

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



1900' LERDEN GÜNÜMÜZE TOPLUMSAL OLAYLAR ve SANAT

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ali Varol TEKKOÇ

Görsel Sanatlar Ana Bilim Dalı
Görsel Sanatlar Programı

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Veysel GÜNAY

Haziran 2016

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



1900' LERDEN GÜNÜMÜZE TOPLUMSAL OLAYLAR ve SANAT

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Ali Varol TEKKOÇ
(Y1312.240001)

Görsel Sanatlar Ana Bilim Dalı
Görsel Sanatlar Programı

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Veysel GÜNAY

Haziran 2016



T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

Yüksek Lisans Tez Onay Belgesi

Enstitümüz Görsel Sanatlar Ana Sanat Dalı Görsel Sanatlar Tezli Yüksek Lisans Programı Y1312.240001 numaralı öğrencisi **Ali Varol TEKKOÇ**'un "1900'LERDEN GÜNÜMÜZE TOPLUMSAL OLAYLAR VE SANAT" adlı tez çalışması Enstitümüz Yönetim Kurulunun 03.06.2016 tarih ve 2016/11 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından *oybirliği* ile Tezli Yüksek Lisans tezi olarak *kabul* edilmiştir.

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Tez Savunma Tarihi :13/06/2016

1)Tez Danışmanı: Prof. Veysel GÜNAY

2) Jüri Üyesi : Prof. Mehmet Reşat BAŞAR

3) Jüri Üyesi : Doç. Dr. Lütfü KAPLANOĞLU

[Handwritten signatures of Prof. Veysel GÜNAY, Prof. Mehmet Reşat BAŞAR, and Doç. Dr. Lütfü KAPLANOĞLU]

Not: Öğrencinin Tez savunmasında **Başarılı** olması halinde bu form **imzalanacaktır**. Aksi halde geçersizdir.

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “1900’lerden Günümüze Toplumsal Olaylar ve Sanat” adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Bibliyografya’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim. (.../.../2016)

Ali Varol TEKKOÇ

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
ŞEKİL LİSTESİ	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
1.GİRİŞ	1
2.1900-1960 YILLARI ARASINDAKİ SANAT AKIMLARI ve MODERNİZM.....	7
2.2. 1900-1960 Yılları Arasındaki Sanat Akımları	10
2.2.1. Ekspresyonizm	10
2.2.2. Fovizm	12
2.2.3. Kübizm.....	13
2.2.4. Fütürizm.....	19
2.2.5. Dadaizm.....	22
2.2.6. Konstrüktivizm.....	24
2.2.7. Sürrealizm.....	25
2.2.8. Soyut Ekspresyonizm.....	27
2.3. 1900-1960 Yılları Arasındaki Sanat Akımlarının Toplumsal Olaylar İle İlişkileri.....	29
3. 1960 SONRASI SANAT AKIMLARI ve POSTMODERNİZM	43
3.1. Postmodernizm'in Tarihsel Süreci	43
3.2.1960 Sonrası Sanat Akımları.....	48
3.2.1. Pop Art.....	48
3.2.2. Op Art	50
3.2.3. Minimalizm	51
3.2.4. Kavramsal Sanat.....	53
3.2.5. Fluxus	55
3.3. 1960 Sonrası Sanat Akımlarının Toplumsal Olaylar İle İlişkileri.....	65
3.3.1. Pop Art Akımının Toplumsal olaylar ile ilişkileri.....	65
3.3.2. Kavramsal Sanat'ın Toplumsal olaylar ile ilişkileri.....	76
4. POSTMODERN KÜLTÜR ve GÜNÜMÜZDEN SANATÇI ÖRNEKLERİ.....	85
4.1 Çağdaş Sanatçılar	85
4.1.1.Jeff Koons	85
4.1.2. Paul McCarthy	95
4.1.3. Takashi Murakami	98
4.1.4. Louise Bourgeois	100
4.2. Postmodern Dönemde Sanat Yapıtı ve Toplumsal Olaylar İle İlişkileri.....	104
4.2.1 Modern'den Postmodern'e Düşünsel Dönüşüm	104
4.2.2. Postmodern Birey, Postmodern Sanat	105
4.2.3. Postmodernizm'in İdeolojik Temelleri	106
5. RESİM ÇALIŞMALARI	113
5.1. Çalışmaların Dayanakları	114

5.1.1. Eserlerin konu ve kompozisyon açısından incelenmesi	114
5.1.2. Eserlerin malzeme ve teknik açısından incelenmesi	118
6. SONUÇ	123
KAYNAKLAR	125
ÖZGEÇMİŞ	127



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1.: Erich Heckel , "Bir Masada İki Adam"	11
Şekil 2.2.: Andre Derain, Riou Üzerindeki Köprü	13
Şekil 2.3. : Pablo Picasso, "Avignonlu Kızlar"	16
Şekil 2.4.: Fernad Leger "Makine Ustası".....	18
Şekil 2.5.: Marcel Duchamp, "Merdivenden İnen Çıplak No:2".....	19
Şekil 2.6.: Renato Bertelli, "Mussolini'nin Kesintisiz Profili"	21
Şekil 2.7.: Francis Picabia, "L'Oneil Cacodylate"	23
Şekil 2.8.: Vladimir Tatlin "Üçüncü Enternasyonale Anıt"	25
Şekil 2.9.: Jackson Pollock, "Numara 1"	28
Şekil 2.10.: Paul Citroen, "Metropolis"	30
Şekil 2.11.: George Grosz "Metropolis"	31
Şekil 2.12.: Alessandro Bruschetti "Faşist Sentez"	33
Şekil 2.13.: Fernand Leger, "İnşaat İşçileri"	36
Şekil 2.14.: Fernand Leger, "Kâğıt Oyuncuları".....	37
Şekil 2.15.: Raoul Hausmann, "Mekanik Kafa (Zamanın Ruhu)"	38
Şekil 3.1.: Richard Hamilton, "Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Cazip Kılan Nedir ?"	49
Şekil 3.2.: Victor Vasarely, "Marsan"	51
Şekil 3.3.: Dan Flavin, "25 Mayıs 1963 Köşegeni (Constantin Brancusi'ye İthaf)" ...	52
Şekil 3.4.: Sol Lewitt, "İki Açık Modüler Küp/Yarısı Çıkarılmış"	54
Şekil 3.5.: George Maciunas "Fluxus 1"	56
Şekil 3.6.: Joseph Beuys, Joseph Beuys, "Ölü Bir Tavşana Resimleri Nasıl Açıklarsınız"	58
Şekil 3.7.: Joseph Beuys, "Amerika'dan Hoşlanıyorum ve Amerika da Benden Hoşlanıyor"	59
Şekil 3.8.: Joseph Beuys, "7000 Meşe"	60
Şekil 3.9.: Joseph Beuys, "Yönlendirme Güçleri"	61
Şekil 3.10.: Joseph Beuys "Eurasia"	62
Şekil 3.11.: Joseph Beuys, "Sezgi Kutusu"	63
Şekil 3.12.: Joseph Beuys, "Sürü"	64
Şekil 3.13.: Eduardo Paolozzi, "Zengin Bir Adamın Oyuncağı İdim"	68
Şekil 3.14.: Jasper Johns, "Bayrak"	70
Şekil 3.15.: Andy Warhol, "20 Marliyn"	71
Şekil 3.16.: Roy Lichtenstein, "Otoportre"	72
Şekil 3.17.: Roy Lichtenstein, "Top ve Kız"	73
Şekil 3.18.: Tom Wesselmann, "Ünlü Amerikan Çıplağı"	74
Şekil 3.19.: Ivan Shiskin, "Kış"	75
Şekil 3.20.: James Rosenquist, "I Love You With My Ford"	76
Şekil 3.21.: Fernandez Arman, "Blueberad's Wife"	78
Şekil 3.22.: Joseph Kosuth, "Bir ve üç Sandalye"	80
Şekil 3.23.: Robert Rosenberg, "Ben Bu Iris Clert'in Portresi Diyorsam Öyledir"	80
Şekil 4.1.: Jeff Koons, "Burjuva Büstü-Jeff ve Ilona"	86
Şekil 4.2.: Jeff Koons, "New Shelton Wet/Dry Doubledecker"	88
Şekil 4.3.: Jeff Koons, "Two Ball 50/50 Tank"	89
Şekil 4.4.: Jeff Koons, "Jeff and Ilonia (Made in Heaven)"	89

Şekil 4.5.: Jeff Koons, "Asılı Kalp"	90
Şekil 4.6.: Joseph Beuys "Eurasia"	91
Şekil 4.7.: Joseph Beuys, "Sezgi Kutusu"	93
Şekil 4.8.: McCarthy, "Static (Pink)"	96
Şekil 4.9.: Takashi Murakami, "Kaiki, Kiki ve Ben"	99
Şekil 4.10.: Louise Bourgeois, "Örümcek"	102
Şekil 4.11.: Louise Bourgeois "Dokuma Çocuk"	103



1900'LERDEN GÜNÜMÜZE TOPLUMSAL OLAYLAR VE SANAT

ÖZET

Toplumların bir yansıması olarak sanat eseri, toplumun içinden geçtikleri süreçlerden ve eserin olduğu çağın düşünce biçiminden etkilenir. Sanat eseri hem sanatçının özgün bir yaratımı olarak bağımsız hem de sanatçının toplumun bir parçası olması nedeniyle sanatçının dâhil olduğu tüm süreçlerle ilişkilidir. Tarihte felsefe, bilim alanındaki değişimlerin, ekonomik olayların, savaşlar ya da halk hareketlerinin, toplumu ve sanatçıyı etkilediği görülür.

Modernizm, "Aydınlanma Düşüncesi"nin bir sonucu olarak toplum yaşamını değiştirmiş, sanat eseri o güne kadar görülmemiş bir biçimsel devrim ile değişmiş ve "Modern Sanat" oluşmuştur. Modern Sanat "Modernizm" ile oluşan modern insan tipinin yansıması, değişen zihinsel dünyanın bir tezahürüdür. Kapitalizm'in 1950'ler de etkinliğini ve gücünü arttırması, "Post Kapitalist" ya da "Post Fordist" olarak ifade edilen döneme girilmesi ve tüketimi merkeze koyan bir yeni birey tipinin oluşması, Modern Sanat Anlayışı'nın sanayi sonrası toplumun beklentilerini karşılamayacak duruma gelmesine yol açmış ve "Postmodernizm" olarak ifade edilen, yeni bir dönem dile getirilir olmuştur. 1960 sonrasında sanatın tanımı ve işlevi tartışılmaya başlamış; "sanat eseri olma hali" ve "sanat eserinin ölçütleri", toplumun yeni düşünce yapısına uygun olarak otorite kabul etmeyen yorumlamaların alanı olmuştur.

Anahtar Kelimeler: *Sanat Postmodernizm Modernizm Toplumsal Akımlar*

COMMUNAL EVENTS AND ART SINCE 1900S TO PRESENT

ABSTRACT

As a reflection of society, artwork is affected by processes of the passing society and the spiritual fashion of the era in which it is created. By virtue of being independent as a unique creation of the artist and the artist's being a part of the society, artwork is related to all processes with which the artist gets involved. History has seen that the changes in the philosophy and sciences, economic events, wars or popular movements affect the society and the artist.

As a result of Enlightenment cogitation, modernity has changed the common life and the artwork was changed with a formal revolution in a way unprecedented until that day, and "Modern Art" was emerged. Modern Art is the reflection of modern human type that is formed by "Modernity" and the manifest of his changing intellectual world. The increase in power and effectiveness of Capitalism at 1950s, entering the epoch stated as "Post Capitalist" or "Post Fordism" and taking shape of a new type of individual who put consumption at the center, has caused the Modern Art Mentality to become unable to satisfy the expectations of post-industrial society, and a new epoch known as "Postmodernism" has started to be voiced. After 1960 the definition of art and its function began to be discussed; the state of being an artwork and criteria of artwork, have been the subjected to interpretations which don't accept authority propitiously within the new frame of mind of society.

Keywords: *Art Postmodernism Modernism Communal Movement*

1.GİRİŞ

Sanatçılar toplum hayatının bir parçası olarak toplum yaşamında var olan düşünce sisteminden etkilenirler. Çağların ve toplumların sahip olduğu anlayış; bilimsel gelişmelerden, toplumsal ve ekonomik hareketlerden etkilenir ve bunlar ile değişime uğrar. Toplumların dünyaya ve varlığa bakışları, inanç ve değerleri, çağın getirdiklerine göre değişmiş ya da yeniden tanımlanmıştır. Sanatçıların ürünleri, çağların kavrayışlarını içine alan bir yüzeyde oluşur ve toplumda süregelenlerin bir yansıması olarak var olur.

19. ve 20. yüzyıl birçok değişime sahne olmuş, bilimsel ve teknolojik gelişmeler, toplumsal çalkantılar ve savaşlar, hareketli bir dönemin oluşmasına neden olmuştur. 19. yüzyılın son çeyreğinden başlayıp, 1960'lı yıllara kadar sürdüğü iddia edilen dönem "Modernizm", 1960 sonrası ise "Postmodernizm" olarak adlandırılmaktadır. Sanatçılar bu hareketli dönemden etkilenmiş ve birçok sanat akımını ortaya çıkarmıştır. Bir birini izleyen akımlarda sanat eserleri, dönemin şartlarını ortaya koyan özellikler göstermiştir.

19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren etkinliğini gösteren Modernizm, kendinden önceki klasik tutumlara karşı durmuştur. Felsefede, Feuerbach ve Büchner'in natüralist evren anlayışı ile Marx-Engels'in varlığı tarihsel bağlamı ile açıklayışı, öznel bir bilgi anlayışı ile dünyayı algılayan bir birey yaratmıştır. Klasik Sanat'ta "gerçeği" bire bir yakalama gayreti içindeki sanatçılar, doğayı kopyalarken; Modernizm sonrası, çağın değişen düşünce yapısı nedeniyle, "gerçek" sanatçının bireyselliğinin dış dünyayı algılamasına ve yorumlamasına dönüşmüştür.

Endüstri devrimi sürecinde ortaya çıkan; buharlı lokomotif, fotoğraf makinesi, telgraf, telefon, elektrik ışığı, otomobil, sinema filmi, röntgen makinesi gibi icatlar, gündelik yaşamı ve alışkanlıkları değiştirmiştir. Şehirlerin görünümünün, toplumun ahlak anlayışının, ülkelerin yönetim biçimlerinin değişmesi ve insanın dünyayı algılamadaki farklılaşma; insanların ruhsal dünyalarında ve dünyayı algılamalarında değişimler yaratmış, yeni bir toplum meydana çıkarmıştır.

20. yüzyılda ise, kişinin kendi deneyimlerini ön plana çıkaran bir bireysellik sanatta ön plana gelmiştir. İmgeler ve sezgiler, bireyin öznel bakış açısına verilen önem, gerçekliğin sanatçının zihninde kazandığı yeni boyutun yansıması olmuştur. Rasyonalizm ve Pozitivizm'in insanın tinsel yönünü dışlamasına karşılık, Bergson ve Freud'un düşüncelerinden etkilenerek oluşan bu yeni tavrı, Jean Paul Sartre'in, "Bulantı", Kafka'nın "Dava" romanları; Samuel Beckett'in ise, tiyatro oyunlarında görmek mümkündür. Bu eserlerde; 20. yüzyılın hâkim güçlerini, bürokratik engelleri, otomatikleşen insanın zihinsel huzursuzluklarını görmek mümkündür.

İnsanın dünyaya bakışındaki değişim, varlığa da çağa uygun bir gözle bakma ihtiyacını doğurmuştur. 20. yüzyılda gerçeklik anlayışı, "benin" dünyaya bakışı ve

yorumlaması olarak değişmiş; "Varlık", bireyin zihinsel algısının bir yorumu olmuştur. Bu yorum, bireyi her şeyin merkezine koyan bir ortam yaratıyordu. Sanatta düşünce biçimi, gerçeği olduğu gibi resmetme arzusundan, soyut ve bireysel bir kavramaya doğru giden bir eğilim oluşturdu. 20. yüzyıl felsefesindeki yaklaşımlar da, bu bireysel bakış açısını desteklemekteydi.

Arthur Danto'ya göre sanat üç farklı aşamadan geçmiştir: Birinci modelde; sanat gerçekliğin temsilini oluşturmaya çalışmış, sanatçılar gerçekliği algılayarak, gerçekliğin buradaki yorumu ile temsilini oluşturmuştur. 20. yüzyıldaki ikinci modelde; sanatın temsil edilmesi yerine, doğrudan yorumu amaçlamıştır. Üçüncü aşamada ise; sanat bir felsefe haline gelmiş, sanatın kendi kendini yansıtmayı, izlenim ve yorumlamanın yerini almıştır. Bu üç model tarihsel olarak bir birini takip etmektedir. Birinci modelde sanatın amacı ve estetiğin ölçütü, gerçekliğin temsili; İkinci modelde ise gerçekliğin parçalanarak yaratıcı izlenimin oluşturulmasıdır. Sanatçının yaratıcı izlenimi farklı gerçeklikler arasında yorum yapma biçiminde kendini gösterir. Kapitalist ekonomimin gelişmiş aşamasına özgü olan üçüncü modelde ise, tarihsellik ortadan kalkmış herhangi bir gerçeklik yorumu anlamsızlaşmıştır (Şaylan,2009:63).

Cezanne Emile Bernard'a 1904'te yazdığı metinde, "Doğayı silindir, küre ve koni gibi şekillerle, her bir nesnenin ve yüzeyin merkezi bir noktada buluşacak şekilde doğru bir perspektifle ele almaya dikkat etmeli" diye söylüyordu (Antmen,2013: 28,29).

Cezanne'nın resmini renk ile biçimlendirmesi ve 20. yüzyılda soyutlamaya varan doğa biçimlerini küre, silindir, koni gibi geometrik biçimlere dönüştürmesi; Gauguin'nin ise ilkel düzenlemeden yararlanarak kaba bir basitlik içinde resim yapması, 20.yüzyılın değişen sanat anlayışının özeti olarak görülebilir.

Baudrillard'a göre de "Sanat yanılısama üzerine kurulu düzenini yitirmiştir. (...) Hayal gücünün ve hayalin ortaya çıkardığı her şeyi kaybetmiş gözükmektedir. Estetik olanın yası başlamıştır. Yok, olan bir alanın, yani yanılısamanın, sanatı bitirdiğini ileri sürünlere karşı, sanat bitmekten öte bir vaziyete girmiştir. Sanat artık kendinden önce yapılanların bir retrospektifi olarak gözükmeye başlamıştır" (Akay,2013:123).

Baudrillard, sürekli üretilen yeni imgelerin geçmişe gönderme yaparak varlık kazandıklarını; bunun da, şuuruz bir form tekrarı anlamına geldiğini söylemekte ve şöyle devam etmektedir:

"Sanat ikon kırıcı haline gelmiştir. Modern ikonacılık artık imgeleri yok etmekten değil, imge imal etmekten, görülecek hiçbir şeyin olmadığı bir imge bolluğu imal etmekten oluşuyor" (Baudrillard,2011:35).

Bu sürekli geriye gönderme yapma veya onu yıkma arayışındaki sanat anlayışı sanatın, estetik değerler üzerinden yükselişini sona erdirmiş; gerçeğe göndermenin göndermesi ile estetik olanla bayağı olan arasındaki çizginin muğlaklaştığı bir ortam

yaratmıştır. Postmodern çağdaki bu düzleşme, yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki hiyerarşinin yok olduğu toplumsal yapı ile benzerlikler taşımaktadır.

Aydınlanma felsefesi akıl ve bilim yoluyla ulaşılabilecek bir mükemmeliyet inancını içermekteydi. İlerleme düşünmesi, zamanı tarihsel bir süreklilik olarak anlamayı da gerektiriyordu. Modern Çağ bu inanç üzerine kurulmuş, bilimsel yöneme dayalı inanç ile gelişimini sağlamıştır. Daniel Bell "Kapitalizmin Kültürel Çelişkileri" (1976) isimli kitabında, bu çağın artık sona erdiğini savunmaktadır. Günümüzde Duygusal değerlendirmeler, içgüdüler ve tepkiler ön plana çıkmıştır. Bunun gündeme getirdiği konjonktür anti burjuva ve hedonistlik tepkiler giderek büyüyen bir alt bohem kültür meydana getirmektedir.

"Bilimsel söylemin neyin üzerine konuştuğuna dair kesinliğini kaybetmesi ve bildiğini varsaydığını bilememeye başlaması pozitif bilgiyi bir bilgi olmaktan çıkarmıştır. Bu tıpkı Hegel'in spekülâtif felsefesinin itirafıyla benzerlik taşıyan bir durumu arz etmektedir: Pozitif bilginin olduğu yerdeki bir şüpheciliğe aittir. Kendi meşruluğunu tanımayan bir bilim, bilim olmaktan uzaklaşmıştır. En kötü ve bayağı duruma düşerek bir tür ideoloji veya bir güç aleti haline gelmiştir" (Akay,2013:29).

Bilimin kesinliğinin erozyona uğraması, "gerçeğin" mutlaklığını da yitirmesi anlamına geliyordu. Bu yaklaşım, dünyayı entelektüel bir bakış açısı ile anlama gerekliliğini ortadan kaldırıyor, bilgi birikimini elde etme çabası olarak adlandırabileceğimiz yüksek kültürü de geçersiz hale getiriyordu. Yeni yaygın kültür sanatta da kendini gösterir ve sanat yapıtı değişime uğrar.

Sanat yapıtının dönüşümü ile ilgili olarak Jale Necdet Erzen şunları söylemektedir:

"Theodor Adorno 20. yüzyılda insanlığın yaşadığı vahşetten sonra artık duygusal olunamayacağını, güzelliğin yalan olacağını ifade etmiştir. Bundan da öte, artık sanatın hoşla gitmeye çalışmasının artık ancak tecimsel bir tavır olabileceğini iddia etmiştir. Bu görüşler ışığında, sanatın özgürlüğünü korumasının yalnızca uyarıcı ve kabul görmüş ölçütler dışında olabileceği, 20.yüzyıl düşünürlerinin çoğunca kabul edilmiş, iddialı sanatçıların çoğu 20. yüzyıl boyunca alışagelmış beğeni değerlerinin dışında çalışmalardır. 1980'lerden sonra, Postmodern felsefe zemininde sanatın artık elit bir sınıfa ve beğeniye hizmet edemeyeceği, farklı kültür ve sınıftan insanların tercihlerinin de sanatı biçimlendirebileceği iddiaları ortaya çıkmıştır. 'Sanat' değil, herkes için 'sanat' olmalıdır. Bu düşünce 1980'li yıllardan sonra adeta bir başkaldırı şeklinde bayağı beğeni ölçütleri kullanan, kitsch diyebileceğimiz işlerin müze ve galerilere girmesine yol açmıştır" (Erzen,2012:165).

Sanatı seçkin bir alan olmaktan uzaklaştırma amacındaki bazı sanatçılar, eserlerinde iğrenç malzemeler kullanmış ya da irrite edici eserler oluşturmuşlar, böylelikle sanatın sınırlarını yıktıklarını savunmuşlardır. Chris Ofili'nin "İsa"sı, Odd Nerdrum, Kiki Smith'in dışkı yapan kadın betimlemeleri, Gilbert ve George'un dev dışkı kurabiyeleri, Jeff Koons'un videoları bu eserlere örnek gösterilebilir. Bu yaklaşımların Postmodern Çağ'ın yansıması olduğu kadar, dikkat çekmek ve pazarlanabilirlik oluşturmak amacını taşıdığı kimi eleştirmenlerce ifade edilir.

Stephan Little'a göre Postmodernizm, toplumun değerler ve anlamlar oluşturmaları ve bunların aracılığı ile bireyin özgün kimliğine yaptığı müdahaleyi inceler. Jeff Koons günlük yaşamdaki nesnelere kullanır, sanat ürününün özgünlüğüne ilişkin yargılarımızı sorgular. Little'e göre; Koons'un yapıtları sanat kurumlarının nesnelere yüklediği kültürel ve ekonomik değerleri ve kendi "sanat " tanımlarını nasıl zorla kabul ettirdiklerini düşünmemiz yönünde bizi kışkırtır (Little,2013:131). Donald Kuspit'e göre ise; post sanatçılar, modern dünyanın pazarlamaya yönelişini yansıtmaktadır. Kendi dışkısının içinde bulunduğu varsayılan teneke kutuların üzerine imza atan Piero Manzoni' in çalışması bu pazarlanabilirliği göstermektedir (Kuspit,2014:98).

Postmodernizm, herhangi bir gündelik eşyanın estetik bir nesne olarak sunulabileceğini gösteriyordu. 1960'lı yıllarda Pop Sanat ve Postmodernist görüş, birer sanat nesnesi olarak gündelik, sıradan eşyaları kullanmış, tüketim kültürünün kendisiyle hareket etmiş ve bir emsalsizlik arayışından uzakta yinelenmeler yapmıştır. Gündelik hayat ile sanat arasındaki sınırların çökmesi ve sanatın özel alanının yok olması; sanatın gerçekliğin temsili değil, imgenin gerçekliği olarak kendini gerçekleştirmesi anlamına geliyordu. Bu nedenle Warhol'un figürleri seri olarak üretilmiş, kendi kimliğinden uzaklaşmış imgelerin çoğaltılmasıydı. Günlük hayatın temsilini anlatmaktan uzak, yaratılmış bir gerçekliğin gerçeğiydi. Pop Art, Post Endüstriyel toplumun yalıtılmışlık ve arınmışlık ihtiyacını kendi kimliğinden arınmış gündelik nesnelere sağlıyordu.

Kuspit "Sanatın Sonu" isimli kitabında, bu ihtiyacın sanata etkisine şöyle değinmektedir:

"Çağdaş topluma içkin olan gerilim, öncelikle artan değişim hızına ve bizi çevreleyen şeylerde ve göstergesel çevremizdeki istikrar kaybına bağlıdır. Bu nedenle çağdaş toplumun temel niteliklerinden biri, bireyin giderek artmakta olan yalıtılmışlığı ve anonim tipik özelliği olan normsuzluktur; yani bireyin davranışlarına rehberlik ederek onun kendi davranışlarını yargılamasını, yaşamda anlam ve değer bulmasını sağlayan 'süperego' normlarının yokluğudur. İstikrarlı, ikna edici normlar ve anlamlı değerler yerine, kısa ömürlü bir bireysellik taşıdığı için bireylere cazip gelen, aralarında sanata ilişkin olanların da bulunduğu, çeşitli kısa ömürlü norm ve değerlerin yabancı otlar gibi bitmesi söz konusudur. Kısa ömürlülük, hem sanatta hem de sanatın bir parçası olduğu toplumsal yaşamda, normsuz anomik toplumda var olan derin belirsizliğin doğrudan sonucudur" (Kuspit,2014:181,182).

Kısa ömürlü olanı yücelten ve kullanan Postmodern sanatta, yüksek kültür ve kitle kültürü/popüler kültür arasındaki hiyerarşik ayrım ortadan kalkmıştır. Andy Warhol'un sıradan günlük nesnelere bir sanat objesi olarak sunması, sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırın silindiğini gösterir. Bu modern sanatın tarihsel bakış açısının ve sanatçının gerçeği yorumlayarak ortaya koyduğu yaratıcı edimin sonu anlamına gelir. Çünkü gerçeklik ile onun temsili olan sanat eseri arasındaki sınır silinmiş, temsilin gerçekliği söz konusu olmuştur.

Baudrillard'a göre; sanat ayrı bir kapalı gerçeklik olmaktan çıkmıştır. Sanat, üretime ve yeniden üretime dâhil olur. Öyle ki; her şey "şu gündelik ve banal gerçeklik bile aynı nedenden ötürü sanat göstergesine katılır ve estetik hale gelir. Baudrillard şöyle diyordu; "Gerçeklik boşaldıkça ve gerçek ile hayali olan arasındaki çelişki ortadan kaldırıldıkça, çağdaş simülasyon dünyasında farklılık, perspektif ve derinlik yanılısamı sona erdi" (Şaylan,2009:127).

2. Dünya Savaşı sonrası, insanı ve toplumu yüce değerlere götüren, bir sanatçının becerisine dayanan anıtsal resimlerin sona erdiği, biçimsel yeniliklerin yapıldığı bir dönem olmuştur. 1960 sonrasında nesne düşüncüyü taşıyan araç olarak kullanılmış, provokasyona dayalı avangart eserler, kendinde öncekileri yadsıyan ve seyirciyi düşünceye çağırın sanat eserlerine doğru evrilmiştir. Bu bozma, yok etme süreci Postmodern olarak adlandırılan dönemle aynı döneme rastlamaktadır. Tarihsel süreçte toplumsal olaylar ile sanatın bir biriyle iç içe olduğu görülür. İnsanlığın yaşadığı ekonomik, siyasal, sosyal olayların yanı sıra; çağların kavrayış biçimleri ve felsefi görüşler de sanatın şekillenmesinde etkili olmuştur.

Araştırmada 1900'den günümüze kadarki tarihsel süreç üç bölümde incelenmiştir. Birinci bölümde 1900, 1960 arasındaki sanat olayları anlatılmaktadır. Sanat akımlarının nitelikleri ve ortaya çıkışlarındaki etkenler üzerinde durulmaktadır. 1960'a kadarki dönem Modernizm kavramı çerçevesinde ele alınmakta; Modernizm eksenine yaşanan düşünsel gelişmeler ve bunların toplumsal sürece etkileri değerlendirilmektedir. 20. yüzyılın ilk yarısındaki sanat akımları; Ekspresyonizm, Fovizm, Kübizm, Fütürizm, Dada, Konstrüktivizm, Sürrealizm, Soyut Ekspresyonizm akımları incelenmiştir. İkinci bölümde 1960 sonrası sanat akımları Pop Art, Op Art, Minimalizm, Kavramsal Sanat ve Fluxus akımları ve bu akımların toplumsal olaylar ile ilişkileri incelenmiştir. Postmodernizm'in sanata ve topluma yansıması açıklanmıştır. Üçüncü bölümde günümüzdeki sanatçıların çalışmalarından örnekler verilmiş, Modern'den Postmodern'e bireyin değişiminin, topluma ve sanata yansıması anlatılmıştır.

Küresel ekonominin etkin bir güç olduğu çağımızda sanatın piyasanın tahakkümü altına girmesi, sanatçıların Postmodern anlayışla paralel olarak, yaygın kültürün ihtiyaçlarına yönelik işler üretmesi, sanatçı örnekleri ile sorgulamaya çalışılmıştır.

2. 1900-1960 YILLARI ARASINDAKİ SANAT AKIMLARI ve MODERNİZM

2.1. Modernizm'in Tarihsel Süreci

"Modern", kökeni M.Ö. 5. yüzyıla uzanan ve 18. yüzyılda kullanımı yerleşen bir kelimedir. M.Ö. 5. yüzyılda pagan inanışa sahip geçmiş ile Hıristiyan inanca sahip yeniye ayırmak amacıyla kullanılmış ve 18. yüzyıl aydınlanma düşüncesi içinde asıl anlamını bulmuştur. Tarihsel dönemlerde değişik kullanım özellikleri göstermiştir. Dini ve doğayı geride bırakan bir bakış açısını ve ilerleme fikri ile medeni, uygar gibi anlamları ifade etmek için kullanılmıştır. "Modern" sözcüğü Latince "Modernus" sözcüğüne dayanırken, bu sözcüğün kendisi Latince "tam şimdi" anlamına gelen "Modo"dan türetilmiştir" (Zekâ,1994:31).

Modernizm, Avrupa'da 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan ve giderek genel kabule dönüşen belli tür sanat ve estetik anlayışını da ifade eden bir kavramdır. Modernizm kavramı, Fransız Devrimi'yle birlikte özgürleşen bireyin ortaya koyduğu; sanayi sayesinde gelişen yeni uygarlığın, geçmişten kendini ayırmak için kullandığı bir ifadedir. Modernizm, aydınlanma düşüncesi ile beliren ve bilimselliğin ön planda olduğu bir kültürü anlatır. Bilimsel bilginin ve buna ulaşmayı sağlayan bilimsel yöntemin, insanın aydınlanmasını sağlayacak yol olduğu düşüncesi etrafında şekillenir. Bilim adına yapılan tüm çalışmalar, insanın refaha ulaşmasını sağlayacak araçlardır. Modernizm'in kullandığı bilimsel yöntem ve tüketim ekonomisi, ekonomik model olarak kapitalizmin doğmasına neden olmuştur.

16. yüzyıldan itibaren hızlı biçimde artan dünya nüfusu, Avrupa'da 18. ve 19. yüzyıllarda yapılan buluşların üretimi etkilemesi, makineleşmeye dayalı imalat yapılması ve bu gelişmelerin Avrupa'daki sermaye birikimini arttırması; bu gelişmelere paralel olarak artan işgücü ve ülkelerin hammadde arayışı, devrim yaratmış bir çağ oluşturdu. Bu devrim, 20. yüzyıldan sonra giderek küreselleşen bir boyutta dünyayı etkisi altına aldı. Ülkeler, sanayinin devamını temin etmek için hammadde ve pazar arayışına yöneldi ve sahip oldukları teknolojik olanakları, üstünlüklerini sürdürmek için araç haline getirdiler.

Küçük burjuvazi ve orta sınıf olarak adlandırılacak halk kitlelerinin ortaya çıkması ve buna paralel olarak toplumsal alışkanlıkların değişmesi, yeni bir toplum biçimi doğurdu. Bu biçim temelini "aydınlanma" düşüncesinden alıyordu.

17. yüzyılda başlayan aklın egemenliğine dayanan bir hayat felsefesi yaratmayı amaçlayan aydınlanma düşüncesi, Fransız ihtilali ile siyasi karşılığını bulmuştu. Fransız İhtilali'nin ortaya oyduğu yeni toplum düzeni, monarşik yönetimin değerleri ile çelişiyordu. Halkın yönetimde söz sahibi olduğu yeni yönetim biçimi, insanlara birey ve vatandaş olma bilincini sağlıyordu. Monarşik düzenin temelini oluşturduğu mutlak değerlere, değişmez ölçülere ve geleneklere bağlı sanat anlayışı, yerini bireysel arzuların egemen olduğu bir sanat anlayışına bıraktı.

Buhar gücünün bulunması; sanayi üretimlerini uzak noktalara taşıyan demir yollarının inşa edilmesi, değişen şehirler, bu gelişmelere paralel bir iş gücünün ortaya çıkması, yeni bir düşünce biçimi oluşturdu. Değişimin ve dönüşümün hızla gerçekleştiği çağda bireyin anlayışı da hızlı bir biçimde değişti. Bireyselliğin ön planda olduğu ve tüketimi merkeze koyan bir anlayış oluştu.

Adnan Turani, 17. ve 18. yüzyıllardaki düşünsel dönüşümü şöyle ifade etmektedir.

"18. yüzyılın yazar ve düşünürleri, toplumu, devleti, dini ve eğitimi, aklın ilkelerine göre yeni baştan düzenlemeye çalıştılar. Bu yüzdendir ki, 17. yüzyılın felsefesi evrensel bir bilim niteliğinde; 18. yüzyılın felsefesi ise bir kültür felsefesi olarak gelişir" (Turani,2014:29).

Descartes'in felsefesi akıl yoluyla kavranan bir gerçeğe işaret ediyordu ve bu felsefe dünyayı bilimsel yöntem ile anlamaya çalışıyordu. Salt görünen gerçek dünyayı anlamının bir yoluydu. Bu yüzden Klasik Sanat Anlayışı görüneni kavramak için etütler yaptı. Klasik Sanat, doğada gördüğü uyum ve dengeye dayanan bir ideali anlatıyordu. Yaşam zemini bulduğu Aristokratik düzen, sanatın görkemli ve soylu olmasını bekliyordu. Doğanın genel geçer kurallarını yapıtlarına aktaran Klasik anlayış uyumsuzluktan kaçınıyordu. Ağırbaşlı bir üslup olarak ölçü ve dengeyi esas alıyordu.

19. yüzyılın ortalarında ise bütünsel akılcı fikre karşı çıkan bir felsefe akımı olarak Varoluşçuluk doğdu. Bu akımın iki önemli temsilcisi Soren Kierkegaard ve Nietzsche idi. Korku, kaygı, umut gibi insan duygularını felsefe alanına dâhil eden Kierkegaard, felsefeye yeni bir boyut kazandırdı. Nietzsche ise, akla kuşku ile yaklaşarak, değerlerin yeniden değerlendirilmesi üzerinde durdu, iyi ve kötünün ötesinde bir ahlak anlayışını önerdi.

Çağın değişen düşünce yapısı; bireyselliğe, özgürlükçü söylemelere ve milliyetçiliğe yöneldi; mutlak bir egemenlik anlayışı ile temel ve değişmez kurallara dayanan Klasisizm ile yeni çağın düşünce biçimi uyumsuzdu. Bilimsel gelişmeler pozitivizmi güçlendirmiş; varlığı, gözlem ve deneye bağlayarak açıklamaya çalışan bir anlayış çağa egemen olmuştu.

19. yüzyılda bilimsel çalışmaların verdiği sonuçlar, insan aklının değerini ortaya çıkardı. Bu ise, dinsel inançların ve doğanın aklın almayacağı düşünülen yüceliğinin

sorgulanmasına yol açtı. Bir yandan da endüstri çağı Avrupa'da göç hareketlerine neden olmuş ve şehirde yaşayan insan sayısı hızla artmıştı. Şehirlerin değişen çehreleri buralarda yaşayanların ihtiyaçlarına uygun yeni alanlar yarattı. Kent nüfusunun istek ve ihtiyaçlarının artması, geçmişte lüks sayılan ürünlerin artık toplumun sıradan ihtiyaçlarına dönüşmesi, yeni bir tüketim toplumu yarattı. Mutlak bir yönetim biçiminin oluşturduğu dogmatik düzen içinde, ezberlenmiş düşünce ve inanç sistemlerine dayanan toplum yapısı; aynı çevrede sürekli yaşamının verdiği alışkanlıkların rahatlığı ile sorgulamayan, ona verilen ödevleri yürütme arzusu dışında bir amacı olmayan insan tipini yaratıyordu. Oluşan yeni şehirler, monarşik yönetimin oluşturduğu ve aristokratların merkezde olduğu düzenden farklı bir yapıda, üretim güçlerinin egemen olduğu sosyo-ekonomik sistem oluşturdu.

19. yüzyılda ortaya çıkmaya başlayan yeni birey tipi, eski dönemin ihtişamlı ve ciddi sanatına, ilgi duymuyordu. Güç kazanan halk kitleleri, seçkinlerden farklı olarak, gündelik yaşam sahnelerine ve manzaraya ilgi duyuyorlardı. Akademik sanatın küçük gördüğü bu konulara olan ilginin nedeni; yeni sınıfın, seçkinlerden daha farklı beklentilerinin olmasıydı. Gerek konuları, gerekse boyutları itibarıyla, eski düzenin ihtişamlı sanatından yeni yaşamın gerçeklerine bir geçiş aranmaktaydı.

Turani, bu konuyla ilgili olarak şunları söylemektedir:

"Felsefenin, fizik ve doğa bilimlerinden yararlanarak kendini oluşturması, gerçeğin yalnızca doğada olduğuna ve onu gözleyip inceleyerek gerçeğe ulaşılacağı anlayışı toplum bireyleri kadar sanatçıları da etkiliyor, eski inançları üzerinde tekrar düşünmeye zorluyordu. Auguste Comte'un "Gerçeklik Manifestosu" (1850) yayınladığında, Gustave Courbet de dünyada ilk gerçekçi ressam olarak kendini göstermiştir" (Turani,2012:45).

Courbet'e kadar sanatçılar, düşsel tasarımlarda perspektif ve ışık- gölge kullanarak gerçekliği yakalıyorlardı. Courbet ise gerçeği, gördüğü ve dokunduğunda arıyordu, hayali olanı resmetmekten de kaçınıyordu. Courbet'in nesneye bakışındaki değişim ile 19. yüzyıldaki anlayışın değişimi paralellik gösteriyordu. Hızla gelişen sosyal, kültürel ve teknolojik yeniliklere ayak uyduran sanatın tavrında da değişim yaşanıyor. Rasyonel görüşler sadece bilim alanıyla sınırlanmamış, toplum yaşamına ve düşüncesine yansımış; sanat alanında objektif doğa gözlemi ortaya çıkmıştı. İlgi, halkın gerçekleri olan; toplumdaki sınıflar, yaşamın sıradan halleriydi ve bu somut gözlemlere dayanan bir anlayışla sanat alanına yansıyor. Örneğin; Emile Zola, romanlarında gerçekçi tasvirler yapmak için meyhaneleri ve maden ocaklarını geziyordu (Turani,2012:49). Sonuç olarak; rasyonel görüşler yalnız bilim alanında değil, toplum yaşamının alanlarına ve sanata da nüfuz ediyordu. Objektif dünya gözlemine dayanan Realizm Akımı bu düşünsel ortam içinde yeşerdi.

Çağın tüm bu gelişmeleri doğal bir sürecin sonucu olarak sanata yansımış, ifade, biçim ve konunun yanı sıra; toplum ile birlikte bireyin değişen zihni de sanatın anlamını ve işlevini değiştirmiştir. Yaşanan tüm ilerleme, bir biri ardına eklenerek yeni bir sonuç oluşturmuş ve bu sonuçlar neticesinde insan da yeni bir anlayışa

kavuşmuştur. Toplumların yönetim biçimlerinden, felsefeye, bilimsel gelişmelerden toplumun alışkanlıklarına kadar her gelişme yeni bir durum yaratıyor ve bu durumda yeni gelişmelere yol açıyordu. Bu olayların bir biri ile ilişkisi dönemin sanat eserlerinde görülebilir.

20. yüzyılın başından itibaren kültürel ve düşünsel dönüşüm sanatta yeni bir gerçeklik arayışına yol açmış; gelenekten, alışılmış değerlerden hızlı bir kopuşun yaşandığı kimi zaman kısa süreli akımları doğurmuştur. Üretim süreçleri tüketim alışkanlıklarının doğurduğu yeni toplum; Afrika'ya, Doğu'ya ve Uzakdoğu'ya yönelerek bu kültürlerden aldıklarını kaynak, çıkış noktası olarak kullanmışlardır.

Bununla birlikte, fotoğrafın gelişmesi sanatsal tavırda değişikliklere yol açmış; hem biçim dili hem de fotoğrafın eserlerde kullanılması gibi olanaklar sağlamış, farklı kültürlerin inanç ve değerlerin tanınma olanağını vermiştir. Kübizm, Fütürizm ve Dada bir birine bu anlamda bağlı akımlar olarak, bu dönüşümün belirtileri gibi görmek mümkündür.

2.2. 1900-1960 Arasındaki Sanat Akımları

2.2.1 Ekspresyonizm

20. yüzyılın en önemli sanat akımlarından biri, Almanya'da ortaya çıkan Ekspresyonizm akımıdır. Bir akımdan daha çok bir eğilim olarak değerlendirilen yazarlar da vardır (Antmen,2013:34). Ekspresyonizm, ilk olarak Empresyonizm karşıtı olarak, Empresyonist ilkelerin yadsınması olarak kullanılıyordu (Lyton,1991:24). Ekspresyonizmin amacı, doğal olan renk ve biçimlerin karşıtı bir anlayış ile resim yapmaktır. Renk ve biçimler ile duygusal ve ruhsal hazlar yaratmak istiyorlardı. Rodin'nin heykelleri, Edward Munch'un (1863-1944) figürleri, Van Gogh'un ham renkleri, dışavurumculuğu besleyen damarlardı. Ekspresyonistler, seçtikleri konulara, kullandıkları form ve renklere göre çeşitli gruplara ayrılmış; başta resim alanında olmak üzere, mimarlık, müzik ve sinema gibi çeşitli sanat dallarında etkili olmuşlardır.

Duyguların salt bir biçimde ifade edildiği akımda; Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Ludvig Meidner, Otto Dix, Max Pechstein, Emil Nolde, Max Beckmann, George Grosz, Karl Schmidt Rottluff, Georges Rouault, Marcel Gromaire, Oscar Kokoschka ve Marc Chagall gibi sanatçılar yer alıyordu.

Ekspresyonistlerin amacı, duyduklarını resmetmek ve her şeyi sanatçının kendi mizacına göre şekillendirmek istiyorlardı. Empresyonistler gibi gördüklerini değil, yorumladıklarını resmetmek istiyorlardı. Kirchner; "Çevremizde olan olay ile bizi çeviren, eşyaların arkasında bulunan sırdır" diyordu (Turani,2012:578). İç dürtülerinden hareket eden sanatçılar resimlerinde; kuvvetli renk tonları veya deforme edilen figürler kullanıyor, böylece "çirkin" ve "karamsar" tablolar oluşturuyorlardı. Bunlar halkı rahatsız eden, güzellikten uzak resimlerdi. Erich

Heckel'in "Bir Masada İki Adam" isimli çalışması, sert çizgileri ve koyu renkleri ile bu karamsar atmosferi gösterir (Şekil 2.1.) Ekspresyonistler, iç dünyalarına yönelerek, idealize edilmiş bir biçim arayışını terk ettiler. Sanatçının kendinden geçtiği izlenimini veren eserler; coşkulu, şiddetli ve ilkel bir anlatıma sahipti.



Şekil 2.1: Erich Heckel , "Bir Masada İki Adam", 1912, 97x120 cm

1905 yılında Ernst Ludwig Kirchner önderliğinde kurulan "Die Brücke" grubu, Ekspresyonizm içerisinde önemli bir yer tutuyordu. Emil Nolde, Otto Müller, Karl Schmidt Rottluff grubun diğer üyeleri idi (Farthing,2014:378). Rottluff'un önerisi ile grup, Nietzsche'nin fikirlerinden etkilenerek, daha iyi bir gelecek ile şimdi arasında köprü olmak düşüncesi ile gruplarına, "Die Brücke" (Köprü) adını verdiler. Die Brücke Grubu'nun erken dönem işleri genellikle Gauguin, Van Gogh ve Post-Empresyonizm etkileri taşıyordu.1905'den sonra daha canlı renkler, kısa fırça vuruşları ile yoğun bir impasto tekniği kullanıyorlar, toplu şekilde çalışarak, birbirlerinin resimlerine eleştiriler yapıyorlardı. Açık havada çalışmalarına rağmen, perspektifi az kullanıyorlar ve doğayı daha az taklit ediyorlardı.

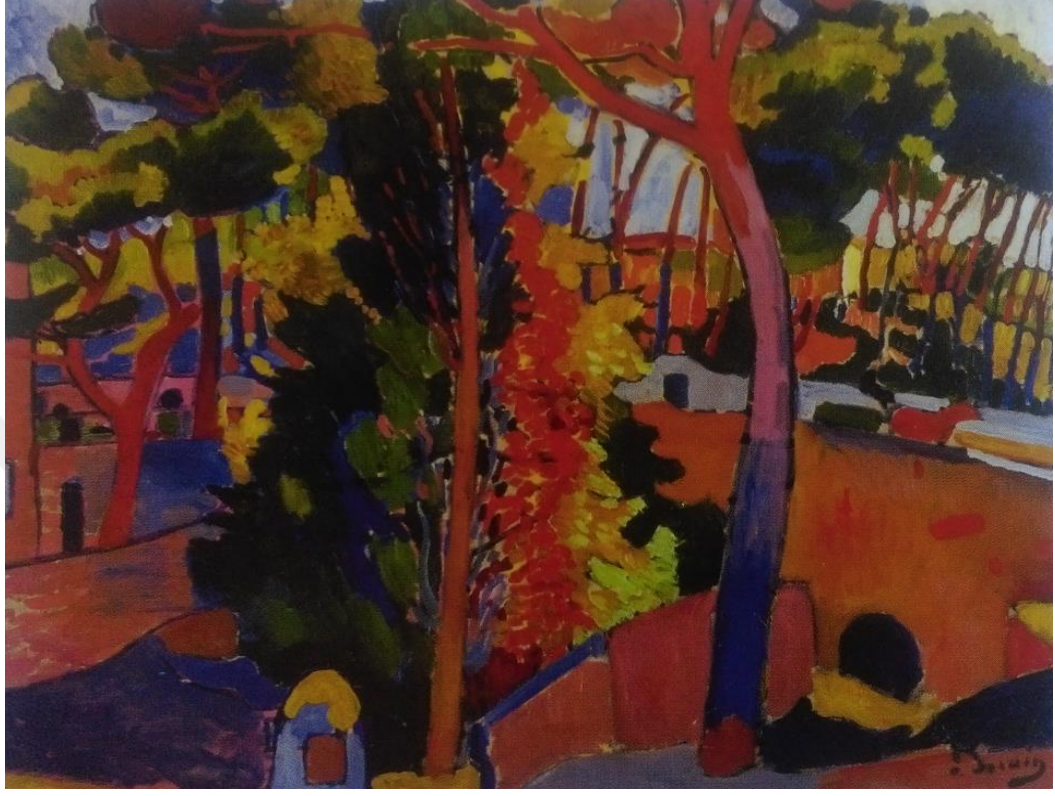
Nietzsche, "Yaratıcı olmak isteyen öncelikle her şeyi yıkmakla başlamalı, eski değerleri yerle bir etmelidir" diyordu. Yıkım düşüncesi Ekspresyonistleri etkiliyordu. Aynı yıllarda, Benedetto Croce (1866-1952) "Estetik" (1902) isimli yapıtında; sanatçıların sezgisel bir güce sahip olduğunu söylüyor ve renklerin insanı nasıl etkilediği ile ilgili çalışmalar yapıyordu (Antmen,2013: 34). Eugene Chevreul

(1786-1889) "Renklerin eş zamanlı Zıtlıkları Kuralı Üzerine" (1839) isimli kitabında; renklerin tesadüfen yan yana gelmesiyle oluşan sonuçlara değiniyordu. Bununla birlikte Dostoyevski, Nietzsche ve Freud'un gibi filozofların düşünceleri de çağı etkiliyordu.

1905'de Kirchner'in kaleme aldığı sanılan bildiri, dışavurumcuların başına buyruk tavrını açıklıyordu. Kirchner bildiride: İlerleme idealine sahip gençlere, yaratıcı kuşaklara inanarak; onları yerleşmiş güçlere karşı birleşmeye çağırıyor, yaşama ve çalışma özgürlüğünü savunuyordu. Nietzsche'nin görüşlerinden etkilenen Kirchner, insanın iç dünyasını anlatan ilkel resimler yapıyordu. Büyük kentlerde yaşıyor, ancak ilkel hayata ve duyguya önem veriyor, resmediyordu. Bireyselliğin ön planda olduğu Ekspresyonizm'de, anlık tepkilerden yararlanılıyor; kontur ve renklerle duygusal heyecanlar yaratılmaya çalışılıyordu. Kaba resimler; basit, deforme edilmiş figürler ve perspektifin önemsenmediği bir anlayışla sanatçılar içinde buldukları topluma tepkilerini koyuyorlardı.

2.2.2. Fovizm

1905, 1907 yılları arasında zirvesine ulaşan kısa süreli sanat akımıdır. Henri Matisse (1876-1954), Andre Derain (1880-1954) ve Maurice de Vlammick (1876-1958)'in "Salon d'Automne"de (Paris) açtıkları bir sergide ilk kez adını duyuran akım; bu sergiyle modern resme birçok katkılar sağlamıştır. Louis Vauxcelles'in (1870-1945) agresif fırça vuruşları, detayı vermeyen ve doğal olmayan fırça vuruşları nedeniyle, "Fauve"lar, (vahşiler) olarak isimlendirmesi gruba adını kazandırmıştır. "Fovlar renk ve mekân üzerine deneysel olarak çalışıyor; Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Paul Cezanne gibi Post Ekspresyonistler ile George Seurat, Paul Signac gibi Neo Ekspresyonistlerden esinleniyorlardı" (Farthing,2014:370). Matisse ve Derain, renkleri doğayı taklit etmek için değil, hayal gücüne dayalı bir ahenk ve uyumsuzluk yaratmak için kullanıyordu. Tuvalin düz yüzeyini ön plana çıkararak, geleneksel resmin perspektif algısını değiştiriyorlardı. Andre Derain'in "Riou Üzerindeki Köprü" isimli çalışması bu perspektif kurgusunu gösterir (Şekil 2.2.). Rengin ön planda olduğu resimde, mekân algısı geri plana itilmiştir. George Rouault (1871-1958), Albert Marquet (1875-1947), Raoul Dufy, Kees van Dogen (1877-1968) ve kısa bir süreliğine George Braque (1882-1963) bir doktrin etrafında birleşmeler de Fovist ressam olarak sergi düzenlediler. Fovistler 1905'te "Salon d'Automne" de (Sonbahar Salonu) ve 1906'da "Salon des Independants"da (Bağımsızlar Salonu) en başarılı sergilerini düzenlediler. Bu birliktelik birkaç yıl devam etse de, grup daha sonra dağıldı.



Şekil 2.2: Andre Derain, "Riou Üzerindeki Köprü", 1906,82.5x101.6 cm

2.2.3 Kübizm

20. yüzyılın başında önemli etkinlik gösteren bir akım olan Kübizm, Cezanne'nin "Doğada ne varsa küreye, koniye ve silindire göre biçimlenir" sözünden etkilenmiştir (Turani,2012:587). 20. yüzyılın ilk yirmi yıllık diliminde, Pablo Picasso (1881-1973) ve Georges Braque (1882-1963) tarafından Kübizm'in ilk örnekleri verildi. Her iki ressam da Cezanne'nin geç dönem, düz ve soyut eserlerinden etkilenmişlerdi (Farthing,2014:389).

Kübizm, sanat eleştirmeni Louis Vauxcelles'in (1870-1945) yazdığı bir yazı sonucu "Kübizm" olarak adlandırılmaya başladı (Antmen,2013: 45). Şair ve yazar Guillaume Apollinaire (1880-1918) Kübizm'i önemli bir akım olarak görmüş, renk kullanımı ve alışılmamış biçimsel tavrıyla izleyiciyi şüphede bırakan Kübizm'in, biçimsel bir devrim olduğunu anlatmaya çalışmıştır. Kübizm yeni bir resimsel dil ortaya koymuştur. Geleneksel perspektif kurallarını yıkmış ve yeni bir resimsel kurgu getirmiştir. Batı sanatının yüzyıllara dayanan görsel temsilini altüst etmiştir. Doğanın anlatımcı yorumunun yerine, kavramsal yorumunu ele almışlardır.

Antmen bu görsel devrimi şöyle anlatmaktadır;

"Kübitler, resimsel yüzeyde üç boyutluluk yanılsaması yaratmak yerine resim yüzeyinin iki boyutunu vurgulanış; eşzamanlı olarak bir nesneyi bir değil birçok

açından göstererek bir tür dördüncü boyut kavrayışı getirmiş; 19. yüzyıldan itibaren temsili gerçeklikten resimsel gerçekliğe uzanan yoldaki adımları hızlandırarak görsel bir devrim yaratmışlardır" (Antmen,2013:46).

Geçmişin alışıldık form anlayışının karşısında olan Kübistler, nesnelere görüldüğü gibi değil, onların farklı bölümlerinin bir arada olan bütününü resmetmişlerdir. Görünenin, bakıldığı yer ve anda olamayan yönlerini de kompozisyonlarına ekleyerek, onları bir bütün haline getirmiş; gerçekçi algılamadan ötesinde, mantık yoluyla kavranan geometrik formlar kurgulamışlardır.

Endüstrinin oluşturduğu toplumun bir yansıması olarak beliren parçalama eğilimi ile ilgili Adnan Turani şunları söylemektedir:

"Bugün çağımızın çehresini biçimlendiren endüstridir. Endüstrinin toplumsal çevreyi dolayısı ile insan hayatını, dünya politikasını dünya görüşlerini etkilediğini biliyoruz. Bu kadar güçlü bir faktörün etkilediği ortam içinde olan sanatçının çalışmasında bu faktörün biçim verdiği açık olarak anlaşılmıştır. Endüstrinin arka arkaya yapılan icatlarla geliştiği ve bilim dünyasında atomun parçalamasının problem olduğu yüzyılın başlangıcında plastik sanatlarda objeyi parçalama eğilimi belirlemiştir. Bu eğilimi yüzyılımızın ekonomik savaşları krizleri sosyal sarsılmaları ve dolayısı ile Materyalizme olan güvensizlikle ilgili görmek ortak kanı belirlemiştir" (Turani,2013:555).

Sadece görünenin değil bilinenlerinde içine girdiği bir form varlığı ortaya konmaya çalışılıyordu. 20. Yüzyılda ortaya çıkan birçok sanat akımında olduğu gibi Kübizm'in de teşekkülünde Kabile Sanatları'nın büyük etkisi olmuştur. Özellikle Afrika Zenci Sanatı'nın büyük etkisi görülen Kübizm üç safha gösterir. 1906-1909 arası "Analitik Kübizm", 1909-1912 arası İleri "Analitik Kübizm", 1912-1914 arası "Sentetik Kübizm" adlarıyla tanınmaktadır (Beksaç,2000:116).

1908- 1912 yılları arasında Analitik Kübizm olarak adlandırılan dönem Kübizm'in ikinci aşamayıdır. Analitik Kübizm, tek bakış açısının gördüğü alanı değil, adeta çevresinde dolanarak, alanın çeşitli yönlerini de resme katıyordu.

Kübizmin üçüncü aşaması olan Sentetik Kübizm'de, resim üzerine çeşitli yapıştırımlar görülür. Böylece Kübistler, oluşturulmuş soyut formlar ile malzeme arasında bir gerginlik yakalamayı amaçlıyorlardı. Gazete parçaları, afişler, kumaşlar, metal parçaları, oyun kartları, ayna parçaları resimlerde görülen materyallerdi.

"Önce Braque, ardından Picasso'nun resimlerinde şablon harfler ve farklı malzemeler kullanılması, sentetik kübizm sürecini başlatmıştır" (Antmen,2013:48). 1912 yılından itibaren Picasso assemblaj tekniğinin ilk örneklerini vermiştir. Braque da aynı tarihlerde kesik kağıt malzemelerini resim yüzeyine yapıştırarak, kendine özgü bir kolaj tekniği kullanmaya başlamıştır.

20.yüzyılın başlarında Pablo Picasso ve George Braque tarafından ortaya koyulan Kübizm; esas olarak modern hayatın izlenimlerini aktarabilecek bir anlatım türü arayan sanatçıların, 19. yüzyıl sonlarında oluşan akımlarla, kendi sanat dillerini bağdaştıramamalarından doğan bir arayışın bir sonucudur. Kübizm çağın bilimsel ve

felsefi gelişmeleri ile ilişkilendirmek isteyenlere Picasso, şöyle cevap vermiştir: "Kübizmi daha kolay yorumlayabilmek için matematikten trigonometriye, kimyadan psikanalize, müzikten bilmem neye kadar türlü türlü şeyle ilişkisi kuruldu bugüne kadar" (Antmen,2013:46). Picasso tam olarak bu gelişmelerin bir sonucu olarak sanatın bu noktaya gelmesinde doğrudan bir etki göremese de, sanatçı olarak yaşadığı çağdan etkilenmediğini de söylemek olanaksızdır.

"Avignonlu Kızlar"ın Kübizmin temellerini oluşturması bakımından önemli olduğu söylenebilir (şekil 2.3.). Kübizmin üzerine kurulduğu temelleri tam anlamıyla yansıtmasa da, alişılmışın dışındaki tavrı o güne kadarki resim alişkanlıklarından farklıydı. Avignonlu Kızlar'ın Kübizm açasından önemi, resimsel sorunları o güne kadar yapılmamış bir şekilde çözmüş olmasıydı. Avignonlu Kızlar, üç boyutlu nesnelere, iki boyutlu yüzey üzerinde ve figürleri hem profilden hem de cepheden gösteren şekilde kurgulanmıştı. Oldukça kaba ve şematize şekilde çizilen figürler, farklı açalardan kavranabilen üç boyutlu bir nesne gibi gözüküyordu. Cezanne'nin "Yıkananlar" dizisinde benzer bir yaklaşım görölmekteydi. Resimdeki figürler ve arka plan, geometrik biçimlerle sadeleştirilmiş, derinlik hissi yok edilmişti. Resimde geçersiz bir perspektif anlayışı ve sınırlı renk kullanımı vardı. Her biri çıplak figürler, birbirleriyle ilişkisiz bir görünümdeydi. Afrika masklarını anımsatan, köşeli ve hacimsiz figürler kullanılmıştı. Daha önceki yapılanlardan farklı "parçalanmış" resim, 20. yüzyıldaki parçalama eğilimin habercisi gibiydi. Picasso'nun pembe ve mavi dönemlerinin birleştiği görölen resimde, Kübizm'de kullanılan kahverengi ve yeşil renk tonları yer alıyordu.



şekil 2.3: Pablo Picasso, "Avignonlu Kızlar", 1907, 243.5x233.5 cm

Pembe ve turuncu renklerden oluşan figürlerin arkasında, mavi ve gri tonlardan oluşan perdeler, soğuk renklerle derinlik oluşturuyordu. Resmin sol tarafındaki koyu turuncu renk, mavi rengin yarattığı derinlik hissini arttırmaktaydı. Turuncunun hâkim olduğu renkler, mavi renk ile zıtlık yaratacak şekilde boyanmıştı. Resimde sağ alt tarafta yer alan figür, kübist tarzın izlerini göstermekteydi. Resim tam olarak Kübizm'i yansıtmamaktaydı ve daha çok Cezanne'nin geometrik arayışını anımsatıyordu.

Kübizm'in başlangıcı ile ilgili farklı fikirler ortaya konmuştur. Little, Kübizm'i 1901 tarihlerindeki Cezanne'nin çoklu bakış açılarıyla yapılmış olduğu resimlerine dayandırır. Kübizmin kavramsal bir bakış açısı ile elde ettiği eserleri, Cezanne'nin masalar ve üzerindeki nesnelere birbirine zıt açılarla resmettiği geç dönem resimlerine bağlar (Little,2013:107).

Kısa bir zaman içinde başlıca prensipleri belirlenen Kübizm, gözün nesneye bakışından aldığı farklı açıları, kesitler halinde kullanarak, bir bütünde buluşturuyordu. Gri, yeşil ve kahve tonları kullanılıyor; rengin, biçimsel yeniliğinin önüne geçmesi istenmiyordu. Picasso ve Braque 1908 kışında beraber çalışıyorlardı (Turani,2012:587). Ancak başlangıçta bir anlaşmadan değil aynı anda benzer eğilimler duymalarında ötürü bir ortaklık söz konusu olmuştu. Kübizm ilk dönemlerde eleştirmenlerin büyük bölümü tarafından küçük görüldü ancak, 1907-1912 yılları arasında Picasso ve Braque'ın yaptığı ilk örnekler daha sonra ilgi çekti ve galerici Daniel H. Kahnweiler'in serleri sergilemesiyle destek buldu. Juan Gris (1887-1927), 1912 yılında ilk kübist resimlerini yapmaya başladı. Farklı bir düzlem oluşturarak resim yapmaya başlayan birçok ressam, bu tarzı benimsedi. "Aynı zamanda Orta Çağ'daki yassı alan tekniğini ve Rönesans'taki hacim yanılması tekniğini sorgulayan Kübistler, yüzey desenlerini ve mekân belirsizliğini değişik bakış açılarından gözlemleyen sabit nesnelere bir araya getirebildiler, derinliği olmayan bir uzam geliştirdiler" (Farting,2014:389). Kübistler, şimdiye kadar olandan farklı bir anlayışla resmi kurgulamış; gerçekliği gördükleri gibi değil, anladıkları gibi resmetmişlerdi. Kübistler için konu önemsizleşmiş, biçim öne çıkmıştır. Gitar, mandolin, gazete sayfaları, pipo, ya da palyaçoların resmedildiği tablolar; gri, kahverengi ve yeşil tonları fazlaca kullanılmıştır. Leger'in renk kullanımı, Picasso ve Braque'ın kolajları ile Kübizm farklı gelişimler gösterdi.

1912-1920 arasında, Robert Delaunay (1883-1956), Francis Picabia (1879-1953), Jean Metzinger (1883-1956), Fernand Leger ve Marcel Duchamp'ın (1887-1968) da aralarında bulunduğu geniş bir sanatçı grubu bu akım içinde çalıştı.

20. yüzyıl gerçekliğin temel sorun olarak ele alındığı bir çağ oldu. Sanatçılar gerçeği algılama ve resmetme amacıyla yeni yollar arıyorlar, dünyanın doğru algılanış biçimi konusunda farklı fikirler ortaya koyuyorlardı. Felsefecilerin arayışları ve düşünceleri çağı tanımlamaya çalışıyordu. Yüzyıl başında etkili olan Marx ve Engels, gerçekçi yazar Balzac'a (1799-1850) olan hayranlıklarını belirtiyorlardı (Clark,2011:24).

Gerçeklik bir görünüm değil; onu oluşturan parçaların, ortak anlamı olarak ele alınıyordu. Sanat eleştirmeni Toby Clark bu konuda şunları söylemektedir;

"Gerçekçilik meselesi temel sorunsal olarak kalsa da gerçekçiliğin tanımlanma biçimleri gittikçe çeşitlenmiştir. Gerçekçilik karmaşık bir kavramdır, çünkü sadece görüntülere sadık kalan "gerçekçi" bir tarzı değil, gerçeğin net bir şekilde algılanmış olmasını da gerektirmektedir" (Clark,2011:24).

Fernand Leger'nin "Makine Ustası" adlı çalışmasında Leger, modern yaşamın ardında yatan ruhu yakalamak istiyordu (Şekil 2.4.). Leger, modern yaşamın gizli ruhunun kolektifleşme, makineleşme ve yükselen kitle kültüründe yattığını söylüyordu (Clark,2011:24). Gelişen renk yelpazesi ve baskı teknikleri ile üretilen ilan afişlerinin, keskin formlarını ve çarpıcı renklerini, resimlerinde kullanıyordu. Leger kolektif bir kimliği ele alırken, geometrik, soyut formlar ile kişisellikten arındırarak kişiyi genelliyordu. Leger resimde, geçmişte ezilen, yıpranan sefalet içinde yaşama gayesi dışında bir amacı olmayan işçi sınıfı tasviri yerine, makineleşmenin, sanayinin ve modern hayatın bir sürükleyicisi olarak gördüğü "işçi"yi betimlemiştir. Leger, içinde bulunduğu çağın daha önceki çağlara kıyasla, parçalanmış ve hızla akmakta olduğunu; çağın sanatının ifade biçiminin de bu nedenle "parçalama" ya yöneldiğini düşünmekteydi (Antmen,2013:62).

Leger tüp şeklinde, robotumsu figürleriyle, modern bir gerçeği ifade etmeye çalışıyordu. Savaşın mekanik görüntüsünü, dönemin sosyal olgularını, resimlerinde modern bir karakter olarak kullanıyordu.



Şekil 2.4. Fernad Leger "Makine Ustası", 1920

Duchamp'ın "Merdivenden İnen Çıplak, No:2" adlı eseri, 1913 yılında New York'ta sergilendiğinde büyük tartışma yarattı (Şekil 2.5.). Kübizmin parçalı yapısı ve Fütürizmin dinamik tavrı resimde görülüyordu. Bir figürün farklı açılardan resimlenmesinin yanı sıra, merdivenden iniş süreci de resimde görülmekteydi. Bu, resme zamansal bir boyut eklenmesi anlamına geliyordu. İmgenin parçalanması, Orfizmin, Rayonizmin, Fütürizm gibi akımlara ilham verdi; geometriyi öne çıkaran tavrı, Süprematist ve Konstrüktivist sanatı şekillendirdi, Pop Art'a öncülük etti ve derinliği olmayan düzlemleri kullanmasıyla, Soyut Ekspresyonizmin yolunu açtı.



Şekil 2.5.: Marcel Duchamp, "Merdivenden İnen Çıplak No:2",1912,147x89cm

2.2.4. Fütürizm

Akımı başlatan şair Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) idi. 1909'da İtalyan gazetesi "La gazetta dell'Emilia", "Fütürist Manifesto"yu yayımladı. Marinetti, geleneksel değerlerin reddedilmesi, yeni teknolojinin yüceltilmesi çağrısında bulunuyordu. Kübizmin etkilerinin görüldüğü akım, mekanik hareketliliğin ivme kazandığı çağda ortaya çıktı. Soyut bir sanat anlayışına dayanan akımda, dinamizm ve hareket olgusu öne çıkıyordu. Birçok görüntüyü üst üste bindirerek oluşturdukları olgular bütünü, zamanın dinamizmini ve sürekli yinelenen hareketliliğini anlatmaktaydı.

Işık ve renk sorunlarıyla ilgilenen ve bölümlenme tekniğini bulan Giacomo Balla (1871-1958); kuramcı, heykeltıraş ve ressam Umberto Boccioni (1882-1916); Kübizm ve Fütürizmi kaynaştırma arayışında olan, Carlo Carra (1881-1966) ile birlikte

Gino Severini (1883-1965), Luigi Russolo (1885-1947) Fütürizmin önde gelen sanatçılarıdır (Beksaç,2000:123).

Fütürist sanatçılar, konularını içinde yaşadıkları modern dünyanın görüntülerinden seçerek, hız ve hareketi öne çıkaran bir sistem oluşturdu. Ritimsel üst üste bindirmeler yaparak, resimsel bir soyutlama yakalamayı amaçlıyorlardı. Fütüristler, nesnenin görünümüne hareket ve hız unsurlarını katarak, süreç halindeki değişen sahneleri, bir birlik meydana getirecek biçimde harmanlıyorlardı. Sürekli bir devinimin elemanları olan makineler ile bir birinden bağımsız konuları, tuvallerinde yan yana getiriyorlar; bir biriyle yakınlığı ve bağı olmayan konuları, belli bir zaman diliminde hapsedermişçesine resmetmek istiyorlardı. "Koşmakta olan bir atın bir değil yirmi ayağı vardır" diyen Fütüristler, resimlerini modern dünyanın içselleştirilmiş bir ürünü olarak görüyorlardı (Turani,2012:606).

Resimlerde nesnelere değil, insanın bunları kavrayışı anlatılıyordu. Değişim, hız, hareket, elektrik, sürekli yenilenme, çağın sunduklarıydı. Nesnelere "dördüncü boyutu"ndan bahseden Apollinaire, aynı zamanda "İntuition" (içeride doğma) kavramından da bahsediyor; yaratmayı, ressamın ruh haline, yaşadıklarına ve heyecanlarına dayandırıyor (Turani,2012:606).

Fütürist hareket toplumu etkileyen olgular ile doğrudan bağlı idi. Bir yanda yaşanan bilimsel, teknolojik gelişmeler ve felsefi düşünceler, bir yanda yaşanan savaş diğer yanda ise siyasal mücadeleler Fütürizm'in gelişimini etkiliyordu. Bununla birlikte yüzyılda etkili olan felsefi düşünceler Fütürizm'e kaynak oluyordu. Turani bu etkileşim ile ilgili olarak şunları söylemektedir;

"Fütürizm faşist yönetimin sanatı olarak ilan edilmişti ve kaynağını Bergson, Nietzsche ve Sorel 'in felsefesinden alıyordu. Avrupa'da fazla etkili olamayan akımın kısa süreli olmasında, Faşist iktidarı destekleyen bu tavrın etkili olduğu söylenebilir. Bununla birlikte Fütürist Sanat'ın tüm sanat eserlerine karşı takınılmasını gerektiğini söylediği yıkıcı bir tavrı vardı. Öyle ki, tüm heykellerin resimlerin ve müzelerin yıkılması gerektiğini söylüyordu" (Turani,2012:605,606).

Faşizm, ortaya çıktığı ülkelerin özelliklerine göre farklılaşan bir öğretiler bütünü olmuştur. Değişik ülkelerdeki anlayışların ortak noktası ise milliyet ve ırk temeline dayanması; farklı sınıfların ortak buluşma noktasında, kolektivist bir anlayış göstermesiydi. Bu anlayışın beraberinde getirdiği militarizm ve savaşa eğilim, Faşizmin içinde barındırdığı kutuplaşmanın doğal sonucuydu. Faşizmin bir başka boyutu da, oluşturduğu "gerçeklik anlayışı"dır. Faşistler Rasyonalizm'i kuru ve ruhsuz bir bakış açısı olduğu için reddetmiş; bunun yerine, kendi öğretilerini bir inanç sistemi olarak savunmuşlardır. "Robert Brasillach, Faşizmi bir teori olarak değil, inanç ve duygunun "şairi" olarak tanımlamış; Mussolini 'Ben bir devlet adamı değil, daha çok çalın bir şairim" demiştir (Clark,2011:58).

Hız ve dinamiğin yükseldiği çağda geçmişin reddedilerek, modern çağın olanaklarına kapıların olabildiğince açılması; yükselen milliyetçilikle, Rasyonalizmin

reddedilerek ie yönelinmesi ve farklı bir gerçeklik algısı kurulması, birebirine bağlı süreçler olarak gerçekleşmekteydi. Böyle bir toplum anlayışı içinde doğan ve büyüyen Fütürizm, vaat edilen yaşanmamış bir geleceğe öykünmenin tezahürü anlamına geliyordu. Arkaik geçmişin görkemli hatırası ile milliyetçilik düşüncesi etrafında kurgulanan gelecek ideali, faşist iktidarın söylemi olarak pekişiyordu. Fütürist sanat bu düşüncelerin yansıması olarak görülecek eserler üretti. Renato Bertelli, Mussolini'nin profilini kesintisiz bir biçimde göstermiştir (şekil 2.6.) Heykelin her yönden algılanan profili, kendini kabule zorlayan bir biçim olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Bu kesintisiz aktarım, daimi ve mutlak iktidar arzusunu, tüm zamanlar için geçerli bir sürekliliğe dönüştürme isteğinin tezahürü olarak okunabilir. Fütürist sanatçıların milliyetçi görüşlerinin, sanatın evrensel değerleri ile çelişmesinin bir sonucu olarak kısa süreli ve sınırlı kaldığı söylenbilir.



şekil 2.6.: Renato Bertelli, "Mussolini'nin Kesintisiz Profili", 1933, 29x 22 cm

2.2.5. Dadaizm

Dadaizm 1. Dünya Savaşı yıllarında başladı. İsyankâr tavrı bir protesto niteliğindedir. Dünya Savaşı'nın getirdiği acımasız ortam, sanatın naif tavrı ile uyumsuz; sanatçıların benliklerinde, saldırgan bir tepkiselliğe dönüşüyordu. Bu nedenle Dada, var olan tüm sanat alışkanlıklarının karşısındaydı. Dada sanatçıları geleneksel sanat anlayışını tamamen reddetmekteydi. Bu ret eylemi, yeni bir düşünsel ortam, kültür ve sanat tarzı yaratmayı hedefliyordu. Tzara tarafından akıma verilen Dada ismi de bir alay niteliğindedir (Beksaç, 2000:124).

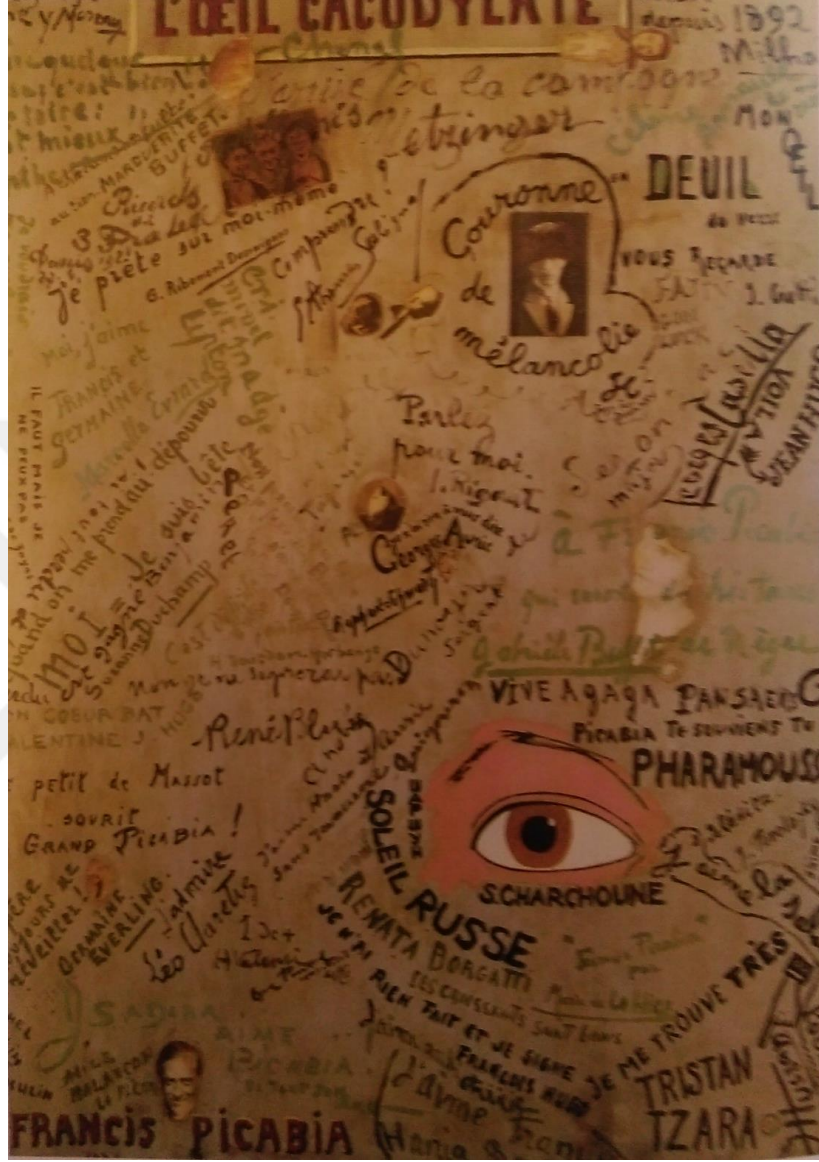
Dadaist sanatçıların arasında, Marcel Duchamp, Max Ernst, Hugo Ball, Jean Arp, Tristan Tzara, Marcel Janco, John Heartfield, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, Richard Huelsenbeck yer alıyordu. Man Ray, Francis Picabia ve Morton Schamberg akıma dâhil olmuş daha sonra Sürrealizmin içinde eserler vermişlerdir.

Dada bir sanat hareketi değil, savaşa karşı entelektüel bir tepkiydi ve teorik olarak savaşın karşısındaydı. Toplumsal eleştiri amacını taşıyan; garip, hayali ve deneysel çalışmalar yapıyordu. Dada sanatçıları, asıl gerçeğin sezgi ve rastlantı ile bulunabileceğini söylüyor, yaratıcı sanat için deneyler yapıyorlardı. Hans Arp objeleri rastlantı yasalarına göre düzenleyerek ve renkli kâğıtları birbirine yapıştırarak resim yapıyor, Tristan Tzara şapkasına attığı kelimeleri tek tek çekerek anlamsız şiirler yazıyordu (Turani,2012:607). Savaşın getirdiği akıl tutulması, bilinçsizlik ve eylemsizlik durumu sanatçıları etkiliyordu. Hugo Ball; "Dadacı, zamanın ölüm sarhoşluğuna karşı savaşıyor. Bizim tartışmalarımız; zamanımızın saklı yüzünü, her gün etkisi artan bir heyecanla aramak üzerinedir" diyordu. (Turani,2012: 607)

Lynton'un Dada hakkındaki yorumu şöyle idi:

"Bir yapıtı sanat yapan biçimi, konusu, içeriği, türü ve yansıttığı ustalık değil, sanatçının onun sanat olduğunu bilmesidir. Bu tutumu belki de Kübizm, Fütürizm ve Devrim-öncesi Rus sanatı hazırlamıştı; fakat artık bu tutum kendini açıkça ortaya koyuyordu. Sanatçı ressam, heykeltıraş ya da başka bir yaratıcı olarak varlığını sürdürmektedir. Biz de sanatçının etkinliğinin bundan sonraki dönemde de önemli bir yeri olduğunu düşünebiliriz" (Lynton,1991:130).

Dada'nın "alışıldık her şeyi yıkmak" sloganı ile yola çıkması, sanata da karşı olduğu görüşünü doğurmuştur. Dada sanatçıları alışılmışı reddederek, yozlaşmış değerleri ve bunları ortaya çıkaran toplumu aşağıladıklarını söylüyorlardı. Kurallardan sıyrılıp, sanatçının özgür ifadesini yansıtacak, aynı zamanda yerleşik değerleri ve alışkanlıkları reddedecek bir anlayış ortaya koyma çabası ile çalıştılar. Mevcut olanı yıkmak amacındaki Dada, yeni teknikler arayışındaydı. Gazete ve dergi parçalarının bir araya getirilmesi ve fotoğrafların kesilerek birleştirilmesi ile oluşan, Kolaj ve Fotomontaj teknikleri bunlardan ikisiydi. Dada sanatçıları çeşitli dergi ve gazetelerden kestikleri fotoğrafları düzenliyorlar; bir biriyle alakası olmayan resim ve yazı parçalarıyla oluşturdukları kompozisyonlarla, bütünde yeni ve farklı bir anlama ulaşmayı amaçlıyorlardı. Francis Picabia,"L'Oneil Cacodylate" isimli çalışması bu kompozisyonlara örnek verilebilir (Şekil 2.7.). Picabia çalışmasında yazı ve çizim ile estetik düzenlemeler oluşturmuş bütünde anlam yakalamayı amaçlamıştır.



Şekil 2.7.: Francis Picabia, "L'Oneil Cacodylate" 1933, 148.6x117.4 cm.

Dada sanatın ne olduğu ve ne olması gerektiği konusundaki yerleşmiş kanılara karşı çıktı. Estetik değerlere ve alışıldık düzene karşı bozucu, yıkıcı bir tavrı benimsedi. Sanatın yüksek ruhu, sanatçının becerisi, sanat eserinin konusu gibi argümanlar yerine, sanatçının sanat eserini oluştururken ortaya koyduğu düşüncüyü ve içselliği önemsemişlerdiler.

2.2.6 Konstrüktivizm

Konstrüktivizm 20. Yüzyılın ikinci on yılında Rusya'da doğmuştur. 1917 Devrimi'nin doğurduğu toplumsal hareket ile yakından ilintilidir. Bolşeviklerin devrim yaparak 1917'de iktidarı ele geçirmesi, yönetimi destekleyen sanatçılarda, sanata somut bir toplumsal rol verme düşüncesi oluşturdu. Devrimi'nin yarattığı yeniliğe açık ve dinamik psikoloji bu nedenle sanat akımında kendini hissettirmiştir.

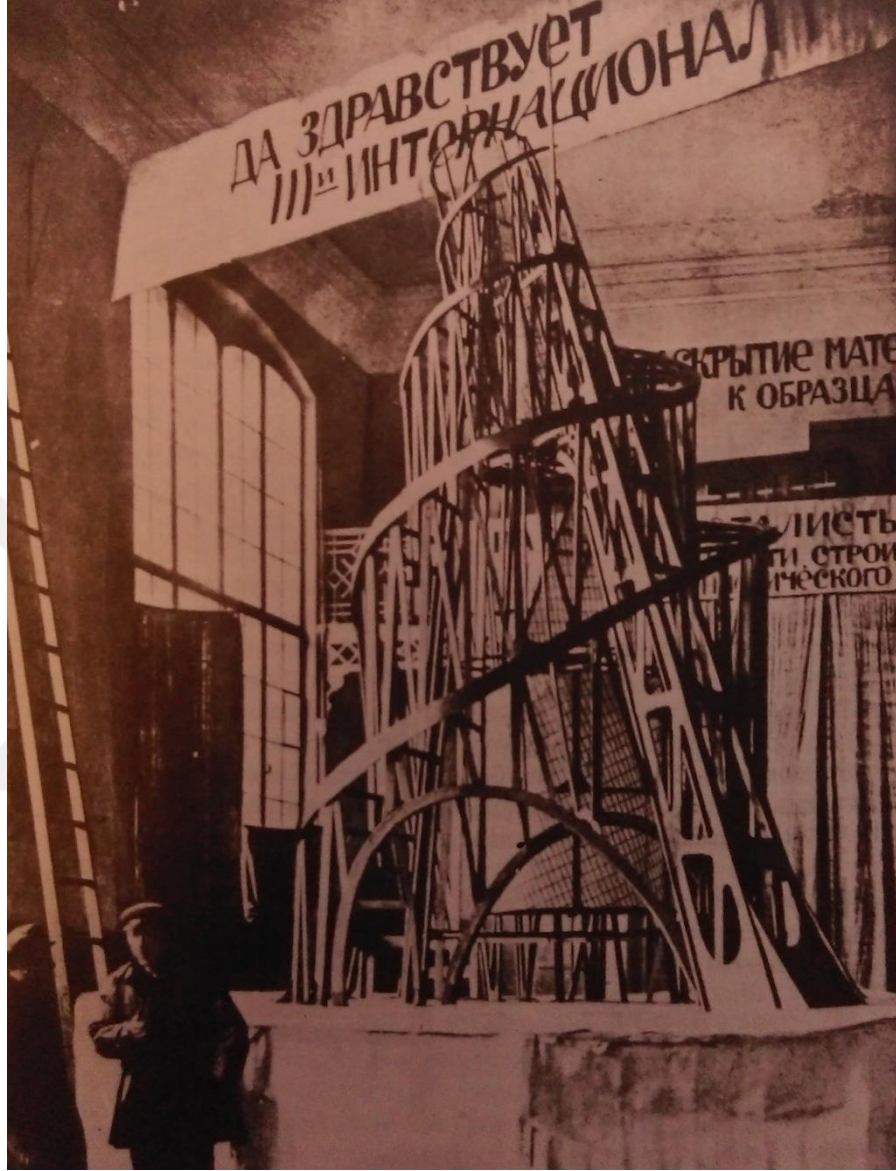
Sovyetler Birliği'ndeki devrim, hızlı bir modernleşme ile desteklenmiştir. Rus toplumunun yeni ve çağdaş bir toplum oluşturma arzusu, toplumda yaşanan gelişmeleri desteklerken, geçmişte yaşadığı sorunlardan sorumlu tuttuğu yönetim biçimi ile de çatışıyordu. Bu, komünizmin toplumda egemen siyasi düşünce olarak güçlenmesini sağladı.

Burjuvanın egemenliğine karşı çıkan sanatçılar, toplum için kullanılabilir, fayda sağlayan şeylerin, sanat ürünü için kaynak oluşturmaları gerektiğini düşünüyorlardı. Bilimsel gelişmeler, bir toplumun yeniden inşasında kullanılan modern materyaller ve makine, akımın biçimsel tavrına yol gösteriyordu. Değişen çağın görünüşleri, ihtiyaçları, Rusya'daki siyasi değişimler, sanatçıların toplumu ve sanatı birleştirme çabası, Konstrüktivizm'in ana unsurlarıydı.

Rus sanatçıları sanatı yaşama sokmak istiyor ve bunun toplumda gelişmeye yol açacağına inanıyorlardı. Konstrüktivistler, gelişen endüstrinin ve değişen yapı malzemelerinin etkin şekilde kullanıldığı bir mimari hedefliyorlardı. Endüstri çağının estetik ve işlevsel sanatını üretmek amacıyla, alışıldık taş malzemelerin yerine, modern; cam, demir, çelik gibi malzemeler kullanıyorlardı. Modern yapı teknikleri ve malzemeler çağın değişen görünümüyle uyumluydu.

Rus Devrimi'nin savunduğu ideolojiye saygınlık kazandırmayı amaçlayan Konstrüktivist Sanatçılar, sanatı bir propaganda aracı olarak kullandılar. Vladimir Tatlin'in (1885-1953) projesi olan "Tatlin Kulesi", savaşın yol açtığı düşmanlığa karşı bir simge ve uluslararası sosyalizmi birleştirmeyi amaçlayan Üçüncü Enternasyonal'e anıt olması amacıyla tasarlanmıştı (Lynton,1991:107) (Şekil 2.8.). 400 metre uzunluğundaki kule, dünya çapında bir birliğin simgesi olacaktı. Rus devriminin öncülerinden Lenin ve Troçki'nin olumsuz eleştirileri, Rusya'da İdealizmin hızını kaybetmesi; kulenin, sanatın işlevsel özelliğinden uzak olduğu yönündeki eleştiriler ve yeni ekonomi politikası nedeniyle kule yapılamadı. Tatlin, sanatı teknolojinin bir uzantısı olarak değerlendiriyordu (Lynton,1991:108).

Yaratma yerine inşa etmeyi koyan Konstrüktivizm, bilimsel ilkeleri önemseyen ve toplumsal bir gerekliliği yerine getiren anlayışı ile yola çıkmış, 1920'lerden itibaren etkinliğini yitirmeye başlamıştır (Antmen,2013:107). Akımın en önemli sanatçıları: Vladimir Tatlin, Alexander Rodchenko, El Lissitzky, Naum Gabo olmuştur (Beksaç,2000:133).



Şekil 2.8.: Vladimir Tatlin "Üçüncü Enternasyonale Anıt" Modeli, 1919

2.2.7. Sürrealizm

Sürrealizm 1920'li yıllarda Dada hareketinin içinde filizlenen bir akımdır (Beksaç,2000:124). Andre Breton (1896-1966), 1922 yılında modern üretimlerin geleceğini konuşmak üzere bir kongre planladığını duyurmuş, 1924 yılında ise "Sürrealist Manifesto"yu yayımlamıştır (Antmen,2013:133). Breton tıp eğitimi görmüş, Charcot Kliniğinde çalışmış, savaş sırasında şok ve sarsıntı yaşayan hastalarla ilgilenmiştir. Ayrıca Freud'un çalışmalarından haberdardır. Andre Breton'a göre Sürrealizm; bilinç ile bilinçdışını birleştiren yoldur. "Gerçeküstücü" terimini ilk kez 1917'de şair Guillaume Apollinaire, "Tiresias'ın Memeleri"yle Picasso'nun sahne

tasarımını yaptığı "Geçit" başlıklı baleyi tanımlarken kullanmıştır (Antmen,2013:136).

Sürrealizm bilinçaltında meydana gelenleri, yaratıcılığın temel kaynağı olarak görüyordu. Freud tarafından geliştirilen ve yeni bir çağ açan Psikanaliz Yönetimi'nin büyük etkisinde kalan Sürrealist Sanat'ın konusu, içgüdüler, arzular, tutkular, değişik ruh halleriydi. Sürrealizm'de sanat, insanın kendini çözümlemesinde yol gösterici bir araç olarak görülüyordu.

Bu sebeple Sürrealist sanatçılar geleneksel bilgi ve gözlemlerden çok, bilinçaltının dışı vurum aracı olarak, alışılmışın dışında ve görülmesi mümkün olmayan sahneler kullanırlar (Beksaç,2000:124). Zihnin önyargısız olarak, bir tür trans halinde ürettikleri şiirleri ve resimleri tartışılar (Antmen,2013:136).

Dada gibi Sürrealizm de Burjuvanın değer yargılarına karşı aynı zamanda politik bir hareketti. Ahlaken iflas etmiş olarak gördükleri kültürel ve toplumsal yapıya karşı, bir eylem alanı olarak sanatı görürler. Zihnin ürettiği ifadeleri algılamak amacıyla Sürrealistler, uyuşturucu madde kullanmak, alkol tüketmek, ruh çağırma seansları düzenlemek, hipnoza girmek gibi deneysel girişimlerde bulunmuşlardır. Otomatik yazım oturumları ile daha önce düşünülmemiş şiirler yazdılar ve Sigmund Freud'un Psikanaliz ile ilgili metinlerini okuyarak rüyaları analiz ettiler (Farthing,2014:427).

Max Ernst (1881-1976), Salvador Dali (1904-1989), Rene Magritte (1898-1976), Joan Miro Ferra 1893-1983), Yves Tanguy (1900-1955) ve Paul Klee (1879-1940) Sürrealizm ile ilişkili sanatçılardır. Bu akımla ilişkisi belirgin olmasına rağmen, kısmen toplumsal gerçekçi tavrın, kısmen de değişik anlayışların kendisini gösterdiği sanatçılar, birçok önemli eserler meydana getirmiştir. Frida Kahlo (1910-1954), Diego Rivera (1886-1957) bu isimlerdendir (Beksaç,2000:125).

Avrupa'da iki dünya savaşı arasında gelişen akım, 20. yüzyıl içindeki en yaygın ve en uzun ömürlü sanat akımlarından biri olmuştur. Sürrealist sanatın bütün dünya üzerinde büyük etkileri olmuş ve değişik sanat merkezlerinde, değişik biçimlerde ve dozajlarda tezahür eden bir yaratıcılık ortamı bulmuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrası giderek gücünü yitiren Sürrealizm, daha sonra Amerika'da savaş sonrası etkin bir akım olacak Soyut Dışavurumculuk ve Pop Sanat gibi akımlara yönelen sanatçıların çıkış noktası olmuştur (Antmen,2013:139).

2.2.8. Soyut Ekspresyonizm

İkinci Dünya Savaşı sonrası Kıta Avrupa'sı kavramının değişmiş, Avrupa'daki savaş ortamından kaçan kimi sanatçılar Amerika'ya yerleşmiş ve bu sanatın merkezinin Paris'ten New York'a taşınmasına yol açmıştır. 1930'lu yıllarda Almanya ve

İtalya'daki Faşist iktidar, aynı yıllarda ekonomik sıkıntılar yaşayan Amerika'nın bunları aşması da bu farklılaşmanın etkenlerindedir (Antmen,2013:143,144).

Soyut Ekspresyonizm tanımı, 20. yüzyılın başlarında Kübist ve Fütürist sanatın biçimleri sadeleştiren ve değiştiren indirgemci anlayışını ifade etmek için kullanılıyordu. Soyut Sanat nesnelerin yerine, onu temsil eden renk ve biçimleri yerleştiriyordu. Ekspresyonizm'in uzantısı olarak 1940 yıllarının sonlarında doğan akım, 1950'lerde en üst noktasına ulaşmış; 1960 ve 1970'li yıllarda da etkisini sürdürmüştür. Fransız Marcel Duchamp ve Fernand Leger, Alman Hans Hofmann ve Hollandalı Piet Mondrian, Amerikan sanat çevrelerini etkileyen bazı sanatçılardır (Turani,2012:705).

Soyut Ekspresyonizm, dogmatik yaklaşımlardan uzak, araştırmacı bir tavrı benimseyen bu hareket metafizik olgulara ilgi gösterir. Bilinçaltının derinliklerini ortaya çıkarma ve sunma arayışı hedeflemektedir. Sürrealizm'den etkilenerek otomatik bir yaratım gerçekleştirmeye çalışır. Soyut Ekspresyonist sanatçıları Jung Felsefesi'yle yakından ilgilidir. İnsanın davranış kalıpları oluşturması ve bu kalıpların zaman içinde birey ve toplum tarafından özümsemesi olarak açıklanabilecek anlayışın temeli "Arketip" kavramıdır. Soyut yüzeyler oluşturmaya çalışan sanatçılar doğaçlamaya önem verir. Ruhsal birikimlerini derinliği olmayan yüzey resimlerine aktarırlar ve seyircinin bu ruhsal ortama katılması beklenir.

Heyecan dolu ifade biçimi, iyimser bakışı nedeniyle akımda Varoluşçuluk'un etkileri de olduğu söylenebilir. En önemli sanatçıları arasında: imgeleri ve doğaçlaması güçlü Jean Dubuffet (1901-1985), yeni figürasyon biçimini acı ve deformasyonla bağdaştıran Francis Bacon; sert tavrı, çarpıcı renkleri kullanan Arshile Gorki (1905-1948), duygusal yaklaşımıyla Willem de Kooning (1904-1997), güçlü anlatımsallığı ile Franz Kline (1910-1962), ölçülü renkleriyle Philip Guston (1913-1980), güçlü renkleriyle Adolph Gottlieb, güçlü ve devinimsel eserleriyle olduğu kadar, geliştirdiği akıtma tekniğiyle tanınan Jackson Pollock ve akımın önemli kişilerinden Mark Rothko (1903-1970) sayılabilir (Beksaç,2000:135).

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından egemen sanat anlayışı haline gelen Soyut Dışavurumculuk, çeşitli modern akımların devamı olarak görülebilir. Kandinsky'nin soyut yaklaşımını, Matisse'in saf renk kullanımını, Miro'nun organik formlarını bünyesinde barındırır (Antmen,2013:147). Bununla birlikte Birinci Dünya Savaşı öncesinde "Der Blaue Reiter" adlı grubun sanatçılarınca bu tarzın uygulandığı görülmüştür (Turani,2012:705). Öte yandan Amerikan Soyut Dışavurumculuğu kendine özgü özellikleriyle de farklıdır. Resim derinliğinin renk ve biçim ile bütünlüğüne kavuşması, resimsel armoninin yakalanmasını amaçlayan Amerikan Soyut Dışavurumcuları farklı bir kompozisyon anlayışı geliştirmişlerdir (Antmen,2013:147). Jackson Pollock, "Numara 1" isimli çalışması bu farklı kompozisyon anlayışına örnek gösterilebilir (Şekil 2.9.).



Şekil 2.9.: Jackson Pollock, "Numara 1", 1948,172 x 223 cm

Amerikan resmindeki yeni anlayışın, "Politik, estetik ve ahlaki tüm değerlerden sıyrılarak, bir özgürlük eylemi olarak salt resim yapmaya başlayarak" geliştiğini söyleyen eleştirmen Harold Rosenberg, Dünya savaşları sırasında dünyayı değiştiremeyen sanatçıların, tuvallerini değiştirdiğini ifade etmiştir (Antmen,2013:148). Savaşın toplumsal yaşamın düzenini sarsması, siyasi otoritelere ve geleceğin tutarlılığına dair şüphe bununla birlikte yükselen bireysellik ve özgürlük talebi, bu resim anlayışının temelini oluşturmuştur.

Soyut Ekspresyonizm, ortak noktalarda buluşan ancak farklı özellikleri yansıtan sanatçılar barındırır. Bilinçaltının çağrışımlarını, anlık düşünceleri yansıtan; hareket ve otomatizm ile biçimlendirilen Soyut Ekspresyonist eserlerde, bazı sanatçıların figürler kullandığı, bazılarının ise leke ve renge önem verdiği görülür.

Mark Rothko, Kenneth Noland, Ellsworth Kelly, Morris Louis ve Frank Stella gibi sanatçılar da, renk alanı öne çıkaran resmine önem verirken; Jackson Pollock, Franz Kline, Willem de Kooning gibi sanatçılar, fiziksel hareketi öne çıkaran çalışmalar yapmışlardır.

2.3. 1900-1960 Yılları Arasındaki Sanat Akımlarının Toplumsal Olaylar İle İlişkileri

Modernite, Pozitivizm ve Materyalizme dayanan, 19. yüzyıldan itibaren ivmelenerek, akıl ve bilimin öncülüğünde gelişen bir dünya görüşünün biçimlendirdiği toplum modelidir. Modernizm aynı zamanda artan ekonomik hareketliliği de içerir. Bilime dayalı olarak gelişen teknolojinin sunduğu olanaklar ile değişen üretim modeli, tüketimi kolaylaştırmıştır. Gelişen endüstri kentleri ve buna bağlı olarak oluşan işçi sınıfı yeni bir kent yapısı oluşturmuş ve oluşan bu kitleler tüketime dâhil olmuşlardır. Daha önceleri kendine yeten, sınırlı bir çevrede ihtiyaçları orantılı insanlar, kent kültürünün sınırsızlığı içinde bocalamış; yeni kültürün mantığına ayak uydurmaya çalışanlar kent ve köy kültürünün çatışmasına ve toplumdaki huzursuzluğun artmasına neden olmuşlardır. Ancak bu yeni çevredeki üretim toplumun yeni üretim mantığına göre biçimlenen endüstri kentleri, daha fazla insanı çekmiş, bunun sonucu olarak Avrupa'da 19. yüzyılın ikinci yarısında büyük bir göç dalgası yaşanmıştır (Turani:2014).

Yüzyıldaki ekonomik büyümenin bir sonucu olarak, endüstri kentleri, tüketim ürünlerinin pazarı haline gelmiştir. Yeni ürünler, tarım ürünlerinden çok daha yüksek bir kar marjına sahipti ve üretim teknolojinine sahip ülkeler ile rekabet imkânı yoktu. Teknolojinin verdiği imkân ile gelişen ülkeler, eriştikleri zenginliği sürdürülebilir kılmak için ham madde ve pazar arayışına giriştiler. Bununla birlikte bilimsel çalışmaları da gelişmişliklerinin devamını sağlayan bir araç olarak kullandılar.

Süratle gelişen endüstri devriminin merkezleri, öncelikle Paris ve Londra olmuştu. Buralarda yaşayanlar da yaşanan sürece uyum sağladı. Endüstri toplumunun öngördüğü birey, toplumun üretim ve tüketim mekanizmalarına katılıyor, arz ve talebi yaratıyor, aynı zamanda büyüyen gelişen şehirlerin bir parçası oluyordu. Yeni kentler artık, tarım ekonomili çağların taş işçiliğine dayanan ilkel mimarisi ile yetinmiyor, çok katlı, alt yapısı, elektrik aydınlatması olan, planlı şehirlere dönüşüyordu. Beton ve çeliğin kullanıldığı binaların oluşturduğu şehirler ise dev ölçekliydi.

Paul Citroen'nin "Metropolis" isimli çalışması, bir birini üzerine binmiş binaların bir araya geldiği ve kokutucu bir yığın haline dönüşmüş kentin yeni görünümünü anlatır (Şekil 2.10.).

Bilim, teknoloji, ekonomi, kültür ve gündelik yaşamın tüm alanlarında kendini gösteren değişimler, çağdaş dünyanın küresel boyutta örgütlenmiş ekonomik düzenini yansıtıyordu.



Şekil 2.10.: Paul Citroen, "Metropolis", 1923, Jelatin Gümüş Baskı, 20,3 x 15,3 cm

George Grosz benzer bir karmaşayı yine "Metropolis" (1916) isimli çalışmasında ele almıştır (Şekil 2.11.). Resimde hareketin, değişimin yaşandığı, bir biri üzerine binen karmaşık figürlerin oluşturduğu bir şehir hayatı anlatılmıştır. Dünyanın bu yeni düzeni, kültürü tüm yönleriyle etkilemiş ve bireyi dönüşüme uğratmıştır. 20. yüzyılda toplumsal ve siyasi faktörler değişmiş, tüketim bilincinin ön planda olduğu, hız ve hareketlilik sürekliliğinde bir çağ oluşmuştur. Bu yoğun tempo insanları içe kapanmaya yöneltmiş, bir bıkkınlık hissini oluşmasına neden olmuştur. Endüstri ortamının yarattığı otomatik insan modeli, otonom toplum yapısı, bununla birlikte kent hayatının yarattığı yorucu, gürültülü ve karanlık ortam, sanatçılarda tepkiye neden olmuştur.



Şekil 2.11.: George Grosz "Metropolis", 1916

Şehir hayatının yarattığı olumsuz etkiyi ifade etmek için patoloji terimlerinin kullanılmaya başlaması da 19.yüzyıla dayanmaktadır. "Dejenerasyon", 19. yüzyıl tıp terminolojisinde genetik bozukluk anlamına gelen terimden türetilmişti. Bu terimi uygarlığın bütününde meydana gelen bozulmayı tanımlamak için kullanan ilk kişi "Entartung" (1893) isimli kitabın yazarı Max Nordau olmuştu (Clark,2004:76).

20. yüzyılda bilimsel gelişmeler yaşanıyordu. Bunlardan en önemlisi Einstein'ın 1905'te yayınladığı dört makale ve 1911 yılında yayımladığı yeni görelilik teorileriydi.

Bununla birlikte Bergson'nun "Bilgi" hakkındaki görüşleri çağı etkiliyor; "İntuition" (İç Doğma) kavramı, gerçeğe sezgi ile ulaşılabileceği önermesini yapıyordu. Bergson'nun sürenin hissedilir ve yaşanır olarak içimizde canlı olduğunu söylemesi, "süre sezgisi" ile soruları ve soru sorma biçimlerini her zamanki çerçevelerinin dışına çıkarmaya çalışması, yapıtlarında bir içsellik deneyiminden bahsetmesi; Jung'un ise toplumsal bilinçaltı üzerinde çalışması, duygu ve davranışların her kişiyi ve kültürü bilincinden bağımsız etkileyebileceğini savunması felsefede bilgi ve hakikat anlayışını etkilemişti.

His, sezgi, içsellik gibi kavramlar "gerçek" in kesin sınırlarını sorgulamıştır. Örneğin Freud'dan önce, düşünce yalnızca bilinç düzeyinde bir olgu olarak değerlendirilmekteydi. Freud'a göre ise "gerçek" bireyin fark edemediği süreçlerde ortaya çıkıyordu. Ona göre birey bütünüyle kendisine ait değildi. İnsan iradesinden bağımsız olarak düşünceler dönüşür ve yer değiştirir, eklemelirdi. Bu bilinçdışı düşünce, bireyin iç çatışmalarının bir sonucu olarak beliriyordu. Psikik bilinçdışı çatışmalar, klasik felsefenin ortaya koyduğundan çok farklı bir insan algısı ortaya çıkarıyordu. Freud düş gören insanların farkında olmadan bilinçdışı arzuyu gerçekleştirdiğini söylüyordu. Bireyin bilinçli iradesinin ardında kalan bu alan Freud'un ilgi alanıydı. Buna göre bilgi ve hakikat aynı düzlemde yer alamıyordu, zihin altında işleyen bilinçdışı süreçlerle hakikatin mutlak olarak anlaşılmasına kuşku oluşuyordu. Bireylerin, belki de kendilerinin farkında olmadığı, hakikatler barındırdığı düşüncesi, bilgi ile hakikatin bağına koparan tezler idi.

Felsefenin ve bilimin düşünsel iklimini oluşturduğu çağ, siyasi konjonktürü de etkilemiştir. Modern hayat heyecanı, büyük kentlerin barındırdığı yeni ve hızlı yaşam söylemi ile kimlik bulan; makinenin, hızın, baş döndüren devrimin sözcüsü Fütürizm, ulusal kimliğin ve çağın faydacı anlayışının sözcüsü olarak dar bir alana sıkışmış ve sonunda İtalya'daki faşist partinin sözcüsü oluvermiştir. Fütürizm, Avrupa'daki diğer ülkelerden ekonomik olarak geride olan İtalya'nın gelişme arzusunun; sürat, hız, dinamizm gibi argümanlarla tercümanı haline gelmiş, ancak Fütürizmin İtalya'daki faşist partinin sanatı olarak kabul edilmesi, Avrupa için önemini yitirmesine neden olmuştur (Turani:2012).

Fütürist İdeoloji, Bergson'nun 20. yüzyılın başında etkili olan bir felsefesinden etkilendi. Madde ve Bellek (1806) isimli kitabında Bergson şöyle yazıyordu: "Gerçek değişim yalnızca gerçek süre ile açıklanabilir, bu durağan hallerin matematiksel şekilde peş peşe sıralanması değil, geçmişin ve şimdiki anın birbirine nüfuz etmesidir" (Farthing,2014:399).

Alessandro Bruschetti'nin "Faşist sentez" (1935) isimli çalışmasında eski ve yeninin Faşist bir evrende birleşimi anlatılmaktadır (Şekil 2.12.). Faşist görüş bir yandan askeri ve ekonomik alt yapısını endüstrinin tüm olanakları ile güçlendirirken bir

yandan da arkaik geçmişe sahip çıkıyor; gösterişli kamu binalarında Neo-klasik üslubu yaygın şekilde kullanılıyordu (Clark,2011:68).



Şekil 2.12.: Alessandro Bruschetti "Faşist Sentez",1935,Kontrplak Üzerine Yağlıboya,1.55x2x82 m.

Sanat, Monarşik düzenin koruduğu, tek otoriteye veya belirli bir zümreye bağlı bir yapının sözcüsü de; devlet egemenliğinin ya da propagandasının bir aracı da veya tamamen bütün ilkelerden ve alışkanlıklardan bağımsız şekilde, süregelen süreçlerin, dönüşen düşüncelerin bir yansıması olarak da ortaya çıkabilir. Tarihsel süreçlerde ortaya çıkan politik durumlar ve siyasal anlayışlar, sanatın duruşunu kaçınılmaz olarak etkilemiştir. Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkım; akıl tutulması yaşayan insanlığın acımasızlığını, büyük güçler savaşı içinde çaresiz kalan "küçük" insanın dramını gözler önüne sererken, Dada bütün imkânları ile var olan her şeye karşı çıkan, yıkan, protesto eden, kimi zaman alay eden bir ruh halini yansıtır.

Gittikçe güçlenen savaş söylemleri entelektüel kişileri savaş coğrafyasından uzaklaştırıp bir araya getirmişti. Dada böyle bir ortamda savaş karşıtı ve entelektüel bir tepki olarak meydana geldi. Sanatın iyileştirici rolünü yapamadığını düşünen Dadaistler, kendine karşı sanat diyordu. Tarafsız olan İsviçre savaştan kaçanlar için bir toplanma yeri olmuştu. "Cabaret Voltaire" isimli gece kulübü 1916'da, Hugo Ball, Hans Arp, Tristan Tzara ile başlayan, sonraları birçok entelektüelin katılımıyla gelişen bir toplanma yeri olmuştu. Edebiyat, şiir ve müzik hakkında sohbetlerin yapıldığı, okuma parçalarının ve müzik dinletilerinin yapıldığı programlarda savaş karşıtı düşünceler ifade ediliyor, tartışmalar yapılıyordu. Ekspresyonizm, Fütürizm ve Sembolizm, savaş çarkının bir parçası olmakla suçlanıyordu (Lynton,1999:126).

Dada 1917'de galeri açarak, bir de dergi çıkarmaya başladı ve uluslararası bir üne kavuştu. Ancak provokatif eylemlerinin avangart yönü ve sanatçıların sadece belirli bir zümre ile bağlantılı olmasından fazla etkili olamadı.

Lynton, bu konuda şunları söylemektedir:

"Dada gösterileri, ancak belirli çevrelerle ilişki kurabildiği için fazla etkili olamıyordu. Bu gösteriler, aynı zamanda daha sonra dünyanın başka yerlerine basılı olarak yayılacak malzemenin denenmesi niteliğindedir. Ayrıca eylemine biçim kazandırmak, onu maddileştirmek amacıyla 'estetik' bir önerme yapmak zorundaydı. Sanat bu bakımdan üçüncü planda kalıyordu" (Lynton, 1999:128).

Daha sonra dağılmaya başlayan grup sanatçıları da başka akımlara kaydı. Dada sanatçıları, yıkıcı ve kaba bir üslupla hareket etseler de; sanatın değerini sorgulamaları, sanatçının düşüncesini öne çıkaran eserler yapmaları, basılı materyaller ve gösterilerin veya olayların sanat eseri olarak kabul edilmesini öneriyor olmalarından kaynaklanan bir yapıcılık barındırıyorlardı.

1. Dünya Savaşı ulusların doğmasına yol açmış, imparatorlukların dağılması neticesinde birçok ulus siyasal ve ekonomik bağımsızlıklarını kazanmıştır. İmparatorlar, çarlar veya padişahlarda olan yetki, parlamentolar aracılığıyla halka verilmiştir. Bu ideolojik savaş sonunda Rusya'da, 1917 Devrimi yaşanmış, Çarlık Rejimi yerine, Marksist-Leninist Sovyet Rejimi oluşmuştur. Endüstrinin ve buna dayalı ekonominin henüz hızını almadığı Sovyetler Birliği, 1. Dünya Savaşı'nın ardından 1917 Devrimi nedeniyle kendi içine dönmüş, devrimin ve iç savaşın yarattığı güçlüklerle karşı sanatçıların sanatı toplum düzenini sağlamak için sanatı bir araç olarak kullanmak istemişlerdir.

Savaşın sebep olduğu düşmanlığı yok etmeyi ve Sosyalizm'i dünya çapında bir birliğe kavuşturmayı amaçlayan Üçüncü Enternasyonal Kongresi'ne bir anıt olarak ismarlanan Talin Kulesi, reklam ve eğlence amacı ile yapılmış olan Eiffel Kulesi'ne bir yanıt olacaktı. Bir yanda işbirliğinin, toplumsal dayanışmanın, sosyalizmin ilkeleri olan, eşitlik ve adalet gibi kavramları işlevsel özellikler ile birleştirip simgeleştiren bir yapı hayali, diğer yanda ise eğlencenin ve teknolojik gelişmelerle endüstrinin geldiği noktayı kendinde toplayan bir yapı yükseliyordu. Avrupa'dan yayılan Endüstrinin değiştirdiği toplumsal anlayışın çarkları, Fransa'da Eiffel Kulesi ile vücut buluyor; Sovyetler Birliğine ise, dünya çapında bir birliğin merkezi olmayı hedefleyen bir hayale dönüşüyordu. Eleştirmen Punin, 1920 yılında yayımlanan bir broşürde, Tatlin'in projesinin, aynı bilinci taşıyan milyonlarca insanın desteği olmadan gerçekleştirilemeyeceğini söyledi (Lynton, 1991:108). Sovyetlerdeki düşünsel iklim değişiyor, dünyada gelişen ekonomik gelişim Sovyetleri de çekim alanına alıyordu. 1921'deki Yeni Ekonomi Politikası, ticareti ve üretimi hızlandırmak amacı ile özel ticarete ve mülkiyete izin vererek komünist uygulamayı bir süre için değiştirdi (Lynton, 1991:108). Ancak Sovyetler ekonomik olarak etkin bir güce kavuşamadı. Avrupa ise hızlı gelişimini sürdürüyordu. 19. yüzyılın sonlarından itibaren Avrupa şehirleri arasında Berlin'in gelişim hızı, Marx'ın Kapitalist sistemin çöküşünü öngören

tezinin aksine oldu. 1880 yılında Berlin'in nüfusu bir milyon, 1910 yılında iki milyon ve savaştan sonra kayıplara rağmen iki katına çıktı (Clark,2011:26).

Bilimsel ve teknolojik gelişmelerinin sonuçları, insan aklının öneminin anlaşılması eski toplum düzeninin katı değerleri ile çelişiyordu. Büyük bir endüstriyel düzen içinde birey, üretim sektörlerinin hem parçası hem de tüketeni olarak ortaya çıktı. Bu yeni, ticari ve maddi evrenin bir sonucu olarak ortaya çıkan, rasyonel mantık, çağdaş bireyin düşünce sistemini oluşturuyordu. Kolektif bir harekete tabi, çağın oluşturduğu otomasyonun gereklerini yerine getiren, yaratıcı, özgün ve bağımsız düşünmesi değil, kendine biçilen görevi eksiksiz yapması beklenen birey, yeni hayatın çalışma düzeni içinde duygusuzlaşıp, yalnızlaşıyordu.

Çağ şekillendiren endüstri; toplumsal çevreyi, insan hayatını, dolayısı ile düşünme biçimini değiştirdi. Dini inançların zayıflaması, kapitalizm ile gelen metalaşmanın piyasanın genişlemesi, kitle kültürünün artması, özel hayat ve cinsiyetler arası ilişkiler üzerine değişen düşünceler, modern toplumu oluşturdu. Modern anlayış; bireysellik, özgürlük gibi kavramlara odaklanıyordu. Bireyin öznelliği ile dış dünyayı algılaması ve yorumlaması üzerine kurulan dünya, özgürlük ve bilimsel bilginin ilerleme ideali çevresinde tüm insanlık tarafından içselleştirildiği bir süreç olarak işliyordu. Bu süreç, esnek toplumsal yapıları ve değişimi içine alan, teknolojik olanaklardan yararlanma kabiliyetini kazanmayı hedefleyen bir toplum yapısını gerçekleştirmeye yönelikti. Dünyayı saran gelişmelerin değiştirdiği yaşam koşullarının, insanı tanımadığı bir çevrede yaşamaya zorlaması ve çağın yarattığı değerlerin göreceli olduğu düşüncesi ile sanatçılar da; dış gerçeğin, iç gerçeği ortaya koyamadığına düşündüler.

20. yüzyılda sanat dış gerçeğe ayna tutma amacından vazgeçmiş, iç gerçeğe yönelen bir tavır almıştı. Bu yönelim, bir evrensellik arayışını ve bunun neticesinde soyutlaşmayı getirmiştir. Aynı zamanda Materyalist felsefeye tepki gösteren sanatçıların dil arayışları, sanatı parçalama eğilimine de itti. Ekspresyonistler, kavramsal ve üzücü bir anlatım ile bozma yaparken; Kübistler, nesne ve mekânın görüntüsünü parçalama, figürleri tanınabilirliğinden çıkartma yaptılar. İnsanın duygularının yansımaları olarak görülebilecek renkleri etkisizleştirerek, siyah, gri, kahverengi gibi renkler kullandılar.

Leger'in "İnşaat İşçileri" isimli çalışmasında; geometrik formlar, yatay ve dikey çizgiler, yoğun renkler ile birlikte görülür (Şekil 2.13.). Sert, köşeli çizgiler, bir makine düzenini vurgularken; kirişler üzerinde dolanan işçilerse, ifadesiz ve donuk resmedilmiştir. Resimde bir birine dayanan omuzları ile birleşen insanlar, çağdaş dünyanın inşasının yeni aracı olan çelik konstrüksiyonu yerleştirir. Leger zamanının afiş ve baskı renklerini tercih etmiş, nesnelere fizikselliğini ortaya çıkarmak için, özlerinde var olan geometrik formları vurgulamıştır. Bu insanı mekanik olarak resmetme isteğinin de bir göstergesidir.



Şekil 2.13.: Fernand Leger, "İnşaat İşçileri", 1950, 118x89 cm.

Leger'in 1914'te yaptığı figürlerde mekanik özellikleri görmek mümkündür. Savaşa katılan Leger, "Kâğıt Oyuncuları" isimli çalışmasında; askerlerin miğferlerini, kollarını bacaklarının, pipolarından çıkan dumanı, üzerinde kâğıt oynadıkları battaniyeyi, geometrik bir düzeninin ayrıntılarını gösterir gibi tasvir etmiştir (Şekil 2.14.).



Şekil 2.14.: Fernand Leger, "Kâğıt Oyuncuları", 1917, 129,5x194,5 cm.

Batının yayılcı ve milliyetçi tavrının insanlığa zarar verdiği dönemde, toplumda bir manevi değişim gerçekleşmiş ve bu değişimin ana ögesi makine olmuştur. Sanatçılarda ise bu düşünsel dönüşüm, üslup değişikliği şeklinde kendini göstermiş; biçimlerin, doğa biçimlerinden farklılaşarak, makine doğasının hatlarını andıran, geometrik bir biçim kullanma arzusuna dönüşmüştür. Aslında bu değişim, Ekspresyonist sanatçılarda da zaman zaman görülmekteydi, ancak psikolojik ortam daha ön plandaydı. Ekspresyonist sanatçıların psikolojik yorumlamasından uzaklaşmak isteyen Kübistler ise, rengin etkisini zayıflatarak kullandılar.

Picasso, Nolde, Kirchner, Rouault gibi sanatçılar, doğa renklerinden ve biçimlerinden uzaklaşarak soyutlaşma eğilimine girdi. Abartmalar ile dramatik anlatımlarını güçlendirdiler. Bu yaklaşımın temel itkisi, sanatçıların dış gözlemlere dayanan bir tasvir arayışından, kendi iç gerçeğine yönelmesiydi (Turani,2014).

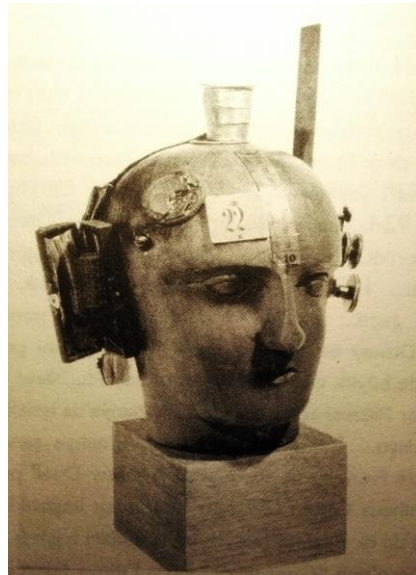
Almanya'da 20.yüzyılın başından itibaren gençlerin kamp kurma ve kırdaki uzun yürüyüşler yapma aktiviteleri ile kendini gösteren bir "doğaya dönüş" modası görülmüştür. Çıplaklığa yönelim olmuş, birçok gençlik grubu ve çıplaklar kulübü sol örgütlerle bağlantılı olarak kurulmuştur (Clark,2004:75). Bireyleri aynı düşünce ortamına dâhil eden kitle bilinci, iletişim araçlarının gelişmesi ile genelleşti. Tiyatro, sinema, stadyumlar gibi topluluk alanları, bu düşünce bilincinin etkinliğini arttırdı. İnsanları dış dünyaya yönelten bir başka kavram ise "moda"ydı. Bu kolektif bilinç, geçmiş yüzyılın karamsar havasını dağıttı ve tüketim ekonomisinin egemenliğindeki bir çağın kapısını açtı.

1914'ten önceki yıllar Avrupa, özellikle de Fransa için, yazın ve diğer sanat dalları açısından oldukça verimli yıllar olmuştu (Bozkurt,61:1995). Proust, beklenmedik

deneyimlerle, zamanın dışında, nesnelerin özüne varmayı hedeflemiş; Anthony Giddens ve Malerme, yaratma sorunu ele almıştı.

Savaşı getiren toplumsal yapının ardından, savaşın etkilerinin ve onu getiren yapının da değişmesi gerektiğine inanan yeni kuşak sanatçıları, bir başkaldırıya hazırlanıyordu. Aşırıya kaçan, hiç görülmemiş bir beğeni ile düzeni sarsmak istiyorlardı. Bunun için, Gerçeküstücü ve Dadacı hareketler, alışılmışı bir yöntem olarak benimsemeyerek, dilin ve düşüncenin kurgularını, gerçeğe ulaşmak için araç olarak kullandılar. Dada, sanatta ideolojik ve estetik sınırlamaların yadsınmasını amaçlıyordu. 1915-20 yılları arasında, aynı anda Zürih ve New York'ta ortaya çıkan, daha sonra Paris, Berlin, Hannover, Köln gibi kentlerde görülmüş, alışılmış sanat dallarını üzerine saldırırken bir yandan da burjuva toplumunun değerlerine savaş açmıştı.

Dada Sanatçısı Raoul Hausmann'ın, "Mekanik Kafa (Zamanımızın Ruhunu)" isimli çalışması, Dadacıların aklın iflası olarak gördüğü saldırganlık ruhunun göstergesi gibidir (Şekil 2.15.). Dış etkilerle şekillenen insan bilincini temsil eden kafa, kuaförlerin kullandığı bir manken üzerine yerleştirilmiştir. Bir çeşit ölçü aleti ve bir cüzdan kafaya iliştilmiş, mankenin tepesinde yer alan askerlerin kullandığı metal bardak ile daktilo ve fotoğraf makinesi parçaları kafanın üzerine tutturulmuştur. Hausmann, sağgörünün gücünü yitirdiği bir savaşa ve saldırganlığın öne çıktığı bir çağa yanıt olarak yaptığı "akılsız" kafa ile aklın dışında yaşananları anlatmak istiyordu.



Şekil 2.15.: Raoul Hausmann, "Mekanik Kafa (Zamanın Ruhunu)", 1920,32.5x20x21 cm, Buluntu Nesnelere Asemblaj

"Sanatçının zihinsel etkinliği, yani düşünsel anlatım gücü, yaratılan nesnelere daha önemlidir" diyen Duchamp, resmin fiziksel yanına karşı çıkıyordu. Duchamp

imgeyi, bilinen resimsel özelliklerinden arındırmak istiyor; sanatı, yer zaman ve ana göre değişebilen, yorumlanabilen bir nesneye çevirmek istiyordu (Bozkurt,1995:64). Ona göre; sanatçı toplumda yerleşmiş değerlere uygun yapıt ürettiği sürece, düzene hizmet eden basit bir araç haline gelecektir. Bu nedenle toplumsal değerlere ters düşen ve geleneksel sanat yaklaşımları dışında kalan her türlü eylem, yeni bir toplumun yaratılmasında önemli bir rol oynayacaktır.

Birinci Dünya Savaşı'nı burjuva toplumunun değerlerinin bir iflası olarak gören Dada, bu değerlerin sanat alanındaki uzantılarına karşı çıkıyordu. Burjuva değerlerine karşı çıkan bir başka akım Gerçeküstücülük de, Dada'nın isyancı ruhunu sürdürüyor, akıl ve mantığa dayalı bir hakikat kavramının bir kandırmaca olduğunu söylüyordu. Andre Breton sanatçıları içgüdüyle olduğunca serbestlik tanıyan bir dünyaya çağırıyor, ruhsal bir otomatizm ile düşüncenin gerçek işleyişini ortaya koymayı öneriyordu (Bozkurt,1995:66).

Gerçeküstücü sanatçılar, akıl ve gerçekdışı öğeler aracılığıyla saçma kavramını işlemiş, böylece gerçek dışı bir evrende insanın ruhsal yükünün hafiflediğini düşünmüşlerdir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında, varoluşçuluğun etkisiyle Gerçeküstücülük etkisini yitirmiştir (Bozkurt,1995:68).

Gerçeküstücülük'ün temelini oluşturan felsefi düşüncenin yerine, Varoluşçuluk güç kazandı. 1940'lı yıllarda Varoluşçuluk geniş kesimlere yayıldı. Sartre, roman ve denemeleriyle etkili oldu. Camus "saçma"yı, başkaldırı ile aşmayı deneyerek, insan kişiliğini her türlü yıkıma ve tehdide karşı isyana çağırdı. Sanatta yaratmanın ve yaratıcılığın sınırları üzerinde duran sanatçılar, karşı tiyatro, karşı sanat gibi kavramlar ortaya attılar.

20. yüzyıl resim alanında soyut sanatın doğduğu görülür. "Soyut Ekspresyonizm" terimi ilk kez 1919 yılında, Der Sturm gazetesinde Alman Ekspresyonistlerin figüratif olmayan soyut resimlerini tanımlamak için kullanılmıştı (Farthing,2014:452). 1940-60 yılları arasında bir grup sanatçı, üslupları farklı olsa da, çalışmalarını tanımlamak için bu terimi kullanır. Asıl anlamını ise 1950'li yıllarda Amerika'da kazanmıştır.

20. yüzyıl başında Paris, sanatsal etkinliklerin en yoğun yaşandığı yerd. Savaş sırasında Avrupa'dan Amerika'ya göç eden sanatçılar, New York'u sanatın yeni merkezi haline getirdiler.

1930'lu yıllarda Amerikan hükümeti, Federal Sanat Projesi'ni yürütüyor, sanatçılardan toplumsal konulara ağırlık veren çalışmalar yapmaları bekleniyordu. Aynı yıllarda Amerika'ya özgü kent ve kır manzaralarının romantik bir üslupla benimsendiği Preisyonizm akımı yaşanıyordu.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında egemen üslubu haline gelen Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, yaşamın gerçekliğinden sıyrılan sanatçının, kendi gerçekliğini ve bireyselliğini tuvale aktarması olarak görülebilir. Politik, ahlaki ve estetik tüm değerlerden vazgeçerek girilen bu eylem, İkinci Dünya Savaşı sonrası dünyanın tekrarlanan döngüsüne, içe kapanmayla verilen bir yanıt gibiydi. Sanatçının içe dönük ama özgür tutumu Soğuk Savaş yıllarında Sovyetler Birliği ve Doğu Bloğu ile özdeşleştirilen baskıcı rejimler ile Amerikan kanadı ile ilişkilendirilen "özgürlük" çağrışımının kurulmasında etkili olmuştur (Antmen,2013:148). Topluma bir mesaj kaygısı olmadan kendi iç gerekliliğinin bir sonucu olarak sanatçının resim yapması, Sovyet rejiminin desteklediği toplumcu gerçekçi anlayışa göre daha bağımsız gözükmektedir.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Batı Sanatı; kilise, monarşi, aristokrasi gibi güç merkezlerinden giderek uzaklaşarak özgürleşmiş, bu yönüyle takdir görmüştü. 20. yüzyılda ise bazı akımlar politik görüşlerin anlatı aracı olmuştur. Örneğin; Dada savaş karşıtı, Fütürizm Faşist iktidar yanlısı söylemler dile getirmişti.

Küreselleşmenin önem kazandığı çağın sanatçıları bir evrensellik arayışı ile giderek soyuta yöneliyor, politik fikirler bu evrensellik arayışında kapsayıcı bir sanatı karşılamıyordu Sanatın fikir dilinden uzaklaşarak, "birey"e yönelen çağın sloganı olacak bir söyleme ihtiyacı vardı. Bu söylem gelecek elli yılda sık sık gündeme gelecek olan "Özgürlük" söylemi oldu.

Çağın insanı için özgürlük; demokratik özgürlük, bireysel haklar, cinsel kimlik ya da satın alabilirlikti. Sanatçılar içinse özgürlük anlayışı; konu, biçim ya da oylum gibi resmin tüm öğelerinden uzaklaşmaktı. Clement Greenberg (1909-94), sanatın hiçbir egemen gücün boyunduruğu altında olmaması gerektiğini söylüyor, sanatçıları özgür anlatım dilini kullanan Soyut Sanata çağırıyordu. Amerikan Soyut Dışavurumcular Ekolü, özgür sanatın bir örneği olarak Amerikan hükümeti tarafından desteklenmiş, 1940'ların sonu ve 1950'lerde New York Modern Sanat Müzesi tarafından birçok sergi düzenlenerek tüm dünyaya tanıtılmıştı (Clark:2011).

Soyut resim, gerçeklik geleneğini yıkmış; esere bakan kişinin öznelliği çerçevesinde değerlendirmesini istemiş, böylece eser ile dünya arasında dolaylı bir ilişki doğmasını sağlamıştır. Artık sanat, değişen dünyanın maddi değerlerini ve bunun karşısında beliren çağdaş insanın muğlak ruh halini gösterir gibidir. Bağlanacak olduğu manevi ve yüce değerlerden yoksun "özgür birey" daha bencil bir ruh hali ile kendi varlığını süregelen hale getiren bir alana yönelmiştir. Tüketim, çağın olanaklarının önüne yığıldığı tüm maddi değerlerden yararlanan, zamanı geçmiş ve geleceğin sürekliliğinden çok, sürekli tekrarlanan anların toplamı bir şimdiki zaman olarak yaşayan, her şeyden çabucak sıkılan, hazzı ve mutluluğu şimdinin sunduklarında arayan, her yerde aşırılığı kovalayan; yaşam için önerisi, amacı veya gerçekleştireceği projesi olmayan bir birey modeli oluşturmuştur.



3. 1960 SONRASI SANAT AKIMLARI ve POSTMODERNİZM

3.1. Postmodernizm'in Tarihsel Süreci

1970'li yıllardan itibaren sanat çevrelerinde kullanılmaya başlanan "Postmodernizm" terimi, bugün hala sınırları belirsiz bir kavramdır. Modern'den farklılaşmayı anlatmak amacıyla kullanılan Postmodernizm, kimi düşünürler için Modernizmin bir aşaması ve devamı; kimileri içinse, Modernizm'den tamamen farklı bir dönemi anlatmaktadır. Kelime anlamı açısından bakıldığında, Postmodernizm'in "Post" eki, İngilizce "sonra", "ardından gelen" anlamındadır. Böyle bakıldığında Postmodernizm, kelime anlamı olarak, Modernizmin ardından gelen olarak anlaşılabilir.

Postmodern düşünürler Baudrillard, Lyotard ve Jameson'nun bir düzen değişikliği olarak bahsettikleri bu süreç, küreselleşme olgusuyla paralel ilerleyen bir süreçtir (Kumar,2013). Postmodernizm, 20. yüzyılın son çeyreğine kadar farklı anlamları ifade edecek biçimde kullanılmıştır. Ünlü İspanyol düşünür Miguel de Unamuno (1864- 1936), Postmodernizm'i, Modernizm'in tutucu bir aşaması anlamına gelecek biçimde kullanmıştır (Şaylan,2009:10). Peter Drucker (1909-2005), Postmodern sözcüğünü olumlu anlamda kullanmış, gelişmiş sanayi toplumunun özelliklerini kapsayan bir ifade olarak kullanmıştır. Ona göre; bilgi ve öğrenimin olağanüstü arttığı bir çağa doğru gidilmektedir. Bu dünya yoksulluğun ve cehaletin kalkacağı bir çağ olacaktır" (Şaylan,a.g.e.,s.37).

Birçok düşünürü göre bu sözcük kapitalizmin yeni bir aşamasını göstermektedir. Toplumların içinde buldukları yapıları açıklamak için sanayi toplumundan ayrışan "enformasyon toplumu" veya "bilgi toplumu" adlandırmaları yapılmaktadır. Sanayi sonrası toplum kuramları, toplumların bilinç olarak dönüşümlerini ve bu dönüşümün sebep ve sonuçlarına işaret eder. Lyotard'ın "Postmodern Durum" olarak adlandırdığı, Bell ve Tourain'nin "Sanayi Sonrası Toplum" şeklinde nitelendirdiği toplumsal yapı 1970'li yıllardan itibaren günümüzdeki anlamını tanımlamaya başlamıştır.

19. yüzyılda gündeme gelen Modern Sanat anlayışı, 1960'lı yıllarda farklılaşan estetik anlayışına kadar, egemen sanat anlayışı olarak yerini korumuştur. "Özellikle New York'ta 1960'lı yıllarda sanat çevreleri tarafından yapılan estetik tartışmalarda, bugünkü anlamı ile Postmodern sözcüğü yaygınlığı ve popüleriteyi ifade etmek amacıyla kullanılmıştır" (Şaylan,2009:55). Clement Greenberg, Irwing Howe gibi Postmodernizm'i eleştiren yazarlara göre Postmodernizm kiç ve ticariye teslimiyetti (Kumar,2013:133).

Sıradan ya da bayağı olan üretim anlamına gelen "kiç", kültürün sıradanlaşması ile yaygınlaştı. Aydınlanma felsefesi temelinde ilerici bir tarihsel izdüşümle kültürün geliştirilmesi temeline dayanan anlayış, Postmodern de geçersiz hale gelmiştir. Akıl ve bilimin kesin belirleyiciliği, mutlak bir gerçekliğe ulaşma ideali anlamsızlaşmış; kitlelerin beğenisine hitap eden popüler sanat, böyle bir birikime gerek kalmadan

haz duymaya imkân vermiştir. Klasik edebiyatın, müziğin ve resmin kendine ait estetik alanları yok edilmiş yerine yeni ölçütler gelmiştir.

Kökenleri Nietzsche (1844-1900) ve Heidegger'e (1889-1976) dayanan post modern yaklaşım, birçok aydın ve akademisyen tarafından ele alınmış; 20. yüzyılda Derrida, Rorty, Baudrillard, Lyotard, Foucault gibi Postmodern felsefeciler bu durumu devam ettirmiştir. Bir kavram olarak Postmodern sözcüğü, geçen yüzyılın sonlarında kullanılmaya başlamıştır. "Alman aydını Rudolf Pannwitz, 1. Dünya Savaşı'nda yazdığı bir kitapta, Avrupa'nın hümanist değerlerinin yıkılışı anlamında "Postmodern" sözcüğünü kullanmıştır" (Şaylan,2009:30). Pannwitz, egemen kültürün bir post modern insan yarattığından söz etmektedir. Söz edilen post modern insanın kültüründe; militarist, şoven ve seçkin değerler ağır basmaktadır. Savaşın psikolojisi içinde yapılmış bu tanımlama bugünkü kullanım ile benzerlikler taşımaktadır.

20.yüzyılda ortaya çıkan Postmodernizm'in temelini post yapısalıcı düşünce oluşturmaktadır. Post Yapısalcılık, 1960'lı yıllarda özellikle toplumsal teoride büyük etkinliği olan yapısalıcılıktan kopmayı açıklamak için kullanılmıştır. 20. Yüzyılda değişen toplum yapısını açıklamak için ortaya atılan Yapısalcılık ise; bir kültürde anlamı ortaya koyan faktörler ve bunların arasındaki ilişkileri inceler. Dilbilimci Ferdinand de Saussure'ın (1857-1913) dilin anlam ve yapısının incelenmesine dair yaptığı çalışmaları Yapısalcı yaklaşımın çıkış noktası olarak görülebilir. Antropolog Levi Strauss (1908-2009), bu çalışmaları kendi disiplinine uyarlamış kültürle ait verileri toplumları açıklayıcı bir unsur olarak kullanmak istemiştir. Temel olarak Yapısalcılık "Yapı"yı, onu oluşturan öğelerin bir araya gelmesi ile açıklar. Söz konusu büyük yapı, onu oluşturan daha küçük olguların bir araya gelmesiyle şekillenir ve anlamını kazanır. Anlam ile onun temsili; dil ile bilgi arasındaki ilişkiler, özellikle dilin taşıdığı alt anlamlar, Yapısalcılık'ın konusudur. Antropoloji ve Dilbilimi alanlarında kullanılmaya başlayan, 2. Dünya Savaşı sonrası önemi artan Yapısalcılık; psikoloji, sosyoloji ve hatta matematik ve felsefe alanlarında kullanılmaktadır.

2. Dünya Savaşı'nın ardından yaşanan travmatik ortam, sosyal ve ekonomik alanlarda gerçekleşen yıkım, felsefi tartışmaları da etkilemiştir. Akılın kullanılmasıyla ulaşılan bilginin insanlığı aydınlatacağı, iyiye ve doğruya götüreceği yönündeki inanç, bilim ve teknolojik gelişmeler ile desteklenmiş; ancak insanlık, kendini 2. Dünya Savaşı sonundaki karamsar ortamda bulmuştur. Post Yapısalcılar geleneksel teorileri sorgulamış, "Anlam" üzerine durmuşlardır. Derrida, Nietzsche ve Freud'dan etkilenerek "Yapıbozum Kuramı"ni geliştirmiş, metnin derin yapılarını ayrıştırmayı hedefleyen yöntemi; başta dilbilim, felsefe, hukuk, sosyoloji, mimarlık gibi disiplinler olmak üzere birçok alana yeni yaklaşımlar getirmek için kullanmışlardır.

İnsanın ve toplum yaşamının her alanında kendini gösteren süreçler felsefe ve sanat alanındaki yaklaşımlara ilişkilidir. Akılın insanlık için doğruya ulaşma yöntemi olması,

Modern diye ifade edilen tarihsel dönemde gerçekleşmiştir. Max Weber'e göre "Modernite", insanlık tarihindeki kapsamlı bir dönüşümü ifade etmektedir.

İnsanla, bilinci arasındaki belli bir bağlantıyı öne çıkaran bu yaklaşıma göre; İnsan, aklını ve bilimi kullanarak, evrene egemen olacak ve toplumu akla uygun olarak düzenleyecektir. Bu nedenle "Modern"nin tarihsel alt yapısını, aydınlanma ideali ve ilerici tarih anlayışı oluşturmaktadır. Evrensel kültürü bu değerler etrafında yaygınlaştırma çabası, tarihsel bir kavramı da beraberinde getirmiştir. Zamanın, bir geçmiş sorgulaması ve bir gelecek çıkarsaması olarak kabul edilmesi "ilerleme" idealini desteklemektedir.

Yüzyılın bireysellik anlayışı 20. yüzyılın ikici yarısının başlarında ortaya çıkan Varoluşçulukla ilişkilendirilebilir. Karl Jaspers, Martin Heidegger, Kierkegaard, Jean Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Nietzsche, Husserl gibi düşünürler tarafından geliştirilen Varoluşçulukta bireysellik ön plandadır. Varoluşçulara göre önce insan vardır ve onun özü sonradan kendi tarafından yaratılır. Öz, insanın acı çekmesi, yalnızlaşması ve kendini tamamlaması ile oluşur. Postmodern birey, bireysel özgürlüğünün ön planda olduğu ve toplumsal değerlerin yadsındığı bir yapı içinde bulunur. Bu yapı içinde insana ve topluma yönelik genel düzenlemeler bireyin özgürlüğüne müdahale olarak görülür. Bu genel teori yapılamazlığı; topluma yönelik ideoloji, kuram, eğilimler, kültürel değerlerin sonu anlamını taşır. Varoluşçuluğun bireyselliği öne alan felsefesi, bireyi kendini yaratmaya itmiş, bu bir hakikat problemini de beraberinde getirmiştir.

Kumar, Postmodern toplum eleştirisinde şöyle demektedir:

"Kendine düşkün, faydayı azamileştirmeye bakan ve amaçları akılcı şekilde gerçekleştirmeye uğraşan bireyler bir kuruntu haline geldi. Kimin ya da neyin çıkarı sorusunun, çoğul toplum açısından olduğu kadar çok başlı birey tarafından da geçerli olduğu iddia edilmektedir. Bu koşullar altında "akıl" ya da "hakikat", gerçekdışı amaçlar olmalarından ötürü imkânsızlaşır" (Kumar,2013:162).

Postmodern de hakikat ve gerçek kavramları önemli yer tutmaktadır. Oluşan yeni toplumun hakikate ulaşma gayreti azalmış, gerçek ise göreceli hale gelmiştir. Modern çağda bilim; hem dünyayı değiştirmenin hem de anlamanın bir yoludur. Lyotard'ın "büyük anlatılar" dediği, modern çağın üretimi olan ilerleme ve mükemmelleşme konusundaki büyük felsefi tasarımlar, Postmodern'de dağınık duran önermeler dizisine dönüşür. Postmodern Çağ'ın getirdiği belirsizlik, bilimde öznellik ve göreceliliğe dönüşür. Bu nedenle Lyotard'a göre Postmodern'de büyük tezler sona ermiştir.

Varoluşçu düşünürlerden J.P.Sartre'a göre; insan nesnel gerçeği tümüyle bilemez, gerçeğin yalnızca bir yönünü, bir parçasını görebilir. Bu aldatıcı bir bilgidir ve bu nedenle nesnel her an başka görünür. Nesnelere salt maddesel varlıkları tartışmalıdır. Bireyin nesnelere ile ilişkisi tek yönlüdür. Ancak gerçeğe ulaşmak için, nesnelere bir birleri arasındaki mantıksal ilişkileri izlemek, birey ile nesne arasındaki

tek yönlü ilişkiden uzaklaşmak gerekir. Bunun için Varoluşçuluk'a göre nesnelere tek başlarına ele alınarak çözümlenemez.

Hegel, Mutlak İdealizm felsefesinde, bireyde var olan mutlak bilgiden söz eder. Ona göre; bu bilgiye ulaşmak insanı tamamen özgür kılacaktır. Ona göre; gerçeklik görünüşte ve görüngüdedir (Hegel,2011:15). Lyotard ise, gerçeğe ulaşmadaki zaaf ve gerçekliğin temsil edilmesindeki sorunlar üzerinde durmuştur. Kesin olarak tanımlayamadığımız gerçek, mutlak olanın kabulünde farklılıklar ve çeşitlilikler oluşturacaktır. Lyotard'a göre ilerleme, aydınlanma, hümanizm gibi kavramlara dayanan Modernite, artık geçerli değildir ve bugün yaşanan "Postmodern Durum" dur. Lyotard, post modernliği, sanayi sonrası toplumunun bir evresi olarak tanımlamıştır. Lyotard'a göre Postmodern Durum, maddi değer algılarımızdaki ve düşünüşümüzdeki değişiklikleri içeren bir süreçtir. Buna yol açarsa, inanç yoksunluğu ve sürekli hale gelen kuşku halidir. Lyotard'a göre Postmodernite; Modern'e karşı kuşkudur, Modernite'nin yapıları sorgulanmakta ve bunlara şüpheyle bakılmaktadır. Lyotard duyulan kuşkunun nedenlerini açıklamaya çalışmaktadır. Ona göre; Postmodern Sanat izleyiciyi belirsizliğe ve sınırların silindiği bir ortama sürükler. Sanat temsil edilemeyecek olanı ifade eder (Barrett,2015:261,263).

Evrensel kültürün ana değerleri, herkesçe kabul edilmiş ve desteklenen bir değerler bütünü olarak kabul görürken, bilim ve akıl temelindeki bu değerler ilerlemenin araçlarıydı. Postmodern bakış açısı, entelektüel birikimi itibarsızlaştırarak, bireye yönelik faydayı ön plana almaktadır. Postyapısalcı görüş temelinde hakikatin, herkes için geçerli olmayan bir anlam ifade ettiği için, yakalanamayacağı görüşü dile getirilmektedir. Bu çerçevede yerleşik bilim anlayışının yıkılıp, yeni bir anlayışın oluşturulması gerektiği savunulmaktadır. Doğrunun temsilinin kesin olarak var olmayacağı, çok sayıda ve bir biriyle zıt görüşlerin oluşturduğu bilgi kümelerinin var olacağı görüşü belirtilmektedir. Bu anlamda evrendeki gerçeğin insan bilincinde nasıl doğru temsil edileceği sorusu gündeme gelmektedir. Böyle bakıldığında, akıl ve bilim yoluyla tek bir doğruya ulaşmak olanaksızdır. İçinde bulunduğumuz çağda egemen Postmodern kültür için, genel kabuller geçersizdir. Postmodernizm'in doğruyu yansıtma iddiası bu nedenle bulunmamaktadır.

Japon asıllı Amerikalı düşünür Francis Fukuyama'ya göre artık "tarihin sonu" gelmiştir. Yani bundan sonra büyük toplumsal değişimler ve depremler yaşanmayacaktır (Saylan:2009,28). Jürgen Habermas, Postmodernizm'i insana özgürlük sağlayan değerleri ve teorileri geçersiz hale getirmeye çalışan muhafazakâr ideolojinin bir yorumu olarak değerlendirmiştir (Şaylan:2009,33).

İngiliz düşünür Arnold Toynbee'ye göre Batı tarihinde dört dönemden söz edilebilir. Karanlık Çağlar (7-11yy.), Orta Çağlar (11-15yy.), Modern Çağlar (5.-19 yy.) ve Postmodern Çağ. Postmodern çağın belirgin özelliği karmaşa, devrimler ve savaşlardır. Toynbee, aydınlanma etiğinin yıkıldığı ve insanlık için sonlu bir döneme

girildiğinden bahsetmektedir (Şaylan,a.g.e.,37). Postmodern Çağ, Modern Çağın aydınlanma hareketlerinin değeri bakımından bir yıkıntıdır. Amerikalı kültür tarihçisi Bernard Rosenberg, "Mass culture" (1957, New York) adlı kitapta Postmodernizm'i yeni bir kültürel oluşum olarak tanımlamış, "Kitle Kültürü" olarak tanımlamıştır (Şaylan,a.g.e.,37,38).

Baudrillard'a göre Postmodernizm gelişen medya ve iletişim olanakları üzerine oturmaktadır. Postmodern insan bu kültürün bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Tüketici halindeki kişi, çağın ürünlerini elde etmenin ona itibar sağlayacağına ve onu mutlu edeceğine inanmaktadır. Her tarafı metalarla kuşatılmış, ortak tüketim ve statü normları benimsemek zorunda kalmış kişi Postmodern insandır (Saylan:2009,299). Anthony Giddens'e göre yaşanan değişim sadece Batı için geçerli olan modernleşmenin evrenselleşmesi ve radikalleşmesidir (Şaylan, a.g.e,45).

Jameson, toplumsal gelişme sürecinde yeni bir aşamaya girildiğini düşünmektedir. Buna yol açan Kapitalizm'dir. Postmodernizm Kapitalizm'in "Kültürel Mantığı"dır. Ulusal devletin aşılması Kapitalizmin yeni bir aşamaya geçmesine neden olmuştur.

Kapitalizmin yeni aşaması yeni bir insan psikolojisinin oluşumuna yol açmış; ortalama insanın algılama, öğrenme ve bilme süreçleri, etkinliği 20. yüzyılda artan medya tarafından yönlendirilmeye başlamıştır. Kapitalizmin bu yeni aşamasında tüketim imgeler ve imajlarla yürütülmektedir.

3.2. 1960 Sonrası Sanat Akımları

3.2.1. Pop Art

20. yüzyılın ikici yarısında kitle iletişim araçları giderek gelişmiş ve endüstrinin olanakları artmıştır. Amerika Birleşik Devletleri, dünyada popülaritesi her geçen gün artan, etkin bir güç haline gelmiştir. Bu süreci Amerika'nın Savaş sonrası bir sanat merkezi olması takip etmiş ve sanayi sonrası oluşan kent kültürüne dayanan toplumsal yapının sonucu olarak, toplumun sıradan bireyini hedef alan bir sanat akımı olan Pop Art ortaya çıkmıştır.

"Pop Art" terimini ilk defa 1958 yılında, İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway (1926-1990) "Sanatlar ve Kitle İletişimi" isimli makalesinde kullanmıştır (Antmen,2013:160). Pop Art, sanatın kitlelere yayılan popülarliğini anlatmak için kullanılıyordu. 1960 sonrasında belli bir sanat tazını anlatmak için kullanıldı. Seçtiği konuları ve renkli tarzı ile güncel dünya içinde yaşayan sıradan insanın ruhunu yansıtmayı hedeflemiştir. Popüler sanat, "Yüksek Sanat" ayrımını reddediyor; düşünsel derinlikten ziyade, görsel çarpıcılığı, popüler ve yaygın olanı öne çıkarıyordu. Kent kültürüne odaklanan Pop Art; fotoğraflar, çizimler ve reklam ve

afişlerden alınmış renkler ne imajlar ile çağın sıradan insanının zihninde "güncel" e dair çağrışımlar yaratan imgeleri kullanır.

İngiltere ile aynı yıl Amerika'da dönemin sanatsal üslubu olan Soyut Dışavurumculuktan uzaklaşma eğiliminde olan bazı sanatçılar bu akıma yönelmişlerdir. 1950'lerde Robert Rauschenberg'in (1925-2008) günlük nesnelere klasik boya resmini birleştirdiği "Yatak" (1955) isimli çalışması; Jasper Johns'un, bayrak, atış tahtası gibi nesnelere yararlanarak oluşturduğu resimler, Soyut Dışavurumculuk' a alternatif arayan sanatçıların, malzeme ve konu kullanımındaki açılıma örnek olarak gösterilebilir. Gündelik hayatın verilerini sanat eseri olarak kullanan Pop-Art, Duchamp'ın da hazır yapım nesnelere sanat eseri olarak sunması nedeniyle Dada hareketine benzetilmiştir.

Richard Hamilton'nun 1956'da yaptığı "Günümüz Evlerini bu Kadar Farklı ve Cazip Kılan Nedir?" isimli çalışması, tüketim kültürünün kuşattığı bir yaşam çehresini göstermektedir (Şekil 3.1.). Çalışmanın isminde Hamilton'un da söylediği gibi bu yaşam tarzı modern yaşamın bir sonucudur ve son derece çekicidir. İnsanlara daha rahat bir yaşam sunma idealinden yola çıkan ancak kendine bağımlı hale getiren ve onları kuşatan bir yapı söz konusu olmuştur. Hamilton güncellik taşıyan evi eğlenceli ve hareketli olarak resmetmiştir.



Şekil 3.1.: Richard Hamilton, "Günümüz Evlerini bu Kadar Farklı ve Cazip Kılan Nedir?", 1956, Kolaj, 26x25

Günlük ve sıradan şeyleri konu alan Pop-Art, popüler kültürün görsel unsurlarını kullanarak, sıradan insan için ulaşılabilir ve anlaşılabilir bir sanat oluşturdu. Böylelikle sanatı evrensel ve nesnel bir hale getirdi. Gazeteler, dergiler, sinema ve medyanın önemli simaları, gündelik kullanım objeleri yaşanan hayatın taze bir görünümü olarak kullanılıyor, böylece kültürel bir olgu haline geliyordu. Endüstrinin hâkim olduğu ülkelerde tüketim kültürünün anlayışına paralel olarak gelişmiş ve bu kültür tarafından ilgi çekici bulunmuştur.

Görsel etkinin önemi nedeniyle, parlak renkler ön plana çıkmıştır. 1960'lı yıllarda kolaj, resim ve heykel gibi değişik kollarda üretim yapan Pop Art, daha sonra sinemaya da ilgi duymaya başlamıştır. En önemli sanatçıları, Richard Hamilton

(1922-2011), Eduardo Luigi Paolozzi (1924-2005), David Hockney (1937-), Allen Jones (1937-), Jasper Johns (1930-) 'tur (Beksaç, 2000:138).

3.2.2.Op Art

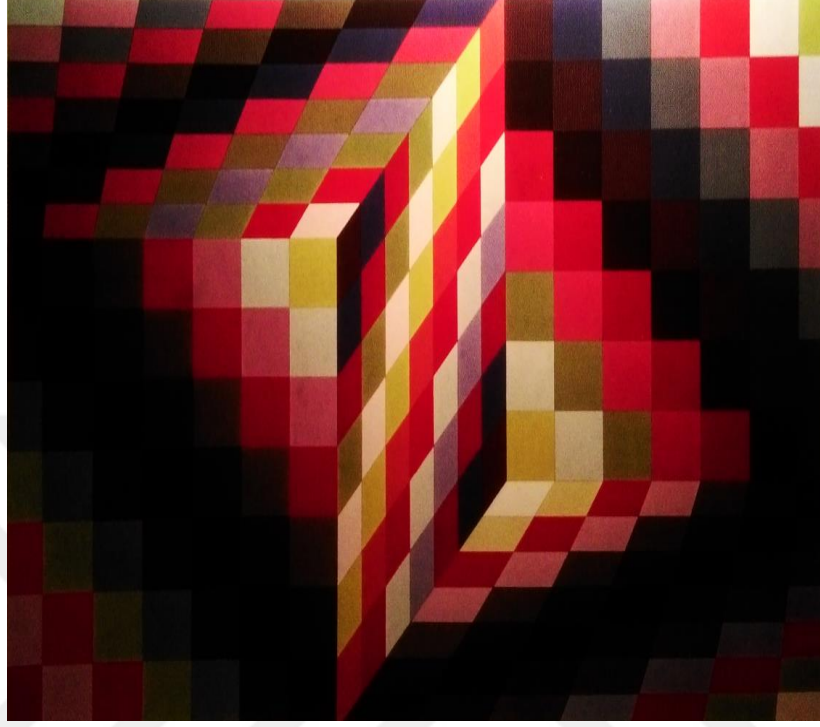
Akımın en önemli temsilcileri; Josef Albers, Victor Vasarely ve Yaacov Agam'dır (Beksaç,2000:138). 1962'den sonra gelişen bu akım esas itibariyle Kinetik Sanat hareketinden kaynak almaktadır. 1964'ten sonra "Op Art" terimi sanat literatüründe kullanılmıştır. Gözün aldanması üzerine yapılan araştırmalardan hareketle 2. ve 3. boyutu incelemeye yönelmiştir. Konstrüktivist hareketlerden esinlenerek, gözün görüş kararlılığını sorgular. Beyinde ve gözde algılamayı etkileyen, seyirciyi hayrete düşüren, aldatan imajlar yaratmayı hedeflemektedir.

Lynton'a göre,

"Op Art; gözün uyarılması, seyircide fizyolojik anlamda görsel tepkiler uyandırabilmektir. Buradan da anlaşılacağı gibi, pek çok Op Art yapıtı, ister hareketli, ister sabit olsun; ister sık kullanılsın, ister kullanılsın, iki ya da üç boyutlu nesnelere aracılığıyla gözün uyarılışına ilişkin akıllıca oyunlar oluşturur. Bu tür nesnelere gösterilen ilgi, zorunlu olarak, kısa ömürlü olmuştur" (Lynton,1991:311).

Ruhsal etki ile algılanan gerçek arasındaki karşıtlığı vurgulayarak, çok boyutlu bir yanılsama olarak görülen resimler oluşturulmak amaçlanmıştır. Post-Empresyonist sanat akımından etkilendiği görülen Op Art, anlam ve anlamlaştırmadan uzak durulmuştur. Optik Sanatın amacı, öncelikle gözün gördüğüyle ilgilenmek ve görsel mekanizmayı harekete geçirerek onu uyarmaktır. Kavramanın bütün alanlarıyla ilgilenir, yalın ve temel sistemler kurmaya, renk ve çizgilerin yan yana getirilmesiyle elde edilen optik etkileri yakalamaya çalışır. Victor Vasarely'in, "Marsan" isimli çalışmasında söz konusu göz yanılgısı görülebilir (Şekil 3.2.)

Akımın sanatçıları, Minimalistler gibi yeni malzeme ve tekniklerden yararlanır, bilimsel yöntemler kullanırlar. Önceden yapılan eskizler sayesinde eser, sonuca herkesin ulaşabileceği bir uygulama alanı olur. Spontanlığın ortadan kalktığı eserde; eserin tek ve özgün olma özelliği de ortadan kaldırılmış olur. Bu nedenle optik sanat; yapıtlarında, seyircinin katılımına büyük önem verir.



Şekil 3.2.: Victor Vasarely, "Marsan", Cam Mozaik,1966

3.2.3. Minimalizm

1965'te filozof Richard Wollheim tarafından teorisi ortaya atılan, Amerikan Soyut Ekspresyonizmi'ne ve Pop Art'a bir tepki olarak gelişen akımdır. Minimalizm'in temsilcileri, plastik öğeleri en aza indirilmiş resimler yaratmayı amaçlamışlardır (Turani,2013:744). Süsten ve tesadüften arındırılarak; sade ve seri şekilde makine ile imal edilmiş objelerin, kompoze edilmesi esastır. Sıradan yaşamının parçası, kişilikten uzak endüstri ürünleri kullanılır.

Beksaç'a göre: "Sembollere önem vermeyen ve sanatsızlığa doğru yönelen bu hareket, nötr bir zevk geliştirmeye yönelmiştir" (Beksaç,2000:139). Dan Flavin'in "25 Mayıs 1963 Köşegeni (Constantin Brancusi'ye İthaf)" isimli çalışması söz konusu sade zevk anlayışına örnek verilebilir (Şekil 3.3.). Biçimleri basite indirgeyen, geometrik düzene önem veren ve renk kullanımını öne çıkaran bir anlayış görülmektedir. Minimalizm, sanatı kesin ve sistematik sınırlar içine çekmeye çalışır. Renk ve biçim kullanımında bir saflık arayışı içinde olan Minimalist Sanatın çıkış noktası, Konstrüktivist harekettir.



Şekil 3.3.: Dan Flavin, "25 Mayıs 1963 Köşegeni (Constantin Brancusi'ye İthaf)", 1963, Sarı Floresan Işığı, 244cm

Minimalizm. Pop-Art'ın en gözde olduğu yıllarda, kitle kültürüne başka bir yönden ulaşmaya çalışmıştır. Floresan lamba, alüminyum, çelik, kontrplak, tuğla gibi malzemeler her yönüyle sadeleşme gayreti içinde olan eserlerin estetik ifadesi olarak kullanılmıştır. Turani'ye göre; "Minimalizm, tüketim kültürüne dayalı canlı ve süslü Pop-Art'a tüketim kültürüne dayanmayan bir anlayış getirme arayışıdır" (Turani,2012:747). Aynı zamanda Dışavurumcuların sahip olduğu derin öznelliğe karşı bir duruş olarak da değerlendirilebilir. Minimalist sanatçı Carl Andre'nin ifadesine göre "Minimalizm, bir statüko sanatı, yeni sermayenin yüzü, otoritenin yüzü, icat edenin yüzünü ortaya çıkarmadır" (Turani,2012:747).

Minimal sanatta, estetik beğeniye yadsıyan nesnelere ile kurgulanmış eserler, düşünsel bir güç oluşturur. Rus sanatçı Kazimir Maleviç, 1913 yılında, düz beyaz zemin üzerine yaptığı siyah kare ile resmin, nesnelere gönderme yapan bir temsil aracı olması anlayışını reddetmiştir. Böylece, anlamını kendi içinde var eden sanatsal yapıtın, önünü açmıştır. Minimalistler de benzer bir anlayışla, endüstriyel malzemeleri basit bir biçimde kullanmışlardır.

Minimalizm'in en önemli temsilcileri arasında Josef Albers (1888-1976), Barnett Newman (1905-1970), Donald Judd (1928-94), Robert Rauschenberg (1925-), Tony Smith (1912-1980), Ronald Bladen (1918-1988), John McCracken (1934-2011), Robert Grosvenor (1937-), Larry Bell (1939-) sayılabilir (Beksaç,2000:139).

3.2.4. Kavramsal Sanat

1960 yıllarının ortalarında ortaya çıkan ve on yıl kadar süren akım, tasvirin yerine düşünceyi öne alan bir yaklaşımdır. Estetiği ve tekniği göz ardı ederek, kavramsal düşünceye ve fikirlere ağırlık veren, bilgisel sanat hareketidir. Çıkış kaynağı Minimalist harekettir.

Minimalist sanatçı Sol Lewitt'in "Art Forum" dergisinde 1967 yılında yayımladığı, "Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar" isimli makalesinin ardından "Konseptüalizm", dönemin tüm alternatif ifade biçimlerini kapsayan bir terim olarak kullanılmıştır (Antmen,2013:195).

Söz konusu yazıda Lewitt şunları söylemektedir:

"Bu yazıda, konu aldığım sanatı tanımlamak için kavramsal terimini kullanacağım. Kavramsal Sanatta, kavram düşüncesi yapıtın en önemli özelliğidir. Kavramsal sanat yapan bir sanatçı, yapıtını önceden tasarlar, yapıtıyla ilgili kararları önceden verir: uygulama o kadar önemli değildir. Düşünce, sanatın gerçekleştirilmesini sağlayan bir makineye dönüşür. Bu tür bir sanat kavramsal da kuramların karşılığı değildir; sezgiseldir, her türlü zihinsel süreçle ilgilidir bir amaç gütmmez" Sol Lewitt,1967, (Antmen,2013:197).

"Esasında biçime önem vermeden, tam ve kesin bir kompleks oluşum içinde, sanatçı ve eserleriyle irtibat halinde bulunan diğer kişilerin zihninde şekillenecek yeni bir dikkat unsuru ve zihinsel katılım nesnesi ortaya getirebilmek önem taşımaktadır" (Beksaç,2000:140). Kavramsal Sanat'ta fikirler, tek bir nesne ile değil; yazılı önermeler, fotoğraflar, afişler, haritalar, filmler veya videolar aracılığıyla yansıtılır. Sol Lewitt, "İki Açık Modüler Küp/Yarısı Çıkarılmış" isimli çalışmasında biçimsel bir düzenleme ile izleyiciyi düşünmeye davet etmektedir (Şekil 3.4.). İki küp iç içe geçmiş biçimde alaları kesişmekte ve göz yanılgısı oluşturmaktadır.

Minimalizm'de kimi sanatçılar, vermek istedikleri mesajları kendi vücutlarını kullanarak oluşturmuşlardır. "Body Art", "Performance Art" ve "Narrative Art" gibi isimler altında toplanan çeşitli eylemler, esas olarak Kavramsal Sanat'ta olduğu gibi, geleneksel biçimleri reddetmektedir.



Şekil 3.4.: Sol Lewitt, "İki Açık Modüler Küp/Yarısı Çıkarılmış", 1972

Sanatçının bedenini kullanarak yaptığı performans ya da "Happening" türünden gösterileri, alışılmışın dışındaki enstalasyonları ya da çevre düzenlemelerini, galerinin ya da müzenin sınırlarını zorlayan çalışmaları, arazi sanatı gibi izleyiciyi estetik bir düzenlemeden çok, zihinsel bir algılamaya çağıran eserleri bu kapsamda değerlendirmek mümkündür. Lynton, kavram sanatını oluşturan eylem türlerine şu örnekleri vermiştir:

"Davranış şekilleri; insanların birbirleriyle ilişki kurma biçimleri; tedirgin edici, ısrarcı hareketler ya da yalnızca bir kerelik ve keyfi hareketler; kendi kendini yaralama gibi zararlı hareketler; bir doğa parçasını düzenleyip bireysel sanat eseri gibi sergileyen zararsız hareketler; yer aldığı mekân ve orada toplanan seyircilerin beklentileri doğrultusunda anlamın oluşturulduğu gösteriler; açık havada politik konuşmalar ve tartışmalar; doğada insanın yarattığı kent ortamında, halkta yapılan değişiklikleri fotoğraflarla, teyplerle, alınan örneklerle, notlarla kaydetmek"
(Lynton, 1991:340,341).

Geleneksel anlamda sanat nesnesinin tekil yanını dışlayarak yerine düşüncüyü koyan Kavramsal Sanat sanatçıları, geleneksel sanatın sınırlarını sorgulamak istemişlerdir. Açık alanda, doğada gerçekleştirilen, arazi, toprak, çevre sanatı türünde çalışmalar; sanatçıların bedenlerini kullanarak oluşturdukları performanslar maddi varlık ve biçimin yerini düşüncenin konulduğu yaklaşımın ürünleri olarak kullanılmıştır.

1960'lı yıllarda sanat ortamına damgasını vuran Marcel Duchamp'ın kavramsal sanatın düşünsel temellerini oluşturduğu söylenebilir (Antmen, 2013:195). Hazır nesne olgusuna ve sanatın dayandığı düşünsel temellere yaptığı vurgu, bu anlamda kavramsal sanatın dayandığı noktalara kaynaklık etmiştir. "Çeşme" adını verdiği hazır yapım nesneyi kullanarak, sıradan bir nesnenin sanat eseri olarak değerlendirilmesindeki kriterleri sorgulamaya açmıştır.

Marcel Duchamp, herhangi bir nesneyi ya da eylemi sanat eseri olarak sunarak, sanatı beceri ve yeteneğe dayandıran, geleneksel anlayışını sarsmış; kavramsallaştırmanın, biçimin önüne geçmesi gerektiğini düşünmüştür. 20. yüzyılda, Picasso, Matisse ve Mondrian'ın arkasından, giderek soyuta yönelen sanat anlayışı karşısında, bambaşka bir önerme sunmuştur. Kavramsal Sanat, yaşadığı çağı sorgulayan, sürekli gelişen teknolojik gelişmelerin etkisiyle değişen toplum dinamiğini yakalamaya çalışan; sanatın sınırlarını aşarak, mevcut sanat kavrayışını değiştirmek arzusunda olan bir sanat akımı olarak kendine yer bulmuştur.

3.2.5. Fluxus

Fluxus teriminin ilk kez 1961 yılında George Maciunas (1931-1978) tarafından ortaya atıldığı sanılmaktadır. Maciunas'a göre Fluxus'un amacı, devrim niteliğinde bir dalganın oluşmasını sağlamak, yaşayan sanatı ve provakatif sanatı yaymaktır. George Maciunas, Tomas Schmit'e 1964 yılında yazdığı bir mektupta Fluxus'u şöyle tanımlar.

"Fluxus' un amaçları toplumsaldır, estetik değildir. Fluxusçular, ideolojik olarak 1929 yılında Sovyetler birliğinde kurulan (NOVİ) LEF grubuyla bağlantılıdır ve amacı, güzel sanatların (müzik, tiyatro, şiir, resim, heykel, vs.) zaman içinde yok edilmesidir. Bunun nedeni, malzeme ve (senin gibi) insan kaynakları konusundaki ziyarı durdurmak ve bunları sosyal anlamda yapısal amaçlara yönlendirmektir. Tıpkı uygulamalı sanatlar gibi (endüstriyel, tasarım, gazetecilik, mühendislik, grafik-tipografik sanatlar, baskı, vs.) tüm bunlar güzel sanatlarla yakından ilintili olmakla birlikte güzel sanatlara en iyi alternatifi sunmaktadır" (Antmen,2013:208).

Fluxus yaşamdaki ve insan hayatındaki devamlılığı, değişimi ve yenilenmeyi ifade eder. Sürekli yenilenme içindeki dünyada sanat eseri de eksiktir, değişen ve gelişen bir süreçtir. Fluxus, süreksiz olanı konu ederek hayatın akışına gönderme yapar. George Maciunas'ın "Fluxus 1" isimli çalışmasında sıradan objeler, kompozisyon oluşturulmuştur (Şekil 3.5.). Fluxus sıradan nesnelere kullanır ve burjuva egemenliğine karşı durarak, toplumsal kaygıları ve estetiği ön plana çıkarmak ister. Farklı sanat kategorileri arasındaki kesin sınırları kaldırarak bunları kültürel yapı altında birleştirmek amacındadır, bu yönüyle Dada'ya benzer. Şairlere yazarlara, resamlara yeni arayışlar sağlama amacındadır. Fluxus, akademik sanatı reddeder, rastlantıya önem verir.



Şekil 3.5.: George Maciunas "Fluxus 1", 1964

Fluxus bir akımdan çok, sanatçıların katıldığı ortak bir tavidir. Louwrien Wijers Fluxus'u, "Avrupa sanatında Courbet, Monet ve Cezanne" dan sonra Modern Sanat'ı katı bir biçimciliğe sürükleyen hatanın düzeltildiği, dünyanın sanat olarak tanımlanamayacak kadar dar görüşlü ifadeden arındırıldığı an" olarak tanımlamıştır (Antmen,2013:203). 1960'lardan 1970'lere kadar Fluxus akımı ile uzak ve yakın olarak ilgilenen sanatçılardan bazıları; John Cage (1912-1992), Joseph Beuys (1921-1986), Nam June Paik (1932-2006) dir.

Fluxus 1960'ların kültürel ortamında bir sosyo-politik mücadele olarak ortaya çıkmıştır. Sanatçılar, kaynakların sınırsız kullanımına ve insanın da bir araç gibi görülmesine tepki duyuyorlardı. Fluxus sanat eserinin bir meta olarak alınıp satılmasına karşıydı. Estetik kaygılardan da bir anti profesyonel olarak uzaklaşıyorlardı. 1960'lı yılların toplumsal yapısını anlatmak amacıyla Fluxus sanatçıları, sokak gösterileri yapıyordu. Deneysel sayılabilecek performanslar ile sanat ile hayat arasındaki sınırları ortadan kaldırmak istiyorlardı. Gündelik hayattan aldıkları sıradan eşyaları eserlerinde kullanıyorlar; sanat ürünü yerine süreci öne çıkaran bir duruş sergiliyorlardı.

Toplumsal muhalefet söylemleri, hazır malzeme ile çalışıyor olmaları, sanat estetiğini yıkmayı amaçlamaları ve sanatın metasal yönüne karşı tavrı sergilemeleri ile Dada'ya benzetiliyordu.

Yeni sosyal olgular yaratarak ve bir değişim enerjisi sağlayarak toplumu değiştirmeyi amaçlayan sanat düşüncesi Joseph Beuys ile doruğa çıkmıştır. Joseph Beuys (1921-1986) 1970'li ve 80'li yıllarda Avrupa'da öncü sanatın önemli temsilcileri arasında yer almıştır. 1960 yıllarda "sosyal plastik" kavramını öne sürmüş, eylemler ve yerleştirmeler yapmıştır. Yaşam ile sanatı birbirine bağlayan, "Herkes sanatçıdır." söylemi ve Beuys'un yaşam hikâyesi, sanatı kadar ilgi uyandırmıştır. Tıp eğitimi

görürken, İkinci Dünya Savaşında Alman Hava Kuvvetleri'nde görev alan Beuys, 1944' de Kırım üzerinde düşmüş ve ağır yaralanmıştır. Bölgede yaşayan Tatar'lar ilkel yöntemler kullanarak donmasını önlemiş ve Beuys'u tedavi etmişlerdir. Keçe ve yağ kullanarak yaptıkları ilkel tedavi, Beuys'un sanatında bir dönüm noktası olmuştur.

Beuys insanın kendisini bir ruhsal varlık olarak algılaması gerektiğini, özgür yaratma potansiyelinin olanaklarını ancak bundan sonra araştırabileceğini söylüyordu. Dinsel bir ritüeli andıran happening'leri, "toplumu iyileştirme" amacıyla yaptığı eylemleri onun "Sosyal Plastik" kavramının bir parçasıydı. Beuys, "süreç" ve "aksiyon" üzerinde yoğunlaşmıştır. Tüm toplumca, bir toplumsal dönüşümün sağlanması, toplumsal ruhun iyileştirilmesi, toplumsal bilinç yaratılması için sanatı araç olarak görüyordu. Sanatı geniş kitlelere yaymak amacındaki Beuys, sanatı politik bir söylem olarak görüyor, kolektif bir çabayla daha iyi bir toplumsal yapının oluşturulabileceğini düşünüyordu.

1973 tarihli "Bir Saha Kimliği Arıyorum" adlı makalesinde;

"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 devrimleştirilmiş bir sanat kavramı, her bir insanın içine işleyerek, tarihi şekillendirerek politik anlamda üretken bir güce dönüşebilir" demektedir (Antmen,2013:211).

Nam June Paik ve George Maciunas sayesinde Fluxus Hareketine dahil olmuş olan Beuys, 1962 yılında "Toprak Piyano" adlı ilk eserini gerçekleştirmiştir. 1960'lı yılların başında Kavramsal Sanat, hem siyasi hem de kültürel statükoya karşı duruşunu sertleştirmiştir. Beuys'un otoriteyi ortaya çıkarmak ve onunla mücadele etmek amacıyla ortaya koyduğu "Ölü Bir Tavşana Resimleri Nasıl Açıklatırsınız?" adlı performansında Beuys; kucağındaki ölü tavşan ile sanat galerisinde üç saat boyunca dolaşmıştır (Şekil 3.6.). Yüzünü bal ve altın ile kaplamış, kendini bir adeta şamana dönüştürmüştür. Performansı boyunca tavşana resimler hakkında bilgi veriyormuşçasına dudaklarını kıpırdatan sanatçı, izleyicinin ruhsal bir boyutta algılama yapmasını amaçlamıştır.



Şekil 3.6.: Joseph Beuys, Joseph Beuys, "Ölü Bir Tavşana Resimleri Nasıl Açıklarsınız", 1965

Beuys'un yapıtlarını oluşturduğu dönemde "Soğuk Savaş" ve dünyadaki kutuplaşma eğilimi artmaktaydı. Beuys yapıtlarında insanın tinsel yönüne yapılan vurgu, sanatın iyileştirici bir güç olarak kullanılmasını önermesi bu kutuplaşmaya bir karşı duruştu. Yaşamı, dünyayı, yaşanan politik olayları kendi tinsel değerleri ile sorgulayan Beuys, insanın kendine yabancılaşmasına karşı çıkmaktaydı. Foucault'nun "Yaşam tümünden sanat eseri olabilir mi?" sorusuna cevap verir gibi "Yaşamım sanatımdır" diyerek, hayattaki kazanımlarıyla, yaşadığı hayatı bir öğretici ve dönüştürücü süreç olarak görüyordu.

Beuys temelde üç ana malzeme ile çalışıyordu. İçyağı, hayvanlardan dolaysız olarak elde edilen ve bir işlemten geçtikten sonra besin değeri kazanabilen bir maddeydi. Keçe yine hayvandan elde edilen, bedenine müdahalesi ile şekillendirilip kumaş haline getirilen, organik bir madde. Bakır ise doğadan elde edilen ve insanların kullanımını için şekil verilen bir madendi. Yağ enerji kaynağı; keçe, enerji depolayan; bakır ise, iletken. Bu üç madde de insanın edimleriyle, insanların yararı için yapılmış maddelerdir. Performanslarında insanlığın yaralarını iyileştirmeye çalışan Beuys, insanın kaybolan birliğini yeniden kurma çabasında olduğunu söylüyordu.

Beuys, "Amerika'dan Hoşlanıyorum ve Amerika da Benden Hoşlanıyor" adlı performansında; kafesin içindeki nesnelere gönderme yapmak amacıyla kullanmaktadır (Şekil 3.7.). Keçeye sarılıp bir çakal ile aynı odada beş gün kaldığı bir performansında Beuys, Amerika'nın insanlar gelmeden önce orada olan asli sahiplerine bir gönderme yapmaktaydı.



Şekil 3.7.: Joseph Beuys,
"Amerika'dan Hoşlanıyorum ve Amerika da Benden Hoşlanıyor" 1974

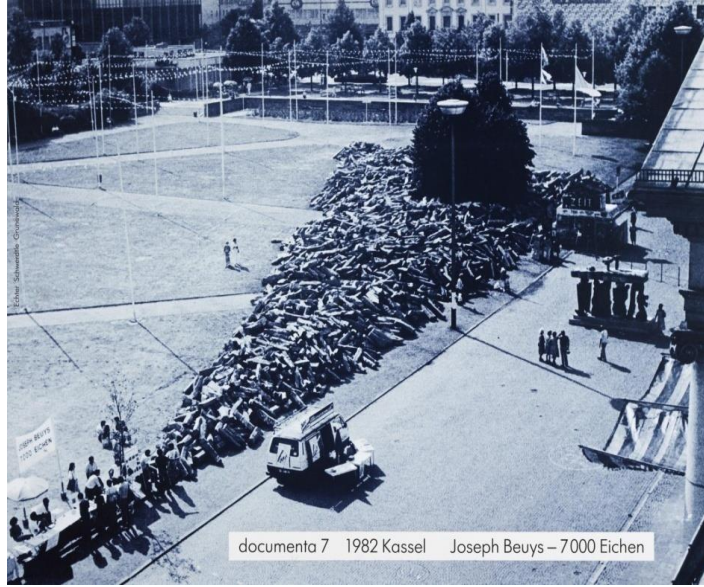
Beuys; Amerika'da bir çakalla diyaloga girmeyi ve bunun dışında hiçbir şey görmek ve bilmek istemediğini söylüyordu. Bu nedenle Amerika'ya ayak bastığı andan itibaren gözlerini kapatmış ve pasaport kontrolünden geçtikten sonra keçeye sarılıp, ambulansla sedye içinde havaalanından galeriye getirilmişti. Bir kafes ile seyircilerden ayrılmış bu mekân içinde beş günlük aksiyonunu başlattı. Çakalla kendini bu kafese hapsetti ve bu eylem galeride havaalanına yine aynı şekilde sonlandırıldı (Block, 1991:87,89).

Beuys, Sosyal Plastik kavramı ile tanımladığı kitlenin gücüne inanıyordu. "Her insan sanatçıdır" söylemi ile sanatın mutlaka estetize edilmiş bir sunuş olması gerekmediğini; insanın kendini bilme yoluyla, kendi hayatını biçimlendirmesinin de sanat olduğunu söylemekteydi. Beuys'un hayatı da bu nedenle ölümüyle tamamlanacak bir sanat eseri olacaktı.

Siyasi ve politik meselelere yakın olan Beuys, sosyal bütünün problemleriyle ilgileniyordu. Beuys'a göre: Doğa ile insan arasındaki ilişki bozulmuştu. Ekonomi sistemleri doğayı yok etmeye yönelikti. Batı'nın ilkel kapitalizmi ile Doğu'nun devlet kapitalizmi arasında fark yoktu. Süper güçlerin saldırgan amaçlarla yaptığı silahlar Dünya'da kontrol edilemez bir bütün oluşturmaktaydı. Enerji ve hammaddelerin fütursuzca kullanımı, insandaki yaratıcı yeteneği yok etmekteydi. Üretim, tüketicinin

ihtiyacına göre yapılmamakta; besin kaynakları açlık çeken insanlarla paylaşılmamaktaydı. Ona göre, İnsanlık bir bilinç krizindedir ve giderek toplumdan soyutlanarak yalnızlaşma eğilimindedir. Beuys, için asıl soru; sanat nereye gidiyor değil, insanlık nereye gidiyor olmuştur (Özgültekin,1991:23,24).

“7000 Meşe” Beuys'un “Sosyal Heykel” düşüncesinin bir yansıması olarak, çevreyle ilgili sorunlara olan duyarlılığa dikkat çekmek amacıyla gerçekleştirmiştir (Şekil 3.8.). Endüstrinin hırpalamasıyla bozulan Kassel şehrinin, tekrar ağaçlandırılmasını amaçlayan çalışmada, tüm halkın katılımı amaçlanmıştır. Beuys'un toplumu ve insanı iyileştirme amacıyla uyumlu olan çalışmada, kitlelerin katılımının sağlanması Beuys düşüncelerinin topluma aktarımı anlamını taşıyordu. Beuys için endüstri, kentleşme ve savaş şehrin çehresini değiştirmekte, insanlık ise bu duruma uyum sağlamaktadır.



Şekil 3.8.: Joseph Beuys, “7000 Meşe” 1982-1987 yılları arasında dikilmiştir.

"Yönlendirme Güçleri" Londra'daki Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'ndeki sergiyle bağlantılı olarak yaratılmıştır (Şekil 3.9.). Beuys'un burada verdiği seminerlerdeki sanatsal teorilerini yansıtmaktadır. "Sanat topluma, toplum sanata doğru" adlı bir çalışma söz konusuydu. Gelen ile konuşmalar yapılıyor kara tahtalara yazılar yazılıyordu. Daha sonra bu tahtalar yerlere konuluyor, yeni gelenlerin bu tahtaların üzerinden geçerek tartışmaya devam etmesi amaçlanıyordu. Birçok konuşmanın, tartışmanın, kendiliğinden gelişen şekilde izleyici katılımı ile şekillendirilmesi ve bunların bağımsız nesnelere haline dönüşmesi Beuys'un temel amacıydı (Block,1991:90).



Şekil 3.9.:Joseph Beuys, “Yönlendirme Güçleri”, 1977

Beuys'un “Eurasia” isimli çalışması bir performanstır (Şekil 3.10.). Eurasia ismi Avrupa ve Asya'nın birleşmiş ismi olarak ortaya çıkarken, Hristiyanlığın ve Batı egemenliğinin temsili haç kesilmiştir.

Block “Eurasia” isimli çalışmaya şöyle açıklık getirmiştir:

"Bir başka çalışması olan 'Eurasia'nın temeli, galeri mekânının belli bir süre içinde Beuys tarafından adım adım taranarak gezilmesi ve bir deneyim olarak ona geri dönmesine dayanıyordu. Ona bu yürürken eşlik eden ise yine bir tavşandı. Burada ki aksiyona "Fluxus Konseri" denildi; çünkü Beuys, ağzında tuttuğu boruya benzer bir araçla sesler çıkarıyordu. Aynı zamanda sol ayağının altında bakırdan bir plaka tutturulmuştu ve yürürken zaman zaman ayağını yere vurarak sesler çıkartıyordu. Başlangıçta tahtanın üzerine bir haç çizilmişti. Daha sonra haçın orta kısmı silinerek buraya 'Eurasia' sözcüğü yazıldı. Kara tahtanın sol yanına ise 'Division the Cross' yazıldı. Serginin sonunda bu tahtanın üstüne ölü bir tavşan, bir takım çubuklarla takıldı onun altına keçe üçgen ve altına keçe üçgen asıldı" (Block,1991: 80,81).

1972 yılında Beuys, Berlin Karl Marx Platz'da "Süpürme" adını verdiği bir çalışma gerçekleştirdi. Etkinlik Parlamento dışı kişilerin bir gösteri grubu halinde toplanışını konu alıyordu. Toplananların attıkları bildirimler, Beuys'un öğrencileri tarafından toplanarak plastik torbalara konuldu. Buradan Beuys'un "Dolaysız Demokrasi" adını verdiği bir kavrama, oradan da bir manifestoya doğru genişleme sağlanmak amaçlanmıştı. Beuys daha sonra yaptığı bir aksiyonda, "Öğrencilerin de düşünceleri süpürülmek sorunda" diyerek yaptığı aksiyona açıklık getirdi. Ona göre ideolojik sıkışıklıklar temizlenmeli ve özgürleştirilmeliydi. Daha sonra bu toplana kâğıt parçaları sergilenmeye başladı.



Şekil 3.10.: Joseph Beuys "Eurasia" 1966, Tebeşir Tahtası, Tavşan, Keçe, Yağ, 183 x 230 x 50 cm

Beuys, aksiyonlarından geriye kalan nesnelere, çoğaltmaya uygun olanlarını kullanarak, çoğaltmıştır. Bu çoğaltmalar gösteriden geriye kalan nesnelere, kartpostal ve fotoğraf gibi belgelerden oluşurlar. Beuys'un temel amacının sanat pazarının demokratikleştirilmesi olduğu söylenebilir. "Sezgi Kutuları" isimli çalışma, Beuys'un yaptığı çoğaltmalar arasında en çok sayıda üretilmiş olanıdır ve 20.000 adet imzalanıp numaralandırılmıştır (Şekil 3.11.).

Rene Block, çoğaltmaların amacına dair şunları söylemektedir: "...20.000 kişinin böyle bir Multiple'a, Beuys'a ait küçükte olsa bir şeye sahip olmaları, ona ilgi duymalarını daha da kuvvetle etkilemesi demektir" (Block, 1991).



Şekil 3.11.: Joseph Beuys, “Sezgi Kutusu”, 1968,
30. 5 x 21. 7 x 5. 8 cm

Beuys' un 1969 yılında gerçekleştirdiği The Pack “Sürü” çalışması bir Volkswagen minibüsten çıkan kızaklardan oluşmaktadır (Şekil 3.12.). Beuys'un toplumu değiştirmek için gerekli olduğuna inandığı, kaotik ve dinamik enerjisi burada görülür. Bir köpek sürüsüne benzeyen yirmi dört kızak, bir minibüsün bagajından çıkarken görülmektedir. Her kızak ısınmak için rulo halinde keçe ve hayatta kalma kiti taşır.

Enerji ve yaşam desteği için içyağı, yön bulmak için el feneri iliştirilmiştir. Bu alışmanın Beuys'un yaptığı uçak kazasına gönderme yaptığı söylenbilir.



şekil 3.12.: Joseph Beuys, "Sürü", 1969

Hal Foster'in "Yüzeyi aşmış kültür" olarak adlandırdırđı kültür, sanatı üretme ve yorumlamadaki duyarlılıkları görmezden gelerek düzleştirmiş böylece sanat halk için olduğu gibi herkes de sanatçı olabilmifitir. Enformasyon toplumunun herkesi dâhil eden kapsayıcı söylemi artan birey bilinci ile desteklemiş, sonuçta büyük söylemlerin sanatı sona ermiştir.

3.3. 1960 Sonrası Sanat Akımlarının Toplumsal Olaylar İle İlişkileri

3.3.1. Pop Art akımının toplumsal olaylar ile ilişkileri

Savaşın ardından atom gücünün ve elektriğin insan yaşamına getirdiği ivme, savaş ile gelişen teknolojik buluşlar, haberleşme olanaklarının artması, savaş sonrası başta Avrupa ve Amerika olmak üzere tüm dünyada azalan baskı ile bireylerin rahatlaması sonucu, yaşam şartları ve toplumun anlayışı değişmişti. Amerika iki dünya savaşından galibiyetle çıkmış, geliştirdiği üretim bandı modeliyle yakaladığı başarı ile özellikle 2. Dünya Savaşı'nın kazanılmasında önemli rol oynamıştı. 1929'daki büyük ekonomik bunalımın ardından ekonomi yeni bir oluşumla büyümeye geçmişti. Savaşın ardından Amerika, dünyanın yükselen yıldızı olmuştu. Amerikan televizyonu, sineması, müziği ve medyası dünyada etkin bir güce kavuştu. Amerika'nın yayılcı gücü, devlet merkezli olarak sanat aracılığıyla da destekleniyordu (Clark,2011). Uzay araştırmaları yeni iki kutuplu dünya düzeninin propaganda aracı olarak kullanılıyor, medya insanların yaşam alanına daha fazla etki ediyordu.

1950'li yıllarda insanların izlediği medya araçları; özellikle televizyon, gazete ve reklam, popüler kültürün oluşumunda etkili olmuştur. 2.Dünya Savaşı sonrası olduğu görülen yeni şehir hayatına dayalı toplumda, sıradan insanı hedefleyen bu sanat türünün sanatçıları; Modernizmin ortaya koyduğu düşünceyle hesaplaşan bir bakış açısı ile sanatın toplum tarafından anlaşılır olmasını amaçlıyor ve tüketimin merkezindeki nesnelere sanat ürünü olarak kullanıyordu. Pop Art uzmanı Lucy R. Lippard (1937 -) "cesur ve vahşi" sloganında ortaya çıkan bu akımın Önce İngiltere'de sonra Amerika'da gençlere yönelik olarak ortaya çıktığını söylüyordu (Turani,2012:711).

İlk ortaya çıktığında aydın çevrelerinde hayal kırıklığı yaratan akım için kimi sanatçı ve eleştirmenler, böylesi bir yaklaşımın sanat olmadığını çünkü seri üretim olan sıradan imgelerin estetik bir değer taşımadığını söylüyordu.

Walter Benjamin, seri üretim bir yapıtın biricikliğini kaybettiğini düşünmekteydi. Pop Sanat kültürde egemen olan iletişim imgelerini kullanıyordu. Bir imge olarak bayrak, Jasper Johns'un eserlerinde kullanılmakta, kutsiyeti ve taşıdığı değerlerin bir yana bırakılıp sıradanlaştırılması tepkiye neden olmaktaydı. Örneğin Jasper Johns'un 1955'de yapıp 1958'de sergilediği Amerikan bayrağını, nişan tahtası, rakamlar ve Amerika haritası haline getiresi, halk arasında büyük kızgınlığa neden olmuştu. Sanat eleştirmenlerine göre Pop Art'ın kişiliksizliği savunulur hale getirmesi, toplumda olumsuzluklar yaratacaktı.

Pop Art Amerika'da özellikle de New York ve Los Angeles'ta gelişme imkânı buldu ve oralarda yaşanmakta olan modaya uygundu. Halk için üretilmiş, geçici, sürekliliğini korumayan, kolayca unutulana, büyük sayılara ulaşabilen bu sanat türü geniş kitleleri etkileyen "Postkapitalist" dünya düzeninin yarattığı insan tipinin içselleştirebildiği bir görünümdeydi. Sanatı günlük yaşamın içine katma isteği, Pop Art'ın popüler kültür içinde yer alan nesnelere; gazete, çizgi roman, reklam ya da fotoğrafları sanata dâhil edilmesini sağlamıştı.

Lynton'a göre:

"Kitle iletişim araçları başka hiçbir sanat akımında görülmemiş bir katılımla, Pop Art adlı bu hareketin gelişmesine destek olmuştur. Çünkü Pop Art savaşçı olduğu kadar eğlenceliydi de. Üstelik kitle iletişim araçları, Pop Art'ın babası olarak görülüyordu" (Lynton,1991: 297).

Müzik, elektronik araçlar, fastfood yiyecekler, konserveler, otomobil teknolojisi, film endüstrisi gibi poplarla idealize edilen yaşam biçimi, ideolojik bir mesaj verme amacını taşımiş ve Sosyalizm karşıtı alternatif bir yaşam ve özgürlük mesajıyla sunuldu.

1950-1973 yılları arası kapitalizmin altın çağı olarak adlandırılır. Bu dönemde Avrupa'da Keynes'çi politikalar, Amerika'da Fordist üretim örgütlenmesi geçerliydi. ABD egemenliği petrol, enerji ve hammadde fiyatlarının düşük olmasını sağlıyordu. Bu "altın çağ" ülkelerin kendi iç pazarlarının canlılığı ile gelişmiş ülkeler arasındaki ticarettten besleniyordu (Köymen,2007:151). Aynı yıllarda ABD ile Rusya arasındaki soğuk savaş uzay yarışı ile tırmanırken, Amerika bir küresel güç olarak hegemonyasını arttırmak için, dünyanın farklı noktalarında savaşa giriyordu. 1961'de Domuzlar Körfezi çıkartması ile Küba'ya,1965'te Vietnam'a savaş ilan etmişti. 1968'de sivil haklar için mücadele eden Martin Luther King öldürölmüştü. İlerlemeye dayalı Aydınlanma düşüncesinin topluma refah ve huzur getireceği düşüncesinde olan

toplum, 1970'lerden sonra yerini kişisel hakların ve tüketime dayalı bir ekonomiye dâhil olma arzusundaki bireylerin egemenliğindeki bir topluma bıraktı.

Oya Köymen, "Sermaye Birikirken Osmanlı Türkiye ve Dünya" (2007) isimli kitabında 1960'tan 1973 ekonomik krizine kadarki dönemde ekonomik ve sosyal konjonktürü şöyle açıklıyor.

"Bir yandan tüketim toplumu, bireycilik ve rekabet yüceltilirken, öte yandan Batı'nın başlıca özelliği sayılan bilimsel ve teknolojik ilerlemenin sonucunda iktisadi refahın mutlaka artacağı inancı sarsılmaya başlamıştı. Silahlanma, savaşlar ve dünyada yoksulluğun artarak sürmesi, özellikle üniversite gençliğinin başkaldırısının temelleriydi. ABD'de karşı kültür hareketiyle hippiler tüketim toplumu değerlerine başkaldırıp, rock müziği, uyuşturucu ve cinsel özgürlüğün birleştiği bir yaşam tarzı sürerken; 1968 Avrupa gençliği daha politikti. Hem ABD'de hem de Avrupa'da burjuva yaşam biçimi ve toplumsal özgürlüğün birlikte var olabileceği bir düzenin özlemi içindeydiler " (Köymen,2007:151).

Pop Art 2. Dünya Savaşı'nın ardından kapitalist ekonominin güçlenmesiyle ortaya çıkmıştı. Batı'da, kapitalist ekonominin yaşandığı ülkelerde tüketim alışkanlıkları değişmiş; bu ekonomik düzen iki kutuplu dünyanın ideolojik çarpışmasını gerçekleyen bir alan olmuştu. 2. Dünya Savaşı sonrasında geçerli bir terim haline gelen "refah devleti", topluma özgürlük mesajıyla sunuluyordu. Devletin adil ve eşitlik temelinde bir toplum yaratması ve daha özgür bir birey ile mümkün görülüyordu. 1950'li ve 60'lı yılların ardından ekonomik olarak gelişen sanayileşmiş ülkeler bu tarihten sonra ileri ve gelişmiş toplum modelini ortaya koymaya başlamışlardır. Amerika'nın daha önce Federal Sanat Projesi ile desteklediği Soyut Dışavurumculuk'un dayanağı, bilincin dışlandığı bir otomasyonla yapılan geniş yüzey resimleriydi. Çoğunluğu burada desteklenen sanatçılar, daha sonraları Pop Art akımının içinde yer alacaktı.

Pop Sanat'ın İngiltere'de farklı yönde bir gelişme göstermiş başlangıçta figüratif resimler üretilmiştir. Eduardo Paolozzi ve Richard Hamilton önemli temsilcileridir.

Germaner'e göre:

"TV, reklam, çizgi film, sinema, vb. iletişim araçlarının çağdaş gerçekliğinin bilincine varan genç ressamlar, eğer istedikleri gerçekten yaşamın içine dalmaksa, ifade aracı olarak kitle iletişiminde kullanılan klişeleri ve imgeleri kullanmaları gerektiğine karar vermişlerdir" (Germaner,1997:10).

Londra'da ise "İndepended" isimli bir grup pop kültürü üzerine tartışıyordu. Amerikalı ve İngiliz sanatçılar arasındaki bu ortak payda, kentteki kitlelerin oluşturduğu yeni kentsel kültürdü. Sinema, reklamlar, bilimsel kurgu, pop müzik bu yeni alanı oluşturduğu toplantıya katılan grup üyelerinin kabul ettiği bu kültürü entelektüel

kesimler gibi bayağı bulmuyor, onu sanatın ciddiyetinde ele almak istiyorlardı. Bu toplantıya katılan yazarlardan Lawrence Alloway (1926-90) pop kültürün en iyi örneklerinin yer aldığını düşündüğü Hollwood, Detroit ve Madison Aveue' da tüketilebilir bir estetik anlayışının geliştiğini söylüyordu (Turani,2012:717).

Tüketilebilir estetik anlayışı, katı idealist sanat teorilerine karşıydı. Alloway'e göre 1957-58 arasında İngiltere'de gelişen Pop Art, teknoloji konularına ile bağlantılıydı. Yeni İngiliz romantizmini ağırbaşlı tutumuna tamamen zıt bir konumdaydı. Richard Hamilton'un 1955 de açtığı "Hareket Halinde İnsan ve Makine" isimli sergide özellikle fotoğrafı ön plana taşınması, Eduardo Paolozzi'nin karton üzerine renkli fotoğraf ile çalışmaları ve montajları daha sonra Pop Art olarak adlandırılacak akımın öncülerini oluşturmaktaydı. Eduardo Paolozzi, teknolojinin oluşturduğu yaşam ile insan arasındaki ilişkiye dikkat çekiyordu.

Paolozzi 1947 tarihli kolajı "Zengin Bir Adamın Oyuncağı İdim", isimli çalışmasında ahlaki değerlerin yitimine dair göndermeleri kullanmıştır (Şekil 3.13.). "Intimate Confessions" (Mahrem itiraflar) başlığı altında yere alan "Zengin bir adamın oyuncayıydım" yazısı genç kızın hemen yanında yer almaktadır. Resim bir derginin kapağıdır ve Paolozzi tarafından kullanılmıştır. Resimdeki kiraz genç ve güzel kıza gönderme yaparken, hemen altta yer alan "Real Gold" (Gerçek Altın) yazısı bir kıyaslama yapmamıza neden olmaktadır. Resmin altında yer alan askeri uçak Amerika'nın yükselen egosunun insanlardaki duygusal paylaşımını anlatır gibidir. Coca Cola ve patlayan pop yazısı günün değerlerinin oluştuğu zaman dilimini açıklamaktadır.

İki Fransız sanatçı Marcel Duchamp ve Fernand Leger'in "Amerika sınırsız bir dünyadır" şeklindeki görüşleri, Amerikalı sanatçıların Avrupa'dan bağımsız yeni anlatım biçimleri bulmalarında etkili olmuştur. Lippard'a göre bu iki sanatçı Pop Art eserlerinde görülen duygusuz biçimleme anlayışını etkilemiştir. Leger'in Pürist düzenlemeleri zaman zaman anti artist çizgide yer alması, Duchamp'ın eserleriyle paralellik kurarak "Bu objelerin ruhu çağa egemen oluyor" demesi, bir başka yazısında ise birbirinde ayartıcı vitrin gösterilerindeki farklı objelerin müşterilerin durmasına neden olduğuna değiniyordu ve buna yeni realizm diyordu (Turani,2012:712).



Şekil 3.13.: Eduardo Paolozzi, “Zengin Bir Adamın Oyuncağı İdim”, 1947

Leger Paris'teki bir dans salonunda büyük uçak pervanesini Yeni-Realizm'i anlatmak için kullanmıştı. Fabrika ürünü nesnelere etkileyici bulan Leger bununla beraber makinenin geometrik biçimlerini anlamlı bir form olarak görüyordu. Leger'in çığ renkleri, yalın biçimleri düz çizgili dinamik üslubunun bir ölçüde Pop Art'a yansıdığını söylemek mümkündür. Ayrıca Leger bir objeyi abartarak ya da geniş veya dar açıdan göstererek farklı bir kişilik kazandırabileceğini düşünüyordu.

Pop Art'ın kendine dayanak bulduğu bir başka akım Dada, politik yönü olan bir harekettir. Dadacılık idealist anarşiyi benimseyen bir akım olarak, sanat ürünlerinin abartılmış gösterişine karşı bir tavır içindeydi. 1. Dünya Savaşı sonunda oluşan "yanlış kültür" kavramına karşı çıkmış, sanatı alaycı ve yıkıcı bir tavırla eleştirmişti. Dadacılar sanatı aldatıcı bir düşman olarak görüyorlardı. Bir Dada sanatçısı olan Marcel Duchamp ile Robert Rosenberg ve Jasper Johns New York'ta Leo Castelli Gallery'de Pop Art ile bağlantılar gösteren kişisel sergiler açmışlardır (Turani,2012:712).

Pop Art Amerika'da Jasper Johns ve Robert Rosenberg ile gelişti. Robert Rosenberg Dadacılar gibi yerleştirmeler yapıyor, yağlı boya resimlerinde şok edici ve uyumsuz objeler kullanıyordu. Otomobil lastiği, içi doldurulmuş keçi, yorgan, yastık, Coca Cola

şişeleri, kuşlar, levhalar yelpazeler gibi uyumsuz nesnelere çalışmalarında yer alıyordu.

Jasper Johns sıradan imgeleri ve nesnelere kullanıyor, 1950'li yıllarda tablonun betimlenen konu ile ilişkisini sorgulayan resimler yapıyordu. Resimlerinde sıradan şeyleri kullanan Johns, anlamı hâlihazırda kullanılan, yaygın sembollerin kullanımıyla göstermeye çalışmıştı.

Johns'un bayrak resimleri 2. Dünya Savaşı sonrasında ABD'nin ilk okyanus ötesi askeri hareketi olan Kore Savaşı'nın ardından yapıldı (Germaner,1997:14). 1955 yılında yaptığı "Bayrak" isimli çalışma, belirgin fırça darbeleri ile bir resim olarak algılanabileceği gibi bir kopya olarak da algılanabilir (Şekil 3.14.). Burada bir imge olarak ele alınan sanat yapıtının anlamı belirsizleştirilmekte, toplumda var olan imgelerin anlam değişimi sorgulamaktadır. Anlam ile İmge arasında kalan sanat eseri, Pop Sanat'ın belirsizlik tavrını anlatır gibidir. Pop Art toplumdaki rahatsızlığı geleneklerin yerleşik değerleri ile günün koşullarının çelişkisine bağlayarak bunların değiştirilmesini talep eden bir anlayış olarak görenler olduğu gibi, endüstriyel gelişmeyi içselleştirenlerin sanatı olarak da görmek mümkündür.



Şekil 3.14.: Jasper Johns, "Bayrak", 1954, 97x76,5 cm

1950'li yıllardan itibaren medya geniş bir toplumsal etkiyi sağlayacak hale gelmiş ve insanların tüketim alışkanlıkları üzerindeki etkileri fark edilmiştir. Tüketimi cazip hale getiren bir yaşam idealinin oluşmasında önemli rol oynamıştır. 1960'larda Warhol bu eğilimi fark etmiş, çizgi roman resimleri, reklam afişleri ve ticari nesnelerin resimlerini yapmaya başlamıştır. ABD'de o sıralarda oldukça moda olan bu resimlerin ardından Warhol, Pop imajları üzerinde çalışmaya başlamıştır. İlgiyi özel ruh halinin dışavurumundan nesneye çeken Warhol, kitle iletişim araçları aracılığıyla oluşturulmuş kültürel beğeniyi ortaya koyan resimler yaptı.

Televizyonun yaygınlaşmasıyla etkisi de büyümekteydi. 1960'lı yıllarda televizyon kültürü Batı'nın egemen yaşam biçimi haline gelmeye başlamıştı. Yalnızca televizyon değil, tüketim nesnesi dizayn etme çabaları da gittikçe estetikleşen bir evren yaratıyordu. Tüketim olgusunun ön planda olduğu bir toplumda Warhol, "Brillo Kutuları" ile kitleleri ilgisini çekmeyi başardı. Warhol donuk tekrarlar, canlı renkler ile düşündürmeyen ve hemen bir kabul hissi uyandıran, ticari bir meta tasarlamıştı. Warhol hiçliğin özünü, yüzeyselliği arıyordu (Antmen:2013,165). Warhol, "Kısa Ömürlü" anlamsızlığı yakalamış, Jasper Johns'un haç şeklinde çizilen bayraklarıyla başlattığı sanatçının rolünü sorgulamasını, bir üst noktaya taşımıştı. 1960 sonrasında ABD ve Avrupa'nın büyük endüstrisi olan ülkelerinde görülen sanat 1910'lardan itibaren soyutlama ve soyut anlayıştan, 1960 sonrasında liberal ekonomilerin yarattığı toplumsal değişimler sonucunda Pop-Art'a ve enstalasyona dönüştürüyordu.

Tasvirin giderek tüketilmesi ve nesne görüntüsünün terk edilmesi, soyutlamanın da yerini montaj sanatına bırakmasının ardından sanatın anlamı ve işlevi bütünüyle farklılaşmıştı.

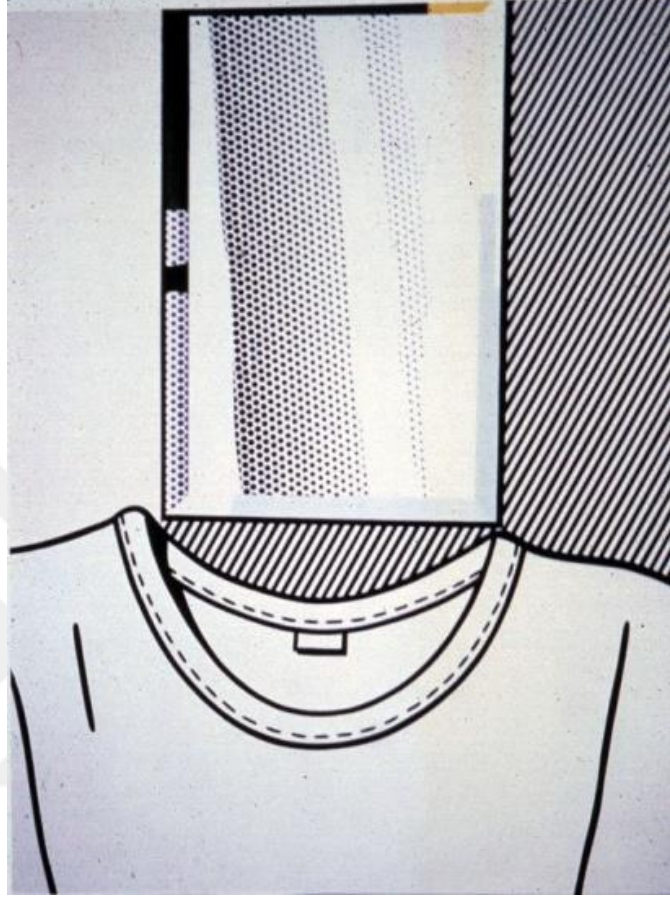
Warhol, sinema oyuncusu Marilyn Monroe'nun (1926-62) ölümünden sonra resimlerini yapmaya başladı. "20 Marilyn" isimli çalışmasında Warhol, herkesin belleğine kazınan bir kişinin portresini çoğaltarak sıradanlaştırıyor; çağın seri üretim modeli ile çoklaşan ürünleri gibi büyüenden arındırıyordu (Şekil 3.15.). Bu mekanik üretim modeli sanatçının eserini anlamdan yoksunlaştırıyordu. Warhol, Monroe'yu sarı saçları, kısık gözleri ve açık dudaklarıyla bir ikon haline getirmişti. Bu yönüyle "20 Marilyn", yeni tüketim kültürünün var olan anlamının ayırdına varmadan kabul etmemizi olağanlaştıran düşünce modeli ile uyumluydu.

Ancak Pop Art aynı zamanda kitle iletişim araçlarını oluşturduğu bu dünyaya bir eleştiriyi de barındırıyordu. Görselin sürekli tekrarlandığı ve Warhol'un "film etkisi" dediği bu çalışmalar seri üretimin ve kitle iletişiminin ağırlık kazandığı çağda sanatın eşitsizliğine de bir eleştiriydi (Farthing,2014:489).



Şekil 3.15.: Andy Warhol, "20 Marliyn", 1962, 205,44× 289,56 cm

Bir başka Pop Art sanatçısı Roy Lichtenstein sinema, fotoğraf, roman çağında yeni bir ifade biçimi bulmuştu. Seri üretim tekniği ile biricikliği olan resimler, çağın teknolojik her şeyi çoğaltan yapısına gönderme yapıyordu. Güncel olan ne varsa konu edinmişlerdir. Lichtenstein kesin olmayan bir eleştirel dil ile çizgi roman kahramanlarını ve reklam görsellerini eserlerinde kullanmaya başladı. Warhol, musavver bir yaşam biçimini tüketiciye sunan reklam endüstrisinden yararlanıyordu. Lichtenstein'ın "Otopotre" isimli çalışması tüketim çağında insanın da bir çoğaltım nesnesine dönüştüğünü, bir bakıma seri üretim ile anlamından ve değerinden kaybettiğini vurgulamaktadır (Şekil 3.16.). Bir başka çalışması "Art" seri üretim görüntüsündeki basitliği ancak üretimiyle kazandığı biricikliği nedeniyle onu değerlendirmemizde kuşkuya düşmemize yol açmaktadır. Aynı yaklaşım "Beyaz Fırça Darbesi" ve "Büyük Resim 4" isimli çalışmalarında da görülür.



Şekil 3.16.: Roy Lichtenstein,"Otoportre",1978,178 x 137 cm.

Roy Lichtenstein'in "Top ve Kız" isimli çalışmasında, elinde top tutan seksi bir kız imgesi resmedilmiştir (Şekil 3.17.). Dalgalı saçları, kısık gözleri, kırmızı dudaklarıyla seksi bir kadının o günlerde revaçta olan tüm parçalarına atıfta bulunan imge, özünde orantısız ve çirkindi. Lichtenstein bizlerin genel kabullerimizin gördüğümüzü yorumlamamız üzerindeki etkisini anlatırken, çağın anlayışına gönderme yapıyordu.



Şekil 3.17.: Roy Lichtenstein, "Top ve Kız",1961,153 x197

Bu öz ve anlam ilişkisi üzerinde yapılan tüketim, toplumsal kabulün bir başka mecrasında ele alınıyordu. Çizgi romanlar, özellikle seri üretim tekniklerinin yaygınlaşması ile kitle kültürünün eğlencesi haline gelmiş tüm Amerikan halkına ulaşmıştı. Amerika'nın gövde gösterisi yaptığı yıllarda, sürekli tekrarlanan medya ürünleri ile insanların zihinlerinde aslına bakmadan kavramayı refleks haline getiren düzene eleştiri yatıyordu. Canlı renkleri ve kolay algılanan konturlu çizgileri ile tüketimin ana itki olduğu toplumun ruhunu gösteriyordu. Büyük boyutlu, keskin kenarlı ve temsil gücü yüksek nesnelere popüler gücü anlatıyordu.

Tom Wesselmann'ın (1931–2004) imgeleri yeni insan tipinin portreleridir. Wesselmann güçlü renkleri kullanmış, izlenimlerin insan zihinde oluşturduğu anlamlara doğrudan gönderme yapan imajları ele almıştır. Lyton'a göre bu tablolar,

“sevişmeye, yemek yemeye, radyo dinlemeye ya da benzeri şeylerle gün geçirmeye yapılan çağrılardan oluşur” (Lynton,1991:296). “Ünlü Amerikan Çıplağı” serisinde ünlü dergi Playboy’dan alınan kadın imgeleri kullanılmıştır (Şekil 3.18.).



Şekil 3.18.: Tom Wesselmann, “Ünlü Amerikan Çıplağı”, 1961,122x91,4 cm

Ortaçağ'ın sonunda, tanrı merkezli gösterimlerin egemenliğinde olan dünyada yeni bir ilgi ortaya çıkar. Sanat, gündelik yaşamı, kişileri resmetmeye başlar. İnsanın gördüğü gerçeğin anlatımı, dinsel konuların anlatımının önüne geçer. 15. ve 16. yüzyıllarda bu yeni birey tipi sanata kendini gösterir. Kendini toplumsal sınıflardan, aidiyetlerden, mevkilerden arındırılmış olarak algılayan modern birey düşüncesi, demokratik toplum yapısının temelini oluşturur. Aristokratik toplumlarda, hiyerarşi üzerine kurulu düzene herkes uyum sağlamak zorundadır. Doğal aidiyetlere göre davranmaya meyillidirler. Hümanizm fikri insanı benzersizleşmeye; her türlü aidiyetten, mevkiden, sınıflandırmadan kurtulmuş bir varoluşa dayandırır (Tavoillot,2014:7,63).

18. yüzyılın sonunda, Çarlık Rusyası'nın baskılı rejimi içinde; yaşanan ekonomik sıkıntılar ve kültürel çöküntüler, doğanın tınısı içinde saklı sessiz bekleyişi ile sürekli tekrarlanan bir yeniden doğuşla dirilişi, insanlara aradıkları huzur ortamını sağlıyordu. Ormanın derinliklerinde yaşanan ıssızlık, zamanın bütün kötü güçlerini donduran bir

sığınma noktası olmuştu. İnsanlar ormanın bu sessiz bekleyişini kendileri ile özdeşleştiriyorlar, tüm olan bitenden uzaklaşarak kendilerine bir huzur noktası oluşturuyorlardı. Resmin mesajı, biçimi aracılığıyla insanın içsel duyarlılığına yaptığı göndermeydi. Sabit merkezden yönetilen evreni içinde, insan güçsüz ve zayıftı. Çevresinde ki olaylar onun değiştirebileceğinden çok daha büyük ve bütünüyle kavranamazdı. Kendi ailesi ile yaşamak için az şeye gereksinim duyuyordu. Bu zihnin yapısı içinde insan, baş edemeyeceği bu büyük olaylar silsilelerini bekleyerek aşmak dışında bir şey de yapamazdı. Dönemin sanatçıları taşıdıkları bu duyarlılıkla doğaya yöneliyor, çoğu zaman figürsüz ve pastoral, doğa resimleri yapıyorlardı. Ivan Shiskin'in "Kış" isimli çalışmasında insansız ve sakin bir doğanın görkemli bekleyişi, sanatçının izleyici çekmek istediği bir sığınak olarak düşünülebilir (Şekil 3.19.).



Şekil 3.19.: Ivan Shiskin,"Kış",1890, 125,5 x 204 cm

Kimi sanatçılar da toplumdaki adaletsizlikleri, ahlaki yozlaşmayı devletin işleyemez hale gelmiş bürokrasisinin, halk üzerindeki etkilerini veya diğerleri tarafından umursanmayan yoksul halkı resmediyorlardı. Özetle resimler toplumun çaresizliklerini, beklentilerini veya umutlarını taşıyan yaygınlığı ve genelliliği olan kapsayıcı mesajlardı. Bireye dair resimler yalnız seçkinlerin resimleriydi ve bu imgeler görülen gerçeğin insanlara sunumuydu.

Klee,

"Eskiden, yeryüzünde görülmekte olan ve insanın severek gördüğü ya da görmek istediği şeyler resimlenirdi. Şimdi ise, görülen şeyin gerçeği belirli bir hale getirildi ve şu sırada görülebilenlerin bütün dünyadakilere oranla, yalnız izole edilmiş birer örnek oldukları ve diğer gerçeklerin çoğunlukla olduğu inancı ifade edildi. Objeler geniş ve değişik anlamlarda, düşünün rasyonel bilgilerine çoğunlukla zıt olacak biçimde görünüyorlar" diyordu (Turani,2012:601).

1960 sonrası yeni kapitalizm ile birey kendinde çevresindekiler ile ilgili her şeyde hesap sormayı kendinde hak görüyordu. Feminist hareket, demokrasi ve kişisel hürriyet bir yana, sisteme bir tüketici olarak katılmaktan doğan güçlü bağları vardı. Mutlak olarak belirlenebilen gerçeklik anlayışı değişmiş, gerçeklik insanların zihinlerine yaşanan bir gerçeklik haline gelmişti. Sanatın ele aldığı konular da bu yeni bireyselliğinin etkisindeki insan tipinin düşünsel yapısı etrafında şekilleniyordu. Günlük nesnelerini resminde bir kompozisyon içinde kullanan Rosenquist, "Seni Ford Arabamla Seviyorum" adlı resimde insanın sahip olmayı arzuladığı popüler kültürün yeni trendlerini bir araya toplamıştır (Şekil 3.20.).



Şekil 3.20.: James Rosenquist, " I Love You With My Ford",1961, 109x57 cm

3.3.2. Kavramsal Sanat'ın toplumsal olaylar ile ilişkileri

Baudrillard'a göre post modern çağda; imgeler simgeledikleri şeylerden ayrılmış, imgenin gerçeklikle bağı kalmamış, izleyici ise dorudan gerçeklik yerine imgelerle karşı karşıya kalmaktadır. Tüketim kültürünü sanata dâhil eden Pop Art sanatçıları; eleştirel bir bakış açısıyla bu kültürü eleştirirken, bir yandan da onu kullanarak yeni oluşan bu alt kültüre sunuyorlardı. Magazin kültürünün derinleştiği, toplumun her kesimini ona ilgiyi zorunlu kılan bir konuma geldiği sıralarda sanatçılar da bu kültür

karşısında çelişkili bir tavır sergiliyordu. Lichtenstein'in çizgi romanları, kitle kültürünün herkese ulaşmış sıradan eserlerini biricikleştirirken Rosenquist, toplumun zihninde yerleşen imgeleri topluyor, Warhol ise bizi doğrudan bu kültürle karşı karşıya bırakıyordu.

Amerika'da doğan Soyut Dışavurumculuk maddeci bir toplum anlayışına dayalı, özgürlük söylemi etrafında biçimlenen bireysel insanı yansıtıyordu. Perspektifsiz, figürsüz ve odaksız geniş yüzey resimleri, bu insan tipinin düşünsel mantalitesini oluşturan Varoluşçu felsefe ile uyumluydu. Bununla birlikte tarihsel perspektifte sanatın tümünden yorum haline gelmesi, gerçeklikte bağını koparıp tamamen içe dönmesini açıklayan bir yapıyı ortaya koyuyordu. Sanatçı nesneyi kişiselleştirerek, öznelleşen bir gerçek yaratıyordu. Pop Sanat temelleri Duchamp'a dayanan ve 1960 sonrası sanat akımlarda görülen; sanat eserinin yaratılma sürecini önemseyen, izleyiciyi düşünmeye davet eden, eserlerden farklı bir anlayışaydı.

Sanatçının sanatı, içsel duyarlılıklarının yarattığı zihinsel süreçleri taşıma amacı güden bir araç olarak görmesi; sanat eserlerini, belli bir tekniğin üstünlüğünü gösteren uğraşı olmaktan çıkarmıştır. Sanatçılar her şeyi sanat içine dâhil ederek ve toplumda yaşanan her şeye dâhil olarak, yaşam ve sanat arasındaki duvarları yıkmıştır. Bu bakış açısı ile hem estetik/biçim ilişkisi değişmiş hem de sanatı tarihsel bir bütünlükle tanıma koşulunu getiren "Yüksek Sanat" halkın hoşlanma duygularına indirgenmiştir. Bu oluşum bir biriyle çok uzakmış gibi görünen olayların tarihsel sürekliliği içinde ve bir birini izleyen diziler halinde gerçekleşmiştir. Örneğin; Pop Art'ın tüketim nesnelere kullanarak kitleleri hedefleyen sanat anlayışı ile Beuys'un kitlelerin gücünü anlatmak için kullandığı "Sosyal Plastik" kavramı arasında benzerlikler kurmak mümkündür. Warhol'un seri üretimle oluşturduğu ve böylece sıradan hale getirdiği imgeler gibi Beuys'un 20.000 adet yaptığı "Sezgi kutuları" da aynı kapsam altında değerlendirilebilir.

Bilginin gerçekliği, gerçeğe karşılık gelen bir önermenin sonucudur. Bilimin getirdiği gelişmenin bir sonucu olarak, teknolojinin insan yaşamına getirdiği yoğunluk, insan ruhunu tehdit eden sonuçlar doğurmuştur. Bu sonuçlar sanatçıları farklı bir gerçeği aramaya itmiş 20. yüzyıl başından itibaren düşünürler ve sanatçılar gerçeği yeniden ve farklı şekilde tanımlamaya çalışmışlardır. Bilimin gerçekliği sorgulanır hale gelmiş,

epistemolojik yaklaşımlar ve sonuçları anlamlandırmamızdaki realite gündeme gelmiştir.

1960'lı yılların başında, Pierre Restany'nin (1930-2003) başını çektiği "Yeni Gerçekçilik Akımı" gerçeğe yönelik yeni yaklaşımları arama çabasındaki bir grup sanatçıdan oluşuyordu. Bu süreçte ortaya çıkan problem, gerçeğin algılanmasıydı. "Gerçeğe yönelik yeni algısal yaklaşımlar" sanatçıların gerçeğe yönelik sorgulayıcı bir yaklaşımı esas alan ve günlük yaşamdaki akıcılığı, teknolojiyi, estetik kaygıların sorgulanmasına yönelik bir hareketti. Yeni Gerçekçiler kuramsal bir yol takip etmiyor, aynı çerçevede kendi duyarlılıklarını yansıtan bir birinden bağımsız işler üretiyorlardı. Bu yönleriyle ortaya çıkan yeni kültürün ilke ve kalıplarına karşı bir duruş sergiliyor, aynı zamanda modern dünyanın araçlarını eserlerinde kullanıyorlardı. Modern çağın gereklerini kendi yaratıcılıklarını ortaya koyabilmek için araç olarak görüyorlardı.

Cam ve metal boşlukları nesnelere ile dolduran Fernandez Arman, tüketim kültürüne karşı temkinli yaklaşmakta, sürekli tekrarlanan endüstri nesnelere ile ironi yapmaktadır. Arman'ın yapıtları sanayi üretiminin yarattığı birikintiyi göstermektedir (Şekil 3.21.). Modern çağın hızlı tüketimi, kullan-at yaklaşımı eleştirilmektedir. Yeni çağın ekonomisi eskisinden daha etkin bir biçimde hayatın her alanını kuşatarak şimdilerde küresel olarak ifade edilen boyutta ortaya çıkmıştır. Bu büyük etki insan psikolojisini, toplum anlayışını değiştirmiş; sanatçıları toplumu ve ortaya çıkan bu yeni anlayışı sorgulama itmiştir. Sanatçıların doğaya bakışı değişmiş, gerçekliğin ardındaki gerçeği aramaya başlamış, yorumu bir gerçeklik olarak almışlardır.

1958'de Yves Klein'in Paris İris Clert galerisinde açtığı "Boşluk" sergisi, Fernandez Arman'ın yine aynı galeride Ekim 1960 tarihinde açtığı "Doluluk" sergisi ve 1958-1959 yıllarında Jean Tinguely'in makineleri motorları içlerinden çıkartarak yaptığı çalışmalar Yeni Gerçekçilik Akımı'nın öncü çalışmalarından bir kaçıdır.



Şekil 3.21.: Fernandez Arman, "Blueberad's Wife", 835x 290 x320 cm

Yeni gerçekçilik ve daha sonra Pop Art'ta görülen nesne ilgisi, tüketim toplumuna dönüşen toplumun, meta ilgisiyle paralellik gösterir. Yeni Gerçekçilik ve Pop Sanat nesnelerin biçimleri ile anlattıklarının dışında bir anlatımı ön plana çıkarıyorlardı. Pop Art ve Soyut Dışavurumculuğun ardından sanatın Minimalizm'e ve Kavramsal sanata yöneldiği görülür.

Kavramsal Sanat Sol Lewitt'in Kaleme aldığı "Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar" isimli makalesiyle tanımlanmıştır (Antmen,2013:193). 1970 yılında ise "Kavramsal Sanat ve Kavramsal Yönleri" başlıklı ilk özel kavramsal sanat sergisi New York Kültür Merkezi'nde açılmıştır. Sanatçının düşünsel olarak beslendiği noktaları ve üretim sürecinde sanatçının düşüncelerinin önemi üzerinde durulmuştur. Formun önemini yitirdiği kavramsal sanat her şeyle ifade bulabilir. Kuramsal eylem için öncelik estetik tercihlerin ya da değer yargılarının değil, anlam üretiminin ön plana çıkmasıdır. Bu günün sanat yapıtlarında öne çıkan da bu anlam üretimidir.

1960 sonrasında kavramsal sanat anlayışı; Duchamp, Johns, Rauschenberg, Cage'in fikirlerini anlatmak için malzemeyi araç olarak kullanmaları ile gelişmiştir. 1960'lı

yıllarda sanat ortamında değişim yaşanmış, sanatın neneye ihtiyacı tartışılmıştır. Düşüncenin giderek ön plana alındığı sanat yapıtlarının, etkileri artmaya başlamıştır. Yapıtın düşünsel yönünü öne çıkarmayı amaçlayan bu hareketin amacı, piyasa olgusuna hitap eden ve sanatın metasal yönünü vurgulayan eserlere gösterilen tepkiydi. Nesneyi dışlayarak onun yerine düşünceyi koyan sanatçılar için nesne, sadece onların düşüncelerini taşıyan araçlardı.

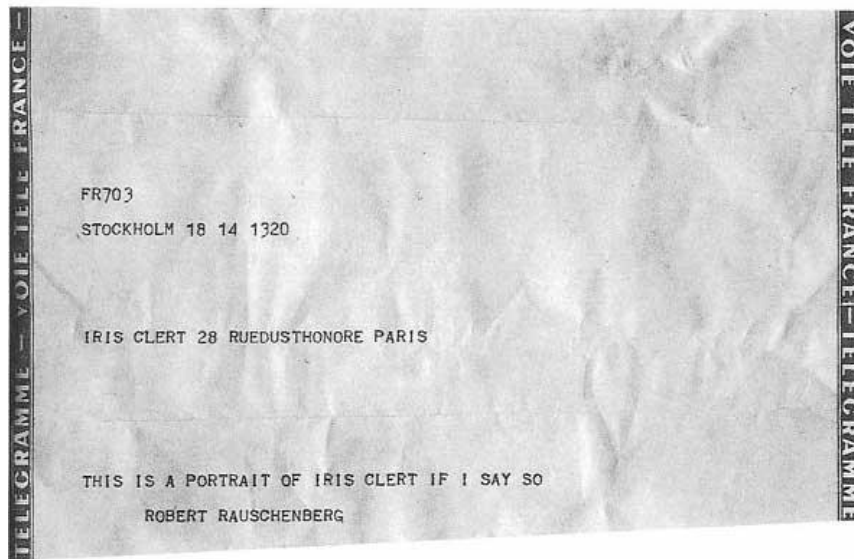
Kavramsal sanatta metnin kullanımı sıkça görülür. Dilin, gerçeği yansıtmadaki becerisi yüzyıl içinde düşünürler tarafından tartışılmış, dil başlı başına felsefenin konusu haline gelmiştir. Kavramsal sanatçılar dili görselleştirerek kullanmışlardır. Görünen ile metin arasındaki ilişkiyi irdelenmiş, bu felsefi sürece izleyiciyi dâhil etmişlerdir. Joseph Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye"si, kavramsal sanatın yaklaşımına örnek olarak verilebilir (Şekil 3.22). "Bir ve üç Sandalye" isimli çalışmasında Kosuth, gerçek bir sandalye ve sandalyenin fotoğrafı ile tanımını yan yana getirerek dil, anlam ve gerçek kavramlarını sorgulamıştır.

Joseph Kosuth'a göre sanatın en saf tanımı "sanat" kavramının sorgulanmasıydı. Kosuth, sanatın sanat olama halinden kaynaklanan bir kavramsallık içerdiğini düşünmekteydi. 1969 yılında yayımlanan "Felsefeden Sonra Sanat" makalesinde sanatı Duchamp ve sonrası olarak ikiye ayırmış, Duchamp'ın biçime odaklanmasını eleştirmiştir. Kosuth'a göre Duchamp sonrası, sanatın işlevi sorgulanmaya başlamıştır.



Şekil 3.22.: Joseph Kosuth, "Bir ve üç Sandalye", 1965

Sanatın ne olduğuna dair sorgulama yapan ve izleyiciyi düşünmeye çağıran Kavramsal Sanat, 1960 sonrası hemen hemen tüm sanat akımlarının yolunu açtı. 1970'lerde sanatın nesnesizleştirilmesi, kişisellikten arındırılması ve özelliği olmayan mekânlarda sergilenmesi ile sanat yapıtının sıradan bir yapıt olarak gösterilmesi amaçlandı. Robert Rosenberg'in telgrafı bu yaklaşıma örnek olarak verilebilir (Şekil 3.23.).



Şekil 3.23.: Robert Rosenberg, "Ben Bu Iris Clert'in Portresi Diyorsam Öyledir", 1920, Telgraf

Kavramsal Sanat'ın ortaya çıkışından on, on beş yıl öncesinden başlayarak sanatta yeni bir yönelimin olduğunu söylemek mümkündür. Klein'nin "Boş" sergisi, Tinguely'in motorsuz makineleri bu düşünel ortamın öncülleri olarak değerlendirilebilir. Kavramsal sanat, sanat yapıtının geleneksel yaklaşımlarını sorguluyor, sanat yapıtının oluş sürecinin ve ne için ortaya konduğunun düşünülmesi amaçlanıyordu. Pollock'un rastgele boya damlaları, Klein'nin çıplak kadınları tuval üzerinde yuvarlaması zaten tuval ile sanatçı arasındaki duvarları yıkıyordu.

Pollock spontan yaklaşımı hakkında şunları söylemekteydi:

"Resmin içindeyken ne yaptığımı farkında değilim. Ne yapmış olduğumu görebilmem, ancak bir "yaptığını fark etme" döneminden sonra mümkündür. Değişiklikler yapmaktan, simgeleri bozmaktan vs. korkmam; çünkü resmin kendine özgü bir yaşamı vardır. Ben bu yaşamın ortaya çıkması yolunda çaba harcarım. Yalnızca resimle olan ilintimi kopardığım takdirde sonuç anlamsızlaşır"
(Lynton,2004: 235).

Bu sanat eserlerinde biçimsel içeriğin sorgulanması yanında, sürece vurgu yapan bir yaklaşımdı. Sanatçı özne bakış açısı ile ortaya koyduğu eserlerinde, somut gerçekler ve nesnelere yerine kendi duygularını kullanıyordu.

Pollock'un çağdaşlarından Newman "güzelden çok esrarlı bir yüceliği akla getirecek bir sanat" olarak tanımladığı olguyu arıyordu (Lynton,2004:243). Geniş parçalanmamış, düzene sokulmamış renk ve bu alanı bölen renk sütunu onun iki öğeye indirgediği resimsel dili oluşturuyordu. Bu sayede izleyicinin düşüncelerini oluşturabileceği resimler yapıyordu. Newman Soyut Dışavurumcular gibi izleyiciyi eserlerine davet etmeye çalışıyordu. Gerçeğin ne olduğunun sorgulandığı, imgelerin yoğunluk yarattığı, bireye göre değişen tanımlamaların değerinin tartışıldığı bir dönemde Kosuth'un "Üç Sandalye"si oldukça anlamlıydı. Beuys'un yapıtlarında tinsel bir anlam ulaştırmaya çalışması, "Sosyal Plastik" kavramı ve toplumu iyileştirme çabası sanata yeni bir boyut sunuyordu. Kavramsal sanatın nesneden kendini arındırması, sanatın ne için üretildiğini sorgulaması, sanatı tanımının yeniden yapılmasına gerek olmayan bir kavrama dönüştürdü. Böylece neyin sanat olacağı veya olmayacağı, sanatçının kim olduğu sorularının sınırlarının belirlenemediği bir dönem oluştu.

20.yüzyılın ilk çeyreğinde, parçalama eğilimi (Kübizm) sonrasında teknolojinin verdiği ivmeyi itici güç olarak kullanan sanat akımları (Fütürizm, Kinetik Art) savaş sonrası buhran ile yıkım (Dada, Dışavurumculuk), tüketim kültürü ile yeni kapitalist sistemin

etkinliğini arttırması (Pop Art), toplum hayatıyla sanatçıların eserleri arasındaki bağı gösterir.

Modern çağda teknolojinin yarattığı dış dünyaya bağımlı hayat insanı bunalımlı bir ruh haline sokar ve giderek artan yoğunluk 1960 sonrası Postmodern olarak ifade edilen döneme kadar ilerler.

Tarihin akışı içerisinde sanatçılar, kimi zaman teknolojiyi kullanarak ve onun yanında, kimi zamanda onun toplumda yarattığı etkiden hareketle karşısında tavır almışlardır. Pop Art'ın ardından maddecilikten ve tüketim kültüründen arınma isteği sanatçıları, saf ve yüce olanı aramaya yöneltti. Bu da sanatta bir lirizm ve dinginlik arayışını beraberinde getirdi. Pop Art'ta kullanılan nesnelere hayatın içinde doğrudan yer alan, insanın bildiği tanıdığı nesnelere. Gündelik hayatın baş döndürücü hızı ve canlılığını yansıtıyorlardı. Bu nesnelere anlamak için izleyicinin fazla düşünmesine gerek yoktu ve sadece onu görmekten keyif alması yeterliydi. Ancak Kavramsal sanat ve Minimalizm'de, biçim artık içerik olmuştu. İzleyiciyi düşünmeye davet eden, tanıdık bildik olmayan bu biçimler, kişilerden zaman talep ediyordu.

Postmodernizm'e Modernizmin eleştirisi olarak bakıldığında, Pop Art yalnızca kendinden önceki akımların getirdiği yapıtın içeriğini entelektüel düzeyde anlama koşulunu yitirmesini, sanat yapıtının estetik algılamasını, her gün karşılaştığı popüler nesnelere aynı reflekslerle duyumsama anlayışını getirmiştir. Hızla gelişen teknoloji ile kitle iletişim araçlarının kitleler üzerindeki etkisini arttırması, tüm düşüncelerin bir genellik içinde topluma yayılmasına yol açmış; böylece toplum, düşüncelerin toplumda sınırlılıkları olan bir felsefeye dönüşmesini sağlayan itici gücünden mahrum kalmıştır. Toplum içindeki sınıfların düşünceleri, toplum içindeki yaşayan bireylerin yaşam pratiklerine dönüşmüş, milliyetin yerini, etnisite; sınıf mücadelesinin yerini, kişisel haklar almış ve toplumları yaratan kurucu değerlerin etkinliği azalmıştır.

Pop Art, tüketimin ön planda olduğu ve bireyci topluma dayanan mantığın yarattığı sorunları örtülü bir şekilde de olsa eleştirir. Kuspit, bu bilinçli duruşa şöyle gönderme yapmaktadır; "Kalıplaşmış toplumsal düşünceleri ciddi bir biçimde ele alarak başarıyı kalıplaştırarak, duygusal sığılık, boşluk ve homojenliği yansıtmakta Pop Sanat'ın üstüne yoktur" (Kuspit, 2014:73).

Kuspit "Sanatın Sonu" isimli kitabında, Duchamp'tan itibaren sanatın yanlış bir yapı sökülme aşamasına geldiğini "yüce" ve "estetik değer" taşıyan sanata karşı çıkışın yerine başka bir şey koyamayan boş bir eleştirini olduğunu; böyle bakıldığında sanatın sonunun geldiğini söyler. Kuspit, hayatın sıradan unsurlarını yücelten bu yeni estetiği Allan Karpow'un "Postsanat" terimini kullanarak açıklar (Şahiner,2015:13,14). Kuspit'e göre; tarihsel öncü oluşumların ortaya koydukları karşı çıkış, sanatın provokatif eylemlerine dönüşmüş, böylece ortaya koyulmak istenen düşüncenin vurgulanması hedeflenmişti. Duchamp sonrasında ise her sanatsal yaratım zaten görülmüştür. Dada ve Fütürizm'i de içine alarak performansın tüm sanatçılar tarafından uygulandığını, düşünsel bir mecra yaratmak yerine halkın yaşamına inerek genel geçer bir hale gelmiştir (Şahiner,2015: 26).

Duchamp'a göre estetik eylem toplumsal eylemdir. Sanatçı eyleminin amacı sanat eserini kişisellikten arındırıp toplumsallaştırmaktır. Barnett Newman'a göre ise estetik eylem tarih ve toplumdışıdır. Eser ancak bu eylemin göstergesi olarak sonradan var olabilir (Şahiner,2015: 26). Bu anlayış farkı düşünsel ve duygusal olandan yüce olanla, basit gülünç düşünsel açıdan sığ olana kadar değişkenlik gösterir. Postmodernizm sadece toplumsal olarak değişen bir anlayışı değil, bizim gerçekliği anlamamız üzerindeki değişikliği de ifade eder.

Uberto Eco "Amerikan hayal gücü gerçek olanı talep eder ve bunu elde etmek için mutlak yapaylığı imal etmesi gerekir" der (Kumar,2013:150). Postmodernizm'in iletişim olanakları bir gerçeği iletmekten çok onu yapılandıran mecralardır. Görüntülerin ve simgelerin oluşturduğu gerçeklik ancak gerçeğe bir gönderme yapabilecek kadar gerçektir. Jean Baudrillard'ın iletişim esrikliği dediği koşullar altında dünya bir benzetim dünyasına dönüşür. Baudrillard bu dünyayı; "Tarih herhangi bir şeye gönderme yapan ister toplumsal uzam deyin yâda isterse gerçek anlatımı durdurdu. Bizler şeylerin "ad infinitum" (ebediyen, bitimsiz) yeniden sahnelendiği bir hiper gerçeğe geçtik" diyerek tanımlar (Kumar, 2013:150).

4. POSTMODERN KÜLTÜR ve ÇAĞIMIZDAN SANATÇI ÖRNEKLERİ

Modern estetik anlayışından bir ayrışmayı ya da ona karşıtlığı ifade etmek amacıyla kullanılan "Postmodernizm" sözcüğü özellikle 1960 sonrası New York'taki sanat çevrelerinde kullanılmaya başlamıştır. Bazı sanatçılar kendilerini Postmodern olarak tanımlamış, eleştirmenler ise Postmodern olarak ifade edilen bir döneme girildiğini savunmuşlardır. Postmodern estetik ve Postmodern Sanat, Modern Sanat'ın değerlerini yadsıyarak varlığını oluşturmuştur. Postmodern Sanat'ın alanının belirlenmesi Modernizm'in tanımına, sanatta savunduğu değerlere ve estetik ölçütlere bağlıdır. Çünkü Postmodernizm Modernizm'in bir eleştirisi, yadsınması ve ondan kopuşu ifade etmektedir.

Postmodern dönemde, toplumsal ve düşünsel alanın özellikleri, sanatta bulanıklaşan ifade biçimlerine dönüşür. 1980'li yıllardan itibaren Postmodern nesnelere sanat gündemine gelmiştir. İhab Hassan'a göre; "Postmodern teori ve uygulamaları; yaratıcı olmama, parçalanma, yapıbozuma uğratılma yersizleştirilme, tanımsızlaştırma, sarsıcılığını ve otoriterliğini yitirme gibi anahtar kavramları da içeren bir tür yapmama kültürüdür (Şahiner,2013:104). Sıradan nesnelere, anlam oluşturmayan ya da mesaj taşımayan özellikleri ile sanat eseri olarak sunuldukları görülür.

4.1. ÇAĞDAŞ SANATÇILAR

4.1.1. Jeff Koons

Jeff Koons (1955-) eserleri sanat dünyasında tartışmalara sebep olmuş, 1990'lardan itibaren popülaritesi artan Amerikalı ressamdır. Eserleri kötü veya iyi olarak zıt uçlarda eleştirmenlerce değerlendirilmektedir. Koons tanıtım ve pazarlama argümanlarını etkili bir biçimde kullanmakta ve eserleri çok yüksek fiyata alıcı bulmaktadır. Koons en çok Almanya'daki Arolsen'de bulunan 18. yüzyıldan kalma bir şatonun önünde sergilenen "Puppy" isimli çalışması ile bilinmektedir.

Koons 1991 yılında "Burjuva Büstü-Jeff and Ilona" isimli çalışmasında burjuvayı eleştirmektedir (Şekil 4.1.). Koons, sevgilisi ve kendisini yapaylığın ve yapmacılığın yaygınlaştığı kültürü eleştirmek amacıyla üretmiştir. Kiç bir görüntüde olan eser banallığı hedeflemektedir. Değer taşımayan ve sıradan olan Koons'un konusudur. Koons görseli yeniden oluşturmakta ve sunmaktadır.



Şekil 4.1.: Jeff Koons," Burjuva Büstü-Jeff ve Ilona", 1991

Şahiner çalışmayı şöyle yorumlanmaktadır:

"Çalışmanın kiçe yakın durması ve banallığı hedeflemesine rağmen çekici bir yanı vardır. Ilona'nın Koons'a göre daha şehvetlidir, ancak her iki figür de gerek yapaylığı, gerek yaşamsızlığı ve gerekse aşırı abartılı çekicilikleriyle, aşk ve seksin toplumdaki yerini gösteren saf bir sanatsal yaklaşıma dönüştürmüşlerdir. Koons'un

yapay olana, üslupçuluğa ve Rokoka'ya tutkuyla bağlanmasının nedeni bu yaklaşımın dondurulmuş bir soğukluk ve köreltilmiş bir duygusallık içermesidir. Koons'un tartıştığı, doğalında bir sanatçının kişisel istismarına mahkûm edilen izleyicinin de çorbada bir kaşık tuzunun olmasıdır. Bu tür bir katılım, ideolojik bir tavır olarak sanatın avangart yönüyle bağdaşmaktan çok, bunu durumu doğrudan karşısına alma girişimidir" (Şahiner,2013:104).

Leja'ya göre ideoloji, inanç, varsayım ve eğilim, temel önerme ve yaklaşımların gerçekliğin çevresinde sıralandığı, kişisel ve toplumsal olanın içerisinde kendisini ifade ve temsil ettiği somut bir yapıdır (Şahiner;2013:104). Günümüzde tüketim nesnelere ihtiyaç boyutundan çıkıp kitleler arası üstünlük sağlama aracı haline gelmiştir. Bu ileri sanayi toplumunun oluşturduğu ideolojik yaklaşımının bir sonucudur. Bu noktada Koons'un elektrik süpürgeleri esasen tüketim özellikleri ile ön plana çıkmaktadır. Pleksiglas içinde, zamandan ve mekândan soyutlanmış sıradan tüketim nesnelere heykel görünümündedir. Kullanılan ışıklar doğalın ve zamansallığın etkilerinden nesnelere sıyrarak bir başka gerçeklik durumunun altını çizmekte olduğu söylenebilir. Nesnelere işlevsel özelliklerini aynen yansıtmakta, bir değişikliğe, eklemeye veya eksiltmeye uğratılmadan aynen alınmaktadır.

Pop Art'ın sanattaki soyutlama eğilimlerine karşı, sıradan nesneyi estetik bir gerçeklik olarak sunması; en azından sanatçının duyumsama ile estetik olanın, tüketim mekanizmasının içinden alınması ile gerçekleşmekteydi. Koons'un sunumu yorum beklemektedir. Roland Barthes "Müellifin Ölümü" isimli kitabında sanatçı ya da müellifin, sanat yapısının anlamsal özünü ya da konumunu belirleyemeyeceğini; sanat yapısını oluşturan anlamsal yapının keşfedilemeyeceğini, söylemiştir (Şahiner,2013:113). Koons'un çalışmasında herhangi bir öznellik bulunmamaktadır ve bu sanatçının yorumunun saklı olduğunu düşünmemize yol açar.

Şahiner'e göre, New "Wet/Dry Triple Decker" isimli çalışmasında Koons: "NASA gibi, bir ağırlıksızlık ve hissizlik anaforunda, duyumsal olanın tehdidkarlığından arındırılmış bir evren yaratmıştır" (Şahiner,2013:105) (Şekil 4.2.). Elektrik süpürgeleri ile Koons, tüketimsel olanı vurgulamaktadır. Kendi gerçekliğinden uzaklaştırılmış objeler şeffaf bir yapaylık içinde sergilenmektedir. Süpürge izleyiciler için bağlantılı tüm anlamlarından uzaklaştırılmış bir anlam alanı oluşturmaktadır. Şahiner'e göre Jeff Koons çalışmalarında "batı toplumunun kültürel altyapısını ve yapay doğasını gözler önüne serer.

Guy Debort'un 1967 tarihli "Gösteri Toplumu" isimli kitabı, tüketim kültürü ve gösteri toplumunun özelliklerini açıklar. Debort; kapitalist düzenin ileri aşamasında kapitalizmin, kitlelerin bilincini yönlendiren güçlü mekanizmalar yaratacağından ve bireyi tüketimi ön plana çıkaran pasif bir tüketici kitlesine dönüştüreceğinden bahseder. Bunun kitle iletişim araçları sayesinde gerçekleşeceğini savunan Debort'a göre: yapay arzuların körüklediği birey tükettikçe, sıkıntıyla baş başa kalacaktır (Antmen,2012:212).



Şekil 4.2.: Jeff Koons, "New Shelton Wet/Dry Doubledecker", 1981

Koons'un "sıradan nesnelere" kendi bağlamlarının yaşantıdaki etkilerinin nesnelleştirilmesi olarak görülebilir. Her türlü toplumsal etki, inanç ya da eğilimler ve medya tarafından oluşturulan imaj ile donatılmış nesne kendi gerçekliğinden koparılıp

hiper gerçek olarak seyirciye sunulmaktadır. Koons'un çalışmaları bu hiper gerçeklik olarak görülebilir.

Koons'un "Equqlibrum" serisinden "Two Ball 50/50 Tank" isimli çalışmasında içi yarı yarıya su ile doldurulmuş tank içinde yer alan iki basketbol topu gösterilmektedir (şekil 4.3.). şahiner'e göre Koons; takım oyunlarının iletişimsel kapasitesini vurgulamak amacıyla iki yeni basketbol topu kullanmıştır ve nesnelere bağlamından koparmıştır. şahiner'e göre "sanatçı mutlak bir denge arayışındadır. Sanatçı Amerikan toplumundaki geleneksel yapı içinde alt sınıf olarak algılanan siyahların, st yapıyı hedeflemek için kullandıkları bir araç olarak basketbol oyununa vurgu yapmaktadır" (şahiner,2013:108).



şekil 4.3.: Jeff Koons, "Two Ball 50/50 Tank", 1985

Koons bir çalışmasında, kendi gözetimindeki Alman sanatçılar tarafından hazırlanmış heykel kopyalarını New York, Chicago ve Köln de eş zamanlı bir sunumla sergiledi. Bu sergide yer alan heykeller, kk popüler heykelciklerin kopyalarıydı. Koons çalışmalarında zaman zaman camdan eros heykellerini, paslanmaz çelikten cüceleri, varaklı aynaları, ahşap köpek heykelciklerini kullanmakta; canlı porno gösterileri düzenlemekte ve eser olarak sunmaktadır (şekil 4.4). Bir porno yıldızı ile yaptığı, sansasyonel evliliğinin tüm ayrıntılarını, sanat alanına taşayıp, bir tüketim malzemesi olarak kullandığı da görülür. Sanatçının "Cennetten ıkma" isimli sergisinde cinsel

ilişki halindeki çift heykelleri, ipek baskı porno görüntüleri, kaniş, terrirer ve kedi heykelleri yer almaktaydı.



Şekil 4.4.: Jeff Koons, "Jeff and Ilonia (Made in Heaven)", 1990

Koons'un bir başka sergi çalışması "Basit Zevkler-Uçucu" isimliydi. Burada tasarlanmış tablolar, kesyap mantığı ile üretilmişti. Koons'un çalışmaları kesilip bir araya getirilen parçalardan oluşur ve Koons'un başında olduğu bir profesyonel ekip tarafından yapılmıştır. Tüketim kültürü tarafından beslenen ve göz önünde duran tüketim imajları Koons tarafından sıklıkla kullanılmaktadır. Tüketilmek için üretilmiş imgeler aynı amaçla tekrarlanmaktadır.

Koons imgelerden yararlanarak sıradan heykeller üretiyor, böylece kitleler ile iletişime geçtiğini söylüyordu. Herkesin anlayabileceği ve zevk alabileceği imgeler Koons'un ifadesi ile "izleyicinin ilgisini çekebilmek için her türlü hileye, ne gerekiyorsa ama ne gerekiyorsa yapmaya hazır" olan Koons'un yapıtlarını oluşturuyordu. En saf ve yüzeysel kişilerin bile kendini tehdit altında hissetmediği yapıtlar "İnsan gereksinimlerine" sesleniyordu. Bu yapıtlar anlam taşımadıkları, sanatsal bir biçim oluşturmadıkları ya da sığ oldukları gibi eleştirilerle karşılaşılıyor ancak kitlelerin ilgisini çekiyor ve yüksek fiyata alıcı buluyorlardı. Küresel ekonominin etkin güçlerinin sanatı bir faaliyet alanı olarak gördüğü ve bu amaca yönelik işlerin üretilmesini sağladığı gündeme gelmektedir. 2007 yılında Koons'un paslanmaz çelikten yaptığı "Asılı Kalp" eseri Gagosian müzayedesinde 23,6 milyon dolara satıldı (Barrett,2015:64) (Şekil 4.5.).



Şekil 4.5.: Jeff Koons, “Asılı Kalp” ,1994/2006

Marksist estetik sanatsal üretimin toplumsal bağlamlar ile ilişkili olduğunu öne sürer. Sanat eseri toplumdaki yapılar ilişkiler ekonomik düzen ya da algılayış sanat eserini biçimlendirir. Marx'a göre sanat eserinin anlaşılması toplumsal dinamiklere ve topluma bağlıdır. Sanat eseri toplumdaki bağimsız ve özerk değildir. Sanat eseri açıkça bir toplum için onun yansıması olabilir. Sanat eseri dünyayı nasıl gördüğümüzü ortaya koyabilir (Barrett,2015:151).

Koons'un “Bilezik” isimli çalışması nesnelere maddi değerinin ötesinde verdiğimiz anlam sorgulamamıza neden olmaktadır (Şekil 4.6.). Çalışmada bir altın bilezik bir değişikliğe uğratılmadan bize verilmektedir. Ancak onun taşıdığı anlam, meta olarak ederinin ötesinde bir anlam oluşturmuştur. Koons sığ olanı, paketlenmiş olanı bize sunmakta; çağın yüzeysel iklimini gözler önüne serilmektedir. Koons çalışmalarındaki sığırlığı ironik amacına bağlamakta, yapıtlarının izleyiciyi düşünmeye sevk edeceğini düşünmektedir.



Şekil 4.6.: Jeff Koons, "Bilezik" ,1995/1998, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 265 x 355 cm

Jameson ise Postmodernizm'i şöyle tarif etmektedir.

"İmge ve benzeşim kültüründe uzantısı bulunan derinlik yoksunluğu. Kendi öznel zamansal boyutumuzda tarih duygusunun zayıflaması, benim yoğunluklar olarak adlandıracağım tümüyle yeni bir duygusal zemin tonu", "Yüzeyin değer kazanması, sınırların sorunlaştırılmaksızın belirsizleşmesi ve erimesi, kurmaca ile kuramın iç içe girme eğilimine girmesi" (Aydın,2009:14,15).

Böyle bakıldığında Koons'un çalışmaları tüketim kültürü tarafından şekillendirilen hedonist insan karakterini, piyasa olgusu ve tüketim mekanizmalarının yoğun propagandası altında şekillenen ve derin düşünceler oluşturmeyen gösterge kültürünü tarif etmektedir.

"New Creation" isimli derginin kurucusu Hilton Kramer 'e göre Koons, piyasa olgusu ile hareket etmektedir. Koons'un yapıtlarında büyük sanat eserinin yaptığı gibi hayata

ya da dünyaya ciddi bir bakışı yoktur. Kramer, Koons'un yapıtları sığ olarak değerlendirmektedir (Barrett,2015:73).

"Yirminci Yüzyıl Amerikan Sanatı" isimli derginin yazarı Fride Doos ise Koons'u kitlesel beğeniyle ve tüketim olgusu ile ilgilenen biri olarak tanımlar ve onun "sınırlı" üretimlerinin, sanatın önemli etkisine yönelik sorular yöneltten ironik bir yapıda olduğunu ifade eder. Doos'a göre Koons, bunu sanatla tüketim malzemeleri arasındaki ayrımı alaycı bir biçimde sorgulayarak yapmaktadır (Barnett,2015:72). Koons yapıtlarının alaycı ve itici olduğu eleştirilerine karşı çıkmaktadır. Yapıtlarının dosdoğru anlaşılmasını istediğini söyleyen Koons, Sanatçıların "insanların ihtiyaçlarına ayna tutacak, sadece kendi devrimizde değil gelecekte de bu ihtiyaçları yansıtabilecek kadar değişken" ikonlar yaratabileceğine inandığını söylüyordu (Barrett,2015:72).

Modern sanat geleneğinde sanatın insanlığı kaba kültürden ve zevksizlikten kurtarması, sanatsal özgünlük ve deha kavramları aracılığıyla arı bir sanata doğru ilerleme çabası, yüksek sanat ile görsel popüler kültür arasındaki ayrımı derinleştirmesinde yatıyordu. Postmodernizm Modernizm'in ideallerini yok saymış ve hatta bugüne kadar sanat geleneğinde mevcut olan, sanatın seçkin konumu ya da ideal bir formunu da gereksiz görmüştür. Postmodern'e göre sanat; sanatçının yaratıcı ediminin, bilgi ve birikimi ile duyarlılığının, tarihsel bir zemin içinde anlamını bulan üretimi değil; her yere yayılmış ve emsalsizlik arayışında olmayan bir üründü. Koons'un "Michael Jackson ve Bubbles" İsimli çalışması renkli yapısı yüzeysel figürleri ile bir oyuncağı andırmakta ve sıradan bir form olarak görülmektedir (Şekil 4.7.). Sanat yapıtının formunun ötesinde taşıdığı anlam ve izleyiciye vermek istediği mesaj kaygısı Koons'un yapıtlarında görülmemektedir. Bu özellikleriyle Postmodern toplumun yapısına uygun var olmakta, uçuculuk ve geçicilikle karşılığını bulmaktadır.



Şekil 4.7.: Jeff Koons, "Michael Jackson ve Bubbles", 1988, Porselen, 106x177x81cm

Koons'un yapıtları mevcut şeylerin göstergeleri olarak form buluyor ve sanat eseri olarak sunuluyordu. Koons'un da ifadesi ile bir düşünce barındırmıyor, herkesin sevimli bulduğu, kolaylıkla kabul ettiği nesne olarak var oluyordu. Ayrıca Koons bugün kadar gelecekte de insanların ihtiyaçlarını karşılayacak değişken ürünlerden bahsediyordu.

Zygmunt Bauman'a göre, "sanat yalnızca imgeler yaratmaz, imgenin anlamını da yaratır. Böylece bu anlam var olan kavramlardan farklı olarak insanın düşünsel zenginliğine katkıda bulunur. Ancak günümüzde gerçek değişkenlik göstermektedir. Böyle bir dünya, sürekli olarak yeniden anlamlandırmaya, müzakere etmeye ve tartışmaya devam edilen anlamların, oradan oraya koşuşturduğu bir yere dönüşür. Bu dünyada tanımlanan hiç bir anlam ebedi olarak geçerliliğini korumaz, hiç bir anlam nihai olarak tanımlanmaz ve tanımlar geçerliliğini korumaz. Bugünkü dünya işaretlerin ve anlamların oradan oraya koşuşturduğu bir yerdir" (Bauman, 2013: 158, 159).

Postmodern çağın düşünsel yapısı metaların, göstergelerin, taklitlerin ve temsillerinin yoğun şekilde medya araçları ile sunulduğu bir ortam içinde şekillenmektedir. Bu düzen içinde birey gerçeğe ulaşamamakta ve buna uygun karar ve eylem gerçekleştirememektedir. Gerçek toplumsal yapı göstergelerin ve taklitlerin içine sıkışmış ve herkes için değişken hale gelmiştir. Toplumsal olguların oraya koyduğu kültürel görüngüler ve çağdaş toplumlarda yaşam alanlarında gerçekleşen hızlı

dönüşümler, insan bilincinin anlama ve yorumlama işlevini farklılaştırmıştır. Bugünün kültürel mantığının, bireyin sınırsız tercihlerine gönderme yapan, yoğun imgelerin dayatılmış olduğu çok boyutlu bir düzlem haline geldiği söylenebilir.

Baudrillard'a göre bireyin evreni medya ya da televizyon tarafından belirlenmiş "simulacra ağı" içine sıkışmıştır. Böyle bir toplumda gerçeklik işaret ve kodlar aracılığıyla kurulmaktadır. Postmodern toplumda imajlar ağı hâkimdir ve bu imajlar toplum yaşamındaki olguların taklidir. Simulacra ağı içindeki birey medyanın empoze ettiği göstergeler içinde gerçeğe taklidi veya göstergesi aracılığıyla ulaşmaya çalışmaktadır (Şaylan,2009:309).

Best ve Keller'e göre Postmodern dünya bilim teknoloji ekonomi, kültür ve gündelik yaşam alanlarında büyük dönüşümlere sahne olan dünyada "Post-Endüstriyel, İnfotainment ve bio-teknik " bir nitelik kazanmış olan küresel kapitalizm, yeni bilgi, bilgisayar ve genetik teknolojileri etrafında örgütlenmiştir. Bu oluşum kültürün tüm alanlarında gündelik yaşam alanlarında gündelik yaşam deneyimlerinde algı ve ilişkiler düzeninde dönüşümlere yol açmış, toplumsal yaşamın tüm görüngüleri bundan etkilenmiştir (Aydın,2009:13).

Pop Art'ın beğeniye kitlelere yaymak için tüketim imajlarını bir estetik sunum ile birleştirmesi; Koons'un "karşısında herkesin kendini yetersiz hissetmeyeceği" sanat ürünleri oluşturması; Neo Pop'un imajların barındırdığı gücü konu olarak ele alması, herkesi içine dâhil eden bir sanat eseri oluşturma gayreti, bilgi birikim veya sanat eserini tarihsel bağlamıyla birlikte değerlendirecek deneyimi olamayanların izleyici kitlesinin yorum yapabilmeyi kendinde hak olarak gördüğü bir dönem yarattı. Sanatın sıradanlaşması sayesinde, hem pazarlama stratejilerinin etkin yürütüldüğü medya alanlarının hedef kitlesi ve kullanıcısı, hem de çoğunluklarıyla oluşturdukları ekonomik güç bakımından dikkate değer geniş kitlelerin beğenisi kazanılmış oluyordu. Walter Benjamin," Artık sanatsal üretimden özgünlükten söz etmek mümkün görünmemekte. Sanatı işlevi tümüyle değişti... Ritüele dayalı bir sanat yok artık. Politik bir uygulama olarak sanat var" demektedir (Şahiner,2013:183).

Bu noktada Duchamp'ın avangart çıkış ile bir kıyaslama yapmak gerekli olabilir. Duchamp'ın hazır nesnelere yeni bir biçim getirmiyor, bir kabiliyetin izlerini taşıyordu ancak; sanat dair bir sorgulama yapma amacını taşıyordu. Duchamp sanatın anlamını ve içeriğini sorguluyordu, sanat adına yeni bir bakış açısı getirmeye çalışıyordu.

Yıkıcılığın yeniden kurduğu ve nesneyi anlamından uzaklaştıran bu anlayış Pop Art'ın tüketim nesnelere sanat eseri olarak sunması ile yeni bir basamağa geçti. Gerçeğin ve kopyanın birbirine karıştığı bir belirsizlik ortamına kapı araladı. Yeni Pop'un sunduğu görünüm, imgeler ve imajların kaynağı olmayan belirsiz anlamların Duchamp'ın ve Pop Art'ın açtığı yoldan evirildiğini söylemek mümkündür. Böylece seçkin konumunu kaybeden sanat; kriteri olmayan, yoğun kültürün sürekli işgal ettiği alanlarda sıradanlaşan bir meta konumuna dönüştü. Sanat eserinin metalaşması, onun meta olarak piyasa içindeki sansasyonel hareketlerine göre değerinin belirlenmesi sonucunu doğurdu.

4.1.2. Paul McCarthy

Bir başka Postmodern sanatçı Paul McCarthy (1945-) yerleştirme ve performans alanında üretim yapan bir sanatçıdır. Performansları için sperm, kan ve dışkıyı temsil eden; ketçap, mayonez, çikolata sosu gibi yiyecekleri kullanır. Son dönem çalışmalarında şişirilebilir heykeller kullanmaktadır. McCarthy'nin çalışmaları kimi eleştirmenler tarafından komik ya da mide bulandırıcı bulunmakta, olumsuz şekilde eleştirilmekte; kimi eleştirmenler tarafından ise, Postmodern Çağ'ın olumsuz anlamlar yüklü doğasına yönelik ciddi bir eleştiri olarak görülmektedir.

Village Voice dergisinin sanat eleştirmeni Jerry Saltz, McCarthy'nin 2000 yılındaki retrospektif sergisi için yaptığı eleştirisinde çalışmalarını "dayanılmaz derecede mide bulandırıcı, monoton, aşırı duygusal ve çocuksu" bulunduğunu söylemektedir (Barrett,2015:285). Sanat küratörü Lisa Phillips McCarthy'nin çalışmalarını "Amerika'nın kültür ikonları ile Amerikan hayatının karanlıklarının çarpışması" olarak tanımlar. Phillips'e göre McCarthy'nin çalışmaları, gerçek ya da örtük hikâyelere dayanmakta ve tüketim kültürü ile bu kültürün ardında saklanan, şiddet, istismar, cinsellik gibi öğelere gönderme yapmaktadır (Barrett,2015:285). Küratör ve yazar David Trop, McCarthy popüler eğlence, Hollywood filmleri, reklamlar ve çocuk edebiyatını birbirine bağlayan sembollerini talan etmiş, Amerikan rüyasının acı gerçeklerini parodi ve eleştiri ile keşfedip ortaya çıkarmıştır. McCarthy performanslarında, videolarında dramatik tablolarında ve heykellerinde; popüler kültürün giderek metalaşan sıkıcı ve steril dünyası ile vahşi zemini arasındaki boşluk dile getirilmiştir. Küratör Dan Cameron ise "ülkenin toplumsal değerlerinin altındaki barbarlığı ve insanlıktan uzaklaşmayı dile getirmede başarılı bir sanatçı olduğunu

söylemektedir. "Guardian Unlimited" isimli derginin sanat eleştirmeni Adrian Searle, McCarthy'nin çalışmalarını "çığına dönmüş, yenilikçi, müstehcen ve çoğunlukla komik; ancak aynı zamanda mide bulandırıcı" olarak niteler. Video performansları için "çikolata sosu, kendine zarar verme, sıra dışı şiddetin palyaçovari coşkusuyla sonlanan rahatsız edici şenliğidir" der (Barrett,2015:287).

McCarthy kendi çalışmaları için sinema endüstrisinin ahlaksızlığıyla tüketicilik ile ikiyüzlülük, çifte standart ve baskıyla ilgili olduğunu söyler (Barrett,2015:287). "Art Now" isimli kitabın yazarı Nina Montmann, McCarthy'nin üretimlerinin "bireyin bedeninde vücut bulan bir kitle olarak toplumun tanıtılması" amacını taşıdığını söyler (Barrett,2015:288). Lisa Phillips McCarthy'nin kullandığı sıvılar olan, idrar, kan, dışkı, süt gibi sıvıların metafor işlevi gördüğünü, böylelikle bedenin içi ile dışı arasındaki sınırların ortadan kalktığını söyler. Ona göre Hamburger, soslu sandviç, hardal, mayonez, ketçap gibi yiyecekleri Amerikan hayatının sembolü olarak kullanan McCarthy'i, toplumun duyarsız yaşam şeklini ve bunun altında yatan barbarlığı eleştirmektedir.

Bazı eleştirmenler McCarthy'nin çalışmalarında bilinçaltı göndermelerin bulunduğunu, sanatçının yineleyerek kullandığı materyallerle, izleyicilerin bilinçaltına gönderme yapmayı amaçladığını söyler. Donalt Kuspit'e göre McCarthy'nin çalışmaları "aleni olan ile gizli olan arasındaki ilişkiyi bulanıklaştırarak, bilinç dışını eğlenceli bir biçimde vurgular" (Barrett,2015: 289,290).

McCarthy 2010 yılında İtalya'nın Milano kentinde "Domuz Adası" isimli bir sergi düzenlendi. Sergide insanlar domuz gibi davranmakta, kısıtlamalardan kurtularak vahşi doğalarına uygun davranmakta olarak yansıtılmıştır. Fiberglas ve köpükten yapılmış heykeller seks halinde tasvir edilmişti. George W. Bush, domuzlar ile birlikte olurken gösterilmekteydi (Şekil 4.8.).



Şekil 4.8.: McCarthy," Static (Pink)" 1990/2009,Silikon, 271 x 164 x 324 cm

Eleştirmen Aoife Rosenmayer, McCarthy'nin korsanları Bush'un dünya üzerindeki askeri sömürgesini temsil eden bir metafor olarak kullandığı yorumunu getirmiş ve şöyle devam etmiştir: "Açgözlü bir saldırı ve tüketim işareti olarak, sanat piyasası ile ilişkilendirebilir. Enflasyonun arttığı fahiş fiyatların hâkim olduğu ve bir sanat eserini aksesuar konumuna geldiği çağa bir ayna tutmak olarak görülebilir." Sözlerini çağa yönelik olumsuz eleştiri ile bitirir. "Endüstriyel karmaşaya rağmen asla ilerlemeyen bir dönem" (Barrett,2015:293).

Bu noktada sanatçının açıklamaları bir referans olarak önem taşımaktadır. McCarthy Postmodern toplumun uygar ve hijyenik görünümünün altında yatan saklı tavrı eleştirmektedir. Çalışmaları ile bu anlayışa göndermeler yaparak eleştirmekte, zaman zaman çocukluğundaki izleri sanatı için kaynak olarak kullanmaktadır.

Avrupa'nın saflık ve dürüstlük ikonu olarak ele aldığı ve çalışmalarında bir metafor olarak kullandığı Pinokyo McCarthy için ahlaki bir hikayedir. Bir başka metafor "Mankafa" için McCarthy şunları söylemektedir.

"Siyah ile ilgileniyorum çünkü böylece şişme ürünün ticari özelliği böylece bertaraf ediyordu. Ticari bakış. Siyah renk formu sıradanlaştırır(...) Siyah monotonluk, şişme malzemelerin şölensî havasıyla karşıtlık yaratır. Tate'in önündeki siyah şişme eser gözden kaybolmaya meyledecektir" (Barrett:2015,294).

Eserlerinde cinselliği bu kadar fazla vurgulaması üzerine sorulan bir soruya yanıt olarak ilkokuldaki cinsel travmalardan kaynaklandığını ve İlkokulu cinsiyet ve işleve

göre düzenlenmiş kurumsal alanlar olarak gördüğünü söyler. Dışkı kusmuk ya da kan kullanmasının nedenini ise şöyle açıklar.

"Vücut sınırlarının iğrenç olduğu öğretilmiştir bize. Bunun neden ölüm korkusudur belki. Vücut sınırları temel malzemelerdir. Disneyland çok temizdir; hijyen faşizmin dinidir.(...) Disney karakterleri, çevre, estetik çok rafinedir ve ilişkiler kusursuzdur. Doğrudan siyasal gündemle bağlantılı bir dünyanın yaratılmasıdır, ziyaret etmemiz için baştan çıkarıldığınız bir hapishanedir" (Barrett,2015:287).

McCarthy çalışmalarında kullandığı deliklerin "iç ve dış dünya arasındaki sınırların yıkılması amacını taşıdığını" söyler. Maskelerindeki delikler ile ilgili olarak "Başım maskenin içindeyken bir kaç santimlik delikten dışarı bakmaya izin veren bir pencere (...) Sesim maskenin içindeyken değişir, maskenin göz deliği kameranın merceğe deliğine ya da resim çerçevesine benzer, deliğin çerçevesinin dışını göremezsiniz. Bu delik kültürel kontrol metaforu olarak oluşturdum, gördüğünüz göremediğinizdir" (Barrett,2015: 293).

Hall Foster 20.yüzyıl sonunda görülen Avangard yaklaşımları "Travma Söylemi" ile açıklar. Foster aynı zamanda etnografik bir dönüşümden bahseder. Foster'e göre sanatçılar kültürel çatışmaların farklı ilgi alanları ile bizi karşı karşıya getirmektedir. Sanatçının genişleyen küresel kültürel disiplinler arası bağlamda ele almaktadır. Foster, Modern sonrası parçalı eklemlili yapının, tarihsellikten uzak bir anlamaya yol açtığını; estetiğin bir kaçınılmaz olduğunu ancak, avangart denemelerin bu yapıyı bozacağını dile getirmektedir (Şahiner,2015:48).

Koons ve McCarthy'nin sanatsal estetiği dışlayan, avangard yaklaşımlarına, sanat eleştirmenleri farklı eleştiriler getirmektedir. Kimi eleştirmenler absürt, yoz, bayağı ve ucuz bulmakta, kimileri ise anlamlar yüklemekte ve bu anlamları sanatçının kurduğu ilişkiler bakımından olumlu değerlendirmektedir. Sanatçılar kabul edilmesi zor malzemeler ve görsellerle çalışmakta, medyada mevcut ikonlardan yararlanmaktadırlar. Bu noktada, sanat eserinin değerlendirilmesinde ve anlamlandırılmasında, sanatçının açıklamaları bir referans noktası olarak önem arz etmektedir. Böyle bakıldığında Koons piyasa olgusu ile hareket etmektedir ve insanları kapsayıcı, onları eğlendirici özellikleri öne çıkarma gayretindedir. McCarthy tüketim kültürüne, vahşi kapitalizme ve küreselleşmeye eleştirel yaklaşımı mevcuttur. Bilinçaltını ve yaşamın gizli yönlerini, sanat aracılığıyla dışa vurmaktadır. McCarthy'nin metaforlar ile izleyicide bir anlam oluşturma gayreti içinde olduğu söylenebilir.

4.1.3.Takashi Murakami

Bir başka sanatçı Takashi Murakami (1962-) farklılık ve kültürel kimliğini sanat eserinin baskın niteliği olarak sunmakta ve Batı dışı coğrafyalara yönelik ilgiye odaklanmaktadır. Kendini kültürel olarak öteki olarak konumlandıran sanatçı, buradan hareketle çalışmalarını oluşturmaktadır. Murakami "Süperflat" kavramını öne sürmektedir. Bu kavram Murakami tarafından 2000 yılında Süperflat isimli sergi ile ortaya koyulmuştur. Süperflat küresel kültürün yaygın gücü içinde üretim ve tüketim algılaması ya da anlamın yeniden üretimi veya inşası anlamını taşıyordu. Sanat meta kültürel kimlik arasındaki ilişkilere yönelik bir ilgi söz konusudur. Süperflat sanat ya da meta arsındaki (Popüler Kültür) hiyerarşik ayrımı yok eden onun yerine küresel olarak dolaşımda olan farklı kültür ve toplum yapılarını bünyesinde muhafaza eden çoklu bir yapıyı oluşturmaya çalışmaktadır. Sanatçı yapıtlarında "sevimli" anime karakterlerini kullanmakta, "Manga" ve "Anime" isimli ikonları bir araya getirmekte aynı zamanda Japon geleneksel perspektif özelliklerini kullanmaktadır. Murakami'nin "Kaiki, Kiki ve Ben" isimli çalışmasında geleneksel karakterler ve çalışmalarındaki perspektif özellikleri görülmektedir (Şekil 4.9.). Murakami'nin çalışmaları derinliksiz bir yüzey oluşturarak iki boyutlu bir estetik sunmaktadır. Popüler kültürün sıradan ikonlarını tekrar üreterek kullanması Koons'un çalışmalarını akla getirmektedir. Japon kültüründe ilişkin bu ikonlar küresel çevreye sunulmaktadır.



Şekil 4.9.: Takashi Murakami, "Kaiki, Kiki ve Ben", 2008

Murakami ve Koons serlerini oluşturmayı profesyonel ekiplere emanet etmiş üretme ve pazarlama açısından bir fabrika görünümü sağlamışlardır. Murakami de tıpkı Koons gibi piyasa olgusunun argümanlarıyla çalışmaktan kendini sakınmamıştır. 2003 yılında Luis Vuitton bir dizi çanta tasarımı yapmış. Murakami çantalar için monogamlar üretmiştir. Yüksek kültürün alanını popüler kültür ikonları ile ele geçirmek

ve kitle kültürüne uygun tüketim malzemeleri üretmek; derinliği olmayan renkli ve parlak işler üretmek Koons ve Murakami'nin ortak noktası olarak görülebilir. Koons'un cinselliği ön plana taşırken Murakami kimlik vurgusu yapar.

Postmodern sanatta küresel boyutta yaşanan ve tek boyutuyla anlaşılması mümkün olmayan sanat eserleri, kültür veya kimlik kavramlarından hareket eder. Tüketimin ön planda olduğu toplumda tercihlerin yarattığı ayrışma ve bunu destekleyen kültürel hiyerarşinin yok olması ile birey esnek, çok boyutlu hatta çok milletli bir aidiyet duygusuna dâhil olmuştur. 1960 sonrası sanatın her şeyi estetize etme çabası, popüler kültüre yönelen ilgisi ve derinliği olmayan avangart tutumu, bugünkü dünyanın ekonomik kültürel ve sosyal ağlardan oluşan yapısı içinde şekillenmektedir. Çağdaş sanat reklam endüstrisinin, tüketim olgusunun içinde sanatın ağırbaşlı, sorgulama gerektiren yapısını tartışmaya açmak adına kitlelere yayınlan bir sığılık herkese mal olan kiç sanatı yaygınlaştıran bir yapı oluşturdu.

Althusser'e göre bilgi pratiğin ürünüdür. Bu bakış açısı ile çağın çehresini oluşturan tüketim endüstrisi ile medya ağı sanata kaynaklık eden olguları ortaya koymaktadır. Postmodern çağın yaşam alanları her yerin hiçbir yere bağlanmadığı sınırsız bir kent uzamı sunmaktadır. Modern çağın başlangıcında insanı bunalıma iten karmaşık, dinamik ve yoğun kent yapısı Postmodern çağda yeniden dizayn edilmiş; iyi aydınlatılmış kurgulanmış bir yaşam alanında dükkânlar, vitrinler alış-veriş merkezleri Postendüstriyel Çağ'da tüketim alışkanlıklarını destekleyici bir estetik yeniden kurgulanmıştır. Birey bu belirli çevre içinde şekillenmekte tekrarlanan değişen ve yeniden dizayn edilen bu çevre içinde sürekli bir dejavu hali ile yaşamaktadır. Orijinalin kaybolduğu bu yapı içindedir. Birey kimliğini ön plana alarak kendini yeniden konumlandırmaktadır. Walter Benjamin bu durum içindeki insanın görsel algı mekanizmaları ile bu durumun içinden çıkamayacağını söylemektedir (Şahiner,2013:172). Sanat alanında kimlikleri küresel dolaşıma sokulmakta, sanat hayat hikâyelerinin sanat için bir hareket noktası olması sanatın bir simge olarak var olması. Estetiğin evrensel değerlerle sorgulaması koşulunu sorgulamaya açmıştır.

4.1.4. Louise Bourgeois

Louise Bourgeois (1911-2010), müzeler ve kamusal alanlar için büyük boyutlu heykeller tasarlayan sanatçıdır. Çalışmalarında kendi hayat hikâyesinden yola çıkmaktadır. Bourgeois yaşanmışlıkları çocukluğunu özellikle de babası ile olan sorunlu ilişkisini otobiyografik bir dille eserlerinde kullanmıştır. Başlangıçta resim ve kâğıt baskı ile uğraşan sanatçı daha sonra hediyelere yöneldi. Oyma, modelleme,

montaj kalıplama gibi birçok teknikte uzmanlaştı. Ahşap, mermer, lateks bronz gibi birçok malzeme kullanan sanatçı yerleştirmelerine eşyalar ekler. Allan Schwartzman Bourgeois'in çalışmalarının 20. ve 21. yüzyıl sanatının düşünsel içeriğin genişlemesine verdiği katkıları övmekte kadın cinselliğine dair yaptığı sorgulamaların modern sanatın gelişiminde öncü bir rol oynadığını iddia etmektedir (Barrett,2015:148).

Bourgeois'in çocukluğu ailesinin duvar halıları onardığı bir dükkânda geçmiştir. Bourgeois burada duvar halılarının onarımına yardım etmiş; hasarlı parçalara ekler yapmış, el ve ayak tasviri konusunda deneyim kazanmıştır. Bourgeois 'in çocukluğunun ana eksenini babasıyla olan sorunlu ilişkisiydi. Sanatçının eski arkadaşı ve biyografisinin yazarı Robert Storr bu durum hakkında şunları söylemektedir:

"Etrafındaki kadınlarla flört etmesinin çocukların yanında utanılacak fıkralar anlatmasının yanında İngiliz sevgilisi Sadie'yi çocuklarına ders vermek için yanına çağırmişti. Babasının aleni ihanetini görmezden gelmeye zorlanmış eve zorla gelen bu kişiye nazik olmaya mecbur bırakılmış ve ortalarda gezip dolaşan kocasının evi terk etmemesi için bu duruma boyun eğen annesine aracı olmaya itilmiş Louise büyük bir yalanı yaşıyordu" (Barrett,2015:144).

Kadın ve erkeğin cinsel organları Bourgeois'in çalışmalarında bir metafor olarak tekrar eden konulardır. Baba'ya duyulan nefret, kendini bir aşk nesnesi olarak görme, sanatçının psikoanalitik eleştirisini yapan eleştirmenler tarafından dile getirilmektedir. Sanatçı ürettiği malzemeler, dikerek ya da oyarak buluntularla genişlettiği çalışmalar sanatçının iç duyarlılığının psikolojik sarsıntılarının nesneye aktararak nesnelleştirilmesi, duygusal teşhir olarak görülebilir. Bourgeois Hücre serisindeki eserlerde izleyicinin görebildiği ancak içine giremediği alanlar anne babanın özel hayatına "çocuğun" bakışı, röntgencilik mahremiyet alanının ihlali olarak görülebilir. Bourgeois'in çocukluğundaki travmalar ile dolu; cinsellik ve şiddet anlamları yüklenmiş eşyalar ile dolu odaya izleyiciyi davet etmektedir. Formdan içeriğe odaklanmaya yönelik bir ilgi oluşturmaktadır.

Bourgeois 1980'lerin ortalarından başlayarak "Hücreler" ismini verdiği seriye yönelir. 2000'lerin ilk on yılına kadar devam eden bu çalışmalar, izleyicinin içini görebildiği, ancak içine giremediği metal küplerden oluşur. Şeffaf ve mat yüzeyleri olan yerleştirmeler sanatçının sorunlu geçmişine göndermeler yapar. "Art in America" isimli derginin yazarı Elanor Heartney, "Hücre" serisindeki eserlere ilişkin yorumunda; "Heykelin asıl işaret ettiği şey belirsizdir. (...) Ve sanatçının zihninde kilitlidir.

Sanatçının çocukluğuna yaptığı psişik yolculuğa katılma ihtimali bulunan izleyiciden" bahseder çalışmanın tam olarak ne anlattığını izleyicinin anlayamamasından ötürü eleştirir (Barrett,2015:150). Louise Bourgeois, "Örümcek" isimli çalışmasında örümceğin yarattığı tehditkâr iklim seyirciyi etkilemekte Bourgeois'in çocukluğunda yaşadığı huzur ortam düzenlemeyle hissedilmektedir (Şekil 4.10.).



Şekil 4.10.: Louise Bourgeois, "Örümcek", 1997 Çelik göbelen, ahşap, cam, kumaş, kauçuk, gümüş altın ve kemik, 444x665x518 cm

Bourgeois'in çalışmalarının Gerçeküstücülük'ün yükseldiği sıralarda Gerçeküstücülük ile ilişkilendirilmiş, ancak sanatçının kendi bunu reddetmiştir. Bourgeois kendisini dışavurumcu bir sanatçı olarak tanımlar. Ayrıca sanatçının bilinçaltında bulunan acı veren yönlerini sanat yoluyla yüceltme becerisinden bahseder. Bourgeois bilinçaltında bulduklarını nesnelleştirmek, bir forma sokmak, zorunda olduğu için yeni yollar aradığını söyler. Bourgeois'in sözleri şöyledir:

"Modern sanat, sabit bir yol ve belirli bir yaklaşım olmaksızın kendinizi sorunları ifade etmek için yeni yollar bulmaya devam etmek zorunda olduğumuz anlamına gelir. Kendinizi mahrem ilişkilerinizi anlatmakta dünyaya yeterince güvenmemenin acısıdır. Bu konumda makul olmaya çalışmak, kendinizi ifade yoluyla kısa süreliğine makul olmaya çabalamaktır" (Barrett,2015:151).

"Dokuma Çocuk" isimli çalışmasında merkezden asılmış kumaş içinde çocuk görülmektedir (Şekil 4.11.). Saydam form içinde çocuk seçilebilmektedir. Bir dölyatağı olarak yorumlanabilecek form içinde çocuk bekleyiştir. Form Bourgeois'in izleyicilere aktarmak istediği düşüncenin, deneyimlerinin görsel yansımasıdır. Bourgeois'in eserlerinde psikolojik yaklaşım göze çarpar.



Şekil 4.11.: Louise Bourgeois "Dokuma Çocuk", 2002, Kumaş, Çelik. Alüminyum, 39x17x17 cm

Bulutlu nesnelere, dikilmiş, üretilmiş olan bir aradadır ve bu psikolojik ortamı yaratır. Bourgeois'in çalışmalarında çocukluğunda biriktirdiği nefret, bilenmişlik açıkça okunur. Bourgeois'in çalışmalarının dışı kapalı özerk bir yapısı olduğu söylenebilir. Eserlerini anlamak metinleri aracılığıyla ile mümkündür. Hayat hikâyesini bilmek göndermeleri fark etmek için araçtır. Sanata hissettiği şeyleri görsel formda yeniden tasarlamış ve izleyici ile ilişki kurmuştur.

4.2. Postmodern Dönemde Sanat Yapıtları ve Toplumsal Olaylar İle İlişkileri

4.2.1 Modern'den Postmodern'e düşünsel dönüşüm

Modern sanat belli bir estetik anlayışının ve ona biçim veren felsefi düşüncenin bir yansıması olarak kabul edilir. Bu kabul Modern Sanatın, Klasik Sanat anlayışından ayrışması anlamına gelir. Modern Sanat, sanayi toplumunun ortaya çıkardığı bir anlayıştır ve yaşanan toplumsal olaylar ile doğrudan bağlantılıdır. Modernizm, gelişen sanayi toplumunun beraberinde getirdikleri ile farklı bir toplum bilinci ve insan yapısı ortaya koymuştur.

Diğer toplumlara karşı üstünlük sağlayıp refah getiren bu köklü değişim, düşün ve bilim alanındaki gelişmelerle mümkün olabilmiştir. Rönesans'a kadar insanın, nesnel yapıları ya da somut gerçekliği anlama ve açıklama ihtiyacını din karşılıyordu. Sanat da, ulvi değerlerin bir yansıması olarak, dini değerlerin anlatılması ve yüceltilmesi amacını taşıyordu. Klasik dönemin gerçeklik anlayışı, tek ve evrensel bir nesnel gerçeğin yansımasıydı. Mutlakıyetçi yönetimlerin içinde yaşayan Klasik Sanat, gerçeği kopyalayarak yansıtma gayreti içinde olan ve yaratıcılığı belli sınırlar içine sıkışmış bir kurumdu. Sanatçının yorumu gerçeğin bire bir görünümüne bağlı olarak şekillenmekte ve sanatçının özgün estetik yorumu sınırlı kalmaktaydı.

Doğa kanunlarının açıklanması ve somut gerçekliğin kavranması idealini taşıyan Realizm ile birlikte insan, dünyada yaşanan gerçeğe yeniden bakmaya başladı. Klasik dönemin siyasi konjonktürü ve toplumlarda var olan burjuvazi egemenliği değişmiş; toplum hayatına daha fazla katılımcı ve ülkelerin yönetiminde söz sahibi halk kitleleri

ortaya çıkmıştı. Modern dönemin getirdiği çoğulculuk, yeni toplum düzeninin yarattığı sorunlar; insan zihninde farklı, değişken ve parçalanmış bir gerçeklik oluşturdu.

Bu yeni insan tipinin gerçeklik yorumu öncekilerden farklılık göstermekteydi. Yeni birey, bir kent kültürü içinde ve toplumun oluşturduğu genel işleyişlere daha fazla bütünleşmiş, sınıfsal bir algılama ile dünyaya bakıyordu. Aynı zamanda gelişen ekonominin ve yapılaşan şehrin öngörülmeleyen sonuçları ile mücadele ediyordu. İçinde karşıtlıklar ve çatışmalar barındıran Modern toplum, büyük ve köklü dönüşümlere savaşımlara sahne olmuş, bu olaylar sanat ve estetik anlayışını etkilemiştir.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren adında söz edilmeye başlanan Modern Sanat anlayışı, kendinden önceki kalıplara itiraz ederek, bir yorum oluşturma gayreti taşıyordu. Bu yorum Klasik Sanat anlayışında olduğu gibi toplumun sorunlarından ya da çağın bilincinden ayrılmış değildi. Modern sanat anlayışı, Klasik Sanat anlayışı gibi toplumun içinde bulunduğu sorunlara tepki gösteriyordu. Kabaca Modern Sanat anlayışının, Sanayi Devrimi ile ortaya çıkan yeni toplum düzeninin yarattığı sorunları ve toplumun değişen bilincini ortaya koyduğu söylenebilir.

4.2.2. Postmodern birey, Postmodern sanat

"Tarih Sonrası" "Sanayi Sonrası", "Bilgi Toplumu" gibi adlar ile ifade edilen bu dönemi ifade etme ihtiyacı; Modernizm'den ayrılan bir toplumsal modeli göstermektedir. Değişen üretim modelleri, iletişim ve enformasyonda ilerleme Postmodernizm'de öne çıkan argümanlardır. Ancak bu değişim, sadece teknolojik gelişmelerin topluma işlevsel olarak yansımaları değil; değişen birey ve toplum anlayışının bir tezahürü olarak, sosyal alandaki farklılaşmayı da işaret eder.

Batı toplumunun "Modern" bireyinden farklı olarak Postmodern birey; etnisite, kimlik, yerellik gibi unsurların etkinleştiği; aynı zamanda küresel olarak yetkin ve evrensel süreçlere tabi olma zorunluluğu taşır. Yerel değerlerin evrensel kültür içinde geçerlilik kazandığı ve çoğullaşmanın toplumun bütünü oluşturan temel değerlere olan inancı zayıflattığı bir toplum yapısı söz konusudur.

Postmodernizm kültürel ve toplumsal anlamı ifade eden, insanlığın anlayışını bütünüyle değiştiren bir olgudur. Post Modernizm aynı zamanda Endüstrinin bir sonrası aşamasını da ifade eder. Geçmişte makine gücünün önderliğindeki gelişme,

Postmodern çağda teknik beceri ile donanmış profesyonellerin ve bilgisayarların öncülüğünde gerçekleşir. Bilgi küresel olarak önemlidir ve anlık olarak izlenir. Bilgisayarın sunduğu olanaklar insanlarda farklı bir zaman algısı ve mesafe duygunu doğurur. Daniel Bell, "Enformasyon Toplumun" merkezine, değişimin temel gücü olarak koyduğu bilgisayarın, zaman algımızdaki etkisi üzerine şöyle değinmektedir;

"Son yıllarda ulaşım ve iletişim alanındaki-toplumu altyapılarındaki-değişimler, mesafenin karanlığa gömülmesi ve zamanın kısalması, nerdeyse bu ilişkinin kaynaşması anlamına geldi. Mekân, yer kürenin tamamını kapsayacak şekilde genişlemiş ve neredeyse "gerçek zaman"a bağlanmıştır. Sürekliliğe ve geçmişe yönelik dinsel ve kültürel zaman duygusu şimdi, sosyolojik olarak geleceğe ayarlanmıştır" (Kumar,2013:24).

Artur Danto "sanatın sonu"nu pop sanatçısı Andy Warhol'un 1964 yılında yaptığı "Birillo Kutusu"na dayandırır (Barrett,2015:111). "Birillo Kutusu" sıradan bir Birillo kutusunun görünümündedir. Birbirinin aynısı olan iki obje arasında yalnızca kavramsal bir fark vardır. Pop Art'ın sıradan, seri üretim nesnelere estetik beğeni ile birleştirilerek topluma sunması, çağın güç kazanan tüketici kitlesine sanatın sunumuydu. Tüketim etrafında biçimlenen bilinç, sanatı oluşturanları da etki altına alıyordu. Baudrillard'a göre "Gerçeğin yerini imgelerin aldığı bilgi toplumunda gösterge gösterilere, kopya orijinale; piyasa ve tüketim olgusuyla hareket eden toplum, bir tür hipper gerçeğe yöneltilmektedir" (Antmen,2013:279). Koons'un elektrikli süpürge, oyuncak, tren gibi nesnelere hipper gerçek olarak sunması; artık gerçeğin yalnız gerçek olarak var olamayacak kadar anlamla yüklendiğini vurguluyordu. Koons'un ürünleri, mekanik üretime yakın, kopya ve orijinalin bir birine geçtiği ve çağın enerjik eğlenceli kültürüne uygun hazır yapım nesnelere dir.

Küresel çevrede dolaşımda olan tüketim imajları Neo Pop için bir eleştiri konusu değildi ve Neo Pop fotoğraflar, çizgi romanlar ve medyadan aldığı diğer imajları kullanıyordu. Neo Pop bir imgenin gücünü var kılan sosyal anlamlardan yararlanıyordu ve bu anlamlar pazarlama ve tüketim kavramlarının içinde var oluyordu. Etkin medya çağındaki bu yaklaşım, sanatın mübadele değerinin öne çıktığı bir ortam yaratıyordu. Duchamp'ın hazıryapımları, Koons'un yapıtlarının tam aksine sanatın metalaştırılmasına karşı bir duruştu. Duchamp sanatın anlam ve içeriğini ona atfedilen değeri, nesnenin bağlamını değiştirecek ve yeni bir anlam alanı yaratarak sorgulamıştı. Pop Sanat, sanat nesnesini kendi görünümüyle yeniden ele almış; yüksek sanat ile popüler görsel kültür arasındaki ayrımı yok etmişti ve sanatı kitlelere yayma iddiası ortaya koymuştu. 1960'lı yıllarda Postmodern söylemin ortaya çıkışı da akademik çevrelere müze ve galerilerde yer alan eserlere bir eleştiri söz konusu olmuştu.

4.2.3. Postmodernizm'in ideolojik temelleri

Modern çağlar üzerine çalışan birçok tarihçi 19. yüzyılın büyük bir dönüşüm çağı olduğunu söylemektedir. Sanayinin ortaya çıkardığı kentleşme, buna uyum sağlayan toplumsal düzenle birlikte, bilim ve sanat alanında da büyük bir sıçrama gerçekleşmiştir. Siyasi sistemlerin değiştiği, demokrasi ve hukukun üstünlüğü gibi kavramların sık dile getirildiği bir dönem yaşanmıştır.

20. yüzyıl başında insan, ilerleme idealiyle, modernleşmenin getirdiği otomasyona tabi ve onun gereklerini yerine getirme amacıyla olarak modern bir çevrede yaşamaktaydı. Sanayileşmeye bağlı olarak ülkelerin hammadde ve pazar arayışlarının sonucunda Dünya savaşlara sahne olmuş; iki dünya savaşı, Rusya'da yaşanan 1917 Devrimi, Avrupa'da ulus devletlerinin kurulması ve Kapitalizm ve Sosyalizm arasındaki ideolojik savaş 20. yüzyılı şekillendirmiştir. 1917 Devrimi ile başlayan Rusya ve Amerika arasındaki soğuk savaş, 20. yüzyılın siyasi eksenini belirlemiştir; politik, entelektüel, ekonomik ve askeri alanlarda süren mücadele, 1991'de Sovyet rejiminin yıkılmasına değin sürmüştür.

Amerika'nın yönlendirdiği Kapitalizm ve onun ideolojik söylemi Liberalizm'in, "refah devleti" ve "özgür birey" sloganı, Amerikan politikasının meşru zemini olarak kullanılmıştır. 1929 yılında yaşanan küresel ekonomik krizin ardından, 1950'li, 1960'lı yıllarda dünya ölçeğinde parlak bir ekonomik performans görülmüş, bu ekonomik gelişme Liberalizm ile desteklenen 20. yüzyıldaki gelişmiş toplum düzenini ortaya çıkarmıştır (Köymen:2007).

1970'li yıllarda ise Kapitalizm yeni bir krize girmiş ve bu krizden marjinalleşerek çıkmıştır. "Post Fordizm" olarak adlandırılan bu yeni ekonomik oluşumun etkileri bugün hal sürmektedir. 1980'li yıllarda Sosyalizm sosyal ve siyasal tez olma özelliğini yitirmiş, Kapitalizm alternatifsiz bir sistem konumuna gelmiş tüm dünyada tek geçerli söylem olarak etkinliğini hissettirmiştir. 1970'li yıllarda yaşanan evrensel kriz ve krizin aşılması için ortaya koyulan yeni anlayış Post-Modern süreç içinde ele alınmaktadır.

20. yüzyılın başında yaşanan gelişmeler birey ve toplum yaşamını etkilemiş, modern hayatın yarattığı otomasyon, bireyde ve sanatta bir duygusuzlaşma eğilimi doğurmuştur. Kolektif yaşam biçimi, izole edilmiş yaşam bir doğadan kopma eğilimi yaratmış, bu da insanı iç huzursuzluğuna, gerilim ile dolu bir psikolojiye yöneltmiştir. Kitle bilinci ile hareket eden insanlar; gazete, dergi, radyo ve televizyon gibi medya araçlarının giderek etkisini arttırdığı bir dünya içinde yaşar hale gelmişti. (Turani,2014) 20. yüzyıl başında insanlık tarihinde daha önce görülmemiş ölçüde bir yıkıcılıkta meydana gelen savaşlar, Aydınlanma Düşüncesinin çöküşünü de

beraberinde getirmiştir. Oysa aydınlanma, yaşanan sanayi yüzyılında; bilimleri, sanatları ve teknikleri geliştiren bir ulusun; insani, ahlaki, toplumsal ve siyasi gelişmeyi de sağlayabileceğini öngörmüştü.

Felsefede Henri Bergson "Sezgi", William James "Pragmatizm" Freud ise "Psikanaliz" yöntemini geliştirmişti ve 20. yüzyıl başında hakikat anlayışı sorgulanıyordu. Büyük toplumsal politik dönüşümlerin yaşandığı bu dönemde, aynı zamanda, bilim alanında da çok büyük gelişmeler ortaya çıktığı görülmektedir. 20 yüzyılda yerleşik düşünceler yerle bir olmuştur. Kuantum fiziği, Reiman ve Lobachevski tarafından geliştirilen Öklid dışı geometri, matematiği bir başka boyuta taşıyan Goedel teoremleri, Heisenberg'in geliştirdiği "Belirsizlik Kuramı" ve Einstein'ın "Görecelik Teoremi" bunlardan bazılarıydı. Bilim alanındaki yerleşik kuramlara yöneltilen bu sorgulama, sanat alanında da ortaya çıkmış, sanatçının gerçeklik anlayışı ve sanat eserini kurgulaması köklü bir değişime uğramıştı (Şaylan,2009:91).

Cezanne'la, gözleme dayanan dış tabiat gerçeği kalkmıştı. Kübistler, önsel bir idealizmle sanata bakmışlar ve zaman boyutunu ilk defa sanata uygulamışlardı. Fütüristler, dış dünyanın hareket, hız ve dinamizmini plastik sanatlara sokmak istemişlerdi. Çağın başlangıcında ortaya çıkan Ekspresyonizm, daima içe dönük bir davranışla, toplumun, mutsuzluk ve huzursuzluklarını yansıtan bir göz ödevini görmüştü. 1910-1911 yıllarında Kandinsky; resmi, "müziksel bir heyecan" olarak niteleyerek, dış dünya görüntülerini silmişti. Sanatın lirik bir soyutlama olduğunu savunan sanatçı, bunu yaparken, çağın ünlü bir düşünürünün, Bergson' un "Sezgicilik Kavramı"ndan faydalanıyordu. Bergson'a göre, eşyayı tanımlarken, gerçekte iç yaşantılarımızı tanımlamış oluyorduk. Kandinsky lirik soyutlama yolunu açarken, Maleviç, beyaz kâğıt üzerine çizdiği bir kare ile geometrik soyutlama yolunu açan sanatçı oluyordu. Aynı yıllarda Mondrian, birbirini kesen çizgiler ve ana renklerle saf plastik soyutlama düzenini kurdu. 1914-1920 arası Konstrüktivistler, Plastik sanatlara bilim ve modern teknoloji ürünlerini de katarak, hareket, dinamizm düşüncesini ve zaman, uzay kavramlarını işliyorlardı. 1914-1922 arasında Dadaistler, anarşist bir tutumla ortaya çıkmış, sıradan nesneyi sanat eserlerinde kullanmışlar, dünyanın estetik görüşünde büyük bir devrim yaratmışlardır. 1923-1924 yıllarında ortaya çıkan Sürrealizmin, bilinçaltı dünyasını keşfetmiş, otomatizm ile ortaya koyulan sanat eserleri üretmiştir.

2. Dünya Savaşı sürecinin oluşturduğu siyasi ve toplumsal değişimler; kitle kültürü ile değişen sosyo-ekonomik yapı göz önüne alındığında, 20. yüzyılın başından itibaren dünyadaki toplumsal ve sosyal değişimlere paralel olarak sürekli değişen bir sanat anlayışı ortaya çıkmıştır. Dünya Savaşı'nın galibi ABD'nin, Dünya Savaşı sonrası Avrupa'yı ve dünyayı etkilemeye başlaması ve bunu bir politika olarak kültür ihracı haline getirmesi, sanatın da seyrini etkilemiştir.

Nesneler dünyası içinde çevrelenmiş insan sürekli değişimin yarattığı bunalım ile modern dünyanın dayattığı pratik zorunluluk arasına sıkışmıştır. İnsanın kendini dünya düzeninde nereye koyduğu ve dünyayı tanıma sorumluluğu içinde sorduğu "Gerçeğin ne olduğu" sorusu sürekli değişen, cevabı muğlak bir olgu olarak yanıtızsız kalmıştır. Tarihin akışı içerisinde dünyadaki gizemin bilim ilkeleri ile çözümlenmesi, insanoğlunun ortaya koyduğu değerler bütünü içinde her şeyin açıklığa kavuşması, insanın bu ortada duran mutlak gerçekler bütününde sabit bir değer olarak güvende ve mutlu olmasını temin etmişti. Tarih içinde sanatçıların önce din kurumlarından, kral ve imparatorluk saraylarına, monarşinin sarsılmasıyla da halka yöneldiği görülür. Bilimsel gelişmelerin doğurduğu Modern Çağ'ın olgularıyla da sanat giderek bir soyutlaşma eğilimi içine girmiş, Dünya Savaşları ile oluşan psikolojinin bir sonucu olarak; Sanatın işlevini ve tanımını sorgulayan, alaycı ve protest bir kimlik oluşmuştur.

Modern çağın farklı akımlarla başladığı telaffuz edilse, tarihsel gelişimin bir sonucu olarak Kübizm, bambaşka bir resim dili yaratmış daha sonra gelişen birçok akımı etkilemiştir. Kübizmin ele aldığı bölünme, parçalanma olgusu, soyutlaşma eğilimi, resmin içerik ve perspektiften bağımsız olarak ele alınışı; Fütürizm'in hız, zaman ve teknoloji kavramlarıyla ilgilenmesi, Dada'nın Dünya Savaşına karşı çıkarak "estetikten yoksun" bir absürtlükle sanatı yok etmek istemesi, sanat olaylarının dünyadaki toplumsal olaylar, toplumların değişen düşünce yapısı, bilimsel ve felsefedeki değişimlerle içi içe bir görünüm sunduğunu anlatmaktadır.

Modern sanatçıların hızı, sanayiye, endüstrinin sunduğu olanaklarla değişen kent kültürünü ve toplumun değişen değerlerini, biçimsel yeniliklerle yansıtmaya çalışıyorlardı. Sanatı nesneye bağımlılığından kurtarmayı amaçlayan, düşüncenin ön planda olduğu bir sanat anlayışı görülmeye başlayınca, sanat eserinin maddi varlığı önemini yitirdi. Duchamp'ın herhangi bir nesneyi sanat eseri olarak sunmasıyla sanatın beceriye ve estetiğe dayanması yönündeki geleneksel inançlar yıkıldı. Duchamp'ın 20. yüzyıl avangardı içinde daha yenilikçi ve Postmodernizm öncesi post modern tavrı, yalnızca 1950'lerde Neo Dadacı olarak adlandırılan sanatçıları değil, 1960'lı yılların hemen tüm akımlarını etkilemiştir.

1950'li yıllarda yapıtın yapıma sürecini öne çıkaran ve nesneyi geri plana atan Duchamp işleri görülür. "Robert Rauschenberg'in ressam Willem de Kooning'in bir desenini, 40 adet silgi kullanarak silmesi ("Silinmiş De Kooning Deseni", 1953) ya da Paris'teki Iris Clert galerisindeki bir sergiye, "Bu Telgraf Iris Clert'in Portresidir, Ben Öyle Diyorsam Öyledir" mesajı ile katılması, Fransız sanatçı Yves Klein'in boşluğu elle tutulur hale getirmek amacıyla Iris Clert Galerisi'ndeki sergisinde boş galeriyi sergilemesi, 1960'ta Yeni Gerçekçi sanatçı Arman'ın aynı galeriyi atıkla doldurması, Hollandalı sanatçı Stanley Brouwn'un (1935-) Amsterdam'daki tüm ayakkabı mağazalarının vitrinlerini kendi yapıtının parçaları sayması, 1961'de İtalyan sanatçı Piero Manzoli'nin (1933-63) kendi nefesi kendi dışkısı ile yaptığı "Sanatçı

Soluğu"(1960) ve "Sanatçı Boku" (1961) gibi örnekler, kavramsal sanat içinde sayılabilecek örneklerdir (Antmen,2013:194,195).

Richard Hamilton'a (1922-2011) göre Pop Sanat, toplumun değışen değerlerine yönelik sanatsal bir inancı yansıtmaktaydı, 20. yüzyılın kent yaşamını soluyan sanatçının kitle kültürünün tüketicisi olması ne kadar kaçınılmazsa, o kültüre katkı sağlamaması da o denli kaçınılmazdır. (Antmen,2013:160) Modern yaşamın göstergeleri ile dolu bir ev içini gösteren, kes yapıştır tekniğı ile oluşturulmuş kolaj; televizyon, elektrikli süpürge, kaset çalar, çizgi roman gibi göstergelerle modern insanın gündelik yaşamının bir görünümünü sunar. Hamilton'un yapay dünyasındaki atmosfer, şehir kültürünün önemli faktörlerinden olan sinema, müzik, moda, kitle haberleşme araçları, günlük kullanım eşyaları ve medyatik olaylar arasında yaşayan insanın, hayatından kesitleri bir araya getiriyordu. Teknolojik gelişmelerle sanayileşen ülkelerin, tüketim toplumları haline gelmesi ve tüketim toplumlarının mecbur kıldığı standartlaşmış yaşam biçimine bir tepki olarak ortaya çıkan Pop Art, kitle toplumunun içinde yaşadığı otomasyona dayalı dünyaya bir ayna tutar. Pop nesnesinin kişisellikten arındırılmış göreceliliğı herkes için anlaşılabilir sanatı yaratıyordu. Kavramsal sanat ise özünde, geleneksel anlamda sanat nesnesinin tekil, kalıcı ve maddi değer oluşturan "metasal" yönüne, yani piyasa olgusuna, bir tepki bulundurmaktaydı. Tekil nesneyi dışlayarak yerine düşüncüyü koyan kavramsal sanatçılar, belgeler, fotoğraflar, haritalar, taslaklar, videolar vb." taşıyıcı araçlar" kullanarak sanatın geleneksel tanımı ve biçimini sorgulayan bir devrim gerçekleştirmişlerdir (Antmen,2013:193,194).

Günümüzün ünlü düşünürleri ve sanatçıları tarafından, sürekli olarak sözü edilen bir karamsarlık; modern çağda bitmişlik, tükenmişlik, son kavramlarının tekrar tekrar sözünün edildiğı dile getirilmektedir. İnsanoğlunu bir sona getireceğı söylenen ve şüphyle bakılan gelecekte bahsedilmektedir. Özgürlük söylemlerinin sürekli gündeme geldiğı günümüz dünyasında, Dünyanın siyasal düzeni içinde yer alan devletler, bireyin özgür iradesinin bir tezahürü olarak yönetme gücünü kullanırken; aslında büyük bir evrensel düzene tabi olan ve asli işlevini sürdüren, dolayısı ile bireyin beklentilerini karşılamayan, kendi düşüncesinin ifadesini bulamadığı için kendinden uzak bir ayırık yapı olarak görülmektedir.

Diyalog halindeki büyük güçler; küresel ısınma, nükleer savaş, global ekonomi gibi büyük ölçekli ve bir biriyle bağlantılı süreçlerden oluşan sorunları tartışırken, diğer yandan toplumun bireyleri, sürekli değışen fiziksel çevre ve modern toplumun dayattığı alışkanlıklar nedeniyle baskı altında kaldılar.

Bu büyük sistemin araçları içinde insan, manevi değerinden, toplumun birlikte kalmasını sağlayan temel uzlaşılarından ve zamanı değerince yaşama duygundan gittikçe uzaklaşarak; kendi varlığını sürekli tehdit altında hissettiği bir dünyaya ilerlemekte olduğunu düşünmektedir. İnsan hayatını düzenleyen yapıların çoğunda insan makine ile karşı karşıya kalmakta, sosyal hayatı da sanal ortamda oluşmakta ve sürmektedir. Bu günün insanını karamsar ve sıkılgan yapanın da işte bu yoğunluğun oluşturduğu yapı olarak görülmesi mümkündür.

İster sebep ister sonuç olsun insanı bu denli etkileyen süreçlere sanatın duyarsız kalması beklenemez. Sanat alanında "Sanatın sonu", "Sanat öldü", "Sanatın sonundan sonra" gibi başlıklarla dile getirilen bazı söylemler, sanat üretiminin bir başka boyutuna işaret etmektedir. Özellikle 1960 sonrasında gerek insanlığın oluşturduğu toplumsal ve ekonomik yapının; gerekse sanatın, insanlığı sürükleyen bir başka boyuta geçtiğini söylemek mümkündür.



5. RESİM ÇALIŞMALARI

Postmodern Çağ gittikçe artan boyutta bir belirsizlik iklimi oluşturmaktadır. Bir toplumu yaratan temel kabuller, bireysel yorumun güçlenmesi ile zayıflamış; sınırsız tercihlerin yarattığı özgürlük alanları içinde temel uzlaşılardan oluşan bir hareket noktası kalmayan bireyin de gerçeklik yorumu sürekli bir yeniden anlamlandırma çabasına dönüşmüştür. İçinde bulunduğumuz çağ, sürekli ve hızlı bir değişimi mecbur kılmaktadır. Bu yapı içinde zamansallık duygusu yitirilmekte, yeni durumlara sürekli adapte olan ve içinde bulunu değerlendirme ve anlama durumunda olmayan bir birey, bu yapıya dâhil olmaktadır.

Fiziki ve sosyal çevrenin sürekli değişimi, insanın gerekliliği olan bu çevreleri elde etmek için sürekli yenileme alışkanlığını getirmiştir. Bu anlayış tüketimi merkeze koyan bir anlayışı da talep etmektedir. Sosyal çevrelere dâhil olmak için gerekli araçları edinmekte, buradaki popüleriteyi takip etmekte ve tabi olmaktadır. Bu süreçlerin dışında kalanlar, çevrenin yarattığı iklimden ve bilinç durumundan uzaklaşma ve yalnız kalmaktadır.

Çağımız için hız belki de ana ögedir. Her şey için hız bir kriter olmakta, daha hızlı olan yeni olarak sunulmaktadır. Çağın gereği olarak yaşam biçimiz de hızlanmaktadır. Ancak hız daha fazla zaman yaratmak yerine zaman kısıtlılığına yola açmakta, yaşam içinde karşılaştığımız ve yaşadıklarımızın çeşidi ve sayısının artması da zaman talebine yol açmaktadır. Bunun bir sonucu olarak kısa ömürlü ya da daha az zaman talep eden tercih edilmektedir.

Tüketim çağında ürünler medyalar aracılığıyla yaratılmaktadır. Mevcut varlığından başka bir meta haline gelen ürünlerin kullanımı, toplum içinde statü bildirir durumdadır. Şirketler insanların ürünlerini kullanıma uygunluğu ile değerlendirilmesinden öte medyalar aracılığıyla yaratılan atmosferi pazarlamaktadırlar.

“Kimlik” kavramı çağımızda öne çıkmaktadır. Kimlik kendine sürekli yeni bir alan yaratma gayreti içinde olan insanın oluşturduğu ideal projedir. Kimlik, sürekli bir gelecek mesajı verir ve ideale doğru değişkenlik gösterir. Kimlik başkalarının gözünde ne olduğumuzdur. Bugün dünyayı etkileyen sosyal medyalar bu kimliğin yaşaması için etkin mecralardır. Kişinin paylaşımları, beğenileri, paylaştığı resimleri; bir kimlik idealinin tesisini amaçlamaktadır.

Küresel olarak gerçekleşen tüm süreçlere tabi olan çağımızın global insanı, aynı zamanda kendi kararlarının ve tercihlerinin yönlendirebileceği ölçüde küçük alanlar aramaktadır. Bu gruplar bireyin genişleyen uzamında aidiyet duygusunu yaşadığı alanlardır. Küçük gruplar, tarikatlar her gün daha fazla üye edinmektedir. Amerika merkezli olan ve birçok ünlüyü bünyesine katan Scientology tarikatı ya da tüm dünyadaki terör eylemleriyle gündeme gelen ve birçok yabancı savaşçı ile sayısını arttıran ISID bu kapsamda değerlendirilebilir.

Ulus kavramının önemini yitirdiği çağımızda, yerellik, kimlik, etisite kavramları öne çıkmıştır. Bireyin tarih duygusu zayıflamış, süreklilikte anlam kazanan değerlerin yerini anlık isteklere cevap veren beğeniler almıştır. Bu değişken yorum içinde gerçeğin yorumu da yapılmaz olmuştur.

Tercihlerin önem kazandığı çağda ve her bireyin yorumu da önem arz etmektedir. Toplum içindeki hiyerarşik katmanın geçersiz hale gelmesine neden olmuştur. Böylece sanat alanı da dâhil olmak üzere tüm alanlarda değerlendirme herkesçe yapılabilmektedir. Günümüzde bazı sanat eserlerine dair yapılan kiç, bayağı gibi eleştiriler, anlamını ve ağırlığını yitirmektedir.

5.1. Çalışmaların Dayanakları

5.1.1. Eserlerin konu ve kompozisyon açısından incelenmesi

Eserlerde ana öge portedir. Portreler tanıdıklara aittir. Fotoğraflarda kullanılan kadraj değiştirilmeden alınmıştır. Portre insana ait ve insanın varlığının temsili olarak görülmektedir. Çalışmadaki görüntüler, zihnimizin içinde yer alan, kesin sınırlarının belli olduğunu düşündüğümüz bir mutlaklık içinde var olan anılarımıza atıf yapmaktadır.

Anılar aynı zamanda izlenimin ve duyguların yerleştiği özetlerdir. Bizim tarih içindeki değişimiz, zihnimizde muhafaza ettiklerimizin, yeniden yorumlanması sonucunu doğurur. Çalışmalarda oluşan belirsiz duruma önem verilmektedir.

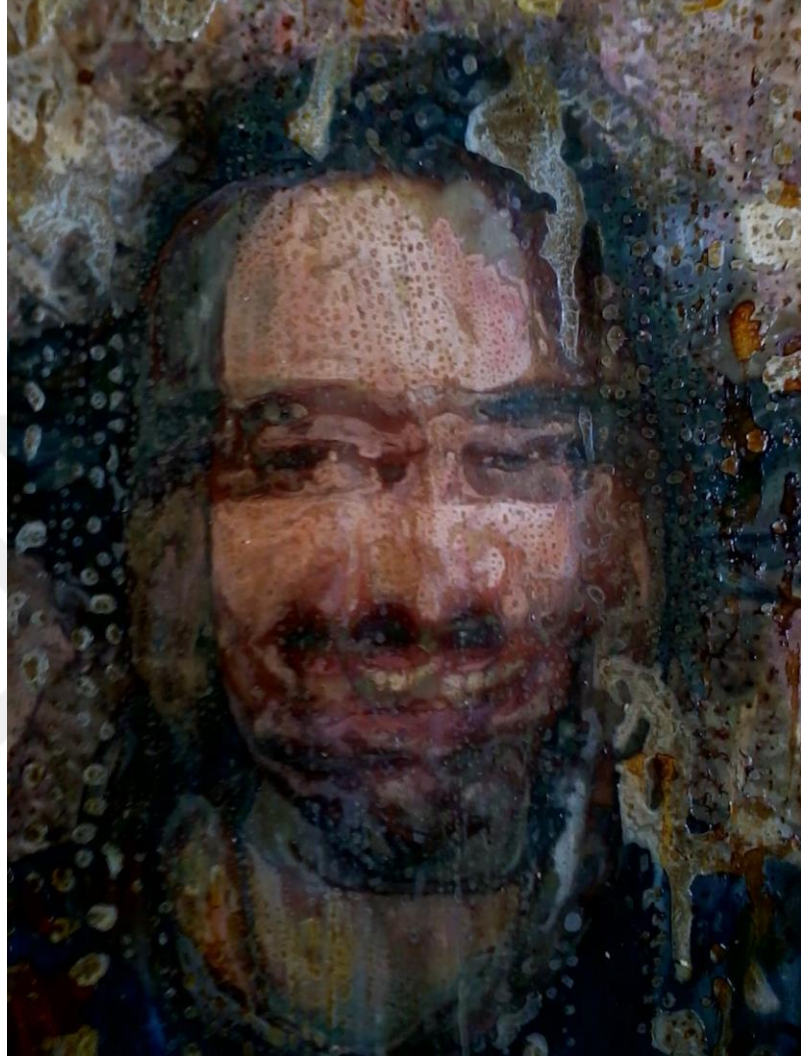
Fotoğraf, fotoğrafta yer alan kişinin belli bir zaman dilimine sabitlenmiş görüntüsü olarak görülür. Zihnimizde yer anıların sürekli değişim durumu ve muğlak yapısı fotoğraftaki sabitlik ile dayanak noktası bulur. Yakınlarımız yaşadıklarımız ve çevremiz sürekli bir yeniden değerlendirme ve yorumlama sürecine dâhildir.

Günümüzde gerçeklik ile onun yorumu bir birini kovalayan ve uzlaşşı sağlayamayan kutuplardır. İçinde bulunduğumuz Postmodern Çağ'da bu durum daha fazla hissedilmekte ve yaşanmaktadır. İnsanların gerçekliğe ulaştıracak olan ortak kabulleri, makul tanımları ve sonuçların, gidişatın ve kaynağın belirsizleşmesine yol açan tarihsel zaman dışılıkları söz konusudur. Birey için zaman sürekli olarak şimdilerin tekrarlandığı "an"lar olarak algılanmakta, bu durum varlığın tarihsel bağlamını yok ederek, varlığın sürekli yeni bir zaman diliminde tanımlanmak zorunda kalmasına yola açmaktadır. Bu çoklu bir gerçeklik yorumu yaratmaktadır. Eserlerde yakalanmaya çalışılan, bu çoklu gerçeğin bir portre üzerinde belirsiz görünümüdür. Resim 1'de görülen portre iki portrenin üst üste bindirilmesiyle oluşturulmuştur (Şekil 5.1.).



Şekil 5.1.; Resim 1,Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Lak, 71x54, 2016

Bir birinin aynı olan portreler kişinin görsel kesinliğinde çelişki oluşturmaktadır. Uzaktan bakıldığında kesin bir görünümünün elde edileceği düşünülmekte, yaklaştıkça portre belirsizleşmektedir (Şekil 5.2.). Bu yaklaşımla kendi bilgilerimizin kesinliğine dair bir kuşku ve tedirginlik oluşması amaçlanmaktadır.



Şekil 5.2.: Resim 1,(Ayrıntı)

Bu kuşku ve tedirginlik, çağın aidiyetsizlik ile kendini gösteren birey tipinin zihinsel yapısına paraleldir. Gerçeğin sürekli yeniden tanımlanmakta olduğu çağımızda, aynı zamanda gerçeklik herkese göre değişmekte ve geçerli kabul edilmektedir. Bu durum kişinin hızla değişen çevre nedeniyle tarihsellik duygusunun yitirmesinin sonucu olduğu düşünülmektedir. Gerçeğin bağlamlarından kopuk, anlık belirtiler olarak ortaya çıkması; onun net, ancak bir izlenim kadar kesin yapısını oluşturmaktadır. Çalışmalarda bu yapı görsel olarak ortaya konmaya çalışılmaktadır.

Resim 2'de bir anne ve çocuğu görülmektedir (Şekil 5.3.). Fotoğraf herhangi birinin çocukluğunda var olan bir anıya gönderme yapmaktadır. Resim 1'de olduğu gibi imge açıktır ancak portreler incelendiğinde dağınık ve belirsiz kişiler görülmektedir. Portredeki jestler algılanabilmekte; annenin çocuğu tutuşu, bebeğin fotoğrafın çekimiyle ilgisiz, çevresiyle ilgilenmesi görülmektedir.



Şekil 5.3.: Resim 2, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Lak, 71x54, 2016

Anne ve çocuk yaşamın akışı içinde anne ve çocuk olarak kalmakta ancak bir birlerini yeniden değerlendirmektedir. Bu yeniden değerlendirme süreci, "gerçeğe" bir türlü ulaşamayan Postmodern insanın kararsız tutumuyla ilişkilendirilmektedir.

Resim 2'de, Resim 1'de olduğu gibi portrenin netliği yaklaştıkça bozulmaktadır (Şekil 5.4.).



Şekil 5.4. Resim 2, (Ayrıntı)

5.1.2. Eserlerin malzeme ve teknik açısından incelenmesi

Eserlerdeki ana malzeme yağlı boya ve laktır. Yağlı boya saydam bir malzemedir. Geçirgenlik, çalışmanın oluşumundaki hataların kapatılmasını güçleştirerek spontanlığı artırır. Spontanlık hayatın doğal bir unsuru olarak ele alınmakta ve önemsenmektedir. Bu yönüyle çalışma hayata yakın durmaktadır. Yağlı boya kullanımının bir gereği olarak başka malzemeler ile kullanılır ve bu malzemelerin farklı kullanımı farklı sonuçlara yol açar. Çalışmaların zaman içinde oluşumunda ortaya çıkan rastlantısal sonuçlar korunmuştur.

Lak otomobillerin aşınma olasılığı olan bölgelerinde korucu madde olarak kullanılmaktadır. Ayrıca asit aşınmasını engellemek amacıyla gravür çalışmalarında kullanılır. Çalışmalarda lak kullanımı daha önceki çalışmalara dayanmaktadır. Bir endüstri ürünü olarak koruyucu saklayıcı, bulaşıcı ve akışkandır Lak bozucu ve kirlenici bir öğe olarak çalışmanın görüntüsünün bozulması amacıyla kullanılmıştır. Bu bozma bireyin gerçeklik yorumunun berraklığını kaybetmesi ile paralellik kurmaktadır. Lak çalışmalardaki figürün seçilmesini zorlaştırmakta, bulanık ve belirsiz bir görünüm oluşturmaktadır.

Boyanın ve lakın kullanımının yarattığı bozulmanın yarattığı psikolojik atmosfer ile muğlak bir görünüm yakalanması amaçlanmıştır. Resim 3'de görülen portrede lak portrenin üzerinde bir katman oluşturmuş, bu katman ile yağlı boyanın

uyumsuzluğundan yararlanılmıştır (Şekil 5.5.). Bu yöntem aynı zamanda portedeki netliği azaltılmış ve doku oluşması sağlamıştır.



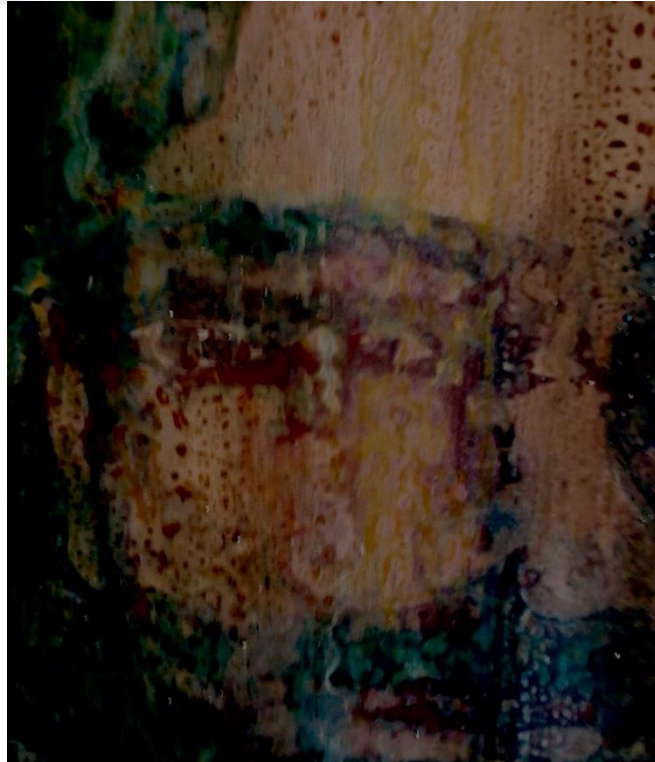
Şekil 5.5.: Resim 3, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Lak, 71x54, 2016

Çalışmaların uzaktan görünümü ile yakından görünümü arasındaki farklılık önemsenmektedir. Çalışmanın uzaktan görüntüsü aklımızdaki izlenimleri çağrıştırmaya çalışmaktadır. Resim 4'de görülen portreye uzak bir noktadan bakıldığında portrede yer alan kişi seçilebilmekte bununla birlikte tam olarak görülememektedir

(Şekil 5.6.). Çalışmaya yaklaşıldığında bir netlik sağlanacağı düşünülmekte ancak yakın görüntüde netlik sağlanamamaktadır (Şekil 5.7).

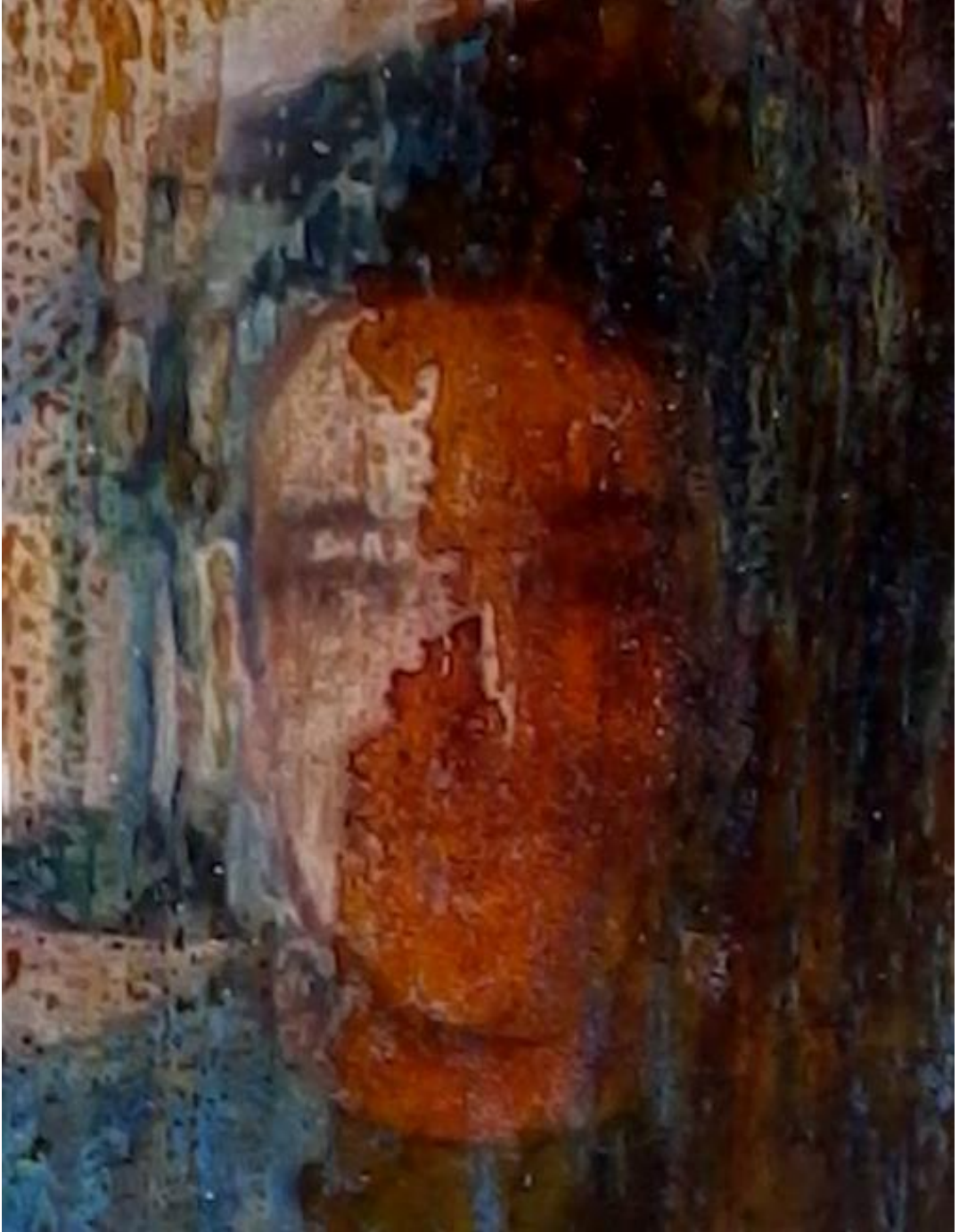


Şekil 5.6.: Resim 4, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Lak, 71x54, 2016



Şekil 5.7.: Resim 4, (Ayrıntı)

Çalışmalarda lak portenin üzerinde kahverengi bir tabaka oluşturmakta ve fırça ile müdahale edilerek yönlendirilmektedir. Resim 5'in ayrıntısında lakın yarattığı tabaka görülmektedir. Porte, lakın yoğunluğu içine hapsedilmiş ve tabakaların oluşturduğu organik yapı ile bütünleştirilmiştir (Şekil 5.8.).



Şekil 5.8.;Resim 5, (Ayrıntı)

Organik ve spontan oluşumlar, çalışmaların oluşumunda tercih edilmekte ve kullanılmaktadır. Lak'ın oluşturduğu yarı saydam katman ile portrelerin daha az belirgin hale getirilmesi amaçlanmıştır.



6.SONUÇ

Sanat eseri toplumsal olaylardan, ekonomik değişimlerden, siyasi faktörlerden etkilenmektedir. Sanat eseri yalnızca toplumsal olayların salt bir yansıması olarak şekillenmeyip, çağın değişen düşünce yapısı ile de bağlantılı olarak değişmektedir.

Sanat Modernizm’de biçimsel olarak dönüşüme uğramış, çağın hızlı gelişimine paralel olarak; değişen şehirlerin görüntüsünü, kullanılan Modern malzemelerin yapısını, hız, hareket ve devinimin çağa getirdiklerini yansıtmaya çalışmıştır. Siyasi faktörlerin toplumu etkilemesi, çağın başında yükselen milliyetçilik ve savaş söylemleri sanata yansımış, üretilen eserler zaman zaman propaganda içerikli olmuştur. Örneğin, İtalya’da Fütürizm siyasi otoritenin sözcüsü olarak görülmeye başlamıştır. Rusya, 1917 Devrimi ile büyük bir toplumsal dönüşüm gerçekleştirmiş, sanat eserleri oluşan yeni toplumun yeniden yapılanma isteğini anlatır gibi, Modern malzemenin ve çağı yansıtan geometrik biçimlerin görüldüğü eserler vermiştir. Savaşın yarattığı yıkım ve burhan Dada’yı doğurmuş, sanatta da yıkım ve alay söz konusu olmuştur. Dada ile sanatın işlevi ve “ne olduğu” tartışmaları sanatın o güne kadarki konumunu sarsmıştır.

Çağın ilk çeyreğinde bilimsel gelişmeler toplumu sarsmış, Einstein’ının “İzafiyet Teorisi” ve Freud’un “Psikanaliz Yöntemi” sanata yeni ufuklar açmıştır. Kübizm çağı yansıtmak için parçalama ve çok boyutluluğu resimlerine yansıtırken, Sürrealizm bilinçaltında olanı resmetmek istemiştir.

1950 sonrası dünyadaki konjonktür değişmiş, serbest piyasa ekonomisi ile Kapitalizm ve onun siyasi argümanları güç kazanmıştır. Milliyetçi söylemler ve “Ulus” kavramı etkinliğini yitirmeye başlamış onun yerine “Özgürlük Söylemi” güç kazanmıştır. Bireyin kendine yönelik algısı ekonomik etkinliklerin farklılaşması ile değişmiş, “birey” güç kazanmıştır. Sanat bu yeni birey tipinin zevklerine cevap vermek istemiş, Pop Art Akımı doğmuştur. Pop Art bir sanat hareketi olarak olduğu kadar, yüksek fiyatlı

eserleriyle de tartişılmıştır. Toplumsal sanat Fluxus doğmuş, halk hareketleri iende yer almış, protesto ve gösteriler düzenlemiştir.

Sanat eserinin biçimini geri plana atan sanat eserinde "dşunceyi" ne alan Kavramsal Sanat doğmuş, sanat eserleri izleyiciden "anlamayı" talep etmiştir. Sanatın seyri Modern kavramı ile açıklanamayacak bir farklılaşma göstermiş Postsanat ve Postmodernizm teorileri ortaya atılmıştır.

Günümüzde "Sanat Eseri nedir?" ve "Sanatçı Kimdir" soruları tartişma konusudur. Modern sonrası toplumda kaybolan hiyerarşi, tartişmaların yapılma zeminini sağlayan otoriteyi tanımamaktadır. Günümüzün sanatçıları bazı eleştirmenlerce göklere çıkarılmakta, bazılarınca çalışmaları absürt ve bayağı bulunmaktadır.

Çağımızın toplumu için bireysellik ön plandadır. Bireyin gerçeklik yorumu sürekli değişmekte, böylece "doğru"ya ulaşmayı sağlayacak zemin bulunamamaktadır. Çağımızın insanı için çok boyutlu bir gerçek anlayışı ve ideali söz konusudur.



KAYNAKLAR

AKAY, A. (2013). Postmodernizm'in ABC'si, İstanbul, Say Yayınları, 2.Baskı.

ANTMEN, A. (2013). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul, Sel Yayıncılık, 5.Baskı.

AYDIN, M. (2009); Sanatlar Ve Toplumsal Etkileşim, İstanbul, E Yayınevi, 1.Baskı.

BARRETT, T. (2015). Neden Bu Sanat ?, Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 1.Baskı.

BAUDELARİRE, C. (2004). Modern Hayatın Ressamı, çev. Ali Berktaş, İstanbul, İletişim Yayınları, 2.Baskı.

BAUDRİLLARD, J. (2011). Sanatın Komplosu, İstanbul, İletişim Yayınları, 3.Baskı.

BAUMAN, Z. (2013). Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2.Baskı.

- BEKSAÇ, E.** (2000). Avrupa Sanatına Giriş, İstanbul, Engin Yayıncılık, 3.Baskı.
- BELL, D.** (2013). İdeolojinin Sonu, Ellilerdeki Siyasi Fikirlerin Tükenişine Dair, çev. Volkan Hacıoğlu, Ankara, Sentez Yayınları, 1.Basım.
- BLOCK, R.** (1992). "Beuys Etkinlikleri", İstanbul, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, Yay. Haz. Canan BEYKAL, Bünyamin ÖZGÜLTEKİN.
- BOZKURT, N.** (1995). Sanat Ve Estetik Kuramları, İstanbul, Sarmal Yayınevi, 2.baskı.
- CLARK T.** (2011). Sanat ve Propaganda, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2.Baskı.
- DANTO, A.** (2010). Sanatın Sonundan Sonra, İstanbul, çev. Zeynep Demirsü, Sanat ve Kuram Yayınları, 1.Baskı.
- DELLALOĞLU, B.** (2003). Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 3.Basım.
- DROİT, R.** (2013). 20.Yüzyıla Yön Veren 20 Büyük Filozof, Say Yayınları, İstanbul, 1.Baskı.
- ERZEN, J.** (2012). Çoğul Estetik, İstanbul, Metis Yayınları, 2.Baskı.
- FARTING, S.** (2014). Sanatın Tüm Öyküsü, Çin, Hayalperest Yayınevi, 2.Baskı.
- GERMANER, S.** (1997). 1960 Sonrasında Sanat, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1.Baskı.
- KÖYMEN, O.** (2007). Sermaye Birikirken Osmanlı Türkiye Dünya, Yordam Yayınevi, e kitap.
- KUMAR K.** (2013). Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları, Ankara, Dost Kitapevi, 4.Baskı.
- KUSPİT, D.** (2014). Sanatın Sonu, İstanbul, Metis Yayınları, 4.Baskı.
- LITTLE, S.** (2013). İzimler Sanatı Anlamak, İstanbul, Yem Yayınları, 4. Baskı.
- LYNTON, N.** (1991). Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitapevi, 2.Baskı.
- MENGÜŞOĞLU, T.** (1997). Felsefeye Giriş, İstanbul, Remzi Kitapevi, 6.Basım.
- ÖZGÜLTEKİN, B.** (1991). "Beuys'un Sosyal Plastiği", Gösteri Dergisi, 133. Sayı, Hürriyet Ofset Matbaacılık ve Gazetecilik, İstanbul, 1-31s.
- RANCIERE, J.** (2012). Estetiğin Huzursuzluğu, İstanbul, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, İletişim Yayınları, 1.Baskı.
- SİMMELE, G.** (2004). Modern Kültürde Çatışma, İstanbul, Çev. Bora Tanıl, Nazile Kalaycı, Elçin Gen, İletişim Yayınları, 2.Basım.
- ŞAHİNER, R.** (2015). Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi, Ankara, Ütopya Yayınevi, 1.Basım.
- ŞAHİNER, R.** (2013). Postmodern Kırılmalar, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2.Baskı.
- ŞAYLAN, G.** (2009). Postmodernizm, Ankara, İmge Kitapevi, 4.Baskı.
- TAVOİLLOT, P.** (2014). Sanatta Bireyin Doğuşu, İstanbul, Yapı kredi Yayınları, 3.Baskı.

TOURAINÉ, A. (2014). Modernliđin Eleştirisi, İstanbul, ev. Hlyla Uđur Tanrıöver, YKY Yayınları, 9.Baskı, 2014.

TURANİ, A. (2014). Çağdaş Sanat Felsefesi, İstanbul, Remzi Kitapevi, 10.Baskı.

TURANİ, A. (2012). Dünya Sanatı Tarihi, İstanbul, Remzi Kitapevi, 16.Baskı.

YETKİN, K. (2007). Estetik Doktrinler, Ankara, 1.Basım.

ZEKÂ, N. (1994). Postmodernizm, İstanbul, Kıyı Yayınları, 2.Baskı.



ÖZGEÇMİŞ



Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı: Ali Varol TEKKOÇ

Doğum Yeri ve Tarihi : İstanbul/24 06 1978

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi: Marmara Üniversitesi Eğitim Fakültesi

Yüksek Lisans Öğrenimi: İstanbul Aydın Üniversitesi

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar : Özel Taş Koleji

Arel Eğitim Kurumları

İletişim

E-Posta Adresi : atekkoc@gmail.com