

BİR METAMODERNİST UYGULAMA OLARAK PERFORMATİST FOTOĞRAF VE ÖZNEİN DÖNÜŞÜ

Nadir BUÇAN*

Özet

Bu araştırmanın konusu, metamodernizm ve bir metamodern uygulama olan performatist fotoğraftır. Metamodernizm, postmodernizmi aşmaya yönelik bir girişim olarak 2000'li yılların başında ortaya çıkan yeni bir dönemin, kültürel mantığının ve duygu yapısının adıdır. Araştırmada, metamodernizme yönelik araştırma eksikliği sorunundan hareket edilerek, bu akımın ne tür bir duygu yapısı olduğunu, temel niteliklerini, hangi sanatsal ve kültürel formlar aracılığıyla kendini ifade ettiğini, öznellik anlayışını ve bu anlayışın temsil edilmesinde performatist fotoğrafın rolünün ne olduğunu anlamak ve keşfetmek amacıyla olunmuş ve bunu gerçekleştirebilmek için nitel araştırma yöntemlerinden biri olan hermeneutik yöntem kullanılmıştır. Performatist fotoğrafın, metamodern öznellik anlayışını temsil eden bir pratik olması nedeniyle, araştırmada modernizm, postmodernizm ve metamodernizme ilişkin değinmeler daha çok öznellik anlayışları bağlamındadır.

Kuşkusuz hem modernizm hem de postmodernizm özneyi konumlandırışlarıyla ve özneye atfettikleri niteliklerle öne çıkan söylemlerdir. Modernizm rasyonel ve birlikli bir varoluş olarak özneyi yüceltirken, postmodernizm özneyi parçalamaya ve tasfiye etmeye girişir. Postmodernizm, postyapısalcı gösterge anlayışına ve dil çözümlemesine dayanarak gerçeği parçalar ve yapıbozuma uğrattırırken, bu durum duygulanımın azalmasına yol açarak öznenin kendisini de etkiler. Gerçeğin parçalanışı öznenin parçalanışını beraberinde getirir. Postmodernizme ve postmodern kimlik politikalarına bir tepki olarak ortaya çıkan metamodernizm ise, özneyi parçalanmışlıktan kurtarmaya ve onarmaya yönelik bir itiraz dili olarak ortaya çıkar. Araştırmada, metamodernizmin yeni bir öznellik anlayışına işaret ettiği, öznenin bir kez daha birlikli bir varoluş yönünde çabaladığı ve bu çabanın performatist fotoğrafta belirgin bir şekilde ifade edildiği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Metamodernizm, Postmodernizm, Modernizm, Özne, Performatist Fotoğraf

* Dr. Öğr. Üyesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, nadirbucan@yahoo.com

PERFORMATIST PHOTOGRAPHY AS A METAMODERNIST PRACTICE

AND THE RETURN OF THE SUBJECT

Abstract

The subject of this research is metamodernism and the performatist photography which is a metamodern practice. Metamodernism is the name of a new era, cultural logic and structure of feeling which has emerged at the beginning of 2000s as an attempt towards surpassing postmodernism. In the research, it was aimed to understand and to explore what kind of structure of feeling this trend has, its main characteristics, by which artistic and cultural forms it expresses itself, its sense of subjectivity, and what is the role of performatist photography in representing this sense, and it was used hermeneutic method which is one of the qualitative research methods for realizing this aim, with reference to the problem of the lack of research towards metamodernism. Because of that performatist photography is a practice which represents a metamodern subjectivity understanding, the mentions in the research about modernism, postmodernism and metamodernism are more in the context of the senses of subjectivity.

It is certain that both modernism and postmodernism are discourses which distinguish through their positioning of the subject and the qualities they refer to the subject. While modernism sublimates the subject as a rational and unified existence, postmodernism approaches to fragment and liquidate the subject. While postmodernism fragments and deconstructs the real based on poststructuralist sense of sign and linguistic analysis, this also affects the subject itself by leading a decrease in affection. Fragmentation of the real brings about the fragmentation of the subject. Metamodernism which has emerged as a reaction to postmodernism and postmodern identity policies establishes itself as a language of objection towards saving the subject from fragmentation and rectifying it. In the research, it was concluded that metamodernism points out a new sense of subjectivity, that the subject strives once again for a unified existence, and that this attempt is expressed distinctively in the performatist photography.

Keywords: Metamodernism, Postmodernism, Modernism, Subject, Performatist Photography

Giriş

Rönesans ile başlayan, fakat tam olarak 18. yüzyılda Aydınlanma düşünürlerince formülleştirilen modernite projesi, Habermas'ın belirttiği gibi, bu düşünürlerin nesnel bir bilim, özerk bir sanat, evrensel bir ahlâk ve yasa geliştirme çabalarının bir sonucuydu. Gündelik yaşamı aklın ve bilimin

rehberliğinde zenginleştirme çabası içinde olan Aydınlanma düşünürleri, bilimin ve sanatın sadece doğa üzerinde denetim sağlamakla kalmayıp, dünyanın ve benliğin anlaşılmasını, ahlâki gelişme ve ilerlemeyi, kurumların herkesin hakkını gözetmesini ve tüm insanların mutluluğunu da sağlayabileceği yolunda ütopyik beklentilere sahipti (1994, s. 37-38). Fakat aklın özgürleşmesi için yola çıkan Aydınlanma düşüncesi ve onun bir izdüşümü modernite projesi, I. ve II. Dünya Savaşlarının, Nazi terörünün ve diğer büyük insanlık trajedilerinin de gösterdiği gibi, akıldışı bir konuma ulaşır.

Modernizme karşı bir tepki olarak 1960'larda ortaya çıkan postmodernizm ise, öncelinin doğrusal gelişme ve ilerlemeye olan naif bakış açısına, bilimsel bilginin yapılabirliğine, nesnel ve doğru bir temsilin olanaklılığına, bütüncül ve evrensel söylemlere, mutlak olduğu düşünülen gerçeklere şüpheyle yaklaşır ve yapıbozumcu bir yaklaşımla modernizmin tüm dayanaklarını reddeder. Postmodernizmin, üzerinde uzlaşmış kesin bir tanımı olmamakla birlikte, postmodernizm ile anılan birtakım anahtar kavramlardan söz edilebilir: parodi, pastiş, ironi, kitsch, görelilik, parçalanma, belirsizlik, nihilizm, farklılık, yapıbozum, öznenin ölümü, büyük anlatıların ve tarihin sonu.

Postmodernizm, reddedilmiş kavramlar çokluğuyla ve çeşitli şeylerin sonunun ya da ölümünün ilan edilişyle karakterizedir. Postmodernizmde birliğin yerini parçalanma, düzenin yerini düzensizlik, gerçeğin yerini görelilik, kesinliğin yerini belirsizlik alır. Postmodernite, modernitenin başat konuları olan tarihin, büyük anlatıların, gerçeğin, sanatın, yazarın ve öznenin tahtından indirilerek sonunun ya da ölümünün ilan edildiği bir dönemdir. Fredric Jameson'ın belirttiği gibi, "şunun ya da bunun öldüğü duygusu" postmodernizmi oluşturur (1991, s. 1).

Postmodernizm bilim, ilerleme, sosyalizm ve Aydınlanma gibi tüm büyük anlatıları ve evrensel olduğu kabul edilen gerçekleri dil çözümlemesine dayanak yapıbozuma uğrattırırken; bu gelişme, rasyonel bir varlık olarak kabul edilen ve statüsü başka bir büyük anlatı olan öznenin kendisini de etkiler. Postmodern sürecin önde gelen düşünürlerinden biri olan Jacques Derrida, postmodern kuramın öznenin tasfiyesiyle sonuçlandığını belirtir (Stirner, 2011).

Öznenin ölümüyle karakterize olan postmodernizm, pek çok teorisyenin araştırmasına konu olduğu üzere, giderek kendini tüketmiş; postmodern görelilik, pastiş ve ironi kültürünün yerini yeni bir duyarlılık almıştır. Linda Hutcheon, Adrian Searle, Raoul Eshelman, Timotheus Vermeulen, Robin van den Akker ve daha pek çok akademisyen ve kültür eleştirmeni postmodernizmin öldüğü ve son yirmi yılda yerini başka bir akımın ya da *-izm*'in aldığı konusunda hemfikirdirler. Metamodernizm, postmodernizmden sonra gelen yeni bir aşamaya vurgu yapmak üzere Hollandalı akademisyen ve

kültür eleştirmenleri Vermeulen ve van den Akker tarafından teorileştirilmiştir. Metamodernizm olarak kavramsallaştırılan bu yeni dönem, kültür, sanat ve düşünce hayatında yeni duyarlılıkların oluşumuna ve yeni bir öznellik anlayışına işaret eder. Metamodernizm, Vermeulen ve van den Akker tarafından, "modern coşku ile postmodern ironi arasında salınan söylem" olarak tanımlanır. Diğer bir deyişle, bu salınım, evrensel gerçeklere ve büyük anlatılara olan postmodern güvensizlik ile ütopyalara ve Akıl'a duyulan modernist inanç arasındadır (2010a, s. 1, 4). Bu noktadan hareketle, bu araştırmanın temel varsayımı, başta özne olmak üzere, postmodern söylemin reddettiği, yapısızlaştırdığı ve "kuşkulu" bulduğu kavramlara geri dönüldüğü ve bu kavramlara yönelik yenilenmiş bir ilginin çağdaş estetikte kendini gösterdiğidir.

Bu araştırmanın ilgili incelemeler aşamasında, metamodernizme dair Türkçe yayınlar, akademik araştırmalar, tezler ve makaleler taranmış; fakat metamodernizmin son derece sınırlı sayıda araştırmaya konu olduğu görülmüştür. Özellikle ulusal tez merkezi tarandığında sadece iki araştırmayla karşılaşmış ve bu araştırmaların, metamodernizmi edebiyat bağlamında ele aldıkları belirlenmiştir. Dolayısıyla, Türkiye'de metamodernizme yönelik akademik bir ilginin ve farkındalığın henüz tam olarak gelişmediği sonucu çıkarılabilir. Bu sorun ve gerekçe, araştırmanın temel çıkış noktalarından biridir. Araştırmanın önemi, hem metamodernizme hem de bir metamodern uygulama olan performatist fotoğrafa dair araştırma ve bilgi eksikliğini gidermeye yönelik olmasıdır. Araştırmanın amacı ise, metamodernizmin temel niteliklerini, strateji ve uygulamalarını, öznellik anlayışını ve bu anlayışın sanatsal ve kültürel formlar, özellikle de performatist fotoğraf aracılığıyla nasıl ifade edildiğini açıklamak ve anlamaktır. Bunu gerçekleştirebilmek için de hermeneutik yöntem kullanılmıştır. Bir metamodern uygulama olarak performatist fotoğraf, yeni bir öznellik tasarımını ifade ettiği için, araştırmada modernizm, postmodernizm ve metamodernizme ilişkin değinmeler daha çok öznellik anlayışları bağlamında olacaktır. Araştırma soruları ise şu şekilde belirlenmiştir: Metamodernizmi oluşturan temel özellikler nelerdir? Metamodernizm hangi strateji ve uygulamalarla kendini ifade eder? Metamodernizmin öznellik anlayışı nasıldır? Bir metamodern uygulama olarak performatist fotoğraf nedir ve metamodern özneliğin inşasındaki rolü nedir?

Modern Öznenen Postmodern Bireye

Kökleri Rönesans'a kadar uzanan modern öznellik anlayışı, özgür ve düşünebilen bir eyleyen olarak görülmesi nedeniyle, insanın düşünme ve bilgilenme hakkının asla bastırılmayacağı kabulüne dayanır. Büyük ölçüde Descartes felsefesine dayanan modern özne anlayışı, tamamen

bilinçli ve kendini bilebilir bir benlik varsayar. "Düşünüyorum, o halde varım." tümcesinde ima edildiği üzere, Descartes'ın öznesi rasyonel, özerk ve tutarlı bir öznedir (Sarup, 2004, s. 9). Modern özne akla, rasyonaliteye ve bilime güvenir ve tüm bunları duyguların önüne koyar. Toplumsal gelişme ve ilerleme olanağı ve insanlığı daha iyi bir geleceğin beklediği konusunda iyimserdir. Bilgili bir eyleyen olduğu iddiasındadır ve bağımsız, yerleşik bir kişisel kimliğe sahiptir (Rosenau, 1998, s. 83).

Descartes'ın rasyonel özne nosyonu, aynı zamanda özne-nesne dikotomisinin de kaynağıdır. Descartesçı özne, kendisi dışındaki her şeyi nesneleştiren bir konuma sahiptir. Öznenin nesne karşısındaki bu ayrıcalıklı konumunun altını çizen postmodern söylem, rasyonalitenin ve insan aklına duyulan sonsuz güvenin karanlık ve kötücül yanlarını, özne-nesne dikotomisinin yarattığı totaliter ve baskıcı sonuçlar üzerinden tartışır. Düşünen öznenin bilgi üretebilmesi, aynı zamanda bir dışsallığı yani ben'in dışındaki bir nesneyi ima eder. Düşünen öznenin bir nesneyi gerektirmesi, öznenin nesne üzerindeki iktidarını doğurur. Bu nedenle, postmodern söyleme göre savaşların ve diğer büyük yıkımların ardında yatan nedenlerden biri de rasyonalitenin beraberinde getirdiği özne-nesne dikotomisidir. Düşünen öznenin gerçekleştirdiği bilgi üretimi yani temsil, güç/iktidar ilişkilerine yol açan, bu ilişkileri üreten ve yeniden üreten bir edimdir. Böylece, modernizmin bilimsel bilgiye ve bu bilgiyi kuracak etkin özneye yönelik iyimser ve naif bakış açısını eleştiren postmodern söylem, öznenin merkezi konumunu yıkar ve onu yapıbozuma uğratar. Bu nedenle, postmodernizmi oluşturan temel özelliklerin başında modern öznenin parçalanması ve merkezsizleştirilmesi gelir.

Modernizm için özne, düşünen ve dolayısıyla bilen bir varlıktır. Özne bu ayrıcalıklı konumu nedeniyle bir tür kurucu öge olarak görüldüğü için, özneyi yapıbozuma uğratar, diğer bir deyişle onu merkezsizleştirerek parçalamak, modernizmin temel parametrelerini yapısızlaştırmak anlamına gelir. Birleşik ve tutarlı bir özneliğin bir söylenceden ibaret olduğunu vurgulayan postmodern söylem, özneyi dil ve söylem içinde üretilen kimliksiz bir beden olarak kabul eder. Bu nedenle, postmodernizm için özne, özerk bir varlık değil, güç/iktidar etkisindeki bir belirlenendir. Öznenin çözüştürülmesi sürecinin önde gelen düşünürlerinden Michel Foucault, öznenin bir kurmaca olduğunun altını çizer:

"Aslında bir bedenin, hareketlerin, söylemlerin, arzuların bireyler olarak tanımlanması ve kurulması tam olarak iktidarın birincil etkilerinden biridir. Yani birey, iktidarın dışında ve karşısındaki şey değil, bence iktidarın birincil etkilerinden biridir. Birey iktidarın bir etkisi ve aynı zamanda, bir etkisi olduğu ölçüde de bir aracıdır: İktidar, kurduğu birey üzerinden işler" (2011, s. 107).

Foucault, anti-özcü bir yaklaşımla, öznenin kurucu bir bilinç olmaktan çok kurulduğunu göstermeye ve özneyi merkezileştirmeye girişir. Foucault, özneye karşı bu sert tutumuna daha sonraları çekince koymuş olsa da, postmodern ve postyapısalcı düşünürler birleşik, rasyonel ve anlamlı özne nosyonunu reddederek yeni tipte merkezileşmiş öznelerin ortaya çıkmasını sağlamaya çalışırlar (Best ve Kellner, 2011, s. 58, 103).

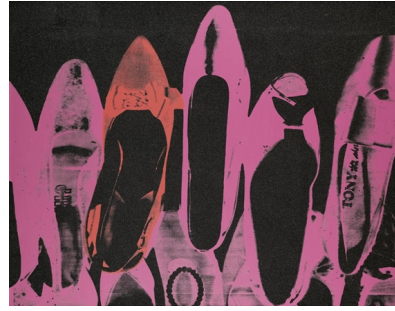
Postmodern söylemin sabit ve değişmeyen ben'i yıkması, çelişkili ve istikrarsız özne kavrayışını beraberinde getirir. Lacan ve Kristeva gibi postyapısalcı ve postmodern düşünürler, dil çözümlemesine dayanarak sabit ve değişmeyen özne kavrayışını yıkmak isterler. Lacan, dili bilinçaltına benzetir; bilinçaltının tıpkı dil gibi yapılanmış olduğunu savunur. Lacan, gösteren ile gösterilen arasında doğal bir ilişki olduğunu reddeder. Lacancı dil anlayışında bir gösteren daima başka bir gösterene götürür ve hiçbir sözcük eğretilmeden muaf değildir. Hiçbir sözcüğün tek ya da sabit bir anlamı olamaz. Bir sözcük ancak cümle bütünüyle tamamlandığında gerçek anlamını kazanır. Belki de en son sözcük, kendinden önce gelen sözcüklere gerçek anlamlarını kazandırmaktadır. Bu nedenle, postmodern söyleme göre dil yani anlam zamansal bir süreçtir. Bilinçaltı da dil gibi yapılandığına göre, özne de bir süreçtir. Sonuç olarak Lacan, sabit ve değişmez bir ego anlayışının yanılmadan başka bir şey olmadığını düşünür; durağan ve sabit bir imge edinemeyeceğimizi vurgular (Sarup, 2004, s. 19, 23-25). Kristeva da Lacan'ın benlik ve dil ilişkisine dair görüşlerinden hareket ederek sabit bir ben anlayışını reddeder. Kristeva'ya göre, "Eğer dil bir süreçse, özne de öyledir. Eğer dil durmadan değişen açık bir dizgeyse, özne de öyledir" (2009, s. 192). Dolayısıyla, postmodern anlayışta özne tutarlı olmaktan çok çelişkili, istikrarsız ve değişken bir kişisel kimliğe sahiptir.

Akıl ve öznelarasılık gibi kavramların karşısına arzu, haz, yoğunluklar ve bedeni koyan postmodern öznellik politikası; birlik, ahenk, kişisel ve toplumsal kimlik gibi klasik ve modern döneme özgü kavramları teröristik ve baskıcı oldukları gerekçesiyle reddederken, bölük pörçük ve libidinal varlık durumlarını el üstünde tutar. Bireyselleşmiş varoluş tarzlarını kutsallaştırarak topluluk ve öznelarasılığa önem vermez (Best ve Kellner, 2011, s. 345-346). Bu kimlik politikasının en önemli sonucu, kendi hayatlarıyla, kendi kişisel tatminleriyle ve kendi tanıtımlarıyla ilgilenen bağlantısız bireylerin ortaya çıkmasıdır. Postmodern bireyler eski bağlılıklar ve modern kolektif yakınlıklar yerine daha çok kendi ihtiyaçlarını tatmine yönelirler. Postmodern dönemde bireyler birbirlerinden kopuktur; yüksek sesle bir şeyler okumaktan ya da anlamlı ilişkiler kurmaktan televizyon seyretmeyi tercih ederler. Modernliğin atfettiği türden herhangi bir tözsel niteliğe sahip olmayan postmodern bireyler; kinizm, kayıtsızlık, narsisizm, hazcılık, hissizlik, duygusuzluk ve egoizm gibi eğilimlere yönelirler (Rosenau, 1998, s. 98, 100,

173). Dolayısıyla, modern öznenin ortadan kalkması, aynı zamanda büyük anlatıların da sonunu kolaylaştıracaktır. Bu açıdan, öznenin ölümü, Aydınlanma projesine özgü bütüncül toplum tasarımlarının ve gelecek düşünün de iptali anlamına gelir. Best ve Kellner'ın vurguladıkları gibi, öznenin arzulayan bir varoluşa indirgenmesi, "[...] sömürülen, alçaltılan ve ezilen insanların haklarının ve özgürlüklerinin savunulmasını mümkün kılan ahlâki bir dilin ölümünü de bildirir. İnsanın ölümüne yaslanan bir dilin ortak dil haline geldiği bir dünyada politik eylem imkânsızlaşır" (2011, s. 347).

Artık birey klasik Marksizmin vurgulamış olduğu yabancılaşmış birey değildir. Çünkü yabancılaşma parçalanmış değil, tutarlı bir benlik duygusu gerektirir ki birey bu benlikten yabancılaşabilsin. Aydınlanma ve moderniteye özgü projeleri ancak böylesi bir merkezileşmiş kişisel kimlik duygusuna sahip bireyler takip edebilirler ya da daha iyi bir gelecek inşasında rol alabilirler. Fakat parçalanmanın teşvik ettiği şizofrenik koşullar üzerine yoğunlaşan postmodernizm, bu olasılığı büyük ölçüde baltalar. Daha iyi bir gelecek için, yabancılaşmış bireyin Aydınlanma projesinin sıkı bir takipçisi olması gerekiyorsa, o halde yabancılaşmış bireyin ortadan kalkarak yerini parçalanmış bireye bırakması alternatif toplumsal formasyonların inşasını dışlıyor görünmektedir (Harvey, 2012, s. 70-71).

Fredric Jameson, *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği* adlı çalışmasında, modernizm ile postmodernizm arasındaki farkları her iki döneme özgü görsel imgeler üzerinden çözümler. Çünkü bu imgeler Jameson için öznenin mizacında yaşanan değişimin ipuçlarını verir. Düşünürün en önemli bulguları, "geç kapitalizmin kültürel mantığı" olarak nitelediği postmodernizmin derinliksizlik, tarihselliğin zayıflaması ve duygulanımın azalması ile karakterize olduğudur. Derinliksizlik, gönderge yokluğunun, diğer bir deyişle simulakrum kültürünün bir sonucuydu. Jameson, postmodern kültürün derinliksizliğine dair izlenimlerini açıklamak için Van Gogh'un *Köylü Pabuçları* (Resim 1) ile Andy Warhol'un *Elmas Tozu Pabuçlar* (Resim 2) adlı çalışmalarını karşılaştırır. Jameson'a göre her iki çalışma arasındaki en kayda değer fark, "yeni bir düzlük veya sığılın, kelimenin tam anlamıyla yeni bir yüzeyselliğin" belirgin bir biçimsel özellik olarak dikkat çekmesidir (1994, s. 64-65, 70). Jameson'ın derinliksizlik ile kastettiği sadece görsel derinliğin kaybı değildir; daha da önemlisi ortadan kalkmaya başladığını düşündüğü yorum derinliğidir (1991, s. 10). İleri modernizmin en önemli görsel imgelerinden biri olan Van Gogh'un *Köylü Pabuçları*, bizleri köylü dünyasının içine çeker ve "tarımsal sefalet", "koyu kırsal yoksulluk" ve "yıpratıcı köylü emeği" gibi anlamları temsil ederken; böylesi bir derinlikten yoksun Warhol'un *Elmas Tozu Pabuçlar*'ı ise bizlere hiçbir şekilde seslenmez (Jameson, 1994, s. 66-67).



Resim 1: Vincent Van Gogh, *Köylü Pabuçları*, 1886. **Resim 2:** Andy Warhol, *Elmas Tozu Pabuçlar*, 1980.

Jameson, *Elmas Tozu Pabuçlar*'ın herhangi bir misyondan yoksun olduğunu ve mesaj kaygısı taşımadığını vurgular. Bu çalışma, âdeta izleyicisine postmodern dünyada keşfedilmesi gereken herhangi bir gerçeğin olmadığını fısıldar. Ardındaki ya da ötesindeki herhangi bir yaşanmışlığa göndermede bulunmaz; izleyicinin herhangi bir tarihsel anlam arayışı boşlukta kalır. Gerçekten de *Elmas Tozu Pabuçlar*, diğer postmodern çalışmalarda kaşımıza çıktığı gibi, bir dışsallığı yansıtmaz ya da temsil etmez. Çalışmanın derinliksizliğinin nedeni, kendisi dışında hiçbir şeye göndermede bulunmamasıdır. *Elmas Tozu Pabuçlar*'ın göndergesizliği, diğer bir deyişle görünüm dünyasıyla olan ilişkisizliği, Jameson'ın derinlik modellerinden biri olarak nitelediği gösteren ile gösterilen arasındaki semiyotik birliğin dağılması nedeniyledir. Bu bağlamda, *Elmas Tozu Pabuçlar*'ı, göstergelerin gerçekliği temsil yeteneğinin postmodern ve postyapısalcı eleştirisinin imge üretimine yansımaları olarak görmek mümkündür.

Derinliksizliğin sonuçlarından biri de tarihselliğin ve tarihsel derinliğin, yani geçmiş duygusunun ya da tarihsel bilincin ortadan kalkmasıdır (Jameson, 1991, s. 10). Kuşkusuz her görsel gösterge ya da her temsil, aynı zamanda bir zaman-mekân atfıdır ve bu nedenle bir geçmiş duygusu da inşa eder. Bu açıdan, herhangi bir dışsallığı, diğer bir deyişle herhangi bir zaman-mekânı ve bu zaman-mekânda konumlanmış herhangi bir nesneyi temsil etmeyen *Elmas Tozu Pabuçlar*, aynı zamanda tarihsel derinliğin ortadan kaldırılışını örnekleyen bir çalışmadır.

Jameson'a göre derinliksizliğe ve tarihselliğin zayıflamasına bir de duygulanımın azalması ya da hislerin sönmesi eşlik eder. Jameson, postmodern dönemle birlikte öznenin eğiliminde yaşanan temel bir mutasyondan ve "yoğunluklar" diye adlandırdığı yeni bir "duygusal zemin tonu"ndan söz eder. Düşünürü göre Edvard Munch'un *Çığlık* adlı tablosunda dışa vurulan kaygı ve yabancılaşma gibi duygulara, Marilyn Monroe gibi Warhol figürlerine yansıdığı üzere, postmodern dünyada artık yer yoktur. Kaygı çağı olarak adlandırılan dönemi simgeleyen Munch'un *Çığlık* tablosu; yabancılaşma, yalnızlık, anomi ve toplumsal parçalanma gibi modern döneme özgü temaların bir ifadesidir. Fakat Warhol figürlerinin, modernizmin büyük temalarıyla pek bir ortak noktası

kalmamıştır. Jameson'a göre kültürel patoloji dinamiklerinde yaşanan bu değişim, yabancılaşmış modern öznenin yerini parçalanmış postmodern özneye bırakmasıdır. Öznenin ölümünü "özerk burjuva monad veya ego veya bireyin sonu" olarak niteleyen Jameson, bu gelişmenin duyguların sönmesini de beraberinde getirdiğini belirtir: "İfadeye, his ve duygulara gelince, çağdaş toplumda merkezli öznenin eski anomisinden kurtulmak aynı zamanda, yalnızca kaygıdan değil, artık hissetmeyle uğraşacak bir benlik kalmadığına göre, her çeşit histen kurtulmak anlamına gelebilir [...]" (1994, s. 65, 71, 75-76).

Jameson'ın burada kastettiği, postmodern kültür ürünlerinin duygudan tamamen yoksun olduğu değil, daha çok bu duyguların aşırı-coşkunun ya da yoğunlukların egemenliği altında olduğudur (1994, s. 76). Fransızların "yüksek keyif" ve "düşük keyif" yoğunlukları diye adlandırdıkları şey, modernizmdeki başat duygulanım olan kaygının yerini almıştır. Jameson'a göre bu yoğunlukların kaygıyla ya da dünya hakkında bazı anlam ipuçları veren duygularla hiçbir ilgisi yoktur. Kaygı, dünyanın içinde bulunduğu karabasanın bir dışa vurumu iken, bu aşırı-coşku yani "yüksek" ya da "düşük" yoğunluklar dünyaya dair hiçbir bilgi içermez (1991, s. 10).

Öznenin parçalanması ve kimliğin düzleşmesi, yeni biçimsel özelliklerin ortaya çıkmasına neden olarak sanatsal ve kültürel üretimi de etkiler. Kişisel bir kimliğin yok oluşu ve duygulanımın azalması, Jameson'a göre eşsiz ve kişisel bir üslubun, "kendine has bireysel fırça darbesinin" sonu anlamına gelir. Bu nedenle, öznenin ölümü ve kişisel üslubun giderek yok olması, *pastiş* olarak adlandırılan evrensel bir uygulamayı doğurur (1994, s. 76). Modern estetik biricik, kişisel ve özel bir biçim varsayarken, bu biçimi üretecek olan benliğin de özel ve biricik kişisel kimliğe sahip olması gerektiği anlayışına bağlı kalmıştır. Fakat biricik benlik nosyonunun postmodern düşünürlerce yapısızlaştırılması, aynı zamanda, artık hiç kimsenin ifade edebileceği biricik bir dünyası ve biçemi olamayacağı anlamına gelir. Bu nedenle, Jameson'a göre biçimsel yeniliğin mümkün olmadığı bir ortamda geriye sadece ölü biçimleri taklit etmek yani *pastiş* kalmaktadır (2005, s. 17-18).

Parçalanmış bir benliğin kültürel üretimi uyum, birlik ve düzen gibi klasik ve modern yapıtlara özgü konvansiyonel estetik kavramlar üzerinde yükselmeyecektir. Yapıtın parçalılık, kopukluk ve düzensizlik gibi anti-estetik özellikleri değişen, dönüşen, sürekli bir akış halinde olan öznenin istikrarsızlığının, parçalanmışlığının bir dışa vurumudur. Jameson'ın vurguladığı gibi, "[...] böyle bir öznenin kültürel üretimlerinin 'parça yığınları'ndan ve rastgele heterojenin, parçalarının, şans eserinin pratiğinden gayrı bir sonuç vermesi pek mümkün görünmüyor" (1994, s. 85). İhab Hassan'a göre de kültürel bir hareket olarak postmodernizm; edebiyata, felsefeye ve mimarlık dahil çeşitli sanatlara gönderme yapar ve bütün bu alanlarda düzen yerine düzensizlik yaratmaya çalışır

(2001, s. 3). Her türden metne yansıyan düzensizliğin, bölüm pörçüklüğün başta gelen yöntemi ise - parodi ve ironi ile birlikte- pastıştır. Rosenau'nun vurgulamaya çalıştığı gibi, pastiş metne düzensizlik dayatan anti-estetik bir uygulamadır:

"Fikirlerin ya da görüşlerin gelişigüzel, karmakarışık, darmadağınık, kolağı andırır biçimde bir araya gelerek oluşturdukları kırk-yama (patchwork). Pastiche eski-yeni gibi karşıt unsurları bünyesinde barındırır. Düzenliliği, mantığı ya da simetriyi yadsır; çelişki ve karışıklıktan hoşlanır" (1998, s. 16).

Jameson, 1980'li yıllarda gerçekleştirdiği kültür analizlerinde modernist yöntem ve duyarlılıkların yerini tamamen başka bir şeyin, postmodernizm ve onun pastiş kültürünün aldığı vurguluyordu. Fakat mimariden edebiyata, sinemadan fotoğrafa pek çok uygulama alanı bulan pastiş -ironi ve parodi ile birlikte- artık giderek sıradanlaşmış ve kendini tüketmiştir. Artık ne ironi ne de pastiş günümüz kültürel manzarasını açıklama ve anlamlandırmada başvurulabilecek geçerli yöntemler değildir. 2000'li yıllarla birlikte maddi koşulların artık değiştiği, küresel finans krizi ile birlikte kapitalizmin dördüncü yeniden yapılanma süreci içine girdiği, kültürel düzeyde yeni eğilimlerin yaşanmaya başladığı ve sonuç olarak artık yeni bir dönem duygusunun olduğu, kültür teorisyenlerince dillendirilmeye başlamıştır. Tıpkı Jameson'ın postmodernizmi kapitalizmin ulaştığı yeni aşamayla ilişkilendirerek dönemleştirme çabasına benzer şekilde, günümüz teorisyenleri de yeni kültürel manzarayı maddi koşullarla ilişkilendirerek açıklama ve anlamlandırma çabası içindedir. Adrian Searle'in 2009 yılında saptadığı gibi, "Postmodernizm öldü [...] ama yerini tamamen daha tuhaf bir şey aldı." (2009).

Postmodernizmin yerini alan şey ise, Timotheus Vermeulen ve Robin van den Akker tarafından teorileştirilen metamodernizmdir. Metamodernizm, değişen kültürel manzaranın ve yeni duyarlılıkların, Searle'in deyişiyle "tuhaf şeyin", hangi terim ya da hangi -izm ile adlandırılacağı konusundaki arayışların sonucunda Vermeulen ve van den Akker tarafından geliştirilen bir dildir. Metamodernizm, kültürel üretimin hemen her alanında daha önce reddedilmiş kavramlara geri dönüşü vurgular. Yeni dönemin kültürel mantığı olarak metamodernizm; tarihin, derinliğin ve duygulanımın geri dönüşüdür. Çeşitli olguların sona erdiği duygusu postmodernizmi oluştururken, Vermeulen ve van den Akker'e göre 21. yüzyılın kültürel ve sanatsal ürünleri artık son ya da ölüm hislerini yansıtmamaktadır (2019, s. 47).

Modern ve Postmodern Arasında Salınım: Metamodernizm

Vermeulen ve van den Akker, 2010 yılında yayımladıkları *Metamodernizm Üzerine Notlar* (Notes on Metamodernism) başlıklı makalelerinde, postmodern görelilik, ironi ve pastiş kültürünün artık

sona ererek yerini başka bir duyarlılığa bıraktığını vurgular. Postmodernizmin çöküşünü ifade eden birçok akademisyen, eleştirmen ve uzmana göre de iklim değişikliği, finansal krizler, terör saldırıları ve dijital devrimler gibi maddi manzarada yaşanan yakın tarihli gelişmeler, postmodernizmin sona erdiğinin birer işareti olarak görülmelidir (2010a, s. 2). Nitekim Linda Hutcheon, *Postmodernitenin Politikası* (The Politics of Postmodernity) adlı kitabının 2002 yılı ikinci baskısının sonsözünde postmodernizmin artık bittiğinin kabul edilmesi gerektiğini belirtir: "Haydi söyleyelim: bitti". Hutcheon'a göre postmodern an, söylemsel stratejileri ve ideolojik eleştirisi yaşamaya devam etse de artık sona ermiştir (2002, s. 166, 181).

Jameson'ın 1960'lı yılları postmodernizme bir geçiş dönemi olarak görmesine benzer şekilde, Vermeulen ve van den Akker de 2000'li yılları metamodernizme bir geçiş dönemi olarak görür. Vermeulen ve van den Akker, postmodernizmden metamodernizme geçişin 2000'li yıllara tekabül ettiğini ve kabaca 1999'dan 2011'e kadar devam eden bir tarihsel dönem olarak düşünülmesi gerektiğini savunur. Düşünürler için 2000'li yıllar, postmodernizmden metamodernizme doğru yaşanan paradigma değişiminin çeşitli işaretlerinin ortaya çıkmasıyla karakterizedir. 2000'lerde Y kuşağı yaşlandı; dijital ve yenilenebilir teknolojiler olgunluk dönemine geçti ve kullanılabilirlikleri önemli bir eşiğe ulaştı. 11 Eylül, ABD ve Avrupa'da dördüncü terör dalgası olarak nitelenen bir dizi terörist saldırıyı başlattı. New York, Washington, Madrid, Amsterdam, Londra, Stockholm ve Toulouse cihatçı grupların terörüne maruz kalan bazı Batı şehirleriydi. Irak Savaşı bölgeyi istikrarsızlaştırırken, ABD hazinesini ve savaş sandığını iflasın eşiğine getirdi. "Teröre Karşı Küresel Savaş" ve "Özgürlük" gibi sözde iddialarla başlatılan savaş, Irak'ı iç savaşa sürükledi ve IŞİD gibi terörist ağların çoğaldığı istikrarsız bir ortam yarattı. Arap Baharı, emperyalist ülkelerin bölgede süregelen çıkarları için birer kukla konumunda olan birçok diktatörü devirdi. Tunus ve Mısır'da kitlesel sokak hareketleri rejim değişikliklerine neden olurken; Yemen, Libya ve Suriye'de jeopolitik çıkarların yönlendirdiği çok taraflı dış müdahaleler gündeme geldi. Eşzamanlı olarak, *antroposen* kavramı insan kaynaklı iklim değişikliği hakkında artan farkındalığın en önemli göstergesi haline geldi. Bu terim, insanlığın ekosistem üzerinde önemli bir etki yapmaya başladığını belirtmek üzere akademik ve popüler söylemde oldukça ilgi gördü. 2000'li yıllar, radyo ve televizyon gibi geleneksel kitle iletişim araçları tarafından yaratılan kültürün zayıflaması ve sosyal medya ve ağ kültürünün güçlenmesi ile gündeme geldi. Ağa bağlı örgütlenme tarzları, küresel ve ulusal ekonomik eşitsizliklere, hayal kırıklıklarına ve yönetici elitlere bir tepki olarak çeşitli protestolara yol açtı. "Avrupa Projesi", Hollanda ve Fransa'nın Avrupa Anayasası'na "hayır" demesi ile askıya alındı. ABD hegemonyası geriledi. Ödenmeyen borçlar, hem düşük ve orta gelirli Küresel Güney ülkeleri hem de varlıklı Küresel Kuzey ülkeleri için önemli bir sorun haline geldi.

Her şeyden önemlisi, finansal krizler finansal istikrarsızlıklara, ekonomik eşitsizliklere ve emek güvencesizliğine yol açarak kapitalizmin dördüncü yeniden yapılanmasını başlattı. 2007-2008 küresel finans krizi 1890'lar, 1930'lar ve 1970'lerdeki krizlerin ardından kapitalizmin dördüncü yapısal krizi oldu. Tüm bu nedenlerle, Vermeulen ve van den Akker, 2000'li yılların yeni bir dönem olarak düşünülmesi gerektiğini ve kapitalizmin dördüncü yeniden yapılanmasına karşılık gelen yeni bir egemen kültürel mantık olarak metamodernizmin ortaya çıkışını gözlemleyebileceğimizi savunur (2017, s. 41-56).

Vermeulen ve van den Akker, kültürel olguları analiz ederek, 2000'li yılların kültürel, sanatsal ve maddi manzarası ile postmodern kuramın tam olarak örtüşmediği sonucuna varır. Tanık oldukları şey, postmodern söylemin eleştirel değerini artık yitirdiği ve yeni bir kültürel mantığın yani metamodernizmin baskın hale geldiğidir. Bu nedenle, metamodernizm, postmodernizmden sonra gelen dönemi tanımlamak üzere geliştirilen bir kavramdır. Ekosistemin ciddi şekilde bozulması, finansal sistemdeki kırılganlık, siyasi ve jeopolitik yapıdaki istikrarsızlıklar nedeniyle CEO'lar ve politikacılar değişim yönündeki arzularını dile getirirlerken, planlamacılar ve mimarlar çevre planlarını doğa lehine değiştiriyorlar. Yeni nesil sanatçılar ise postmodern yapıbozum ve pastişin estetik ilkelerinden giderek uzaklaşırken; rekonstrüksiyon ve metaksi gibi estetik kavramlara yöneliyorlar. Tüm bu eğilimler, Vermeulen ve van den Akker'e göre artık postmodern terimlerle açıklanamaz; bu eğilimler ile postmodern kuram arasında bir uçurum söz konusudur. Yeni bir umut ve yeni bir samimiyet ifade eden bu eğilimler, başka bir duygu yapısına ve söyleme işaret eder. Vermeulen ve van den Akker için bütün bu gelişmeler tarihin durmadığının, ilan edilen sonunun ötesine geçtiğinin bir göstergesi olarak yorumlanmalıdır (2010a, s. 2).

1980'lerin sonunda toplumbilimci Francis Fukuyama, komünizmin çöküşü ve liberal demokrasinin evrenselleşmesi ile birlikte tarihin sona erdiğini duyurdu. Tarihin sonu, büyük sorunların tümü nihai olarak çözüldüğü ve insanlık en derin özlemlerini gideren bir toplumsal formasyona kavuştuğu için, ilke ve kurumların gelişmesinde daha fazla ilerleme olmayacağı anlamına geliyordu (2012, s. 12-13). Fakat Vermeulen ve van den Akker'e göre Fukuyama yanılıyordu; 2000'li yılların başından bu yana tarihin durmadığını gösteren kanıtlar hemen her yerdedi. Ulusal ekonomilerin durgunlaşması, siyasi aşırılığın yükselişe geçmesi, 20. yüzyıl liberalizminin kalesi olan orta sınıfların küçülmesi, sosyal medyanın 20. yüzyıl ifade özgürlüğü ve özgür basın kavramlarını sorunsallaştırması ve tüm bunlara ek olarak Çin'in devlet yönetimli piyasa sisteminin jeopolitik hegemonya için ciddi bir rakip olarak ortaya çıkması, liberal demokrasilerin vaatlerini yerine getirmekte başarısız olduğunun birer kanıtıydı. Bunun yanında Kagan, Milne ve Badiou gibi teorisyenler tarihin dönüşü hakkında yazılar yazdılar. Bu teorisyenler ekolojik, ekonomik ve

jeopolitik nitelikteki son dünya krizlerinin, sona erdiği ilan edilen tarihi yeniden başlattığı konusunu gündeme getirdiler. Bu nedenle, Vermeulen ve van den Akker'e göre, "Artık Tarih bir kez daha başlamış gibi görüldüğüne göre, postmodern dil, değişen sosyal durumumuzla hesaplama konusunda giderek daha yersiz ve beceriksiz olduğunu kanıtlamıştır" (2017, s. 21-24).

Vermeulen ve van den Akker'e göre içinde bulunduğumuz tarihsel anı en iyi şekilde John Arquilla'nın "tarihin bükülmesi" nosyonu özetler. Tarihin bükülmesi, tarihin farklı bir yöne ya da şekle zorlandığını ve aynı zamanda tarihin bir ereği olduğu yönündeki teleolojik anlatının düz çizgisinden sapıldığını ima eder. Tarihin bükülmesi nosyonunu kabul eden Vermeulen ve van den Akker için metamodernizm, 21. yüzyılın kültürel ve siyasi manzarasında karşımıza çıkan "bükülme duygusu" hakkındadır ve bu "bükülme duygusu", Jameson'ın "şunun ya da bunun öldüğü duygusu" dediği şeye bir göndermedir (2017, s. 23). Bu bağlamda, içinde bulunduğumuz tarihsel anda, postmodern "son" ya da "ölüm" nosyonunun yerini metamodern bükülme alır. Metamodern bükülme duygusu; kültür, sanat ve politikada tarih diyalektiğinin durmadığı hissine karşılık gelen sürekli bir salınım olarak ifade edilir (van den Akker vd., 2019, s. 44).

Metamodernizm yeni bir dönemin, kültürel mantığın ve duygu yapısının adıdır. Duygu yapısı, Raymond Williams'ın tanımladığı gibi, "tarihsel olarak diğer belirli niteliklerden farklı olan ve bir nesil veya bir dönem duygusu veren belirli bir sosyal deneyim ve ilişki niteliğidir" (1977, s. 131). Vermeulen ve van den Akker de metamodernizmi, her şeyden önce bir duygu yapısı olarak algılar. Postmodern kuşağın sanatıyla ifade edilen baskın duygu yapısı ironi iken, metamodern duygu yapısı yeni bir samimiyet ve umut ifade eder. 2000'li yılların başında ortaya çıkan, giderek Batılı kapitalist toplumların egemen kültürel mantığı haline gelen bir duygu yapısı olarak metamodernizm, hem estetik ve kültürel tercihleri dönemselleştirme hem de Jameson'ın postmodernizm için yaptığına benzer şekilde, Batılı kapitalist toplumların belirli bir andaki gelişim aşamasına karşılık gelen egemen kültürel mantığın tüm biçimlerini haritalama girişimidir (2017, s. 28, 33-35). Duygunun metamodern yapısı, yeni bir kuşağın, postmodernizmi aşmaya yönelik bir girişimi ve krizlerle dolu mevcut tarihsel ana bir tepkisi olarak kavranabilir. Çeşitli kültürel pratikler ve estetik duyarlılıklarla ifade edilen herhangi bir duygu yapısı, geçmiş kuşaklara bir tepki ve daha iyi bir gelecek beklentisi içinde gelişebilir ve toplumsal koşullar tarafından şekillendirilebilir. Günümüz duygu yapısı ise, Vermeulen ve van den Akker'e göre, hiçbirine indirgenebilir görünmeden modern ve postmodern strateji ve yöntemler arasında sürekli salınımı ve bu kategorilerin ötesinde yer alan bir dizi duyarlılık ve uygulamayı çağrıştırmaktadır (2010b). Çağdaş duygu yapısı, postmodern bağlantısızlığa yanıt olarak yeni bir ilişkiselliği gündeme getirir. Bu ilişkisellik, bağlılık ile kopma arasındaki salınımla karakterizedir ve bu duygu yapısı

metamodernizmi oluşturur (Vermeulen ve van den Akker, 2010a, s. 2). Diğer bir deyişle metamodernizm; kültür ve estetikte premodern, modern ve postmodern eğilim ve yöntemlerin salınımı yoluyla kendini ifade eden bir duygu yapısıdır. Bu nedenle, metamodernist kültürel ifade biçimlerinde romantik, gerçekçi ve postmodern eğilimlere rastlanır. Çağdaş kültürde premodern, modern ve postmodern eğilimler; 21. yüzyılın sosyal, etik, politik, ekonomik ve çevresel koşullarına yanıt olarak, çeşitli bileşimlerle yeniden kullanıma sokulur (van den Akker vd., 2019, s. 48).

Felsefi söylemde salınım anlamına gelen "meta" ön eki, Platon'un *metaksi* nosyonuna bir göndermedir. *Metaksi* nosyonu ile Platon, iki durum arasındaki salınımı kastetmiştir. Vermeulen ve van den Akker için "meta" ön eki geçmiş, şimdi ve gelecek arasında; idealler, düşünceler ve çelişkili konumlar arasında salınımı ve dalgalanmayı ifade eder. Günümüz Batılı kapitalist toplumların kültürel mantığını belirtmek üzere "meta" ön ekini tercih etmelerinin en önemli nedeni, bu yeni duygu yapısının, kendini sürekli bir salınım dinamiği ile ifade etmesidir. Kişinin bir gün bir şeye, başka bir gün ise bunun tersine inanabileceğini, diğer bir deyişle sürekli bir yeniden konumlanmayı ima eden "meta" ön eki; Vermeulen ve van den Akker için bir uzlaşma, uyum ya da denge değildir (Potter, 2012). Aksine, çelişkili konumlar arasında salınan bir sarkaçtır:

"Ontolojik olarak metamodernizm; modern ve postmodern arasında salınır. Modern bir coşku ile postmodern bir ironi arasında, umut ile melankoli arasında, saflık ile bilgiçlik, empati ve duygusuzluk, birlik ve çokluk, bütünlük ve parçalanma, açıklık ve belirsizlik arasında salınır. Nitekim metamodern, ileri geri salınarak modern ve postmodern arasında pazarlık yapar. Ancak bu salınımı bir denge olarak düşünmemeye dikkat etmek gerekir; daha ziyade 2, 3, 5, 10 ve sayısız kutup arasında salınan bir sarkaçtır. Metamodern coşku fanatizme doğru her salındığında, yerçekimi onu ironiye doğru geri çeker; ironisi duygusuzluğa doğru salındığı anda, yerçekimi onu tekrar coşkuya doğru çeker" (2010a, s. 5-6).

Postmodernizm yapıbozum, ironi, pastiş, görelilik, nihilizm ve büyük anlatıların reddi ile ilişkilendirilirken; metamodernist söylem postmodernizmden öğrenilenleri göz ardı etmeden samimiyetin, umudun, romantizmin, duygulanımın, büyük anlatılar ile evrensel gerçeklerin geri dönüşü ile ilgilenir. Dolayısıyla, metamodernizm, modernist ütopyik tasarımlara basitçe bir geri dönüşü imlemekten çok, modern ve postmodern bakış açıları arasındaki salınımla karakterizedir. Samimiyet ile ironi, yapıbozum ile yapılaştırma, duygusuzluk ile duygulanım arasında salınarak, sanki böyle bir şey başarılabilirmiş gibi, bir tür aşkın konum elde etmeye çalışır (Turner, 2015). Metamodernizm, kaçınılmaz başarısızlığına rağmen girişimde bulunur; diğer bir deyişle hareket

etmek için hareket eder. Asla bulamayacağını bildiği bir gerçeğin özlemi ve arayışı içindedir. Metamodern söylem, ideal toplum düzeni yönündeki çizgisel ilerlemenin, diğer bir deyişle tarihin bir ereği olduğu yönündeki teleolojik anlatının asla gerçekleşemeyeceğini kabul eder. Fakat eleştirel olarak, yine de sanki tarihin bir ereği varmış gibi, bu ereğe doğru gider. Modern naiflik ile postmodern şüphecilikten esinlenen metamodern söylem, bilinçli olarak kendini asla gerçekleşemeyecek bir olasılığa adar. Vermeulen ve van den Akker, bu durumu eşek ve havuç metaforuna başvurarak açıklar. Metamodernist, tıpkı bir eşek gibi, asla yemeyi başaramadığı bir havucun peşindedir; çünkü havuç daima ulaşamayacağı bir yerdedir. Fakat havuç yemeyi asla başaramadığı için kovalamacasını sonsuza dek sürdürür (2010a, s. 5).

Metamodern Stratejiler: Yeni Romantizm ve Performatizm

Postmodernizm görelilik, ironi, pastiş, yapıbozum, distopizm, derinliğin ve duygulanımın zayıflaması gibi çeşitli stratejilerle kendini ifade ederken; metamodern duyarlılık da çeşitli düşünce yapıları, uygulamalar, sanatsal formlar ve türler aracılığıyla kendini ifade eder. Önde gelen metamodern uygulamalardan biri olan Yeni Romantizm, Vermeulen ve van den Akker'in çağdaş estetikte gözlemledikleri duyarlılıkların başında gelir. Metamodern duygu yapısı, en belirgin biçimde Romantizmin dönüşü ile kendini ifade eder. Olafur Eliasson, Gregory Crewdson, Kaye Donachie, Catherine Opie, Glenn Rubsamen, Justine Kurland ve David Thorpe gibi sanatçılar ve Herzog & de Meuron gibi mimarlar gündelik ve sıradan olanla ilişki kuruyor, sıradan olanı abartıyor, gizemleştiriyor ve yabancılaştırıyorlar. Bu sanatçıların çoğu Romantik döneme atıfta bulunarak figüratif uygulamalara geri dönüyor; görkemli manzaraları, harabeleri ve yalnız gezginleri gösteriyorlar (Vermeulen ve van den Akker, 2010c). Bu sanatçılar, "Sıradan olana anlam, alışılmış olana gizem, bilinene bilinmeyenin itibarını, sonlu olana sonsuz bir görünüm katarak onu romantikleştiriyorum" diyen Novalis'in düşüncelerinden ilham alırlar. Novalis'in vurguladığı gibi, Romantizm, benliğin niteliksel gelişimi ve dünyanın gerçek anlamının keşfi için gerekli bir duyarlılık ve tutum olarak görülmelidir. Romantikleşirmeyi "niteliksel bir yükselme" olarak niteleyen Novalis, bu süreçte düşük bir benliğin daha iyi bir benliğe doğru evrilebileceğini savunur. Bununla birlikte, Romantizm, karşıt kutuplar arasındaki salınımıyla öne çıkan bir duyarlılıktır. Sonlu olanı sonsuza dönüştürme çabasıyla ilgili olan Romantizm, bunun asla gerçekleştirilemeyecek bir girişim olduğunu kabul eder. Romantik tutum; girişim ve başarısızlık arasında ya da Schlegel'in deyişiyle, "coşku ve ironi" arasında salınır. Diğer bir deyişle, romantizm; modernizm ve postmodernizm arasındaki gerilimin bir ifadesidir. Isaiah Berlin'e göre ise, Romantizmi tanımlayan sözcüklerin başında "çelişki" gelir. Romantizm; birlik ve çokluk, yaşam ve

ölüm sevgisi, barış ve savaş, güzellik ve çirkinlik arasındaki çelişkinin bir ifadesidir (Vermeulen ve van den Akker, 2010d).

Neoromantik tavrı benimseyen sanatçılar sıradan olana anlam, gündelik olana gizem katarak en olası olmayan âlemlerle ilişki kurarlar. Bu tavrı, Justine Kurland'ın, Amerikan kırsalında şehrin kalabalığından uzak komünlerin doğayla ve akranlarıyla bağlantı içinde betimlendiği fotoğraflarında; Gregory Crewdson'ın, doğanın musallat olduğu, açıklanamaz doğa olaylarının yaşandığı küçük kasabaları ve banliyö evlerini gösteren büyük ölçekli çalışmalarında gözlemlenebilir. Glenn Rubsamen ise, elektrik direklerini çam ağaçlarına, sokak lâmbası direklerini ise meşe ağaçlarına dönüştürerek, en yapay ve sıradan nesnelere doğal ve olağanüstüymüş gibi sunar (Vermeulen ve van den Akker, 2010d). Sinemada ise, eleştirmen James MacDowell, bağımsız sinemada yeni bir eğilim olarak "tuhaf" (quirky) yapımların ortaya çıkışına ve metamodern neoromantizm ile ilişkisine dikkat çeker. İroni ve kayıtsızlık ile kendini gösteren 1990'ların postmodern sinemasının aksine, "tuhaf" sinema, çocuksu bir saflığı geri getirme girişimi ile karakterizedir. Neoromantik tavrı; Michel Gondry, Spike Jonze ve Wes Anderson gibi bağımsız yönetmenlerin, çocukluk dönemlerinin masumiyetini ve saflığını yeniden canlandırma girişimlerinde karşımıza çıkar. Herzog ve De Meuron'un mimari tasarımları ise, neoromantik tavrın önemli birer örneğidir. San Francisco'daki De Young Müzesi'nin dış cephesi oksitlenme sonucu giderek yeşile dönüşecek olan bakır levhalarla kaplanmıştır. Madrid'te bir müze ve kültür merkezi olan Caixa Forum'un dış cephesi ise kısmen paslanmış ve bitki örtüsü ile kaplanmıştır. Cottbus'taki Brandenburg Teknik Üniversitesi kütüphanesi gotik bir kaleyi andırır. Pekin'deki Çin ulusal stadyumu çok uzaklardan bakıldığında devasa bir kuş yuvası görünümündedir. New York'ta 560 Leonard caddesindeki konut tipi gökdelen, aşınmış bir kayayı andırır. Miami Sanat Müzesi, Babil'in asma bahçelerinin modern bir yorumuna sahiptir. Hamburg'taki Elbe Filarmoni Salonu karaya vuran dev bir buzdağı görünümündedir. Herzog ve De Meuron'un bu tasarımları, zıt kutuplar arasındaki metamodern salınımla karakterizedir. Bu yapılar kültür ve doğa, sonlu ve sonsuz, sıradan ve ruhani arasında salınarak başarısız bir pazarlığa girer (Vermeulen ve van den Akker, 2010a, s. 7-11).

Bu noktada sorulması gereken, çağdaş sanattaki bu Romantik dönüşü nasıl anlamlandırmamız gerektiğidir. Vermeulen ve van den Akker'e göre bu dönüşün nedeni, Romantizmin, giderek yaşanmaz hale gelen mevcut tarihsel anla ilgili memnuniyetsizliklerini ve daha iyi bir gelecek arzusunu ifade etmeleri için günümüz sanatçılara uygun bir dil sağlamasıdır (2010d). Akışkanlığın arttığı ve sosyal bağların azaldığı bir şimdiki zamanda yakınlık, bağlantı ve güvenlik için yeni bir arayış ve özlem söz konusu. Kötü haber seli ve terör görüntüleri nedeniyle insanlar

güvenli yerlerin ve kurtarıcı bakış açılarının özlemini çekerken bu durum günümüz sanatlarını da etkisi altına almaktadır (Hollein ve Weinhart, 2005).

Modern ve postmodern kutuplar arasındaki salınımla öne çıkan diğer bir metamodern uygulama ise performatizmdir. Metamodern duyarlılık aynı zamanda performatizm yoluyla da kendini ifade eder. Alman teorisyen Raoul Eshelman tarafından teorileştirilen performatizm, postmodernizmden sonra sanatta teist anlatının canlanmasıyla karakterizedir. Eshelman'ın postmodernizm sonrası sanatta gözlemlendiği olgulardan biri de sanatçıların, yazarların, film yapımcılarının ve mimarların ironik tavrı beslemeyi bırakmaları ve sevmek, mutlu olmak, inanmak, bir şeyleri yeniden deneyimlemek, kısacası duygulanımı yeniden canlandırmak için karakterler oluşturarak onları harekete geçirmeleridir. Oluşturulmaya çalışılan bu kurgu, karakterlerin güç ve eşsiz performanslar gerçekleştirmelerini gerektirdiğinden, Eshelman bu yeni gelişmeyi performatizm olarak adlandırır. 2001 yapımı *Amélie* adlı film, Eshelman'a göre performatizmi örnekleyen sinematografik yapımların başında gelir. Mucizevi küçük durumlar tasarlayarak insanların yaşamlarını değiştirebileceğini ve onları mutlu edebileceğini düşünen yalnız bir genç garson olan Amélie, etrafındaki insanlara etki ederek bir bakıma Tanrı benzeri bir rol üstlenir. Örneğin, çocukken sakladığı oyuncak kutusunu kaybeden orta yaşlı yalnız bir adamı, kutuyu bulmasına izin vererek mutlu eder. İnsanları mutlu etmek için küçük oyunlar oynamak, bir tür sanal ya da yapılandırılmış bir eylemdir. Fakat ortaya çıkan mutluluk, insanlar için oldukça gerçek bir duygulanımdır ve onların hayatlarını değiştirir. Eshelman, bu durumun "bağlantı" olarak adlandırılması gerektiğini düşünür (2002). Diğer bir deyişle, bu durum, bizleri postmodernizm ile birlikte gözden düştüğü düşünülen bir kavrama yani ilişkiselliğe götürür. Bir bakıma, Amélie karakteri, bağlantı arayışı içinde olan bir öznellik anlayışını temsil eder.

Filme mutluluk ve sevgi gibi duygulanımların kasten oluşturulması veya tasarlanması, işin içinde her zaman Tanrı'yı oynayan bir aracının olduğuna işaret eder. Bu nedenle, performatizm, sanatta teizmin canlanması olarak da nitelenir. Postmodernizmin aksine, performatizm inşa edilmiş olma durumlarını, izleyiciler olarak az çok farkında olmadan deneyimlememizi ister. Diğer bir deyişle, performatist eser, yeni ve derin bir şey deneyimleyecek şekilde karakterleri kurar. Eshelman'a göre aynı şey izleyiciler için de geçerlidir. İzleyiciler de karakterlerle özdeşleşmekten kendilerini alamayacak şekilde kurulur ve harekete geçmeye zorlanır (2002). Diğer bir deyişle, performatizmde yazar çeşitli zora dayalı estetik araçları işe koşarak belirli bir çözümü bilerek dayatır. İzleyici ya da okuyucular olarak eseri alımladığımızda, bazı kişiler, eylemler ya da durumlarla özdeşleşmeye zorlanırlar. Bunun anlamı, performatist sanatın, izleyicileri ya da okuyucuları, eserde verili olan değerleri yani mutluluğu, sevgiyi, umut etme arzusunu,

bağlantısallığı ve samimiyeti kabul etmeye ve benimsemeye zorluyor olmasıdır. Diğer bir deyişle, eserin içsel verili değerleri yazarsal fail tarafından alımlayıcıya dayatılır. Yazar, dünyayı yeni bir biçimde görmemizi ve deneyimlememizi ister. Eserin içsel verili değerlerinin, alımlayıcı tarafından benimsenmesi ya da kabul görmesi halinde, alımlayıcının bu değerleri kendi çevresine de yansıtılabileceği varsayılır. Dolayısıyla, bir performans, alımlayıcının inanç örüntüsünü değiştirdiğinde ve alımlayıcı, edindiği yeni inanç örüntüsünü gerçekliğe geri yansıtmaya başladığında başarılı olmuş sayılır (Eshelman, 2008, s. 2, 23, 37).

Performatist sanatı, postmodern bireyin içinde bulunduğu duruma bir tepki olarak görmek mümkündür. Bir metamodern uygulama olarak performatizm, yeni bir öznellik anlayışının inşasında bir bakıma kendine rol biçer. Bu gelişme, postmodernizm ile birlikte ortadan kaybolduğu düşünülen öznenin yeniden canlandırıldığı, dolayısıyla duygulanımın ve derinliğin çağdaş estetikte yeniden gündeme geldiğinin bir işaretidir. Öznenin dönüşü metamodernizmi oluşturan temel özelliklerin başında gelir.

Metamodern Öznellik Anlayışı

Bilindiği gibi, Jameson, postmodernizm ile birlikte öznenin mizacında yaşanan değişimin kültürel temsiller üzerinden anlaşılabilirliğini düşünür. Van Gogh'un ampirik deneyiminin bir ürünü olan *Köylü Pabuçları*, bir dışsallığı ya da dış gerçekliği yansıtmaması nedeniyle alımlayanda duygusal bir tepkiye neden olurken, simulakrın örneklediği bir çalışma olan *Elmas Tozu Pabuçlar* ise herhangi bir anlamlı tepkiye ve duygulanıma izin vermez. Çünkü, "Derinlik eksikliği, izleyicinin imgeyi kavrayabilmek için yorumsal bir gerçeklik oluşturamaması, doğrudan duygulanımın azalmasına yol açar" (van den Akker vd., 2019, s. 50-51).

Benzer şekilde, duygulanımın canlanması da çeşitli kültürel pratikler ve estetik duyarlılıklarla ifade edilir ve bu pratikler ve duyarlılıklar dahilinde kavranabilir. Postmodernizm tutarlı ve birleşik modern öznenin tasfiyesiyle öne çıkarken, görsel sanatlar ve yazın alanındaki yakın tarihli öznellik temsilleri, öznenin duygulanımsal canlanışını yansıtır. Bağlantısız, ifadesiz, anlamlı kimlikten yoksun postmodern öznelğin ötesine geçen yeni bir öznellik temsili ortaya çıkar. Duygulanımın yeniden canlanması, öznenin dönüşü olarak yorumlansa da, bu dönüş ya da yeniden canlanma, modernist öznellik anlayışının ya da Kartezyen egonun tıpa tıp tekrarı değildir. Metamodern öznellik olarak adlandırılan bu yeni öznellik anlayışı, Alison Gibbons'un vurguladığı gibi, parçalanmayı tam olarak reddetmez; diğer bir deyişle, modern öznelliğe doğrudan ya da eleştirel olmayan bir dönüşü yansıtmaz. Daha çok bu ikisi arasında salınan bir kararsızlığı dile getirir (2017,

s. 256). Metamodernizm, modern ve postmodern arasındaki salınımla karakterize iken, metamodern öznellik temsili de doğal olarak birlik ile parçalanma, düzen ile düzensizlik, bağlantı ile bağlantısızlık, duygulanım ile duygusuzluk arasındaki salınımla öne çıkacaktır.

Edebi metamodernizm üzerine gerçekleştirdiği çalışmalarla bilinen Alexandra Dumitrescu, öznelarası bağlantıya dönük arzunun yeniden canlanışından söz eder. Dumitrescu, metamodern öznelerin "şimdiki zamanı ve benliği anlamlandırmak ve zenginleştirmek için diğerleriyle -diğer insanlarla, diğer kültürlerle, doğayla ve diğer zamanlarla- bağ kurma" arzusunda olduğunu vurgular. Postmodernizm bireyseliği, anti-kolektivizmi ve yalıtılmış deneyimi kutsarken, metamodernizm bağlantısallığın değer gördüğü yeni bir duygu yapısı olarak öne çıkar. Metamodernizm hem benliğin birlik arayışında hem de doğayla ve diğer insanlarla bağlantı arayışında yaşanan evrenselleşmenin bir ifadesidir (2014, s. 168-169, 208). Metamodernizmi postmodernizmden sonra gelen yeni bir dönem ve kültürel paradigma olarak gören Dumitrescu, bu yeni paradigmanın kısmen postmodernizmle örtüştüğünü, kısmen ondan ortaya çıktığını ve postmodernizmin birlik ve bütünlük gibi kavramları reddedişine, parçalılığı benimsemesine ve bireyseliğine bir tepki olarak geliştiğini savunur (2007).

Simon Stirner ise postmodern söylemin özneyi tasfiye etmesine rağmen, çağdaş kültür, estetik ve politikada yaşanan yakın tarihli gelişmelerin öznenin "iyi ve hayat dolu" olduğunu gösterdiğini; fakat bunun güçlü, tutarlı, rasyonel ve özerk olarak nitelenen Kartezyen ego şeklinde olmadığını ve parçalanmayı inkâr etmediğini belirtir. Stirner, Karen Coats'un görüşlerine atıfta bulunarak, Coats'un postmodern söylemden öğrendiğimiz onca şeyden sonra Kartezyen egonun bütünüyle geri dönmesinin mümkün olmadığını, fakat "Seviyorum, öyleyse varım" sloganını kullanıma sokarak, benlik kavramını yeniden düşünmeye ve benlik inşasında sevginin rolünü kabul etmeye çağırdığını söyler. Stirner'e göre yazar ve film yapımcısı Miranda July, metamodern özneliğin temel niteliklerinin örneklendiği çalışmalarıyla öne çıkan bir sanatçıdır. July'nin karakterleri, postmodern bir arka plana rağmen, karşılıklı anlayış ve duygusal yakınlığın geliştirildiği geçici ancak samimi ilişkiler kurarlar (2011). July'nin çalışmalarında da örneklendiği gibi, yeni kuşak yazarların çalışmalarında artık postmodern olarak nitelenemeyecek özelliklerle karşılaşılıyor. Söz konusu olan, varoluş ve birlik duygusunun, iletişime ve bağlantısallığa yönelik yeni bir arayışın ve duyguların çarpıcı bir ifadesinin dikkat çekici hale gelmesidir (Timmer, 2010, s. 13).

Son zamanlarda görsel sanatlar ve yazın alanında politik öznellik açısından da değişimin işaretleriyle karşılaşılıyor. Bireylerin küresel kapitalizm karşısında güçsüz oldukları pek çok kez öne sürülmesine rağmen, Stirner, ekonomik eşitsizliklere karşı gerçekleştirilen Occupy Wall Street

protestolarının simgesi haline gelen, demir boğanın üstündeki "kırılğan, ancak cesur ve cüretkâr" balerinin yeni bir tür siyasi öznenin ortaya çıkışına işaret ettiğini belirtir (2011).

Alison Gibbons¹ ise, ana karakter veya anlatıcının yazarın adını taşıdığı çağdaş bir roman türü olan oto-kurgular (autofiction) özelinde gerçekleştirdiği analizlerinde, bütünüyle sorunsuz olmamakla birlikte, duygulanımın dönüşünden söz eder. Gibbons'un oto-kurgular dahilinde gerçekleştirdiği analizler, duygulanımın azalmasıyla karakterize olan postmodern durumunun devam ettiğini değil, aksine duygulanımın canlanmasına tanık olduğumuzu gösterir. Gibbons, Jameson'ı referans göstererek, duygulanımın azalmasının ayrılmaz bir şekilde derinliksizlik ile bağlantılı olduğunu, postmodern sanatın temsilin ötesinde herhangi bir hermenötik gerçekliği dile getirmediğini ve insan biçimine tamamen karşı olduğunu (anti-antropomorfik) belirtir. Postyapısalcılık ve yapıbozum, göndergeselliği yani herhangi bir dışsal gerçekliği reddederken, aynı zamanda öznenin göndergeselliğe dönük talebini de ortadan kaldırarak kimliği düzleştirir. Sonuç olarak, postmodern söylem öznenin ölümünü ilan ederek anlamlı bir kimlikten ve duygulanımdan tamamen uzaklaşır. Postmodern sanat gibi postmodern roman da temsili düzleştirip psikolojik gerçekçiliği reddeder ve parçalanmış bir öznellik kavrayışını yansıtır. Oysa, Gibbons, çağdaş oto-kurgu türünün öznellik temsillerinin, düzleştirilmiş öznelliğin ötesinde bir duyguyu ifade ettiğini, "metamodern olarak kabul edilebilecek yerleşik bir öznellik nosyonuyla" yankılandığını belirtir. İki çağdaş oto-kurgu örneğini, Chris Kraus'un *Dick'i Seviyorum* (I Love Dick) ve Frédéric Beigbeder'in, 11 Eylül 2001'de Dünya Ticaret Merkezi'ndeki bir restoranda kahvaltı eden bireylerin son anlarının betimlendiği *Dünya'daki Pencere* (Windows on the World) adlı romanlarını inceleyen Gibbons, parçalanmış postmodern öznelliğin varlığını sürdürdüğünü, fakat bu parçalanmaya, kişisel duyguların ve öznelerarası bağlantıların varlığını kabul etmeye dönük yenilenmiş bir arzunun da eşlik ettiğini belirtir. Bu romanlardaki metamodern duygulanım; ironi ile samimiyet, şüphe ile içtenlik, bağlantısızlık ile bağlantı arzusu arasında salınır. Oto-kurgular, hem terörizm ve ekosistem gibi küresel endişeler üzerinde kafa yorarak hem de benliği çatışmalar ile bağlantılı bir yere yerleştirerek, bireylerin sosyo-politik olaylar karşısındaki etik sorumluluklarını ve bu olaylarla olan duygulanımsal bağlantılarını keşfetmeye çalışır. Gibbons, oto-kurgusal örneklerden yola çıkarak, günümüz krizlerinin duygulanımsal hassasiyetleri yeniden şekillendirdiği, maddi manzarada yaşanan 11 Eylül terör saldırıları ve 2008 küresel finans krizi gibi olayların postmodern kültürün her türden kayıtsızlığını ve insan biçimine karşı oluşunu (anti-antropomorfizm) sarstığı sonucuna varır. Gibbons'un görüşlerine paralel olarak, Lipovetsky, Woodward ve Mack gibi çağdaş düşünürler de Munch'un *Çiğlık* adlı tablosunda temsil edilen duyguları anımsatırcasına, yaygın bir

¹ Alison Gibbons; Vermeulen ve van den Akker ile birlikte, metamodernizm üzerine araştırmalara adanmış *Notes on Metamodernism* adlı webzinin editörlerinden biridir.

endişe ve kaygı duygusunun geri dönüşünden söz ederler. Krizlerle dolu bir şimdiki zamana verilen en önemli yanıt, öznelarasılığa, diğer bir deyişle sevgi, dostluk ve bağlılık gibi daha önce reddedilmiş kavramlara geri dönüştür. Gibbons'un belirttiği gibi, postmodernizmden sonra öznel yeniden diğer öznel ve çevreleri ile bağ kurmaya dönük bir arzu ile hareket etmektedirler (2017, s. 254, 257, 275-276).

Adam Thirlwell'in *Kapow!* adlı oto-kurgu türündeki romanı, tıpkı Beigbeder'in *Dünya'daki Pencere*'leri gibi, gerçek dünyadaki bir olaya dayanarak oluşturulur. Kahire'deki Tahrir Meydanı ayaklanmalarının merkeze alındığı romanda, yazarın adını taşıyan anlatıcı, protestoların sonucunun ne olacağını sürekli merak eder. Thirlwell'in *Kapow!*'u Mısır devriminin, Beigbeder'in *Dünya'daki Pencere*'leri ise 11 Eylül olaylarının kurgusal bir yeniden üretimi olsa da, 2011 Arap Baharı ve 11 Eylül terör saldırıları gerçek dünyadaki tarihsel olaylardır ve bu durum metamodernizmde tarihselliğin ya da tarihsel derinliğin geri dönüşünün bir işaretidir. Tarihselliğin dönüşü, Jameson'ın (1991, s. 10) "tarihsel bilinç veya geçmiş duygusu" dediği şeyin postmodern yıkımının aleyhine çalışır. Tarihselliğin ortadan kalkmasıyla, postmodern birey geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki ilişkiyi tarihsel olarak yorumlama ve aktarma kapasitesini zamanla yitirirken, metamodern özne bu ilişkiyi aramaya ve kurmaya çalışıyor görünmektedir (van den Akker vd., 2019, s. 50-51).

Thirlwell ve Beigbeder, gerçek olaylara dayanarak yani "göndergesel temellendirme yoluyla" derinlik yaratır. Benzer şekilde, yazarların öykü dünyasında anlatıcılar ve karakterler olarak boy göstermesi, aynı zamanda göndergesellik olasılığını ya da bir dışarıyı olasılığını gündeme getirir ve böylece okuyucular öykü dünyasının kurgusal ya da kurgusal olmayan özneli ile duygusal bir yakınlık yaşayabilirler. Dolayısıyla, 21. yüzyıl yazınında yazar karakterlerin ortaya çıkışı, gerçek yazarın ve okuyucuların paylaştığı çağdaş bir dünyayı betimleyerek derinlik ve derinimsilik uyguladığı ve böylece duygulanıma davet ettiği için performatiftir. Okuyucular; anlatıcıları, karakterleri ve içinde yer aldıkları öykü dünyasını performatif olarak oluşturulmuş bir gerçeklik olarak deneyimlemeye teşvik edilir (van den Akker vd., 2019, s. 50-51). Diğer bir deyişle, gerçeklik ya da Jameson'ın deyişiyle derinlik, metamodernizmde doğrudan deneyimlenen bir şey değildir. Modernizmde derinlik, Van Gogh'ta karşımıza çıktığı gibi, ampirik olarak doğrudan deneyimlenirken; metamodernizmde derinlik bir performans olarak gerçekleştirilir. Diğer bir deyişle, modernizmde ampirik olarak deneyimlenen derinliğin yerini, metamodernizmde performatif derinlik alır. Vermeulen'in belirttiği gibi, metamodernizmde "derinlik kazıyıp ortaya çıkarılmaz fakat uygulanır, keşfedilmez fakat iletilir." Vermeulen'in "derinimsilik" (depthiness)²

² "Depthiness" kavramı Vermeulen tarafından icat edilmiş bir kavramdır. Kavramın Türkçe karşılığı bulunmamakla birlikte, araştırmada "derinimsilik" sözcüğünün kullanımı yeğlenmiştir. Vermeulen'in "derinimsilik" kavramı, hem Jameson'ın "derinliksizlik" (depthlessness) kavramına hem de Stephen Colbert'in, siyasetçilerin hakikatleri kendi çıkarlarına uydurmak için eğip bükme eğilimlerini

olarak kavramsallaştırdığı bu yeni derinlikte, performatif derinlik yani bir derinlik icrası ya da canlandırımı söz konusudur. Jamesoncu anlamda derinlik, epistemolojik bir nitelik iken; derinimsilik, derinliğin ampirizm yerine performatif bir eylem olarak yaratılması anlamına gelir (2015). Vermeulen, derinimsilik uygulayan bir metamodernist sanatçının derinliği deneyimlemediğini, fakat onu hayal ettiğini ve böylece sezgisel bir derinlik oluşturduğunu vurgular:

" 'Yeni derinimsilik' [new depthiness] kavramından bahsederken, derinliği sezen, onu hayal eden, onunla karşılaşmaksızın onu algılayan bir şnorkelci sezgisel derinliği düşünüyorum. Jameson'ın 'yeni derinliksizlik' terimi ideolojik, tarihsel, hermenötik, varoluşsal, psikanalitik, duygulanımsal ve semiyotik derinliğin mantıksal ve/veya ampirik reddine işaret ediyorsa, o zaman 'yeni derinimsilik' ifadesi bu derinliklerin performatif olarak yeniden değerlendirilmesine işaret eder"
(2015).

Vermeulen'in "şnorkelci" metaforu ile göndermede bulunduğu şey, derinimsilik uygulayan metamodernist sanatçılardır. Vermeulen, İtalyan yazar Alessandro Baricco'ya atıfta bulunarak, *The Barbarians* adlı denemede Baricco'nun, Jameson'ın derinlik ve derinliksizlik kavramsallaştırmalarını somutlaştıran iki deneyimsel konum -dalgiç ve sörfçü- arasında bir ayrıma gittiğini belirtir. Baricco, derinlik uygulayan modernistlere göndermede bulunmak için "dalgiç" metaforuna başvurur. Dalgiç, "belirli bir mercan, balık ya da deniz canavarı bulmak için giderek daha derine dalarak suyu derinlemesine araştırır." Diğer bir deyişle, anlamı ya da gerçeği okyanusun derinliklerinde arar. Bu kişi, Proust ya da Joyce okumayı seven, modernist olarak nitelendirilen kişidir. Aksine, postmodernist yani sörfçü, anlamı yüzeyde, yüzeyi oluşturan dalga dizilerinde arar. Dalgaların kendisini taşımasına izin vererek tam anlamıyla anı yaşar. Dalgiç, Proust ya da Joyce okumayı seviyorken, sörfçü internette gezinmeyi sever. Vermeulen'in belirttiği gibi, derinlikte alta yatanı ve özel olanı, derinliksizlikte ise görülmeye değer olanı yani gösteriyi ve heyecanı ararsınız (Vermeulen, 2015).

Vermeulen, son yıllarda sanatsal üretimi etkisi altına alan üçüncü bir yöntemin varlığından söz eder: şnorkelci. Metamodernist sanatçılara göndermede bulunmak için "şnorkelci" metaforunu kullanan Vermeulen, bu sanatçıların sörf tahtalarına binip suya atladıklarını, fakat ellerinde bir şnorkel maske de bulduklarını, derin sulara yüzemeseler de derinliği algılayabildiklerini belirtir. Vermeulen, "[...] şnorkelle yüzüyor, gözleri aşağı doğru bakarken rüzgârı sırtlarında

eleştirmek için icat ettiği "hakikatimsilik" (truthiness) kavramına bir atıftır. Hakikatimsilik, hakikatin ampirik yöntem yerine duyguya göre üretilmesini ifade ederken; derinimsilik de derinliğin nesnel bir gerçekliği değil, performatif bir eylem olarak yaratılan hayal edilebilir bir gerçekliği ifade etmesidir (Vermeulen, 2015).

hissediyorlar" diyerek, bu sanatçıların modern ve postmodern arasındaki salınımlarını eşsiz bir metaforla dile getirir (2015). Bu sanatçılar, bir istiridyeyi bulup içindeki inciye dokunamazlar. İncinin varlığını ampirik olarak deneyimlemezler, fakat onu hayal ederler. Diğer bir deyişle, bu sanatçılar derinliği sezgisel olarak algılayabilirler. Şnorkelle yüzen açısından, "derinlik hem kesin olarak teoride vardır hem de ona ulaşmadığı ve ulaşamadığı için pratikte yoktur" (2015). Başka bir şekilde ifade edilirse, metamodernist, bir gerçeklik olduğu yönündeki modernist inancı kabul ederken; aynı zamanda, bu gerçekliğin göstergelerle temsil edilebilmesinin mümkün olmadığı yönündeki postmodernist argümanı da kabul eder. Dolayısıyla, derinliği göstergelerle değil performans olarak uygular ya da ifade eder. Göstergelere dayalı bir temsil, ampirik bir deneyimi gerektirirken; performans, hayal etmeyi gerektirir. Özetle söylenirse, Vermeulen'in vurguladığı gibi, "Ardında yatan duygulanımlar, mekânlar ya da tarihler hakkında hiçbir ipucu vermeyen Warhol'un *Elmas Tozu Pabuçları*'nın yüzeyiyle keskin bir karşıtlık içinde, yeni kuşak sanatçıların fotoğraflarının, heykellerinin ve resimlerinin yüzeyleri bir kez daha derinliği hissettiriyor" (2015).

Metamodern Öznelliğin İnşasında Performatist Fotoğrafçılık

Postmodern dönemle birlikte öznenin öldüğü, kişisel kimliğin yok olduğu düşüncesi fotoğraf sanatının kendisini de etkiler. Cindy Sherman, Sherrie Levine ve Thomas Ruff gibi sanatçılar, postmodern kimlik anlayışını örnekleyen çalışmalara imza atarlar. Jameson'ın da savunduğu gibi, öznenin ölümü kişisel biçemin de sonunu getirirken, bu durum postmodern bir yöntem olarak pastışı doğurur (1994, s. 76). Sherman, hem sinematografik üsluba öykünerek pastışı kullanır, hem de öznenin ölümü nosyonunu sanatının konusu haline getirir. Sherman'ın parodi, pastiş ve ironi gibi düzensizlik yöntemlerinin örneklendiği *İsimsiz Film Kareleri* adlı fotoğraf serisinde ele aldığı sorunsallar, özerk ve birleşik kimliğin bir söylenceden ve kurmacadan ibaret olduğu yönündeki postmodern teori ile örtüşür. Diğer bir deyişle, Sherman, Aydınlanma ideallerini gerçekleştirecek özne tasarımının naif bir ütopyadan ibaret olduğunu vurgulamak ister. Kendisini kameranın önünde gördüğümüz çalışmalarda (Fotoğraf 1), kadınlara biçilen toplumsal cinsiyet rollerini yapıbozuma uğratar ve kadın kimliğini modern hümanist söylemin bir antitezi olarak kurgular. Sherman'ın kamera önü performansı birlikli, güçlü ve özerk öznelere değil, toplumsal kodlar ve söylem tarafından inşa edilmiş bireyleri betimler. Güçlü bir benlik varsayan Descartesçi özne anlayışının aksine, Sherman edilgen ve manipülasyona açık bir benlik kurgular. Bu fotoğraflarda temsil edilen benlik, kendiliğinden bir oluşumu yansıtmaz. Film endüstrisi, televizyon, moda ve reklamcılık tarafından üretilen kodların ve dolayısıyla eril güç/iktidar söyleminin etkisini ifade eder.



Fotoğraf 1: Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #10*, 1978.

Birer otoportre olarak görülebilecek bu fotoğraflar, aynı zamanda sanatçının benliğinin bir yansıması olarak da okunabilir. Postmodern metinlerde karşımıza çıkan biçimsel ve anlamsal düzensizlik ve parçalılık, yazarsal benliğin parçalılığının ve dağınıklığının bir ifadesi olarak kabul edilirken; Sherman'ın otoportrelerine yansıyan anlamsal parçalanmışlık ve düzensizlik de, aynı zamanda sanatçının parçalı benliğinin bir dışı vurumudur.

Öznenin güç/iktidar etkisindeki bir belirlenen olduğu görüşü, özerk ve kendiliğinden bir benlik anlayışının yapısızlaştırılması anlamına gelir. Dolayısıyla, biricik kişisel kimliğin yokluğu, sanat yapıtının da biricikliğinin ve özgünlüğünün sorgulanmasını beraberinde getirir ve *temellük* ya da *kendine mal etme* olarak ifade edilen postmodern uygulamayı doğurur. Bir postmodern yöntem olarak kendine mal etme; özgün ve biricik sanat yapıtı düşüncesinin bir reddiyesi olarak ortaya çıkar. Bu yöntemin ilk uygulayıcılarından biri olan Sherrie Levine; Walker Evans ve Edward Weston gibi modernist fotoğrafçıların telif hakkı bulunan fotoğraflarını sahiplenmesiyle tanınır. Levine; Evans ve Weston'ın fotoğraflarının fotoğrafını çeker ve üzerinde hiçbir değişiklik yapmadan onları sergiler. Böylece, bu yaklaşımda, modernist üretimin yerini postmodernist yeniden-üretim almış olur. Bu imgeler, Douglas Crimp'e göre, "[...] başkalarından alınmış, el koyulmuş, temellük edilmiş, *çalınmıştır*. Yapıtlarında aslın belirlenmesi olanaksız olup hep sonraya ertelenir; bir aslı üretebilecek benliğin kendisinin bile bir kopya olduğu gösterilir" (2002, s. 126).

Öznenin ölümü düşüncesi, postmodern fotoğrafta çoğunlukla yüzlerdeki duygusuzluk ve ifadesizlikle somutlaştırılır. Geleneksel hümanist fotoğrafçılığın aksine, postmodern fotoğrafta anlamlı ve duygulu bir jestle karşılaşmak son derece güçtür. Thomas Ruff'un *Portreler* adlı fotoğraf serisindeki bireyler de, benliğin parçalanmışlığına işaret edercesine, ifadesiz ve duygusuz bir şekilde izleyiciye bakarlar (Fotoğraf 2). Bu ifadesizlik, Jameson'ın "düşük keyif yoğunlukları" olarak nitelendirdiği duygu durumudur. Bu fotoğraflar bir stüdyo ortamında beyaz bir fon önünde çekilmiştir. Bireyler beyaz bir boşluk tarafından kuşatılmıştır; herhangi bir nesne ya da özne ile

bağlantı içinde olduklarını gösteren hiçbir kanıt yoktur. Sanatçının mekânsal tercihi ve tasarımı, bir portre fotoğrafının gerektirdiği koşulları sağlamak için değil, bireylerin postmodern dünyadaki bağlantısızlıklarına vurgu yapmak içindir. Ruffun *Portreler* serisi, kimlik kartı için çektirilen stüdyo fotoğraflarını anımsatsa da, gerçekte kimliksizliğe bir göndermedir.



Fotoğraf 2: Thomas Ruff, *Portrait (Frank Terhardt)*, 1989.

Postmodern fotoğrafın anti-estetik tavrı 1990'ların sonuna kadar geçerliliğini sürdürürken, son yirmi yıl içinde, güzelliğin ve estetiğin ölçütü sayılan klasik kavramlara olan yenilenmiş bir ilginin sanatta gözlemlenebilir olduğu görüşü kültür eleştirmenlerince dile getirilmektedir. Evrenin ve evren içindeki varlıkların düzensizliğini ve parçalanmışlığını öne süren postmodern tavır, giderek kendini tüketmekte ve geri çekilmektedir. Bu yöndeki bulgularıyla öne çıkan Raoul Eshelman, son yıllardaki sanatsal üretimleri takip eden birinin, postmodern teori ve sanatsal uygulamalarla çelişen gelişmeleri belirleme konusunda bir zorluk yaşamayacağını; evrene yönelik ironik ve duygusuz postmodern yaklaşımın artık sıkıcı ve öngörülebilir hale geldiğini belirtir. Bu durum, ne postmodern ne de hümanist geleneğin tekrarı olan yeni fotoğrafik çalışmaların ve yeni bir fotoğrafçı kuşağının doğuşuna işaret eder. Eshelman'ın performatizm adını verdiği bu gelişme, postmodernizmin ironik yapısızlaştırmalarının ve anti-estetik tavrının giderek yerini almaktadır (2008, s. 195; 2017, s. 378-379).

Performatist fotoğraf, Eshelman'ın "çift çerçeveleme" (double framing) olarak adlandırdığı yöntemi kullanarak, birlik ve düzen yaratmaya çalışır. Çift çerçeveleme, "[...] fotoğrafik eserin formel verilenleri (iç çerçeve) ile bunları organize eden yazarsal fail (dış çerçeve) arasında bir "kilit" veya "uyum" oluşturulması gerektiği anlamına gelir." Sanatçı bu yöntemi kullanarak, izleyiciyi fotoğrafik görüntü aracılığıyla oluşturulan anlamla özdeşleşmeye zorlar (2017, s. 380, 407). Diğer bir deyişle, imgenin taşıdığı anlamları içselleştirmeye çağırır. Çerçeveler arası uyumun anlamı, fotoğrafta sanatçı tarafından yapay olarak inşa edilmiş biçimsel ayrıntıların (iç çerçeve)

oluşturduğu anlamın sanatçının (dış çerçeve) benliğinin bir dışavurumu olduğudur. Dolayısıyla, fotoğrafta görülen imgeler, nesnel gerçekliğin bir yansıması değildir. Performatist fotoğrafta ifade edilen, sanatçının kendi benliği, öznel dünyası, hayalleri, arzu ya da umutlarıdır. Bu açıdan, iç ve dış çerçeveler arasındaki uyum, sanatçının hayal ettiği şeyin yani derinimsiliğin, fotoğrafik görüntü tarafından temsil edilmesidir. Fotoğrafta gördüğümüz detayların oluşturduğu anlam, sanatçının rastlantısal olarak keşfettiği bir anlam değildir. Dolayısıyla, performatist fotoğraf modernist fotoğrafa doğrudan bir dönüşü yansıtmaz. Hayal edilen ya da sezgisel olarak oluşturulan bir anlamın, diğer bir deyişle derinimsiliğin, sanatçı tarafından canlandırılması ya da sahnelenmesi söz konusudur. Sanatçının yönetimsel tavrı, performatist fotoğrafın, postmodern yöntemleri kullanarak anlam yaratmaya çalıştığına işaret eder. Eshelman'ın belirttiği gibi, performatist fotoğraf, postmodern fotoğraf kadar yapay ve manipülatiftir (2010). Diğer bir deyişle, performatizm, postmodern yöntemleri postmodernizmin kendisine karşı kullanır: "postmodernizmin kasten düzensizlik ve ironi yarattığı yerde, performatizm kasten düzen ve birlik yaratır" (2017, s. 408). Özetle söylenirse, metamodernizm, postmodernizme özgü yöntemleri, daha doğrusu günün anlatım dilini kullanarak modernist değerleri dile getirir ya da derinlik uygular.

Fotoğrafçılıkta çift çerçeveleme tekniğini kullanan performatizm, mekâna ve dolayısıyla izleyiciye, yapay olarak oluşturulmuş yazarsal bir düzen dayatarak işler. Bir yandan, fotoğrafta gördüğümüz tüm imgeler ya da biçimsel ayrıntılar, çerçevenin dışında yer alan bir birlik kaynağına işaret etmek için birlikte çalışırken; öte yandan, fotoğrafı alımlarken, bu birliğin kaynağının, kendi arzusunu ya da niyetini dünyaya ve dolayısıyla bizlere yapay olarak dayatan sanatçıdan başka bir şey olmadığını anlıyoruz. Fotoğraftaki ayrıntıların, yapay bir performans sonucu estetik olarak yapılandırıldığını bilsek de, oluşturulan bu düzenli mekânın içine çekilmekten kendimizi alıkoyamayız. Üzerimizdeki bu yazarsal iktidar konumunun, gerçekliğe karşı tutumumuz üzerinde doğrudan etkileri vardır. Dünyanın her zaman daha yüksek bir düzen ve birliğe doğru çabaladığını gösteren sanatçı, bu düzen ve birliğin görünmez yüksek kaynağı olarak, Tanrı-benzeri veya teist bir nitelik kazanır ve estetik yöntemleri işe koşarak bizi özdeşlemeye ve inanmaya zorlar (Eshelman, 2010). Eshelman, dış çerçevede verili olan anlamın yazarsal otorite tarafından izleyiciye empoze edildiğini ve sanatta performatizmin zora dayalı olarak işlediğini vurgular:

"İzleyicinin sezgisel olarak yapılandırılmış, kapatılmış ve kategorik olarak organize edilmiş bir yapay alanın sınırları içinde bu şekilde zorla manipüle edilmesi, performatist sanatın merkezi yöntemidir. Dış çerçeve zorla dışarıdan dayatıldığı ölçüde, daha yüksek, güçlü bir iradenin yüce, korkutucu ürünü olarak deneyimlenebilir. [...] Her ne kadar güzelliğe ya da yüceliğe ulaşabileceğine

dönük önceden var olan herhangi bir metafiziksel güvence olmasa da, bütün eser yine de bu etkileri gerçekleştirme 'ayarlanır' ve izleyiciyi bunları almaya zorlar"
(2008, s. 200).

Performatist fotoğraf, modernist fotoğrafın aksine, dış dünyanın ya da nesnel gerçekliğin bir yansıması değildir. Fotoğrafçı şeyleri -nesnel, insanlar, olaylar- doğrudan deneyimlemez. Bu nedenle, bu uygulamanın, pozitivist fotoğraf yaklaşımı olarak da bilinen modernist fotoğrafla karıştırılmaması gerekir. Eshelman'ın vurguladığı gibi, bu, ne Edward Steichen'in *Family of Man* (İnsanlık Ailesi)'inin hümanizmine, ne Edward Weston'ın natürmortlarına, ne de Henri Cartier-Bresson'un *karar anı* yaklaşımına bir dönüşür. Performatist fotoğraf, ampirik gerçekliği "doğrudan" bir yaklaşımla temsil etmez ya da onu karar anında "olduğu gibi" yakalamaz. Aksine, izleyiciye birlik ve düzen yanılması dayatan bir yazarla yani fotoğrafçının kendisiyle ilgilidir (2010). Dolayısıyla, performatizm, hem birlik ve bütünlük gibi kavramları "kuşkulu" bulan postmodernizm ile hem de dünyanın dinamik düzenini mekanik yeniden-üretim araçları ile açığa çıkarmayı vaat eden yüksek modernizm ile karşıtlık içindedir. Performatizm, postmodernizmin düzensizliğini ve ironik kuşkuculuğunu tersine çevirirken; dünyanın dinamik düzeninin sanat aracılığıyla doğrudan ortaya konabileceğine inanan modernist konumlara geri dönmez. Bu fotoğrafik yaklaşımın hedefi, "biçimsel olarak hissedilir, fakat kaynağı izleyici tarafından doğrudan erişilebilir olmayan bir aşkınlık" etkisi yaratmaktır (2017, s. 381).

Baskın bir pratik olmamakla birlikte, performatist fotoğraf Andreas Gursky,³ Thomas Demand, Nikita Pirogov, Nicholas Hughes, Mike Perry, Kurt Tong, Mike Sinclair ve Alina Kisina gibi sanatçılar tarafından temsil edilen bir fotoğrafik yaklaşımdır. Bu sanatçılar, Sherman ve Ruff'un çalışmalarında karşımıza çıkan anti-estetik tutumun aksine, güzelliğin ölçütü sayılan fakat postmodern söylemin reddettiği uyum, birlik ve düzen gibi "kuşkulu" kavramlara yönelik yenilenmiş bir ilgiyi dile getirirler.

Bu sanatçılardan biri olan St. Petersburg doğumlu Nikita Pirogov, hem postmodern ironik konumlarla hem de Cartier-Bresson'un modernist *karar anı* yaklaşımıyla karşıtlık içinde olan çalışmalara imza atar. Postmodern bağlantısızlığın aksine, Pirogov, çalışmalarındaki figürleri doğayla bağlantı içinde betimler. 2007-2011 yılları arasında gerçekleştirdiği *Öteki Kıyı* (The Other Shore) adlı seride yer alan bazı fotoğrafları, Justine Kurland'ın Amerikan kırsalında gerçekleştirdiği çalışmalara bir gönderme olarak yorumlamak mümkündür. İnsanların doğayla bağlantısının çalışmaları için büyük önem taşıdığını düşünen sanatçı, seride yer alan bir görüntüde (Fotoğraf 3),

³ Gursky, daha çok postmodernizm ile anılan çalışmalarıyla bilinse de, son dönemde postmodern olarak nitelenemeyecek çalışmalara imza atmıştır.

genç bir bireyi kopma ile bağılılık karşıtlığı içinde betimler. Figürün ifadesizliği kopmanın, doğayla etkileşimi ise bağlantı arzusunun bir dışa vurumudur. Dolayısıyla, görüntü bağılılık ile kopma arasındaki salınımla öne çıkar. Görüntüde, sahnelemeye dayalı bir anlatım dilini tercih eden sanatçı, böylece, postmodern bir yöntemi postmodernizme karşı kullanmış olur. Çünkü ağaca yaslanmış haldeki figür, Thomas Ruff'un postmodern portre serisindeki figürler gibi ifadesiz olmakla birlikte, doğayla bağlantı içinde sahnelenir. Birlik, düzen ve uyum gibi reddedilmiş kavramlara da ilgi duyan sanatçı, doğa ve kültür uyumuna dair çalışmalara da imza atar. Yine aynı seride yer alan bir görüntüde, ağaçlar tarafından çerçevelenmiş kaydırak, doğayla uyum içinde gösterilir. Bir diğer görüntüde ise, düzen içindeki ağaçlar, yine düzen içindeki beton bloklarla uyum içindedir. Diğer bir deyişle, sanatçı, hiçbir ironiye başvurmadan, izleyiciyi doğal bir oluşumla yapay bir oluşumun yarattığı birlik ve düzen duygusunun içene çeker.



Fotoğraf 3: Nikita Pirogov, *İsimsiz, Öteki Kıyı* adlı seriden.

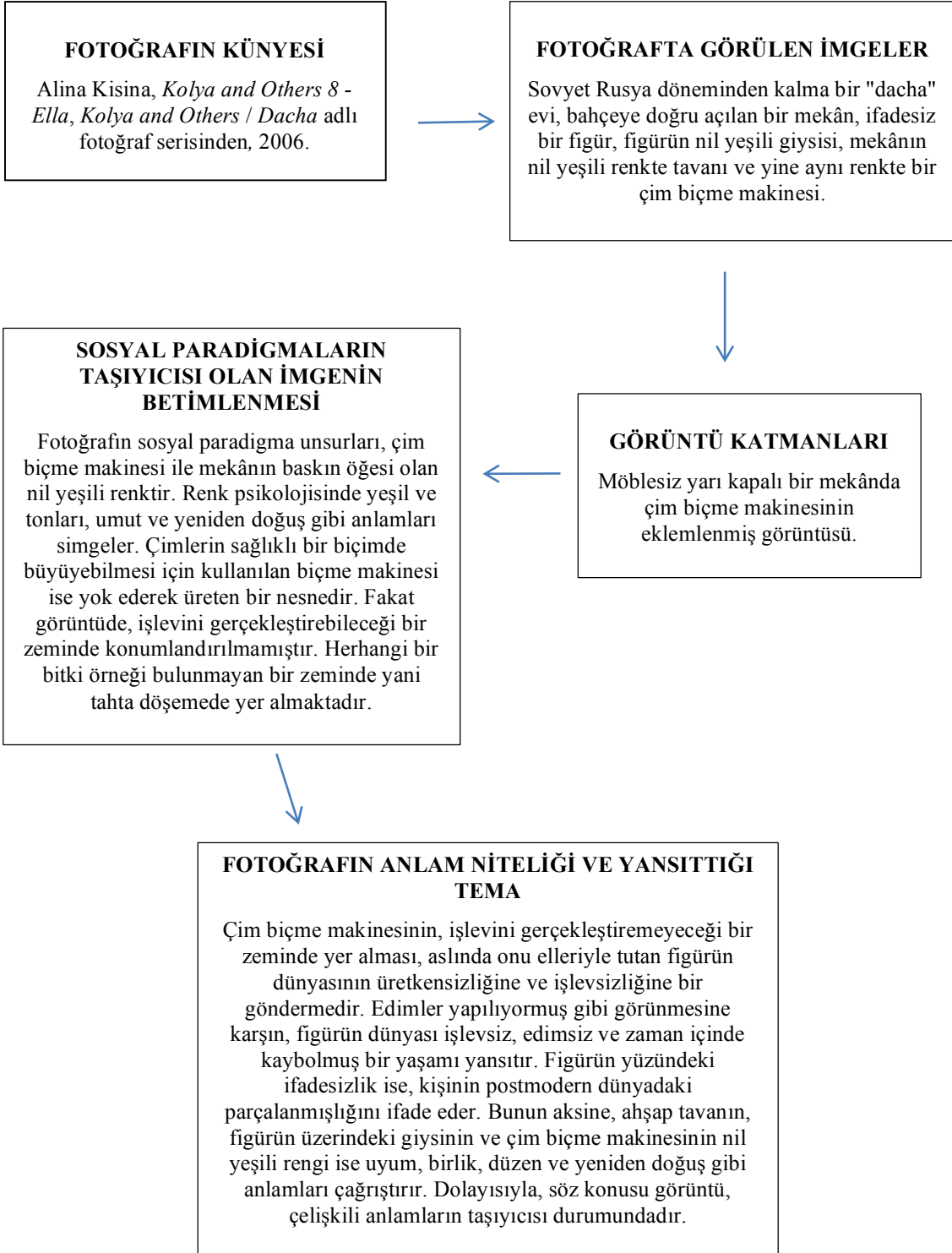
Alina Kisina ise, 2003 yılından beri İngiltere'de yaşıyor olsa da, ülkesi Ukrayna'da gerçekleştirdiği *City of Home* ve *Kolya and Others / Dacha* adlı fotoğraf serileriyle tanınır. Bu çalışmalar, postmodern pastiş ve ironi kültürünün birer tekrarı olmamakla birlikte, dünyanın ve içindeki varlıkların parçalılığını ve düzensizliğini kabul eder ve buna rağmen uyumu ve güzelliği aramaya çalışır. *Kolya and Others / Dacha* adlı seride yer alan *Kolya and Others 8 - Ella* adlı fotoğraf, metamodern özneliliğin örneklendiği bir çalışma olarak öne çıkar.

Alina Kisina'nın *Kolya and Others 8 - Ella* Adlı Çalışmasının Hermeneutik Analizi

Bilindiği gibi, göstergelerin işlevi şeyleri yansıtmak ya da nesnel gerçekliği betimlemektir. Bir performatist fotoğraf olması nedeniyle, Kisina'nın *Kolya and Others 8 - Ella* adlı çalışması (Fotoğraf 4), bir nesnel gerçeklikten çok sanatçının kendisiyle ilgilidir. Dolayısıyla, bu fotoğraf bir gösterge niteliği taşımamaktadır. Bu durum, göstergebilimsel yöntemle değil, hermeneutik (yorumbilim) yöntemle analizi gerekli kılar. Sosyal bilimler alanında hermeneutik değerlendirme toplumsal kabul temeline dayalıdır. Toplumsal paradigmlar tarihsel bir bilgi gibi kabul görür ve yorumlamada anlam kazanır. Toplumsal paradigmların yorumbilim açısından önem taşımasının nedeni, insan davranışının, duygulanımının ve duygulanım bağlantılı tutum alış biçimlerinin sosyal öğrenmişliklere dayalı olmasıdır. Tıpkı tarihsel bir veri kullanırcasına, sosyal kabul ve veriler de hermeneutik analizlerde veri olarak kullanılır.



Fotoğraf 4: Alina Kisina, *Kolya and Others 8 - Ella*, 2006.



Kisina'nın bu çalışmasında, Sovyet Birliği döneminden kalma bir "dacha" evinde bahçeye doğru açılan bir mekânı, bu mekânın nil yeşili renkte tavanını, mekânda yer alan ifadesiz bir figürü, figürün nil yeşili giysisini ve yine aynı renkte bir çim biçme makinesini görmekteyiz. "Dacha",

Sovyet Rusya döneminde, çalışanların hafta sonlarını ve tatillerini geçirdikleri kır evlerine verilen bir isimdir. Dolayısıyla, fotoğrafta görülen yarı kapalı mekânın bulunduğu kır evi modernist ütopyaları, bütüncül toplum kuramlarını, kısacası büyük anlatıları temsil eder. Bilindiği gibi, postmodernizm, Aydınlanmaya ve modernizme özgü tasarımların takipçisi olabilecek öznenin tasfiyesiyle dikkat çekerken, bir kurucu öge olarak görülen öznenin tasfiyesi, aynı zamanda bu tasarımların da tasfiyesi anlamına gelir. Dolayısıyla, fotoğraftaki figürün ifadesizliği ve duygusuzluğu, öznenin ölümünü simgelediği gibi, büyük anlatıların ve tarihin sonunu da simgeler. Tıpkı Ruff'un postmodern portre serisini oluşturan figürlerde karşımıza çıktığı gibi, bu fotoğraftaki figür de ifadesiz ve duygusuz görünür, anlamlı bir kişisel kimlikten yoksun gibidir. Yabancılaşmış modern öznenin çok parçalanmış postmodern bireyi temsil eder.

Fotoğraftaki figürün tuttuğu çim biçme makinesi, yok ederek hayat veren bir nesnedir. Diğer bir deyişle, çim biçme makinesi yeniden yapılandırmayı yani rekonstrüksiyonu simgeler. Fakat çim biçme makinesini tutan, yeniden yapılanmayı gerçekleştirecek figür parçalı bir ben'i temsil eder; makineyi olmaması gereken bir zeminde yani ahşap döşemenin üzerinde tutarak, bizlere işlevsiz ve üretken olmayan bir birey olduğunu gösterir. Diğer bir deyişle, modernist ütopyaları ya da bütüncül tasarımları gerçekleştirebilecek ya da bu tasarımların takipçisi olabilecek bir özne değildir. Figürün yüzündeki ifadesizlik ve duygusuzluk, Kisina'nın postmodern bir anlayış olarak öznenin ölümünü ve parçalanmayı kabul ettiğini gösterir. Fakat Kisina, parçalanma ile çelişen anlamları da görüntüye dahil eder. Bilindiği gibi, yeşil ve tonları doğayı, baharın gelişini, umudu, yeniden canlanması simgeler. Nil yeşilinin imgede üç farklı yüzeyde konumlanması, aynı zamanda uyum, birlik ve düzen sezgisi oluşturur. Bu nedenle, Kisina'nın çalışması, öznenin yeniden canlanışına dair bir umudu da temsil eder. Dolayısıyla, Vermeulen ve van den Akker'in zıt kutuplar arasındaki salınım olarak teorileştirdiği metamodern, Kisina'nın bu çalışmasının öne çıkan niteliğidir. Kisina, metamodern fotoğrafçı olma kimliğini, düzen ile düzensizlik, birlik ile parçalanma arasındaki salınımı tek bir karede ifade etmesiyle kazanır. Fakat görüntüde birbiriyle çelişen anlamların varlığına rağmen, Kisina'nın arzusu parçalanma yönünde değil, birlik yönündedir. Kisina, parçalanmayı kabul etmekle birlikte, görüntüde temsil edilen baskın anlam birlik ve düzendir. Benliğin bütünlüğe doğru çabaladığı yönünde bir anlam saklıdır.

Nil yeşili rengin ahşap tavan, elbise ve çim biçme makinesi gibi üç farklı yüzeyde konumlandırılışının oluşturduğu birlik, uyum ve düzen sezgisi, parçalanmış benliğin yeniden yapılandırılabilirliği yönündeki yazarsal bir arzuyu ima eder. Kisina, bir mimari mekânın ya da ampirik bir gerçekliğin biçimsel niteliklerini betimlemez. Bu fotoğraftaki derinlik, sanatçının dış dünyada doğrudan deneyimlediği bir derinlik değil, sanatçının hayal dünyasındaki bir derinliktir.

Kisina, gerçekleştirdiği görüntü tasarımıyla kendi benlik hayalini, yazarsal ben'in bütünlük arayışını ifade eder. Öznenin ölümü düşüncesini kabul ederken, aynı zamanda onu bozmak ve baltalamak istemektedir. Birlikli bir ben'in yeniden inşa edilebileceği hayalini, arayışını, arzusunu ya da umudunu sürdürür ve tüm bunları, bakmaktan kendimizi asla alıkoyamayacağımız bir renk seçimiyle izleyiciye de yansıtır. Bir bakıma, izleyici, yazarsal otorite tarafından dayatılan anlamlardan kendini kurtaramaz. Kisina, nil yeşilini kullanarak izleyiciyi fotoğrafın içine çeker ve fotoğrafta baskın olan anlamlarla özdeşleşmeye zorlar. İzleyiciye dayatacağı anlamı, istemesek de oraya bakmaya zorlayan bir renkle sağlar. İzleyiciyi manipüle etmeye yönelik nil yeşili renk seçimi ve bu seçimin farklı yüzeylerde bir araya gelerek oluşturduğu anlam (uyum, birlik ve düzen) sanatçının benlik tasarımı iken, bizi kendi benlik tasarımını benimsemeye, dolayısı ile yazarsal ben ile özdeşleşmeye çağırır. Böylece, Kisina, bir bakıma Tanrı'yı oynar. İzleyiciler olarak bizler de birlik düşüncesini kabul edip etmemeye ya da içselleştirip içselleştirmemeye karar veririz.

Birlikli bir kimlik olasılığı, aynı zamanda modernist ütopyaların ve büyük anlatıların da geri dönebileceği anlamına gelir. Çünkü modernist tasarımları parçalanmış bireyler değil, birleşik özneler gerçekleştirebilir. Dolayısıyla, Kisina'nın öznellik anlayışı, aynı zamanda ütopyalara olan özlemi de ifade eder. Sonuç olarak, bu çalışma, metamodern öznellik kavrayışını temsil etmesinin yanı sıra, ütopyalara ve ütopyaların takipçisi olabilecek öznelerin konumuna dair görsel bir metafora dönüşür.

Sonuç

Kültür analizleri, postmodern kimlik politikalarının görsel sanatlarda artık tam olarak karşılık bulamadığını göstermektedir. Sherman ve Ruff'un artık uzak bir geçmişe aitmiş gibi görünen parçalanmış öznellik temsilleri, yerini giderek metamodern öznellik temsillerine bırakmaktadır. Öznenin birlikli bir varoluş yönündeki arayışı edebiyatta, sinemada ve görsel sanatların diğer alanlarında temsil edildiği gibi, performatist fotoğrafta da ifade edilir ve onun dahilinde kavranabilir.

Sherman, Levine ve Ruff gibi postmodern sanatçılar, öznenin ölümü nosyonunu örnekleyen işlere imza atarlarken, performatizm ile ifade edilen metamodern fotoğraf, öznenin canlanışına ve dönüşüne işaret eder. Metamodern teorisyenler tarafından da dile getirildiği üzere, postmodern görelilik, ironi ve pastiş kültürü geri çekilirken, yerini başka bir duyarlılığa ya da duygu yapısına bırakır. Bu duygu yapısı, sinemada "tuhaf" (quirky) filmler, yazın alanında oto-kurgular ile ifade edilirken, fotoğrafta performatizm ile ifade edilir. Bir metamodern uygulama olarak performatist

fotoğraf, postmodern fotoğrafın öznelliğe yönelik yapıbozumcu yaklaşımının aksine, özneyi yeniden yapılandırmaya çalışır. Sherman'ın postmodern fotoğrafçılığı bir yapıbozumsa, Kisina'nın performatist fotoğrafçılığı bir rekonstrüksiyondur. Sherman'ın fotoğrafik performansları ben'in dağınıklığını ve parçalanmışlığını gösterirken, Kisina, yapısızlaştırmak için değil, yeniden yapılandırma ya da rekonstrüksiyon için performans uygular. Sherman'ın ironik yapısızlaştırmaları izleyiciyi herhangi bir derinliğe çağırılmazken, Kisina benliğin birliğe doğru çabaladığını göstererek derinliğe çağırır.

Metamodernizm tarihselliğin, derinliğin ve duygulanımın canlanması ve dönüşüyle karakterizedir. Metamodernizmin, farklı yöntemlerle de olsa yeniden derinliğe ve duygulanıma işaret etmesi, postmodern bireyi parçalanmışlıktan kurtarmaya dönük bir girişimdir. Bu istek, metamodernizmin kendini neoromantizm ve performatizm gibi stratejilerle ifade etmesine yol açar. Diğer bir deyişle, metamodernizm, postmodern bireyi parçalanmışlıktan kurtarmak için kültürel ve sanatsal formları işe koşar. Hem neoromantik hem de performatist sanatın hedefi, benliğin niteliksel gelişimine katkıda bulunmaktır. Bir metamodern uygulama olarak performatist fotoğrafın, izleyiciyi olumlu yönde manipüle etmesinin, diğer bir deyişle imgeye yansıyan baskın anlamla özdeşleşmeye zorlamasının nedeni, izleyiciyi değiştirmek istemesidir. Metamodernizm öznelerarası bağlantısızlığı, duygusuzluğu, değerlerden yoksunluğu onarmaya çalışır. Bu noktada, sanatçı Tanrı-benzeri ya da teist bir misyon yüklenir. Kimliksiz, bağlantısız, duygusuz, hedonist, anti-entelektüalist, anlam arayışı içinde olmayan postmodern bireyi içinde bulunduğu durumdan kurtarmaya çalışır. Çünkü dünyanın içinde bulunduğu kaosu ve kriz dolu anları yaratan, geç kapitalizmin bir ürünü olan bu birey türüdür. Bu nedenle, metamodernizm, dünyanın gidişatına ve bunun sorumlusu olduğunu düşündüğü kimlik politikalarına yönelik bir itiraz dilidir. Her şeyden önce insan krizine bir yanıtıdır.

Metamodern söylem, her ne kadar hiçbir ütopyik tasarımı önermediğini, sırf hareket etmek için hareket ettiğini ve gerçekleşmesi mümkün olmayan bir olasılığın peşinden gittiğini teoride öne sürse de, metamodern pratik bunun aksini göstermektedir. Tanrı-benzeri bir rol üstlenerek, yeniden derinliğe ve duygulanıma çağırarak, insanı ve dolayısıyla dünyayı onarma ve dönüştürme girişiminin işaretleri olarak okunmalıdır. Bu girişimin, kitle iletişim araçlarının ve dijital kültürün yüzeyselliği karşısında başarılı olup olamayacağını zaman gösterecektir.

Kaynakça

Best, S. ve Kellner, D. (2011). *Postmodern Teori: Eleştirel Soruşturmalar*. (M. Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Crimp, D. (2002). Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği. (K. Atakay, Çev.). *Sanat Dünyamız*. (84). 121-129.
- Dumitrescu, A. (2007). Interconnections in Blakean and Metamodern Space. *Double Dialogues*. (7). <http://www.doubledialogues.com/article/interconnections-in-blakean-and-metamodern-space/> (Erişim Tarihi: 06.02.2021)
- Dumitrescu, A. (2014). *Towards a Metamodern Literature*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Otago Üniversitesi.
- Eshelman, R. (2002). Performatism, or What Comes After Postmodernism. New Architecture in Berlin. *Artmargins*. <https://artmargins.com/performatism-or-what-comes-after-postmodernism-new-architecture-in-berlin/> (Erişim Tarihi: 01. 02. 2021)
- Eshelman, R. (2008). *Performatism, or the End of Postmodernism*. Aurora: The Davies Group Publishers.
- Eshelman, R. (2010). Performatism in Contemporary Photography: Alina Kisina. *Artmargins*. Erişim: 11 Şubat 2021. <https://artmargins.com/performatism-contemporary-photography-alina-kisina-article/>
- Eshelman, R. (2017). Notes on Performatist Photography: Experiencing Beauty and Transcendence After Postmodernism. R. van den Akker vd., (Ed.), *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism* [Epub, Elektronik Sürüm], (pp. 376-411). London & New York: Rowman & Littlefield International.
- Foucault, M. (2011). *Entelektüelin Siyasi İşlevi*. (I. Ergüden, O. Akınhay, F. Keskin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fukuyama, F.. (2012). *Tarihin Sonu ve Son İnsan*. (Z. Dicleli, Çev.). İstanbul: Profil Yayıncılık.
- Gibbons, A. (2017). Contemporary Autofiction and Metamodern Affect. R. van den Akker vd., (Ed.), *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism* [Epub, Elektronik Sürüm], (pp. 250-276). London & New York: Rowman & Littlefield International.
- Habermas, J. (1994). Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje. N. Zekâ, (Der.), *Postmodernizm* içinde (31-44). (G. Naliş, Çev.). İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Harvey, D. (2012). *Postmodernliğin Durumu*. (S. Savran, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

- Hassan, I. H. (2001). From Postmodernism to Postmodernity: The Local/Global Context. *Philosophy and Literature*. 1 (25). 1-13.
- Hollein, M. & Weinhart, M. (2005). Ideal Worlds: New Romanticism in Contemporary Art. *E-flux*. <https://www.e-flux.com/announcements/42102/ideal-worlds-new-romanticism-in-contemporary-art/> (Erişim Tarihi: 20.01.2021)
- Hutcheon, L. (2002). *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London & New York: Verso Books.
- Jameson, F. (1994). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı. N, Zekâ, (Der.), *Postmodernizm içinde* (59-116). (D. Erksan, Çev.). İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Jameson, F. (2005). *Kültürel Dönemeç*. (K. İnal, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Jameson, F. & Stephanson, A. (1991). Postmodernizm Üzerine Bir Konuşma. (A. Doğukan, Çev.). *Defter Dergisi*. (17). 9-34.
- Murray, C. (2009). *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*. (S. Öncü, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Potter, C. (2012). Timotheus Vermeulen on Metamodernism. *Tank Magazine*. Erişim: 24 Ocak 2015. <https://tankmagazine.com/issue-55/talk/timotheus-vermeulen/>
- Rosenau, P. M. (1998). *Post-modernizm ve Toplum Bilimleri*. (T. Birkan, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*. (A. Güçlü, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Searle, A. (2009). The Richest and Most Generous Tate Triennial Yet. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/feb/02/altermodern-tate-triennial> (Erişim Tarihi: 11.01.2021)
- Stirner, S. (2011). Notes on the State of the Subject. *Notes on Metamodernism*. <http://www.metamodernism.com/2011/11/02/notes-on-the-state-of-the-subject/> (Erişim Tarihi: 07.01.2021)
- Timmer, N. (2010). *Do You Feel It Too? The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millennium*. Amsterdam & New York: Rodopi.

- Turner, L. (2015). Metamodernism: A Brief Introduction. *Notes on Metamodernism*.
<https://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/>
(Erişim Tarihi: 24.01.2015)
- Van den Akker, R. & Vermeulen, T. (2017). Periodising the 2000s, or, the Emergence of
Metamodernism. R. van den Akker vd., (Ed.), *Metamodernism: Historicity, Affect, and
Depth After Postmodernism* [Epub, Elektronik Sürüm], (pp. 21-58). London & New York:
Rowman & Littlefield International.
- Van den Akker, R., Gibbons, A., Vermeulen, T. (2019). Metamodernism: Period, Structure of
Feeling, and Cultural Logic - A Case Study of Contemporary Autofiction. D. Rudrum vd.,
(Ed.), *New Directions in Philosophy and Literature*, (pp. 41-54). Edinburgh: Edinburgh
University Press.
- Vermeulen, T. (2015). The New "Depthiness". *E-flux*. (61). [https://www.e-
flux.com/journal/61/61000/the-new-depthiness/](https://www.e-flux.com/journal/61/61000/the-new-depthiness/) (Erişim Tarihi: 06.02.2021)
- Vermeulen, T. & van den Akker, R. (2010a). Notes on Metamodernism. *Aesthetics & Culture*. 2
(1). 1-14. <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.3402/jac.v2i0.5677?needAccess=true>
(Erişim Tarihi: 15.01.2021)
- Vermeulen, T. & van den Akker, R. (2010b). What is Metamodernism?. *Notes on Metamodernism*.
<http://www.metamodernism.com/2010/07/15/what-is-metamodernism/> (Erişim Tarihi:
15.01.2021)
- Vermeulen, T. & van den Akker, R. (2010c). Strategies of the Metamodern. *Notes on
Metamodernism*. [http://www.metamodernism.com/2010/08/01/strategies-of-the-
metamodern/](http://www.metamodernism.com/2010/08/01/strategies-of-the-metamodern/) (Erişim Tarihi: 20.01.2021).
- Vermeulen, T. & van den Akker, R. (2010d). New Romanticism. *Notes on Metamodernism*.
<http://www.metamodernism.com/2010/08/09/new-romanticism/> (Erişim Tarihi:
20.01.2021)
- Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.

Görsel Kaynakça

Resim 1: <https://www.vincentvangogh.org/a-pair-of-shoes.jsp> (Erişim Tarihi: 10.02.2021).

Resim 2: <https://www.mutualart.com/Artwork/Diamond-Dust-Shoes/D69A5A4A31996D03>

(Erişim Tarihi: 10.02.2021).

Fotoğraf 1: <https://artlead.net/content/journal/modern-classics-cindy-sherman-untitled-film-stills/>

(Erişim Tarihi: 10.02.2021).

Fotoğraf 2: <https://www.moma.org/collection/works/50870> (Erişim Tarihi: 10.02.2021).

Fotoğraf 3: <https://www.nikitapirogov.com/the-other-shore> (Erişim Tarihi: 09.07.2021).

Fotoğraf 4: <https://alinakisina.co.uk/kolya-and-others-dacha> (Erişim Tarihi: 10.02.2021).