. Bu zorunluluk yanında tikelin özgürlüğü kendiliğinden anlamlı olmak zorundadır. Genel ile tikel ilgisinde gerilimin çözülmesi birinin diğerini yok etmesi şeklinde değil, tikelin ifade alanlarını genişletmekle gerçekleşmelidir (Dellaloğlu, 2003: 18). Böylelikle krize giren özne üzerine yeniden düşünülebilir. Özne, özgürleşme idealiyle aydınlanma ve sonrasında özel bir rol kazanırken, öne sürülen özne düşünceleri “metalaşmanın saf” ilkesi halini almıştır. Adorno’nun eleştirileri burada varlık göstermektedir. Adorno, özellikle Heidegger’in Dasein’i kavramını konu ederek, bu eleştiri yapılmaktadır. Adorno için (Heidegger’in ifadesi olan) başkası-için-varolmak, “evrensel eşdeğerlik” oluşturarak, “niteliksel belirlenimleri” değersizleştirmektedir (Adorno, 2019: 95).

Toplum, kültür endüstrisiyle kitleselleşmiş, baskıcı yönünü genel üzerine propagandist tavrı sürdüren otoriteyle sürdürmüştür. Dünya Adorno için “yönetilen dünya”dır (Adorno, 2006b: 83). Böyle bir dünyada bireysellik daha da önem kazanmaktadır. Birey, modern dünyanın fragmanlaşması içinde yabancılaşmış olmalıdır. Oadaki anlam ütopyanın “ön-belirimleri” ve “izleri”ni taşıyor olmasıdır (Jay, 2001: 115). Anlaşılabilecek üzere bireysel varoluş, sosyal ortama uyumlaşmaya çalışırken kendisini yitirmekle tehdit edilmiştir. Bunu da aşmak için kendi üretici süreçlerine yönelmesi gerekmiştir. Modern kültürde Adorno ve Horkheimer’in bireyselliğin önemini vurgulamaları ve deneyim açısından bireysel tavrın sistemin arzuları karşısında çözüm üretici olduğu fikri, sanata özel rol vermelerine sebep olmuştur (Best ve Kellner, 2011: 270). Sanat önemlidir çünkü modernite içerisinde akıl karşısında çıkartılan duyguların ifade bulduğu alandır. Sanat aynı zamanda olgusal olarak modern kültürde karşı çıkışlar üretecek güçtedir. Schonberg’in atonal müziği, Kafka’nın eserleri, Dadacı kolajlar ve diğer her türlü

dönemin yeni sanat üretimleri alışkın olunan kabullere karşı yeni bir estetik önermektedirler. Bu yüzden eleştirel teori sanatsal ifadeye yer vermek durumunda kalmıştır. Martin Jay bu durumu “imgesel” ve “ütopyac” kelimeleriyle karşılamaktadır:

Böylelikle, bilhassa büyük sanat çalışmalarında somutlaşmış şekliyle fanteziye yapılan vurgu ve praksise yönelik ilgi, Eleştirel Teori'nin şimdiyi ebedileştirmeyi reddetmesinin ve dönüştürülmüş bir gelecek olasılığını dışlamasının en önemli iki ifadesiydi. (...) Zamanla bu fikir değişecekti; ancak Enstitü tarihinin belki de en verimli on yılı olan otuzlar boyunca, rasyonel teorinin, estetik imgelemen ve insan eyleminin entegrasyonu, en azından bir umut, lakin belirsiz ve kırılğan bir umut gibi görünüyordu (Jay, 2014:143, 144).

Kültür üretiminin fabrikasyon ve yönetsel olarak ön görülebilir hale gelmesini söyleşme ile açıklamak mümkündür. Georg Lukacs'ın geliştirmiş olduğu söyleşme fikri, genel anlamda “ilişkiler ve eylemlerin, insandan bağımsızlaşan (ve köken olarak bağımsız sanılan) ve onun hayatını yöneten insan-yapımı özelliklere, ilişkilere ve eylemlere dönüşme edimi ya da edimin sonucu” demektir. (Bottomore, 1993: 539). İfade, Horkheimer ve Adorno tarafından da kullanılmış, Adorno, Lukacs'ın söyleşme teorisini kültür ve estetik alanına yansıtarak, eserin kapitalist toplumda metalaşmasına odaklanmıştır (Jameson, 2013: 39,40). Söyleşme, üretim hattında emeğin değerinin metaya ait hale gelmesiyle, eleştirel teori buna tüketim durumunu da dahil etmektedir. İnsanın gündelik etkinlikleri en basitinden boş zamanından karmaşık entelektüel ve beğeni birikimi isteyen sanata kadar piyasa mantığına uyumlanmış olması söyleşmeye dahil görülmektedir (Featherstone, 2013: 38). İnsan etkinliğinin her görünümü söyleşmeye dahil edilmektedir. Modern toplumla birlikte hazcılık esas olarak tüketimci bir deneyim dünyası meydana getirmiştir (Jay, 2014: 117). Eleştirel teorinin bir başka ismi Herbert Marcuse'un bu konuda düşünceleri çağdaş kültürde konu edilen tüketim olgusunun öncül fikirleri sayılmaktadır. Buna göre toplum, haz odağında emeğin yabancılaşmasını göz ardı etmektedir. Buna ek olarak dünya ile olan ilişkide söyleşmenin insan varoluşunun gelişim ve değişimine sızan gücü sanatçının bakışını da etkilemektedir.

Sanat yapıtı, böyle bir kültürde, onun düzenlerinden kaçamaz gibi görünmektedir. Sanat yapıtı, eski toplumlarda “dünyaya ne olduğunu” söyleyen imkanlar sunmaktaydı. Modern kültürde ise söyleşmiş, “müze parçası”, “bir toplantı aracı” halini almıştır. Bu da yapıt ile ilişkiye geçen izleyenin kendiliğinden ilişkisinin önüne geçilmesidir. Bu önemlidir. Çünkü söyleşmenin görüngülerinden birisi olarak izleyenin estetik deneyimi, “kültürel metalara” dönüşmüş, yapıtın duygusal olarak etki güçleri elinden alınmış ve yapıt “gerçek niyet ve amaçlarımızdan kopuk, rastgele, düzensiz bir duygular dizisine” dönüşmüştür (Horkheimer, 2023: 81). Adorno bu noktada izleyicinin eserden aldığı izlenimleri tanımlamak için eserin “içkin biçim yasasına”, “boyun eğmeyi” başarması gerektiğini öne sürmektedir (Adorno, 2021: 72). Bunun için ise eserin kültür endüstrisinin düzeni dışına çıkabilmesi gerekmektedir. Eleştirel teori için sanat fenomeni, toplumsal süreçlerin parçası olarak düşünülmektedir (Kellner, 2013: 147). Sanat içinde bulunduğu ortamında kendisi üzerine meydana getirdiği etkilerle kapitalizme, otoritenin yönetsel tutumuna yaklaşmış olmaktadır. Bu yönüyle de eser, dünyanın temsili olarak siyasallaşmamakta, hali hazır varlığı bu siyasallığın izlerini taşımış olmaktadır. O halde dışarısılık, bilinçli bilinçsiz toplumsal süreçlerden uzak kalan bir sanat üretmek değil, onların içerisinde olduğunu bilen bir açığa çıkartma, süreçlerin bozukluğunu gösterme sanatın amacı olmalıdır.

Araçsallaşmış rasyonalite, duygusal ifade açısından özdeşleşim ve hedonizm arasında uçlaşılabilecek estetik deneyimlerle örülü yapıt kitlelere önerirken sezginin gücü hala anlamını korumaktadır. Adorno, sanatsal düşünme olarak sezgilerin varlığını önemsemekte, sezgiyi sanatçının ilhamının dışarıdan, aniden bir yerden gelmesi şeklinde tanımlamamaktadır. Sezgi, eserin biçim yasasıyla ilgilidir (Adorno, 2019: 25,26). Bu modernist sanata özgü kendiliğin öylesine var olması değil, biçimlerin kendi varoluşunu zorlama ile gerçekleşen bir ortaya çıkışı akla getirmektedir. Adorno, temsil eleştirisinde bulunarak, dilin ve düşüncesinin ayna anlamında şeylerin yansıdığı bir yüzey olmadığı düşünülmektedir. Adorno'nun bu tutumu kimi yorumcular için O'nu postmodernizme yaklaştırsa da esasında Adorno, temsili sorunlaştırmayı tercih etmektedir. Postmodernist düşüncede temsil irdelemesi onun söylemin ürünü olduğu şeklinde tanımlanmasıyla karşılanmaktadır. Adorno, temsili sorunlaştırdığında, tikelin diğer tikellerle olan bağıntı içerisinde konum kazandığını, kurucu bağıntı içerisinde şekillendiğini söylemektedir. Buna göre diyalektik düşünce tikelleri “aydınlatacak beti ya da düşünce kümeleri üretecektir. Ama düşünce kümeleri ile tikelin şekillenimi arasında daima bir özdeşsizlik (non-identity) söz” konusu kalmaya devam edecektir (Featherstone, 2013: 277). Sanat yapıtı, Adorno için, yıkıcı güce sahiptir. Bu yıkıcılık retorik düzeyde kalmayan, “sanatı üstün bir biliş formu” olarak, “hakikat arayışı” şeklinde gören bir karakter göstermektedir (Bottomore, 1997: 50). Adorno'nun bu düşüncesi modernist sanatta görünür olabilecek kimi tavırları karşılamaktadır. Mesela kolaj tekniğinin iktidarı gösterme konusunda para ile olan ilişkisini izleyicilerine sunan Hanna Höch'ün kolajları. Höch ve dönemi politik içerikli kolaj üreten sanatçılar, parçaları yan yana getirerek, bir bütün ortaya çıkartmak değil, onların buluşmalarıyla kötülüğün nasıl şekil bulduğunu göstermektedir. Kolaj, parçalı bütünlüklü ifadesiyle

her an yıkılabilir parçalar arası sarsıntılı bir aradalığıyla modern dünyada otoritenin nasıl işlediğini de sunmaktadır. Otorite, sakın bir güç yoğunluğuyla değil, bireylere sızan ikna odaklı iletişim ortamıyla onları yeniden düzenlemektedir. Buna karşılık posmodernizmin söylem ve iktidar ilişkilerini bozan tavrı temelcilik eleştirisi içerisinde üst bir otoritenin olmadığı, doğrusu onun ürettiği hakikat söyleminin esasında kurgu olduğunu ifade etmektedir. Bu ise çağdaş sanatta anlam kümelerinin yapıbozumcu, ironik dille yorumunda hakikatin kurgu olduğunu açığa çıkartan bir yokluk anlamında gelmektedir. Olgusal olarak ise bu hakikilik söyleminin aktörlere sinen bir ilişkisellekle toplumsal düzende kurumsallaşmasının kendi iç anlam dünyaları meydana getirmesini ıskalamak anlamına gelmektedir. Kara Walker'ın siyah gölge şeklindeki duvara yapıştırılmış figürleri, Amerikalı beyaz insanın siyahi ırk için uygun gördüğü tarihsel rolün (köle, pamuk toplayıcısı gibi) yeniden sunumu ancak bu rolün kurguladığı fantezi sahnesinin de tekrar etmesinin sağlayıcısıdır. Otorite Walker'ın çalışmalarında biçimselliğini yitirmektedir. Aslında bir anlatıyı (1900'lerin başlarından gerçek anlamda özgür birer vatandaş olmalarına kadar ki sürecin) ve onun kitle kültürüne mâl olmuş imajlarına sırtını yaslamaktadır. Anlatının yeniden sunumu, aynı zamanda siyahiler üzerine onları köle gören beyaz Amerikalı düşüncesi ve fantezisinin (siyahilerin hep mutlu, dans eden, kaba saba şakalar yapar şekilde düşünülmesi) göze getirilmesi katartik bir etkiden öteye gitmemektedir. Höch'ün kötülük fikri ile Walker'ın siyahilere yapılanları sunma konusunda meydana getirdiği etki bu dereceleriyle farklıdır. Adorno için sanat yapıtı, uyumdan ziyade çelişkiyi ortaya çıkartmalıdır. Burada epistemolojik anlamda yapıtın özdeşlik ile ilgisinde çelişkiyi gösterme çabası, tarih boyunca ondan beklenen biçim/içerik, iç/dış, birey/toplum uyumunun dışına çıkması demektir (Benhabib, 2013: 92). Höch'ün kolajları, tekniğin de getirdiği uyumsuzlukla bunu kolaylıkla sağlamaktadır. Her parça bütünlüklü bir anlama hitap eder gibidir. Aynı zamanda bütünlüklü anlam ile özdeşliği kopan bir uyumsuzluk içindedir. Walker ise gölge figürleriyle bakışı bozmaktadır. Siyahileri konumlandıran iktidarın bakışını kullanarak sahneler meydana getirmekte, onsa sahip olanları izleyende deneyimletmektedir. Ancak şiddet, ironinin etkileri yanında gerilere düşmektedir.

Eleştirel teorinin isimlerinden Siegfried Kracauer, kitle kültürü üzerine çalışmalarıyla bilinmektedir. Kracauer'ın araştırmaları toplumun dönüşümünde kitle kültürü veya tüketimin varlığını düşünmek üzerinedir. Maddi ortamın kitlede meydana getirdiği etki ve en önemlisi kitlenin sadece eğlence bir vakit öldürme olarak kültürü deneyimlemesi değil, ayrıca eleştirel bilinç edinmesinin mümkünlüğü Kracauer'ın sorunlaştırdığı konulardandır. Özellikle sinema ve fotoğraf üzerine araştırmalarıyla bunlara cevap bulmaya çalışmıştır. Sinema, Kracauer için topyekun bir sanat deneyimi sunmaktadır. Bu deneyim yeni deneyim alanı olan metropolün etkileriyle ilgili görülmektedir. Kısacası kültür ve sanat deneyimlerinin kendisine yeten özel alan değil, etkilere açık olmasıyla düşünülmesi mümkün görünmektedir (Huysen, 2019: 116, 117). Bu noktada kitle kültürüne eleştirel kesinliğiyle reddiyeci tutum takınan Adorno'ya karşılık Walter Benjamin'in düşünceleri Kracauer'le benzerlik göstermektedir.

Benjamin, sanatın seküler dünyada teknikleştiğini, “manevi ihtiyaç”ların kaybolmasıyla konumlarını değiştirdiğini düşünmektedir (Paic, 2021: 274). Çalışmalarında teknolojinin yeniden üretimin tarihçesinde meydana getirdiği kesin ve güçlü dönüşümü açıklarken deneyimin sekülerleşmesini, döneminin yeni görüntü üretim teknolojilerinin montaj düzeneğiyle toplum ve kültür ilişkisinde birer gösterge olduğunu düşünmektedir. Benjamin, fotoğraf ve film makinesinin ürettiği imajların, hayat kadar ona yakın ve hatta onu aşan bir görünüm sergilediğini, sanatın ise doğal olarak bundan etkilendiğini öne sürmektedir (Jay, 2014: 274). Güncel kültür, Benjamin'in düşüncelerinin uzağında görünebilir. Güncel kültür imajlar dünyasında yaşamakta, kitleler deneyim dünyalarını kurarken bu dünyayı kolaylıkla kabul etmektedirler. Bu konuda Benjamin'in melankolik görülen geçmişin izlerini hissedebilme, deneyimleme düşüncesi, modern teknoloji öncesi olana dair umut gibi görünmektedir. Aura kaybı olarak çalışmalarında konu ettiği teknolojik yeniden üretimin etkileri deneyimin nesnesi olan sanat eserinin biricikliği ve buradalığının modern kültürde sona ermesine sebep olmuştur (Jay, 2014: 274). Benjamin'in on dokuzuncu yüzyıl Paris'i üzerine çalışmaları ve kendi yaşamında izler taşıyan eserleri, otantik deneyimin kalıntılarının araştırılmasının nedeni de bu yüzdendir. Diğer yandan Benjamin'in aura yitimine karşı ilgisi ise olumlu olmuş, teknik açıdan yeniden çoğaltımın “devrimci boyutları olduğunu düşünmüştür” (Bottomore, 1997: 19). Benjamin'in çalışmaları, modern kapitalist kültürde teknikleşmenin otantikliği bitirmesine karşılık eskilere özlem (nostalji) ve seçkinci tutumun kısıtlılığını aşmak açısından anlamlı görülmelidir.

Eleştirel teori, estetiği tarihsel bakışla, gerilimli ve dinamik ilişkide düşünerek sanatı konu almıştır. “Sanatın, feodal ideolojiye karşıdevrimci savaşı ve zaferi; canlılık dönemi ve sonraki düşüşü; ‘kültür endüstrisi’ içinde kirlenmesi ve sanatın eleştirel bir toplumsal güç olarak süregiden temelsiz varoluşu” sürecin kısa özetidir (Slater, 1998: 228). Bu yüzden sanat ve burjuva ilişkileri üzerine araştırmalar gerekli görülmüştür. Horkheimer izlenimcilik, Nietzsche ve Bergson arasında ilişkiler hakkında irrasyonelite bağlantısında ortaklıklar görmüş, bunun ise belirti olarak modern kültürde bireyin sıkışmasının ifadesi şeklinde yorumlanabileceğini düşünmüştür (Slater, 1998: 102,103).

Marcuse, sanatın görevinin olumsuz olanı devreye sokmak, kabul görmüş gerçekliği bozmak, bunu var eden tüm düzene eleştirel olmak olduğunu düşünmektedir. Buna göre yapıt, özel alan olarak varlık bulmaktadır. Bunu

Adorno'da da görmek mümkündür. Adorno'ya göre yapıt, bir sığınaktır. Bu sığınakta, insan varoluşunun ve insanlığın düzen tarafından geriye itilmiş kendiliğinin kurtarılması mümkün olacaktır. Yapıt, kabul görmüş gerçekliğin bozulduğu, eleştirdiği gerçekliği üreten sistemi ifşa etme gücündedir (Kearney ve Marcuse, 2007: 226). Marcuse, sanat yapıtının taklit özelliğinin modern kültürde değişim göstermesi gerektiğini düşünmektedir. Sanat, artık içinde bulunduğu kültürü ve onu mistifike eden siyasi iktidarın kurduğu gerçekliği taklit etmemelidir. Marcuse, fotoğraf ile sanat arasında farkı bunun üzerine kurarak karşılaştırma yoluna gitmektedir. Fotoğraf, dünyanın biçimsel eşdeğerliliğini kolaylıkla taklit etmektedir. Sanat ise meydana getirdiği imajlarla insanlarda özgürlük ve mutluluk imkanlarını sunabilmektedir. Fotoğrafın yakınlaştırmacılığı esaslı çözümler üretmemektedir. Çünkü zamansal sıkışmışlığı şimdیه aittir. Sanat ise zamansal ilgilerini şimdیهi aşan güçle meydana getirmektedir. Eleştirel tutum ile sanat bu güce sahip olmaktadır (Kearney ve Marcuse, 2007: 228). Marcuse'un sanat görüşü, onda saklı olan otantikliği çıkartmak ve onunla yaşamak olarak düşünülmemelidir. Söylenilmek istenilen sanatın, yabancılaştırıcı güçler karşısında tersine bir dünya vizyonu sunmayacağıdır. Yabancılaşma öncesi, kapitalizm öncesi olan yaşantının izlerini yeniden diriltmek sanatın yapabileceği bir şey değildir. İdeolojik olarak Marcuse'un düşünceleri nostaljici olmamaya özen göstermektedir. Böylelikle sanat, kimi geçmiş formları, ona yapılan libidinal yatırımları, bir tür çocukluğa dönüş gibi bu formları yücelten estetizmi amaçlamamalıdır. Marcuse, sanatın varoluşu açısından eleştirel ve olumsuzlayan yönünün yeni deneyimler ve hatırlatmalar yapabileceğini önermektedir. Bu öneri eleştirel teorisin çatışkılı ikilikler düşüncesinin devamıdır. Birey ile toplum, sanat ile kültür çatışması sanatın olumsuzlayıcı güçleriyle devam etmelidir (Kearney ve Marcuse, 2007: 232).

Buraya kadar anlatılanları bir sonraki kısım için kullanışlı bir özetlemeyle toplamak gerekirse aşağıdakileri söylemek mümkündür:

- 1-Rasyonalizasyon, kültürü saran araçsallaşmanın ana dinamiği olarak her şeyi belirlemektedir. Kültürün yönetiminde rasyonalizasyon araçsallaşmış haliyle kâr odağında bir amaç meydana getirmektedir. Aynı zamanda şeyleşme kültürün tüm alanlarında varlık bularak söz konusu yönetim, kâr ve araçsallığın gücünü göstermektedir.
- 2-Özne vurgusu, fail olarak bireyin öne sürülmesi, özelleşmiş şekliyle insani becerilerin öne çıkartılması olarak görülebilse de bir illüzyon olarak özne, metalaşma sürecinin parçasıdır.
- 3-Birey ve genel arasında çatışma önceki durumda belirtilen illüzyonun üstünü örtmeye çalışmaktadır. Aynı zamanda sınıfsal ilgilerin üzeri örtülmekte, kültür endüstrisinin meydana getirdiği ortam buna yardım etmektedir.
- 4-Sanat, gelecekteki toplum için üretilmişliğiyle politik varoluşuna sahip olmaktadır. Yapıt, ifşa edendir. Sistemin işleyişinde olanları veya görünmeyen tarafları ortaya çıkartandır.
- 5-Şeyleşmenin estetik karşılığı olarak estetik deneyimin salt seyre dönüşmüş olması, imajların izleyenlerin bakışına teslim edilmesi, onları sansasyonel olanla tanıştırmak, mistifike edici bir güç içeriyor olma durumu söz konusudur. Kitle kültürü estetiği olarak seyir ve haz egemen hale gelmiştir.
- 6-Eserin otantikliği kitle kültüründe anlamını yitirmiş haldedir. Çoğaltım ve kültür endüstrisi içerisinde eser, kuşatıcı olma özelliklerinden uzaklaştırılmıştır.

ELEŞTİREL TEORİ AÇISINDAN ÇAĞDAŞ RESİM SANATININ İNCELENMESİ

Buraya kadar eleştirel teorisin sanat ve kültür konusunda bakışına dair bulgular anlatılmaya çalışılmıştır. Buna göre eleştirel teori, Marksizmden hareketle kültür karşısında bitmeyen bir çatışma ilkesini çıkartmakta, kapitalizmin meydana getirdiği büyüleyici ilüzyonu bozan eleştirel pozisyon önermektedir. Bu yaklaşım postmodern kültürde zora girmiş gibi görünmektedir. Postmodern kültür, bireysel özgürlüğe önem veren liberal tutumuyla, sanatı her türlü ifade imkanına önem veren özgürlük düşüncesiyle, eleştirel tutumun kinik, parodik, ironik olarak yer almasıyla eleştirel teorisin isteklerini karşılar gibi görünmektedir. Ancak postmodernizmin tüketim kültürü ve gösteri çağını sunması, yakın dönem dijital ortamın kuşatıcı varlığının özgürlük önerisini tartışmalı olarak görülmesi için yeterli sebepler olmaktadır. "Eleştirel teori bu kuşatıcılıkta ne önerebilir?" sorusu modernizmle ilgi içinde düşünülebilir. Modernizm, çağdaş kültürün onu aşmasıyla alımlanırken, yakın dönemlerde farklı yorumlar da söz konusu görünmektedir. 2007 yılında Documenta 12 Dergisinde sorulan şu soru gibi: "Modernite Antik Çağımız mı?" (Antoine, 2013: 29). Bu soru pek çok modernlik alımlamalarından birisi olarak değerlendirilebilir. Postmodernizm/modernizm tartışmalarında ilkinin eleştirel anlamda ikincisine yönelmesi kendi karakterini kazanması genel kabul olmatadır. Buna karşılık aşılması gereken bir evreden öteye kökensellik olarak modernlik önerisi postmodernliğin temelleri eleştiren tavrının anlamını yitirdiğini akla getirmektedir. Yine metamodernizm de burada fikri anılmaya değerdir. Metamodernizmde de postmodernizm içerisinde modernizmin kimi unsurlarının görüldüğü düşünülmektedir. Bu yorumlar modernliğe yer vermek için düşündürücü olmalarıyla veya modernliğin güçlerinin devam ettiğini söylemesiyle ilgiye değerdir.

Yine de modern postmodern ile mesafe içindedir. Buna eleştirel teori içerisinde örnek vermek mümkündür. Habermas, Adorno ve Horkheimer'in "Aydınlanmanın Diyalektiği" eserini eleştirirken, iki düşünürün "adetlerden ve çıkar" açısından "özgürleşen" modern sanatın "merkezsizleşmiş bireyselliğin kendini göstereceği özgürlük" alanlarını "dikkate almadığı"nı düşünmektedir (Reijen, 2013: 169). Habermas'ın yorumu eleştirel teorinin kültür ve sanat yorumundaki karamsar tonu sebebiyle görmediklerini öne sürmesiyle anlamlıdır. Bu noktada bireysel ifadenin teknikleşmiş ve yönetsel kültür dünyasında hala bir çıkar yol olabileceği vurgusu ise postmodern görünmektedir. Reijen'in Habermas'ın eleştirilerini özetlediği çalışmasını izlemek gerekirse yapıtın kendisine alan açma güçlerini elinde taşıyarak, bireysel ifadeyi içerebileceği söylenebilir. Burada eleştirel yaklaşım geliştirmek gerekiyorsa, yapıtın yönetilebilir kültür dünyasında varlığının onun üretiminden izleyene ulaşmasına kadar süreçte kontrol edilebilir olmasına bağlı görmektense yapıtın ifade imkanlarının çıkmazlarına, kapitalizmin olduğu haliyle kabul eden karaktere sahip olmasına odaklanılabilir. Bireysel ifade açısından modernizmden postmodernizme çekilebilecek hat modern demokrasinin ideali olan özgür ifadenin gündemde olduğunu akla getirebilir.

Bu noktada çağdaş resim sanatına eleştirel teori açısından bakmak gerekiyorsa birkaç kategori belirlemek önemlidir. Resim sanatı açısından üçlü durum şu üçlü üzerinden işleyebilir: Sanatçı, eser ve izleyici. Bu üçlü durumdan ve eleştirel teorinin, yukarıdaki kısımda ulaşılmış olan bilgidен hareketle bu kısımda cevaplanacak olan başlık ve soruları şunlar olmaktadır: 1-Aydınlanma projesinin esası olarak bireyin çağdaş resimde görünümü nedir? 2-Bu kapsamda bireyin dünya ile ilişkisi nedir? 3-Bireyin (burada ressam) doğayla ilişkisi nedir? 4-Eserin çağdaş kültürde etkileri nelerdir? 5-Teknolojinin sanatla ilgi içinde etkileri nedir?

Elbette bu soruların yönelmesi gereken çağdaş resim ile ne anlaşıldığı anlatılmalıdır. Çağdaş resmi tarihsel bir olgu olarak 1960'ların dünyasında günümüze kadar olan süreçte görülen resim şeklinde düşünmek uygun görünmektedir. Bunun nedeni, 1960'ların dünyasında resim sanatında görülen değişimlerin hala anlamının olduğu düşünülmektedir. Bu konuda pop sanatın, 1960'lı yıllarda öne sürdüğü sanat görüşünün önemli olduğu iddia edilebilir. Bu önem, pop sanatın sadece resim odağında değil, modernist sanatın öne sürdüklerini görece eleştiri altına alması, modernist resmin yeni kültürel yaşantıyı karşılamadığı önerisinde olmasıdır. Pop sanat ile birlikte modernist resmin, görülen dünyanın ötesinde geçmek isteyen, deneyim alanları meydana getirme güçleri olan imaj düşüncesi terk edilmiştir. Çağdaş kültürde imajlar bu özelliklerini yitirmiştir. Pop sanat da bu noktada bir kırılmayı sunmaktadır (Ümer, 2017: 1545). Pop sanat, aydınlanma idealinin sonu duygusunun belki de nitelikli biçimlenişlerindendir.

Aydınlanma yüzyılı eleştiri kategorisini esas alarak bireyin varoluşunu sorgulamayla esas kılmıştır. Eleştiri, aydınlanmacı ifade olarak geçmişin doğrularını ele almak, otoritenin meşrulaştırıcılığını irdelemek anlamına gelmektedir (Diderot ve D'Alembert, 2000: 191,192). Modern kültür bireyin dünyası olarak onun girişimci, yaratıcı ve yenilikçi olmasını talep etmiştir (Berman, 2013: 37). Bu durum özgürlük olarak kendi sınırlarını genişleten bir güce sahiptir. Eleştirel teorinin buna yaklaşımı ise yukarıda da anlatıldığı gibi bireyin yeni tahakküm ilişkileri içinde şekillenmesidir. Modern kültür siyaset tarihi olarak yeni ulusların meydana gelme sürecinde savaşlar görmüş, eski yönetimlerin ve ülkelerin yıkıldığı bir sahne meydana getirmiştir. Bireyin, dünya ile ilişkisinde varoluşsal olarak kırılma ve nihilist tutumlara sahip olması sanat eserlerinde de görülen ana temalardan olmuştur. Mesela Dadaizm, savaş döneminde kendisine yer açmak için savaşın etkilerini, onlarla alay eder şekilde kendisinden uzaklaştırmak istemiştir (Tzara, 2016: 283). Alman dışavurumcu ressamı, modern dünyada ulus olabilmek için gösterilen devlet tutumunun yeni nesil sanatçılara saldırgan tutum almasını nihilistçe karşılamışlardır (Marc, 2016: 116-118). Eleştirel teori kendisini bu değişimlerin sert ve zorlu ortamında bulmuştur. Soğuk savaş dönemiyle birlikte birey fikri, Amerikan liberal bireyciliğiyle devam etmiştir. Böyle bir bireysellik, modern kültürdeki girişimci ve yenilikçi tavra karşılık gelmektedir. Modern bireyciliğin yıkıcılığı gibi liberal bireycilikte yenilikçi bir yıkım söz konusudur. Ancak 1970'lerden bu yana Amerika'da bireycilik, sınıf temelli bir alımlamadan ziyade atomik bir kendilik olarak görünmektedir (Harvey, 2015: 6).

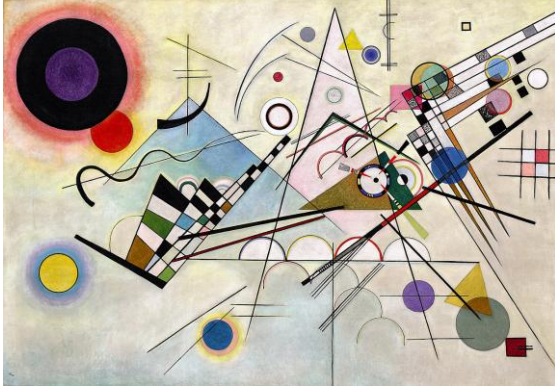
Böyle bir bireyselliğin dünya ile ilişkisi konusunda modern kültür yabancılaştırıcı ve bireyleri ezen denilebilecek bir şoke edicilik sunmaktadır. Çağdaş kültürde özellikle postmodern özelinde Fredric Jameson'un birey ile dünya ilişkisinde önermiş olduğu "duygulanımın silinmesi" ifadesi burada anılmalıdır (Jameson, 2011: 54). Postmodern kültürde, dünya ile ilişkide bireyin bu kayıp ile kazandığı görünüm, Jameson için şu şekilde özetlenmektedir:

(...) [duygulanımın silinmesi] birçok şeyin de -örneğin benzersiz ve kişisel olması bağlamında üslubun sonu, (mekanik yeniden üretimin ortaya çıkan başatlığının simgeleştirdiği anlamda) ayırıcı fırça darbelerinin- sonu demektir. İfade ile duygulara ya da hislere gelince, çağdaş toplumda merkezi öznenin bir zamanlar yaşamış olduğu anomiden kurtulma, aynı zamanda, bu duygulanı yaşayan bir benliğin de artık ortadan kalktığına göre, yalnızca kaygıdan kurtulma değil, aynı zamanda tüm diğer duygulardan da kurtulma anlamına gelebilecektir. Ancak bu, postmodern dönemin kültürel ürünlerinin tümüyle duygudan yoksun olduğu anlamına gelmez; daha çok, bu duyguların -J. F. Lyotard'm ardından bunları "yoğunluklar"

olarak adlandırmak daha doğru olacak- artık serbestçe boşlukta yüzdükleri, kişisel olmadıkları ve -daha sonra tekrar geri döneceğim gibi- tuhaf bir coşku tarafından yönlendirildikleri anlamındadır (Jameson, 2011: 54).

Bu noktada resim sanatında ressam varoluşu ile resmin etkileri açısından dünya ile ilgiyi düşünmek gerekmektedir. Çağdaş resim sanatında Jameson'un da sözünü ettiği şekliyle parçalı bireysellikler, özneleşmeler, performatiflik esas görülerek, bunlar modern kültürdeki bireyselliğin farklı görünüşleri halini almışlardır. Eleştirel teori açısından bireyselliğin tikelliği genelin toplum ve kültürün düzensiz, parçalı, hatalı karakterine karşı direnmelidir. Adorno, bu noktada Marksist bireyselciliği önermekteydi (Boucher, 2016: 15). Çağdaş bireyselcilik, parçalı öznellikler ile kuşatıcı iktidar karşısında kaçış hatları meydana getiren bir tavır sergilemektedir. Marksist bireysellik, eleştirel tavrın ütopyacı önerisi, postmodern bireyselciliğin Jameson'un sözünü ettiği yoğunluklar üreten eylemciliğiyle karşılanmaktadır. Politik tavır olarak çağdaş kültürde bireylerin mottosu "küçük-güzeldir" (Frankel, 1991: 22). Borsi Frankel için bu motto bireylerin büyük çözümler, geleceğin dünyasını dönüştüren politik önerilerden ziyade küçük, kapsamı belli ve çözümleri şimdide daırdır. Kısacası ütopyacı gelecek düşüncesi, büyük proje olarak modernlik çağdaş kültürde küçük olanın, kuşatıcı değil belli kapsamların önemli olduğu düşünce ile yer değiştirmektedir.

Modern sanat evrensellik kategorisiyle özerkliğini güvence altına almaktadır (Rebentisch, 2013: 267). Adorno ve eleştirel teorinin bireyselciliği, evrenselciliği kesinlikle önermemiş olsa da birey konusunda aydınlanma eleştirisiyle onun ürettiği sorunlu öznelliği yeniden düşünmüştür. Eleştirel teori, ütopyaya kalan gerçeklik düşüncesinde buna zemin hazırlayacak olan evrensellik "desteklemeye devam" etmiştir (McCarthy, 2013: 73). Çağdaş kültürde ise evrensellik yerini küçük hikayelere veya anlatılara bırakmış görünmektedir.



Görsel 1. Wassily Kandinsky

Bu kapsamda Picasso, Kandinsky (Görsel 1), Matisse gibi modernist ressamın eserlerinde dünya değişmiş ve farklı halde görülmektedir. Modernist ressamlar bireysellikleriyle dünya deneyimlerini soyutlama işlemlerinden geçirerek izleyenlere yeni duyum olanağı olarak eserlerini sunmuşlardır. Gerçeküstücü resmin, rüya sembolizmi ve psikanalitik anlatıları eserlerinde konu etmesi evrenselciliğin başka bir görünümüdür. Sembolizmin psikanalitik açıdan kullanımı insan ruhsal süreçlerinin değişmez kalıpları ve yasalarının eserlerde görünmesi demektir. Gerçeküstücü gösterimin tikel olanın, yani ressamın kendi dünyasının ifadesi halinde sunumu izleyenlerin yaşamına dahil olarak genel ile buluşmakta ve ona farklı bir dünya sunmaktadır. Modernist resmin formalist estetiği veya avangardist sunum tarzları bireysel olanın güçlü sunumlarının genel ile buluşması, yabancılaştırıcı bir deneyim halinden evrensel yeni dünya önerisine dönüşmektedir. Bu modernist sanatın ideolojisidir. Bu ideoloji hümanizmin bir başka biçimi olarak aydınlanmacı öznenin evrensel karakterinden beslenmektedir. Böyle bir özne, kimlik ve kültürel belirlenimlerinden uzak şekilde ruhsal ve zihinsel süreçleriyle düşünülmektedir. Kantçı estetiğin devamında modernist sanatın estetiği böyle bir özne ile aydınlanmanın devamına konumlandırılabilir.



Görsel 2. Kehinde Wiley

Çağdaş resim sanatında bireysellik, 1970'lerin dünyasında günümüze atomize olmuş, yerel anlatılar, kişisel hikayeler ile devam etmektedir. Ressamlar kendi anlatılarını, yaşam deneyimlerinden hareketle kurmaktadır. Kehinde Wiley (Görsel 2) gibi siyahi sanatçılar etnik kimliklerin küresel siyaset ve kültür ortamında ötekileştirme politikaları içerisinde görünmesini, daha fazla fark edilmesini amaçlamaktadırlar. Wiley, Amerika'daki ırkçılık ve sokaklardaki siyahilere karşı olan önyargı ve iktidarın güç kullanmalarının devam ettiği bir zamanda eserlerinde Afrika coğrafyası ve kültüründen Amerika'ya, siyahilerin varoluşlarını konu almaktadır. Ancak Wiley'in eserlerini ırkçılık karşısında bir tavır, görünür anlamda kimlik politikaları veya iktidarın eleştirisi şeklinde yorumlamak kolay olmayacaktır. Özellikle siyahi figürlerini çevreleyen bitkiler veya peyzaj kesitleri figürlerini arındırmış şekilde idealize eder gibidirler. Bir başka sanatçı olan Amoako Boafo (Görsel 3), Wiley'in akademik gerçekçiliğine karşılık siyahi figürlerindeki yoğun boya etkileriyle sterilize edilmişliğin tersi bir etki meydana getirmektedir. Boafo'da Wiley gibi siyah kimlik üzerine ötekileştirmenin meydana getirdiği imajları ve kanaatleri izleyenin bakışına sunmaktadır. Wiley gibi Boafo'da bunları yabancılaştırıcı etkiyle, izleyenin siyahi kimliklere yapılan baskıların mekanizmalarını, bilinçte kurulmuş temsillerini konu ederek yapmamaktadır. Boafo, geniş boya yüzeyleri önünde figürlerin konumlandırarak onları zaman mekan ilgilerinden uzaklaştırmaktadır. Eleştirel teori açısından iki ressamın konularının gündelik varlığını, kurguladıkları sahnede mistifike edici bir estetik hale getirişle ele aldıkları söylenebilir. İki ressamın eserlerindeki figürler sınıfsal varlıklarıyla değil birer ikon hale getirilmiş gibidirler. Modernist yabancılaştırıcı etkiler çağdaş resimden bu iki örneğin eserinde figürlerin yeniden başka bir alanda olgusal gerçeklikten uzaklaştırılmasıyla karşılanmaktadır. Estetik olarak ise tanımanın zorlukları karşısında bu iki ressamın figürleri tanımayı esas kılan bir bakış ilişkisi kurmaktadır. İzleyen modernist eserlerde simetrik olmayan kendi bakışına cevap bulamayan bir ilişki kurarken, çağdaş resmin bu iki örneğinde bakışına cevap verildiğini görmektedir.



Görsel 3. Amoako Boafo

Siyaseten bakmak gerekirse, eleştirel teorinin kendi döneminde sanatın kullanımı iktidarca kitleleri etkilemek, onları ikna etmek, izleyici figürünün kiteselleştirerek onlara kendi görüşünü empoze etmek şeklinde olmuştur. Adorno ve Horkheimer'in düşüncelerine göre sanatsal yaratıcılık, kapitale karşı olmalı, onun meydana getirdiği yaşamın ardında olan gerçekliği kitlelere gösterebilmelidir (Lotz, 2018: 976). Buna göre bireysel varoluşun

ideolojik önermeleri ne olmaktadır? Bu soru aynı zamanda eserin etkileri nedir sorusuna da cevap veren niteliktedir. Avangard modernizmin şok estetiği, genel beğeniye eleştirmesi, modern hayatın etkilerini taklit eden ya da onları anımsatan düzeyde eseri meydana getiren stratejileri çağdaş kültürde nötralize edilmiş şekilde kabul edilmektedir (Burger, 2017). Buna karşılık Adorno gibi eleştirel teorinin isimleri avangardist eserin şeyleştirilmiş dünyayı çözme konusunda görevleri olduğunu düşünmüşlerdir. Böylelikle eser bireylere, özgürleşme vaddini sunmaktadır. Bu özgürleşme kapitalizm, yabancılaşma ve şeyleşme öncesi bütünlüklü bir toplum, tikel ve genel ilişkisinin kurulması demektir (Villa, 2019: 273). Avangardist eser, böylesi bir iddiayı ütopya olarak içinde barındırmaktadır. Eser, kapitalizmin ürettiği dünyada onun meydana getirdiği etkileri taklit etme (kolaj tekniğinin fragmanlaşmış dünyayı göstermesi), başka stratejilerle bunları reddetme (ilkelcilikle doğaya dönüşü savunan dışavurumculuk) tavrıyla izleyici kitlesi zor kabul edilmiştir. Avangardist eserin izleyici kitlesi hazır olmamış, esere içkin şekilde izleme ediminde saklı olmuştur. Bu ütopya özelliğiyle yapıtın kurulmasının kanıtıdır. Bu tutum 1960'larla değişmiş, sanatçılar modernist gelecek vizyonunu terk etmişlerdir (Sandler, 1996: 58).

Amerika ve İngiltere'de görülmüş olan pop sanat, hiper gerçekçilik, foto gerçekçilik, politik gerçekçilik, Transavangardizm, yeni Dışavurumculuk ve benzeri akım veya hareketler modernist özerklik estetikizmden semantik boyuta odaklanılan bir tavrı sergilemişlerdir (Crowther, 2019: 10,11). Eleştirel teori için anlamlı olan estetik özerklik iddiası, Adorno'nun da sığınak metaforuyla kabul ettiği bir durumdur. Taklit kavramı açısından bunu düşünmek gerekirse Adorno, sanatı sığınak olarak düşünürken, taklit bireylerin içinde bulundukları dünyadan uzaklaşmalarını sağlayan başka bir doğa özelliği sunmaktadır. Eser, toplumla mesafeli, kendine yeten bir alan meydana getirmelidir. Sanatın taklit gücü de toplumun düzenini ifşa etmelidir (Hulatt, 2019: 359, 360). Çağdaş kültürde ise sanat yapıtı bu özelliklerini yitirmiş olarak yorumlanmaktadır. Resim, kitle kültürüyle buluşmuştur. Pop sanat ve devamında resim sanatı ise bunu olağan hale getirmiştir. Burada önemli olan ressamın formlarını çıkartmış olduğu yerdir. Resim sanatı yüzlerce yıl doğaya öykünmeyi esas görmüştür. Doğanın modern kültürle öykünülecek bir model olmanın dışında kalması, kapitalizmin doğayı hammadde olarak görmesine koşut olmaktadır.

Modernist resim özneye dönüş olarak, tıpkı dil felsefesinde olduğu gibi kapalı sistem işaretler modeli (dil felsefesi için dil dünyanın yansıması değil, kapalı bir sistemdir) anlamına gelen bir resim önerisinde olmuştur. İzlenimcilikten post izlenimciliğe, kübizmden soyut resme doğa, tetikleyici etkiler ve izlenimler yoğunluğu olarak kabul edilmiştir. Esaslı olan insan doğası olmuş, psikolojist anlamda ressamın içsel sürecinin dışsallaşması anlamlı görülmüştür.



Görsel 4. Andy Warhol

Buna karşılık çağdaş kültürde resim, kültürün üretim tüketim ilişkisi içinde varlık bulduğu işaretler dizgeleri içinde varlık kazanmaktadır. Taklit, burada kopyaya gider şekilde resim yüzeyinde kitle kültürü işaretlerinin yeniden üretimine dönüşmektedir. Warhol (Görsel 4) ve kuşağının Amerikan kitle kültürü göstergelerini kullandığı resimleri, hiper gerçekçi resimlerin teknik üstünlük gösterisi olarak fotoğrafla yarışması buna örnektir. Güncel resimde gerçeğin hala bu yönde varlık bulduğu söylenmelidir. Gerçekliğin güncel resimde varlığı formun fotoğrafik kopyasının kopyası olduğu şeklindedir. Burada taklit devreye girmektedir. Ancak Adorno'nun sözünü ettiği türden bir takit söz konusu değildir. Adorno için taklit, eserin siyasi açıdan içinde bulunduğu, yönetilen kültürü eleştirme imkanı olduğu kadar, esasında ifade olarak arzulan şeye doğru yönelmenin imkanındır. Bu yönelme nesneye doğru onunla mesafenin azaltıldığı bir ilişki demektir. Taklit, sanatçının nesnesini sadece onu enformatik bir temsil alanı içinde yeniden üretmesi değil, nesnesiyle olan düşününsel mesafenin ortadan kaldırılmasıdır (Nelson, 2012 :328,329). Güncel resimde taklit ise imajlar arasında resmin kendisine yer açtığı bir enformatik müdahale, estetik açıdan hazcı bir sunumda bulunma halindedir. Böylelikle dünyayla olan ilişkinin

azaltıldığı, imajlar dünyasında yaşayan ressam figüründen söz edilebilir. Çağdaş kültürde Baudrillard gibi isimlerin sanatın içinde bulunduğu ortamın imajlara batmak, simülakr haline gelmek olduğu önerisi burada anılmalıdır (Baudrillard, 2011). Eleştirel teori bunu öncesinde ifade etmiştir. Horkheimer'in eğlence üzerine düşünceleri, eskimiş kalıpları ve sahneleri piyasaya sunan bir endüstrinin, bu yeniden üretim ideolojisinin, dünya ile olan bağlantılarının gerçekçi olmadığını, ona dair kalıpların sürekli tekrar edildiğini içermektedir (Horkheimer, 2023:154,155). Resim sanatı, böyle bir tekrarı formların birebirliğiyle değil, onların aşırılaştırılması şeklinde meydana getirmektedir.



Görsel 5. Jeff Koons

Jeff Koons (Görsel 5), Takashi Murakami gibi pop sanattan isimler buna örnekler. Elbette bu noktada Amerika odağında bakılması sebebiyle böyle bir yargıya kolaylıkla varılabileceği düşünülebilir. İleri kapitalist toplumlar olarak anılan Amerika gibi Batılı ülkelerde, kapitalizmin geldiği noktada sanat, Avrupa avangardizminin eleştireliliğinden uzaklaşmış örneklerine olanak verir şekilde kabul edilebilmektedir. Diğer taraftan modern kültürde gündem olarak kiç olgusunun sanata karşı konumlandırılması sonrasında ikisi arasında sınırların silikleşmesi şeklinde bu durumun yorumlamasının yapılması mümkün görünmektedir. Adorno, kiçi “zehir” olarak nitelenmektedir. Benjamin de kiçi eskimiş şeylerden alınan zevk şeklide düşünmektedir (Pearce, 2023: 281). Çağdaş kültürde bu gerilimli ilişki çökmüştür. Bu sanatın özerkliğinin şüpheli hale gelmesine sebep olurken, diğer bir bakış açısıyla düşünmek gerekirse kiç, sanatçılar için kültürü okumak ve yorumlamak adına temsil imkanı halini de almaktadır. Ancak bu yorum kapitalist kültürde tersine döndüren, onun ürettiği büyüleyiciliği bozar şekilde düşünülmesi konusunda şüpheli görünmektedir.

Arthur Danto'nun Warhol'un “Brillo Kutusu” çalışmasını yorumladığı eserlerinde de bunu görmek mümkündür. Danto, Warhol'u Duchamp ile ilgi içinde sanat nedir sorusuna cevap vermek için seçmiş, eserinin 1960'lı yıllar ve sonrasında sanatın anlaşılmasında teorik bir çerçeve meydana getirmek için kullanmıştır (Danto, 2013). Eleştirel teorisinin kiç eleştirisi özellikle Adorno'nun estetik teorisi etrafında şekillenmiştir. Adorno son dönem eseri olan “Estetik Teori”de de kiç olgusuna yer vermiş, avangardın kiçle buluşmasının kaçınılmaz olduğunu önermiştir (Adorno, 2002: 29). Bunu olumlu karşılanan bir görüş olarak değil, kapitalizmin etkilerinin yaygınlığını fark etmek şeklinde yorumlamak gerekmektedir. Adorno, sanatı yabancı kalan, tehlikeli, önceden belirlenmiş olmayan bir etkinlik şeklinde düşünmektedir. Koons ve Murakami gibi sanatçıların eserleri, her ne kadar kitlesel ilgi ve hatta tartışmalı gündemler meydana getiremektelerse de Adorno'nun sözünü ettiği türden bir yabancılık değil, sansasyonellik estetiği üretmektedirler. Eleştirel teorisinin modern kültürde kapitalizmin meydana getirdiği yaşantının sorunluluğunu ortaya çıkartma arzusunun 1960 ve sonrası liberal Batı kültüründe her şeyin iç içe geçmeye başladığı özgürlük düşüncesinden oldukça farklı bir ortamda olunduğu izlenimini vermektedir. Burada küreselleşme olgusunun kültürdeki belirleyiciliği anılmalıdır. Mesela Çin gibi ülkelerin soğuk savaş döneminde meydana getirdikleri komünist kültürün yakın dönem yeniden yorumlanmasında kiç estetizminin etkileri buna örnek verilebilir. Çinli sanatçı Wang Guangy'nin komünist dönem imajlarının pop sanat tarzı yeniden yorumlaması buna örnek verilebilir (Hudson, 2021: 49). Bu örnek pop sanatın resim karakterinin küresel ölçekte gerçekliği üretme konusunda yayılımına işaret etmektedir.



Görsel 6. Close Wise

Çağdaş kültürde resim, medyalarda üretilmiş gündeliğe yakınlaşmış, ressamın seçimleriyle imajların yeniden yan yana getirildiği bir oyun halini almıştır. Chole Wise'in (Görsel 6) resimlerinde tüketim nesneleriyle yan yana getirilmiş figürler görülmektedir. Bu resimlerde Wise, alaycı bir gösterim meydana getirmekte, izleyeni sanki tüketim kültürüne özgü yüzeysel bir alegoriye davet etmektedir. Wise'in çalışmaları resmin kapitalist küresel kültürün işaretleriyle ilişkide olduğunun nitelikli bir örneğidir. Bu eserlerde insan varoluşu tüketici toplumsal kimliğiyle yüzeysel şekilde gösterilmektedir. Bu bir seçim olara kabul edilebilir. Ancak varoluşsal anlamda insan fikri konusunda çağdaş resimden örnekler Wise'in figürlerinden uzak görünmemektedirler.



Görsel 7. Gleen Brown

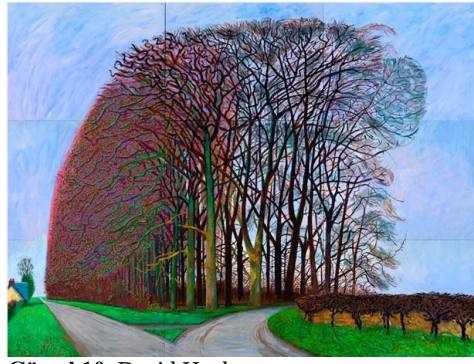


Görsel 8. Sofie Bird Moller

Gleen Brown (Görsel 7) ve Sofie Bird Moller'in (Görsel 8) gibi ressamların eserlerinde insan varoluşu salt birer gösteren halinde, aktüel insan varoluşundan uzak şekilde gösterilmektedir. Kitle kültürü, moda fotoğrafçılığı, reklam estetiği içerisinde resimlerde insan varoluşunun şeyleşmiş gösterimine örnek olan bu gibi çalışmalar çağdaş resim sanatının kapitalizm ile yakınlaşma veya onun sahnelenmesine dahil edilebilirler. İnsan, bir imaj olarak düşünülmekte, onun yorumu da üzerinde biçim oyunları oynanan bir hal halini almaktadır. Kapitalizm içinde insan varoluşunun kendisinde saklı olan potansiyellerinden bahsetmek en azından bu çalışma kapsamında seçilen resimlerde çok da mümkün değil gibidir. Bunun nedeni ideolojik olarak kapitalizmin kültürel dünyasının kuşatıcılığı ve ressamın bunun içinde kendi modellerini bulmasıdır. O zaman ressam sadece görsel kültürün veya görüntü üretim teknolojilerinin meydana getirdiği imajlar içinde mi kalmaktadır? Bu açıdan dış dünya özellikle doğa kategorisi ne anlama gelmektedir? sorusu da anlamlı görünmektedir.



Görsel 9. Paul Cezanne



Görsel 10. David Hockney

Doğa, modernist resimde öznel deneyimin izlenimler yığını ve ifadesi halini almıştır. Cezanne'ın son dönem resimleri buna örnekler. Cezanne (Görsel 9), doğa karşısında görüşünün keskinleştiğini düşünmüş, doğanın taşıdığı renkleri yakalamak için meşgul olmuştur (Cezanne, 1968: 22). Doğa, resmin kökeninde varlığını Cezanne'ın düşüncelerinde sürdürmekteyken çağdaş resimde doğa böyle bir varlık göstermemektedir. Doğa yapısal ve stilistik dilin kapalı devresinde varlık bulmaktadır. Etkileme güçleri aza indirgenmiş olarak ressamın biçim oyunlarına dönüşmektedir. David Hockney'in (Görsel 10) peyzajları buna örnekler. Güçlü renk ilişkileriyle şekillenmiş olan form düzeni doğanın ortadan kaldırıldığı kapalı sisteme işaret etmektedir. Hockney'in doğayı yansıtmaması bunu düşündürmemektedir. Cezanne'dan sonra ressamın doğayla olabilecek yakınlığının ressamın duyuları olabileceği Hockney'in eserlerini anlamak konusunda bir ufuk çizgisi oluşturmaktadır. Cezanne bir son çizgi değildir. Doğanın kendiliğinin öznenin duyularına karşı anlamını yitirmesinin örneğidir. Hockney'de Cezanne'dan sonra doğayı bu şekilde ele almak zorundadır. Esasında modernist dünyanın doğayı teknikleştirilmesinin karşısında esaslı kaçış onun büyüleyici hale getirilmesidir. Cezanne'ın resimlerindeki fırça darbeleri, renkler ve onların meydana getirdiği form, duyumun formları olarak özneye işaret etmektedir, doğaya değil. Doğanın yansıtılması konusunda belki de Hockney'in renkli paletine göre yaklaşmalar meydana getiren Anselm Kiefer'in büyük peyzajları başka bir örnek sayılabilir. Hockney'in renkli formları karşısında karanlık ve romantik denilebilecek olan Kiefer, büyük tuvallerinde doğa izlenimlerini doğaya ait kuşatıcılığı tuvalere taşıyarak elde etmeye çalışmaktadır.



Görsel 11. Anselm Kiefer



Görsel 12. Jumaldi Alfi

Keifer'in izleyeni (Görsel 11) yutacak gibi olan büyük tuvallerinde otlar ve toprak görmek mümkündür. Doğanın bir parçası alınıp sergi alanına getirilmiş gibidir. Bu tuvalerin seyirleri, izleyen tuvale hakime olma konusunda zorlanacağı türdendir. Bundan başka Jumaldi Alfi (Görsel 12) gibi ressamın eserleri doğa kendisini açan değil, ressamın resim dili içinde şekil kazanan bir işaretler düzenine dönüşmesine bir diğer örnektir. Alfi'de Cezanne sonrası ressamlar kuşağında doğayı okunabilen şekilde yorumlayan resamlardandır. Doğanın resmin konusu olmaktan çıkması, olgusal olarak manzara resminin sonunun gelmesi olarak düşünülemez. Kapitalizm karşısında doğanın girdiği tehlike sonrasında, ressamın gözünün önünde tikeliliğinin tümel olan ile buluşmasının zora girmesi şeklinde düşünülebilir. Bu noktada teknolojinin etki gücünün yakın dönemde daha fazla hissedilir olduğu ve bu etkinin meydana getirdiği görsel kültürün önemli olduğu önerilebilir.

Yakın dönem görüntü teknolojilerinin dijitalleşmesiyle birlikte kapsayıcılığı resim sanatında da etkili olmaktadır. Resim analog teknolojisiyle dijital teknolojinin dışında kalma zorunda görünmektedir. Resim, sanatçının ifadesi olarak bireysel bir bakış açısının ürünü olarak görülmekte, dijital teknolojiler ise enformatik özelliğiyle öne çıkmaktadır (Gaiger, 2022: 159). Teknikleşme ve teknoloji öncesinde modern kültürdeki sorunların nedenlerinden sayılmıştır. Marcuse, teknolojinin tarafsız görülemeyeceğini, teknolojik toplumun tahakküm sistemi olduğunu düşünmektedir (Therborn, 2013: 46). Bu baskılanma teknolojik rasyonellik ile toplumun düzenlenmesi demektir. Bu noktada teknolojik rasyonalizm, araçsallaştırmayla birlikte düşünülmelidir. Araçsal akıl, amaçların keyfi şekilde

seçilmesine, kâr etmenin esas olduğu usüllerini karşılamaktadır (Soykan, Keskin, Dellaloglu, 2003: 41). Teknolojinin sanata etkisi de sanatsal özerkliğin tehlikeye düştüğü, metalaşma sürecinin parçası olarak düşünülmektedir (Ranciere, 2008: 211). Modern kültürde teknoloji, kol gücüne dayalı emeği metalaştırarak sisteme dahil ederken çağdaş kültürde yaratıcılık, teknoloji sayesinde kapitalizme dahil edilmiş olmaktadır (Negri, 2006: 32). Bu kapsamda sanat ve teknoloji ilişkisi şöyleşme ve metalaşma etkilerinin diğer görünümü olarak düşünülebilir.

Resim sanatı, teknoloji sayesinde hızla çoğaltılmaktadır. İnternet medyasının yaygınlığında resimlerin sayısal imaj kopyaları yayılım göstermektedir. Benjamin'in mekanik çoğaltım teknikleri sonrasında dijital röprodüksiyonlar köken imajın görünürlüğünü azaltan güce sahiptir. Benjamin, fotoğrafik çoğaltımın kartpostallar, kitap resimleri, gazetelerdeki fotoğrafların eserin biricikliğinin sonunu getirdiğini söylemektedir. Dijital kopyalamanın hızlı ve etkili karakteriyle resim görsel kültürün parçası haline gelmektedir. Bu olağanlaşmış kitle kültürü parçası halini alan resim düşüncesi olarak görülebilir. Dolayısıyla da bu durum resim sanatının kendiliğinden kitle kültürüne angaje olması demektir. Yakın dönem yapay zeka teknolojisinin gelişimini sürekli sürdürmesi, bunun kullanıcı deneyimine dayalı olması ve kullanıcı sayısının her geçen gün artış göstermesi, akıllı telefonların hızlı ve etkili imaj üretimi ve sosyal medya platformlarının sosyal ortam olma özellikleri ve diğer olgular resmin görsel kültüre angaje olmasına dair düşünülebilirler.

Eleştirel teorinin sanat ile ilgisinde felsefe gereksinimi, felsefe sayesinde sanatın sessiz kalmaktan kurtulacağı fikriyle özetlenebilir. Bu noktada Adorno'nun son dönem düşüncelerinde sanatın açıklanmasında felsefi yoruma verdiği önem anılmalıdır. Felsefe burada eserin belirsizlikleri içerisinde dolanarak, yakalamayan bir anlam noktasını belirgileştirmek ancak yorumun sonsuzluğu veya eserin kendi gücünün etkisiyle bunun tümüyle mümkün olamayacağını kabul etmek demektir. Sanat, rasyonel bir etkinlik veya eser rasyonel bir sunum değildir. Felsefe de eserin etkilerini açıklamak için değil, eleştirel bakışla onu üreten bir tavır sergileyerek kültüre karşı konum almalıdır (Gaiger, 2022: 5). Felsefe ve sanat ikilisinin yakınlaştırılmasının başka bir örneğini Jean François Lyotard'ın düşüncelerinde görmek mümkündür. Postmodernizmin ne olduğu konusunda literatürde önemli bir yeri olan Lyotard, sanatın eleştirel işlevi olmadan üzerine düşünülemez olduğunu, teorisyenler ile sanatçılar arasında fark olduğunu, sanatçıların teoriyi eleştiriyi ele alabileceğini düşünmektedir. Sanatçının eleştirelliliği, şimdiki zamana aittir. Yani Lyotard, avangard modernizmin ütopycılığını değil, eleştirel tutumun şimdiki zamana yönelmesini önermektedir. Sanatın eleştirelliliği gündelik hayata, şehir mekanından müze mekanına uzanan işaretler düzeniyle oynamaktan geçmektedir (Bamford, 2020: 23, 24). Lyotard'ın görüşleri açısından felsefe ve sanat ilgisi eserin kavramsallaştırılmasına dayanmaktadır. Lyotard, üst anlatıların olmadığı sanatsal yaratıcılık ve üretimi gündelik olana yaklaştırarak olay halinde konumlandırmayı, felsefeyi de sanatın bu halini anlama konusunda yardımcı görmektedir. Bu iki görüş, sanat üzerine düşüncede ideolojik farklılık olarak önemli görülmelidir.

Bu fark modernist sanatı üst anlatılarla, ütopycı görme ile tarihi aşan bir amaçla eseri anlamlı görmek ile bağlamsallık açısından eserin kendi zamanıyla derin ilgilerde olması açısından düşünülmelidir. Resim, ressamın görsel kültürde kendisine bulduğu yer için bir imkan olmayı sürdürmektedir. Çağdaş resim kendi bağlamsallığıyla ütopycı içeriği olmadığını gösterirken, bireyselliğiyle de izleyeni kendi çerçevesinde konumlandırabildiği sürece etkili olmaktadır. Bu önemli bir estetik özelliktir. Çünkü burada eser ve sanatçının ürettiği çevre izleyen ile ilişki içindedir. Aynı zamanda bağlam izleyenin düşünmediği bir dünyanın açısını fark etmesi anlamına gelmektedir.

SONUÇ

Eleştirel teori açısından çağdaş resim sanatının okuması geniş bir perspektifle bir ayırım açısından şu şekilde düşünülmelidir: Eleştirel teori modernist kültür ve düşüncede özellikle Marksizm ile olan derin bağları açısından postmodern kültür ile arasında derin bir farka sahiptir. Eleştirel teorinin feminizm, psikanaliz veya postmodern diğer kimi görüşlerde devamında çağdaş kültüre bakışı kodlar ve imajların eleştiri altına alınmasıdır. Bunlar öneri olarak ütopycı bir vizyona sahip görünmemektedirler.

Bu kapsamda modernlik postmodern ekseninde, ikisi arasında derin fark ile eleştirel teori bu çalışmada kristalize hale getirilmeye çalışılmıştır. Eleştirel teori açısından çağdaş resim sanatı şu şekilde düşünülebilir:

1-Çağdaş resim sanatı ideolojik olarak neo-liberal kültür dünyasının parçasıdır. Buna göre toplum sınıfsal ilişkilerle değil, bireysel olanın esas olduğu bir düzene sahiptir. Bu açıdan ressamın bireyselliği, modern kendilik olarak değil, kimlik politikaları, performatiflik ve akış hali, imajlar arası seçmeci tavırla düşünülmeye uygun görünmektedir.

2-Çağdaş resim sanatında eser, dönüştürücü, değiştirme iddiasında olan değil, farkındalıklar meydana getirme iddiasındadır. Eser, geleceğe ait bir izleme edimi, bu edimi meydana getiren yabancılaştırıcı, şoke edici düzeyde

eleştirel tutuma sahip görünmemektedir. Eser, kültürün parçası olarak kültürle ilgisi salt bağımlılık karakterine sahip olmasa da kitle kültürüyle uyumlu olma konusunda karşı tavır alma amacıyla değildir.

3-Dünyayı gösterme konusunda resim, görsel kültürde imajlar arasında seçmeci, kültürün göstergelerini kullanmayı önemseyen, doğayla ilişkisi açısından da mesafeli olmayı sürdüren özelliktedir. Resim sanatı modernizmden bu yana gelen kendi içine kapalı dil olma özelliğine sahiptir. Ayrıca güncel kültürde eklektik özelliğini alan imaj seçmeciliğine sahip görünmektedir.

Eser, dünya, sanatçı kapsamında varılan bu sonuçlar açısından çağdaş resim, sadece kültürle bağımlı ilişki içinde değerlendirilemez. Bu kapsamda eleştirel mesafe meydana getirmese de çağdaş resim, kapitalizmin ürünü veya sonucu olarak alınılmaya müsait görünmektedir.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2002). *Aesthetics Theory*. Continuum.
- Adorno, T. W. (2006). *Eleştiri Toplum Üzerine Yazılar*. M. Yılmaz Öner (Çev.). Belge Yayınları.
- Adorno, T. W. (2006b). *Toplum Üzerine Yazılar*. M. Yılmaz Öner (Çev.). Belge Yayınları.
- Adorno, T. W. (2019). *Negatif Diyalektik*. Şeyda Öztürk (Çev.). Metis Yayınları.
- Adorno, T. W. (2021). *Minima Moralia*. Orhan Koçak (Çev.). Metis Yayınları.
- Aktan, G. (2025a). Henri de Toulouse-Lautrec'in Eserlerinde Kadın Figürleri. *The Journal of Social Science*, 9(17), 52-63. <https://doi.org/10.30520/tjsosci.1613165>
- Aktan, G. (2025b). Resim Sanatında Romantizm ve Sembolizm Sanat Akımlarının İlişkisi. *Lokum Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(1), 52-68.
- Antoine, J. P. (2013). *The Historicity of the Contemporary is Now!*. Alexander Dumbadze ve Suzan Hudson (Edt.). Contemporary Art 1989 to the Present, ss. 28-37. Wiley-Blackwell.
- Bamford, K. (2020). *Jean-François Lyotard: The Interviews And Debates*. Bloomsbury Academic.
- Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon*. Oğuz Adanır (Çev.). Doğu Batı Yayınları.
- Benhabib, S. (2013). *Modernlik ve Eleştirel Kuramın Çıkmazları*. H. Emre Bağce (Haz.). Frankfurt Okulu içinde, ss. 84-112. Doğu Batı Yayınları.
- Berman, M. (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. Ümit Altuğ ve Bülent Paker (Çev.). İletişim Yayınları.
- Best S. ve Kellner D. (2011). *Postmodern Teori*. Mehmet Küçük (Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Bottomote, T. (1993). *Marksist Düşünce Sözlüğü*. Mete Tunçay (Çev.). İletişim Yayınları.
- Bottomore, T. B. (1997). *Frankfurt Okulu*. Ümit Hüsrev Yolsl (Çev.). İstanbul: Vadi Yayınları.
- Boucher, G. (2016). *Yeni Bir Bakışla Adorno*. Yetkin Başkavak (Çev.). Kolektif Kitap.
- Burger, P. (2017). *Avangard Kuramı*. Erol Özbek (Çev.). İletişim Yayınları.
- Cézanne, P. (1968). *Excerpts From The Letters*. Herschel B. Chipp (Haz.). *Theories Of Modern Art*, Ss. 16-23. University Of California Press.
- Crowther, Paul (2019). *Geneses of Postmodern Art Technology As Iconology*. Routledge.
- Dellaloğlu, B. F. (2003). *Bir Giriş: Adorno Yüz Yaşında*. Cogito Sayı: 36, ss.13-37. YKY
- Danto, A. (2013). *Sanat Nedir?*. Zeynep Baransel (Çev.). Sel Yayınları.
- Demir, D. (2025). Şeker Ahmed Paşa'nın Manzara Resimlerinin Kant'ın Yüce Konsepti Doğrultusunda Yorumu. *Journal of Palmette*(7), 72-78. <https://doi.org/10.62425/palmet.1627974>
- Diderot D. ve D'Alembert. (2000). *Ansiklopedi ya da Bilimler, Sanatlar ve Zanaatlar*. Selahhtin Hilav (Çev.). YKY.
- Featherstone, M. (2013). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. Mehmet Küçük (Çev.). Ayrıntı Yayınları
- Frankel, B. (1991). *Sanayi Sonrası Ütopyaalar*. Kamil Durand (Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Harvey, D. (2015). *Neo Liberalizmin Kısa Tarihi*. Aylin Onocak (Çev.). Sel Yayınları.

- Horkheimer, M. (2023). Akıl Tutulması. Orhan Koçak (Çev.). Metis Yayınları.
- Hudson, S. (2021). Contemporary Painting. Thames and Hudson.
- Hulatt, O. (2019). The Place of Mimesis in the Dialectic of Enlightenment. Peter E. Gordon, Espen Hammer, Axel Honneth (Edt.). The Routledge Companion to the Frankfurt School içinde, ss. 351-365. Routledge.
- Huyssen, A. (2019). Topographies of Culture: Siegfried Kracauer. Peter E. Gordon, Espen Hammer, Axel Honneth (Edt.). The Routledge Companion to the Frankfurt School içinde, ss. 107-121. Routledge.
- Gaiger, J. (2022). Philosophy of Painting. Bloomsbury Academic.
- Gülenç, K. (2015). Frankfurt Okulu Eleştiri, Toplum ve Bilim. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Habermas, J. (1994). Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje. Nezmi Zeka (Edt.). Postmodernizm ss. 31-44. K1Y1 Yayınları.
- İkizoğlu, S. (2025). Odd Nerdrum'da Kitsch Kavramı Bağlamında Sanatın İnsansızlaşması. Yedi(33), 87-99. <https://doi.org/10.17484/yedi.1552695>.
- Jameson, F. (2011). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiğı. Cem Gönenç (Çev.). Nirengi Kitap.
- Jameson, F. (2013). Kapital'i Sahnelemek. Cenk Saraçoğlu (Çev.). Sel Yayınları.
- Jay, M. (2001). Adorno. Ünsal Oskay (Çev.). Der Yayınevi.
- Jay, M. (2014). Diyalektik İmgelem Frankfurt Okulu'nun Tarihi ve Çalışmaları (1923-1950). Sevgi Doğan (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kearney, R. ve Marcuse, H. (2007). The Philosophy of Art and Politics: A Dialogue Between. Douglas Kellner (Edt.). Collected Paper of Herbert Marcuse Vol. 4., ss. 225-237. Routledge.
- Kellner, D. (2013). Frankfurt Okulunu Yeniden Değerlendirmek. Emra Bağce (Haz.) Frankfurt Okulu içinde, ss. 135-169. Doğu Batı Yayınları.
- Kızılçelik, S. (2008). Frankfurt Okulu. Anı Yayınları.
- Lotz, C. (2018). The Culture Industry. Beverley Best, Werner Bonefeld, Chris O'Kane (Edt.). The SAGE Handbook of Frankfurt School Critical Theory içinde, ss.973-988. SAGE Publications.
- Marc, F. (2016). "Almanya'nın 'Vahşiler'i" ve "iki Resim". Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi içinde, ss. 116-118. Küre Yayınları.
- McCarthy, T. (2013). Eleştirel Kuram ve Felsefe ile İlişkisi Üstüne. H. Emre Bağce (Haz.). Frankfurt Okulu içinde, ss. 55-84. Doğu Batı Yayınları.
- Nelson, E. S. (2012). Aesthetics, Ethics and Nature in Adorno. Jerome Carroll, Steve Giles ve Maike Oergel (Edt.). Aesthetics and Modernity from Schiller to the Frankfurt School ss. 319-343 . Peter Lang.
- Negri, A. (2006). Avrupa ve İmparatorluk. Kemal Atakay (Çev.) Otonom Yayıncılık.
- Özdal, M. A. (2025). Resim İçeriği Sınıflandırmasında Yapay Zekanın Rolü. D-Sanat, 1(9), 56-71. <https://doi.org/10.5281/zenodo.15031062>
- Pearce, M. (2023). Kitsch, Propaganda, and the American Avant-Garde. Cambridge Scholars Publishing.
- Ranciere, J. (2008). Estetiğin Siyaseti. Ali Artun (Edt.). Sanat/Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politikası. ss. 207-231. İletişim Yayınları.
- Rebentisch, J. (2013). Participation in Art: 10 Theses. Alexander Dumbadze and Suzanne Hudson (Edt.). Contemporary Art 1989 to Present, ss. 267-277. Wiley-Blackwell.
- Sandler, I. (1996). Art of The Postmodern Era From The Late 1960s to The Early 1990s. Routledge.
- Simmel, G. (2016). Metropol ve Zihinsel Yaşam. Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi içinde, ss. 157-161. Küre Yayınları.
- Slater, P. (1998). Frankfurt Okulu. Kabalcı Yayınları.
- Soykan, Ö. N., Keskin, F., Dellaloglu, B. F. (2003). Adorno ve Yapıtı. Cogito Sayı: 36, ss.37-65. YKY.
- Best, S ve Kellner, D. (2011). Postmodern Teori. Mehmet Küçük (Çev.). Ayrıntı Yayınları.

- Paic, Z. (2021). Aura, Technology, and the Work of Art in Walter Benjamin. (Edt. Krešimir Purgar). The Palgrave Handbook of Image Studies içinde ss. 265-281. Palgrave Macmillan.
- Reijen, W. Van. (2013). Aydınlanmanın Diyalektiğini Alegori Olarak Okumak. H. Emre Bağce (Haz.). Frankfurt Okulu içinde, ss. 169-191. Doğu Batı Yayınları.
- Therborn, G. (2013). Frankfurt Okulu. H. Emre Bağce (Haz.). Frankfurt Okulu içinde, ss. 19-55. Doğu Batı Yayınları.
- Tzara, T. (2016). Dada Manifestosu 1918. Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi içinde, ss. 283-288. Küre Yayınları.
- Tunçel Kahyaoğlu, Z., ve İlkyaz, A. (2025). Başlangıcından Günümüze Olympia: Yeniden Üretimle Güncelliği Korumak. İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 17(1), 121-148.
- Ümer, E. (2017). Görsel Kültür ve Resim Sanatında İmge. İdil, Sayı: 33, ss.1535-1553.
- Ümer, E. (2022). Resim Sanatında Gerçeklik Sorunu ve Kapitalist Gerçekçilik. İdil, Sayı: 93, ss.679-696.
- Ünal, M. R. (2024). Sanat Üretiminde Postmodern Yaklaşım Sergileyen Sanatçı İncelemesi: Jenny Saville. International Journal of Arts and Social Studies, 7(13), 169-183.
- Villa, D. (2019). Weber and the Frankfurt School. Peter E. Gordon, Espen Hammer, Axel Honneth (Edt.). The Routledge Companion to the Frankfurt School içinde, ss. 266-282. Routledge.
- Yenigeldi, M. (2024). Hieronymus Bosch'un "Dünyevi Zevkler Bahçesi" Triptiğindeki Hayvan İmgeleri. Sanat Yazıları(51), 456-473. <https://doi.org/10.61742/sanatyazilari.1516192>