T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI

POSTMODERN SANATTA EKLEKTİK NESNELER

Hikmet ŞAHİN

DOKTORA TEZİ

Danışman
Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU

Konya–2011

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI

POSTMODERN SANATTA EKLEKTİK NESNELER

Hikmet ŞAHİN

DOKTORA TEZİ

Danışman
Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU

Konya–2011

ÖNSÖZ

Sanat insanoğlunun şu ana dek kazanmış olduğu kültür birikimini taşıyan ve geliştiren bir kavram olmuştur. Aslında bu kavramın tanımını yapmak oldukça zordur. Genel geçerli bu kavramın şu ana dek altı çizili olarak işaretlenmiş bir örneği de yoktur. Tanımı bu kadar zor ve muğlak olan bir kavram nasıl oluyor da insanları bu kadar meşgul edebiliyor? Birçok defa sorulan bu sorunun cevabını vermek neredeyse imkansız. Ancak insanoğlunun doğası gereği anlama ve öğrenmeye çalışmak hevesi, karşılaşılan birçok güçlüğü aşmış ve kendine evren üzerinde yeni bir yol çizmesini sağlamıştır. Sanat bu çetin yolda ilerlerken hep insanoğlunun yanında olmuş, ona güzelliklerle dolu bir cennet bahçesi sunmuştur.

Postmodern sanat denilen kavramın günümüzde ne kadar yaygınlık kazandığı şüphesiz herkesin kabul ettiği bir durumdur. Ancak kavramlar kargaşası içerisinde bulunan dünya kültür ve sanat ortamı, postmodern dönemlerin sınırlarını tam olarak çizememiştir. Günümüz sanatını değerlendiren estetisyen ve eleştirmenlerin çoğu postmodern sanatın tanımını yapmakta zorlanmış, hatta bazıları geçici bir heves olduğunu, üzerinde durulmasına gerek duyulmayacak kadar önemsiz bulmuşlardır. Birkaç yıl öncesine kadar hakim olan bu düşünce günümüz sanatına yerleşmiş esnek bakış açısıyla postmodern sanatın varlığını ortaya koymuştur.

Günümüz sanatının modern sanat kriterleri gibi sabit değerleri yoktur. Kuralsızlık parolasıyla yola çıkan postmodern sanatın hangi noktaya ne zaman varacağı kimse tarafından bilinmemektedir.

Bu itibarla, modern dönemleri geride bırakan günümüz postmodern sanatına eleştirel yönden bakıldığında ne gibi sorunlarla karşılaşırız? Esasında bu sorunun özü şudur: Günümüz sanatı nedir? Günümüz sanatında isimler ve kavramlar nelerdir? Postmodern sanat ve kültürü neyi, neleri ifade eder? Çalışmada tüm bu soruların cevapları aranmaya çalışılmıştır.

Postmodern kültür içerisinde olduğumuz şu dönemlerde sanatın farklı bir noktaya doğru gitmesi elbette kaçınılmazdır. Postmodern çağda yaşayan biz insanlar ve dahası sanatı paylaşan bireyler olarak bizler günümüz sanatını anlama noktasında neredeyiz? Ve ne kadar yol alabiliriz?

Eklektizm her dönemde kendisini gösteren karmaşık bir yapıdır. Sanatsal dönemler kendilerine ait eklektik oluşumlar gösterirler. Bu eklektik oluşumlar ilkin

yapıştırma, tutturma ve eğreltileme gibi görünse de belli bir zaman sonra yapının karakteristik özelliklerini taşıyan bir oluşum içerisine girmeye başlamışlardır.

Modern dönemlerin katı, tutucu ve sözüm ona ilerlemeci anlayışı belirli bir dönemden sonra avangard özelliğini yitirmiş, kendini ve değerlerini yozlaştırarak tekrar kaosunun içerisine düşmüştür.

Milyonlarca kişinin hayatına mal olan teknolojik gelişmeler günümüz sanat anlayışının ancak eleştiri boyutunda var olabileceği bir yerde durmaktadır. Elbette teknolojik bağlantılı yapılan işler ve çalışmalar konumuzun dışında kalan diğer başlıklardır.

Tarih boyunca eklemlenerek gelen sanat anlayışı sürekli olarak kendinden önceki döneme öykünerek, taklit ederek ayakları üzerinde durmayı başarmış, zaman sonra kendi kurallarını ortaya koyup klasikleşmiştir. Sözgelişi, Romalıların Yunan kültürünü taklit etmeleri onların yeni bir kültürüne kavuşmalarını sağlamıştır. Sanatta eklektizm konusu sanatın her aşamasında bilinen ancak üzerinde çok fazla düşünülmeyen kavramların içerisinde yer almıştır.

Modern sanatın sürekli yeniyi elde etme peşinde koşması, kültürel toplum değerlerini etkilemiş, yerel kültür özelliklerini reddeden bir tavır takınmıştır.

İçinde yaşadığımız post ve modern zamanlarda gelişen birey kendi bilincinde oluşturduğu sorular ve sorunlarla birlikte kendisine yeni bir yol çizmiştir. Formülize edilemeyen bu yaşayış tarzı yine modern zamanların üretim-tüketim kültürüyle ilişkili bir konudur.

Postmodern sanatı anlamak oldukça zor bir uğraştır. Sınırları esnek, kuralları yok denecek kadar bağımsız, kaynakları sonsuz denecek kadar geniştir.

Postmodernizm ilk bakışta modernliği eleştiren bir bakış açısına sahiptir denilebilir. Ancak durum bundan biraz farklıdır. İçerisinde modern değerleri taşıyan bu anlayış akımdan çok bir yaşayış-düşünüş şeklidir.

Öncelikle araştırmama yardımcı olan tüm *Yazar*, *Filozof, Sanat Tarihçi, Estetisyen, Eleştirmen, Ressam, Heykeltıraş,* kısaca tüm yazın ve literatür, çalışmalarıyla bana esin kaynağı olan kişilere teşekkür ediyorum.

Çalışmamda ve tüm yüksek öğrenim hayatım boyunca yanımda olan ve yardımlarını esirgemeyen danışmanım ve değerli hocam Prof. Dr. Alaybey Karoğlu'na, tezin şekillenmesinde Prof. Dr. Melek Gökay'a, bilgi ve kaynaklarından

faydalandığım Yrd. Doç. Dr. Zuhal Arda'ya, görüş ve yardımlarını esirgemeyen değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Hülya Karoğlu'na, tez ve içerik açısından bilgilerinden yararlandığım Yrd. Doç. Dr. Nihat Şirin'e, literatür ve görsel kaynaklar konusunda Selçuk Üniversitesi Kütüphanesine ve çalışanlarına, sabır ve anlayışından dolayı sevgili eşim ve oğluma teşekkür ederim.

Hikmet ŞAHİN

Konya 2011

T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü

Öğrencinin

Adı Soyadı	Hikmet ŞAHİN
Numarası	075117021002
Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi/Resim-İş Eğitimi
Programı	Doktora
Tez Danışmanı	Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU
Tezin Adı	Postmodern Sanatta Eklektik Nesneler

ÖZET

Çalışmanın başlığını oluşturan Postmodern Sanatta Eklektik Nesneler konusunun asıl amacı günümüz sanatının etkilendiği belli başlı dinamiklere ışık tutmaktadır.

Postmodernizm kavramının kullanıldığı 60'lı yıllardan günümüze, güzel sanatlar içerisine giren resim, heykel, grafik, mimarlık, felsefe alanlarında kendisini gösteren bu tanım ifadesini sanat ve nesneleri üzerinde bulmuştur.

Geçmişten günümüze sanat anlayışlarının birbirini takip ettiği, güncel sanatın bir önceki dönemi yadsıdığı bilinen bir gerçektir. Postmodern sanat, devamı niteliğindeki modern sanattan farklı kimliklere bürünmüş, sanat hayatına yeni kavram ve bakış açıları getirmiştir.

Tepki göstermesine rağmen içerisinde modernizmin yapısal özelliğini de barındıran postmodernizm, çoğu zaman gelişmiş modernizm olarak adlandırılmıştır.

Postmodernist sanatın temel özelliklerini barındıran kolaj, asamblaj, pastiş ve ironi gibi kavramlar ele alınmış ve eklektik değer içerisinde sunulmuştur.

Postmodern sanat eselerinin oluşumunda önemli bir yere sahip olan eklektik nesnelerin (sanat formlarının) araştırılması, içinde yaşadığımız sanat kültürünü özümsememiz açısından önemlidir.

Modernizmin sanat anlayışı ve postmodern sanata etkileri araştırılmaya çalışılmıştır. Tanımlar ve kavramların içerisinde bulunduğu çalışmada, sanat hayatına yeni kazandırılan teknik ve üslupların, postmodern sanat tavrına etkileri incelenmiştir.

Sanat hayatını etkileyen ve farklı kültür özelliği taşıyan sanatsal formların postmodern sanata etkilerini araştırmak günümüz sanatını anlamak açısından önem taşımaktadır.

Batı Sanatı Tarihi içerisinde eklektik sanat yapıtlarının ortaya konması postmodern sanatla ilişkileri araştırılmış; Türk sanatında meydana gelen benzer nitelikler açıklanmaya çalışılmıştır.

Çalışmada özellikle postmodern anlayış, düşünüş ve sanatsal ifadelerin bulunduğu akımlar ele alınmış; bu akımların önemli temsilcilerinin altları çizilerek sanatsal görüşleri ve bu görüşlerin eserlerine ne derecede yansıdığı vurgulanmıştır.

Modernizmle biyolojik bir bağ oluşturan postmodernizmin hangi felsefelerden yola çıktığını, hangi sanatsal anlayışlara karşı olduğu, yazar ve eleştirmenlerin görüşleriyle ortaya konmuştur.

Postmodern sanat nesnesinin (sanat eserinin) oluşum süreci içerisinde eklektik etkileri araştırılmaya çalışılmış; eser üretiminde sanatçının kavramsal ve yorumsal çerçevede yaptığı açıklamalara yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Postmodern, Sanat, Eklektik Sanat

T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü

Öğrencinin		
	Adı Soyadı	Hikmet ŞAHİN
	Numarası	075117021002
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi/Resim-İş Eğitimi
	Programı	Doktora
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU
	Tezin İngilizce Adı	Eclectic Object in Post-Modern Art

SUMMARY

The main purpose of the topic “Eclectic Objects in Post-Modern Art, which makes up the title of the study, is to shed light on the dynamics which have an influence on the modern art.

Since the 60s, when the Post Modernism concept was used, this term, which has shown itself in the fine arts which include (art) painting, sculpture, architecture, philosophy has found its expression on the arts and objects.

It is a well-known fact that perceptions of art succeeds one another and actual art denies the art of the previous period.

Post-modern art has taken on different identities from the modern art which it essentially follows, brought new concepts and points of view to the life of art.

Though it reacts, post modernism, which accomodates in itself the structural features of modernism, is often referred to as advanced modernism.

The concepts such as collage, pastiche and irony, which hold the basic features of post-modernism are dealt with and presented in eclectic values.

The investigation of eclectic objects, which have an important place in the formation of post-modern art objects, is important for us to to digest the culture of art in which we live.

The artistic understanding of modernism and its effects on art are studied.

In the work where there are the definitions and concepts, the effects of the tecniques and styles which are newly introduced into the life of art on the attitude of postmodern art are studied.

Studying the effects of artistic forms which influnce the life of art and carry different cultural features is essential in terms of understanding the present day art.

The introduction of eclectic works of art into the The History of Western Art, the association of them with postmodern art are investigated; the similar qualities which came into being in Turkish Art are tried to be explained.

In the study, mainly the postmodern understanding, thinking and the movements that have artistic expressions are dealt with, their view of art and how much they are reflected in their arts are stressed through underlying their main representatives.

From which philosophies postmodernism, which forms a biological bond with modernism, originated, to which artistic understandings it is opposed are put forth through the opinions of the writers and the critics.

The eclectic effects in the formation process of postmodern art objects are attempted to be examined; the artists's explanations in the conceptual and interpretive framework in the creation process are included.

Key Words: Postmodern, Art, Eclectic Arts, Eclectic Objects

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

Bilimsel Etik Sayfası i
Doktora Tezi Kabul Formu ii
Önsöz iii
Özet vi
Summary viii
İçindekiler x
Tanımlar ve Kavramlar xiii
Resimler Listesi xv

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ 1
1.1.Problem Durumu 10
1.2.Alt Problemler 11
1.3.Araştırmanın Amacı ve Önemi 12
1.4.Varsayımlar 12
1.5.Sınırlılıklar 13
1.6.Yöntem 14

İKİNCİ BÖLÜM-KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2. EKLEKTİZM
2.1.Sanatta Eklektizm 15

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. MODERN ÖNCESİ SANATTA EKLEKTİZM 18

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. MODERN SANATTA EKLEKTİZM
4.1.Modern Sanat 46
4.1.1. Modern Sanatın Estetiği 47

Sayfa No

4.1.2. Modern Sanatın Özellikleri 48
4.2.Modern Sanatta Eklektizm 50

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME

5.1.20. Yüzyılda Sanat 75
5.1.1. Dadaizm 77
5.1.1.1.Marcel Duchamp ve Hazır-Nesne (Ready Made) 85
5.1.2. Sürrealizm 87
5.1.3. Soyut Ekspresyonizm 93
5.2.1960'lı Yıllarda Sanat ve Eklektizm 94
5.2.1. Pop Sanat (Pop Art) 95
5.2.2. Yeni Gerçekçilik (Nouveau Realisme) 100
5.2.3. Happening 103
5.2.4. Eat Art 106
5.2.5. Minimal Sanat (Minimalim) 108
5.2.6. Arazi Sanatı (Land Art) 111
5.2.7. Yoksul Sanat (Arte Povera) 113

ALTINCI BÖLÜM-BULGULAR VE YORUM

6. POSTMODERN SANATTA EKLEKTİZM

6.1.Postmodernizm 117
6.2.Postmodern Sanat 119
6.2.1. Postmodern Sanatın Özellikleri. 145
6.2.2. Postmodern Sanatta Eklektik Üsluplar. 152
6.2.2.1.Kolaj 152
6.2.2.2.Asamblaj (Assamblage). 156
6.2.2.3.Pastiş (Pastiche). ..... .160
6.2.3. Postmodernist Akımlar ve Eklektizm 164
6.2.3.1.Kavramsal Sanat (Conceptual Art) 164

Sayfa No

6.2.3.2.Süreç Sanatı (Process Art)... 167
6.2.3.3.Posta Sanatı (Mail Art)..... 171
6.2.3.4.Vücut Sanatı (Body Art)..... 172
6.2.3.5.Fluxus 174
6.2.3.6.Performans (Performance Art)..... 177
6.2.3.7.Video Sanatı (Video Art)..... 182
6.2.3.8.Foto-Gerçekçilik (Foto/Hiper Realism)..... 184

YEDİNCİ BÖLÜM

7. TÜRK SANATINDA POSTMODERN YAKLAŞIMLAR VE EKLEKTİZM..... 189

SEKİZİNCİ BÖLÜM

8. POSTMODERN MİMARİDE EKLEKTİZM 213

Sonuç ve Öneriler..... 221
Kaynakça..... 227
Resimler Kaynakça 233
Özgeçmiş..... 260

TANIMLAR VE KAVRAMLAR

Avangard

Sanatta öncü anlamına gelmektedir. Her akım kendisinden öncekinin avangardıdır. Avangard kelimesi genel olarak 20. Yüzyıl Yapısalcıların oluşturdukları akımlar için kullanılmış bir tanımdır (Neo-Plastisiszm, Suprematizm vb. gibi) (Eroğlu, 2003: 56-57).

Double Coding (Çift Kodlama)

Mimarlık alanında postmodernizmin en önemli temsilcilerinden biri olan Charles Jenks tarafından ortaya atılan çift kodlama, ona göre tek başına mimarlıkta postmodernizmi açıklamaktadır (Yamaner, 2007: 31). Bu tanıma göre postmodern sanat anlayışı geçmişle günümüz arasında bağlantılar kurmaktadır.

Hermeneutik (Yorum Bilgisi)

Genel olarak insanın eylemlerinin, sözlerinin, yarattığı ürünlerin ve kurumların anlamını kavrama ve yorumlama sanatıdır (Cevizci, 2000: 159).

İroni

Alaycı tutum. Etkiyi çoğaltmak için bir şeyin tam tersini söyleyerek alay etme olarak tanımlanan ironi, çağlar boyunca sanatın vazgeçilmez kavramları arasına girmiştir (Yamaner, 2007: 34).

Kitsch (Kiç)

Yoz, sıradan düzeysiz beğeniye seslenen ürüne verilen isimdir. Kitsch kavramı özellikle 20. Yüzyılda sanata beğeni sorununun gündeme gelmesi ve sanatın büyük kitlelere açılmasıyla ortaya çıkmıştır (Erzen, 1997: 1006).

Metafor (Eğreltileme)

Sanatçının düşüncesinin nesnesini duyulur dünyanın nesnelerini ve olaylarına benzetme olanağını sağlayan yöntem; dışsal benzer özellikleri olan iki olayın, birbirinin içsel özünü ötekinin yardımıyla gün yüzüne çıkarmak için sanatsal olarak karşılaştırılmasıdır (Eroğlu, 2003: 240).

Mulaj

Bir modelden alınan kalıplarla o şeklin aynısını yapmaya denir. Bu türlü dökülerek yapılan yapıtlara da aynı isim verilir (Eroğlu, 2003: 251). Mulaj plastik

sanatlarda genellikle kağıttan kalın objeler için kullanılan bir tanımdır. Mulaj için asamblaj'ın nesnel malzemesidir de denilebilir.

Parodi

Yunanca kökenli bir sözcüktür. "Ciddi olduğu varsayılan bir yapıtın bir bölümünü ya da tümünü koşutlukları koruyarak alaya alan, biçimini bozmadan ona bambaşka içerik vererek özle biçim arasındaki bir karşıtlıktan gülünç ve eleştirel etkiyi var eden oyun biçimi" (Aktaran: Yamaner, 2007: 31).

Pastiş (Pastiche)

Fikirlerin ya da görüşlerin gelişi güzel, karmakarışık, darmadağınık, kolajı andırır biçimde bir araya getirerek oluşturdukları, kırk-yama (patch-work). Pastiş eski yeni gibi olguları bünyesinde barındırır. Düzenliği, mantığı ve simetriyi yadsır; çelişki ve karşıtlıktan hoşlanır (Aktaran: Şahin, 2000: 301).

Pluralizm (Çoğulculuk)

Her tür fikir ve akımdan etkilenebilen, teknik olarak her tür malzemenin kullanılabilmesi anlamına gelir. Tanım konuya uygun olarak birçok anlamda kullanılabilir.

Revivializm (Canlandırmacılık)

18. yüzyılda Sanayi Devrimi ertesinde sanatçıların geçmişi yeniden canlandırma çabalarına verilen isimdir. Yapılan çalışmalar eklektisist bir anlayış içerisinde gerçekleştirilir (Korkmaz, 1997: 322).

Simulakrum (Simulacrum)

Orijinal olmayan bir kopyanın kopyası demektir (Cevizci, 2000: 302).

Şizofreni

Postmodern sanat yapıtlarında geçmişe öykünme, birçok düzenekte gerçekleşir. Şizofreni temanın kaygısızca istenildiği ölçü ve anlayışta ele alınmasıdır (Yamaner, 2007: 33-3).

Yapıbozum (Dekonstrüksiyon)

Mutlak bilginin yerine çoğul gerçekliği savunan görüştür (Uluoğlu, 1997: 437). Sanatçılar eserlerinde yapısal değişiklik yaparak kavramların yeniden ortaya çıkartılmasını sağlamışlardır.

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa No:

Resim-1: Phidias, *Athena* 19
Resim-2: Myron, *Disk Atan Atlet* 19
Resim-3: Pompei, *Oda İçi Figüratif Bezeme* 20
Resim-4: *Cubiculum* (Yatak Odası) 20
Resim-5: *Panteon Tapınağı* 21
Resim-6: *Panteon Tapınağı Kubbe Detayı* 21
Resim-7: *Panteon Tapınağı* 22
Resim-8: *Notre Dame Kilisesi Batı Cephesi Girişi* 22
Resim-9: Massaccio, *Kutsal Üçlü* 23
Resim-10: Mantegna, *Aziz Yakup'un Öldürülmeye Götürülüşü* 24
Resim-11: Boticelli, *Venüs ve Mars* 24
Resim-12: Boticelli, *Venüs'ün Doğuşu* 25
Resim-13: Sandro Boticelli, *Pallas ve Centaur* 26
Resim-14: Leonardo da Vinci, *Leda ve Kuğu* 26
Resim-15: Michelangelo, *Davut* 27
Resim-16: Michelangelo, *Adem'in Yaratılması* 28
Resim-17: Raphael, *Atina Okulu* 29
Resim-18: Donato Bramante, *Timpietto Şapeli* 30
Resim-19: Flippo Brunelleschi, *San Lorenzo Kilisesi* 30
Resim-20: Benvenuto Cellini, *Saliera (Neptune ve Ceres)* 31
Resim-21: Cellini, *Perseus ve Medusa'nın Başı* 32
Resim-22: Giovanni Bologna, *Herkül'ün Sentor Nessus ile Savaşı* 32
Resim-23: Rosso Fiorentino, *Hz Musa, Jetro'nun Kızlarını Savunurken* 33
Resim-24: Lorenzo Bernini, *Saint Pietro Meydanı* 33
Resim-25: Lorenzo Bernini, *Saint Pietro Meydanı* 34
Resim-26: Lorenzo Bernini, *Apollon ve Daphne* 34
Resim-27: Lorenzo Bernini, *Davut* 35
Resim-28: Pieter Paul Rubens, *Barışın Yararlılıkları Alegorisi* 35
Resim-29: Pieter Paul Rubens, *Antikite'nin Dört Büyük Nehri* 36
Resim-30: Jacques Louis David, *Sabin Kadınlarının Araya Girmesi* 37

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa No:

Resim-31: Jacques Louis David, *Horas Kardeşlerin Yemini* 37
Resim-32: Antonio Canova, *Cupid ve Psyche* 38
Resim-33: Pierre-Narcisse Guerin, *Morpheus ve Iris* 38
Resim-34: Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Türk Hamamı* 38
Resim-35: Jean-Auguste-Dominique İngres, *Odalık* 39
Resim-36: Thomas Couture, *Roma İmparatorluğu'nun Düşüşü* 39
Resim-37: Paolo Cariali (Veronese), *Cana'nın Düğün Şöleni* 39
Resim-38: Guillaume-Martin Couture, *Madeleine Kilisesi* 40
Resim-39: Guillaume-Martin Couture, *Madeleine Kilisesi Alınlık Detayı* 40
Resim-40: Carl Gotthard Lanhangs, *Brandenburg Kapısı* 41
Resim-41: William Blake, *Pietà* 42
Resim-42: Anne-Louis Girodet-Trioson, *Endymion'un Uykusu* 42
Resim-43: Eugene Delacroix, *Sardanapal'ın Ölümü* ..... …43
Resim-44: *Köln Katedrali* 43
Resim-45: *Milano Katedrali* 44
Resim-46: Charles Berry-Augustus Pugin, *Londra Parlamento Binaları* 44
Resim-47: Gottfried Semper, *Dresten Opera Binası* 44
Resim-48: John Nash, *Brighton Kraliyet Köşkü* 45
Resim-49: John Nash, *Brighton Kraliyet Köşkü* 45
Resim-50: Tiziano Vecellio (Titian), *Urbino Venüsü* 51
Resim-51: Eduard Manet, *Urbino Venüsü* 51
Resim-52: Edouard Manet, *Olympia* 51
Resim-53: Edouard Manet, *Kırda Öğle Yemeği* 52
Resim-54: Tiziano Vecellio (Titian), *Pastoral Konser (Fiesta Campestre)* 52
Resim-55: Joseph Mallord William Turner, *Ay Işığında Gemiler* 53
Resim-56: Cloude Monet, *Gün Doğumunda İzlenim* 53
Resim-57: Edgar Degas, *Egzersiz Yapan Genç Spartalılar* 54
Resim-58: Katsushika Hokusai, *Kanagawa Açıklarında Büyük Dalga* 54
Resim-59: Cloude Monet, *Japon (Bayan Monet Kırmızı Kimonolar İçinde)* 55
Resim-60: Hiroshige ve Van Gogh, *Yağmurda Köprü* 55

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa No:

Resim-61: Hiroshige ve Van Gogh, *Çiçek Açan Erik Ağacı* 56
Resim-62: Vincent van Gogh, *Langlois Köprüsü* 56
Resim-63: Paul Gauguin, *Nereden Geldik? Nereye Gidiyoruz?* 57
Resim-64: *Mask Portre (Gba gba)* 58
Resim-65: Karl Schmidt-Rottluff, *Küçük Prophetess (Kleine Prophetin)* 58
Resim-66: Ernst Ludwig Kirchner, *Anne ve Çocuk* 59
Resim-67: Franz Marc, *Atların Doğumu* 60
Resim-68: Gustave Moreau, *Oedipus ve Sfenks* 61
Resim-69: Maurice Denis, *Yeşilliklerde Merdiven (Arabesk Bezeme)* 62
Resim-70: Pierre Bonnard, *Bahçede Kadın* 62
Resim-71: William Morris ve John Ruskin, *Gotik Doğa* 63
Resim-72: William Morris, *Fulyalar* 64
Resim-73: Dante Gabriel Rosetti, *La Ghirlandata* 64
Resim-74: Kikumaro, *Mutsubaya Eviden Geyşa Ichikawa ve Hizmetçisi* 65
Resim-75: Jules Cheret, *Valentino Bal (Valentino Balosu)* 65
Resim-76: Henri Toulouse-Lautrec, *Japon Divanı Tiyatro Afişi* 66
Resim-77: Alphonse Mucha, *Medee* 66
Resim-78: Gustave Klimt, *Birinci Viyana Art Nouveau Sergisi Afişi* 67
Resim-79: Gustave Klimt, *Pallas Athene* 67
Resim-80: Henri Matisse, *La Desserte (Yemek Sonrası)* 68
Resim-81: Raoul Dufy, *Venüs'ün Doğuşu* 69
Resim-82: Anton Henning, *Enteryör No: 83* 69
Resim-83: Pablo Picasso, *Avignon'lu Kızlar* 70
Resim-84: Fernand Leger, *Anahtarlı Mona Lisa* 71
Resim-85: Umberto Boccioni, *Ruh Durumları* 72
Resim-86: Wassily Kandinsky, *Doğaçlama No: 27* 73
Resim-87: Kazimir Malevich, *Mona Lisa'lı Kompozisyon* 74
Resim-88: Naum Gabo, *Yapısal Tors* 74
Resim-89: Jean Arp, *Tors-Kore* 77
Resim-90: Jean (Hans) Arp, *Dev'in Torsu* 78

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa No:

Resim-91: Jean (Hans) Arp, *Meudon Venüsü* 79
Resim-92: Kurt Schwitters, *Merz* 79
Resim-93: Jean Auguste Dominique Ingres, *Türk Hamamı (Detay)* 80
Resim-94: Jean Auguste Dominique Ingres, *Banyo* 80
Resim-95: Man Ray, *Ingres'nin Kemanı* 81
Resim-96: Jane Brette, *Man Ray'den Sonra* 81
Resim-97: Joseph Cornell, *Adsız (Medici Prensesi)* 82
Resim-98: Joseph Cornell, *Andromeda* 83
Resim-99: Kurt Schwitters, *Merzbau* 83
Resim-100: Kurt Scwitters, *Merz* 84
Resim-101: Kurt Schwitters, *Merz (31)* 84
Resim-102: Daniel Spoerri, *Rambrandt Ütü Masası* 85
Resim-103: Marcel Duchamp, *Çeşme* 86
Resim-104: Marcel Duchamp, *Bisiklet Tekerleği* 86
Resim-105: Giorgio de Chirico, *Aşk Şarkısı* 88
Resim-106: Max Ernst, *Üç Tanığın Gözü Önünde Bebek* 88
Resim-107: Salvador Dali, *Milo Venüsü* 88
Resim-108: Salvador Dali, *Dantel Diken Kız (Vermeer'den Sonra)* 89
Resim-109: Salvador Dali, *Rafaelist Baş'ın Patlaması* 89
Resim-110: Salvador Dali, *Port Lligat Meryemi* 90
Resim-111: Jean-François Millet, *The Angelus* 90
Resim-112: Salvador Dali, *Millet'nin Angelus'undan Arkeolojik Kalıntılar* 91
Resim-113: Salvador Dali, *Nero'nun Sesi* 91
Resim-114: Salvador Dali, *Leda ve Kuğusu* 91
Resim-115: Salvador Dali, *Pieta* 92
Resim-116: Michelangelo Bunarotti, *Pieta* 92
Resim-117: Andre Masson, *Odeon Tiyatrosunun Tavan Resmi* 92
Resim-118: Jackson Pollock, *Daire* 93
Resim-119: Willem de Kooning, *İsimsiz 6* 94
Resim-120: Andy Warhol, *Mona Lisa* 95

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa No:

Resim-121: Martial Raysse, *Made in Japan*..... 96
Resim-122: Martial Raysse, *Türk Hamamı (Ingres'den)*..... 96
Resim-123: Andy Warhol, *Son Akşam Yemeği*..... 97
Resim-124: Andy Warhol, *Venüs'ün Doğuşu (Rönesans'tan Resimler 2)*..... 97
Resim-125: Velasquez, *Papa X. Innocent*..... 99
Resim-126: Francis Bacon, *Velasquez'den Sonra (Papa X. Innocent)*..... 99
Resim-127: Arman, *Eldiven için Tors*..... 101
Resim-128: Arman, *Hermes ve Dionysos*..... 101
Resim-129: Yves Klein, *Mavi Venüs*..... 102
Resim-130: Cesar Baldaccini, *Gialla Naxos 594*..... 103
Resim-131: Allan Kaprow, *Household*..... 104
Resim-132: Wolf Wostel, *Bayan Amerika*..... 105
Resim-133: Wolf Vostel, *Araba Kazası*..... 106
Resim-134: Daniel Spoerri, *Kichka'nın Kahvaltısı*..... 107
Resim-135: Daniel Spoerri, *Tatlı (Seri 2)*..... 107
Resim-136: Piet Mondrian, *Tablo 2*..... 108
Resim-137: Frank Stella, *Dewey Kare*..... 108
Resim-138: Donald Judd, *Piramit*..... 109
Resim-139: Carl Andre, *144 Küp*..... 110
Resim-140: Richard Morris, *İsimsiz*..... 111
Resim-141: Richard Smithson, *Spiral Dalgakıran*..... 112
Resim-142: Vik Muniz, *Brooklyn Spirali (Smithson'dan Sonra)*..... 112
Resim-143: Michelangelo Pistoletto, *Paçavralar Venüs'ü*..... 114
Resim-144: Michelangelo Pistoletto, *Kırık Ayna*..... 114
Resim-145: Michelangelo Pistoletto, *Etrüsklü*..... 115
Resim-146: Mario Merz, *Igloo (Kaddafi'nin Çadırı)*..... 115
Resim-147: Mario Merz, *Zamanı Gölgeleyen Mimari*..... 115
Resim-148: Yannis Kounellis, *Senza Titolo (İsimsiz)*..... 116
Resim-149: Yannis Kounellis, *Sekiz Yunanlı*..... 116
Resim-150: Francis Bacon, *Etli Figür (Velasquez'den sonra.)*..... 136

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa No:

Resim-151: Peter Paul Rubens, *Aynadaki Venüs* 137
Resim-152: Robert Rauschenberg, *Seyirci* 137
Resim-153: William Tucker, *Ana Tanrıça* 140
Resim-154: William Tucker, *Prometheus* 140
Resim-155: *St. Cosmas ve Damian* 141
Resim: 156: Joseph Beuys, *Cosmas ve Damian* 141
Resim-157: Nicolas Poussin, *Et in Arcadia Ego* 142
Resim-158: Sandro Chia, *Korkusuz Çocuklar İş Başında* 142
Resim-159: Anselm Kiefer, *Kanatlı Kitap* 143
Resim-160: Gilbert ve George, *Ölüm* 144
Resim-161: Tony Cragg, *Anne Sütü* 145
Resim-162: Georges Braque, *Müzik Aletli Natürmort* 153
Resim-163: Kurt Schwitters, *İsimsiz* 154
Resim-164: Max Ernst, *Wox Angelica* 154
Resim-165: Robert Rauschenberg*, Lincoln* 155
Resim-166: Ron Kitaj, *The Defects of Its Qualities* 155
Resim-167: Pablo Picasso, *Gitarlı Natürmort* 156
Resim-168: Robert Rauschenberg, *Yatak* 158
Resim-169: Robert Rauschenberg, *Coca-Cola Kutusu* 158
Resim-170: Arman, *Yığın* 159
Resim-171: Bernard Pras, *Guernica* 159
Resim-172: Bernard Pras, *Büyük Dalga* 160
Resim-173: Christo (Cristo Javacheff), *Dükkan Projesi* 160
Resim-174: Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q., Ya da Jakont (Mona Lisa)* 161
Resim-175: Andy Warhol, *Marilyn* 162
Resim-176: Allan d'Arcangelo, *Marilyn* 162
Resim-177: Grant Wood, *Amerikan Gotik* 163
Resim-178: Allan d'Arcangelo, *Amerikan Madonna No:1* 163
Resim-179: Joseph Kosuth, *Bir ve Üç Sandalye* 166
Resim-180: Daniel Buren, *Les Deux Plateaux* 166

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa No:

Resim-181: Damien Hirst, *Sürüden Uzakta* 167
Resim-182: Damien Hirst, *Oturan Meleğin Anatomisi (Detay)* 167
Resim-183: Robert Morris, *Katran Bebekler ve Yeni Dünya Düzeni* 168
Resim-184: Robert Morris, *Savaş* 169
Resim-185: Robert Morris, *Doğum Günü Çocuğu* 169
Resim-186: Hans Haacke, *Yoğunlaşma/Buharlaşma Küpü* 170
Resim-187: Eva Hesse, *Kurallardan Sonra* 170
Resim-188: Robert Watts, *Flux Posta Pulları 17-17* 171
Resim-189: Gilbert ve George, *Burası* 172
Resim-190: Gilbert ve George, *Polonya Haçı* 173
Resim-191: Gilbert ve George, *Kara İsa* 173
Resim-192: Bruce Naumann, *Çeşme Olarak Sanatçı* 174
Resim-193: Nam June Paik, *Zen İçin Baş* 175
Resim-194: Joseph Beuys, *Sibirya Senfonisi* 176
Resim-195: Yves Klein, *Claude ve Arman'ın Heykelleri*. 178
Resim-196: Yves Klein, *Boşluğa Sıçrayış* 179
Resim-197: Robert Morris ve Carolee Schnemann, *Yer* 180
Resim-198: Gilbert ve George, *Şarkı Söyleyen Heykeller* 180
Resim-199: Joseph Beuys, *Yağ İskemlesi* 181
Resim-200: Cristo Javacheff, *Pont Neuf'un Paketlenmesi* 182
Resim-201: Nam June Paik, *İsimsiz* 182
Resim-202: Volf Wostell, *16mm'lik Film* 183
Resim-203: Nam June Paik, *Uzanan Buda* 183
Resim-204: Nam June Paik, *Merhaba Fil* 184
Resim-205: Nam June Paik, *Parlak Budha* 184
Resim-206: Malcolm Morley, *Girit'e Veda* 186
Resim-207: Richard Estes, *Şekerci Dükkanı* 186
Resim-208: Richard Estes, *Kafeterya* 186
Resim-209: Ralp Going, *Mc Donalds'ın Pikabı* 187
Resim-210: Richard McLean, *Diamond Tinker ve Jet Chex* 187

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa No:

Resim-211: Alicia St. Rosa, *Seramik Orman* 187
Resim-212: Daniel E. Greene, *Giyinik Maya (Goya'dan)* 188
Resim-213: Daniel E. Greene, *Antika Tabak*..... 188
Resim-214: Mustafa Ata, *Vlam*..... 195
Resim-215: Mustafa Ata, *Vlam*..... 195
Resim-216: Mustafa Ata, *Vlam*..... 195
Resim-217: Bedri Baykam, *Harem Entrikaları*..... 196
Resim-218: Bedri Baykam, *Tarihin Gözü*..... 196
Resim-219: Bedri Baykam, *Hiroşima*..... 196
Resim-220: Hale Arpacıoğlu, *Pleksi Kesme*..... 197
Resim-221: Hale Arpacıoğlu, *Pleksi Kesme*..... 197
Resim-222: Hale Arpacıoğlu, *Pleksi/Kağıt Kesme* 197
Resim-223: Gonca Sezer, *Kağıt Kız (Papergirl)* 197
Resim-224: Gonca Sezer, *Gerçek-Real/Oyuncak-Toy* 198
Resim-225: Müşerref Zeytinoğlu, *Enstalasyon* 198
Resim-226: Hüseyin Ertunç, *Tüm İlişkiler*..... 198
Resim-227: Yusuf Taktak, *Dikilitaşıma Ait Açıklamalar* 199
Resim-228: Jean (Hans) Arp, *Tristan Tzara'nın Portresi*..... 199
Resim-229: Mithat Şen, *Ham Tual* 199
Resim-230: Murat Morova, *Ah Min-el Aşk-ı Memnu Dizisi*..... 200
Resim-231: Metin Talayman, *Goliathus-Goliathus*..... 200
Resim-232: Şenol Yorozlu, *Edward Kaftan*..... 200
Resim-233: Şenol Yorozlu, *Rayban Kaftan* 201
Resim-234: Şükrü Aysan, *Urbi e Urbi*..... 201
Resim-235: Serhat Kiraz, *Işıklı Tavanda Dekupe Figür Düzenlemesi* 201
Resim-236: Sarkis Zabunyan, *Savaş Ganimetleri* 202
Resim-237: Sarkis Zabunyan, *Ulaşılabilir Kaynaklar*..... 202
Resim-238: Sarkis Zabunyan, *Çaylak Sokak*..... 203
Resim-239: Füsun Onur, *Dolmabahçe Hatırası* 205
Resim-240: Füsun Onur, *Galeri Işıkları* 206

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa No:

Resim-241: Şükrü Aysan, *Pentür* 207
Resim-242: Canan Beykal, *8 Parçalık 1 Bütün ya da Osman Hamdi Beklemesi*….208
Resim-243: Ayşe Erkmen, *Uyumlu Çizgiler* 209
Resim-244: Ayşe Erkmen, *Bu Sergi İçin Bir Kompozisyon* 210
Resim-245: Ayşe Erkmen, *Geçmişe Tören* 211
Resim-246: Le Corbusier, *Villa* 214
Resim-247: Frank Lloyd Wright, *Şelale Evi* 214
Resim-248: Robert Venturi, *Vonna Venturi'nin Evi* 215
Resim-249: Leon Battista Alberti, *Tempio Malatestiano* 215
Resim-250: *Getty Museum* 216
Resim-251: Michael Graves, *Portland Halk Hizmetleri Binası* 218
Resim-252: Robert Stern, *The Clatham* 218
Resim-253: Charles Moore, *Pizza d'Italia* 219
Resim-254: Philip Johnson, *AT&T Binası* 220
Resim-255: Philip Johnson, *AT&T Binası (Detay)* 220

I. BÖLÜM

1. GİRİŞ

Jenks'e göre; *Postmodernizm sözcük ve kavramının büyük gücünün ve bir yüzyıl daha duyulacak olmasının bir nedeni, yetersiz kaldığı açıkça görülen modernist dünya görüşünü geride bıraktığımızı, nereye gittiğimizi belirtmeden ortaya koyabilmesidir. Birçok kişinin bu terimi kendiliğinden, sanki kendi bulmuş gibi kullanmasının nedeni de budur. Ama "modernizm" üçüncü yüzyılda icat edilmiş gibi gözüktüğüne göre, "postmodernizm" teriminin ilk kullanışı da belki o zamandı (Aktaran: Appignanesi ve Garratt, 1996: 3).*

Postmodern sözcüğünün yaygın bir alanı kapsaması ve bu alanlarla ilgili nitelemelere sürekli yapılan göndermeler, içerik ve işleyişinin esnek ve eklektik bir yapıda olması, onun kavramsal olarak tanımlanmasını güçleştirmiş; bu nedenle sözcüğün anlamlı bir hale getirilmesi oldukça zorlaşmıştır. Geniş bir yelpazede kendisini gösteren postmodernizm kavramı, günümüz post-modern dünyasında neredeyse her alanda kullanılmış; çoğu zaman kendi davranışlarının dışına çıkarak başka merkezlere doğru kayış göstermiştir.

Postmodern kelimesinin yapısal olarak modern sonrası anlamına gelmesi çeşitli itilaflara yol açmış, sözcük modern sonrası anlamına gelen post ön takısıyla modern dönemlerin sanatını ve daha ötesini kapsarmış gibi bir çelişkiye düşülmüştür. Oysaki postmodern diye kavramsallaşan bu kelimenin tam olarak anlamı modern-sonrası değildir. Kronolojik olarak modern sonrası diyebileceğimiz postmodernizm aslında modernizmden çok farklı değerlere sahiptir. Bu değerler farklı alanlarda kendisini gösteren, gelişigüzel, bilinenin ötesinde felsefi, toplumsal, akademik söylem ve kuralları olan değerlerdir ve özeldirler.

Postmodernizmin kuramsal olarak oluşmasını sağlayan filozof Jean-François Lyotard, postmodernizmin modernliğin bir parçası olduğunu; ancak modern bir eserin postmodern olduğu sürece modern olabileceğini savunmuştur (Lyotard, 1997a: 155-156).

Postmodern düşünür ve sanatçılarının çoğu kez modernizmi eleştiri bombardımanına tuttuklarını, modern sanat ve düşün sistemine karşı eleştirel bir tavır sergiledikleri bilinmektedir. Ancak; içerisinde modernizmin özelliklerini taşıyan, belirli noktalarda kendisini modern konstrüksiyonun üzerinde bulan bir postmodern durum da vardır. Bu bakımdan modernizm salt olarak postmodernliğin eleştiri cephesinin dışında başka bir şey değildir diyemeyiz.

Postmodernliğin anlaşılması, modernizmin tanım, kavram ve ilişkilerinin bilinmesiyle paralellik gösteren bir durumdur. Modern kelimesinin ilk kullanıldığı İsa'dan sonra Antik dönemleri çağrıştıran beşinci yüzyılın sonunda "antiqus"un karşıt anlamlısı olarak kullanıldı. Daha sonraları bilhassa onuncu yüzyıldan sonra bu kelime yaygınlık kazanmaya başlamıştır (Kumar, 1999: 88).

...Terim olarak modern, daha gerilere giden bir tarihçeye sahip olsa da, Habermas'ın, modernite projesi olarak andığı şey 18. yüzyılda belirmiştir. Bu proje, Aydınlanma düşünürlerinin "*nesnel bilimi, evrensel ahlak ile hukuku ve kendi ayakları üzerinde duran sanatı, kendi iç mantıkları temelinde geliştirme*" konusunda gösterdikleri olağanüstü bir düşünsel çabadan ibarettir. Amaç özgür ve yaratıcı biçimde çalışan çok sayıda bireyin katkıda bulunduğu bir bilgi birikimini, insanlığın özgürleşmesi ve günlük yaşamın zenginleşmesi yolunda kullanmaktı. Doğa üzerinde bilimsel hakimiyet, kaynakların kıtlığından, yoksulluktan ve doğal afetin rastgele darbelerinden kurtuluşu vaat ediyordu. Rasyonel toplumsal örgütlenme biçimlerinin ve rasyonel düşünce tarzlarının gelişmesi, efsanenin, dinin, boş inancın akıl-dışılığından, iktidarların keyfi kullanımından ve kendi insan doğamızın karanlık yandan kurtuluşunu vaat ediyordu. Ancak bu tür bir proje aracılığıyla, bütün insanlığın evrensel, sonsuz ve değişmez nitelikleri ortaya çıkabilirdi (Harvey, 1997: 25).

Sanatsal açıdan bakıldığında modernizmin Rönesans dönemiyle ve Reform hareketleriyle başladığını söyleyebiliriz. XIV. yüzyılın gelişen hümanist hareketleri modern dönemin sanatsal başlangıcının işaretleriyle doludur...

Modernliğin tanımsal olarak netleşmesi, bilinen gerçek ve kurallarının ortaya konması 18. yüzyılı bulur. Bu dönem milliyetçilik hareketlerinin geliştiği Sanayi

Devrimi'nin öncesinde ortaya çıkan Aydınlanma dönemi modernizmin asıl karakteristiğini belirlemeye başlamıştır.

Aydınlanma döneminde ortaya çıkan ve değerlerinin çoğunu Antik dünyadan alan bu felsefe geçmişle bağlarını koparmış, kendisinden önceki tarih, din, siyaset ve otoriteleri derinden sarsarak karşıt bir tavır sergileme pozisyonuna gelmiştir.

Modernizmin temel özelliği; insana ve insan aklına duyulan sınırsız güvendir. Bu güven aynı zamanda modernitenin tarih anlayışını da tanımlamaktadır. Bunu kısaca sürekli ilerlemeci tarih anlayışı olarak irdelemek mümkün gözükmektedir. Burada insan aklını kullanarak sürekli olarak doğa ve kendisi ile ilgili bilgisini artıracağı varsayılmaktadır. Sürekli artan bilgi, insana doğayı ve doğanın bir parçası olan toplumu kendi çıkarlarına uygun olarak sürekli yeniden kurmasına olanak sağlayacaktır; böylece tarih de sürekli olarak ileriye doğru akacaktır. Bunu, modernite "*insanın yücelmesi*" olarak yorumlamaktadır (Şaylan, 1999: 44).

Modernizmin geleneksele karşıt açmış olduğu savaşı, içinde bulunduğu *"yeni"*yi üretme çaba ve anlayışından çıkarmak oldukça basittir. Modern anlayış sürekli olarak kendisini her şeyin önünde kabul etmiş, ilkçağlardan gelen tarihsel geçmiş ve anlayışları reddetmiştir.

Sanatsal modernizm, Avrupa'da 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan belirli estetik anlayışları bünyesinde toplayan bir dönemdir. Modern sanatın şekillendirilmesinde felsefenin ve teknolojinin etkileri yadsınmayacak ölçüde büyüktür. Sanayi devrimiyle birlikte gelişen ve değişen kültürel yapı, tüm alanlarda olduğu gibi estetik ve sanat alanında da farklılıklar yaratmaktadır.

Tarım toplumundan sanayi toplumuna geçen birey kendisini bambaşka bir dünyanın ortasında bulmuştur. Sanayileşmenin getirdiği kente göç, yeni şehirlerin oluşmasını sağlamış ve dolayısıyla kırsal kültürel toplumun dine ve inançlarına olan bağlılığını derinden sarsmıştır. Sanayi toplumu haline gelen Batı'da köklü kültürel değişimler yaşanmıştır. Din inancının bir kenara itilerek sadece bilim ve teknolojiyi temel alan modernist anlayışı sanata da yansımış, geçmiş dönemin tüm sanatsal olguları geçmişle beraber tarihe gömülmüştür.

Lyotard (1997a: 158), "*postmodern, modernin içerisinde sunulamayanı, sunulmamanın kendisinde ileri götüren olacaktır"* demiştir. Modern sanatın gerçekte var olan nesnel gerçekliğin dışında yeni bir şeyler üretmesidir. Modern sanat herhangi bir şekilde başka bir şeyden öykünmez. Onun ürettiği şey sürekli yeni ve ileriye dönük olan şeydir yani orijinaldir.

1919 yılında Maleviç'in deklare ettiği Yüceliğin Manifestosu modern sanat anlayışının özünü teşkil eden değerleri bünyesinde taşımaktadır. Kant'ın *yüce felsefesi* modern zamanların sanatsal akımlarıyla örtüşecek nitelikte paralellik göstermektedir.

Modern sanat anlayışı klasik sanat anlayışından kesin olarak kopuşu ifade eden bir estetik anlayıştır. Modern zamanlara kadar süregelen "*mimesis*" kuramına bağlı olarak gelişen sanat akımları yerini "*temsil*"i bir kenara bırakan modern sanata devretmiştir. Klasik dönemin sanatçıları sanatsal etki olarak pasif durumdadır. Sadece gördüğünü yansıtan içerisinde sanatçının varlık dünyasının bulunmadığı eserler üreten kişilerdir. Modern dönemin sanatçıları ise; sanatın "*içi boş bir yansıma*" olması durumundan kurtulunması gerektiğini belirtmişlerdir (Şaylan, 1999: 53-54).

Modern dönemlerde toplumsal, ekonomik ve teknolojik gelişmeler sanatı olumlu yönde etkilemiştir diyebiliriz. Fotoğraf makinesinin icadıyla başlayan sanatta *temsil krizi* aşılmış, sanatçı gördüğünü yansıtan birey olmaktan çıkmış, yorum kabiliyeti olan, yeni olan şeye heves eden, sürekli olarak çözümlemeci bir ruha sahip olmuştur. Sanatçıdan da bu beklenmektedir. Sürekli yenilikler peşinde olan sanatçı belli dönemlerde kendisini toplumun gelişimini, ilerlemesini sağlayan birey pozisyonunda bulmuştur.

Sanatçı artık özgür bir durumda, istediği her ne varsa üretebilecek bir yapıya sahiptir. Modern dönemlerde sanatçıların özgürleştiği ve özgün bir duruma geldiği söylenebilir. Sanatsal yaratılarını oluşturmak bağlamında yenilikçi olması koşuluyla eserler özgün tarzlarda yaratılmışlardır.

Estetik modernlik ruhunun gelişimini *"avangard"* olarak tanımlayabileceğimiz yapı içerisinde değerlendirmek gerekmektedir. Avangard sanatçı henüz kimselerin keşfetmediği şeyleri keşfeder, gidilmemiş yerlere ilk giden o olur. Sürekli yenilik peşinde koşan, olmayan ve sunulmayanı bulmaya çalışan kişidir. Bu tam anlamıyla modern estetiğin özüdür. Bu açıdan bakıldığında modern sanatın belli başlı yönlerini şu şekilde belirlemek olasıdır: Özgür ve özgün olması, belli bir görev bilinciyle misyon özellikleri taşıması, sanat ve eserlerinin estetik metalara (yapılara) dönüştürülmesi, elitist (seçkinci) olması olarak nitelenebilir (Şaylan, 1999: 64-67).

1960'lı yıllara gelindiğinde Avrupa kültür hayatında bazı değişimlerin yaşandığı görülmektedir. Sanayi Devrimi'yle gelişen Batı'nın kimlik özellikleri değişmiş, yeni toplum düzenleri, yeni din ve kültür anlayışları ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu anlayış ve değişikliklere bağlı olarak sanat alanında da değişimlerin yaşanılması kaçınılmaz olmuştur.

Modern zamanların eleştirilmeye başlandığı bu dönemlerde, kodlanmış kültür ve birey davranışlarının gözlemlendiği, insanlık tarihine cennet bahçeleri vadeden modernist ve teknolojik yaklaşımların yavaş yavaş ortadan kalktığı görülür.

Modernizmin ortaya çıkardığı evrensel kültür özellikleri dünya üzerinde çeşitliliğin yok olmasına, sanat ve kültür alanında diğer toplumların yozlaşmış bir yapıya dönüşmesine sebebiyet vermiştir.

Yirminci yüzyılın teknolojik gelişmeleri sanatı materyal olarak da etkilemiş, endüstri ve üretime bağlı olarak artan yeni iş sahalarının imkanları sanatçıların içinde bulunduğu "*tüketim toplumu*"ndan etkilenmelerine yol açmıştır.

Bu dönemde gelişme gösteren sanat akımları modern dönemi ve sanatı eleştiri yoluna gitmiş; modern sanatın sözüm ona yenilikçi anlayışının belli başlı klişelere dönüştüğünü gözlemlemişlerdir. Krauss'a göre, *"Her ne kadar avant-gardizm ve modernizm sürekli olarak özgürlük ve orjinallik üzerine kurulu bir sözcüğü, üstleniyorsa da aslında her şey sürekli olarak bir tekrardan ibarettir. Örneğin, kareleri Malevich'de, Mondrian'da, Leger'de, Cornell'de, Reinhardt da kullanmıştır;*

başı, sonu belli olmayan bu tekrarlar hiçbir şekilde önlenemez" (Aktaran: Jameson vd., 1994: 53-56).

Sanatta farklı düşünüş ve davranışların ortaya çıktığı 20. yüzyılda nesneye yeni bir bakış açısı kazandırılmış; özellikle Marcel Duchamp'ın Hazır-Nesne kullanımıyla birlikte modern sanatın "meta"laşması sorunu ve "yücelik estetiği" eleştirilme noktasına gelmiştir. Bu yeni bakış sanatta köklü değişimlere yol açacak bir nitelik kazanmıştır. Duchamp'nın sıradan üretim bir nesneye imza atarak oluşturduğu eleştiri yöntemi kısa zamanda postmodern sanatların estetik bilincinin belkemiğini oluşturacak bir atmosfer yaratmıştır.

Nesneye yeniden bakışı gerektiren ve estetik davranış değerlerine başkaldıran bu anarşist yaklaşım kendisini tüketim toplumunun seri üretim nesnelerine odaklayan yeni-dadacı bir anlayışla ortaya çıkmıştır. Popüler sanat ve onun önüne geçilmez eklektik yönü sıradan nesnelerin sanata kazandırılmasıyla sonuçlanmıştır.

Bilimsel estetiğin son bulduğu 20. yüzyıl, sanata getirdiği farklı bakış açısıyla birlikte sanatın ne olduğu sorusunu da kendisine sormaktan çekinmemiştir. Pop sanatçı Andy Warhol'un *"Everything is pop, pop is everything"* (her şey poptur, pop her şeydir) özdeyişi buna güzel bir örnek niteliğindedir.

Sanatın Duchamp döneminden sonra çok farklı bir bakış açısı kazandığı daha önce belirtilmişti. Sanatsal arenada ortaya çıkan yeni yaklaşımlar felsefenin de gelişimiyle birlikte yeni fikirlerin ortaya atılmasına önayak olmuştur.

Postmodern eleştiri diyebileceğimiz durum 1960'ların kültürüyle ilintili olmadan 1970'lerin sonunda, mimari gelişmelerle ve yeni toplumsal hareketlerin moderniteye getirdiği radikal eleştiri bağlamında ortaya çıktığı gözlemlenmektedir. 1970'lerin sonlarına doğru "postmodernizm" Avrupa'da varlığını hissettirmeye başlamıştır. Terimi Fransa'da Kristeva ve Lyotard; Almanya'da Habermas ele almıştır (Yamaner, 2007: 15).

1980'li yıllarda postmodernizm kendisini tüm sanat dallarında göstermiştir. Postmodernliğin Batı entelektüelleri tarafından eleştirildiği de belirtilmesi gereken bir durumdur. Bu eleştirinin temel noktası; postmodern felsefenin ve sanatın sağlam

temeller üzerinde bulunmaması olarak görülmesidir. *1980'lerin ortasında Fransa'dan ithal edilen ve Frederic Jameson gibi Amerikalı akademisyenlerin hemen taptığı postmodernizm ufukta belirmeye başladığında düzenlenen ICA (International Critical Assembly-Uluslararısı Eleştirmenler Birliği) konferansında, en hafif ifadesiyle, insafsız bir tepkiyle karşılaşmıştı (McRobbie, 1999: 8).*

Artık modernizmden postmodernizme geçişin önemli kanıtları sunulmaktadır. Bu anlamdaki önemli göstergelerden biri modernizm ve gelenek ilişkisidir. Modernizm gelenek ve şimdi arasında bir karşıtlık kurmuş, geleneğe sırtını dönmüştür. Çünkü gelenek gerici olarak nitelendirilebilecekken, buna karşılık modernizm tek başına devrimci ve gelişmecidir (Yamaner, 2007: 16). Buna rağmen postmodern sanatta durum farklı olarak değerlendirilmektedir. Postmodernist sanatçılar geçmişle köprülerin yeniden kurulmasını sağlamış, dünya kültürünü ve yerel kültür özelliklerini benimsemişlerdir.

Modernist sanatçıların tersine postmodern sanatçılar Antik dönemden başlayarak; Ortaçağ, Romantizm, Neo-Klasisizm gibi akımlardan etkilenmişler, bu etkileri çalışmalarına eklektik bir yöntemle yansıtmışlardır (kolaj, asamblaj vb.).

Jean-François Lyotard, The Post-Modern Condition (Postmodern Durum) adlı kitabınca postmoderizmi şöyle tanımlamaktadır: *"Eklektizm çağdaş genel kültürün sıfır noktasıdır: reggae dinlenir, western seyredilir, öğlen yemeği McDonald's da akşam yemeği ise mahalli lokantada yenilir. Tokya'da Paris parfümü sürülür, Hong Kong'da "retro" giysiler giyilir; Bilgi, tv oyunlarının konusudur"* demiştir (Lyotard, 1997a: 151).

Susan Sontag'a postmodern kavram ve kültür üzerine yazdığı yazılarda, 60'lı yılların film kültürünün, rock konserlerinin, hippiliğin, ışıklı multi-medya gösterilerinin ön plana çıktığı, bu çerçevede birçok popüler kültür ve kitsh'in (ucuz taklit) estetik ölçüleri içine alındığı ve kitle iletişim süreci ile kitle kültürünün bir parçası haline geldiğini söyler (Aktaran: Şaylan, 1999: 37).

Postmodern dönemde ortaya çıkan sanatın tam olarak kökenine inmek neredeyse imkansız bir hal almaktadır. Eklektik (sentetik) bir sanat anlayışıyla

çalışmalar yapan sanatçılar hiçbir tahakküm altına girmeden eserlerinde başka sanat ve kültürlerin değerlerini kullanmışlardır.

Kowdo Eshun postmodernist kültür ve görüntüsü hakkında şöyle demektedir: *Yapay kumaştan dikilmiş elbise usta işi bir taklit. Ragga berbat bir postmodern ve elbiselerin sentetik oldukları da su götürmez. Pejmurde görünüşlü ikinci-el grunge estetiğine sahip beyazların sokak stilinin tersine, otantik, olgun ve antika olana hiç ilgi yok. Bunun yerine bayağı dişilik gösteren adi kumaş ve dikimler var (Aktaran: McRobbie, 1999: 7).*

Postmodernizm, güzellik anlayışına farklı noktalardan bakar. Güzel olmanın ötesinde ifade ve içerik bağlamının ön plana çıktığı bir yöneliştir. Çoğu zaman örgüsel bağların karmaşık bir hal aldığı, anlaşılamayan, farklı kültürel ve teknik özelliklerin bir araya getirilerek oluşturulan yapıların (dekonstrüksiyon), açık seçik ifade edilememesi gibi durumlar vardır postmodern sanatta.

Çoğulcu, eklektisist anlayışın öne çıktığı, özellikle güzel sanatlarda görülen, taklit, ironi, pastiş, kolaj, asamblaj gibi tekniklerin kullanıldığı sanat eserleri yaratılmış ve bu eserlerin yeni orijinaller olduğu ısrarla savunulmuştur.

İnsanın varlık düzeyinin yeniden ortaya konduğu ve insan fikri ve keyfiyetinin aslında küçümsenecek bir durum olmadığı, sıradan insancıl hareket, tutum ve davranışların bile sanat olabileceği görüşü yaygın olarak benimsenmiştir (fluxus, happening, performance vd.).

Tarihsel bilincin gelişmesi ve eserlerde kullanılması modernizmin geleneksele karşı tutumuna ters düşecek nitelikte abartılmış, sanat eserlerinde herhangi bir nesnel görüntü alınarak rahatlıkla kullanılabilmiştir.

Modern sanatta terk edilen boyasal resim anlayışı geri gelmiş, çağın teknik ve malzemeleriyle birlikte klasik üsluplar eserlerde yerini almıştır. Farklı kültür ve dönemlerin resim, heykel ve genel olarak sanat disiplinleri taklit edilerek geçmişle gelecek arasında bağ kurulmaya çalışılmıştır *(çifte kodlama)*.

Cevizci (2000: 71-86) postmodern sanatın şu özelliklerinden bahsetmektedir: Vurguyu içerikten biçim ya da üsluba kaydırma, pastişe değer verme, düzenliliği ve simetriyi reddetme, ironi bilincini geliştirme, günlük yaşamla sanat arasındaki sınırları silme, eklektizme, aktarılara, yapıntı ve rastlantısallığa önem verme, tüm kültürel değerleri kucaklama vb.

Postmodernist sanat akımlarının hangi tarihlerde nerde yapıldığı ve ne tür bir kategoriye girdiği açık olarak belirlenmiş bir şey değildir. Postmodern sanat anlayışının içerisinde bulunan sanat akımları kendisini bir diğerinin içinde bulur. Bu nedenle postmodernist akımları değerlendirirken kronojik bir sıranın takibi işimizi oldukça güçleştirmektedir. Postmodernist sanat hareketlerinin ifade edilmesi ve düzenlenmesi oldukça zor bir iştir.

Nesnenin yeni ifadesi Marcel Duchamp ile birlikte farklı bir duruma gelmiştir (yapısöküm). Bu durum sanatsal nesnelerin gerçek görüntü ve anlamlarından ziyade taşıdıkları kavramların gerçek birer estetik süreç olduğu durumudur.

Estetik hayatın varlığını reddeden Dadaistler, kavramsal sanata ışık tutmuş, nesnenin ele alınış ve görüntü özellikleri bir dizi kavramlarla ifade etmeye çalışmışlardır. 1960'lı yılların sanatının kavram peşinde koşması, modern dönem sanatının içerik anlayışını forma yöneltmesinden kaynaklanmaktadır.

Yukarıda da belirtildiği üzere postmodern sanatçı kendisini bir akımın çevresinde görmemiş, kişisel sanat anlayışını her platformda diğer üyeler ve izleyicilerle paylaşmıştır (eklektik bağ).

Postmodern dönemde ortaya çıkan ve sanatta sınırların erimesi anlamına gelen; farklı sanat disiplinlerinin bir arada gerçekleştirildiği sanatsal faaliyetler postmodern sanatın öne çıkan özelliklerindendir. Bu duruma eş olarak verilebilecek en güzel örnek teatral bir içeriğe kavuşmuş performans sanatlarıdır. Geçici ve rastlantısallığa dayanan bir anlayış içerisinde bu davranış dizileri sanatın tüm sınırlarını kaldırmış, sanatçı, sanat eseri ve izleyici üçgenini tek bir çizgi haline dönüştürmüştür.

Kişisel özelliklerin ön plana çıktığı bu dönemde sanat adına kesin bir şey söylemek yanlış bir tutum olacaktır. Sanatçılar farklı dönemlerden farklı kültür

yapılarından ve eserlerinden etkilenmiş; kendi aralarında sanat eserlerini değiş-tokuş yaparak yeniden üretime katkıda bulunmuşlardır (pastiş, ironi, şizofren ve yapısöküm).

Mimari açıdan baktığımızda eklektizm konusunun bariz bir şekilde kendisini gösterdiği bir gerçektir. Modern mimarinin teknik unsurlarını kullanan postmodern mimarlar, yapı sanatına yeni bir üslup getirmişler, bina konstrüksiyonunda modern, dizaynı açısından postmodern eklektizme başvurmuşlardır.

İçinde yaşadığımız dönem boyunca bu gelişmelerden enformatik yollar ve eğitim süreçlerinin dahilinde etkilenen Türk sanatı ve sanatçıları, Batı'nın sanatsal gelişimini takip etmiş; içinde bulunduğu dinamikleri de göz önünde bulundurarak kendisine yeni çıkış yolları aramıştır.

Postmodern Sanatta Eklektik Nesneler adlı bu çalışma, günümüz sanatına işaret eden postmodern sanat ve kültürün niteliklerini araştırmak, eklektik bir yapı içerisinde ortaya çıkan sanat eserlerini incelemeyi amaçlamıştır.

1.1. Problem Durumu

Postmodern sanatta eklektik nesneler günümüz sanatının anlaşılması açısından önem taşımaktadır. Postmodern sanatın niteliklerini anlamak oldukça güç bir durumdur.

Postmodern sanatı oluşturan eklektik nesneleri tanımlamanın zorluğu yine postmodern sanat anlayışının çok kültürlü oluşu özelliğinden kaynaklanmaktadır. Sanat eserini oluşturacak herhangi bir nesne postmodern anlayışta değerlendirilebilir. Bu nedenle postmodernizmin sanata yaklaşımı ve sanatı oluşturan değerlerini ayıklamak zor olacaktır.

Postmodern sanat içerisinde gelişen akımların çoğu zaman birbiri içerisine geçtiği, sanatçıların farklı fikirleri olmasına rağmen aynı zamanda birçok akım içerisinde bulundukları görülmüştür. Bu da postmodern sanatın kronolojisini oluşturmakta zorluklara sebebiyet vermektedir.

Postmodern sanatın kaynaklarının neler olduğunu kestirmek hayli güçtür. Ancak eserlerin belirli oranlarda analizi postmodern yapıtların temelde rastlantısal

olarak oluşmadıklarını, ne kadar düzensizlik anlayışı içerisinde yapılırsa yapılsınlar aslında bir kavram ve bağlam içerisinde olduğunu göstermektedir.

Tam anlaşılamamış olan ve sanata yeni kazandırılan kavramların zihinde bıraktığı soru işaretleri giderilmeye çalışılmış, kolaj, asamblaj, kitsh, pastiş, yapı-bozum, ironi, şizofren, yerleştirme, vb. kavramlara değinilerek günümüz sanatının terminolojisine ışık tutulmuştur.

Yeni oluşan sanatsal akımların hangi kaynaklardan yola çıktığı, hangi felsefe ve toplumsal özellikler taşıdıkları önemlidir. Sanatsal alanda oluşturulan eserlerin sahip oldukları iç dinamikler, eserin kimliği ve oluşumu hakkında bize bazı veriler sağlayabilmektedir.

Yukarıda değinilen problemler araştırılmış ve günümüz sanatının anlaşılması ve açıklanması açısından cevaplar aranmıştır.

1.2. Alt Problemler

- Eklektizm konusu postmodern sanatın ifadesi açısından önemli midir? Sanatsal karşılığı düşünüldüğünde sadece mimari ve sanat tarihi açısından mı değerlendirilmelidir?
- Postmodern sanatta eklektizm konusu ne derecede önemlidir?
- Postmodernist sanat akımlarında eklektizm kayda değer bir konu mudur?
- Tarihsel bağlamı düşünüldüğünde eklektizm postmoderne etki etmiş midir?
- Sanatın geçmiş dönemleri düşünüldüğünde, önceki akım ve sanatçıların eserleri günümüz eserlerinin yaratımında ne derecede etkili olmuşlardır?
- Günümüz sanat faaliyetleri estetik değerler (anlayışlar) içerisinde değerlendirilmeli midir?
- Günümüz sanatına eleştirel yaklaşım ne şekilde olmalıdır?
- Modern dönemlerin postmodern sanata etkileri olmuş mudur?
- Postmodernizm kültürü günümüz sanatına ne derecede yansımıştır?
- Tüketim toplumunun özellikleri postmoden sanatta ne derecede önemlidir?
- Postmodern eklektizmin nesnel bakış açısı nedir?

1.3. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Araştırmanın temel amacı içinde yaşanılan dönemin sanata yansımalarını araştırmak, günümüz sanatının sorunlarına değinmek, sanatçıların ve eserlerinin değerlendirilmesinde ne gibi bir bakış açısına sahip olunması gerektiğini ortaya koymaktır. Ayrıca postmodern sanata etki eden faktörleri ve bu faktörlerin başında gelen eklektik (seçmeci) tavrın sanat eseri üretiminde ne derecede rol oynadığını gözler önüne sermektir.

Araştırmanın gelecek dönem sanatçılara ışık tutması hedeflenmektedir. İçinde bulunduğumuz zamanın sanatını anlamak, yeni sanatsal ifadelerin oluşturulması açısından önemlidir.

Bu çalışmada hedeflenen ana başlıklardan birisi postmodern sanatın çoğulculuk esası içerisinde gerçekleştirdiği günümüz sanat eserlerinde anlam sorununun ortadan kaldırılmasıdır. Bu bağlamda çalışmanın önemi;

"Postmodern Sanatta Eklektik Nesneler" isimli bu çalışmanın günümüz sanatını anlamlı kılma sorununu az da olsa giderebileceği düşünülmüştür.

Konuyla ilgili herhangi bir çalışma bulunmadığından dolayı literatür olarak bu araştırmanın genç sanatçılar, yazarlar ve sanat tarihçilerine ışık tutacağı umulmaktadır.

*Postmodern Sanatta Eklektik Nesneler'*in tanımlanması postmodern durumu daha da iyi anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Genel olarak karışık bir örgü içerisinde gösterilen ve açıklanması konusunda çoğu zaman yuvarlak cümlelerin kullanıldığı postmodern kavram ve sanatının anlaşılabilir durumda olmasını sağlamak, çalışmanın temel sorunlarından birini teşkil etmektedir.

1.4. Varsayımlar

- Postmodernin moderne karşı savaş açtığı, modernliği hiçe saydığı ve sadece eleştiri mahiyetinde bir felsefe olduğu düşünülür.
- Sadece mimarlıkta gelişim gösterdiği, güzel sanatların diğer alanlarında bulunmadığı, estetik değerler taşımayan işler olduğu düşünülür.
- Eklektizmin genelde sanat tarihi ve felsefe bilimiyle ilgili olduğu söylenir.

- Postmodern sanatta eklektik nesnelerin sıradan objeler olarak seçildiği, hiçbir sanatsal kaygı taşımaksızın rastgele yapıldığı ifade edilir.
- Antik Yunan, Roma, Ortaçağ, Rönesans, Barok vb. akımlardan etkilenmediği post takısı olduğundan dolayı sadece teknolojik ve ileriye dönük eserler verildiği, kavramsaldan ziyade yapısalcı özellikler taşıdığı belirtilir.

1.5. Sınırlılıklar

Araştırma her ne kadar Postmodern dönemle ilişkilendirilmişse de modern öncesi, modern ve 20. yüzyılın avangard hareketleri de çalışmaya dahil edilmiştir. Bunun temel sebebi postmodernizmin, modern'in bir parçası olduğu, eklektik özellikler taşıyan postmodern sanatın her dönemden etkilenmesidir.

Postmodern çalışma ve ifadelerden anlaşıldığı kadarıyla eklektik sanat eserlerinin oluşumu sadece tüketim toplumu denilen 1960'lı dönemlerden ibaret değildir. Sanatçıların yaptıkları eserlere bakıldığında kullanılan en fazla eklektik nesnelerin daha çok Antik dönem eserlerinden geldiği gözlemlenmektedir. Şu halde çalışmanın sınırlarını sadece 1960 sonrası olarak belirlemek yetersiz kalacaktır.

"Postmodern Sanatta Eklektik Nesneler" sadece resim, heykel, grafik gibi sanatsal alanlarla sınırlı değildir. Eklektizmin yoğun ve bariz bir şekilde görüldüğü mimari mimari eserler içerisine dahil edilmiş, kısa da olsa açıklanmaya çalışılmıştır.

Konu sadece Batı sanatı ile de sınırlı değildir. Eklektik anlayışın günümüz Türk sanatına etkileri de önemli ve sanat eğitimini ilgilendiren bir konudur. Şu halde çalışmanın kapsamı geniş gibi görünmekle birlikte sınırları postmodern sanat içerisinde değerlendirilmesi, ifade zenginliği açısından diğer dönemlere atıfta bulunulması gerekli bir ihtiyaç haline gelmiştir.

Konuyla ilgili eser ve kaynaklar inceleniğinde postmodern sanatın yalnızca belli bir dönemi kapsamadığı, farklı dönemlerden çoğulcu bir anlayış içerisinde yararlanıldığı görülür. Bu itibarla eserin mahiyeti kapsamında farklı alanlara ifade zenginliği açısından değinilmiş; karakteristik ve etkili olan postmodern mimari gibi plastik sanatların içerisinde bulunan farklı bir disipline yer verilmiştir.

1.6. Yöntem

Genel tarama modelleri, çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup, örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleridir Genel tarama modelleri ile ilişkisel taramalarda yapılmaktadır. İlişkisel Tarama Modeli ise: İki veya daha çok değişken arasındaki birlikte değişim varlığını veya derecesini belirlemeyi amaçlayan araştırma modelleridir (Karasar, 2005: 79).

Araştırmada literatür tarama yöntemi tercih edilmiştir. Konuyla ilgili kaynakların yanı sıra konuyu besleyecek yan kaynaklar edinilmiş ve incelenmiştir.

Araştırmanın metni, konuyu problem durumundan uzaklaştırıp dağıtmayacak ancak sonuçla ilgili çıkarımları destekleyip bütünleştirecek bir üslupla derlenmeye çalışılmıştır. Metin içerisinde yer alan görseller, konu içinde ismi geçen ya da metni betimleyeceği düşünülen örneklerden seçilmiştir.

Çalışmanın hazırlanmasında ilgili kitap, makale, broşür, dergi, ansiklopedi, katalog, gazete, eser, müze, kütüphane, interaktif bağlantılar, fotoğraf, gibi görsel ve yazınsal kaynaklar araştırılmıştır. Tarama yöntemi temel alınarak yapılan çalışmada, performans, fluxus, happening gibi teatral akımların interaktif videoları izlenmiş, kavramsal ve yazınsal açıdan ifade edilen nitelikler pekiştirilmeye çalışılmıştır.

Atıflar için seçilen kaynakların güvenilir olması amacıyla, ağırlıklı olarak kaynak kitaplar ve süreli yayınlar tercih edilmiş, sanal kaynaklar daha çok görsel unsurlar için kullanılmıştır.

II. BÖLÜM: KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2. EKLEKTİZM

2. 1. Sanatta Eklektizm

Eklektik sözcüğü çoğu zaman mimari, edebiyat, felsefe ve güzel sanatlar kategorilerinde kullanılan bir tanımdır. Tanımın kullanımı aşamasında farklı görüş ve öneriler üzerinde durulmaktadır. Buna göre eklektik olan farklı kaynaklardan alımlanarak, bireşimci bir anlayışla ortaya konulan nesneleri ifade eden bir kavramdır.

Türk Dil Kurumu'nun Türkçe sözlüğüne göre eklektizm (seçmecilik); *Kurulmuş olan dizgelerden değişik düşünceleri seçip alma ve kendi öğretisinde birleştirme yöntemi ve bu yöntemle çalışan filozofların öğretisi, eklektizm (Parlatır vd., 1998: 1928).*

Genellikle sanatta kullanılan eklektizm tanımının her türden sanat disiplinlerinin birbirine karıştırarak onlardan yerinde bir sonuç çıkarmak veya tarafsızlıkla beğenmek ve toplamak veya her tarzın tesirleri altında bulunarak sanat yapmaktır. Yani tek bir tarz ve mesleğe intibak etmemek mesleği olarak değerlendirilmektedir (Arseven, 1998: 515).

Felsefe kapsamında ele alındığında farklı türlerde eklemleme/eklektizm tanımlarını yapmak mümkündür: İki farklı öge ya da unsurun belirli özgül koşullar altında birbirine bağlanması, birbiriyle temas kurmasına imkan veren ilişki türü ya da tarzıdır (Cevizci, 2000: 109).

Yine felsefede karşılık gelen anlamıyla seçmecilik: Kişinin ya da düşünürün dünya görüşünü, sistemini oluştururken, farklı hatta karşıt fikirleri inançları ve öğretileri sistemsizce bir araya getirmesi tavrıdır. Çeşitli düşünce okullarından değer verilen birtakım öge ya da öğretileri, birlikli bir sistem oluşturmak amacıyla bir araya getirme; geniş bir ilgi alanına ya da temel bir amaca sahip olup, amaca hizmet eden en iyi ögeleri farklı sistem ya da kaynaklardan seçip alma eğilimi olarak tanımlanmaktadır (Cevizci, 2000: 297).

Eklektizmin sanatsal alanda kullanılan tanımları birbirine benzese de kullanıldığı çağa, döneme veya üsluba göre farklı anlamlar taşıdığı görülür: Bununla

birlikte eklektisizm bir üslup değil, bir davranış biçimi olarak değerlendirilmelidir. Ancak farklı eklektisist üsluplardan söz edilebilir. Bu üsluplar hepsinde davranış biçimi ortak olduğu halde, biçim malzemesinin de değiştirdiği çağ ya da üslup ve bunların yeniden dizgeleştirilişi farklıdır.

Geçmişinden günümüze kadar gelen sanatsal ürünlerin öykünmeci/sentezci bir anlayışla hareket ettiğini; sanat eseri diyebileceğimiz nesnelerin farklı duyarlılıkla bir araya getirilerek yeni tarzlar ortaya çıkarttığı bilinmektedir.

Sanatsal ifadenin bir sonucu olarak karşımıza çıkan eklektik nesne, farklı sanatsal dizgelerden alınan ögelerin yeni bir dizge içinde yeniden kullanılmasıdır. Sanattaki farklı çağ ve üsluplardan seçilip devşirilen ögelerin yeni bir tasarım ya da ürün oluşturmak için ele alınması olgusunu ifade eden bir kavramdır eklektisizm.

Eklektisizmin sanatın veya insanın düşünce sistemininin varoluşundan bu yana geldiğini söylemek yanlış olmaz. Eklektik düşünce sisteminde toplumların İlkçağlardan günümüze değin farklı etnik, din veya kültürel olaylardan etkilenmeleri kaçınılmaz bir gerçektir.

Eklektizme "seçmecilik" de denilebilmektedir. Felsefede birbirinden ayrı düşünce parçalarını yeni bir düşünce bütününde kaynaştırma, bütüne kavuşturma yöntemidir. Antik Çağ'da Aristoculuk'tan türeyen bir akım bunu benimsemiş, Çiçero da yine bu yoldan Platonculuk'u Stoacı düşüncelerle birleştirerek onu Roma ruhuna uyarlamaya çalışmıştır. Fransız düşünür Victor Cousin'se 19. yüzyıla damgasını vurabilecek nitelikte seçmeci bir felsefe okulunun kurucusu olarak, daha çok tarihçi bir anlayışın ışığında başka öğretilerden aktardığı ve kendince iyi sayılan düşünce parçalarını birbirine ekleme yöntemiyle yeni bir öğretiyi kurmayı denemiştir. Dünyada hiçbir şeyin sıfırdan başlamadığı bir gerçek olduğuna göre, her edim, her davranış ve her yapıtın ister istemez bir öncekinden esinleneceği açıktır. Böylece, eklektik sürekliliğin neredeyse kaçınılmaz bir zorunluluk halinde ortaya çıktığı gözlemlenir. Ne var ki, "eklektik" süreklilik doğal niteliğini kaybedip bilinçli bir aktarma haline dönüştüğü anda, söz konusu tutum "eklektisist", yani seçmeci bir karakter kazanır. Bu nedenle özellikle 19. yüzyılda kendini açığa vuran düşünce ve sanat yapıtı üretme yöntemini eklektizm olarak anlatmak yararlı ve yerindedir. Bir toplumun kendi özgün simgelerini yaratamayacak duruma gelerek, ya çağdaş ya da

geçmişteki iç ya da dış simgelerden seçmeler, aktarmalar, alıntılar yapmaya kalkışması eklektisizmin özünü oluşturur (Gülsen, 1997: 505).

Fransa'nın tanınmış sanat eleştirmenlerinden Michel Ragon, modern mimarlıkla ilgili bir kitabında, ilginç bir kıyaslama yapmıştır. Ragon, 17. yüzyıla ait resimlere değinerek, bunlarda Kral XIV. Louis'nin, kendi adıyla anılan üslupta yapılmış bir duvar halısının önünde, yine aynı dönemin damgasını taşıyan bir koltukta otururken gösterildiğini belirtir. Her zaman XIV. Louis üslubunda bir dekor içinde poz veren Kral XIV. Louis'nin portrelerinde de durum aynıdır. Ancak, bugünkü Fransa Cumhurbaşkanlarını yaşadıkları çağın gerçek duygu ve eğilimlerini yansıtan bir çevrede görebilmenin hemen hemen olanaksız olduğunu söyleyen Ragon şöyle bir sonuç çıkartmıştır: *"Üçüncü ve Dördüncü Cumhuriyetler başkanlarını Madan Pompadour'un evinde barındırmışlardır. Bakanlar 1721'de inşa edilen bir konakta oturagelmişler, senatörlerse Marie de Medicis'nin eski sarayında toplanmışlardır. İster Ramboillet'de, ister Versailles'da olsun, Cumhuriyet hemen her yerde krallık döneminden kalma mobilyaya kurulmuştur" (Gülsen, 1997: 505).*

19. yüzyılda Batı'da büyük bir güçle ortaya çıkan bu sözler, o günden bu yana sınırlarını genişletip tüm ülkelere yayılan ve eklektisizme ortam hazırlayan kültürel kargaşayı, kısa ama özlü biçimde dile getirir. Kargaşanın bileşenlerinden en önemlisi, özellikle kırdan kente göç olayının ortaya çıkarttığı toplumsal değişikliktir. Yapısal bir başkalaşıma uğrayan kentsel toplum, kültürel değerleri tanıma, ölçme ve yaratma bakımından da tehlikeli bir bunalıma girmiştir. Nitekim içinden çıktığı kırsal uygarlık ve kültürün niteliklerini benimsemeyen kendini kentte bulan kalabalık, basit isciden giderek fabrikatöre, bankere kadar kademelenen bir toplumsal değişim sürecinin dinamiğinde, yeni katıldığı ortamın kültürel niteliklerine alışabilmekten de uzaktır. Böylece, 19. Yy Batı burjuvazisi sanat ve mimariyi destekleyen, yaratan sınıf olarak eklektisizme son derece yatkın bir karaktere sahip olmuş, simgelerini ya doğrudan doğruya kendi dışındaki belirli bir kültürün, ya değişik kültürlerin değerlerinden aktarmış ya da büsbütün köksüz birtakım yakıştırmalara başvurmuştur (Gülsen, 1997: 505).

III. BÖLÜM

3. MODERN ÖNCESİ SANATTA EKLEKTİZM

Sanatta ve genellikle sanat tarihinde kullanılan kavramlardan birisi de yeniden canlandırma anlamına gelen "revivializm"dir. Bu kavramın sanat tarihine 19. yüzyılda girdiği düşünülmektedir. Genel olarak Antik Yunan döneminin ve daha eskiye gidilecek olunursa insanoğlunun ilk dönemlerine kadar gidilebilinen ve sanatta yansıması olan bir kavramdır (Gülsen, 1997: 505).

Antik Yunan döneminde yapılan ve kaynağını mitolojiden alan eserlerin büyük bir çoğunluğu günümüze Roma döneminde yapılan kopyalarıyla gelmişlerdir.

Roma uygarlığının kökeni bir taraftan İtalik ve Etrüsk, diğer taraftan Helenistik dönem Yunan uygarlığında aramak gerekir (Aytaç, 1981: 96).

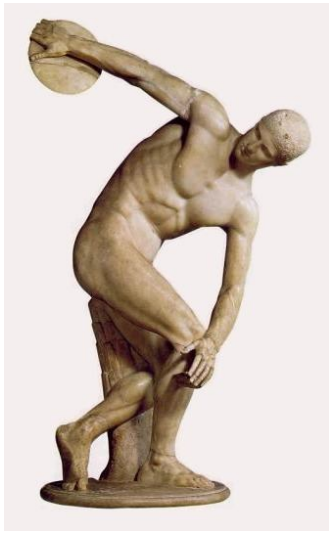
Romalılar bu alanda yaratıcılık gösterememişlerdir. Yunanistan'dan heykeller getirtmişler ve bunları kopyalayarak çoğaltmışlardır. Roma sanatı genelde her alanda Yunan sanatından etkilenmiş ve Yunan sanatını taklit işine girişmiş; ancak bunu yaparken kendi niteliklerini de yansıtabilmiştir. Günümüze gelemeyen Yunan heykelleri Romalı sanatçıların taklitleriyle günümüze ulaşmıştır.

Roma'da çalışan sanatçıların çoğu Yunanlıydı. Romalı derleyiciler (koleksiyoncular) ise daha çok Yunan ustalarının yapıtlarını veya kopyalarını satın alıyorlardı (Gombrich, 1992: 80). Romalılar yapılarını süslemek üzere, Yunanistan'dan çok sayıda heykel getirmişler ya da bu heykelleri kopya etmişlerdir (Ölmez vd., 2008: 66).

Antik Yunan döneminin heykellerinin çoğuna şu an Roma kopyalarının yardımıyla sahibiz. Neredeyse Yunan döneminin sanat eserlerinin tümünün kopyalandığı Roma döneminde; Fidias'ın (Resim 1) Athena, Myron'un Disk Atan Atlet (Resim 2), Polykletos'un Doryphoros, Praxiteles'in Belvedere Apollon'u heykellerini örnek olarak gösterebiliriz. *Yunan sanatının bu en ünlü heykellerinden çoğu, bu dönemde, yani M.Ö. IV. yüzyılın yarısında yaratılmış heykellerin kopyaları veya değiştirilmiş biçimleridir (Gombrich, 1992: 70).*



Resim-1: Phidias, *Athena (Roma Dönemine ait Mermer Kopya)*, Atina Ulusal Arkeoloji Müzesi, M.Ö. 447 (“Sanal”, 2011)



Resim-2: Myron, *Disk Atan Atlet* (Tunç Orijinalin Roma Döneminde yapılan Mermer Kopyası), Museo Nazionale Romano, Roma, M.Ö. 450 dolayları. (“Sanal”, 2011)

Roma resim sanatının eski örnekleri, iç süsleme konusunda, Helenistik dünyanın yayıldığı geniş bir alanda ortak ilkeler ve zevkler taşımaktadır. Genellikle Pompei üslubu da denilen bu üslup uzun süre Roma mimari ve dekorasyon sanatına etki etmiştir (Tansuğ: 1995: 49) (Resim 3-4).



Resim-3: Pompei, *Oda İçi Figüratif Bezeme*, Fresk, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Napoli, İtalya. ("Sanal", 2011)



Resim-4: *Cubiculum* (Yatak Odası), Roma(Geç Cumhuriyet Dönemi), M.Ö. 40-30, Metropolitan Müzesi, New York. ("Sanal", 2011)

Roma döneminden sonra gelen ve Hristiyanlığın kabulünden sonraki dönemlerde sanat yine yeni gelişen kültür akımlarının çerçevesinde şekillendirilmeye başlanılmış ancak, geçmişten gelen plüralist din anlayışının getirdiği sanatsal ürünler bir tarafa atılmamıştır.

Roma ve Bizans sanatı Hristiyanlık diniyle yeniden şekillendirilmiş, Roma döneminin Antik Yunan etkileşimli mimari yapısı Hristiyan kimliğe uyarlanmıştır.

Roma dönemi mimarisinin en önemli yapılarından birisi de Panteon tapınağıdır (Resim 5). İmparator Hadrianus döneminde yaptırılan eser, Yunan tapınaklarını

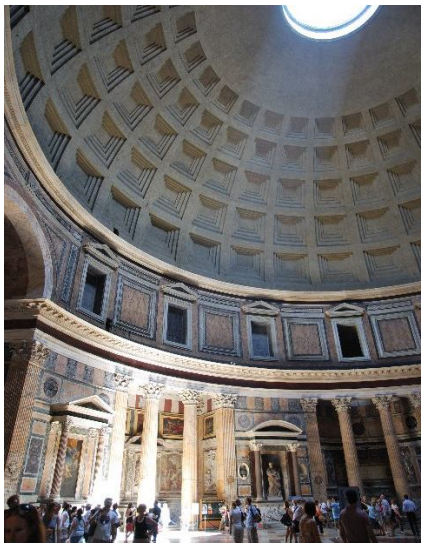
andırır niteliktedir. Roma döneminin buluşu olarak kabul edilen kubbe, kemer, tonoz gibi yapı elemanları Yunan formlarıyla sentezlenmiş ve ortaya geniş kubbesi olan eklektik bir yapı çıkmıştır.



Resim-5: *Panteon Tapınağı*, Roma, İtalya, M.S. 2. Yy. ("Sanal", 2011)

Tapınağın fasat kısmında Yunan tapınaklarını andıran üçgen alınlık ve iki sütun dizimli (peripteros) giriş bölümü (narteks) bulunmaktadır. Bina iki ayrı bölümden oluşan bir görünüm sergilemektedir. Birinci bölümde Yunan etkisi varken, ikinci bölümde Roma mimarisinin silindirik kubbeli yapısı bütünü oluşturmaktadır.

Yapının iç tezyinatında yine Yunan üsluplu korint sütun başlıkları, üçgen alınlıklar, silmeler, yumurta frizlerini andıran çıkıntılar ve Antik Yunan tarzı plaestır (gömme sütun) yapı ve süsleme elemanı olarak kullanılmıştır (Resim 6-7).



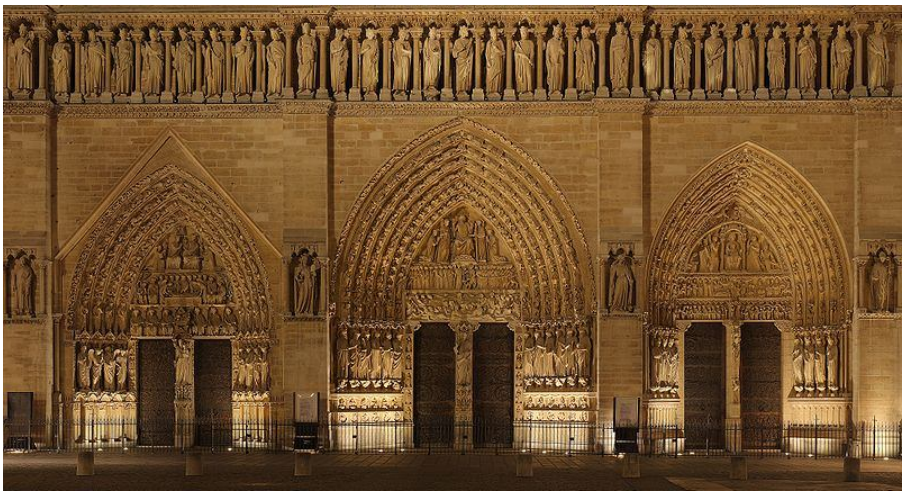
Resim-6: *Panteon Tapınağı Kubbe Detayı*, Roma, İtalya, M.S. 2. Yy. ("Sanal", 2011)



Resim-7: Panteon Tapınağı, Enteryör, Roma, İtalya, M.S. 2.yy.
("Sanal", 2011)

M.S. 4. yüzyılda Hristiyanlığı kabul eden Roma imparatorluğu Antik Yunan'ın yapı tipleri olan *bulevterion* (Meclis Binası) yapısını bazilikaya çevirerek Antik Yunan tapınakları görüntüsünü Hristiyanlık anlayışı içerisinde yeniden şekillendirmiştir. Daha sonrasında Hristiyanlık geleneğinin düşünsel sonucu olarak gelişen Skolastik felsefe bağlamında Orta Çağ ortaya çıkmış ve mimari, resim, heykel alanındaki gelişmeler farklı dönem özellikleri sentezlenerek devam etmiştir.

Yunan döneminde tapınma amaçlı kullanılan tapınak mimarisi ve Roma döneminde değişim göstererek gelişen bulevterion yerini Orta Çağ bazilikalarına bırakmıştır (Resim 8).

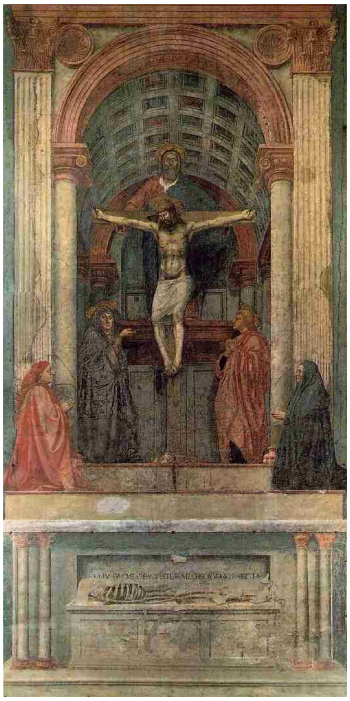


Resim-8: Notre Dame Kilisesi *Batı Cephesi Girişi*, Paris, Fransa.
("Sanal", 2011)

Rönesans, İtalya'da XIV. yüzyılın sonlarında Eski Yunan ve Roma eserlerinin incelenmesi ile Antik sanata duyulan beğeni ve hümanist düşüncenin etkisi ile ortaya çıktığı görülmüştür (Ölmez vd., 2008: 84). *Rönesans sözcüğü genel anlamda İtalya'da "klasik öğretinin yeniden doğuşu" olarak tanımlanmıştır (Germaner, 1997b: 1584).*

Rönesans'ın oluşumunda bazı etkenleri göz ardı etmemek gerekmektedir. Kuşkusuz bunlardan birisi de Eski Yunan ve Roma sanatına özgü anlayış olan idealizmin ortaya çıkması ve antik sanatın yeniden canlandırılmak istenmesidir.

İtalya'da 15. yüzyılın mimar ve heykelcileri, örnekleri kalıntı halinde de olsa, antik parçalardan hareket etmişlerdir. Rönesans dönemi ressamlarının, antik etkileri dolaylı yoldan edindikleri görülmektedir. Bu sanatçılar, geçmişte olduğu gibi çağlarında gerçekleştirilen Rönesans mimarlığını da (mimarlık üsluplarını, sütun ve sütun başlıklarını, yuvarlak kemerleri, Roma zafer taklarını) resimlerinde kullanmışlardır (Resim 9-10).



Resim-9: Massacio, *Kutsal Üçlü,* Santa Maria Novella, Floransa, 1427.
(Gombrich, 1991: 171)



Resim-10: Mantegna, *Aziz Yakup'un Öldürülmeye Götürülüşü*, Ereminati Kilisesi, 1455. ("Sanal", 2011)

Yapıtlarında figürler çoğu kez Roma dönemi giysileri içinde betimlenmiştir. Heykel dalında olduğu gibi resimde de çıplak yeniden gündeme gelmiş, mitolojik konuların yanı *sıra porte* dalı önem kazanmış, ayrıca tarihsel doğruluk gözetilmese de tarihsel konulu resimler yaygınlaşmıştır.

Rönesans resminde dikkat çeken bir başka boyut da *Mitoloji Teması'*dır. 15. yüzyıl başlarken başvurulan resim konularından birini de Antik dünyanın çok tanrılı din olgusu sonucunda ortaya çıkan mitoloji oluşturur. Dini resimlere giremeyen çıplaklık, mitolojik temalar sayesinde resme girebilmiştir. Mitolojik temalar içinde işlenen hristiyanlık sembolleriyle ilginç bir senteze de yönelinmiştir. Adem ve Havva öyküsüne paralel, mitolojide de Venüs ve Mars'ın ilişkileri dile getirilmeye çalışılmıştır (Resim 11).



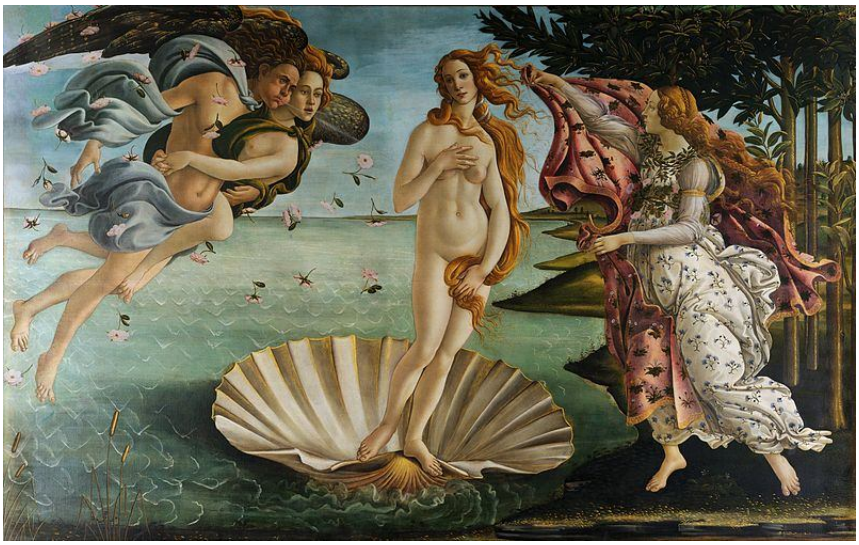
Resim-11: Boticelli, *Venüs ve Mars*, Ağaç Üzerine Tempera, National Gallery, Londra, 1483. ("Sanal", 2011)

Eski Helen mitologyası yeniden değer kazanmıştır: Hristiyanlık sofizminin sanatçıya yaptığı baskının tepkisiydi bu. Sanatçılar eserlerinde sınır tanımamışlardır. (Güvemli, 1987: 21).

Boticelli'nin ünlü tablolarından birisi bir Hıristiyan söylencesini değil, klasik bir söylenceyi, *Afrodite'nin Doğuşu*'nu betimler (Resim 13). Ortaçağda klasik ozanlar tanınıyordu. Ancak Rönesans döneminde, İtalyanlar bunca tutkuyla Roma'nın eski ününden esinlenmeye başladıkları zaman, hayran kalınan Yunan ve Romalıların söylenceleri de, araştırmacılar arasında çok ilgi çekti ve neşeli, zarif masallar olmaktan öte bir anlam kazandı (Gombrich, 1992: 198-199).

Venüs'ün Doğuşu tablosu mitolojik bir konuyu lirik, şiirimsi duygular yaratan renk ve çizgilerle, çok ince bir şekilde dile getirmektedir (Kınay, 1993: 33).

Rönesans döneminin bu nadide eseri, Yunan mitolojisinden alınan bir miti anlatmaktadır. Bu mite göre; güzellik tanrıçası Afrodit, rüzgar tanrıları tarafından bir gül yağmuru altında, tanrıların yardımıyla karaya doğru gelirken betimlenmiştir. Yine mitolojik bir karakter olan perilerden birisi ona kırmızı bir elbise uzatmaktadır.



Resim-12: Boticelli, *Venüs'ün Doğuşu*, 172.5x278,5cm, Tuval Üzerine Tempera, Medici Villası, Castello, Uffizi, Floransa, İtlaya, 1485. ("Sanal", 2011)



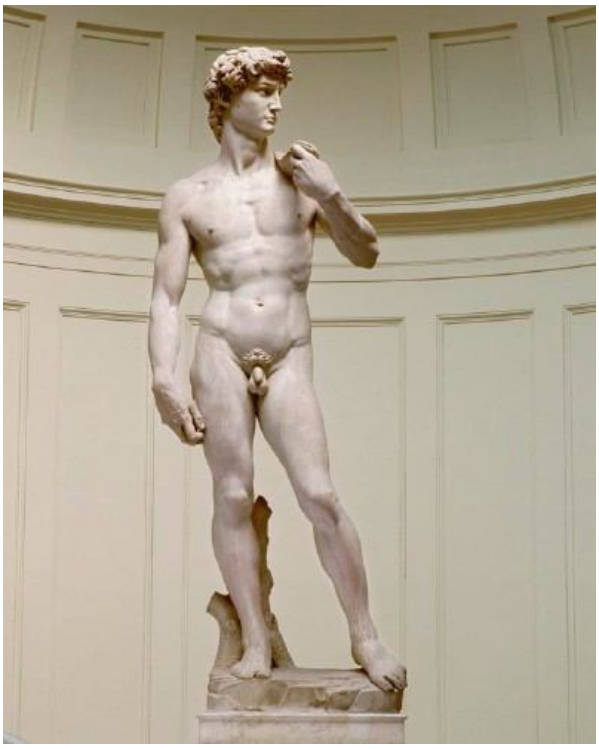
Resim-13: Sandro Boticelli, *Pallas ve Centaur*, Bez üzerin tempera, 207x148cm, Uffizi Galerisi, Floransa, 1445-1510. ("Sanal", 2011)

Konuyla ilgili örnekler çoğaltılabilir: Leonardo da Vinci'nin *Leda ve Kuğu* (Resim 14), Michelangelo'nun *Adem'in Yaratılması* sahnesi, *Musa Heykeli*, *Davut Heykeli*, Raphael'in *Atina Okulu* vb.



Resim-14: Leonardo da Vinci, *Leda ve Kuğu*, T.Ü.Y., 112x86cm, Borghese Galerisi, Roma, 1505-10. ("Sanal", 2011)

Michelangelo'nun üç yılda tamamladığı *Davut* heykeli (Resim 15), Antik Yunan heykel geleneklerinin bir devamı niteliğindedir. Heykelin kontrapost duruşu Yunan klasik heykelciliğinin de vazgeçilmez ifadelerinden birini oluşturmaktadır. Davut'un kutsal Hristiyan kimliği Yunan tanrılarını andırır bir şekilde sentezlenmiş; Orta Çağ geleneğinin aksine, sadelik ve anlatımcı yönünden ziyade estetik, ideal güzellik anlayışında benimsenmiştir.



Resim-15: Michelangelo, *Davut*, 5,17m yükseklik, Galleria dell'Academia, Floransa, İtalya, 1504. ("Sanal", 2011)

Michelangelo'nun bir diğer eseri olan ve Sistina Şapel'inin tavanını süsleyen *Adem'in Yaratılması* (Resim 16) adlı eserde, Tanrı, Yunan baş tanrısı Zeus görünümünde; gür sakalları ve kaslı yapısıyla tasvir edilmiştir. Eser resim olmasına rağmen heykel formları gözetilerek yapılmıştır. Eserde tasvir edilen *Adem*, *Davut* heykelinde olduğu gibi Antik Yunan'ı çağrıştırır ölçü ve görünüm içerisinde betimlenmiştir. Daha önceki tasvirlerle benzerlik göstermemektedir. Adem diğer tasvirlere karşıt genç ve atletik ölçülerde ele alınmıştır.

Yunan ustalarından bu yana görülmemiş bir biçimde gözlemlenerek çizime dökülmüş kas oyunlarına tanık oluyoruz. İşte egemen bir davranışla, bitkilere, gökteki cisimlere, hayvanlara ve insana yaşam veren Tanrı! Yalnız sanatçılar arasında değil, Michelangelo'nun adını bile duymamış sıradan kimseler arasında da, kuşaktan kuşağa aktarılan görüntülerinin dolaylı ya da dolaysız etkisi altında biçimlenip oylumlandığını söylemek abartma olmayacaktır. Bu görüntülerin belki de en ünlüsü ve en çarpıcısı tavan ortasındaki büyük freskolarda yer alan *Adem'in Yaratılışı*'dır (Gombrich, 1992: 233).



Resim-16: Michelangelo, *Adem'in Yaratılması*, Sistina Şapeli Tavan Resmi Detay, Vatikan, 1508-1512. (Gombrich, 1991: 236)

Rönesans dönemi ressamlarından Raphael'in yapmış olduğu *Atina Okulu* (Resim 17) adlı resim Antik Yunan ve Roma mimarisini anımsatan, kemer, tonoz ve heykellerle süslenmiştir. 1510'da fresk tekniğiyle yapılan eserde İlk Çağ filozoflarının önemli olanları konu olarak alınmıştır.

Ortaçağ Hristiyan felsefesinin (Skolastik) tam olarak reddi mahiyetindeki bu resim, Hümanizm felsefesinin kaynağı niteliğindeki Yunan dönemine gönderme

yapmakta; geçmişten gelen resimsel değerlerin yanında yeni tekniklerle donatılmış Rönesans çağının perspektif, renk ve biçimsel anlayışını gözler önüne sermektedir.



Resim-17: Raphael, *Atina Okulu*, Fresk, Vatikan, 1509-10. ("Sanal", 2011)

Mimarlık alanında da durum farklı olmamıştır. Rönesans dönemi mimarları Eski Yunan ve Roma mimari şekilleri çok kullanmıştır (Aytaç, 1981: 153).

Rönesans mimarları Yunan ve Roma yapılarını incelemişler ve onların mimari ögelerini alarak yeni bir yorumla kullanmışlardır. Bunlar; kubbe, kemer, sütunlar, sütun başlıkları, alınlıklar, silmeler (kabartma çerçeve) ve süsleme biçimleridir. Bu mimari ögeler dini yapıların yanı sıra sivil yapılarda da kullanılmıştır (Ölmez vd., 2008: 84).

İtalya, Antik Yunan ve Roma sanatıyla olan ilgisini hiçbir zaman büsbütün kesmediği için Rönesans bu ülkede başlamıştır. Roma harabelerinde, ilk Hristiyan bazilikalarında eski sanatın izleri görülmektedir. İtalyanlar Gotik üslubu kendi zevklerine uydurmuşlardır. Büyük Rönesans sanatçıları Yunan ve Roma sanatı ile kültürünün tam olarak yeniden canlandırılmasını düşünmeden bütünüyle bağımsız olarak çalışmışlar; eski çağlardan sadece sütunlar, dekorlar, silmeler, kubbe, kemer ve benzerlerini almışlardır (Aytaç, 1981: 152-153).

Tıpkı Roma dönemi mimarları gibi Rönesans dönemi mimarları da Antik dönemi yapılarında gerek birim elemanı ve gerekse süsleme elemanı olarak kullanmışlardır.

Rönesans dönemi mimarlarından Bramante'nin yapmış olduğu Tempietto Şapeli (Resim 18) buna güzel bir örnek teşkil etmektedir. Mimari yapı Roma dönemi yapılara benzemektedir. Merkez yapı dairesel bir plana sahip olup; etrafı Yunan

dönemine ait dorik sütunlarla çevrilidir. Arşitrav (kiriş) üzerinde bulunan triglifriz (üçlü friz) yine Yunan döneminden alınmış eklektik bir öge haline dönüşmüştür.



Resim-18: Donato Bramante, *Timpietto Şapeli*, San Pietro in Montorio, Roma, 1502. ("Sanal", 2011)

İtalya'da yeni yapı üslubunun öncüsü Floransalı mimar Brunelleschi'dir. Brunelleschi, gerçekleştirdiği yapılarda tüm Gotik ayrıntıları ayıklamış, onun yerine, klasik mimarlık programında yer alan sütun, ayak, sütun başlığı, silme ve saçak gibi ögeleri kullanmıştır (Resim 19).



Resim-19: Flippo Brunelleschi, *San Lorenzo Kilisesi*, Floransa, İtalya, 1440. ("Sanal", 2011)

XVI. yüzyılın yarısına doğru İtalya'da Maniyerizm denilen bir sanat akımı ortaya çıkmıştır. Büyük klasik sanat ustalarının atmosferlerinde ve yaninda yetişmiş olan bu akımın sanatçıları doğa dışı sayılabilecek abartmalı form inceliğine,

alışılmamış renk ve ışık uygulamalarına ve deformasyona önem vermişlerdir. Yapıtlarında irrasyonel ve hatta absurd bir şiirsellik görülür. Pagan ve erotik konularla mistik ve dinsel konuları birlikte, ya da değişik olarak işlemişlerdir (Kınay, 1993: 51).

Maniyerist ressamlar çağının modern diye niteleyebileceğimiz ressamları arasında yer almaktadırlar. Bir anlamda postmodernist bir tavır sergilerler; klasik Rönesans değerlerini kullanan ve deforme etmekte çekinmeyen bir sanat anlayışına sahiptirler.

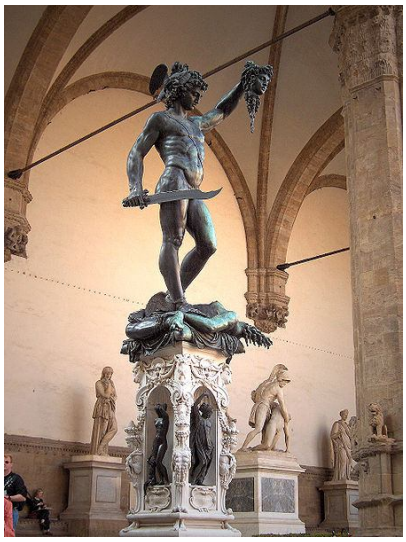
Rönesans sanatındaki statik mekan, figür ve form anlayışına yenilik getirmişlerdir. Maniyerist ressamlarda mekanın bir uzam içerisinde, figürlerin ise boşlukta uçuyormuş gibi verilmeye çalışılması Yunan mitolojisinde anlatılan hikayeler ve tanımsız mekan anlayışına karşılık gelmektedir.

Bu dönemin örnek bir sanatçısı olan Floransalı mimar ve kuyumcu Benvenuto Cellini'dir (Resim 20). Sanatçının 1543 yılında Fransa Kralı için yaptığı tuzluk dikkat çekicidir. Tuzluk Antik Yunan dönemi mitolojisinden alınan karakterlerle süslüdür. Eserde elinde üç çatallı asası olan denizler tanrısı Posedion (Neptune) ve bitkilerin tanrıçası Ceres yer almaktadır (Gombrich, 1992: 279).

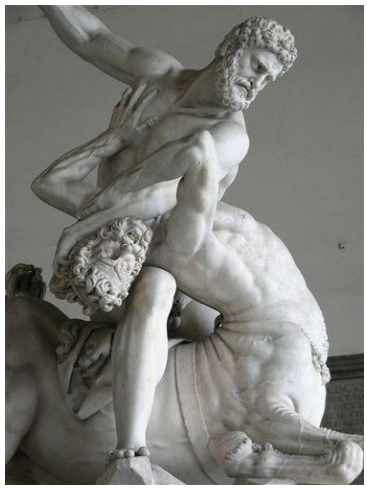


Resim-20: Benvenuto Cellini, *Saliera* (Neptune ve Ceres), Viyena Sanat Tarihi Müzesi, 1541. (Gombrich, 1992: 280).

Cellini'nin yapmış olduğu diğer bir eser ise Yunan *Perseus ve Medusa'nın Başı*'dır (Resim 21).

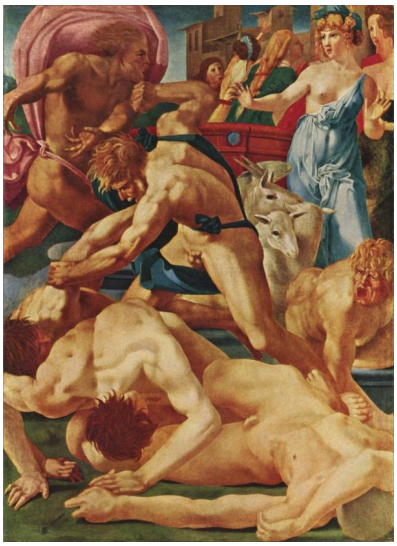


Resim-21: Cellini, *Perseus ve Medusa'nın Başı*, Bronz, Firenze Loggia, Floransa,1545. ("Sanal", 2011)



Resim-22: Giovanni Bologna*, Herkül'ün Sentor Nessus ile Savaşı*, Loggia dei Langi Müzesi, Floransa, 1599. ("Sanal", 2011)

Konular güncel yaşam, din ve mitolojinin karışımıyla oluşan eklektik bir yapı gösterir. Rosso Fiorentino'nun yapmış olduğu *Yetro'nun Kızlarını Savunan Musa* (Resim 23) adlı tabloda, çalışmalarında Michelangelo'dan esinlenen Rosso, resimdeki vücut hatlarını abartmış, çıplaklık ve kırsal yaşantı kültürünü resim içerisine sokmuştur. Musa halkın arasından çıkan sıradan bir köylü insan gibi resimlenmiştir (Kınay, 1993: 51).



Resim-23: Rosso Fiorentino, *Hz Musa, Jetro'nun Kızlarını Savunurken*, 160 × 117cm, Uffizi Galerisi, Floransa, İtalya, 1523. (“Sanal”, 2011)

Barok sanat, tüm zamanları içeren bir yapıya sahiptir. 17. yüzyılın tümünü kapsar ve 18. yüzyılda Roma’da klasik tepkilerin başladığı 1750’ye kadar uzanır.

Barok mimari üslupta Antik Çağ yapılarının bezeme programı kullanılmakla birlikte, anlatım değişikliğine uğramıştır. Alınlıklar ve kemerler, nişler içinde büst ya da heykel kabartmalı silmeler, yaprak ve dal ögeleri, uçan melekler, oval madalyonlar, utku simgesi bu üslubun programını oluşturur. Bernini ve Borromini dönemin mimar/sanatçıları arasında sayılmaktadırlar (Germaner, 1997c: 197) (Resim 24-25).



Resim-24: Lorenzo Bernini, *Saint Pietro Meydanı*, Vatikan, İtalya, 1656-1667. (“Sanal”, 2011)



Resim-25: Lorenzo Bernini, *Saint Pietro Meydanı*, Vatikan, İtalya, 1656-1667. ("Sanal", 2011)

Aynı zamanda bir heykeltıraş olan Bernini'nin yapmış olduğu mitolojik konulu heykeller bulunmaktadır. Bu heykellerin büyük bir kısmı yine mitolojik hikayelerden alınan sahnelerdir.

Bernini'nin en tanınmış heykeltıraşlık eserleri arasında *Apollo ve Daphne* (Resim 26), *Prosperina'nın Kaçırılması*, *Davut* (Resim 27), *Aziz Theresa, Mutlu Albertoni* sayılabilir.

Apollo ve Daphne mitolojik bir konuyu betimlemektedir (Kınay, 1993: 87).



Resim-26: Lorenzo Bernini, *Apollon ve Daphne*, Mermer, 243cm, Borghese Galerisi, Roma, İtalya, 1622-25. ("Sanal", 2011)



Resim-27: Lorenzo Bernini, *Davut*, 170cm, Beyaz Mermer, Borghese Galeri, Roma İtalya, 1623-24. ("Sanal", 2011)

Barok resminde; portreler, mitolojik anlatımlar, günlük yaşamdan alınan sahneler (janr), natürmortlar, azizlerin yaşamını anlatan dinsel konuların işlendiği görülür (Ölmez vd., 2008: 98).

Rubens mitolojik konuları eserlerine aktaran Barok dönemi ressamlarından biridir. Çalışmalarını alegorik bir hava içerisinde işleyen sanatçının *Barışın Yararlılıkları Alegorisi* (Resim 28) adlı tablosu I. Charles'a armağan olarak götürdüğü söylenen bir eserdir. Bu resim, barışın yararlılığıyla savaşın korkunçluğunu karşılaştırmaktadır. Bilgeliğin ve uygarlığın tanrıçası Minerva, yenilgiyi kabul etmek üzere olan Mars'ı kovuyor. Öte yandan, Mars'ın kötü arkadaşı savaşkan Öfke (Furia), daha şimdiden sırtını dönmüş (Gombrich, 1992: 314).



Resim-28: Pieter Paul Rubens, *Barışın Yararlılıkları Alegorisi*, T.Ü.Y., 203.5 x 298 cm, National Gallery, Londra, 1629-30. (Gombrich, 1991: 314)



Resim-29: Pieter Paul Rubens, *Antikite'nin Dört Büyük Nehri*, 208x283cm, Viyena Güzel Sanatlar Müzesi, 1615. ("Sanal", 2011)

Revivivalism diye tanınan veya **revizyonizm** diye adlandırabileceğimiz bu kavramlar; eski üslupları diriltmeye özenen çabalardır. Bunların en önemlilerinden biri, eski Yunan'ı, Antik Çağ'ı diriltme savıyla ortaya atılan ve Batı yazınında Greek Revival (Klasik Canlandırmacılık) diye adlandırılan eğilimdir. E. Friedell'in deyimiyle "Grekomani" 1760'larda yerleşmiş, bir kuşak sonra da Avrupa'da genel bir kültürel salgın niteliğine kavuşmuştur. Bu arada kadın saçları *a la Diane* taranmış, eşyanın ziynetlerin, hatta enfiye kutularının bile Grekimsi olmasına dikkat edilmiştir. Marie-Antoinette başında defne dallarından yapılmış bir tacla *Trianon*'da harp çalıyor, ünlü ressam VIGEE-LEBRUN'ün verdiği ziyafetlere *peplos*'la Aspasya kılığında geliyordu. Bu anlamdaki toplantılarda divanlar üstüne uzanılmış, vazolardan içki içilmiş, esir kılığına sokulmuş kimseler hizmet etmiştir. Bahçelerdeyse antik ölü adaları, anıtmezarlar, kül kapları ve gözyaşı testileri yer almıştır. Böylece Grek tutkusu Batı burjuvazisini kendi özgün verilerinden koparark bir rüya alemine götürmüş, ancak kısa süreli olabilecek yapay bir yaşam biçiminin sözde ilkelerinin esin kaynağı olmuştur. Winckelmann'ın başyapıtı *Geshichte der Kunst des Altertums (1764: Antik Çağ Sanatı Tarihi)*, eski terimlere dayanarak çağdaş sanatı kabullenmeyen ve kesinlikle Antik dünyaya dönülmesini savunan bir "estetik"tir. Bu görüşün çeşitli sanat alanlarına yansıyışı hem öz hem de biçim bakımından Eski Yunan'ın, Antikite'nin diriltilmesi ülküsünü gerçekleştirme çabası biçiminde ortaya çıkmıştır. Nitekim müzik ve plastik sanatlarla ilgili pek çok yapıt başlık ve konusunu doğrudan doğruya Yunan mitolojisinden almıştır. Jacques Louis

David (Resim 30-31), Prud'hon, Pierre Narcisse Guerin (Resim 33) ve Conova (Resim 32) gibi ressam ve heykeliciler de aynı Antik temayı işlemiş (Neo Klasisizm) ya da çağdaş konuları Eski Yunan'a ait espri ve görünüş içinde sunmuşlardır (Gülsen, 1997: 505).

Neo-Klasik dönem 18. yüzyılın sonlarına doğru tüm Avrupa'yı etkileyen bir akımdır. Barok ve Rokoko üslubunun abartılı tarzına karşı, Antik sanata duyulan büyük bir hayranlık sonucunda doğmuştur. 18. yüzyılın ortalarında İtalya'da Pompei ve Herculaneum'da arkeolojik kazılar yapılmıştır. Bu kazılarda ortaya çıkarılan Eski Yunan ve Roma (Antik) eserlerinin incelenmesi ve bunların tanıtıldığı kitapların yayımlanması Antik sanata duyulan hayranlığı giderek artırmıştır. Klasik sanat yeniden canlanmış ve ele alınmıştır (Neo-Klasisizm) (Ölmez vd., 2008: 105).



Resim-30: Jacques Louis David, *Sabin Kadınlarının Araya Girmesi,*T.Ü.Y.,3.85x5.22cm, Louvre Müzesi, Paris, 1799. (Claudon, 1988: 70)



Resim-31: Jacques Louis David, *Horas Kardeşlerin Yemini*, T.Ü.Y., 330x425cm, Louvre Müzesi, Paris, 1784. ("Sanal", 2011)



Resim-32: Antonio Canova*, Cupid ve Psyche*, Mermer, 137cm yükseklik, Hermitage Museum, St. Petersburg, Rusya, 1796. (Claudon, 1988: 117)



Resim-33: Pierre-Narcisse Guerin, *Morpheus ve Iris*, T.Ü.Y., 251 × 178 cm Hermitage St Petersburg, 1811. ("Sanal", 2011)



Resim-34: Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Türk Hamamı*, 1.10x1.10cm, Ahşap Üzerine Yağlıboya, Louvre Müzesi, Paris, 1862. (Claudon, 1988: 44)



Resim-35: Jean-Auguste-Dominique İngres, *Odalık*, Kağıt Üzerine Sepya Mürekkep ve Tebeşir, 34.5x47.5cm, Louvre Müzesi, Paris, 1858. ("Sanal", 2011)

Neo-Klasik tarzda resim çalışmaları yapan sanatçı Couture, *Roma İmparatorluğunun Düşüşü* (Resim 36) isimli çalışmasında Veronese'nin *Cana'nın Düğün Şöleni* (Resim 37) isimli tablosundan etkilenmiştir. Tabloda, sanatçının yapmış olduğu Roma tarzı mimari nizam ile benzeşme göstermektedir. Resmin kurgusu ve figürlerin yerleştirimi her iki eserde benzerlik göstermektedir. Figürlerin dağılımları, renksel ilişkiler gibi plastik değer ortak nitelikte kullanılmıştır.



Resim-36: Thomas Couture*, Roma İmparatorluğu'nun Düşüşü*, TÜY, 4,72x7.72cm, Orsay Müsezi, Paris, 1847. (Howard, 1997: 18)

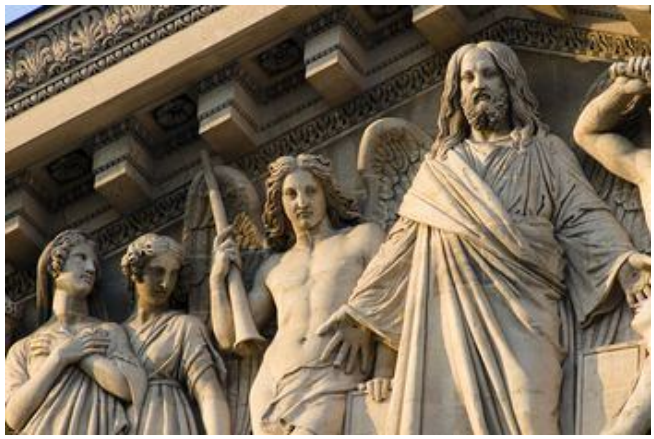


Resim-37: Paolo Cariali (Veronese*), Cana'nın Düğün Şöleni*, 6.79x9.99cm, Orsay Müzesi, Paris, 1562-63. ("Sanal", 2011)

Aynı anlayışın egemen olduğu mimarlıkta, çağdaş konuların işlevsel farklılığı Grek karakterinin yalnızca yüzeysel bir niteliğe sahip olmasını zorunlu kılmıştır. Avusturyalı sanat tarihçisi Hans Sedlmayr'ın dediği gibi, burada göze çarpan biçimsel bütünlük gerçekte *"yüzeyde kalıp, estetik bir ideoloji karakterine sahiptir."* Antik örneklerden kopya edilen sütun dizilerinin, tapınak alınlıklarının saraylarda, müzelerde, borsa binalarında, parlementolarda, kahvehanelerde, hatta evlerde bile söz konusu "estetik ideoloji"nin temel belirtileri halinde ortaya çıktığı görülür. Paris'teki *Madeleine Kilisesi* (1806-42) (Resim 38-39). Antik üslupları diriltme çabalarının ne gibi yapmacık, özgünlükten uzak sonuçlar doğurabileceğini açıkça gösteren bir örnektir (Gülsen, 1997: 506).



Resim-38: Guillaume-Martin Couture*, Madeleine Kilisesi*, Paris, 1806-42. ("Sanal", 2011)



Resim-39: Guillaume-Martin Couture, *Madeleine Kilisesi Alınlık Detayı*, Paris, 1806-42. ("Sanal", 2011)



Resim-40: Carl Gotthard Lanhangs, *Brandenburg Kapısı*, Berlin, 1788. ("Sanal", 2011)

Burada iki karşıt anlayış aynı konuda zorla uygulanmak istenmiştir. Anlamını her şeyden önce iç mekanında bulması gereken kilise, dış mekanıyla yaşayan Yunan tapınağının kısır kalıbı içine dökülmüştür. Binanın iç mekanıyla dış görünüşü, hacimsel düzeni arasındaki uyuşmazlık eklektisist anlayışın tipik bir niteliğidir.

Grekleştirme çabalarının karşısında, esinini Orta Çağ dünyasında arayan *Gothic Revival* (Gotik Canlandırmacılık) akımı vardır. Öncüleri, yine romantik eğilimli birtakım yazar, şair ve filozoflardır. Ancak, bunlarınki ötekilerinki gibi rasyonel ve nesnel değil, irrasyonel ve özel karakterde olmuştur. Winckelmann'ın savunduğu *"evrensel ve nesnel güzellik"* savına, *"bölgesel ve öznel güzellik"* karşı savıyla yanıt vermek istemi bireyselliği, hayal gücünü, duygululuğu, hareket ve rengi de ön plana çıkartmıştır. Bu niteliklerse en belirgin anlatımlarını Orta Çağ'ın her türlü rasyonel etkiden, özellikle de endüstrinin getirdiği sonuçlardan uzak dünyasında bulabiliyordu. Ortaçağ mistik ve duygusaldı. Bu nedenle, kişinin doğal davranışlarına da daha organik bir anlayışla seslenebilirdi. Aşağı yukarı bu tema Gothe, Schlegel, Victor Hugo, Chateubriand, Walter Scott gibi yazarlar tarafından toplumun bilincine işleyecektir. Ayrıca, daha pek çok yazar halk şairleri tarihine eğilerek, ortaçağ ile ilgili öyküler, kahramanlık romanları kaleme alarak bu konuda destekleyici rol oynamışlardır. Bunların yanı sıra, mimarlık alanında da Orta Çağ'ı tanıtıcı ve övücü nitelikte yapıtlar yayımlanmıştır: Batty Langleyden (1696-1751) (Resim 40) *Gothic Architecture Restored and İmproved* (1742; Islah Edilmiş ve Yetkinleştirilmiş Gotik Mimarlık), A.C. PUGIN'den *Specimens of Gothic Architecture* (1821-23; Gotik Mimarlık Örnekleri) gibi. Ortaçağı, Gotik dünyayı diriltme çabası çerçevesinde, sanatın çeşitli dallarında pitoresk bir anlayış egemen

olmuştur. Blake (Resim 41), Girodet-Trioson (Resim 42), Moritz von Schwind, Carl Spitzweg ve Ludwig von Schwanthaler çeşitli ülkelerden akla gelen plastik sanatçılardır (Gülsen, 1997: 506).



Resim-41: William Blake, *Pietà*, 1795 Londra Tate Gallery. ("Sanal", 2011)



Resim-42: Anne-Louis Girodet-Trioson, *Endymion'un Uykusu,* Tuval Üzerine Yağlıboya, 1,98x2.61cm, Louvre Müzesi, Paris, 1791. ("Sanal", 2011)

19. yüzyıl sanat akımı olan Romantizm, başta İngiltere olmak üzere Almanya, Fransa ve bütün Avrupa'yı etkilemiştir.

Her ne kadar Antik dünyanın geçmiş veya yeniden revize edilmiş anlatılarına karşı çıkmış olsa da Romantik ustalardan Eugene Delacroix birçok eserinde Antik Yunan döneminin mitolojik hikayelerinden etkilenmiş farklı kültürlere ait ögelere çalışmalarında yer vermiştir (Ölmez vd., 2008: 108) (Resim 43).

Romantik ressamların çoğu Neo-Klasisizmin uluslar arası laboratuarı olan Roma'da yetiştikleri, Antikite'ye olan tutkuları ve dönemin anlayışına karşı çıkma

arzusuyla hemen hemen hepsi Neo-Klasisizm saflarında resme başladıkları için , Romantizm kavramının sınırlarını belirlemek, akımın en ince ayrıntı ve ilintilerini, aldığı etkileri, benimsediği düşünceleri, derin eğilimleri, sanatçıların karşılıklı etkileşim ve savaşımlarını tanımlamak son derece güçtür (Claudon, 1988: 37).



Resim-43: Eugene Delacroix, *Sardanapal'ın Ölümü*, T.Ü.Y., 3.92.4.96, Louvre Müzesi, Paris, 1827. ("Sanal", 2011)

Mimarlık alanındaysa Gotik üslubu diriltme çabası özellikle dinsel yapılarda kendini güçlü olarak hissettirmiştir. *Köln* (Resim 44) ve *Milano Katedralleri* (Resim 45) gibi ortaçağdan henüz tamamlanmamış durumda çıkan yapıların bitirilmesi ya da Viyana'daki *Votivkirche (Adak Kilisesi)* örneği birçok kilisenin bu üslupta yeniden inşa edilmesi eklektisist tutumun belirgin özelliklerini yansıtır.



Resim-44: *Köln Katedrali*, Köln, Almanya. 1248-1880. ("Sanal", 2011)



Resim-45: *Milano Katedrali*, Milano, İtalya, 1616-1900. (“Sanal”, 2011)

Avrupa’daki bazı parlamento binaları için de Gotik üslup olarak seçilmiş, bu arada Barry ve Pugin tarafından yapılan Londra Parlamento Binaları da (1836) (Resim 46) aynı eğilime göre biçimlendirilmiştir. Başlangıçta özellikle iki ana kaynağa dayanan eklektisist (seçmeci) tutum bu arada geçmişteki öteki üsluplara da yayılmış, Rönesans’ı canlandırma çabasıysa Alman mimar Semper’le önemli bir savunucuya kavuşmuştur (Resim 47).



Resim-46: Charles Berry-Augustus Pugin*, Londra Parlamento Binaları*, Londra, İngiltere, 1836. (“Sanal”, 2011)



Resim-47: Gottfried Semper*, Dresten Opera Binası*, Dresten, Almanya, 1838. (“Sanal”, 2011)

Sırasıyla birbirini izleyen Grekleşme, Gotikleşme, Rönesanslaşma gibi deneyimlerin yanı sıra Asya ve Afrika'nın çeşitli bölge ve ülkelerinin sanatından, mimarlığından seçmeler, aktarmalar yapma ya da hayal ürünü bir takım benzetmelere başvurmak da egzotik eklektisizmin görevi olmuştur. Mimarlıkta J. Nash'ın Brighton'daki Kraliyet Köşkü (1815-23) (Resim 48-49) her yönüyle bu konuda ilginç bir örnektir (Gülsen, 1997: 505-506).



Resim-48: John Nash, *Brighton Kraliyet Köşkü*, Brighton, İngiltere, 1815-23. ("Sanal", 2011)



Resim-49: John Nash, Brighton *Kraliyet Köşkü*, Brighton, İngiltere, 1815-23. ("Sanal", 2011)

IV. BÖLÜM

4. MODERN SANATTA EKLEKTİZM

4.1. Modern Sanat

Modern sanat, yakın zamana kadar çeşitli sanatlara egemen sanatsal hareketle birlikte anılan özel bir kültürel ve estetik biçimler dizisiyle ilintilidir. Modernizm klasisizme karşı bilinçli olarak gelişti; deneyimin ve yüzeydeki görünüşün ardındaki gizli doğruyu bulma amacının üzerine önemle eğilmiştir. Edebiyatta Joyce, Yeats, Proust ve Kafka; şiirde Eliot ve Pound; tiyatroda Strindberg ve Pirandello; resimde Cezanne, Picasso, Matisse, Dışavurumcu, Fütürist, Dadaist ve Gerçeküstücü hareketler; müzikte Schoenberg ve Berg önemli temsilcileri arasında sayılmaktadır.

Modernizmin temel özelliklerini özetlemek gerekirse; estetik bir öz bilinç ve düşünümsellik; eşzamanlılık ve montaj lehine anlatı yapısının reddi; gerçekliğin paradoksal, belirsiz ve kesin olmayan açık uçlu doğasının araştırılması; bütünlüklü kişilik tasarımının, Freudcu "yarık" özne üzerindeki vurgu lehine reddedilmesi, modernizmi anlamaya çabalarken karşılaşılan sorunlardan bir de yukarıda sıraladığımız özelliklerden birçoğunun postmodernizmin tanımlarında da karşımıza çıkmasıdır (Madan, 1997: 190).

Modernlik, geçişsel olandır, kaçak olandır, rastlantısal olandır, diğer yarısı ebedi ve değişmez olan sanatın yarısıdır. Her eski ressam için bir modernlik söz konusu olmuştur. Geçmiş zamanlardan bize kalan güzel portrelerin çoğu, dönemlerinin kılıklarıyla giydirilmiştir. Hepsi de tümüyle uyum içindedir, çünkü giysi, saç biçimi ve hatta duruş, bakış ve gülümseme (her dönemin kendi takıp takıştırma biçimi, kendi bakışı ve kendi gülümseyişi vardır.), eksiksiz bir canlılıktaki bir bütünü oluşturur. Başkalaşımları onca sık olan bu geçişsel, kaçak öğeyi hor görmeye ya da ondan vazgeçmeye hakkınız yok. Onu ortadan kaldırdığınız anda, ister istemez soyut ve tanımlanamayan bir güzelliğin, ilk günahtan önceki tek kadının güzelliğinin boşluğuna düşüyorsunuz. Eğer, ister istemez kendini dayatan çağın kılığı yerine, bir başkasını koyarsanız, ancak modanın talebi olana bir karnaval giyimi söz konusu olduktça hoş görülebilecek bir terslik yapıyorsunuz demektir. Böylece, tanrıçalar, nemfalar ve XVIII. yüzyılın sultanları manen benzeyen portrelerdir (Baudelaire, 1997: 22-23).

Modernizm, Avrupa'da 19.yüzyılın sonlarında ortaya çıkmış ve giderek egemen bir konuma gelen belli türde sanatsal estetik anlayışını ifade eden bir kavramdır. Bir başka değişle, modernizm, en azından belli bir sanatsal estetik anlayışı olarak bütün modernite dönemi için değil, oldukça yakın bir dönem için geçerli olmuş gözükmektedir. Belki, toplumsal düzenin ya da sanayileşen toplumun sanatsal estetik anlayışı olarak yorumlanabilecektir. Sanayi toplumunun özellikleri ve sorunları, bu çerçeve içinde yeni bir sanat ve estetik anlayışının ortaya çıkmasına kaynaklık etmiş denebilecektir. Bilindiği gibi sanayi devrimi 19. yüzyılın ilk yarısında şekillenmeye başlamış ve yüzyılın ikinci çeyreğinde büyük ve kapsamlı bir dönüşüm olarak gündeme gelmiştir. Bunun sonucu olarak Avrupa, özellikle batı Avrupa 19. yüzyılın ikinci yarısında eskisinden çok farklı, adeta bambaşka bir toplumu sergileme durumunda kalmıştır (Şaylan, 1999: 49).

4.1.1. Modern Sanatın Estetiği

Estetik modernlik, sanayileşme ve rasyonelleşmenin yabancılaştırıcı boyutlarına karşı ayaklanmaya geçerken kültürü dönüştürmeye ve yaratıcı özgerçekleştirimi (self-realization) sanatta bulmaya çalışan yeni avangard modernist hareketlerde ve bohem alt kültüründe ortaya çıkmıştır. Modernlik, gündelik hayata modern sanatın, tüketim toplumunun ürünlerinin, yeni teknolojilerin ve yeni ulaşım ve iletişim tarzlarının yayılması yoluyla girmiştir. *Modernliğin yeni bir endüstriyel ve sömürgeci dünya kurduğu dinamikler "modernleşme" olarak betimlenebilir. Modernleşme, modern dünyayı oluşturan bireyselleşme, sekülerleşme, endüstrileşme, kültürel farklılaşma, metalaşma, kentleşme, bürokratikleşme ve rasyonelleşme süreçlerini anlatan bir terimdir (Best ve Kellner, 1998: 15).*

Estetik modernlik ruhu ve disiplini Baudelaire'nin yapıtlarında net olarak ortaya konmuştur. Bundan sonra modernlik, çeşitli avangard hareketlerin doğmasını sağlayarak nihayet dadaistlerin Cafe Voltaire'lerinde ve Sürrealizm de doruk noktasına ulaşmıştır. Estetik modernlik, odak noktasını, değişik bir zaman bilincinde bulunan tutumlarda kendisini göstermektedir. Bu zaman bilinci, kendini *vanguard* (öncü) ve *avangard* metaforlar aracılığıyla ortaya koyar. Avangard, ani, beklenmedik karşılaşmaların tehlikelerine atılarak, bilinmeyen bir bölgeye sefere çıkmak, henüz bilinmeyen bir geleceği fethetmek olarak görür kendini. Avangard, önünde uzanan

ve henüz kimse tarafından gidilmemiş gibi görünen bölgede bir yön bulmak zorundadır (Habermas, 1994: 32).

Modernlik geleneğin normalleştirici fonksiyonlarına baş kaldırır; modernlik, normatif olan her şeye karşı isyan deneyimiyle yaşar. Bu başkaldırı, ahlakilik ve varlık standartlarını etkisiz hale getirmenin bir yoludur. Bu estetik bilinç, sürekli olarak gizlilik ve skandal arasındaki diyalektik bir oyunu sahneler; aşağılamaya eşlik eden korkuyla beraber oluşan bir çekiciliğe alışmıştır, ama gene de, aşağılamanın bayağı sonuçlarından daima kaçınır. Modern avangard ruh, tarihi başka şekilde kullanmaya çalışır, tarihselciliğin nesnelleştirici ustalığı sayesinde ulaşılabilen geçmişlere bir ayna tutar, ama aynı zamanda, tarihselciliğin müzesine kilitlenmiş bir tarafsızlaştırılmış tarihe de karşı çıkar (Habermas, 1994: 33).

Bu modernlik ruhu son zamanlarda eskimeye başladı. 1960'larda bir kere daha adından bahsedildi ama 1970'lerden sonra, bu modernizmin, bugün, on beş yıl önce olduğundan çok daha zayıf yankılar uyandırdığını kabul etmeliyiz. Modernliğin yoldaşlarından Octavio Paz, daha 1960'ların ortalarında "1967 Avangard'ı 1917'nin hareket ve tavırlarını tekrar ediyor. Biz, modern sanat fikrinin sonlarını yaşıyoruz" diyordu. Peter Bürger'in "Post-Avangard" sanattan bahsetmeyi öğretti. Bu deyim, sürrealist başkaldırının başarısızlığını belirtmek için seçilmişti (Habermas, 1994: 34).

4.1.2. Modern Sanatın Özellikleri

Sanat evreninde modernizmin belli başlı dört özellik üzerine oturduğu söylenilebilir. Bu dört özellik, aynı zamanda modern sanata özgü estetik anlayış ve ölçütlerinin belirlenmesinde de geçerlidir (Şaylan, 1999: 64).

Birinci olarak üzerinde durulması gereken nokta, *özgürlük* ve *özgünlük* olarak tanımlanabilmektedir. Bu özgürlük ve özgünlük, sanatsal ifadenin her yönünü kapsamaktadır. Örneğin empresyonist akımın ilk temsilcilerinden biri olan Monet, güneşin doğuşunu kendi algıladığı biçimde, istediği renkleri kullanarak tuvaline yansıtmıştır. Bu özellik, içinde yaşanılan dönem ya da koşullarla uyumludur. Sanayi toplumu, bireyin toplum içinde kaybolması, makineleşen üretim sürecinin mekanik parçalarından biri haline gelmesi anlamını da taşımaktadır. Bir başka deyişle

gerçeklik, karmaşık yani çok yönlü ve dinamik yani sürekli değişim içinde olma biçiminde algılanmaktadır. Sanatçı-birey böyle bir olgusallık içindedir. Bu ise bireyin farklı olmak ve farklılığını toplumsallaştırmak gereksinmesi ile karşı karşıya kalması demektir (Şaylan, 1999: 64).

Modern sanat anlayışının üzerine oturduğu ikinci özellikse *yansıma* ve *misyon* olarak tanımlanabilmektedir. Sanatçı yaratıcılığı ortaya koyabilmesi için mutlaka özgür ve özgün olması gerekmektedir. Bir başka değişle, sanatçı içinde bulunduğu koşullar altında konusunu seçip, ürününde yansıtacaktır. Yansıtma, yani konunun sanatçı tarafından yorumu onun misyonu olarak değerlendirilebilmektedir. Bu misyon, eleştiri ya da övgüyü içeren bir anlatım olur ama sonuç olarak bir anlatım ya da bir başka deyişle mesaj söz konusu olmaktadır (Şaylan, 1999: 65).

Modern sanatın üçüncü özelliğiyse, kültürün ve sanat ürünlerinin *metalaşması* olarak tanımlanabilmektedir. Bu kaçınılmaz bir gelişmedir; çünkü kapitalizmin dinamizmi metalaşma sürecinin sürekli olarak, kapsam ve içerik açısından genişlemesi anlamına gelmektedir. Bu süreç içinde ortaya çıkan en önemli sorun, değinilen "yaratıcı yıkıcılığın" sanatsal üretime de egemen olmasıdır. Bu çerçevede, estetik anlayışının, özgünlük ve o özgünlük dışında kalanların yadsımasına dayandığı söylenebilmektedir. Sanatçı, artık ürünlerini pazara çıkarmakta ve sanatını yeniden üretebilmek için diğer sanatçılar ile pazarda yarışmak durumunda kalmaktadır (Şaylan, 1999: 67).

Modern sanat anlayışının dördüncü özelliği ya da öncülü *seçkinci olması*'dır. Modern sanat anlayışında, sanat her ya da ortalama insanda bulunmayan bir yaratıcılık yeteneğinin yansıması olarak düşünülmektedir. Bu nedenle sanatçının, yaratıcı yeteneğini maksimum düzeyde ortaya koyması için tam bir özgürlük ve otonomi içinde yaşaması öngörülmektedir. Sanatçı, formlarla, içeriklerle oynayarak çok boyutlu, karmaşık ve kapsamlı bir gerçekliği ya da düşünceyi konu seçecek ve kendi algısı ile yorumuna dayanan sanatsal faaliyeti yürütecektir. Eğer gerçeklik ya da bir başka deyişle konu alanı giderek karmaşıklaşıyorsa sanatçının yorumu da giderek karmaşıklaşabilecek ve anlatım soyutlaşabilecektir. Bu durumda, sanatsal ürün ile karşı karşıya kalan seyirci, dinleyici ya da okuyucunun yorumsal mesajı

kavrayabilmesi için konunun karmaşası hakkında bir ön bilgi ya da fikir sahibi olması gerekecektir. Bu ise, kaçınılmaz olarak bir seçkinciliğin gündeme gelmesi demektir (Şaylan, 1999: 67-68).

Modern sanat ve estetik ölçütleri seçkincidir ve teknolojinin gelişmesine bağlı olarak sanat tüketiminin kitleselleşmesi bu özelliği ortadan kaldırmamıştır. Gerçekten de teknolojik gelişmenin sanatı kitleselleştirmede önemli katkılar sağladığı görülmektedir (Şaylan, 1999: 68).

4. 2. Modern Sanatta Eklektizm

Empresyonizm (İzlenimcilik), 19. yüzyılın ikinci yarısıyla, yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde Fransa'da başlayan ve daha sonra diğer ülkelere yayılan resim sanatı akımına verilen addır. Bu akım resim sanatında bir devrim olarak nitelendirilmiştir.

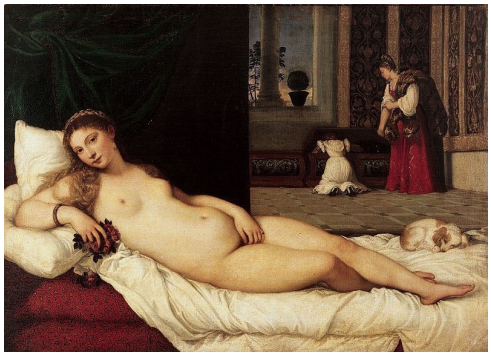
Empresyonistler yenilikçiydi; ancak hem çok eskiden, hem de yakın geçmişlerinde kendilerine öncülük etmiş olan sanatçılar da yok değildi. Örneğin, gerçeği olduğu gibi vermeye çalışan, tamamlayıcı renkler ve ışıklı, parlak açık-koyu değerleri kullanan Venedikli Rönesans ressamları bu anlamda hatırlanabilir. Sonraları belirli İspanyol ressamları, özellikle El Greco, Velasquez ve Goya bu eğilimleri daha büyük boyutlara götürdü. Nitekim Manet ve Renoir bu sanatçıların çalışmalarından çok etkilendiler.

Ferrari'ye göre, *"Eğer bir kimse, Velazquez'in Empresyonizminden söz edebilirse, bu terim sanatçının nesneleri, göze gerçekte göründükleri şekilde ve renkli yüzeylerin düzensiz yığınları olarak resmetmeyi başardığı anlamına gelir. Kesin ve açıkça belirlenmiş çizgilerden oluşan ilk resimleri seyirciye aynı zamanda gerçek ve var olan görüntüler gibi gelmiştir" (Aktaran: Serullaz, 1991: 7).*

Empresyonist ressamlar kendilerinden çok önceleri yaşayan ressamlardan ilham almışlardı. İzlenimci anlayışla resim yapan çoğu ressam Rönesans, Barok, Romantik vb. akımları incelemişler; farklı kültürlerden esinlenerek yeni sanatsal formlar yaratmışlardır.

Hollanda'da, birbirinden ayrı tek tek fırça vuruşları ve koyu siyah üzerinde ön plana çıkan parlak renkleri kullanım tekniğiyle Frans Hals'ın Empresyonist Edouard Manet üzerinde kesin bir etkisi olmuştur (Serullaz, 1991: 8).

Manet esin kaynağını, yine eski ustalardan almıştır: Tiziano'nun *Urbino Venüs*'ü (Resim 50) ve teknik açıdan da Goya'nın Maja Desnuda (Çıplak Maya)'sı (Serullaz, 1991: 124) (Resim 51-52).



Resim-50: Tiziano Vecellio (Titian)*, Urbino Venüsü*, T.Ü.Y., 119x165cm, Uffizi Galerisi, Floransa, 1538. ("Sanal", 2011)



Resim-51: Eduard Manet, *Urbino Venüsü*, 24x37cm, T.Ü.Y., Özel Koleksiyon, 1856. ("Sanal", 2011)



Resim-52: Edouard Manet*, Olympia*, T.Ü.Y., 130.5x190cm, Orsay Müzesi, Paris, 1863. (Serullaz, 1991: 125)

Edouard Manet'nin bir diğer önemli eseri ise *"Kırda Öğle Yemeği"* (Resim 53) adlı tablosudur. Sanatçının tablosu büyük bir tepkiyle karşılanmış; cinselliğin bu denli sosyal alanlarda kullanımı şiddetle eleştirilmiştir.



Resim-53: Edouard Manet*, Kırda Öğle Yemeği*, 82x104.5cm, Orsay Müzesi, Paris, 1862-63. (Serullaz, 1991: 124)



Resim-54: Tiziano Vecellio (Titian)*, Pastoral Konser (Fiesta Campestre)*, T.Ü.Y., 110x138cm, Louvre Müzesi, Paris,1510. ("Sanal", 2011)

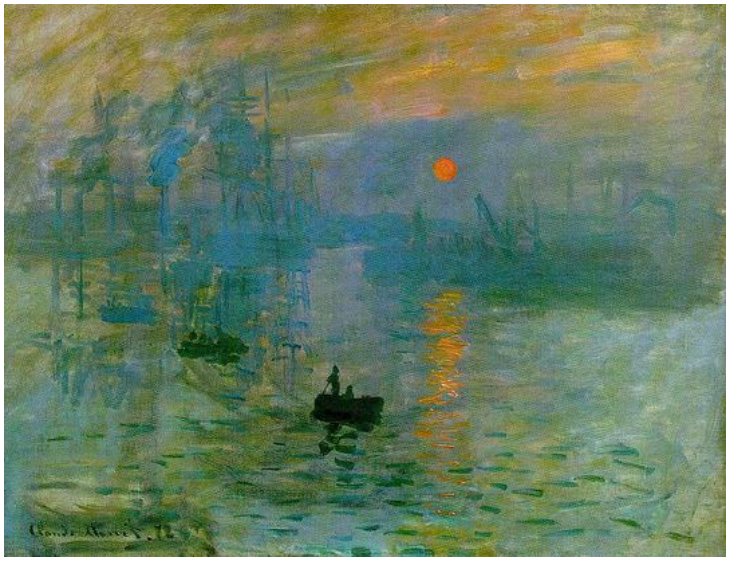
Ressam, eserin konusunda Tiziano, Vecellio'nun *Fiesta Campestre* (Resim 54) isimli tablosundan etkilenmiştir. Tabloda figürlerin dizilişi, manzara ve arka planda duran figürün yerleştirilişi gibi detaylar her iki resimde benzerlik göstermektedir.

Fransız resim sanatının Empresyonizme doğru kaydettiği gelişmelerde, İngiliz resim okulu önemli bir rol oynamıştır. Claude Monet (Resim 56), Sisley ve Pissaro,

1870 savaşı sırasında Constable, Bonington ve Turner (Resim 55) gibi büyük manzara ressamlarının eserlerini incelemek amacıyla Londra'ya gitmişlerdir. Pissaro "*Turner'in ve Constable'ın suluboyalarıyla yağlıboya resimleri ve "Crome Baba'nın tualleri bizim resimlerimiz üzerinde son derce etkili oldu*" demiştir (Aktaran: Serullaz, 1991: 8).



Resim-55: Joseph Mallord William Turner, *Ay Işığında Gemiler*, T.Ü.Y., 92.3x128.8cm, National Gallery of Art, Washington, 1835. ("Sanal", 2011)



Resim-56: Cloude Monet, *Gün Doğumunda İzlenim*, T.Ü.Y., 48x3cm, Marmottan Monet Müzesi, Paris, 1872. (Howard, 1997: 78-79)



Resim-57: Edgar Degas, *Egzersiz Yapan Genç Spartalılar*, TÜY, 109,5x155cm, National Gallery, Londra, 1860. (Howard, 1997: 44)

Empresyonist ressamları etkileyen bir başka etmen; 1854'ten sonra Japonya ile Fransa arasındaki diplomatik ilişkiler yeniden kurulmuş ve bunun bir sonu olarak Fransa'da Japon sanatıyla ilgili birçok sergi açılmıştı. Fransız sanatçıları, bu sergiler sayesinde Japon baskılarını ve Utamaro, Hokusai (Resim 58), Hiroshige gibi büyük Japon sanatçılarını tanıma fırsatı buldular. Zarif renkleri kadar, merkezden uzaklaşıyormuş izlenimi veren genel görünümü, yalın biçimleri ve resim yöntemiyle Japon baskıları batılı gözler için alışılmamış ve etkileyici yapıtlardı. Aralarında Manet, Monet (Resim 59), Renoir, Van Gogh, Touhouse-Lautrec, Gauguin ve özellikle Degas, bu arada Sembolistler ve "Nabiler" olmak üzere birçok sanatçı, Japon sanatından etkilendi (Serullaz, 1991: 12-13).



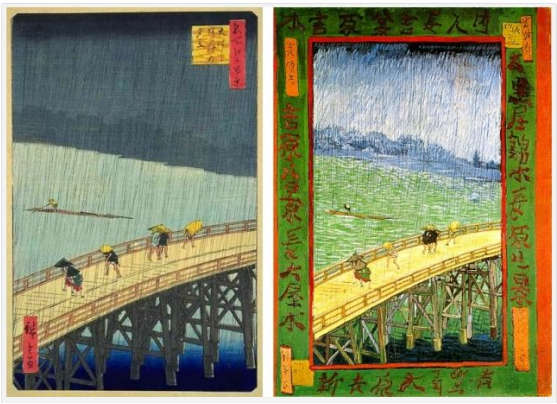
Resim-58: Katsushika Hokusai, *Kanagawa Açıklarında Büyük Dalga*, Hakone Müzesi, Japonya, 1820 dolayları. ("Sanal", 2011)



Resim-59: Claude Monet, *Japon (Bayan Monet Kırmızı Kimonolar İçinde*, TÜY, 231.8x14.3, Museum of Fine Arts, Boston, 1876. (Howard, 1997: 85)

Yeni motifler ve yeni renk aramalarında izlenimcilere yardım eden ikinci yandaş, renkli Japon baskıları oldu. Japon baskıları, onların, bilinçsiz olarak hala ağırlığını duydukları Avrupa geleneklerinin bu ağırlığının ayırdına varmalarında yardımcı olmuştur (Gombrich: 1992: 416-417).

Van Gogh dönemin en renkli sanatçılarından birisidir. Onun yaptığı resimler çağdaşlarından farklı nitelikteydiler. Sembolizm ve Gauguin'le arkadaşlarının kullandıkları parlak renklendirme yönteminden hoşlanıyordu. Onu büyüleyen bir diğer etken de, o zamanlar çok moda olan Japon sanatıydı. Nitekim büyük Japon ustalarının ve özellikle Hiroshige'nin *Yağmur* (Resim 60) ve *Çiçek Açan Erik Ağacı* (Resim 61) adlı yapıtının kopyalarını yaptı (Serullaz, 1991: 106).

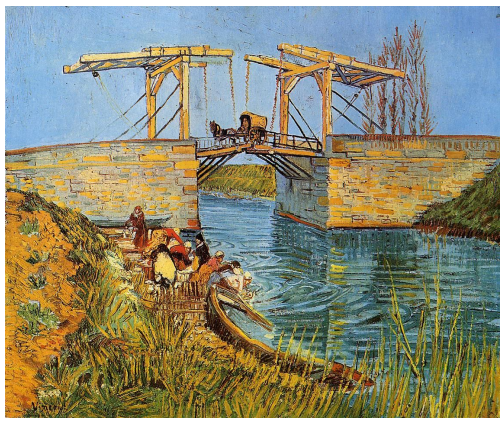


Resim-60: Solda: Hiroshige, *Yağmur*, Sağda: Vincent van Gogh'un çalışması, 1887. (Walter ve Metzger, 1993: 284)



Resim-61: Solda: Hiroshige, *Çiçek Açan Erik Ağacı*, Sağda: Vincent van Gogh'un çalışması. 1887. (Walter ve Metzger, 1993: 284)

Sanatçının Japon sanatı etkisinde yaptığı çalışmaların bir diğer örneği ise; *Langlois Köprüsü* (Resim 62) adlı eseridir. Eserde Japon tarzında yapılmış açılır bir köprünün yine çizgisel Japon estamp (oyma baskı) sanatı tekniğine benzer bir şekilde tasviri söz konusudur.



Resim-62: Vincent van Gogh, *Langlois Köprüsü*, TÜY, 54x65cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam, 1888. (Serullaz, 1991: 108)

1891 yılında Tahiti'ye giden empresyonist ressam Paul Gauguin, karşısında ilkel bir dünya bulmuş, adada yaşayan insanların resimlerini empresyonizmin renk ve ışık değerlerine bağdaşmayan bir tarzla resmetmeye başlamıştır. Farklı bir kültürün özelliklerini, giyim ve renk anlayışını resimlerinde kullanan sanatçı daha sonrasında modern sanattaki belirli eğilimleri güçlü bir şekilde etkileyecek olan yeni bir sanat yaklaşımı ortaya çıkarmıştır (Serullaz, 1991: 100) (Resim 63).



Resim-63: Paul Gauguin, *Nereden Geldik? Nereye Gidiyoruz?*, T.Ü.Y., 139X375cm, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, ABD, 1897. ("Sanal", 2011)

Ekspresyonizm XX. yüzyılın başlarında Kuzey Avrupa sanatçılarıyla bazı Alman sanatçılarının oluşturup geliştirdikleri bir sanat hareketidir. Amaç; bütün atılımcı sanat hareketlerini empresyonizm ve post empresyonizme karşı birleştirip uzlaştırarak geleceğin sanatını hazırlamak olmuştur (Kınay, 1993: 274).

Ekspresyonizm sanatta sürekliliği ifade eden bir özelliğe sahiptir. Yüzeysel deyimle, her sanata, her sanat devrinde ve eserinde ekspresyon, yani bir ifade vardır. Ancak; bir sanat stili ve ekolü olarak oluşan ekspresyonizmle sanatçının aşırı bir duyarlılık, dizginlenemeyen bir dinamizm ile eser meydana getirmekdetir. Bu sanat anlayışı, belirli, sanatsal bir evrimin düzenli sonucu değildir. Ekspresyonist sanatçı çağının psikolojik, politik, moral ve dinsel sorunlarını, insanı ve insanın yaşam dramını, kendini hiçbir teknik ve estetik kurala bağlı saymaksızın dile getirme çabasındadır (Kınay, 1993: 274).

Dışavurumcu olarak nitelenen sanatçıların Batılı olmayan kültürlerin sanatsal verilerine ilişkin merakı ortaya koydukları görülmüştür. 20. yüzyılın başında modernliğin temsilini kentsel temalarda ve endüstriyel süreçlerde arayan birçok sanatçının yanı sıra hızlı kentleşmeye ve endüstrileşmeye tepki duyan pek çok sanatçı olmuş, yeni bir "*Romantik*" ruhu duyuran bu sanatçılar "*Primitivizm*" olarak adlandırılan bir eğilimi paylaşmışlardır. "*Primitivizm*" kısaca "modern" olarak nitelendirdiğimiz pek çok sanatçının modernleşmesinin getirdiği bazı dinamiklere karşı tavrının ifadesidir. Bu karşı tavır, Batılı sanatçıların "*ilkel toplum*"ların sanatına yönelik ilgisinden beslenir (Antmen, 2010: 35).



Resim-64: *Mask Portre (Gba gba)*, Ahşap, 26x12.4cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1913. ("Sanal", 2011)

Avrupa'da müze koleksiyonları etnografik nesnelerle dolarken, dönemin pek çok avangard sanatçısının atölyesi de Afrika, Okyanusya, İberya gibi uzak diyarlardan getirilen masklarla, heykelciklerle ve ritüel (ayinimsi) işlevi olan bir çok nesneyle süslenmiştir (Resim 64) (Antmen, 2010: 36).



Resim-65: Karl Schmidt-Rottluff*, Küçük Prophetess (Kleine Prophetin), Janburch Yıllık Kapağı*, , 21x16cm, Ağaç Baskı, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1916. ("Sanal", 2011)

Routtluff'un yapmış olduğu *Küçük Prophetess* isimli ağaç baskı çalışmasında sanatçı Afrika masklarından etkilenerek düzenleme yapmış, primitif anlatım düzeyini ve ruh halini yalın bir şekilde, süslemeciliğe kaçmaksızın betimlemiştir (Resim 65).

Munch'tan ve Van Gogh'dan etkilenen, Fransız Fovistlerini tanıyan, Batılı kaynakların yanı sıra Afrika ve Okyanusya'nın sanatına ilgi duyan *Köprü* sanatçıları, tıpkı Fovistler gibi canlı renkleri anti-natüralist bir anlayışla ve serbest fırça darbereliyle tuvale aktarmışlardır. *Kirchner'in ve diğer Köprü sanatçılarının Afrika heykellerini andıran "primitivist" (ilkel) ahşap heykelleri de bulunmaktadır (Antmen, 2010: 37) (Resim 66).*



Resim-66: Ernst Ludwig Kirchner, *Anne ve Çocuk*, Ahşap Boyama, 88x27.5cm, Stadel Museum, Frankfurt, 1924. ("Sanal", 2011)

*Mavi Süvari'*nin fikir adamı ve teorisyeni Wassily Kandinsky'dir. Sanatçı tablolarında emprovize (doğaçlama) çalışmalar yapmıştır. Grubun diğer üyelerinden Franz Marc (Resim 67) ve August Macke grubun tasvir konularında eser veren sanatçılarındandır. Grubun diğer sanatçıları Jawlensky Oscar Kokoscha, Paul Klee, Otto Dix, Max Backmann'dır (Kınay, 1993: 274-281).

Mavi Süvari sanatçılarının beslendiği kaynaklarla Köprü'nün kaynaklarından farklı değildir: 1912 yılında yayımlanan Mavi Süvari Yıllığı'nda Almanya ve

Rusya'dan halk sanatı örnekleri, Japon estampları, Afrika ve Okyanusya'dan kültürel nesneler, Henri Rousseau'nun naif resimleri, çocuk resimleri ve Ortaçağ heykelleri yer almıştır (Antmen, 2010: 38).



Resim-67: Franz Marc, *Atların Doğumu*, Japon Kağıdı üzerine Ahşap Baskı, The Robert Gore Rifkind Center, Los Angeles County Museum of Art, 1913. ("Sanal", 2011)

Lynton, 20. yüzyıl öncesine uzanarak, Reform arifesinde Dürer, Altdorfer, Bosch gibi sanatçıların modern çağa hitap eden apokaliptik (Hristiyanlıkla ilgili) bir kaygı ve dışavurumcu değerler taşıdığını söyler. Venedik geleneğine özgü dramatik ışık, zengin renkler ve coşkulu fırça darbelerinin dışavurumcu geleneğin yansıması olduğunu belirtir. Klasisizmin ölçütlerinin belirlendiği, o ölçütleri yaymak için akademilerin kurulduğu İtalya'da Michelangelo gibi bir ustayı hatırlamamızı istemektedir. El Greco'dan, Rubens'ten, Rembrandt'tan söz eder. Romantik akımla birlikte, Goya'nın Blake'in, Delacroix'nın, Friedrich'in, Turner'ın farklı heyecanlarının, coşkunluklarının da dışavurumculuk şemsiyesi altında birleşebileceğini savunur. Lynton'ın 20. yüzyılın Dışavurumcularına gelmeden önceki son durağı, 19. yüzyıl sonunda görülen "yeni Romantik" harekettir; Gauguin'in Avrupa'dan simgelesel olarak Avrupa uygarlığından kaçışı; James Ensor'un yalnızca ele aldığı konuların değil, tekniğinin de şok edici tavrı; Edward Munch'un kişisel dertlerini dünyaya haykırdığı sanrılı imgeleri; Rodin'in heykellerinin pozlarında ve dokusunda hissettirdiği duygusal patlamaları… Tüm

bunlar, Lynton'a göre, *20. yüzyılda Avrupa'da kendini hissettiren en yaygın eğilin olan Dışavurumculuğu beslemiş olan kültürel damarlardır (Aktaran: Antmen, 2010: 33-34).*

Sembolizm adı verilen sanat, bir eserin zihinsel bir yorum, mistik bir duygu ile meydana getirilmesi olayıdır. Böylece, soyut bir fikir ve duyuş formlaştırılmış, anlamı gizemli bir eser meydana getirilmiş olmaktadır (Kınay, 1993: 216). Empresyonizmin natüralist etkisine tepki olarak doğan sembolizm 1885-1895 yılları arasında geçerli olmuştur.

Bireşimci (sentetik) bir anlayışa sahip olan sembolizmin Temsilcileri Puvis de Chavanne, Gustave Moreau ve Odilen Redon'dur.

Moreau 1864 yılında sergilediği *"Oidipus ve Sfenks"(Resim 68) adlı tablosunda simgesel ve alegorik nitelikleri dile getiren yeni bir alayışa kavuştu. Efsane kadınları, süslü kadınları, güzel kadınları dile getirdi. Ortaçağa özgü sembolizmini değerlendirme yeteneği olan gelişmiş bir seçkinler topluluğuna seslendi (Aktaran: Demirkol: 2008: 23).*



Resim-68: Gustave Moreau, *Oedipus ve Sfenk*s, 1864, TÜY, 206.4x104.8 cm., Metropolitan Müzesi, New York, 1864. ("Sanal", 2011)

…Moreau bu şeytansı güzelliği ilk mitoslarda arar. Sanatçının kafasında canlandırdığı acımasız *Ebedi Dişi*'liğini somut örnekleri yalnızca *Salome*, *Helena ve Sfenks* ile sınırlı değildir (Cassou: 1987: 50).

Nabiler 1890-1900 yılları arasında gelişmiş XX. yüzyılda geniş ölçüde etkilenmişlerdir. Bu yeni sanat hareketinin oluşmasında Paul Gauguin ile grubun teorisyen sanatçısı Maurice Denis'nin (Resim 69) büyük katkıları olmuştur (Kınay, 1993: 218).



Resim-69: Maurice Denis, *Yeşilliklerde Merdiven (Arabesk Bezeme)*, TÜY, 235x172cm, Metropolitan Museum, New York, 1892. ("Sanal", 2011)

Nabilerin estetiği, arı ve güçlü renklerin geniş, düz ve zıt planlar halinde kullanılması ilkesine dayanır. Bu tür eserler dekoratif niteliktedir. Japon baskılarına benzer. Grup üyelerinden Bonnard'a, bu yüzden, Japon Bonnard denmiştir (Kınay, 1993: 218) (Resim 70).

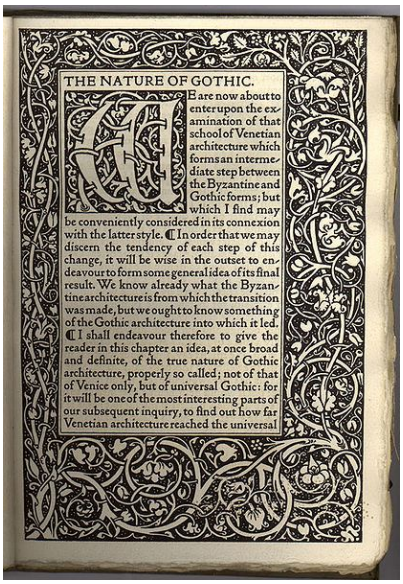


Resim-70: Pierre Bonnard, *Bahçede Kadın*, Detramp, Kömür Kalem, beyaz tebeşir, Kağıt Üzerine Tempera, 154x47cm, Metropolitan Museum, 1890-91. ("Sanal", 2011)

Nabiler tuvallerinde zamanın aile yaşamlarını, şehir görüntülerini, sahnelerini tasvir etmişlerdir. Bunların intimiste (içten, samimi) oldukları söylenir. Grubun bir başka sanat özelliği de dekoratif tekniğe büyük yer ve önem vermiş olmasıdır. Karton üzerine detramp (tempera) tekniğiyle afiş, kitap resimleri, tiyatro dekorları ve vitray yapmışlardır. Nabilerin belli başlı temsilcileri arasında şunları saymak mümkündür: Arnold Böklin, Serusier, Vuillard, Bonnard, Maurice Denis (Kınay, 1993: 216-220).

Art Nouveau (Yeni Sanat), 1880-1910 yılları arasında grafik tasarımın, illüstrasyon (kitap resimlemesi), uygulamalı sanatlar, sonra mimarlık, iç mimarlık ve mobilya alanlarda yaygınlaşan bir akımdır (Eroğlu, 2003: 49). Avrupa'nın büyük bir kısmının etkisi altında kaldığı Art Nouveau akımı, farklı ülkelerde değişik bezeme stilleri içerisinde kullanılan bir akım olmuştur. Akıma kaynaklık eden dönem Ortaçağ sanatının Gotik dönemleridir (Resim 71).

Hareketin felsefesine ilham kaynağı olan yazar ve sanatçı John Ruskin, yazdığı *"Seven Lamps of Architecture"*da (Mimarlığın Yedi Lambası) sanatçının, sanatını Tanrıya adaması gerektiğini, bunun da ancak sanatını kendi elleriyle yaratmasıyla mümkün olabileceğini belirtmiştir (Bektaş, 1992: 14) (Resim 72).



THE NATURE OF GOTHIC.

WE are now about to enter upon the examination of that school of Venetian architecture which forms an intermediate step between the Byzantine and Gothic forms; but which I find may be conveniently considered in its connexion with the latter style. ¶ In order that we may discern the tendency of each step of this change, it will be wise in the outset to endeavour to form some general idea of its final result. We know already what the Byzantine architecture is from which the transition was made, but we ought to know something of the Gothic architecture into which it led. ¶ I shall endeavour therefore to give the reader in this chapter an idea, at once broad and definite, of the true nature of Gothic architecture, properly so called; not of that of Venice only, but of universal Gothic: for it will be one of the most interesting parts of our subsequent inquiry, to find out how far Venetian architecture reached the universal

Resim-71: William Morris ve John Ruskin, *Gotik Doğa*, Mizanpaj, Kellmscot Basımevi, 1890. ("Sanal", 2011)



Resim-72: William Morris, *Fulyalar*, Kumaş Deseni, 1891. (Bektaş, 1992: 14)

Morris ve Jones, XIX. yüzyıl ortalarında, resim sanatının yozlaşmış Rafaello geleneğine karşı çıkarak, doğaya sadık kalmak ilkesiyle, Rafael öncesi İtalyan Ortaçağ resim geleneğin benimseyen ve bu tutumları nedeniyle Pre-Rafaelit olarak adlandırılan sanatçılardan Dante Gabriel Rosettiden etkilenerek "*Pre-Rafaelit Kardeşliği*"ne katılmışlar ve çalışmalarında Ortaçağın romantik resimlerini örnek almışlardır (Bektaş, 1992: 14) (Resim 73).



Resim-73: Dante Gabriel Rosetti, *La Ghirlandata*, TÜY., The Guildhall Art Gallery, Londra, 1873. (Cassou, 1987: 46)

Art Nouveau'nun esin kaynakları arasında, Keltik (İskoç) süslemeleri, Rokoko stili, Arts and Crafts hareketi, Pre-Rafaelit resimleri, Japon dekoratif tasarımı ve tahta kalıp baskıları (estamp) da yer alır (Resim 74). Özellikle Japon sanatının bu dönemde etkili olmasının nedeni, Avrupa ile Uzakdoğu arasındaki ticaretin canlanmasıyla, Japon baskıları ve tahta kalıplarıyla birlikte her tür sanatsal nesnenin Avrupa'ya taşınmasıdır (Bektaş, 1992: 18) (Resim 75).

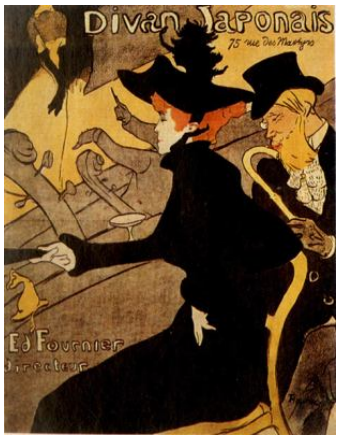


Resim-74: Kikumaro, Mutsubaya *Eviden Geyşa Ichikawa ve hizmetçisi Kinto ve Suimen*, Tahta Baskı, 1800 dolayları. (Bektaş, 1992: 18)



Resim-75: Jules Cheret, *Valentino Bal (Valentino Balosu)*, Afiş Çalışması, 1872 (Bektaş, 1992: 18)

Yeni sanat hareketinden ve Japon baskıların etkisiyle grafiksel tasarım ve illüstrasyonlar yapan sanatçılardan birisi de ressam Toulouse-Lautrec'dir. Onun yapmış olduğu tasarımlarda Japon oymabaskı ve tahta baskılarının çizgisel, lekesel ve iki boyutlu şematize edilmiş tasarımların etkisi büyüktür (Resim 76).



Resim-76: Henri Toulouse-Lautrec, *Japon Divanı Tiyatro Afişi*, Taş Baskı, 81.2x60.3cm, The Museum of Modern Art, New York, 1893. ("Sanal", 2011)

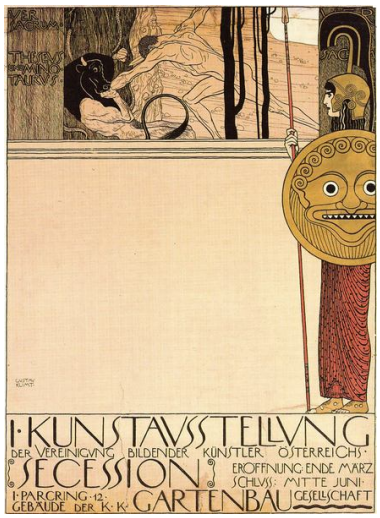
Art Nouveau hareketinin resim ve grafik illüstrasyon alanında en önemli isimlerinden birisi de Alphonse Mucha'dır (Resim 77).



Resim-77: Alphonse Mucha, *Medee*, Tiyatro Afişi, Renkli Taş Baskı, 206x76cm, Museum of Modern Art, New York, 1898. ("Sanal", 2011)

Mucha, çalışmalarında Pre-Rafaelist eserlerden etkilenmiş, Antik dönem giyim tarzını eserlerinde işlemiştir.

Gustave Klimt, yaptığı resim ve grafik çalışmalarında bitkisel, Antik dönemden, Rönesans ve Barok sanatının figüratif düzeninden etkilenmiş; dekoratif bezemelerde bulunmuş, eserlerinde Art Nouveau sanatının özelliklerini yansıtmıştır (Resim 78-79).



Resim-78: Gustave Klimt, *Birinci Viyana Art Nouveau (Secession) Sergisi Afişi*, Renkli Taşbaskı, Neue Galerie, New York, 1898. ("Sanal", 2011)



Resim-79: Gustave Klimt, *Pallas Athene*, TÜY., 75x75cm, Museen der Stadt Wien, Avusturya, 1898. ("Sanal", 2011)

Fovizm, 1905-1907 yılları arasında meydana gelen, XX. yüzyılın gerçekten değer ve özgün bir sanat akımıdır. Belirli ve kesin kuralları olan bir sanat ekolü oluşturulmamıştır. Arı renklerin abartılarak kullanılması istemli bir grup sanatçıyı ilgilendirmiştir (Kınay, 1993: 227).

Fovizm renk sanatı, sentez ve dekor sanatıdır. Henri Matisse'e göre kompozisyon, sanatçının duygularını elinde bulunan çeşitli elemanları dekoratif biçimde düzenlemesi işlemidir. Eserde modele itibar olunmaz. İki boyut, tabloda tasvire yetmektedir. Gerçek objede de, deforme edilebilmektedir (Kınay, 1993: 227).

Renk kullanımı açısından büyük ölçüde Van Gogh ve Gauguin'den etkilenen fovist sanatçılar, ayrıca Afrika sanatına büyük bir ilgi duyarak özellikle Afrika heykel ve maskelerini incelemişler ve bu yüzlerde doğal biçimlerin aynen kopya edilmediğini görmüşlerdir (Rona, 1997a: 613).

Matisse, doğu halılarının renksel kalıplarını ve Kuzey Afrika'nın doğal görünümlerini inceleyerek, modern çizimi çok etkileyecek bir üslup geliştirmiştir.

Sanatçının 1909 yıllarında yapmış olduğu *"Yemek Sonrası"* isimli tabloda minyatür etkileri gözlemlenmektedir. Işık ve derinliğin göz ardı edildiği eserde dekoratif doğu sanatlarının etkisini görmek mümkündür (Resim 80).



Resim-80: Henri Matisse, *La Desserte (Yemek Sonrası)*, Leningrad Müzesi, 1908.

(Gombrich, 1992: 455)

Fovist akımın temsilcilerinden bir başka sanatçı da Raoul Dufy'dir. Fovist tarzda eser veren sanatçılardan birisidir. Sanatçı Boticelli'nin "*Venüs'ün Doğuşu*" tablosunu kendi sanatsal anlayışıyla bütünleştirerek yeni bir fovist eser oluşturmuştur (Resim 81).



Resim-81: Raoul Dufy, *Venüs'ün Doğuşu*, TÜY, 24x41, Motte Galerisi, İtalya, 1938. ("Sanal", 2011)

Günümüz sanatçılarından ressam Anton Henning, dışavurumcu çalışmalar yapan Van Gogh'un Arles'deki odasından etkilenmiş, resmini fovist bakış açısıyla 2001 yılında yeniden sanata kazandırmıştır (Resim 82). *Enteriyör No: 83* adlı çalışması bir yandan günümüz çağdaş sanatına gönderme yaparken; diğer yandan fovist sanat öğretisinin ilkelerini ortaya koymaktadır.

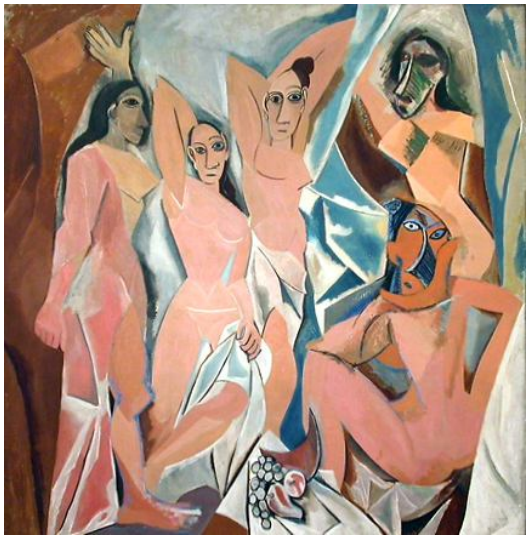


Resim-82: Anton Henning, *Enteriyör No: 83*, TÜY, Bonhams Çağdaş Sanatlar Galerisi, New York, 2001. ("Sanal", 2011)

Kübizm, Pablo Picasso ve George Braque gibi ressamların öncüsü olduğu çağdaş bir sanat akımıdır. Obje ve sujeleri temel geometrik biçimlere indirgeyen kübizmin ilk dönemi "*Analitik Kübizm*" olarak isimlendirilir. 1915 sonrasında ise "*Sentetik Kübizm*" ismi verilen ikinci bir kolu ortaya çıkmıştır. Kübizm geleneksel resim sanatı görüşüne indirilen en büyük darbelerden biri olarak yorumlanmaktadır. Kübistler bir nesneyi farklı ve çok yönlü bakış noktalarından resmetmişlerdir. Kübistler resimlerinin içine zaman kavramını da katmışlardır. Böylece nesne hem ressamın, hem de kendisinin devingenliğiyle sunulmuştur. Kübist resimde biçim sorunu ön plana gelmiş, renk arka plana itilmiştir (Eroğlu, 2003: 219-220).

Kübistler ilkel resim sanatıyla Afrika sanatından etkinmiş, doğanın koni, küre ve silindir gibi geometrik biçimlerinden kaynaklandığını ve bu gözle çözümlenmesi gerektiğini söyleyen Cezanne'ın bu görüşünü benimsemişlerdir (Rona, 1997b: 1074).

Picasso Kübizm akımının en önemli temsilcisi olarak sayılmaktadır. Picasso'nun yapmış olduğu *Avignon'lu Kızlar* isimli tabloda Afrika masklarından yararlandığı görülmektedir (Lynton, 1991: 52) (Resim 83).



Resim-83: Pablo Picasso, *Avignon'lu Kızlar*, TÜY, 244x235cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1907. (Kahnweiler, 2000: 110)

Kübizmin ilk evresi olarak bilinen *Cezanne Dönemi* 1909 yılına kadar sürer. İkinci dönemi olarak bilinen "*Analitik Dönem*" ise "*Avignonlu Kızlar*" ile başlayan, kırık çizgilerin görüldüğü, derinlik duygusunun olmadığı, soğuk renklerin kullanıldığı dönemdir. 1910-12 yılları arasında cereyan eden "*Analitik Kübizm*" dönemi, biçimlerin parçalandığı, çözümlendiği dönemdir.

1912'den sonraki Birişimsel (Sentetik) Kübizm döneminde de gene aynı konular işlenmekle birlikte, bu dönemdeki yapıtlarda biçimlerin bireşimi önem kazanmıştır. Rengin önemi büyük ölçüde artmıştır. Düzgün ve kaba yüzeyler karşıtlık oluşturacak biçimde kullanılmış ve sık sık kolaj yöntemine başvurulmuştur. Kolajın hem bu karşıtlık duygusunu pekiştirmeye, hem de doğada ve resimde dikkati gerçekle yanılsama ayrımına çekmeye yaradığı düşünülmüştür (Edgü, 2000: 44).

Sanatçı Fernand Leger'in yapmış olduğu *Anahtarlı Mona Lisa* adlı çalışmada Kübizmin eklektik özelliklerini görmek mümkündür. Kolaj tekniğiyle yapılan çalışmada sanatçı, farklı nitelikteki nesneleri bir araya getirerek yeni bir yapıt ortaya çıkarmıştır (Resim 84).



Resim-84: Fernand Leger, *Anahtarlı Mona Lisa*, TÜY, 91x72cm, Fernand Leger Ulusal Müzesi, Biot, 1930. (Edgü, 2000: 46)

Fütüristlerin önem verdikleri hareket ve dinamizm iki tür uygulama ile elde edilmiştir. Kübizm tekniği ile form elemanlara, planlara ayrılır, görüş açıları çoğaltılır. Bir yüz, bir insan vücudu değişik açılardan görülerek, üst üste getirilir, parçalar arasında bırakılan küçük boyutlar mekan ve zamanda kayıtlı hareket algısını verir. Teknik bakımdan fütürizm ve kübizm ortaklaşa görüntü verirler. Kullanılan renkler puantilistlerin çeşitli renkleridir (Resim 85). *Fütürizmin en önemli temsilcileri: Umberto Boccioni, Carlo Carra, Gino Severini, Giacome Balla, Marcel Duchamp 'dır (Kınay, 1993: 248-249).*



Resim-85: Umberto Boccioni*, Ruh Durumları*, TÜY., 70x96cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1911. (Demirkol, 2008: 21)

Soyut sanat bütün dış gerçekleri reddeden, yalnız yalın renk ve formlarla estetik duygular, heyecanlar uyandırmayı amaçlayan bir sanat türü ve kavramıdır. Bu sanat türüne non-objective, *non-figürative* ve hatta tasvire yabancı anlamına gelen *non-representative* de denilmiştir. Geometrik olan ya da olmayan figürleri kullanan soyut sanat, bir ölçüde objektif, yani konuludur. Daima bir fikri, bir seziyi dile getirir. Gerçek soyut sanatçıların konuları, imajları çoğu zaman günlük yaşam gerçeklerinin yarattığı izlenim ve heyecan öğeleri olmuştur. Sanatçı ilhamını bulunduğu ortamından, kendisinde mevcut olduğunu duyuran duygularından alabilir. Bunların ifadesi için gerçek konuların ve imajların kullanılmak istenmemesi önemli değildir. Soyut sanat zihinsel bir olaydır ve doğanın taklidi dışındadır. Yaratıcı gücün mutlak özgürlüğü soyut sanatın değişmez karakteristiğidir (Kınay, 1993: 266).

Soyut sanatçıların doğu özelliklerini ve doğuya bağlı inanç sistemini anımsatan Japon işi tarzı çalışmaları vardır. Kandinsky'nin bu yönde sanatını geliştirmiş

olabileceği tartışmaya açık bir konu olarak görünmektedir. *Sanatın "içsel bir gereklilik"ten kaynaklandığına inanan Kandinsky için duyguların gerçek iadesini bulmasında "primitif" ögeler çok önemli bir yer tutmuş, duygunun doğrudan ifadesi sanatsal yaratının başlıca koşulu sayılmıştır (Antmen, 2010: 81)* (Resim 86).



Resim-86: Wassily Kandinsky, *Doğaçlama No: 27*, TÜY., 120.3x140.3cm, The Museum of Modern Arts, New York, 1912. ("Sanal", 2011)

Soyut resmin belli başlı sanatçıları arasında: Rus resim sanatçısı Wassily Kandinsky, Franz Kupka, Francis Picabia 'dir.

1913 yılından itibaren *Konstrüktivizm*, *Rayonizm*, *Suprematizm* birbirini izleyerek gelişen soyut sanat akımlarıdır. Tatlin, Naum Gabo, Pevsner, Gotcharova, Larianov, Malevitch, El Lissitzky de aynı grup sanatçılarındandır.

Hollanda'da 1917 yılında Theo Doesburg ve Piet Mondrian tarafından yayınlanan De Stijl dergisi etrafında toplanan bir grup sanatçı Neo-Plasticisme adı verilen yeni bir temel plastik sanat prensipleri oluşturmuşlardır. Formları en iyi derecede çözmek, objeleri mutlak niteliğine ulaştırarak maddelikten sıyırmak suretiyle arı soyutlamaya varmıştır. Mondrian objelerin, formların çözülerek nasıl temel öğeler olan yatay ve dikey çizgilere dönüştüğünü bir ağaç formu üzerinde göstermek istemiştir. Van Doesburg, Mohoely-Nagy, El Lissitszky bu grubun sanatçıları arasında yer almaktadırlar (Kınay, 1993: 266-273).

Soyutlamacı unsurlar taşıyan resimleriyle soyut resmin temsilcilerinde eklektik özellikler görmek çok mümkün değildir. Teknik olarak eklektik sayabileceğimiz bazı materyallerle yapılan heykeller vb. çalışmalarda izlemek mümkündür.

Rus Konstrüktivist Maleviç, her ne kadar Kübizmin ortaya koyduğu sentetik (eklektik) nesnelerde beslenmiş olsa da işlevselliği çalışmalarında ön planda tutmuştur (Antmen, 2010: 104) (Resim 87).



Resim-87: Kazimir Malevich, *Mona Lisa'lı Kompozisyon*, TÜY, 62x49.5cm, Kolaj, Grafit Kalem, Russian Museum, St. Petersburg, 1914. ("Sanal", 2011)

Ressam Naum Gabo'nun yapmış olduğu Yapısal Tors isimli çalışmada sanatçı, inşacı anlayışını geçmiş dönemlerin (Antik Yunan, Roma) sanatlarında kullanılan formlara gönderme yaparak oluşturmuştur (Resim 88).



Resim-88: Naum Gabo, *Yapısal Tors*, Karton, 3.95x2.90x16cm, Tate Gallery, 1917. ("Sanal", 2011)

V. BÖLÜM

5. MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME

5.1. 20. Yüzyılda Sanat

Yirminci yüzyıl iki büyük savaştan sonra değerler tablosunun büyük ölçüde ve köklü şekilde değişmesine tanıklık etmiştir. Teknik alanlarda geçen yüzyılların hayal ettikleri gerçekleşmiş ya da gerçekleşebilme düzeyine ulaşmıştır. Ses duvarını aşan hıza ulaşılması, uzayın keşfi girişimleri ve televizyon insanın yaşamını büyük ölçüde değiştiren bilim ve teknik olayların ancak birkaçıdır. Bütün bu yeni buluşlar, icatlar ve olaylar karşısında insan için yeni ve gerçek değerlerden oluşan yeni bir ortam zorunluluğu ortaya çıkmıştır (Kınay, 1993: 282).

İnsanın ve toplumların yüzyıllar boyunca doğa ile kendi benzerleriyle diyalog kurma ve duyurma aracı olan sanat XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelenekten ve toplumdan kopmaya yönelik bir atılım içine girmiş ve böylece kişi-doğa-toplum ilişkilerini küçümsenemeyecek ölçüde değiştirmiştir. Bu koşullarda kendiliğinden, sanatın ne olduğu ve olabileceği sorunu ortaya çıkmıştır. Bu sorunun yanıtı sanatçılara, sanatı anlamaya çalışan kişilere göre değişik olmaktadır. Kübizm, fovizm, ekspresyonizm, sürrealizm, soyut gibi sanat akımları farklı ve değişik niteliklerde yanıtlar vermektedir. Bazı sanatçılar da sanatın gereksizliğini savunmuşlardır. Sanatın kurulu ve geçerli toplumsal değerler sistemine karşı pasif ya da aktif saldırı aracı gibi kullanıldığı da olmuştur. Aynı yüzyılın sanata politik görev verme girişiminde de bulunulmuştur (Kınay, 1993: 282).

XX. yüzyıl sanatlarında kısa sürede görünüp kaybolan akımlar ve hareketler görülmektedir. Bu tür sanat hareketlerine avant-garde hareketler, bu akımları üreten sanatçılara da avant-garde sanatçılar denilmektedir.

Askerlik terimi olan avant-garde, öncü anlamına gelen sanat alanında, öz bakımından değişik anlamlarda alınmıştır. Yüzeysel bir tanımla avant -garde sanatçı kendi alanında henüz olgunluğa erişmemiş kişidir. Bu tür saptama gerçeğe uymamaktadır. Örneğin; El Greco, Caravaggio kınanmıştır. Fakat aynı sanatçılar kendi zamanlarında ve gelecek yüzyıllar için Maniyerizm ve Caravagisme'in öncü

kurucuları olmuşlardır. Bir başka anlamda ise avant-garde sanatçı geçmişin sanatsal değerlerinin yerine yenilerini koymak isteyen sanatçıdır. Bu tür çaba toplumun kurulu sistemine karşı bir direniş, ya da bu sistemi ret etme, sürekli başkaldırı şeklinde olabilir (Kınay, 1993: 282).

Gerçekte avant-garde sanatçı sürekli araştıran, zamanını aşarak ileriyi görmek isteyen, bu bakımdan da anlaşılamayan, hatta kınanan bir kişiliğe sahiptir. Zamanında anlaşılamayan bu sanatçılar gelecekte, belki de, büyük yaratıcı ustalar olarak görülecektir. Bu avant-garde akım ve hareketlere, onlar kaybolmadan değinmek olanak dışıdır. Bu itibarla, bu akımların en belirgin, en etkili ve aynı zamanda değişikliklere dayanabilmiş, direnebilmiş olanları çalışmamıza dahil edilecektir (Aktaran: Kınay, 1993: 282).

Yüzyılın resim sanatında akımları ve eğilimleri temsil eden sanatçılar bir konuyu bir olayı tasvire itibar etmemektedirler. Yüzyıllar boyunca bir konuyu gereğince ifade ve tasvir etmek sanatçıların amacı olmuştur. Yüzyılın sanatçıları için temel olan form, kompozisyon ve malzemedir. Bu konularda sanatçı tam bir seçim özgürlüğüne sahiptir; gelenek, sanatçıları ilgilendirmez. Sanatta kişisellik tek ilkedir. Yaratım yerine malzemenin ve yaşanılan anın olanak ve imkanı, icat geçmektedir. Her türlü malzemenin her istenilen şekilde kullanılması sonucu çok değişik formlarda eserler meydana getirilebilmektedir (Kınay, 1993: 283).

Heykel sanatında da benzeri atılımlar görülmektedir. Resim sanatçısı iki boyutlu bir yüzey üzerinde çalışmaktadır. Heykel sanatçısı üç boyutlu mekan temeli üzerine eser vermektedir. Malzeme, sanatçı için biçimlendirilecek formu belirli ölçüde etkiler. Sanatçı kullandığı malzemenin niteliğini de belirtmeye yönelebilir. Akademik olmaktan kaçınan heykel sanatçısı insan, hayvan formlarını ya da herhangi bir figürü malzemenin tabiatını ortaya koyacak şekilde asıl forma fondan sıyırma yoluna gidebilir, bu bir temel ilkedir. Sanatçı yapıyı gösterebilmek için insan figürünü değiştirebilir, ya da yeni formlar yaratabilir; bu da bir başka heykeltıraşlık ilkesidir. Nihayet, olanaklar ölçüsünde değişik taş, maden ya da plastik maddeler ayrı ayrı, gerekirse karışık olarak kullanılabilir. Sanatçı tam bir sanatsal özgürlük içindedir (Kınay, 1993: 283).

5.1.1. Dadaizm

Günümüz sanatlarına gerek teknik ve gerekse içerik açısından ışık tutmasından dolayı Dadaist sanat oldukça önemlidir. Dadaist düşüncenin sanatı ve estetik değerlerini bir kenara bırakması, nesneye yeni bir bakış açısı getirmesi kuşkusuz bu akımının önemini daha da artırmaktadır.

1916 yılında Zurich'de bir grup sanatçı ve yazar Cabaret Voltaire'i kurmuşlar ve Dada adını verdikleri sanat hareketini başlatmışlardır. Bu ad sözlüğün rastgele açılan bir sayfasında, anlam aranmaksızın bulunan, aynı ölçüde anlamsız olan sanat hareketine ad olarak verilmiştir. Sanat hareketinin Zurich grubu denilen sanatçıları savaş nedeniyle İsviçre'ye sığınan Fransız Jean Arp (Resim 89-90), Rumen Tristan Tzara ve Alman Hugo Ball'dır (Kınay, 1993: 284).



Resim-89: Jean Arp, *Tors-Kore*, 87x16.5x15cm, Lindy and Edwin Bergman Koleksiyon, Chicago Sanat Enstitüsü, 1958. ("Sanal", 2011)

Tzara'ya göre, *"bir zamanlar onur, ülke, ahlak, aile, sanat, din, özgürlük, kardeşlik gibi kavramlar, insanların gereknisimlerine karşılık verebilmekteydi. Ama artık bu tür kavramların içi boşalmış, değerlerden geriye anlamsız bir kurallar silsilesi kalmıştır." (Aktaran: Antmen, 2010: 123).*

Dada sanat hareketi Amerika'da, Almanya'da ve savaş sonrası, Fransa'da sanatçılar ve yazarlar arasında geçerli olmuştur. New York'ta Marcel Duchamp,

Fransa'da Picabia ve Man Ray, Almanya Hannover'de Kurt Schwitters, Köln'de Max Ernst hareketi içtenlikle temsil eden sanatçılardı. Savaş sonunda Paris Dada'nın merkezi olmuş, A. Breton, Aragon, Eluard gibi tanınmış kişilerden oluşan yazarlar grubunca benimsenmiştir.

Dadaizm sürrealizme öncülük etmesi açısından önemlidir.

Dada anti-art yıkıcı bir harekettir. İdeolojik ve filozofik nedenleri vardır. Birinci Dünya Savaşı süresince ve savaştan sonra, yenen ve yenik düşen memleketlerde doğan köklü değerler bunalımının doğal sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Rumen Tristan Tzara hareketin doğuşunu hazırlayan nedenleri açıklamıştır: "*Savaş süresince, modern denilen uygarlığın bütün kurulu değerlerine karşı duyulan tiksinti ve bunun sonucu olarak absürd (anlamsız) yaşam çöküntüsü sanata da tümüyle yansımıştır" (Aktaran: Kınay, 1993: 4).*

Resim sanatı dalında dadanın gerçek temsilcisi Marcel Duchamp olmuştur. 1913 yılında New York'da Armory Show'da eserleri de sergilenen Marcel Duchamp'ın ready-made'leri (hazır nesneleri), örneğin bir şişe kurutacağı, bir pisuar bu sanatçının özgün yapıtlarındandır. Dadaist sanat eserleri duygu ve estetikten yoksun çalışmalar olarak kendini göstermektedir (Kınay, 1993: 284).



Resim-90: Jean (Hans) Arp, *Dev'in Torsu*, Bronz heykel, 12.5x86.4x88.9cm, Detroit Sanat Enstitüsü, ABD, 1957. ("Sanal", 2011)



Resim-91: Jean (Hans) Arp*, Meudon Venüsü*, 48.6x13.9x10.9cm, Bronz Heykel, Hirshhorn Museum, 1957. ("Sanal", 2011)

Kolaj ve asamblaj gibi tekniklere ağırlık veren, ifadede rastlantısallığı son derece önemseyen, Batılı olmayan kültürlerin *"primitif"* ifadelerine ilgi duyan Dadacıların en büyük özelliği, sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etme arzusu ve bununla bağlantılı olarak gelişen sanat karşıtı tavırdır (Resim 91).

Kurt Schwitters asamblaj çalışmalarıyla Dadaist alanda öne çıkan sanatçılardan birisidir.

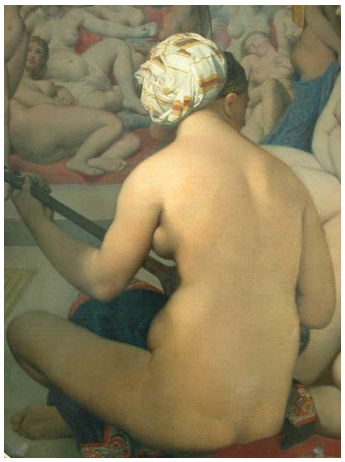
Aslında Dada'yı doğuran ilk sanat uygulamalarını önceki sanatçılar yapmışlardır. Kurt Schwitters'in kolaj ve asamblajların öncü örnekleri Picasso ve Braque'ın kolajlarıdır (Resim 80-162).



Resim-92: Kurt Schwitters, *Merz*, Assamblage: Boyanmış Ahşap, Ağ, Karton, Kağıt, 38.1x21x6.4cm, Philedelphia Museum of Art, 1921. ("Sanal", 2011)

Dadaist fotoğraf sanatıçısı Man Ray, Neo-Klasik dönemin ikonografik çalışmalarını Dadaist bir yöntem olan pastişle yapısal olarak bozuma uğratmıştır. Sanatçının yeni nesnel bakış açısı nesnel parçalamanın içerisinde olduğu neo-postmodernist çalışmalardan birisidir.

Sanatçı İngres'nin *Türk Hamamı* (Resim 93) ve *Banyo* (Resim 94) isimli tablolarından esinlenerek, klasik resim anlayışı geleneğine yeni bir bakış açısı kazandırmıştır.



Resim-93: Jean- Auguste Dominique Ingres, Türk Hamamı'ndan Detay, TÜY, Louvre Müzesi, 1780. ("Sanal", 2011)



Resim-94: Jean Auguste Dominique Ingres, *Banyo*, TÜY., 1.46x97cm, Louvre Müzesi, Paris, 1808. ("Sanal", 2011)



Resim-95: Man Ray*, Ingres'nin Kemanı*, Fotoğraf, Jean Paul Getty Museum, 1924. ("Sanal", 2011)

Günümüz sanatçılarından Jane Brette, Man Ray'in nesnel yaklaşımına toplumsal yönden yaklaşmış; feminist hareketi çağrıştıran yönleriyle *Man Ray'den Sonra* (Resim 96) isimli çalışması postmodernist ironik bir tavra dönüşmüştür.

Görüldüğü üzere kopyanın kopyası niteliğinde ele alınan postmodernist sayabileceğimiz bu çalışmalar, nitelisiz, kitsh vb. gibi sanat dış kavramların dışına itilmemekte, sanat nesnesi kopyalansa dahi özgün ürünler ortaya çıkarabilmektedir.



Resim-96: Jane Brette, *Man Ray'den Sonra*, 80x80cm, Fotoğraf, Özel Koleksiyon, 2006. ("Sanal", 2011)



Resim-97: Joseph Cornell, *Adsız (Medici Prensesi)*, kutu, 45x28x11cm, Özel Koleksiyon, 1950-52. (Baum, 2000:167)

Sanatta nesne ve konunun kendine özgü bir anlamı olmadığı, bunların sanat kapsamı içinde sanatsal nitelik kazandığı ilkesini ortaya koyan birleştirme sanatının en önemli temsilcisi Schwitters'dir. 1921-50 arasında yaptığı birleştirmelerle resim, heykel, tiyatro, müzik, mimarlık, grafik gibi sanat dalları arasındaki sınırı kaldırmış; 1960'lardan sonraki Avant-Garde sanatın temelini atmıştır. 1940'lardan başlayarak Pop Sanat akımı içinde birleştirme yeni bir hız kazanmış, Oppenheim ve Joseph Cornell ilginç çalışmalar yapmışlardır (Resim 97-98). De Kooning'in 1951'de tablosuna, bir figürün dergiden kesilmiş resmini yapıştırmasıyla oluşturulan birleştirmede üç boyutlu soyut gereç yerine betimleyici yapay gereçler uygulama yöntemi gelişmiştir. Birleştirme (asamblaj), soyut dışavurumculuk ve pop sanatın içinde yaygın olarak kullanılmıştır. Rosenquist, Rauschenberg, Johns ve Oldenburg, 1960'larda bu yönde çalışan ünlü Amerikan sanatçılarıdır (Erzen, 1997: 249).



Resim-98: Joseph Cornell, *Andromeda*, Asamblaj: Kutu Tasarımı, 46.5x33x9.8cm, Guggenheim Müzesi, New York, 1954. ("Sanal", 2011)

Kurt Schwitters, Doesburg'la birlikte Merz adlı dergiyi yayınlamıştır. Marz deyimi Kommerzbank isminin dört harfinden, alaycı (ironik) bir anlamla alınmıştır. Sanatçının dadaya uygun bir buluşudur. Schwitters resim yatıları için Merzbilder, heykeltıraşlık eseri olarak meydana getirdiği sütun biçimindeki yapıtlar için de Merzsaeule ironik adlarını kullanmıştır (Aktaran: Kınay, 1993: 284-285) (Resim 99).



Resim-99: Kurt Schwitters*, Merzbau*, Asamblaj: Karışık Nesneler, Hannover, 1925. (Passeron, 1990: 44)

Schwitters kolaj ve asamblaj tekniklerini en abartmalı ölçüde uygulamıştır. Merzbilder'lerinde kolaj olarak bulaşık bezleri, kullanılmış zarf ve kağıtlar, tren biletleri yer almıştır. Sanatçının, *"Tramvay biletlerinin, vestiyer numaralarının, tel ve tekerlek kırpıntılarının, çöplük birikintilerinin, endüstri artıklarının bir tablonun yapımında niçin kullanılmadığını anlamıyorum."* dediği bilinmektedir (Aktaran: Kınay, 1993: 284-285) (Resim 100-101).



Resim-100: Kurt Schwitters, *Merz*, Asamblaj: Karışık Nesne: Biletler, kağıt ve kartonlar, Fotoğraf (Röprodüksiyon), vb., Sprengel Museum, Hannover, 1931. ("Sanal", 2011)



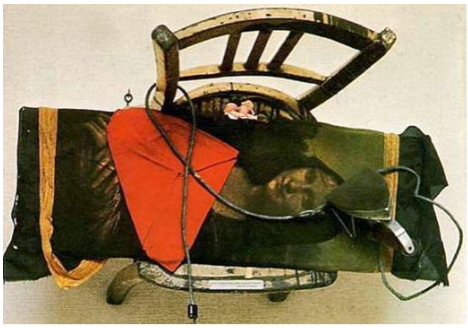
Resim-101: Kurt Schwitters*, Merz (31)*, Asamblaj, Kağıt Üzerine Yağlıboya, Ahşap, Metal, Yün ve Pamuk Materyal, Tahta Çerçeve, 99x66cm, Sprangel Museum, Hannover, Almanya, 1920. ("Sanal", 2011)

5.1.1.1. Marcel Duchamp ve Hazır-Nesne (Ready-Made)

Hassan, postmodernin temelindeki belirginliğin "belirsizlik ve içkinlik oyunu"na dayandığını öne sürüyordu. Bunun sanat alanındaki öncüsü Duchamp'tı (Anderson, 2002: 31).

1915'te New York'ta bir hırdavatçıdan kar küreği satın aldım, üstüne de "Kol kırılması olasılığına karşı" diye yazdım. Söz konusu sunuş biçimini adlandırma için Ready-Made sözcüğünü kullanmak işte o sıralarda geldi aklıma."

...Bir başka sefer de, sanat ile ready-made'ler arasında var olan temel çatışkıyı belirgin kılmak amacıyla bir reciprocal ready-made tasarladım: Tasarı Rembrandt'ın bir tablosunu ütü masası olarak kullanmaktı!" (Duchamp, 1997: 322-323) (Resim 102).



Resim-102: Daniel Spoerri*, Rambrandt Ütü Masası*, Collezione Schwarz, Milan, 1964. ("Sanal", 2011)

Hazır-nesne seri üretim mallarından herhangi birinin, çevresinden soyutlanarak tek başına bir kaide üstünde *"sanat yapıtı"* olarak sergilenmesidir. Böyle bir nesne çevresinden soyutlandığında asıl işlevinden arındırılıyor ve biraz fetişist bir nitelikte yeni bir "varoluşçu" kimlik ve kendine özgü rahatsız edici bir değer kazanıyordu. İlk kez 1910'larda Duchamp tarafından kullanılan hazır-nesneler, buluntu nesnelerin "güzellik" ya da "teklik" gibi niteliklerine karşı, sıradan, hiçbir özelliği olmayan seri üretim ürünleriydi. Daha sonra makine üretimi ürünlerle eski makine parçaları da kullanılmaya başlanmış ve 1950'lerde hazır-nesneler Pop sanatçıların elinde farklı bir kullanım boyutu kazanmıştır. Bu sanatçılar çok sayıdaki hazır nesneyi birleştirme (eklektizm) yöntemiyle bir araya getirerek karmaşık yapıtlar oluşturmuşlardır (Rona ve Beykan, 1997d: 773).

Önceleri fütürist teknikle yapıt veren altın oran üyesi Marcel Duchamp, bu yoldan 1913 yılında ayrılarak ready made (hazır yapım) adını verdiği kürek, idrar kabı (çeşme) (Resim 103), şişe kurutucu, bisiklet tekerleği (Resim 104) gibi sanayi üretimi araçlardan yontular yaparak "sanata karşı" (anti-art) bir tutum takınmıştır (Demirkol, 2008: 69).



Resim-103: Marcel Duchamp*, Çeşme*, 33.5cm, Indiana University Art Museum, Bloomington, Indiana, ABD, 1917. (Morgan, 2000:190)

Duchamp'ın hazır nesneleri, bir bakıma Kübist kolajın bıraktığı yerden devam etmektedir ama Duchamp yaşamdan alınan bir kesiti yapıtın içine katmış; sıradan bir nesneyi doğrudan sanat yapıtı olarak önermiştir. Nesneyi temsili bir çerçeveden çıkaran bu tavır, yaşam ile sanat arasındaki sınırları zorlar ve Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg'in deyimiyle bir tür "kaygı nesnesi" haline dönüşür. (Antmen, 2010: 125).



Resim-104: Marcel Duchamp, *Bisiklet Tekerleği*, Metal Tekerlek, Boyanmış Ahşap Tabure, 129.5x63.5x41.9cm, Metropolitan Museum, New York, 1951. ("Sanal", 2011)

5.1.2. Sürrealizm

1924 yılında ozan Andre Breton Birinci Sürrealist Manifestosunu yayınlamıştır. Andre Breton sanatçılara bilinçaltı dünyasını yeni bir sanatsal yaratma kaynağı olarak göstermiştir. Gerçek beş duyu ile algılanan ve idrak olunan şeylerden başkadır. Aklın değerlendirilmesi dışında kalan, bilinmeyen güçler vardır. Bu güçler insana baskı yapmakta, insanlar da bu bilinmeyen güçleri etkilemeye çalışmaktadırlar. Yapılacak şey; bu gizli güçleri bulup ortaya çıkartmaktır. Akıl verileri ile hareketlerin, düşüncelerin, yaşamın, gerçek yapısı ve itici gücü arasında bocalayan insan ancak uykuda bilinmeyen güçlere ulaşabilir. Uyku ise tüm yaşamın yarısını almaktadır. Böylece bilinçaltı ile bilinç alanı arsında bir birlik ve etkileşim kurma olanağı oluşmaktadır. Viyanalı ünlü psikiyatr Freud'un psikanaliz metodu bu konuda çok etken olmuştur (Kınay, 1993: 285-286).

Tümüyle ruhsal bir otomatizm ile aynı iradenin hiçbir etkisi ve katkısı olmaksızın zihnin gerçek çalışmasını yansıtmak sürrealizmin sanatsal ilkesidir. Sanatçılar bilinçaltı yılları araştırmakta ve algılarını formlaştırmaktadırlar. Başka bir deyişle, sanatçılar bilinç ve bilinçaltını, gerçek ile rüyayı ve gerçeküstünü yaratmak için kaynaştırmaktadırlar. İradenin katkısı olmadan, hayal ve rüya dünyasının imgeleriyle yaratıcılık sürrealizmin sanatsal özelliğidir (Kınay, 1993: 286).

Dada ile sürrealizmin arasında önemli ve köklü farklar vardır: Sürrealizm tümüyle psikolojik bir olay, Dada ise sanatı inkar eden niteliğiyle tümüyle negatiftir, yıkıcı bir sanat anlayışı uygulamasıdır. Giorgo Chirico (Resim 105), Max Ernst Resim 106), Jean Miro, Yves Tanguy, Rene Magritte ve Salvador Dali'dir (Resim 107)

Sürrealist sanat anlayışında birçok eserde geçmiş dönemlerden alınan tematik konuların olduğunu gözlemleriz. Antik dönemin sanat anlayışıyla ilgili formları sürrealist ressamların tuvallerinden görmek olağan bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim-105: Giorgio de Chirico*, Aşk Şarkısı,* TÜY, 73x59.1cm, Metropolitan Museum of Arts, New York, 1914. (Çolak, 2009: 24)



Resim-106: Max Ernst, *Üç Tanığın Gözü Önünde Bebek İsa'yı Cezalandıran Bakire*, TÜY, 196x130cm, Museum Ludwig, Cologne, 1928. (Passeron, 1990: 87)



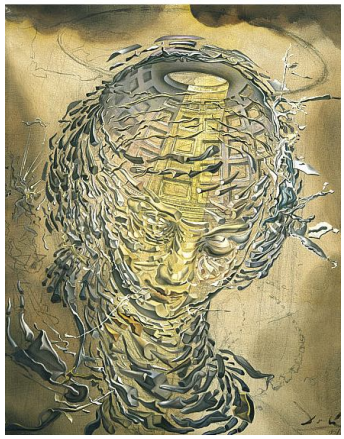
Resim-107: Salvador Dali, *Milo Venüsü*, 98x32.5x34cm, Plaster kaplı metal Konstrüksiyon, Chigago Sanat Enstitüsü, 1936. ("Sanal", 2011)

Ressam Salvador Dali, sanat hayatı boyunca birçok esere imza atmış, çalışmalarında Antik Yunan, Roma, Ortaçağ, Rönesans, Barok vb. sanatçılarının resimlerini kullanmıştır (Resim 109-110-113-115-116).

Dali, Rönesans dönemi sanatçılarından Vermeer'in *Dantel Diken Kız* isimli tablosunu kopye etmiştir. Çalışmada eşi Gala'yı anımsatan bir duruş hakimdir. Eserin modern sanatın kapsamı içerisindeki özelliklerden "özgün olması" halini önemsemeyen sanatçı, resme kendi imzasını rahatlıkla atabilmiştir (Resim 108).



Resim-108: Salvador Dali*, Dantel Diken Kız (Vermeer'den Sonra)*, 23.5x19.7cm, TÜY, (Robert Lehman Koleksiyonu, 1975), Metropolitan Museum of Art, 1955. ("Sanal", 2011)



Resim-109: Salvador Dali, *Rafaelist Baş'ın Patlaması*, TÜY, 43.2x33.1cm, National Gallery, Londra, 1951. ("Sanal", 2011)

Salvador Dali'nin oluşturduğu *Paronayak Eleştiri* yöntemi, onun izlenimin ötesinde farklı bakış açılarıyla eser üretmesini sağlamıştır. Farklı konulara şizofrenik yaklaşımı sanatçıya postmodern bir görünüm katmaktadır. Postmodern sanatın

kullandığı şizofren tavır sanatçıda ilk örneklerini vücuda getirmektedir. Sanatçının bu bağlamda ürettiği birçok eser, farklı yapılara sahip nesnel görüntülerin sanatçının "aura"sında birleşerek ortaya yeni sanat ürünleri çıkarmıştır.

Sanatçının eklektik anlayışı bu çalışmalarla da sınırlı kalmaz. Eşi Gala'nın Azize Meryem gibi tasvir edilmesi, mitolojik bir konu olan *Leda ve Kuğu* (Resim 114) isimli çalışması Dali'ye sanat evreninin yaratabileceği çeşitli imkanlar sunmuştur. Yine sanatçının Ressam Jean François Millet'nin yapmış olduğu *The Angelus* (Resim 111) resmi, kendisinin *Millet'nin Angelus'undan Arkeolojik Kalıntılar* (Resim 112) çalışmasına ilham kaynağı olmuşutur.



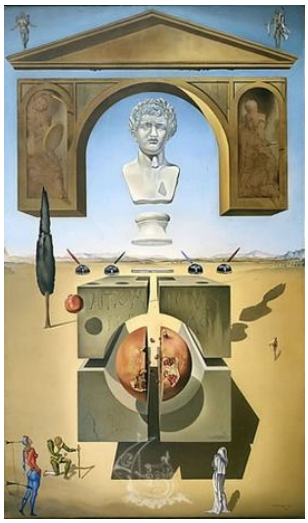
Resim-110: Salvador Dali, *Port Lligat Meryemi*, TÜY, 275.3x209.8cm, Hagerty Museum of Art, 1949. ("Sanal", 2011)



Resim-111: Jean-François Millet, *The Angelus*, TÜY, 55.5x66cm, Orsay Müzesi, Fransa, 1857-1859. ("Sanal", 2011)



Resim-112: Salvador Dali, *Millet'nin Angelus'undan Arkeolojik Kalıntılar*, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 31,7 x 39,3 cm, Dali Müzesi, İspanya, 1933-35. ("Sanal", 2011)



Resim-113: Salvador Dali, *Nero'nun Sesi*, TÜY, 76.4x46cm, Dali Müzesi, İspanya, 1947. ("Sanal", 2011)



Resim-114: Salvador Dali*, Leda ve Kuğusu*, TÜY, 61x46cm, Dali Müzesi, Figueres, İspanya, 1949. ("Sanal", 2011)



Resim-115: Salvador Dali, *Pieta*, TÜY, 100x100cm, Dali Müzesi, Figueres, İspanya, 1982. (“Sanal”, 2011)



Resim-116: Michelangelo Bunarotti, *Pieta*, 174x195cm, Mermer, St. Peter Bazilikası, Vatikan, 1498-1499. (“Sanal”, 2011)



Resim-117: Andre Masson*, Odeon Tiyatrosunun Tavan Resmi*, 1964. (Passeron, 1990: 200)

5.1.3. Soyut Ekspresyonizm

İkinci dünya savaşının son yıllarında resim sanatında yeni bir akım görülmektedir. İnformel Sanat ya da İngilizce deyişiyle informal art olarak tanımlanan bu resim sanatı, özetle kuralsızdır. Eserler kompozisyon ilke ve kurallarına uyma zorunluluğu duymaksızın içten geldiği gibi (doğaçlama) meydana getirilmekte, lirik ya da dramatik bir ruh hali tuval üzerinde renklerle formlaştırılmaktadır. Eser yapılırken keşfedilmektedir. Önemli temsilcileri arasında: Jackson Pollock (Resim 118), Wols, Hartung, Jean Fautrier Henri Michaux ve George Mathieux 'dur (Kınay, 1993: 315).

Kökenleri hem Avrupa, hem de Amerikan sanatına dayanan ilk sanat hareketi olan Soyut Dışavurumculuk, savaş öncesinde Hitler'in egemenliğindeki Avrupa'dan ABD'ye göç eden birçok sanatçının etkisini yansıtan bir akım olmuştur. Van Gogh'un daşavurumculuğundan Kandinsky'nin soyutlamasına, Henri Matisse'in renksel alanlarından Joan Miro'nun bilinçaltını doyuran organik formlarına çeşitli etkilerini birleştiren soyut dışavurumculuk, değişik tekniklerin ve ifade biçimlerinin bir araya geldiği bir akım olarak nitelendirilebilir. Hem ABD'de hem de Avrupa'da 1950'ler boyunca önemini korumuş ve modern sanatı derinden etkilemiştir (Edgü, 2000: 68).



Resim-118: Jackson Pollock, *Daire*, Yüzey üzerine Yağlıboya, 32.2x30.5cm, Metropolitan Museum of Arts, New York, 1938-41. ("Sanal", 2011)



Resim-119: Willem de Kooning, *İsimsiz 6*, Keten Üzerine Yağlıboya, 195.6x223.5cm, Chicago Sanat Enstitüsü, 1975. ("Sanal", 2011)

5.2. 1960'lı Yıllarda Sanat ve Eklektizm

1960'ların sanat akımları kaynağını özellikle Dada ve Sürrealizmden alan bir yapıyla karşımıza çıkmaktadır. Dadaizmin ve dahası Marcel Duchamp'ın Kübizmden bu yana kullanılan kolaj tekniği yerleştirme (installation) tekniğinde daha çok asamblage (asamblaj) olarak adlandırılan bir sanat üslubuna dönüşmüştür.

Yeni Dadaizm de diyebileceğimiz bu akımların çoğu Postmodern kavramının içerisinde değerlendirilebilir. Kullanılan teknikten çok eklektik bir yapı gösteren sanat eserleri her açıdan çoğulcu tüketim kültürünün ürünleridir ve sanat eserlerinde herhangi bir düzen, anlayış ve teknik olmaksızın bir arada kullanılmaktadırlar.

Postmodern dönemin sanatına geçiş niteliği taşıyan bu akımlar günümüz sanatının kaynaklarını belirlemek açısından önemli bir noktayı teşkil ederler.

21. yüzyılın ikinci yarısında uygulamalı sanatlarda büyük bir gelişme olmuştur. Moda, tekstil, reklamcılık ve kitap alanlarında grafik sanatlar görülmedik bir önem kazanmış ve reklamcılık, yeni bir resim ve yazın dilinin doğmasına yol açmıştır. Pop Art, Op Art, Happening, Aksiyon Resmi vb. adlar altında geniş çevrelerin ilgisini çekecek yeni akımlar ortaya çıkmıştır. Bu tür akımlar, kalıcı bir sanat yapıtı yaratmaktan çok, gözü şenlendiren, ya da görenleri belli bir davranış ve tutuma zorlayan olumlu olumsuz bir oluşturmayı sergilemek istemektedir. Bunlardan pek çoğuna Schwitters tükenmez bir esin kaynağı olmuştur. Bu yapıtların çoğu kısa ömürlüdür, sergilenmek üzere yapılır, sergi kapandıktan sonra atılırlar (İpşiroğlu, 1997: 101-102) (Resim 92).

5.2.1. Pop Sanat (Pop Art)

Halk sanatı demek olan Pop Art ilk örneklerini İngiltere'de vermiş, Amerika ve Fransa'da yeni bir sanat türü olarak gelişmiştir. Sanatın halka mal edilerek, bir başka tür demokratlaştırılması deneyimidir. Pop art teknik olarak *asamblaj* ve *kolaj* kullanmıştır. Sanat niteliği bakımından yeni-Dada sayılır. Bu sanat anlayışında Marcel Duchamp'ın Ready-Made'leri örnek olmuştur. Sinema, müzik, environement (çevre sanatı), happening, (olay, evenement), afiş sanatın uygulama alanlarıdır (Kınay, 1993: 323).

Genel olarak toplumsal olaylara, psikolojik ve psikanalitik temellere dayanan bir sanat türüdür. Endüstrileşerek gelişen toplumlarda orta sınıf halkın her türlü haberleşme araçları, Hollywood Star'ları ve çoğunlukla erotik pozlardaki model kızları, her çeşit tüketim ürünleri ve malzemeleri tasvir konusu edinebilmektedir. Amerika ölçüsünde ifade edilecek olursa pop art büyük ölçüde bir tüketim uygarlığının sanatı olmuştur (Kınay, 1993: 323).



Resim-120: Andy Warhol, *Mona Lisa,* 63x50cm, Serigrafi ve Akrilik, Andy Warhol Müzesi, New York, 1979. ("Sanal", 2011)

Pop art, daha önceleri değersiz, adi, sanat alanına kesinlikle alınamaz sayılan konuları ve objeleri sanat konuları sayarak değerlendirmektedir. İnformel sanatın tümüyle kişisel olmasına karşın pop sanat ile toplumsal yaşamın her türlü görüntüsü arasında sıkı bir yaklaşımın sağlanması amaçlanmaktadır (Kınay, 1993: 323).

Pop art'ın başlıca iki devresi ve görüntüsü vardır: 1953-1958 yılları arası İngiliz sanatı aşamasıdır. 1962 yılından itibaren de Amerika devresi başlamıştır.

İngiltere'de ilk pop resim sanatçısı Richard Hamilton'dur. Robert Rauschenberg, Claus Oldenburg, Heykeltraş G. Segal, J. Rosenquist, T. Wasselmann, Andy Warhol (Resim 120) Amerikan: Yves Klein, Jean Tinguely, F. Arman da tanınmış Fransız pop sanatçılarının bazılarıdır (Kınay, 1993: 323-328).



Resim-121: Martial Raysse*, Made in Japan*, 129.8x244.3cm, Fotomekanik Röprodüksiyon, Airbrush, Mürekkep, Guaj, Kaplanmış Plastik Fiber Folyo, Hirshorn Müsezi, 1964. ("Sanal", 2011)

Martial Raysse, Tiziano ve İngres'nin klasik dönem eserlerinden etkilenerek yeni düzenlemeler oluşturmuştur. Klasik sanat geleneği ile kolajı birleştiren sanatçı kültürel çeşitliliğe atıfta bulunmaktadır (Resim 121-122).



Resim-122: Martial Raysse, *Türk Hamamı (İngres'den),* Japonya'da martialcolor'la yapılmıştır. Tuval Üzerine Akrilik ve Kola, Özel Koleksiyon. (Lynton, 1991: 306)

Pop sanatın öncü sanatçısı Andy Warhol, Leonardo da Vinci'nin başyapıtlarından *Son Akşam Yemeği* isimli tablosunda gelenekselleşmiş sanat değerlerini halkın tüketebileceği sıradan sanat nesnelerine dönüştürmüştür. İkonografik konuları yaygın bir şekilde ele alan sanatçı aynı çalışmaları serigrafi yöntemiyle defalarca çoğaltmıştır (Resim 123-124).



Resim-123: Andy Warhol*, Son Akşam Yemeği*, Sentetik Polimer Boyama, The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, New York, 1986. ("Sanal", 2011)



Resim-124: Andy Warhol, *Venüs'ün Doğuşu (Rönesans'tan Resimler 2)*, Serigrafi Baskı, 1984. ("Sanal", 2011)

İkinci Dünya Savaşı sonrası Batı sanat ortamına *"Soyut Dışavurumculuk"* akımının egemen olduğu bilinmektedir. O yıllarda galeri duvarlarını dolduran, içgüdüsel hareketlerle oluşmuş boya akıtmaları ve hızla çizilmiş imgelerle yüklü soyut dışavurumcu yapıtları, akımın ustalarınca bilinçaltını ortaya çıkartan ve

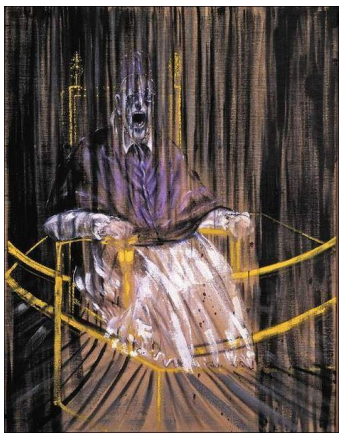
özgürleştiren örnekler olarak tanıtılmıştır. Oysa soyut dışavurumcu yapıtlar bu özelliklerinin yanı sıra, resim yüzeyinin odaksızlaşması, perspektifsiz bir mekan, biçimler ile arka planın bütünleşmesi gibi asıl resimsel sorunlara çözüm getiren olanaklar da sunmaktaydılar. Varoluşçu bir düşünceyi benimsemiş olan dışavurumcu sanatçı, hareketle, kullandığı malzemeyle, özel fırça vuruşlarıyla, inandığı düşünceyi, dolayısıyla kendini kanıtlıyor, ama kendi özel dünyasına dalması sonucu dış dünya ile olan ilişkisini koyuyordu. İngiltere ve ABD'de çok sayıda genç sanatçının, savaş sonrasının düş kırıklıkları olarak nitelendikleri bu tutumu benimsememeleri dikkat çekicidir. Böylesi bir lirik soyutlama hegemonyasına baş kaldıran gençlerin isyanı 1950'li yıllarda filizlenmiş; 1961-1962'de Pop Sanat adıyla yeni bir akım olarak sanat dünyasına girmiştir 1960'larda Pop Sanat, Op Sanat ve Yeni Gerçekçilik (Nouveau Realisme) gibi akımlarla ortaya çıkan *"resimsel olmayan"* tavrın 1960 sonrası sanat eğilimlerine egemen olduğu ve bu dönem sanatında belirleyici rol oynadığı açıkça görülmektedir (Germaner, 1997a: 9).

Pop Sanat, İngiltere ve ABD'de aynı zamanda ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte İngiliz Pop'unun özellikleri ve gelişim koşulları Amerika'dakinden farklıdır. 1950'den sonra Londra sanat okullarında yeni bir akım dikkat çekmeye başlamıştır. İnsanın özel durumlarıyla ilgili konuları, dış dünya bağlamında yorumlayan Francis Bacon'un yapıtlarının genç sanatçıları etkilediği görülmektedir. Sanatta günlük yaşama yeniden dönüş isteğinin bu sanatçıları çok yakından ilgilendirdiği izlenmektedir. TV, reklam, çizgi film, sinema vb. iletişim araçlarının çağdaş gerçekliğinin bilincine varan genç ressamlar, eğer istedikleri gerçekten yaşamın içine dalmaksa, ifade aracı olarak kitle iletişiminde kullanılan klişeleri ve imgeleri kullanmaları gerektiğine karar vermişlerdir (Germaner, 1997a: 10).

Papa X. Innocent'in bakışlarının ardındaki gerçekle yüzleşen sanatçı, şizofrenik açılımla Velasquez'in tablosunu masaya yatırmış, eseri günümüz toplum psikolojisiyle özdeşleştirmiştir (Resim 125-126). Sanatçının yapmış olduğu eserlerin büyük bir kısmında yine Rönesans dönemi sanatçılarının etkileri görülmektedir. Bacon'ın çalışmalarıyla ortaya çıkan ve kişisel psiklojik gerilimlerin ortaya konduğu Yeni Dışavurumculuk hareketi bu anlamda postmodernist özellikler taşır.



Resim-125: Velasquez, *Papa X. Innocent*, TÜY, 114x119cm, Galleria Doria Pamphilj, Roma, 1650. (“Sanal”, 2011)



Resim-126: Francis Bacon, *Velasquez’den Sonra (Papa X. Innocent)*, TUY, Des Moines Art Center, 1953. (“Sanal”, 2011)

1952-1953 yıllarında doğru Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde bu eğilim (Pop Art) etkin bir biçimde gelişmiştir. Lawrence Alloway, Reyner Banham, Frank Cordell, John Mc Hale, Richard Hamilton, Tony del Renzio, Peter ve Alison Smithson ve Eduardo Paolozzi gibi sanatçılardan oluşan "Bağımsız Grup"un yeni düşünceleri yaymayı amaç edindiğini izlenir. Eduardo Paolozzi insanın teknolojiyle olan sıkı bağını gösteren resimleriyle grubun öncülüğünü yapmıştır. 1954-55 yıllarında bu grup, halk kültürünün her yönüyle incelendiği bir dizi konferans düzenlemiştir. Reklam dünyasının "düşlediği" gerçekler, tüketim malları., halk müziği, otomobil karoseri, resim sanatının ve iletişim araçlarının kullandığı insan imgesi ve moda, bu konferanslarda ele alınan konulardan bazılarıdır. İşte bu dönemlerde "Pop" terimi

kullanılmaya başlamış ve bu terim daha sonra bu düşüncelerden doğmuş olan resim akımının tamını olarak kullanılmıştır (Germaner, 1997a: 10).

Marcel Duchamp'ın yapıtları ve düşünceleri genç, pop sanatçıları derinden etkilemiştir. Onun sanat hazır yapım eşyayı, "ready-made"i sokması ve bu eşyaya basit bir bağlam değişimiyle sanatsal bir anlam yüklemesi, geleceğin pop sanat ressamlarının resim dilinde iletişim araçlarının kullandığı imgelerden yararlanma ve tabloyu dış gerçekten ayıran sınırı ortadan kaldırma isteklerini uygun düşmüştür (Germaner, 1997a: 10-11). Bu temel verilerden yola çıkarak İngiltere'de Pop sanat değişik yönlere doğru gelişime gösterecek ve bu akıma çok dolaylı olarak bağlanabilecek sanatçıları bile içine alacak tekbir terim "Pop Art" bu sanatı tanımlayacaktır.

5.2.2. Yeni Gerçekçilik (Nouveau Realisme)

26 Ekim 1960'ta, sanat eleştirmeni Pierre Restany'nin girişimiyle Paris'te Yves Klein'in evinde toplanan Arman, François Dufrene, Raymond Hains, Martial Raysse, Daniel Spoerri (Resim 127), Jean Tinguely ve Villegle "Yeni Gerçekçiler" grubunu kurmuşlardır. Grup "yeni gerçekçilik" sözcüğünün tanımını "gerçeğin algılanmasına yeni yaklaşımlar" olarak belirlemiştir. Tanım oldukça kısa ve bulanıktır, ama bu sanatçılar, her birinin izleyeceği kesin bir kuram oluşturmaktan çok her birinin kendince katkıda bulunacağı yerini bir duyarlılığın varlığını ortaya koymak istemişlerdir. Daha sonra Cesar, Mimmo Rotella, Niki de Saint-Phalle, Descamps ve Chiristo'nun katılımıyla grup tamamlanmıştır. Fransa'daki öncü sanat eğilimleri arasında en ünlüsü olan bu akımda, sanatçıların ortak tavırları çok kısa süreli olmuş, Şubat 1963'te, "II. Nouveau Realiste Festivali"nin hemen ardından ortaklık son bulmuştur. Bununla beraber, yeni atılımları desteklemesi ve toplumun sanatı birkaç tanımla sınırlama eğilimine karşı olması açısından Yeni Gerçekçilik akımı önem taşımaktadır (Germaner, 1997a: 18).

Sanatçı Arman *Eldivenli Tors*, *Hermes ve Dionysos* heykellerinde (asamblaj) yeni-klasikçi anlayışını tüketim değer ve malzemeleriyle yeniden forma kavuşturuyor gibidir. Arman, Antik dönem imgelemin sıklıkla kullanmış, çalışmalarıyla yeni bir anlatım dili geliştirmiştir (Resim 127-128).



Resim-127: Arman, *Eldiven için Tors*, 88x37.5x29cm, Polyester, Museum Ludwig, Cologne, 1967. (Osterwold, 1991: 116).



Resim-128: Arman, *Hermes ve Dionysos*, 243.8x114.3x76.2cm, Bronz Heykel, Detroit Sanat Enstitüsü, 1986. ("Sanal", 2011)

Yves Klein, kendine has bir yaklaşımıyla insan Anatomi/Antropolojisine farklı açılardan yaklaşan bir sanatçıdır. Sanatçının özel olarak geliştirmiş olduğu Antropolojik deneysel performanslarda "*Klein Mavisi*" adıyla anılan mavi rengin tonlarıyla bir dizi eylem sanatı yapmıştır.

Sanatçı “Klein Mavisi” ile Antik formları boyamış; bedenin günlük yaşam nesnesi, canlı bir performans aracı olarak kullanılmasına ön ayak olmuştur (Resim 129).



Resim-129: Yves Klein, *Mavi Venüs*, 68.5x30.4x20.3cm, Boyanmış Alçı, Virlaine Foundation, New Orleans, 1962. (Morgan, 2000: 188)

Pop Sanat gibi Yeni Gerçekçilik de çağdaş dünyanın önemini kabul eder ve onu yaratıcı eylemin içine almaya çalışır. Yeni Gerçekçilik'in tüm etkinlikleri en geniş kapsamıyla varoluşla ilgilidir. Dünyaya bakış açısı, karşı çıkış, gelip geçiciliğin bilinci, teknolojiden yararlanma, yaşanılan anı sahiplenme, günlük yaşantının şiirselliği, yeni gerçekçi sanatçıları ele aldığı başlıca konulardır. Bu tavır estetik bir kaygıdan değil, Dada, Duchamp ve Schwitters'inkine benzer bir davranıştan kaynaklanmaktadır. Bundan böyle bir resim ya da heykelden söz etmek zorlaşmıştır, çünkü söz konusu olan artık dünyanın betimlenmesi değildir, dünyanın kendisi sanatçının at koşturduğu bir alan haline gelmiştir (Germaner, 1997a: 19).

Nisan 1958'de Yves Klein, Paris'te Iris Clair galerisinde *"Boşluğu"* sergiler. Sergide duvarlarda, yerde, tüm mekanda boşluktan başka görülecek bir şey yoktur burada sanatçı ham gerçeği özgürce kullanmıştır. 1960 Ekim ayında Arman aynı galeride *"Dolu"*yu göstererek yanıt verir. Arman'ın sergisinde nesnelerin yığılmasıyla mekan kullanılamaz olmuştur. 1958-59'da Jean Tinguely motorları dışarıda olan makineler sergilemiştir, normalde motorların gizlenmiş olması gerekir oysa Tinguely'nin makinelerinde hepsi apaçık ortadadır ve bunlar tek başlarına görsel bir

bütün oluştururlar. Bundan bir yıl sonra sanatçı "New York'a Saygı" adlı yapıtını gerçekleştirmiş ve anıtsal konstrüksiyon yarım saat sonra uzaktan kumanda ile sanatçı tarafından yıkılmıştır. 1960 "Mayıs Salonu"nda Cesar her biri yaklaşık bir ton ağırlığında hurda araba preslerinde sıkıştırılmış otomobilleri sergilemiştir (Germaner, 1997a: 18-22) (Resim 130).



Resim-130: Cesar Baldaccini, *Giallo Naxos 594*, Preslenmiş Araba Yığını, Paris, 1998. ("Sanal", 2011)

5.2.3. Happening

Happening (olay) Pop Art öğeleriyle, asamblaj ve kolajlarda rastgele oluşturulan, ya da seçilen bir mekanda tiyatromsu davranışlarda ve gösterilerde bulunma olayıdır. Bu mekan sanat galerisi, basketbol alanı, araba park yeri, hatta bir yüzme havuzu olabilir. Masalar, sandalyeler, mulaj ve resimler gelişi güzel asılmış ve serpiştirilmiştir. Hareket, ışık, ses, koku ve zaman bu tür happening gösterilerinin unsurlarıdır. Bu, bütün bir sanat denemesidir. Birçok kişiler düşünmeden, zorlanmadan, içlerinden geldiği gibi hareket edebilmekte, konuşulabilmektedir. Pop sanatın plastik uygulamalarında olduğu gibi, happening'de toplumun bozuk yönleri, uygunsuz olayları anlamlandırılmak, eleştirilmek istenmektedir. Bu özellikleriyle happening bir tür ayinimsi (rituel) bir olaydır. Kişi duygu ve hareketlerini bilincinin kontrolü dışında, serbestçe dışa vurmaktadır. Amerikan ozan ve sanat eleştirmeni

Allan Kaprow birçok happening düzenlemesi yapımcısı ve öncüsü olmuştur. Tiyatro, bir teatral tür olarak happening'e geniş ölçüde yer vermiştir (Kınay, 1993: 330-331) (Resim 131).



Resim-131: Allan Kaprow, *Household*, women licking jam off of a car, 1964. Research Library, The Getty Research Institute, Los Angeles, CA (980063). ("Sanal", 2011)

XX. yüzyılın başından beri sanatçılar toplumda etkin bir rol oynamak istemişler ve seyirciyle doğrudan ilişki sağlamaya yönelmişlerdir. Happening*, "sanat ve yaşam"* arasındaki bir iletişim araştırmasının sonucu olarak, bu bağlamda ortaya çıkmıştır. Happening'in ilk belirtileri Fütürizm ile Dada akımlarında, 1924'te Erik Satie ve Francis Picabia'nın müzikal bale oyunu "Relache"da, 1950 yıllarında Japonya'da Gutai Grubu"nda, "Action Painting" de ve "Çevre Sanatı"nda görülmektedir. Aralarındaki tek ortaklık aynı yerde bulunmalarından kaynaklanmaktadır. Bu dönemde Zen düşüncesiyle ilgilenen John Cage "Yaşamdan farklı olmayan ama yaşamın içinde olan bir eylem olan" bir sanat yapmayı araştırmaktaydı. J. Cage ve çevresindekiler tıpkı yaşamda olduğu gibi, düzenlemeleri rastlantısal, programsız, önceden tasarlanmamış eylemler gerçekleştirmişlerdir. Bu doğaçlama etkinlikler halka açık olarak yapılmıştır. New York'ta John Cage'in Allan Kaprow, George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Claes Oldenburg, Jim Dine, Yoko Ono gibi bazı öğrencileri, onun düşüncelerini yeniden ele alarak, yaratıların çoğu kendilerine özgü, belli bir öyküyü anlatmayan, doğaçlamadan küçük tiyatro oyunlarına benzeyen, birbirinden bağımsız, gerçek "*eylem kolajları*" oluşturmuşlardır. Bir şenlik havasında geçen bu gösteriler garaj, sokak, apartman dairesi gibi herhangi bir mekanda, arkadaşlar arasında sınırlı olanaklarla

gerçekleştirilmiştir. Allan Kaprow'un tanımlamasıyla *"mekanda taşınamaz ve zamanda yeniden üretilemez"* olan bu eylemler asla ikinci kez tekrarlanmamıştır (Germaner, 1997a: 22-23).

...Happening bir uygulama ve bir ahlaktır; sanatçının özgürlüğünün güçlü bir biçimde doğrulanmasıdır; sanatçının, Sanat Pazar tarafından kullanılmasını şiddetle reddedişi ve yitirmiş olan geleneksel değerleri geri alışıdır; Dada'nın ve M. Duchamp'ın alaycı (ironik) boyutunun yeniden canlanışıdır. Happening'de sanat, yaşam ve yaşanan an ile sıkı ilişki halinde doğrudan, geçici ve kendiliğinden belirir. *"Yaşama ya da en azından onun doğrulanmasına dönüşür"* (Aktaran: Germaner, 1997a: 23).

Happening tek bir olay olarak reddedilmiştir. New York Cafe Gogo'da Dick Higgins, Yoko Ono, La Monte Young, Alison Knowles farklı eylemler ve konserler düzenlemişler ve Fluxus adı altında birleşmişlerdir. Avrupalı sanatçılardan Robert Filliou, Ben Vautier, Wolf Vostel (Resim 132-133), Nam June Paik ve Joseph Beuys'un Fluxus'a katılmalarıyla happening hızlı bir biçimde Paris, Viyana, Düsseldorf, Buenos Aires, Tokyo ve Londra'da yayılmıştır (Germaner, 1997a: 23-24).



Resim-132: Wolf Wostel, *Bayan Amerika*, 200x120cm, Kolaj: Fotoğraf, Serigrafi, Museum Ludwig, Cologne, 1968. (Osterwold, 1991: 118)

Happening görsel sanatlar ile sahne sanatlarını birleştirmiştir. M. Cunningham'ın ve J. Cage'in dans ve müzik, Living Theater ve Julian Beck'in tiyatro alanında bu konularda çalışan ve Happening'i benimseyen sanatçılara önemli katkıları olmuştur. 1960'lı yolların sonunda happening'ten esinlenen iki eğilim ortaya çıkmıştır. Bunlardan biri, sanatçının kendi vücudunu sanat malzemesi olarak kullandığı *Vücut Sanatı (Body Art)*, diğeri ise bünyesinde küçük anlatım parçalarına yer veren *Action-Performance*'dir (Germaner, 1997a: 24).



Resim-133: Wolf Vostel, *Araba Kazası*, 122x201cm, Kolaj: Saç, Serigrafi üzerine akrilik, fotoğraf, Ludwig Museum, 1965. ("Sanal", 2011)

5.2.4. Eat Art

Eat Art, sanatın geleneksel değerlerini yıkmak ve bundan zevk almak anlayışını güden bir eğilimdir. Terim, Yeni Gerçekçilik ve Fluxus'e yakınlığı ile ünlü Daniel Sporerri tarafından ortaya konmuştur. Spoerri (Resim 134) ve diğer sanatçılar bazen yenilebilen bazen de yenilemen besin maddelerinin sanat yapıtı olarak sunulduğu yemekler düzenlemişlerdir. Eat Art'ın, Pop Sanat'ta sık sık örneklerine rastlandığı gibi yiyecek betimlemeleriyle hiçbir ilişkisi yoktur. Bu eğilim başlıca iki temel düşünceye dayanmaktadır. Beslenme, gastronomi gibi, kültürü ve yaşamla ilgili bilgileri olduğu kadar yamyamlığı ve insanlığın ilk dönemlerindeki törenlerde var olan arkaik güçleri de ortaya koyar ve ölümden söz eder. Besinin sanatta kullanımı, yapıtın bitmemiş olduğunu ve seyircinin ya da rastlantının işe karışmasıyla tamamlanacağı düşüncesini pekiştirir. Böylece sanat yapıtının kalıcı olmayan ve rastlantıya bağlı karakteri, sanatçının yaratıcılığından kaynaklanan gizemini ortadan kaldırır (Germaner, 1997a: 24-25) (Resim 135).



Resim-134: Daniel Spoerri, *Kichka'nın Kahvaltısı*, Asamblaj: ahşap sandalye, Kupa, Kaşıklar vb., 36.6x69.5x65.4cm, Metropolitan Museum of Arts, New York, 1960. ("Sanal", 2011)

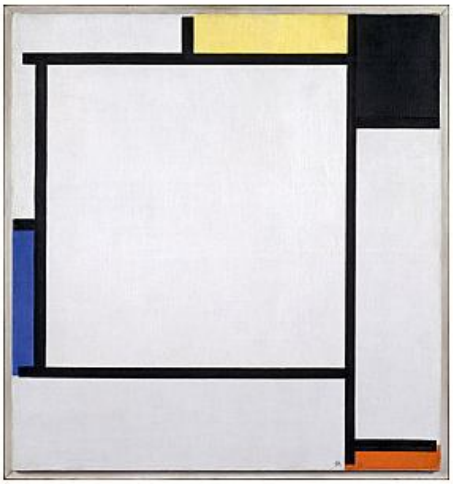


Resim-135: Daniel Spoerri, *Tatlı (Seri 2)*, Asamblaj: Karışık Malzeme, 80.2x160.3x43.5cm, Ludwig Museum, Budapeşte, 1991. ("Sanal", 2011)

1970'li yıllarda Antoni Mirada ve Dorothee Selzkek manzaralar, pasta-bahçeler oluşturmuşlar ve bunları renklendirmişlerdir. 1969ve 1973 yılları arasında "renkli" ziyafetler e akşam yemekleri düzenleyen sanatçılar bu tavrıyla sahne düzenlemesi ve performans'a yakınlaşmışlardır. Öte yandan 1970'li yılların Eat Art etkinliklerinde sanatçının "vücudu", besini üretici ve yiyici olarak kullanıldığından, Michel Journiac'ın "Bir Vücut İçin Ayin"inde ve Gina Pane'nın içinde değerlendirilmektedir (Germaner, 1997a: 25).

5.2.5. Minimal Sanat (Minimalism)

Minimal Sanat özellikle üç boyutlu bir sanat anlayışını belirtmektedir. Terim ilk kez 1965'te Richard Wollheim'in "Art Magazine" de yayımladığı "Minimal Sanat" adlı makalesinde kullanılmıştır. Minimal sanat kavramı, Tatlin, Rodchenko, Malevitsch gibi Rus Konstrüktivistlerinin ve Mondrian (Resim 136) gibi De Stijl grubu ressamlarının çalışmalarında, Pop Sanat'ta, "Hard Edge"nin ve Frank Stella'nın önerilerinde düşünce olarak vardır (Germaner, 1997a: 42) (Resim 137).



Resim-136: Piet Mondrian, *Tablo 2*, TÜY, 55.6x53.4cm, Guggenheim Müzesi, New York, 1922. ("Sanal", 2011)



Resim-137: Frank Stella, *Dewey Kare*, TÜY, 77.5x77.5cm, Chigago Sanat Enstitüsü, 1962.

("Sanal", 2011)

1962-1963'te yapılan ilk minimalist yapıtlar; resimde her türlü göz yanıltıcı görüntüyü ve öznelliği yadsıyan, heykelde ise fabrikada üretilmiş malzemeleri seçen ve endüstrinin uyguladığı seri üretim yöntemlerine öncelik tanıyan örneklerdi (Germaner, 1997a: 42)

Donald Judd (Resim 138), Carl Andre, Dan Flavin, Robert Smithson, El Bochner, Robert Morris, Joel Shapiro, Walter De Maria, Robert Mongold, Brice Marden, Robert Ryman, Richard Serra ve Sol LeWitt akımın başlıca temsilcileridir. Yalın strüktürler, *post-cubiste* plastik anlayış ve sistematik uygulamalar "Cool Art", "ABC Art", "Serial Art", "Primary Structures", "Art in Process", "Systemic Painting" gibi terimlerin *Minimal sanat kapsamında sık sık kullanılmasına yol açmış, ancak bunlardan hiç biri "minimal" sözcüğü kadar açıklayıcı olmadığından onun yerine geçememiştir (Germaner, 1997a: 42).*



Resim-138: Donald Judd*, Piramit*, 74.9x78.7x78.7cm, Ahşap, Dallas Museum of Art, 1959.

(“Sanal”, 2011)

Minimal Sanatta heykelin resimden çok daha büyük gelişmeler kaydettiği görülmüştür. Robert Mongold, Brice Marden ve Robert Rymann'ın çalışmalarında üçüncü boyuta geçme, gerçek mekanı kullanma isteği hissedilmektedir (Resim 139)

Minimalist heykelde malzeme değişime uğramaz ve kendi niteliğini olduğu gibi ortaya koyar. Hacim ve biçimler yalın ve geometriktir. Üç boyutlu çalışmalara yönelen çok sayıda ressamın geleneksel heykel sanatının sorunlarıyla uğraşmadan minimalist yapıtlar ürettikleri görülmektedir. Bu sanatçılar heykel alanının zaten iyi tanımadıklarından, biçimin ifadesi, içyapının dışa yansıması ve yapıt üzerinde sanatçının kişiliğini yansıtan izlerin varlığı gibi özelliklerle ilgilenmişlerdir. Buna karın kendilerini normal ya da dev boyutlarda gerçekleştirdikleri küre, silidir, küp gibi temel biçimler ve yalın figürlerle sınırlandırmışlardır. Biçimin son derece kişiliksizleştirilmesi ve plastik özcüğün kısıtlanması Frank Stella'nın çok duyarlı olduğu bir nokta olmuştur (Germaner, 1997a: 42).

Minimal sanat tasvir konu ve öğeleri en aza (minimum) indirilmiş; Fakir Sanat (arte povera, poor art) ise tel, kireç, alçı, keçe, lastik, tahta ve ip parçaları, kum ve yağ gibi ilkel ve değersiz malzeme ile denemeler yapan sanatlardır.



Resim-139: Carl Andre, *144 Küp*, 10x10x10cm, (Çalışma: 10x340x340cm), Tschudi Galerisi, 2005. (“Sanal”, 2011)

Bu sanatlarda form endişesi yoktur, forma karşı davranıştır. Sanat eserinin sürekliliği söz konusu değildir, gelip geçici denemelerdir kavramsal niteliktedirler. Sanatçı yaptıklarını sanat eseriymiş gibi saymakta ve öylece tanıtmaktadır. İspanyol resim sanatçısı Antonio Tapies fakir sanatının (Arte Povera) ilk denemelerini yapan sanatçılar arasında sayılmaktadır (Kınay, 1993: 335).

5.2.6. Arazi Sanatı (Land Art)

Arazi Sanatı, 1967 yılı sonunda Amerika'da doğmuştur. Land Art maddeye dönüş, doğaya dönüş denemesidir. Sanatsal formlar yerine doğal formlar, doğada formlar geçerli olmuştur. Ayak basmamış arazide, kar üzerinde ayak izleri, gövde baskıları bırakmak; herhangi doğal bir alanda halat parçalarını gelişi güzel yaymak; sanat galerisi sayılan bir mekanda hayvanlar sergilemek land art gösterileri sayılmıştır (Kınay, 1993: 337) (Resim 140).



Resim-140: Richard Morris, *İsimsiz*, Farklı büyüklüklerde Keçe, Guggenheim Müzesi, New York, 1970. ("Sanal", 2011)

Land art kavramı 1960'lı yılların sonlarında ABD'de gelişmiş ve 1970'li yıllarda Avrupa'ya yayılmıştır. Minimalist heykel anlayışıyla olduğu kadar kavramsal sanatla da yakın bir görüşü paylaşan Land Art, çağdaş sanatın "Non-Art" ya da "Anti-Form" hareketleri içinde yer almaktadır. Sanatın uygulama alanını genişletmek isteyen, sanat pazarına karşı çıkan, galeri ve müzelerin dışında etkinli gösteren bu eğilim, bölgesel bir ekoloji bilinci ve arkaik kültürlerin yeniden keşfi ile de ilgilidir. Bu yönüyle Minimal Sanatın teknolojik biçimciliğine karşı olan Land Art, XIX. yüzyılın romantik manzara ülküsüne bağlanarak doğanın gizemine yeniden dönüşü destekler (Germaner, 1997a: 44-45).

"Doğrudan doğaüstünde çalışmak, toprakla ilişkili işler gerekleştirmek" anlamını içeren "Toprak Çalışmaları (Earthworks) yapan Michael Heizer, Robert

Smithson, Robert Morris, Walter de Maria gibi Amerikalı sonatçılar yapıtlarını daha çok Nevada ve California'nın çöllük bölgelerinde gerçekleştirmişlerdir. Buralardaki uçsuz bucaksız boşluklar ve engelleyici mevzuatın bulunmaması sanatçıların doğal çevredeki istedikleri boyutta-çoğu kez anıtsal- çalışmalarına olanak sağlamaktadır. Yapıtlarında heykel ve mimarlıkla ilgili verilerden yararlanan bu sanatçılardan Robert Smithson'un "Spiral Dalgakıran"ı (Resim 141), Robert Morris'in "Gözlemevi", Michael Heizer'in "Çift Negatif"i, Nancy Holt'un "Taş Hücre"si, Alice Aycock'un "labirent"i bu anlayışın başlıca örneklerinden sayılmaktadırlar (Germaner, 1997a: 45).



Resim-141: Richard Smithson, *Spiral Dalgakıran*, Siyah Kaya Tuzu ve Toprak, Büyük Tuz Gölü, Utah, ABD, 1970. (Germaner, 1997a: 61)



Resim-142: Vik Muniz*, Brooklyn Spirali* (Smithson'dan Sonra), Metropolitan Museum of Arts, 1997. ("Sanal", 2011)

1968 tarihli denemesinde dile getirdiği gibi, Smithson çalışmalarını galeri mekanın dışına taşıyarak, sanatın ticari değerini sorgulamıştır. Sanatçı yalnızca galeri sisteminin dışında çalışmakla kalmamış, aynı zamanda sergilerini parametrelerini kendisi belirlemiş ve çalışmalarıyla ilgili belgeleri kendisi seçerek, sergi düzenleyicisi rolünü de üstlenmiştir. Smithson, hem galeri, hem de sergi düzenleyicisini dışarıda bırakarak, müzelerin, sanatçıların yapıtlarını nasıl nesnelere ya da yüzeylere dönüştürdüğünü, dış dünyadan kopardığını ve geçmişin anıları olarak kutsallaştırdığını göstermiştir. Sanatçı ayrıca, temsil etmekten uzaklaşarak, doğal güçlerle iletişime geçen bir tür diyalektik bir sanat yönetmiştir. Ona göre sanat, tıpkı doğa gibi, hem doğrusal değildir, hem de süreklidir. Smithson, doğayı bütün kavramları biçimlendiren bir temel olarak görmeye başladığından, modernsit sanat kuramı ile endüstri dünyası arasındaki iç içe geçmiş ilişkileri açığa çıkarabilmek için yeryüzünü araştırmaya başlamıştır. Sanatçı teknolojik ideolojiyi temsil eden biçimlendirilmiş çelik ya da dökülmüş alüminyum yerine, paslanabilen malzemeleri kullanarak, kötü kullanımın ve entropinin teknolojik dünyayı nasıl harabeye dönüştüreceğini göstermeye çalışmıştır. Teknolojinin gereklerinden biri olan geliştirilmiş maddeyi kullanmaktan kaçınan sanatçı, oksidasyon (hava ile karışma), hidrasyon (su ile karışma), kömürleşme ve erime süreçlerini irdelemiştir. Smithson'a göre hem taşlar, hem de sözcükler, bölünme ve kopma gibi dilbilimsel sentakslara (söz dizimi) sahiptirler. Sanatçı yeryüzü ile bir metni karşılaştırırken jeolojik zaman kavramını kullanarak, yer katmanlarının içinde bulunan malzemelerin içinde mantıksı metinlerin de okunabileceğine inanmıştı. Saat malzemesi olarak, galeri içine alınamayacak kadar büyük ya da satılamayacak bir nesne olan yeryüzünü kullanmasının temel amacı, sanat nesnesinin metalaştırılmasından, sanatçının zihinsel süreçlerinin değeriz kılınmasından ve sanatçının sömürülmesinden uzaklaşmaktı (Aktaran: Atakan, 1998: 60-61).

5.2.7. Yoksul Sanat (Arte Povera)

Altmışların ikinci yarısında özellikle İtalya'da ortaya çıkan bir kavramsal sanat grubu olan Arte Povera (Yoksul Sanat), gelip geçici olan şeyleri, atıkları ve doğal malzemeleri kullanıyordu sanatında. Arte Povera sanatçısı tıpkı bir paçavracı ya da flâneur (dilenci) gibi kent çöplüklerinden işine yarayacağını düşündüğü şeyleri

biriktirip başka bir bağlamda kullanıyordu. *"Sanatsal olmaktan ya da sanatsal birer yüzey olmaktan uzak nesneler ya da farklı doğalara sahip şeyler, yeni sanat kapsamında uyumlu bir ilişki kurabilmektedir"* diye yazıyor Arte Povera sanatçısı Mario Merz (Aktaran: Öğdül, 2009: 1).

İtalya'da 1960'ların sonlarına sanatçılar yalnızca resmi, endüstri ve kültür kurumlarına karşı çıkmakla kalmayıp, sanatın bireysel bir ifade olarak varolmasının etik bir nedeni olup olmadığını da soruşturmaya başlamıştır. Yoksul Sanat bir akım olarak ilk kez 1967'de Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Jannis Kounellis, Michalengelo Pistoletto (Resim 143-144-145), Mario Merz (Resim 146-147), Emilio Prini ve Gilberto Zoria'nın Cenova'da katıldığı bir sergide ortaya çıktı (Atakan, 1998: 38).



Resim-143: Michelangelo Pistoletto, *Paçavralar Venüs*'ü, Mermer Heykel ve Tekstil Artıkları, Tate Gallery, Londra, 1967-1974. ("Sanal", 2011)



Resim-144: Michelangelo Pistoletto, *Kırık Ayna*, İki Parça kırık ayna, 163x135x8cm ve 60x60cm, Guggenheim Museum, New York, 1978. ("Sanal", 2011)



Resim-145: Michelangelo Pistoletto, *Etrüsklü*, 304.8x213.4x119.4cm, Bronz Heykel, Ayna, Modern Art Museum of Fort Worth, 1976. (“Sanal”, 2011)



Resim-146: Mario Merz*, Igloo* (Kaddafi’nin Çadırı), Demir Tüpler, Jüt Kumaş Üzerine Akrilik, Castello di Rivoli Museum of Comtemporary Art, 1987. (“Sanal”, 2011)



Resim-147: Mario Merz, *Zamanı Gölgeleyen Mimari*, Castello Rivoli Museum of Comtemporary Art, 1981. (“Sanal”, 2011)

Yunan sanatçı Jannis Kounellis (Resim 148-149), birey ile doğa arasındaki ilişkiyi irdeleyerek, sanat deneyimini daha gerçek kılmıştır. Sanatçının belki de gerçekleştirdiği en devrimci eylemi, 1969'da Roma'da Attiko Galerisi'nde eşit aralıklarla yan yana yerleştirmesidir. Kounellis bu çalışmasıyla bir sanat yapıtının doğadaki herhangi bir nesneden farklı olmadığını göstermiş, ayrıca insan yapımı yapay sanat dünyası ile doğanın organik dünyası arasındaki karşıtlığı vurgulamıştır. Sanatçı, kültür ve organik dünya arasındaki uçurum üzerine bir köprü oluşturabilmek için, çalışmalarına ceza ve arınma ile ilişkilendirilen ateş gibi günlük yaşamın sıradan malzemelerini katmıştır. Kounellis 1967'de gerçekleştirdiği *Pamuk Heykel*'de, kültürün hapsettiği doğayı, karanlık dayanıklı ve sert çelik levhaların içine hapsettiği yumuşak ve yok olabilen beyaz pamukla simgelemiştir (Atakan, 1998: 39-40).



Resim-148: Yannis Kounellis, Senza *Titolo (İsimsiz)*, Metal Yatak Çerçevesi, Yün, Castello di Rivoli Museum of Contemporary Art Rivoli, 1969. (“Sanal”, 2011)



Resim-149: Yannis Kounellis, *Sekiz Yunanlı*, Yerleştirme, Çağdaş Sanat Enstitüsü, Londra, Kasım 1975. (“Sanal”, 2011)

VI. BÖLÜM: BULGULAR VE YORUM

6. POSTMODERN SANATTA EKLEKTİZM

6.1. Postmodernizm

Jean François Lyotard The Post-modern Condition adlı kitabında (post-moderni) şöyle tanımlıyor: *"Eklektizm çağdaş genel kültürün sıfır noktasıdır: reggae dinlenir, western seyredilir, öğlen yemeği Mc Donald's da akşam yemeği ise mahalli lokantada yenilir. Tokyo'da Paris parfümü sürülür, Hong Kong'da "retro" giysiler giyilir; TV oyunları için de bilgi gerekir" (Aktaran: İskender, 1992: 22).*

Postmodernist anlayışı belirleyen çeşitlilik, çoğulculuk; eklektizm gibi, bulunan düşünürlerin ilgi alanlarının da hayli geniş boyutlu bir çeşitlilik içermesi sıradan bir rastlantı değildir. Dahası bütün bu adlar, bazı düşüncelerinde ortak sonuçlara ulaşmakla birlikte, genelde vardıkları farklı düşüncelerle de birbirini tamamlıyorlar. Böylece denilebilir ki, Post-modernist eklektizmin birbirini tamamlayan her farklı yapı taşı, bu adamların birinin ya da bir diğerinin düşüncelerinden kaynaklanmaktadır (İskender, 1992: 22).

Postmodern sözcüğü, 1960'lı yıllarda, öncelikle sanatta ve mimaride yeni eğilimleri ifade edecek biçimde kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemde birçok kültür ya da toplum kuramcısı, postmodern terimini kültür ve sanat alanında radikal bir kopuşu anlatan bir içerikle kullanmaya başlamışlardır. Örneğin Susan Sontag, postmodern kavramını kültür ve sanat alanlarında yeni bir duyarlılığı anlatmak için kullanmıştır. Bu yeni duyarlılık, sanatta anlam, düzen ve içerik olarak rasyonelliğin ya da rasyonellik gereksinmesinin kesin olarak yadsınmaktadır. Bilindiği gibi 1960'lı yıllar film kültürünün, rock konserlerinin, hipiliğin, ışıklı multi-medya gösterilerinin ön plana çıktığı dönemdir. Bu çerçevede, sanatın birçok dalında popüler kültür ve *kitsch (ucuz taklit)* estetik ölçüleri içine alınmakta ve kitle iletişim süreci ile kitle kültürünün parçası haline gelmektedir. Kısaca altını çizmek gerekirse, Sontag'ın sanatsal duyarlılık çözümlemesinin modernizme oranla çok daha çoğulcu, kitlesel çok daha az ahlaksal ve ciddi olduğunu söylenebilmektedir (Şaylan, 1999: 37).

Diğer bir estetik kuramcısı ve sanat eleştirmeni Leslie Fiedler de sanat alanında "protestanizm", "Victorianizm" (estetiğin ahlaksal çerçevesi anlamında), rasyonalizm

ve hümanizm gibi geleneksel değerlerin anlamlarını yitirdiklerini ileri sürerek yeni ve özgün bir post-kültürün ortaya çıktığından söz etmektedir. Fiedler'e göre modernizme özgü avant-garde sanat ve modern roman bitmiştir ve tekrar gelmeyeceklerdir. Bu, sanatçı okuyucu ya da izleyici ve eleştirmen arasında boşluğun ortadan kalktığı yeni bir durumdur ve söz konusu durum, postmodern terimi ile tanımlanmaktadır. Görüldüğü gibi estetik alanına popülizmin egemen olmasıdır (Şaylan, 1999: 37-38).

…Jemeson, toplumsal gelişme süreci yeni bir aşamaya girdiğini düşünmektedir ve buna yol açan değişken kapitalizmin gelişme süreci olmuştur. Ona göre, postmodernizm gelişmiş kapitalizmin kültürel mantığı olarak tanımlanmaktadır. Yani kapitalizmin gelişme süreci içinde ortaya çıkan bir sosyo-ekonomik aşama söz konusudur ve postmodern bu aşamanın baskın kültürün tanımlayan bir kavram olarak kullanılmaktadır. Buna göre, postmodernizmin kavranması ve açıklanması Marksist paradigma içinde olacaktır. Jameson, postmodern kavramını Marksist paradigma içinde değerlendirirken Baudrillard, Lyotard, Delueze gibi Fransız postmodernleri, kapitalizm ile hiçbir bağlantısı olmayan yaklaşımları formüle etmişlerdir. Daha sonra önemli yaklaşım, ya da yorum farklılıkları olduğu söylenebilmektedir (Aktaran: Şaylan, 1999: 29).

Birçok çağdaş düşünürün postmodernizmi birbirinden farklı bir biçimde tanımlayıp, yorumladıkları söylenebilmektedir. Bir kısım düşünür, postmodernizmi *"kritik bütünlük göstermeyen düşünce dışı bir süreç"* olarak nitelerken bir kısım düşünür "hiper-entellektüelizm" ya da doğrudan "anti-entellektüelizm" olarak tanımlamaktadır. Gerçekten de 15-20 yıl içinde bu konuda kitaplar yazılmakta, toplantılar düzenlenmekte, bildiriler kaleme alınmaktadır. Ama yine de herkesin üzerinde anlaştığı, kesin ve bütünleşmiş bir postmodernizm tanımı ortada gözükmemektedir (Şaylan, 1999: 20-21).

Postmodernizm, ne herhangi bir kuram ne de bir ilkeler bütünü değildir. Postmodernizme özgü bir metodolojik tanımı ya da alanı ile ilgili herhangi bir çerçeve çizmek kesinlikle olanaksız mıdır? Postmodern çözümleme ya da yaklaşımlar için en azından ortak bir noktadan söz edilebilmektedir. Postmodernizm, genel olarak modernizmin temel kavramlarından bir olan rasyonalliğin ve bilimsel

temsil felsefesinin (epistemolojinin) yadsınması olarak düşünülebilmektedir. Bir başka değişle postmodernizm, olumsuzlukla tanımlanabilmektedir. Bununla beraber, bu ortak çizginin dışında postmodern söylemin farkı, hatta karşıt çözümlemeler içerdiği açıktır. Örneğin, bazı düşünürler postmodern kavramını bir özgürleşme süreci, yeni toplumsal oluşumlar, yeni tür siyasi kimlikler yaklaşımı ile özdeş bir çerçevede yorumlanmaktadır. Bunun tam tersi, umutsuzluğu ve toplumsal çaresizliği yansıtan bir yorumlama yaklaşımı olarak da kullanılabilmektedir. Bu çerçeve içinde, postmodernizmi bir kuram ya da kuramlar bütünü olarak tanımlamak olanaksızdır. Postmodernizmi, içinde yarışan, farklı eğilim ve yaklaşımların yer aldığı, sınırları belli olmayan bir alan olarak düşünmek gerekmektedir. Bur karmaşa ve belirsizlik, postmodern söylemin etkinliğini ve popülaritesini artırmaktadır (Şaylan, 1999: 21).

Aslında ortaya çıkan yaklaşım ve tartışmalara bakıldığında bütünleşmiş bir postmodern kuramdan hatta belli bir tutumdan söz etmenin mümkün olmadığı görülmektedir. Postmodernizmin, son 20 yıl içinde ortaya çıkan kapsamlı söylem alanıdır ve bu alan içinde birbirinden farklı hatta karşıt görüş ve yaklaşımlardan söz edile bilmektedir. En genel anlamda postmodern söylemin temel özelliklerinden biri yeni bir dönemi ifade etmiş olmasıdır. Bu, modernite olarak tanımlanan dönemin sona erdiği ve onu izleyen yeni bir dönemin ortaya çıktığı anlamını taşımaktadır. Bilindiği gibi modernite Max Weber tarafından formüle edilen ve tarihsel dönemi ifade eden bir kavramdır. Weberci anlamda modernite, feodaliteyi ya da ortaya çağları izleyen aklın öncelik aldığı tarihsel dönemi ifade etmektedir. Bu anlamda Aydınlanma çağı ve onun özellikleri ile ilerici tarih anlayışı modernite çağının kavramsal öncülleridir. Tarih ilerici özelliği öncülü, insanoğlunun aklını ve bilimi kullanarak giderek evrene egemen olacağı, önce doğanın kör güçlerini denetimine alacağı sonra evrenin bir parçası olan toplumu da akla uygun (rasyonel) olarak düzenleyeceğini öngörmektedir (Şaylan, 1999: 21-22).

6.2. Postmodern Sanat

Sanat eleştirmenleri ve mimar Charles Jenks mimaride postmodern terimini ilk tanımlayanlardan biri olmuştur. 1987 yılında yayınladığı Postmodernizm; *The New Classicim In Art And Achitecture* kitabında, resim, heykel ve mimarideki portmodern

anlayışları, nitelikleri, bölümleri ve sanatçılarını başarılı bir biçimde açıklamıştır (Demirkol, 2008: 113).

Jameson'a göre; *"Bugün postmodernizm genelde kabul görmemiş hatta anlaşılmamış bir kavramdır." (Aktaran: Yamaner: 2007: 15).* Fakat bu kavram günümüzde sıklıkla zikredilmekte, günümüz sanatını tanımlamak ve anlamak açısından olmazsa olmazların arasında sayılmaktadır.

Geleceğin getirdiği şey "Post-Modernizm" adı verilen yeni bir slogan oldu. "Post-Modernizm"in iyi bir terim olduğu söylenemez. Bu terim, akılama bağlı olanların her şeyden önce "Modernizm"in geçmişte kaldığını düşündüklerini yansıtır. Aslında bu düşünce günümüzde benim beklentilerimin çok üstünde yaygınlaşmıştır (Gombrich, 1992: 490).

Soyut resmin çeşitli üslupları "keskin köşeli üslup" (Hard Edged), "renk alanı üslubu" (colour field) ya da "resim-ötesi" soyutlama" (Post-painterly) yerini göreneklere ve mitolojiye atıflarla dolu eklektisist ve çoğunlukla figüratif olan alegorik ya da abartmalı ve yapmacıklı resimlere bırakmıştır. Heykel alanında ise kullanılan malzemenin yapısındaki gerçeği arama ve üç-boyutluluğu sorgulama, yerini karma objeler ve "yüksek teknoloji"ye (high-tech) bıraktı. Sanatçılar artık öyküsel anlatımlardan ve ahlak öğütleri vermekten kaçınmıyor. Aynı zamanda sanat dünyasının yönetici ve bürokratları, müze yöneticileri, sanat tarihçileri ve eleştirmenler, daha önce soyut Amerikan resmi ile özdeşleştirdikleri üsluplar tarihçesine olan inançlarını ya yitirdiler ya da terk ettiler. İyi ya da kötü ayrımı yapmadan, kendilerini öncü (avant-garde) akımlarla ilgilenmeyen bir çeşitliliğe açtılar (Gombrich, 1992: 490-491).

11 Ekim 1988'de John Russell Taylor, The Times'da şöyle yazdı: *"On beş yirmi yıl önce "modern" teriminin ne anlamda kullanıldığını biliyor, öncü (avant-garde) akımlara bağlılığını belirten sergilere gittiğimizde neyle karşılaşacağımızı, kabaca da olsa tahmin edebiliyorduk. Tabi bugün çoğulcu (pluralist) bir dünyada yaşıyoruz. Böyle bir ortamda en gelişmiş sayılan şey, -yani büyük bir olasılıkla Post-Modern- çoğu zaman en geleneksel ve en geriye yönelik oluyor*" (Aktaran: Gombrich, 1992: 491).

"Her kuşak, bir noktada, kendinden öncekilerin ölçülerine başkaldırır. Her sanat yapıtı, yalnız yaptığıyla değil, geriye bıraktığı yapılacak şeylerle de çağdaşlarına seslenir." Eğer bu görüş doğruysa, Modernizm'in tarif edilen zaferi sonsuza kadar süremezdi. Öncü akımların ilerleme fikri, sanat dünyasına yeni girenler için sıradan ve sıkıcı olacaktı (Gombrich, 1992: 491).

Postmodernizm terimi 1975'te Charles Jencks tarafından ortaya atılmıştır. Jencks, modern mimari ile özdeşleştirilmiş İşlevselcilik (Fonksiyonalizm) öğretisinden bıkmış bir mimardı. Bu öğretinin her şeyden önce, XIX. yüzyılda kentlerini ve evlerimizi dolduran bir sürü gereksizliklerden ve kötü beğeniden kurtulmamıza yardım ettiğini fakat diğer bütün düsturlar gibi aşırı bir basitleştirmeye dayandığını söylemiştim. İtiraf etmek gerekirse, bezeme zevksiz ve sıradan olabileceği gibi, bize haz da verebilir. Modern Sanatın katı gelenekçileri ise halkı bu hazdan yoksun bırakmak istemişlerdir. Günümüzde bezeme kullanılması eski eleştirmenlerde şok etkisi yapıyorsa da iyi olarak karşılamıyordu. Çünkü ne de olsa "şok etme" onlar tarafından yaratıcılığın bir belirtisi olarak görülüyordu. İşlevcilik de dahil her tür kuram için geçerli olan şey, oynak formların kullanımının bir anlam ifade edip etmemesinden tasarımcısın kabiliyetine bağlı oluşudur (Gombrich, 1992: 491).

Müzelerin sadece dış görünüşleri değil, içlerinde sergilenenler de değişmiştir. Kısa bir süre öncesine kadar Modern Sanat'ın karşı olduğu tüm XIX. yüzyıl sanatı aşağılanıyor, özellikle de Salon'un resmi sanatı müzelerin depolarına sürgün ediliyordu. Art Nouveau yani "Yeni Sanat" üslubunda inşa edilmiş bir tren garından müzeye dönüştürülen Musee d'Orsay, ziyaretçilere modern ve klasik resimleri yan yana görüp, eski önyargılarını gözden geçirme olanağını sundu. Çoğu kimse, öyküsel ya da tarihsel önem taşıyan bir olayı resmetmenin aşağılanacak bir şey olmadığın anladı. Önemli olan bunun başarılı bir şekilde yapılmasıydı (Gombrich, 1992: 493).

Mimarlar, daha önce de gördüğümüz gibi işlevsellikten uzaklaşarak bir etki yaratmayı umabilirler; fakat geniş kapsamlı olarak "modern resim" diye adlandırılan sanat dalının böyle genel bir ilkesi hiçbir zaman olmadı. XX. yüzyılda güçlenen tüm akımlarının ortaklaşa paylaştığı tek özellik konuları doğada oldukları gibi işlemeye

karşı çıkıştı. O dönemin kimi sanatçıları bu konuda fazla istekli olmadıkları halde, eleştirmelerin çoğunluğu gelişmeye uzanan yolun, gelenekselden tamamen kopmaktan geçtiği inancındaydılar. Hoşgörüdeki bu artışın iyi bir yan etkisi Batı ve Doğu kültürlerinin sanata bakış açılarındaki farklılıkların azalmış olması. Günümüzde eleştirel düşüncelerini çeşitliliği, daha çok sanatçıya tanınma olanağı sağlıyor. Bu sanatçılardan kimisi figüratif sanata geri döndü ve daha önce de belirttiğimiz gibi *"artık öyküsel anlatımlardan ve ahlak öğütleri vermekten kaçınmıyor"*. John Russell Taylor *da "Çoğulcu bir dünyada en gelişmiş sayılan şey... çoğu zaman en geleneksel ve en geriye yönelik oluyor" (Aktaran: Gombrich: 1992: 494)* derken de aynı konuyu gündeme getiriyor.

Postmodernizm son yirmi yıl boyunca Batı kültüründe bir devrim yapıtı. Üstelik de hiçbir şeyi yıkmaksızın yaptı bu devrimi. Bu hareket sadece modern sanatın yönünü değiştirmekle kalmadı, ayrıca başta Pozitivizm olmak üzere çeşitli nitelikteki 20. yüzyıl felsefelerini kendi öz "popülist" olmaya prim vermeksizin, edebiyatın sevimli biçimlerini de yerinden geri getirdi. San Fransisco örneğinde olduğu gibi, birçok kentin yıkılmasını ya yavaşlattı ya da tamamen durdurdu. Her devrim hareketi gibi geleceğe dönük olan ancak aynı oranda geçmişe dal budak salan Post-modernizm sinema, müzik, dans, politika, moda ve çağdaş yaşımın her alanında etkili oldu. Resimde klasik mimarinin proporsiyonlarıyla uyumlu insan figürü yeniden geri gelirken, mimaride de resim, heykel ve insan figürü etkisine doğru bir dönüşüm yaşandı. Resim, heykel ve bunların ara biçimlerinde ya da mimaride olsun; post-modernist dönüşümün en belirgin özelliği, belli bir dönem için neredeyse "tabu" sayılan insan figürü çevresinde odaklanmış oluşudur. Gerçekte bu odaklanmanın merkezindeki tek şey figür değildir. İnsanın evren ya da teknolojik uygarlık içindeki yeri, Rönesans'ta olduğu gibi, merkezde değildir artık. Ancak kıyısında, köşesinde de olsa, insan ve insan figürü geri gelmiştir (İskender, 1991a: 36).

Yaygın kanının aksine, post-modernizm "anti-modernist" ya da gerici bir hareket değildir. Post-modernizm Freud, Einstein ve Henry Ford'unkiler gibi 20. yüzyılın bulularının, geçirdiğimiz iki dünya savaşının ve kitle kültürünün dünyamızın görünüşünün parçaları olduğunu, olduğu gibi benimser ancak bundan bir ideoloji türetmeye kalkışmaz. Gene adından da anlaşılabileceği gibi post-modernizm

varlığını içinden türediği modernizme borçludur ancak, modernizmi sayısı çeşitlilikteki ilgi alanlarıyla birleştirmeyi öngörür (İskender, 1991a: 36).

"Post" öntakısı İngilizce'de "Daha sonraki, bir şeyin sonrası, izleyen, arkadaki, ardıl" vb. gibi anlamlara gelir. Ne var ki post-modernizmin "Post"u modernden daha modern ya da avant-garddan daha modern olmak gibi ironik bir anlamı da içerir. Fransız düşünürü Jean-François Lyotard, bu hareketi kuşaklar arasındaki sürekli mücadelenin kapsamı içinde görmek eğilimindedir. Lyotard, mükemmel bir mantıksama ve biraz da sapkınlıkla şöyle demektedir*: "Bir yapıt önce post-modern olmak koşuluyla ancak modern olabilir. Bu anlamıyla post-modernizm sonuna gelmiş bir modernizm değil, son durumdur sadece" (Aktaran: İskender, 1991a: 40).* Bu da tam bir süreklilik içerir. Gerçekte Lyotard'ın bu saptamasının paradoksu kelimelerle oynamaktan kaynaklanmaktadır. Çünkü Picasso ve Braque gibi sanatçılar "modern" olmadan önce ne kadar "post-Cezanne"cı idilerse, ya da kendilerinden öncekilerini yerlerinden eden modernistler ne kadar post-modernist idilerse, Lyotard'ın örneklemesindeki post-modern/modern ilişkisi de öyle. Öncekiler ve sonrakiler ilişkisi bağlamında; sonrakiler ilişkisi bağlamında, sonrakilerin kendilerinden öncekileri yıktıkları ne kadar doğruysa, gene kendilerinden öncekilerin işlerini büyük bir oranda devam ettirdikleri de bir o kadar doğrudur. Bu mantıktan hareketle post-modernizm, genç modernizmin, bir uzantısı olarak görülebilir. Dahası, modernizmin iyice arındırılmış, abartılmış ve sürekli bir devrim ideolojisi üzerinde oturtulmuş bir biçimi olan geç modernizmin; teknolojinin değiştiği gençliğin değişiklik gereksinimi duyduğu ve de modanın tüketim toplumuna hükmettiği sürece devam edeceği varsayılabilir de. Ne var ki, sadece post-modernizmin modernizmden sonra geldiğini belirten "post" öntakısından ötürü değil, aynı zamanda değişik biçim ve içeriğinden ötürü de Geç Modernizmden daha başka bir şeydir. Bu başkalık post-modernizmin; Batı kültürü ve yakın geçmişinin yeniden inşa edilmesi, bu kültür ve yakın geçmişin hümanist değerlerinin dünya uygarlığı ve farklı kültürlerin ışığı altında oluşturulması alanında bir girişim olmasından kaynaklanmaktadır (İskender, 1991a: 36-37).

İskender; Kültürler arası ilişkilerin gelecekteki gelişim olasılıklarını kestirmek hiç de zor değildi. Ya, değerleri ve değerlendirmeleri tersine çevrilerek kitle kültürü yüksek kültürün bir parçası haline getirilecekti, ya da her iki kültür içindeki farklı

yapılanma biçimleri birbirinden bağımsız olarak gelişmeye devam edeceğini belirtmektedir. Aslında bu olasılıkların hepsi de gerçekleşti. Hem de fazlasıyla. Kitle kültürü tümüyle yüksek kültüre dönüştürülemedi ancak, her iki kültür ve de bunların çeşitli bileşkeleriyle bir arada gelişmiştir. Ve bu gelişmeler modernizmin zaten giderek yavaşlamakta olan hızını büsbütün kesilerek duraksamazsına, post-modernizmin ise doğmasına yol açtı (İskender, 1991a: 37).

Post-modernist dünya görüşünün şekillenmesinde, kentsel ve toplumsal gerçeklerin 1960'larda dönüşümüne uğrayarak aldığı dramatik iade eylem ve biçimleri belki de Pop'un neden olduğu sonuçlardan çok daha etkili olmuştur. Bu yıllara rastlayan, toplumsal amaçlı grupların çabaları, savaş aleyhtarı hareketler, giderek gelişen medyaya konu olan spekülasyonlar, gençlik hareketleri, öğrenci hareketleri gibi belli politik ve toplumsal gerçeklerin şampiyonluğunu yapan bütün bu çeşitli hareket ve protestolar temelde kurulu düzene karşıydı. Bunların hemen hemen hepsi tek taraflı ve çoğu zaman da kendilerini yöneltilen eleştirilerde de vurgulandığı gibi çocukçaydı, ilkeldi. Ancak bunlar, toplumsal gerçeklere modernist kültürün olduğundan çok daha duyarlı stratejilerdi. Ve sonuçta üst yapı kurumları üzerinde etkili de oldular (İskender, 1991a: 38).

Postmodernizm Uluslar arası Modern Üslup, büyük çaplı gelişme projeleri ve bürokrasiye olduğu gibi yansıyan faydacılık/ussalcılık anlaşışının yerel kültürleri yok etmesine karşı çıkan geniş tabanlı bir protesto olarak değerlendirilebilir. Bu protestonun temel ve en baskın ifade biçimi bir tür klasisizm ya da serbest klasisizmdir. Alışılageldiği şekliyle klasisizm genelde, ideal oranlar, anıtsallık ciddiyet ve azamet gibi değer ve özelliklerle belirginlik kazanır. Oysa bugünkü klasisizmde ideal oranların hiçbir şekilde dikkate alınmadığı görülmektedir. Çünkü Post-modernizm ortak bir metafizik temelden ya da tek bir kozmik sembolizmden yoksun bir sentezdir. Bunun da anlamlı şudur: Alberti (Resim 250) ya da Brunelleeschi (Resim 19) gibi Rönesans figürleri (mimarları), gezegenlerin ideal bir uyuma göre hareket ettiklerine ve dünyanın düzeninin basit oranlar ve müziksel armonilerle yakalanıp ifade edilebileceğine inanıyorlardı. Buna karşılık Einstein ve *"Big Bang"* kuramının ardından böylesi basit bir görüntüye inanmak olanaksızıdır artık. Uyum ya da ideal uyum sorunu bu yeni yaklaşım içinde kaçınılmaz olarak yer alır, ancak görüntünün bütününü oluşturmaz. Dolayısıyla post-modern bir ressam

figürleri kompoze ettiği ya da bir mimar basit oranları kullandığı zaman ya bu güzelliği parçalayacak ya da bu güzelliğe ters düşen sonsuz karşıtlıklar yaratacaktır (İskender, 1991a: 41).

1960 ve 70'lerdeki adı konmamış biçimiyle post-modernizm taktiklerini kullanarak çeşitli zevk anlayışı kültürlerinden kaynaklanan değer, öğe, imge ve anlamları birleştirme gayreti içindedir. Bu da ancak (mimaride teknoloji, sanatta ise güncel içerik gibi) geçerli realiteleri ve çoğulcu zevk anlayışlarını bir arada barındırabilen bir tür serbest klasisizm ile sağlanabilirdi. Geleneksel klasisizm ya da Yüksek Modernizm ile gerçekleştirilemezdi. Çünkü bu dilin endüstriyel ya da post-endüstriyel toplada kent yaşamının çeşitliliğini/kargaşasını yansıtabilecek kadar zengin ve esnek olmak zorundadır. Buna karşılık post-modernizmin melez dili eski kelimelerin kazandığı yeni anlamları kolayca özümseyebileceği gibi, geçmişte kalan her şeyden de yararlanabilir (İskender, 1991a: 41).

Postmodernizm, en iyi biçimde, edebiyat, resim, plastik sanatlar ve mimarideki stil ve akımlara işaret etmeyle sınırlandırılmalıdır. Bu kavram, modernliğin doğası üzerine estetik düşünümün, çeşitli yönleriyle ilgilidir. Ara sıra, daha belli belirsiz biçimlendirilmekle kalsa da modernizm, söz konusu alanlarda ayrımsanabilir bir bakış açısı oluşturur ya da oluştururdu; post-modernist çeşitlilik içindeki diğer akımların modernizmin yerini almış olduğu da söylenebilir (Giddens, 1998: 48-49).

İmajın ve anlatının kurallarına yöneltilmiş baş döndürücü sorgulama çalışmasında, aldığı ya da alamadığı yer nedir? Modernin bir parçası olduğu muhakkak: Devralınan her şeylerden, bu daha geçen günden devralınmış olsa bile, kuşkulanılmalıdır. Cezanne Hangi uzama karşı çatar? İzlenimcilerinkine. Picasso ve Braque'ı öfkelendiren nesne ise Cezanne'nınkidir. Duchamp ise 1912'de, kübist bile olsa, bir tablo yapmak gerektiğini ön varsayımını bir kenara bırakır. Buren de, Duchamp'ın yapıtında dokunulmadan kaldığını düşündüğü başka bir ön varsayımı sorguya çeker: Yapıtın sunuluş mekanı (Resim 180). Kuşaklar şaşırtıcı bir hızlanmayla koşuştururlar. Bir yapıt önce postmodernse, modern olabilir. Böyle anlaşıldığında, postmodernlik, nihayetine varmış modernizm değil, doğum halindeki modernizmdir (Lyotard 1997a: 155-156).

Avangardlar, toplum karşısında eleştirel olmak istiyorlardı; eylemlerinin, maddi zenginliklerin ve asıl yetki alanları olan icat edilmiş formların değerlendirme

yetisinin adil olarak dağılacağı bir toplumun ortaya çıkışı için mücadeleye katkıda bulunacağı umut ediliyordu. Sanatçılar ve savunucuları gayretkeşliğin etkilerine inanıyorlardı (Millet, 1993: 110).

Artık sanatsal alan, yeni fikirlerin icat edildiği değil, medyalar örneğinde olduğu gibi, fikirlerin yozlaştığı ve söz varlığının çöktüğü bir alan. Postmodernizm, burjuvazinin öz ideolojisidir. Tarihselciliği, bugüne ait herhangi bir ürünü değerli kılmak için geçmişin tüm değerlerine başvurmaya izin veriyor; değer yargılarını ortadan kaldırmak eğilimini taşıyan eklektizmi için de aynı şey söz konusu. Kimilerini yaptığı gibi tarihin kapalı olduğunu öne sürmek, derhal, her şeyin tarihte yazılı olduğunu düşünmemize imkan tanıyor. Tanımı gereği bir seçimin dışlamayla çalışması ve geleceği bağlaması nedeniyle, estetik seçimlerle iş görebilecek bir alan (Millet, 1993: 110-111).

New York sanat ortamını ünlü sanatçılar, dev sergiler, yeni akım projeleri, milyarlık açık artırmalar dururken, yan yana gelmiş iki basit kelime ilgilendirmekte bugün: "Post -Modernizm", yani, modernizm sonrası. Sanat dünyasını, hatta daha genel açıdan alırsak, düşünce ve kültür dünyasını yönlendiren düşünürleri göre "modern zamanlar", kesin olarak yılı saptanmamış olmakla birlikte, 1960'lı yıllarda tarihe karışmıştır. Biz şimdi onun ardından gelen modernizm sonrası dönemini yaşamakta ve yazmaktayız. ...Modernizmin soluğunun kesilişi, hızının ve potansiyelinin azalışı, tükenişi, gündeminde ortaya çıkarılabilecek "saf, özgün, temiz" teoriler kalmayışı, yeni bir dönemin, yani "Post-Modern Zamanlar" sürecinin doğmasına yol açtı. Post-Modernizm başta mimari ve plastik sanatlar olmak üzere çarpıcı bir değişiklikler ve değişkenlikler dizisi ile kendini belirginleştirirken, aynı zamanda kendinden önce yaşanmış diğer bütün akımlara da referans sağlayabilmektedir. Yani ortada artık belirgin, katı, öz kurallar kalmadı. Bunlar yerini her şeyin serbest olduğu, günahların kalktığı ya da "her şeyin günah olduğu" yeni bir dünyaya bırakmıştır (Baykam, 1989a: 6).

Herhangi bir kavramın postunun oluşması için, önce kendisinin oluşması gerekir. Modern olarak nitelendirebileceğimiz resim örnekleri çok eskilere dayanır. Pierrot de la Francesca moderndir, bana göre, Tinteretto değildir. Lucas Cranash moderndir (taşıdığı erotizm ile), Modigliani en büyük moderndir, tabii ki Picasso, De Stael ve Klee, bunlar ve diğerleri kuruculardır. Modernin klasikle olan farkı gözden

geçer, aynı dönemde yaşayan iki ressam tuvaldeki gerçekte farklı ağları yaşayabilirler. Fakat bir sayfa dolunca, yenisini açmak gerekiyor galiba. Geçmişin tutarlığı üzerine kurulmak istenen post-modernizm (ki bu deyim hiçbir akımı içermez) özgürce ve keyifle insanları yeni ve eleştirel bir boyuta sallamak ister. *"Yüklü ve tarihi içeren bir yaklaşım türü"* (Tanyeli, 1989: 28).

Modernliğin, gerçeğin geri çekilişi içinde, gösterilebilir ile kavramsallaştırılabilirin yüce ilişkisine göre geliştiği doğruysa, bu ilişkinin içinde müzisyen gibi konuşursak iki farklı makam ayırt edilebilir. Bir yandan, gösterme yetisinin güçsüzlüğü, insani öznenin yaşadığı mevcudiyet nostaljisi ve bu özneyi her şeye rağmen harekete geçiren karanlık ve beyhude istem vurgulanabilir. Ya da öte yandan, kavramsallaştırma yetisini gücü, adeta "insan-dışılığı" ve yeni, sanatsal, resimsel ya da bambaşka oyun kuralları icat etmeni yol açtığı haz ve varlık çoğaltması da vurgulanabilir. Bazı adların avangardcı tarih tablosu üzerinde karikatürel bir dağılımı, sana söylemek istediğim açıkça anlatacaktır: *Melankoli* tarafında Alman dışavurumcuları, *yenilik* tarafında Picasso ve Braque; birinci tarafta Malevitch, ikincisinde Lissitzky; birincide Chirico, diğerinde Duchamp. Bu iki makamı ayıran farklılıklar çok az olabilir, bunlar çoğu zaman aynı yapıtta ve neredeyse ayırt edilmez bir biçimde bir arada bulunurlar, ama yine de bu iki makam, düşüncenin kaderinin uzun süreden beri içinde biçimlendiği ve biçimleneceği, özlem ile deneme arasındaki bir ihtilafa (different) tanıklık ederler Jameson vd., 1994: 53-56).

Modern estetik bir yüce estetiğidir, ama nostaljiktir; gösterilemeze sadece namevcut bir içerik olarak atıfta bulunmaya imkan verir. Ama biçim, tanınabilir istikrarı ile bakana ve okuyana teselli ve haz için malzeme sunmaya devam eder. Oysa bu duygular, hakiki yüce duygusunu oluşturmazlar. Yüce, hazzın ve acının özgün bir bileşenidir; aklın her türlü gösterimi aşmasının hazzı ve imgelemin ya da duyarlığın kavramla boy ölçüşmesinin acısıdır (Jameson vd., 1994: 57).

Rosalind Krauss, *"Spontaneity" (doğaçlama) işaretlerin en kolay sahtesi yapılabileni olarak görüyor. Doğaçlama olarak yaşanan "an"ın kurgusu yapılmış bir hayal, bir illüzyon olduğunu savunan yazar, sanatçıların ürettikleri sergilerden sürekli dökme kalıplar çoğaltılan Rodin heykellerine, ya da Cartier-Bresson*

fotoğraflarına kadar birçok sanatsal metanın teklilik ve eşsizlikle çokluğu bir arada götürdüğüne işaret ediyor. Krauss'a göre, *her ne kadar avant-gardizm ve modernizm sürekli olarak özgürlük ve orjinallik üzerine kurulu bir sözcüğü, üstleniyorsa da aslında her şey sürekli olarak bir tekrardan ibarettir. Örneğin, kareleri Malevich'de, Mondrian'da (Resim 136), Leger'de, Cornell'de, Reinhardt da kullanmıştır; başı, sonu belli olmayan bu tekrarlar hiçbir şekilde önlenemez. Ya da Sherrie Levine'nin Weston'un bir fotoğrafını alıp çerçeveleyerek kendi imzasıyla kullanması, aslında o anlamda bir çalıştı fiili değildir. Çünkü o da zaten Yunan erkek büstünün bir kopyasıdır. Yani, Barthes'in dediği bir realizm gerçeği kopya etmek üzerine değil, bir kopyayı kopya etmek üstüne kuruludur. Bunlardan Krauss'un çıkardığı sonuç ise, her ne kadar Levine açıkça modernizmin kök ve başlangıç üstüne olan öğelerini "Deconstruct" ediyor olsa da, onun çabaları modernizmin bir uzantısı olarak görülemeyeceğidir. Aynen kopyanın söylemi gibi, bu tavır da ancak "Post-Modernist" olarak görülebilir, yani Avant-Garde olamaz. Avant-Garde'ın Modernizmle paylaştığı tarihsel dönem Krauss'a göre artık bitmiştir (Aktaran: Baykam, 1989a: 9).*

Charles Jenks kendi anlayışında, Krauss'un dışında Lyotard, Baudrillard, Hassan gibi yazarların "Post-Modernizm" olarak tanımladıkları tarzları, *"Gecikmiş Modern"* olarak görüyor. Ona göre bir "Late-Modern"e, "Post-Modern" demek, bir eşeği "kısa bacaklı at" diye eleştirmekle eşdeğer. Jenks'e göre, her iki kavramın karıştırılmasının nedeni, ikisinin de post-endüstriyel toplumlardan türemesidir (Aktaran: Baykam, 1989: 10).

Jenks'e göre, *Post-Modernizm"in ana felsefecisi daha olayın tabanında yanmış zeminlere basıyor. "Post-Modernizm" ve "Geç Modernizm" arasındaki ayrımlar o kadar net ki, bu karışıklığa son vermek şart. İkisinin de 1960'larda başlamış olması, ikisinin de sürekli olarak bir daldan diğerine atlayan veya her ikisini birleştiren sanatçı ve mimarları ağırlamaları karışıklığın süregelmesinin en büyük etkenlerinden, Jenks'e göre. Bunu Michalengelo'nun "Erken-Rönesans'tan Manyierism'e ve Barok'a geçmesi gibi"* görmekte. Jenks, *"l920'li yıllara, müzikte Stravinsky, resimde Leger ve Picasso. Edebiyatta T.S. Elliot ve Ezra Pound, sinemada Einsenstein, yeni bir duyarlılığın simgesi haline geldiler. Bir çeşit reformlar dizisini üstelenen ve sahiplenen entelektüel, elit ve avant-garde yeni bir*

kitle kültürünün liderleri oldular. Modernizm, her açıdan dolu dolu yaşandıktan sonra devrimizin giderek artan çoğulculuğun en büyük nedeni, içinde yaşadığımız, "enformasyon dünyası" diyor (Aktaran: Baykam, 1989a: 9-11).

Kellner, kitle kültürü ile postmodernizm arasında dolaysız ilişkiler olduğunu söyler. Modernizm, "yüksek" sanat ile popüler sanat arasında seçmeci bir ayrım yapmıştı. Postmodernizm tartışmaları da böyle bir ayrımın temsilcisi olmayan yeni kültür ürünlerinin ortaya çıkışıyla başlar. Dolayısıyla sanat için sanat görüşü postmodernizm için geçersizdi ve yüksek sanatın populist kültürle iç içe geçmesi artık toplum eleştirisini de bambaşka bir düzeye kaydırarak eleştiri olanaklarını sınırlamıştı, çünkü yüksek kültür olmayanı belirlemek olanaksızlaşmıştı. Postmodern sanat ürünlerine artık modernist gözüyle tepeden bakmak olanağı kalmamıştı. Modernist sanat durmaksızın yapılan yeniliklerle dünyasının değişmesini istiyordu oysa postmodernizm, dünyanın gerçekleriyle, hem eski hem de yeniyle uyum içindeydi ve onları birleştiriyordu. Yenilik ise postmodernistleri kendine çekmiş ama onlara zorunluluk olarak görünmemişti. Toplumsal alanda postmodernizm ortaya çıkışı ile sanayi toplumundan sanayi ötesi tüketim toplumuna geçiş bir arada gerçekleşmiştir. Bu süreçte, sanat, tüketimi arttırma işlevini üstlenmiş ve bu nedenle de yüksek sanat postmodernistlerce popüler kültürle karıştırılarak tüketilir hale gelmiştir (Aktaran: Atiker, 1998: 65-66).

1960'lı yıllar pop sanat, film kültürü, happeningler, multi-medya, eğlencelik gösteriler ve rock konserleri ve öbür yeni kültür biçimlerinin revaçta olduğu bir dönemdi. Sontag, Fiedler ve öbürlerine göre bu gelişmeler, şiir ya da roman gibi daha önceki biçimlerin kısıtlıklarını araştırıyorlardı. Birçok alanda farklı sanatçılar, medyaları birbirine harmanlayarak kitsch ve popüler kültürü kendi estetiklerini katmaya başlamışlardı. Bunun sonucu olarak yeni duyarlılık, modernizmden daha fazla çoğulcu, daha az ciddi ve daha az ahlakçıdır. Fiedler, yüksek sanat-aşağı sanat tanımının çöküşünü ve kitle kültürünün biçimlerinin ortaya çıkanı alkışlamak konusunda Sontag'ı geride bırakmıştır. Fiedler bir yazısında postmodern sanatı ve nihilistik "postmodernistleri"in yeni gençlik kültürünü kınamasına rağmen, daha sonraları postmodernizmi selamladı ve edebi ve kültürel geleneğin çöküşünde olumlu bir değer buldu. Avangardın ve modern romanın öldüğünü ve sanatçı ile izler-kitle, eleştirmen ve sıradan insan arasındaki "gediğin kapanması" sonucunu doğuran yeni

postmodern sanat biçimlerinin ortaya çıkışını ilan etti (Aktaran: Best ve Kellner, 1998: 24-25).

Toplum teorisi alanında modernlik ve postmodernlik arasında yapılan ayrıma ilave olarak postmodern söylem, estetik bilgisi ve kültür teorisi alanında önemli bir rol oynar. Buradaki tartışma, sanat alanında modernizm ve postmodernitm arasında cereyan etmektedir. Bu söylem içerisinde, "modernizm" modern çağı sanat hareketlerini (izlenimcilik, dışavurumculuk, gerçeküstücülük ve öbür avangard hareketler) betimlemek için kullanılırken, "postmodernizm" modernizmden sonra gelen ve ondan kopan çeşitli estetik biçimleri ve pratikleri betimleyebilir. Bu biçimler Robert Venturi (Resim 248) ve Philip Johnson'un mimarisini (Resim 254), John Cage'ın müzikal deneylerini, Warhol ve Rauschenberg'in sanatını, Pynchon ve Ballard'ın romanlarını ve *Blade Runner* ya da *Blue Velvet* gibi filmleri içerir. Tartışmalar modernizm ve postmodernizm arasında keskin bir ayrım olup olmadığı ve bu hareketlerin göreceli imkanları ve kısıtlamaları konusunda toplanır (Best ve Kellner, 1998: 16-17).

Postmodernizm, çeşitli sanat biçimlerindeki modernist üslubu karanlığa gömerek daha eski modern biçimler üzerinde tahakküm kuran, yeni bilinç ve tecrübe biçimleri yaratan genç kapitalist toplumu kültürel egemenidir (Best ve Kellner, 1998: 224).

...Dahası sanat ve beti, yıkıcı ve ihlal edici addedilmenin yanı sonra betisel biçimler içerisinde eklemledikleri hayat enerjilerini onaylayan arzunun imtiyazlı vasıtalarıdır. Nitekim yakıcı arzu en dolaysız haliyle, var olan akıl, düzen ve uzlaşım düzenine saldıran sanatta bulunur. Lyotard'a göre, Freud'un "*birincil süreçler*" dediği süreçlerdeki arzu, dolaysız dışavurumunu betilerde bulur. Buna ilaveten, sanat, yer değiştirme, yoğunlaşma ve metaforik dönüşüm hilelerini izleyen bilinçdışı arzuyu eklemler (Best ve Kellner, 1998: 186).

Postmodern estetikleştirim, öznenin merkezsizleştirilmiş bir arzulayan varoluşa indirgenerek, çok boyutlu bir eylemlilik ve praksis biçimi olarak öznenin yadsınmasını sadece başka bir yoludur. Aslında, postmodern estetikleştirilmiş öznelcilik, öznesiz bir öznellik politikası paradoksunu sunar ve toplum teorisinin öznellik konusunda daha zengin açıklamalar sunmasına ihtiyaç olduğunu dikkati

çeker. Hümanizmin, nüvesinde yatan değerleri yeniden inşa etmeksizin postmodernizm tarafından reddi, özneyi ahlaki sorumluluğundan ve özerkliğinden yoksun bırakır. Postmodern estetisizm, bu dünyayı sanat ve hayal gücü aracılığıyla müzakere etme ihtiyacı ile bu dünyanın içinde yaşama ve onu rasyonel ve etik olarak analiz etme ihtiyacı arasındaki gerilimi çözüp dağıtarak ortadan kaldırır ve eşitlik konusunda teorik söylemler geliştirilmesine karşı savaş açar (Best ve Kellner, 1998: 347).

John Russel Taylor, *yeni New York sanatını irdeleyen araştırmasına, Modernizm'in "yeni'nin geleneği" olan ünlü açıklamayla giriyor. Buna öre, bir sanata "Modern" denilmesi için yalnızca çağdaş ve güne ait yapılar ortaya konulmuş olması yetmiyordu. Bunun ötesinde, tam anlamıyla bir görsel programa katılarak bilinçli bir şekilde, modernizmin sanatı sürekli ileri doğru taşımak isteyen tavrına ortak olması gerekmekteydi. Taylor, 80'li yılların artık bu blöf"ün yutulmaz olduğunu söylüyor. Post-Modern sözcüğü Modernizm'i aynen "Art Nouveau" gibi bir tarihi noktaya koyup bırakmıştı. Taylor, Modernizmin gömüldüğü topraklardan çıkarcasına bir Post Post-Modernizm olarak 1986'da bazı New York'lu sanatçılar tarafından yine devreye sokulduğunu anlatıyor (Aktaran: Baykam, 1989b: 20).*

Dilimizde Ard-/yenilikçilik ya da ard-çağdaşçılık diye aktarabileceğimiz "post-modernizm"kavramı, çağdaş sanata iliştin bir terim olarak 1970'li yıllarda tipik örnekleri görülmeye başlanan ve gene o yıllarda yaygınlaşan eklektisist (seçmeci) eğilimleri tanımlamak için daha çok mimarlığı içeren bir anlamda kullanılır. Postmodernizm, modern mimarlığın bir karşı seçeneği gibi algılanır. Ancak sanat tarihinde faklı seçmeci üslupların bulunduğunu göz önüne alınırsa, ard-çağdaşçılığa da kendi konumu ve koşulları, estetik değerleri acısından bakmak gerektiği kendiliğinden ortaya çıkar. Örneğin yüzyılın mimarlık kavramları olarak karşımıza çakın ve gelenekçi görünüşleri yeniden canlandırmayı amaçlayan "gothic-revial" (Neo-Klasisizm) akımlarının kapsamını aşan modern çağın toplumsal, kültürel ve düşünsel ayrıntıları üzerine kurulu, mimarlık dışında, başka alanlarda etkisini ve yaygınlığını daha fazla duyurabilen bir dünya görüşünün yansıması olarak alabileceğimiz bu akım, bir yerde biçimin işlevi izlediği yolundaki genel oylumlarla da çelişir. Her ne kadar mesajın biçime öncelik verilmesi gerektiğini öne süren

McLuhancı görüşlerle ard-çağdaşçı akımın estetik değerlerini bağdaştırmak mümkünse de, bütün imge ve anlatım olanaklarını kullanmaya yönelik bir akımın çok geniş bir yelpazeye yayılan görüntüsü salt biçimselci bir yaklaşımla açıklamak oldukça zordur. Öte yandan ard-çağdaşçı akımın geriye doğru uzanan sınırlarını, mimarlıkta olduğu gibi 1970'li yıllara dayandırmak da yanıltıcı olabilir (Özsezgin, 1989a: 11-12).

Geç dönem modernizm anlayışına göre resim, heykel, mimari birbirinden bütünüyle farklı sanat dallarıdır. Sanat olayı her sanat dalının kendi alanının sınır ve olanakları içinde kalmasıyla bir anlatım kazanır. Her sanatın kendine özgü bir kodu ve doğası vardır. Sanat ancak bu kod çözüldüğü ve bu doğa da bu sanat alına yabancı ve fazlalık unsurlardan arındırıldığı oranda bir ilerleme kaydeder. Bu açıdan modernizm, her sanat dalının kendi araç, özellik ve kodunun kesin bir şekilde tanımlanması anlamına gelir ve bu anlam: sanatçının, araç kodunun içinde biçim kazandırılacağı bir tür öz eleştirel formalizmi, eleştirmenin ise yeniliğin giderek aşındıracağı bir şekilde yeni ve farklıyı işleyen bir tür tarihçiliği/tarihselciliği geliştirmesine yol açar. Postmodernizmin, bir anlaşma hareketine indirgediği modernizme bakış açısı özetle budur. Bu bağlamda modernizmin Batı sanatının gelişim süreci içindeki özel yeri ve anlamı nedeniyle bir gelişmeyi temsil eder ve de "ilerici" bir harekettir. Ancak tarihsel anlamından soyutlandığı takdirde; aynı modernizmi "ilerici" bir hareket olarak nitelemek olanaksızdır (İskender: 1991d: 60).

Modernizmin arılaşmayı amaç, tarihselliği hareket noktası, müzeyi bağlam, sanat yapıtını da biricik (benzersiz yetkinlik) olarak değerlendirmiştir. Postmodernizm için bu değerler, çoktan tükenmiş uygulamalara yol açmaktan başka bir şey sağlamazlar ve bu uygulamaların ürettiği konvansiyonlar da dönüştürülebilir olmaktan çıkmıştır. Arılaştırma tutkusu araçların maddeselleştirilmesi ile sonuçlandırılmıştır. Bu yüzden postmodernist uygulamalarda (video ve fotoğraf da dahil, modernizminkinden farklı yada modernizmin ihmal ettiği çeşitli araç ve yöntemler özellikle kullanılmaktadır. Sanat yapıtı; müzelerce tarihselleştirildiği, galerilerce de mala (meta) dönüştürüldüğü için nötrleştirilmiştir. Bu yüzden postmodernist sanat, çeşitli mekanlarda, biçimlerde, dağınık ve dokusal ve kim zaman da kısa ömürlü olarak oluşturulmaktadır. Sanatın yeri ve anlamı kadar, sanatçının işlev ve rolü de yeniden biçimlendirilmektedir. Kısaca, kültürel bir sanat

alanında yeni değilse bile farklı estetik anlamlar olasılığı açılmıştır (İskender, 1991d: 61).

Modernizmle birlikte heykel tarihsel bir yere dikilen anıt ay da büst olmaktan çıkarak, kendi başına bağımsız bir sanat nesnesine dönüşmüştür. Bu anlamda heykel, çevresinden bağımsız saf form demektir. Buna karşılık postmodernsit bir yapıt bütünüyle ya da büyük bir oranda kültürel kavram ve anlamlarla bağlantılı olarak oluşturulmaktadır. Bu da temelde hayli büyük bir yaklaşım farkı demektir. Bu farktan ötürü postmodernizm araçlara ve tarihselciliğe bağımlı olan modernizmden büyük bir kopmayı temsil eder. Kuramcılar bu kopmanın getirdiği yeni biçimi farklı terimlerle tanımlamaktadırlar. Örneğin Rosalind Kraus'a göre postmodernizmin en belirgin işaret *"genişletilmiş sanat alanı"*, Douglas Crimp'e göre *"tiyatronun geri dönüşüdür"*. Craig Owens'a göre ise; başlı başına bir *"dil patlaması"*dır (Aktaran: İskender: 1991d: 61).

Postmodernist uygulamalar, kültürel terim ve kavramlar üzerine kurulan mantıksal işlemlere göre tanımlandığı için hangi araç ya da malzemenin kullanıldığı önemli değildir. Bu bakımdan fotoğraflar, kitaplar, bir duvar üzerindeki çizgiler ya da heykelin kendisi kullanılmış olsun fark etmez. Sonuç olarak sanatçı, eski işaretleri yeni bir mantığa göre yeniden düzenlemektedir (İskender, 1991d: 61).

Crimp'e göre *postmodernist uygulamalar, modernist otonomi ile değil, temsil etme işlem ve yöntemlerinin günümüzdeki düzey ve alamı ile ilgilidir. Dolayısıyla her sanat yapıtının altında bir başka sanat yapıtı vardır. Bu nitelikteki yapıtlarda anlam ile anıtsal performans çıkabilir, sınıf ve türlere özgü işaretler karışabilir. Owens'e göre, çakışanlar ya da karışanlar sadece farklı alanlara özgü araçlar değildir, aynı zamanda temsil etme düzey ve biçimleri ile bu düzey ve biçimlerin okunuş biçimleridir de. Bağlı olarak da; alıntılama, evre belirleme, geçicilik, daldan dala sıçrama, melezleştirme gibi çeşitli eğilimler son zamanların sanatını biçimleyen ve de modernist öncülerinkinden ayıran uygulamaların başında gelmektedir (Aktaran: İskender: 1991d: 61).*

Owens'a (Aktaran: İskender: 1991d: 60) göre, *postmodernizmin en belirgin uygulamalarından biri de, nesneyi değiştirmektir.* Postmodernist sanat tek bir biçime, araca ya da görüntüye bağlanamayan çoğulcu bir referans ağıyla örülmektedir. Böylece nesne parçalanırken, özne de boşlukta bırakılmakta ya da alışılagelmiş

işlevinin dışına çıkmaya zorlanmaktadır. Böyle bir sanat kaçınılmaz olarak alegorik olacaktır. Aynı zamanda espassal ve hem de geçici olduğu için eski düzeni yıkıp geç modernizmin katışıksız işaret kavramına karşı çıkmakta; özneyi nesneden, işaret de anlamdan ayıran mesafe ile oynamaktadır. Böylece oluşturulan alegorik sanat; konunun dışlanması ve parçalanarak maddeselleştirilmiş bir tarih karşısında, kayıtsızlığa saplanmaktan daha başka neye yönelebilir ki?

Son zamanlarda resim sanatında yeni bir canlanma yaşanmaktadır. Ancak bu gelişme, eski iade biçimlerinin, bunlar sanki yeniymişçesine canlandırılmasıyla sınırlı kalmıyor, ayrıca sanki gerekliymiş gibi eski değerlere sığınmayı da kapsıyordu. Gerileme ya da savunma anlamına gelen bu işlem bir zorunluluk gibi gözükmektedir. Çünkü enformasyon bombardımanına tutulan bir toplumda; resim sanatının amaçlarının kuşkuyla karşılanarak sorgulanması doğaldır. Ayrıca, zamandan bağımsız değerler olarak, yaratıcı sanatçı, "özgün sanat" gibi kavramların yeniden gündeme gelmesi de doğaldır. Çünkü ancak bu değerler aracılığıyla medyanın tüketici programı içinde bütünüyle özümsenmeye karşı konulabilir. Dolayısıyla postmodernizmi, bizi çevreleyen medya form ve araçlarıyla aynı suç ortaklığını paylaşır olarak algılamaktan başka çare yoktur (İskender, 1991d: 62).

Postmodernizmle ilgili olarak sorulması gereken soru da şudur: Estetik değerlerin kapsamlarını genişletmek, biçimselliği aşma çabaları, ödünç alınmış imgeleri kullanmak, konvansiyonları doğallıklarından arındırmak gibi postmodernist taktikler modernizmin ne kadar yabancısı olduğu şeylerdir ki? Öyle ya, Picasso ve Pollock gibi sanatçılar tüm tanımlama ve temsil etme biçimlerini yıkmadılar mı? Oysa bu sanatçıların hiçbiri postomdernist değildir. Buna karşılık, Duchamp ve Rauschenberg gibi sanatçılarda görüldüğü biçimiyle, geleceği tahmin etmek üzerine kurulan işlem ya da yaratıcılık, tıpkı yıkıcılık itisi gibi köken olarak modernist bir eylemdir. Gerçekte tanımlanması ve çözümlenmesi son derece güç sorunlar yaratacak olmasına karşın, postmodernizmi modernizmden kesin bir "kopma" olarak nitelemek yaygın bir eğilimdir. Bu bakımdan postmodernizim, tarihselci yaklaşımına karşın sanatın kesin bir süreklilik içermeyişinden yakınan modernizmle benzeşmektedir. Gene tıpkı modernizm gibi, postmodernizm de dirimselliğini yitirmiş sayılan bir geçmişe karşı bir eylem olarak ortaya çıktığı için belli bir oranda tarihi avangart'ın eylem ve dilini kullanmaya çalışmaktadır. Bu türden sanatsal

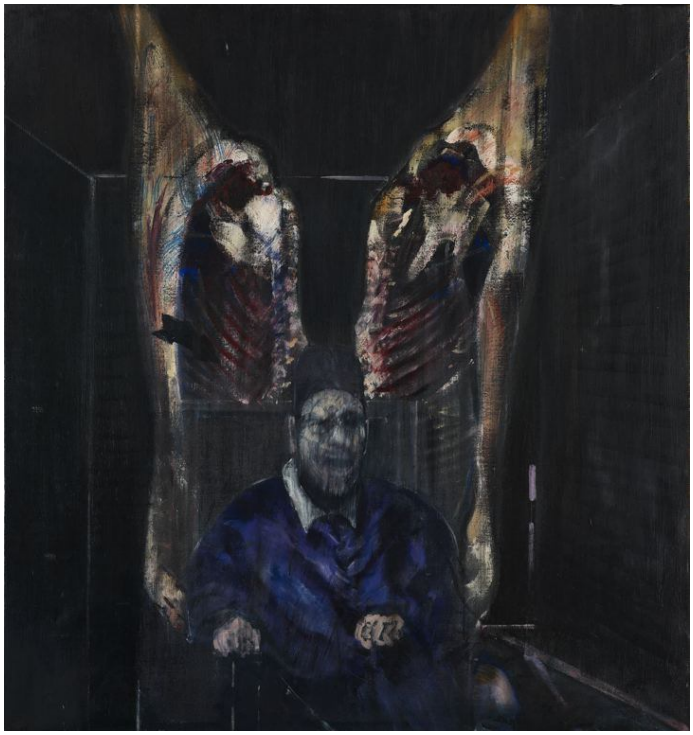
bunalımlar, uğradığı kayıpları kurumsal olarak telafi eder. Pluralizm (Çoğulculuk) gibi, bu telafi de çağdaş sanatın en başta gelen sorunudur (İskender, 1991d: 62).

Postmodern sanat bir resmetme, yazma veya kompoze etme sorunu değildir; bir gerçekliği keşif sorunudur daha çok. *Sanatın Yeniden Tanımlanması* adlı çalışmasında Harold Rosenberg, sanatçıdan, postmodern bir tarzda, şu alıntıyı yapar: *"Nesneleri oluşturmayı tercih etmiyorum. Bunun yerine, kendisini dünyada konumlandıran bir deneyim türünü yaratmayı deniyorum" (Aktaran: Murphy, 1995: 56).*

Sanatçı artık sanatla yetinemez. Mesela tuval üzerindeki ilk kalem darbesi, bir şehrin ufkunu veya arka planını ifade etmez. Bu başlama eylemi, içinde gerçekliğin ima edilebileceği çevreyi ya da çerçeveyi belirler. Ressam hareket ederken, gerçeklik de devinir. Sanat çalışmasının odağı, gerçeklikten çok insani varlıktır. Ancak, bu tarzda algılandığında, bir sanat nesnesi hiç de bir nesne değildir. Bu konuya, Miro'nun şu önerisi kesinlikle uygundur: *sanatsal çabanın ürünü, özgürlüğün ortaya çıkışıdır. Postmodern sanatçı, kurallar ve nesneler ya da basitçe dile getirmek gerekirse, sınırlamalar bulunmaksızın çalışır. Yüceltme ve deneyim ve dolayısıyla gerçekliğin üretimi birbirine karşıdır. Hem tüketiciler hem de sanatçılar sanat eserlerini bu tarzda yaratırlar (Aktaran: Murphy, 1995: 56-57).*

Sanattaki postmodernizmin başlıca öz-niteliklerinden birisi biçemsel norm ve yöntemlerin çeşitliliğidir. Biçemsel çeşitlilik üstüne yapılan bu vurgu modernist estetiğe duyulan geniş güvensizliğin bir parçasıdır. Greenberg ve diğerleri modernizmin kendisi için neyi kovalayıp neyi kovalamadığını temellendirmeye çalıştılar. Sanattaki postmodern kuramlar çoğunlukla kapsamlarına aldıkları ile dışarıda bıraktıkları arasındaki derin bağ üzerine yoğunlaşmaktadır.

Kimi eleştiriler, postmodern duyarlılığın bilgi kuramından varlıkbilime doğru gerçekleşen bir kayışı içerdiğini ileri sürmektedir. Bu noktada bilgiden deneyime, kuramdan pratiğe, zihinden bedene kayış söz konusudur. Yine kimi eleştiriler beden yönünde eğilim gösteren, postmodern olduklarından dolayı ustan uzaklaşan çağdaş yapıtları betimlemeyi isterler. Örneğin, bu eleştirilerden birisinde postmodern duyarlılık ile et ve kemikten oluşan beden üstüne yoğunlaşan Francis Bacon (Resim 150) arasında bir yakınlık bulunduğu yazılmaktadır. Francis Bacon'ın postmodern resmi, biçimsel ussallıktan kopuşu, tuvalin yüzeyine duyulan arzuyu sergilemektedir.

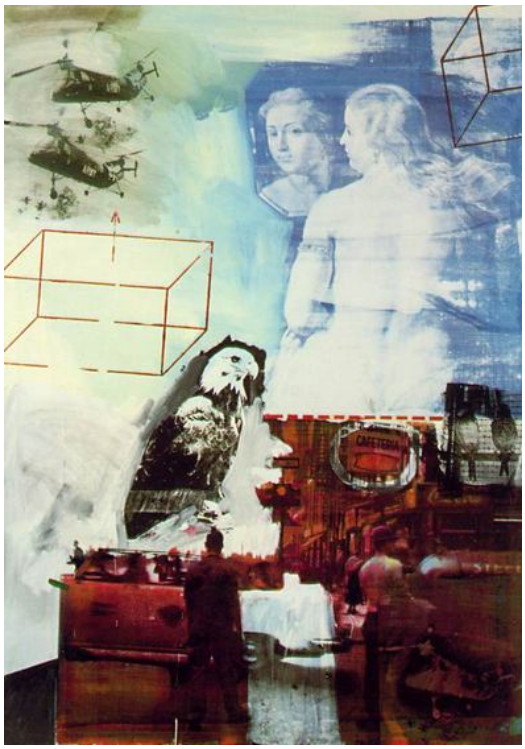


Resim-150: Francis Bacon*, Etli Figür (Velasquez'den sonra.)*, 129.9x121.9cm, TÜY., Chicago Sanat Enstitüsü, 1954. ("Sanal", 2011)

Postmodernizmde çoğunluk sanat biçimleri içerisinde yatandan çok bu biçimler arasındaki ilişkilerden inceden inceye araştırılması söz konusudur. Ayrışık imge ve teknolojilerin bir araya getirilmesinin (eklektizm) salt kaynak ya da yazarlık düşüncesini gündeme getirdiği görülmektedir. Velazquez'in Rokeby Venus ve Rubens'in Venus at her Toilet'ının (Resim 151) diğer imgelerle birlikte resmedildiği reprodüksiyonları kullanarak ipek tuvaller üretmiş olan Amerikalı sanatçı Robert Rauschenberg iyi bilinen bir örnektir (Aktaran: Madan, 1997: 245) (Resim 152).



Resim-151: Peter Paul Rubens, *Aynadaki Venüs*, 98x124cm, Liechtenstein Prensi Koleksiyonu, 1615. (“Sanal”, 2011)



Resim-152: Robert Rauschenberg, *Seyirci*, 200.1x1.50.1cm, Serigrafi, The Nelson-Atsins Museum of Art, Kansas, ABD, 1963. (“Sanal”, 2011)

Kısaca söylersek; Rauschenberg üretim tekniklerinden yeniden üretim (reprodüksiyon) tekniklerine yönelmiştir. Bu yönelim Rauschenberg'in çalışmasını postmodern kılar. Reprodüksiyon teknolojisi içerisinde postmodern sanat atmosferi dağıtır. Yaratan özne kurgusu daha önce varolan imgelerin serbest haczine, aktarılmasına, toplanmasına ve yinelenmesine izin verir. Ayrışık imge ve teknolojileri biraraya getiren bu türden yapıtlar yalnızca modernist iddiaların birçoğunu yıkmakla kalmaz aynı zamanda orjinallik ve otantikliğe ilişkin pek çok soruyu da gün ışığına çıkartır (Madan, 1997: 245).

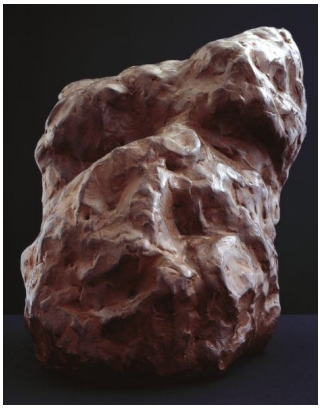
Sanattaki postmodern kuramlar başlıca iki eğilimi kuşatırlar. İlki Charles Jencks ve onunla ortak bir konumu paylaşanların çalışmalarında örneklenir ve *muhafazakar çoğulculuk* olarak adlandırılabilir. İkinci eğilim ise Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Craig Owens, Hal Faster ve *October* dergisinin diğer yazarlarının yapıtlarında örneklenir ve *eleştirel çoğulculuk* olarak adlandırılabilir. İkinci girişim modernizmin kendi içindeki dengesizlikleri açığa vurmak yoluyla onun ötesine geçmeye çalışmıştır. Gel gelelim eleştirel çoğunluğun amacı modernizmin birçok biçimini nitelemiş olan kuşku ahlakına tezat birtakım araştırmaları korumaktadır (Madan, 1997: 245).

Yeni Sanat'tan söz etmek gerekmez diyordu Schonberg; sözü edilen sanatsa, o zaten yenidir. Sanat dünyası varlığını bugün de yenilik kavramına göre sürdürüyor. 1980'li yıllar bir Rönesans'ın ilanıyla karşımıza çıktı. Bu durum yeni bir kuşağın bir önceki kuşağı bir önceki kuşağı bir yana itme çabalarından, hatta 1980'li yılların 1970'li yılları yadsımasından da öteye bir şeydi. Bir bakıma, modern sanata yöneltilen genel bir saldırının bir parçasıydı bu. Çağdaş sanatı sergilerde ve yayınlarda karşımıza çıkaranlar yeniliği yadsıyan ve geleneksel yöntemlerle değerlere dönen yeni bir çağın haberciliğini ediyorlardı. Post-Modernizm teriminin kaynağı mimarlıktaki belli bir akımın, özellikle Le Corbusier (Resim 246), Gropius ve Mies van der Rohe'nin yarattıkları uluslar arası üslubun sona erdiğini ileri süren mimari eleştiriydi. Bu görüş, sanat eleştirisinde Modernizmin tamamen yadsınması anlamına geliyordu: Buna göre Modernizm hiç gerçekleşmemişti; dünyanın teknolojik harikalarla değişmiş olduğu yolundaki ütopyacı ham hayallerin ürünü; soyutlamacı, fildişi kule yanlısı, her sanat biçiminin özerkliğini ve sanatın yalnızca saf sanat konularıyla ilgilenmesini savunan; bütün inancını, yenilik yaratma ve

şaşırtma aceleciliği yüzünden her türlü anlamlı evrimi engelleyen bir dizi öncü girişimlere bağlayan ve yenilik yaratmada başarısı olan bir akımdı (Aktaran: Lynton, 1991: 350).

Sanat dünyasının reklamcı propagandasıyla neredeyse körleşmiş ve sağırlaşmış bir durumda, sanatın kendisini anlamak zorundayız ve bunu da başarma olanağımız var. 1980'li yıllar önemli, hatta büyük sanat yapıtları ortaya çıkardı. Bu sanat bazı bakımlardan, 1960'lı ve 70'li yıllarda çoğu zaman aynı eleştirmenler ve sergi düzenleyicilerinin öncelik verdikleri sanatın bazı örnekleriyle bir karşıtlık halindedir. Aslında, bu anlayışın ürünleri olan yapıtların çoğu da o zaman ortaya çıkmış, sergilenmiş ve tartışılmış, ancak bugünkü gibi üzerinde durulması gereken tek sanat anlayışı sayılabilecek kadar bir ilgi görmemişti. 1960'lı ve 70'yli yıllarda en çok öne çıkarılan sanat yapıtları bugün soğuk ve içeriksiz sayılıyor. Oysa 1980'li yılların sanatının da Modernizm ve 1945 sonrası sanatla bağlantısı olduğu açık. Ayrıca, propaganda kampanyalarının yoğunluğu ve kesinliği giderek güçlenen tepkiler yaratmakta. Fakat bu tepkiler yadsınmakta oldukları sanatın izlerini taşıyacaklardır (Lynton, 1991: 351).

Postmodern sanata verilebilicek örnekler arasında heykelci William Tucker'ın yapıtları sayılabilir. 60'lı ve 70'li yıllarda Tucker'ın yapıtları çizgisel yaygınlıklarıyla ün yapmışlardı. Bu yapıtlar soyut ve genellikle metal, ağaç, ya da sentetik reçineden yapılmış heykellerdi. 1980 sonralarında ise Tucker o güne kadar yaptıklarının karşıtı olan heykeller yapma gereğin duydu: Sanatçı, kitlesel bir cismi alıp ona biçim vermek, dünyada bir nesne olarak durabilecek bir şey yapmak istiyordu. Sanki modern heykelcilerin bu en bilgili ve düşünceli temsilcisi yeniden temel ilkelere dönmek ereğini duyuyordu. Bu yeni yapıtlar bize Rodin'i, zaman zaman da Michalengelo'yu anımsatır, ama bunlarında tarih öncesi insandan kalma özellikler de vardır. Tucker bunlardan bazılarına eski tanrıların adlarını vermişti (Resim 153). Heykellerde biçimlerinde bütün o belirsizliğine rağmen, bu adlara bir inandırıcılık kazandırıyorlardı: Gizemli bir güçle dolu olan bu heykeller kaideleri üzerinde duruşlarını seyrettiğimizde, olağanüstü bir güçle hareket ediyorlardı. Gaia gökyüzüyle evlenen yer tanrıçasıydı; bunların çocukları da Titanlar, Kikloplar ve devlerdi (Lynton: 1991: 353-354) (Resim 154).



Resim-153: William Tucker, *Ana Tanrıça*, 220x230x170cm, Mermer, Royal Academy of Arts, Londra, 1992. (“Sanal”, 2011)



Resim-154: William Tucker, *Prometheus*, 345x290x240cm, Bronz Heykel, New South Wales Art Gallery, 1990. (“Sanal”, 2011)

1960'lı ve 70'li yıllarda Alman Joseph Beuys, etkisini 1980'li yıllarda tartışmasızca ve güçlü bir şekilde sürdürmüştür. Beuys'un bildirisine göre sanat insan düşüncesini ve eylemiydi, dünyanın da çağımızın toplumsal ve siyasal kısıtlamalarına karşı eylemde bulunması gerekiyordu. Beuys Almanya'da yüksek öğretim sorumlularını ve parti yöneticilerini bu sorunlarla savaşmaya çağırdı, ama onun asıl çağrısı dünyanın insan yaratıcılığı konusundaki anlayışsızlığına, kısıtlayıcılığına karşı savaş açılması doğrultusundaydı. Ona göre, kullanılmayan yaratıcılık saldırganlığa dönüşüyordu; çevresinde de yaratıcılığın sürekli olarak yadsındığını görüyordu. Kendi yaratıcılığında etkili olan Beuys, kendi yaşadıklarıyla

ve herkesin yaşantı ve durumuyla ilgili simgesel nesneler ve çevreler de yaratabiliyordu. Batı Alman bayrağındaki renk şeritlerindeki oranlara verdiği yeni biçimle kapitalist Wirtschhafwunder'in (ekonomik mucize'nin) ülkesindeki eşitsizliğini gösterirken, ya da bir kartpostalda New York'taki Dünya Ticaret Merkezinin iki kulesine, Hıristiyanlığın ilk dönemlerinde vebaya karşı koruyuculuk görevini üstlenen ve *"kutsal züğürtler"* diye bilinen Cosmas ve Damian (Resim 155) gibi iki aziz ve din şehidinin adını verirken yaptığı gibi, görsel özdeyişler aracılığıyla da konuşuyordu (Lynton, 1991: 354-355) (Resim 156).



Resim-155: *St. Cosmas ve Damian*, ikona, Sanok Müzesi, Polonya, 17. yüzyıl.

("Sanal", 2011)



Resim: 156: Joseph Beuys*, Cosmas ve Damian*, Multiples Kataloğu üzerine çizim, 1974.

("Sanal", 2011)

Bu sanatçılar sanatı bizim bugün indirgediğimiz eğlence ve boş zaman etkinliği kategorisinden kurtarmakta direnen kimselerdir. Sanat hayat ekmeğini sürülen reçel değildir; hele hele oyalanmak için kullanılması hiç düşünülemez. Kolay ve boş laflardan ibaret de olmamalıdır. Bu sanatçılar bizim onayımızı ya da karşı çıkmamızı değil, dikkatimizi isterler; çünkü bizi ciddiye almaktadırlar (Lynton, 1991: 359).

Yirminci yüzyılın İtalyan sanatı önemli sorunları irdelemek yerine, inceliği yeğlemiştir. 1970'li yılların sonunda da yapıtlarını komedi olarak niteleyebileceğimiz zeki ve yetenekli ressamlar ortaya çıktı. Beuys ve Kiefer'in (Resim 159) üstat sayılmalarına karşılık, bu ressamlar kendilerini birer kabare oyuncusu olarak görüyorlardı. Sandro Chio'nın *Korkusuz Çocuklar İş Başında* (Resim 158) tablosu da bu türün İtalya dışında da tanınan en iyi örneklerinden biridir. Chia'nın resminin yüzeyini kaplayan gri duvarlardaki yazılara ve çizgilere yenilerini ekleyen gençler Fovist tarzda yapılmış olmakla birlikte, klasik geleneğin en yaygın konularından biri olan *Et in Arcadia Ego*'yu da çağrıştırmaktadır (Resim 157) (Lynton, 1991: 359).



Resim-157: Nicolas Poussin, *Et in Arcadia Ego*, TÜY., 85x120cm, Louvre Müzesi, Paris, 1638-1640. (“Sanal”, 2011)

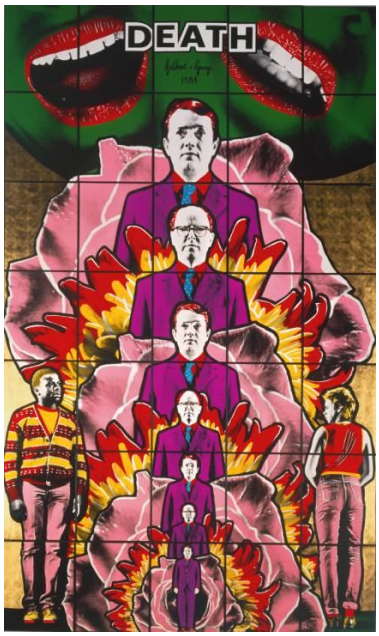


Resim-158: Sandro Chia, *Korkusuz Çocuklar İş Başında*, 168x158cm, TÜY, National Gallery, Londra, 1981. (“Sanal”, 2011)



Resim-159: Anselm Kiefer, *Kanatlı Kitap*, 73x208x43cm, Fort Worth Modern Sanatlar Müzesi, ABD, 1992-94. ("Sanal", 2011)

Gilbert ve George'un *Ölüm* (Resim 160) adlı tablosu alışılmış sanat betimlemelerinden çok farklı bir özlellik taşır. Bu iki eski heykel sanatçısı, 1980 çalışmalarını çağrıştıran bir kompozisyonda, foto-montaj tekniği kullanarak bir çeşit vitray yapmışlar ve bu vitrayda ölümü bir yükseliş ve bir dizi doğum olarak göstermişlerdir. Tablodaki keskin çizgiler ve çarpıcı renkler yarı-dinsel imgeler ve düzenlemeye bir karşılık yaratmaktadır. Aynı resimdeki imza ve başlıkla, Meryem'in göğe yükselişiyle ilgili tablolardan görmeye alıştığımız bulutlarla meleklerin yerini alan ağızların sıradan görüntülere için de söyleyebiliriz. Buna karşılık, Bacon'un resimlerindeki devinimle incelikle sunuş arasındaki aykırılıkta olduğu gibi, bu tür çalışmaların kendine özgü bir çarpıcılığı vardır. Ayrıca, kendilerini resmin adeta tek konusu haline getiren bu iki sanatçının kendini beğenmişliğini de sezeriz. Kısacası bu sanatçılar hem kendilerini yaptıkları işe adamış birer aziz, hem de birer züppedirler. Aynı zamana faşizm, şiddet, eşcinsellik ve fuhuş konularını işleyerek seyirci bu resimsel vaazlar konusunda, hem ressamlar, hem de kendileri açısından neler düşüneceklerini bilemez bir durumda bırakmışlardır (Lynton, 1991: 362).



Resim-160: Gilbert ve George, *Ölüm*, 42.2x25cm, Kağıt Üzerine Karışık Malzeme, Tate Gallery, Londra, 1984. ("Sanal", 2011)

Tony Cragg'in kökeni açıkça Kavram sanatına uzanmaktadır. Son zamanlara kadar heykellerini gerçekleştirmedeki süreci, bu çalışmanın anlamını da içeriyordu. 1977'den 1987'ye kadar uyguladığı yöntem, yaşadığı ya da sergi açtığı yerlerdeki süprüntüler arasından topladığı plastik ve benzeri maddeleri döşeme ya da duvar üzerinde belli bir biçimde düzenlemek ya da bunlarla bir eşyayı betimlemekti. Bu nesneler insana bir şeyler düşündürüyordu, ama burada asıl dikkati çeken, nesnelerin değişim süreciydi. Cragg 1982'den beri oyma ve model kullanma gibi klasik yöntemleri de içeren değişik tekniklerle çalışıyor. Bu çalışmalarında da süreçten çok, ortaya çıkan objeye ya da objeler grubuna önem veriyor. Onu burada tanıtmak içkin *Ana Sütü II* (Resim 161) adını verdiği olağanüstü yoğun, bronz bir parçasını seçtim. Kapların her zaman insanı ya da hayvanı çağrıştıran bir yanları olmuştur. İnsan büyüklüğündeki bu yapıt antik küpleri, simyayla ilgili imbikleri ve endüstride kullanılan bazı kapları akla getiriyorsa da, bir yanılgıyla da bizde, yaşayan bir varlık bir şeyler veren ya da vereceğini verip tüketmiş bir şey izlenimini bırakıyor (Lynton, 1991: 363-364).



Resim-161: Tony Cragg, *Anne Sütü*, 90x192x142cm, Bronz, British Council Koleksiyon, 1988. ("Sanal", 2011)

Tarih değer yargılarına belki daha az ağırlık veren başka bir incelemeyi beklemektedir. Biz yirminci yüzyılın sona ermekte olduğu bir dönemde bir fin de siecle'de (yüzyılın sonunda) yaşıyoruz. Modern sanatın kendine dönüklüğü hiçbir zaman bu boyutlara ulaşmamıştı. Modern sanatı Romantizmin ikinci aşaması, dolayısıyla da en az iki yüz yıllık gelişmelerin bir uzantısı olarak görsek de, görmesek de, sona ermekte olan bir dönemde yaşadığımızı ve yeni bir itici gücü beklemekte olabileceğimizi düşünmeliyiz. Gene söyleyelim ki, geçmiş basit değildir. 1980'li ve 90'lı yıllar gerçekten bir çözüşün izlerini taşıyordu ve o dönemde aşırılıklardan gurur duyanlar olduğu gibi, onları dejenere sayanlar da yok değildi. Ama o yıllar aynı zamanda Post-Empresyonim ve Toystoy'un dönemiydi. On sekizinci yüzyılın sonu ise, sanatın yeniden ahlaksal işlevini önemsediği ve kamu sorunlarıyla ilgilendiği, David'in ve Neo-Klasisizmin dönemiydi. Ben de burada çağdaş sanattaki ahlaksal ve reformcu eğilime öncelik verdim. Ama bu eğilimle yüz yıl önceki çöküş arasında (Lynton: 1991: 365-366).

6.2.1. Postmodern Sanatın Özellikleri

Son yirmi yılda dünya çapında bir yaygınlık kazanan Post-modernistik tutumun en belirgin eğilimlerinden birini Klasisizm oluşturmaktadır. Ancak günümüzün Klasisizmi geçmiş çağlarda gündeme gelen (Örneğin Rönesans Klasisizmi ya da Neo-klasisizm gibi) ön biçimlerinden daha farklı bir boyut içermektedir. Bu biçimiyle Klasisizm, geleneksel klasisizmden daha eklektik, melez ve serbest bir üslup olduğu gibi, daha farklı ve geniş bir taban üzerine de temellendirilmektedir. Bu

anlayış, hem mimari hem de sanatta olsun, geleneksel/kanonik dilin bütün öğelerini kullanmaktadır. Özellikle sanatta insan figürünün mimaride ise sütunun figüratif kullanılış biçimleri geçmişten devralınan uygulamalardır (İskender, 1991b: 20).

Yeni Klasisizm'in günümüzde gündeme gelmesi gerçekte bir gereksinim keşfedilmesiyle başladı. Eğer evrensellerden ve ilk örneklerinden bütünüyle vazgeçilemiyorsa, tek çare bunları bilinçli olarak işleyip, bir tür gösterimsel sanata dönüştürmektir. Karşı seçenek ise evrenselleri ve ilk örnekleri tümüyle ortadan kaldırmaktır. Bu şık realist ya da apragmatist gözükmese de, sonuçta bir seçim meselesidir. Geç dönem Modernist mimarlar bu sorunu kolon, cadde vb. gibi öğeleri önem ve vurgularını azaltarak çözmeyi yeğlemişlerdir. Post-modernistler ise, tam aksine bu öğeleri benimseyerek kullanmayı ve böylece tarihle de yeni bir diyalog kurmayı gerekli gördüler (İskender, 1991b: 20).

Sanat tarihinde süreklilik ya da değişim gibi, farklı olgularla karşılaşıyorsak eğer, bu bizim "eski ve yeni" kavramlarımızın zaman zaman değişmesinden ötürüdür. Post modernizmin gelişiyle birlikte, Klasisizm ve Modernizm'in çeşitli biçim, değer ve anlamları melez bir karışıma dönüşmüştür. Bu yaklaşımın günümüzdeki görünüşü, rahatsız edicidir. Çünkü bu görünüş hem bütünüyle yabancısı olduğumuz hem de yakından tanıdığımız özellikleri bir arada içermektedir. Örneğin, geçmişte geçerli olan düzen ve kompozisyon kuralları yeni dönüşümlere uğratıldığı gibi, Romantik dönemden bu yana sorun olan kurallara göre düzenleme nosyonu da, bu gelişmeyle birlikte eni bir anlam kazanmıştır (Aktaran:İskender, 1991b: 22).

Kural ve ölçülere göre biçimlendirmek; yaratma eyleminin bir önkoşulu, olarak görülmektedir. Bunun bir nedeni de bizi, bir tasarımın ardındaki kaygı ve endişeleri irdelemeye zorlayan bilgisayar çağının etkisidir. Bu etkiyi esleyen bir diğer etmen de, sanat dünyasında giderek artan bir oranda görülen çözümleyicilik eğilimidir. Sırf bu nedenledir ki, Primitivizm ve Ekspresyonizm gibi kendiliğinden çıkışlı 20. yüzyıl sanat hareketleri bile, daha çık arkalarındaki konvansiyonlar bağlamında değerlendirilmektedir. Öte yandan kurallardan kaçınmanın tek yolu, yaratmanın ardındaki ölçülen bütünüyle bilinç dışına bırakmaktır. Ancak pratik açıdan, bu bir kurtuluş sayılmaz, çünkü bölgesine yoğun bir iletişim bombardımanının yaşadığı çağımızda bunlardan habersiz görünmek olanaksızıdır. Dolayısıyla; kurallar,

konvansiyonlar ve ölülerin güncel varlığımızın kaçınılmaz parçası olduğunu kabul etmemiz gerekmektedir (İskender, 1991b: 22).

Post-modernizmin mimarlık ve sanat alanlarındaki kuralı, konvansiyon ve ölçüleri aşağı yukarı belli olmakla birlikte, gerçekte bunlar tüm post-modernistlere ortak olarak paylaşılmadığı gibi, bazıları da sadece geçici tarihsel durumlardan kaynaklanmaktadır. Bunlar genel olarak şöyle ifade edilebilir:

Güzellik Kavramı ve Kompozisyon: Rönesans'tan beri süregelen uyum kavramı ve Modernist arılaşma, post-modernizmde yerini uyumsuz bir uyuma bırakmıştır. Örneğin Poiries gibi sanatçılar ile Hollein gibi mimarlarda "hiçbir şeyin çıkarılamayacağı ya da eklenemeyeceği yetkin bütün" (Alberti) yerine "zor bütün" ya da "parçalanmış bütünlük" gibi özelliklerle karşılaşmaktayız. Gene Post-modernistlerin yapıtlarında görülen griftlik, kargaşa ve zenginlik gibi özellikler Maniyeristlerin güç olana yönelme ve ustalık/beceri gösterisi gibi eğilimleriyle benzeşirse de, bu olgunun temelinde yeni bir toplumsal ve metafizik gerçek yatar. Çoğulcu toplumda gelişen yeni duyarlılık en asit ideal uyumu ya sahte ve yapay bulmakta ya da ilgiye değmeyecek kadar sıradan. Buna karşılık çeşitli zevk anlayışları ile dünya görünüşlerinin birleştirilmesiyle oluşan uyumsuz bütün hem geleneksel Klasisizm'in hem de Yüksek Maniyerizm'in sentezci dillerine oranla gerçeğe daha yakındır (İskender, 1991b: 22).

Çoğulculuk: Gerek kültürel gerekse politik açıdan olsun çoğulculuk, Post-modern dönemin en baştagelen davranışlarından biridir. Bu çoğulculuk; üslupsal çeşitlilik, farklılığın pratikteki olumlanması ve başkalığın amaç haline getirilmesi ile özdeştir. Mimaride bu kavramın karşılığı radikal bir eklektizmdir. Bu eklektizm farklı kültür kökenli özellikleri, değişik işlevleri yerine getirecek şekilde kullanmak ya da karıştırmaya dayanır (Örneğin James Stirling'in Tate Galery'e ek olarak yaptığı ve Rönesans anlayışını Modern kolajla birleştiren tasarımı gibi. Amerikalı ressam David Salle'in popüler, banal, klasik imgeleri, anlatımcı öğeleri ve düz alanları tek bir yapıt içinde bir araya getirişi gibi) (İskender, 1991b: 22).

Çoğulcu bir yapıtın sunduğu okunabilme ve yorum olasılıkları karşısında izleyiciye bu olasılıkları bütünleştirici bir metin oluşturmak görevi düşer. Bu da izleyici için sıkıcı olabilir. Çünkü bu anlayış anlatımsal bir hiyerarşik sistem

içermediği için izleyiciyi boşlukta bırakmakta ve bağlı olarak da yaratıcı olmaya zorlamaktadır (Aktaran: İskender, 1991b: 22-23).

Antropormorfizm: (Kelime olarak Tanrı ya da bir tanrının insani özelliklerle tanımlanması ya da temsil edilmesi: insan olmayan canlı ya da cansızlara insani karakteristiklerin atfedilmesi demektir.) Sanatta figürasyon ve figüratif özellikler mimaride ise sütunun figüratif kullanılışı Post-modernizmi en çarpıcı eğilimlerinden birini oluşturmaktadır. İnsan vücudunun özellik ve oranlarından türetilen uygulamalar da bu eğilim içinde önemli bir yer tutar. Yeni mimaride hemen hemen her türlü süs öğesi insan görünüş ve gövdesini anımsatan biçimler olarak işlenmektedir. (Jeremy Dixon, Robert Krier, Hans Hollein, Cesar Pelli, Kazumato Yamashita ve Charles Moore bu özelliklerin açıkça görüldüğü mimarlardır. Michael Graves de insan yüz ve gövdesini soyut olara temsil eden tasarımlarıyla dikkati çekmektedir (İskender, 1991b: 23).

Geçmiş İle Günümüz Arasındaki İlişki: Post-modernizmle birlikte geçmişin bir tabu olmaktan çıkması, büyük oranda bir parodi ve nostalji patlamasına neden olmuştur. Özellikle enigmatik alegory türünde birbiriyle ilgisiz anılar, alıntılar ve parçaların bir araya getirilmesi adeta bir alışkanlık halini almıştır. Böylece farklı kökenli alıntılar çoğu kez kurgusu olamayan bir anlatı mesajı olmayan ve de parçalarını arasında anlamsal bir ilişki bulunmayan nedensiz bir bütün olarak sonuçlanmaktadır (İskender, 1991b: 23).

Boyasal resmin ve boyasallığın yeniden gündeme gelmesi: Boyasal Resim Sonrası Soyutlama (Post-Painterly Abstraction) ile iyice gözden düşen boyasal resim ya da resim de boyasallık. 1970'lerin başından itibaren yoğun bir ilgi görmeye başlamıştır. Ve boyasallığın yeniden dönüşü 1988'lerde doruk noktasına ulaşmıştır. Boyasallıkla birlikte içeriği de ilgi artmıştır. Post-modernizmde içerik; otobiyografiden yüksek ve popüler kültüre, toplumsal yorumculuktan metafizik spekülasyona, doğa resminden psikolojik doğaya kadar değişik ilgi alanlarını yansıtır. Anlatımcı resim, natürmort, peyzaj türlerinin gördüğü ilgi de bu türlere özgü içeriğinde önemsenmesi ile sonuçlanmıştır (İskender, 1991b: 23).

Çifte kodlama: Postmodernizm en yaygın uygulamalarından biri olan çifte kotlama içinde ironi, belirsizlik ve çelişki kullanımı önemli bir yer tutmaktadır. İroni

ve belirsizlik modern edebiyatın anahtar kavramlarıydı. Post-modernistler bu kavramları sanat ve mimariye aktarmışlardır. Özellikle ironi bağlamında kullanım gören eski ve yeni ikilemi ya da ilişkisi; geçmişin bugün içindeki devamını önerdiği kadar, bu günün bağımsız kimliğinin ayrıştırılmasını da öngörür. Bu şekilde çifte kodlama, geçmişte bugünü ve de bugünün içerdiği geçmişi bir arada ancak ayrı ayrı okumamızı öngörür. Sonraki sanat tarihi bir öncekini yerinden eden ya da gündemden kaldıran devrimci üslupların birbirini izlemesiyle değil de, kalıcı ve sonsuz formların kademeli evrimi ile oluşuyormuş gibi (İskender, 1991b: 23).

Çevresel çoğulcu bağlantısalcılık: Çifte kodlama kullanıldığı zaman farklı gönderme alanlarını bir araya getiren çoğulcu bir bağlantısallık üretilmiş olur. Örneğin Minimalist bir yapıt, ancak ve sadece kendine gönderme yaparak varoluş gerekçesini kanıtlayabilir. Bunun aksine çoğulcu bağlantılı bir iş, sadece çevresiyle bütünleşmekle kalmaz, birbiriyle hiçbir ilgisi olmayan alanlarla da bir tür organik bütünlük oluşturacak şekilde çeşitli ilişkiler kurar. Özellikle Modernizm'de sanat dalları arasındaki ortak uygulamalar tabu sayılmaktayken, günümüzde bu farklı alanları bütünleştiren çabalar özel olarak vurgulanmaktadır (İskender, 1991b: 23).

Olmayan merkeze dönüş: Resimde merkezde anlamlı ya da anlamsız boşluklar bırakmak, mimaride ise kullanım gerekçelerini fazlaca dikkate almayan merkezi bir plan oluşturmak, giderek yaygınlaşan bir davranıştır. Bu paradoks, hem şaşırtıcı hem de açıklayıcıdır. Bir anlamda topluluk için bir mekan yaratmak sonra da bu mekanı dolduracak nitelikte/yeterlilikte herhangi bir şeyin olmadığını itiraf etmek gibi bir şey bu. *"Post" ön takısının da karakterize ettiği gibi, bu hareket, geçmişteki bir tabana bağlı her çıkışın altında yatan belirsizlik ve kaybolmuşluk duygusuyla yüklüdür. ...dolayısıyla post-modernizm kelimesi: güncel davranış kadar yasalar, dil, kurumlar vb. gibi olguların temellerini oluşturan kök ve değerlerin artık onulmaz bir şekilde tükendiğini anlatmaktadır (Aktaran: İskender, 1991b: 11-23).*

Demirkol'a göre; postmodern sanatın özelliklerinden bazıları şunlardır: Postmodernizmin toplayıcı, süslemeci, yapmacıklı, başka kültürlerden öykünen, müstehcen, eklektik (seçmeci-aktarmacı) vb. özellikleri kapsayan geniş bir ilgi alanına sahiptir. Ayrıca yazar Kozloff'un bazı tespitlerini de sıralamıştır: Sanatta konuşa dönüş, tarihselicilik, Klasissizm, Barok gibi anlayışları sergileyen, modern

sanatın üzerine yeni öğeler ekleyerek geliştiren anlayışlar karmaşası olarak değinmiştir (Demirkol, 2008: 115-116).

Şaylan (2009: 131-132) ise postmodern sanatın özelliklerini şöyle sıralamaktadır:

- *Estetik ölçütünde artık toplum değil sanatçının kendi için bilinci belirleyicidir, ön plandadır;*
- *Misyon ve anlatı yadsınırken onların yerine montaj konmaktadır;*
- *Gerçek açık uçlu olarak kavranmakta ve gerçekliği yansıtma yerine belirsizlik ve kararsızlık esas alınmaktadır;*
- *Bireyin bütünleşmiş kişiliği, tutarlılığı bir tarafa atılmakta, hümanist değerlerden ve yapısallıktan arındırılmış kişilik (dehumanized, destructured) belirleyici olmaktadır;*
- *Yüksek sanat ile kitle sanatı ayrımı ortadan kalkarken taklit ve yapıştırma sanatsal yapıtın üretilmesinde ön plana geçmektedir.*

Cevizci(2000: 275-276)'ye göre postomodern sanatın temel özelliklerini şöyle sıralamak mümkündür: kapitalist kültürde, ya da daha genel olarak Batı dünyasında, yirminci yüzyılın son çeyreğinde, resim, edebiyat, mimari, vb., güzel sanatlar alanında ve bu arada özellikle de felsefe ve sosyolojide belirgin hale gelen hareket, akım, durum veya yaklaşımdır.

Yazara göre postmodern sanata tamel olarak şu tanımlamalar yoluyla yaklaşmak olasıdır:

- *Vurguyu içerikten biçim ya da üsluba kaydırma.*
- *Pastişe, kökten bir biçimde farklılık gösteren bağlam ve tarihsel dönemlerden seçilen üslup öğelerinin bir araya getirilmesine önem atfetme.*
- *Düzenliliği, mantık ve simetriyi yadsıma, çelişki ve karışıklıktan hoşlanma.*
- *Bir ironi duygusuyla birlikte, ben bilincinin yoğunlaşmasını temsil etme.*
- *Sanatta gündelik yaşam arasındaki sınırları silme, elit ve popüler kültürle, farklı sanat biçimleri arasındaki geleneksel ayrımları aşma.*
- *Sanatın salt yenilemeye dayalı bir faaliyet olabileceğini vurgulama.*

- *Eklektizme, aktararak söylemeye, yapıntı ve raslantısallığa önem verme.*
- *Metnin yaratıcısı olarak yazarın otorite ve iktidarına meydan okuma.*
- *Modernliğe yönelik şiddetli bir eleştiri ve saldırı.*
- *Modernliğin ahlaki iddialarına, modern öznede temellenen evrensel bir ahlak düşüncesine, özellikle de yararcılık ve bireycilik diye ifade edilen etik anlayışlara şiddetle karşı çıkıp, bir "öteki etiği"nin savunuculuğunu yapma.*
- *Siyasi, dini veya toplumsal nitelikli bütün küresel, her şeyi kucaklayıcı dünya görüşlerine itiraz etme.*
- *Modern çağın tüm meşrulaştırıcı söylemlerine, üst anlatılarına karşı çıkma, bilginin geçmişte temellendirildiği büyük öykülerden kuşku duyma.*
- *Felsefenin, insanlığın bilim aracılığıyla gerçekleşecek ilerici özgürleşimini ve evrensel olarak geçerli insan bilgisini öğretebilmek için ihtiyaç duyulan birliği insana temin edebileceği düşüncesine yönelik itiraz.*
- *Evrenselciliğe karşı çıkış, genel geçer, evrensel bir bilgiye ve temelciliğe yönelik şiddetli bir eleştiri.*
- *Tek, değişmez, evrensel bir akıl yerine, çeşitli akılların varoluşundan söz etme.*
- *Bilginin göreliliğini ve bağlama bağımlılığını vurgulama, akıl, hakikat ya da bütünlük yerine, Wittgensteincı dil oyunlarından söz etme.*
- *Bugünün geçmişten, modernin modern öncesinden üstün olduğu düşüncesine karşı çıkma.*
- *Doğa bilimleri, insan bilimleri, toplum bilimleri, sanat ve edebiyat arasındaki bir sınır çizgisi çekilemeyeceğini savunma ve disiplinler arasılığın önemini vurgulama.*
- *Geçmişi bilme ve temsil etmeyle ilgili araştırmalara kuşkuyla bakma ve tarihin bildik, tanıdık formları yerine mikro-anlatıları geçirme.*
- *Teori ve hakikat kavramlarına da şüpheyle bakma.*
- *Temsili bir sahtekarlık olarak görme.*
- *Demokrasiye de şüpheyle bakmadır.*

6.2.2. Postomedern Sanatta Eklektik Üsluplar

6.2.2.1. Kolaj

"Kolaj, görsel imgenin simyası gibi bir şeydir. Nesnelerin ve varlıkların, dış görünüşlerinin ve anatomilerinin değişmiş ya da değişmemiş halleriyle toplam bir biçim dönüşümü mucizesidir." (Max Ernst)

Kolaj kavramında dikkate alınabilecek iki nokta vardır. Birincisi sözcük bakımından 'yapıştırma' anlamına gelmesidir, ikincisi de kolaj çalışmalarında gerçekleştirilen eylem bakımından*, 'bitiştirme'*, bir araya getirme oluşudur. Kolajdaki yapıştırma diğer yapıştırmalardan süse dayalı olmayışıyla ve kopmuşların bitiştiriciliğini içermemesiyle ayrılır. Süslemeye dayalı yapıştırmalar içeren pek çok çalışma da bu bakışla kolajın dışında bırakılabilir. Kolajdaki bir araya getirmeyi, bir bütünün parçalarını yerine takmak, yani parçaların tasarlanan bütüne eklemlenmesi demek olan montajla karşılaştırabiliriz. Kolajdaki bir araya getirmekle montajı ayıran nitelik parçaların tam olarak bütüne kaynaşmamışlığıdır. Kolajda parçalar eğreti, göreli bir bütün oluşturur. Montajda ise tam bir bütünlük haline dönüşmüştür. Kolajda parçaların geçici bir bütünlüğü söz konusu iken montajda süreklilik söz konusudur. Kolajda parçalar kopup geldikleri bütünü işaret etmeyi sürdürebilir. Eklenmeyle oluşan sınırlar, parçaların farklı bir bütünden geldiklerini işaret eder. Kolaj, aslında birleştirme edimi olsa da birleştirme kavramıyla birebir uyum içinde değildir. Kolajda bitiştirme, kısmidir. Kolajı diğer bitiştirmelerden ayıran en önemli özellik, bitiştirmenin rastgele ya da bilinçli alt parçanın işaret ettiğini değiştiren yeni bir bütüne, yeni bir anlama yönelik kısmi bir bitiştirme olmasıdır. Kolajdaki bitiştirme, parçaların yapıştırılmasıyla farklı düzlemlerden, katmanlardan oluştuğu için diğer eklemelerden de ayrılır (Yılmaz, 1993).

Yaklaşık olarak yüzyıl önce, çağın avangard coşkularının da etkisiyle, kolaj, estetik bir malzeme ve çağdaş bir teknik olarak, Modern Sanatta ki yerini aldı. Kolajın daha önceleri bilinen bir teknik olduğu, ancak daha çok halk sanatındaki kullanımı yerine, Modern Dönemde, yüksek sanat tarafından kabul görmesi hiç de rastlantısal değildir. Modern düşünce, yeni ve değişik olanı önerirken, bir yandan da, önceki yüzyıldan devralınarak, dönüştürülen ve hayata geçirilmeye çalışılan inanç ve düşüncelere de dayanmaktaydı (Gürsoytrak, 2003: 1).

Günümüzde görsel sanatların tümünde bir düzenleme tekniği olarak kullanılan kolaj; XX. yüzyıl başında kübizm ile sanata girmiştir. Kübizm, sanat ortamının çok hareketli olduğu bu dönemde yeni bir biçim dili ortaya koyabilmiş, sanatçıları ve söylemleri ile gelecek akımların öncüsü olmuştur. Yüzyılın sonuna kadar da bu öncü olma özelliğini pek çok alanda korumuştur. Kübizme kadar süslemecilikte ve tekil örneklerde görülen kolaj, kübist sanatçıların uygulamalarıyla yeni biçim dilinin bir aracı olarak sanat biçemi düzeyine yükseltilmiştir (Oskay, 2003: 51).

Kolaj çalışmalarının 1912 yıllarında "*Sentetik Kübizm*" temsilcilerinden Picasso ve Braque (Resim 162) özgün eserler üretmişler, kolaj anlayışını başlangıçta düz yüzey üzerine tematik yaklaşımla yapıştırma yapmaksızın kullanmışlardır. İlerleyen zamanlarda kolaj bir yapıştırma tekniği olarak sanat kavramlarının içerisinde yerini alacaktır.



Resim-162: Georges Braque*, Müzik Aletli Natürmort*, TÜY., 64.8x92.1cm, Norton Simon Müzesi, New York, 1918. ("Sanal", 2011)

Kübizmden ilham alan Dadaizm, kolaj tekniğini kullanmış ve farklı özellikler katarak çalışmalarına aktarmıştır. Dada anlayışı içerisinde kolaj kullanımı yaygınlaşmış; Schwitters (Resim 163), Duchamp gibi sanatçılar kolajı sanat nesnesine dönüştürmüşlerdir.



Resim-163: Kurt Schwitters, *İsimsiz*, 209x296cm, Kolaj, Fotoğraf, Davetiye kartları, Chigago Sanat Enstitüsü, ABD, 1941-42. ("Sanal", 2011)

Gerçeküstü akım içerisinde de durum farklı değildir. Kolaj Gerçeküstü akım içerinde de kullanılmış, dönemin sanatçılarından Ernst (Resim 164), Miro bu yönde yapıştırma resim çalışmaları yapmışlardır (Rona ve Beykan, 1997c: 1033).



Resim-164: Max Ernst, *Wox Angelica*, 152x203cm, Karışık Teknik, Guggenheim Müzesi, New York, 1943. ("Sanal", 2011)

Postmodern sanat anlayışına uygun olarak kolaj eklektizmin vazgeçilmez unsurlarından birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Dönem akımları incelendiğinde kolaj kavramı Pop Sanat'tan başlayarak Dadaizmin de etkisiyle kavram genişletilmiş ve asamblaj haline dönüştürülmüştür.

Pop sanatçılardan Robert Rauschenberg'in yapmış olduğu kolaj çalışmasında Amerika'nın eski başkanlarından Lincoln'ün bir fotoğrafı yapıştırılmış, kumaş, boya

kalemi, yağlıboya, vb. malzemeler ile resim yapıştırmalarla sentetik olarak oluşturmuştur (Resim 165). Pop sanatçı Ron Kitaj'ın da yapmış olduğu çalışmalar benzer özellikler taşımaktadır (Resim 166).



Resim-165: Robert Rauschenberg, *Lincoln*, 43.2x53cm, Kolaj, Fotoğraf, Yağlıboya, Boya Kalemleri, Kumaş üzerine Baskı, Chigago Sanat Enstitüsü, ABD, 1958. ("Sanal", 2011)



Resim-166: Ron Kitaj, *The Defects of Its Qualities*, 90.2x60.9cm, Fotoğraf Kağıda üzerine Kolaj, Birmingham Sanat Galerisi, İngiltere. ("Sanal", 2011)

6.2.2.2. Asamblaj

Genelde kolaj havasında olan asamblaj, kökeninde iki değeri barındırmaktadır. Bunlardan ilki gerçeği sanat eserlerine doğrudan katmak, ikincisi ise geleneksel olmayan zengin malzeme türlerini değerlendirerek sanatsal ürünler oluşturmaktır.

Kabaca üç boyutlu kolajlar diye tanımlayabileceğimiz asamblaj günlük hayatta kullanılan nesnelerin genellikle değiştirilmeden kompozisyonun içinde yer almasıdır. Kübist dönemden günümüze kadar kolajla başlayan ve Pop Sanat ile birlikte adı anılan asamblaj postmodern dönemin en çok kullanılan betimsel tekniklerinden biridir.

Asamblaj da denilen çeşitli ögelerin bir araya getirilmesiyle oluşan üç boyutla sanat yapıtları için verilen isimdir.

Picasso'nun 1912 de tuval üzerine üç boyutlu nesnelerle oluşturduğu *Gitarlı Natürmort* adlı resmi bu türün ilk örnekleri arasında sayılabilir (Resim 167). Giderek heykel sanatına da uygulanan birleştirme, uygulama yöntemini ve konuyu gündelik ya da artık nesneler ve parçalarıyla oluşturma yönünde yeni bir sanat tavrı olarak gelişmiştir... Arp, Picabia ve Duchamp Dada akımı içinde edebiyat ve plastik sanatları bütünleştiren bir *"birleştirme"* anlayışı ortaya koymuşlardır. Ernst, Ray, Raoul Hausmann gibi Gerçeküstücüler de birbiriyle ilişkisiz nesneleri, resimleri, "Buluntu Nesne"leri yeni bir bütün içinde yapıştırarak, çivileyerek, bağlayarak birleştirmeyi Gerçeküstücülük'ün temel yöntemlerinden biri haline getirmişlerdir (Erzen, 1997: 249).



Resim-167: Pablo Picasso*, Gitarlı Natürmort*, 76x52x19cm, Karton, Kağıt, Tel ve Boyanmış Kağıtlar, Modern Sanatlar Müzesi, New york, 1913. ("Sanal", 2011)

Cağdaş sanatın en önemli nesnel ifade araçlarından birisi olan asamblaj, sanatçının özgürleşmesi, günlük yaşantımızın sanatın içerisinde erimesi, halk düzeyine indirgenen sanatın bir özelliği durumundadır.

Asamblaj *"20. yüzyıl sanatında görülen bir davranış ve sanatsal üretim biçimidir. Sanat yapıtını boyama, çizme, resmetme ve yontma gibi eylemler oluşturmayı yadsıyarak onu sanatsal araçlarla ortaya konmamış doğal ya da endüstriyel nesnelerin veya parçaların yeni bir düzen içinde bir araya getirilişiyle üretmeyi öngörür. Yapıt zaten önceden de var olan öğelerin yeni bir dizge içine yerleştirilişiyle yaratılmaktadır. Fotomontaj ve kolaj, aslında birer asamblaj türüdür. Fakat asamblaj çeşitli malzemenin ya da ayrı cinsten nesnelerin bir araya getirildiği üç boyutlu yapıt olarak da tanımlanmaktadır" (Noyan, 2001: 15).*

Asamblaj Konstrüktivistler ve Soyut heykelciler tarafından araştırılmış olsalar da kendisini daha çok Dada akımında gösteren bir tekniktir. Man Ray, Schwitters gibi ressamlar fotomontaj yöntemini kullanmışlar, Rauschenberg ile postmodern sanata dahil olmuştur. Sanatçılar gerçekleştirdikleri happening, performans, video, arazi sanatı, yoksul sanat gibi sanat hareketlerinde asamblajı kullanmışlar, eserlerinde ironik ifadelerin betimlenmesinde asamblajı bir araç haline getirmişlerdir.

Sanatta nesne ve konunun kendine özgü bir anlamı olmadığı, bunların sanat kapsamı içinde sanatsal nitelik kazandığı ilkesini ortaya koyan birleştirme sanatının en önemli temsilcisi Scwitters'tir. Sanatçının 1921-50 arasında yaptığı birleştirmelerle resim, heykel, tiyatro, müzik, mimarlık, grafik gibi sanat dalları arasındaki sınırı kaldırmış; 1960'lardan sonraki Avant-Garde sanatın temelini atmıştır. 1940'lardan başlayarak Pop Sanat akımı içinde birleştirme yeni bir hız kazanmış, Oppenheim ve Josehp Cornell ilginç çalışmalar yapmışlardır. De Kooning'in 1951'de tablosuna, bir figürün dergiden kesilmiş resmini yapıştırmasıyla birleştirmede üç boyutlu soyut gereç yerine betimleyici yapay gereçler uygulama yöntemi gelişmiştir. Birleştirme (asamblaj), soyut dışavurumculuk ve pop sanatın içinde yaygın kullanılmıştır. Rosenquist, Rauschenberg, Johns ve Oldenburg, 1960'larda bu yönde çalışan ünlü Amerikan sanatçılarıdır (Erzen, 1997: 249).

Asamblaj kelimesini ilk kullanan Pop Sanatçı Robert Rauschenberg'dir. Onun çalışmalarında kolajla hareket eden bir gelenek ve sonrasında asamblaja dönüşen, günlük hayatın tüketim nesneleri yer alır. Sanatçının "*Yatak*" (Resim 168) adlı çalışmasında, sıradan günlük hayatta kullandığımız bir nesne olan yatağın estetik nesneye dönüştürülmesi süreci gözlemlenir. "Herkes için sanat" tam da bu dönemlerin ifadesi olan postmodern söylem "Ne olsa uyar" la birebir örtüşmektedir.



Resim-168: Robert Rauschenberg, *Yatak*, 191x80x20.3cm, Karışık Malzeme, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1955. ("Sanal", 2011)



Resim-169: Robert Rauschenberg, *Coca-Cola Kutusu*, 66x63x12cm, Çağdaş Sanatlar Müzesi, Los Angeles, ABD, 1958. ("Sanal", 2011)

Asamblaj kolaj tekniğinin gelişmiş bir evresi olarak tanımlanabilir. Sanatın nesneye bakış açısının getirmiş olduğu yeni bir aşamadır (Resim 170-171).

Read, asamblajı heykel anlamında her açıdan belirsiz nitelikler taşıyan bir kategori olarak değerlendiriyordu. Asamblajın, eğlendirmek ve şok etmek için tasarlanmış hazır yapım objelerden farklı olarak estetik bir duyguyla yaratıldığını düşünüyordu (Aktaran: Bitmez, 2008: 44) (Resim 172-173).



Resim-170: Arman, *Yığın*, 47x32x8.4cm, Çeşitli Sayıda Kaşeler, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1973. ("Sanal", 2011)



Resim-171: Bernard Pras, *Guernica*, Karışık Teknik, 2010. ("Sanal", 2011)



Resim-172: Bernard Pras, *Büyük Dalga*, 120x160cm, Karışık Teknik, 2007. ("Sanal", 2011)



Resim-173: Christo (Cristo Javacheff), *Dükkan Projesi*, Ahşap, Fleksiglas, kağıt, Bez, kalem, kömür, boya, elektrik ışığı, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1964. ("Sanal", 2011)

6.2.2.3. Pastiş (Pastiche)

Pastiş, ünlü sanat yapıtlarının çeşitli bölümlerini kopya edilerek, bütünlük kaygısı güdülmeden bir araya getirilmesiyle oluşturulan eklektik (seçmeci) yapıta denilmektedir. Çoğu zaman başka bir sanatçının üslubunun taklit edilmesi anlamına da gelmektedir (Rona ve Beykan, 1997e: 1435).

Postmodernizmin ironik ifade anlayışını kullanan sanatçılar, klasikleşmiş, metalaşmış ve sanatsal değerlerin geleneksel ve klişeleşmiş yönlerini eleştirmek için klasik dönemden eserlerin büyük bir kısmını kopyalayıp üzerinde oynamalar yapmışlardır.

Konuya en güzel örnek Marcel Duchamp'ın *Mona Lisa* resmine bıyık takmasıdır. Duchamp'ın Rönesans ustası Leonardo'nun başyapıtına yaptığı eylem, sanat piyasası ve sanatın metalaşmasına karşıt bir fikir ortaya koyar ve ironiktir (Resim 174).



Resim-174: Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q., Ya da Jakont* (Mona Lisa), Renkli Röprodüksiyon, Kalem ve Guaj boya, 35. Çoğaltım, 29.8x20cm, Norton Simon Museum, Pasedena, California, ABD, 1964. ("Sanal", 2011)

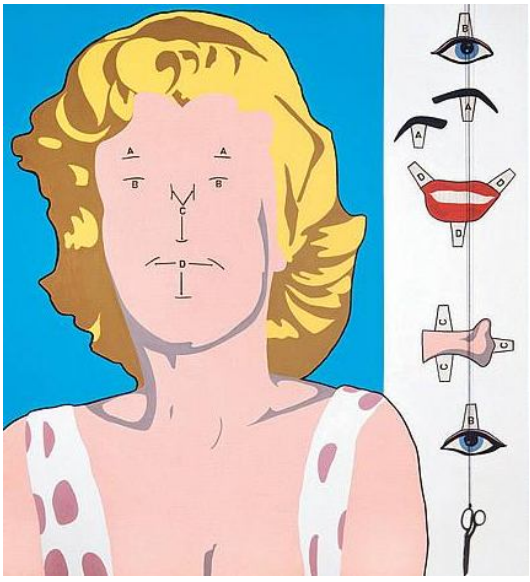
Birçok sanatçının bu tavrı eserlerine yansıtmış ve izleyicinin sanat eseri ve sanata bakış kavramlarını değiştirmeye, izleyiciyi düşünmeye sevketmişlerdir.

Friedrich Jameson pastişi postmodernizmin önemli özelliklerinden biri olarak görmektedir. Postmodern dünyada yaşanan baş döndürücü hızla kaydedilen değişimler, sürekli daha yeninin ve ilgincin üretilmesi zorunluluğu, bu dünyada tüm üslupların bulunduğu eşsiz sanılarından bile çoktan düşünüldüğü ve artık üslup açısından yeniliğin yaratılmasının olanaksız olduğu görüşleri öne sürülür. Bu koşullar altında da ancak şimdiye dek var olan üslupları taklit etmek mümkün olacaktır. İşte pastiş bu noktada ortaya çıkmakta ve alıntılamalarla, yinelemeler, parçaları bir araya getirmelerle postmodern içinde yer almaktadır (Yamaner, 2007: 32-33) (Resim 176-178).

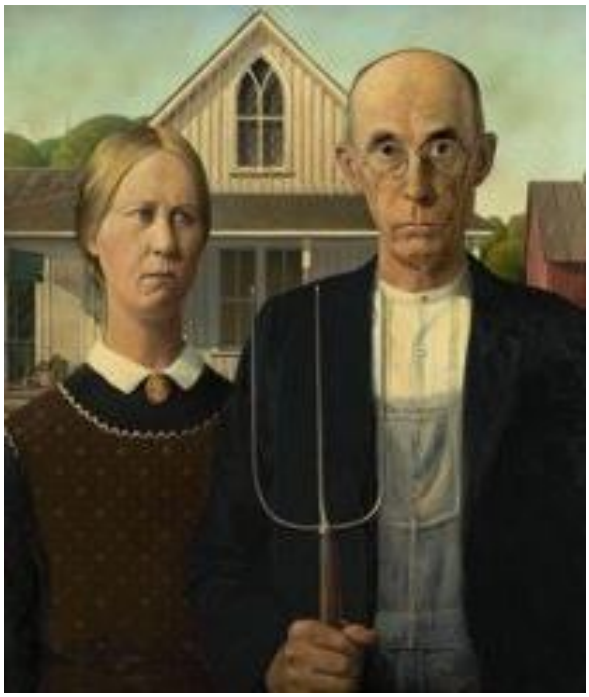
Pastiş, sanatçıların yapıtlarından bir kısmını veya tamamını alabilir; Jameson a göre: *"Pastiche de parodi gibi kendine özgü ya da benzersiz "nev-i şahsına münhasır bir üslup, lenguistik bir mask, ölü bir dilde yapılan bir konuşmadır.", "Pastiche, boş bir parodi, kör bir heykeldir" (Aktaran: Yamaner, 2007: 33).*



Resim-175: Andy Warhol, *Marilyn*, 101.5x101.5cm, Sentetik polymer boyama ve Sergirafi, Cortesy Thomas Ammann, Zurih, 1964. (Osterwold, 1994: Kapak Resmi)



Resim-176: Allan d'Arcangelo*, Marilyn*, 60x137cm, Tuval Üzerine Akrilik, İp ve Makas, 1962. ("Sanal", 2011)



Resim-177: Grant Wood, *Amerikan Gotik*, 78x65cm, Yağlıboya, Chicago Sanat Enstitüsü, ABD, 1930. (“Sanal”, 2011)



Resim-178: Allan d’Arcangelo, *Amerikan Madonna No:1*, 119x91cm, 1962. (“Sanal”, 2011)

6.2.3. Postmodernist Akımlar ve Eklektizm

6.2.3.1. Kavramsal Sanat (Conceptual Art)

Kavramsal sanat görsellikten çok zihinselliğin ele alındığı, sanat nesnelerinin bu şekilde yaratıldığı bir hareket olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanat yapıtında nesnellik arka plana atılmış; sanat yapıtı kavramı aşılmaya çalışılmıştır (Eroğlu, 2003: 207).

Kavramsal kabul edildiği halde Minimalizmin kişiselliğin bir tarafa bırakıldığı sanat objelerini reddeder. Biçimci anlayışa karşı bir tavır sergiler.

1965-1970 yılları arasında birçok yeni sanat hareket ve eğilimlerini bir alanda toplayıp birleştirmek fikri doğmuş, böylece daha geniş alanlı, fakat oldukça da karmaşık bir sanat oluşturulmuştur. Kavramsal sanatta anlamlandırma, kendine yeten bir sanat eseri gibi, çeşitli şekillerde açığa vurulmakta, yansıyış biçim ve türlerine göre sanat olayı sayılabilmektedir. Minimal Art, Environnement, Happening, Arte Povera, Land Art, Body- Art olarak adlandırılan ve çoğu jest biçiminde oluşan bu sanat hareketleri conceptuel sanatın görüntüleridir. Kavramsal sanat objelerden, resim, heykel gibi imajlardan sıyrılmıştır. Paravisuel de görünenin yanında bulunan demektir. Anlayış ve uygulama olarak sanatın birçok görüntüleri olabilir anlamına da gelebilir. Dadaist sanatçı Marcel Duchamp'ın ready-made'leri sanatçı tarafından sanat eseri olarak görülmüş ve gösterilmiştir. Aslında hazır objeler sanat eseri değildir. Bu, sanat anlayışına göre verilen bir anlamdır. Donald Judd da *"Birisi bir şey için bu sanattır, sanat eseridir diyorsa o şey sanattır, sanat eseridir" (Aktaran: Kınay, 1993: 355)* sözleriyle Marcel Duchamp gibi, kavramsal sanatın özünü açıklamıştır. Bir başka Amerikalı konseptüalist Joseph Kosuth da resim ve heykeli oldukları gibi değil, sanatın ne olabileceğini araştırma konuları olarak görmüştür. Bir eser bir sanatçıyla herhangi bir kişi tarafından yapılabilir, ya da hiç yapılmaz anlayışı kavramsal-paravisuel bir anlayıştır. Anlamı: sanat bir fikirdir, kavramdır, anlayıştır, jesttir. Joseph Kosuth'a göre sanat eseri, madde olarak anlam tekrarlamadan başka bir şey değildir. Çünkü: sanatla ilgili bir söz bir hüküm aslında, sanatın ta kendisidir ve sanatının söze dönüştürülmüş halidir (Kınay, 1993: 335).

20. yüzyılın ikinci yarısında sanat olgusuna karşı ve sanatın işlevini temelden değiştiren Kavramsal Sanat'ın ilkelerini oluştururken yararlandığı bazı görüşler bulunmaktadır. Bu görüşler kendisinden önceki akımlardan; İzlenimcilik, Kübizm, Dadacılık, Duchamp ve Hazır-Nesneler, Pop Sanat, Foto Gerçekçilik ve Minimal Sanat'tan yapılan alıntılardır. Farklı şekillerde de olsa Kavramsal Sanat'ın İzlenimcilik ve Foto-Realizmden alıntısı, bu sanatların gerçeklik üzerine sorgulamsında yardımcı olmuştur. Kübizm'den dünyanın yorumlanmasına yönelik çözümlemeleri bulunmaktadır. Dadaizm anlayışından etkilenen Kavramsal sanatçılar, sanatın yüce değerlerin dışında halk tarafından tüketilen ve kabul gören bir sanat anlayışı olmasını benimsemişlerdir. Dadacıların hazır nesnelerinde anlam sorunu aranmaz. Oysa Kavramsal sanatçıların nesnelere anlam yükleme veya anlam sorunu haline getirmeleri durumu vardır. Kavramsal işler yapan *Kosuth'a göre sanat tam olarak dönüşüm süreci içerisinde cereyan eder. Pop Sanatın öncü sanatçısı Andy Warhol ve onun imgeleri çoğaltma yöntemi bu sanata katkıda bulunmuştur (Aktaran: Arslan, 1997: 971).*

Kavramsal sanatın biçimcilikten öte sanatı yaygın yaşayış haline getirmesidir diyebiliriz. Eleştirel olarak yaşama yaklaşmaya çalışan Kavramsal Sanatçılar, teknolojik yenilikleri eleştiren bir tutum sergilerler (Germaner, 1997a: 47). Bu akımın öne çıkan sanatçıları, Joseph Kosuth, Daniel Buren (Resim 180), Hans Haacke, Marina Abramovic, On Kawara, Lawrance Weiner, Victor Burgin, John Cage, Douglas Huebler gibi sanatçılardır (Edgü, 2000: 40).

Sanat ve Dil Grubu'nun Jackson Pollock Biçiminde *Lenin Portresi* adlı çalışma ile taklit konusuna değinilmiş; Pollock'un taklit edilemez sanat anlayışına karşı katı yaklaşımına karşılık verilmiştir. Taklit edilen şey eserden ziyade üslup özellikleridir. Grup üyelerinin asıl amacı yanıt vermek yerine izleyiciyi sanatsal nesnenin içerisine çekip düşünmesini sağlamaktı (Yılmaz, 2006: 218).

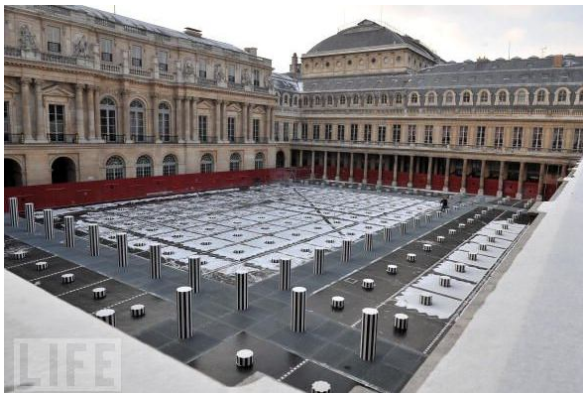
Kosuth, *Bir ve Üç Sandalye* (Resim 179) adlı eserinde Gerçek, taklit, kopya ve temsil denen şeylerin ne olduğuna dikkatimizi çekmektedir. Nesne mi kavramın yoksa kavram mı nesnenin taklitidir? Sorgulanması gereken bir durumdur…(Yılmaz, 2006: 226).

Kavramsal sanatın nesneler yoluyla izleyicilere ulaşması ve izleyici ile sanat nesnesi arasında köprü kurması temel alınan amaçtır. Sanatçının sandalye örneğinde

olduğu gibi izleyicinin kavramsal çelişkiler içerisinde bulunduğu etkinlikler sanatçıların asıl hedef noktasını oluşturmaktadır.



Resim-179: Joseph Kosuth, *Bir ve Üç Sandalye*, Installation: Ahşap Sandalye, Sandalye Fotoğrafı, Sandalye Tanımı olan Sözlükten alıntı Fotoğrafı, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1965. ("Sanal", 2011)



Resim-180: Daniel Buren, *Les Deux Plateaux*, Palais Royal Bahçesi, Paris, 8 Ocak 2010. ("Sanal", 2011)

Günümüzün postmdern sanatçıların içerisinde sayılan *"Yeni Kavramsal"* yapıya dahil edeceğimiz sanatçılardan birisi de Damien Hirst'tir. Sanatçı resimden heykele, enstalasyon ve Video Art'a varan bir geniş yelpazeyle yapıtlarını sergiler. Yapıtları arasında çeşitli hayvanlardan oluşan sanatsal bir örgü vardır. Köpekbalığı, kuzu gibi hayvan ölülerini kullanarak çeşitli yerleştirmeler gerçekleştirmiştir. Çalışmalarında sanat yapıtının değerini sorgulamaktadır (Antmen, 2010: 281) (Resim 181-182).



Resim-181: Damien Hirst, *Sürüden Uzakta*, 96x149x51cm, Karışık Medya, National Gallery, Londra, 1994. ("Sanal", 2011)



Resim-182: Damien Hirst*, Oturan Meleğin Anatomisi* (Detay), Mermer, Sotheby's Sanat Galerisi, Londra, 2008. ("Sanal", 2011)

6.2.3.2. Süreç Sanatı (Process Art)

Süreç sanatçıları malzeme olarak yağ, kauçuk, ahşap, ot, buz ve talaş gibi organik malzemeler kullanmışlardır. Bu malzemeleri biçimlendirmek, belli bir nesneye dönüştürmek ya da bir nesne oluşturacak gibi bir araya getirmek yerine, zaman, yerçekimi, ısı ya da hava gibi doğal güçlerin etkisine bırakmışlardır. Robert Morris 1967'de neden figüratif algılamanın egemen olduğu yapıtlardan bu tür yeni denemelere kaydığını ve neden tek ve uyumlu, homojen nesnelerden, biriktirilmiş

şeylere yöneldiğini anlatmıştır. Morris'in çalışmalarının büyük bölümü, kenardaki örüntünün içine ve ötesine uzanan bir alana yayılmış rastlantısal düzendeki heterojen malzemelerden oluşur. Çalışmalarında, parçanın parçaya ve parçanın bütüne olan ilişkisini irdeleyen merkezi odak alanını olmamasından ötürü, izleyici, bir dizi birimi taramak, önemli ipuçları bulmak ve bunlarla bir bütünlük duygusu yaratmak durumundadır. Bir nesne oluşturmak için, önceden algılanan imgelerin çözümlenmesinin gerekli olduğunu fark eden Morris, maddeleri, parça, zerre ve salgı gibi çeşitli doğal halleriyle kullanarak sanat nesnesinden uzaklaşmış ve böylece sanatın bitmiş bir ürünle sonuçlandıran bir çalışma biçimini doğrulayan akılcı düşünceye karşı çıkmıştır (Resim 183) (Aktaran: Atakan, 1998: 73-74).



Resim-183: Robert Morris, *Katran Bebekler ve Yeni Dünya Düzeni*, Karışık Malzeme, Venedik, İtalya, 1997. (“Sanal”, 2011)

Morris'in belirttiği gibi eğer bir sanatçı bir nesne yaparsa, sanat üreci görünmez. Ona göre, sanat yapma sürecine ilgi duyan Jackson Pollock, sanat yapmayla ilgili hem gözsel, hem de fiziksel nitelikleri irdeleyebilmek için gerekli malzeme ve araçları yeniden değerlendirerek, süreci vurgulamıştır. Yapıtın alacağı biçim ve yapıtın içindeki öğelerin düzeni, amaç için a priori (önsel) olmadığından, hem Pollock'ın hareketli soyutları, hem de Morris'in üç boyutlu alana yayılmış işleri,

çalışma süreci içinde malzemelerin özelliklerinin dolaylı irdelenmesini gerektirir (Aktaran: Atakan, 1998: 74) (Resim 184).



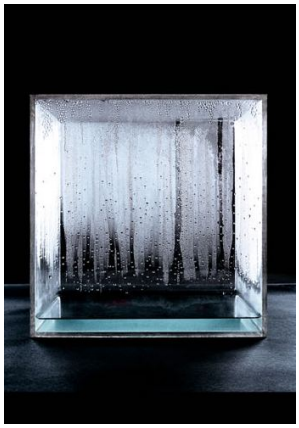
Resim-184: Robert Morris, *Savaş*, Robert Morris Performans kostümüyle, Huot at ;Judson Memorial Church, New York, 23 Haziran 1963. ("Sanal", 2011)

Sanatçı *Doğum Günü Çocuğu* (Resim 185) isimli çalışmasında Michelangelo Bunarotti'nin Davut heykelini sanatsal malzeme olarak kullanmış, canlı insan formu ile klasik sanat anlayışı geleneğinin farklı açılardan gözlemlenmesini amaçlamış; projeksiyon cihazlarıyla sürekli değişi sağlayıp; insan vücudundaki farklılıkların farkedilmesini sağlamıştır.



Resim-185: Robert Morris, *Doğum Günü Çocuğu*, Video Performans, İki Açılı Projeksiyon Cihazı, Simon Fraser Üniversitesi Galerisi, Burnaby, 2004. ("Sanal", 2011)

Hans Haacke, suyun, galerideki ışık ve ısı değişimine göre yoğunlaştığı ya da buharlaştığı *Yoğunlaşma/Buharlaşma Küpü*'nü (Resim 186) 1963-65 arasında gerçekleştirmiştir. Malzemelerin yoğrulabilirliği ve doğaçlama süreci üzerinde yoğunlaşan ABD'li Richard Serra, 1966-67'de yaptığı *Kuşaklar*'da, endüstriyel yöntemlerle üretilmiş belirgin biçimleri olmayan kauçuk bantları tekrarlama ilkesiyle düzenleyerek, yerçekiminin etkilerini incelemiştir (Atakan, 1998: 75).



Resim-186: Hans Haacke*, Yoğunlaşma/Buharlaşma Küpü*, 76x76x76cm, Barcelona Modern Sanatlar Müzesi, 1963-65. ("Sanal", 2011)

Alman asıllı Eva Hesse (Resim 187), ip, fiberglas, lateks, kauçuk ve yumuşak sentetik malzemelin yerçekimi aracılığıyla etkileşime girerek biçimlenmesine olanak tanımıştır. Hesse'in işleri, bel verir, tavandan aşağıya sarkar, yere doğru çöker ya da duvara yaslanır. (Atakan, 1998: 76).

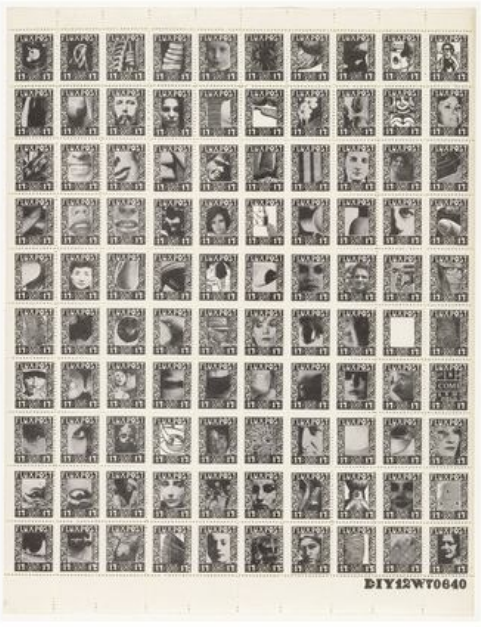


Resim-187: Eva Hesse, *Kurallardan Sonra*, Fiberglass ipler, Milwaukee Sanat Müzesi Koleksiyonu, ABD, 1969. ("Sanal", 2011)

6.2.3.3. Posta Sanatı (Mail Art)

Giovanni Lisa tarafından kullanılmış olan "Mail-Art" Posta Sanatı terimi posta kurumunun tüm ürünlerini kapsamaktadır. Kolajlarında kart postal kullanan Fütüristler ve Avant-Garde'lardan başlayarak -özellikle Marcel Duchamp'ın 1916'da yaptığı kolajlar- çağdaş sanatçılar iletişimle ilgili düşünceler geliştirmişlerdir (Germaner, 1997a: 54).

1962 yılında Ray Johnson tarafından New York'ta "Correspondance School Art"ın kuruluşundan beri Kavramsalcı, Arte Povera ve Grup Fluxus sanatçıları özellikle Posta Sanatı'yla ilgilenmişlerdir. Ken Fridman, C. Richard, A. M. Fine, Ben Vautier, Baruchello, Robert Watts gibi sanatçılar bir uluslar arası iletişim ağı kurarak masajları, çeşitli eşyaları, mektupları, telgrafları, şiirleri, kolajları ve niteliği değiştirilmiş nesneleri aralarında değiş tokuş etmişler, her türden *"postalanmış nesne"* ile kimliği bilinen ya da bilinmeyen alıcıyı şaşırtmaya çalışmışlardır; dayanışmalı eylemler ya da posta happeningleri düzenlemişlerdir (Germaner, 1997a: 54) (Resim 188).

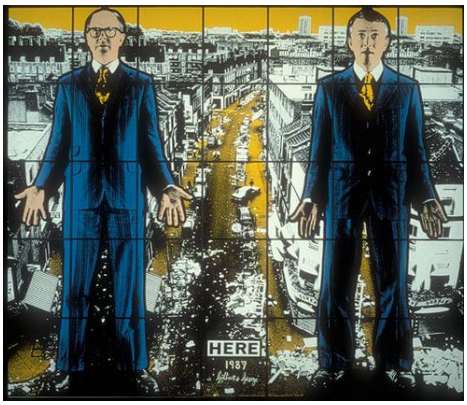


Resim-188: Robert Watts, *Flux Posta Pulları 17-17*, 27x21.6cm, Fotğraf Kağıdı, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, 1964. (“Sanal”, 2011)

6.2.3.4. Vücut Sanatı (Body Art)

Sanatsal ifadenin ilk ve en önemli öğesi olarak vücudun kullanılışı, 1964 yılı sonrası Vücut Sanatı olarak adlandırılan yeni bir eğilimin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Body-Art 1970'lyi yıllardan itibaren "Performance" sanatın içinde erimeye başlamıştır. Terim geniş ve kapsamlıdır. Vücut Sanatı'nın bir türü "performance"a çok yakındır seyirci önünde gerçekleşir. Diğer bir türü çeşitli tekniklerden, özellikle de fotoğraftan yararlanır ve seyirci ile sanatçı doğrudan karşılaşmaz. Vücut Sanatı çalışmalarında sanatçının vücudu doğrudan ortaya konur ya da vücudun fotoğrafları çekilip seyirciye ulaştırılır ve sonuçta kavramsal sanatın seyirci üzerindeki etkisi benzer bir etki sağlanır. Ancak burada duygusal ve ifadeci olana bir anlamda yeniden bir dönüş söz konusudur; psikolojik yönden tedirgin etme, açık ya da gizli biçimde kendini belli eder. Bu eğilimde vücudu kullanış biçiminde çoğu kez umutsuzca bir şeyler, bir duygunun en zorlu hali, son kertesi anlatılmak istenir. Amaç seyirciyi savunma çekildiği ilgisizlik ortamından kopartmaktadır (Germaner, 1997a: 55-56).

Sanat yapıtı ve yaratıcısı arasında özdeşliğin bir örneği Gilbert ve Georges tarafından ortaya konmuştur. Bu sanatçılar yağlı boyanın resim, kitap, film, televizyon ve posta sanatını içeren çeşitli etkinlikleri arasında en ünlüsü onların canlı heykelleridir (Resim 189). Şarkı söyleyen, yürüyen, yemek yiyen heykeller olarak saatlerce hareketsiz kalıp kendilerini sergileyen sanatçılar, yapıt ve yaratıcı arasında tam bir bütünleşme sağlarlar (Germaner, 1997a: 56).



Resim-189: Gilbert ve George, *Burası*, 302.5x353cm, Kaplanmış Fotoğraf, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, 1987. (“Sanal”, 2011)



Resim-190: Gilbert ve George, *Polonya Haçı*, Kağıt Üzerine Kartpostal, 113x81.9cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, 1981. (“Sanal”, 2011)



Resim-191: Gilbert ve George, *Kara İsa*, 181x252cm, Fotoğraf üzerinde oynama, Özel Koleksiyon, Tate Gallery, Londra, 1980. (“Sanal”, 2011)

Body-Art aynı zamanda "Happening" ve "Performance" ile de yakın ilişkidedir (Germaner, 1997a: 56).

1960'ların sonu ile 70'lerin başlarında kimi sanatçılar sanat malzemesi olarak kendi bedenlerini kullanabilme olanakları üzerinde yoğunlaşmaya başlamışlardı. 1962'de Avusturya'lı sanatçı Hermann Nitsch, Freud psikolojisine ve hareketli soyut resme gönderme yapan bir dizi kanlı gösteri düzenlemiştir. *İlk Eylem* adında çalışmasında sanatçının yardımcıları, izleyicileri önünde bir koyunun bağırsaklarını

çıkarttıktan sonra, katharsis (arınma) eylemi içinde olan sanatçının üstüne kan dökmüşlerdir. Bu eyleme sanatçı doğal ama toplumsal açıdan baskı altında olan saldırganlığından kurtulmayı ummuştur. 1966'da ABD'li sanatçı Bruce Naumann, *Çeşme Olarak Sanatçı* adlı çalışmasında, kendi kendiyle dalga geçercesine, çektirdiği bir dizi fotoğrafla sözcük oyunlarını görsel oyunlara dönüştürmüştür (Atakan, 1998: 41-42) (Resim 192).



Resim-192: Bruce Naumann, *Çeşme Olarak Sanatçı*, Withney Museum of American Art, New York, 1966-67. ("Sanal", 2011)

6.2.3.5. Fluxus

Fluxus sanatçıları, şenlikler, olaylar gösteriler, yayınlar ve filmlerden oluşan çalışmalarıyla sanata alternatif bir yaklaşımın savunucuları olmuştur. Grup günümüze değin varlığını sürdürmekle birlikte en etkin dönemleri 1962-78 tarihleri arasında gerçekleşmiştir. 1961'de ABD Hava Kuvvetleri adına tasarımcı olarak Avrupa'ya gelen ABD'li George Maciunas, burada Koreli Nam June Paik, Karlheinz Stockhausen, Hollandalı Mary Baumeister, Karl Erik Welin, Alman Wolf Vostell, Jean Pierre Wilhelm, ABD'li Emmett Patterson'la tanışmış ve aynı yıl gerekli hareket ya da *akma* anlamına gelen "Fluxus" terimini ortaya atmıştır. Maciunas bu sanatçıların gerçekleştirdiği müzikleri ve gösterileri izlerken, bir yandan da ABD'deki Dick Higgins'le haberleşiyor; yeni sanatsal gelişmeleri, yayınlar ve şenlikler aracılığıyla bütün dünyaya yayabilecek bir örgüt olara düşündüğü Fluxus'un

temel ilkelerini biçimlendirmeye çalışıyordu. İlk Fluxus şenliği Eylül 1962'de Batı Almanya'daki Wiesbaden'de yapılmıştı. Dört haftalık şenlik boyunca, "Fluxus Uluslar Arası En Yeni Müzik Şenliği" başlığı adı altında gerçekleştirilen 14 dinletide, Dick Higgins, Nam June Paik, La Monte Young, Alman George Brecht, George Maciunas, Fransız Robert Fillou, ABD'li Alison Knowles, Emmett Williams, Jackson McLow, John Cage, Pierre Marcure, Kerlheinz Stockhausen, Philip Corner ve başka sanatçıların yapıtları çalınmıştı. Birkaç gece sonra bir grup katılımcı, parçaları ayırdıkları bir kuyruklu piyanoyu, Philip Corner'in *Piyano Etkinlikleri* adlı gösterisi sırasında açık arttırmaya çıkarmışlardı. Bir başka ilginç iş de La Monte Young'ın *Zen İçin Baş* (Resim 193) eyleminde Paik'in, başını bir tas domates suyu ve mürekkebe batırarak yere serili bir rulo kağıda sürmesiydi (Atakan, 1998: 64).



Resim-193: Nam June Paik, *Zen İçin Baş*, Musik in Wiesbaden, Courtesy Kunsthalle Bremen, 1962. (“Sanal”, 2011)

Fluxus’un etkinlikleri, "Festum Fluxorum" adıyla Kopenhag, Paris ve Düsseldorf'ta sürdürmüş, ardından Amsterdam'da bir "Fluxus Şenliği" yapılmış ve Lahey'deki "Fluxus Tümel sanat Şenliği" ve Nice'deki "Davranış" ile sona ermiştir. Joseph Beuys 1963 Düsseldorf "Festum Fluxorum"daki *İki Müzisyen İçin kompozisyon* başlıklı işinde sahneye çıkarak, kurularak çalışan müzikli oyuncakların

zembereklerini kurmuş ve her birinin farklı aralıklarla durmalarını beklemiştir. Aynı şenliğin ikinci gecesinde de *Siberya Senfonisi* (Resim 194) adını verdiği gösterisinde, kara tahta, ölü tavşan, piyano, elektrik telleri ve benzeri nesnelerle karmaşık bir eylem sahnelemiş ama bu eylemden sonra Beuys'un adı, Maciunas'ın yayımladığı hiçbir programda yer almamıştır. Maciunas 1963'te New York kentine döndükten sonra da "Fluxus konserleri" adı altında düzenlediği küçük konserlerle bu tür etkinliklerini sürdürmüş, Carnegie Konser Salonu'nda "Fluxus Senfonisi Orkestra Konseri" ile Washington Meydanı Galerisi'nde "Sürekli Fluxus Şenliği"ni gerçekleştirmiştir (Atakan, 1998: 65-66).



Resim-194: Joseph Beuys, *Sibirya Senfonisi*, 183x230x50cm, Yazı Tahtası, Şapka, Keçe, Tate Gallery, Londra, 1963. (“Sanal”, 2011)

Fluxus, Duchamp'ın Gerçeküstücülük ve Dada'yla bütünleşen düşüncelerinin yanında Batı dışı düşünce sistemlerini eylemleriyle bütünleştiren besteci ve öğretmen John Cage'den etkilenmiştir. Fluxus grubu uluslar arası bir nitelik taşıyordu, deneyseldi; inter-medyadan yararlanmıştı (farklı geçmişleri olan sanatçılar bedensel gösteriler, ses, imge ve müzik, edebiyat, dans kadar görsel sanatlar dilini de birleştiren gösteriler yapmışlardı.); sanat/yaşam ikilemini çözmeye çalışmıştı (hem gösterilerin içeriği, hem de gerekli becerileri, sanatçıları nesne üretiminden

uzaklaştırarak, günlük olaylara benzeyen ve geçek zaman içinde yer alan süreç ve eylemlere yöneltmişti) ve her zaman şimdiki zaman kipi içinde çalışarak, olaylara insanı, oyunculuğu, sürprizi ve gelip geçiciliği katmışlardır (Atakan, 1998: 66).

Fluxus üyeleri, gösterileri ve şenliklerin yanında, George Brecht'in 1963 tarihli *Walter Yam, V Tre* başlıklı gazetenin dokuz sayısı ve *Fluxkit* adlı çanta gibi sayısız yayın ve nesne de üretmişlerdir. Baz üretimlerini halka pazarlayabilmek amacıyla ve elitist müze/galeri sistemini teğet geçebilmek için Maciunas, *Fluxshop* adlı bir dizi dükkan açmış ve *Fluxus Mail-Order Warehouse* aracılığıyla mektupla sipariş olanağını yaratmıştır. Maciunas ve Fluxus sanatçıları bütün Fluxus işlerini seri üretebilmek amacıyla, yaratıcı eylemi kimliksizleştirmeyi, ortak çalışmayı öne çıkartmayı ve ender, eşsiz nesne üretmekten kaçınmayı hedeflemişlerdir (Atakan, 1998: 66).

6.2.3.6. Performans (Performance)

İngilizce ve Fransızca'daki tanımıyla performans sözcüğü, "*tamamlama*" anlamını taşımaktadır. Bir sanat yapıtının "tamamlanması", bir başka deyişle "sanat performansı", o sanat yapıtının, hiçbir özel beceri gerektirmeden, özel bir işlev ve ifade yüklenmeden seyirci tarafından tamamlanması anlamına gelmektedir (Germaner, 1997a: 59).

1913'te *Le Music-Hall* gösterisiyle fütürist Marinetti, yine Rus fütüristlerinden Bourliouk kardeşler ya da Mayakovski, Dada hareketi, Marcel Duchamp, Arthur Caravan, "Poesie-action"un öncüsü Pierre Albert-Birot ve 1960'lı yıllarda "Çevre sanatı olarak anılan hareketin ünlü ismi Kurt Schwitters, 1960-61'de maviye boyadığı çıplakların tuval üzerinde hareket ettirerek gerçekleştirdiği "antropometrie" gösterileriyle Yves Klein ve *"Yaşayan Heykeller"*iyle (Resim 195) Piero Manzoni bir anlamda 1970'lerde ortaya çıkan bu sanatın erken temsilcileri olmuşlardır. Performansın en yakın kaynağı ise kuşkusuz 1960'lı yılların sonu 1970'lerin başında etkili olan vücut sanatıdır. Daha doğrusu 70'lerde sonra vücut sanatı performansa dönüşmüştür. 1970 ve 1980'li yıllarda performans sanatı çok sayıda sanatçıya etkilemiş ve aynı oranda da uygulaması olmuştur (Germaner, 1997a: 59-60).



Resim-195: Yves Klein, *Claude ve Arman'ın Heykelleri*, 1962. ("Sanal", 2011)

Performans yalnızca bir an için var olur. Yaşamın en yüksek derecesini ifade ederken ölüme çok yakındır. Unutma belleğin bir parçasıdır, performans sanatı yalnızca seyircinin belleğinde varlığını sürdürür (Germaner, 1997a: 60).

Performans sanatı; Amerika'da hepsi dans, müzik, mim, şan gibi alanlarda çok yakınlığı olan Robert Ashley, Meredith Monk, John Giorno, Laurie Anderson, Eric Bogosian, Karen Finley, Ann Magnuson gibi sanatçılar tarafından profesyonel bir nitelik kazanmışsa da Avrupa'da daha köktenci kalmış ve önceki Fluxus, kavramsal sanat ve vücut sanatı gibi hareketlerin uzantısı olmuştur (Germaner, 1997a: 60).

Müzik, dans, şiir, tiyatro ve videodan yararlanılarak canlı bir izleyici kitlesi önünde yapıldığı için tiyatroyu ya da dansı anımsatmakla birlikte, bu disiplinlerden farklı olarak sanat galerilerinin içinde ve de dış mekanlarında yapılır. Gösteri sanatı ve Oluşumlar birbirine yakın kavramlardır ama Oluşumlar, daha anlık, planlanmamış ve daha fazla izleyici katılımı gerektiren olaylardır. Gösteri Sanatı, sanat

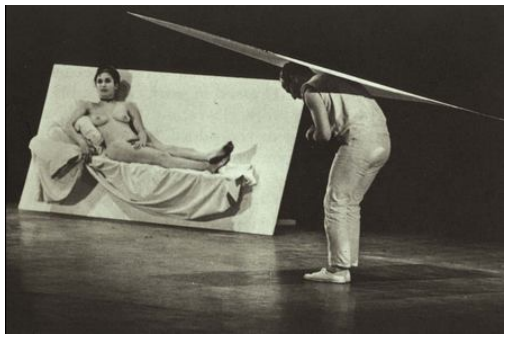
etkinliklerini görsel iletişime dönüştürme isteğiyle sanatçıları, sanat nesnesi yaratma zorunluluğundan kurtararak, bir yandan tiyatro görsel sanatlar, dans ve müzik gibi disiplinlerin arasındaki sınırları yıkarken, bir yandan da kullanılabilecek ortam, malzeme ya da konu dağarcığını genişletmiştir (Atakan, 1998: 70).

Yves Klein, 1960'ta kendisini pencereden atarken gösteren *Boşluğa Sıçrayış* (Resim 196) fotoğraf ve mavi, boyaya bulanmış çıplak modellerin, atölyesinin zeminine serili tuvaller üstünde yuvarlandığı *Mavi Dönemin Antroprometreleri* çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Robert Rauschenberg 1963'te Merce Cunningham'la birlikte gerçekleştirdiği *Pelikan*'da sanatçı, sırtına bağladığı paraşüt gibi büyük bir şemsiye ile bir paten pistinde paten kaymıştır. ABD'li Trisha Brown 1969'de gerçekleştirdiği *Bina Cephesinde Yürüyen Adam*'da dağcılık araç gereçleriyle donanmış bir adamı yedi katlı bir yapının cephesinden aşağı doğru kaydırmıştır (Atakan, 1998: 70-71).



Resim-196: Yves Klein, *Boşluğa Sıçrayış*, Roses, Fransa, Kasım 1960. (“Sanal”, 2011)

Carolee Schneemann 1965 tarihli Yer adlı işinde, Manet'nin Olympia'sını (Resim 52) anımsatır pozda beyaz bir kanepeye uzanırken, yüzünde Morris'in maskesini taşıyan bir oyuncu da iki eliyle kalasları, farklı pozisyonlarda havaya kaldırmaktadır (Atakan, 1998: 71) (Resim 197).



Resim-197: Robert Morris ve Carolee Schnemann, *Yer*, Performans, 1963. (“Sanal”, 2011)

Gilbert ve George *Kemerlerin Altında* adlı ilk *Şarkı Söyleyen Heykellerini* (Resim 198) 1969'da gerçekleştirmiştir. Bu gösteride ellerini ve yüzlerini metalik boya ile boyayan iki sanatçı, küçük bir masa üstünde yan yana durarak, mekanik kuklaları anımsatan hareketler yaparken, bir yandan da bir Flanagan ve Allen şarkısı çalmaktadır. Sanatçılar ellerindeki bastonları ve eldivenleri değiştiriyor ve müzik bitince birisi öbürünün yardımıyla masadan yere inerek kaseti yeniden başlatıyordu. İki sanatçının 1969'da yazdıkları *The Laws of Sculptors*'da (Heykelcilerin Kuralları), yer alan şu sözleri gelecekteki işlerinin ipuçlarını taşır: *"Her zaman şık giyinin, bakımlı olun, rahat, dostça, zarifçe ve denetimli hareketler edin. Dünyayı kendinize inandırın ve bu ayrıcalık için insanların yüksek bir bedel ödemelerini sağlayın. Hiç üzülmeyin, eleştirmenler tartışır ve eleştirirler ama her zaman saygılı, sessiz ve sakin olun. Tanrı hala yontmaya devam ediyor, onun için yerini uzun süre boş bırakma" (Aktaran: Atakan, 1998: 72).*



Resim-198: Gilbert ve George*, Şarkı Söyleyen Heykeller* (Kemerlerin Altında), 1969. (“Sanal”, 2011)

Beuys dilin anlamını, insan üretimi ile yaratıcılığını ve bunların heykel ve kültür alanında sundukları olanakları tartışmaya açabilmek için 1963'te *Yağ İskemlesi*'ni gerçekleştirmiştir (Resim 199). İskemlenin, arkalığı ile oturma yerinin köşesine yerleştirdiği katı yağ, insan bedeninde, cinsel, sindirim ve boşaltım işlevlerinin kimyasal süreçlerinin oluştuğu bölgeye dikkat ekmektedir. Beuys'a göre bedenin bu bölgesi, psikolojik açıdan irade ile ilişkilendirilebilir. Beuys'un yaşamsal önemi olan bir parça katı yağ kullanmasının nedeni, yağın, ısı değişikliklerine olan duyarlı tepkisidir. Beuys'a göre yağın düzgün olmayan kaba dokulu kesiti, bu maddenin kaotik yapısını göstermektedir. Sanatçı, izleyicilerin, bu biçimde sergilenen yağ parçasını, içgüdüsel olarak çalkantılı içsel süreçler ve duygularla ilişkilendirileceğini düşünmüştür (Aktaran: Atakan, 1998: 33).



Resim-199: Joseph Beuys, *Yağ İskemlesi*, Courtesy Modern Sanatlar Müzesi, Frankfurt, 1964. ("Sanal", 2011)

Bulgar asıllı Christo Javacheff, 1958'de gerçekleştirdiği sanatsal etkinliklerinde fıçı, şişe ve konserve kutusu gibi gerçek nesneleri paketliyordu. Sanatçı, 1963'ten başlayarak ip ve kumaştan ararlanarak paketleme yöntemini daha da geliştirmişti. Christo 1964'te New York'a yerleştikten sonra Paris'teki Zafer Takı gibi mimari ölçekteki paketlerini görselleştirebilmek için fotomontaj tekniğinden yararlanmıştı (Atakan, 1998: 34) (Resim 200).



Resim-200: Cristo Javacheff, *Pont Neuf'un Paketlenmesi*, Paris, 1985. ("Sanal", 2011)

6.2.3.7. Video Sanatı (Video Art)

Video Sanatı özel bir üretim tarzıyla olduğu kadar iletişimde araya karışan psikolojik ve fizyolojik etmenlerin ortaya konulmasıyla ortaya çıkmaktadır. Video Sanatı'nın biçimlerinin çeşitliliği güncel sanatsal etkinliklerin çokluğunu yansıtır. Video sanatçısı temel malzeme olarak görüntü ve sesleri kaydetmeye yarayan manyetik bantlardan yararlanmaktadır. Elektronik bir kamera, video ve çekilen görüntüyü yansıtan bir televizyon ekranı bu iş için yeterli malzeme oluşturur (Germaner, 1997a: 61).



Resim-201: Nam June Paik, *İsimsiz*, Piyano, 13 Televizyon, 2 Kamera, 2 Lazer Disk Çalıcı, Kablolar vb., 254x266.7x121.9cm, The Museum of Modern Art, 1993. ("Sanal", 2011)

1960'lı yılların başında ABD ve Avrupa'da Fluxus'un gelişimine bağlı olarak ortaya çıkmış olan Video Sanatı, kalıplaşmış televizyon görüntüsünü tartışmaya açma isteğinden kaynaklanmaktadır. M. Duchamp, Robert Rauschenberg, John Cage vb. gibi geleneksel sanatın uygulama ve tekniklerini alt üst eden sanatçıların

açtıkları yolda gelişim göstermiştir. 1963 yılında Nam June Paik ve Wolf Vostel ilk kez görüntüleri bozma denemeleri yapmışlardır. Aynı yılın Mart ayında, Paik, John Cage'nin Hazırlanmış Piyanolarını Parnasse de Wappertal galerisinde "hazırlanmış" on üç televizyon ekranı yerleştirmiş ve burada on üç elektro-akustik frekansla güçlendirilmiş on üç "soyut" görüntü sergilemiştir (Germaner, 1997a: 61) (Resim 201).

Mayıs ayında ise Vostell, Paris'te gerçekleştirmiş olduğu dekolajlardan (afiş yırtmalarından) hareket ederek 16 mm'lik bir film üzerinde elektronik "yırtıklar" kaydetmiştir (Resim 202). Bozuk televizyon görüntülerinin New York'ta *"Sun in your head" (Başınızdaki Güneş)* adı altında sunmuştur. Bu iki etkinlik Video Sanatının gelişiminde büyük rol oynamıştır. Video sanatının günümüzde en ünlü temsilcilerinden sayılan Nam June Paik sanatsal tasarımlarını video ile gerçekleştirmiş ve ondan özel bir sergi sanatı yaratmıştır (Resim 203-204-205) (Germaner, 1997a: 62).



Resim-202: Volf Wostell, *16mm'lik film*, Siyah-Beyaz, Aachen, Almanya, 1964. ("Sanal", 2011)



Resim-203: Nam June Paik, *Uzanan Buda*, Renkli Tlevizyon, 2 Disk Çalar, 2 Orijinal Paik Diski, Bulunmuş Budha heykeli, New York, 1994. ("Sanal", 2011)



Resim-204: Nam June Paik, *Merhaba Fil*, Installations, Guggenheim Museum, New York, 2001. (“Sanal”, 2011)



Resim-205: Nam June Paik, *Parlak Buda*, 60x60x60cm, Ahşap, Plaster, Altın Varaklar, Kumaş, Tv Ekranı, Video, Özel Koleksiyon, 1990. (“Sanal”, 2011)

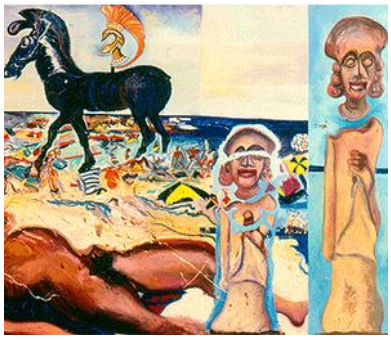
6.2.3.8. Foto Gerçekçilik (Foto/Hiper Realism)

Soyut sanatın gelişimine paralel olarak, pop sanatçılar tarafından yeniden gündeme getirilen "figüratif sanat" 1960 sonrasında pek çok kola ayrılarak, gittikçe karmaşıklaşan verimli bir yol izlemiştir. 1960'lı yılların başında olanca güçleriyle resme girmiş ve sanatın temel konuların oluşturmuş bulunan "dış dünya", "çevre" ve "nesne", etkilerini günümüzde de sürdürmektedir. Kitle iletişim araçlarından alınmış imgeleri benimseyen Pop Sanatı, bu yaklaşımıyla genç ressamların gözünden

kaçmayan yeni bir araştırma yolu açmıştır. Bu genç sanatçılardan bazılarının fotoğrafın görsel mesajı üstünde yoğunlaştıkları görülmektedir. Sanat ve fotoğraf arasındaki ilişkinin tarihi, fotoğrafın tarihiyle bağlantılıdır. Empresyonizm, fütürizm, Dadaizm gibi akımlar diğer akımlarda olduğu gibi bu akıma da etki etmiştir. Ama sanat 1960'lı yıllarda gelinceye kadar hiçbir zaman bu çoğaltma aracının kendisini örnek almamıştır. Gerçeğin sadık kopyasını yapmayı amaç edinen Hiperrealizm'in doğuşu bu boşluğu doldurmuştur (Germaner, 1997a: 65).

Fotoğrafın pop eğilimli genç sanatçılar tarafından kullanılan bir sanat nesnesidir. Fotoğraf sosyal açıdan her alana girer. Tüketim toplumlarında hemen hemen herkes bir fotoğraf makinesine sahiptir ve onun sayesinde yaşamın geçici anlarını sürekli bir biçimde kalıcı kılar. Kitle iletişim araçları arasında olay ve mesajların iletilmesinde fotoğraf en yetkin araç olarak kabul edilmektedir. Yaygın kullanımı ve bilinçaltı şartlanmalar seyircinin gözünde fotoğrafa "*doğru ve nesnel bir röprodüksiyon*" olma niteliği kazandırmıştır. Fotoğraf gerçeğin kendisi gibi değerlendirilir, hatta o derece gerçektir ki, belli bir iletişim sisteminde araç olan fotoğrafın kendisi mesaja dönüşür. Oysaki burada "gerçek" çoğu kez fotoğrafik özellikli görsel bir ekrandan algılamaktadır. Bu nedenle fotoğrafın yanıltıcılığın araştırmak ve gerçeğin betimlenmesinin sanatsal kodunu çözerek ona yeniden sahip çıkmak pek çok hiperrealistin endişesi olmuştur. Amerikalı sanatçılardan Don Eddy ve Fransız Franz Gertsch'in çalışmaları kaygıların ürünleridir (Germaner, 1997a: 65-66).

Fotorealizm, Suprematizm, Post-Pop, Inhumanisme olarak da adlandırılan Hiperrealizm örnekleri ilk kez 1969 yılında galerilerde görülmeye başlanmıştır. 1970'te New York, Whitney Museum of Art önemli bir sergi düzenleyerek "22 Gerçekçi" sanatçıyı tanıtmıştır. ABD'de Sidney Janis galerisinin düzenlediği "Realism Sharp Focus" sergisinde ve Avrupa'da Kassel Dokumentha'da önemli örnekleri tanıtılan akım 1970 sonrasında yaygınlaşmıştır. Londra doğumlu olan ama New York'ta yaşayan Malcolm Morley, Hipperrealizm'in kurucularındandır. Sanatçı 1965'ten başlayarak kart postal ve afişlerin aynılarını kopya etmiştir (Germaner, 1997a: 66-67).



Resim-206: Malcolm Morley, *Girit'e Veda*, 203.2x417cm, TÜY, Özel Koleksiyon, Tate, Gallery, Londra, 1984. (Demirkol, 2008: 123)

Morley'in (Resim 206) turistik reklam imgelerini konu almasına karşın Richard Estes (Resim 207-208) gibi bazı sanatçılar resimlerinin konusunu kent görünümlerinden seçmişlerdir.



Resim-207: Richard Estes, *Şekerci Dükkanı*, 121.3x174.6cm, Tuval Üzerine Yağlı Sentetik Polimer, Whitney Amerikan Sanatları Müzesi, New York, 1969. ("Sanal", 2011)



Resim-208: Richard Estes, *Kafeterya*, Renkli Taşbaskı, Indianapolis Museum of Art, ABD, 1970. ("Sanal", 2011)

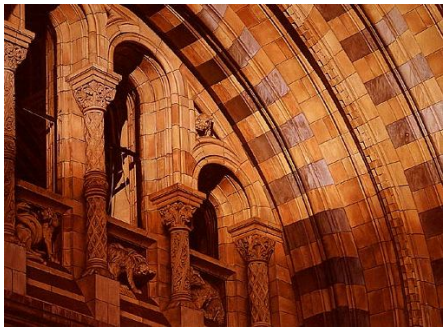
Ralp Going (Resim 209), Robert Bechtell ve Richard Mc Lean (Resim 210) mesafeli ve soğuk bir biçimde tipik Amerikan yaşantısını resimlerinde yansıtırlarken, Robert Cottingham reklam panolarının büyütülmüş ayrıntıları üzerinde yoğunlaşmıştır (Germaner, 1997a: 67).



Resim-209: Ralp Going, *Mc Donalds'ın Pikabı*, 41x41cm, Özel Koleksiyon, 1970. ("Sanal", 2011)



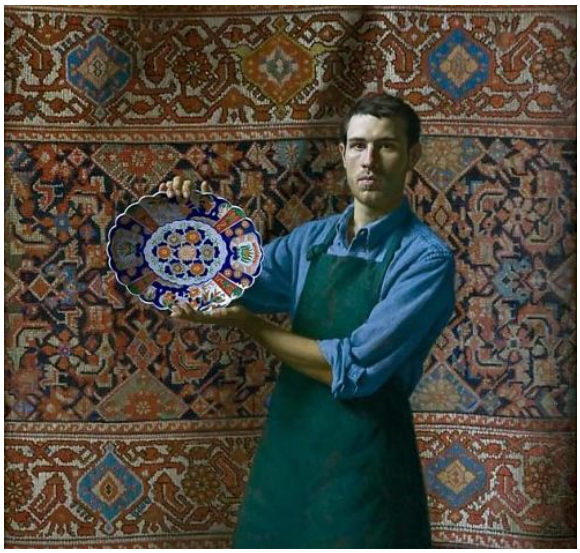
Resim-210: Richard McLean, *Diamond Tinker ve Jet Chex*, 140x160cm, TÜY, Guggenheim Museum of Art, Berlin, 1977. ("Sanal", 2011)



Resim-211: Alicia St. Rosa, *Seramik Orman*, 40.5x53.5cm, Kağıt Üzerine Pastel, Özel Koleksiyon, 2002. ("Sanal", 2011)



Resim-212: Daniel E. Greene, *Giyinik Maya* (Goya'dan), 120x110cm, Ahşap Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon. ("Sanal", 2011)



Resim-213: Daniel E. Greene, *Antika Tabak*, 120x110cm, Keten Bez Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon. ("Sanal", 2011)

Bu akımın diğer sanatçılarından hiperrealist çalışmalarıyla Janet Fish ve Charles Bell, Gerhard Richter, Chuck Close, Daniel Greene (Resim 212-213), Alicia St. Rosa (Resim 211) heykel alanında John de Andrea ve Duane Hanson'u sayabiliriz (Germaner, 1997a: 68).

VII. BÖLÜM

7. TÜRK SANATINDA POSTMODERN YAKLAŞIMLAR VE EKLEKTİZM

Postmodernizm 1970'li yıllardan beri sanatlarda ve mimaride tartışılmaya başlanan bir konu olarak 1990'lı yılların başında Türkiye'de tartışma ve merak konusu olmaya başladı (Akay, 2010: 7).

Uluslar arası çağdaş sanat ve kültür ortamının sağlanması için her şeyden önce günümüz sanatının terimlerine, başlıklarına, sınıflanmalarına alışmalıyız ve bunları yerinde kullanmayı bilmeliyiz. Örneğin çağdaş sanat günümüzde sınırsız malzeme, araç, gereç, kuram, kavram, felsefe, gelenek, teknoloji, geçmiş sanatlar ve kültürleri gibi verilerle yaratılmış sanat yapıtlarının, bunların yaratıcılarının, alıcılarının, sergileyicilerinin, bunlara ilişkin mimarinin, yayınların, iletişim türlerinin oluşturduğu olguya deniyor. Bu terim çağın sanatı anlamını çağrıştırdığı için, 20. yüzyılda olan bütün yapıtları tanımladığı yanılgısına düşülebiliyor. Günümüzdeki sanat anlamında kullanıldığında bile, yukarıda yapılan tanımlamanın dışında kalan, biraz yetenek, biraz beğeni, biraz eğitim ile üretilen yan sanat ürünleri bu terimin dışında kalmak zorunda. Bu noktada başka terimler ortaya çıkıyor: tüketim ekonomisinin kolay ve çabuk yaygınlaşabilir sanata benzeyen üretimleri Hurda Sanat (junk-art), Kitsch, Sanat Dışı (non-art) ve ayrımı belirginleştirmek için Üst Sanat (high-art). Çağdaş sanatın ne olduğu konusundaki değişik düşünceler arasında Domus editörü Mario Bellini'nin tanımı ilginç:

"Çağdaş terimi değer yargısı belirtmek zorunda kalmadan bir etkinliğin ya da yapıtın bulunduğu zamana salt kronolojik açıdan uygunluk sağlaması anlamına gelir. Dolayısıyla burada temelde bir geçicilik ve sürekli yerini başka bir şeye bırakma söz konusudur. Öte yandan, çoğu kez çağdaş ile karıştırılan modern kavramı ya da düşüncesinin silinmez bir tarihsel damgası ve kökeni bu damgadan çıkan ideolojik bir gücü vardır" (Madra, 1989: 21).

Plastik sanatlarda 1970'lere kadar süregelen *"steril"* formalizmin ardından 1980'lerde birlikte gündeme gelen Post-Modernizm bağlamında giderek yoğunlaşan

figüre dönüş hareketinin koşutunda büyük bir imge patlaması da yaşanmıştır. Bunun başlıca nedeni olarak 1940'lardan beri sanat dünyasını etkisi altına alan Clement Greenberg'ün tekdüze biçimcilik anlayışının (modernizmin) baskıcılığına karşı duyulan tepki kadar, 80'li yılların tarihsel ve sosyo-ekonomik gerçeklerinden kaynaklanan gereksinimler de etkili bir rol oynamıştır (İskender, 1991c: 36).

Günümüz toplumu sanatçıya "asi" rolünü uygun görüp de sanatçını yerleşik değerlere başkaldırmasını "doğal" karşılıyorsa eğer, yalnızca sistemi yavaşlatmayı amaçlayan Post-modernist bir sanatçını eylemini çok daha kolayca benimsenemez mi? Bütün bu sorular, gerçeklerden ve mantıktan saptırılarak, kendi içinde dönenen bir mistisizme saplanmaksızın yanıtlanamayacak türden çelişkilerden kaynaklanıyor. Ayrıca gene Post-modernist dönemin en belli başlı özelliklerinden biri olarak, kimi sanatçıların sanatı belli bir tarihsellik bilinçli ile irdelerken diğer bazılarının "mimesis" gibi geçmişi sanatın başlangıcına kadar gerilere giden sorunları aynı anda irdeliyor olmalarının getirdiği çeşitlikler bu çelişkileri daha da artırıyor (İskender, 1991c: 38).

Sanatsal planda uluslararası etkileşimin kaçınılmaz ve hatta zorunlu olduğu gerçeğinden hareketle, Türk sanatının bu gelişmeler karşısında kayıtsız kalamayacağını ileri sürmek başlı başına bir "kehanet" olmayacaktır. Geçmişte sayısız örneğin de gösterdiği gibi Batı sanatında her gelişen eğilimin bazı biçimleri doğal olarak Türk sanatına yansıyacaktır. Ancak Batı sanatına kayıtsız kalmayıp etkilenmek başka bir şey, nedenleri ve yapılanma koşulları Batıda olan sanat biçimlerinden hareketle aktarmacı ve taklitçi bir yaklaşımı benimseyerek bu ülkede köksüz ve de anlamsız bir sanat üretmek bambaşka bir şeydir. (İskender, 1991c: 38-39).

Paul Vallery, *"Klasisizm, romantizm, realizm, hümanizm gibi sözlerle ciddi olarak düşünmek mümkün değildir. Şişeler üstündeki etiketlerle insan ne sarhoş olur, ne de susuzluğunu giderir." (Aktaran: Ergüven, 1991: 10).*

20. yüzyılın ilk yarısına kadar kristalize olan bu gelişmelerden sonra geriye tek şey kalmıştır; daha önce yapılanı meşru bir zeminde tekrarlamak; en azından resim için böyledir bu. Kimse, birtakım gerekçelere sığınarak, gerçeği örtbas etmeye çalışmasın; Clemente veya Paladino'nun yapıtları, Malewitsch'in Beyaz Üzerine

Siyah Kare'sinden daha çağdaş ve gözü pek değildir. Postmodern resmin gerekçeleri, sonuçta ortaya çıkana yenik düşmüştür; çünkü günümüzün tutarlı gerekçelerine tekabül ettiği varsayılan yeni biçim ve davranış modelleri, aslında klasik fırça -boya- tuval üçlüsüne sığmayacak denli genişlemiştir. Artık; öyle ki, tek çıkar yol biçiminin imha edilmesidir böyle bir ortamda; bunun en kusursuz örneği ise, henüz yapılmamış yapıttır hiç kuşkusuz. Aslında Postmodernizm'in inandırıcı olmaktan uzak olduğu dal resimdir, ama her nedense Türkiye'de bu konuyla ilgili tartışmaların odak noktası resim olmaya başlamıştır yalnızca. Yani felsefe, yazın ve mimaride Postmodernizm'le ilgili herhangi bir ciddi gelişme olmamasına karşın, kimi ressamlarımız, 1990'lara ayak uydurmama kaygısıyla, şimdiden bunun sıkıntısını çekmeye başlamışlardır adeta. (Ergüven, 1991: 13).

Türkiye'de 1960'lı, 1970'li, 1980'li yılların üretimine baktığımızda, resmin ve heykelin bir araç değil, hala bir amaç olduğunu; yine kendine ifade, kendini yok etme, toplumu eleştirme, sanat için sanat ya da toplum için sanat düşünceleriyle resim ve heykel yapıldığını; bilimsel ve teknolojik merakın resme ve heykele henüz yansımadığını da görüyoruz. Bunun en belirgin örneği, gerçek anlamda bir Minimalizm'in yaşanmamış olmasıdır (Madra, 1993: 100).

Türkiye'de Minimalizm yaşanmamış, benimsenmemiş, kabul görmemiş kavramlardan biridir. Postmodernist durumuyla ortaya çıkardığı Maksimalizm de bu nedenle, Minimalizm'e bir tepki olarak belirginleşmiştir; nedensel temelden yoksundur. Türkiye'deki izleyiciler, bunun gibi, kökenleri yüzyılın başında Marcel Duchamp'ın hazır nesne kavramına ve Dada'ya dayanan 1960'lı ve 1970'li yıllardaki köktenci sanat devrimlerini, yukarıda açıklamaya çalıştığımız nedenlere bağlı olarak algılayamamış ve kabul edememişlerdir. Bugün Türkiye'de hala eşsiz sanat eseri düşüncesi geçerlidir. Buradaki saptama şudur: Modern projesine karşın, sanayileşme ve kapitalizm sürecine karşın tarihsel sanat ölçütleri ve kavramları yüzyılın başından bu yana, büyük ölçüde hiç bozulmadan durmaktadır ülkemizde (Madra, 1993: 100).

Türkiye'de resim ya da heykeli bir amaç olmaktan çıkarıp, bir araç yapmaya çalışan sanatçılar, bir araç yapmaya çalışan sanatçılar, bugüne değin 'azınlık' olarak kalmıştır. Bu sanatçıların gerdikleri yolları şöyle özetleyebiliriz:

Yolun başlangıcında, bütün yüzyıla damgasını basmış olan kolaj, assemblaj, montaj vardır. Bilindiği gibi bu, 1960'lı yılların sonuna doğru başlamıştır ve büyük ölçüde akademik eğitim kaynaklı, bir ölçüde de kitle kültürünün yüksek sanatla birleşmesidir. Kübist ve Fütürist yapıştırma eyleminden, Dada ve Sürrealist montajlara, assemblejlardan malzeme resmine kadar geniş bir kavram ve biçim çoğulculuğu benimsenmiştir (Madra, 1993: 101).

1970'li yılların özel bir terim olarak, günümüzde sık kullanan Ard-çağdaşçılık (post-modernizm) açısından baktığımızda ise, bu terimin, çağdaş Amerikan ve dolayısıyla Avrupa sanatındaki "özel" anlamına ilişkin bir gelişmenin, yukarıda değindiğimiz genel olgu paralelinde, Türkiye'deki genç sanatçı kuşağını, gene belli bir zaman aralığından sonra ilgilendirdiği gözlenebilmektedir. Ancak burada değişken bir olguya değinmek doğru olur: Genç sanatçı kuşağı için "Ard-çağdaşçı" akım, artık 1970'li yıllarda Birleşik Amerika'da yoğunluk gösteren, daha çok dışavurumculuğun bir tür karşı seçeneği olarak kendini açığa vuran "sıradan" bir akım, gelip geçici bir "moda" değildir. Konunun algılanabilir yönleri, oldukça kapsamlı ve dışavurumculuk dışında başka seçenekleri de içerebilen ayrıntılarla ilgilidir. Hatta daha ileri giderek, Ard-çağdaşçı bakışın, genç kuşak sanatçıları tarafından bir "özeleştiri" anlamında, bugüne kadar gelen ardıllığın toplu şekilde hizaya çektiği bir görüş çevresinde değerlendirildiğini söylemek de mümkündür (Özsezgin, 1989b: 23-24).

Postmodernizmin sözlük anlamıyla karşılığı, tıpkı Batı'da olduğu gibi ülkemizde de mimarlık alanında görülebilir. 1900'lü yılların başından 1950'lere kadar gelen gelişmeler, bu alanda, ulusal ve evrensel seçmeci (eklektisist) görüşler doğrultusunda olmuş, bir yanda yeni teknolojik mantığın gerektirdiği işlevselcilik ağırlığın duyururken, öte yandan zengin bir tarihsel mirasın, çağdaş mimarlık oluşumları karşısında hangi açılardan irdelenmesi gerektiği sorunu üzerinde bir takım köklü özümler üretmeye yönelik çabalar, önemini ve geçerliğini sürdürmüştür. Kentlerin büyüme hızı ve gittikçe artan nüfus karşısında, eklektisist çabalar her ne kadar sanatsal-bürokratik uygulamaları kırabilecek yeterli bir birikim sağlamışa da, mimarlığın özgünlük boyutlarına ilişkin tartışmalar, yozlaşmayı önleyici yöndeki alternatif çözüm önerileri, sağlıksız yapılaşmaya yöneltilen eleştirilerin de özünü

oluşturmaya yöneltilen eleştirilerin de özünü oluşturmaya devam etmiştir. Ancak hızlı kentleşmenin yarattığı sorunlar açıdan bakıldığında, özgün mimari çözümler üstlenebilecek mimarların sorumluluk yüklenme aşamasında yeterli olanakları ele geçirmekten uzak bulundukları, dolayısıyla bu alandaki ard-çağdaşçı uygulama biçimlerinin, sayılı örneklerle sınırlı kaldığı, kent kültürünü kavrayıcı ve biçimlendirici bir etkinlik düzeyini tutturamadığı görülüyor. Yer yer ağırlığını duyuran ve dikkatleri bir anda üzerinde toplayan olumlu örnekler ise, genellikle 1970 sonrasında ard-çağdaşçı görüşün egemen boyutlarını yansıtmaktan uzak değildir. Genel bir yorumda bulunmak gerekirse, resimde bir ölçüde de heykelde bu konudaki kişisellik dozunu yüksek tutan araştırma disiplinin, kuşkusuz daha dar bir çerçevede, mimarlık için de geçerli olduğu görülebilmektedir (Özsezgin, 1989b: 24).

Öteden beri Türkiye'de plastik sanatlar alanındaki yoğun üretime merkezlik yapan resim sanatına ilişkin gelişmeler düzeyinde izlenebiliyor. Büyük ölçüde bağımsız sanatçı tavrıyla açıklanabilecek resimdeki Ard-çağdaşçı eğilim, Batı'da bütün formel anlayışlara ve bu arada özellikle Pop-art'a ve onu izleyen Post-art'a- Land art, Body art, Art Pauvre vb. -duyulan tepkinin bir benzeri ya da uzantısı olarak Türkiye'de, biraz da ülke koşullarının uygun ortamı içinde, 1980'li yılların başında biçimlenmeye başladığı ve kısa zamanda genç sanatçıların ortaklaşa benimsedikleri popüler bir nitelik kazandı. İçindeki dışavurum öğelerinin ağırlıklı, görüntüsü bir bakıma genç kuşağın tepkisel çıkışını haklı gösterecek bir şiddet öğesini de beraberinde getirmekteydi. Geniş fırça sürüşleri eşliğinde, yeğin renk katmanları üzerinde kurulu bu dışavurum motifi, Türkiye'de kısa zamanda, neredeyse Ard-çağdaşçılığın değişmez bir simgesi gibi algılandı. Bu resim, olağan boyutların dışında, daha serbest bir çalışma disiplini gerektiriyordu. Formelliği bir tür konforminizm, alışılmış kalıplara ve yöntemler bilinçsizce bir bağlılık şeklinde gören sanatçılar, değişik araç-gereçlerle çalışarak, genel kategorik sınıflandırmalara karşı görüşlerini kişisel ve toplu sergiler yoluyla yaygınlaştırıcı çabalara girişince, ortaya modernizm sonrası olarak nitelendirilebilecek bir toplu hareket çıkmış oldu (Özsezgin, 1989b: 24).

1980'li yıların toplumsal ve kültürel ortamına baktığımızda, Türkiye'deki ard-çağdaşçı sanatsal gelişmelerin, bu ortamda bir etki-tepki ilişkisini canlı ve güncel

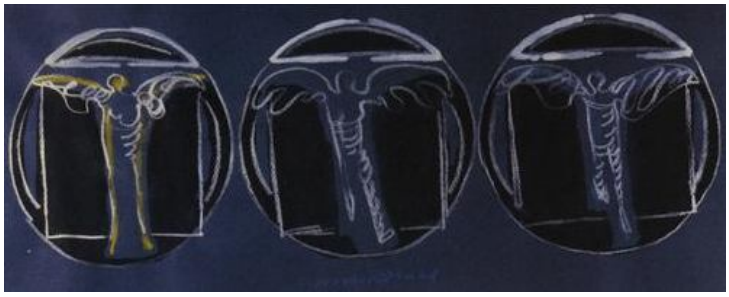
tutmaya aşırı bir eğilim gösterdiğine tanık oluyoruz. Toplumdaki kültürel değer çelişkileri, denilebilir ki ard-çağdaşçı sanat görüşünün bilinç düzeyi kazanmasında etkili olmuştur. Bu çelişkilerin, ileriye dönük olumlu göstergeleri de beraberinde taşıyor olması, toplumun içindeki oluşumlara, güncel olaylara, siyasal ve toplumsal gelişmelere daha dikkatli bir gözlemcilikle eğilmeyi de zorunlu kılmıştır. Bizim insanımız açısından içeriksel bağlantıların önemi, Ard-çağdaşçılar için daha gerçekçi yaklaşımlara konu olabilmiştir (Özsezgin, 1989b: 25).

Türkiye'de Ard-çağdaşçı sanat tutumunun öncüleri arasında 1960 kuşağı sanatçılarının bir bölümünü ve kavramsal sanat kapsamına girebilecek 1970 kuşağı sanatçıların saymak mümkün. Bu sanatçılar, sanatı ilk kez yöreselci-evrenselci kesin ayrımlarına dayandırmadan, özgür arayışlar düzeyinde alan ve bu yönde kişisel tutumları belirginleştiren bir yol açıcı işlevi görmüşlerdir. 1980 kuşağının özgür seçimler ve anlatımcı içeriksel beğeni doğrultuları üzerinde gelişen, zaman zaman belli isimler çevresinde odaklaşma eğilimi gösteren tavrı, bir ölçüde bu yol açıcı kişiliklerden kaynaklanmaktadır (Özsezgin, 1989b: 26).

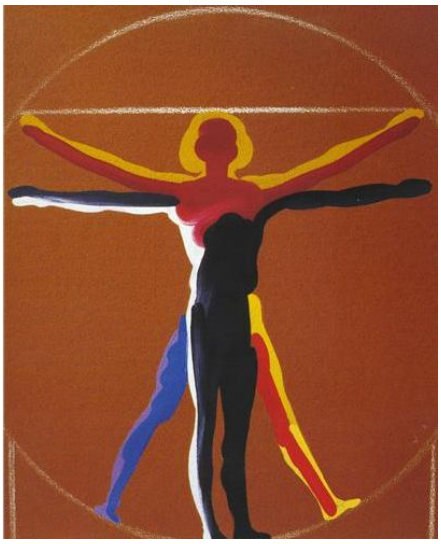
1980 kuşağının Ard-çağdaşçıları, resimlerinde -ya da daha uygun bir deyimle yapıtlarında- hiçbir şey anlatmadan, çok şey anlatıyor izlenimi verirler. Her plastik öğe veya oluşum, bu tür anlatımın vurgulanması yönünde bir sanat nesnesidir. Bedri Baykam'ın 1980'lere doğru, çevreyi sarsıcı bir etkinlik geliştirmeyi amaçlayan gösterisel girişimi (Resim 217-218-219), Mustafa Ata'nın renksel kuşakları figüre dönüştürme çabası (Resim 214-215-216), Fuat Acaroğlu'nun ya da Hale Arpacıoğlu (Resim 220-221-222), Gonca Sezer (Resim 223-224), Emre ve Müşerref Zeytinoğlu (Resim 225), Hüseyin Ertunç (Resim 226), Levent Arşiray, Yusuf Taktak (Resim 217), Yavuz Tanyeli, Barış Eren, Mithat Şen (Resim 229), Murat Morova (Resim 230), Metin Talayman (Resim 231), Şenol Yorozlu (Resim 232-233), gibi sanatçılar çağdaş insan dramını, ayrı yönlerden dışlaştırmayı amaçlayan spontan yorumları, ayrı noktalardan hareketle, ortak veya benzer mesajlar çevresinde bütünleşmektedir (Özsezgin, 1989b: 26).



Resim-214: Mustafa Ata*, Vlam*, 40x40cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2002. ("Sanal", 2011)



Resim-215: Mustafa Ata, *Vlam*, 17x48cm, Suluboya ve Karakelem, 2001. ("Sanal", 2011)



Resim-216: Mustafa Ata*, Vlam*, 60x50cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2000. ("Sanal", 2011)



Resim-217: Bedri Baykam, *Harem Entrikaları*, 99x133cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, Terakki Vakfi Sanat Galerisi, 2002. (“Sanal”, 2011)



Resim-218: Bedri Baykam, *Tarihin Gözü*, 69x99cm, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, Terakki Vakfi Sanat Galerisi, 2003. (“Sanal”, 2011)



Resim-219: Bedri Baykam, *Hiroşima*, 143x115cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, Terakki Vakfi Sanat Galerisi, 2002. (“Sanal”, 2011)



Resim-220: Hale Arpacıoğlu, *Pleksi*, 13.42x60x18cm, Kağıt Kesme, 2001-2010. (“Sanal”, 2011)



Resim-221: Hale Arpacıoğlu, *Pleksi*, 10.42x18cm, Kağıt Kesme, 2001-2010. (“Sanal”, 2011)



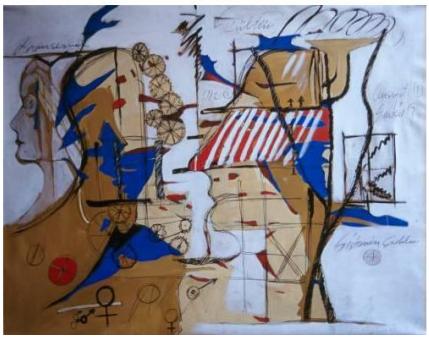
Resim-222: Hale Arpacıoğlu*, Pleksi/Kağıt Kesme*, 12,42x60x18cm, 2001-2010. (“Sanal”, 2011)



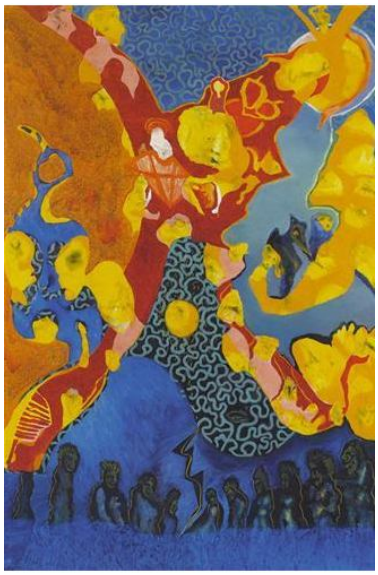
Resim-223: Gonca Sezer, *Kağıt Kız* (Papergirl), Installation: Karışık Malzeme, Milk Galeri, İstanbul, 26 Mayıs 2011.



Resim-224: Gonca Sezer, *Gerçek-Real/Oyuncak-Toy*, Yerleştirme: Karışık Teknik, Berlin, 2009. (“Sanal”, 2011)



Resim-225: Müşerref Zeytinoğlu, *Enstalasyon*, 115x150cm, TÜY., Tarih Belirtilmemiş, Şanlıurfa Devlet Güzel Sanatlar Galerisi. (“Sanal”, 2011)



Resim-226: Hüseyin Ertunç, *Tüm İlişkiler*, 187x129cm, TÜY., Tem Sanat Galerisi, Esin-Engin Ansay Koleksiyonu, İstanbul, 1993. (“Sanal”, 2011)



Resim-227: Yusuf Taktak, *Dikilitaşıma Ait Açıklamalar*, 163x130cm, Tuval Üzerine Akrilik, İstanbul, 2001. (“Sanal”, 2011)



Resim-228: Jean (Hans) Arp, *Tristan Tzara’nın Portresi*, 51x50x10cm, Boyalı Tahtadan Kabartma, Özel Koleksiyon, Cenevre Sanat Tarihi Müzesi, 1916. (Lynton, 1991: 128)



Resim-229: Mithat Şen, *Ham Tual*, Karışık Malzeme, İstanbul, 2004. (“Sanal”, 2011)



Resim-230: Murat Morova, *Ah Min-el Aşk-ı Memnu Dizisi*, 50x35, Serigrafi, İstanbul, 2004. ("Sanal", 2011)



Resim-231: Metin Talayman, *Goliathus-Goliathus*, 60x50cm, TÜY., İstanbul, 1974. ("Sanal", 2011)

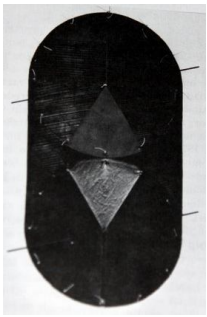


Resim-232: Şenol Yorozlu, *Edward Kaftan*, 32x65cm, Tuval Üzerine Kağıt, İzmir, 2000. ("Sanal", 2011)



Resim-233: Şenol Yorozlu, *Rayban Kaftan,* 42x28cm, Tahta Üzerine Kağıt, İzmir, 2000.

Bugün, ABD ve Avrupa'da 1960 ve 70'lerde başlatılan yenilikçi eğilimleri izleyen çok sayıda sanatçı, özellikle de genç sanatçı olsa da, Şükrü Aysan (Resim 234), Füsun Onur, Canan Beykal, Ayşe Erkmen ve Serhat Kiraz (Resim 235) gibi bazı sanatçılar, sanatın sınırlarını genişletmeye 1980'lerde başlamıştı (Atakan, 1998: 93).

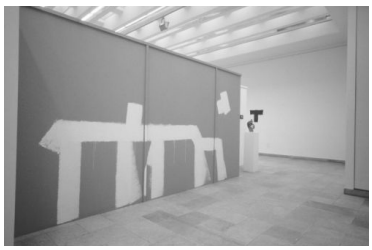


Resim-234: Şükrü Aysan*, Urbi e Urbi*, 146x90, Karışık Gereç ve Uygulayım, 1985. (Tansuğ, 1990: 83).



Resim-235: Serhat Kiraz, *Işıklı Tavanda Dekupe Figür Düzenlemesi*. (Tansuğ, 1990: 134).

Sarkis, bu sanatçılardan farklı olarak Avrupa'da çalışmış, her yıl birkaç kişisel sergi açmış ve çok sayıda grup sergisine katılmıştır. Sanatçı "Black-Out" (Karartma) dizisi ile savaşı konu aldığı yerleştirmelerini 1975-77 arasında gerçekleştirmiş. 1978'de Müster'de Vestfalya Sanat Derneği'nde *Kriegsschatz Klassenkrieg* adlı bir sergi açmıştı (Resim 236). "Savaş ganimeti" anlamına gelen *Kriegsschatz* Sarkis'in sözlüğünde, dünyanın çeşitli yerlerinden "ganimet" olarak getirilen ve müzelerde sergilenen sanat nesneleriyle eşanlamlıdır ama sanatçı bu işinde okuduğu bir makaleden esinlenmiştir (Atakan, 1998: 93).



Resim-236: Sarkis Zabunyan, *Savaş Ganimetleri*, Yerleştirme: Karışık Malzeme, Westfalischer Sanat Derneği, Münster, Almanya, 1978. (“Sanal”, 2011)

1979'da Georges Pompidou Merkezi'nde gerçekleştirdiği Reserves Accessibles'de Sarkis, tavana 66 büyük plastik bez aşmış ve bir düğmeye basarak her defasında bunlardan iki ya da üç tanesini aşağı sarkıtmıştır (Resim 237). Her bez parçasını bir cümlenin sözcüğü gibi kullanan sanatçının bu işi, sokaklarda üstü boyayla kaplanan politik sloganları anımsatır. Sergi boyunca Sarkis sürekli olarak çekişmeye karşı olmadığını ama çatışmayı kendi geleceklerini güvence altına almak için kullanan güçlere karşı olduğunu söylemiştir (Aktaran: Atakan, 1998: 93).



Resim-237: Sarkis Zabunyan, *Ulaşılabilir Kaynaklar*, Yerleştirme: Çeşitli Materyal, Modern Sanatlar Müzesi, Georges Pompidou Sanat Merkezi, Paris, 1979. (“Sanal”, 2011)

Sarkis Türkiye'den ayrıldıktan sonra ilk kez 1985'te "2. Öncü Türk Sanatçılarından Bir Kesit" sergisine katılmıştır. Sanatçı bu sergi için bir karenin 2m'lik bir tuğla duvar örmüş, duvarın bir kenarını daha yüksek tutarak, üstünü ses bantlarıyla kaplamış, en üstte de, üstünde sanatçısının Sarkis olduğunu, bantların da Bach olduğunu belirten bir not iliştirmiştir. Türkiye'de 22 yıl sonra 1986'da Maçka Sanat Galerisi'nde açtığı ilk kişisel sergisi *Çaylak Sokak*'tır (Resim 238). Sanatçı bu yerleştirmesinde çocukluk anılarını taşıyan nesnelere yer vermiş, dayısının kunduracı tezgahı ona yedi yaşındayken bu tezgahta çalıştığını, üstüne film bantlarıyla bir figür oluşturduğu teyzesinin radyosu da ilk kez dinlediği müziği anımsatmaktadır. Dayısının içinde domates ektiği bebeklik banyosunu galeriye getirmiş ve içine bir balıkçı teknesi maketi koymuş, üstüne de Tarkovski'nin *Nostalgia* adlı filminin bantlarını bir kadın heykelini anımsatır biçimde yerleştirmiştir. Ayrıca artık yürüyemeyen babasının işlevini yitiren ayakkabılarını, 1963'te yaptığı bir tabloyu ve Çaylak Sokak levhasını da aynı mekana taşımıştır. 0her şeyin belleklerde yaşamaya devam ettiğine inana sanatçı, bütün çalışmalarının kökünde geçmişin yattığına ve onu geçmişe, şimdiye ve geleceğe bağladığına inanır. Anılar ya da filmlerdeki "flashback" gibi nesnelerin, bizi, tarihimizin, yaşadığımız kendin, ülkenin hatta insanlık tarihinin bir parçası olarak bugüne kadar izlediği belirtir (Atakan, 1998: 93).



Resim-238: Sarkis Zabunyan, *Çaylak Sokak*, Yerleştirme: Çeşitli Sanatsal Materyal, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul, 1986. (Tansuğ, 1990: 68).

Füsun Onur, geleneksel heykel dilini ve öğelerini kullanarak dolu-açık biçimleri irdelemiştir. Sanatçı ilk sergileri için gerçekleştirdiği ahşap, pleksiglas, sünger, gerilmiş tuval ve alçıdan yapılmış insan boyutlarındaki soyut heykellerinde, yapıtların sergi alanıyla olan ilişkilerini sorgularken, mekanı tanımlayan, kesen ya da kıran dolu ve açık biçimleri bir arada kullanmıştır. Yapıtları 1960'ların Minimalist geleneğin bir devamı olmakla birlikte, mekanı görselleştiren ve irdeleyen bu soyut biçimler, Onur'un yapıtlarını garip nesneler derlemi olarak gören figüratif heykele alışık Türk sanat ortamını şaşırtmıştı. Onur'un bu yapıları heykel sanatına yeni bir çehre kazandırırken, 1970'lerin başında gerçekleştirdiği çalışmaları, Sanatçının sonradan geliştirdiği daha devrimci tavrının ipuçlarını taşır. 1970-75 arasında Taksim Sanat Galerisi'nde açtığı sergilerde yer alan en soyut biçimleri bile, pleksiglastan yapılmış bir figür ya da bir tahta parçasına iliştirilmiş küçük bir kırmızı top gibi küçük nesnelerden oluşuyordu. Ahşap çerçevelerin içine oturtulmuş büyük boyutlu yarı-geçirgen pleksiglas parçalar, gene pleksiglastan yapılmış insan kol ve bacaklarını çağrıştıran biçimleri sanki tutsak alıyordu. Onurn'un 1971 Paris Bienali'nde gönderdiği *Pompa İle Şişirilmiş Yelken Bezi*, üstü yelken bezi kaplı ahşap bir soru işareti biçimindeydi. Yere yatırılan bu parça soru işaretinin noktasına tutturulan bir pompa ile şişirilebiliyordu. Bazı izleyicilerin yapıta şöyle bir bakıp geçtiklerini gören sanatçı, 1975 ve 1976 y Arkeoloji Müzeleri Açık Hava Sergileri için geçekleştirdiği çalışmalarında, izleyicilerin heykelleri izlemeleri için gerekli olan süreyi ve resmi heykelden ayıran belirsiz çizgiyi irdelemişti. Onur sergilerin birinde, birbirinden biraz farklı bir dizi sütun benzeri parçayı müze bahçesine yerleştirerek, ziyaretçilerin yapıtı izleyebilme sürelerini düzenlemeye çalışmış, öbür sergideyse müze bahçesindekilere bezer taşları, bahçedeki asıl taşların üstüne yerleştirdiği bir çevrenin içinde sergilemiştir. Sanatçının tarihi Dolmabahçe Sarayı'nın bezemelerini gösteren fotoğraflar izlediği ritimlerden hareketle 1992'de gerçekleştirdiği *Dolmabahçe Hatırası*'nda (Resim 239) bu ilk yapıtlarının yapısal öğelerini bulmak olanaklıdır (Atakan, 1998: 97).



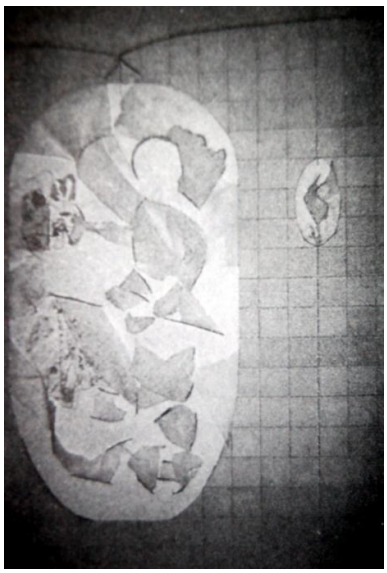
Resim-239: Füsun Onur, *Dolmabahçe Hatırası*, Yerleştirme: Bal Kabağı, İskemle Elemanları, Plastik Bez Parçaları, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Bahçesi, İstanbul, 1992.

(Tansuğ, 1990: 99).

Sanatçının yapıtlarında her zaman bilinen ve bilinmeyen ile görünen ve görünmeyen arasındaki sınıra yaklaşan sürekli akışı içinde, anımsanan imgeler ve biçimler bi içeri, bir dışarı yüzer dururlar. Onur, daha sonraki yapıtlarında hazır-nesne olarak ortaya çıkacak iskemlesini bir simge olarak ilk kez 1976'da bir müzik kutusunun dönen tablası üstünde kullanmıştır. Sanatçı *Doğayı Koruma Derneği* için yaptığı cam küpün içine, insana rağmen yok edilemeyen çiçeklerin filizlendiği bir avuç toprak, küçük bebekler, melekler ve başka nesneler koymuştu. Bir başka çalışmasında ise, ikiye kırılmış gerçek bir somun ekmekle ısırılmış bir elmayı kimyasal maddeler kullanarak korumaya almış; kırılan ekmekten, hasatta dağıtıma kadar ekmek yapma sürecini betimleyen küçük figürleri, ısırıldığı yere de ağaçtan elma toplayanlarla, elmaları pazara taşıyan küçük kamyonlar yerleştirmişti (Atakan, 1998: 98)

1991 tarihli *Galeri Işıkları*'nda Onur, Karagöz'ü anımsatan ışık ve gölge oyunlarından yararlandığı görülür (Resim 240). Dışarıdaki ışıklardan Maçka Sanat Galerisi'nin duvarlarına yansıyan biçimleri inceleyen sanatçı, bu biçimleri aydıngere

geçirip, kenarlarını yaldızlı kağıtla çevirerek somutlaştırmış ve çoğu galeride kullanılan aydınlatma elemanlarını anımsatır biçimde sicimle tavandan sarkıtmıştır. Galeri nişlerinin birbirin içine çıplak bir ampul yerleştirerek kağıtla kaplanmış renkli tebeşiri ve tülle sardığı bir vazoyu aydınlatmıştır. Tüllerin arkasında tüm olara görünemeyen vazonun yanına da paketin içindekine ilişkin ipucu vermek üzere kapağını koymuş, ayrıca fotoğrafın yanını da, nesnelerin fotoğraftan çıkarak üç boyutlu olabileceğini göstermek için küçük bir iskemle yerleştirmiştir (Atakan, 1998: 103).



Resim-240: Füsun Onur, *Galeri Işıkları* adlı düzenlemesinden ayrıntı, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul, 1991. (Tansuğ, 1990: 102).

Sanat kuramcısı, uygulamacı ve öğretmen olarak çalışan Şükrü Aysan, her türlü çalışmasında sürekli olarak sanatla ilgili kavramları çözümlemeye çaba göstermiştir. Minimal ve Kavramsal Sanatı 1970-75 arasında Paris Ulusal Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda öğrenim gördüğü sıralarda izlediği sergiler ve Catherine Millet ile Alfred Pacquement'ın yazıları aracılığıyla tanımıştır. Türkiye'ye döndükten sonra sanatçı akademide Adnan Çoker atölyesinde asistan olmuştur. İlk çalışmalarında tuval ve şasinin varlık nedenlerini, sanat nesnesinin maddeselliğini, sanat nesnesinin estetik nesne olarak işleyişini, imge kullanımı ve el işçiliğinin gerekliliğini sorgulamıştır. Aysan 1976'da akademide açtığı ilk kişisel sergisinde Türk sanatçılarını geleneksel alışmalarından hayli farlı ama Minimalist gelenek

içinde değerlendirilebilecek yapıtlar sergileşmiştir. *Pentür I, II, III* adını taşıyan ve 1977'deki "1. Yeni Eğilimler Sergisi"nde Altın Madalya kazanan bu çalışmalarında sanatçı boyaya batırarak lekelediği tuval üstüne bir sistem doğrultusunda haç ve üçgen biçimlere yer vermiştir (Resim 241) (Atakan, 1998: 106).

Jale N. Erzen, Aysan'ın çalışmalarında bir resim ya da heykel değil, bir üçgen, bir bez ya da perde olarak nitelemiş ve sanatçının amacını şöyle tanımlamıştır: *"Ürettiği, seçtiği, biçimlendirdiği nesneler varlıklar dünyasında bir varlık olmanın önemini, yaşantısının bir anlık sınırlığının ötesinde, tüm varlık dünyası ile kurulan ilişkiler aramaktadır." (Aktaran: Atakan, 1998: 107).*

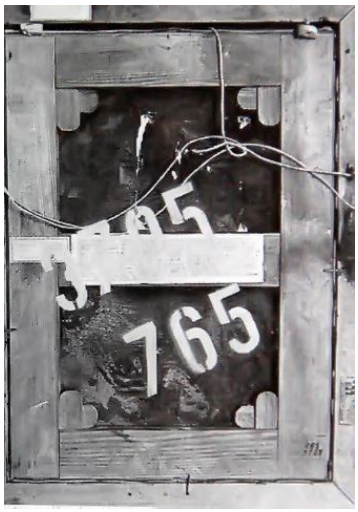


Resim-241: Şükrü Aysan*, Pentür*, 162x130cm, İki Adet Bez Üzerine Akrilik Boya, STT (Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Avni Yamaner, Ahmet Öktem Sergisi), Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, İstanbul, 1978. (Tansuğ, 1990: 107).

Canan Beykal "Kolajın Yağlıboya Resimden Özerkliği" başlıklı yeterlik tezini, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde 1977'de sunmuştu. Sanatçı Adnan Çoker'in atölyesinde öğrenim gördüğü sıralarda Minimalim ile Ad Reinhardt'ın resimlerini tanımış ve sanata akılcı çözümsel ve bilişsel yaklaşıma duyduğu yakınlıkla resim geleneğinin geçerliğini sorgulamaya başlamıştı. Araştırmaya ve yazmaya yatkınlığı, idealizmi, Marksçılık'la Yapısalcılık'a duyduğu ilgi Beykal'ın tuval yüzeyindeki resmi reddederek ve sanat malzemesi olarak dile yönelmesinde önemli bir rol oynamıştı. Bilgi bir sanat aracına dönüşmüş ve sanatçı ilk sergisinde duvar kağıdı üstüne tamponla yazdığı yazıları ses eşliğinde sunmuştur. 1970'li yıllarda Paris'te Donald Judd'ın, Andy Warhol'un, Robert Rauschenberg'in Amerikalı ve Avrupalı Foto-Gerçekçilerle Kavramsal sanatçıların yapıtlarını gören

Beykal, 1980'lerde Mario Merz'in yönettiği bir workshop'a katılmış, bu sıralarda hem Merz'in yapıtlarına, hem de Haacke'nin toplumsal içerikli çalışmalarına ilgi duymuştur. Beykal 1980 ve 90'larda yalnızca sanatçı olarak değil, aynı zamanda sanatın asıl yapılma nedenlerini sorgulayan bir yazar olarak da etkinlik göstermiştir. Ona göre galeri/müze sistemi sanatı kutsallaştırarak korur görünmekle birlikte, para gücüne dayandığı için sanatın gerçek işlevini yok etmektedir (Atakan, 1998: 110).

1985'te "2. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" sergisi için Beykal, *Osman Hamdi Beklemesi* ya da *8 Parçalık Bir Bütün* adlı işi gerekleştirmiştir (Resim 242). Sanatçı Osman Hamdi Bey'in resimlerini arkasındaki envanter numaralarının fotoğraflarını çekerek, müzelerin, yapıt envanterlerinde kullandıkları kodlama sistemlerini sorgulamıştır. 1986 "3. Öncü Türk Sanatından bir Kesit" sergisi içinde "avangard" sözcüğünün dört dildeki yazılışlarıyla sözlük tavrıyla, Türk sanat eleştirmenleri arasında süren bir tartışmayı, "avangard" kavramının, uluslar arası sanat dünyasında izlenen eğilimlerin bir uzantısı olması açısından, bu sergilerde yer alan yapıtlar için kullanıp, kullanılamayacağı tartışmasını sürdürmüştür. Beykal, metinleri, fotoğrafları ve sözlük tanımlarını soru sormak için kullanmış ve izleyicinin okunmasını, çözümlemesini, güncel olaylarla ilgili bilgilenmesini ve süregelen tartışmayla ilgili çağrışımlar yapmasını beklemiştir (Atakan, 1998: 111).



Resim-242: Canan Beykal*, 8 Parçalık 1 Bütün ya da Osman Hamdi Beklemesi*, Assamblage: Karışık Malzeme, Yıldız Üniversitesi, İstanbul, 1985. (Tansuğ, 1990: 111).

Ayşe Erkmen, *"5. Yeni Eğilimler Sergisi"*nde gerçekleştirdiği *Uyumlu Çizgiler*'de galeri mekanındaki merdiven, sütun ve köşe gibi mimari öğelerin biçim ve boyutlarını, boyalı ince çubuklarla tekrarlamış, taklit etmiştir (Resim 243). Erkmen bu çalışmasında, doğada sarmaşığın, üstüne sarıldığı desteğe uyum göstererek onun biçimini almasından esinlendiğini belirtmiştir. Sanatçı doğadaki bu ilişkiyi, galeriye taşımış ve kullandığı yeşil renkle doğadaki uyumu tekrarlamıştır. Erkmen bu çalışmasıyla, bir sanatçının, nesneleri uyumlu bir biçimde bir araya getirme geleneğini sürdürürken, bir yandan da mimari öğeleri vurgulayıp, bunlara dikkat çekebileceğini öne sürmüştür. Tıpkı, eski Yunan sanatçıların heykelleri, yapıların frizlerine oranlı bir biçimde sığdırmayı öğrenmeleri ya da Bernini gibi 17. yüzyıl sanatçılarını yapıtlarını bütün bir mimari şemanın bir parçası olarak benzer şekilde Erkmen de sanat nesnelerini, içinde yer aldıkları çevresiyle ilişkilendirmiştir (Atakan, 1998: 114-115).



Resim-243: Ayşe Erkmen, *Uyumlu Çizgiler*, Yerleştirme: 13 Çelik Çubuk, Kadife, vb., 5. Yeni Eğilimler Sergisi, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, 1985. ("Sanal", 2011)

Atatürk Kültür Merkezi galerisinin duvarlarındaki havalandırma kapakları Erkmen'in burada yapılan başka sergilerde dikkatini çekmiş ve sanatçı burada bir resim sergisi düzenlenirken bu kapaklara dikkat edilmesi gerektiğini düşünmüştür. 1989 "10 Sanatçı, 10 İş: A" sergisinde sanatçı bu kapaklardan yararlanmaya karar vererek *Bu Sergi İçin Bir Kompozisyon* adlı işini gerçekleştirmiştir (Resim 244).

Erkmen, havalandırma kapaklarını eşlerini yaptırdıktan sonra bunları geleneksel evlerdeki olduğu gibi açık mavi ve pembeye boyamış, bu işlevsiz kapakları, işlevi olan asıl kapaklarla almaşık bir ilişki içinde yerleştirmiş ve aralarındaki boşluklara spotlardan ışık yansıtarak, bu boşlukların önemine dikkat çekmek istemiştir (Atakan, 1998: 116).



Resim-244: Ayşe Erkmen, *Bu Sergi İçin Bir Kompozisyon*, Yerleştirme, 10 Artist 10 Çalışma, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul, 1989. ("Sanal", 2011)

Erkmen, 1989 *2. Uluslararası İstanbul Bienali* için gerçekleştirdiği *Geçmişe Tören* adlı işinde Aya İrini'nin avlusundaki Bizans taşlarını pirinç levhalarla kaplamıştır (Resim 245). Pirinci seçmesinin nedeni Bizans imparatorlarının bu malzemeyi bezeme amacıyla kullanmış olmalarıdır. Geçmişteki zengin karşılama törenlerini, bienalin törensel havası ile karşılaştırabilmek için Erkmen pirinç levhalarla, Başpiskopos Liutprand'ın Bizans imparatorları tarafından nasıl karşılandığını anlatan bir de kitap hazırlamıştı. Metinler sanki bir konuşama yapıyorlarmışçasına, pirinç levhalar birer hatip gibi kilisenin önünde yan yana dizilmiş, kitap da bir kürsünün üstüne yerleştirilmiştir. Kitabın boyutları, metinden alınan kısaca bölümler ve kitabın biçimi, sol sayfada yazıların, sağ sayfada Bizans alfabesiyle yazıldığı için metni çözümlemeyenlere anlamsız birer görsel imge gibi görünen yazıları, sol sayfada da Bizans metinlerinin Türkçe ve İngilizce çevirilerini koymuştur. Ayşe Erkmen böylece yazılan dili bilmeyenlerin bu imgeleri resim gibi algıladıklarını vurgulayarak yazılı metin ile görsel imge arasındaki sınırı sorgulamıştır (Atakan, 1998: 118).



Resim-245: Ayşe Erkmen, *Geçmişe Tören*, 2. Uluslararası İstanbul Bienali, Aya İrini, İstanbul, Türkiye, 1989. ("Sanal", 2011)

Gerçekte kalımlılık isteğinin ortaya çıkması, sanatçı için yeni bir açılım, yeni bir güdüdür. Bütün dünyada olduğu gibi, bu isteğe yanıt verecek tek olgu, kendi kendini üreten bir somut-ütopya sistemi olarak sanattır. Eğer Türkiye'deki aydınlar ve toplum, 'plastik sanatlar' gibi kısıtlayıcı bir terimden vazgeçmiyor ve sanatı sınırlı bir biçimde algılamayı sürdürüyorlarsa, bu sistem içinde üretim yapan sanatçılara ve sanat işleriyle uğraşanlara bu ülkede kimsenin sahip çıkmadığı ve destek vermediği gerçeği ile karşı karşıyayız (Madra, 1993: 102).

...İzlenimciliğin hala devam etmesinin yanı sıra fovizm, kübizm, ekspresyonizm, fütürizm gibi akımlar aynı anda varlık gösterebilmişler, bu dünyada kendilerine yer bulabilmişlerdir. Sonraki yıllarda ise sanat dünyasından kovulan "nesne"nin, Duchamp ve Beuys ile tekrar, üstelik daha güçlü bir dönüşüne tanık oluyoruz. Post-Modernistlerin "anything goes" (her şey mümkün) demeleri işte bunun üzerinedir. Artık gördüğümüz yapıtlara sadece "resim", "heykel", "kavramsal sanat" ya da "fotoğraf" gibi isimler vermemizin yanında, sanat "biçem"sel açıdan da son derece "çoğulcu" bir yapı içermektedir. Buna bazıları II. Maniyerizm derken, bazıları da dünyanın şu anda içinde bulunduğu "Post-Modern Durum"un bir yansıması olarak görmektedir. Kim ne derse desin, bir gerçek var ki, o da, sanatın artık ne olup -olmadığı ya da nasıl olup olmaması konusundaki söylemde "modernizm"in gerçekten de "post"unun serilmiş olduğudur. Yanlış anlaşılmasın, modern yapıtlar yaşamaya devam ediyor; yoksa yukarıda söz konusu edilen, modernist ölçütlerdir. İşte bu noktada, Batı gözünü yeniden bir yandan kendi sanat geçmişlerinin derinliklerine bir yandan da kendi dışındaki kültürlere dikmiş

bulunuyor. Evrimci anlayışın savları bir kenara atılmış durumda. İlerlemenin kriterlerinin bütün alanlara uygulanabilecek birer şablon gibi görülmesinin devri kapanmış bulunuyor. Bu açıdan, Prof. M. Kagan'ın şu saptaması ilginçtir*: "Sanat tarihinin her aşamasının yinelenemez ve daha üstüne yıkılamaz oluşu bize şunu gösterir ki: İnsanoğlunun sanatsal gelişmesi, daha aşağı biçimlerden daha yüksek biçimlere doğru bir yükselme olmadığı gibi, bir zamanki yükseklikten bugünkü yoksunluğa doğru geriye bir iniş de değildir." (Aktaran, Yılmaz, 1994: 28-29).*

Bu günün sanatçıları hem kendileri hem de kendi dışındaki olguları anlatabilmek, yeniden yaratabilmek için "yaptığım modern mi, değil mi?" diye düşünmeden kendilerini oldukça özgür hissetmektedirler. Sanat alanında artık, tarihtekinin tersine, bir döneme damgasını basan uzun süreli bir anlayışın doğrularının hüküm sürmesi yerine, aynı anda daha çok doğrunun varlık gösterebildiği bir çoğulculuk sadece genel sanat bütünlüğü içinde değil, tek tek bazı sanatçıların kendi içinde de mevcuttur. Sanatın milliyeti ise zaten çoktan kaybolmuştu. Ülkemize gelirsek, bizim sanatçılarımızın da şu anda içinde bulunduğu sanatsal pozisyonlar açısından diğer ülkelerini sanatçıları ile hemen hemen aynı konumdadır denilebilir. Yani, bugün, Batılı sanatçılar Picasso, Malevich, Kandinsky, Duchamp ya da Beuys'tan ne kadar ilerde! (ya da geride) iseler bizimkilerin durumu da aynıdır (Yılmaz, 1994: 28-29).

VIII. BÖLÜM

8. POSTMODERN MİMARİDE EKLEKTİZM

Postmodernist sanat anlayışının ilk ve yoğun bir yansıma bulduğu alanlardan biri mimari olmuştur. Bilindiği gibi modernizm, mimari alanında da çok etkili olmuş ve öncelik kazanmıştır. Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Nervi gibi evrensel çapta ün kazanmış mimarlar modern mimarinin en önde gelen temsilcileri arasında sayılabilmektedir. Modern mimari anlayışına özgü mimari estetik, esas olarak işlevselciliğe dayanmaktadır. Mimari yapıt, ne ölçüde işlevselse ya da bir başka deyişle ne ölçüde amacına hizmet ediyorsa o kadar başarılı ve güzel sayılmaktadır. Örneğin Fransız mimarı Le Corbusier'e göre mimaride rasyonalliğin ve estetiğin anlamı son derece basit ve yalındır, ona göre binalar içinde insanların yaşadığı makineler olarak algılanmaktadır ve her makine gibi binanın da bir amacı ya da işlevi vardır. O halde binanın formu (mimari estetik budur) ve kullanılan yapı malzemesi işlevi izleyecektir (Şaylan, 2009: 124).

Mimarlık alanında postmodernizmin en önemli temsilcilerinden biri olan Charles Jenks tarafından ortaya atılan *çift kodlama*, ona göre tek başına mimarlıkta postmodernizmi açıklamamaktadır. *Çifte kodlama modern mimarinin öngördüğü teknikleri kullanarak geleneksel yapının eklektik bir şekilde sentezlenmesidir (Yamaner: 2007: 31).*

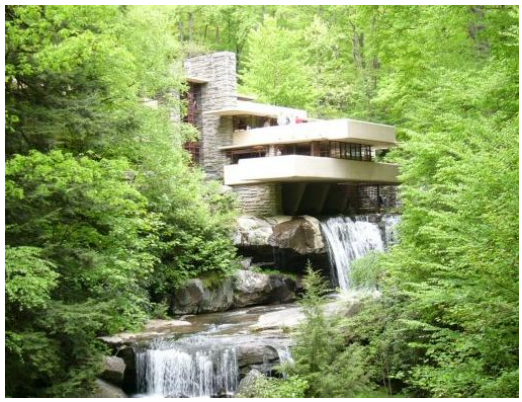
Modern mimariye karşı çıkan postmodern mimari anlayışına göre işlevsellik tanımı yapılamayacağından dolayı anlamını yitirmiştir. İşlevsellik kavramı, tanımı gereği evrensel olma iddiasındadır. Eğer binalar, içinde insanların yaşadığı makineler ise bu makinelerin her yerde aynı olması gerekmektedir. Bununla beraber, işlevselliğin evrensel tanımını yapmak kolay değildir; böyle bir tanım için her şeyden önce, herkes tarafından kabul edilen bir kuram ya da düşünce sistemine gerek vardır. Bu ise postmodern söylem için olanaksızıdır, evrensel doğru yoktur; doğru, zaman ve yer boyutları ile sınırlıdır. Aynı yerde, aynı zaman dilimi içinde bile birinin doğru kabul ettiğini diğeri yanlış sayabilmektedir. Eğer evrensel doğru olanaksız ise bu olanaksızlık karşısında mimari anlayış ve estetik nasıl işlevselliğe bağlanabilecektir?

Postmodern mimari anlayışı, öyle modern mimari anlayışı temelden yadsımış olmaktadır (Şaylan, 2009: 125).

Mimarlıktaki modernlik kökleri 1919 yılında Almanya'da kurulan Bauhaus okuludur. Mimaride modernizm önceleri Walter Gropius, Le Corbusier (Resim 246) ve Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright (Resim 247) yapıtları ve yazılarında dile getirildi. Çalışmalarındaki ayrılıklara karşın bu üç mimar arasında pek çok bakımdan ortaklık bulunmaktadır. Mimarinin yenilenmesi gerektiğine inandılar; bunun için yeni malzemeler ve yapı teknikleri kullanılmalıydı. Çizgi, uzam ve biçim temellerinden yavaş yavaş sıyrılmalıydı. Söz konusu mimarlar her binanın birliği ve kendine yeter işlevselliği üzerine vurguda bulundular. Bu mimarların hepsi de ussala inanç duymaktaydılar. Mimari onlara göre sanata, bilime ve sanayiye ilişkin yeni bir birliğin gözle görünür bir anlatımı olmalıydı (Madan, 1997: 240).



Resim-246: Le Corbusier, *Villa*, Poussi, Paris, 1929. (“Sanal”, 2011)



Resim-247: Frank Lloyd Wright, *Şelale Evi*, Kaufmann House, Bear Run, Pennsylvania, 1936. (“Sanal”, 2011)

Modern ve postmodern mimari arasındaki başlıca ayrılıklar nelerdir? Modern mimarlar bir binadaki mutlak bir amaç uygulama birliği üzerine vurguda bulunurken, postmodern mimarlar biçem, biçim ve yapıya iliştin bağdaşmazlıkları araştırırlar. İkinci olarak, modern mimarlar dekoratif, gereksiz ve temel olmayanı benimsemezler, öte yanda postmodernler ise süsleme düşkünüdürler. Üçüncü olaraksa, birbirleriyle tutarlı ilkelere göre tasarlanmış bütüncül bir kent yerine Venturi (Resim 248), Las Vegas'ın kentsel dağınıklığından mimarların öğrenecek pek çok şeyi olduğunu bildirir. Bu görüşte birbiriyle bağdaşmaz öğeler yan yana durur ve birbirine bitişik bir konumda çalışırlar (Madan, 1997: 241).



Resim-248: Robert Venturi, *Vonna Venturi'nin Evi*, Chestnut Hill, Philadelphia, Pennsylvania, ABD, 1962. ("Sanal", 2011)



Resim-249: Leon Battista Alberti, *Tempio Malatestiano*, Rimini, İtalya, 1450-68. ("Sanal", 2011)

Modern mimari işlevsel, kişisel olmayan, cesurane bireysel görüş ve anlatımda yakınlık kurar. Bunun tersine postmodernler, bağlamına daha düşkün biçimine ise daha görece olan bir mimariyi istemektedirler. Postmodern yapılar biçem bakımından çok çeşitlidir. Burada doğrudan doğruya bir yeniden canlanma söz konusudur. Bunun ünlü örneği Herculaneum'daki Papyn Villası'nın belli ki yeniden yaratılması olan Kaliforniya Malibu'daki Paul Getty Müzesi'dir (Resim 250). Diğer postmodern yapılar çağdaş ve antik kodların, işlevsel ile dekoratif olanın, özel ile kamusal olanın ve bunlar arasında oransız uyuma dayanır. Kimi eleştiriler ayrılıkların evrensel bir mimarlık gramerinin tekliği içerisinde donuklaştırılmasına direniş göstermek istemektedirler. Bu nedenle yerel özgüllüklerin içerisinde modern yapı biçimlerine karşı gelme eğilimi gösteren her türden düşünceye destek çıkarlar (Madan, 1997: 241).



Resim-250: *Getty Museum*, California, ABD, 1954-2006. (“Sanal”, 2011)

Postmodern mimariye göre sanatçı (mimar) kitlenin de beğenisine cevap verecek şekilde mimari formu belirlemekte tam bir özgürlük içinde olmalıdır. Bu özgürlük, kuşkusuz, mimari eserin metalaşması, ya da bir başla deyişle Pazar mekanizması ile sınırlandırılmış bulunmaktadır. Ama bu nokta postmodern söylem için çok önemli bir sorun olarak ele alınmamalıdır. Kitle beğenisi ya da Pazar koşulları sayılmaktadır. Örneğin 20.yüzyılın sonunda Gotik katedrallerini yeniden inşa etmek ya da bu mimarinin belirli öğelerini alıp başka tür bir mimari anlayışına göre yapılan binaya eklemek estetik açıdan hiç sorun yaratmayacaktır. Örneğin bir

bina çağdaş betonarme teknikleri ile apartman olarak yapılabilir ve binanın bir tarafına ortaçağ kulesi eklenebilir. Eğer kitlesel beğeni söz konusu ise mimarı yapıtta estetik yaratıcılık var etmektedir. Aynı biçimde, bu tür bir bakış açısından betonarme teknikleri kullanarak Sinan'ın camilerini yeniden aynen inşa etmek estetik açıdan aşağılanamaz, buna karşı çıkılamaz. Buna karşılık, yukarıda da değinildiği gibi modernist sanat ve estetik anlayışında özgünlük yaratıcılığın ölçütüdür ve taklit yadsınmaktadır. Postmodern sanatçılar ise taklide (kitsch) kesinlikle karşı değillerdir; estetik ölçüt olarak kitlenin beğenisini ön plana çıkarmaktadırlar. Örneğin yakın tarihte İstanbul'da restore edilerek otel haline getirilen Çırağan Sarayı'nda sözü edilen kitsch örneklerine sık sık rastlanmaktadır. Osmanlı barokunun seçkin eserlerinden biri sayılana sarayın iç dekorasyonunda, belki fazla pahalı olduğundan belki statik sorunları getirdiğinden mermer sütunlar yerine mermer taklidi alçı sütunlar kullanılmıştır. Bu kuşkusuz modern sanat estetiği açısından aşağılanacak bir durumdur. Postmodern sanat için ise bu estetik bir yaratıcılıktır, çeşitli renklere boyanmış, mermer görüntüsü verilmiş sütunlar ortalama insanların (kitlenin) beğenisine konu olabilecektir (Şaylan, 1999: 78-79).

Graves, Venturi, Stern gibi mimarlardan meydana gelen, Amerikalı bir fraksiyon postmodernist mimarları oluşturuyordu (Resim 251-252). Modernizmin bütün uygulamalarına sırt çevirmiş, P. Feyerabend'ın bilimsel akılcılığa karşı savunduğu "her şey olur" sloganıyla, tam bir serbestliğe, kaçınılmaz olarak da eklektizme varıyordu. "Tarihin içeri alınması", bu her şeyin geçerli olduğu "ilkesizlik ilkesi" ile birleşince, postmodern binalar da, tarihi "bir biçimler ve semboller repertuarı" olarak görmekle suçlandılar. Postmodern mimarlara göre ise bu, kurallarla oynayıp zenginleştirmeye dayalı bir yaratıcılık, "demokratik bir gönül genişliği"ydi. Soyut düşünceler yerine, insanın zevki ve duyarlılığı alınıyordu. Sıradan olandan, karmaşadan, hatta kitsch'den korku duymayan bir rahatlık söz konusuydu. Bu alçakgönüllülük ya da oportünistlikle (fırsatçılık), Venturi gibi, toplumun haklı ya da haksı olduğu tartışması bizim harcımız değil, diyebiliyordu artık postmodern mimarlar (Jameson vd., 1994: 15-16).



Resim-251: Michael Graves, *Portland Halk Hizmetleri Binası*, Portland, Oregon, ABD, 1982. ("Sanal", 2011)



Resim-252: Robert Stern, *The Clatham*, 65. Doğu Caddesi, New York, 2001. ("Sanal", 2011)

Postmodern mimarlık konusunda yaygın bir düşünce de, çift anlamları, çift işlevleri öne çıkaran postmodernizmin, yeni bir maniyerizm olduğu yolunda. Postmodernizmin ironi ve eğlence üzerine kurulu bir maniyerizm olduğu görüşünü savunanların başında U. Eco gelmektedir. Postmodern mimaride görülen eklektizm, çağın değil, piyasanın ruhunu yansıttığını us projesinden yakayı sıyırmaya çalıştıkların ileri süren Lyotard, 'tekrar'a düşüldüğü görüşündedir (Jameson vd., 1994: 17).

Postmodernist dönemin mimarlarından Charles Moore'un 1976-1979 yılında New Orleans'da yapmış olduğu Pizza d'Italia adlı mimari çalışma Amerika'nın birşehrinde İtalyan bir meydanın betimlenmesidir.

Postmodernist mimarinin “çifte kodlama” olarak adlandırdığı geçmişle günümüz arasında bağın kurulmasına güzel bir çalışma olan *Pizza d’Italia*, günümüz mimarisine ışık tutan güzel yapı örneklerinden birisini oluşturmaktadır (Resim 253).



Resim-253: Charles Moore, *Pizza d’Italia*, New Orleans, ABD, 1976-79. (“Sanal”, 2011)

Post-Modernizm önce mimari olay olarak göze çarpmaktadır. Team Ten, Jane Jacobs, Robert Venturi gibi mimarlar modern mimariyi, kendi sıkıcılığı, bürokratlığı, sadeleştirilmiş sözlüğü ve elitizmi yüzünden şiddetle eleştiriyorlar. Post-Modernizm, temsil ettiği akım ve görüşlerin çoğulculuğu bakımından, toplumda yandaşları ve karşı çıkanları ile yavaş yavaş gündeme yerleşiyor. Charles Jenks'e göre ise; *Post-Modernizm çifte bir çelişki üstüne kurulu: Yani hem modernizmin devamı hem de aşılması (Aktaran: Baykam, 1989a: 6).*

Post-Modernizm, kabaca, 1960'larda modernizmin içinde birçok yönde giden çıkışlarla başlıyor. Çoğulculuk burada hem felsefi, hem de stil açılırından gündeme geliyor. Aynı zamanda, var olan egemen ideolojilere eleştirel veya diyalektik bir bakış açısı da söz konusu. Modernistler veya "gecikmiş-modernler" sunulan problemlere getirilen teknik veya ekonomik çözümleri ön plana çıkarırken, Post-Modernler buluşlarının yanı sıra kültürel ek değerleri veya ortamın rolü üzerinde duruyorlar. Kısacası her yazar konuya, kültürümüzün alışılmış varsayımların "sökmeye, onların metnini çözmeye, onlara yapısalcı bağlamda kendi içlerinden

bakmaya" çabalayarak yaklaşıyor. Yani "Post-Modernizm" hem her anlama geliyor, hem neredeyse hiçbir şey ifade etmiyor (Baykam, 1989a: 6-8).

Mimar Philip Johnson, 1984 yılında gerçekleştirdiği AT&T adlı çalışmasıyla dikkati çeken postmodern sanatçılardan birisidir (Resim 254-255).

Johnson Antik Yunan ve Rönesans dönemi formlarını yansıtan alınlık ve bezemesel detayları yapıyla bütünleştirmiş, geçmiş ile bugün arasında köprü kurmaya başarabilmiştir.

Sanatçı yapıyı oluştururken modern mimari ve teknik anlayışlarını kullanmıştır. Yapı nitelik olarak modern gibi görünse de postmodern özellikler taşıyan bir görüntü oluşturmaktadır.



Resim-254: Philip Johnson, *AT&T Binası*, 560 Madison Avenue (56. Sokak), New York, ABD, 1984. (“Sanal”, 2011)



Resim-255: Philip Johnson, *AT&T Binası (Detay)*, 560 Madison Avenue (56. Sokak), New York, ABD, 1984. (“Sanal”, 2011)

SONUÇ VE ÖNERİLER

Sonuç

Postmodern sanatın kavram kargaşası içinde bulunduğu bir gerçektir. Bu nedenle postmodernizmin tanımının somut olarak yapılması güçtür. Bunun sebebi konunun karakteristik özelliklerinin anlık olarak değişim göstermesidir. Postmodernist kültür içerisindeki dinamiklerin tespitinin güçlüğü de buradan gelmektedir.

İçinde yaşadığımız postmodern ortamın çeşitliliği sebebiyle durum değerlendirmesi yapmanın ne kadar zor olduğu anlaşılmaktadır. Postmodern anlayışa tesir eden bütün özelliklerin eserde sıralanması mümkün değildir. Ancak; araştırmada belirtilen ve ifadesini bulan farklı yönlerin ele alınması, postmodern kültür ve sanatının anlaşılması açısından önemli görülmektedir.

Tarihsel bir dizin içerisinde değerlendiremeyeceğimiz ancak, genel olarak tarihi süreçleri göz önünde bulundurabileceğimiz bir yaklaşım daha doğru kabul edilebilir. Net olarak çıkış tarihi belli olmayan, eklektik bir anlayış doğrultusunda, tarihin başlangıcından günümüze kadar bir süreci kapsadığı de ifade edilmeye çalışılmıştır.

Postmodernist anlayışın genel karakteristiğinin ortaya konulmasının zor olduğu bilinmektedir. Kişisel değerlerin ortaya çıktığı, birbirini tatmin ve telkin etmeyen söylemlerin çoğunun bir arada bulunması yine bu *"postmodern durum"*un paradoksal yönünü oluşturur.

Postmodernizm anlatı sanatları, görsel, uzamsal ve kinetik sanat dalları gibi sanatın tüm alanlarında kendini göstermesi de yine aynı bağlamda, kesin sınırları çizmekten kaçan bir yolla gerçekleşmektedir. Doğal olarak yine hemen hemen tüm sanat akımlarında olduğu gibi postmodernizm de öncelikle mimarlık alanında daha yoğun bir biçimde tartışılmaya başlamış, giderek dans, müzik, sinema ve tiyatro gibi sanatları etkilemeye başlamıştır. Sözü edilen sanat dallarından verilen ürünlerde kullanılan kavramlar ve özellikler postmodernizmi çoğulcu, melez ve eklektik bir süreç olarak göstermektedir (Yamaner, 2007: 180).

Ulaşılan bu farklılıklar ve çeşitlilikler sanatın da malzemesini oluşturmaya başlamaktadır. Böylece postmodern anlatımda, çeşitli oyunlar, paradokslar, metamorfozlar ve tarihsel malzeme barındırmakta; resimde, mitoloji resimlere temel alınmakta, şaşırtıcı alegorik resimler yapılmakta, arketipal bir kategoride geçmiş dönemlerin tekniklerinden alıntılamalar (eklektizm) yapılmakta, ölçü, renk ve temada çarpıcılık yaratılmaktadır (Yamaner, 2007: 181).

Bu araştırmada postmodern sanatın modernizmin devamı niteliğinde olmasından dolayı birlikte ele alınmış ve böylelikle daha iyi anlaşılır hale gelmesi sağlanmaya çalışılmıştır.

Postmodernizmin algılanmasındaki güçlükleri, modernizmin başından "post" hale gelişine kadar bilmemiz, konu hakkında fikir edinmemiz açısından önemlidir. Bu tutum içerisinde ele alınan postmodernizm konusu farklı noktalara kaymış, alan sınırı genişlemiş olabilir, ancak; konunun anlaşılması ve pekiştirilmesi çalışmanın tutarlı olması açısından önemsenmiş ve ilgili kısımlar kısmi oranda çalışmaya dahil edilmiştir.

Modernizme karşı gelişen bu anti-tezi açıklamak, değerleri ve verileri ortaya koyarak sağlanabilecektir. Daha önceki yazılarımızda da bahsettiğimiz üzere postmodernizm modernist bir anlayış değildir. Fakat modernizmle biyolojik bağı bulunan, ne kadar inkar edilmiş olsa da yapısını modernizm ve felsefesinin üzerine kuran bir anlayıştır.

Postmodernizmde sürekli olarak bir karmaşadan söz edilmektedir. Bu karmaşa, postmodernizmin ana unsuru niteliğindedir. Bu özellik doğal olarak tanımlarda çelişkilere yol açmış ve konuların tasnifi sırasında güçlüklerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sanat alanında yararlanılan postmodernlikle ilgili yazan yazar ve sanat tarihçilerin dizin problemi yaşadığı ve modern-postmodern akımları iç içe düzensiz bir şekilde yerleştirdiği gözlemlenmiştir. Bu zorluklar altında çalışmada konular yeri geldiğince kaynak yöntemine dayalı tespitlerle, verilere göre oluşturulmuştur.

Farklı açılardan yorumlanan ve geniş yüzeylere dağılan postmodernist anlayış kaygan bir zemin üzerinde varlığını devam ettirmektedir. Bu tanımlama biraz sert ve duyarsızmış gibi görünmekle birlikte, Postmodernist eklektizm konusunun ne kadar esnek ve çelişkilere bir o kadar açık olduğunu göstermektedir. Konular elden geldiğince açık ve anlaşılır verilmeye çalışılmış; çoğu zaman yapılan alıntıların bütünlüğü sağlaması açısından alanı genişletilmiştir.

Yeni kavramların oluşturduğu ve cümle gruplarının anlaşılmasındaki güçlükler çelişkilere yol açmış olabilir. Bu çelişkilerin giderilmesi konu dahilinde yazar ve eleştirmenlerin görüşleriyle desteklenmeye çalışılmıştır.

Postmodernizm bilindiği üzere bir akım, dönem, üslup vb. olmaktan çok eleştirel bir tutumdur. Belli bir kuramın bağıntısında olmaksızın, kuralsızlığın getirmiş olduğu çoğulcu (eklektik) bir anlayışa sahiptir. Eklektisist bir anlayışa sahip olan postmodernizm ve sanatının anlaşılması konusunda güçlüklerle karşılaşılabilir. Bu güçlüklerin aşılması konusunda farklı alanlar ve kaynaklara başvurulmuştur. Bu kaynaklar yeri geldiğince felsefe, mimari, edebiyat vb. verilerden yola çıkılarak elde edilmiştir.

Kültürel değerlere bağlı oluşumuz ve kurallarla bütünleşmemizden dolayı postmodernizmin yeni değerlerini kabul etmekte zorlanılabileceği kesindir. İçinde yaşadığımız toplum kuralları ve postmodernist aktiviteler değerlendirildiğinde aynı sorun Türk sanat ve kültüründe de yaşanmaktadır. Cinselliğin bilinçaltına atıldığı toplumumuzda postmodernist sanatların ifade ve uygulaması sanatçılarımıza güç durumlar yaşatmaktadır.

Sanatsal çerçevede postmodern bir yapı oluşturmak zor bir iştir. Dönem sanatçılarına baktığımızda, hem modern hem de postmodern yapıyı beraberinde taşıyan özelliklere rastlamak da mümkündür. Daha önce de belirttiğimiz üzere postmodernizm, modernizmin bir parçası ve devamı niteliğindedir.

Batı felsefe ve yazınında üretilen modern-postmodern söylemler, dilimize çevrilmesinden doğan güçlüklerden dolayı anlama konusunda sıkıntılara yol açmaktadır. Konuyla ilgili alansal literatür incelendiğinde kelimelerin Fransızca,

Almanca, İtalyanca, İngilizce vb. kökenli olmaları ve kaynaklarda orijinal adlarıyla kullanılmaları okuyucu kitlesinin postmodern kültür, sanat ve estetik gibi konulardan uzaklaşmalarına sebebiyet vermektedir.

Konuyla ilgili yazılan felsefi ve sanatsal eserler incelendiğinde; kavramların birbirleri içine girdiği ve bir önceki tanımlamanın daha sonrasında alaşağı edildiğini görmekteyiz. Bu postmodernin "*geçici bellek/anlak*" durumuna örnek bir tutumdur ve kabul edilebilir bir özelliğe sahiptir.

Çalışmada daha çok plastik unsurlara yer verilmiştir. Konumuz itibariyle sanatsal ürünlerin yeri geldiğince anlaşılması için açıklamalarda bulunulmuş, sanatçı ve yazarların görüşlerine yer verilmiştir.

Modernizmin değerlerinden ve etkinlik gösterdiği oluşumları açıklamak, son zamanlarda yapılan sanatsal etkinlikleri açıklamak açısından önemlidir. Yapılan bu çalışmada çağdaş sanat olaylarını anlamak, değerlendirmek ve çalışmamızın temel hedeflerinden biri olmuştur.

Genel anlamda yapılan bu çalışma, günümüz sanatını ve sanatçısının hangi noktada olduğu hakkında fikirler verebilir. Özellikle Türk sanatı ve gelişimi açısından baktığımızda, dünya sanatının neresinde olduğumuzu, yapılan çalışmaların özel ve özgün olup olmadığını anlamak, bugünün ve yarının Türk sanatı açsından önemlidir.

Günümüz Türkiye'sinde postmodern çalışmalarının hızla yaygınlık kazandığını ve yapılan çalışmaların dünya literatürüne girecek nitelikte olduğunu söyleyebiliriz. Türk sanatçılarının günümüz enformasyon çağında edindiği bilgi birikimi ve sanatsal anlayışlar sanatımızın gelişiminde önemli roller üstlenmektedir.

Çalışma esnasında karşılaşılan güçlüklerin biri; eserlerin kaynak kısımlarında yeterince doyurucu bilgilerin bulunmaması, eser tanım ve künyelerinin tam olarak kaynaklarda yer almamasıdır. Bu nedenle eserlerle ilgili bilgiler sahip oldukları asıl kaynaklardan temin edilmeye çalışılmış, yazınsal literatür kaynaklarındaki mevcut birçok eser künye eksikliğinden dolayı tercih edilmemiştir. Eserlerin asıl kaynakları olan müze ve galerilere interaktif yoldan ulaşılmaya çalışılmış, imkanlar dahilinde

müze ve galeriler araştırılmıştır. Eser bilgileri orijinal yer ve ölçüleriyle verilmeye çalışılmıştır. Ayrıca eserlerin mevcut bulunduğu bağlantılar ve literatür eser listesine eklenmiştir. Kaynak temininde çeşitli sorunlarla karşılaşılmış; kütüphanelerimizin konuyla ilgili kaynakların tasnifi ve yetersizliği nedeniyle sorunlar yaşanmıştır.

İnteraktif yollarla edinilen bilgilerin çoğunluğunun geçerliliğinin tartışılması üzerine bu eserde, sanatsal çalışmaların dışında yazınsal interaktif kaynak sınırlı sayıda kullanılmıştır.

Çalışmanın postmodern kültür ve sanat anlayışı içerisinde tanımlamaya çalıştığı eklektik nesneler uzun bir süreçten geçen gözlem, tarama, araştırma, bulgu ve yorumlar temel alınarak değerlendirilmiştir.

Postmodernizmin etki alanı oldukça geniştir. Günümüzde sadece sanatla sınırlı kalmayan bu etki, kendisini edebiyat, sinema, tiyatro, moda gibi alanlarda da göstermektedir. Hayatın çeşitli yönlerine girmeyi başaran postmodernizmin incelenmesi ve değerlendirilmesi sanata kaynaklık eden değerlerin ortaya çıkarılması noktasında önem kazanmaktadır.

Günümüz sanatının gelişimi ve yarının sanatına kaynaklık etmesi, postmodern anlayış ve işleyiş sürecinin iyi kavranmasıyla mümkündür. Modern zamanların son sanat disiplinlerini yaşayan ve postmodern kültür ilişkileri içerisinde çalışmalarında yeni arayışlara giren Türk sanatı, Batı sanatında olduğu gibi kendine çıkış noktaları aramakta; geleceğin sanatını oluşturma çabası içerisinde gayret sarfetmektedir. Bu yoğun gayretlerin sonucunda günümüz Türk sanatının nitelikli eserler verdiğini görmek, sanatımız ve geleceği açısından sevindirici bir durumdur.

Sanatta eklektizm uzun zamandır varolan, günümüz postmodern anlayışı içerisinde sanata etki eden faktörlerden biridir. *Postmodern Sanatta Eklektik Nesneler* isimli bu çalışma, postmodern sanat anlayışının çözümlenmesi noktasında yararlar sağlamış; sanatın geçmişle günümüz arasında köprü kuran eklektik değerlerine yeni bakış açıları kazandırmaya çalışmıştır.

Öneriler

- Bu çalışma nitel araştırma yöntemleri literatür kullanılarak hazırlanmış ve çeşitli kaynak ve görüşlerin ışığında derlenerek *Postmodern Sanatta Eklektik Nesneler* incelenerek değerlendirilmiştir. Konuyla ilgili araştırma yapacak kişilerin öncelikle uzun bir kaynak derleme, araştırma ve tarama sürecinden geçmeleri açısından bir kaynak teşkil edebilir.
- Eser analiz ve yorumlarında sanatçının yaşadığı dönem, sosyo-kültürel ortam ve dönemin sanat hayatı göz önünde bulundurularak değerlendirmeler yapılmalı, yazınsal ve görsel literatürle desteklenmelidir.
- Kaynak ve eser örneği temininde "asıl kaynak"lara ulaşılmalı, verilen bilgilerin doğruluğu kontrol edilmelidir.
- Çalışmaya esas oluşturulacak konuların dizini (içindekiler) bölümü iskelet olarak oluşturulmalı, asıl ve yan kaynaklar farklı olarak tasnif edilip ilgili bölümleri işaretlenmelidir.
- Çalışma esnasında görüş, fikir alış-verişinde bulunulabilir. Özellikle asıl kaynak ve kitaplara ulaşılması, oluşturulacak çalışmanın mahiyeti hakkında daha sağlıklı düşünmemizi sağlayabilir.
- Postmodern sanat ve kültürüyle ilgili kişinin çok yönlü, her açıdan değerlendirilebilir bilgiye ulaşması önemlidir. Sorun bu kaynakların nerede ve nasıl kullanılacağıdır.
- Bu konuda yapılacak araştırmalarda; kitaplar, dergiler, broşür ve interaktif yöntemler kullanılabilir. Ancak, eserlerin zorunlu olmadıkça yan kaynaklardan seçilmemesi gerekmektedir.
- Çalışma günümüz ve geleceğe ilişkin mesajlar vermeli, ilgi alanı sınırlı kalmamalıdır.
- Araştırmada güncel sanat olay ve eserleri takip edilmeli veriler güncellenmelidir.

KAYNAKÇA

AKAY, Ali (2010) *Postmodernizmin ABC'si.* (1. Baskı), İstanbul: Say Yayınları.

ANDERSON, Perry (2002) *Postmodernitenin Kökenleri.* (Çeviren: Elçin Gen). (1. Baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.

ANTMEN, Ahu (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar.* (3. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.

APPİGNANESİ, Richard ve GARRATT, Chris (1996). *Postmodernizm.* (Çeviren: Doğan ŞAHİNER). (1. Baskı). İstanbul: Milliyet Yayınları.

ARSEVEN, Celal Esat (1998). Eklektizm. *Sanat Ansiklopedisi.* (I. Cilt). (1. Baskı). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 515.

ARSLAN, Necla (1997). Kavramsal Sanat. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.* (Yönetmen: Zeynep Rona ve Müren Beykan). (2. Cilt). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 971.

ATAKAN, Nancy (1998). *Arayışlar.* (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ATİKER, Erhan (1998). *Modernizm ve Kitle Toplumu.* (1. Baskı). Ankara: Vadi Yayınları.

AYTAÇ, Çetin (1981). *Sanat ve Uygarlık.* (2. Baskı). Ankara: Bizim Büro Basım.

BATUR, Enis (1997). *Modernizmin Serüveni.* (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BAUDELAIRE, Charles (1997). *Modernlik.* (Hazırlayan: Enis Batur). *Modernizmin Serüveni.* (Çeviren: Turhan Ilgaz). (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BAUM, Timothy (2000). Sanatın Yaratıcı, Özgür, Benzersiz Ruhu: Gerçeküstücülük. *Yirminci Yüzyıl Sanatı.* (Çeviren: Celal Üster). (1. Baskı). İstanbul: P Dergisi Yayınları, 166.

BAYKAM, Bedri (1 Kasım 1989a). "Post-Modernizm-Hayalet Mi, Yoksa Kaygan Bir Balık Mı?", *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı: 227.

BAYKAM, Bedri (15 Kasım 1989b). "Post-Modernizm'in Ötesi", *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı: 228.

BEKTAŞ, Dilek (1992**).** *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*. (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BEST, Steven ve KELLNER, Douglas (1998). *Postmodern Teori*. (Çeviren: Mehmet KÜÇÜK). (1. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BİTMEZ, Mehmet H. (2008). *Modern Çağda Kolaj, Asamblaj, Montaj Gibi Teknik Ve Anlayışların Heykel Sanatına Etkileri***,** Yüksek Lisans Tezi, Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Hatay.

CASSOU, Jean (1987). *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi***.** (Çevirenler: Özdemir İnce ve İlhan Usmanbaş). (1. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

CEVİZCİ, Ahmet (2000). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. (1. Baskı). İstanbul: Paradigma Yayınları.

CLAUDON, F, Crauzat C.N, Pillement G, Roschitz K ve Tiber G. (1988). *Romantizm Sanat Ansiklopedisi***.** (Çevirenler: Özdemir İnce ve İlhan Usmanbaş). **(**1. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

ÇOLAK, Cihan (Şubat-Mart 2009). Modern Sanat ve Moma. *Artist Modern Sanat Dergisi*. Sayı: 02-03, 24.

DEMİRKOL, C.Vedat (2008). *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*. (1. Baskı). İstanbul: Evrensel Basın ve Yayım.

DUCHAMP, Marcel (1997). Marcel Duchamp ve Ready-Made. *Modernizmin Serüveni.* (Çeviren. Sema Rifat). (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 322-323.

EDGÜ, Ferid (2000). Kübizm. *Yirminci Yüzyıl Sanatı*. (Yayın Danışmanı: Ferit Edgü). (1. Baskı). İstanbul: P Dergisi, 44-68.

ERGÜVEN, Mehmet (Ekim 1990). "Postmodernizm Yaşadığımız Hayata Tıpatıp Uyuyor", *Gösteri Sanat Dergisi*, Sayı: 120.

EROĞLU, Özkan (2006*). Resim Sanatı Sözlüğü*. (2. Baskı). İstanbul: Nelli Sanat Evi Yayınları.

ERZEN, Jale N. (1997). Birleştirme(Assemblage). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.* (1. Baskı). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 249.

GERMANER, Semra (1997a). *1960 Sonrası Sanat.* (1. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

GERMANER, Semra (1997b). Rönesans. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (3. Cilt). (Birinci Basım). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 1584.

GERMANER, Semra (1997c). Barok Üslup. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (1. Cilt). (Birinci Basım). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 197.

GİDDENS, Anthony (1998). *Modernliğin Sonuçları*. (Çeviren: Ersin KUŞDİL). (2. Baskı), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

GOMBRICH, E. H. (1992). *Sanatın Öyküsü.* (Çeviren: Bedrettin CÖMERT). (4. Baskı), İstanbul: Remzi Kitabevi.

GÜLSEN, Öner (1997). Eklektisizm. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.* (1. Cilt). (1. Baskı). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 505-507.

GÜRSOYTRAK, Hakan. (Mayıs 2003). Kolaj, Montaj ve Yüzyıl Sanatı. *Genç Sanat Dergisi*. (Sayı: 105), 1-5.

GÜVEMLİ, Zahir (1987). *Resim Sanatı ve Türk Resmi.* (1. Baskı). İstanbul: Akbank Yayınları.

HABERMAS, Jürgen (1994). *Modernlik: Tamamlanmamış Proje. Postmodernizm*. (2. Baskı). İstanbul: Kıyı Yayınları, 34.

HARVEY, David (1997). *Postmodernliğin Durumu*. (Çeviren: Sungur SAVRAN). (1. Baskı), İstanbul: Metis Yayınları.

HOWARD, Michael (1997). *Encyclopedia of Impressionism*. (First Press). London: Carlton Books.

İPŞİROĞLU, Nazan-Mazhar (1997). *Sanatta Devrim.* (3. Baskı), İstanbul: Remzi Kitabevi.

İSKENDER, Kemal (Ağustos 1991a). "Post-Modernizmin Kökeni ve Değerleri", *Sanat Çevresi*, Sayı: 154.

İSKENDER, Kemal (Eylül 1991b). "Klasisizmin Post-Modern Dönemi ve Post-Modernizmin Klasisizmi...", *Sanat Çevresi*, Sayı: 155.

İSKENDER, Kemal (Mayıs 1991c). "Post-Modernizm'de Anlamın Anlamsızlığı", *Sanat Çevresi*, Sayı: 151.

İSKENDER, Kemal (Temmuz 1991d). "Postmodernizmin Gündemi: Ne Var? Ne Yok.", *Sanat Çevresi*, Sayı: 153.

İSKENDER, Kemal (Şubat 1992). "Post Modernizmin Düşünsel Temelleri Üzerine" *Sanat Çevresi*, Sayı: 160.

JAMESON, Fredric, HABERMAS, Jürgen, LYOTARD ve Jean François (1994). *Postmodernizm.* (Çeviren: Necmi ZEKA). (2. Baskı). İstanbul: Kıyı Yayınları.

KAHWEILER, Daniel, H. (2000). Dünyayı Yeniden Oluşturmanın Yepyeni Bir Yolu: Kübizm. *20. Yüzyıl Sanatı.* (Çeviren: Celal Üster). (1. Baskı). Sayı: 16. İstanbul: P Dergisi, 110.

KARASAR, Niyazi (2005). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. (15. Baskı). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

KINAY, Cahid (1993). *Sanat Tarihi*. (1. Baskı). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

KUMAR, Krishan (1999). *Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*. (Çeviren: Mehmet Küçük). (1. Baskı). Ankara: Dost Yayınları.

LYNTON, Norbert (1991). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çevirenler: Cevat ÇAPAN ve Sadi ÖZİŞ). (2. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

LYOTARD, Jean-François (1997a). *Postmodern Durum*. (Çeviren: Ahmet Çiğdem). (2. Baskı). Ankara: Vadi Yayınları.

LYOTARD, Jean-François (1997b). Postmoderne Dönüş. *Modernizmin Serüveni*. (Hazırlayan: Enis Batur). (Çeviren: Berran Ersan). (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 20-21.

MADAN, Sarup (1997). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*. (Çeviren: A. Baki GÜÇLÜ). (Baskı Tarihi Bakılacak). Ankara: Ark Yayınları.

MADRA, Beral (Aralık 1989). "Seksenli Yılların Sanatı (1)", *Gösteri*, Sayı: 108.

MADRA, Beral (Ekim 1993). "Yüzyıl Boyunca Yaşadıklarımız Yaşamadıklarımız", *Gösteri*, Sayı: 155.

McROBBİE, Angela (1999*). Postmodernizm ve Popüler Kültür*. (1. Baskı). (Çeviren: Almıla Özdek). İstanbul: Sarmal Yayınları.

MİLLET, Catherine (Ekim 1993). "Bu Yalnızca Bir Başlangıç Sanat Devam Ediyor", *Gösteri*, Sayı: 155.

MORGAN, Robert C. (2000). Yüksek Modernizmden Postmodernizm ve Ötesine *Çağdaş Sanat. Yirminci Yüzyıl Sanatı.* (Çeviren: Ahu Antmen). (1. Baskı). İstanbul: P Dergisi, 188-190.

MURPHY, John W. (1995). *Postmodern Toplumsal Analiz ve Postmodern Eleştiri.* (Çeviren: Hüsamettin ARSLAN). (1. Baskı). İstanbul: Eti Yayınları.

NOYAN, Meltem (2001), "Kolaj, Asamblaj, Ready-Made", *Genç Sanat Dergisi,* Sayı 86.

OSKAY, Alev (2003). Kübist Kolajlar. *Journal Kültür University*. (Sayı: 3)., 51-56.

OSTERWOLD, Tilman (1994). *Pop Art.* (1. Baskı). Almanya: Taschen Yayınları, 116.

ÖĞDÜL, Rahmi (2009). Yoksullaştırılmış Sanat. *Birgün Gazetesi*, 1.

ÖLMEZ, Erkan, UYSAL, Sevinç ve YILMAZ, Nursen (2008). *Sanat Tarihi*. (3. Baskı). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

ÖZSEZGİN, Kaya (1 Kasım 1989a). "Post-Modernizm- Yeni-Seçmeci Bir Akım", *Milliyet Sanat Dergisi,* Sayı: 227.

ÖZSEZGİN, Kaya (15 Kasım 1989b). "Ard-Çağdaşçılığın Günümüz Türk Sanatına Yansıyan Boyutları", *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı: 228.

PARLATIR, İsmail, GÖZAYDIN Nevzat ve ZÜLFİKAR Hamza (1998). *Türkçe Sözlük*. (9. Baskı). (2. Cilt). Ankara: Türk Dil Kurumu.

PASSERON, Rene (1990). *Sürrealizm Ansiklopedisi*. (Çeviren: Sezer Tansuğ). (2. Baskı), İstanbul: Remzi Kitabevi, 44-87.

RONA, Zeynep (1997a). Fovizm. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (Cilt: 1). İstanbul: Yapı-Endüstri Yayınları, 613.

RONA, Zeynep (1997b). Fovizm. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (Cilt: 2). İstanbul: Yapı-Endüstri Yayınları, 1074.

RONA, Zeynep ve BEYKAN, Müren (1997c). Kolaj. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.* (Yayın Yönetmenleri: Zeynep Rona ve Müren Beykan). (1. Baskı). (2. Cilt). İstanbul: Yapı-Endüstri Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 1033.

RONA, Zeynep ve BEYKAN, Müren (1997d). Hazır-Nesne (Ready-Made). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.* (Yayın Yönetmenleri: Zeynep Rona ve Müren Beykan). (1. Baskı). (2. Cilt). İstanbul: Yapı-Endüstri Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 773.

RONA, Zeynep ve BEYKAN, Müren (1997e). Pastiş. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.* (Yayın Yönetmenleri: Zeynep Rona ve Müren Beykan). (1. Baskı). (3. Cilt). İstanbul: Yapı-Endüstri Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 1435.

SERULLAZ, Maurice (1991). *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi.* (Çeviren: Devrim Erbil). (2. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

ŞAHİN, Hikmet (2000). *Postmodern Sanat*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 301.

ŞAHİNER, Rıfat (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu.* (1. Baskı). İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.

ŞAYLAN, Gencay (1999). *Postmodernizm.* (1. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.

ŞAYLAN, Gencay (2009). *Postmodernizm.* (4. Baskı), Ankara: İmge Kitabevi.

TANSUĞ, Sezer (1990). *Türk Resminde Yeni Dönem*. (2. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

TANSUĞ, Sezer (1995). *Resim Sanatının Tarihi*. (3. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

TANYELİ, Yavuz (15 Temmuz 1994). "Bu İşler Böyledir", *Gösteri*, Sayı: 27.

ULUOĞLU, Belkıs (1997). Dekonstrüktivizm. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.* (Yayın Yönetmenleri: Zeynep Rona ve Müren Beykan). (1. Cilt). (1. Baskı). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 437.

WALTHER, İngo ve METZGER Rainer (1993). Van Gogh. (1. Baskı). İtalya: Taschen Yayınları, 284.

YAMANER, Güzin (2007). *Postmodernizm ve Sanat*. (1. Baskı). Ankara: Algı Yayınları.

YILDIRIM, Ali ve ŞİMŞEK, Hasan (Haziran 2005). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri.* (5. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

YILMAZ, Mehmet (15 Temmuz 1994). "Modernizmin Post'u ve Türk Plastik Sanatları Üstüne", *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı: 340.

YILMAZ, Mehmet (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. (1. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınları.

YILMAZ, Mehmet (2009). *Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler.* (1. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınları.

YILMAZ, Nilay (1993*). İkonalar 1-2.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

RESİMLER KAYNAKÇA

Resim-1: Phidias, *Athena*

http://pythacli.chez-alice.fr/civilisations/persiquesgrecolatin.htm

Erişim Tarihi: 24 Mayıs 2011, Saat: 20.15.

Resim-2: Myron, *Disk Atan Atlet*

http://archeoroma.beniculturali.it/en/national-roman-museum-palazzo-massimo-alle-terme/sculptures/discobolus-discus-thrower

Erişim Tarihi: 24 Mayıs 2011, Saat: 20.18.

Resim-3: Pompei, *Oda içi figüratif bezeme*

http://sights.seindal.dk/sight/1073_National_Archaeological_Museum.html:

Erişim Tarihi: 24 Mayıs 2011, Saat: 20.30.

Resim-4: *Cubiculum*(Yatak Odası)

http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/03.14.13a-g:

Güncelleme Tarihi 10 Mayıs 2011, Erişim Tarihi: 24 Mayıs 2011, Saat: 21.05.

Resim-5: *Panteon Tapınağı*

http://vincentloy.wordpress.com/2011/01/17/the-seven-wonders-of-ancient-rome/

(Foto: *Loy Tuck Man (Vincent), 17 Ocak 2011)*

Güncelleme Tarihi: Mayıs 2011, Erişim Tarihi: 24 Mayıs 2011, Saat: 21.10.

Resim-6: *Panteon Tapınağı Kubbe Detayı*

http://www.historyforkids.org/learn/romans/architecture/pantheon.htm:

Güncelleme Tarihi 06 Mart 2011, Erişim Tarihi: 24 Mayıs 2011, Saat: 21.15.

Resim-7: Panteon Tapınağı

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Pantheon_wider_centered.jpg

Güncelleme Tarihi: 05 Ekim 2006, Erişim Tarihi: 24 Mayıs 2011, Saat: 21.18.

Resim-8: Notre Dame Kilisesi *Batı Cephesi Girişi*

http://tr.wikipedia.org/wiki/Notre_Dame_Katedrali

Güncelleme Tarihi: 28 Mart 2011, Erişim Tarihi: 24 Mayıs 2011, Saat: 21.20.

Resim-9: Massacio, *Kutsal Üçlü*

http://www.boisestate.edu/courses/latemiddleages/arttour/04.shtml

Erişim Tarihi: 24 Mayıs 2011, Saat: 22.05.

Resim-10: Mantegna, *Aziz Yakup'un Öldürülmeye Götürülüşü*
http://www.tempsperdu.com/mantegna.html

Güncelleme Tarihi 25 Mayıs 2005, Erişim Tarihi: 24 Mayıs 2011, Saat: 21.50.

Resim-11: Boticelli, *Venüs ve Mars*
http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/sandro-botticelli-venus-and-mars

Erişim Tarihi: 24 Mayıs 2011, Saat: 22.10.

Resim-12: Boticelli, *Venüs'ün Doğuşu*
http://www.virtualuffizi.com/uffizi1/Uffizi_Pictures.asp?Contatore=25

Erişim Tarihi: 24 Mayıs 2011, Saat: 22.15.

Resim-13: Sandro Boticelli, *Pallas ve Centaur*
http://www.virtualuffizi.com/uffizi1/Uffizi_Pictures.asp?Contatore=28

Erişim Tarihi: 24 Mayıs 2011, Saat: 22.20.

Resim-14: Leonardo da Vinci, *Leda ve Kuğu*
http://www.galleriaborghese.it/artisti/edefault.htm

Erişim Tarihi: 24 Mayıs 2011, Saat: 22.40.

Resim-15: Michelangelo, *Davut*
http://www.uffizi.firenze.it/musei/accademia/

Güncelleme Tarihi: 15 Haziran 2010, Saat: 22.43.

Resim-16: Michelangelo*, Adem'in Yaratılması*
GOMBRICH, E. H. (1992). **Sanatın Öyküsü.** (Çeviren: Bedrettin CÖMERT). (4. Baskı), İstanbul: Remzi Kitabevi, 236.

Resim-17: Raphael, *Atina Okulu*
http://mv.vatican.va/3_EN/pages/x-Schede/SDRs/SDRs_03_02_020.html

Erişim Tarihi: 24 Mayıs 2011, Saat: 22.50.

Resim-18: Donato Bramante, *Timpietto Şapeli*
http://www.arttrav.com/wp-content/uploads/2008/08/tempietto-ext1.jpg

Erişim Tarihi: 24 Mayıs 2011, Saat: 23.05.

Resim-19: Flippo Brunelleschi, *San Lorenzo Kilisesi*
http://www.humanitiesweb.org/human.php?s=g&p=c&a=p&ID=1215

Erişim Tarihi: 24 Mayıs 2011, Saat: 23.10

Resim-20: Benvenuto Cellini, *Saliera* (Neptune ve Ceres)
GOMBRICH, E. H. (1992). **Sanatın Öyküsü.** (Çeviren: Bedrettin CÖMERT). (4. Baskı), İstanbul: Remzi Kitabevi, 280.

Resim-21: Cellini, *Perseus ve Medusa'nın Başı*
http://en.wikipedia.org/wiki/Loggia_dei_Lanzi
Güncelleme Tarihi: 17 Mayıs 2011, Erişim Tarihi: 24 Mayıs 2011, Saat: 23.23.

Resim-22: Giovanni Bologna, *Herkül'ün Sentor Nessus ile Savaşı*
http://www.edebiyadvesanatakademisi.com/heykel-sanati/maniyerist-heykel-sanati.html
Güncelleme Tarihi: 11 Kasım 2010, Erişim Tarihi: 24 Mayıs 2011, Saat: 23.25.

Resim-23: Rosso Fiorentino, *Hz Musa, Jetro'nun Kızlarını Savunurken*
http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Rosso_Fiorentino_005.jpg
Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2011, Saat: 00.15.

Resim-24: Lorenzo Bernini, *Saint Pietro Meydanı*
http://www.britannica.com/EBchecked/media/123710/Colonnade-and-piazza-of-St-Peters-Basilica-Rome-designed-by
Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2011, Saat: 00.18.

Resim-25: Lorenzo Bernini, *Saint Pietro Meydanı*
http://gardkarlsen.com/rome_italy.htm
Güncelleme Tarihi: Temmuz 2005, Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2011, Saat: 00: 25.

Resim-26: Lorenzo Bernini, *Apollon ve Daphne*
http://www.galleriaborghese.it/borghese/en/edafne.htm
Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2011, Saat: 00.20.

Resim-27: Lorenzo Bernini, *Davut*
http://www.galleriaborghese.it/borghese/en/edavid.htm
Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2011, Saat: 00.35.

Resim-28: Pieter Paul Rubens, *Barışın Yararlılıkları Alegorisi*
GOMBRICH, E. H. (1992). **Sanatın Öyküsü.** (Çeviren: Bedrettin CÖMERT). (4. Baskı), İstanbul: Remzi Kitabevi, 314.

Resim-29: Pieter Paul Rubens, *Antikite'nin Dört Büyük Nehri*
http://www.khm.at/en/kunsthistorisches-museum/collections/picture-gallery/flanders-17th-century/
Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2011, Saat: 00.45.

Resim-30: Jacques Louis David, *Sabin Kadınlarının Araya Girmesi*
http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673225717&CURRENT_LLV_NOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198673225717&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500815&bmLocale=en
Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2011, 01.10.

Resim-31: Jacques Louis David, *Horas Kardeşlerin Yemini*
http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673225718&CURRENT_LLV_NOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198673225718&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500815&bmLocale=en
Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2011, Saat: 01.20.

Resim-32: Antonio Canova, *Cupid ve Psyche*
CLAUDON, F, Crauzat C.N, Pillement G, Roschitz K ve Tiber G. (1988). **Romantizm Sanat Ansiklopedisi.** (Çevirenler: Özdemir İnce ve İlhan Usmanbaş). **(**1. Baskı**)**. İstanbul: Remzi Kitabevi. 117.

Resim-33: Pierre-Narcisse Guerin, *Morpheus ve Iris*
http://www.hermitagemuseum.org/fcgibin/db2www/fullSize.mac/fullSize?selLang=English&dlViewId=M39X6L%2B402SKGWMWI4&size=small&selCateg=picture&dlCategId=P0LJW%2B40R5T%2B23CSIGF6&comeFrom=quick
Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2011, Saat: 01.32

Resim-34: Jean-Auguste-Dominique INGRES, *Türk Hamamı*
CLAUDON, F, Crauzat C.N, Pillement G, Roschitz K ve Tiber G. (1988). **Romantizm Sanat Ansiklopedisi.** (Çevirenler: Özdemir İnce ve İlhan Usmanbaş). **(**1. Baskı**)**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 44.

Resim-35: Jean-Auguste-Dominique İngres, *Odalık*
http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_image.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673335397&CURRENT_LLV_ILLUSTRATION%3C%3Ecnt_id=10134198673335397&CURRENT_LLV_NOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198673226412&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500856&bmLocale=en&&newWidth==868&&newHeight==672
Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2011, Saat: 01.55.

Resim-36: Thomas Couture, *Roma İmparatorluğu'nun Düşüşü*
HOWARD, Michael (1997). Encyclopedia of Impressionism. (First Press). London: Carlton Books, 18.

Resim-37: Paolo Cariali (Veronese*), Cana'nın Düğün Şöleni*
http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673225111&CURRENT_LLV_NOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198673225111&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500816&bmLocale=en#
Erişim Tarihi: 27 Mayıs 2011, Saat: 02.12.

Resim-38: Guillaume-Martin Couture, *Madeleine Kilisesi*
http://en.wikipedia.org/wiki/File:%C3%89glise_de_la_Madeleine.jpg
Güncelleme Tarihi: 09 Mayıs 2006, Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2011, Saat: 02.02.

Resim-39: Guillaume-Martin Couture, *Madeleine Kilisesi Alınlık Detayı*
http://www.sacred-destinations.com/france/paris-eglise-madeleine
Güncelleme Tarihi: 09 Mayıs 2006, Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2011, Saat: 02.06.

Resim-40: Carl Gotthard Lanhangs, *Brandenburg Kapısı*
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Brandenburger_Tor_abends.jpg
Güncelleme Tarihi: 03 Mayıs 2008, Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2011, Saat: 22.10.

Resim-41: William Blake, *Pietà*
http://connect.in.com/william-blake/photos-1-1-1-2a6ae39e348395c57101151b4f6bc82e.html
Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2011, Saat: 22.15.

Resim-42: Anne-Louis Girodet-Trioson, *Endymion'un Uykusu*
http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_image.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673404433&CURRENT_LLV_ILLUSTRATION%3C%3Ecnt_id=10134198673404433&CURRENT_LLV_NOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198673225729&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500857&bmLocale=en&&newWidth==868&&newHeight==759
Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2011, Saat: 22.23.

Resim-43: Eugene Delacroix, *Sardanapal'ın Ölümü*
http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_image.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673382350&CURRENT_LLV_ILLUSTRATION%3C%3Ecnt_id=10134198673382350&CURRENT_LLV_NOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198673352931&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500857&bmLocale=en&&newWidth==700&&newHeight==640
Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2011, Saat: 22.30.

Resim-44: *Köln Katedrali*
http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Hohenzollernbr%C3%BCcke_K%C3%B6ln.jpg
Güncelleme Tarihi: 24 Ocak 2010, Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2011, Saat: 22.40.

Resim-45: ***Milano Katedrali***
http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:MailaenderDom.jpg
Fotoğraf Ekleme Tarihi: 24 Nisan 2002, Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2011, Saat: 22.50.

Resim-46: Charles Berry-Augustus Pugin, ***Londra Parlamento Binaları***
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Houses_of_Parliament.jpg
(Fotoğraf: WikWitch, 09 Haziran 2005) Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2011, Saat: 23.03.

Resim-47: Gottfried Semper, ***Dresten Opera Binası***
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Semperopera.jpg
(Fotoğraf: Smerus) Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2011, Saat: 23.10.

Resim-48: John Nash, ***Brighton Kraliyet Köşkü***
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Brighton_Royal_Pavilion.jpg
(Fotoğraf: Xgkkp, 23 Haziran 2004) Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2011, Saat: 23.15.

Resim-49: John Nash, Brighton ***Kraliyet Köşkü***
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Pavilion.jpg
(Fotoğraf: Britanist, 11 Ağustos 2008) Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2011, Saat: 23.22.

Resim-50: Tiziano Vecellio (Titian), ***Urbino Venüsü***
http://www.virtualuffizi.com/uffizi1/Uffizi_Pictures.asp?Contatore=296
Erişim Tarihi: 26 Mayıs 2011, Saat: 20.32.

Resim-51: Eduard Manet, ***Urbino Venüsü***
http://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Dosya:Edouard_Manet_081.jpg&filetimestamp=20050906083140
Erişim Tarihi: 26 Mayıs 2011, Saat: 20.35.

Resim-52: Edouard Manet, ***Olympia***
SERULLAZ, Maurice (1991). **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**. (Çeviren: Devrim Erbil). (2. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi, 125.

Resim-53: Edouard Manet, ***Kırda Öğle Yemeği***
SERULLAZ, Maurice (1991). **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**. (Çeviren: Devrim Erbil). (2. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi, 124.

Resim-54: Tiziano Vecellio (Titian), ***Pastoral Konser (Fiesta Campestre)***
http://www.louvre.fr/llv/commun/detail_image.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673225139&CURRENT_LLV_NOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198673225139&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500816&bmLocale=en&&newWidth==868&&newHeight==783
Erişim Tarihi: 26 Mayıs 2011, Saat: 20.50.

Resim-55: Joseph Mallord William Turner, *Ay Işığında Gemiler*
http://www.nga.gov/exhibitions/2007/turner/index.shtm
Erişim Tarihi: 26 Mayıs 2011, Saat: 20.54.

Resim-56: Cloude Monet, *Gün Doğumunda İzlenim*
(HOWARD, Michael (1997). Encyclopedia of Impressionism. (First Press). London: Carlton Books, 78-79.

Resim-57: Edgar Degas, *Egzersiz Yapan Genç Spartalı'lar*
HOWARD, Michael (1997). Encyclopedia of Impressionism. (First Press). London: Carlton Books, 44.

Resim-58: Katsushika Hokusai, *Kanagawa Açıklarında Büyük Dalga*
http://www.moaart.or.jp/owned_e.php?id=7092
Erişim Tarihi: 26 Mayıs 2011, Saat: 21.09.

Resim-59: Cloude Monet, *Japon (Bayan Monet Kırmızı Kimonolar İçinde*
HOWARD, Michael (1997). Encyclopedia of Impressionism. (First Press). London: Carlton Books, 85.

Resim-60: Solda: Hiroshige, *Yağmurda Köprü*
WALTHER, İngo ve METZGER Rainer (1993). Van Gogh. (1. Baskı). İtalya: Taschen Yayınları, 284.

Resim-61: Solda: Hiroshige, *Çiçek Açan Erik Ağacı*
WALTHER, İngo ve METZGER Rainer (1993). Van Gogh. (1. Baskı). İtalya: Taschen Yayınları, 284.

Resim-62: Vincent van Gogh, *Langlois Köprüsü*
SERULLAZ, Maurice (1991). **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**. (Çeviren: Devrim Erbil). (2. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi, 108.

Resim-63: Paul Gauguin, *Nereden Geldik? Nereye Gidiyoruz?*
http://www.mfa.org/collections/object/where-do-we-come-from-what-are-we-where-are-we-going-32558
Erişim Tarihi: 26 Mayıs 2011, Saat: 21.21.

Resim-64: *Mask Portre* (Gba gba)
http://www.metmuseum.org/special/african_icon/view_1.asp?item=1
Erişim Tarihi: 26 Mayıs 2011, Saat: 21.42.

Resim-65: Karl Schmidt-Rottluff, *Küçük Prophetess (Kleine Prophetin)*
http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A5242|A%3AAR%3AE%3A1&page_number=28&template_id=1&sort_order=1&view_all=1
Erişim Tarihi: 26 Mayıs 2011, Saat: 21.50.

Resim-66: Ernst Ludwig kirchner, *Anne ve Çocuk*
http://www.staedelmuseum.de/sm/index.php?StoryID=21&ArtistID=80&b=K
Erişim Tarihi: 26 Mayıs 2011, Saat: 22.02.

Resim-67: Franz Marc, *Atların Doğumu*
http://www.lacma.org/collection/german-expressionism.html
Erişim Tarihi: 26 Mayıs 2011, Saat: 22.06.

Resim-68: Gustave Moreau, *Oedipus ve Sfenk*s
http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/21.134.1
Güncelleme Tarihi: Aralık 2008, Erişim Tarihi: 26 Mayıs 2011, Saat: 22.09.

Resim-69: Maurice Denis, *Yeşilliklerde Merdiven (Arabesk Bezeme)*
http://www.metmuseum.org/special/beyond_the_easel/4.L.htm
Erişim Tarihi: 27 Mayıs 2011, Saat. 01.16.

Resim-70: Pierre Bonnard, *Bahçede Kadın*
http://www.metmuseum.org/special/beyond_the_easel/1.r.htm
Erişim Tarihi: 27 Mayıs 2011, Saat: 01.26.

Resim-71: William Morris ve John Ruskin, *Gotik Doğa*
http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Kelmscott_Press_-_The_Nature_of_Gothic_by_John_Ruskin_(first_page).jpg
Erişim Tarih: 28 Mayıs 2011, Saat: 11.12.

Resim-72: William Morris, *Fulyalar*
BEKTAŞ, Dilek (1992**). Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**. (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 14.

Resim-73: Dante Gabriel Rosetti, *La Ghirlandata*
CASSOU, Jean. (1987). **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi.** (Çevirenler: Özdemir İnce ve İlhan Usmanbaş). (1. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi. 46.

Resim-74: Kikumaro, Mutsubaya *Eviden Geyşa Ichikawa ve hizmetçisi Kinto ve Suimen*
BEKTAŞ, Dilek (1992**). Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**. (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 18.

Resim-75: Jules Cheret, ***Valentino Bal (Valentino Balosu)***
BEKTAŞ, Dilek (1992**). Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**. (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 18.

Resim-76: Henri Toulouse-Lautrec, ***Japon Divanı Tiyatro Afişi***
http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=62041
Erişim Tarihi: 28 Mayıs 2011, Saat: 12.14.

Resim-77: Alphonse Mucha, ***Medee***
http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=8983
Erişim Tarihi: 28 Mayıs 2011, Saat: 12.27.

Resim-78: Gustave Klimt, ***Birinci Viyana Art Nouveau (Secession) Sergisi Afişi***
http://www.neuegalerie.org/collection/Austrian/Fine%20Arts
Erişim Tarihi: 28 Mayıs 2011, Saat: 12.44.

Resim-79: Gustave Klimt, ***Pallas Athene***
http://www.nga.gov/feature/nouveau/teach/slide_16fs.htm
Erişim Tarihi: 28 Mayıs 2011, Saat: 12.57.

Resim-80: Henri Matisse, ***La Desserte (Yemek Sonrası)***
GOMBRICH, E. H. (1992). **Sanatın Öyküsü.** (Çeviren: Bedrettin CÖMERT). (4. Baskı), İstanbul: Remzi Kitabevi, 455.

Resim-81: Raoul Dufy, ***Venüs'ün Doğuşu***
http://www.nwlink.com/~pkrogh/venus.html
Erişim Tarihi: 02 Haziran 2011, Saat: 00.23.

Resim-82: Anton Henning, ***Enteryör No: 83***
http://www.artknowledgenews.com/Bonhams-NY.html
Erişim Tarihi: 02 Haziran 2011, Saat. 00.33.

Resim-83: Pablo Picasso, ***Avignon'lu Kızlar***
KAHWEILER, Daniel, H. (2000). Dünyayı Yeniden Oluşturmanın Yepyeni Bir Yolu: Kübizm. **20. Yüzyıl Sanatı**. (Çeviren: Celal Üster). (1. Baskı). Sayı: 16. İstanbul: P Dergisi, 110.

Resim-84: Fernand Leger, ***Anahtarlı Mona Lisa***
EDGÜ, Ferid (2000). Kübizm. **Yirminci Yüzyıl Sanatı**. (Yayın Danışmanı: Ferit Edgü). (1. Baskı). İstanbul: P Dergisi, 46.

Resim-85: Umberto Boccioni, ***Ruh Durmları***
DEMİRKOL, C.Vedat. (2008). **Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm.** (1. Baskı). İstanbul: Evrensel Basın ve Yayım, 21.

Resim-86: Wassily Kandinsky, *Doğaçlama No: 27*
http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/49.70.1

Erişim Tarihi: 28 Mayıs 2011, Saat: 16.41.

Resim-87: Kazimir Malevich, *Mona Lisa'lı Kompozisyon*
http://www.rusmuseum.ru/eng/search_do/?search_string=malevich&x=4&y=11

Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2011, Saat: 11.48.

Resim-88: Naum Gabo, *Yapısal Tors*
http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=21293&searchid=9612

Güncelleme: Ağustos 2004, Erişim Tarihi: 28 Mayıs 2011, Saat: 16.55.

Resim-89: Jean Arp, *Tors-Kore*
http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/118648?search_id=2

Erişim Tarihi: 28 Mayıs 2011, Saat: 18.26.

Resim-90: Jean (Hans) Arp, *Dev'in Torsu*
http://www.dia.org/object-info/0c23fe4b-9ee3-4036-b8f7-ff101f698f57.aspx?position=3

Erişim Tarihi: 28 Mayıs 2010, Saat: 18.39.

Resim-91: Jean (Hans) Arp, *Meudon Venüsü*
http://hirshhorn.si.edu/visit/collection_object.asp?key=32&subkey=3280

Erişim Tarihi: 28 Mayıs 2011, Saat: 18.48.

Resim-92: Kurt Schwitters, *Merz*
http://www.philamuseum.org/collections/permanent/53863.html?mulR=5272|1

Erişim Tarihi: 28 Mayıs 2011, Saat: 22.46.

Resim-93: Jean-Dominique Ingres, Türk Hamamı'ndan Detay
http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice.jsp;jsessionid=NyLhGTCyWYF0hh8vGznMv5TQsnvdQ211pHzYXQmS18t6jmQtzPQL!765529299?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673226335&CURRENT_LLV_NOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198673226335&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500815&bmLocale=en
Erişim Tarihi: 03 Haziran 2011, Saat: 14.59.

Resim-94: Jean Auguste Dominique İngres, *Banyo*

http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673226356&CURRENT_LLV_NOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198673226356&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500815&bmLocale=en

Erişim Tarihi: 28 Mayıs 2011, Saat: 21.59.

Resim-95: Man Ray, *İngres'nin Kemanı*
http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=61240
Erişim Tarihi: 28 Mayıs 2011, Saat: 22.11.

Resim-96: Jane Brette, *Man Ray'den Sonra*
http://www.janebrettle.com/beyond-black2.htm
Erişim Tarihi: 28 Mayıs 2011, Saat: 22.17.

Resim-97: Joseph Cornell, *Adsız (Medici Prensesi)*
BAUM, Timothy (2000). Sanatın Yaratıcı, Özgür, Benzersiz Ruhu: Gerçeküstücülük. **Yirminci Yüzyıl Sanatı**. (Çeviren: Celal Üster). (1. Baskı). İstanbul: P Dergisi Yayınları, 167.

Resim-98: Joseph Cornell, *Andromeda*
http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Joseph%20Cornell&page=1&f=People&cr=3
Erişim Tarihi: 28 Mayıs 2011, Saat: 23.33.

Resim-99: Kurt Schwitters, *Merzbau*
PASSERON, Rene (1990). Sürrealizm Ansiklopedisi. (Çeviren: Sezer Tansuğ). (2. Baskı), İstanbul Remzi Kitabevi, 44.

Resim-100: Kurt Scwitters, *Merz*
http://www.sprengel-museum.de/v1/englisch/smhframes.html
Erişim Tarihi: 28 Mayıs 2011, Saat: 23.12.

Resim-101: Kurt Schwitters, *Merz (31)*
http://www.sprengel-museum.de/v1/englisch/smhframes.html
Erişim Tarihi: 28 Mayıs 2011, Saat: 23.15.

Resim-102: Daniel Spoerri, *Rambrandt Ütü Masası (Marcel Duchamp)*
http://en.wikipedia.org/wiki/Daniel_Spoerri
Erişim Tarihi: 28 Mayıs 2011, Saat: 23.20.

Resim-103: Marcel Duchamp, *Çeşme*
MORGAN, Robert C. (2000). Yüksek Modernizmden Postmodernizm ve Ötesine **Çağdaş Sanat. Yirminci Yüzyıl Sanatı**. (Çeviren: Ahu Antmen). (1. Baskı). İstanbul: P Dergisi, 190.

Resim-104: Marcel Duchamp, *Bisiklet Tekerleği*
http://moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A1634&page_number=9&template_id=1&sort_order=1

Erişim Tarihi: 28 Mayıs 2011, Saat: 23.45.

Resim-105: Giorgio de Chirico*, Aşk Şarkısı*
ÇOLAK, Cihan (Şubat-Mart 2009). Modern Sanat ve Moma. **Artist Modern Sanat Dergisi**. Sayı: 02-03, 24.

Resim-106: Max Ernst, *Üç Tanığın Gözü Önünde Bebek İsa'yı Cezalandıran Bakire*
PASSERON, Rene (1990). Sürrealizm Ansiklopedisi. (Çeviren: Sezer Tansuğ). (2. Baskı), İstanbul Remzi Kitabevi, 87.

Resim-107: Salvador Dali, *Milo Venüsü*
http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/185184?search_id=1
Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2011, Saat: 12.27.

Resim-108: Salvador Dali*, Dantel Diken Kız (Vermeer'den Sonra)*
http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database/all/the_lacemaker_after_vermeer_salvador_dali/objectview.aspx?page=2&sort=4&sortdir=asc&keyword=%22Salvador%20Dali%22&fp=1&dd1=0&dd2=0&vw=1&collID=0&OID=150008652&vT=1&hi=0&ov=0
Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2011, Saat: 12.32.

Resim-109: Salvador Dali, *Rafaelist Baş'ın Patlaması*
http://www.nationalgalleries.org/index.php/collection/online_az/4:322/results/0/8726/
Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2011, Saat: 12.40.

Resim-110: Salvador Dali*, Port Lligat Meryemi*
http://www.marquette.edu/haggerty/permanent_collection_selections.shtml
Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2011, Saat: 12.50.

Resim-111: Jean-François Millet, *The Angelus*
http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=1892
Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2011, Saat: 13.03.

Resim-112: Salvador Dali, *Millet'nin Angelus'undan Arkeolojik Kalıntılar*
http://thedali.org/collection/collection_highlights.html
Erişim Tarhi: 29 Mayıs 2011, saat: 13.20.

Resim-113: Salvador Dali, *Nero'nun Sesi*
http://www.salvador-dali.org/dali/coleccio/en_50obres.html?ID=W0000395
Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2011: Saat: 13.10.

Resim-114: Salvador Dali, *Leda ve Kuğusu*
http://www.salvador-dali.org/dali/coleccio/en_50obres.html?ID=W0000058
Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2011, Saat: 13.13.

Resim-115: Salvador Dali, *Pieta*
http://www.salvador-dali.org/dali/coleccio/en_50obres.html?ID=W0000177
Erişim Tarihi: 29 mayıs 2011, Saat. 13.16.

Resim-116: Michelangelo Bunarotti, *Pieta*
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Michelangelo%27s_Pieta_5450_cropncleaned_edit.jpg
Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2011, Saat: 13.32.

Resim-117: Andre Masson, *Odeon Tiyatrosunun Tavan Resmi*
PASSERON, Rene (1990). Sürrealizm Ansiklopedisi. (Çeviren: Sezer Tansuğ). (2. Baskı), İstanbul Remzi Kitabevi, 200.

Resim-118: Jackson Pollock, *Daire*
http://moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4675&page_number=7&template_id=1&sort_order=1
Erişim Tarih: 29 Mayıs 2011, Saat: 14.28.

Resim-119: Willem de Kooning, *İsimsiz 6*
http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/100830?search_id=3
Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2011, Saat. 22.53.

Resim-120: Andy Warhol, *Mona Lisa*
http://www.warhol.org/ArtCollections.aspx?id=1567
Erişim Tarihi: 02 Haziran 2011: Saat: 00.22.

Resim-121: Martial Raysse, *Made in Japan*
http://hirshhorn.si.edu/visit/collection_object.asp?key=32&subkey=11610
Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2011, Saat: 12.50.

Resim-122: Martial Raysse, *Türk Hamamı (İngres'den)*
LYNTON, Norbert. (1991). **Modern Sanatın Öyküsü**. (Çevirenler: Cevat ÇAPAN ve Sadi ÖZİŞ). (2. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi, 306.

Resim-123: Andy Warhol, *Son Akşam Yemeği*
http://www.cabinetmagazine.org/events/lastsuppergordon.php
Erişim Tarihi: 01 Haziran 2011, Saat: 23.56.

Resim-124: Andy Warhol, *Venüs'ün Doğuşu (Rönesans'tan Resimler 2)*
Erişim Tarihi: 02 Haziran 2011, Saat: 00.03.
http://www.artbrokerage.com/artist/Andy-Warhol/Birth-of-Venus-Details-of-Renaissance-Paintings-II-317-22986

Resim-125: Velasquez, *Papa X. Innocent*
http://www.doriapamphilj.it/ukartisti.asp
Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2011, Saat: 16.32.

Resim-126: Francis Bacon, *Velasquez'den Sonra (Papa X. Innocent)*
http://www.desmoinesartcenter.org/aspx/collections/collection-highlights.aspx
Erişim tarihi: 29 Mayıs 2011, Saat: 16.31.

Resim-127: Arman, *Eldiven için Tors*
OSTERWOLD, Tilman (1994). **Pop Art**. (1. Baskı). Almanya: Taschen Yayınları, 116.

Resim-128: Arman, *Hermes ve Dionysos*
http://www.dia.org/object-info/ccd4dc3d-3638-43b8-b459-007f98748ac2.aspx?position=2
Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2011, Saat:16.14.

Resim-129: Yves Klein*, Mavi Venüs*
MORGAN, Robert C. (2000). Yüksek Modernizmden Postmodernizm ve Ötesine **Çağdaş Sanat. Yirminci Yüzyıl Sanatı**. (Çeviren: Ahu Antmen). (1. Baskı). İstanbul: P Dergisi, 188.

Resim-130: Cesar Baldaccini, Giallo Naxos 594
http://artisnotdead.blogspot.com/2008/07/csar-at-cartier-foundation-curated-by.html
Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2011, Saat: 17.05.

Resim-131: Allan Kaprow, *Household*
http://www.moca.org/kaprow/index.php/2008/03/03/welcome-to-the-kaprow-site/
Erişim tarihi: 29 Mayıs 2011, Saat: 17.38.

Resim-132: Wolf Wostel, *Bayan Amerika*
OSTERWOLD, Tilman (1994). **Pop Art**. (1. Baskı). Almanya: Taschen Yayınları, 118.

Resim-133: Wolf Vostel*, Araba Kazası*
http://www.ludwigmuseum.hu/site.php?inc=mutargy&muId=808&menuId=67
Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2011, Saat: 17.32.

Resim-134: Daniel Spoerri, *Kichka'nın Kahvaltısı*
http://moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A5569&page_number=1&template_id=1&sort_order=1
Erişim Tarhi: 29 Mayıs 2011, Saat: 17.56.

Resim-135: Daniel Spoerri, *Tatlı (Seri 2)*
http://www.ludwigmuseum.hu/site.php?inc=mutargy&muId=700&menuId=67
Erişim tarihi: 29 Mayıs 2011, Saat: 18.00.

Resim-136: Piet Mondrian, *Tablo 2*
http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Piet%20Mondrian&page=1&f=People&cr=8
Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2011, Saat: 18.14.

Resim-137: Frank Stella, *Dewey Kare*
http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/66201?search_id=1
Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2011, Saat: 18.16.

Resim-138: Donald Judd, *Piramit*
http://dallasmuseumofart.org:8080/emuseum/view/objects/asitem/People$00401838/0?t:state:flow=b92b54dc-85e9-4e0a-ad53-785d26aacd81
Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2011, Saat: 08.30.

Resim-139: Carl Andre, *144 Küp*
http://www.galerie-tschudi.ch/page/andre.php
Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2011, Saat: 18.39.

Resim-140: Richard Morris, *İsimsiz*
http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Robert%20Morris&page=1&f=People&cr=2
Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2011, Saat: 18.46.

Resim-141: Richard Smithson, *Spiral Dalgakıran*
GERMANER, Semra. (1997a). **1960 Sonrası Sanat.** (1. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınları, 61.

Resim-142: Vik Muniz, *Brooklyn Spirali* (Smithson'dan Sonra)
http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database/all/brooklyn_spiral_jetty_after_smithson_vik_muniz/objectview_enlarge.aspx?page=1&sort=4&sortdir=asc&keyword=%22Robert%20Smithson%22&fp=1&dd1=0&dd2=0&vw=1&collID=0&OID=190036823&vT=1&hi=0&ov=0
Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2011, Saat: 18.58.

Resim-143: Michelangelo Pistoletto, *Paçavralar Venüs*'ü
http://www.tate.org.uk/about/tatereport/2006/collection/achighlights5c.htm
Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2011, Sat: 19.54.

Resim-144: Michelangelo Pistoletto, *Kırık Ayna*
http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Michelangelo%20Pistoletto&page=1&f=People&cr=1
Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2011, Saat: 20.00.

Resim-145: Michelangelo Pistoletto, *Etrüsklü*
http://www.themodern.org/f_html/pistoletto.html
Erişim Tarihi: 29 mayıs 2011, Saat: 20:04.

Resim-146: Mario Merz*, Igloo* (Kaddafi'nin Çadırı)
http://www.castellodirivoli.org/eng/homepage/Collezione/Frame/Pagine/artisti/Merz.htm#
Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2011, Saat: 19.34.

Resim-147: Mario Merz, *Zamanı Gölgeleyen Mimari*
http://www.castellodirivoli.org/eng/homepage/Collezione/Frame/Pagine/artisti/Merz.htm#
Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2011, Saat: 19.38.

Resim-148: Yannis Kounellis, Senza *Titolo (İsimsiz)*
http://www.castellodirivoli.org/eng/homepage/Collezione/Frame/Pagine/artisti/Dettagli/Popup/Kounellis.htm
Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2011, Saat: 19.16.

Resim-149: Yannis Kounellis, *Sekiz Yunanlı*
http://www.artandarchitecture.org.uk/images/conway/e1d1348a.html?ixsid=1fHqZhADk5C
Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2011, Saat: 19.20.

Resim-150: Francis Bacon*, Etli Figür (Velasquez'den sonra.)*
http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/4884?search_id=1
Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2011, Saat: 18.45.

Resim-151: Peter Paul Rubens, *Aynadaki Venüs*
http://www.public-domain-photos.org/tag/peter-paul-rubens
Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2011, Saat: 18.59.

Resim-152: Robert Rauschenberg, *Seyirci*
http://www.nelson-atkins.org/blog/2008/05/paying_homage_to_a_master.html

Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2011, Saat: 19.16.

Resim-153: William Tucker, *Ana Tanrıça*
http://www.racollection.org.uk/ixbin/indexplus?_IXSESSION_=MJc8eCRKC3s&_IXSR_=&_IXACTION_=display&_MREF_=12521&_IXSP_=1&_IXFPFX_=templates/full/&_IXSPFX_=templates/full/
Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2011, Saat: 19.30.

Resim-154: William Tucker, *Prometheus*
http://collection.artgallery.nsw.gov.au/collection/results.do;jsessionid=137447C13DC8E61812819B366930A48F?id=142462&db=object&keyword-0=Tucker_William&field-0=simpleSearchObject&images=true&view=detail&searchMode=simple
Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2011, Saat: 19.33.

Resim-155: *St. Cosmas ve Damian*
http://www.muzeum.sanok.pl//?s=damian&submit=Szukaj
Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2011, Saat: 19.44.

Resim: 156: Joseph Beuys, *Cosmas ve Damian*
http://inside.bard.edu/blrc/projects/AmericanAge/CosmosundDamian.html
Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2011, Saat: 19.51.

Resim-157: Nicolas Poussin, *Et in Arcadia Ego*
http://www.artknowledgenews.com/louvre-atlanta-at-highmuseumhtml.html
Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2011, Saat: 20.06.

Resim-158: Sandro Chia, *Korkusuz Çocuklar İş Başında*
http://www.nationalgalleries.org/collection/online_az/4:322/result/0/435?initial=C&artistId=2925&artistName=Sandro%20Chia&submit=1
Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2011, Saat: 20.11.

Resim-159: Anselm Kiefer, *Kanatlı Kitap*
http://www.sfmoma.org/exhib_events/exhibitions/234
Erişim Tarihi: 02 Haziran 2011, Saat: 17.47.

Resim-160: Gilbert ve George, *Ölüm*
http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=19000
Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2011, Saat: 20.16.

Resim-161: Tony Cragg, *Anne Sütü*
http://collection.britishcouncil.org/collection/artist/5/18320/object/40397

Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2011, Saat: 20.20.

Resim-162: Georges Braque, *Müzik Aletli Natürmort*
http://www.nortonsimon.org/collections/browse_artist.php?name=Braque%2C+Georges&resultnum=3
Erişim Tarihi: 01 Haziran 2011, Saat: 22.13.

Resim-163: Kurt Schwitters, *İsimsiz*
http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/184877?search_id=1
Erişim Tarihi: 01 Haziran 2011, Saat: 21.41.

Resim-164: Max Ernst, *Wox Angelica*
http://www.metmuseum.org/special/Max_Ernst/view_1.asp?item=8&view=l
Erişim Tarihi: 01 Haziran 2011, Saat. 21.52.

Resim-165: Robert Rauschenberg, *Lincoln*
http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/24667?search_id=1
Erişim Tarihi: 01 Haziran 2011, Saat. 21.35.

Resim-166: Ron Kitaj, *The Defects of Its Qualities*
http://www.bmagic.org.uk/objects/1970P270
Erişim Tarihi: 01 Haziran 2011, saat: 22.45.

Resim-167: Pablo Picasso, *Gitarlı Natürmort*
http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1101
Erişim Tarihi: 02 Haziran 2011, Saat: 00.58.

Resim-168: Robert Rauschenberg, *Yatak*
http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4823&page_number=4&sort_order=1&template_id=1
Erişim Tarihi: 02 Haziran 2011, Saat: 01.10.

Resim-169: Robert Rauschenberg, *Coca-Cola Kutusu*
http://www.metmuseum.org/special/Rauschenberg/view_1.asp?item=3
Erişim Tarihi: 02 Haziran 2011, Saat: 01.04.

Resim-170: Arman, *Yığın*
http://moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A220&page_number=13&template_id=1&sort_order=1
Erişim Tarihi: 02 Haziran 2011, Saat. 01.47.

Resim-171: Bernard Pras, *Guernica*
http://www.bernardpras.fr/

Erişim tarihi: 02 Haziran 2011: Saat. 01.51.

Resim-172: Bernard Pras, *Büyük Dalga*
http://www.bernardpras.fr/

Erişim tarihi: 02 Haziran 2011: Saat. 01.55.

Resim-173: Christo (Cristo Javacheff), *Dükkan Projesi*
http://moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A1114&page_number=3&template_id=1&sort_order=1

Erişim Tarihi: 02 Haziran 2011, Saat. 02.07.

Resim-174: Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q., Ya da Jakont* (Mona Lisa)
http://www.nortonsimon.org/collections/browse_artist.php?name=Duchamp%2C+Marcel&resultnum=5

Erişim Tarihi: 28 Mayıs 2011, Saat: 23.51.

Resim-175: Andy Warhol, *Marilyn*
OSTERWOLD, Tilman (1994). **Pop Art**. (1. Baskı). Almanya: Taschen Yayınları, Kapak Resmi.

Resim-176: Allan d'Arcangelo*, Marilyn*
http://www.artnet.com/galleries_old/artwork_detail.asp?G=&gid=761&which=&ViewArtistBy=online&aid=4711&wid=425978801&source=artist&rta=http://www.artnet.com

Erişim Tarihi: 02 Haziran 2011, Saat. 02.56.

Resim-177: Grant Wood, *Amerikan Gotik*
http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/6565

Erişim Tarihi: 02 Haziran 2011, 03.04.

Resim-178: Allan d'Arcangelo, *Amerikan Madonna No:1*
http://rogallery.com/Darcangelo_Allan/darcangelo-american-exports.htm

Erişim Tarihi: 02 Haziran 2011, Saat: 03.00.

Resim-179: Joseph Kosuth, *Bir ve Üç Sandalye*
http://moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3228&page_number=1&template_id=1&sort_order=1

Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2011, Saat: 22.32.

Resim-180: Daniel Buren, *Les Deux Plateaux*
http://www.life.com/image/95650337
Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2011, Saat: 22.43.

Resim-181: Damien Hirst, *Sürüden Uzakta*
http://www.nationalgalleries.org/index.php/collection/online_az/4:322/results/0/87212/x
Erişim Tarihi: 01 Haziran 2011, Saat: 23.11.

Resim-182: Damien Hirst, *Oturan Meleğin Anatomisi* (Detay)
http://www.dailymail.co.uk/news/article-1053540/Damien-Hirst-unveils-65m-auction-amazing-art-Sothebys.html
Erişim Tarihi: 01 Haziran 2011, saat: 23.27.

Resim-183: Robert Morris, *Katran Bebekler ve Yeni Dünya Düzeni*
http://truthinart.wordpress.com/2008/11/03/robert-morris-maximum-resistance-to-separation/
Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2011, Saat: 22.50.

Resim-184: Robert Morris, *Savaş*
http://arttattler.com/archivetheatre.html
Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2011, Saat: 22.58.

Resim-185: Robert Morris, *Doğum Günü Çocuğu*
http://www.preview-art.com/previews/04-2008/rmorris.html
Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2011, Saat: 23.13.

Resim-186: Hans Haacke, *Yoğunlaşma/Buharlaşma Küpü*
http://www.macba.cat/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=29&inst_id=18736
Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2011, Saat: 23.30.

Resim-187: Eva Hesse, *Kurallardan Sonra*
http://www.mam.org/collection/details.php?ID=M1970.27
Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2011, Saat: 23.43.

Resim-188: Robert Watts, *Flux Posta Pulları 17-17*
http://moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A6269&page_number=3&template_id=1&sort_order=1
Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat: 00.01.

Resim-189: Gilbert ve George, *Burası*
http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1991.210

Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat: 00.11.

Resim-190: Gilbert ve George, *Polonya Haçı*
http://moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A7496&page_number=8&template_id=1&sort_order=1

Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat: 00.13.

Resim-191: Gilbert ve George, *Kara İsa*
http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/gilbertandgeorge/rooms/room8.shtm

Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat: 00.20.

Resim-192: Bruce Naumann, *Çeşme Olarak Sanatçı*
http://whitney.org/Collection/BruceNauman/70509

Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat: 00.30.

Resim-193: Nam June Paik, *Zen İçin Baş*
http://www.tate.org.uk/tateetc/issue21/namjunepaik.htm

Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat: 00.40.

Resim-194: Joseph Beuys, *Sibirya Senfonisi*
http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81154

Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat. 00.44.

Resim-195: Yves Klein, *Claude ve Arman'ın Heykelleri*
http://artsediments.blogspot.com/2010/11/masterpieces-klein-week-0094.html

Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat: 01.30.

Resim-196: Yves Klein, *Boşluğa Sıçrayış*
http://c4gallery.com/artist/database/yves-klein/yves-klein.html

Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat: 01.24.

Resim-197: Robert Morris ve Carolee Schnemann, *Yer*
http://www.mariabuszek.com/kcai/GenresMedia/9-12Images.htm

Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat: 01.20.

Resim-198: Gilbert ve George, *Şarkı Söyleyen Heykeller* (Kemerlerin Altında)
http://angelfloresjr.multiply.com/journal/item/5713

Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat: 01.39.

Resim-199: Joseph Beuys, *Yağ İskemlesi*
http://calendar.walkerart.org/enlarge.wac?id=12825

Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat: 02.05.

Resim-200: Cristo Javacheff, ***Pont neuf'un Paketlenmesi***

http://gedwards10.blogspot.com/2010_12_01_archive.html

Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat: 02.13.

Resim-201: Nam June Paik, ***İsimsiz***

http://moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4469&page_number=14&template_id=1&sort_order=1

Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat: 16.39.

Resim-202: Volf Wostell, ***16mm'lik film***

http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2007spring/fluxus.html

Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat: 16.49.

Resim-203: Nam June Paik, ***Uzanan Buda***

http://www.likeyou.com/en/node/11119

Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat: 16.54.

Resim-204: Nam June Paik, ***Merhaba Fil***

http://www.woodstreetgalleries.org/past/paik.html

Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat: 16.58.

Resim-205: Nam June Paik, ***Parlak Budha***

http://web.me.com/ipatkin/Izhar_Patkin/nam_june_paik/nam_june_paik.html

Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat: 17.03.

Resim-206: Malcolm Morley, ***Girit'e Veda***

DEMİRKOL, C.Vedat. (2008). **Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm.** (1. Baskı). İstanbul: Evrensel Basın ve Yayım, 123.

Resim-208: Richard Estes, ***Kafeterya***

http://whitney.org/Collection/RichardEstes/6921

Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat. 17.32.

Resim-209: Ralp Going, ***Mc Donalds'ın Pikabı***

http://www.ralphlgoings.com/

Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat. 17.40.

Resim-210: Richard McLean, ***Diamond Tinker ve Jet Chex***

http://www.bernarduccimeisel.com/artist/images.php?aid=15

Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat: 17.50.

Resim-211: Alicia St. Rosa, *Seramik Orman*
http://www.aliciastrose.com/

Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat: 17.58.

Resim-212: Daniel E. Greene, *Giyinik Maya* (Goya'dan)
http://www.danielgreeneartist.com/recent/clothedmaya.htm

Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat: 18.00.

Resim-213: Daniel E. Greene, *Antika Tabak*
http://www.danielgreeneartist.com/recent/dish&rug.htm

Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat. 18.07.

Resim-214: Mustafa Ata, *Vlam*
http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=588&bhcp=1&periodID=783&pageNo=0&exhID=0

Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat: 20.02.

Resim-215: Mustafa Ata, *Vlam*
http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=588&bhcp=1&periodID=783&pageNo=0&exhID=0

Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat: 20.04.

Resim-216: Mustafa Ata, *Vlam*
http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=588&bhcp=1&periodID=783&pageNo=0&exhID=0

Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat: 20.10.

Resim-217: Bedri Baykam, *Harem Entrikaları*
http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=387&lang=TR

Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat: 20.16.

Resim-218: Bedri Baykam, *Tarihin Gözü*
http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=387&lang=TR

Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat: 20.19.

Resim-219: Bedri Baykam, *Hiroşima*
http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=387&lang=TR

Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat: 20.24.

Resim-220: Hale Arpacıoğlu, *Pleksi Kesme*
http://www.halearpacioglu.com/htm/tr/trindex.html

Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat. 20.38.

Resim-221: Hale Arpacıoğlu, *Pleksi Kesme*
http://www.halearpacioglu.com/htm/tr/trindex.html
Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat. 20.40.

Resim-222: Hale Arpacıoğlu, *Pleksi/Kağıt Kesme*
http://www.halearpacioglu.com/htm/tr/trindex.html
Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat. 20.40.

Resim-223: Gonca Sezer, *Kağıt Kız* (Papergirl)
http://www.goncasezer.blogspot.com/
Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat: 20.49.

Resim-224: Gonca Sezer, *Gerçek-Real/Oyuncak-Toy*
http://goncasezer.blogspot.com/search?updated-max=2009-07-10T09%3A31%3A00-07%3A00&max-results=500
Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat: 20.55.

Resim-225: Müşerref Zeytinoğlu, *Enstalasyon*
http://www.nurdankarasugokce.com/pages/exhibition.aspx?lang=TR&exhID=6&bhcp=1
Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat: 21.24.

Resim-226: Hüseyin Ertunç, *Tüm İlişkiler*
http://www.alifart.com/pPages/pAlifart.aspx?pmID=15&lang=TR&section=4&aucID=303&katID=0&sanID=3767&bhcp=1
Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat: 21.28.

Resim-227: Yusuf Taktak, *Dikilitaşıma Ait Açıklamalar*
http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=363&section=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=525&pageNo=0&exhID=0
Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat: 21.36.

Resim-228: Jean (Hans) Arp, *Tristan Tzara'nın Portresi*
LYNTON, Norbert. (1991). **Modern Sanatın Öyküsü**. (Çevirenler: Cevat ÇAPAN ve Sadi ÖZİŞ). (2. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi, 128.

Resim-229: Mithat Şen, *Ham Tual*
http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=263&section=130&lang=TR&periodID=128&pageNo=0&exhID=0

Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat: 21.41.

Resim-230: Murat Morova, *Ah Min-el Aşk-ı Memnu Dizisi*
http://www.galerinev.com/tr/sanatcilar/detay/23/murat-morova
Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2001, Saat: 21.58.

Resim-231: Metin Talayman, *Goliathus-Goliathus*
http://www.metintalayman.com/?x=1135
Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat: 22.04.

Resim-232: Şenol Yorozlu, *Edward Kaftan*
http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=514&periodID=803&pageNo=0&exhID=0
Erşim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat: 22.09.

Resim-233: Şenol Yorozlu, *Rayban Kaftan*
http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=514&periodID=803&pageNo=0&exhID=0
Erşim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat: 22.15.

Resim-234: Şükrü Aysan, *Urbi e Urbi*
TANSUĞ, Sezer. (1990). **Türk Resminde Yeni Dönem**. (2. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi, 83.

Resim-235: Serhat Kiraz, *Işıklı Tavanda Dekupe Figür Düzenlemesi*
http://www.sarkis.fr/fr/expographie-visuels/liste-complete/7-expositions-visuels-197079/73-1978-kriegsschatz-klassenkrieg
Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat: 22.36.

Resim-236: Sarkis Zabunyan, *Savaş Ganimetleri*
http://www.sarkis.fr/fr/expographie-visuels/liste-complete/7-expositions-visuels-197079/110-1979-reserves-accessibles
Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat: 22.36.

Resim-237: Sarkis Zabunyan, *Ulaşılabilir Kaynaklar*
http://www.sarkis.fr/fr/expographie-visuels/liste-complete/7-expositions-visuels-197079/110-1979-reserves-accessibles
Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat: 22.36.

Resim-238: Sarkis Zabunyan, *Çaylak Sokak*
TANSUĞ, Sezer. (1990). **Türk Resminde Yeni Dönem**. (2. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi, 68.

Resim-239: Füsun Onur, *Dolmabahçe Hatırası*
TANSUĞ, Sezer. (1990). **Türk Resminde Yeni Dönem**. (2. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi, 99.

Resim-240: Füsun Onur, *Galeri Işıkları*
TANSUĞ, Sezer. (1990). **Türk Resminde Yeni Dönem**. (2. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi, 102.

Resim-241: Şükrü Aysan, *Pentür*
TANSUĞ, Sezer. (1990). **Türk Resminde Yeni Dönem**. (2. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi, 117.

Resim-242: Canan Beykal, *8 Parçalık 1 Bütün ya da Osman Hamdi Beklemesi*
TANSUĞ, Sezer. (1990). **Türk Resminde Yeni Dönem**. (2. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi, 111.

Resim-243: Ayşe Erkmen, *Uyumlu Çizgiler*
http://www.ayseerkmen.com/
Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat. 23.47.

Resim-244: Ayşe Erkmen, *Bu Sergi İçin Bir Kompozisyon*
http://www.ayseerkmen.com/
Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat. 23.50.

Resim-245: Ayşe Erkmen, *Geçmişe Tören*
http://www.ayseerkmen.com/
Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2011, Saat. 23.55.

Resim-246: Le Corbusier, *Villa*
http://www.wired.com/thisdayintech/tag/le-corbusier/
Erişim Tarihi: 01 Haziran 2011, saat: 00.10.

Resim-247: Frank Lloyd Wright, *Şelale Evi*
http://www.onlineartcenter.com/architecture.html
Erişim Tarihi: 1 Haziran 2011, Saat: 00.14.

Resim-248: Robert Venturi, *Vonna Venturi'nin Evi*
http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Vanna_Venturi_House.html/cid_vanna_venturi_002.html
Erişim Tarihi: 01 Haziran 2011, Saat: 00.24.

Resim-249: Leon Battista Alberti, *Tempio Malatestiano*
http://arsdictum.com/AlbertiGallery.htm
Erişim Tarihi: 01 Haziran 2011, Saat: 00.30.

Resim-250: ***Getty Museum***
http://en.wikipedia.org/wiki/Getty_Villa

Erişim Tarihi: 01 Haziran 2011, Saat: 00.46.

Resim-251: Michael Graves, ***Portland Halk Hizmetleri Binası***
http://processandpractice.wordpress.com/author/processandpractice/

Erişim Tarihi: 01 Haziran 2011, Saat: 00.54.

Resim-252: Robert Stern, ***The Clatham***
http://www.ramsa.com/projects-search/residential/the-chatham.html

Erişim Tarihi: 01 Haziran 2011. Saat: 01.15.

Resim-253: Charles Moore, ***Pizza d'Italia***
http://www.idehist.uu.se/distans/ilmh/pm/moore-piazzaditalia.htm

Erişim Tarihi: 01 Haziran 2011, Saat: 01.16.

Resim-254: Philip Johnson, ***AT&T Binası***
http://www.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www.achievement.org/achievers/joh0/large/joh0-050.jpg&imgrefurl=http://www.achievement.org/autodoc/photocredit/achievers/joh0-050&usg=__GTLz1WPTsDkU5wJD-X_WBI1TKA8=&h=396&w=312&sz=197&hl=tr&start=0&zoom=1&tbnid=r4xmvRtz1AUHRM:&tbnh=122&tbnw=94&ei=3eAATvHVJIbRsgb-8-yGDQ&prev=/search%3Fq%3Dphilip%2Bjohnson%26um%3D1%26hl%3Dtr%26sa%3DN%26biw%3D1920%26bih%3D965%26tbm%3Disch&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=438&vpy=207&dur=370&hovh=253&hovw=199&tx=96&ty=131&page=1&ndsp=70&ved=1t:429,r:13,s:0&biw=1920&bih=965
Erişim Tarihi: 21 Haziran 2011, Saat: 22.19.

Resim-255: Philip Johnson, ***AT&T Binası (Detay)***
http://www.galinsky.com/buildings/att/index.htm

Erişim Tarihi: 01 Haziran 2011, Saat: 01.20.

T. C.

SELÇUK ÜNİVERSİTESİ

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü

Özgeçmiş

Adı Soyadı:	Hikmet ŞAHİN	İmza:	
Doğum Yeri:	Aksaray		
Doğum Tarihi:	15.02.1973		
Medeni Durumu:	Evli		

Öğrenim Durumu

Derece	Okulun Adı	Program	Yer	Yıl
İlköğretim	**Fatih Sultan Mehmet İ.O.**	**-**	**Aksaray**	**1984**
Ortaöğretim	**Aksaray O.O.**	**-**	**Aksaray**	**1988**
Lise	**Aksaray Lisesi**	**Edebiyat**	**Aksaray**	**1990**
Lisans	**Selçuk Ün.**	**Resim-İş Eğt.**	**Konya**	**1995**
Yüksek Lisans	**Selçuk Ün.**	**Sosyal Bil. Enst.**	**Konya**	**2000**

Becerileri:	**Sanatsal faaliyetler**
İlgi Alanları:	**Sanat, fotoğraf, sinema, spor**
İş Deneyimi:	**2001 Konya Çimento Güzel Sanatlar Lisesi Resim Öğretmeni**
Aldığı Ödüller:	**Muhtelif**
Hakkımda bilgi almak için önerebileceğim şahıslar:	**Prof. Dr. Alaybey Karoğlu, Prof. Dr. Melek Yılmaz, Yrd. Doç. Dr. Zuhal Arda. Yrd. Doç. Dr. Harun Hilmi POLAT**
Tel:	**0 505 497 49 59**
Adres	**Kılıçarslan Mah. İlknur Sk. İlknur Ap. No: 1/1 42080 Selçuklu/KONYA**