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

20. YÜZYIL SANATINI ALGILAMA SORUNSALI

Neslihan KIYAR

DOKTORA TEZİ

Danışman
Doç. Dr. Hüseyin ELMAS

Konya - 2010

ÖNSÖZ

Araştırmada değinilecek olan '*algı*' en basit haliyle, duyumların anlamlı deneyimlere çevrilme sürecidir. Başka bir deyişle, bireyin günlük deneyimler içerisinde, yaşadığı oluşlar dâhilinde sanat yapıtını anlamlandırmasıdır. Yapıtı algılama, bir anlamda '*bilme*' ile yakından ilgilidir. 20. yüzyıl sanatı ile geçmiş karşı karşıya getirildiğinde ve modernizm öncesinde akıl karıştırıcı olmayan sanat yapıtlarına insanların yaklaşımı düşünüldüğünde, bu bilme pratiğinin izleyicinin algılama sürecine nasıl etki ettiği ortaya çıkmaktadır.

Sürecin bazı nedenlerle kesintiye uğraması durumu ise algılama problemlerine yol açabilir. Daha net bir tabirle izleyicinin, geleneksel yapıtlara yaklaşımındaki gönüllülüğü yanında modern sanat yapıtlarına karşı ilgisiz ve rahatsız görünmesi, algılama sorunsalına işaret etmektedir. Bu bağlamda, 20. yüzyılda yaşanan büyük olaylar karşısında eli bağlı duramayan sanatın, ona hayret ve şaşkınlıkla bakan gözlere rağmen yeni/bilinmeyen arayışlara girişmesi ise kaçınılmaz olmuştur.

20. yüzyılda ortaya çıkan, tükenip yok olan spesifik sanat hareketlerinin algılanma sorunsalındaki yerlerinin incelendiği bu tez çalışmasında, tecrübe, düşünce ve önerileriyle bana yardımcı olan Prof. Dr. Melek GÖKAY'a, Doç. Dr. Mehmet BAŞBUĞ'a ve tez danışmanım Doç. Dr. Hüseyin ELMAS'a, bana yol gösteren değerli akademisyen arkadaşlarıma, her konuda desteğini esirgemeyen ve hep yanımda olan aileme içten, sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Neslihan KIYAR

Konya-2010

T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü

Öğrencinin		
	Adı Soyadı	Neslihan KIYAR
	Numarası	075117021003
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi / Resim-İş Eğitimi
	Programı	Doktora
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Hüseyin ELMAS
	Tezin Adı	20. YÜZYIL SANATINI ALGILAMA SORUNSALI

ÖZET

Sanat, var olduğu günden bu yana, çağının insanları tarafından algılanma ve anlamlandırılma sorunsalı ile yüzleşmek zorunda kalmıştır. Bu bağlamda bir değerlendirmenin amaçlandığı araştırmada, 20. yüzyılın ağır tüketim süreçleri ile dünya üzerindeki ihtiyaç, beklenti ve imkânların değişip evrimleştiği gibi, insanların kafasındaki *"Avangart sanat nedir?; Avangart sanatla birlikte algılama-anlamlandırma pratikleri ve izleyici-yapıt-sanatçı üçgeninin karakteri değişiyor mu?; Avangart sanat hareketlerinin ortaya çıkma ve unutulup gitmesi akılların karışmasına neden oluyor mu?*" gibi vb. sorular aydınlatılmaya çalışılmıştır.

Üzerinde durulan '*algı*' kavramının, David Hume, John Locke, George Berkeley ve Maurice Merleau-Ponty gibi isimler tarafından, biyolojik yaklaşımlardan tutun da psikolojik ve sosyolojik yaklaşımlara kadar çeşitlilik gösterdiği tespit edilmiştir. Bu anlamda "*algı*" ve "*algılama*" kavramları, psikolojik boyutundan çok sosyolojik bağlamda ele alınmış, sanatın çağdaş sanata dönüşümü esnasında, çağın insanları tarafından algılanma ve anlamlandırılma sorunsalı çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme yapılırken, sanata ilişkin 20. yüzyıl avangardist/neo-avangardist düşüncelerin ortaya çıkışı, insanlar tarafından algılanması, algılanmaya ilişkin sorunlar özel veya genel, tarihsel örüntü kapsamında bir araya getirilmiştir.

Alanında pek çok özgün ve çeviri metne, görsel kaynaklara ulaşılarak hazırlanan çalışmanın, "*Kavramlara Bakış*" başlığı altındaki 1. bölümünde, araştırma içinde karşılaşılacak olan kavramların kullanımlarına paralel genel bir değerlendirme yapılmıştır. 2. bölümde, "*ardıl bir şekilde devam eden bu dönemlerin obje/varlık kavrayışını bilmek istiyorsak, felsefelerini bilmekle başlayabiliriz*" düşüncesinden hareketle konunun kapsamına dâhil edilen ve "*20. Yüzyılı Anlamak*" olarak belirlenen bir başlıkla 20. yüzyıl felsefesi genel olarak derlenmiştir. Son bölümde ise tüm yüzyıla damgasını vuran özellikli karaktere sahip olduğu düşünülen sanat hareketleri, bir manifestoya dayanarak ya da bir başkarakterin sözlerinden yola çıkarak bazen de kişilere indirilerek değerlendirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Algılama, 20. Yüzyıl Sanatı, Avangard, Modernizm, Postmodernizm

T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü

Öğrencinin		
	Adı Soyadı	Neslihan KIYAR
	Numarası	075117021003
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi / Resim-İş Eğitimi
	Programı	Doktora
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Hüseyin ELMAS
	Tezin İngilizce Adı	THE PROBLEMATIC OF PERCEIVING 20th CENTURY ART

SUMMARY

Since its inception, art has always come face to face the problematic of being perceived and comprehended by the people of the age in which it was conceived. The study, which aims to make an evaluation of this kind, will try to answer questions like "*What is avant-garde art? Do the perception-comprehension practices and the character of the audience-work-artist triangle change with avant-garde art? Do the emergence and demise of avant-garde art movements confuse minds*?" just as the needs, expectations and means on earth change and evolve with the heavy consumption processes of the 20th century.

The concept of perception is known to show difference from the biological approaches to psychological approaches that are seen such as in David Hume, John Locke, George Berkeley and Maurice Merleau-Ponty. The concepts of "*perception*" and "*perceive*", frequently used in this study, were employed in a soiological context rather than referring to their psychological dimensions and evaluated within the framework of the problematic of the perception and comprehension by the people of its age of the process of art's transformation into modern art. The emergence of the 20th century avant-gardist/neo-avant-gardist ideas on art, their perception and general or individual problems of perception were brought together in the evaluation within the context of historical patterns.

Parallel to the concept's use that will be encountered in the research, in the title of the first part of "*Approach to Concepts*", by reaching the visual sources of the study, to the original and translated text, a general evaluation was made. In the second part, with the idea of "*if we want to know this period's object/existence concept that is going on sequentially, we can start by learning about their philosophies*" which was included the topic's extent and with an "*Understanding the 20th Century*" title, 20th century philosophy was collected generally. In the final chapter, the art movements that left their mark throughout the century and that are considered to have distinctive characteristics were evaluated based on a manifest or by the words of a main character, or sometimes by reducing the personalities.

Key Words: Perceiving, 20th Century Art, Avant-garde, Modernism, Postmodernism

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

Bilimsel Etik Sayfası ii
Tez Kabul Formu iii
Önsöz iv
Özet v
Summary vii
Görseller Dizini ix
Giriş 1

BİRİNCİ BÖLÜM – Kavramlara Bakış 6
1.1. Yeni, Avangart, Protest Olanı Algılama 6
1.2. Gelenek-Modern-Postmodern 11
1.3. Değişim-Dönüşüm..... 15

İKİNCİ BÖLÜM – 20.Yüzyılı Anlamak..... 19
2.1. Rönesans: *Rasyonal Dünya* 19
2.2. Düalizm: *Akılcı-Nesnel, Mistik-Kuşkucu* 22
2.3. Bozulan Dengeler ve Çözülme 24
2.4. 20. Yüzyıl Sanatının Genel Duruşu 28

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM – 20.Yüzyıl Sanatını Algılama Sorunsalı 36
3.1. Avangardın Doğuşu: *Reddedilenler*.....40
3.2. Parçalanan Nesne 43
3.3. Nesnesiz Sanat 48
3.4. Rus Avangardı: *Tatlin Kulesi* 54
3.5. Burjuva Fikirler Evreninin Yıkımı: *Dada* 58
3.6. Soyutta Neo-Avangard: *Jackson Pollock* 65
3.7. Pop Sanat 68
3.8. Kavramsal Varoluş 73
3.9. Joseph Beuys.....79
3.10. Feminist Sanat.....85
3.11. Fırça Yerine Buldozer: *Yeryüzü Sanatı* 90

3.12. Yüzyılın Sonuna Doğru Neo-Oluşumlar 96
Sonuç 108
Kaynakça 121
Özgeçmiş 134

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa No.

G.1. Manet. *The Picnic*. 1860 ……...……40
Orsay Museum, Paris/Fransa

G.2. Gustave Courbet. *The Artist's Studio: A Real Alegory*. 1855……41
Orsay Müzesi, Paris/Fransa

G.3. Georges Braque. *Houses at L'Estaque*. 1908..……...44
Kunstmuseum, Bern/Almanya

G.4. Georges Braque. *Woman with a Guitar*. 1913……...46
National Museum of Modern Art, Paris/Fransa

G.5. Pablo Picasso. *Ambroise Vollard*. 1910…….46
Pushkin State Museum of Fine Arts, Moskova/Rusya

G.6. Kazimir Malevich. *Black Square and Red Square.* 1915……..49
The Museum of Modern Art, New York/ABD

G.7. Robert Delaunay. *Eiffel Tower* . 1911……...…51
Guggenheim Museum, New York/ABD

G.8. Wassily Kandinsky. *Yellow-Red-Blue*. 1925……...……..52
National Museum of Modern Art, Paris/Fransa

G.9. Vladimir Tatlin……..55
Tatlin's Tower /The Monument to the Third International. 1920

G.10. Vladimir Tatlin……...56
Tatlin's Tower /The Monument to the Third International. 1925

G.11. Kurt Schwitters. *Merzbau (Merz Building)*. 1933…….59

G.12. Francis Picabia. *Balance*. 1919……..61

G.13. Francis Picabia. *Machine Turn Quickly*. 1916……...61

G.14. Marcel Duchamp. *Bicycle Wheel*. 1913…….62
(1951 yapımı, 3. versiyon kopya)
The Museum of Modern Art, New York/ABD

G.15. Marcel Duchamp. *Fountain.* 1917……63
(1964 yapımı, az sayıdaki kopyalardan biri)
Tate Modern, Londra

G.16. Jackson Pollock. *Black and White.* 1948……...66
National Museum of Modern Art, Paris

G.17. Jackson Pollock. *Detay.* 1950……67
The Museum of Modern Art, New York/ABD

G.18. Richard Hamilton……...69
Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?
1956. Kunsthalle Tübingen, Tübingen/Almanya

G.19. Jasper Johns. *Three Flags.* 1958……71
Whitney Museum of American Art, New York/ABD

G.20. Andy Warhol. *Campbell's Soup.* 1968……...72
Kerry Stokes Collection, Perth/Avustralya

G.21. Donald Judd. *İsimsiz.* 1990. Tate Modern, Londra…….……...75

G.22. Donald Judd. *İsimsiz.* 1974.……...……75
National Gallery of Avustralya, Avustralya

G.23. Sol LeWitt, *Splotch 3*. 2000……...77
The Metropolitan Museum of Art, New York/ABD

G.24. Joseph Kosuth. *One and Three Chairs*. 1965……78

G.25. Joseph Beuys. *I Like America and America Likes Me*. 1974…….80

G.26. Joseph Beuys. *I Like America and America Likes Me*. 1974…….80

G.27. Joseph Beuys. *The Pack.* 1969……...82
Staaliche Museen Kassel, Almanya

G.28. Joseph Beuys. *How to Explain Paintings to a Dead Hare*……83
1965. Galerie Alfred Schmela, Duesseldorf/Almanya

G.29. Marina Abramovic. *How to Explain Pictures to a Dead Hare.*……..83
(Joseph Beuys'un 1965'deki performansının tekrarı)
Guggenheim Museum, New York/ABD

G.30. *Feminist Studio Workshop.*……...86

G.31. Suzanne Lacy, Judy Chicago, Sandra, Orgel, Aviva Rahmani……..86
Ablutions

G.32. Suzanne Lacy, Leslie Labowitz, Bia Lowe.……...87
In Mourning and In Rage. 1977 Los Angeles/ABD

G.33. Carolee Schneemann. *Meat Joy*. 1964……...89

G.34. Tracey Emin. *My Bed.* 1998……..90

G.35. Michael Heizer. *Double Negative*. 1969-70……..91
The Museum of Contemporary Art, Los Angeles/ABD

G.36. Robert Smithson. *Spiral Jetty*. 1970……..93

G.37. Christo and Jeanne-Claude**.** *Wrapped Reichstag*. 1971-95……94
Berlin/Almanya

G.38. Christo and Jeanne-Claude**.** *The Gates*. 1979-2005……...95
Central Park, New York/ABD

G.39. Christo and Jeanne-Claude**.** *The Gates*. 1979-2005……...95
Central Park, New York/ABD

G.40. Hans Haacke. *Collateral*. 1991. Paula Cooper Gallery…….99

G.41. Sherrie Levine. *After Walker Evans: 2*. 1981…….....101

G.42. Cindy Sherman. 1987……...102

G.43. Barbara Kruger…….102
All Violence is an Illustration of a Pathetic Stereotype. 1991

G.44. Robert Gober. *Deep Basin Sink*. 1984…….....103

G.45. Jeff Koons. *Pink Panther*. 1988……...104

GİRİŞ

Savaşlar, çevre felaketleri, ekonomik bunalımlar, durdurulamaz şekilde ilerleyen teknolojik ve bilimsel gelişmelerin yarattığı zihinsel ve ruhsal buhranlar 20. yüzyılı, Eric Hobsbawm'ın nitelediği gibi, "*aşırılıklar çağı*" yapmıştır. Endüstri çağı olarak da anılan bu çağın sanata yansıması, sanatçılarda yeni bir bilincin uyanmasını sağlamıştır. Sanat da değişimlere paralel, ardıl olarak gelişen dönemlere girmiştir. Öykünmeciliğin (mimesis) bir çözüm önermediği yüzyılda, yaşanılan dünyanın, bir bütün olarak algılanıp anlaşılabilir, açıklanabilir ya da anlamlandırılabilir olduğu inancı yitmiştir. Soyutlama, indirgeme, yabancılaştırma, açık biçim, boş alan, söküm, çözülme, alaylama, uyumsuz ve kaotik öğeler sanatın temelini oluşturmuştur. Sanatçının dünyası, küreselleşmenin, hızla ilerleyen teknolojinin, bir türlü bitmeyen savaşların yarattığı bir ortamda, eskiden olduğu gibi kendi gerçekleriyle sınırlı kalmamıştır (İpşiroğlu, 2000).

Dahası sanatçı, 20. yüzyıl içinde yaşanan ve yaşamın her alanını derinden etkileyen olayları görmezden gelemeyen bir kişilik olmuştur. Devamsız ve protest modernist anlayış içinde tanık olunan sanatsal hareketlilikler ise algılama sorunsalını tetikleyen pek çok unsur içermektedir. Avangart sanatçıların, politik ve protestocu bir tavırla çelişkileri eleştirir nitelikteki manifesto ve eylemleri ise araştırmanın algılama sorunsalı bağlamında aydınlanmasında önem taşıyan problem durumunu ortaya koymaktadır.

Bunun yanında, "*20. yüzyılda ihtiyaç, beklenti ve imkânların değişip evrimleşmesiyle, gelenekselden moderne, modernden sonrasına uzanan dönem içinde sanat yapıtları, algılanma sorunsalı yaratmış mıdır, yaratmışsa nedenleri nelerdir*?" ana problemine yönelik bir çalışma hedeflenmiştir. Ayrıca;

- Avangardı ve sonrasındaki değişimleri gerektiren nedenler nelerdir?
- Avangart sanatın, algılama sorunsalındaki yeri nedir?
- 20. yüzyıl sanatını algılama, neden bir sorunsal olarak değerlendirilmiştir?

gibi alt problemlere de cevap aranmaktadır.

Araştırmada, 20. yüzyıl avangart sanat hareketlerinin, algı problematiği yaratması bakımından sanat hareketleri örneğinden yola çıkarak, özelden genele bir durum değerlendirmesi yapmak amaçlanmıştır.

Araştırma, 19. ve 20. yüzyıl içinde baş rol oynayan *Batı (Avrupa)* ve *kıta aşırı (ABD)* resim sanatı ve kavramsal sanat türevlerinin avangart örnekleri ile sınırlandırılmıştır. Algılama sorunsalı kapsamında ele alınabilecek örnekleri, tam ve eksiksiz sunma zorluğundan ötürü, bulunduğu tarih aralığında ya da sonrasında yarattığı etkiye bağlı olarak, sınırlı sayıda sanatsal akım/hareket belirlenmiştir.

Avangart sanat incelemelerinin pek çoğunun aynı tarihsel şemayı izlemekte olduğu gözlemlenmiştir. Tarihsel şemaya göre, avangart 1848 öncesinde, romantizmin isyanıyla ortaya çıkmıştır. Bu tarihteki kırılmanın ardından yükselen sanatın özerkleşmesine koşut olarak modernist bir mahiyet almış ve modernizmle ortak bir evrime girmiştir; adeta onunla özdeşleşmiştir. Dolayısıyla, avangart ile modernizm kavramları arasında büyük bir ayrım bulunmaz. Her ikisi de aynı ruh ve bilinci paylaşmış, sanatçının topluma ve kendine yabancılaşmasıyla burjuva zihniyeti karşısında aldığı tavırları ifade etmiştir (Bürger, 2007:14). Bu sebeple çalışma, avangardın ortaya çıktığı 19. yüzyıl örneği olan '*Reddedilenler Salonu'* ile başlatılmıştır. Nitekim, Linda Nocklin'in '*Avangardın İcadı*' adlı makalesinde de modern avangardın mucidi olarak Manet gösterilirken, Courbet ile zirveye çıktığı savunulmuştur. Devamında, Cézanne'ın '*resim nedir?*' sorusuna cevap arayan çalışmaları ile nesnenin parçalanmasına uzanan uygulamalar, deneysel soyutlamalar, ütopik hayaller, tiksinti manifestoları, kavrama öykünen işler, dişil eylemler, fırçanın yerine kullanılan buldozerler ve yenilerin yenisi neo-oluşumların algılanma sorunsallarıyla sonlandırılmıştır.

Araştırmanın bulgu ve yorumlar kısmı olan 3. bölümde ele alınan örneklerde karşılaşıldığı üzere, natüralist gelenek ile başlayan sanatın '*nesnesiz*' ve '*kavramsal*'a dönüşmesi toplumlara, avangardın değişken ve süreksiz bakışını önerdiği görülmüştür. Durumun yarattığı sorunsal ise en belirgin haliyle, *yeniyi algılama* şeklinde kendini göstermiştir. Ayrıca, sanatın ve sanatçının avangartlaşması yanında, toplumun yeni sanat eseri ile iletişim kurmada ve anlamlandırmada problemler yaşıyor olması, 20. yüzyıl sanat anlayışlarının birbiriyle olan genel kopukluğuyla da

özdeşleştirilebilir. Robert Motherwell (Yılmaz, 2009: 135)'e göre, bu kopukluktan payını en çok sanatçı ve izleyiciler almıştır. Öyle ki, gittikçe soyutlaşan ve kavrama dönüşen sanata karşı, onu yapan dışında kimsenin algılayamamasına bağlı olarak gelişen ilgi açlığının yanında, nefret bile duyulmaktadır. Başka bir tabirle buna, modern sanatçının protesto ettiği dünyada oluşturduğu bir çeşit '*ruhsal yeraltı*' da diyebiliriz.

20. yüzyıl sanatına bakınca, keskin açıların, aniden fren yapıp durmaların olmadığı görülür. Mesela, kübizmin muazzam döneminin sona ermesinden uzun bir süre sonra bile kübizm, 20. yüzyıl resminin çok büyük bir kısmını tanımlamayı sürdürmüştür. Ancak şu da bir gerçektir ki, 20. yüzyılda bir şeyin gerçekten sanat olmadığını bildirmek standart eleştirel duruş olmuştur. Esasında izleyici için sanat olayını algılanamaz yapan şey, aralarında hiçbir algısal farklılık bulunmayan bir sanat yapıtı ve sanat yapıtı olmayan nesne arasındaki ayrımın bilinememesidir denebilir. Avangart sanatın doğuşundan önce, bu sorunun yanıtının daha kolay verilebilir olduğu tahmin edilmektedir (Danto, 2010).

20. yüzyılın genel karakterine bakıldığında yaşanan dönüşümler, eski ve yeni arasında yer kapma yarışına benzetilebilir. Alışılmış olanla, onu yadsıyan yeni sanatın bu devinimi, avangart sanatın gelenekselleşmesi durumunu da doğurmuştur. Zaman ilerledikçe avangardın en yaramaz öneklerinin, protesto ettikleri müze koleksiyonlarının gözdesi olmaları ve geleneğe işlenmeleri ise avangardın ticari meta haline dönüşmesini sağlayan makûs talihinin bir göstergesidir. Böylece, avangart sanatın, şok, skandal, şaşırtma gibi özellikleri medyanın ve eğlence dünyasının standartları arasına girmiş, aykırılık sıradanlaşmıştır. Bu ve buna benzer durumlar, avangardın bir sonraki, neo-avangart aşamaya geçtiğinin sinyalleri gibidir.

Avangardın evre değiştirdiğine inanan çevrelerin düşüncesinde pop ve ardından gelen op, fluxus, kavramsal sanat, mininalizm gibi hareketler, neo-avangard müdahaleleri temsil etmektedir. Yani pop sanatın reklâm estetiğini yeniden üreterek Amerikan tüketim kültürüne yaptığı referans, Duchamp'ın hazır nesnelerindeki fikrinin tekrarı gibi yorumlanmıştır. Andreas Huyssen, Frederic Jameson'un lanse ettiği gibi, bu tür tekrarları pastiş olduğunu kabul etmemiştir. Ona göre bu bir devamlılıktır çünkü kurumsal eleştiride bir benzerlik söz konusudur. Buna rağmen

neo-avangart köklü bir darbe niteliğinde değildir. Bunun yanında, Hal Foster'ın '*Gerçeğin Dönüşü*' adlı kitabı avangardın unutturulmasına, eskitilmesine karşıdır. O nedenle neo-avangardın öncekilerin tarihine eklemlendiğini savunmuştur (Bürger, 2007: 28).

Walter Benjamin'in neo-avangart ile ilgili ileri sürdüğü: "*Artık sanatsal üretimde özgünlükten söz etmek mümkün görünmemekte. Sanatın işlevi tümüyle değişti (…) Ritüele dayalı bir sanat yok artık, politik bir uygulama olarak sanat var (…)*" düşüncesi postmodern süreçte öne çıkan gösterge ve referanslara dayalı sanatın tanımı mahiyetindedir. Baudrillard'ın: "*Çağdaş sanatın tüm sarsıntılı deviniminin ardından bir tür durgunluk, artık kendini aşamayan ve giderek daha fazla tekrarlayarak, kendi üzerine kapanan bir şey var. (…) Nerede birikme varsa orada metastaz vardır (…) Hücreler düzensizlik içinde hızla çoğalmaya koyulurlar*" sözleri ise neo-avangardın sonunda geldiği noktayı eleştirir gibidir (Şahiner, 2006: 534-535).

Geleneksel olanın dışındaki sanat anlayışlarının, daima düşünülenin dışında olma durumu, eleştirmen, sanat tarihçi hatta sanatçıları bile şaşkına çevirirken, doğal olarak toplum katında da algılama sorunsalını uyarıcı etkileri olmuştur. Üstelik 20. yüzyıl içinde sürekli karakter değiştirmesinin yanında, ön-adını da değiştiren sanat (modern/çağdaş), eskisi kadar kolay çözümlenemediği için geleneksel sanat ile yarışına biraz geriden başlamak zorunda kalmıştır.

20. yüzyıl sanatının algılanma sorunsalı çerçevesinde değerlendirmede bulunan bu çalışma, literatür taramasına dayanan bir durum tespitidir. Bu amaca yönelik olarak, 20. yüzyıl sanatına dair hazırlanmış pek çok özgün ve çeviri kaynağa ulaşılmış, süreli yayınlar, katalog, broşür vb. yayınlar, internet verileri özenle taranmıştır.

Literatür taraması aşamasında "*algılama sorunsalı*"na direk olarak temas eden kaynakların az olması nedeniyle ilgili alana katkı sağlaması beklenmektedir. Ayrıca araştırmanın alıcı ile sanat nesnesi algısında oluşan sorunsal hakkında durum saptaması yapması, değişime sebep olan etkenlerin tespit edilmesi açısından araştırmacılara yardım sağlayabilir. Bu anlamda çalışma, değişim olgusunun, çağdaş

sanatı algılamada yarattığı imkân ve problemleri görünür kılması yönüyle de önemlidir.

BİRİNCİ BÖLÜM - KAVRAMLARA BAKIŞ

1.1. Yeni, Avangart, Protest Olanı Algılama

20. yüzyıl sanatını incelerken, karşılaşılan sayısız sanat anlayışının ortak noktası, modernizmle gelen yeni (1940'lardan sonra yeninin yenisi olarak tanımlanabilecek) sanatı temsil ediyor olmalarıdır. Örnekler göz önüne alındığında, geçmişe dair ne varsa hepsini yok sayan bu yeni bakışın benimsenmesi pek kolay olmamıştır. Avangart sanat ürünlerinin temsil ettikleri alternatif fikirler çoğu zaman ütopik ve günlük yaşama indirgenemez bulunmuş, dolayısıyla algılanamamıştır.

Her şeyden önce, bir nesnenin estetik obje olabilmesi için, onun bir özne tarafından algılanması gerekir. Algının buradaki önemi gayet açıktır. Algı nesnelere anlam verir, onların anlamlı bir bütün olarak kavranmasını sağlar. Çok basit bir örnek olarak, bir soba, bir masa vs. Bunlar, algının bize sağladıkları nesnelerdir. Bu basit örnekte bile, algıların bir nitelik olarak oluşmasının insanlığın uzun deneme ve eğitim sürecinden sonra oluşmuş olduğu açıkça görülmektedir. Hartmann, (Tunalı, 1996: 34-35) "*Gündelik algıda, genellikle duyulur algıda kavranmayan pek çok şey içerir. Bir odaya giriyoruz, orada yoksulluğu ve zenginliği görüyoruz. Bir yüz ya da hareket halinde bir insan görüyoruz, belki de yalnız arkasından görüyoruz, ama onun ruhsal yaşamı, onun karakteri ve alınyazısı hakkında doğrudan doğruya bir şeyler öğreniyoruz*" diyerek maddi olan bir şeyin arkasında gizli olan anlam dünyasına işaret etmiştir.

Avangart sanatın yeni duruşunun, toplum tarafından başta tepkiyle karşılanması da bu sebebe bağlanabilir. İnsanlar başta yapıtı, sadece duyulur algılarıyla algıladıkları zaman onun maddi varlığı söz konusu olur. İçinde saklı olan anlam dünyası değil. Böylesi bir durumda alımlayıcı yapıta sadece sempati ve antipati objesi bakımından yaklaşır. Algı sürecinde eksik bulunan salt bilme işleminin ilk aşaması bu şekilde gelişmektedir. Zamanla durumun tekrarlanması ile zihin, algısını gitgide duygusal öğelerden arındırarak yeni sanatı anlamlandırmada salt bilgisini katabilir (Tunalı, 1996: 34-35).

Merleau-Ponty (Gürsoy, 2007)'nin algı kavramında ise algı, bilinç ile dünya, insan ile dış çevre arasındaki bağlantının kurulduğu, en yalın bir biçimde belirdiği bir zemin niteliğinde ele alınmıştır. Yani, yaşamakta olan beden, hayat içerisindeki durumunun ne olduğunu belirleyerek, çevredeki her şeyi günlük deneyimler içerisinde, yaşanan hususi ve ferdi oluşlar dâhilinde algılamaktadır. Buna bağlı olarak insanların ve dolayısıyla toplumların algıları şartlara bağlı olarak değişim göstereceğinden izleyici, sanatçı, yapıt arasındaki ilişki olumlu ya da olumsuz etkilenecektir.

20. yüzyılın değiştirdiği her alan gibi, mimesisin yerleştirdiği sanatta baktığını görme geleneği yerini sürekli değişime bırakmıştır. Dolayısıyla yapıtı algılama, bu değişimlere paralel, konunun '*sorunsal*' yanıyla bağlantılı olabilecek dönemlere girmiştir.

Algının söz konusu değişim hali '*güzel*' algısına da benzetilebilir. Yani çağa bağlı değişmekte olan güzel kavramı, başlangıçta klasik güzelin özünü tanımlamaya çalışan birleştirici bir kaygı iken, çağımızda trajikomik, grotesk, iğneleyici, protest, tuhaf gibi kategorilere dönüşmüştür.

Gelişen teknolojinin de etkisiyle sanat, herkesin ulaşabileceği hale gelmekle kalmamış, sanat ürününün algılanma biçiminin değişmesine olanak sağlamıştır. Mesela, ekonomik ve mekanik olarak yayılan müzik canlı ya da kaydedilir hale gelmiş, görüntü dondurulabilmiştir. Yazılı metinlerin önceden defalarca okunabilirliği göz önüne alındığında televizyon reklâmlarında dramatik bir anlatıyı otuz saniye içinde aktarmak gibi yenilikler karşısında artık teatral bir görünüm hiçbir etki yaratmamaktadır. Geçmiş düşünüldüğünde, modern yüksek teknolojinin bütün olanakları sayesinde algının birkaç saniye içinde harekete geçirilmesi mümkün kılınmasından önce, insanların ve toplumların basit çizgisel ya da ardışık pek çok şeyi algılama güçlükleri doğal karşılanmalıdır. Bu dönüşüm, popüler sanat ve eğlence biçimlerinde, yüksek sanatlar, özellikle de geleneksel sanatlarda görülenden daha erken gerçekleşmiştir (Hobsbawm, 2006: 675-676).

Greenberg (2008: 30-33), avangardı eşi az bulunur bir fenomen olarak değerlendirmiştir. 19. yüzyılın ortalarından önce, hiçbir yerde, avangarda benzer bir

şey yokken, sonrasında avangart, bir tehdit ve bir meydan okuma olarak ortaya çıkmıştır. Tehdit, artık kültürlü bir elit tabakanın zevkiyle yönlendirilmeyen sanat üretiminin, giderek piyasanın (sanat pazarının) yozlaşmışlığına maruz kalması gerçeğinde yatmaktadır. Meydan okuma ise, daha da açık bir şekilde, '*yüksek sanat*'ın kendi sürekliliğini sağlaması için, dört yüzyıl öncesinde bile olmadığı kadar radikal bir biçimde yenilik yapmaya zorunlu olmasıdır. Avangart, ressamların, yazarların ve bestecilerin kişiliklerinde kendini inşa etmiştir. Aslında bu kişiler, eğitimli tabaka için bile, ilk anda algılanıp, fark edilmesi güç olan yenilikler yaparak, kendi sanatlarını bu piyasadan uzak tutmuş ve korumuşlardır. Yine de, yenilikleri fark etmede yaşanan güçlükler zamanla yok olmasa da hafiflemiştir.

20. yüzyılın avangartlarına bakıldığında içinde şüphesiz en belirgin olanının, dadacı hareketle gözler önüne serildiği görülmüştür. Savaşı ve onun yıkımlarını aşma/sarsma hareketleri ile dada görülmeye değer ve gerçekten tipik bir hareket olmuştur. Philippe Soupault, Paul Eluard, Benjamin Péret gibi genç şairler, romantizm, realizm, sembolizm gibi kurumlaşmış akımların sanatsal etkilerini silmek, kalıplaşmış tutucu düşünce yapısını yıkmak için toplumca kabul görmüş ahlaksal, sosyal ve estetik değerlere karşı çıkmışlardır. Tristian Tzara, André Breton, Eluard, Aragon, Soupault dada ile: "*Ne ressam tanıyoruz ne edebiyatçı, ne müzikçi, ne yontucu, ne sosyalist, ne demokrat… Hiçbir şey tanımıyoruz*" diyen katı bir tutumla yola koyulmuşlardır. Hans Arp dadayı, '*cennetle cehennem arasında*' bir denge, '*anlamsız sanat*' olarak tarif etmiştir. Onlara göre, yerleşmiş değerlere göre yapıt üreten sanatçı, yozlaşmış ve kokuşmuş düzene para karşılığı hizmet veren basit bir araçtan başka bir şey değildir. Bu nedenle toplumsal değerlere ters düşen ve geleneksel sanat kavramı dışında kalan her türlü eylem ya da işlem, yeni bir sanat ve toplum biçiminin yaratılmasında temel bir rol oynamıştır. Bu tavırlarından dolayı dadacılığı '*estetik bir histeri*' olarak değerlendiren çevreler olmuştur (Bozkurt, 1995: 61-62). Dolayısıyla dada, algılanma sorunsalı yaratması bakımından önemi vurgulanması gerekenlerin başında yer almalıdır.

20. yüzyılın geniş tarihi düzlemi boyunca, avangart sanatçılar, politik ve protestocu bir tavırla yaşadıkları ortamın anlamsızlıklarını, çelişkilerini, eşitsizliklerini, basit oluşlarını eleştiren hareketler sergilemiştir. Örneğin Cezanne,

Charles Camoin'e 1903 tarihli mektubunda: "*Çalışmalıyım. Çünkü her şey, en başta sanat, fikirlerle gelişir, doğayla ilişki halinde gerçekliğe kavuşur…Cauture öğrencilerine, 'Arkadaşlarınızı iyi seçin, yani Louvre'a gidin' dermiş. Oysa orda dinlenen büyük ustaları görür görmez kaçmalıyız onlardan, doğaya çıkmalıyız, doğanın içimizde uyandırdığı güdülere ve duygulara teslim olmalıyız.*" şeklinde yazarak, geleneksel olana karşı tavrını dile getirmiştir. Van Gogh ise, Emil Bernard'a yazdığı mektubunda: "*Fırça darbelerimin herhangi bir sistemi yok. Tuvale düzensiz fırça darbeleriyle vuruyorum ve öylece bırakıyorum. Kalın boya katmanlar, boya değmemiş alanlar, yabanıl haller, kısacası sonuç o kadar rahatsız edici ve sinir bozucu ki, teknik konusunda önceden belirlenmiş fikirleri olanların suratına fırlatılmış bir hediye olduğunu düşünüyorum.*" (Antmen, 2009) derken, içinde yaşadığı kırsal kesim insanlarının onun yeni sanatını algılamada önyargılı, duyarsız ve ilgisiz olmalarına tepkisini ifade etmiştir.

Bunun yanı sıra, Picasso, Batı sanatının geleneksel değerlerine kökten bir başkaldırıyı ifade eden primitif kaynaklardan esinlenirken; Matisse'nin 1907'de '*Mavi Çıplak*' ile akademik çıplak geleneğini yerle bir eden biçim ve renk deneyselliği sergilerken; akademik ve klasik sanatı destekleyen ve Almanya'da dışavurumculuğun kökünü kazımak adına her şeyi yapmayı göze alan Hitlere rağmen, Kirchner'ın "*İlerlemeye duyduğumuz inançla, yeni yaratıcılara, yeni izleyicilere ve gençliğe çağrıda bulunuyoruz. Biz, bugünün gençliği olarak, geleceği sırtlamak, eskinin kurumsallaşmış düzenine karşı kendi eylemlerimizin özgürlüğünü yaratmak istiyoruz*", Nolde'un "*Raffaello'yu sevmiyoruz*" derken; Marinetti'nin İtalya'yı geçmişin tüm '*kangrenli*' hücrelerinden kurtarmak adına, vatanseverlikten ve militarizmden de dem vurarak, genç İtalyan sanatçıları, "*Hadi, kalkın ayağa!...*" diyerek ve Carra ile yuhalanarak yaptıkları performanslarına ithafen "*Yuhalanmanın Hazzı*" başlıklı manifestolar yazarken; Duchamp'ın, Tzara'nın "*Sanat öldü!..Yaşasın Tatlin'in makine sanatı"* sloganlarını atarken; Chirico'nun "*Sanatı göze tanıdık gelen nesnelerden, geleneksel düşüncelerden, popüler simgelerden arındırma*" gerekliliğinde diretirken (Antmen, 2009); Breton, Masson, Matta, Tanguy, Ernst, Mondrian ABD'ye göç ederken hepsinin ortak bir düşüncesi vardı: "*Avangardın Memnuniyetsiz Tavrını Sergilemek*".

Avangart sanatçı bu memnuniyetsiz tavırla, 20. yüzyıl içinde pek çok kimliğe bürünmüştür: devrimci, züppe, anarşist, teknokrat, mistik. Bu kimliklerle ortaya çıkan söylemlerden en çok tutanı ise *özgünlük* teması olmuştur. Mesela fütüristlerin, bu özgünlük kıyafeti içinde, mezarlık olarak nitelendirdikleri, İtalya müzelerini yıkma girişimlerine benzer bir tavırla gösterdikleri, geleneğe karşı başkaldırıdan fazlasıdır. Aslında özgünlüğün öyküsü, erken 20. yüzyıl öncüleri ile geleneksel olanın kirlilikten arınıp ilksel saflığa dönüşmesi ile başlamıştır. Bunun mantıksal yansıması ise heykeltıraş Brancusi'nin, "*Çocuk değilsek artık, çoktan ölmüşüzdür*" deyişinde görülebilir. Malevich'in "*Dünün kalıplaşmış kanılarından sıyrılabilenler yaşar ancak*" sözü de özgünlük çerçevesinde *kendilik (self)* kavramını, yeniden canlanışı, kendiliğinden tekrar tekrar doğuşu ifade etmektedir. Yani diğer bir tabirle kendilik, şimdi ile gelenek yüklü geçmiş arasında bir ayrıma gidebilmektir (Krauss, 2009: 264,265)

20. yüzyılın sonuna doğru, gelenek ile yeni arasında seçimlerini yapan Sol Lewitt ve Kosuth'un sözcükler ve düşünceler üzerine inşa ettikleri kavramsal sanat başta gelmektedir. Sanatı '*burjuva hastalıkları*'ndan kurtarmaya kararlı radikal Fluxus; çatı kirişleriyle bile sanat deneyimlerinin sınırlarını genişletmeyi başarmış Mario Merz; Pollock'un mirası; Kaprow'un happening ve environment örnekleri; geleneksel kadın dayatmalarına tahammül edemeyen Nochlin'in "*Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?*" başlıklı makalesi ve dahası örnekleri çoğaltmak mümkündür. 20. yüzyıl içindeki tüm bu oluşumların, Picasso, Matisse, Malevich, Mondrian gibi sanatçıların öncülüğünde giderek soyuta yönelen *biçimci-modernist-avangart* geleneğin karşısına dikilen daha avangart ve postmodern tavırlar olduğu görülmektedir (Antmen, 2009). Görüldüğü üzere, sanat ve estetik yüzyılın başından bu yana, söz konusu alanlara, onları tüketircesine girmiştir, ama yine de artık sonu geldi dendiğinde, yeni bilinmeyenlerin keşfi için çabalayan sanatçılar ortaya çıkmıştır.

Clement Greenberg, 1967' de, '*Where is the Avangarde*' adlı yazısının sonunda: "*Tarihi bir var oluş olarak avangardın belki de gerçekten sona yaklaşıyor olduğunu açıkça göz önünde bulundurmadım. Bu durum gerçekleştiğinde, yüksek sanat üretimi, başka birileri tarafından ele alınmak zorunda kalacak. 'Başka birileri' kim olurdu, hayal bile edemiyorum. Ancak, genel olarak yüksek sanat üretiminin,*

avangart sanatla beraber bir sona yaklaştığını görebiliyorum. Bunun kesinlikle böyle olacağını söylemiyorum; sadece avangarddan başka bir şeyin, yani, kendini buna adamış, 'züppe' bir elit tabakanın, o veya bu biçimde, bizimkisi gibi bir toplumda yüksek sanat üretimine devam etmesi gereken kesim olduğunu düşünüyorum." değerlendirmesini yapmıştır (Greenberg, 2008: 33). Bu sözlerden, 20. yüzyılın '*yeni*' olan peşinde koşma hevesinin, ikinci yarıdan sonra yerini yavaş yavaş kırılma belirtileri göstermeye başladığı çıkarılmaktadır.

1.2. Gelenek-Modern-Postmodern

Sosyolojik anlamda '*gelenek*', nesilden nesile iletilen, zamanla değişimlere de maruz kalabilen, kültürel kalıtlar, bilgiler, alışkanlıklardır. Farklı alt disiplinlerde geleneğin tanımına ait yaklaşımlar benzeşse de içinde farklılıklar barındırmaktadır. Burada, geleneğin 20. yüzyıl dünyası içindeki modern bakışın devrimci mantığıyla olan köşe kapma yarışındaki yerini tayin etmek ve modernin gelenekselleşen yapısının ardı sıra özgünleşen avangart uygulamaların sürekli tekrarlanan, garip formülasyonuna dikkat çekmek araştırma açısından faydalı olacaktır.

Öncelikle, ne zaman bilim ve akıl, toplumların hayatlarını düzenlemesi gereken kuralların doğru kaynakları olarak takdire layık görülmüş, o zaman gelenek eleştiriye maruz kalmıştır. Yani, bilimsel bilginin geleneksel bilgiye tezat olduğu düşünülmüştür. Rasyonalite ve bilimsel prosedür pratikleri ve prestijleri modern dönemde giderek artarken, bazı geleneksel inançları ve genelde gelenek kavramını itibardan düşürmüştür. Empirik olayların bilgisizliği, modern zamanlarda benzer bir statü kazanmış, dogma ve bilgisizlik geleneksellik ile eşdeğer tutularak antitezler olarak karşı karşıya konulmuştur (Shils, 2003: 103).

Modernitenin, dolayısıyla da geç modernitenin temel sorunlarından biri olarak değerlendirilen gelenek, bir anlamda modernite ile girişilen bir çatışma gibidir. Bununla birlikte, modernin geleneği tümden yok saydığını düşünmek de yanlış olacaktır. Tersine, modern, geleneğin belli bir biçimde aşılması iradesi ve sürecidir. Bu bağlamda modern, geleneksel olana sırtını dönmemiş, onunla derin ve kapsamlı bir ilişkiye girmiştir. Fakat bu, modernin geleneksel olandan hareketle kendisini inşa

ettiği anlamına da gelmez. Modern, geleneksel olanla belli bir dönem içinde belli bir çerçevede yaşanmış karşılıklı etkileşimdir. Ne var ki, bu daha ziyade estetik alanında kurulmuş olan ilişkiyi tanımlar. Karşılaştırmak ve örnek göstermek gerekirse, siyasal modernitenin geleneğe yaklaşımı ise çok daha katıdır. O kendini meşru kılmak adına geleneksel olanı yok sayar. Bu anlamda 20. yüzyıl hem estetik hem siyasal alanda bu yaklaşımları örnekleyebilecek girişimlerle yüklüdür (Kahraman, 2004: 30-31).

Batı, gelenek olgusunu, hem kendi içinde hem de kendi dışında yaşamıştır. *Rönesans* bunların ilkini, 18. yüzyıl ile başlayan, geleneksel akıl ve ideolojilerden kopuşun yaşandığı *Aydınlanma Dönemi* ise ikincisini temsil eder. Her iki dönemde de Batı, kendi bilincini oluşturan değer yargılarını ve temel kavramları gerek kendisiyle bağlı kalarak, gerekse kendisini aşacak biçimde tartışmaya koymuştur. Fakat yine de, Batı'da düşünce oluşturmanın temel fikirlerinin belli bir bütünlük gösterdiğini, önemli bir kopmanın yaşanmadığını söylemek mümkündür.

Batı diye tabir edilen ülkelerde durum böyle iken, modernleşmeye ve modernliğe duyulan aşırı istek, aslında çağdaş dünyanın belki de her noktasında karşı konulmazlardan biri olmuştur. Günümüzde pek çok ulus bu ağa yakalanıp modernleşmiş ya da modernlikle ilgili kendi geleneklerini sürdürmüştür. Tarihsel açıdan bu süreç, 17. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar Batı Avrupa ve Kuzey Amerika'daki toplumsal, ekonomik ve politik sistemlerde meydana gelen değişimin bir ürünü olarak gelişmiştir. Daha sonra diğer Avrupa ülkelerine, ardından da 19. ve 20. yüzyıllarda Güney Amerika, Asya ve Afrika kıtalarına yayılmıştır (Eisenstadt, 2007: 11).

Sanat kategorisinde, 20. yüzyılın başlarını, geçmişle hesaplaşma dönemi olarak değerlendirebiliriz. Batı kültüründe kökten yaşanan bu hesaplaşma ile gelenekler temelden sarsılmış, donmuş kalıplar çözülmüş, sanatlar da bundan kendilerine düşen payı almıştır. Pek çok yeni sanat anlayışı natüralizmden kopuşun habercisi olmuştur (İpşiroğlu, 2009: 16).

Modernizm başlığı altında adı muhakkak anılması gereken Baudelaire, 1863'te yayınladığı "*Modern Hayatın Ressamı*" adlı denemesinde moderniteyi, "*Zamanın gelip geçiciliğidir; mekânların bir görünüp bir kaybolmasıdır; umulmadık, apansız*

deneyimlerdir. Zaman da mekân da bütünlük sunmaz; kesintilidirler ve fragmanlara parçalanmışlardır. Her bir fragman değişik ve yenidir; hep şimdiye aittir, anlıktır. Modernite yeniliğe mahkûmdur. Yeni olan şaşırtıcıdır, bireyseldir, biriciktir. Üstelik 'yeni', kural tanımaz; çözümlemeye, tanımlamaya gelmez." şeklinde tanımlamıştır (Baudelaire, 2007: 45).

Berman'ın orijinal ismi "*All that is solid melts into air*" (1982) adlı kitabında ise, "*Modern olmak, kendimizi, bize serüven, iktidar, haz, ilerleme ve bunların yanı sıra kendimizin ve dünyanın dönüşümünü vaat eden, ama aynı zamanda, sahip olduğumuz, bildiğimiz, olduğumuz her şeyi imha etme tehdidini taşıyan bir ortamda bulunmamız demektir. Modern ortamlar ve deneyimler, her türlü coğrafi ve etnik sınırları, sınıf ve ulus sınırlarını, din ve ideoloji sınırlarını boylamasına keser. Bu anlamda, Modernitenin bütün insanlığı birleştirdiği söylenebilir. Ama bu birlik paradoksal bir birliktir, uyumsuzluğun bir birliği; hepimizi dur durak bilmeyen bir çözülme ve yenilenme, mücadele ve çelişki, ikirciklilik ve ıstırap girdabına akıtır. Modern olmak, Marx'ın ifadesiyle, 'katı olan her şeyin buharlaştığı' bir evrenin parçası olmaktır.*" şeklinde bir modernizm tasviriyle karşılaşırız. Şair Yeats, aynı ruh halini şu mısralarla yakalar, "*Her şey dağılıyor; tutunamıyor merkez; Saf anarşidir dünyanın üzerine çöken.*" Poggioli ve Bürger'in de işaret ettikleri gibi, modernizmin tarihinde avangardlar, radikal dalgalar, toparlanmalar ve bastırmalar yaratarak, süreklilik duygusunu kesintiye uğratan hayati bir rol oynamışlardır. Bu durumun nasıl yorumlanacağı, böylesine radikal kopuşların orta yerinde '*sonsuz ve değişmez*' olanın nasıl keşfedileceği ciddi bir sorun halini almıştır (Harvey,2003: 23-24).

Karl Deutsch 1961 yılında yazdığı, "*Social Mobilization and Political Development*"da modernleşme tanımını "*Büyük insan gruplarının eski toplumsal, ekonomik ve psikolojik bağlantılarının aşındığı ve kırıldığı bir süreç ile insanların yeni tür toplumsallaşması ve davranış modelleri için elverişli hale gelmesi*" olarak yapmıştır. Makineleşmeyi, binaları ve tüketim ürünlerini modern hayatın görünümleri olarak işaret etmiştir (Eisenstadt, 2007: 13).

Geleneksel yapının her alanda modern olana dönüşmesine sebep olarak başta bilimsel gelişmeler gösterilebilir (Einstein'ın evrene ve zamana ilişkin görüşleri dönüşüme uğrattığı Görelilik Kuramı, Freud'un Makrokosmos'dan Mikrokosmos'a

geçerek bilinçaltını gün ışığına çıkarttığı Psikanaliz Kuramı, maddenin en küçük yapısı üzerindeki insan gücünün kanıtı olan atom çekirdeğinin parçalanması vs). Felsefe alanında fenomenolojinin kurucusu Husserl, ontolojiyi işleyen Heidegger, varoluşçu felsefeyi geniş kitlelere yayan Sartre gibi filozoflar sanat alanında önemli izler bırakmıştır. 20. yüzyıl tiyatrosunun geleneksel anlayışını sarsarak epik tiyatro kuramını uygulamaya sokan Brecht ve topluluğu '*Berliner Ensemble*', toplumcu gerçekçi sanat anlayışını oyunlarında sergilemişlerdir. Stravinsky, Schoenberg, Hindemith gibi isimler çağdaş müziğin en çarpıcı örneklerini oluşturmuşlardır (Bozkurt, 1995: 58-59).

Bilimsel gelişmelerdeki çoğalma ekonomik zenginliği ve bolluğu getirirken, diğer taraftan da yoksulluğu doğurmuştur. 20. yüzyılın dehşet veren görüntüleri; kitlesel kıyımlar, zorunlu göçler, işkenceler, soykırımlar kısaca tüm insan hakları ihlalleri, hiç azalmadan devam eden olumsuzluklar silsilesi olarak değişmekte olan değerlerin sona kalan tortularını simgelemiştir. Vahşi kapitalizmin tüm insanlığın sahip olduğu bu değerleri yıkışına ne zaman son vereceği, ölümcül virüslerin aritmetik biçimde hızla artan nüfus içinde ne derece yayılacağı sorularının yanıtsızlığı, geleceğe olan güveni sarsmıştır. Böylesi bir gerilim içinde, varlık ile yokluk arasında yaptığı yorumlarla insanlığı tanımlayan sanatlar, aslında zamanın gizini içinde barındıran birer tanık olmuştur (Bozkurt, 1995: 60).

Jean-François Lyotard (Batur, 2007), modernitede bir şeylerin sona ermekte olduğunu haber vermiştir. O'nun için postmodernizmle ilgili asıl soru, daha çok modernizme ilişkin sorulmalıdır: "*Modernite nerede başlar, nerede biter?*" gibi. Ne var ki belli bir dönem belirlemek hiç de kolay olmayacaktır. Zaten modernitenin ortaya çıkışı saf felsefede, siyasi felsefede, bilim ya da sanat felsefesinde aynı tarihlere denk düşmez.

Postmodernizmin ortaya çıkışı, büyük bir oranda "*Aydınlanma Çağı*" ile başlayan rasyonalizme tapma eğiliminin tarihi modernizm bağlamında doruk noktasına tırmandırdığı sadelik, arılaşma, işlevsellik, tekdüzelik, indirgeme, geometri, şematizm vb. gibi kavram ve sıfatların neredeyse despotik bir yaklaşımla dayatılmasına karşı duyulan isyanın neden olduğu '*arayış*' a bağlanmıştır (İskender, 1999: 18).

Meta, anlatılara inanmazlık (Lyotard), relativizm ve tüketim toplumu (Boudrillard), çoğulculuk (Jameson), yapıbozum (Derrida), modernliğin tamamlanmamış projesi (Habermans), sanayi sonrası kültürel yapı (Bell), modernist tarzdan estetik kopuş (Wittgenstein) gibi kavramlar postmodernizmin kısa bir özeti gibidir. Bu görüşler ışığında, sanat ve estetik alanında ortaya atılanlar geçmişten kopuşu, zaman içinde kırılmayı, insan ve topluma dair bilgileri eleştirerek günümüzde tüm alanlarda kendini hissettirmiştir. Modernizmin, Descartes, Locke ve Kant geleneğine dayan geleneksel felsefeyle birebir örtüşen bir bilgi sistemi ile var olmasının karşısına, akıl ve bilimi değil, anarşi, yabancılaşma, anomi ve acımasızlık gibi olumsuz kavramlarla kopuk bir dönüşümle çıkmıştır (İnaç, 2003: 344).

Postmodernizmi, avangardın gelişimi gibi, öncelikle sanat adına bir trend gibi çözümlemek doğru değildir. Ancak, teriminin sanatla ilgisi olan alanlara sıçradığı da bir gerçektir. Bunları, postmodern felsefe, toplum bilimi, antropoloji, tarih olarak sıralayabiliriz. Edebiyat eleştirisi de, çeşitli isimler altında (yapısöküm ya da postyapısalcılık), ABD'deki edebiyat bölümlerine, oradan da diğer insan bilimleri ve toplum bilimlerine girmiştir. İşte bütün bu 'postmodern izmler' nesnel bir gerçekliğin varlığı veya akılcı araçlarla kabul edilmiş bir gerçeklik anlayışına ulaşma imkânı hakkında özünde kuşkucu olmakta birleşmişlerdir (Hobsbawm, 2006: 696-697).

1.3. Değişim-Dönüşüm

Değişim, bir zaman dilimi içinde, bir özelliğe ilişkin değerin belirli koşullar altında azalıp çoğalması olarak tanımlanabilir. Modernizm de, toplumların başlıca tüm alanlarında süreklilik arz eden değişimlere yol açmış, çeşitli gruplar arasında, toplumsal sorunların, anlaşmazlıkların ve çatışmaların süre giden ilerleyişini, başkaldırı hareketlerini ve değişime direnişle birlikte düzensizlik ve bozulma süreçlerini de içererek, belli değerlerin azalıp çoğalmasına olanak sağlamıştır (Eisenstadt, 2007: 39).

Modernleşmenin 20. yüzyıl öncesinde yarattığı değişimlerin ilk önemli ayağı sayılan *Sanayi Devrimi* ile *Fransız Devrimi*'nin etkileri dalga dalga her alanda, dolayısıyla sanat alanında da etkilerini göstermiştir. Delacroix'nın "*Halka Yol Gösteren Özgürlük*" adlı devrimci eserinde olduğu gibi, soğukkanlı klasikçiliğe

coşkulu karşı çıkışlarıyla romantik ressamları, avangart sanatçı tipinin ilk örnekleri olarak göstermek mümkündür (Yılmaz, 2006: 18).

Avangart sanatçının da yavaş yavaş kendini ortaya atmaya başladığı 19. yüzyılın ortalarından itibaren, kültürel modernlik benliğin keşfine ve insanın kendini gerçekleştirmesine yönelmiştir. Anlık ifadeler, özgün tecrübeler, yaratıcı yetenek yüceltilmeye başlanmıştır. Gaonkar (Kömeçoğlu, 2002)'a göre akıl hayal gücünün önündeki büyük engele dönüşmüş, avangart sanatçılarla sınırları aşılmayan estetik limitlere, yerinden edilemeyen ahlaki normlara meydan okunmuştur. Baudelaire'in '*züppe*'si, Nietzche'nin '*üstün insan*'ı, Simmel'in '*yabancı*'sı, Weber'in '*toplum bilimci*'si, Marx'ın '*devrimci*'si, Benjamin'in '*flaneur*'u, değişim ve rutin (gelenek), kavramlarıyla uğraşmıştır. Hayatın tüm sahnelerinde parçalanan, yersiz yurtsuzlaşan, hem aktör hem seyirci olan, hem ilgisiz hem düşünümsel davranan, fikir ve tecrübenin çifte bilincini taşıyan bu figürler, modernliğin '*zehirli hediyesi*' olarak küresel planda benzer profillerin yeni yansımalarını oluşturmuşlardır.

1910-30 yılları arasında, değişimin kabullenilemez yanını göğüsleyen sanatçılar, soyut sanatı *eski/yeni* karşıtlığı bağlamında değerlendiren bir söylem geliştirme zorunluluğu içine girmişlerdir. Doğalcı geleneklerin yıkılmasını öngören devrim niteliğindeki izlenimcilik bile, Cezanne, Matisse ve Picasso'nun ardında kalmış, diğer bir deyişle geleneksel/eski/alışıldık olmuştur (Yılmaz, 2006: 55).

20. yüzyılın ilk yarısında iki büyük savaş gören dünyanın dikkatleri, tanık oldukları geleneksel sanat türlerinin dışında kalan, düşüncelerini kökten sarsan sanat olaylarına yönlenmiştir. Toplumsal, siyasal ve ekonomik yaşamdaki bu hızlı ve yoğun değişimler insanları ürküttüğü gibi, güvensizlik psikolojisinin de yayılmasını sağlamıştır. Bergson, Sartre, Heidegger, Hartmann etkisinde kalan tüm sanatlar, Ortaçağ'ın Hıristiyanlık anlayışından, Rönesan'ın Hümanizmine, Descartes'ın Usçuluğundan çağdaş Batı uygarlığının insanı tehdit ve tedirgin eden dönemine, atom çağından bilginin sonsuz çeşitlilik gösterdiği bilgisayar çağına değin insanlığın tüm değerlerini yeniden sorgulamışlardır. Hızlı ilerleyen bu sürecin yavaşlatılması belki biraz rahatlık sağlayabilirdi. Ancak artan nüfus, üretim tüketim arasındaki dengesizlik, yer yer patlak veren terörizm hareketleri ile gelenek ile devrim, eski ile

yeni, birey ile toplum, ulus ile uluslar bir arada var olmayı, yaratmayı, olduğundan başka bir biçime girerek *dönüşme*yi sürdürmüştür (Bozkurt,1995: 57).

Pek çok yazar, eleştirmen, müzisyen, tarihçi filozof onlara sorulduğunda, 20. yüzyılın içinde yaşanılan savaşları, dünya nüfusundaki artışı, hayallerin ve ideallerin yıkılışını ve bunların yarattığı değişimleri dehşet verici, insanlık tarihinin en şiddetli yüzyılı olduğunu söylemişlerdir. Kısaca 20. yüzyılın genel yapısı, üç kanatlı bir resim ya da bir tür tarihsel sandviç gibi görülebilir. Açacak olursak, 1914'ten II. Dünya Savaşı'nın ertesine kadar yaşanan *Felaket Çağı*'nı yirmi beş ya da otuz yıl süren olağanüstü iktisadi büyüme ve toplumsal dönüşüm izlemiştir. Bu dönüşüm insanlığı muhtemelen kıyaslanabilir kısalıkta herhangi bir başka dönemden daha derin bir biçimde değiştirmiştir. 1970'lerin başında sona erecek olan bu *Altın Çağ*'ı ise, yüzyılın son dağılma, belirsizlik ve kriz, Afrika, eski SSCB ve Avrupa'nın önceki sosyalist bölümleri gibi dünyanın geniş bölgeleri için başka bir *Felaket Çağı*'ı olmuştur. Ve yüzyılın sonuna gelinirken geçmiş ve geleceği düşünenlerin ruh hali giderek bir dönemin bitişi (*fin-de-siécle*) kasvetine bürünmüştür. Bunun yanı sıra, bilim, bilgi ve eğitimdeki gelişmeler, sanat, siyaset ve endüstride yaşanan devrimler değişimin farklı boyutlarını yansıtmaktadır (Hobsbawm, 2006: 6-8).

I. Dünya Savaşı sonrasında her alanda yaşanan hızlı gelişmeler, izleyici, sanatçı ve sanat yapıtının beraber değişim geçirmesine yol açmıştır. Ancak sanat nesnesinin anlamı genişleyip, ifade olarak kendini aşmaya başladıkça kavramlara, değişik etkinliklere ve hareketlere dönüştükçe, söz konusu üçlü arasındaki ilişkilerde bazı aksaklıklar ortaya çıkmıştır. Yani, 20. yüzyıl sanatının, geleneği yadsıyan avangart tavrı karşısında pek çok alıcı aynı hızla sanat eserinde meydana gelen değişimleri algılamayabilmiştir. Tabi ki zamanın değişimlerine paralel manifesto geliştirme dürtüsü, ilk olarak sanatçılarda belirdiği için, alıcının kafasında soru işaretleri oluşması olağan karşılanmaktadır. Toplumlara ve avangard hareketlerin ortaya çıkış dönemlerine göre bu durumun değiştiği, daraldığı ya da açılıp ferahladığı zamanlar olmuştur.

Böyle zamanlarda, resimde görünen dünyayı arayanlar, bildik, tanıdık şeyleri görmek isteyenler 20. yüzyıl dünyasına kapalı kalmış, çağdaş sanat yapıtlarına "*resimde ne anlatılmak isteniyor*" sorusunu sormuşlardır. Geleneklerin yıkıldığı, her

dönemin yeni anlayışlar doğurduğu 20. yüzyıl sanatında, Klee (İpşiroğlu, 2009)'nin de ifade ettiği gibi "*Tanıla, temellendir, destekle, kur ve düzenle, hepsi iyi, ama bunlarla bütünlüğe erişemezsin*". "*Çünkü sanat yasa değildir, yasaların da üstündedir*" düşüncesi gelişmiştir. Sanat seyirlik olmaktan çıkmış değişimler geçirmiş, sanatçıda ve alıcıda yeni bir bilinç uyandırma, algıları alt üst etme görevini üstlenmiştir. Şair Apollinaire, Picasso'dan bahsederken, "*O yeni insandır, dünya O'nun tasarısıdır*" demiştir. Bir anlamda O ve diğerleri değişen dünyanın, değişen sanatçısını dolayısıyla sanatını temsil etmişlerdir.

20. yüzyılda estetik değerlerin değişmesi, sanatçıların misyonlarında da değişimler yaratmıştır. Sanatçı, artık fildişi kulesinden çıkmış, toplumsal olguların içinde, toplumsal gerçeklerle savaşmaya başlamıştır. Çünkü kendini bundan sorumlu tutmuştur (İpşiroğlu, 1998: 29). Dünya kan gölüne dönmüş, sanat da dâhil tüm değerler çaresiz kalmış iken, her şeye rağmen hayata devam etmenin zorunluluğunu derinden hissetmişlerdir. Başta dada bunu yapmış, sanatı yıkmak için sanata soyunmuştur. Ancak, yıktığı sanat değil, sanatın sınırları olmuştur.

Yıkılan sınırlar, 1970-80'lerde postmodern kuramların yaygınlık kazanmasıyla, sanatsal nesneden çok toplumsal anlama odaklanan, cinsiyet ayrımcılığından ırk ayrımcılığına, medya eleştirisinden sanat kurumlarının eleştirisine uzanan, toplumsal bir takım kodları irdeleyen, yeni kavramsalcı sanatçıların pratikleriyle şekillenmiştir. Gerçekliğin yerini imgelerin aldığı '*bilgi toplumu*'nda gösterge göstergelerine, kopya orjinale, temsil gerçeğe yeğlendikçe üretimden çok pazarlama stratejilerine yönelen ekonomik ve toplumsal yapının bir tür hipergerçekliğe büründüğünü savunan Baudrillard'ın düşünceleri dönemin yapıtlarında görsel ifadesini bulmuştur (Antmen, 2009: 278-279).

İKİNCİ BÖLÜM - 20. YÜZYILI ANLAMAK

Her insanın belli bir görme şekli olduğu gibi, her dönemin de kendine ait bir varlık yorumlaması vardır. Felsefi görüşlerin ve birlikte çok uyumlu oldukları görülen ve ardı sıra varlık gösteren sanat izmlerinin özünde de farklı varlık yorumları yatmaktadır. Eğer bu sanat dönemlerinin obje/varlık kavrayışı ile ilgili ipuçları elde etmek istiyorsak, felsefelerini bilmekle başlamalıyız. Böylece, bireyin ve toplumların çağlar boyu değişen sanat algıları hakkında fikir yürütmemiz de kolaylaşacaktır.

20. yüzyıl felsefesini ortaya koymak için de, '*değişim*'in ilk halkası olan Rönesans'a değinmek faydalı olacaktır.

2.1. Rönesans: *Rasyonal Dünya*

Yeniden doğuş, sanatla başlamıştır. Can çekişen ortaçağ, son nefesi yaklaştıkça, daha kırıcı, daha korkunç bir hal almıştır. Bilim susturulmuştur. Oysa sanat, dini sisteme dayanır görünerek büyük işler başarmıştır. Giotto klasik tiplerden sıyrılarak İtalyan güzellerini Meryemleştirmeye başlamıştır. Brunelleschi ise gotik sanatı yıkmış, yeni insanın büyük başarısını sağlamıştır (Hançerlioğlu, 2010: 168).

Fransız tarihçi Michelet (Atakay, 2005: 33) Rönesans için: *"Dünyanın keşfi, insanın keşfi. Büyük ve makul kapsamıyla 16. yüzyıl, Colombus'tan Copernicus'a, Galileo'ya, yeryüzünün keşfinden göklerin keşfine uzanır…İnsan kendini yeniden bulmuştu. İnsan, yaşamın ahlaki gizemine Luther ve Calvin'le, Dumoulin ve Cujas'la, Rabelais, Montaigne, Shakespeare ve Cervantes'le nüfuz etmişti. Yaşamın derin ilkelerini dile getirmişti. Adalet ve aklı düzene koymaya başlamıştı."*demiştir. O'na göre Rönesans, Ortaçağ'ın barbar karanlığındaki ışık olmuştur. İnsan zihninin, Skolastik felsefeyle feodalizmin yanılsama ve baskısından uyanması ile ilerleme fikrinin birleşmesinden ortaya çıkan önemli bir başlangıcı temsil etmektedir. Yani bu temsil aydınlanma idealinin başlangıcıdır denilebilir.

Orta Çağ'da sanatsal yaratımla ilgili felsefe gerçek anlamda sorgulanmamıştır. Sorgulama modern bir sorunsaldır. Başlangıçta, doğayı taklit etme zorunluluğu üzerinde duran kuram, Rönesans'la öncelikle boyut, perspektif, anatomi vs. ile ilgili pratik, rasyonel ve bilimsel yasaları belirlemeye yönelik bir kusursuzluk arayışı

içerisine girmiştir. Geleneksel dünya tasvirine karşı, eleştirel biçimde yeni betimleme yöntemleri bulunmuştur. Bu yeni duruşun dünya görüşü, disiplinler arası bölünmeyi ortadan kaldırmak, özellikle de matematiği görsel alana sokmak olmuştur. Tıpkı Alberti ve Leonardo gibi (Farago, 2006: 77).

Felsefenin sanat ile olan bağı Platon'a ve dolayısıyla '*mimesis*'e bağlanmaktadır. Palton mimesis kavramını, *ad*ların özünü açıklayan teknik bir terim olarak kullanmıştır. Benzerlik elde etmek isteyen bir ressamın renkleri kullanması yahut insanların ses ve hecelerle adları (*onomata*) kurması, Platon'un *ad* olarak nitelendirdiği şeylerin nesnelere verilen isimleri yani '*taklit*'i olduğunu açıklamaktadır. Yani nasıl bir şeyin resmi, o şeyin taklidi ise, bir şeyin ismi de, o şeyin özünün taklididir (Tunalı, 1996: 76).

Platon taklit kavramını olumlu anlamda kullanmışsa da, içinde taklidin ve benzetmeciliğin olduğu her şey içinde *sandırmacılık* barındırdığı için etik yönden olumsuz olarak değerlendirmiştir. Çünkü O akılcı bir düzenden yana olmuştur. Sanatın dayandığı yetiler ise, duygu ve heyecan gibi insanın taşkın yanlarıdır. Aklın durgun ve ağırbaşlı olmasına karşılık, duygu hareketli ve taşkındır.

Gombrich, *Sanat ve Yanılsama* (1992) adlı kitabında yaratmanın yansıtmaktan önce geldiğini vurgular. "*İnsanoğlu gördüğünü kopya etmezden önce, nesneleri salt yaratmak için yaratma isteğini duymuştur*" der. Ona göre: "*Kopya etme süreci, daha önce var olan bir örneğe dayanmaksızın düşünülemez ve her zaman kalıpla düzeltme arasındaki karşılıklı ilişkiyi temel alır. Sanatçı böyle bir kalıbı bilmeden ve ona egemen olmadan herhangi bir duygusal izlenimi yansıtamaz*". Platon'un bu türden bir geçişi yadsıdığı görülebilir. Bu nedenle Platon'a göre: "*Resim, gerçek değil, görünen dünyanın yansımasıdır*", sanatçı da duyuların aldatıcı, geçici dünyasının bir taklitçisi olarak bizi gerçeklikten uzaklaştırdığı için ideal devlete kesinlikle alınmamalıdır. Ancak, *Politika*'da "*Eğer sanat olmasaydı, şu an bile böylesine çekilmez olan hayat, yaşanması imkânsız hale gelirdi*" sözleriyle sanatla ilgili ifadelerinde bir anlam belirsizliğinin ortaya çıktığı gerçeğiyle karşılaşılmaktadır (Farago, 2006: 41).

Platon'u ve yanılsamalara yönelttiği bu saldırının şiddetini algılamak için, mimesisi yaratan şartların ne kadar heyecan verici gelişmeler olduğunu hayal etmeliyiz. Genç Platon'un yaşadığı dramatik gelişmelerin evreleri çoğu kez bin yıllık bir uykudan uyanma ile eşdeğer tutulmaktadır. Yani, antik Yunan heykellerinin katı, cansız arkaik figürleri önce bir ayaklarını öne atmış, sonra kollarını bükmeye ve donuk yüzlerinde yumuşak gülümsemeler belirmeye başlamıştır. Doğal olarak, mermerin canlanmaya başladığı izlenimini uyandıran bu belirtiler, doğaya sadakat noktasında hayret verici bulunmuştur (Gombrich, 1992: 123-124). Platoncu ide ekseninde bulunan Michelangelo'nun ve diğer Rönesans heykellerinde gözlenen devinime bakılacak olursa bu şaşkınlığın daha da artmış olacağı tahmin edilebilir.

Platoncu bir okulda yetişen Aristoteles'in mimesin yönünü değiştirmesi ile taklit kavramı sanatçı için amaç olmuştur. Yani Aristo'nun Platon'dan kopuşu ile "*Sanatın doğuş sebebi insanı taklit etmeye iten içgüdüdür ve insanın sanatta kendisine seçtiği model doğadır*" şeklinde özetlenebilecek bir mimetik dönüşüm yaşanmıştır. Aristo'ya göre, yaratılan eserin, temsil ettiği doğal şey insanda estetik zevkin uyanmasını sağlamaktadır. *Retorik*'te şunları söylemiştir: "*Resim sanatının, heykel sanatının ya da şiir sanatının yaptıkları taklitler karşısında ve kendi başına çekici olmasa bile olduğu gibi temsil edilen her obje karşısında doğal olarak zevk alırız. Bu durumda, söz konusu şeylerin kendisinden zevk almıyoruzdur; dolaylı bir akıl yürütmeyle bu şeyleri özdeşleştirdiğimiz ve böylelikle bilgimizi artırdığımız için zevk alıyoruz.*" Buradan, estetik yargının çıkarsamaya dayanan bir yargı olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca Aristo, çıkarsamalarla, izleyen kişinin gerçeklik hakkında bilgi sahibi olurken, sanat eserinin bir tanıma değerine sahip olduğunu da eklemiştir (Farago, 2006: 50).

16. yüzyılda doğanın yeniden canlanışının ardından insan ve doğa ilişkisi, ruh-madde ilişkisi olarak bütün bir 17.yüzyıl felsefesinin başlıca sorunsallarından birini oluşturmuştur. Rönesans, Descartes'ın rasyonalizm yüklü felsefi sözü "*düşünüyorum, öyleyse varım*" ile ünlenen 17. yüzyıl ruh-beden ilişkisi sorunsalında yer alan terimlerden beden-doğanın bütün çeşitlemeleriyle, çelişkileriyle düşüncede oluşturulmakta olduğu bir dönemdir. Ancak, 16. yüzyılın doğa imajı, henüz Descartes'ta net olarak ortaya çıkacak olan bilen özne ve onun tasarımının konusu

olarak dünya kavramlarını oluşturmuş değildir. 17. yüzyıl ise, makina-doğa tasarımıyla bu tablonun ortaya çıkmasına izin vermiş ve Descartes metafiziği tablonun ontolojik temellerini sağlamaya çalışmıştır. R. Lenoble bu geçiş sürecini şöyle özetlemiştir: "*Her şeyden önce yıldızlar kusursuzluklarını yitirmişlerdir. 1573 yılında Tycho Brahe, yeni bir yıldızın doğuşunu bildirmiştir. Ama 1610 yılında Galile'nin yayınladığı gözlem sonuçları çok daha büyük bir şaşkınlığa yol açmıştır. Ayın yüzeyinde astronomik dürbünlerin gösterdiği dağlar, vadiler, bir yıldız kümesine dönüşen Samanyolu ve daha önemlisi, güneşin yüzeyindeki lekelerle birlikte gökyüzü, tanrısal bir mekân olmaktan çıkmaktadır. Ama en önemlisi Kepler'ın, gezegenlerin çember değil elipsi şeklindeki yörüngeler üzerinde hareket ettiklerini ileri süren görüşün, Galilei'nin karşı çıkmalarına rağmen giderek yayılmasıdır. Bütün bunlar Copernicus'un matematiksel bir varsayım niteliği taşıyan güneşmerkezli sistemine eklenmekte ve Galilei'nin geliştirdiği yeni hareket ve gravitasyon kuramıyla artık bu varsayım, bir düşünce oyunu olmaktan çıkıp bir fizik kuramı haline dönüşmektedir. Kosmosun bu yeni halini, kanıtlar ışığında, 30 yıl gibi kısa bir süre içinde tüm bilim adamları benimser. Bu değişime asıl direniş, genellikle sanıldığı gibi dinden değil, daha çok sağduyudan gelmektedir. Geniş halk kitlelerinin bu yeni evren tablosuna alışmaları için ise 17. yüzyılın sonlarını beklemek gerekecektir. Yaratılan makine imgesi, doğanın özneye yabancı, ona hiç benzemeyen yanını göstermiş, Descartes'ın deyişiyle "doğanın efendisi ve sahibi" olarak insan bilim yoluyla doğayı bir makine gibi kullanmış ve yenilerini üretmiştir*" (Bumin, 1996).

2.2. Düalizm: *Akılcı-Nesnel, Mistik-Kuşkucu*

Rasyonel bağlamda temellenen doğaya bakış, 17. yüzyılda Descartes, Hobbes, Pascal, Leibniz, Spinoza gibi akılcı gelenek ile nesnelleşmiş hatta teolojik düzlemde oldukça derinleşmiştir. Oluşan derinliğin nesne ve onun temsili noktasında meydana getirdiği kayma ise algıda barok çağına dair imge üretiminin son bulabilirliğini çağrıştırmıştır. Ancak tam tersi, Tanrı merkezli dünya görüşü ile rasyonel sürecin çarpışmasıyla oluşan düzenin dengelenmesi yönünde bir çabayla karşılaşılır. Yani, terazinin bir kefesinde Descartes'ın matematiksel doğası (ki bu akılcı bir bakış

açısıyla dünyayı nesnelleştirmiş), diğerinde ise başarılı bilim adamı Pascal'ın sonunda işi tam mistikliğe döktüğü teoloji düzlemli kuşkuculuğu bu çağı genel çerçevede ifade edişi. Barok kısaca teoloji, metafizik ve bilimin çarpıştığı noktada büyünün bozulmasını engelleme çabası olarak doğmuştur. Modernizmin klasik köklerinde yer alan, iki farklı görme biçimi arasındaki iç sınır olarak da düşünülebilir (Farago, 2006: 99-100).

Kuramsal boyutun tam da bu aşamasında, karşımıza çıkan *kartezyen felsefe*, 17. yüzyılı temsil etmektedir dersek yanlış olmaz. Descartes'ın bu yüzyıla damga vurmuş olduğu gerçeğiyle, düalist duruşun en belirgin karakteri olduğunu söyleyebiliriz. Bütün felsefesini '*açık ve seçik*' idelere dayanarak kurmak istediği halde onun düşüncesinin üç boyutunu oluşturan yöntem, metafizik ve fizik başlı başına bir tartışma alanıdır. Yüzyılın en önemli özelliği de mekanist bir doğa tasarımıyla Tanrı'ya inancın neredeyse kusursuz, hatta büyük bir uyum içinde yaşanan bir aradalığının belki de ilk ve son örneği oluşudur (Bumin, 1996: 34-36).

Felsefe tarihine Descartes ile yazışmalarıyla geçmiş olan Mersenne yeni teknolojinin teolojiyle uyumunu şöyle dile getirmiştir: "*Eğer pratik olmasaydı, bilimler çok önemli bir süslemeden ve yararlılıktan yoksun kalmış olurlardı. İtiraf etmek gerekir ki, Tanrı da kendisinin üretmiş olduğu şeyleri taklit etmemizi ister… Çünkü her bilim bir Tanrı verisidir ve bize yalnızca kuramcıların aklını hoşnut etmesi amacıyla, boşu boşuna verilmiş olmayıp diğer insanlara yararlı olacak biçimde kullanılması için verilmiştir*." Yani, Mersenne dünyayı kocaman bir fizik problemi olarak tasarlamış ve fenomenlerin kesin düzeninin bilimiyle uğraşmanın, erdemli bir edim olduğuna inanmıştır (Bumin, 1996: 35).

Dualistlerin maddesel beden ve ruhani aklın radikal karşıtlığına yaklaşımları bir duyu organının fiziksel uyarı sonucunda duygulara nasıl yol açtığı ve ya tam tersi zihinsel bir karar nasıl maddi dünyada bir eyleme dönüşebilir şeklinde bazı soruları da beraberinde getirmiştir (Harré, 2001: 270)

2.3. Bozulan Dengeler ve Çözülme

19. yüzyılın başında, Fransız devrimi ve Napoléon savaşlarıyla sarsılan Avrupa sayesinde toplumsal ve politik iki yapının, feodalite ve burjuvazinin, dengesinin bozulmaya başladığını görmekteyiz. Yine aynı zamanda özellikle İngiltere'de endüstrileşmenin başlayıp eski yaşam biçimlerinin sarsılmasıyla tüm dünyayı etkileyecek değişimler yaşanmıştır. Dünyada olup bitenler karşısında filozoflar kendilerini, çelişkiler ve onların yarattığı bunalımlar üzerine düşünmeye yöneltmiş, her biri kendine özgü bir biçimde yeniden doğacak ve kaybolup gidecek olanın kendine özgü değişimini bütünlük içinde ortaya koymaya çalışmıştır (Bozkurt, 1986: 19).

19. yüzyıl, bilim ve felsefenin rasyonel duruşu ve yeni etkileşimleri ile deney, teknik ve buluşlar yüzyılı olmuştur. Buhar makinesi, elektrik jeneratörü ve röntgen ışığı gibi eski felsefecilerin aklına bile gelmeyen buluşlar, bilimin laboratuarda bulup geliştirdiği yeniliklerdir. Gözlem, deney ve teknik, yeni bir düşünce oluşturmuş ve insan zihni çağın gereklerine göre yeniden biçimlenmiştir. Düşünülerek bulunan çözümler yerine, deneye dayanan, sağlıklı ve isabetli bir düşünme biçimiyle insan, doğadan ayrı bir varlık değil, doğanın parçası olduğunu fark etmiş, aklı ile ona egemen olma gücüne ulaşmıştır. Bu bakımdan insanoğlu artık eskisi gibi bilimin prensiplerini saptayıp, onun soyut ve platonik hazzı ile yetinmemiş; tam tersine deney ve onların sonuçlarını değerlendirerek bunları yaşama yararlı olanaklara dönüştürmeyi başarmıştır (Turani, 1999).

19. yüzyılın sonuyla 20. yüzyılın başı, felsefede derin bir bunalımın izlerini taşımaktadır. Bu bunalımın belirtileri, modern düşüncenin en başta gelen öğretileri olan maddeci mekanikçiliğe (Newton) ve öznelciliğe karşıt hareketlerin ortaya çıkışıdır. Avrupa'da bu dönem, toplumsal düşünmenin, önemli iktisadi sıkıntıların, sanattaki köklü yeniliklerin ve din alanında ortaya çıkan dikkate değer bir değişmenin ortaya koyduğu gerçeklerle karşı karşıyadır. Bu değişikliğin karmaşık olmasının yanında tüm nedenlerini ortaya koymak pek kolay olmamıştır. Fakat 20. yüzyılın başında, bir dönemin sonunun geldiği ve bu dönemin modern çağa artık ait olmayacak tarzda kapandığı kabul edilir. Durmadan patlak veren savaşlar da

çözülmenin sürecini hızlandırırken, bu denli derin dönüşüm geçiren tinsel yaşam, toplumsal alanda da değişimlere neden olmuştur (Bochenski, 1997: 33-34).

20. yüzyılda varlığını sürdüren insanlığın yanı sıra, 19. yüzyıl uygarlığının büyük evinin dayanakları çökmüş ve her yanı dünya savaşının alevleri içinde kalmıştır. Bu dikkate alınmadan kesinlikle 20. yüzyıl anlaşılamaz. Savaş, yüzyıla damgasını vurmuştur. Silahlar sustuğunda, bombalar artık patlamadığında bile dünya savaşının şartları içinde yaşanıp, düşünülmüştür. Yani yüzyılın tarihi ve felsefesi, otuz bir yıl süren dünya savaşının tarihiyle başlamalıdır (Hobsbawm, 2006: 26).

19. yüzyılda Endüstri Devrimi'nin ardından pozitivist-determinist ve materyalist eğilimlerin söyleminde ön plana çıkan *yabancılaşma* kavramı, 18. yüzyıla kadar genelde metafizik boyutta ele alınmıştır. Direk olarak modern yaşama bağlanamayacak olan yabancılaşma, günümüzde ortaya çıkan boyutlarıyla kapitalist üretim ilişkilerinin bir uzantısı olarak insanın ve daha kapsamlı olarak tüm üretim faktörlerinin çok boyutlu metalaşması süreci olarak ele alınmıştır. Aydınlanma süreciyle felsefi alana ilk kez Hegel'in '*Tinin Görüngübilimi*' adlı yapıtıyla girmiştir. Politik alana ise Rousseau tarafından sokulmuştur. Marx'ın materyalist bir içerik kazandırdığı yabancılaşma, halen, sosyoloji, psikoloji ve sosyal-psikoloji gibi alanlarda üzerinde ampirik çalışmaların yapıldığı bir olguyu temsil etmektedir. Kavramsal evrim sürecinde ise modern kapitalist toplumun bir uzantısı haline gelerek bireysel-toplumsal ikilemin bir yansıması halini almıştır. İnsanın içinde, ben ve evren bağlamında iki kutbun varlığını içeren *varoluşsal yabancılaşma* kavramı ise insanlık tarihi açısından son derece önem taşımaktadır. Heidegger ve Sartre, yabancılaşma bağlamında insanın kendi dışındaki dünyadan ne denli soyutlandığını, yaşamın anlamsızlığını ve hiçliğini vurgulamışlardır. Nietzche, Gabriel Marcel, Ponty, Martin Buber gibi yazar ve düşünürler de bu aşamaya eklenmesi gereken önemli isimlerdir. Fromm bu konuda, getirdiği yorum şöyledir: " *O (insan), doğanın bir parçasıdır. Değiştirmeye gücünün yetmediği fiziksel yasalara uyar….yurtsuzdur, yine de bütün öteki varlıklarla paylaştığı bir yurda zincirlenmiştir. Bu dünyanın bir yerine ve zamanına fırlatılmıştır. Ancak yine rastlantısal olarak o yer ve zamandan çıkmaya zorlanmaktadır. Kendisinin bilincinde olarak, kendi güçsüzlüğünü ve varoluşunun sınırlarını kavrar. Kendi sonunu görür: Ölüm. Varoluşunun çift*

başlılığından kurtulamaz. İstese bile aklından vazgeçmez; yaşadığı sürece de bedeninden vazgeçmez ve bedeni onu canlı kalmaya zorlar". Yadsınamayacak bu cümleler göstermektedir ki, çağdaş insan, dev şirketler, yönetim ve bürokrasinin etkileriyle, statü ve işlevlerin bireyselliği aşmasıyla varlık amacını sorgulamaktan koparılmış ve koparılmaya devam etmektedir. Büyük birimler halinde kitlesel üretimin ve karmaşık politik yapıların içinde insan, çoğu kez, yaşadığı dünyada olup bitenlerin nedenini bilmeden, soyut bir varlık, bir robot ya da kukla olarak yaşamını sürdürmektedir. Bu kaos içinde bir atom, bir çark dişlisi olarak kendi varlığının bilincinden uzaklaşmakta ve üzerindeki teknolojik, politik ve ekonomik baskılara karşı duracak insancıl değerlerini koruyamamaktadır (Beşe, 2004: 211-212: Akyıldız ve Dulupçu, 2003).

Karl Marx ve Friedrich Engels'in '*Komünist Manifesto*'su (1848) ve ardından Marx'ın '*Kapital*'i (1867) Endüstri Devrimi sonrasında modern toplumların ekonomik altyapısına ilişkin gözlemleri ve öngörüleriyle yeni düşüncelerin tetikleyicisi olmuş, toplumsal hiyerarşilerin sorgulanmasının yolunu açmıştır. '*Tanrı öldü!*' diyen Friedrich Nietzsche burjuva ahlakına ve toplumsal otoriteye başkaldıran yaklaşımıyla geçmişin kültürel değerlerinin yıkımını hissettirirken, Sigmund Freud'un bilinçaltı kuramı, insan yaşamının ruhsal derinliklerine pencere açmıştır. İnsanın kendi gerçekliğine dair algılarını tepetaklak yapan tüm bu gelişmeler, modernliğin sahnesi olan kentlerde daha belirgin yaşanmıştır (Antmen, 2008).

1900'lerde ilerlemeye inanan insanları anlamak, bugün güç gelmeyebilir. Evlerde musluk, elektrik, kalorifer, asansör, telefon, tramvay, otobüs, radyo, ucuz gazete, hızla gelişen uçak sanayi ve Bleriot'nun 1909'da Manş'ı uçakla geçmesinin Avrupa'da yarattığı heyecan, röntgen ışınlarının bulunması ve tıpta çarpıcı gelişmeler, sanayideki ilerlemeler… Bütün bunlar, Batı dünyasındaki insanların hayatlarında inanılmaz değişimler yaratabilecek şeyler olmuştur. İnsanoğlu geleneğin yarattığı o görülmez zincirden kurtulup, donanmış olduğu bu yeni güçlerle daha iyi bir dünya yaratabileceklerine inanmışlardır. Bilimin, insan gücünü aşacağı gerçeğine tabi ki herkes inanmamıştır. İnsanlık yaşama biçimini neden değiştirecekti ki? Sanat bu her iki görüşe de katkıda bulunmuştur. Yeniliği destekleyenler, yeni biçimler, yeni anlatımlarla yollarına devam etmişlerdir (Lynton, 1982: 88).

Bütün bunların birer '*köktenci bir yenilik*' olarak gerçekleşebilmesi için, gelenekselleştirilmiş olan göz-merkezci (tek bakış noktası) bakma üslûbunun yok edilmesi, bir şart olarak ortaya çıkmıştır. Ki; bu üslûptan ancak soyutlandıktan sonra, hareketliliğin resimde bariz bir biçimde görülebilmesi sağlanmış olacaktı. Böylesi bir biçim değişimi; 1910'lu yıllarda kendini iyice hissettirmeye başlayan endüstriyel ilerlemelerden kaynaklanmış Endüstriyel Çağ'ın dili de, sanat dünyasının diline benzer şekilde değişime uğramaya başlamıştır. Dildeki değişim kabaca, kübik anlayış ile gerçekleşmiştir denilebilir. Yine aynı değişimi geçirmekte olan fütürist akım dili ortak kullanmasına karşın, kübist akımdan farklı olarak sanayi ve endüstriyel gelişmeleri '*hayranlık*' perspektifinden değerlendirmiştir. Göz-merkezci biçimi ve dilini tümü ile ortadan kaldıran kübizm olmuş ve kavram ressamlığı olarak ortaya çıkmıştır. Bu da ancak; öznellikten arınmış nesnellik düzeyinde herkesin kabul edebileceği basit geometri biçimlerinden oluşması ile elde edilebilmektedir (Bozağaçlı ve Soyşekerci, 2008).

Kübizmin öncülüğündeki yeni ilkeler çoğu zaman fizikteki gelişmelerle, özellikle atomun parçalanması, Einstein'ın görelilik kuramı gibi buluşların karmaşık yapısı ile ilişkilendirilmiştir. Kitle, uzay ve zaman artık eskisi gibi mutlak değerler olarak kabul görmemektedir. Henry Adams'ın savunduğu gibi, artık bilim, düzenli bir evren kavramını bırakmış, düzensizliği ve sürekli değişmeyi inceleyen bir giz halini almıştır. Sanatçılar bu duruma, ya kopuk ve karmaşık imgelerle, yeni düzenin modellerini kurarak, kendi bilinçaltının sürekli ve başkasına aktarılamayan alanlarını araştırarak ya da değişmeleri görmezlikten gelerek doğal güzelliğe karşı ilgisini sürdürüp, bunun eskisinden daha gerçek ve daha canlı bir betimlemesini yaparak, izleyiciye denenmiş değerlerin güvencesini sunmuşlardır (Lynton, 1982: 66-67).

2.4. 20. Yüzyıl Sanatının Genel Duruşu

Her çağla ilgili yapıtın kendine özgü bir mantığı olduğu görüşünü, prensip olarak kabul etmek gerekmektedir. Yani "*sanatın varlık nedeni, hiçbir zaman aynı kalmaz*" diyenleri burada onaylamamız gerekiyor. Çağımızın büyük mimarı Wright da: "*Mimaride her proje, kendine özgü bir gelişim yasasına sahiptir*" demiştir. Hal böyleyken, sanatta değişmez değerlerin bulunmadığı gerçeği de ortaya çıkmıştır. Zaten sanat tarihindeki yapıt çeşitliliğinin nedeni de budur. Sanat yapıtında belli bir mantığın olmaması, onun sonsuzluğunu, çeşitliliğini, renkliliğini, zenginliğini ve bir de her seferinde sanatçıda uyanan yaratıcı endişeyi sağlamıştır (Kavuran, 2003: 227-228).

Batı'nın geleneksel optik biçim endişesinin, yerini psikolojik biçime terk ettiği sırada ilkel kavimlerin yapıtları ile ilgilenişi ve bunun ruhbilim çalışmalarının başladığı bir zamanda oluşu bir rastlantı değildir. Özellikle Mısır, Mezopotamya, Hint, Çin, Japon ve Amerika'nın eski yerli halkları ile Afrika, Avustralya ve Okyanusya adalarında yaşayan ilkel topluluklar gibi, batı dünyasına yabancı kalmış halkların sanat ve etnografik eşyaları, 19. yüzyılda keşfedilmeye, araştırılmaya, Batı sanat merkezlerine taşınmaya ve bunların bilimsel sınıflandırılmaları yapılarak müzelerinin kurulmasına başlanmıştır. 20. yüzyılın ilk yarısında Batılı ressam ve heykelcilerden bazıları, Okyanusya Adaları, Afrika, Avustralya, Malinezya vb. gibi hala yaşamakta olan primitif halkların yaptıkları işlerde ilkel fakat sağlam bir arkaizmin sağlıklı anıtsal biçimlerini fark etmişlerdir (Kavuran, 2003: 227-228).

Bilim ve sanat, 19. ve 20. yüzyıllarda yoğun bir gelişim ve değişim yaşamıştır. 20. yüzyıl sanatı, subjektif yönüyle bilimden farklı olarak; değişik söylemlerin aynı anda, hatta aynı söylemleri bağlantısız bir şekilde farklı yerlerde ortaya çıktığı kompleks bir süreci ifade etmiştir. Endüstri ve teknoloji, 20. yüzyılı belirleyen iki temel kategori olmuş, endüstri toplumunun sanatçısı, yeni bir gerçeklik anlayışı ile yüz yüze kalmıştır. Değer sistemleri hızla değişen bir toplumda sanatçının ilk tepkisi; isteği dışında kendini içinde bulduğu bu yeni durma karşı durmak olmuştur. 19. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da gelişen sanat hareketlerinin felsefelerini; sanayi devriminin toplum üzerinde meydana getirdiği olumsuz etkilerin sonucu olarak sanayileşme ve sonuçlarını reddetme, geçmişe ve geçmiş değerlerini öykünme ve

özlem oluşturur. Bu dönemlerde Ruskin ve Morris'in endüstri ürünlerine olan estetik değeri kazandırma amacıyla yön verdikleri *Arts and Crafts* hareketini el sanatlarına dönüş sloganı, Avrupa'da hızlı bir etkileşim ile *Jugendstil, Art Neuveau, Secession-stile* gibi akımları da etkilemiştir. Aynı temelde endüstriye karşı duran birçok akım, "*Edebiyat, sosyal bilimler, teknolojik süreçlerin kurduğu standartlar artık sanatçılarla tanışmalı*" sloganıyla, geçmişi ve geleceği birleştiren bir anlayışa dönüşmüştür. Sanat eğitimindeki en güçlü iz şüphesiz dönemine ve sonraki oluşumlara yaptığı etkileriyle Bauhaus tasarım okulu bırakmıştır. Bauhaus bu günde geçerliliğini sürdüren *bilinmeyene gidiş* ortamının aksine, *gelecekte neyi bilmemiz gerektiğini bugün öğrenmeliyiz* inancını vurgulamıştır. Bu, diğer bir değişle, geleceğin biçimlenmesinin hedef alınması şeklinde ifade edilebilir. Bauhaus, sanatı tanrısal kabul eden Alman idealizminin güzel sanatlar anlayışından sanatı sıyırarak, bilim ve teknolojiyle ilk defa uygulamaya yönelik bir entegrasyona sokmuştur. Günümüzde yalnızca sanatta dünya lideri olmuş; ancak teknolojide ve endüstride geri kalmış bir ülke örnek gösterilemez. 19. yüzyılda sanat ve iş eğitimi kavramını kullanan Amerikan ve İngiliz eğitim sisteminin, bu anlayışı aşamalı olarak bugün '*teknoloji ve sanat eğitimi*'ne terfi ettirebildiği görülmektedir (Kavuran, 2003: 231-232).

Bu bağlamda sanat eğitimi önemlidir. Çünkü pop kültür içinde kendine yer bulan '*Kiç (Kitch)*', sanayileşme sancısı çeken toplumların olgusu olmuş, günümüzde yoz sanatı tanımlamakta kullanılarak, onda üst kültürün benimsemediği alt kültürün ise kopamadığı bir gerçekliği ifade etmiştir. Umberto Eco'nun '*açık yapıt*' estetik anlayışının tersine kiç farklı okumalara kapalı şablonlardan oluşur. Kiç, her şeyden önce toplum-bilimsel bir olgudur ve doğduğu koşulların çok iyi anlaşılması gerekmektedir. Kiç, kötüyü, özelliksizi ve değersizi içinde barındırır. Duygusallık izleyene dolaylı olarak değil doğrudan iletilir. Kiç'in sanatsal üretiminden en büyük farkı dünyaya yeni bir açıdan bakmamıza olanak vermemesidir. Sanat tarihinin aslında biçimler tarihi olduğu düşünülürse "*nasıl*" sorusunun "*ne*" sorusundan daha önemli olduğu da rahatça anlaşılabilecektir. Kiç'de anlatılan, bazen ağlayan çocuktur, bazen de şirin bir manzara resmidir. Önemli olansa derinliksiz oluşudur.

Bunu kazımanın tek yolu vardır; o da Eisner'in belirttiği gibi '*sanat*'tır (Kavuran, 2003: 232-233)

Bilimde, özellikle 1900'lü yıllarda Fizik alanındaki zihniyet değişimi bariz bir biçimde sanata yansımıştır. O tarihe dek sanat ve bilim dünyasındaki natüralist perspektiften yaklaşım tarzlarının gerçekliği yansıtmaktan öteye geçmediğini söyleyebiliriz. Bu uzun dönem; Rönesans'tan başlayarak sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik ve bilimsel yapıya aydınlamacı/natüralist bir zihniyetin uygulandığı dönem olarak karşımıza çıkmıştır. 20. yüzyıla gelindiğinde ise; değişen ortam ve koşullara cevap verme niteliğini giderek kaybetmekte olan natüralist anlayışın değişmesi gerekmiştir. Çünkü, büyük monarşilerin elindeki sömürgeci kapitalizmin sahip olduğu kitlesel üretim ve tüketim biçiminin; '*açıklanmasına ihtiyaç duyduğu*' soru ve sorunların bir yandan çeşitlenmesi bir yandan da daha konsantre hale gelişi (yeni tüketim modellerini uygulayacak genel kitlenin tüketim alışkanlıklarının/ahlak ve moral değerlerinin/adalet ve hukuk anlayışlarının); köktenci değişim ihtiyacını genelinde hissettirmiştir. Rönesans ve Aydınlanma Dönemi'nden 19. yüzyıla gelinceye dek, sanat dünyasındaki natüralist gelenek ve klasik ekonomi anlayışları; egemen zihni platform oluşturduktan sonra 19. yüzyılın üçüncü çeyreğinden itibaren empresyonist akımların radikal biçimde mevcut sanat anlayışını değiştirmesi ile son bulmuştur. Natüralizme karşı koyuşlar şeklinde bu tepkisel ekoller birbirleri ile de mücadele etmiş ve sanatçılar, ekoller arası gidiş gelişlerin içinde '*yeniden başlama sevinci*' yaşamışlardır. Sırası ile fovist/ ekspresyonist/ kübist/ orfist/ nabist/ fütürist/ sürrealist akımlar adeta pıtrak gibi sanat dünyasını sarmıştır (Bozağaçlı ve Soyşekerci, 2008).

Estetik modernliğin yalnızca genelde kültürel modernliğin bir parçası olduğunu Habermas tarihsel olarak şu şekilde açıklar; 18. yüzyılda aydınlanma filozofları tarafından formüle edilen modernlik projesi, nesnel bilimi, evrensel ahlak ve yasayı ve kendi iç mantığı çerçevesinde sanatın özerkliğini geliştirme çabalarından oluşmuştur. Bu proje, aynı zamanda, bütün bu alanların kendi bilişsel potansiyellerini esoterik biçimlerinden de kurtarma niyetindedir. Aydınlanma felsefeleri, bu uzmanlaşmış kültür birikiminden, gündelik yaşamın zenginleştirilmesinden de - gündelik sosyal yaşamın akılcı bir örgütlenişi için de denebilir - yararlanmayı

istemişlerdir. Aydınlanma düşünürleri, sanat ve bilimlerin, sadece doğal güçler üzerindeki denetimi artırmakla kalmayıp, dünyanın ve benliğin anlaşılmasını, ahlaki ilerlemeyi, kurumların haklılığını ve insanların mutluluğunu da sağlayabileceği yolundaki abartılı beklentilerini de hala sürdürmüşlerdir. 20. yüzyıl bu iyimserliği darmadağın etmiştir. Bilim, ahlak ve sanatın farklılaşması, uzmanlarca ele alınan bölümlerin özerkliği ve bunların gündelik iletişimin hermeneutiğinden (yorumsama) ayrışması anlamında uzmanlık kültürünü '*olumsuzlama*' çabalarını doğuran problem olmuştur (Kavuran, 2003: 227)

20. yüzyıl, o güne dek dünyanın hiç de alışık olmadığı, endüstriyel ilişkilerin ön sırada yer aldığı bir süreci tanımlamıştır. Üretimin/tüketimin/yatırımın tahmin edilemez şekilde büyümesi sonucu ile karşı karşıya kalınmıştır. Bu da tümü ile yaşam uslûp ve tarzının köktenci denilebilecek düzeyde değişimine neden olmuştur. Sanat, 20. yüzyılın başından itibaren toplumu, başta sosyo-ekonomik olmak üzere sosyo-kültürel ve sosyo-politik yaşam tarzını bir yandan değişime uğratırken, öte yandan topluma kontrollü biçimde yeni mecralar kazandırıcı bir misyonu da üstlenmiş ve '*belirleyen*' olmuştur. Süreç ilerledikçe sanat, kendi içinde yaşadığı önemli kırılmalar sonucu '*seyirlik*' karakterinden, endüstriyele ve yapı sanatı özelliğine doğru geçişi izlemek için hemen hemen ikinci yarısından itibaren 20. yüzyılın gözler önüne serilmesi gereğini vurgulamakta yarar var. Çağın, toplumculuğa doğru meyletmiş genel karakterinin birebir ölçekteki yansımasını, mekân anlayışı ve uygulamalarında çok net olarak görmekteyiz (Bozağaçlı ve Soyşekerci, 2008).

1950'lerden sonra Avrupa'nın yüksek sanatların başlıca merkezi olmadığı, artık sıradan bir gözlem haline gelmiştir. New York görsel sanatlar merkezi olarak Paris'in yerini alması farklı bir açılımı doğurmuştur. Çünkü merkez olmak demek, yaşayan sanatçıların fiyatı en yüksek metalar haline geldikleri sanat piyasası ya da mekânı olmak demektir. 1980'lerin çılgın piyasasında Fransız empresyonistlerinin, post-empresyonistlerinin ve Parisli en seçkin erken modernistlerin fiyatları inanılmaz biçimde yükselmiştir. 1960'larda karşı cepheyi kuran pop ve postmodernizm, avangard muamelesi görmüştür. Zenginler, hala sanat eseri toplamaya devam ederken, tıpkı bir zamanların spekülatif altın madeni hissedarları gibi, bu işi yatırım

amacıyla yapmaya başlamışlardır. Genel olarak belirtmek gerekirse, 20. yüzyıl kültürünün gösterdiği gelişme, devrimci bir popüler eğlence endüstrisinin yükselmesi, piyasayı harekete geçirerek yüksek sanatın geleneksel biçimlerini elit gettolara indirgemiştir. Geç 20. yüzyılın kentlileşmiş bir ülkesinde genel kültür, kitlesel eğlence (sinema, radyo, televizyon, pop müzik vb.) endüstrisini temel almıştır. Tüketim demokrasisinin orta yerinde öncü ressamlar okulunun, eski tip sanattan çok daha güçlü olan imaj-yapımcılarının önünde gerilemesi şaşırtıcı değildir. Pop sanat zamanını Amerikan ticari geleneklerini mümkün olduğu kadar titiz ve duyarsız biçimde yeniden üretmekle geçirmiştir (Hobsbawm, 2006: 690-692; Bürger, 2007: 23).

Sosyolog Diana Crane (Bürger, 2007: 25) 1940-1985 arasında, avangardın başka bir boyutta yeniden doğduğu sanat ortamının sosyolojik haritasını çıkarmış, Amerika'da sanatçı sayısının kat kat arttığını ve sanatın hızla akademikleştiğini belirtmiştir. Dev bir müze ve galeri ağı kurulmuş, müzayede sistemi etkinleşmiş, piyasa büyüdükçe büyümüş ve fiyatlar tırmanmıştır. Koleksiyonerler çoğalırken, kişisel koleksiyonların yerini giderek işletme koleksiyonları almıştır. Kamunun etkisizleştirilmesiyle birlikte sponsorluk gibi özel himaye sistemleri de gelişmiştir. Amerika'da 1980'e kadar geçen 30 yılda, 2500 yeni müze açılmıştır. Bu müze patlaması sırasında avangardın tarihsel örnekleri koleksiyonların gözdeleri arasına girip, geleneğe işlenmiştir. Artık, avangardın şok, skandal, şaşırtma gibi teknikleri, medyanın ve eğlence dünyasının standart trükleri arasına girmiştir. Aykırılık sıradanlaşmıştır. Zaten yürürlükteki kültürel politikalar, *yüksek* ve *aşağı*, *seçkin* ve *popüler* sanatın harmanlanması yönünde bir gelişim izlemiştir. Baudrillard bu dönemi, "*sanatın, gündelik hayatın estetikleşmesi içinde çözülmesi"* olarak ifade etmiş ve güzel-çirkin, doğru-yanlış, iyi-kötü arasında ayrım yapabilmenin imkânsızlaştığını belirtmiştir.

20. yüzyıl, her şeyden önce yoğun bir felsefe etkinliğine tanıklık etmiştir. Pek çok önemli ismin düşün hayatına girmesi ve öne çıkmasıyla söz konusu dönem çağdaş tarihin en verimli dönemlerinden biri olmuştur. Deneyciler ve idealistler, bunların yanında '*çağdaşlık*' şampiyonları olan, yaşam filozofları, fenomenologlar, yeni-gerçekçiler, postyapısalcılar olarak başlıca okullara ayırabiliriz. Freud

(ruhçözümlemesi), Sartre (varoluşçuluk), Durkheim, Husserl (fenomenoloji), Scheler, Bergson, Russerl (yeni-gerçekçilik), Engels, Marx (diyalektik-maddecilik), Derrida, Foucault, Baudrillard (postyapısalcılık), Adorno (Frankfurt Okulu-eleştirel kuram), Horkheimer, Habermas, Derrida gibi isimler, 20. yüzyılı temsil etmiş, estetikçi, toplumbilimci, siyaset felsefecisi vb. kimlikleriyle sanat alanlarına uygulanabilecek fikirler üretmişlerdir (Murray, 2009; Bochenski, 1997). Bunu, analitik çerçeveyi, algoritmik düşünceyi yıkmak için yeni bir yol, yeni bir felsefe yaratmak için yapmışlardır. Kendilerine "*nasıl yaşamalıyız?*", "*nasıl bir felsefemiz olsun ki, yaşamı ve dünyayı değiştirelim?*" sorularını sormuşlardır (Kale, 1995: 287)

Postmodernistler, Modernizmin fazlaca '*akademik düzeyli*' ve '*yüksek*' sanat anlayışı yerine, '*alçak*' ve '*gündelik*' kavramlarını kullanmayı tercih etmişlerdir. Postmodern metinler ve imgeler de radikal dönüşümü yansıtmıştır (Şahiner, 2008: 194).

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra sanat nesnesinin ekonomik, kültürel, sosyal ve cinsel bir metafor olma kimliğiyle nasıl evrildiğini kavrayabilmek için yapıbozumcu mantığa yönelinmelidir. Bu yaklaşım, Avrupa merkezli modernizmin, otoriter ve tekil anlamlandırma sitemine yönlendirilen çok yönlü eleştirel bir tutumu yansıtmaktadır. Ayrıca, tekelci kapitalizme dayalı modernist anlayıştan, çokuluslu kapitalizme geçisin temsili olan postmodernizm, sanat yapıtının yanında sanatçının pozisyonunda da köklü değişimleri beraberinde getirmiştir. Yapıtı oluşturan anlam sadece sanatçı tarafından değil müze ve galerilerin dışında sokaklara taşınarak, hemeneutik bakışın odağı haline dönüşmüştür. Elbette bunu, postmodern evrede sanatın nesnesizleştirilmesi yönündeki girişimlerin bir sonucu olarak algılamak gerekiyor. Sanatın, kurumsallaşma tuzağından ısrarla kaçınan avangardist uygulamalarla kendinden bile kaçışı, postmodern döneme '*anti-sanat belleği*' deyimini de sokmuştur. Pek çok açıdan yapısalcılık ve yapıbozumculuk tarafından ortaya atılan argümanları kullanarak, cinsiyet, kimlik ve ırk kavramlarıyla tırmanan feminist hareket, '*minör*' (Antmen, 2009: 243) olarak görülen kadın sanatçıların ayrı bir pozisyonda konuşlanmalarına olanak vermiştir. Bu bağlamda feministler ve eleştirmenler, Batı düşüncesini biçimlendiren büyük kavramları yıkıma uğratmışlardır. Üstelik çoğu, elektronik teknolojilerce desteklenen görsel kültürdeki

gelişimlerden etkilenmiş ve yeni bir bilinç yaratmak için, sözcüklerin giderek artan kapasitelerini kullanmışlardır (Şahiner, 2008: 195).

Gadamer'in, felsefi hermeneutik akımı bağlamında geliştirdiği ilkelerin *anlama* ile ilgili olan görüşleri algılama problematiğine ışık tutacak karakterdedir. Bu anlama fenomeni aslında "*insanların birbirlerini anlamama ya da anlamak istememe*" sorunudur. Dolaysıyla gerçek anlamanın ne olduğu ve insanların birbirlerini nasıl (daha) iyi ve doğru anlayabilecekleri sorusuna Gadamer şu şekilde cevap verir: "*Bir kere her insan kendi geleneğinin ve kültürünün bir ürünüdür. Bunlarla insan kendi dünya görüşünü ve hayat tarzını oluşturur ve bu anlamda her türlü gelenek ve yaşam tarzı olumlanmalı, biri diğerine üstün tutulmamalıdır. Bu ilke bütün taraflar için geçerli olan bir ilkedir. Farklı medeniyete (kültüre ya da millete) mensup olanlar eşit bir şekilde iletişim ve etkileşime yani diyaloga girmek durumundadırlar… Fakat burada unutulmaması gereken şey, geleneğin ve o geleneğe bağlı olarak gelişen otorite kavramının yeniden yorumlanması ve zamanın ruhuna uyarlanmasıdır. Yani hiçbir birey ya da toplum sahip olduğu ya da tevarüs ettiği uygarlığı aynen koruma şansına sahip değildir. Bu bağlamda ortaya çıkan önyargılar kesinlikle gereklidir çünkü önyargı olmadan her iki taraf hangi ilke ve dünya görüşüne göre hareket edeceklerine karar veremezler. Bu anlamda önyargılar farklı ufukların ve farklı bakış açılarının açılması için olmazsa olmaz bir şarttır. Bu sebeple önyargı, genel kabulün aksine olumlu bir işleve sahiptir. Başlangıçta olması gereken ön yargı ilişki ve diyalog ilerledikçe kendini arındıracak ya da en azından bir sarsılmaya maruz kalarak ona sahip olanların zihninde yeni acabalar açacaktır… Her anlama olgusunda anlayan, anlaşılan ve bu arada gerçekleşen anlama olarak üçlü bir çember söz konusudur. Dolaysıyla her türlü anlama muhakkak suretde karşıdakini, dolaysıyla başka birini ya da bizden başka bir şeyi anlamadır. Bu anlamda anlamanın konusu olan şeyin ontolojik anlamda varlığının, yani onun varolma ve buna bağlı olarak ortaya çıkan haklarının, anlayanın kendi varoluşu ve sahip olduğu haklar kadar haklı ve doğal karşılanması gerekir. (Daha) iyi ve doğru bir anlamanın üçüncü bir şartı, anlamada zaman farklılığının göz önünde tutulmasıdır. Yani anlamaya konu olan paradigmalar, nesne ve konular farklı zamanlarda farklı bir şekilde anlaşılır. Buradan hareketle başta din, gelenek ve kültür olmak üzere her*

türlü metnin, sanat eserinin ya da siyasal ve toplumsal bir paradigmanın zamanın ruhuna göre anlaşılması ve yorumlanması kaçınılmazdır. Bu yapılmadığı takdirde gerek bireyler gerekse toplum ya da devletler, farklı paradigmaların hâkim olduğu bir dönemde eski anlayış ve kavrayış modellerine takılıp kalmakta, onları ve onlarla birlikte kendilerini değiştirmemek için özel bir çaba sarf etmektedirler. Bu durum da ister istemez toplumda zamanın ruhuna uygun düşmeyen anlayışlarla, zamanın gerektirdiği yeni anlama ve kavrayış taraftarları arasında sürüp giden anlamsız ve sonuçsuz çekişmelere sebep olmaktadır. Hâlbuki tarihsel etki ya da bizzat tarihin kendisi progresif bir süreçtir ve bu süreç bize ilerlemenin ve gelişimin kaçınılmaz olduğunu her zaman hatırlatır. Tarihsel etki göz önünde tutularak farklı görüşler kendi tarihsel oluşum şartlarını unutmadan ya da inkâr etmeden rahatlıkla bir araya gelebilmeli ve kaynaşabilmelidir" (Topakkaya, 2008: 9-10).

Çağdaş sanatla teknik, reklâm amaçlı, medyatik ya da sayısal işlemler arasında hiçbir fark kalmadığı açıktır. Ayrıca sanatın, aşkınlık, farklılık, mevcut haliyle çağdaş dünyayı yansıtmaya çalışan bir durumu da yoktur. Baudrillard (2005: 105) çağdaş sanat hakkında: "*Bugün bize sanatın bir özü olduğunu kanıtlayabilecek kişi bir mucize başarmış olacaktır. Günümüzde sanat yalnızca sanat dünyasında kendisinden söz edilen bir şeye dönüşmüştür. Sanat dünyasını oluşturan bu cemaatse sanata ve sanatçıya doğru bir şekilde yaklaşamamaktadır. Bu dünyada 'yaratıcı' eylem bir yaratıcı eylem göstergesinden başka bir şeye benzememektedir. Yalnızca göstergelerden ibaret gerçekte var olmayan bir sanat. Ressamın gerçek konusu resmini yaptığı şey değil boyama eyleminin kendisidir. Yalnızca boyamak gerektiği için boyamaktadır. En azından boyama eylemiyle sanat bir tarafından sürdürülür gibidir… Ayaklardan bir diğeriyse seyircidir. Seyirci, çoğunlukla hiçbir şey anlamadığı bu sanat kültürünü önemsiz bir şey gibi tüketmektedir. Seyirci hiçbir şey anlamaması gerektiğini anlamakta, önüne konulanlara hiç gerek olmadığını, önemli olan tek şeyin kültür adlı dayatma, yani kültür adlı entegre devreye bağlılık olduğunu kavramaktadır. Oysa bizzat kültürün kendisi küresel donanım düzenine ait bir alt unsurdan başka bir şey değildir.*" demiş ve izleyicinin eserden nasıl zevk alınmayacağı deneyimini yaşayarak gördüğüne değinmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM - 20.YÜZYIL SANATINI ALGILAMA SORUNSALI

Sanatın geçirdiği evreler düşünüldüğünde, değişime neden olan pek çok etkenle karşılaşmak mümkündür. Ekonomik, sosyal, tarihi, siyasal vb. bunlardan sadece bir kaçıdır. Ancak hiçbiri, endüstri çağının sanata ve sanatçıya kazandırmış olduğu hak ve özgürlükler kadar sanatın değişim sürecini etkilememiştir. Endüstri çağının başlamasıyla birlikte araştıran, deneyen, bulan, her açıdan hür sanatçı, değişmeyen güzellik kalıplarına, belirli kural ve tekniklere, ustaların donmuş akademizmine uzun zaman tahammül edememiş, gelenek kalıplarını yıkıp, sanatı yenilemek için mücadele etmiştir. Bu bağlamda kimi uzun, kimi de çok kısa bir zaman içinde farklı farklı ekoller bir birini takip etmiş, sanatçı buldum derken, bir yenisiyle daha karşılaşmıştır. Ne Giotto'nun mekân derinliği, ne hümanizmanın etkisiyle meydana gelen Rönesans çağının üstün resim tekniği, ne de barok sanatın taşkın ışık-gölge estetiği, devamlılık gösterememiştir. Fransız Devrimi'nin yarattığı değişimlerin etkisi de sanatta ister istemez bir ikilemi beraberinde getirmiştir. Aslında her kültürde karşılaşılabilecek bu ikilem eskinin yeniyi kabullenmesi olarak açıklanabilir. Yalnız bu süre zarfında eski, yeni olanı çabuk kabullenmeyecek, direnecektir. Buna eski ve yeninin çatışması diyebiliriz. Bilindiği üzere, alışkanlıklar ve geleneklere aykırı olan her şey yenidir. Bunun içindir ki, yenilik bazılarına garip, bazılarına kabul edilmez, bazılarına da bozuk ya da değersiz görünür. Bu nedenle eskilerle yeniler arasında hep bir mücadele söz konusudur. Fakat eskinin, yeniye karşı direnişi anlamsızdır. Zira eskiye karşı yenilgiye uğrayan hiç bir yenilik yoktur (Elmas, 2006: 282-284).

Sanat açısından bakıldığında da bu böyledir. Zaman içinde pek çok aşamadan geçerek değişimlere uğrayan başta sanatçı olmak üzere toplum, dünyanın yalnızca dışsallığını içeren geleneksel sanatın yerine, aklın (analiz ve bileşim yapma anlamında) ortaya koyduğu ve dolayısı ile doğanın boyunduruğundan kurtulan sanatı tercih etmiştir. Bu yolla özerkliğe kavuşan insanlık ve doğanın yanında kendine yeten bir varlık niteliğini kazanmaya başlamıştır (Bozağaçlı ve Soyşekerci, 2008).

Her ne kadar insan, bir sanat dalıyla ilgilenmiş ya da ilgileniyor olsa da sanat yapıtının ne olduğunu *bilmemeyi* sürdürür. Ve pek çok soruyla bilmeme durumu açıklığa kavuşturulabilir. Rembrandt'ın, Picasso'nun, Duchamp'ın ya da

Lichtenstein'ın yapıtlarını - son iki sanatçının sanat yapıtı kavramını bile yok etmeye çalıştıklarını düşünecek olursak - aynı kavram temelinde anlayabilir miyiz? Duchamp'ın ready-made'lerinde '*sanat zevkini uyuşturma*', '*her türlü estetik tat almayı dışlama*' peşinde koştuğunu, Lichtenstein'ın '*kimsenin alıp duvarına asmayı düşünemeyeceği bir resim yapma*'yı seçtiğini bildiğimiz halde bunu yapabilir miyiz? Bu soruların cevapları, elbette sıradan insanların algılayamayacakları bir sanat yapıtı hakkında olumlu düşünmelerini sağlamayacaktır. Çünkü sanat akımlarının ve sanat okullarının çoğalması, bunların ortaya çıkma ve unutulup gitme sıklığının giderek artması, akılların karışmasına fazlasıyla katkıda bulunmaktadır. Dahası modern sanat yapıtları ise, kavrama araçlarından yoksun izleyicilerde çoğu zaman ilgisizlik ve rahatsızlık uyandırmaktadır (Lenoir, 2003: 7-8).

Sosyolog Pierre Bourdieu (1930-2002), sanatın açıklanamaz, izah edilemez olduğu inancının varlığını 19. yüzyılın ikinci yarısındaki Fransız edebiyatı hakkında yazdığı yazısında eleştirel bir dille şöyle ifade etmiştir: "*Soruyorum: Neden bu kadar çok eleştirmen, bunca filozof, bir sanat eseriyle yaşanan deneyimin açıklanamaz, tanımlanamaz olduğunu ve sanat eserinin tanımı gereği aklın kavrama kapasitesini aştığını iddia etmekten böylesine hoşlanıyor? Neden bu insanlar, bilginin, kavrayışın yenilgisine böylesine hükmediyor? Akılcı kavrayışı küçümseme, aşağılama yönündeki bu bir türlü dizginlenemeyen arzuları nereden kaynaklanıyor? Sanat eserinin indirgenemezliğini, ya da daha uygun ifade edersek sanat eserinin aşkınlığını kabullenmek için ortalığı bu kadar kasıp kavurmaları neden?*" (Stallabrass, 2009: 18).

Sanatın bilinmezliği konusunun neden bu derece çıkmaza sürüklendiği belki daha fazla sorgulanmalıdır. Bu noktada, günümüz ile geçmişi karşı karşıya koymak gerekir. "*Modernliğin getirdiği kopukluktan önce, bu ölçüde akıl karıştırıcı olmayan sanat yapıtlarına insanlar daha kolay yaklaşmıyor muydu*?" sorusunun cevabı büyük olasılıkla '*evet*' olacaktır. Hatta geçmişe ait, güzellik, uyum ve bütünsellik arayışıyla tanımlanan, tutarlı bir bütün oluşturdukları izlenimi bırakan o yapıtlara insanlar bugün bile daha gönüllü yaklaşmaktadır. Peki, "*Bu tutarlılık büyük ölçüde bir yanılsamanın meyvesi değil mi?*" sorusunun cevabı da evettir. Böyle olduğunu sanat tarihi ve buna ilişkin kuramlar bize gösteriyor (Lenoir, 2003: 7-8).

Kuşaklar ile sanat okulları arasındaki çelişmeler modern çağla birlikte başlamış, başkalaşmış ve günümüzde farklı bir forma girerek önümüze sunulmuştur. Ancak bazı noktalarda halk bu işin dışında kalmıştır. Yani halkın bu sanat yapıtları karşısında aldığı tavır ortadadır. Michelangelo ve Rembrandt, Mozart ve Beethoven, Villon ve Ronsard, gibi bütün büyük sanatçılar, izlenmeseler de, dinlenmeseler de saygıyla ziyaret edilen *klasikler* olarak kabul edilmektedir. Sanat yapıtlarının doğuşu sırasında var olan koşullara, ortaya çıktıktan sonra yol açtığı çekişmelere, karşı karşıya kaldığı başarısızlıklara dikkat etmek ise konunun uzmanlarının işi haline gelmiştir (Lenoir, 2003: 7-8). Bu iki ayrı kesimin ortak platformlarda kesişmemeleri sonucunda da modern sanatı algılama sorunsalı toplum katına yayılmaya başlamıştır.

Modern sanatın halktan ayrık durmasının gerekçeleri yanında, halkla bütünleşmesi adına türlü arayışlar içinde, sanatı haktan ayrıştırıp soyutlamak yerine onları da dâhil ederek ortak bir paydada birleşmeyi düşünen avangard isimler görmekteyiz. Örneğin; 1910'larda fütüristlerin sokaklarda yapılan performans benzeri etkinlikleri polis baskınlarıyla, yuhalanmalarla karşılanmışsa da, Carlo Carra'nın "*Patates fırlatacağınıza bir fikir ortaya atın, aptallar!*" diye haykırarak, Marinetti'nin ise '*Yuhalanmanın Hazzı*' başlıklı bir manifesto yayınlayarak karşılık vermesi (Antmen, 2009: 69); 1920'lerde Brecht, Meyerhold, Vertov gibi konstrüktivist sanatın etkin isimlerinin düzenlediği, binlerce kişinin gösteriye dâhil olup yüz bin kişinin izlediği kalabalık tiyatroların o yıllardaki anlatının tersine, hareket dolu ve bildiri aktaran bir halk sanatına dönüştürülme (Lynton, 1982: 111) çabası aynı türden önemli girişimlerdir. Ve Bourdieu'nun dem vurduğu cinsten bir yaklaşımın yıkılmak istendiğinin en önemli göstergeleridir.

Tüm bu örneklere bakıldığında, çağdaş sanatın adeta serbest bir bölgede varlık gösteriyor olduğu izlenimi uyanmaktadır. Ancak sıradan, gündelik hayatın işlevsel karakterinden kopuk, onun kurallarından ve uzlaşımlarından bağımsız bir hayat sürüyor gibi olsa da sanatın özgürlüğü salt bir idealden fazlasıdır. Başarı şansının düşüklüğüne rağmen sanatçılık mesleği böylesine popülerse, bunun nedeni dışarıdan bakıldığında bu mesleğin dar uzmanlıktan bağımsız bir çalışma şansı sunması ve hayatı kendine özgü anlamlarla donatma imkânı vaat etmesidir. Bu serbest bölgede şenlikli sürprizler, ahlakın barbarca ihlali ve birçok inanç sistemine yönelik saldırılar,

dingin düşünme ve entelektüel oyunlarla yan yana gelişip serpilen tuhaf bir karışımdır. Aslında, aynı şekilde sanat izleyicileri için de, o (onlara göre) amaçsız fikirler ve formlar oyununu özgürce değerlendirme imkânı sunulmuştur. Ama bu özgürlük, sanatçının niyetini vahiy inmişçesine okumaya yeltenmekle değil, eserin kendi deneyimleriyle bağlantılı düşünce ve duyguları ortaya çıkarmasına izin vermekte yatar. Ancak sanat olayında tanıdık gelen, sanatın kuralları yıkma alışkanlığının çok eski ve köklü olması ve buna eşlik eden övgü ve yergilerin de bir o kadar rutin olmasıdır (Stallabrass, 2004: 11-14).

Sanatın kuralları yıkmadaki periyodik işleyişine bağlı olarak değişik evrelerde seyreden algılama sorunsalı, bağımsız ve özgür arayışlarla ortaya çıkan yeni uygulamalar aracılığıyla, 20. yüzyılda kendini belirgin biçimde göstermiştir. 19. yüzyıldan itibaren modernin gelenek haline dönüşümü ya da avangardın zamanla yeni olma halinden kopuş hızı ve yönü düşünüldüğünde, değişim ve değişene karşı duyulan hayretinin çoğalması da olası görülmektedir. Gelip geçen sanat anlayışları ve akımlar gözlendiğinde bu hayretler yerini daha farklı tepkilere bırakmış, zamanla avangardın çarpan, absürt yanı postmodern süreçte gelişen post tepkilerle algı sorunsalında başka pencereler açmıştır.

Yeniden sorgulanan mekân algısı ile sanatın anlam yitimi ve seyirlik olma durumu dönüşümsel bir estetiğe bürünmüştür. Bu dönüşümsel estetik bir anlamda da yeni bir sanatçı tanımı, yeni bir sanat algılaması, yeni bir mekân bilinciyle ilintilenmiştir. Bir anlamda, ‘*yeni*’nin kurgulanması için sorguyu da beraberinde getirmiştir. Yani, tarihin belli dönemlerinde gözlenen sanatın seyirlik olma hali, müdahale edici bir tür estetik dönüşümle farklı ve alternatif mekân tasarımlarına dönüşmek durumuna gelmiştir (Gezgin, 2006).

20. yüzyıl sanatı başından itibaren yeni bir görev üstlenmiştir. Bu görev yüzyılın bazı dönemlerinde yön değiştirmişse de sanatçının toplumsallaşması açısından anlamlıdır. Artık sanatçı pek çok açıdan kendini sorumlu hissetmeye başlamış ve sorunların çözümü için vaktini ve sabrını harcamıştır. Sabrını harcamıştır çünkü toplumla beraber yürümeyi seçtiği yol çok da çetin bir yol olmamıştır. Sanatçının yeri geldiğinde, geleneksel sanatın can çekişmesine neden olduğu düşünülmüş, yuhalanmış, örneğini çok görmesek de yeri geldiğinde, içinde bulunduğu toplumun

da dâhil olduğu büyük gösterilerde alkışlanmıştır. İşte çekişmelerle geçen 20. yüzyıl sanat tarihi içinde, karşılaştığımız avangart bir sanat hareketi, bir manifesto, bir cümle vs.nin, ne türden bir aykırılıkla var olan sanat eğilimlerini çapraz yönden kestiği ve bu yüzyılda algılama sorunsalı gerçeğiyle nasıl bir mücadele gösterdiğini, önemli örneklerle ve sanatçıların kendi ifadeleriyle açıklamaya çalışacağız.

3.1. Avangardın Doğuşu: *Reddedilenler*

Yön değişikliği 18. yüzyılda gerçekleşmiş olsa da 19. yüzyılın son halkalarına doğru, yaygınlaşmaya başlayan, klasik geleneğin yetkinliğe götüren bir kılavuz olduğu inancının yitirilmesi, tarihsel araştırmalara büyük ilgi gösterilmesi ve bunun sonucu olarak geleneğin çelişen bir örnekler bütünü olduğu görüşüyle daha da pekişmiştir. Üslup konusu üzerinde titizlikle durulması ve sanatın kendini açıklama sorunu olduğunu ortaya koyan yeni görüş, sanatçının kendi iç dürtüsünü bulmasını ve bunu sanatın konusu ve üslubuyla açıklamasını gündeme getirmiştir. Bunu ilk olarak Fransız Devrimi ve Endüstri Devrimi'ni içeren romantizmde görüyoruz (Lynton, 1982: 13).

Görsel 1. Manet. *The Picnic*. 1860. Orsay Museum, Paris/Fransa



Kaynak: ("Sanal 10", 2010).

Görsel 2. Gustave Courbet. *The Artist's Studio: A Real Alegory*.
1855. Orsay Müzesi, Paris/Fransa



Kaynak: ("Sanal 11", 2010).

Édouard Manet'in 1863 yılında yaptığı, ününü kat kat arttıran skandal resmi '*The Picnic'*in, şablonlaşmış akademik sanat anlayışının hiyerarşik olarak en düşük değer verilen tabloları arasında olduğu için eleştirmenlerin ve halkın alay konusu olduğu pek çok kaynakta belirtilmiştir. Manet yanında Gustave Courbet, Claude Monet gibi avangard sanatçıların Paris sanat ortamında hoşnutsuz bir biçimde dışlanmaları 19. yüzyılda yaşanan sanatsal dönüşümün algılanma sorunsalı açısından bariz örneklerdir ki sonrasında izlenimcilerin yaşayacaklarının da erken habercisi gibidirler. Ancak on yıl gibi bir süre sonra bağımsız girişimlerin başladığı, neo-klasik ve romantik eğilimlere tekabül eden akademik sanatın yüceltildiği *Salon* sergilerine *alternatif* bir sergi ile avangard isimlerin girişimleri sıklaşmaya başlamıştır. Bu akademik-avangard çekişmesi, 20. yüzyıla da taşınan ve tekrarlanan kültürel bir dinamiğin, yeni arayışlar peşindeki sanatçıların karşılaşacağı direncin yalnızca önemli bir başlangıcıdır. Bu direncin kaynağında yalnızca sanatın değil, dünyanın da değişimine yönelik bir hoşnutsuzluk vardır. Oysa tıpkı Baudelaire'in dediği gibi, "*her çağın kendi tavrı, kendi bakışı ve duruşu vardır*". Dünya sürekli bir devinim içindeyken sanatın aynı noktada durması beklenemeyeceği gibi Brecht'in de ifadesiyle, gerçeklik değiştikçe, onu temsil edecek yöntemler de değişmek zorundadır (Antmen, 2009: 11-18).

Lynton (1982), Empresyonizm örneğinin özellikle önemli bir örnek olduğunu ve empresyonist resimlerin bugün başka tür resimlerden daha çok sevilip beğenildiğini ifade etmiştir. Oysa 1870 ve 1880'lerde hemen hemen herkes bu resimleri küçümsemiştir. Ne olduklarını çıkarmanın oldukça güç olduğu bu resimlerin çizgiden, kompozisyondan, hayranlık gerektirecek bir özellikten ve de neyin düşünülebileceğini belirten ipuçlarından yoksun oluşu, sabırla isimlerinden yola çıkarak manzara resimleri olduğu sonucuna götürmüştür. Ne inandırıcı bir mekân ne de böyle bir mekânı sanata yaraşır bir olayı yansıtmak için kullanmayışları onları, 18. yüzyıl tarihsel resminin saygıdeğer, ağırbaşlı sanatçılardan ayırmıştır. Bu sanatçılara ve izleyicilerine göre Empresyonist resimlerin bildirisi neydi? Empresyonistlerin yanında olan Zola'nın, bahsettiği '*doğanın belli bir duyarlılık aracılığıyla görülmesi*' neydi ve bu resimlerde neredeydi? Geçen zamana rağmen bugün bile bu resimleri görmek için kuyruklarda bekleyen kalabalıklar arasında, modern sanatı algılayamayan kimseler çıkacak ve hala "*bu resimler ne anlatıyor?*" diye soranlara rastlanacaktır.

Avangard değişimlerin başlangıcının 19. yüzyılda yaşanmaya başlamasının bir nedeni olarak gösterilen Endüstri Devrimi, bir önceki çağda hayal bile edilemeyecek değişimlerin insan yaşamına girmesine neden olmuş, aynı zamanda beklenmedik yan etkiler göstermiştir. Modernlik deneyiminin tüm karmaşıklığıyla sanata soyunan sanatçılar, modern dünyanın görünümlerinin ötesinde, modernliğin ruh hali ile görülen güzelin ötesini amaçlayarak, izleyicinin görme biçimlerini, algısını değiştirme çabası içinde olmuşlardır. 20. yüzyıl sanatı, bu çabaların birikimleridir denilebilir (Antmen, 2009: 18).

Öte yandan, çağın değişen bilim anlayışı ve felsefesi ile birlikte yeni bir *gerçeklik,* yeni bir *varlık* yorumu ortaya çıkmıştır. Bu değişme, elbette sanat alanında da kendini göstermiştir. Beş yüz yıl boyunca Avrupa sanatında egemen olan *obje*nin yerini, çağın gerçeklik ve varlık yorumuna uygun olarak *süje* almıştır. Yani, 19. yüzyılın objektiv-materialist gerçeklik kavrayışı, 20 yüzyıla girerken yerini sübjektivist bir gerçeklik anlayışına bırakmıştır (Tunalı, 2008).

3.2. Parçalanan Nesne

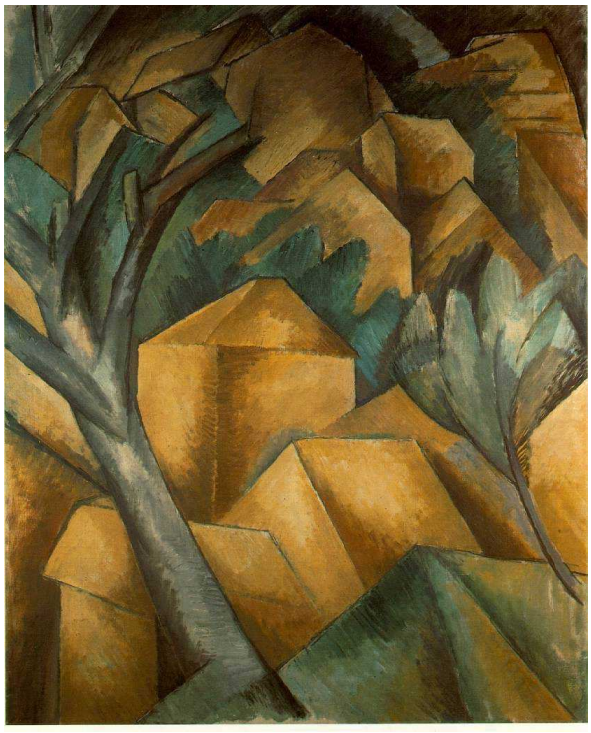
Kendinden sonrakilerin yolunu değiştiren sanatçı sanat tarihi açısından önemli bulunmaktadır. Çünkü yenilikçidir. Bu türden bir sanatçının yapıtları ne kadar derin ve yaygın bir etki yarattıysa, o sanatçının önemi daha da artmaktadır. Böylesi bir değerlendirmeyle, bugün 20. yüzyılın geniş koleksiyonu içinde hangi sanatçıların en çok öne çıktığını görebiliriz. Aslında bu listeler çok da önemli değildir. Sadece bitmiş koca bir yüzyılın arkasından bakınca görülen mücadelelerin bulgusal indeksleridir. Bu indeks içinde, formun en önemli devrimi niteliğindeki kübist geleneğin, 20. yüzyılın soyağacındaki şüphesiz en büyük isimler olan Picasso, Gris, Brague ile başladığı ve hemen ardından da Hollanda ve Rus sanatçıları da etkisi altına aldığı bilinmektedir (Galenson, 2005: 6-7).

Artık Cézanne ile birlikte doğanın değişmezliğini ortaya koyan geometrinin vurguladığı *hacim ve hacimlilik* kavramı, yerine iyice yerleşmiştir. "*Duyusal niteliklerinden elendikten sonra değişmeyen, kalan yanı*" olan, hacmin, sanat yönüyle, düşünsel hacim düşünülmeye başlanmıştır. Rönesans'ın hazırlayıcılarından olan Giotto'nun, hemen hemen beş asırdır süre gelen ve tek bakışlı perspektif (göz-merkezci) anlayışının hükümranlığı da ortadan tümü ile kalkma aşamasına gelmiştir. Yani, çok-merkezli bir bakış açısı kurulmaya başlanmıştır. Rus sanatçılarının da dahil olduğu bu yeni akım, sonuçta; göz-merkezci bakış biçiminin yıkılarak *kapalı hacim* anlayışını ortadan kaldırmasında etken rol oynamıştır (Bozağaçlı ve Soyşekerci, 2008: 12-13).

Kübizmle birlikte, sanatçının, sanat tarihinde farklı bir özelliğiyle daha öne çıkmaya başladığı görülmektedir. Sanatçının *ne yaptığı* değil, kural koyucu, yaratıcı gibi özellikleriyle *ne olduğu* fikri tartışılmaktadır. Bu kimliğiyle hareket eden sanatçı, resmettiği imgeyle gerçeklik arasındaki ilişkinin değişen niteliği sayesinde ifade araçlarını genişletmiş, geçmişte var olan çalışmalardan apayrı, daha esnek, daha çeşitli bir dil geliştirmiştir. Bundan sonra sanat yapıtı sadece var olan nesnelerin anlatımından ibaret değildir, artık kendisi bir nesnedir. Dolayısıyla, doğayı göründüğü gibi resmetme zorunluluğundan kurtulan sanatçının önemli bir aşamasını gerçekleştiren kübizm, hem klasik modernizme hem de postmodernizme açılan bir

yapıya sahiptir. Sanatçının güçlenmesini sağlayacak olanakları elde etmesi, sanat eserlerinin niteliğinin değişimine neden olduğu gibi izleyenin algı biçiminde de değişimlere sebep olmuştur. Gelenekselleşen sanat anlayışlarını kendileriyle özdeşleştirememelerinden doğan tedirginliğin ve doyumsuzluğun bir sonucu olarak toplumun her zaman bir adım ilerisinden giden sanatçı bazı durumlarla eleştirilmiş bazı durumlarda ise alkışlanmıştır. Picasso örneği her iki durum için de geçerliliğini kanıtlamıştır (Kaplanoğlu, 2008: 45).

Görsel 3. Georges Braque. *Houses at L'Estaque*. 1908. Kunstmuseum, Bern/Almanya



Kaynak: (“Sanal 12”, 2010).

Picasso’ya göre resim kendine yeni bir yol çizmeli, figür ve nesneler o ana kadar gösterildiklerinden çok daha farklı biçimde gösterilmelidir. O halde gelenek bozulmalıdır. Ve Picasso bunu gerçekleştirmeyi başarmıştır. Görüntüyü parçalamak ona, ismini koymak da, Braque’ın *Estaque’da Evler* adlı yapıtıyla alay eden, Matisse’e düşmüştür. Matisse, Braque’ın evlerine ‘*küplere benziyor*’ (Yılmaz, 2006: 44) derken kübizmin ne denli farklı ve önemli bir dünya tasarımı olacağını tahmin etmiş olsa gerek.

Estaque'da Evler'e, dönem sanatçılarının bile şaşkınlıkla bakması günümüzde bizlere garip gelebilir. Çünkü bugün, bu tarzdan bir eleştiriyle, tuval üzerindeki yansımanın şeklini sorgulamıyoruz. Ama yine de o yılların sanat anlayışına ters düşen örneklerin tepkiyle karşılanması durumuna ılımlı yaklaşabiliyoruz. Lynton (1982: 56)'un da belirttiği gibi: "*(…) Bugün bile pek çok insan bir resmin ya da bir heykelin bir şeyle, hem de olabilirse, hoşa gidecek bir şeyle ilgili olmasını istiyor. Bu işlevden vazgeçmek bir ödevin savsaklanması anlamına geliyor. Aralarında sanatçılar da olan pek çok insan betimlemenin her zaman için sanatın temeli olması gerektiğine inanıyor. Durmadan deneylere girişen ve yerleşmiş kalıplara karşı çıkan Picasso bile, salt soyut biçime dayanan bir sanatı benimsemiyordu. Böylece, betimlemeye dayanan bir sanatla soyut ya da betimlemeye dayanmayan bir sanat arasında bir duvar, bugün de varlığını duyuran bir duvar yükselmiş oluyordu. Duvarın her iki yanında da seslerini yükseltenler vardı, böyleleri bugün de var. Her iki kampta da yoğun bir hesaplaşma sürüp gidiyor*".

Picasso ve Braque'ın yapıtlarındaki değişik anlatım, geleneksel resim sanatının aşkın birer örneği olmuştur. Picasso, *Bambu Sandalyeli Natürmort*'u (1912), *Şişe, Bardak ve Keman*'ı (1912-13), Braque, *Pipolu Adam*'ı, *Gitar Çalan Kadın*'ı, *Meyve Tabağı ve Bardak*'ı yaparken kübist olanla, doğacı olan nesneleri kullanarak, gerçek ama yalan bir gerçek yaratmıştır. Resim diliyle yapılan bu oyun daha da ileri götürülebilir ve gerçek nesneler hayattaki gerçek fiziksel varlıklarından farklı nitelikte resmedilebilir. Bu da izleyende "*öyleyse gerçeklik nerededir?*" sorusunun canlanmasına neden olmaktadır. Yani izleyen böyle bir yapıtla karşılaşınca, beğenisine göre hoşlanarak ya da kızarak, onun yeniliği üzerinde durabilir ya da gelenekle arasındaki köklü bağı belirtebilir. Sanatın göreneksel dağarcığının dışından ya da değersiz sayılabilecek bir kesiminden malzeme kullanmak; resmin yüzeyinde algılanmak istenen gerçeklikle daha ülküleştirilmiş bir güzellik yerine oyunlaştırılmış, kolajlarla her türlü resimsel dilin hiçe sayıldığı, resim yüzeyinin düşsel bir pencereye dönüştürüldüğü, dolayısıyla göreneksel anlayışın tümüyle yadsındığı gibi algılanmıştır. Aslında Gauguin, Rossetti, Cézanne gibi pek çok ressam gerçeklikle oynamış ve çoğu zaman doğayı aşmayı ve onu yeniden düzenlemeyi başarmışlardır. Bunun yanında kübizmi eleştirenler bile, kısa zamanda

kübizmin kurgu dilini çözerek gerçek ile doğalcılığa karşı kompozisyon anlayışını birleştiren anlaşılabilir bir dil olduğunu kabul etmişlerdir. Kullanılan öğelerin kopukluğu ve birbirine uymayan üslupta kullanılması ise modern sanat dilinin olmazsa olmazlarından sayılmış ve kübizmi başa yerleştirmiştir (Lynton, 1982: 63-66).

Görsel 4. Georges Braque, *Woman with a Guitar*. 1913. National Museum of Modern Art, Paris/Fransa



Kaynak: (“Sanal 13”, 2010).

Görsel 5. Pablo Picasso, *Ambroise Vollard*. 1910. Pushkin State Museum of Fine Arts, Moskova/Rusya



Kaynak: (“Sanal 14”, 2010).

Kübist kolaj, ilk kez geleneksel malzemenin ötesinde, kitle kültürüne özgü gündelik, sıradan malzemelerin sanat yapıtının öğesi haline gelmesi büyük bir adım olarak nitelendirilmiştir. Ayrıca sanat ve yaşam arasındaki sertliğin bir ölçüde yumuşamasında da etkili olmuştur. Neyin sanat olup olmayacağıyla ilgili kalıplaşmış yargıların hüküm sürdüğü bir dönemde büyük bir adım olarak tarihe yazılmıştır. Sanat nesnesinin malzemesi ve yöntemine ilişkin bir sorgulamayı gündeme getiren bu yaklaşım, dada kolajlarına, fotomontajlara, pop kolajlarına ve hatta günümüze kadar uzanan dijital kolajlara temel niteliğindedir. Kübizmin bu bağlamda algılanma

problematiğine Picasso şu şekilde yaklaşmıştır: "*Kübizm, herhangi bir resim ekolünden farklı değildir. Aynı temeller, aynı öğeler herkes için geçerlidir. Kübizmin uzun bir süre anlaşılmamış olması, hatta bugün bile insanların onda herhangi bir şey görememeleri, hiçbir anlama gelmez. Ben İngilizce okuyamıyorsam, İngilizce bir kitap benim için anlamsız bir kitaptır. Ama bu İngiliz dilinin var olmadığı anlamına gelmez ve eğer ben hakkında hiçbir şey bilmediğim bu dili anlamıyorsam, kendimden başka kimseyi suçlamam mümkün müdür? (…) Biz biçime ve renge, elimizden geldiğince, hak ettikleri önemi ayrı ayrı vermekteyiz; seçtiğimiz konular ise, yeni keşifler yapabilmenin neşesini, beklenmedik olanın hazzını yansıtmaktadır; ele aldığımız konunun kendisi genellikle bir ilgi kaynağıdır. Ama görmek isteyen zaten görebildikten sonra, ne yapmaya çalıştığımızı anlatmanın bir anlamı var mıdır?*" (Antmen, 2009: 48-59).

Picasso, durmak bilmeyen denemeleriyle kübizmi doruk noktasına ulaştırdığı bir dönemde, Braque ile devam ettikleri yoldan ayrılma kararı almıştır. Pek çok anlatım dilini ve disiplini kullanarak 1936'lara kadar çoğulcu tavrıyla üretirken, bir başyapıtın ortaya çıkması için sanki askeri ve politik yönden olumsuz pek çok gelişme yaşanmaya başlanmıştır. II. Dünya Savaşı'na doğru tırmanan bunalımlı yıllar, 1937'de Guernica kasabasının Alman uçakları tarafından bombalanması ile daha kötü bir hal almıştır. İspanya'yı Paris'de yapacağı resimle temsil edecek olan Picasso, yaşadığı sıcak savaşın etkileriyle Guernica'yı iki aydan kısa bir sürede bitirmiştir. Katliama maruz kalmış figürler, karanlığı delen lamba ve toplumsal bir krizin bu denli acı vurgusu, yapıtı unutulmazlar arasına almıştır (Yılmaz, 2006: 48-50). Böylece Picasso, tıpkı sanatın toplumsal ve politik yönünün vurgulandığı yapıtların yaratıcılarından olan *Goya* (1808-Kurşuna Dizilenler) ve *Delacroix* (1830-Halka Önderli Eden Hürriyet) gibi yaşamın heyecanlarına, zorluklarına, acılarına kısacası ülkenin sorunlarına kayıtsız kalmadan, yeri geldiğinde toplumla sanatçının aynı çizgide durabildiğini gösteren önemli bir yapıta imza atmıştır.

3.3. Nesnesiz Sanat

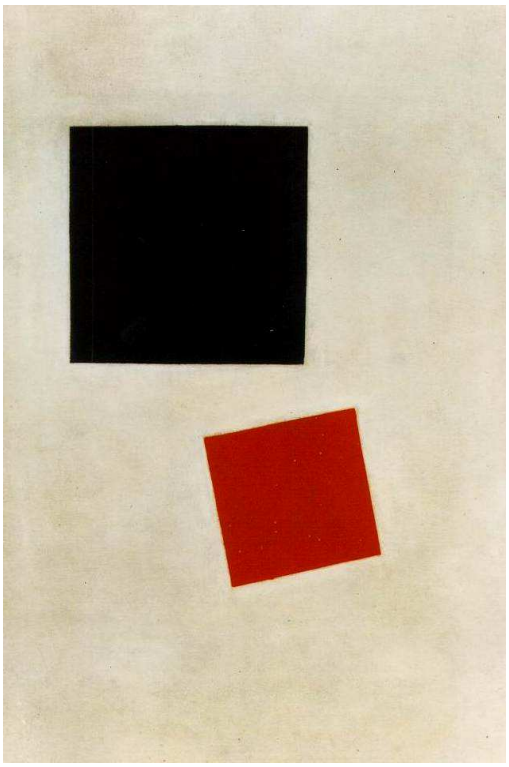
Baudrillard (2005: 104) modernleşmeyi, gerçekliğin basite indirgenerek, önce empresyonizm sonra da deneysel soyutlama örnekleri ile sonuçlanmış altın bir çağ olarak değerlendirmiştir. Soyutlamanın yol açtığı paradoks, aslında nesneyi figüratif zorunluluklardan kurtarıp yalnızca biçim haline sokması ve daha radikal, gizli ve keskin bir nesnel yapıya büründürmesi olmuştur. Nesnesizlik, benzerliğe dayalı figüratif maskeden kurtulup nesnedeki analitik hakikate ulaşma arzusudur. Bu amaçla her nedense giderek daha yoğun bir gerçekliğe, nesneye ait '*birincil yapıların*' açıklanmasına yani gerçekten daha gerçek görünen bir şeylere doğru gidilmiştir.

20. yüzyıl başında fovizm, kübizm, fütürizm, konstrüktivizm gibi birbirinden farklı pek çok akımın da genel ilkesi soyutlama olmuştur. Dış gerçekliğe tam anlamıyla sırtını dönmeyen bu akımlar dâhilinde ele alınabilecek pek çok sanatçı, izleyicinin önünde ancak biçimsel çözümlemeyle algılanabilecek yapıtlarla çıkmıştır. Ancak biçimlerin parçalanarak soyutlandığı ve nesnelerin tanınmaz hale geldiği analitik kübist resimlerde bile saf sanata ulaşılamamış, nesne varlığını korumuştur. Bu konuda soyut sanatın, kübizmin varamadığı yere varma ihtimali biraz daha yüksektir. Çünkü 20. yüzyılın başlıca ifade biçimi olan soyut sanat, neredeyse modern sanatla eş anlamlı bir kullanım bulmuştur. Kültürel farkları ortadan kaldıran evrensel bir dil haline gelmesinin önemi de yadsınamaz. Bir başka açıdan bakacak olursak Klee'nin altını çizdiği gibi, dünya korkunçlaştıkça, sanat da soyutlaşmış gibi görünmektedir. Pek çok sanatçı belki de bu yüzden materyalist dünyada tinsellik arayışına girmiştir. Sanat tarihçi ve eleştirmen olan Wilhelm Worringer'a göre soyutlama dürtüsü doğaya hükmedememekten kaynaklanmaktadır. Bu anlaşılmaz dünyaya uyum sağlayamama ve metafizik arayışlara yönelmenin I. Dünya Savaşı yıllarına denk gelmesi bir rastlantı değildir (Antmen, 2009: 84).

1915'ler, sanat ve toplumsal yaşam tarzlarında etkileşimlerin oldukça arttığı bir dönüm noktası gibidir. Soyut sanatın Avrupa'nın hemen her kültür merkezinde aniden görülmeye başlaması, dönemin sosyo-ekonomik ve sosyo-politik koşullarından hemen hemen aynı eğilimde bir etkileşimin varlığına da dayandırılabilir. Endüstri Çağı'nın yaşanmaya başlamasıyla, toplumda görülen

değişimler öncelikle çalkantıların görüldüğü ilk yansıdığı alan, *sanat ve sanatçı (zihin) dünyası* olmuştur. Her şey o denli bir karmaşa içindedir ki, sanatçı önlem olarak her şeye yalnızca hiçlikten başlamıştır (Bozağaçlı ve Soyşekerci, 2008: 17-18).

Görsel 6. Kazimir Malevich. *Black Square and Red Square.* 1915. The Museum of Modern Art, New York/ABD



Kaynak: ("Sanal 15", 2010).

Örneğin; soyut sanatın önemli isimlerinden olan Malevich'in 1915 yılında Petrograt'daki resim sergisinde gösterime sunduğu yapıtlarının arasında '*Sıfır Biçimi*' adını verdiği resmi "*bir şeyin resmi (olmayıp) hiçbir şeyin resmi*" olarak yorumlanmıştır. Geçmişten bir şey göremeyen izleyicilerde ise şaşkınlıktan öte kızgınlık yaratmıştır. Malevich durumu şu şekilde ifade etmiştir "*1913 yılında sanatı objektifliğin safrasından çaresizce kurtarma çabası içinde kareye sığınıp, beyaz bir zemin üzerinde siyah bir kareyi sergilediğimde eleştirmenlerle birlikte kamuoyu, 'Sevdiğimiz her şeyi yitirdik. Bir çöldeyiz sanki… Karşımızda beyaz bir zemin üzerinde siyah bir kareden başka bir şey yok!' diyerek yakınmışlardı… Eleştirmenler*

ve kamuoyu için o kare anlaşılmaz ve tehlikeliydi sanki… Ama tabii buna şaşmamak gerekirdi" (Antmen, 2009: 90-91).

Malevich'in, dönemin Rus kültüründen esinlendiği yıkıcı olmayı, sanatına (hatta 1917 Ekim Devrimi'nden iki yıl önce) uygulamış olması, değişik bir biçimde de olsa içinde yaşadığı toplumsal (ve dolayısı ile de zihinsel) ortamı çok iyi bir şekilde yansıtmıştır. Nesneler dünyasını hiçlik içinde yok etme isteğinin altını çizmekte yarar vardır. Sanatın yıkım olarak gerçekleştirdiği şey, yok olan nesneler ile birlikte onların duygu dünyasında uyandırdıkları intibalar ve değerlerin de ortadan kalkışını hazırlamıştır. Malevich, sanatında ifade etmeye çalıştığı şeyi özetle '*susan hiçliğin sembolü*' olarak ifade eder. Aslında görünmez olarak kalmayı seçen hiçlik, sanıldığı gibi statik bir konumda değildir. Aksine, içinde dev bir potansiyel taşıyan devingen bir güçtür. Nesne ile bağlarını koparan insanlık, hiçliğin içinde olağanüstülükler ile donanmış bir '*varoluş'*u yaşamaya başlamıştır (Bozağaçlı ve Soyşekerci, 2008: 17-18). 1913'den başlayarak gerçekleştirilen sentetik kübizm kolajlarında parçalanan, didik didik edilen ve maskaraya çevrilen imgeden, Mondrian ve Malevich, arınmış, çıplaklaşmış ve sadeleşmiş imgeye geçmişlerdir (soyut bir imgeye). Geleneksel resim pratiği parçalanmış, darmadağın edilmiştir. Bu süreçte, biçimin sıfır noktasında varoluşun yararına temsili ortadan kaldırmışlardır (Farago, 2006: 10).

Dönemin Rus sanatçıları, 1917 Devrimi'nin o ilk heyecan ve tutkularının etkisi ile sanatın ne denli etkin bir araç olduğunu ve sonraki devrimci girişimlere de nasıl doğrudan etki edeceğinin bilincinde olmuşlardır. Malevich, nesneden arınmış süprematist sanatı, insanları yaratma özgürlüğüne kavuşturacak tek yol olarak görmüştür. Süprematik anlayışın bir '*ruh hali*' olduğunu öne sürmüştür. Bu soyut şekillerin boş olmadığını, her bir biçimin '*anlama gebe*' olarak ortaya çıktığını ifade etmiştir. Sanatı kilisenin, devletin, toplumsal ya da politik amaçların üstünde görmüş, işlevsiz sanatı savunmuş bu yönüyle de '*toplum için sanat*' diyen konstrüktivistlerle çatışmıştır (Antmen, 2009: 82). Mülkiyetten kaynaklanan bireysel ve toplumsal huzursuzlukları yok edecek güçte olduğuna ve karşılığında da kardeşlik ve eşitlik düzenini getireceğine inanmıştır. Sosyo-politik sahalarda devrimi gerçekleştirecek Rusya, sosyo-kültürelde de devrimi son derece arzu etmiştir. Bu amaçla bir dizi gelişmenin yaşandığını görmekteyiz. Devrimin hemen ertesinde Malevich Moskova

Akademisi'ne profesör unvanı ile atandığınmış, Tatlin de Rus Devrimi'ni simgeleyecek olan üçüncü enternasyonalin anıtını yapmak görevi verilmişti (Bozağaçlı ve Soyşekerci, 2008: 32).

Görsel 7. Robert Delaunay. *Eiffel Tower* .1911. Guggenheim Museum, New York/ABD



Kaynak: ("Sanal 16", 2010).

Soyutlama, 20. yüzyıl tarihinin belki de en heyecan verici gelişmesidir. 19. yüzyılın sonlarından başlayarak, birçok sanatçının bilinçli ya da bilinçsizce fiziksel dünyanın taklit ziyade resmin kendi varlığına yönelmişlerdir. Picasso ve Braque'ın kübist tabloları maddi dünyadan oldukça soyutlanmış yorumlarını sunabilse de Paris'deki diğer kübist ressamlar, Delaunay, Kupka ve Leger, tanınabilir şekillerin bağlı olmadıkları daha soyut resimler yapmışlardır. Rusya ve Hollanda'da özellikle 20. yüzyıl soyut resmi Fransa'dakinden daha verimli, geniş ve köklü gösterimlerini bulmuştur. Bu ütopik düşünceli avangard beyinler insanlara, dünyayı algılamanın ve değiştirmenin yeni ve güçlü bir yolunu sunmuşlar, tutkulu bir biçimde, sanatın gerçek dünyadan ayrılmasının onu açıklamada hiçbir anlam kaybına uğramadığına

bağlanmışlardır. Aslında saf duyguların alternatif ifadesiyle, evrensel bir görsel dil oluşturup seyircilerin ruhsal dünyalarına geçmeyi arzulamışlardır (Arnason ve Prather, 1988: 217).

Görsel 8. Wassily Kandinsky. Yellow-Red-Blue.1925.
National Museum of Modern Art, Paris/Fransa



Kaynak: (“Sanal 17”, 2010).

Soyut sanatın içinde, başarılı uygulamalar olarak bilinseler de geleneği yansıtan gizli görünümler vardır. Mesela Kandinsky’nin Sarı-Kırmızı-Mavi resminde bu durum görülür. Bilinçli olarak indirgenmiş boyutlar, bu haliyle bile basit bir okumaya karşılık gelir. Ancak bu resmi gören insanların hemen hemen hepsi, “*Bu nasıl bir sanat?*” ya da “*Bu neyi anlatıyor?*” gibi soruları çok sık sormuşlardır. Temel bakış açısı olarak bu resim; Bauhaus’un bir yansıması olarak biçimlerin birbirine kaynaştırılması, geometrik şekillerin ritmi, renkler arasındaki karşıtlık, biçimler arasındaki bağıntı ya da bütünü olarak algılanmalıdır. Malevich ve Mondrian etkileri görülen resimde aslında katı bir kuram uygulanmamıştır. Gelenek ile avangardın buluştuğu nokta olduğu için iki farklı değerin, ikili bir karşıtlığın varlığını simgelemektedir (Akbulut, 2006: 231-234).

Bilimsel ve teknolojik alandaki gelişmeler, sanayileşme ile birlikte 20. yüzyıla gelinen bu noktada, mekan da modern sanatçının elinde, geleceğin ve modern dünyanın inşa edilmesini sağlayan tasarımlara dönüşmüştür (Coşkun, 2006: 61).

1921 yılında Lenin ile yürürlüğe konmuş bulunan *Yeni Ekonomi Politikası*, tam bir kırılma noktası olmuştur. Ekonominin yeni biçimi ile birlikte sanatın yönü de değiştirilmiştir. Devrimci karaktere sahip olan dönemin Konstrüktivist sanatçıları '*biçimci*' olmakla suçlanmış ve devrimci kadrolardan dışlanmışlardır. Yerlerine *Heroik Realizm* ve *Sosyal Realizm* isimli sanat akımları geçmeye başlamıştır. Kapitalist Batı'nın tümü ile reddi anlamına gelen bu Leninist Program, '*Rus*'a özgü bir kültür geliştirme çabası olarak uygulanmıştır. Özellikle de, ideo-ekonominin, propaganda aracılığı ile halk kitlelerine benimsetilmesinde sanata büyük bir görev verilmiştir (Bozağaçlı ve Soyşekerci, 2008: 32).

Kopuş olarak değerlendirdiğimiz soyut sanat anlayışının toplumla olan ilişkisi biraz sancılı geçmiştir. Tek bir sanatçı ya da akıma yükleyemeyeceğimiz bu kopuş, 19. yüzyıldan itibaren soyuta yönelmiş erken örneklerin ve 20. yüzyıl içinde akademik ve natüralist ifadeden ayrılan yaklaşımların genel bir toplamıdır. Örneğin, 19. yüzyılda J.M. Whistler, gerçeklikten tam anlamıyla ayrılmamış olsa da, *modern ifadenin* temsili gerçekliğin ötesinde, *saf sanatta* aranabileceğinin ipuçlarını vermiştir. "*Noktürnler*" ve "*Armoniler*" adlı, dönemin beğenisine fazlaca soyut görünen dizi-yapıtları nedeniyle izleyicinin suratına boya fırlatmakla suçlanmıştır. 1927'lere gelindiğinde hala devam ettiği görülen, non-objektif sanatın zorlu ve zahmetli algılama sürecine katlanmak yerine, görünene benzeyen tanıdık, işlevsel imgelerin tutulduğu görülmüştür. Malevich'in ağzından bu durum şöyle açıklanmıştır: "*Müzelerde gördüğümüz her obje, tek bir şeyin bile yararlı olmadığı, kullanışlı olmadığı düşüncesini destekler: yoksa bütün bu objelerin müzelerde ne işi vardır? Bu objelerin bir zamanlar kullanışlı olması ise, o dönemde daha kullanışlı başka bir şeyin henüz bilinmemesinden kaynaklanır… Bugün bize yararlı ve kullanışlı gelen şeylerin yarın tamamen işlevini yitirmeyeceğini söylememiz mümkün müdür?... Dolayısıyla en eski sanat yapıtlarının binlerce yıl sonrasında, yani bugün bile tüm güzelliği ve doğallığıyla etkileyici gelmesi bizi biraz olsun düşündürmez mi?"* (Antmen, 2009: 93).

3.4. Rus Avangardı: *Tatlin Kulesi*

1918'de I. Dünya Savaşı bitmiş, Ekim Devrimi'yle birlikte Rusya gibi, Avrupa da yeni bir konjonktüre dayanmıştır. Çoktandır patlayacak gibi süre giden siyasal gerilim ritm değiştirmeye başlamıştır. Özellikle kültürel düzlemde, sonuçlarını bugün bile açıklıkla değerlendiremeyeceğimiz bir patlamalar silsilesi, sanki bir yerden '*yola koyul*' işareti almış gibi, başlamıştır. Bu arada, Mondrian ünlü *Stijl* dergisini, Max Ernst *Ventilator*'u, Aragon, Breton, Soupault *Littérature* dergisini, Tristan Tzara ise *Dada'*yı aynı yıl yayına sokmuştur. Berlin'de dada gösterileri yapılırken, Bauhaus kurulmuş, İtalya'da fütürist-kulüpler açılmıştır. İki dünya savaşı arasında, Avrupa'yı bu yenilikçi akımlar kasıp kavurmuştur. Adı geçen hemen hemen tüm isimler ve dahası yenilik adına geçmişle köklü bir hesaplaşmaya girişmiştir. Malevich ve Kandinsky, Mayakovski'nin şiirinde yenilik konusunda ödün vermemenin vurgusunu yaptığı gibi: "*Ceketimizi değil, iç organlarımızı değiştirelim*" çağrısına, yankı olmuşlardır (Batur, 2007: 104). Görülüyor ki dönem Rusya'sında, sanatçılar, yazarlar, şairler köktenci bir yenilik için, geçmişin üstünü tamamen örtmeyi göze almışlardır. Geçmişin simgesi durumundaki her şeyden tiksinti duyan bu kalabalık avangard grup, çarpıcı sanat felsefeleriyle geliştirdikleri taktikleri uygulayarak sanatı yaşama/sokağa indirmeyi amaçlamışlardır.

Burjuva kesiminin estetik beğenisine seslenen avangard yaklaşımların toplumun daha geniş bir kesimi için bir anlam ifade etmemesi, ilerlemenin görüntüsünün daha farklı zeminlerde aranmaya başlamasının başlıca nedenleri olmuştur. Özellikle dönemin sanatçı birliklerinden İşçi Sanat Konseyi ile bağlantısı olan Bauhaus felsefesi, küçük bir kesim için lüks üretmek yerine geniş bir kesim için kullanışlı tasarımlar üretme üzerine kurulmuştur. Rus konstrüktivistleri de 1917 Devrimi'yle kurulan yeni topluma inananların öncülüğünde, '*biçimi belirleyen işlevdir*' düşüncesiyle hareket ermişlerdir. Topluma ve kolektif ruha yönelik anlayış içinde bireysel sanattan yana olanlar '*ütopyacı*' olarak nitelendirilip dışlanmış, 'uygulamalı sanatlar' sanatla ilgili geleneksel hiyerarşileri ortadan kaldırmıştır (Antmen, 2009: 104-105).

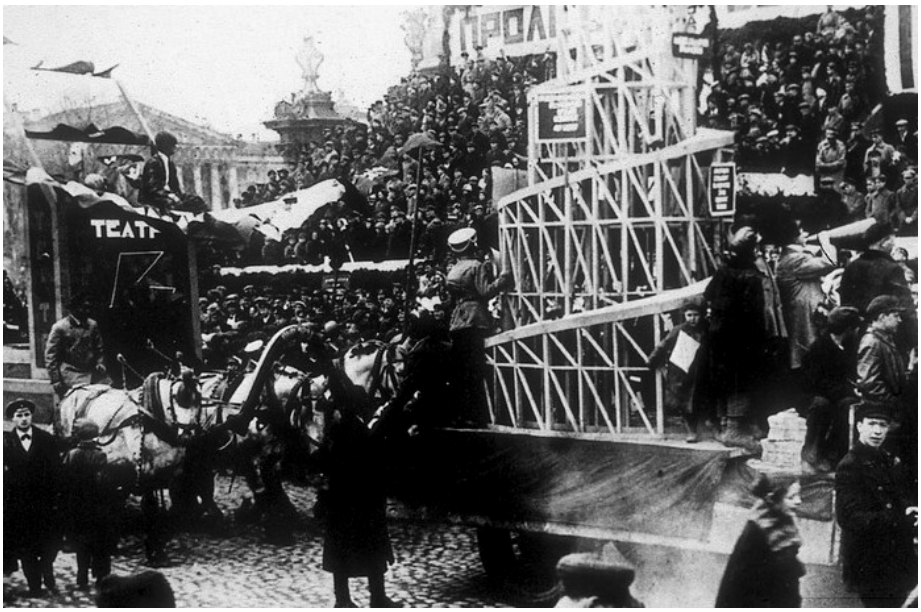
Görsel 9. Vladimir Tatlin. *Tatlin's Tower / The Monument to the Third International*. 1920.



Kaynak: ("Sanal 18", 2010).

Tatlin, 1913'lerde Paris'te Picasso'nun eline geçirdiği her malzemeyle yaptığı pek çok konstrüktivist heykeliyle karşılaşmıştır. Sonraki dönemde Tatlin'in heykellerine bakılınca değişik malzemeler kullanarak bir şeyler yapma tutumunun günümüze kadar gelen konstrüktivist heykel geleneğinin başlangıcı olduğu görülür. Ancak, Tatlin ve çevresindeki sanatçılar, bu türden işleri günün gerçekleri açısından yetersiz saymışlardır. Uluslararası savaş, devrim ve iç savaşın yarattığı güçlükler, sanatçı olarak yaratıcılıklarının ve yaşantılarının bir parçası olduğundan dolaysız olarak eserlerine yansıması gerekliliğini hissetmişlerdir. 1919-20 yılları arasında Neva nehri üzerine kurulacak büyük bir anıt tasarlayan Tatlin, savaşın açtığı düşmanlıkları kardeşçe ortadan kaldırmayı ve uluslararası sosyalizmi birliğe kavuşturmayı amaçlayan bir anıt tasarlamıştır (Lynton, 1982: 104-108).

Görsel 10. Vladimir Tatlin. *Tatlin's Tower /The Monument to the Third International*. 1925.



Kaynak: ("Sanal 19", 2010).

Aslında 3. Enternasyonal Anıtı, Eiffel Kulesi'ne bir yanıt niteliğindedir. Reklâm ve eğlence amacıyla yapılmış 300 metrelik Eiffel'e karşılık, 400 metre olarak tasarlanan anıt, dünya çapında bir birliğin gücünü simgeleyecektir. Simgesel ve işlevsel yönüyle öne çıkan bu yapı, teknik ve astronomik olarak da pek çok inceliği içinde barındırmıştır. Modeli yapılıp, pek çok yerde sergilenen 3. Enternasyonal Anıtı, Rusya dışında bile yankı uyandırmaya başladığı aşamada, eleştirilerin merkezine yerleşmekten kurtulamamıştır. Tatlin'in idealizmi ve gerçekleştirmek istediği hayalleri halk arasında alay konusu olmaya başlayınca, Lenin bu tasarıyı sanatçı çılgınlığının tipik örneği olarak görmüş, yaratıcı çabaya değer veren Troçki bile Tatlin'in gerçekleştirilmesi güç olan bu tasarıyla fazla ileri gittiğini düşünmüştür. Siyasi sebepler ve ötesinde yaşananlar buna yol açmış olabilir ancak Sovyetler'de ve dışarıda Tatlin'in sanatı dar görüşlü bir yaklaşımla, teknolojinin bir uzantısı olarak değerlendirilmiştir (Lynton, 1982: 104-108).

Bunun yanı sıra, kübizmin, kübo-fütürizmin, konstrüktivizmin, saf soyutlamanın yani neredeyse bütün sanat akımlarının dönem Rusya'sına etki etmiş olduğu ve kısmen de orada geliştiği görülmektedir. Söz konusu ekolleri temsil eden Tatlin, Maleviç, Lissitski, Rodçenko gibi devrimci enerjiyle dolu isimlerin, misyonlarını

inanılmaz cüretkarlıklarıyla bir aşırı uca taşımaları, 1920'de Naum Gabo (Naum Pevsner) ve kardeşi Anton Pevsner'in yayınladıkları *Gerçekçi Manifesto*'da altını çizdikleri *sanatın son yirmi yıldır içine düştüğü kördüğümü çözmek* adına üstlendikleri misyondur. Bu anlamda Rodçenko'nun *lüks* olarak algılanan sanata olan tepkisini, "*Zenginlerin iğrenç yaşamında güzel bir boya lekesi olan sanat olmaz olsun. Yoksulların zavallı ve pis yaşamlarından bakınca değerli bir taş gibi görünen sanat olmaz olsun. Yaşamaya değmeyecek bir yaşamdan kaçış olan sanat olmaz olsun*" diyerek sert bir şekilde dile getirmesi, bu inanca olan bağlılıklarının bir göstergesidir (Antmen, 2009: 109; Lampert, 2007: 114-115).

Klee'nin 1924'te verdiği bir konferansta, geleceğin sanatını pek açık olmasa da, hayal edebildiğini fakat bu tasarının bir rüya olarak kalacağını söylemiştir. Çünkü sebep algılanamamaktır. "*…Tasarımlarımızı gerçekleştirmeye gücümüz yetmiyor; çünkü bizi taşıyan halk yok. Ama biz bu halkı arıyoruz. Bauhaus'da işe başladık. Orada her şeyimizi, neyimiz varsa verebileceğimiz küçük bir toplulukla, bir ortaklıkla işe başladık. Daha fazlası elimizden gelmiyor*." diyerek durumu açıklamıştır. Halkı aydınlatmak için her yerde kurslar açılmış, sergiler yapılmış, konferanslar verilmiş, dergiler, manifestolar, bildiriler yayınlanmış, yeni sanatın sesini halka duyurabilmek için her yola başvurulmuştur. Bu yolda karşılaşılan en büyük güçlük ise, geçmişine körü körüne bağlı olan burjuva ile onların sözcüsü tutucu aydınların varlığı olmuştur. Halkla sanatçının arasına aşılmaz bir duvar ören bu insanlara ilk gerçek tepki, Carlo Carra'nın daha önce de bahsi geçen "*Patates fırlatacağınıza bir fikir ortaya atın, aptallar!*" şeklinde karşı çıkışı ile gelişen karışıklıkta ortaya çıkmıştır. Floransa'da yapılan bu sokak gösterisinde Cara, tanınmış iki sanat eleştirmeninin Santa Croce meydanında derhal idam edilmelerini istemiştir. Bu şekilde olaylı geçen birkaç gösteri daha olmuş ortalık karışmıştır (İpşiroğlu, 2009: 85-87)**.** Ancak, Constant Malva adlı, aynı zamanda bir küçük bir yazar olan, maden işçisinin mektubu konstrüktivistlere arka çıkar niteliktedir. *"…Soyut sanat karşısında şoke olan, burjuva (ya da kaba ruhlu adam) değil, insandır; manen, maddeden ölmeyi reddeden insan. Sanat için sanat, anlamsızlıktır. Ne ayakkabı ayakkabı içindir, ne şapka şapka için. Ayakkabı ayak, şapka da baş*

içindir… Sanattan konuşacak kadar yetkili değilim belki, gene de halkın duygularını dile getirmeye çalışıyorum, bilinçli ve örgütlenmiş halkın" (Ragon, 2009: 36).

3.5. Burjuva Fikirler Evreninin Yıkımı: Dada

"(…)

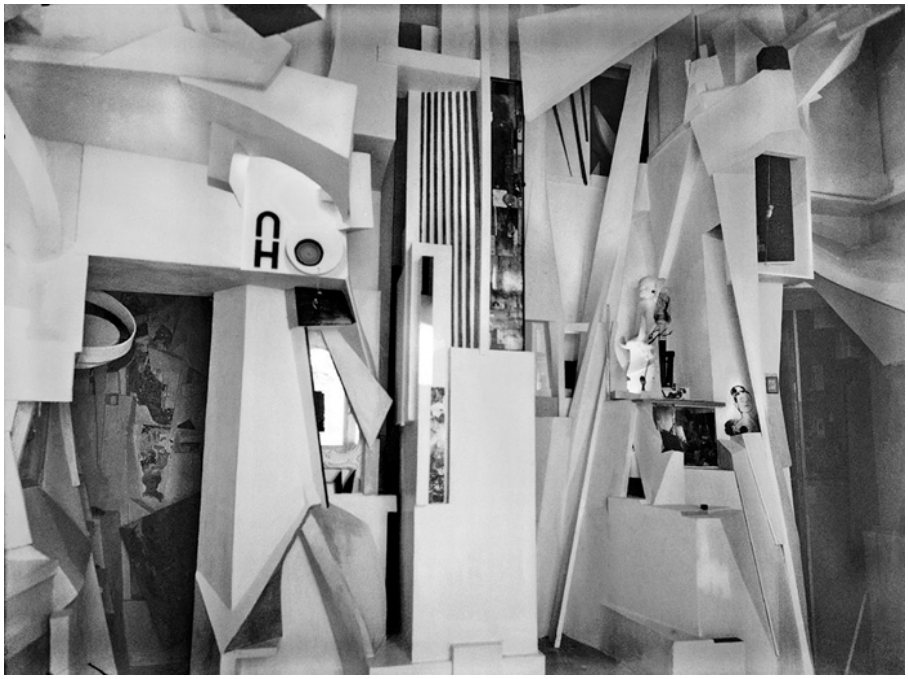
Dadacı Tiksinti

Ailenin yadsımasına dönüşebilecek her tür tiksinti dada ürünüdür; bütün varlığının sıkılmış yumruklarıyla yıkıcı eyleme kalkışmış protesto dadadır; rahat uzlaşmanın ve terbiyenin edepli cinselliğiyle reddedilmiş olanın bugüne kadarki bilgisi dadadır; yaratamayacak kadar iktidarsız olanların dansı olan mantığın yıkımı dadadır; hizmetkârlarımızın değerleri adına konmuş tüm sosyal hiyerarşiler ve denklemler dadadır; her nesne, bütün nesneler, duygular, çarpıklıklar dadadır; hayaletler ve kavganın silahları olan paralel çizgilerin keskin çarpışması dadadır; belleğin lağvedilmesi dadadır… Özgürlük: dada dada dada, gerilimli renklerin kükreyişi, zıtlıkların ve tüm çelişkilerin, grotesklerin, tutarsızların dantel gibi örülmesidir: YAŞAMDIR." manifestosuyla Tristan Tzara özgürlüğün tadını çıkaran ve çıkardığını da gösteren insanların olduğuna inanarak Cabaret Voltaire'i açan Hugo Ball, dada Zürih ayağının öncüleri olmuşlardır (Antmen, 2009: 129-130).

Çağdaş sanatın tanıklık ettiği alt üst etme mantığı ve ardı ardına gelen avangardist akımlar köklerini hiç şüphesiz dadaist zihniyetten almışlardır. Bütün çabası, sanatsal türleri birbirine karıştırmak ve sanatı, edebiyatı ve teknikleri birbirinden ayıran sınırları aza indirgemek olmuştur. Bu bağlamda, manifesto-tabloları, manifesto-şiirleri, ses efektleriyle birlikte verilen simültane şiirleri, kolajları ve fotomontajları bir araya getirmiş, geleneksel sanata yabancı olan bütün materyalleri (demir teller, endüstriyel objeler…) kullanmış ve sınırsız bir düzenlemeyle bunları bir araya getirmişlerdir. Simgelerini boş bir delik, boşluk, hiçlik olarak tanımlayan George Grosz, *"Ara sıra sanat da yapardık. Asıl amacımız, "sanat eylemi"ni yerle bir etmekti. Çöpten, atık malzemeden sanat felsefesinin öncüsü Schwitters, çöplüklerde bulduğu her şeyi toplardı: paslı çiviler, yırtık kumaşlar, fırçası erimiş diş fırçaları, sigara izmaritleri, eski bisiklet tekerlekleri, kırık şemsiyeler…her şeyi biriktirir, eski kartonlar ya da tuval üzerine yapıştırır,*

‘Artık Sanat’ adıyla bazılarını satardı da. Her şeyden anlarmış gibi görünmek isteyen eleştirmenler onu ciddiye alır, olumlu eleştiriler yazardı. Yalnızca sanattan anlamayan sıradan insanlar bu tür işlere normal bir tepki verip, dada sanatına döküntü ve çöp diye bakardı. Eh, gerçekten de döküntü ve çöpten yapılıyordu” (Antmen, 2009: 132). Schwitters, işlerinin çoğunu - Duchamp’ın Ready-made’leri gibi - *Merz* adı altında toplamıştır.

Görsel 11. Kurt Schwitters. *Merzbau (Merz Building)*. 1933.



Kaynak: Redemann, Wilhelm, 1933.

Modern sanat için pek çok enstalasyon sanatçısına ilham olmuş Schwitters tasarımı “*Merzbau*”, merz malzemelerden yapılmış sekiz odalı orijinal bir evdir. Kalan fotoğraflardan orijinal *Merzbau* hakkında fikir sahibi olunabilir. 1933 yılında Wilhelm Redemann detaylı bir şekilde evi belgelenmiştir. Bundan on yıl sonra, 1943’de de yok edilmiştir. Schwitters’ın asıl amacı, tıpkı salyangoz kabuğu gibi nerede yaşarsa, orada bu evi tekrar yapmak olmuştur. 1981-83 yılları arasında, Peter Bissegger tarafından, aslına uygun olarak, kırk dört yıl önce on sekiz yaşında olan oğlu Ernst Schwitters’ın da desteğiyle, yeniden yapımına başlanmıştır. Herhangi bir planı olmayan bu evi tekrar tasarlamak ve yapmak bir hayli zor olmuştur. Halen São Paulo, Pinacoteca’da izleyiciye açık olan Merzbau’nun, zamanla başka kişiler

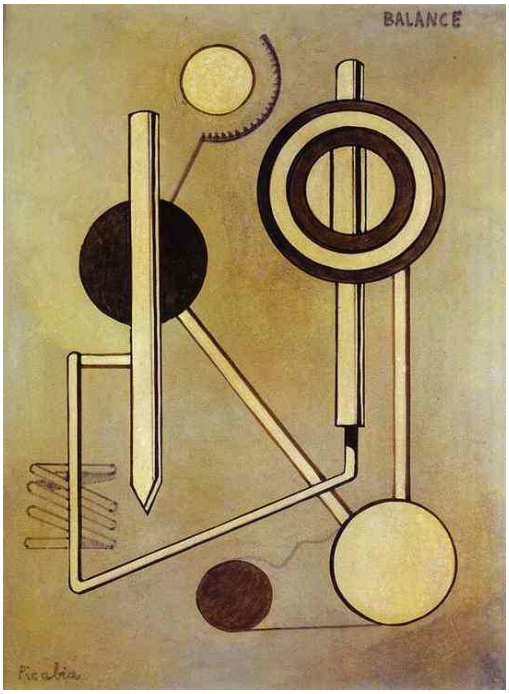
tarafından gezici versiyonları yapılmış, tüm dünyada yirmiyi aşkın ülkede gösterilmiştir (Orchard, 2007).

Schwitters '*artık sanat*' yaparken, Marcel Duchamp, '*tozları kaldırmaya*' giriştiğini iddia ederken, Hans Arp, parçaladığı renkli kâğıtları olasılık yasalarına göre düştükleri yerlere yapıştırırken, kültürel sistemlere kökten yabancı yeni bir düşünceyi göstermek istemişlerdir. Burada anlaşılan şudur ki, kültürden kurtulmaya, kendi gölgesinin üstünden atlamaya, zihin yapısını alt üst etmeye, sonluluğundan ve bu sonluluğun getirdiği aşağılamadan kurtulabilirmiş gibi insanların düzenini değiştirmeye yönelik delice bir istek söz konusudur (Farago, 2006: 243-244).

Dada akla dayalı bir dünyayı, akıl dışı bir dünyaya indirgeme arzusundadır. Böyle bir sistem, tüm rasyonel biçimleri yalnız sanatsal biçimleri değil toplumsal biçim ve düzeni de özgürlük uğruna yıkmak istemektedir. Bu yıkıcı tavrıyla da mantığın yerine *mantık-dışını*, bilimsel-rasyonel doğruların yerine *saçmayı (absürdü)* koyar. İrrasyonel tavrın daha sonraki anlatımını André Breton'un sürrealist bildirilerinde (1924-1929) görmek mümkündür. İste Chirico, Max Ernst ve Salvador Dali gibi ressamların yapıtlarında hep absürt olanı, mantıksal uzamını yitirmiş dünyaları görmemizin sebebi bundandır (Kale, 1995: 284).

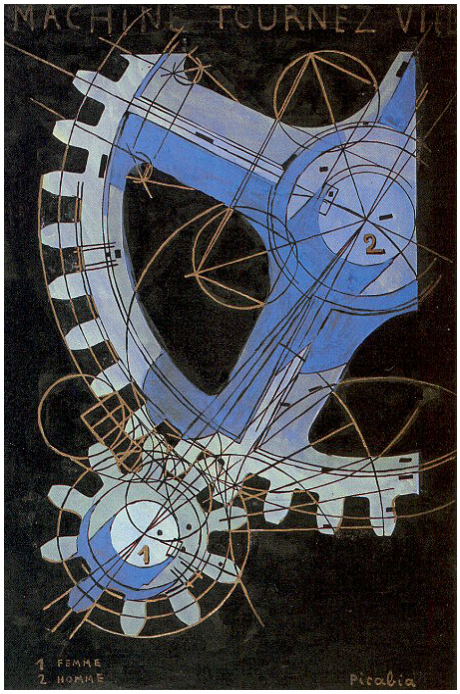
Dışarıdan bakınca gerçekten saçma ve absürt gelen ve Tzara'nın "*Cahil çoğunluğun anlayamayacağı özgün bir yazarın eseri*" olarak nitelediği şiirlerinin yazım aşaması bir hayli ilginçtir. O'nun, '*Dadacı şiir yazmak*' için bir reçetesi vardır: Bir gazete ve makas alınır, şiirin uzunluğuna göre gazete makalesinden parçalar kesilir, bir torbanın içine atılıp karıştırılarak rasgele sözcükler seçilir, çıkarıldıkları sıra ile de yazılır. Dada gösterilerinin neredeyse tamamında böyle bir tavır mevcuttur. Tıpkı fütüristler gibi, izleyicinin beklentileriyle oynayan disiplinler arası performanslar ile deneysel etkileşimler yaratmışlardır (Antmen, 2008: 124). Duchamp'ın da tüm derdi izleyiciyle olan etkileşimidir. O'na göre sanat eseri, izleyiciyle olan bir iletişim aracıdır. İzleyicinin, sanatçı ve onun edimiyle özdeşleşmesini sağlayan bir nevi ayindir (Kuspit, 2006: 34-35). İzleyici, bu ironik yaklaşımı, fiziki dünyaya yöneltilmiş bu aşırı karşı çıkışı, görselliğe bir baş kaldırma tutumu olarak algılamalıdır. Ancak dadacı tavır bütün çıplaklığıyla dursa da Klee'nin dediği gibi '*taşıyıcı*'sı olacak kitleyi bulmuş mudur ya da bulabilecek midir?

Görsel 12. Francis Picabia.
***Balance*. 1919.**



Kaynak: (“Sanal 20”, 2010).

Görsel 13. Francis Picabia.
***Machine Turn Quickly*. 1916.**



Kaynak: (“Sanal 21”, 2010).

Zürih grubunun dağılması, Tzara’nın yollarının Picabia ile kesişmesi, Picabia’nın Duchamp ile başlayan New York macerası, dadayı başka boyutta bir Zürih fantezisi yaratmaya sürüklemiştir. Gitgide sivrilmeye başlayan bu ikili, geleneksel tuval resmini yok etmeyi kafalarına koymuşlardır. Olaylı ‘*Mutt Çeşmesi’* (Fountain-Pisuar) ise Duchamp’ın bu hedefe ulaşmada ne kadar tutarlı olduğunun kanıtıdır. Picabia’nın *391* adını verdiği dergisi ise *Mutt Çeşmesi* türevinden dadanın gerçek hedeflerini işaret eden bir girişimdir. 391 aracılığıyla Amerikan kamuoyu en sonunda, Picabia ve yandaşları için kendiliğinden sanat kavramının kuşkulu hale gelmiş olduğunu, geleneksel olarak ressama ve şaire atfedilen rolü düpedüz sorgulamak, saçma aracılığıyla, ‘*sanat yapıtı*’ diye adlandırılan şeyin gerçekleştirilmesinde tekniğe ve esine verilen önemin saçmalığını kanıtlamak istediklerini anlamıştır (Sanouillet, 2007: 313).

391 dergisinde yayımlanan, dada manifestosundan bir bölümde Tristan Tzara: “(*…) Bir sanat eseri, objektif olarak, Tanrı’nın emriymiş gibi herkes için güzel*

olamaz. O halde eleştiri gereksiz bir şeydir. Eleştiri her bir birey için sadece öznel olarak vardır ve hiçbir genellik niteliği taşımaz (…) İnsanların şöyle bağırması gerekirdi: Gerçekleştirilmesi gereken olumsuz ve yıkıcı büyük bir iş var: Silip süpürün her şeyi" demiştir. Bu anlatımda amaç gerçekten de geçmişin silinip yok edilmesidir. Geçmişle olan çekişmenin görüldüğü diğer bir örneği, yine Tzara'nın yayımladığı kitabın başlığında görürüz. Descartes'ın bir sözüdür bu: "*Benden önce insanların yaşayıp yaşamadığını bile bilmek istemiyorum*" (Farago, 2006: 244).

Görsel 14. Marcel Duchamp. *Bicycle Wheel*. 1913.
(1951 yapımı, 3. versiyon kopya).
The Museum of Modern Art, New York/ABD



Kaynak: ("Sanal 22", 2010).

Duchamp'ın Ready-made'lerinin türünden bir evren, Nietzche'nin değerlendirmesindeki gibi, gerçek dünya ile birlikte görünümler dünyasının da yitirildiği zaman içinde yaşadığımız evrenin olgusal, olumlu ve bu haliyle gerçek olmasına gerek kalmamış bir evren olarak algılanmalıdır. Bu bağlamda, *Mutt Çeşmesi*, içinde yaşanan modern hipergerçekliğin bir amblemidir. Aynı türden bir algı sistemi, Magritte'in "*Bu bir pipo değildir*" çalışmasından yola çıkarak, görünen

dünyayı "*Bu bir dünya değildir*"e gerçeküstücü bir mantıkla dönüştürülebilir kılmıştır (Baudrillard, 2005: 23).

Görsel 15. Marcel Duchamp. *Fountain.* 1917.
(1964 yapımı, az sayıdaki kopyalarından biri).
Tate Modern, Londra



Kaynak: ("Sanal 23", 2010).

Duchamp'ın Ready-made'lerinin hipergerçekliğin bir amblemi olarak algılanmasının güç olduğu, geleneksel estetik bağlamında düşünüldüğünde gerçekten anlaşılabilir. Şartlar göz önüne alındığında, 1790'larda sözgelimi bir buji sanat eseri olamazdı. Bugün ise, Duchamp'ın 1917 dolaylarında yaptığı yaramazlıktan doğmuş bir devrim sonucu buji de sanat eseri olabilmiştir. Ama bunun nedeni tabi ki bujinin güzelliği değildir. Bu gibi nesnelerin değerlendirilmesinin nedeni, onların estetik tanımlanamazlığı olmuştur. Duchamp, Ready-made'ler sanat ise fakat güzel değillerse, güzelliğin gerçekten de sanatın tanımlayıcı öz niteliği olamayacağını ispatlamıştır. Sonucunda da bugün sanat felsefesi ve geleneksel estetik ile sanat pratikleri arasında keskin bir çizgi oluşmuştur. Duchamp'ın, Bağımsız Sanatçılar Topluluğu'nun (Society of Independent Artists) 1917 tarihli sergisinde sahte bir imzayla sergilemek istediği *Mutt Çeşmesi* ile yapmaya çalıştığının algılanmama

sebebi, genel bilinç ile Duchamp'ınki arasında bulunan çizginin son derece silik olmasıdır. Duchamp'ın yakın çevresindeki arkadaşları bile O'nun, pisuarın bembeyaz parlayan güzelliğine dikkat çektiğini düşünmüşlerdir. Koleksiyoner Walter Arensberg'in 1917 tarihli bir söyleşide pisuar için: "*Güzel bir form gün ışığına çıkarıldı, işlevsel amacından özgür kılındı, işte burada bir adam açıkça bir estetik katkı gerçekleştirdi*" demiştir. 1962'de Duchamp sanatçı Hans Richter'a yazdığı bir mektupta: "*Ready-made'leri keşfettiğimde, estetiği yıldırmayı düşünmüştüm… Pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlattım; ama şimdi de bunların estetik güzelliğini takdir ediyorlar*" diye yazmıştır. Tabi ki felsefi gündemi kısmen estetik olanı sanatsal olandan ayırmak olan Duchamp'dan, Kant ya da Schopenhauer'ın çizgisinden giderek sanat yapıtlarını estetik nesnelere indirgemesi beklenemezdi (Danto, 2010: 113-114).

Duchamp'ın, 1960'lı yıllardan itibaren yeniden ortaya çıktığını gördüğümüz yapıbozum kültürünün kökeninde yer almış olduğu barizdir. Çağdaşlık kategorisinde açık bir belirsizlik olsa da, Duchamp'ın gerçekleştirdiği klasik ve kurucu yapıbozum, tanımlama açısından olmasa bile, uslamlama açısından giderek simgesel bir görünüm almıştır. Bu yönüyle Duchamp, 20. yüzyılın bütününe yayılan, ancak yüzyılın ikinci yarısında tam olarak gelişmeye başlayan, asi bir geleneğin kökü ve ilk örneği olarak değerlendirilebilir. Ve nitekim 1950'lerde Amerika'da yeniden ortaya çıkacak, fluxus ve 1960'lı yıllardaki diğer sanat akımlarıyla birlikte Avrupa'ya geri dönecektir. Karakterinde değişim olmadan, 1917 tarihli Duchamp'ın *Mutt Çeşmesi*, 1961 tarihli Piero Manzoni'nin *Sanatçı Pislikleri*, 1964 tarihli Joseph Beuys'un *Yağlı Sandalye*'si, yarattıkları skandallarla kendini göstermişlerdir (Farago, 2006: 247-248).

Dadacılarım kaygısı geleneksel anlamda biçem kaygısı değil, takındıkları tavır olmuştur. Örneğin Picasso'nun "*Sanat sizin benden istediğiniz değil, benim size verdiğimdir*" seklinde koyduğu tavrın rahatsız edici derecede abartılmış halini Kurt Scwitters, "*Sanatçının tükürdüğü her şey sanattır*" şeklinde ifade etmiştir. Sonuç olarak müşteri bekleyen sanatçı artık ölmüştür. Ve sanatçı hep karşı olan tarafta yer almaya başlamıştır. Burjuvazi akılcılık derken, o tam tersine '*kahrolsun akıl*' diye haykırmış; estetik ve sanat yüceltilirken, *çirkinlik* ve *bayağılık* öne çıkarılmış; emek

denince, el emeği ve kontrollü eylem göz ardı edilmiş: ağırbaşlı sanat savunulunca da, o tersine *soytarı* olmayı seçmiştir (Yılmaz, 2006: 110).

3.6. Soyutta Neo-Avangard: *Jackson Pollock*

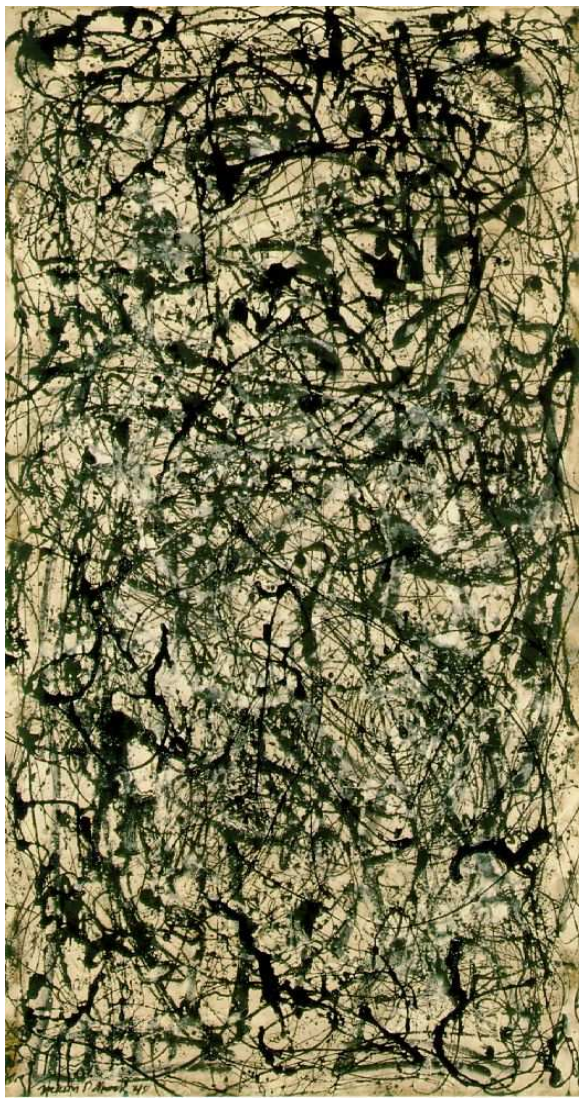
1939 yılında başlayan II. Dünya Savaşı 1945'de Japonya'nın teslim olmasıyla sona ermiştir. Ancak yıllarca süren savaşlar, ABD'nin Hiroşima'ya attığı atom bombası sonraki yıllarda psikolojik etkilerini sürdürmüştür. İşte tam bu noktada Avrupa merkezli sanatın, kıta aşırı sanatla yer değiştirmesi söz konusu olmuştur. New York Modern Sanat Müzesi'nin kurucularından Rockefeller (Krausse, 2005: 107)'ın "*Çağdaş sanatçıları, hayatı boyunca bir somun ekmek alacak parayı bile bulamayan Van Gogh'un kaderinden korumak için*" diyerek, 1929'larda planlanan müze hedefleri dikkat çekicidir. Artık Amerikan sanatı, önceleri yer bulamadığı uluslararası arenada, özel ve kurumsal mali imkânlarla finanse edilmiş girişimler yoluyla başa geçmeyi başarmıştır. Yeni sanatın zeminini hazırlayan dışavurumcu Kandinsky ve Klee, Bauhaus'un konstrüktivistleri, Rus avangart ressamlar ve gerçeküstücüler ise "*klasik modern*" adıyla köprü görevi üstlenmişlerdir. Özgür Amerikan stili olarak da, savaşın yol açtığı felaketler ve yıkımı işleyen yapıtlardan ziyade, açıklığı ve siyasi olmayan içeriğiyle daha hafif ve soyut resimler tercih edilmiştir. 1948'lerde çıkış yapan soyut dışavurumculuk evrensele uzanan yeni bir dil olmuştur.

Önceleri figüratif resimler yapan Jackson Pollock, bu yeni dil sayesinde 1950'lerin en parlak isimlerinden biri olmuştur. '*Action painting*' denince akla ilk gelen Pollock'un resimleri, bazılarına zarif ve ritmik, bazılarına ise gerginlik ve şiddet duygusu vermektedir. Aslında Willem de Kooning ilkellik, şiddet ve gerilime daha yakın bir isimdir (Yılmaz, 2006).

Pollock hakkında Allan Kaprow (Antmen, 2009: 233-234) şunları söylemiştir: "*İki yaz önce Pollock'un ölüm haberi geldiğinde hepimizin içi kasvetle dolmuştu. (…) mutlak özgürlük duygumuzun, gelenekleri yerle bir etmek arzumuzun cisim bulmuş haliydi adeta. (…) Demek ki elimizde, sınırlardan taşan, dünyamızı kendisiyle dolduran, anlamıyla, görünüşüyle, itici gücüyle en az Yunanlılara kadar*

dayandırılabilecek bir resimsel geleneğin sürdürücüsü ressamlarla keskin bir kopuşu ifade eden bir sanat vardır. (…) bugünün genç sanatçıları artık 'ben ressamım' ya da 'şairim' ya da dansçıyım demeyecekler. Onlar yalnızca 'sanatçı'dır. Yaşamın tümü onların önünde, açıktır. Sıra dışı şeylerde sıradan olanın anlamını keşfedecekler. Onları olağanüstü göstermeye çalışmayacak, yalnızca olağan anlamını göstermeye çalışacaklardır. Bazen de hiçlikten olağanüstü şeyler çıkarabileceklerdir. İnsanlar çok sevinecek ya da ürkeceklerdir, eleştirmenlerin kafası karışacak ya da yapılan hoşlarına gidecektir, ama bunlar, eminim ki 1960'ların yeni simyasını oluşturacaktır".

Görsel 16. Jackson Pollock. *Black and White.* 1948. National Museum of Modern Art, Paris



Kaynak: ("Sanal 24", 2010).

Pollock'un geleneğe odaklı bir resim hayal etmediği anlaşılmaktadır. Yani geleneksel dışavurumculardan farklı olarak, damlatma (dripping) ile yaptığı çalışmaların pek çoğunda imgeye rastlanmaz. İzleyicinin, klasik dışavurumcu resimlerin karşısında ne hissetmesi gerektiği büyük oranda belirliyken, bir Pollock resmi karşısında bu pek olanaklı olmamaktadır. Çünkü izleyici yüzeye rasgele damlatılmış, hiçbir nesne ya da figüre gönderme yapmayan boyalar karşısında rastlantısal bir algıya yönlendirilmiştir. Pollock (Krausse, 2005: 108) bu konuda şu tavsiyede bulunmuştur: "*Resmime bakarken kafanızdaki ana mesaja ve yanınızda getirdiğiniz tükenmiş fikirlere rağbet etmeyin; resim size ne veriyor, bununla ilgilenin*". Zaten soyut dışavurumcu yapıtların, kimseye bir şey açıklamak gibi bir çabaları olmadığı gibi izleyiciyi tıpkı ikinci bir sanatçı gibi resmi anlayıp, algılamak zorunda bırakmıştır da denebilir.

Görsel 17. Jackson Pollock. (Detay). 1950.
The Museum of Modern Art, New York/ABD



Kaynak: ("Sanal 25", 2010).

3.7. Pop Sanat

Geleneksel toplumlarda bir insanın kimliği oturmuş, değişmez ve durağan niteliktedir. Düşünce ve davranış alanı katı bir biçimde sınırlandırılmış, önceden tanımlanmış sosyal roller ve geleneksel mitler ile dünyadaki konumuna yön verilmiştir. Yani böylesi bir durumda birey, bir yaşam sisteminde, bir toplumun üyesi olarak doğup ve ölmektedir. Modern öncesi toplumlarda kimlik böylesine tanımlı iken, ne bir sorunsal, ne de bir tartışma konusu olmuştur. Birey kimlik bunalımına da, ne de köklü bir değişimin arayışına da girmez. Modern kimlik ise oldukça devingen, çok katlı, kişisel, değişime açık bir haldedir. Gelenekle arasında mesafe vardır. Modernite, sürekli değişen yeninin, yenileşmenin ve gelip geçiciliğin tecrübesidir. Kimliğin sürekli modası geçmiş ve gereksiz hale gelmiş olması, toplumsal geçerliliğini yitirmesi durumunda insanlarda kendini hiçbir yere ait hissetmeme gibi bir yabancılaşma hali oluşmuştur. Postmodern çerçeveden bakıldığında, modern toplumların sürat, büyüme ve karmaşıklaşmasının alabildiğine hız kazanmasının sonucu olarak kimlik, daha da sorunsallaşmıştır. Frankfurt Okulu, Baudrillard ve diğer postmodern kuramcılara göre kendini kuran özne, toplumsal süreçler, rasyonalleşen, bürokratikleşen, tüketicileşen bir kitle toplumu yüzünden parçalanmış ve gözden kaybolmuştur. Yani postmodern kültürde özne çözülüp, bağlantısızlaşmış, endişe yaşamayan, ideal tutarlılığını yitiren bireylere dönüşmüştür. Postmodern medyada ve enformasyon toplumunda insanın, *bilgisayar siteminde bir terim* ya da *fantastik kontrol sistemlerinin sibernetikleşmiş bir efekti* olduğu iddia edilmiştir (Kellner, 2001: 187-190).

Geleneksel sanat anlayışlarının sahip oldukları derin dünya görüşü, modernitenin olanaklarıyla endüstri ve seri üretimin yüzeyselliğine dönüşmüştür. Temsile dayalı sanatsal üretimlerin sonu gelmiş, yeni ve simülasyondan türeyen sanatsal söylemlerin gelişmesi olanaklı olmuştur. Kent yaşamında kaçınılmaz olarak kitle kültürünün tüketicisi sanatçı ve ortaya çıkan yapıtın, izleyici tarafından kendi kültürünün bir ürünü olarak kabul etmesi daha olanaklı görülmektedir. Bir başka deyişle Richard Hamilton'un 1956 tarihli "*Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı ve Cazip Kılan Nedir?*" adlı kolajını gören izleyici, tolumdaki genel geçer eğilim ve kullanılan malzemelerin çoğunun halka yabancı olmadığı düşünüldüğünde, onu algılamada güçlük

çekmeyecektir. Ancak modern toplum sanat yapıtlarını entelektüel bir yaklaşımla sınamaktan hoşlanmadığı için, Hamilton sanatını kamuoyuna açıklamak zorunda kalmıştır. Hamilton'un bu şekilde sanat yapma konusunda ısrarı, geleneklere karşı bir davranış olarak değerlendirilebilir. Ancak kullandığı yol, geleneklerden çok da uzak olmamıştır. Aynı zamanda 1956'da açılan '*İşte Yarın*!' adlı serginin afişi olarak da kullanılan Hamilton kolajı, geleneksel anlamda afiş görevini üstlenmiş, insanın beş duyusuna seslenen bir Rönesans resmini andırmaktadır (Lynton, 1982: 294-296; Şahiner, 2008: 140-144).

Görsel 18. Richard Hamilton.
Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?
1956. Kunsthalle Tübingen, Tübingen/Almanya



Kaynak: ("Sanal 26", 2010).

Yine aynı şekilde buzdolabında duran kola şişelerini, konserve kutularını, 20. yüzyılın en ünlü sinema yıldızı Monroe'yu, Walt Disney'in en tanınmış sembolü Mickey Mause'u kısacası Amerika damgalı her ürünü tüketen zihniyetin (izleyici), sanatçı ile uzlaşı içinde olması muhtemeldir. Gerek elle yapılan gerekse fotoğraf yoluyla oluşturulan bu görüntüler son derece kolay algılanabilir, gösterişli ve ucuz

olarak tasarlanmıştır. Bu yolla, film ve müzik dünyasının yıldızlarını ya da modern dünyanın teknolojik aletlerini gösteren imgeler vitrinlerden taşarak işyerlerine, evlere ve oralardan da kitle iletişim araçlarının verdiği zevklere düşkün gençlerle etkileşime girmiştir. Tıpkı, Richard Hamilton'un kolajı gibi. Aynı zamanda pop sanat, insanların kültür içinde yer alan ve onları pazarlayan sistemin ve onun ürünlerinin/imajlarının altındaki hayallerin, formal değerlerin, dini doktrinlerin de satışa çıkarıldığını unutmalarını engeller. Söz konusu satın alınan bu ideolojik ürünlerin altındaki mantığın sorgulanması gerekliliğini haykırır (Yılmaz, 2006: 181; Şahiner, 2008: 140-144).

'*Tüket ve mutlu ol*', '*tükettiğin kadar varsın*' ya da '*şunu kullan farklı ol*'gibi sloganlarla beyinleri yıkanan halk, kendine sunulan ürünleri tüketirken mutlu ve farklı olduğunu düşünerek, kendini avutmuştur. Adorno (1903-69) ve Benjamin (1892-1940), bu zihniyete yol açan, mekanik görüntüleme aygıtlarının seri üretiminin aynı zamanda sanatın yozlaşması gibi ciddi bir tehlikeyle de sonuçlanacağına inanmışlardır. Görsel üretim araçlarını kendi çıkarları doğrultusunda kullanan kapitalist sınıf, *seçkin sanat* ile *hafif sanat* arasındaki sınırı umursamaksızın, her ikisini de piyasanın insafına bırakmıştır. Günümüzde de bu böyledir. Adorno bu durumu: "*Kültür endüstrisi, kasıtlı olarak tüketicileri kendisine uydurur. Binyıllardır ayrı duran yüksek ve düşük sanat düzeylerini, her ikisinin de zararına bir araya gelmeye zorlar. (…) Tüketici, kültür endüstrisinin bizi ikna etmeye çalıştığı gibi hükmedici ya da özne değil, aksine nesnedir*" olarak tanımlamıştır (Yılmaz, 2006: 180).

1958'de eleştirmen Lawrence Alloway (1926-90)'in *Architectural Design* dergisine yazdığı "*Sanatlar ve Kitle İletişimi*" başlıklı makalesinde popüler kültür ürünlerini tanımlamak için kullanılan pop sanat, dönemin egemen sanat anlayışı soyut dışavurumculuktan uzaklaşma eğiliminde olan, Robert Rauschenberg, Jasper Johns gibi neo-dada ile ilişkilendirilen isimlerin kavramsala yönelen işleri ile çığır açıcı bir niteliğe bürünmüştür. Aslında pop sanatın dada ile ilişkilendirilmesi tam anlamıyla doğru değildir. Richard Hamilton bu durumu şöyle açıklamıştır: "*Güzel sanat - olarak - pop olgusu, popüler kültürün güzel sanatlar bağlamında ifadesi olarak aslında fütürizm gibidir, yani toplumun değişen değerlerine yönelik bir*

inancın ifadesidir. Güzel sanat - olarak – pop, kitle kültürünü kendine mal etmesiyle, aynı zamanda sanat karşıtıdır da. Bu anlamda dada gibi yıkıcı değil, yaratıcıdır; pozitif dadadır. Ya da fütürizm ile dadanın melezleşmesinden ortaya çıkan 'mama'dır" (Antmen, 2009: 165).

Görsel 19. Jasper Johns. *Three Flags*. 1958.
Whitney Museum of American Art, New York/ABD



Kaynak: ("Sanal 27", 2010).

Jasper Johns'un söz konusu Amerikan bayraklarından oluşan serisi soyut dışavurumcuları ve onları izleyen boya akıtıp damlatan sanatçıları unutturan, eski ustalara yakışacak zenginlikte bir sonuç elde etmiştir. Oysa 1958'de New York'da bu resimler ilk kez sergilendiklerinde, kamuoyunda kızgınlık yaratmıştır. Johns'un bu ulusal bayraklarla dalga mı geçiyor yoksa yüceltiyor mu olduğu çok tartışılmıştır. Sanat dünyası sinirlenmiştir. Bayraklar bazen bir sayıya ya da hedef tahtasına bazen de Amerika bayrağına dönüşmüştür. Ancak, profesyonel ciddilikle ve şevkle meydana getirilen bu örnekler, daha önce hiçbir zaman erişilmeyen geniş bir insan toplumuna hitap etmiştir (Lynton, 1982: 291-293)

Görsel 20. Andy Warhol. *Campbell's Soup.* 1968.
Kerry Stokes Collection, Perth/Avustralya



Kaynak: ("Sanal 28", 2010).

Andy Warhol'un reklâm imgelerini sindirdiği pop işleri, sanatın tüketim kültürüne kaynamasına bir protesto, bir kapitalizm yergisidir. Ama aynı türden işlerin biteviye tekrarı, sonunda Warhol'un suretini çıkardığı görsel âlemi eleştirmek bir yana, estetize ettiği, işlerine alıntıladığı metaları ikonlaştırdığı kanaatini uyandırmaktadır. Baudrillard, "*Warhol'un Campbell Çorbası, bizi güzel ve çirkin arasında, gerçek ve gerçek-dışı arasında bir seçim yapmaktan kurtarıyor... ikonlar gibi: varlığını sorgulamaksızın bizi sanata inanmaya çağırıyor. Dolayısıyla belki de bütün günümüz sanatını bir dizi ritüel olarak kabul edebiliriz... ilkel toplumlarda olduğu gibi*" derken, Andy Warhol'un kendi sanatını açıklaması da pek farklı sayılmaz: "*Amerika'ya tapıyorum... Benim resmim, bugün Amerika'nın üzerine inşa edilmiş olduğu kişiliksiz, kaba ürünlerin ve sakınması olmayan maddi nesnelerin ifadesidir. Bizi ayakta tutan yararlı fakat dayanıksız simgelerin, alınıp satılan her şeyin yansıtılmasıdır*" (Bürger, 2007: 25-26).

Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg, soyut dışavurumculuk geleneğini altüst eden pop sanat anlayışının, sanat olmadığını söyleyecek kadar ileri gitmiştir. Bir tür reklâm estetiği olarak nitelendirmişse de, sanatın geleneksel işlevinden kopup pop

kültürünün saflarına geçtiğine inanan pop sanatçıları için bu eleştirinin önemi olmamıştır. Tüketim kültürünü ve reklâmı yücelten imgeleri yüksek ya da alt kültür olarak sınıflandırmayan pop anlayış, Amerikan sanat ortamındaki eleştirmenler tarafından kolay kolay onaylanmasa da çok kısa sürede Amerika ve Avrupa'da 1960'lara damgasını vurmuş, sanat piyasasının onayını almıştır. Bu haliyle pop sanat, yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki sınırları eritmesi, yaşam ile sanat arasında köprüler kurması ve Greenberg modernizmine dayanan kuralları alt üst etmesi ile biçimci anlayışın sonunu hazırlayan akımların başında yer almıştır (Antmen, 2009: 161-163).

İngiltere'de bir süre için, pop sanat coşkuyla karşılanmıştır. Modernleşmeye karşı duyulan korku ve görsel sanatlara olan güvensizlik böylece geçici olarak bırakılmıştır. Geniş halk kitleleri pop sanatın anlaşılabilirliğini fark etmiş; verdiği tad ve yarattığı etkilerle, İngiltere'de o sıralarda revaçta olan uluslararası üne sahip moda ve pop yıldızları arasındaki uyumu algılamışlardır. Eleştirmenler ise, yeni çıkan eğilime karşıt fikirleri savunmaya gerek görmemiştir. Kitle iletişim araçlarında bile pop sanata karşı alışılmadık bir ilgi uyanmıştır. Amerika'da kolaylıkla tartışılabilen bu anlayışın ortaya çıkışını, apaçık bir sevinçle karşılamışlardır. Eleştirmen Irving Sandler'ın, 1962'de dediği gibi, bu yeni Amerikan resminde içten ve zamana uyan bir takım özellikler vardır derken diğer taraftan diğer eleştirmenler, görsel sanatlarla ticari sanatların bu biçimde kaynaştırılmasını, kapitalist dürtülerin ve kapitalist tavrın satılığa çıkarılması olarak nitelemişlerdir (Lynton, 1982: 300-301).

3.8. Kavramsal Varoluş

1960'lı yıllar nesneye olan bağlılığın sorgulanmaya başladığı yıllar olmuştur. Düşüncenin ön plana geçtiği bir sanat pratiğinin etkileri yoğun bir biçimde hissedilmeye başlayınca, yapıtın maddi varlığı etkisini büyük oranda yitirmiştir. Yani bu dönem resmin dışlandığı bir dönemin başlangıcı olmuştur. Beden kullanımıyla gerçekleştirilen performans/happening türünde gösteriler; resim ve heykel gibi geleneksel türlerin ötesine uzanan yerleştirme/enstalasyon/environment türünde düzenlemeler; galerinin ve müzenin hem fiziksel, hem ideolojik sınırlarını aşan açık

alanda gerçekleştirilen çevre sanatı türünde projeler ve bunun gibi alternatif ifade biçimleri, izleyiciyi estetikten önce zihinsel bir algılama sürecine çağırması bakımından kavramsal sanat sınırları içinde değerlendirilmektedir. Zaten Sol LeWitt bu tür yapıtları, kavramsal yanının varlığını vurgulamak amacıyla 1967 yılında *Artforum* adlı dergideki yazısı '*Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar*'dan sonra *Kavramsal Sanat* başlığı altında toplanmıştır (Antmen, 2003: 193).

Kosuth, formalist sanatın, sanatçının niyetini göz ardı ettiğini, nesnelere gerek olmadığını bunun yanında estetik düşüncenin bir nesnenin işlevine ya da varolma nedenine yabancı olduğunu dolayısıyla da estetiğin sanattan ayrılmasını savunmuştur. Biçimci sanat ve eleştiri yalnızca biçimbilim üzerine temellendirilmiş bir sanat tanımını kabul ettiğinden, biçimci eleştiri belirli nesnelerin fiziksel yüklemlerinin bir çözümlemesidir. Yani sanatın işlevini ya da yapısını anlamamıza yardımcı olacak herhangi bir bilgi içermez. Kosuth'un sürekli olarak belirttiği gibi, sanatçı olmak demek, sanatın doğasını sorgulamak demektir. Resim bir tür sanattır ona göre ancak, bunu yapanların sanatın Avrupa resim geleneği içinde olduğunu kabul etmek durumundadır. Ve bunu kabul etmişse de sanatın işlevini anlamak için sanatın doğasını soruşturamaz. Ona göre, Manet'nin, Cézanne'ın ve kübist sanatçıların resim dili aracılığıyla yeni bir şeyler söyleyerek bir dereceye kadar sanatın işlevi soruşturulsa da, sanatın doğasını gerçekten sorgulayan ilk sanatçı, Ready-made'leri ile yeni bir dil konuşan Marcel Duchamp olmuştur. Böylece vurgu, biçimbilimden işleve ve görünüşten, kavramaya yönelmiştir (Atakan, 2008: 55-56).

Kavramsal sanata kafa yoran bir sanatçı, ortaya koyduğu işin heyecan içermesini elinden geldiğince engellemelidir. Mesela, devinime sahip dışavurumcu yapıtlara eğilimli olan bir kişi için kavramsal sanatı algılamak farklı bir deneyim olacaktır. Sol LeWitt'in 1960'ların sonlarından itibaren yapmaya başladığı çalışmaların çoğu bu ilkeye dayanmaktadır. Duygu ve keyfilikten uzak, planların önceden yapıldığı akla dayanan işlerdir. Kavramsal sanata hizmet eden bir sanatçı, malzemeye yapılan vurguyu mümkün olduğunca kontrol etmelidir. Eğer vurgu ve düşünce iki boyutta çözümlenebiliyorsa üç boyutlu iş yapmak yersizdir. Bu yönüyle yapılan her kavramsal iş iyi sonuç vermeyebilir. Sol LeWitt'in de belirttiği üzere *kavramsal sanat yalnızca düşünce iyi olduğu zaman iyidir* (Yılmaz, 2006: 220-222).

Görsel 21. Donald Judd. *İsimsiz.* 1990. Tate Modern, Londra



Kaynak: (“Sanal 29”, 2010).

Görsel 22. Donald Judd. *İsimsiz.* National Gallery of Avustralya, Avustralya



Kaynak: (“Sanal 30”, 2010).

Bu aşamada, resme karşı en önemli eleştirileri yapan isim olarak minimalist sanatçı Donald Judd’u görüyoruz. Sanat tarihçi Barbara Haskell Judd’un sanat görüşünü şöyle açıklar: “*Judd, sanat eğitiminin yanı sıra felsefe eğitimi de görmüştür. Judd’a göre sanat, deneysel bilginin sınırlarını aşmayacak şeyleri anlatmak gibi bir sorumluluğa sahip olmalıdır. Sanatçının neyi anlatmak istediği, nasıl yaptığından daha önemlidir. (…) Judd’ın, başlangıçtan beri amacı, estetik hile ve aldatmanın önüne geçmek olmuştur. Üç boyutlu olanın iki boyuta indirgenmesini bir yalan olarak görmüştür ve resimlerinde hep bu sorunla boğuşmuştur. (…) illüzyondan kaçmanın yolu, monokrom resimdir ve bu sanatçıyı dar bir alana hapsetmektedir. Bundan dolayı boyadığı yüzeylere gerçek nesneleri yerleştirmeye başlar ve böylece illüzyondan kaçmanın bir yolunu keşfeder. Yerel materyalleri resimlerine eklemesi onu Pop Sanat’a yakınlaştırmıştır. (…) üç boyutu tuvale taşımanın olanaksız olduğunu fark edince de tuvali tümüyle terk etmiştir. Ona göre üç boyut, gerçeği yansıtır, bu nedenle resim, üç boyuta göre daha aşağı düzeydedir ve deney yapmak için yeterli bir arena değildir*” (Giderer, 2003: 145-146).

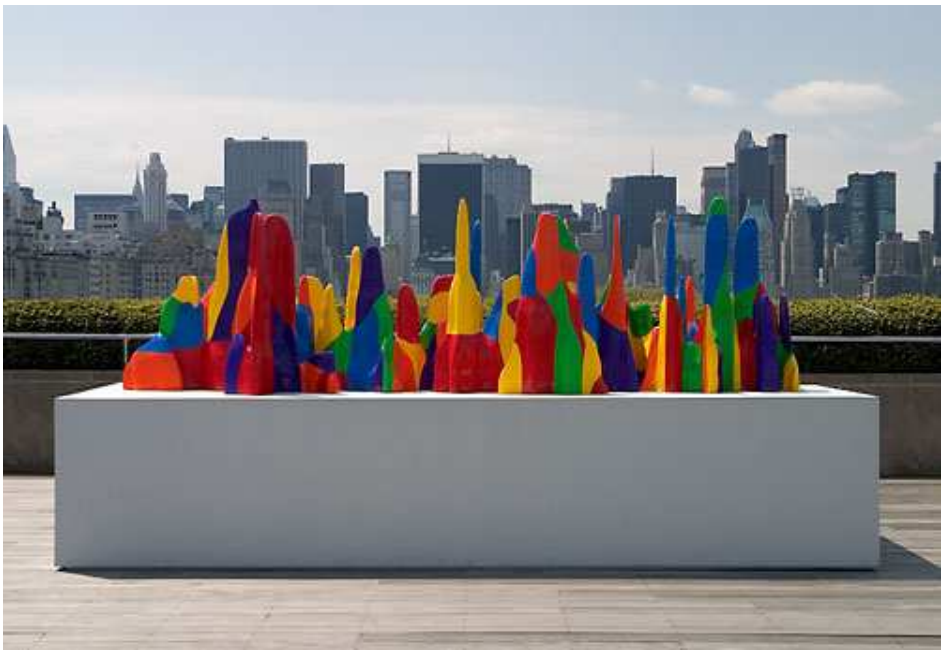
Yapıtlarıyla kavramlar ve analizler öneren kavramsalcılar, izleyiciyi bunu anlamaya, çözmeye, kendi düşünceleriyle tamamlamaya çağırırlar. Böylesi bir mantık, nesnenin estetik değerini yadsıması dolayısıyla şaşırtıcı karşılanmaktaysa da izleyici bir şekilde sanatsal çabanın izlerini algılayabileceği bir kanala itilmektedir. Duygusal katılım beklentisi içindeki izleyici yapıtın kavram yönüyle ilgilenmesi, maddi bir varlık olarak algılanmaması gerektiğini sezmek zorundadır. Bunun yanında, sanatçının sunduğu kavramın izleyici tarafından anlaşılıp-anlaşılmamasının pek de önemi yoktur. Zaten izleyicinin işi algılayabilmesi için bir yol bulmak, sanatçının elinde ve kontrolünde değildir. Farklı insanlar, aynı şeyi farklı bir yoldan anlayacaklardır. Sanatsal deneyimin bu anlamda iki yönü vardır. Birincisi; sanatçının yaratıcı süreci, ikincisi, izleyicinin algılamasıdır. Çoğu kimse sanatsal yaratıcılık yeteneğinin ya da algılamadaki sezgi gücünün Tanrı vergisi olduğuna inanırsa da aslında her ikisi de büyük ölçüde eğitimle ilgilidir (İmamoğlu, 2005; Şahiner, 2008: 146).

Sol LeWitt, 1967 tarihli *Sentences on Conceptual Art* adlı yazısında kavramsal sanatı algılama ile ilgili ipuçları vermiştir: "*(…) Kavramsal sanatla ilgilenen sanatçının amacı, yapıtını izleyicinin zihinsel anlamda ilginç bulmasını sağlamaktır. Dolayısıyla yapıtın izleyiciye duygusal anlamda seslenmesini istemeyebilir. Yalnız bu, kavramsal sanatçının izleyicinin özellikle canını sıkmak istemesi gibi algılanmasın. Ama dışavurumcu sanata şartlanmış kişilerin beklentisi olan duygusal bir tepki, bu tür sanatın algılanmasına bir engel oluşturur*". Ayrıca kavramsal sanata dair madde madde sıraladığı cümlelerde, kavramsal sanatı algılama pratiğinin sanatçının zihninden izleyicinin zihnine ulaşan bir ileti olarak anlaşılabileceği gibi o iletinin bazen asla izleyiciye ulaşmayabileceği ya da asla sanatçıdan çıkmayabileceğinin de altını çizmiştir. Yalnız kavramsal bir sanat yapıtı, yalnızca tamamlandıktan sonra algıya açık duruma gelebilir (LeWitt, 1969; Antmen, 2009: 197-198).

Kavramsal sanatın resim, heykel hatta üç boyutlu minimal yapıtları bile reddetmesi, 1960'lardan itibaren sanat yapıtını '*metine*' dönüştürmüştür. Sergiledikleri yapıtlarda düşünce, dil ve imge ilişkisine odaklanan Joseph Kosuth ve diğer sanatçıların, nesnesizliğin vurgusunu en iyi tanımlayan girişimleri şüphesiz

yapıtlarını gazete ve dergilerde yer satın alıp yaygınlaştırabilmek olmuştur. Telgraftan, telefondan ve başka alışılmadık yöntemlerden yararlanarak, müze ve galerileri dışlamış, sanat çalışmalarını kendileri anlatarak ve yorumlayarak eleştirmenleri uzak tutmuşlardır. Günümüzde bu yöntemler olağan gibi görülse de, o zamanlar son derece yenilikçi bir dürtünün örnekleri olarak nitelendirilmişlerdir (Giderer, 2003: 151; Atakan, 2008: 27).

Görsel 23. Sol LeWitt, *Splotch 3*, 2000.
The Metropolitan Museum of Art, New York/ABD



Kaynak: Grantland, Michael, 2000.

Kavramsal işlere ilk bakışta basit görünmesine rağmen her eserde nesnelerin algılanmasını güçleştiren bir belirsizlik bulunmaktadır. Judd'un belirli nesneleriyle bağdaşmayan ardıl, belirsiz kompozisyonları; Morris'in durağan formlarının göründüğünden daha tesadüfi olması; Serra'nın küt, kalın levhaları; LeWitt'in kafeslere dayalı takıntılı ve delice mantığı; Bell'in hava geçirmeyecek şekilde kapalı mükemmel küpleri, Frank Stella her ne kadar *'Görülen, ne görüyorsanız odur'* dese de, hiçbir zaman göründükleri kadar basit algılanabilir olmamışlardır. Bu eserlerde algılama '*minimal sanatın pozitivizmine rağmen*' geri yansımalı ve karmaşıktır. İndirgemeci olarak damgalanan Minimal sanat, katı ahlakçı suçlamalarla, sanatı gündeliğe, faydacılığa, sanatsal olmayana yönlendirdiği eleştirisiyle yüzleşmek

zorunda kalmıştır. Greenberg'e göre Minimalistler, *Minimalist* diye anılmayı özünde reddetseler de, ilerici olanla acayip olanı karıştırmış ve sanatın özü yerine konu dışı etkilerin peşine düşmüşlerdir. "*Minimalist çalışmalar bugün herhangi bir şeyin - bir kapı, bir masa ve ya boş bir kâğıt gibi - sanat olabileceği kadar sanattır*". Bu söz ona göre bir felaketi çağrıştırsa da, "*Mobilya gibi bir müzik yapmalıyız*" diyen John Cage gibiler için bu avangard bir çıkış olmuştur. Yeniliğin sorumlusu ise Greenberg'e göre bellidir: Muğlâk bir avangard Marcel Duchamp (Foster, 2009: 67).

Görsel 24. Joseph Kosuth. *One and Three Chairs*. 1965.



Kaynak: ("Sanal 31", 2010).

Avrupa ve Amerika'daki müzeler, Kavramsal Sanat, Yeryüzü Sanatı, Süreç Sanatı, Yoksul Sanat ve başka Karşı-Biçimci çalışmaları sergileyebilmek için, geleneksel sergileme yöntemlerinden vazgeçmişlerdir. Ancak Kosuth, 1975'e gelindiğinde, ürünlerin müze ve galeriler tarafından kabul edilmesi ve sanat dergilerinde yazılan yanlış yorumlar nedeniyle zamanını doldurduğuna inanmıştır. Zaten Kosuth, müzelerde depolanan sanat yapıtlarının, tarihsel antikalardan farklı olmadığına; sanatın, bir sanatçının düşüncelerinin fiziksel atıklarının bir müzede depolanmasıyla değil, başka sanatları etkileyerek canlı kalabileceğini düşünmektedir. (Atakan, 2008: 26).

3.9. Joseph Beuys

Beuys'un yaşamını basitçe özetlemenin zorluğuna rağmen, yazdıklarının ışığında efsaneye dönüşen yaşam öyküsünün gelgitli, bunalımlı ama hareketli olduğunu söyleyebiliriz. Almanya doğumlu Beuys, II. Dünya Savaşı`nın patlak vermesiyle birlikte gönüllü olarak Alman Hava Kuvvetleri'ne katılmış; 16 Mayıs 1944`te Kırım üzerinde uçarken uçağı düşürülmüş ve kendisi de ağır yaralanmıştır. Onu kurtaran Tatarlar'ın yaşamları ve bu kaza Beuys`un zihninde başka bir pencere açmış gibidir. Özellikle 1960'lardan itibaren, donma tehlikesine karşı içyağın sıcaklık, keçenin ise yalıtım öğesi olarak gündeme geldiği bu ve birçok malzeme, Beuys'un işlerinde geniş kullanım alanı bulmuştur. İzleyiciyi simgelerle yüzleştirecek olan bu kazadan sonra, İngilizler tarafından esir alınmış; ancak Ağustos 1945'te ailesinin yanına dönebilmiştir. Felsefeyle ilgilenen Beuys, savaş ardından spritüel bilim konusuna ilgi duymaya ve spritüel bilimin kurucusu Rudolf Steiner'in yapıtlarını okumaya başlamıştır. Aynı zamanda küçük boyutlu suluboyalar yapmaya başlamış, bu konuda Hans Lamers ve Walter Bruex gibi yerel ressamlardan da bazı teknikler öğrenmiştir. Sanata olan ilgisi yoğunlaşmaya başlayan Beuys, 1947 yılında Düsseldorf Sanat Akademisi'ne girmiş, buradaki eğitimi 1951'e değin sürmüştür. 1961 yılında sanat eğitimi aldığı akademide heykel bölümünde profesörlüğe kadar yükselmişse de bir takım problemler nedeniyle görevi sona erdirilmiştir. Nam June Paik ve George Maciunas vasıtasıyla Fluxus Hareketi`ne katılmış, bu alanda çeşitli eylemler gerçekleştirmiştir. "*Marcel Duchamp'ın Sessizliğine Paha Biçilmez*", "*Ölü Bir Tavşana Resimleri Nasıl Açıklarsınız* (1965)", "*Eurasia* (1966)", "*Amerika'dan Hoşlanıyorum ve Amerika da Benden Hoşlanıyor* (1974)" bunların arasındadır. Beuys, nükleer silah protestolarında da öne çıkan isimlerden biri olmuştur. Hatta Alman rock gruplarından BAP ile anti-nükleer pop şarkısı "*Sonne Statt Reagan*"ı (Güneş Reagen/Yağmur değil) birlikte söylemiştir. Sanatçı, 1982 yılında Documenta 7 çalışması için Kassel'de (Almanya`da bir şehir) 7000 meşe ağacı dikme işini organize etmiş, bundan dört yıl sonra da hayata gözlerini yummuştur (Ergüven, 2003: 285; Bayer, 2006: Yılmaz, 2006: 272-274).

Görsel 25. Joseph Beuys. *I Like America and America Likes Me*. 1974.



Kaynak: (“Sanal 32”, 2010).

Görsel 26. Joseph Beuys. *I Like America and America Likes Me*. 1974.



Kaynak: (“Sanal 33”, 2010).

Beuys kendisine, heykel yapmasa da ‘*heykeltıraş*’ demiştir. Geleneksel manada bir heykeltıraşlık değil tabi ki bu. O bir sürecin, eylemin heykeltıraşıdır. Eylemlerinden arta kalan yalnızca çizimler, film ve fotoğraf karelerinden ibaret bir takım belgeler, yerleştirmeler ve tanıkların anıları olmuştur. Bu tanıklık geleneksel anlamda *izleyici-yapıt-sanatçı* ilişkisine benzememektedir. Aslında Beuys’un eylemleri bir nevi şaman ayini gibidir. Geleneksel ama geleceğe dönüktür. İşte 1974’de, ‘*Amerika’yı Seviyorum, Amerika da Beni*’ adlı ironik ve alay dolu başlıklı iş

de bu türdendir. Beuys, Amerika toprağıyla temas etmeden keçeye sarılı bir biçimde ambulansla arkadaşı René Block'un galerisine getirilmiş aynı şekilde de götürülmüştür. "*Kendimi izole etmek, ayrı tutmak istiyorum, Amerika'nın hiçbir şeyini görmek istemiyorum bu kurttan başka*" diyerek, bir kır kurduyla günlerce galeride her şeyden izole edilmiş bir odada kalmıştır. Beuys'un bunu yapmasının altında, hem Amerika'nın politikadaki tutumuna karşı oluşu hem de Amerika'nın sanat hegemonyasına meydan okuma isteği yatmaktadır. Sembollerle dolu performansta, kurt (fiziksel ve ruhani dünya arasında hareket etmeyi sağlayan güç) yerli halkın gördüğü zararın bir sembolü olarak varlık bulmuştur. Bunun yanında keçe, iç yağı, baston, el feneri, Wall Street gazetesinin borsa sayfaları, eldiven, metal üçgen gibi nesneler gösterinin sarsıcı ve en önemli noktalarıdır. Beuys performans gösterilerinin iyileştirici bir yönünün olduğunu ve izleyiciyi manevi yönden etkilediğini de düşünmüştür. Bu yönüyle kendi rolünü, şaman ile kıyaslar. Tıpkı şaman gibi iyileştirici ve eğiticidir. Doğum, ölüm ve dönüşüm gibi yaşamsal simgeler de törensel bir birleşimle gösterilere derinlik katmaktadır ("Sanal 1", 2005; Yılmaz, 2006).

Beuys'un gösterilerini, arta kalan belgelere (fotoğraf, video vs.) bakarak anlamaya çalışan izleyici, geleneksel heykelden aldığı hazzı araması anlamsızdır. Çünkü izleyici, bir heykeli algılayamasa bile, dokunması bir şeyler hissetmesini sağlayabilir. Çünkü heykel göze olduğu kadar ele de hitap etmektedir. Oysa Beuys'un heykeline dokunmak olanaksızdır. Geriye kalanlara dokunmak mümkün olsa bile, geleneksel heykelden alınan estetik hazdan farklı olacağı kesindir. O halde tek çare kalıyor: *Belgelerin yardımıyla, yapıtta çöreklenmiş düşünceyi anlamak*. O zaman yeni bir estetik bağlama atlanabilir, keşfetmenin hazzı ile algı kapısı aralanabilir. Ancak, Beuys'a göre bu yetmemektedir. Önemli olan, şu ya da bu tür bir estetik hazdan ziyade, izleyicinin sürece bizzat katılmasıdır. Hatta izleyici bulunduğu konumdan sıyrılıp sanatçılığa soyunmalı, sahneye inmelidir. Dünya gerçek bir sahne, '*Herkes Sanatçıdır*' der Beuys, yeter ki farkına varsın, niyet etsin (Yılmaz, 2006).

Görsel 27. Joseph Beuys. *The Pack*. 1969.
Staaliche Museen Kassel, Almanya.



Kaynak: (“Sanal 34”, 2010).

Beuys’un gözünde “*insan toplumsal bir heykeldir”*. Öncelikli olan insanın sanatsal eğitimidir. Sanat, yaşam ve eğitimin her alanına yayılmadıkça, demokratik ve özgür bir toplum yaratılamayacağına inanmış ve onun için kendini dünyaya adamıştır. “*Sanatın bugün tek evrimci-devrimci güç olduğunu kanıtlayabilmek, sanatla ilgili tüm etkinliklerin göz önünde bulundurulması ve sanat tanımında radikal bir değişikliğe gidilmesiyle mümkün olacaktır. Bir ayağı çukurda bunak bir sosyal sistemin baskılayıcı unsurlarını çözmek, bugün yalnızca sanatla mümkündür: Sanat, SANAT YAPITI OLARAK SOSYAL ORGANİZMA inşa edebilmek için önce yıkmak durumundadır. Bu modern sanat disiplini – Sosyal Heykel / Sosyal Mimari olarak – yaşayan herkesin o sosyal organizmanın yaratıcısı, heykeltıraşı ya da mimarı olduğunda mümkün olacaktır. Ancak o zaman Fluxus ve happening gibi eylemci sanatların katılımcılık yönündeki ısrarı bir işe yarayacak ve demokrasi, ancak o zaman gerçek anlamda işlerlik kazanmış olacaktır. Ancak bu denli devrimcileştirilmiş bir sanat kavramı, her bir insanın içine işleyerek, tarihi*

şekillendirerek politik anlamda üretken bir güce dönüştürülebilir" sözleriyle her alanında yapılacak değişimlerin kaynağına sanatı yerleştirmiş, onu yücelteceklerin de toplumun tüm bireyleri olduğunun altını çizmiştir. İşte Beuys bu yönüyle Fluxus sanatçılarından ayrılır hatta Fluxus sınırlarını aşar. Kullandığı malzemeler üzerinde kimyasal reaksiyonlar, renk değişimleri, çürüme, kuruma gibi çeşitli fiziksel süreçlere yönelmiş, Süreç Sanatı'nın öncüleri arasında yer almıştır (Yılmaz, 2006: 271-272; Antmen, 2009: 206).

Görsel 28. Joseph Beuys.
***How to Explain Paintings to a Dead Hare*.**
1965. Galerie Alfred Schmela, Duesseldorf/Almanya



Kaynak: ("Sanal 35", 2010).

Görsel 29. Marina Abramovic.
How to Explain Pictures to a Dead Hare
(Joseph Beuys performansının tekrarı).
Guggenheim Museum, New York/ABD



Kaynak: Carr, Kathryn, 2005.

Sanat tarihçisi Rolf Wedewer: "*Beuys, algı verilerini bilinen ve iyice düşünülmüş formüllere çevirip, önceden belirli bir düzene uyarlama yerine, hiç dokunmamaktadır bunlara. Gerçi bu algı verileri kesin bir belirlemeyi bütünüyle dışlayıp, nesneyi maddi varlığından soyutlamaktadır, ama çokluktaki olası anlam, bağıntı ve göndergelerin ortaya çıkışı da böylece sağlanmış olmaktadır sonuçta*" şeklinde bir görüş ortaya koymuştur. Bir anlamda varsıllığa yol açan bu olgu, öznel

yaşantıya kapalı olup ancak bilgi ve kavram/a aracılığıyla algılanabilmektedir. Yani, içyağın ifade ettiği anlamı atlayan biri, Beuys yorumunda sendeleyecektir. Daha somut bir örnek vermek gerekirse, 1965 tarihli, "*Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır?*" adlı işte de, görülenler, başlık ile arasındaki ilişkiyi yeterince aydınlatmadığı için, izleyici doğal olarak yazılı bir metne başvurma gereği duymaktadır. Kafsına bal bulayan Beuys, tek bacağı keçeye sarılı bir taburede oturmuştur. Kucağındaki tavşan ölüdür. Sağ ayağı demir pençeye başlı, diğeri ise aynı büyüklükteki bir keçe pençe üzerinde durmaktadır. Bürger'in belirttiği üzere, izleyici, içeriği polemiğe açık bir sahnede, ölü bir tavşanın bile birçok insandan daha fazla sanat anlayışına sahip olduğunu hissetmiştir. Bala bulanmış kafa ile alegorik anlam arasındaki bağ, düşünce organı kafanın ölü gibi donuk kalıp, balın ise düşüncenin de canlı olabileceğini telkin etmesiyle tıkanmıştır. Oysa Beuys'un öngördüğü bu anlamı bir yana bırakan izleyici başka şeyler görmüştür. Buradan, Beuys'un, söylenenin hiçbir zaman görülen ile örtüşmediğine değinmesi izleyiciye yeni bir görme modeli önermiştir. W. Benjamin ise Beuys'un yapıtlarındaki anlam ve malzeme arasındaki ilişkide bulunan alegori hakkında: "*Beuys, malzemelere kesinkes belirlenmiş bir alegori yüklemektedir. Gerçi entelektüel açıdan biz de bunun izini sürebiliriz, ama duygusal yönden algıladığımız şeyle örtüşmemektedir bu. Bundan ötürü malzeme simgesel bir anlam evrenine girmekte olup, burada da, algılanan biçim herhangi bir şey için gösterge değil, anlam ile (her zaman olduğu gibi netlikten uzak) özdeştir*" demiştir. W. Benjamin'in ifade ettiği alegori kavramının rolü, çağdaş estetikte önemlidir. Çünkü alegori, biçim denilen şeyin iki yüzüdür. Yani duygusal açıdan algılanabilir olanla tinsel açıdan algılanabilir olanın birlikte kaynaşması yerine, birbirinden ayrı şeyler olmaları durumudur (Ergüven, 2003: 289-290).

Beuys'un düşü, bir sanatçının heykeli tasarlarken ve biçimlendirirken kullandığı yaratıcılığı gibi, herkesin yaratıcılığını ve kendi kültürünü bir arada tasarlayıp biçimlendirmesi olmuştur. Bu duruma erişmede tek yol ise insanların düşünceleri biçimlendirmedeki rollerini anlamalarıdır. Dünyadaki gerçek sermayenin para değil yaratıcı güç olduğuna inanmaları ve sınırlarını zorlamaları gerekmektedir. Beuys'un düşü belki de ütopyadan başka bir şey değildir. O ve diğer, çağdaşlarıyla

hesaplaşmayı göze alan, büyük sanatçıların metaya dönüşmüş yapıtlarının görkemli müzelerde hapsedilmesi bu meşru ütopyanın en bariz örnekleri olmuştur (Ergüven, 2003: 292; Atakan, 2008: 34).

3.10. Feminist Sanat

1960'lı yılların muhalefet ortamından doğan ve beslenen, cinsiyet ayrımcılığından ırkçılığa her türlü ötekileştirici tavrın sorgulandığı Feminist Sanat, erkek egemen sanatsal modernizmin kırılma sürecine katkıda bulunmuştur. Sanat tarihçi Linda Nochlin, "*Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok*?" diyerek sorguladığı geleneksel sanat tarihinin yeni bir bilinçle irdelenmesinin yolunu açmıştır. 1970'lere uzanan süreçte, sanatsal bir ifadenin dışında inisiyatif, oluşum, dernek, birlik gibi çeşitli çatılar altında kadın sanatçıların oluşturduğu gruplaşmalarla yaygın bir zemine kavuşmuştur (Antmen, 2009: 239-240).

1973'de sanatçı Juddy Chicado, grafik tasarımcı Sheila Levrant de Bretteville ve sanat tarihçi Arlene Raven tarafından kurulan *"Kadın Evi/Woman's Building"*, yaklaşık yirmi yıl sürecek ikinci bir Feminist dalga olarak görülmüştür (Hale, 2007: 27). Açılış şenliğine çoğu sanatçı, personel, öğrenciler, çevrede yaşayanlar, yaklaşık 5.000 kişi katılmıştır. Kadın sanatçılar için dünyada ilk bağımsız feminist okul olma özelliği göstermenin yanı sıra geleneksel eğitim kurumlarındaki yapıyı dışlamış, kadın kimliği ve duyarlılığının sanat çalışmalarına yansımasına odaklanmışlardır. 1973'den 1991 yılına kadar binlerce sanatçı, yeni çalışmalar ve yetenekler yaratmıştır. *Feminist Studio Workshop* olarak adlandırılan kurumun atölyelerinde, öğretmen de dâhil herkes feminist süreci de temsil eden eşitliğin nihai sembolü, *daire* şeklinde oturarak saatlerce konuşmuş, tartışmış, pek çok konu hakkında çözümler aramışlardır. Yazarlar, ressamlar hep bir arada, aynı proje üzerinde çalışarak birbirlerine kaynak teşkil etmişleridir. Binalarını bile kendileri tamir etmiştir (Meyer, 2007: 79-80).

Görsel 30. ***Feminist Studio Workshop. 1970'ler.***



Kaynak: Maria Karras (t.y.).

Görsel 31. Suzanne Lacy, Judy Chicago, Sandra, Orgel, Aviva Rahmani. ***Ablutions***. **1972**



Kaynak: Faith, Wilding, 1972.

Tarih profesörü Jennie Klein'in (2007: 277) belirttiği üzere Kadın Evi Projesi 1970'lerin sonu ve 1980'lerin başında pek çok kışkırtıcı performanslar

gerçekleştirmiştir. Bunların en önemlilerinden *"Ablutions"* (1972), Suzanne Lacy, Judy Chicago, Sandra, Orgel, and Aviva Rahmani işbirliğiyle yapılmıştır. Suzanne Lacy'nin açıklamalarına dayanarak performansın detaylarına inebiliriz. Çiğ yumurta, toprak ve kana bulanmış bir kadın, sandalyeye ve koca odada her ne varsa onlara bağlıdır. Ortamdaki ses ise, kadının başına gelen tacizlerini anlatan bant kaydıdır. Bandın sonunda sürekli tekrarlanan bir cümle vardır: "*Çok çaresiz hissettim, bütün yapabileceğim orada yatıp ağlamaktı*" ("Sanal 2", 2009).

Görsel 32. Suzanne Lacy, Leslie Labowitz, Bia Lowe.
In Mourning and In Rage.



Kaynak: ("Sanal 36", 2010).

"*In Mourning and In Rage*" (1977), Suzanne Lacy ve Leslie Labowitz gibi kamusal performansları ile bilinen sanatçıların öncülüğünde, başka kadın sanatçıların kolektif çalışması sonucu gerçekleştirilmiştir. 1970'lerin sonlarında *Ariadne* (Theseus adlı sevgilisi tarafından kurtarıldıktan sonra kaçtıkları adada, uyurken bırakılmış olan mitolojik kadın adının verilmesi düşündürücüdür) adında Los Angeles, Las Vegas ve San Francisco'da kadınlara karşı şiddetle ilintili bir dizi büyük kamusal performans anlayışındaki sosyal sanat projesi ile pek çok performans yapmışlardır. Suzanne Lacy ve Leslie Labowitz'in performansları, sergileri ve yayımlanmış yazıları kamu izleyicisini sanata karşı ilgisini arttırmıştır ("Sanal 3",

2007). *Ready To Order* (1978) ise, daha önce garsonluk yapmış olan Jerri Allyn ve Anne Gauldin'in birlikte kurdukları *The Waitresses*'ın (Garson Kızlar) öncülüğünde diğer kadın sanatçılardan oluşan bir grupla sürdürülen bir performanstır. İzleyicilerini restoranlarda ağırlayarak kadınların çalışma şartları hakkında araştırma yapmışlar, kendi deneyimleriyle birleştirmişlerdir. Garson kızların performansları, 1985'e kadar radyo, televizyon, gazete, dergi, konferans, yürüyüş gibi yollarla halk tabanında da popüler olmuştur ("Sanal 4", t.y.).

Örneklerde de görüldüğü gibi, cinsel, sınıfsal vb. her türlü ayrımcılığa karşı kendi manifestosunu ortaya atıp, dolaşıma sokmak için, feminist hareket gibi, alternatif arayışların sürmesi sanat adına olumlu gelişmelerdir. Kadınların gündelik yaşam alanlarından tutun da sanat habitatlarına kadar neredeyse her alanda maruz kaldıkları ayrımcı muameleye karşı yumruklarını masaya vurma şekilleri karşılığını buluyor gibi görülmektedir. Bu feminist başkaldırı âlemine müdahil olmanın en renkli ve güncel örneği olarak *Gerilla Kızlar'ı (Guerrilla Girls)* görmekteyiz. 1985'de New York Modern Sanatlar Müzesi'nde açılan "*Uluslararası Resim ve Heykele Bakış*" adlı sergideki 169 sanatçıdan yalnızca 13'ünün kadın olmasına tepki göstermek amacıyla bir araya gelmişlerdir. Posterler, kartpostallar, yapıştırmalar, performanslar, konferanslar ve kitaplarla cinsiyetçi kültür endüstrisini alay edercesine eleştirmişler, bu faaliyetlerle kokuşmuş endüstrinin kolektif biçimde dışında olduklarını göstermişlerdir. "*Tuvaletlerde okunsun*" diye yazdıkları kitapları üniversitelerde ders kitabı olarak okutulmasıyla, canlı, rengârenk afiş ve çıkartmaları, muhalif işlerinin bienallerde yer almasıyla, goril maskeleri, topuklu ayakkabıları, mini etekleriyle konferanslara katılmalarıyla her ne kadar kültür endüstrisi tarafından ehlileştirilme tehlikesiyle karşılaşsalar bile, bu goril maskeli gizemli kadın inisiyatifi; özerk örgütlenmeleri, ırkçılık ve cinsiyet ayrımcılığına karşı neşeli muhalefeti ile feminizmin sanatsal dışavurumunda olumlu bir örnek olmaya devam etmektedir. En önemlisi ise, dünyanın bütün coğrafyalarını etkileyen bir kadın eylemini yükseltmeyi becermiş olmalarıdır (Hamsici, 2006; Günçay, 2008: 18-21).

Görsel 33. Carolee Schneemann. *Meat Joy*. 1964.



Kaynak: (“Sanal 37”, 2010).

İlk kuşak Feminist sanat kapsamında gündeme gelen, Carolee Schneeman’ın kadın bedeninin bir tür meta haline gelişini gündeme getirdiği “*Meat Joy”* (1964) performansı, Monica Sjoo’nun “*God Giving Birth*” (1968), Judy Chicago’nun 22 kadın sanatçı ile birlikte gerçekleştirdiği “*The Diner Party*” (1974) gibi yapıtlar ilk kuşak feminist sanatçıların genel tavrını göstermektedir. Kadın bedenine ve onun temsillerine odaklanmıştır. Bu yapıtların içinde Monica Sjoo’nun, ikinci oğlunu evde dünyaya getirmesi sonucunda hayatını değiştiren “God Giving Birth” adlı resmi, Londra’da sergilendiğinde müstehcen bulunduğu için tepkiyle karşılaşması ve kovuşturmaya uğraması ilginçtir (Sjoo, 2005). İkinci kuşak içinde anılan isimler ise 1980’lerden sonra isimlerini duyuran Cindy Sherman, Sherrie Levine, Barbara Kruger gibi sanatçılar olmuştur. Öncüllerinden ayrı olarak, kadın bedeninin biyolojik özelliklerine odaklanmak yerine, yapısökümcü bir yaklaşım içinde kültürel çözümlemelere gitmişlerdir (Antmen, 2009: 242). Tracey Emin’in ününü arttıran; 1996’da atölyesini taşıyıp çıplak bir halde, 14 gün boyunca kendini tuvaller, sanat malzemeleri, duvarlardan başka bir şey olmayan galeriye kilitlediği Beuys’u

hatırlatan performansı "*Exorcism of The Last Painting I Ever Made*" olsun, 1998 tarihli itiraf sanatının en önemlilerinden olan "*My Bed*" olsun, onun samimi duygularını evrenselle birleştirip izleyiciyle buluşturmuştur ("Sanal 5", t.y.).

Görsel 34. Tracey Emin. *My Bed.* 1998.



Kaynak: ("Sanal 38", 2010).

1960'larda daha çok kolektif kimlikle karşımıza çıkan ve günümüzde bireysele dayanarak kadın varlığına ithaf olunan feminist sanat hareketleri, içinde barındırdığı simgelerin kadınla ilişkili olması dolayısıyla deşifresi daha olasıdır. Genel itibariyle kadın direncini gerektiren konular bağlamında başlatılan mücadele, algılanma hassasiyeti söz konusu olduğunda, ağırlıklı dişil popülâsyonunun ilgisini çekebileceği kuvvetle muhtemeldir.

3.11. Fırça Yerine Buldozer: *Yeryüzü Sanatı*

Yeryüzü sanatı örnekleri çağdaş sanat yapıtları olarak değerlendirilmektedirler. Heykel ile her zaman karşılaştığımız taş/kaya vs. arasındaki farkı bulanıklaştırmasıyla izleyicileri, sanatın yeryüzü ile nasıl bir ilgisi olduğu konusunda düşünmeye sevk eder. Müzelere sığmayan bir sanat eserleri nasıl olur? Ya da çeyrek mil uzunluğunda bir sanat eseri nasıl izlenir? Michael Heizer'in ilk önemli hafriyat

çalışması olan "*Double Negative*" (1969-1970) de böyle bir iştir. Aynı eksende kazılmış iki çukur, 457 metre uzunluğunda, 15,2 metre derinliğinde ve 9,1 metre genişliğindedir. 218,000 ton kaya yerinden oynatılmıştır. Heizer'in bu işi, hafriyat çalışmaları arasında yaratılmış yeryüzü sanatının en önemli örneklerinden sayılmaktadır ("Sanal 6", t.y.); ("Sanal 7", t.y).

Görsel 35. Michael Heizer. *Double Negative*. 1969-70.
The Museum of Contemporary Art, Los Angeles/ABD



Kaynak: DaSilva Peter, 2006.

Yeryüzü sanatının ilk akla gelen temsilcisi Robert Smithson'a göre sanatın dili, yalıtılmış bir görüntü değil, her zaman gelişime açık ve (metafizik değil) diyalektik bir yapıya sahip olmalıdır. Yani, kültürel kapatılmışlığın dışında bir dünya aramalı ve değişen yeryüzüne koşut fikirler de değişmelidir. Bu paralellik durumu sanatçıyı dünyaya "*yer*"e ait ama "*yer*"siz bir sanat yapmaya yönlendirmiştir. İşte bu yeni dünya görüşü sanatçıyı sarmakta ve ona yeni bir estetik alan açmaktadır. Sanatçının malzemesi de atölyesi de sergi mekânı da yeryüzüdür. Sergi mekânı yeryüzüdür çünkü yapıt galerilerin kapalılığından çıkıp yaşamla, bireyle dolaysız ve duyarlı bir ilişki içinde olmalıdır. Ve Smithson karşı olduğu bu durumu şu şekilde ifade etmiştir: "*(…) Müzelerde tıpkı bakımevleri ya da tutukevlerinde olan koğuşlar, hücreler, başka bir deyişle 'galeri' diye bilinen nötr odalar vardır. Bir galeriye yerleştirilen*

sanat yapıtı 'yük'ünü ve enerjisini boşaltarak taşınabilir bir nesne ya da dış dünyadan kopuk bir yüzeye dönüştürür. Boş, beyaz oda ışıklarıyla, kutupsuzluğa yine de bir bağlanış, boyun eğiştir. Böyle yerlerde görülen sanat yapıtları estetik bağlamında bir dinlenme ya da nekahet döneminden geçiyor görünürler. Bunlara, iyileşebilir ya da iyileşemez olduklarına karar verecek olan eleştirmenleri bekleyen cansız yatalaklar, kötürümler olarak bakılır. Koğuş-galericisinin işleviyse sanatı toplumun diğer kesiminden ayırmaktır. Sonrasında da bütünleştirme süreci girer devreye. Bir kez sanat yapıtı tümüyle kutupsuzlaştırılmış, etkisizleştirilmiş, soyutlanmış, güvenceli ve politik olarak bölünmüş duruma gelince, toplumca tüketilmeye hazırdır artık. Her şey gözü doyuracak bir yeme, taşınabilir bir mala indirgenmiştir" (Yılmaz, 2006; 239-241; Yılmaz, 2009: 316).

1960'lardan 1980'lere uzanan bu süreçte aktif olan yeryüzü sanatı, döneminde Amerika'da yaşanan gelişmelerden ayrı tutulamaz. Sosyal değişim rüzgârlarının estiği, sivil toplum hareketlerinin ırk-cinsiyet-kültür bağlamında eşit hak arayışını örgütlediği bir dönemde sokakta olup bitenlerden beslenen çok sayıda sanatçı, statükonun simgesi olarak gördükleri müze ve galerilerin modernist ve elitist tavrına tepki duymuşlardır. Terk edilmiş binalar, sokaklar ve tabi ki doğa alternatif mekân arayışlarına cevap olmuş, metalaştırılamayacağını düşündükleri işleri, anti-kapitalist tavrın birer ifadesi olmuştur. Hippi kültürünün doğayı kutsayan yaklaşımlarının bir uzantısı olarak, doğal yaşama yönelik bir ilginin uyanışı olarak da görülebilecek yeryüzü sanatı yapıtları, geçmişi günümüze, günümüzü de geleceğe iletecekleri düşünülmüştür. Smithson'un 1970 tarihli "*Spiral Jetty*" isimli işi de, Utah'da bulunan bir tuz gölüne yaklaşık 7 bin ton toprak ve kayanın *Stonehenge* göndermesiyle yapılmış bir sarmal yığındır. Smithson ve bazen göl suları altında kalıp bazen çıkan spirali, ona yardımcı olan pek çok Utahlı çalışan için şüphe yaratacak türdendir. Müteahhit Bob Philips, Smithson'un yazın o sıcak gününde siyah deri pantolonlarını çekip, yaptığı iş hakkında pek bir şey duymamış olduğunu: "*O'nun bu düşüncesi kulağa gerçekten garip geliyor. Daha önce hiç yeryüzü sanatı diye bir şey duymamıştım*" şeklinde ifade etmiştir. Fakat kısa sürede anlamıştır ki Smithson olağanüstü yetenekli bir sanatçıdır. Ve sonunda yeryüzü sanatının en büyük fanı olmuştur. Önceleri suyun altında kaybolmasın diye kaya eklemeyi

düşünen müteahhit Phillips, Smithson'un kararı dışında tek bir taş parçasının bile projeye eklenmemesi gerektiğini düşünmeye başlamıştır. Çünkü bu Smithson'un spiralini bir süre sonra bozacaktır. Smithson'un da istediği gibi spiral, su altında da su üstünde de büyüyen, gelişen, yaşayan, dünyanın merkezinden çıkan bir şeymiş gibi görünmelidir. Kuraklık nedeniyle suların çekilmesi, sonra seviyenin yükselmesiyle kayalar üzerinde oluşan kristaller ise, doğal prosesin sürprizli bir temsili olarak ortaya çıkmıştır (Sanford, 2004; Antmen, 2009: 251-253).

Görsel 36. Robert Smithson. *Spiral Jetty*. 1970.



Kaynak: ("Sanal 39", 2010).

Küçük şeyleri kaplamayla yola koyulmuş Christo Javacheff, Jeanne-Claude ile evliliğinden sonra, birlikte Almanya'daki Reichstag binasını (*Wrapped Reichstag*, 1971-95); İsviçre'de bir parkın onlarca ağacını (*Wrapped Trees*, 1997-98), Miami'deki adaları (*Surrounded Islands*, 1980-83) ve daha pek çok bina, köprü, kıyı, duvar vs.'yi kaplayarak mucizevî işler başarmışlardır. Ayrıca, Japonya ve Amerika'da "*The Umbrellas*" (1984-1991), New York'daki Central Park'da "*The Gates*" (1979-2005) gibi yerleştirmeler de harcanan işgücü ve mali giderler küçümsenmeyecek niteliktedir. Bu konuda şöyle bir açıklamaları olmuştur: " *Bizim sanatımızla, olağan mimarı ve şehre ait planlama işleri arasında önemli bir fark vardır. Biz, kendi kendimizin sponsoruyuz ve kendi paramızla sanat işlerimizi yürütüyoruz. Asla ne bir yardım ne de bir sponsor kabul ediyoruz*" (Javacheff ve Claude, t.y.).

Görsel 37. Christo and Jeanne-Claude. ***Wrapped Reichstag*.**
1971-95. Berlin/Almanya.



Kaynak: Volz, Wolfgang, 1995.

Çiftin bu duyarlı tavrının altında yatan nedenleri anlamak çok da güç değildir. Şöyle ki, zaten kafası, "*Sanat nedir?"*le karışmış olan kamuoyunun yanında Christo ve Jeanne-Claude'ın kısa süreli projeler için yaptıkları yüklü miktardaki harcamalar dikkat çekmeye başlamıştır. Çünkü baş1arda para desteği ile yaptıkları işler olmuştur. Örneğin 1969'da Avustralya'daki bir körfezi bir milyon metrekare çadır beziyle paketlemeleri, bunca harcamanın bir hastaneye yerine neden sanatsal bir projeye yatırıldığı insanların canını sıkmıştır. Bu da onların bundan sonraki işlerinde daha duyarlı olmalarını gerektirmiştir. Yani, yukarıda geçen "*Asla ne bir yardım ne de bir sponsor kabul ediyoruz*" kararını verdiren olay gerçekleşmiştir. Buna benzer düşüncelerin sonraki zaman zarfında da ortaya çıkmış olma olasılığı yüksektir. 2005 yılında, Central Park'taki "*The Gates*" projesinde, iki haftalık proje için 5.290 ton demir, 96.5km tüp, 187,311km naylon iplik ve 21 milyon dolar kullanılmıştır. Proje, 640 ücretli 340 gönüllü işçinin çalışması ile bir gecede kurulmuştur. Ertesi sabah açılışa New York ve çevresinden akın akın insanlar katılmıştır. 16 gün sonra tüm malzemeler geri dönüştürülmek üzere sökülmüştür. Mali konuda problemlerini aşmış gibi görünen Christo ve Jeanne-Claude, gerekli izinleri almak için yıllarca bürokratik

problemlerle yüzleşmişlerdir. Mesela, Central Park projesi için 1979'dan 2005'e, Berlin'deki Reichstag binasını paketlemek için de 1971'den 1995'e kadar çeyrek yüzyıl beklemişlerdir (Akcan, 2005; Yılmaz, 2006: 245).

Görsel 38. Christo and Jeanne-Claude. ***The Gates*. 1979-2005. Central Park, New York/ABD**



Kaynak: Volz, Wolfgang, 1995.

Görsel 39. Christo and Jeanne-Claude. ***The Gates*. 1979-2005. Central Park, New York/ABD**



Kaynak: Volz, Wolfgang, 1995.

3.12. Yüzyılın Sonuna Doğru Neo-Oluşumlar

Kimilerine göre modern dönemin uzantısı ya da ondan ayrı bir aşamayı ifade eden, çeşitli adlandırmalarla karsımıza çıkan postmodernizm, gerek kavramsal açıdan gerekse de tarihsel süreç açısından üzerinde anlaşılamayan bir kavram olduğu üzerinde hemfikir olunan bir kavramdır. Bundan dolayı postmodernizm tartışmalarının muammaya dönüştüğü günümüzde, en yuvarlak tanım: "*Postmodernizm modernizmden bir kopuştur*" olacaktır. Modernizm yeterince karışık, postmodernizmin ise ondan geri kalan yanı yokmuş gibi algılanmaktadır. Edebiyat eleştirmeni Terry Eagleton terimi: "*Belki şöyle bir fikir birliğinden söz edilebilir: tipik postmodernist ürün, şakacıdır, kendi kendiyle dalga geçer, hatta şizoiddir; aynı zamanda, yüksek modernizmin gösterişsiz kendine yeterliliğine, ticareti ve meta biçimini arsızca kucaklayarak tepki gösterir. Kültürel geleneğe karşı tavrı saygısız bir pastiş görünümündedir; kasıtlı olarak amaçlanmış derinlik yokluğu, her tür metafizik ağırbaşlılığın altını oyar. Bu, bazen acımasız bir sefalet ve sarsma estetiğine açılır"* bundan hareketle aslında postmodernizm kavramının, modernlik karşıtlığı biçimindeki kozasından çıkarak kendi ayakları üzerinde duran bir kültürel estetik haline geldiği noktayı görebiliriz (Harvey, 2003; Özcan, 2007).

Lyotard'ın *Postmodern Durum* (1979)'daki postmodern tanımı ise: *"(…) Kuşkusuz, modernin bir parçasıdır. Bütün kazanımlardan şüphe edilmesi kaçınılmazdır; yeter ki düne ait olsun…Cézanne hangi uzama meydan okudu? İzlenimcilerin uzamına. Picasso ve Braque hangi nesneye saldırdı? Cézanne'ın nesnesine. Duchamp 1912'de hangi savdan koptu? Resim yapılacaksa kübist olmalı savından. Daniel Burden de Duchamp'ın yapıtında dokunulmamış olarak kaldığına inandığı diğer savı sorguluyor: Yapıtın sunulduğu yer. Kuşaklar korkunç bir ivmeyle kendi kendilerini çökertiyorlar. Bir yapıtın modern olması için önce postmodern olabilmesi gerek."*, sonuna gelmiş modernizm değil, oluşum durumundaki modernizmdir şeklinde olmuştur (Appignanesi ve Garratt, t.y.).

Modernizmin ayıklanması amacıyla yola koyulan post-modernist süreç, yeni bir değerler sistematiği kuramadığı için bir anlamda onun eleştirel olarak yeniden dönüştürülmesine adanmış olarak varlığını sürdürmektedir. *Geçmiş-gelecek, seçkin-sıradan, sanat-zanaat* gibi temel ayrımları yok sayarak, biçimlerin birbiri içinde

eşitlendiği, var oldukları alandan sökülüp alınarak eklektik bir bağıntıyla bir araya getirildiği, yeni estetik kategorilerin ortaya çıktığı bir evrede yayılmaktadır. Sanatın bu denli dönüşümüne sebep olan, sanatın ele aldığı verileri ve pratiğini ciddi bir biçimde belirleyen, kapitalizmin oluşturduğu kültürel benzeşim kalıpları ve nihayetinde küreselleşme olgusunun tüm sistemleri olarak çıkıyor karşımıza. Kitle iletişim aygıtları, kentleşme olgusu, çevre sorunları, seri üretim biçimi, uydu bağlantıları v.b. birçok karmaşık faktör, sanat için sınırsız seçki alanı yarattığı gibi modern bireylerin üzerine salınmış imgeler yığını gibi durmaktadır. İşte bu sınırsız seçki alanı da sanatçıyı resim, heykel gibi geleneksel sunumlar yerine, fotoğraf, metin, film ya da sadece eskiz ve kimi dokümanların sergilendiği yeni sergileme biçimlerine yöneltmiştir. İzleyicinin bu noktada, sanatın yeni çehresine alışması her zamankinden daha zor gözükse de, Batı'da; bilim, teknoloji ve sanat üçgeninde sunulan yaratıcı yapıtların, bu yönde bir alana kaydığı gözlemleniyor (“Sanal 9”, t.y.)

Çağdaş edebiyat ve teori profesörü Steven Connor’un, muhalif ve eleştirel-çoğulcu olarak tanımladığı Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Craig Owens ve Hal Foster gibi postmodern kuramcıların anlayışına göre postmodern sanat: “*İktidarın kurumlarda ve katı geleneklerde cisimleşmesi sorununu ele alır; sanat yapıtının biçim ve üslup bakımından bütünlüğü talebine ve birey-sanatçı kültüne karşı çıkar. Avangardın güç kaybederek kurumların ve piyasanın eline düşmesini basitçe kabullenmek yerine avangardı ve modernist sanatı eleştiriye tabi tutarak, muhalif sanat pratiğinin biçim ve modellerini yeniden düşünmeye çalışır*”. Bu postmodernist çerçeveyle karşımıza, tek-değerliliğin yerine çok-değerlilik, saflığın yerine katışıklılık, yapıtın tek oluşunun yerine milletler arasılığı çıkar. Kısaca bu süreçte görülen sanatsal yaklaşımlar bütünü, belli bir mecraya bağlı olmaksızın, resim, heykel, enstalasyon, fotoğraf, video gibi farklı ifade biçimleriyle yeni bir kavramsalcı sanat anlayışı yaratmış, tek bir sanat dalının egemenliğine son vererek, disiplinler arası ve çoğulcu bir anlayış getirmiştir (Antmen, 2009; 277).

1960’lı yıllardaki neo-avangard çıkışların karakteristik özelliklerinin belki de en önemlisi, kurumsallaşmış sanata, müzelere ve galerilere, eleştirel akademik beğeni hiyerarşilerine, sanat eserlerinin sınırları çizilmiş teşhir nesneleri olarak kutsanmasına karşı başlattığı saldırıdır. Ki bu saldırı, Bürger (2007: 21)’in

‘*Avangard Kuramı*’ adlı kitabında dile getirdiği gibi, 1920’lerin tarihsel avangardının estetizmi reddedişiyle boy göstermiştir. Bürger’in kuramında sanatın kurumlaşmaya karşı tepki olarak nitelenen avangard, özerkleşmenin terk edilerek, sanatın yeniden hayata sindirilmesi mücadelesidir. Ütopyaların öngördüğü gibi bir rol üstlenmeyen avangard için sorun, sanatın toplumsal faydası (realizm) ve onun reddi (estetizm); sanatın angaje ya da özerk olması değil, sanatın kendisidir. Yani, siyasetin yedeğinde değil, siyasete rağmen ve kendini siyasallaştırarak yürütülen bir roldür.

1960’lar ve sonrası toplum katında, sanat ve teknoloji arasında bağın algılanma pratikleri hakkında genelleme yapmak zor olsa da, neo-oluşumlar içinde video araçlarının sunduğu olanaklar dâhilinde sanatın *diyalog* kurma hedefinde olduğu gözlenmektedir. Toplumsal hedefleri ve sorumluluk duygularına dair önemli ipuçları veren sanat, yabancılaşma ve kopma yerine bağlantı kurmaya, toplumsal açıdan etkin olmaya açık bir hal almaya başlamıştır. Kosuth’un, sanatın, sanatı etkileyerek canlı kalabileceğini, yani eski kuşak sanatçıların bazı çalışmalarının genç sanatçılara yol gösterici bir niteliğe sahip olduğunu ileri sürmesi de bu düşünceleri destekler niteliktedir. Sanatın diyalog çabaları, geleneksel anlamda edilgen konumdan çıkardığı izleyiciyi etken bir katılımcıya dönüştürmüştür. Bunun yanında, kamusal alanlara taşınan neo-sanat örneklerinin, daha proje aşamasındayken sanatçının, gerekli izinler için politikacılarla, kent planlamacılarıyla ve diğer yetkililerle de ilişki içinde olmalarını zorunlu kıldığı gerçeği de vardır (Atakan, 2008: 130-140).

1960’lı yıllarda dada ve gerçeküstücü hareketlere ve özellikle Marcel Duchamp’ın eserlerine duyulan ilginin yeniden canlanmış olduğu gerçeğiyle karşılaşılmaktadır. 1960’lı yıllarda sanat ve gündelik hayat arasındaki engelleri ortadan kaldırmaya yönelik 1920’lerdekine benzer farklı boyutlarda girişimlere tanık olmaktayız. Neo-avangardist sanatçıların anti-sanat girişimi, nesneleştirilmesi ve metalaştırılması olanaksız geçici bir tecrübenin vurgulanması yoluyla süreğen bir sanat nesnesi kavramını reddetme girişimi bile bu sanatçıların eserlerinin fotoğrafları, filmleri, kitapları ve sergileri aracılığıyla kısa sürede sanat kurumlarına dönebilecek bir yol bulmuştur. Chin-tao Wu (2005: 28) da kapitalist ülkelerde sanat ve kültür ürünlerinin temsil ettiği statü ve değerler meselesini gündeme getirirken, sanat ürünlerinin piyasa değeri yanında statü simgeleri halini aldıklarının da altını

çizmiştir. Dolayısıyla sanatçının rolünün de radikal bir biçimde değişmiştir. Artık, yeni sanatçı tipi eskisi gibi lanetli, asi, serkeş, hayalperest, anarşist değildir. Bölüm içinde incelediğimiz pek çok neo-oluşumda karşılaşılan, modernizmin açmazlarını sorgulayan ve nesnesiz sanat fikrinden hareket eden sanatsal pratikler, sanat pazarını yönlendiren dev şirketlerin hegemonyasına boyun eğmeye zorlanmış, sistem tarafından soğurulmuştur. 1960'ların ortalarından sonra, postmodern araştırmaların esasını oluşturan sosyolojik problemlerin işleyişini sorgulayan Hans Haacke'in politik işleri gibi daha pek çok sanatçının yapıtları, patronlarca yüksek bedellere satın alınarak işletme kültürüne hizmet ettirilmiştir ("Sanal 8", t.y.).

Görsel 40. Hans Haacke. *Collateral*. 1991. Paula Cooper Gallery



Kaynak: ("Sanal 40", 2010).

Galeri ve müzelerin *starlaştırma* stratejisiyle farklı isimleri piyasaya arz etmesi, bu isimler üzerinden etkin bir parasal döngü ve rekabet yaratma kaygısında olduklarının açık göstergesidir. Küreselleşme sürecinde milyonlarca dolarlık maliyetleriyle arz-ı endam eden dev organizasyonların bütçelerini sağlayan küresel şirketler, farklı reklam ve pazarlama teknikleri kullanarak sanat üzerinden kendi markalarını ön plana çıkarmakta. Böylece sanatın metasal karakter kazanmasıyla

mücadele eden pek çok avangardist harekete rağmen, sanat pazarını büyük bir iştahla yönlendiren kapitalist sermaye, hangi sanatçıların ya da yapıtların ön plana çıkartılacağını ve dolaşıma sokulacağını da belirleyebilmektedir. Baudrillard'ın deyişiyle sanat, bir gösteri olarak her zamankinden daha çok sermayeye bağımlı hale geldi. Sanatın pazara bu denli bağımlılaşması, bütçeleri giderek artan dev organizasyonların belli sponsorlar aracılığıyla gerçekleştirilebilir olması bile, sanat kurumunun içine sürüklendiği tuzaklı durumu göstermeye yetiyor (Şahiner, 2006).

II. Dünya savaşından sonra Avrupa merkezli diyebileceğimiz modern sanatın New York/Amerika'ya kaymasıyla yeni bir dönemin başladığı bilinmektedir. Bu yeni dönemle birlikte sanat *'modern'* ön-sözcüğünü bırakmış *'çağdaş'*ı almıştır. Merkezlerin değişmesine rağmen yine de sanat Avrupa'dan beslenmeye devam etmiştir. Amerikan soyut ekspresyonizmi ile başlayıp minimalist ve kavramsal boyutta genişleyen çağdaş sanat, 1950'lere gelindiğinde bir tıkanma noktasına girmiştir. Postmodern olarak adlandırılan bu yeni sürecin başlangıcı ile yeni, avangard, öncü arayışlar sona ermiş, başka bir deyişle '*neo'*larla '*yenilerin yenisi*' olarak adlandırılan bir dönem başlamıştır. Ancak, çağdaş sanatın malzeme ve olanaklar bakımından modern sanattan daha zengin olduğu düşünülürse, hala çağdaş sanatta 19. yüzyıl pozitivizminin getirmiş olduğu bir ilerleme mantığının olduğu bir gerçektir. Birinin bittiği yerden diğerinin başladığı, sanat akımlarına benzer bir durumdur bu. Tıpkı sosyolojinin kurucusu Aguste Comte'un dediği gibi: "*Üç hal yasası, yani teoloji gider metafizik gelir, o biter yerine bilim yani pozitivizm gelir*". Yani soyut Amerikan ekspresyonizminden minimalizme, minimalizmden pop ya da kavramsal sanata. Bu türden bir dönüşüm olarak, 1970'lerden itibaren Avrupa ve Amerika'da gündeme gelen, kavramsal temelli yaklaşımlara bir tür tepki olarak değerlendirebileceğimiz '*yeni dışavurumculuk*'u görüyoruz. Yeniden resim, yeniden boya, yeniden figür, yeniden anlatı, yeniden tarih vs. gibi, hem modernist hem de kavramsal eğilimlerin dışladığı pek çok geleneksel unsurun geri dönüşü niteliğindedir. Bir yandan yeni dışavurumculuk Almanya ve İtalya'da dikkat çeken yoğunlaşmaları yaşarken diğer yandan 1980'lerin neo-oluşumların yaşandığı aşamada gelişen/tıkanan sanat hareketleri olmuştur. Ama bu oluşumlar - yeni ekspresyonizm, yeni Geo vs. - ilerleme mantığına sekte vurulmasına rağmen

malzeme çeşitliliğine devam etmiştir. Boya ve tuval dışında, objelerle, nesnelerle yahut fotoğraflarla dijital malzemelerle, videolarla ya da bilgisayarla yapılan ve elektronik sanat diye adlandırılan sanatın hepsi yan yana gelmeye başlamışlardır. Yani 1980-90'lara doğru giden zaman diliminde bütün malzemelerin yan yana aynı sanatçı tarafından kullanılmaya başlandığı deneysel bir süreç başlamıştır (Akay, 2005; Antmen, 2009: 263).

1980'li yıllarda, sanat tarihinden Sherrie Levine, Mike Bidlo, Glenn Brown, medya ve film dünyasından birebir alıntılarda bulunan ve görsel kültürün şekillenme süreçlerini irdeleyen Thomas Lawson, Cindy Sherman, Barbara Kruger, Richard Prince "*yeni kavramsalcılık*" adı altında dikkat çeken anlayışın öne çıkan isimleri olmuşlardır. Bu isimler, sanatsal nesneden çok toplumsal anlama odaklanan, cinsiyet ayrımcılığından ırk ayrımcılığına, medya eleştirisinden sanat kurumlarının eleştirisine uzanan, özünde belli güç ilişkilerinin şekillendirdiği toplumsal kodları irdelemişler, stereotip, klişe, alışkanlık, değer yargıları gibi *şablon* kavramların alt anlamlarını okumaya yönelmişlerdir (Antmen, 2009; 277).

Görsel 41. Sherrie Levine. *After Walker Evans: 2*.1981.



Kaynak: ("Sanal 41", 2010).

Görsel 42. Cindy Sherman. 1987.



Kaynak: (“Sanal 42”, 2010).

Görsel 43. Barbara Kruger.
***All Violence is an Illustration of a Pathetic Stereotype*. 1991.**



Kaynak: (“Sanal 43”, 2010).

Görsel 44. Robert Gober. *Deep Basin Sink*.1984.



Kaynak: (“Sanal 44”, 2010).

1980’lerin üç boyutlu sanat yapıtı üretimi kapsamında hazır-nesne önemli bir yer tutmuşsa da geleneksel anlamda heykelle ilişkilendirilebilecek üretimler de yapılmıştır. Birbiriyle yakın ya da uzak ilişkili bu üretimler, Picasso, Tatlin, Duchamp gibi 20. yüzyılın başında malzeme/teknik/anlam dağarcığının sınırlarını zorlayan isimlerin yapıtlarla da diyalog içinde olmuştur. Özellikle Duchamp’ın alternatif sanat yapıtı olarak önerdiği hazır-nesneleri 1960’lardan sonraki sanatsal üretim üzerinde ciddi etki bırakmıştır. Heykel bağlamında ortaya çıkan bu neo-oluşumların öncülüğünü Tony Cragg, Richard Deacon, Richard Wentworth, Anish Kapoor gibi İngiliz heykeltıraşlar üstlenmiştir. Duchamp’a öykünen işleriyle Robert Gober, neo-geo (yeni geometri)’cu Jeff Koons gibi Amerikalı sanatçılar da zaman zaman endüstriyel malzemelere yönelmeleriyle, heykelden uzaklaşan, yeni kavramsalcı yaklaşımlarıyla gündeme gelmişlerdir. Popüler imgeleri, dev bibloları ile kiç olgusuna değinmiş, balon gibi gelip geçici nesneleri parlak ve kalıcı malzemelerle yeniden üreterek ‘*tüketim nesnesi sanatı*’nın öncüsü olan Koons: “*Sanatım, izleyiciyle iletişim kurmak adına her türlü yola başvurur. İzleyicinin*

ilgisini çekebilmek için her türlü hileye, ne gerekiyorsa, ama ne gerekiyorsa ona başvurmaya hazırım. En saf ve yüzeysel kişiler bile benim sanatım karşısında kendilerini tehdit edilmiş hissetmezler, karşılarında gördükleri şeyi anlayamadıkları, anlamayacakları gibi bir his yaşamazlar. Bakarlar ve onunla iletişim kurarlar." sözleriyle yapıtlarının doğrudan algılanabilirliğini ifade etmiştir (Şahiner, 2008; Antmen, 2009).

Görsel 45. Jeff Koons. *Pink Panther*. 1988.



Kaynak: ("Sanal 45", 2010).

1980'lerden 2000'lere kadarki süreçte tüketim kültürünün imgelerine ve nesnelerine yönelen Amerikalı sanatçılar, çeşitli tüketim nesnelerini tüm banallikleriyle kullanmışlardır. Disiplinlerarası ilişkilerin ve kavramsal içeriğin ön plana geçmesi ile ifade biçimleri çeşitlenmiş, mekâna yayılan asemblaj ya da yerleştirme türünde üretimler ağırlık kazanmıştır. Ayrıca, kavramsal sanatın stratejilerini sürdüren sanat, Batı dünyasının açık ya da örtük ayrımcı politikalarını görünür kılmak ve öte yandan dilsel/ideolojik olarak içselleştirilmiş '*öteki*' düşüncesinin birey üzerindeki psikolojik yansımalarını irdeleyen yapıtlar üretmişlerdir. Özellikle 1990'lardan itibaren geniş üretim alanını kapsayan 'kimlik

politikaları', geleceğin politik sanatının karşılığı olmuştur. Artık, '*toplumcu gerçekçi*' bir yaklaşımla sınıf farklılıklarını görünür kılma değil, toplumda yaygınlık kazanmış temsillerin üzerine giderek toplumsal ayrımcılığı gözler önüne sermek ve yapısöküme uğratmak olmuştur amaç (Antmen, 2009).

Modern dönemde Marx'ın yabancılaşan öznesinin postmodern süreçte parçalanmış ve kendisini daha çok ötekileşme problemi seklinde göstermiş olduğunu görüyoruz. Paradox ve dualizmin kuşattığı postmodern öznenin bilinç akışı, kolâj, montaj, ayrıştırma ve püskürtme tekniklerinin iç içe geçirilmesiyle engellenmiştir. Jameson'un da belirttiği gibi II. Dünya Savası sonrasında yaşanan bu değişimle birlikte, kapitalizm yeni bir aşamaya girmiştir. Büyük metropollerde sınıf çatışmaları yumuşamış ancak suç ve şiddet olgusu yükselmiştir. Reklâm ve medya süreçlerinin olağanüstü etkinlik kazanması da tüketim olgusunu tetiklerken, maddi nesnelerin tüketimi, imajların ve markaların tüketimi seklindeki seyirlik tüketime dönüşmüştür. Postmodernist teorisyenlerden Jean Baudrillard, bu dönem tüketim olgusunu, imgelerin ve göstergelerin yardımıyla açıklamaktadır. Ona göre; "*Bu süreç içerisinde dünya, anlamdan yoksundur. Teorilerin tümü, herhangi bir güvenli limana demirlemeksizin boşlukta yani bir nihilizm evreninde akmaktadır. Postmodern dünya, anlam derinliğinden yoksundur. Burada her şey müstehcen, aşikâr ve daima hareket halindedir. Göstergeler, bu süreç içerisinde giderek daha hızlı dallanıp budaklanmakta, sınırların ötesine tasan büyüme, kendi içine dönme ve atalet içerisinde çökmeyle karakterize olan ve gittikçe artan bir infilak edip içe göçme söz konusudur*." Bunun yanında tüketime yönelik arzuları daha da büyüten (reklâmlar yoluyla yayılan) imajlar, dünyevi gerçekliğin sanal bir gerçekliğe dönüşmesine ve simülasyon evrenin oluşmasına yol açmaktadır. Gelişen teknoloji de buna katkı sağlamakta, imajların farklı araçlarla insanların karşısına çıkmasına neden olmaktadır. Sosyoloji profesörü Kevin Robins, siber âlemi, postmodern zamanların ütopyacı vizyonu olarak ifade etmektedir. Kitle iletişim araçları tarafından insan zihnine kazınan imajlar, insanoğlunun zihnine o kadar hızlı bir şekilde hâkim olmaktadırlar ki insan tutsak olduğunun farkına bile varamamaktadır. Örneğin, postmodern anlayışı en belirgin biçimde sembolize eden örneklerden biri, dünya ölçeğinde yayın yapan MTV pop müzik televizyon kanalıdır. Renkli ve farklı

imajlar, müzikle bütünleşmiş olarak hızla ekrandan geçerken, izleyici, hızla akıp giden bu imajlara bir anlam veremez, ama aynı zamanda bu karmaşık, hareketli ve müzikli ekranı izlemek onu eğlendirir, zevk verir. Ayrıca, Robins, "*Aynı zamanda enformasyon süreci içerisinde yaratılan imajlarla dolu olan siber dünyanın bir ütopya ve düzen dünyası olduğuna dikkat çekmektedir. Bu düzenlenmiş dünya, her şeyden önce görsel bir dünyadır. Biz insanların ise; asli ve cismani varlıktan kurtulmak üzere yarattığımız seyirlik dünyanın efendileri olduğumuzu ifade ediyor*". Kısacası Robins, medyanın imajlar yolu ile insanların dünyasına hâkim olmaya başlamasıyla birlikte onların dünyanın gerçekliğinden giderek uzaklaştığına dikkat çekmektedir. Bütün bu imajlar, markalar tüketim kültürünü dayatırken, toplum karakteri de tüketmek üzerine şekillenecektir. Zevki erteleme çağrısı tüketim toplumuna göre değildir. Bu konuda sosyolog Zygmunt Bauman'ın; "*Tüketim toplumu bir tasarruf cüzdanı değil; kredi kartları toplumudur. Bir 'şimdi' toplumudur. İsteyen ve her an arzu eden bir toplumdur, bekleyen değil*." tanımı oldukça yerindedir (Özcan, 2007).

Sanat dünyasının, ekonomik ve teknolojik değişmenin kamçıladığı bir sürecin ardından teknolojik yenilikler sanatın korunaklı kalesini sürekli tehdit etmiştir. Fotoğraf ve video gibi merceğe dayalı alternatif sanatların yanında sanatın karşı karşıya olduğu daha esaslı ve yeni bir rakip olarak *internet* gelmektedir. 1990'ların ortalarından itibaren sanatçılar Web'i yalnızca bedava dağıtılabilen işler üretmek için kullanmaya başlamışlardır. Bu koşullarda eser sahipliğinin de bir anlamı kalmamıştır. Çünkü internet/dijital sanatı ruhu, bırakın nesneleri, tamamlanmış herhangi bir iş üretmeye değil, daha önce de değinildiği gibi, diyaloğa dayanır. Sanat ürünlerinin bu yolla maddi olmaktan çıkıp, dijital ağlar boyunca ağırlığından kurtulmuş olarak dağıtımı, korunaklı sanat sistemlerini de tehdit etmektedir. Kusursuzca çoğaltılabilen, binlerce internet sunucusunda ve milyonlarca bilgisayarda aynı anda var olabilen ve kullanıcılar tarafından her türlü değişime uğratılabilen bir sanat yapıtıyla piyasa ne yapabilir? Nasıl satın alınabilir ya da mülk edinilebilir? Dijital sanatta, ürünün üretimi ve dağıtımı için en yeni teknolojik araçların kullanımı, sanat dünyasının el emeğine dayalı pratiği, hamilik düzeni ve elitizmle çelişmektedir. Ancak sanatçılar piyasanın sıcak kucağında rahat, kitlelere yaranmak için iş üretiyor,

sanatın sanat olarak adlandırılmasına yetecek kadar özerklik korunuyor. Başkalarının taleplerine boyun eğmek, başarıyı ya çok hızlı getiriyor ya da hiç getirmiyor (Stallabrass, 2009).

Kısacası, teknolojiye yönelen post/neo-oluşumlar sayesinde-öncelikle- mühendis, bilgisayar dehası ya da video teknikeri olmadan sanatçı olmak giderek imkânsızlaşmaktadır. Daha 1966'da John Cage, Robert Rauschenberg ve mühendis olan Billy Kauver, yaptıkları çalışmalarla, teknolojinin egemenlik alanı olma yolunda ilerliyor olduğunun işaretini vermişlerdir (Kuspit, 2006: 119).

SONUÇ VE ÖNERİLER

18. yüzyılda başlayan Endüstri Devrimi ve teknoloji iki önemli kategori olarak 20. yüzyılı pek çok açıdan etkisi altına almıştır. Bunlara bağlı gelişen yoğun üretim süreci ve tüketim mekanizması insanların, dolayısıyla toplumların yaşamlarına farklı bir boyut kazandırmıştır.

Endüstrileşmeyle birlikte toplumların kültürel yapılarında da farklılıklar yaşanmıştır. Başta insan doğadan kopmuş, hızlı bir makineleşme sürecine girmiştir. İnsanların temel ihtiyaçlarına dair talepleri artmış, beklentileri evrim geçirmiştir.

Ayrıca, Fransız devrimi de insanlık için büyük bir dönüm noktası olmuştur. Özgürlük ve eşitlik gibi ilkelerin yaşama dâhil edilmesi için gösterilen çaba, dünya çapında etki uyandırmıştır. 19. ve 20. yüzyıl sanat hareketlerine de yansıyan bu hareketlenme, gelenekle hesaplaşan sanatçı kimliğini pekiştirmiş, bir anlamda yüceltmiştir. Yani, her çağa ait bir mantık olduğu gibi, 19. ve 20. yüzyıl mantığının sürekli değişime odaklı olduğu ve değişmez denilen değerlerin zamanla farklılaşabildiği görülmüştür.

Yeni bir gerçeklik anlayışıyla karşılaşan sanatçı, kendi isteği dışında gelişen ve değişen şartlar karşısında ilk tepki olarak direnmeyi ve kuralları yıkmayı seçmiştir. Özellikle 20. yüzyıl sanat tarihinde varlık bulan yapıt çeşitliliğinin nedeni de buna bağlanabilir.

Bunun yanında, sanatın kuralları yıkmadaki periyodik işleyişine bağlı olarak değişik evrelerde seyreden *algılama sorunsalı*, avangard resimler, bağımsız ve özgür arayışlarla ortaya çıkan yeni uygulamalar aracılığıyla, 20. yüzyılda kendini belirgin biçimde göstermiştir. 19. yüzyıldan itibaren modernin gelenek haline dönüşümü ya da avangardın zamanla yeni olma halinden kopuş hızı ve yönü düşünüldüğünde, değişim ve değişene karşı duyulan hayretin çoğalması da olası görülmektedir. Ardıl sıra gelip geçen sanat anlayışları ve akımlar gözlendiğinde bu hayretler yerini daha farklı tepkilere bırakmış, zamanla avangardın çarpan, absürt yanı postmodern süreçte gelişen post tepkilerle, algı sorunsalında başka pencereler açmıştır.

20. yüzyılın Avrupa merkezli sanatı, II. Dünya Savaşı sonrasında kıta değişikliği ile Amerika'ya kaymıştır. Bu kayma esnasında Avrupa kaynaklı ekspresyonizm,

soyut bir karaktere bürünerek, geleneksel dışavurumun figür imgelerini dışlamıştır. Yeni kıta sanatında savaş, bunalım değil nesne dışı anlık duygu ifadelerinin temsilleri yer almaya başlamıştır. Daha sonraları ise minimalizm, kavramsal ve pop sanat ile genişleyen postmoderne doğru '*neo*'larla, '*yenilerin yenisi*' ile giriş yapmıştır.

New York'un sanat merkezi olarak Paris'in yerini alması ile özellikle Avrupalı modern sanatçıların fiyatları oldukça yükselmiştir. Piyasanın bu derece canlı olması ise sanat eseri toplama ve yatırım yapma işini cazip hale getirmiştir.

Popüler eğlence endüstrisinin patlaması, Amerikan ticari geleneğine bulaşan sanat ve müze/galeri ağı sayesinde ise, kabına sığmayan anarşist avangardları bile koleksiyon parçası yapmıştır. Bu tarihten sonra da artık izleyicinin sanatçı ve sanat eseri ile kavgası yerini biraz daha sınırlı bir ilişkiye çevirmiştir. Müzelerde gördüğü her türlü sanat yapıtına karşı bir anlamda bağışıklık kazanan izleyici, geçmişte sanatçıya karşı yaptığı gösterileri bir tarafa bırakmıştır. Yaşadığı modern toplumda, müzelerde sergilenen onca farklı sanat yapıtını algılayamasa da, tahrip etmek istemediği bir duruma gelmiş, yeni sanatı sindirmiştir diyebiliriz. Buna rağmen çağdaş sanatın algılanma süreçlerinin karmaşık ve çeşitli olduğu görüşünün izleyiciler arasında yaygın olması da muhtemeldir.

Stallabrass (2009)'ın da belirttiği gibi, 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra ortaya çıkan çağdaş formların, tekniklerin ve uygulamaların çeşitliliğine bakınca gerçekten sersemletici bir boyutta olduğu görülmektedir. Çevrimiçi sanattan, bilgisayar denetimli ses ortamına kadar pek çok şeyi kapsayan *yeni medya* ile enstalasyon, resim, heykel ve baskı gibi geleneksel uygulamaları bazı alanlarda ikinci plana itmiştir. Sanatın ilgilendiği meselelerdeki çeşitlilik de postmodern çağın gerekliliklerine paralel artış göstermiştir: Feminizm, kimlik politikaları, kitle kültürü, alışveriş, travma vs. Dolayısıyla sanatın algılanamaz oluşunu, eleştirmenlerin, küratörlerin ve gazetecilerin sanat yazılarında bile sürekli görmek şaşırtıcı bir şeymiş gibi gelmemektedir.

20. yüzyıl sanatının duruşu hakkında kısa bir değerlendirme yapmak gerekirse, yüzyılın başında ortaya çıkan neredeyse tüm avangardist hamlelerin, sanatın

kurumsallaştırılmasına karşı radikal bir eleştirel temele dayanmıştır. Ancak, 1960 sonrası avangardist sanat hareketlerinin birçoğunun sistemi eleştirmek bir yana, giderek pazarı yönlendiren patronların istemlerine hizmet ettiği gözlemlenmiştir. Bu sanatın sisteme dair politik ve düşünsel karşı çıkışlarının, statükoyu sarsan eylem biçimlerinin giderek yalnızca sansasyonel ve ajite edici yönlerinin kullanılıyor olmasından kaynaklanmaktadır denebilir. Bununla birlikte, sanatın kurumsallaşma tuzağından uzaklaşmak bir yana, kurumlarca yaratılan ekonomik bir döngü içinde hareket ettiği ve dolaşıma sokulduğu anlaşılmaktadır. Bu durum karşısında kimi eleştirmen ve kuramcılar, sanatın burjuvaziyi şoke etmek şöyle dursun, burjuvanın estetik vizyonu haline geldiğini ifade etmişlerdir (Şahiner, 2006).

Tüm bu oluşumlar içinde, algılanma sorunsalı bağlamında incelenen 20. yüzyıl sanatı; "Avangardın Doğuşu: *Reddedilenler"*, "Parçalanan Nesne", "Nesnesiz Sanat, Sıfır Biçim", "Rus Avangardı: *Tatlin Kulesi"*, "Burjuva Fikirler Evreninin Yıkımı: *Dada"*, "Jackson Pollock", "Pop Sanat", "Kavramsal Varoluş", "Joseph Beuys", "Feminist Sanat", "Fırça Yerine Buldozer: *Yeryüzü Sanatı"*, "Yüzyılın Sonuna Doğru Neo-Oluşumlar" gibi spesifik örneklerin durum değerlendirmesi ile ortaya konulacaktır. Yukarıdaki sıralamayla sunulan maddeler şöyledir:

- 19. yüzyılın sonlarına doğru Endüstri ve Fransız Devrimi'nin yarattığı etkiler her alanda klasik geleneğe dayalı üslupların yavaş yavaş önemini kaybetmesi gerekliliğini doğurmuştur. Sanatçıların bu amaçla yeniliklerin peşinden gitmeleri gelenekseli de belli oranda reddetmeleri ise sanatta bazı şeylerin değişmesini sağlamıştır. Ancak izleyicinin alışık olmadığı bir dozda servis edilen *yeni yapıt*, tepkileri beraberinde getirmiştir.

  Algılama sorunsalının akademi ve sanatçı bazında belirgin biçimde yaşandığı ilklerden olan Manet'in, daha 1863 yılında skandal yaratan yapıtı '*The Picnic"* ileriki zamanlarda ona büyük bir ün kazandırmıştır. Zamanının akademik resim geleneğinden farklı olarak tabloda oluşturulan dünyanın ve figürlerin sıradanlığı, başta akademinin eleştirmenlerin, sonra da halkın tepkisini çekmiş, alay konusu olmuştur. Böylesi bir muamele sadece Manet'ye değil, Gustave Courbet, Claude Monet gibi cesur girişimlerde bulunan avangard sanatçılara da gösterilmiştir. Akademik sanat ortamından dışlanmaları, onları yıldırmamış "*Reddedilenler*

Salonu" ile resmi *Salon* sergilerine alternatif bir organizasyonla temsil ettikleri sanatı savunmuşlardır.

- Görülen formun en önemli devrimi olan *kübizm* ise, Cézanne, Picasso, Gris, Brague ile başlaması ve hemen ardından da Hollanda ve Rus sanatçıları da etkisi altına almasıyla, Galenson (2005)'a göre 20. yüzyıl soyağacında özellikli bir yere sahip olmuştur. Bu isimlerin gelenekselleşmiş sanat anlayışlarını değiştirme amacıyla giriştikleri sorgulama başlarda pek de olumlu karşılanmamıştır. Çünkü duyguyu ve formu dışlayarak analitik bir akılcılığı resme sokmayı başaran kübistler, izleyenin algı mekanizmasındaki form kavramını da yok etmek istemiş olmalılardır. Ya da formun gerilimli ve boyut algısından sıyrılmış figürler yoluyla izleyiciye sunulması, Picasso'nun "*Avignon'lu Kızlar*"ı gibi, algıyı zorlayan ritmik bir probleme davetiye çıkarır gibidir.

  Picasso'ya göre resim kendine yeni bir yol çizmeli, figür ve nesneler o ana kadar gösterildiklerinden çok daha farklı biçimde gösterilmeliydi. Picasso da bunu yaparak, geleneği bozulmayı başarmıştır. Ayrıca, ürettiği yapıt çeşitliliği ve sayısının yanında siyasal-toplumsal düzlemde durduğu konum ile izleyicilerin saygısını kazanması kübizmi başa taşınmıştır. Hatta 20. yüzyılın ilk yarısını kaplamış, avangart özelliğini kaybedip geleneğe eklenmiştir.

- *Nesnesiz sanat* da farklı bir kapı aralamıştır. Aslında bu bir paradokstur. Yani, nesneyi figüratif zorunluluklardan kurtarmak için, yalnızca biçim haline getirip daha radikal, gizli ve keskin bir nesnel yapıya büründürmüştür. Bu sürecin başlangıcının I. Dünya savaşı yıllarına denk gelmesi ise bir rastlantı değildir. Malevich'in savaşın ertesi yıl yaptığı '*Sıfır Biçim*' mantığıyla yaptığı resimleri, savaşın altüst ettiği dünyada, nesnenin bir şey olmaktan çıkarılma isteğinin göstergesi gibidir.

  Bu ütopik avangart isteğin, izleyicide şaşkınlıktan öte kızgınlık yaratması ise alışıldık bir durum olmuştur. Durmadan değişen sanat anlayışları izleyiciye sürekli farklı alımlama kodları sunmakta, formu bozan, yok eden ya da formu yeniden resme sokan uygulamalarla kafa karıştırmaktadır. Bir kopuş olarak da değerlendirilen soyut sanatın toplumla olan ilişkisini de etkileyecek olan bu

alternatif dünya görüşü, soyut dışavurumcu resimler bağlamında "*Sanat nedir?*"in sorgulanmasını beraberinde getirmiştir.

- Bir Rus avangardı olan *Tatlin*, savaşın açtığı düşmanlıkları kardeşçe ortadan kaldırmayı ve uluslararası sosyalizmi birliğe kavuşturmayı amaçladığı *3. Enternasyonal Anıtı*'yla tüm dünya çapında tanınmayı düşünmüştür. Nitekim de tanımıştır. Ancak, anıtı dikmesiyle değil idealist düşüncelerinin halk ve siyasiler tarafından yeterince algılanamayıp geri çevrilmesiyle. Zira Tatlin'in aşırı idealizmi ve gerçekleştirmek istediği hayalleri halk arasında alay konusu olunca, Lenin bu tasarıyı bir çılgınlık olarak görmüş, Troçki de tasarının fazla ileri gittiğini düşünmüştür. Siyasi ve sosyal tabanda ortaya çıkan bu tepkiler sadece Sovyetler'de değil, dışarıda da dar görüşlü bir yaklaşımla karşılanmıştır (Lynton, 1982: 104-108).

- Farago (2006)'nın da belirttiği gibi *dada*, 20. yüzyıl çağdaş sanatına alt üst etme alışkanlığını kazandıran zihniyet olmuştur. Dadada kültürden kurtulma, kendi gölgesinin üstünden atlama, sonluluktan ve bu sonluluğun getirdiği aşağılamadan kurtulma gibi uygulamalara yönelik delice bir istek söz konusudur. Böyle bir istek, bütün düzenleri özgürlük uğruna yıkmak demektir.

  Picabia, Tzara ve Duchamp'ın yarattığı, 20. yüzyılın bütününe yayılmış, asi ve yaramaz tavır, görselliğe bir baş kaldırma tutumu olarak algılanmalıdır. Bu tavırla yapılan/seçilen ürünler izleyici ve eleştirmenler tarafından geleneksel estetik bağlamında değerlendirildiği için algılanmaları güç olmuştur. Ayrıca, Duchamp'ın *Mutt Çeşmesi* ile katıldığı yarışma sonrasında reddedilişi düşünüldüğünde, genel bilinç ile onunki arasında ne denli bir uçurum bulunduğu görülebilir. Ki onu reddedenler kendisinin de içinde bulunduğu bir sanatçı birliğinin üyeleridir.

- *Jackson Pollock*, yüzeye rasgele fırlattığı/damlattığı boyalarla geleneksel dışavurumcu resmi bir kenara bıraktığını gösteren isimlerden biri olmuştur. O, içinden geldiği gibi yaptığı yeni-tür dışavurumcu tuvalleriyle izleyiciye başka anlam dünyaları sunmuştur. Bu dönem, savaşın yıktığı Avrupa'nın bunalım yüklü

dışavurumcu resimleri yerine bir şeyin temsili olmayan, izleyicinin kendisine yönelmesini sağlayan yapıtların oluşturulduğu görülmektedir.

Algılama ve anlamlandırma aşamasında izleyeni içsel/duygusal mekanizmasının yanı sıra, tuvalin büyüklüğü ve ritmik yapısına da odaklayan Pollock, '*action painting*' kavramıyla öne çıkan soyut dışavurumcu resimlerini evrensele taşımayı başarmıştır.

- Geleneksel dünya görüşünün dayandığı ilkelerin, modernitenin olanaklarıyla endüstri ve seri üretimin yüzeyselliğine dönüşmüş olduğu düşüncesi genel bir kanıdır. Bu aşamada, temsile dayalı sanatsal üretimler son bulmuş, yeni ve simülasyondan türeyen sanatsal söylemler gelişmiştir. Tolumdaki genel geçer eğilim ve kullanılan malzemelerin çoğunun kitleye hitap ettiği düşünüldüğünde, algılamada kesinti olmadığı tahmin edilebilir. Ancak modern toplumun büyük bir kesiminin entelektüel yaklaşım ve sınamadan uzak olduğu da hesaba katılmalıdır.

  Her ürünü düşünmeden tüketen zihniyetin, sanatçı ile uzlaşı içinde olduğunu fark etmese bile çevresindeki pop ürünlerin ve onların sanatsal boyuttaki görüntülerinin son derece kolay algılanabilir, gösterişli ve ucuz olması kitleye hitap etmesi açısından önemlidir.

  Pop sanatın tüketime ayak uyduruyor ya da ona yarar sağlıyor gibi görünmesi, aslında tüketim kültürüne karşı yapılan bir eleştiri gibidir. Ürünlerin altındaki subliminal mantığın sorgulanması gerekliliğini haykırır. Yani pop sanat, kitle kültürünü kendine mal etmesiyle, yıkıcı olmayan sanat karşıtı harekettir denilebilir. Ancak Jasper Johns gibi kitlenin hassas olduğu imgeleri kullanan isimler, değerlerin yüceltiliyor mu yoksa yerlere mi indiriliyor olduğunun anlaşılamaması yüzünden zaman zaman tepkiyle karşılanmıştır.

  Lynton (1982), pop anlayışın, Amerikan sanat ortamındaki eleştirmenler tarafından kolay kolay onaylanmasa da çok kısa sürede Amerika ve Avrupa'da sanat piyasasının ve izleyicilerin onayını almış olduğunu belirtmiştir. İngiltere'de de bir süre için, pop sanat coşkuyla karşılanmıştır. Modernleşmeye karşı duyulan korku ve görsel sanatlara olan güvensizliğin geçici olarak unutulduğu bu dönemde, geniş halk kitleleri pop sanatın anlaşılabilirliğini fark etmiştir.

- 1960'lı yılların *kavramsal*lığa soyunan yapıtları, izleyicinin nesneye olan bağlılığını sorgulamasını gerektirmiştir. Artık düşünce ön plana geçmiş, maddi varlık kavramı etkisini büyük oranda kaybetmiştir. Yani bu dönem, resmin dışlandığı bir aşamanın başlangıcı olmuştur. Performans/happeningler; yerleştirme/enstalasyon/environment türünde düzenlemeler; galerinin ve müzenin görünürde fiziksel ama asıl ideolojik sınırlarını aşan çevre sanatı türünde projeler ve bunun gibi alternatif ifade biçimleri, izleyiciyi geleneksel türlerin dışına çıkarır.

  Kavramlar ve zihinsel analizlere yönlendirilen izleyici yapıtları anlamaya, çözmeye, kendi düşünceleriyle tamamlamaya çalışırken, bir anlamda yapıtın kavram yönünü algılaması gerektiğini sezmek zorunda bırakılmıştır. Bunun yanında, kavramın izleyici tarafından anlaşılıp anlaşılmamasının da pek önemi yoktur. Kişi eserden kendi payına ne düşüyorsa onu çıkarmalı ve algılamalıdır. Joseph Beuys'un da dediği gibi dünya gerçek bir sahne ve herkes sanatçıdır. Yeter ki bunu fark edebilsin.

- 1970'li yılların belki de en uç örneklerinden birisi kendisini *heykeltıraş* olarak niteleyen *Joseph Beuys* ve onun gösterileri olmuştur. Tabi ki bu geleneksel anlamda niteleyebileceğimiz bir heykeltıraşlık değildir. Beuys, bir eylemin heykeltıraşıdır.

  1974'de, '*Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni*' adlı işi, Beuys'un hem Amerika politikasına karşı olumsuz tutumunun hem de onun sanat hegemonyasına meydan okuma olarak algılanmalıdır. Bu tarz yapıtlarda izleyicinin, geleneksel heykelden aldığı hazzı araması anlamsızdır. Tek yapılabilecek şey, belgelerin yardımıyla, yapıtta yer alan düşünceyi algılamaktır. Ancak, Beuys'a göre bu eksiktir. Estetik hazdan ziyade, izleyicinin sürece bizzat katılması gerekmektedir. Hatta izleyici bulunduğu konumdan sıyrılıp sanatçılığa soyunmalı, sahneye inmelidir ("Sanal 1", 2005; Yılmaz, 2007).

- *Feminist sanat*, 1970'lere uzanan süreç içinde her türlü ötekileştirici tavrın sorgulandığı muhalefet ortamından doğmuş ve beslenmiştir. Bir anlamda kırılma

sürecinin temsilidir. Sanatsal bir ifade oluşturmanın yanında inisiyatif ve dernek gibi oluşumlarla birlik içinde hareket eden kadın sanatçıların oluşturduğu gruplaşmalardan biri olan, 1973'de kurulan *"Kadın Evi/Woman's Building"*, önemli bir girişim olmuştur. Kadın sanatçılar için dünyada ilk bağımsız feminist okul olma özelliği göstermenin yanı sıra geleneksel eğitim kurumlarındaki yapıyı dışlamışlardır. Sanat çalışmalarına, kadın kimliği ve duyarlılığını katmayı hedeflemişlerdir. Suzanne Lacy, Leslie Labowitz, Jerri Allyn, Anne Gauldin ve diğer pek çok kadın sanatçının birlikte yaptıkları performanslar, kamu izleyicisini sanata karşı ilgisini arttırmış, 1985'e kadar radyo, televizyon, gazete, dergi, konferans, yürüyüş gibi yollarla izleyiciye ulaşıp popüler olmuştur.

Carolee Schneeman, Cindy Sherman, Sherrie Levine, Barbara Kruger, Tracey Emin gibi öne çıkan isimler cinsel, sınıfsal vb. her türlü ayrımcılığa karşı kendi manifestolarını yaratmış, feminist hareket gibi alternatif yolları seçmişlerdir. Feminist hareket, içinde barındırdığı simgelerin kadınla ilişkili olması dolayısıyla deşifresi yine kendine dayanır. Genel itibariyle kadın direnci bağlamında öne çıkan mücadele, algılanma süreçleri göz önüne alındığında ağırlıklı dişil popülâsyonunun ilgisine daha açık olduğu düşünülmektedir.

- *Yeryüzü sanatı* örnekleri çağdaş sanat yapıtları olarak değerlendirilmiştir. Heykel ile çevrede karşılaşılan doğal malzemeler arasındaki farkın bulanıklaştırılmasıyla, izleyiciler sanatın yeryüzü ile nasıl bir ilgisi olduğu konusunda düşünmeye sevk edilmiştir. Sanatçının malzemesi, atölyesi ve sergi mekânı yeryüzü olmuştur. Çünkü yapıt galerilerin kapalılığından çıkıp yaşamla, bireyle dolaysız ve duyarlı bir ilişki içinde olmalıdır.

  Yeryüzü sanatı, 1960'lardan 1980'lere olan süreçte Amerika'da yaşanan gelişmelerden ayrı tutulmamalıdır. Sosyal değişim rüzgârlarının estiği, sivil toplum hareketlerinin ırk-cinsiyet-kültür bağlamında eşit hak arayışını örgütlediği bir dönemde sokakta olup bitenlerden beslenen çok sayıda sanatçı, statükonun simgesi olarak gördükleri müze/galerilerin modernist ve elitist tavrına tepki duymuşlardır. Terk edilmiş binalar, sokaklar ve doğa sanatçıların alternatif mekân arayışlarına çözüm, metalaştırılamayacağını düşündükleri işler de anti-kapitalist tavrın birer ifadesi olmuştur.

- Postmodern dalganın kendini iyice hissettirdiği, 20. yüzyılın sonlarına doğru ise, dada ve gerçeküstücü hareketlere, özellikle de Duchamp'ın yapıtlarına duyulan ilginin yeniden canlandığı görülmüştür. Sanat ürünlerinin piyasa değeri yanında statü simgeleri halini almasıyla sanatçının rolü de değişimlere uğramıştır. Sınırsız seçki alanı içinde sanatçı disiplinler arası ve çoğulcu bir anlayışla, resim, heykel gibi geleneksel sunumlar yerine, fotoğraf, metin, film vb. yeni sergileme biçimlerine yöneltmiştir.

  İzleyicinin bu noktada, sanatın yeni çehresine alışması her zamankinden daha zor gözükse de, Batı'da bilim, teknoloji ve sanat üçgeninde sunulan yaratıcı yapıtların, bu yönde bir alana kaymasıyla, bazı şeyler eskisinden daha kolaylaşmış görülmektedir. Sanatın, bilgisayar sistemleri ve internet vasıtasıyla kolay ulaşılıp, çoğaltılıp, yayıldığı ve hatta sıradanlaştırıldığı gerçeği de karşımıza çıkmaktadır.

  Yüzyılın bu son çeyreği, sanat piyasasının subliminal stratejilerini hesaba katmazsak, yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki sınırların gittikçe belirsizleştiği, sanatın izleyiciye el uzattığı bir dönemin başlangıcı olarak nitelendirilebilir.

Görüldüğü üzere, sanatta yaşanan köklü değişimler, natüralist görüşe karşı koyuşlar şeklinde ardı sıra ortaya çıkmaya başlayan, değişen ve dönüşen tepkisel anlayışların doğmasına neden olmuştur. Şartlar ve maddi durumu el verdiği sürece görme, öğrenme isteği duyan izleyici, 20. yüzyılın sonuna kadar geçen süreç içerisinde yaşanan değişimleri değerlendirme, anlamlandırma ve algılama şansı bulacaktır.

Bu ve buna benzer listeler daha geniş bir biçimde ele alınabilir. Araştırmada olduğu gibi seçilen örnekler, sadece biten koca bir yüzyılın arkasından bakınca görülen ve algılama sorunsalı kapsamında değerlendirilebilecek mücadelelerin sınırlı sayıda bulgusal indeksleridir. Ve görülmüştür ki, "*20. Yüzyıl Sanatını Algılama Sorunsalı*" başlığı altında ele alınan konunun çözümü oldukça karmaşıktır.

Bu bağlamda, algılama sorunsalını tanımlayan genel etkenleri sıralamak gerekirse:

1. **Anlam ve işlev kayması:** Önceleri dinsel yapılarda iç mekân için yapılan resimler sanat yapıtı olarak algılanmamıştır. Çünkü insanlar tavan ve duvarlarda bir Michelangelo, bir Raffaello'dan öte İsa, Meryem gibi kutsal imgeleri algılayıp, görmüşlerdir. İmgelerin zamanla kült değerini kaybetmesi ile bu çizimler sanat değeri kazanmaya başlamıştır. Bu da, insan algısında değişikliğe yol açmıştır (Yılmaz, 2006).

   Yüzyılların geçip, pek çok şeyin değişmesine rağmen mimetik gerçeği arama eğiliminin hala sürdürülmesi, pek çok aşamada, modern ve çağdaş yapıtını algılamaya ket vurmaktadır.

2. **Eski/yeni çatışması:** Alışkanlıklar ve geleneklere aykırı olan her şey yenidir. Bunun içindir ki, yenilik bazılarına garip, bazılarına kabul edilmez, bazılarına da bozuk ya da değersizmiş gibi görünür. Bu nedenle eskilerle yeniler arasında hep bir mücadele söz konusudur. Fakat eskinin, yeniye karşı direnişi anlamsızdır. Çünkü eskiye karşı yenilgiye uğrayan yenilik yoktur. Öncesi ve 20. yüzyıl sanat tarihinde karşılaşılan örnekler de bu düşünceyi doğrular niteliktedir. Modernizmin durdurulamaz değişim tutkusu her yeni sanat anlayışını tüketmiş, yerine yenisinin getirilmesini zorunlu kılmıştır. Formül ise hep aynı kalmıştır. Yeni eskiye dönüşmüş, daha yeni olanla çatışmaya girmiştir.

3. **İzleyici-yapıt-sanatçı iletişimi:** Bu üçlü arasında, algılama etkinliğini direk etkileyecek bir ilişki varsa da her biri ayrı bir anlam ifade eder. Değişim süreçleri içinde her birinin aynı anda değişim geçirmesi, algılama açısından sağlıklı olandır. Ancak pek çok nedenden dolayı izleyicinin değişime ayak uyduramaması, hızlı farklılaşan sanatı algılamasında problemlere yol açmıştır. 20. yy da bu daha da belirginleşmiştir.

4. **Avangart sanatçı tipinin toplumdan kopuk duruşu:** 20. yüzyıla damgasını vuran eylem ve hareketlerin yaratıcısı olan avangart sanatçı, öncü kimliğiyle, toplumu sarsıp kendine gelmesi için giriştiği çabaların yeterince doğru algılanamaması, insanların sanata mesafeli yaklaşmasına neden olmuştur.

Aslında sanatçının asıl amacı halkın önünden gitmek ve ona yol açmaktır. Bu samimiyetin izleyici tarafından hissedildiği dönemlerde avangardın halka inme çabası karşılık bulmuştur diyebiliriz. Ama her ne kadar toplum için çalışsalar da izleyicinin kafasında soru işareti aralarında da hep bir duvar olmuştur.

5. **Beklenilmeyen hızlı değişim:** Rasyonel düşüncenin aşkıncı/avangart sanatı karşılayamaması düşüncesi ile başlatılan '*daha yenisini*', '*en yenisini*' ortaya koyma çabasının, 20. yüzyıla damgasını vurduğuna değinmiştik. İşte bu çabanın sonunda gelinen nokta, gelenekselden sıyrılıp alışık olunmayan bir durumun ortaya çıkması olmuştur.

   İnsanların günlük hayatında en ufak bir anormal durum bile tüm günlerini etkileyebiliyorsa, yaşamın normal seyrinde insanların karşılaştıkları beklenilmeyen yeni bir sanat yapıtı/anlayışı da şaşkınlık yaratacaktır kuşkusuz.

6. **Yapıtta anlam çeşitliliği:** Karayağmurlar (2007) bu durumu, tarihsel süreç içinde konuların değiştiği gibi, o konulara yüklenen anlamların da değiştiği şeklinde açıklamıştır. Anlamı etkileyen dört etkenin de, *Toplum, Sanatçı, Yapıt* ve *İzleyici* olduğunu belirtmiştir. Bu değişik yapılar, sanatın tarihsel, sosyal, kültürel, bireysel vb.den tutun da, birçok anlamla karşı karşıya kalmasına yol açmıştır. Bu nitelikleriyle her sanat yapıtı ancak kendi biçimiyle örtüşen bir anlam aralığına sahiptir. Her yapıt, sanatçının yaratıları içinde ve yaratıldığı dönemde tek olan özgün bir bütün olmuştur. Yani, resimlerin algılanması aşamasında, anlamın biçim, konu, içerik, öz, kavramlarıyla olan ilişkisinin de bilinmesi gerekmektedir.

7. **Sanatın *taşınma* problemi:** Klee'nin "(…*) Tasarımlarımızı gerçekleştirmeye gücümüz yetmiyor; çünkü bizi taşıyan halk yok. Ama biz bu halkı arıyoruz. Bauhaus'da işe başladık. Orada her şeyimizi, neyimiz varsa verebileceğimiz küçük bir toplulukla, bir ortaklıkla işe başladık. Daha fazlası elimizden gelmiyor*" (İpşiroğlu, 2009) diyerek bu durumu açıklamıştır. Klee'nin de pek hoşlanmadığı bu durumun düzeltilmesi için zaman zaman izleyicinin aydınlatılması yoluna gidilmiş. Konferanslar verilmiş, dergiler, manifestolar, bildiriler yayınlanmış, yeni sanatın sesini halka duyurabilmek için her yola başvurulmuştur.

8. **Sanat eğitimi eksikliği:** Sanat eğitimi alan bir kişi, bir yapıt karşısında, onu algılama, anlamlandırma, estetik yargıya varma aşamalarında zorluk çekmeyecektir. Çünkü yargıya varma, her şeyden önce bir anlamlandırma çabasıdır. Ayrıca, algılama aşamasında her türlü önyargı ve saplantıdan arınarak, yapıtı çok yönlü olarak ele almak gerekmektedir. Örneğin Arda (2008)'ya göre, bir eleştirmen yıllarca süren eğitim, öğrenme, araştırma ve incelemelerin sonunda yetişmektedir. Dış görüntüden başlayarak derinlemesine irdeleyip, düşünsel birikimini, bilgisini ve sezgisel gücünü kullanarak sanat yapıtını anlamaya çalışırken, o yapıtın dilinden konuşmak zorundadır. İşte bu yüzden "*bilme*" önemli bir ayrıntıyı oluşturmaktadır. Bilme edimi de, 20. yüzyıl sanatının kapalı, karmaşık ve çok anlamlı yapısını çözebilmek de, algılama süreçlerini etkileyecek olan, eğitimle kazanılmaktadır.

   Kısacası, sanat eğitiminin eksikliği izleyicilerde, modern/çağdaş sanat yapıtlarını kavrama problemini ve sonrasında oluşacak ilgisizliği tetikleyecektir denilebilir. Bu da araştırmanın algılama sorunsalı bağlamında üzerinde durduğu en belirgin noktalarından biri olmuştur.

ÖNERİLER

Araştırmada elde edilen verilere dayanarak yapılabilecek önerilerden bazıları ise şunlardır:

1. Araştırmada ele alınan *20. yüzyıl sanatını algılama sorunsalı* bir durum değerlendirmesi şeklinde derlenmiştir. Daha sonra bu konu üzerinde çalışacak olan araştırmacılar, gözlem ve görüşme yöntemleri kullanılarak veri toplama yoluna gidebilir, izleyicilerle anketler yapılıp, bunun üzerinden değerlendirmelere gidilebilir.

2. Bulgular ve yorum kısmında ele alınan örnekler üzerinde, ön yapısından ziyade arka yapısına dair analizler yapılmıştır. Araştırmacılar tümel bir eser analizine gidebilirler.

3. 20. yüzyıl sanatının algılanması ile ilgili kaynak sayısı sınırlıdır. Araştırmacılar bunu göz önünde bulundurarak araştırma yapabilirler.

4. 20. yüzyıl geniş bir evreni temsil etmektedir. Araştırmacılar bu evreni daraltabilirler.

5. Eğitim kurumlarının her seviyesinde, eser analizi, eserin zamansal ve mekânsal çözümü, esere dair yorum ve edimsel bir takım faaliyetlerin düzenlenmesi, farklı yapıtlara karşı "*bilme*" etkinliği yaratması ve erken yaşta yeni olana karşı bakışı geliştirmesi bakımından önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Akay, Ali (2005). *Sanatın Durumları* (1. Baskı). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Akbulut, Durmuş (2006). *Resim Neyi Anlatır* (1. Baskı). İstanbul: İstikbal Kitabevi.

Akyıldız, Hüseyin ve Dulupçu, M.Ali (2003). Kavramsal ve Diyalektik Süreç Olarak Yabancılaşma. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi. 8* (3), 27-48

Antmen, Ahu (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (2. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Arda, Zuhal (2008). Çağdaş Sanatın Eleştirisi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi.* 13, 153-155

Arnason, H.H; Prather, M.F. (1988). *A History of Modern Art* (4. Baskı). London: Thames and Hudson Ltd.

Appignanesi, Richard ve Garratt, Chris (t.y.). Herkes İçin Postmodernizm. (- Baskı). Yayın Yeri - : Yayınevi -

Atakan, Nancy (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar* (1. Baskı). İzmir: Karakalem Kitapevi Yayınları.

Atakay, Kemal (2005). *Rönesans'ın Serüveni* (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Batur, Enis (2007). *Modernizmin Serüveni* (7. Baskı). İstanbul: Alkım Yayınevi.

Baudelaire, Charles (2007). *Modern Hayatın Ressamı*. (Çev: Ali Berktay). İstanbul: İletişim Yayınları.

Baudrillard, Jean (2005). *Şeytana Satılan Ruh Ya Da Kötülüğün Egemenliği* (1. Baskı). (Çev: Oğuz Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Beşe, Ahmet (2004). Yabancılaşma: Düş, Gerçeklik, Yanılsama. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi.* 4, 33.

Bochenski, J.M. (1997). *Çağdaş Avrupa Felsefesi*. (Çev: Serdar Rifat Kırkoğlu). Kabalcı Yayınevi:İstanbul.

Bozkurt, Nejat (1986). *G.W.F. Hegel-Seçilmiş Parçalar* (1. Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi.

Bozkurt, Nejat (1995). *Sanat ve Estetik Kuramları* (2. Baskı). İstanbul: Sarmal Yayınevi.

Bumin,Tülin (1996). *Tartışılan Modernlik Descartes ve Spinoza* (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bürger, Peter (2007). *Avangard Kuramı*. (Çev: Erol Özbek). İstanbul: İletişim Yayınları.

Coşkun, Rıdvan (2006). Resmin Değişen İfadesi ve Mekânla İlişkisi. *Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Süreli Sanat ve Kültür Dergisi.* 17, 55-61.

Danto, Arthur C. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra, Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*. (Çev: Zeynep Demirsü). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eisenstadt, S.N. (2007). *Modernleşme, Başkaldırı ve Değişim*. (Çev: Ufuk Coşkun). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Elmas, Hüseyin (2006). Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Özgürlük Bağlamında Sanat Neydi, Ne Oldu? *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16, 281-298.

Ergüven, Mehmet (2003). *Kurgu ve Gerçek.* (1. Baskı). İstanbul: Gendaş A.Ş.

Farago, France (2006). *Sanat*. (Çev: Özcan Doğan). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Foster, Hal (2009). Gerçeğin Geri Dönüşü, Yüzyılın Sonunda Avangard. (Çev: Esin Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Gezgin Ümit (2006). Mekân Yaratan Bir Bilinç Gerçekliği Olarak Sanat. *Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Süreli Sanat ve Kültür Dergisi*.17, 77-79.

Giderer, Hakkı Engin (2003). *Resmin Sonu* (1. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Gombrich, E. H. (1992). *Sanat ve Yanılsama* (1. Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi.

Greenberg, Clement (2008). *Avangart Nerede? (Where is the Avangard?).* Artist Actual. Mart, 28-33. (Çev: Filiz A. Toprak)

Günçay, Gökhan (2008). *Sanatın Vicdanı Sokağa Taşınca: Guerilla Girls.* Artist Actual. Ocak, 18-21.

Gürsoy, Kenan (2007). *Maurice Merleau-Ponty'de Algı Problemine Giriş* (1. Baskı). Ankara, Lotus Yayınevi.

Hançerlioğlu, Orhan (2010). *Düşünce Tarihi* (15. Baskı). İstanbul, Remzi Kitapevi.

Harré, Rom (2001). *One Thousand Years of Philosophy* (2. Baskı). Massachusetts: Blackwell Publishers Ltd.

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

Hobsbawm, Eric (2006). *Kısa 20. Yüzyıl, 1914-1991 Aşırılıklar Çağı*. (Çev: Yavuz Alogan). İstanbul, Everest Yayınları.

İnaç, Hüsamettin (2003). Makro Toplumsal Kuramlar Açısından Postmodern Teori. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Haziran 8, 341-350.

İpşiroğlu, Nazan (1998). *Sanattan Güncel Yaşama* (1. Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.

İpşiroğlu, Nazan (2000). *Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri* (1. Baskı). İstanbul: Papirüs Yayınları.

İpşiroğlu, Nazan ve İpşiroğlu Mazhar (2009). *Sanatta Devrim*. (4. Baskı). İstanbul: Hayalbaz Kitap

İskender, Kemal (1999). Modernizmin Rasyonalizminden Postmodernizmin Kaosuna. *Türkiye'de Sanat*. Eylül-Ekim, 40, 18-25.

Kahraman, Hasan Bülent (2004). *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*. (2. Baskı). İstanbul: Everest Yayınları.

Kale, Nesrin. (1995). Postmodernizm-Hermeneutik ve Eğitim. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*. *28* (2), 281-292.

Kaplanoğlu, Lütfü (Mart 2008). 20. Yüzyıl Başında Sanatçı, Sanat Eseri ve Sanat Nesnesinin Başkalaşımı. *Artist Modern*. 44-46

Kavuran, Tamer (2003). Sanat ve Bilimde Gerçek Kavramı. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 15, 225-237.

Kellner, Douglas (2001). Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası. (Çev: Gülcan Seçkin). *Doğu-Batı Dergisi*. 15, 187-219

Kömeçoğlu, Uğur (2002). Küreselleşme, Modernleşme, Modernlik. *Doğu-Batı Dergisi*. 18, 11-27

Krauss, Rosalınd (2009). *Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı*. (Editör: Mehmet Yılmaz). (Çev: Nazım Özüaydın). Ankara: Ütopya Yayınevi.

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

Krausse, Anna-Carola (2005). Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü. (Çev: Dilek Zaptçıoğlu). Almanya: Literatür Yayıncılık.

Lampert, Eugéne (2007). Rusya'da Modernizm 1893-1917. (Editör: Enis Batur). (Çeviren: Güzin Özkan). *Modernizmin Serüveni* (7. Baskı). İstanbul: Alkım Yayınevi. 107-117

Lenoir, Beatrice (2003). *Sanat Yapıtı*. (Çev: Aykut Derman). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Lynton, Norbert (1982). Modern Sanatın Öyküsü. (Çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Mahçupyan, Etyen (2000). Modern Bireyin ve Bölünmüş Aklın Binyılı. *Doğu Batı Dergisi*. Şubat-Mart-Nisan,10, 15-33

Özcan, Burcu (2007). Postmodernizmin Tüketim İmajları. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. 17* (1), 261-273

Ragon, Michel (2009). *Modern Sanat*. (Çev: Vivet Kanetti). İstanbul: Hayalbaz Kitap

Sanouillet, Michael (2007). Dadacılığın Kökleri: Zürih ve New York. (Editör: Enis Batur). (Çeviren: Turhan Ilgaz). *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Alkım Yayınevi. 303-318

Shils, Edward (Ocak 2003). Gelenek Nedir? *Doğu Batı Dergisi*. Kasım, Aralık, Sayı:25

Smithson, Robert (2009) Kültürel Kapatılmışlık. (Editör: Mehmet Yılmaz). (Çeviren: Nazım Özüaydın). *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınevi. 315-318

Stallabrass, Julian (2009). *Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller. Art Incorporated - The Story of Contemporary Art.* (Çeviren: Esin Soğancılar). İletişim Yayınları: İstanbul.

Şahiner, Rıfat (2006). Neo-Avangardistlerin Hazır Yapımlarına Nasıl Bakılmalı?... *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 8. Ulusal Sanat Sempozyumu*. Ankara.18-20 Ekim, 523-535

Şahiner, Rıfat (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu.* (1. Baskı). Yeni İnsan Yayınevi: İstanbul.

Tunalı, İsmail (1983). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. (2. Baskı).Remzi Kitabevi: İstanbul.

Tunalı, İsmail (1996). *Grek Estetik'i*. (4. Baskı). Remzi Kitabevi: İstanbul.

Tunalı, İsmail (1999). *Estetik*. (5. Baskı). Remzi Kitabevi: İstanbul.

Tunalı, İsmail (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resimden Avangard Resme*. (7. Baskı). Remzi Kitabevi: İstanbul.

Turani, Adnan (1999). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. Remzi Kitabevi: İstanbul.

Wu, Chin-tao (2005). *Kültürün Özelleştirilmesi*. (Çev: Esin Soğancılar). İstanbul: İletişim Yayınları

Yılmaz, Mehmet (2006). *Modernizmden Postmodernizme*. Ütopya Yayınevi: Ankara.

Yılmaz, Mehmet (2009). *Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler*.. Ütopya Yayınevi: Ankara

SANAL KAYNAKÇA

Akcan, Esra (2005). *Christo ve Jeanne-Claude'ın New York Kapıları*. http://www.arkitera.com/article.php?action=displayArticleAuthor&ID=14 Erişim Tarihi: 17.09.2010

Bayer, Canan (2006). *Joseph Beuys (1921-1986)*. http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=2&articleID=51 Erişim Tarihi: 13.08.2010

Bozağaçlı, Selçuk ve Soyşekerci, Serhat (Eylül 2008). *20. Yüzyılın Sanat Dünyası Perspektifinden Sosyo-Ekonomik Çelişki ve Ekolleşmeler*. http://www.universite-toplum.org/pdf/pdf_UT_369.pdf Erişim Tarihi: 03.07.2010

Galenson, David W. (Aralık 2005). *The Greatest Artists of the Twentieth Century*. http://www.nber.org/papers/w11899 Erişim Tarihi: 03.09.2010.

Hale, Sondra (2007). *Power and Space: Feminist Culture and the Los Angeles Woman's Building, A Context* http://womansbuilding.org/fromsitetovision/pdfs/Hale.pdf Erişim Tarihi: 16.09.2010

Hamsici, Mahmut (2006). *Erkekler Eylemde Görsün.* http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=203159 Erişim Tarihi: 17.09.2010

İmamoğlu, Gülten (2005). *Kavramsal Sanatta İletişim Sorunsalı*. www.gultenimamoglu.com (Metinler) Erişim Tarihi: 29.08.2010

Javacheff, Christo ve Claude, Jeanne (t.y.). *How To Read The Works*. http://christojeanneclaude.net/howT.shtml Erişim Tarihi: 17.09.2010

Karayağmurlar, Bedri (2007). *Resimde Anlam Sorunu*. http://karayagmurlaryazilar.blogspot.com/2007/08/resimde-anlam-sorunu.html Erişim Tarihi: 03.10.2010

Klein, Jennie (2007) *The Ritual Body as Pedagogical Tool:The Performance Art of the Woman's Building* http://womansbuilding.org/fromsitetovision/pdfs/Klein.pdf Erişim Tarihi: 16.09.2010

LeWitt, Sol (1969). *Sentences on Conceptual Art*. http://www.altx.com/vizarts/conceptual.html Erişim Tarihi: 29.08.2010

Meyer, Laura (2007). *The Woman's Building and Los Angeles' Leading Role in the Feminist Art Movement*
http://womansbuilding.org/fromsitetovision/pdfs/Meyer.pdf
Erişim Tarihi: 16.09.2010

Orchard, Karin (2007). *Kurt Schwitters: Reconstructions of the Merzbau.*
http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/orchard.htm
Erişim Tarihi: 29.08.2010

Sanford, Melisa (2004). *The Salt of the Earth.*
http://www.robertsmithson.com/essays/sanford.htm
Erişim Tarihi: 10.09.2010

Sjoo, Monica (2005).
http://www.monicasjoo.com/exhibition/1_god_giving_birth.html
Erişim Tarihi: 17.09.2010

Şahiner, Rıfat (2006).
http://www.rifatsahiner.com/yazilar.html
Erişim Tarihi: 11.10.2010

Topakkaya, Arslan (Temmuz 2008). *Hans-Georg Gadamer'in Ardından*.
http://www.ethosfelsefe.com/ethosdiyaloglar/main/?page=oku&id=27
ErişimTarihi: 29.08.2010

Yılmaz, Mehmet (2007). *Beuys'u Okumak.*
http://my.opera.com/mehmet%20yilmaz/blog/show.dml/1283421
Erişim Tarihi: 10.09.2010

Sanal 1 (2005). *Joseph Beuys.*
http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/beuys/room4.shtm
Erişim Tarihi: 10.09.2010

Sanal 2 (2009). *Judy Chicago, Suzanne Lacy, Sandra Orgel & Aviva Rashmani, Ablutions*
http://bodytracks.org/2009/06/judy-chicago-suzanne-lacy-sandra-orgel-aviva-rashmani-ablutions/
Erişim Tarihi: 16.09.2010

Sanal 3 (2007). *Suzanne Lacy and Leslie Labowitz.*
http://www.artscenecal.com/Announcements/0207/18thStreet0207.html
Erişim Tarihi: 06.09.2010

Sanal 4. *The Waitresses.*
http://ospace.otis.edu/jerriallyn/The_Waitresses
Erişim Tarihi: 16.09.2010

Sanal 5. *Selected Works By Tracey Emin.*
http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/tracey_emin.htm
Erişim Tarihi: 17.09.2010

Sanal 6. *Double Negative.*
http://doublenegative.tarasen.net/double_negative.html
Erişim Tarihi: 18.09.2010

Sanal 7. *Double Negative.*
http://ludb.clui.org/ex/i/NV3130/
Erişim Tarihi: 18.09.2010

Sanal 8. *Avangaard* .
http://rifatsahiner.com/makaleler/avangaard.pdf
Erişim Tarihi: 19.09.2010

Sanal 9. *Yaratıcılık Eğitiminde Çağdaş Model Arayışları*.
http://rifatsahiner.com/makaleler/cagdas.model.pdf
Erişim Tarihi: 19.09.2010

GÖRSEL KAYNAKÇA

G.1. Sanal 10. Monet. *The Picnic*.1860. Orsay Museum, Paris/Fransa
http://www.metmuseum.org/toah/hd/mane/hd_mane.htm
Erişim Tarihi: 25.09.2010

G.2. Sanal 11. Gustave Courbet. *The Artist's Studio: A Real Alegory*. 1855. Orsay Müzesi, Paris/Fransa
http://smarthistory.org/courbet-the-studio.html
Erişim Tarihi: 25.09.2010

G.3. Sanal 12. Georges Braque. *Houses at L'Estaque*. 1908. Kunstmuseum, Bern/Almanya
http://oseculoprodigioso.blogspot.com/2005/03/braque-georges-cubismo.html
Erişim Tarihi: 25.09.2010

G.4. Sanal 13. Georges Braque. *Woman with a Guitar*. 1913. National Museum of Modern Art, Paris/Fransa
http://oseculoprodigioso.blogspot.com/2005/03/braque-georges-cubismo.html
Erişim Tarihi: 25.09.2010

G.5. Sanal 14. Pablo Picasso. *Ambroise Vollard*. 1910. Pushkin State Museum of Fine Arts, Moskova/Rusya
http://www.metmuseum.org/special/cezanne_to_picasso/images.asp
Erişim Tarihi: 25.09.2010

G.6. Sanal 15. Kazimir Malevich. *Black Square and Red Square.* 1915. The Museum of Modern Art, New York/ABD
http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/malevich/sup/
Erişim Tarihi: 25.09.2010

G.7. Sanal 16. Robert Delaunay. *Eiffel Tower* .1911. Guggenheim Museum, New York/ABD
http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online
Erişim Tarihi: 25.09.2010

G.8. Sanal 17. Wassily Kandinsky. *Yellow-Red-Blue*.1925. National Museum of Modern Art, Paris/Fransa
http://www.wassilykandinsky.net/work-52.php
Erişim Tarihi: 25.09.2010

G.9. Sanal 18. Vladimir Tatlin. *Tatlin's Tower /The Monument to the Third International*. 1920.
http://minerva.union.edu/duncanc/monuments/index.html Erişim Tarihi: 25.09.2010

G.10. Sanal 19. Vladimir Tatlin. *Tatlin's Tower /The Monument to the Third International*. 1925. http://minerva.union.edu/duncanc/monuments/index.html Erişim Tarihi: 25.09.2010

G.11. Redemann, Wilhelm (1933). Kurt Schwitters. *Merzbau (Merz Building)*. 1933. http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/orchard.htm Erişim Tarihi: 26.09.2010

G.12. Sanal 20. Francis Picabia. *Balance*. 1919. http://www.abcgallery.com/P/picabia/picabia10.html Erişim Tarihi: 26.09.2010

G.13. Sanal 21. Francis Picabia. *Machine Turn Quickly*. 1916. http://en.wikipedia.org/wiki/File:Picabia_Machine_Turn.jpg Erişim Tarihi: 26.09.2010

G.14. Sanal 22. Marcel Duchamp. *Bicycle Wheel*. 1913. (1951 yapımı, 3. versiyon kopya,). The Museum of Modern Art, New York/ABD http://en.wikipedia.org/wiki/File:Picabia_Machine_Turn.jpg Erişim Tarihi: 26.09.2010

G.15. Sanal 23. Marcel Duchamp. *Fountain.* 1917.(1964 yapımı, az sayıdaki kopyalardan biri). Tate Modern, Londra http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=26850 Erişim Tarihi: 26.09.2010

G.16. Sanal 24. Jackson Pollock. *Black and White.* 1948. National Museum of Modern Art, Paris http://www.artchive.com/artchive/P/pollock/pollock_26a_1948.jpg.html Erişim Tarihi: 05.11.2010

G.17. Sanal 25. Jackson Pollock. *Detay.* 1950. The Museum of Modern Art, New York/ABD http://moma.org/explore/inside_out/2010/11/08/jackson-pollock-asks-is-this-a-painting/ Erişim Tarihi: 05.11.2010

G.18. Sanal 26. Richard Hamilton. *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*. 1956. Kunsthalle Tübingen, Tübingen/Almanya http://www.artyfactory.com/art_appreciation/art_movements/pop_art.htm Erişim Tarihi: 26.09.2010

G.19. Sanal 27. Jasper Johns. *Three Flags*. 1958. Whitney Museum of American Art, New York/ABD http://www.metmuseum.org/toah/hd/john/hd_john.htm Erişim Tarihi: 26.09.2010

G.20. Sanal 28. Andy Warhol. *Campbell's Soup.* 1968. Kerry Stokes Collection, Perth/Avustralya
http://visualarts.qld.gov.au/media/andy_warhol/details.asp?ID=62
Erişim Tarihi: 26.09.2010

G.21. Sanal 29. Donald Judd. *İsimsiz.* 1990. Tate Modern, Londra
http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=26233
Erişim Tarihi: 26.09.2010

G.22. Sanal 30. Donald Judd. *İsimsiz.* 1974. National Gallery of Avustralya, Avustralya
http://nga.gov.au/International/Catalogue/Detail.cfm?IRN=14962
Erişim Tarihi: 26.09.2010

G.23. Grantland, Michael (t.y.). Sol LeWitt, *Splotch 3*, 2000. The Metropolitan Museum of Art, New York/ABD
http://www.metmuseum.org/special/Sol_LeWitt/view_1.asp?item=0
Erişim Tarihi: 26.09.2010

G.24. Sanal 31. Joseph Kosuth. *One and Three Chairs*. 1965.
http://www.moma.org/modernteachers/large_image.php?id=207
Erişim Tarihi: 26.09.2010

G.25. Sanal 32. Joseph Beuys. *I Like America and America Likes Me*. 1974.
http://www.e-flux.com/journal/view/12
Erişim Tarihi: 26.09.2010

G.26. Sanal 33. Joseph Beuys. *I Like America and America Likes Me*. 1974.
http://www.e-flux.com/journal/view/12
Erişim Tarihi: 27.09.2010

G.27. Sanal 34. Joseph Beuys. *The Pack*. 1969. Staaliche Museen Kassel, Almanya.
http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/beuys/room6_lg.shtm
Erişim Tarihi: 27.09.2010

G.28. Sanal 35. Joseph Beuys. *How to Explain Paintings to a Dead Hare*. 1965. Galerie Alfred Schmela, Duesseldorf/Almanya.
http://www.e-flux.com/journal/view/37
Erişim Tarihi: 27.09.2010

G.29. Carr, Kathryn (2005). Marina Abramovic. *How to Explain Pictures to a Dead Hare.* (Joseph Beuys'un 1965'deki performansının tekrarı). Guggenheim Museum, New York/ABD
http://www.spikyart.org/seveneasypiecese.html
Erişim Tarihi: 27.09.2010

G.30. Maria Karras (t.y.). *Feminist Studio Workshop.*
http://www.womansbuilding.org/fromsitetovision
Erişim Tarihi: 27.09.2010

G.31. Faith, Wilding (1972). Suzanne Lacy, Judy Chicago, Sandra, Orgel, Aviva Rahmani. *Ablutions*.
http://womansbuilding.org/fromsitetovision/pdfs/Klein.pdf
Erişim Tarihi: 27.09.2010

G.32. Sanal 36. Suzanne Lacy, Leslie Labowitz, Bia Lowe. *In Mourning and In Rage.* 1977. Los Angeles/ABD
http://www.artscenecal.com/ArtistsFiles/LacySu/LacySuFile/LacySuPics/SuLacy1.html
Erişim Tarihi: 27.09.2010

G.33. Sanal 37. Carolee Schneemann. *Meat Joy*. 1964.
http://www.bigredandshiny.com/cgi-bin/ourdailyred.cgi?mon=2008-06
Erişim Tarihi: 27.09.2010

G.34. Sanal 38. Tracey Emin. *My Bed.* 1998.
http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/artpages/tracey_emin_my_bed.htm
Erişim Tarihi: 27.09.2010

G.35. DaSilva Peter (2006). Michael Heizer. *Double Negative*. 1969-70. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles/ABD
http://www.nytimes.com/imagepages/2006/03/19/travel/19vegaslow.2.html
http://doublenegative.tarasen.net/double_negative.html
Erişim Tarihi: 27.09.2010

G.36. Sanal 39. Robert Smithson. *Spiral Jetty*. 1970.
http://scenicutah.com/spiral-jetty/spiraljetty.php Great Salt Lake
Erişim Tarihi: 27.09.2010

G.37. Volz, Wolfgang (1995). Christo and Jeanne-Claude**.** *Wrapped Reichstag*. 1971-95. Berlin/Almanya.
http://www.christojeanneclaude.net/wr.shtml
Erişim Tarihi: 27.09.2010

G.38. Volz, Wolfgang (1995). Christo and Jeanne-Claude**.** *The Gates*. 1979-2005 Central Park, New York/ABD
http://www.christojeanneclaude.net/wr.shtml
Erişim Tarihi: 27.09.2010

G.39. Volz, Wolfgang (1995). Christo and Jeanne-Claude**.** *The Gates*. 1979-2005 Central Park, New York/ABD
http://www.christojeanneclaude.net/wr.shtml
Erişim Tarihi: 27.09.2010

G.40. Sanal 40**.** Hans Haacke. *Collateral*. 1991. Paula Cooper Gallery.
http://www.artnet.com/artwork/424148643/264/collateral.html
Erişim Tarihi: 06.10.2010

G.41. Sanal 41**.** Sherrie Levine. *After Walker Evans: 2*.1981.
http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1995.266.2
Erişim Tarihi: 06.10.2010

G.42. Sanal 42**.** Cindy Sherman. 1987**.**
http://www.bbc.co.uk/photography/genius/gallery/sherman.shtml
Erişim Tarihi: 06.10.2010

G.43. Sanal 43. Barbara Kruger. *All Violence is an Illustration of a Pathetic Stereotype*. 1991. http://www.pbs.org/art21/artists/kruger/card2.html
Erişim Tarihi: 06.10.2010

G.44. Sanal 44. Robert Gober. *Deep Basin Sink*.1984.
http://www.artnet.com/magazineus/features/polsky/make-money-art-market7-27-09_detail.asp?picnum=1
Erişim Tarihi: 06.10.2010

G.45. Sanal 45. Jeff Koons. *Pink Panther*. 1988.
http://zeraint.tistory.com/tag/Jeff%20Koons
Erişim Tarihi: 06.10.2010

T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü
Özgeçmiş

Adı Soyadı:	Neslihan KIYAR	**İmza:**	
Doğum Yeri:	Ermenek		
Doğum Tarihi:	11.05.1981		
Medeni Durumu:	Bekar		

Öğrenim Durumu

Derece	**Okulun Adı**	**Program**	**Yer**	**Yıl**
İlköğretim	Mümtaz Koru İ.Ö.O.	-	**Konya**	**1992**
Ortaöğretim	Mevlana Ortaokulu	-	**Konya**	**1995**
Lise	Konya Süper Lisesi	-	**Konya**	**1999**
Lisans	Selçuk Üniversitesi	Resim-İş Öğretmenliği	**Konya**	**2003**
Yüksek Lisans	Selçuk Üniversitesi	Resim-İş Öğretmenliği	**Konya**	**2007**

Becerileri:	**Yaratıcı Düşünme, Değişim, Sosyal Katılım**
İlgi Alanları:	**Sanat, Seyahat, Doğa Sporları.**
İş Deneyimi:	**Özel Galeri Yöneticiliği**
Aldığı Ödüller:	• 2010 II. BALATON SZALON - Kis Formátumú Alkotások Nemzetközi Biennáléja_ **Jüri Özel Ödülü,** Macaristan • 2009 I. VoVa-Mini Art Bienale, **Büyük Ödül**, Macaristan • 2007 Konya Büyükşehir Belediyesi Resim Yarışması**, Mansiyon Ödülü** • 2005 Erciyes Üniversitesi Resim Yarışması, **Üçüncülük Ödülü**
Hakkımda bilgi almak için önerebileceğim şahıslar:	**Prof. Dr. Fevzi GÜNÜÇ** **Doç. Dr. Hüseyin ELMAS**
Tel:	**0332.223 1031**
Adres	**SELÇUK ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ 42075 SELÇUKLU/KONYA**